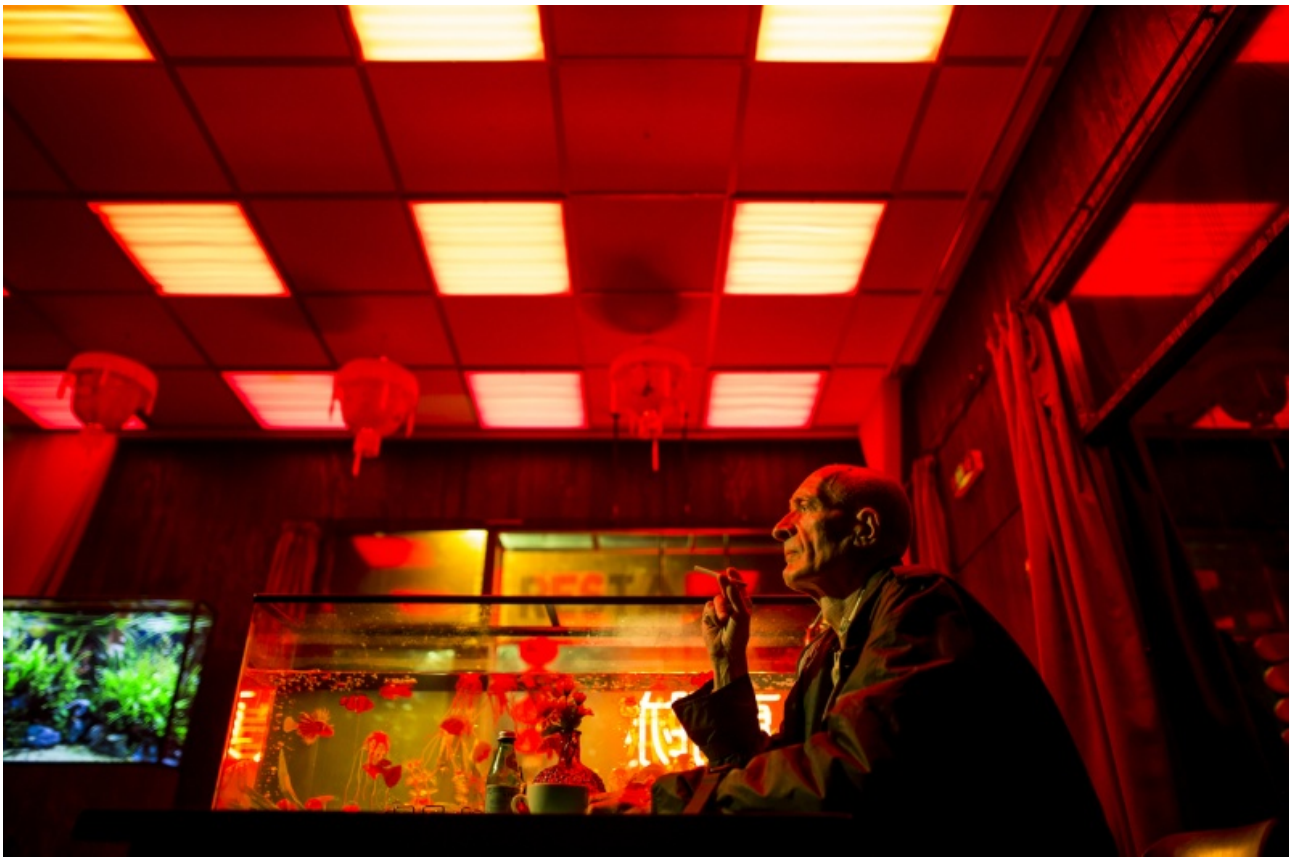
didaskalia

Gazeta Teatralna kwiecień 2022 **nr 168**



Jak się robi festiwal?

Centrum/Peryferie

Strategie angażujące

Spis treści

Joanna Wichowska (1969-2022)

CENTRUM/PERYFERIE

Performing Possible Worlds into Being: Indigenous Performance of Resilience and Strength

Anna Dulba-Barnett

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

„Kreszany”, czyli o testowaniu starych/nowych epistemologii napływających ze Wschodu

Ewa Bal

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

JAK SIĘ ROBI FESTIWAL

Kwestionować najłatwiejsze interpretacje rzeczywistości

Z Tomaszem Kireńczukiem rozmawiają Aleksandra Sidor i Wiktoria Nadborska

O festiwalu Spielart w Monachium

Z Sophie Becker rozmawiają Zuzanna Medrygał i Wiktoria Hładko

Jak zacząć od zera, czyli Fest en Fest w Londynie

Z Heidi Rustgaard rozmawiają Marianna Cieślak i Maria Geisler

Praca kuratora: współwyobrażanie, miasto, dyskurs

Z Francescą Coroną rozmawiają Marta Szlasa-Rokicka i Krysia Bednarek

O PRAKTYCE KURATORSKIEJ

Wspólny pokój. O praktyce kuratorskiej

Zuzanna Berendt Anna Majewska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

STRATEGIE ANGAŻUJĄCE

Chodzenie o instytucji. „The Round”

Izabela Zawadzka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Prowokatorzy doświadczeń, praktyczki pułapek

Dorota Ogrodzka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Self-Censorship Between Self-Ridicule and Self-Reflection

Agnieszka Jakimiak

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Performatywne niestrawności

Tomasz Raczkowski

Flux Gourmet, reż. Peter Strickland

REPERTUAR

Matko, nie bądź smutna

Krystyna Duniec

Teatr Powszechny w Warszawie: *Radio Mariia,* reż. Roza Sarkizian

Tragikomedia na endometrium, plemniki i pierwsze

razy

Wiktoria Tabak

Teatr Współczesny w Szczecinie: *Edukacja seksualna*, reż. Michał Buszewicz

Bez wyjścia

Stanisław Godlewski

Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi: *Wielki Teatr Świata*, reż. Cezary Tomaszewski

Jak mówić o traumie

Zofia Dąbrowska

Fizyka kwantowa. Czyli rozmowy nigdy nieprzeprowadzone, reż. Julia Wyszyńska

Odległy język

Marcelina Durska

Nowy Teatr w Warszawie: *Mieszkanie na Uranie*, reż. Michał Borczuch

„Mam dość” (dla Milo)

Małgorzata Budzowska

Teatr Pinokio w Łodzi: *Mój cień jest różowy*, reż. Bartosz Kurowski

„Nie ma nadziei dla Jana Pawła II”

Anna Pajęcka

Teatr Polski w Poznaniu: *Śmierć Jana Pawła II*, reż. Jakub Skrzywanek

Opowieści z krypty

Maksymilian Wroniszewski

Teatr Wybrzeże w Gdańsku: *Upiory*, reż. Olga Grzelak

Pięknie i smutno

Dorota Krzywicka-Kaindel

Teatr KTO w Krakowie: *Serena. Traktat o samogłoskach*, reż. Katarzyna Anna Małachowska

FESTIWALE

Klasyka poza stereotypami

Marcin Bogucki

Opera Rara w Krakowie

Różne oblicza płaczu

Michalina Spychała

„Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych” we Wrocławiu

TANIEC

Migotające ciała

Michalina Spychała

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Wydział Teatru Tańca w Bytomiu: *Flying Fish*, choreogr. Ferenc Fehér

ZAGRANICA

Przeróbki, podróbki i multiplikacje

Ada Ruszkiewicz

Dailes teātris w Rydze, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: *ROTKHO / ROHTKO*, reż. Łukasz Twarkowski

Edukacja polityczna

Kamila Łapicka

Fundación Teatro a Mil, Teatro UC, Theater der Welt 2020: *Dragón*, reż. Guillermo Calderón

TEATR W KSIĄŻKACH

Dejmek. Nie tylko teatr

Tadeusz Kornaś

Magdalena Raszewska, *Dejmek*, Warszawa 2021

Bioparametryzacja, postantropocentryzm i estetyka postafektywna, czyli sztuka biometryczna

Urszula Pysyk

Ewelina Twadroch-Raś, *Sztuka biometryczna w perspektywie filozofii post- i transhumanizmu*, Kraków 2021

didaskalia
gazeta teatralna

Joanna Wichowska (1969-2022)

Joanna Wichowska od 2002 roku była naszą współpracowniczką, autorką, przede wszystkim – przyjaciółką. Współtworzyła wiele ważnych spektakli, o których pisaliśmy na naszych łamach. Zawdzięczamy jej wiedzę o najciekawszych zjawiskach współczesnego teatru bałkańskiego i ukraińskiego, którego była znawczynią i popularyzatorką. Dziękujemy jej za wszystko.

Poniżej zamieszczamy teksty Joanny opublikowane w „Didaskaliach”.

Groźna wyspa, nr 10 (Teatr Rozmaitości w Warszawie: *Burza*, reż. Krzysztof Warlikowski);

Groźna wyspa (pdf) (3.74 MB)

Serbskie egzorcyzmy, nr 48 (Pozorište – teatr: prezentacje serbskich teatrów niezależnych, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu);

Serbskie egzorcyzmy (pdf) (2.12 MB)

Scenariusz odziedziczony. Z Janem Peszkiem rozmawia Joanna Wichowska, nr 49/50;

Scenariusz odziedziczony (pdf) (2.06 MB)

Szkielet Ozyrysa, nr 51/52 (Teatr Artus w Budapeszcie: *Osiris Tudósitasok*, reż. Gábor Goda);

Szkielet Ozyrysa (pdf) (1.38 MB)

Trudny romans z tekstem, nr 54/55/56 (Teatr Rozmaitości w Warszawie: *Stosunki Klary*, reż. Krystian Lupa);

Trudny romans z tekstem (pdf) (3.39 MB)

Nie) wystarczy być, nr 69 (Festiwal Wioska Teatralna, Teatr „Węgajty" / Projekt Terenowy);

(Nie) wystarczy być (pdf) (3.09 MB)

Ptaki nad miastem, nr 71 (Stowarzyszenie Teatralne Chorea we współpracy z Earthfall: *Po ptakach*, reż. Jessica Cohen, Jim Ennis, Tomasz Rodowicz);

Ptaki nad miastem (pdf) (1.16 MB)

Paszport kraju, którego nie ma, nr 94 (III Międzynarodowy Festiwal Teatralny DEMOLUDY w Olsztynie);

Paszport kraju, którego nie ma (pdf) (284.53 KB)

Polowanie na suki, nr 97/98 (Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu: *W małym dworku*, reż. Iga Gańczarczyk);

Polowanie na suki (pdf) (1.43 MB)

Lekcje słuchania, nr 99 (Międzynarodowy Festiwal Kontakt w Toruniu);

Lekcje słuchania (pdf) (1.86 MB)

Vive la Pologne, nr 101 (Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie: *Klub Polski*, reż. Paweł Miśkiewicz);

Vive la Pologne (pdf) (5.49 MB)

Czy ogrodnicy są sexy?, nr 102 (komuna//warszawa: *Księgi*);

Czy ogrodnicy są sexy? (pdf) (79.47 KB)

Smutek sieci, nr 103/104 (Nowy Teatr w Warszawie: *Życie seksualne dzikich*, reż. Krzysztof Garbaczewski);

Smutek sieci (pdf) (6.18 MB)

Historie Ziny i jej dzieci. Z Nelą Brzezińską, Danielem Brzezińskim, Katarzyną Regulską, Magdą Sobolewską i Joanną Wichowską rozmawia Joanna Turowicz, nr 106;

Historie Ziny i jej dzieci (pdf) (7.06 MB)

Gruda ziemi, bryła lodu, nr 111 (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu: *Królowa Śniegu*, reż. Michał Borczuch);

Gruda ziemi, bryła lodu (pdf) (248.07 KB)

Sonda: Bartosz Frąckowiak, Iga Gańczarczyk, Ana Nowicka, Monika Kufel, Joanna Wichowska, Ewa Wójciak, nr 111;

Sonda (pdf) (179.3 KB)

Mistrz zaprasza do konfesjonału, nr 112 (TR Warszawa: *Miasto snu*, reż. Krystian

Lupa);

Mistrz zaprasza do konfesjonału (pdf) (235.7 KB)

Za wygodna ta miejscówka. Z Pawłem Demirskim i Moniką Strzępką rozmawia Joanna Wichowska, nr 113;

Za wygodna ta miejscówka (pdf) (315.99 KB)

To nie jesteśmy my, nr 113 [o Oliverze Frljiciu];

To nie jesteśmy my (pdf) (278.66 KB)

Trujące kwiaty mej ojczyzny, nr 114 (Teatr Polski w Poznaniu: *Balladyna*, reż. Krzysztof Garbaczewski);

Trujące kwiaty mej ojczyzny (pdf) (366.23 KB)

Nie-Boska. Powidok. Rozmowa z udziałem twórców przedstawienia „Nie-Boska komedia. Szczątki", nr 119;

Nie-Boska. Powidok (pdf) (257.63 KB)

Agnieszka Jakimiak, Joanna Wichowska. *Szkic spektaklu, którego nie było*, nr 119 [o spektaklu *Nie-Boska komedia. Szczątki*];

Szkic spektaklu, którego nie było (pdf) (176.54 KB)

Sonda: Leszek Kolankiewicz, Piotr Morawski, Joanna Wichowska, Szymon Wróblewski, Wojtek Ziemilski (Nowy Teatr w Warszawie: *K.O.N.S.T.Y.T.U.C.J.A. na chór Polaków + patriotyczne disco*, reż. Marta Górnicka), nr 133/134;

Konstytucja na chór Polaków (pdf) (222.32 KB)

Kościół jest w nas. Z Joanną Wichowską rozmawia Marcin Kościelniak, nr 138;

Kościół jest w nas (pdf) (217.4 KB)

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/joanna-wichowska-1969-2022*

didaskalia
gazeta teatralna

CENTRUM/PERYFERIE

Performing Possible Worlds into Being: Indigenous Performance of Resilience and Strength

Anna Dulba-Barnett University of Oregon

***Performing possible worlds into being*: Indigenous performance of resilience and strength**

In this article, I analyse the work of two Native playwrights: Mary Kathryn Nagle's (Cherokee) *Sliver of a Full Moon* and Marie Clements' (Metis/Dene) *Tombs of the Vanishing Indian*. I trace how these two women use the stage as a space for portraying embodied, historic, gendered violence, like rape, forced sterilization, and the disruption of family relationships. In addition, Nagle and Clements also perform *possible worlds into being* where Native women lead their communities toward healing and restoration.

Keywords: Native Theatre; Colonialism; Gendered Violence

Kokum scarves. That is what Cree people call the floral-patterned scarves that early Ukrainian settlers traded with the Cree. After the recent Russian invasion of Ukraine, some Indigenous[1] women posted pictures of themselves wearing these kokum scarves on their heads and necks to express solidarity with the Ukrainian people. Kokum means *your grandmother* in Cree. The scarves were first traded in Canada in the late eighteenth century among the Ukrainian, Dene, Cree, and Metis women. The kokum scarves became so

common that Indigenous women often included the floral patterns from the scarves in their traditional beadwork. Mallory Yawnghwe, a Cree entrepreneur who includes Kokum scarves in her business, describes the feelings that the scarves evoke for her, ‘To me, “kokum scarves” are a symbol that embodies the intrepid and entrepreneurial spirit of my grandmothers: women who worked relentlessly to find opportunity, and to build relationships and cooperation among families and nations to ensure our survival’ (Yawnghwe 2020). This admiration for strong grandmothers can be observed today as we witness many Ukrainian women fiercely challenging the Russian soldiers who have invaded their country. The image of an older woman approaching a fully armed Russian soldier and telling him to put sunflower seeds in his pocket so they can bloom when his body is buried on her land, has illustrated the power of the old Cheyenne saying, ‘a nation is not conquered until the hearts of its women are on the ground’ (Knowles 2009: 136).

From a scholarly point of view, the current Russian invasion of Ukraine and the Russian colonization of the Aleutian and Kodak peoples of the Pacific coast in the eighteenth and nineteenth centuries have their distinct differences. Yet, for some Indigenous people the images of Russian aggression have caused a deep emotional reaction because of their parallels with past Native trauma. ‘My heart was going through turmoil for what’s going on [in Ukraine],’ said Brandi Morin, a Cree woman, ‘It wasn’t that long ago when Indigenous people had invaders at their doorstep. And they too, had to flee their land with their children’ (King 2022). Despite the many differences between Ukrainians and the Indigenous people of North America, several similarities have emerged in the past few weeks, including systematic, gendered violence against women and the significant role that women have played in helping overcome colonial oppression.

Theatre became an important space for Indigenous women to grapple with the colonial past and its impact on their lives today. The main fabric of the Indigenous dramaturgy is story. The power of story is connected to the oral tradition found in many Native communities; the belief that ‘spoken words circle the earth upon the air’s currents, they are viewed as permanent: once spoken, words exist forever, uniting living beings across time and space’ (Darby et al. 2020: 7). The power of a spoken story informs not only theatre practitioners, but also Indigenous researchers who aim to transform the institution of academia through the implementation of indigenous methodologies.

Some western post-colonial theories overemphasize the importance of storytelling in regard to the past and omit the potential that stories have to impact the future. In her book *Native American Drama: A Critical Perspective*, theatre scholar Christy Stanlake argues that ‘post-colonial theories that focus solely on revisionist history can miss the more profound ways storytelling functions in Native theatre because such theories can overlook the relationship between storytelling and the future’ (Stanlake 2009: 108). Although many Native stories, especially those which are the subject of this work, include descriptions of the difficult effects of colonialism, Native stories also often exhibit the strength and resilience of Native peoples, especially Native women. The emphasis on loss is important for highlighting the self-agency and resistance of the protagonists in the two plays featured in this paper.

Theatre can facilitate a multidimensional space for stories, as language, the bodies of the actors, sounds, set, costumes, all participate in expanding the power of the story. Monique Mojica (Kuna and Rappahannock), a playwright, performer, and educator, states, ‘By embodying that wholeness on stage, we

can transform the stories that we tell ourselves, and project into the world that which is not broken, that which can be sustained, not only for Aboriginal people but for all inhabitants of this small, green planet' (Mojica 2009: 2). The embodiment of wholeness accompanies the difficult parts of the same story, the colonial past and present, and helps explain the devastating impacts these colonizing actions had on Indigenous communities. Theatre, although formally a western invention, has been adapted by Native artists as a powerful medium for telling stories that both address the past, while also creating a vision of the future where Indigenous communities are sovereign and whole.

In what follows, I analyze the work of two Native playwrights: Mary Kathryn Nagle's (Cherokee) *Sliver of a Full Moon* and Marie Clements' (Metis/Dene) *Tombs of the Vanishing Indian*. I trace how these two women use the stage as a space for portraying embodied, historic, gendered violence like rape, sterilization, and the disruption of familial relationships. In addition, Nagle and Clement also perform *possible worlds into being*, where Native women lead their communities toward healing and restoration. The recurring motif in both of the plays is the colonizing act of '*taking,*' the stealing of Indigenous women, children, land, and resources by European powers, most often British, French and Spanish, but also a lesser-known European colonizer, Russia. For hundreds of years, Russia was active in the Pacific Northwest of North America, especially among Alaskan and coastal people groups. Both of the plays make reference to acts of Russian colonialism. Like Yawnghwe's description of the symbolism behind kokum scarves, these two plays depict women who, against odds, survive the impact of foreign aggression on their communities, while also imagining a future where their Indigenous communities overcome this historic trauma. Clements and Nagle wrote their plays primarily for a U.S. audience, therefore the Russian

motives are often peripheral in their dramaturgy. In my reading of the plays, I expand on these historic elements of Russian colonization and provide their historic context.

Sliver of a Full Moon by Mary Katheryn Nagle (Cherokee)

Mary Katheryn Nagle is an attorney, activist, and playwright. In her drama *Sliver of a Full Moon*, Nagle includes several stories told and performed by actual survivors of sexual and domestic violence.[2] One of the stories belongs to Lisa Brunner, an Ojibway woman. Lisa shares the memory of being a four-year-old girl witnessing her mother beaten violently by her stepfather, a white man. She recalls hiding under the table, fearing that her mother would not survive the brutal attack. When the stepfather finally left the room, she put her head on her mom's chest hoping to detect a sign of life. Lisa remembers, 'It's not that I could have saved her. It's just that I didn't want her to die alone.' At this moment in the play, other women gather around her and declare, 'Lisa isn't an actress. She is a survivor' (Nagle 2015). Several other women identify themselves as survivors who also testify about their own experiences in the play.

Later in the performance Lisa appears again, sharing another story about her own daughter who had been attacked and violently raped by group of young men with 'white skin, and blue eyes, and blond hair' (Nagle 2015). This same group of men continuously return to the reservation in order to violate Native women, because they know their crimes will often go unpunished because of a flaw in the American legal system that makes it hard for Native police and courts to arrest and prosecute non-Natives who commit crimes on a reservation (Nagle). While recalling the story, Lisa

cannot stop the tears, her voice breaks, and she struggles to continue with the performance. The audience has no doubt that her testimony is real. It feels emotionally raw coming directly from a mother overwhelmed by pain, grief, and regret. Through the tears Lisa admits, ‘all the measures that I had tried to protect her didn’t work’ (Nagle). The emotional investment of the actress/survivor allows the audience to witness the human ramifications of an unfair legal system many Native people experience in the U.S.

Nagle intended for her play to help document an important moment for many Native women in the U.S.: the reauthorization of the Violence Against Women Act (VAWA) in 2013. VAWA was initially enacted in 1994, but in its original form the document did not provide protection for Native women. Up until 2013, most tribal governments had no legal power over non-Native people who committed crimes on tribal lands (reservations). This authority was left to the FBI, which often did not devote the attention or resources needed to solve many crimes, especially violence and sexual assault directed towards Native women. The reauthorization of VAWA provided jurisdiction for tribal courts over non-Native perpetrators but only in the case of domestic violence. Native communities still lack the legal jurisdiction to prosecute non-Natives who rape or murder Native women on a reservation. The amendments added to the VAWA have become an important step toward recognizing the sovereignty of many Native communities, yet as the playwright concludes, ‘it’s just a first sliver of restoration… The first sliver of a full moon’ (Nagle).

The women in Nagle’s performances are often not professional actresses and some of them are visibly uncomfortable performing. Yet, the telling of their stories allows the audience to bear witness to the impact of gendered violence and its traumatic impact on Native women. Although Nagle includes

many facts about the legal process of the reauthorization of VAWA, she also allows the audience to not just understand, but to also *feel* what the victims of the previously flawed legal situation experienced. *Sliver of a Full Moon* contributes to the process of producing an affective knowledge which scholar and feminist Dian Million (Tanana Athabascan) describes as 'felt theory' (Million 2013: 57). Million argues that first-person narratives shared by First Nations and Metis women had an important effect on Canadian scholarship, which traditionally excluded this kind of knowledge (56). In accordance to Million's assertion, Lisa's monologue allows the audience to understand the impact of 'colonialism as it is felt by those whose experience it is' (61). Million described retelling the personal stories as a part of the process of Truth and Reconciliation which took place in Canada from 2008 to 2015. The U.S. never facilitated a similar process of publicly working through the atrocities committed against Indigenous peoples. Nagle creates a space in which the audience can witness the affective impact of colonialism.

Throughout *Sliver of the Full Moon*, Nagle weaves storytelling with reenactments. The character, Diane, played by Nagle during the Harvard performance of the play in 2015, shares about being abused by her husband. When she called for help the police officers inform her that nothing can be done. As Diane relates the details of her suffering, the character Husband appears next to her, mocking her, proving the futility of her pleas for help. Husband even makes a phone call to the tribal police, admitting that he got a little 'carried away' and 'hit his wife.' The policeman asks whether he is an enrolled tribal member. When Husband responds that he is not an enrolled tribal member, the tribal policeman informs him, 'If you're not enrolled, we don't have jurisdiction' (Nagle). Upon ending the phone call, Husband towers over his wife in a more sadistic manner, fully aware of the impunity

of his actions towards her. The audience not only hears about the flawed legal system which endangers Native women, but they also witness its embodied consequences: an abused woman denied direct help and protection.

Sliver of a Full Moon is intended to be performed only by those who have a personal connection to the stories; who ‘own‘ the stories as survivors of violence. This is the reason Nagle has not yet had the play published and the performances are still relatively rare. The characters listed as ‘chorus MAN‘ include people meant to be recognized as popular politicians. They talk about the feasibility of VAWA reauthorization, offering or withholding their support. These conversations are interwoven between real stories of women’s suffering. Nagle draws attention to the importance of women’s representation in government, where decisions affecting women’s life and well-being is often decided predominantly by men. One scene includes Senator Olympia Snowe, a former Republican Senator from Maine, expressing that all Republican women in the Senate will support the proposed reauthorization of VAWA. Snowe adds, ‘Let me tell you something, we may be Republicans, but first and foremost, we’re women.’ (Nagle). Nagle’s play produces a solidarity and empathy for the characters that will influence the political sensibilities of the audience. In a panel discussion following the Harvard performance in 2015, Nagle asserted that it was the impact of women sharing their painful experiences in congressional hearings and in the media that ultimately helped VAWA to move forward through Congress. Nagle concludes, ‘it’s a huge testament to the fact that the biggest victories we had legally for Indian nations in the history of the United States came from a movement that was created and propelled by Native women who came forward and told their stories’ (Nagle). *Sliver of the Full Moon* furthers this practice by making storytelling an important part of portraying

the embodied suffering of Native people in order to document past historical trauma.

Even though the VAWA passed in 2013, not all Native women in the U.S. can celebrate. Nettie Warbelow (Anthabascan) points out that most Alaska natives were excluded from the protection of VAWA. In *Sliver of the Full Moon*, Nettie is joined by another woman named Tami, who together in frustration declare, 'We are still here! From the time of the glaciers until now. We were here before the United States. We were here before the Russians. We were here when they came. Our men gave them fur and as an exchange they gave us alcohol and they took our women.' A Russian man appears before the women, he points at one of them and says, 'This one! Just one night. I'll bring her back' (Nagle). The women continue, 'We had no choice! You had Columbus; we had the Russians. Tell me how is that different' (Nagle)? Nagle's play also includes the history of violence enacted against Native women from the first arrival of Russian colonizers, beginning with Vitus Bering's exploration of the area in 1741.

The first period of Russian development in North America was led by private fur traders (promyshlenniki) who developed their techniques of obtaining fur of the small sea mammals while colonizing the Siberian Indigenous people groups (Haycox 2002: 37). Promyshlenniki were incredibly effective in their business due to their ability to subjugate the local Native communities to coerce them to obtain the furs they desired and pay it as a tribute (iasak) (Miller 2015: 12). Unlike the French, Spanish, and British colonizers, Russians did not often establish a trading relationship with the local communities in North America. Instead, they used what historian Gwenn Miller calls an 'economy of confiscation,' which entailed taking Native women and children hostage in order to coerce their fathers, husbands and

brothers to capture sea otter pelts and give them to the Russians. (Miller 2015: 12) The Indigenous islanders were highly skilled in hunting, so the Russians became dependent on Native labor to extract their desired volume of pelts. The Aleutians and Kodak islands became the target of much promyshlenniki violence towards Native people. Two Russian officers filed a report in 1771 stating, 'They [promyshlenniki] drag their vessels on to shore and try to take as hostages children from the island or nearby islands. If they cannot do this peacefully, they will use force… they are forced to give everything to the promyshlenniki (Miller 2015: 23). As a result, the Kodiak and Aleutian people became de facto slaves of the Russian fur traders.

Sliver of a Full Moon does not focus solely on loss and oppression, but also highlights the strength and resilience of Native women. The characters show tremendous self-agency in breaking the silence of their difficult past in order to bring about a brighter future. Billie Jo Rich (Cherokee) addresses the audience,

> Maybe you've never heard a Native woman telling her story of survival before. Maybe, because you've seen a movie *The Last of the Mohicans* or *Peter Pan*, you think at some point in time, we ceased to exist. But we're still here. Some of us live on reservations. Some of us live in suburbs. We even live in Washington D.C. (Nagle)

The audience bears witness that the repeated attempts to erase Indigenous people through various colonizing techniques has failed. This play documents both the struggle and the victory of Native women. The partial restoration of tribal sovereignty, especially after VAWA, is a sliver of the full moon envisioning a time of fully restored tribal sovereignty. Nagle's play

portrays this sliver as the result of Native women reveling their strength and power by being willing to share their personal stories. *Sliver of a Full Moon* becomes a testimony to a possible future wholeness beyond the suffering of the past.

Tombs of the Vanishing Indian by Marie Clements (Metis/Dene)

Marie Clements is a playwright, performer, screenwriter, producer, and director. She wrote and developed her play *Tombs of the Vanishing Indian* for the Native Voices at the Autry National Center, the only professional theatre company fully dedicated to the work of the Native playwrights. *Tombs of the Vanishing Indian* is rooted in historic fact and includes elements of documentary theatre. Clements builds a layered, highly poetic world which portrays the struggle of her protagonists against the historical trauma of colonialism. Clements is a citizen of Canada and the majority of her plays center on subjects related to the First Nations and Indigenous people of Canada. However, the play I analyze here was written for a U.S. audience and the subject of the play pertains to American colonization efforts directed toward Native people in the U.S.

Tombs of the Vanishing Indian connects two key moments in the American colonization effort against Indigenous people: the relocation of Natives from remote reservations to urban centers, beginning in the 1950's, and the sterilization of many Native women through a government program that reached its peak in the 1970s. In the set description, the playwright suggests that the stage ought to be divided into three 'Indian rooms,' one for each of the three main characters. The rooms should look like the dioramas of a museum and placed behind glass 'as if history is animating before the

audience, untouchable, until the glass is broken and [the characters'] stories are no longer separate or containable' (Clements 2012: 3). The description of the set and the title of her play both draw attention to the long tradition of framing Native people as a vanishing race, whose stories can only be told as relics of the past.

Clements sets the opening scene of her play in the 1950s, during the mass relocation of Indians to American urban centers as a result of the Indian Relocation Act of 1956. The main characters in the play are three sisters, Jessie, Janey, and Miranda, who, as young girls, lost their mother when she became the victim of police brutality. Early in the play, a man's voice shouts from afar, 'Dammit. She's got a gun.' A gun shot. Followed by the shadows of three young girls appearing on the back of the stage. Janey says, 'She is gone, our center is gone and like a triangle we descend into the vanishing' (Clements: 8). Clements stages the pain of the three girls losing their mother as a purposeful method of asking the audience to bear witness to the disruption of Native family life by forces that are often out of their control.

In their book *City Indian: Native American Activism in Chicago, 1893–1934*, historians Rosalyn LaPier and David Beck describe the motivation of the U.S. government in relocating Native peoples to large American cities, 'So long as they were far from home, they could be viewed as charming vestiges of the past rather than threats to the national expansion' (LaPier, Beck 2015: 13). LaPier and Beck contend that the practice enacted by colonizing powers of increasing the distance between Native people and their ancestral land began with first contact and continued through most of the twentieth century as an effective means of breaking Indigenous connections to the land; both practical and spiritual. Historian Donald Fixico states, 'Indians became victims in the relocation program as they in fact became something

of a disappearing race by becoming invisible among other ethnic peoples in the city streets' (Fixico 2013: 98). Contrary to these expectations, many Indigenous people who relocated to the cities were able to maintain a Native identity by forming tight-knit communities with Natives from other tribes and joining Native activist organizations created in the cities where Natives congregated (LaPier, Beck: 13). In addition, some relocated Native people trained to become lawyers, educators, doctors, and social workers. From these new places of influence, they began advocating for Native rights in the cities and back on the reservations as well. Although relocation inadvertently birthed a new movement of Native self-agency, it also left a traumatic scar on many Native people (Fixico 2013: 98). They were promised employment and places to live, but once they arrived in the city they discovered that their living arrangements were often in squalid tenement buildings and they were often given low-paying, entry-level jobs. In these poor, overcrowded urban centers Native women were especially vulnerable as they struggled to find meaningful employment and were at high risk for suffering sexual abuse.

Clements's play also portrays the use of sterilization as a tool enacted to help make Native peoples vanish. The U.S. Family Planning Act of 1970 was supposed to provide economically disadvantaged women the free or low-cost opportunity to have elective sterilization as a permanent means of birth control. These sterilization procedures were grossly abused and have often been described as a type of eugenic practice by scholars like Andrea Smith and Karen Stote (Smith et al.,2015; Stote, 2015). Many minority women, Natives, immigrants, and the poor, were led to believe that the procedure was a temporary means of birth control and could be reversed when ready to have kids in the future (Smith et al. 2015: 82). Clements shows the effects this sterilization program had on many characters in her play. Sarah, an eighteen-year-old Indian woman, comes into the office of Jessie [now older

and a doctor] and informs Jessie that she is ready to have a baby so she requests Jessie to ‘get her womb back’ (Clements 2012: 47). This scene portrays an actual event that took place in the office of Dr. Connie Uri in 1972. Uri thought the woman desired a womb transplant after a random, isolated incident where a full hysterectomy had been given as a means of birth control and the woman had not been told it was irreversible (Smith et al. 2015: 82). Upon further investigation, Uri uncovered that the sterilization of Native women had become a common without the additional proper education about what the exact effects of the procedure would be to the women. Uri, a Cherokee/Choctaw tribal member, joined with other Native activists to pressure Congress to conduct an investigation into the Indian Health Services’ sterilization practices (80).

In Clements’ introductory note to *Tombs of the Vanishing Indians*, she states that an estimated 60,000 to 70,000 Native women were sterilized as a result of the U.S. Family Planning Act of 1970 (Clements, 2012: 2). Three out of seven characters in Clements’ play undergo the sterilization procedure, signifying to the audience that the experience was not an isolated story for Native women during that time. Clements insists on asking the audience to bear witness to the embodied experience of the three sisters. She informs the audience of events that happened to them and then shows how the experience was felt by revealing how it deeply affected each individual character. Clements then connects the experiences of these women whose lives were affected by the governmental sterilization policies to the story of The Lone Woman, a historical Native woman who was the last surviving member of her Gabrielino-Tongva tribe. This tribe had lived on an island off the coast of Southern California called San Nicolas Island. In 1835, a little lumber boat called *Peor es Nada* pushed off from Saint Nicolas Island. Its

benches were filled with both young and old members of the tribe who were being forcibly removed from their island by U.S. government commissioned sailors. On one of the benches, a young Native woman suddenly realized that her child had not been put into the boat with her and she jumped over the side, into the strong ocean current and swam back to the shore in order to find her missing child. Strong winds prevented the boat's crew from returning to the island so they left the woman and the missing child behind. The woman was unable to find her lost child and ended up living alone on the island for eighteen years. In 1853, two sailors went back to Saint Nicolas Island and succeeded in finding the woman and bringing her back to the Santa Barbara Mission. In the eighteen years the Lone Woman had been living alone on the island, all the remaining members of her tribe had died, mostly from disease. The woman was the last of her tribe. When she arrived at the mission, no one could understand her language or the songs she sang, so she became a public curiosity with many groups of people coming to see her, fascinated by her widely publicized story. After only six weeks at the mission, the Lone Woman suddenly passed away. (Carmelo 2012)

C.J.W. Russel, an author of one of the early accounts of The Lone Woman, writes, 'Could we but find an author at the present day, with Defoe's graphic imagination, we believe sufficient facts of the lonely exile of this woman for eighteen years, could obtained to make one of the most thrilling and beautifully descriptive volumes ever published' (Heizer et al. 1973: 37). American writer, Scott O'Dell told the story of The Lone Woman in his 1960 novel *Island of the Blue Dolphins*. O'Dell's book became a popular children's story and is the main source of information about The Lone Woman for most contemporary people. Clements tells the story of The Lone Woman, but in a way that refuses to perpetuate her as a mere curiosity.

Clements does not place The Lone Woman in the glass Indian Rooms described in her stage notes earlier, instead The Lone Woman moves around the stage throughout the show, interacting with all the different characters. Clements focuses on The Lone Woman's experience of losing her entire tribe, but also portrays her experience as a mother, losing a child. The Lone Woman narrates:

> I fell back, swimming back, all the while feeling the hot sun and the coarse sand… willing the feeling of his cool skin as he climbs onto me… both of us crying like the first time we met…
> I went back. I went back… I went back to our island… no matter how long I looked… He was gone… eaten by wild dogs… or drowned… (60)

Clements highlights the experience of the Lone Woman losing her child and uses it as a point of connection with the experience of another character, Janey, a twenty-one-year-old Native woman who has undergone a sterilization procedure. The Lone Woman accompanies Janey to a police detective's office, speaking only in her Gabrielino language, while the audience sees subtitles in English of what she is saying. A police detective plays a tape recording of a conversation she had had earlier with a police officer of her saying, 'Please, I want my baby. I want my baby back. Please. God, please… I want my baby back' (13). The Lone Woman witnesses the scene with tears rolling down her face. Clements makes a connection for the audience between interrupted and denied motherhood. The detective thinks she may have murdered her baby. The audience then bears witness to Janey receiving an invasive police-requested medical procedure while laying sedated on a bed. According to Clements stage directions, two male medical

interns ‘put their hands inside her’ and ‘jab her deeply’ (43). Janey’s body, including her womb, have now become the subject of the interrogation. The rough exam concludes that Janey is innocent because it reveals that she could not have even conceived a baby because of a sterilization procedure she had undergone in the past. Through all these scenes The Lone Woman is by Janey’s side, guiding Janey in her grief. Clements moves beyond simply telling the audience Native women suffered sterilization, but allows the audience to witness what sterilization feels like; a woman lost in grief over a baby she was never able to conceive. Janey confesses to The Lone Woman, ‘When I am alone, there is a tomb in the pit of my belly where the thought of him used to be’ (21). The grief consumes Janey and yet there is no consolation for the wound.

Clements creates a world of the play in which The Lone Woman and Janey coexist with each other. Their relationship is not metaphor, it is material, as real as the pain shared by them. Even though more than one hundred years separate their lives, the two women share the painful experience of motherhood being stripped away from them. At one point in the play, The Lone Woman passes a swaddled baby to Janey, to which Janey responds, ‘I am a home with a child in it.’ The Lone Woman then guides her, ‘The Taker is looking at us. Pull the dreams to your breast and our child. Drink while there is a river left inside you’ (29). This poetic scene captures the physical experience of losing a child; the lactating body that does not know a baby is no longer present and so continues to produce milk. The Lone Woman’s story and Janey’s story are intertwined, and the identity of their characters blend together. The police detective refers to Janey as ‘Juana Maria’ which was the name given to The Lone Woman during the Christian baptism given to her before her death (8). Janey exclaims, ‘She is a part of my own story… She recognized what I needed… I needed to know what it felt like to hold my

own child… even for a moment' (53). In many scenes, the two women's voices intertwine:

> Janey: Why can't you just leave me alone?
> The Lone Woman: Why can't you leave us alone?
> Janey: Why can't you leave us alone to love? (31)

The repeated questions emphasize the long history of the colonial *taking*. The unanswered 'why' invites the audience members to formulate their own answers.

The story of The Lone Woman is one instance in a long tradition of non-Natives assuming control over Indigenous people, especially Native women and their possessions. The Lone Woman in Clements' play calls the men who come for her 'Takers' and describes them, 'Even though they hadn't been able to take him… they were able to take my child from me. So when the Takers came again, I stood still. The only one left on this island. The last of my people to be taken' (60). The Lone Woman's story includes the dire effects of colonization, the loss of an entire people group, culture, and language. Although Clements focuses only on the more known parts of the Lone Woman's story connected with her relocation to the mainland, historical sources identify another group of 'Takers' whose arrival also played a key role in the original contact story of The Lone Woman, Russian colonizers.

Russian colonial presence in North America was a significant element in Nagle's play. Russian colonialism also played a role in the back story of The Lone Woman and would be helpful to include some of this information when discussing Clements' play as well. In 1812 Russia established their presence

in northern California by building Fort Ross (Ogen, DuFour 1991: 5). In 1841 Russians abandoned the fort and in 1859 they sold their territories on the Pacific coast to the United States because of the increasingly heated territory wars breaking out between the Americans, Britain, and Mexico. In addition, Russia was engaged in the Crimean War and could no longer support their colonies in present day California (Mitchell 1997: 23). In the collection *Original Accounts of The Lone Woman*, William D. Phelps the author of a document from 1841, describes an early invasion of The Lone Woman's home island by Russians, with the aid of Kodak Indians. He asserts that in 1825 the Russian newcomers had 'many quarrels' with the locals 'respecting the women' and as a result the 'Russians at length killed all the men with the exception of this old fellow who was badly wounded' (Phelps 1973: 16). According to Phelps, the Russians 'became possessed of women' and lived on the island for about a year before the Gabrielino-Tongve women staged a night-time revenge and killed the sleeping oppressors (16). If this source is accurate, then the Lone Woman had already witnessed a massacre of many of the men from her tribe by Russians, even before the trauma with her tribe's removal from the island by Americans. This additional backstory highlights the vastness of loss many Indigenous people feel. Through connecting Native women's personal stories, the history of relocation, the experience of sterilization, and the fate of the Lone Woman, Clements exposes the multi-faceted colonial attempts by many European and later American colonizers to erase Indigenous people and make them vanish.

Clements goes beyond merely portraying the trauma of Indigenous women by also asserting their power to resist colonization and project a new future of wholeness. The character Ruth is played by the same actress who portrays The Lone Woman. Ruth is a woman in her forties, who is part Jewish and

part Native. Jessie, one of the three sisters who lost their mother earlier in the play, now grown up and a doctor, has Ruth visit her office as a patient. Jessie gives Ruth a full body physical including a gynecological exam. After Jessie explains the details of what will happen during the exam, Ruth states, 'I had six children… nothing about spreading my legs makes me nervous anymore… so you can relax' (Clements 2012: 23). After the whole health physical is over, Jessie informs Ruth that her only recommendation is for Ruth to have her tonsils removed. Ruth asks Jessie, 'Is removal always the answer?' To which Jessie responds, 'If you want something permanently resolved… yes, it is…' (25). In these two interactions, Clements allows the audience to connect the female body to Indigenous political/historical issues. Although this dramaturgical device could be negatively read as a playwright using the literal tradition of treating women's bodies as a metaphor for land, Clements intentionally disrupts the connection between Native women's experiences and the plundering of Native land. She insists on portraying the bodily pain of Native women in a literal way, rather than allowing every Native woman's body to simply become a political metaphor. Clements plays with the form and allows Ruth's tonsils to become a metaphor for Native removal. Ruth tells Jessie that she is part Gabrielino Indian and part Jewish. Ruth asks if Jessie is an Indian, to which Jessie responds that she is technically an Indian, but that she 'wouldn't call herself an Indian.' Ruth then asks her, 'They take that away from you too… Sometimes history is too painful to remember, but we remember anyways because we are still working it out, aren't we' (25–26)? In this short interaction Clements not only links two experiences of genocide, the Jewish holocaust and Native American removal, while also questioning the common notion that The Lone Woman was indeed the last surviving member of her Gabrielino tribe. Ruth's statement about remembering the difficult parts of her history invoke the

well-known call to honor the death of millions of Jewish Holocaust victims, but Ruth also carries on the identity of her Native heritage, embodying Indigenous strength and resilience. Ruth represents the responsibility of those who survive atrocity to not forget what happened and to ensure that such things will not happen again. Clements portrays a *possible future* for Native people where they not only exist, but carry their past suffering alongside their strength and resilience in order to fully overcome colonial oppression.

Both Nagle and Clements explore the gendered violence experienced by many Native women since first contact with European colonizers. For Nagle and Clements, the stage becomes a medium of healing for Native people. The ancient art of storytelling is repeated every time the performance takes place and as Mojica theorizes, these performances reveal that 'there are links, bridges, medicine paths intact that can bridge what is known, or unconsciously known, and bring it into consciousness by performing possible worlds into being' (Mojica 2009: 2). The transformation of the western artform of theatre and playwrighting into a Native space of healing is an act of decolonization. Although vastly differently, the two playwrights weave the worlds of their plays with historic facts, events, and peoples, and place them in the same space and time with modern Indigenous women whose lives remain affected by past trauma, giving expression to the circular Indigenous understanding of time, while also projecting a possible world into being in which Indigenous women receive justice and regain their precolonial status.

The linked Russian colonial past could open new scholarly comparative approaches between the current Russian aggression in Ukraine and past Russian exploitation of Indigenous peoples in North America. Although the historic and geopolitical context is different, the examination of the Russian

colonial past may help contextualize Russian mindset and methods in modern times. In addition, the study of the colonial past may build a bridge between Indigenous women and Ukrainian women who have and are withstanding brutal physical and sexual assault while maintaining strength and resilience. Like kokum scarves, perhaps the stage may become a symbol of solidarity between Native people and Ukrainian people.

Wzór cytowania / How to Cite:

Dulba-Barnett, Anna, *Performing Possible Worlds into Being: Indigenous Performance of Resilience and Strength*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, DOI: 10.34762/apxg-3g49.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
DOI: 10.34762/apxg-3g49

Autor/ka

Anna Dulba-Barnett (annadb@uoregon.edu) is a fourth year PhD candidate in the Department of Theater Arts at the University of Oregon. She holds a BA in Theatre Studies from Jagiellonian University, Cracow, Poland (2007), and an MA in Theatre from The University of Montana (2012). Anna co-edited and co-authored *Listen / Éist: Documentary Theatre Monologues from The Gathering: Collected Oral Histories of the Irish in Montana*. Anna’s scholarship focuses on ecodramaturgy, environmental performative activism, Native theatre, and feminist performance. ORCID: 0000-0001-6559-1938.

Footnotes

1. I use terms *Indigenous* and *Native American* interchangeably. When appropriate historically I use term *Indian*. I also provide specific tribal affiliations while introducing

Native scholars, playwrights, and performers.
2. The script of the play has not yet been published, but several recordings of performative readings are available on video sharing sites like YouTube. In my work, I will reference the performance at Harvard University in November 2015.

Bibliografia

Carmelo, Virginia. B.C 2012. 'The Lone Woman in Clements', Marie Humber, in *Tombs of the Vanishing Indian*, (Vancouver: Talonbooks).

Clements, Marie Humber. B.C 2012. *Tombs of the Vanishing Indian* (Vancouver: Talonbooks).

Darby Jayde T., Mohler Elkin Courtney, Stanlake Christy. 2020. *Critical companion to Indigenous Spaces: Native American and First Nations theatre and performance* (London: Methuen Drama Bloomsbury Publishing).

Essing, E.O., Ogden Adele, and DuFour Clarence John. 1991. *Fort Ross: California Outpost of Russian Alaska 1812-1841* (Alaska: The Limestone Press, Fairbanks).

Fixico, Donald L. 2013. *Indian Resilience and Rebuilding: Indigenous Nations in the Modern American West* (Tucson: University of Arizona Press).

Glancy Diane. 2000. 'Native American Theater and Theater That Will Come', in *American Indian Theater in Performance: A Reader,* eds. Hanay Geiogamah, and Jaye T. Darby (Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center).

Haycox, Stephen. 2002. *Alaska: An American Colony*, (Seattle: University of Washington Press).

Heizer, Robert F., and Elsasser, Albert B. 1973. *Original Accounts of the Lone Woman of San Nicolas Island* (California: Ballena Press, Roman).

King, Anna, (2022, March 15) 'In Indian Country, people are wearing Kokum scarves for solidarity with Ukraine' *OPB.*

In Indian Country, people are wearing Kokum scarves for solidarity with Ukraine – OPB.

Knowles Ric. 2009. 'The hears of Its Women: Rape, (Residential Schools), and Re-membering' in *Native American Performance and Representation*, ed. By S.E. Wilmer (Tucson: The University of Arizona Press).

LaPier, Rosalyn R. and Beck, David. 2015. *City Indian: Native American Activism in Chicago, 1893–1934* (Lincoln: University of Nebraska Press).

Miller, G. A. 2015. *Kodiak Kreol: Communities of Empire in Early Russian America* (Ithaca:

Cornell University Press).

Million, Dian. 2013. *Therapeutic Nations: Healing in an Age of Indigenous Human Rights* (Tucson: University of Arizona Press).

Mojica Monique, Knowles Ric. 2009. ‘Creation Story Begins Again: Performing Transormation, Bridging Cosmologies’, in *Performing Worlds into Being: Native American Women’s Theater*, ed. by Ann Elizabeth Armstrong, Kelli Lyon Johnson, William A. Wortman (Oxford: Miami University Press).

Mitchell, Donald Craig. 1997. *Sold American: The Story of Alaska Natives and Their Land, 1867- 1959* (Hanover: Dartmouth College, University Press of New England).

Nagle, Mary Kathryn. 2015. *Sliver of a Full Moon* (Harvard: Radcliffe Institute) Sliver of a Full Moon || Radcliffe Institute - YouTube [access 7.03.2022].

Phelps, William D. 1973. ‘Document ID: Logbook of the Alert', in Heizer, Robert F., and Elsasser, Albert B.*Original Accounts of the Lone Woman of San Nicolas Island* (California: Ballena Press, Roman).

Smith, Andrea, and LaDuke, Winona. 2015. *Conquest: Sexual Violence and American Indian Genocide* (Durham: Duke University Press).

Stanlake, Christy. 2009. *Native American Drama: A Critical Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press) .

Stote, Karen. 2015. *An Act of Genocide: Colonialism and the Sterilization of Aboriginal Women* (Manitoba: Fernwood Publishing).

Yawnghwe, Mallory. 2021. *Why Ukranian Floral Scarves – Indigenous Box* https://www.indigenousbox.ca/blogs/news/kokumscarf?_pos=1&_sid=a5a0d942… [access 9.03.2022].

Source URL:
https://didaskalia.pl/article/performing-possible-worlds-being-indigenous-performance-resilience-and-strength

didaskalia
gazeta teatralna

CENTRUM/PERYFERIE

„Kreszany", czyli o testowaniu starych/nowych epistemologii napływających ze Wschodu

Ewa Bal Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

'*Kreshany*', or on the testing of old/new epistemologies emerging from the East.

The article deals with speculative creative practices aimed at restoring the importance of Slavic mythology with its strongly defined matriarchal tradition. As the author understands it, these practices undertaken by Ukrainian artists are interventionist and political in nature, aiming to create a feasible utopia in the region of Central and Eastern Europe thanks to which people would be able to better cope with the contemporary challenges. While analysing the play *Kreshany* directed by Olena Apchel from the Zagłębie Theatre in Sosnowiec, the author wonders what Central and Eastern Europe would have looked like if it had not adopted Christianity at the end of the 10th century AD, or if the tradition of Greco-Roman mythology, typical of the Western world, had been reinterpreted in the key of East Slavic beliefs. In the author's understanding, the speculative visions of the past sketched in such a way serve the function of decolonial thinking aimed at counteracting the phenomenon of *epistemicide* (as understood by B. de Sousa Santos) while at the same time showing the benefits of relational cognition based on compassionate thinking.

Keywords: epistemologies of the East, knowledge-creative practices, Olena Apchel, Ukrainian theatre, compassionate thinking

Niewinne na pozór zabawy

Zabawmy się na początek w taką grę: co by było, gdyby Polska i Ruś Kijowska w X wieku nie przyjęły chrześcijaństwa – ani zachodniego, ani wschodniego? – pyta przekornie Olena Apczel w swoim najnowszym spektaklu *Kreszany*[1] w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu[2] według scenariusza napisanego wspólnie z Olgą Maciupą[3] i Wojtkiem Zrałkiem-Kossakowskim[4]. Co by było – pytają autorzy – gdyby naszym wzorcem kulturowym, przynajmniej w zamieszkiwanej przez Polaków i Ukraińców części Europy, nie stała się narzucana w systemie kształcenia oraz transmisji kultury silnie patriarchalna mitologia grecko-rzymska? I jak wyglądałby nasz targany dziś wojną świat, gdybyśmy lepiej poznali mitologię słowiańską, w której, jak sugeruje Olena Apczel, ważniejszą rolę odgrywały kobiety i ich matrylinearne kulturowe dziedzictwo oparte na trosce o drugiego człowieka i o ziemię?

Nie chodzi w tym spektaklu oczywiście o to, aby na wszystkie te pytania udzielić wyczerpującej odpowiedzi. Tylko raczej, by zaproponować widzom pewne myślowe ćwiczenie w światy wyobrażone. Owe światy nie są stwarzane na scenie w ramach linearnej fabuły i za pomocą z góry określonych postaci, ale rodzą się w głowach odbiorców za sprawą udziału w performatywnej pedagogice dziejów europejskiej kultury, na którą składa się jedenaście stosunkowo luźno ze sobą powiązanych scen. Owe sceny, czy właśnie ćwiczenia, służą tu testowaniu różnych epistemologii, a więc metod wyjaśniania i opisywania świata, będących efektem przyjętej przez twórców lokalnej perspektywy poznawczej.

Dlatego nie bez znaczenia pozostaje fakt, że próbę wyobrażenia sobie owego innego świata podejmuje właśnie Olena Apczel[5], ukraińska reżyserka

pochodząca z Zagłębia Donieckiego, z regionu Wołnowachy, znajdującego się w linii prostej sześćdziesiąt cztery kilometry od oblężonego dzisiaj przez Rosjan Mariupola. Jej punkt widzenia uwarunkowany jest bowiem przede wszystkim doświadczeniem wojny, która toczy się w Donbasie już od 2014 roku i o której mało kto w Europie Zachodniej pamiętał, do czasu aż miesiąc temu nie zapukała do bram naszych unijnych granic. Jest to więc punkt widzenia kogoś, kto odnosi się krytycznie do kultury zachodniej, przede wszystkim oskarżając ją o umyślną ślepotę, czy też nieumiejętność dostrzeżenia przemocowej i mocarstwowej polityki Rosji wobec Ukrainy. Ale jest to także perspektywa kogoś, kto wskazuje na możliwość odrodzenia się tejże Europy, w chwili gdy dostrzeże ona swoje wschodnie słowiańskie dziedzictwo, z jej alternatywną mitologią, rolą kobiet w kulturze i modelami międzyludzkiej i międzygatunkowej współpracy.

Zaproszenie do zabawy lub gry, w której sprawdza się skuteczność i konsekwencje różnych porządków myślenia poprzez zadawanie pozornie tylko błahych pytań „co by było, gdyby” nie jest wcale nową praktyką artystyczną. Można powiedzieć, że fikcja literacka niemal od zarania operowała różnymi strategiami spekulatywnego lub kontr(f)aktualnego myślenia, choć ostatnio baczniejszą uwagę na te praktyki zwróciły takie badaczki jak Catherine Gallagher (2018), Claire Norton (2018) a na polskim gruncie Małgorzata Sugiera (2018). Chciały one wyjaśnić, w jaki sposób sztuka i literatura mogą efektywnie przyczyniać się do indagowania samego procesu tworzenia i pisania historii i w konsekwencji wpływać na nasze praktyki poznawcze. Sprawczość tego typu literatury polegać miałaby przede wszystkim na pokazywaniu, jak uznana za ogólnie obowiązującą wersja historii jest raczej efektem pewnego splotu okoliczności lub wręcz dziełem przypadku w określonym miejscu i czasie oraz strategii narracyjnych i przedstawieniowych, za którymi zwykle kryje się konkretna ideologia.

Dlatego literatura kontr(f)aktualna nie udaje wcale, że odsłania jakąś nieznaną dotąd prawdę lub nowe źródła, ale wręcz celowo pokazuje odbiorcy, że działa w obrębie fikcji i fantazji, po to, by skłonić go do myślenia, że zastany porządek świata wcale nie jest oczywisty i niezmienny. Do takich eksperymentów, zdaniem Sugiery, nadają się zwłaszcza historyczne narracje wojenne, a nawet gry komputerowe dotyczące wojennych potyczek, gdyż na ich przykładzie najłatwiej wytłumaczyć tyleż sprawczość, co przypadkowość tzw. punktów zwrotnych historii. Nic dziwnego zatem, że metoda ta w fikcji literackiej była znana w Europie od co najmniej XIX wieku, gdyż za jej pomocą łatwiej było na przykład tworzyć kompensacyjną wizję historii tych narodów, państw lub wspólnot, które w starciach wojennych zostały pokonane. Jednym ze współczesnych przykładów strategii twórczej kontr(f)aktualnego myślenia są chociażby filmy Quentina Tarantino, takie jak *Bękarty wojny* (2009) czy *Django* (2012). Przedstawiają one alternatywne czy wręcz jawnie fikcyjne wersje historii Holokaustu oraz niewolnictwa amerykańskiego, w których ofiary mszczą się na swoich oprawcach albo nie godzą się na udręczenie. Zamiast pasywnie przyjmować przemoc tego silniejszego, bohaterowie tych filmów pokazują, że sami mogą efektywnie bronić się przed przemocą, a nawet w ramach rewanżu skutecznie atakować oprawców. Tym samym, niejako performatywnie, dzieła tego typu diametralnie zmieniają w wyobraźni odbiorców późniejszy bieg historii i sposób jej pamiętania, co w dalszej konsekwencji okazuje się skuteczną strategią rozbudzania krytycznego myślenia o samym procesie konstruowania i upowszechniania historii jako narzędzia dominacji i kolonizacji. Taka dekolonizacyjna czy też antykolonialna funkcja kontr(f)aktualnych strategii twórczych ma według Claire Norton wagę szczególną na przykład w chwili, gdy wpływa na proces zmiany debaty w przestrzeni publicznej. Pisząca bowiem o konflikcie palestyńsko-izraelskim

Norton (2018, s. 92-95), zastanawia się nad tym, czyja narracja o tym konflikcie i za sprawą jakich strategii przedstawieniowych zyskuje prym w przestrzeni publicznej i jakie mechanizmy przesądzają o znaczących pominięciach, przeoczeniach lub przeinaczeniach wydarzeń. Jednak kontr(f)aktualne myślenie nie ogranicza się wyłącznie do rozmontowywania i modelowania narracji wojennych bieżących konfliktów zbrojnych.

Kontr(f)aktualne strategie a wiedzobójstwo

Wspominam o twórczych strategiach kontr(f)aktualnych w kontekście spektaklu Oleny Apczel z innego powodu, niż tylko ze względu na ich funkcję tworzenia alternatywnej wersji ostatnich wojen. Chodzi mi bowiem o dostrzeżenie nowego pola możliwości, jakie otwiera myślenie spekulatywne w procesie zapobiegania albo zwalczania tzw. wiedzobójstwa (ang. *epistemicide*, Santos, 2018; Bal, 2021). Jak pisał bowiem Boaventura de Sousa Santos w *The End of the Cognitive Empire. The Coming of Age of Epistemologies of The South* (2018), zabójstwo epistemiczne (wiedzobójstwo) jest długoterminowym efektem działania kolonialnej matrycy władzy oraz zachodnich epistemologii, które charakteryzują się europocentrycznym, patriarchalnym i kolonialnym spojrzeniem znikąd i uprzywilejowują filozofię cywilizacyjnego postępu, dominacji kultury pisma nad kulturą doświadczenia i ciała oraz kultury metropolii nad kulturami peryferyjnymi. Dlatego postulował, by przeciwstawić im takie epistemologie, które rodzą się w wyniku oporu wobec poznawczej opresji i wobec wiedzy, która tę opresję legitymizuje (Santos, 2018). Tę potrzebę uzasadniał zaś faktem, że społeczeństwa dotknięte historycznym kolonializmem (których przykładem w naszej części Europy może być Ukraina, rozwijająca się w cieniu najpierw rosyjskiego, a później sowieckiego imperium, nie wspominając o wcześniejszych kolonizacyjnych ambicjach Polski), choć

dzisiaj uwolnione spod bezpośredniej politycznej i administracyjnej kurateli, nadal zmagają się z doświadczeniem wiedzobójstwa, które przejawia się chociażby w podkopywaniu autorytetu własnego języka jako narzędzia poznania, systemu kognitywnych odniesień, kosmologii, czasoprzestrzennej konceptualizacji świata – czyli tych składowych kultury, które nie mieściły się i nadal, niestety, nie mieszczą w ramach dominujących paradygmatów wytwarzania i dystrybucji wiedzy o świecie.

Kolonialna matryca władzy-wiedzy, i to zarówno w wersji zachodniej, jak i wschodniej, gdy mowa o carskiej Rosji oraz sowieckim imperium (Mignolo, Tlostanova, 2012), powołała bowiem, jak twierdzi Walter Mignolo, skolonizowane wspólnoty do życia wyłącznie w ramach właściwego sobie i uprzywilejowanego systemu poznania, po to między innymi, by ich zastane sposoby konceptualizacji świata zepchnąć w sferę rzekomo prymitywnych, zapóźnionych cywilizacyjnie obyczajów, wierzeń, ekspresji stanów emocjonalnych, które co najwyżej mogły być przedmiotem badań antropologicznych lub etnograficznych (Mignolo, 2011). Nie trzeba dodawać, że chrześcijaństwo odegrało w tym procesie anihilacji epistemicznej najważniejszą rolę, chociażby poprzez wynalezienie określenia „poganie", będącego zbiorczą metonimią bytów podrzędnych. Stąd już krótka droga do stwierdzenia, że skolonizowane wspólnoty rzekomo nie miały odpowiednich dyskursywnych narzędzi, umiejętności i środków, by zyskać choćby minimalną samoświadomość, lub by, co gorsza, zajmować się wytwarzaniem naukowej wiedzy o świecie[6].

Dlatego Santos postuluje właśnie, by wiedze lokalne wspólnot poddanych imperialistycznej presji nie tylko wskazywać i odzyskiwać, ale jeszcze by przywracać im epistemiczną wartość w ramach nowej ekologii wiedz, czyli bardziej zrównoważonych i zróżnicowanych glokalnie systemów poznania

(Santos, 2018, s. 7). W myśleniu Santosa widać jednak wyraźnie typowe dla jego południowoamerykańskiego usytuowania postrzeganie świata, w którym bezpośrednim sprawcą wiedzobójstwa jest mocarstwowa Ameryka Północna oraz Europa Zachodnia, zwane przez Santosa Globalną Północą[7]. Zupełnie inaczej jednak postrzegać będziemy problem wiedzobójstwa i zróżnicowania geopolityki wiedzy, jeśli na dominujące epistemologie zarówno Europy Zachodniej, jak i rosyjskiego oraz sowieckiego imperium patrzeć zaczniemy z perspektywy Europy Środkowo-Wschodniej, a więc takich krajów jak Polska, a przede wszystkim Ukraina, które w swojej historii pozostawały w cieniu tego ostatniego mocarstwowego oddziaływania.

Z tej naszej lokalnej środkowoeuropejskiej perspektywy wiedzobójstwo można zatem rozumieć wielorako. Z jednej strony jako niechęć zachodniego świata do uznania podmiotowości kultury wschodniej Europy i narodów ją tworzących, które w wyobraźni zachodnioeuropejskiej funkcjonują głównie jako metonimia cywilizacyjnego zapóźnienia. O tym, jak i kiedy taka koncepcja się narodziła, pisał pod koniec XX wieku Larry Wolf (1994, pol. 2020), upatrując jej początków w okresie oświecenia. To wtedy właśnie powstały zachodnie wyobrażenia o krajach na wschodzie Europy, które w pędzie do nowoczesności zostały daleko w tyle, wobec coraz szybciej uprzemysławiających się krajów takich jak Wielka Brytania, Niemcy czy Francja. Dzisiaj ta dawno ukuta koncepcja zapóźnienia cywilizacyjnego Wschodu powraca czasem w formie presji „nadrabiania” zaległości w stosunku do Zachodu, odczuwalnej zwłaszcza w Polsce i w Ukrainie. Widoczna jest ona także na polu humanistyki chociażby w tym, że polscy humaniści znacznie chętniej spoglądają na koncepcje i kategorie poznawcze rodzące się na zachodnich uniwersytetach oraz w ramach zachodniej sztuki, zamiast szukać przykładów dekolonizacji wiedzy właśnie w praktykach wiedzo-twórczych Europy Środkowo-Wschodniej.

Z drugiej strony by właściwie zrozumieć kwestię wiedzobójstwa w Europie Środkowo -Wschodniej należy na nią spojrzeć w nieco węższej perspektywie lokalnej. A więc odnieść do całego szeregu wiedzo-twórczych praktyk wspólnot, które w tej części Europy Środkowo-Wschodniej doświadczyły poznawczej anihilacji, chociażby w wyniku forsowanej chrystianizacji albo panującego przez blisko trzysta lat feudalizmu lub polityk nacjonalistycznych i wynaradawiających w XIX i XX wieku (w tym wykluczających praktyk polonizacji, germanizacji, rusyfikacji, czystek etnicznych czy wysiedleń). Europa Środkowo-Wschodnia musiałaby zatem najpierw na własnym gruncie dokonać dekolonizacji wiedzy, która uwzględniałaby właśnie lokalne perspektywy poznawcze i praktyki wiedzo-twórcze po to by potem przeciwstawić je epistemologiom Zachodu. Traktuję zatem spektakl Oleny Apczel jako jeden z przykładów takich lokalnych praktyk poznawczych, których celem jest próba odzyskiwania utraconych lub zmarginalizowanych, ale wyraźnie lokalnie usytuowanych sposobów konceptualizacji świata, w celu zbudowania jego bardziej zrównoważonej przyszłościowej wizji.

Oczywiście, o potrzebie zaradzenia tzw. (nie)sprawiedliwości epistemicznej w polskiej refleksji humanistycznej mówili polscy badacze już kilka lat temu. Dopominała się o to zwłaszcza Ewa Domańska, argumentując, że wbrew pozorom nie jest to wyzwanie ważne jedynie dla Ameryki Łacińskiej i dla Kanady, ale właśnie dla naszego regionu Europy Środkowo-Wschodniej (Domańska, 2011, 2012, 2017). Chodziło jej jednak przede wszystkim o kwestie produkcji i dystrybucji wiedzy naukowej, gdyż, jak przekonywała, ciągle jeszcze w Europie Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych, gdzie mieszczą się tzw. centra tworzenia wiedzy, Europa Środkowo-Wschodnia uważana bywa za prowincję lub co najwyżej *case studies* do testowania tworzonych tam teorii. Jej obawy korespondowały zatem z myśleniem Santosa o przepaści między epistemologiami tzw. Globalnego Południa i

Globalnej Północy, które choć geograficznie nacechowane, wskazywać mają głównie na istniejące podziały ekonomiczne świata. Mniej zamożna Europa Wschodnia z trudem przebija się ze swoją nauką i sztuką do tak zwanego głównego nurtu, przede wszystkim ze względu na skromniejsze zasoby służące ich produkcji i dystrybucji. Oczywiście ten dualistyczny podział świata na Globalne Południe i Północ oraz Globalny Zachód i Wschód w rzeczywistości jest o wiele bardziej zniuansowany, niżby wydawać by się mogło na pierwszy rzut oka. Niemniej jednak mam wrażenie, że apel formułowany kilka lat temu przez Santosa i Domańską nie został w Polsce ani na świecie należycie usłyszany. I szkoda, że tak naprawdę dopiero teraz, kiedy ów Wschód, a dokładnie bestialski atak Rosji na Ukrainę uświadomił większości badaczy, że zachodnioeuropejskie narzędzia epistemiczne są dla jego opisu niewystarczające, zaczyna się na Zachodzie gorączkowo poszukiwać modeli poznania wypracowanych na naszym (środkowoeuropejskim) lokalnym gruncie[8]. I właśnie w kontekście tak zarysowanej potrzeby zmiany geopolityki wiedzy oraz przeciwdziałania wiedzobójstwu chciałabym patrzeć na spektakl *Kreszany* Oleny Apczel.

Niewiedza jako warunek nowej wiedzy

Warunkiem zyskania nowej świadomości dziejów i dostrzeżenia potencjalnych alternatywnych przyszłości jest, jak postulowali Mignolo i Tlostanova (2012), przede wszystkim przyznanie się do niewiedzy albo oduczenie się starych nawyków myślowych. Jak to rozumieć? W spektaklu Oleny Apczel figurę wiedzy/niewiedzy uosabia kamienny posąg baby, zapamiętany przez reżyserkę z okresu młodości spędzonej w Donbasie. Mowa o wykutym w skale posągu kobiety, jednym z wielu, jakie można do dzisiaj znaleźć w Dniprze we wschodniej Ukrainie, które przetrwały tam ponoć w niemal nienaruszonym stanie przez ponad sześć tysięcy lat[9].

Ukraiński termin „baba”, jak twierdzą etymologowie, pochodzi od perskiego źródłosłowu oznaczającego „wojownika”[10], co przy odrobinie dobrej woli można interpretować jako waleczną wersję kobiecości – odmienną zgoła od judeochrześcijańskiej tradycji. Niemniej jednak istnieje tak wiele koncepcji pochodzenia zarówno samego słowa „baba”, jak i figur z Dnipra oraz ich funkcji, że lepiej w tym wypadku mówić raczej o towarzyszącej im „niewiedzy” niż o naukowych pewnikach. Owe nieme, bo niemogące opowiedzieć swojej genealogii totemiczne postacie, kamienne baby będące świadkami historii, skutecznie wytrącają badaczom z rąk narzędzia poznawcze lub wskazują na ich ograniczoną skuteczność. W spektaklu, którego zasadą konstrukcyjną jest gra w „co by było, gdyby”, kamienna baba pełni zatem ważną, choć nieoczywistą na pierwszy rzut oka funkcję. Pojawia się jako nadmuchany balon w kształcie kamiennego posągu z namalowanym na nim wizerunkiem kobiety. Podtrzymuje go od tyłu Mirosława Żak, która celowo obniżonym głosem przemawia uroczyście:

> Stoję tu w stepie od setek lat, miliardy grzybów rodziło na mnie nowe kolonie, jakieś sześć i pół miliona gołębi wysrało się na mnie, dziesiątki imperiów urodziło się i zdechło na moich oczach. A ja dalej stoję – baba ja, baba kamienna – twarzą na wschód (Apczel, Maciupa, Zrałek-Kossakowski).

Ten ironicznie nadęty balon nawet nie udaje, że wie na pewno, kogo gra albo czyim głosem miałby przemawiać. Niemniej jednak sama jego obecność każe myśleć o materii oraz materialnych szczątkach dawnych kultur jako o narzędziach pełniących ważną funkcję medium przeszłości[11]. Kamienna baba przywodzi mi bowiem na myśl scenę z powieści *Muzeum porzuconych*

sekretów (2010) ukraińskiej pisarki Oksany Zabużko. Jej bohaterka – mając świadomość skąpości źródeł dotyczących jej osobistej biografii i niezapisanych albo przekłamanych kart historii Ukrainy – wchodząc do soboru Sofijskiego w Kijowie zdaje sobie sprawę z tego, że widniejące na jego sklepieniu postacie i figury widziały i wiedziały od niej o wiele więcej. I że największą trudność sprawić może sposób wydobycia tej wiedzy z wyrazu twarzy i spojrzeń tychże freskowych postaci. Jak mi się wydaje, jedną z form jej odzyskiwania może być właśnie myślenie spekulatywne. Kamienna baba może i nie opowie nam wprost alternatywnego mitu fundacyjnego wschodnioeuropejskiej kultury, ale zachęcić może do uwolnienia wyobraźni.

Dlatego właśnie w następnej scenie spektaklu, na wielkim ekranie zamykającym szczelnie pudło sceny, widzowie oglądają stylizowany na stary czarno biały film, mockumentalny zapis hipotetycznej rozmowy księcia Polan Mieszka I (który przyjął chrzest z rąk cesarza Ottona III), Olgi Kijowskiej zwanej Olgą Mądrą (która przyjęła chrzest w 957 roku w Konstantynopolu i odpowiedzialna była za chrystianizację Rusi Kijowskiej, kosztem notabene rzezi Drewlan, jednego z plemion wschodniosłowiańskich sprzeciwiających się chrystianizacji), a także wnuka Olgi Włodzimierza, kontynuującego umacnianie prawosławia w Rusi Kijowskiej. Ci udający zaskoczonych nagłym spotkaniem władcy, odpowiedzialni za chrystianizację Słowian, patrzą na swoje dzieło z perspektywy współczesnej i najwyraźniej wątpią w powodzenie swojej misji. Olga Kijowska podkreśla, że chrześcijaństwo zredukowało przecież rolę kobiety do strażniczki ogniska domowego i matki, pozbawiając ją społecznej sprawczości, a w tych obserwacjach wtórują jej zarówno Mieszko I, jak i Włodzimierz.

Ale mockument odsłania też przewrotną rolę kroniki filmowej w konstruowaniu historii i procesie jej uwierzytelniania. I nie chodzi tu o

oczywiste nieprawdopodobieństwo sfilmowania rozmowy kogoś sprzed ponad tysiąca lat, tylko o coś bardziej subtelnego. Z jednej strony kiepska jakość dźwięku tego nagrania oraz czarno biała konwencja, skróty i przyspieszenia oraz ślady montażu pozostawiają sporo miejsca na domysły, które można wypełniać dowolną treścią. Z drugiej strony te same cechy mogą służyć właśnie uwierzytelnianiu określonej wersji historii; zyskiwana z czasem lub świadomie konstruowana przez autorów spektaklu „zgrzebność" dokumentu ma zaświadczać o jego niefikcyjnym charakterze. I choć wydawać by się mogło, że o zabiegach propagandowych, manipulowaniu treścią i obrazem powiedziano już wszystko, to jednak trwająca właśnie wojna uświadamia nam, że nawet dzisiaj te same materiały, ujęcia filmowe i obrazy mogą podlegać skrajnie różnym interpretacjom. A nawet być narzędziem nachalnej manipulacji (jak w przypadku zrobionych za pomocą dronów zdjęć zrównanego z ziemią w wyniku rosyjskich bombardowań Mariupola, które w reżimowej rosyjskiej narracji przedstawiane są jako efekt działań ukraińskiej artylerii). Dlatego nie do końca wiarygodnie brzmią w uszach widza zapewnienia Olgi, że chciałaby się stać dzisiaj ikoną nowoczesnej feministycznej walki, skoro, jak przytomnie uświadamiają jej Mieszko i Włodzimierz, to ona właśnie nakazała wyrżnąć w pień wiele słowiańskich plemion, w tym także matek i dzieci, które nie poddawały się chrystianizacji. Alternatywnych modeli poznania trzeba zatem szukać gdzie indziej.

Niekonieczne mitologie

Najciekawsze, moim zdaniem, wyzwanie, jakie twórcy spektaklu rzucają zachodniej epistemologii, dotyczy funkcji i interpretacji mitologii grecko-rzymskiej. Pobrzmiewa w nim wprost wyrażana przez reżyserkę wola, by grecko-łacińskie dziedzictwo mitologiczne zastąpić mitologią słowiańską.

Albo chociaż tak zmienić jej utwierdzoną w kulturze interpretację, by stała się ona zalążkiem nowej, pożytecznej dla współczesności utopii międzyludzkiej i międzygatunkowej współpracy. Dlatego w pewnym momencie ktoś przynosi na scenę tekturowe maski mające udawać Peruna albo jego kobiecą wersję Perunicę, Welesa, Karny, Roda i Mokoszy (czyli bogów słowiańskich, których nazwy z łatwością wyszukać można chociażby w Wikipedii, gdyż w tym spektaklu nikt raczej nie udaje erudyty), by za ich pomocą w rytm muzyki i brzmiącego niczym dziecięca wyliczanka wierszyka aktorzy opowiedzieli alternatywny chtoniczny mit stworzenia świata. Jak mówią, powstał on na polecenie Peruna, który nakazał Welesowi wydobyć z głębi morza garść piasku, by ta stała się zalążkiem lądu. Każdy z aktorów, w zależności od tego, którego boga twarz sobie przywłaszczył, opowiada tę historię nieco inaczej; ale przecież nie o wiarygodną wersję tutaj chodzi. W obliczu skąpych źródeł tej mitologii (nie przetrwała bowiem żadna spisana wersja tych mitów, w przeciwieństwie do np. mitów skandynawskich), gra toczy się po raz kolejny o zadawanie pytań, o mierzenie się z możliwością wyobrażenia sobie innego początku świata. Dotknięcie źródeł słowiańskich korzeni jest, jak sugerują twórcy przedstawienia, przedsięwzięciem skazanym raczej na porażkę, co widać zwłaszcza w zdystansowanych, ironicznych komentarzach aktorów do tego „odtwórczego” zadania odegrania słowiańskich początków świata.

Ciekawsze zatem propozycje płyną ze spektaklu wtedy, gdy Apczel i jej współpracownicy chcą spojrzeć na znacznie lepiej utwierdzone w zachodniej kulturze postaci z greckiej mitologii. Chodzi im przede wszystkim o nowe spojrzenie na postać Klitajmestry (w tej roli występuje ponownie Mirosława Żak), która ginie z ręki Orestesa, z zemsty za wcześniejszy zamach na życie Agamemnona. Kiedyś Judith Butler sugerowała (2010), że znacznie lepiej dla naszej zachodniej współczesnej kultury byłoby, gdybyśmy wsłuchali się w

żądania Antygony, która zgodnie z prawem pokrewieństwa i wbrew patriarchalnemu prawu stanowionemu przez Kreona chciała pochować brata. Teraz Apczel chciałaby, abyśmy w Klitajmestrze, zamiast morderczyni Agamemnona, dostrzegli zranioną matkę Ifigenii, której życie ojciec poświęcił dla zapewnienia powodzenia swojej misji wojennej. I jej apel, mam wrażenie, brzmi niezwykle aktualnie, w chwili gdy cały świat zobaczył, że w toczącej się na naszych oczach wojnie jej niewinnymi ofiarami są właśnie kobiety i ich dzieci. Dlatego uważam, że monolog Klitajmestry jest bodaj najważniejszą propozycją spekulatywnego i dekolonialnego myślenia w całym spektaklu. Łącząc bowiem mitologię słowiańską z grecką, Apczel podkreśla znaczenie matrylinearnego dziedzictwa kulturowego: Klitajmestra wyraźnie bowiem mówi, że ciało córki nie należy do ojca (wojennego wodza), ale do pozostającej na straży domowego ogniska matki. Ta ginąca już w pierwszej części *Orestei* Ajschylosa postać kobieca, w *Kreszanach* podejmuje brzemienną w skutkach dla całego świata decyzję, że urodzi Ifigenię raz jeszcze (co by było, gdyby), ale tym razem nie w kolebce greckiej zachodniej kultury (gdzie niechybnie zginie), ale na Wschodzie. Z tej zmiany greckiego mitu wynika kolejna konsekwencja. Mianowicie taka, by zamienione w Błagalnice Erynie (wcześniej boginie zemsty), które przebaczyły Orestesowi mord na matce i wraz z Apollem przyczyniły się do uwierzytelnienia demokracji opartej na patriarchacie, zastąpione zostały słowiańskimi boginiami narodzin i nowego odrodzenia – Rodzanicami.

Scenę tę zwieńcza poetycki monolog Ifigenii do matki, Klitajmestry. I jeśli dobrze odczytuję tę poezję, to być może jest to zarazem monolog samej Oleny Apczel do zmarłej matki, albo do tego kobiecego dziedzictwa, który wiąże nas z ziemią. Słowa w nim zawarte są bowiem wyrazem tęsknoty za zapachem i smakiem dawno jedzonej kaszy, ciepłem domowego ogniska i do

tego, co – jak można się przekonać z relacji wielu osób wysiedlonych wbrew własnej woli – zapewnia nam poczucie przynależności do szerszej wspólnoty i do habitatu. Nie ma dla mnie w tej scenie już żadnej chęci przewrotnej zabawy, a jedynie niedająca się przełożyć na język intelektualnej refleksji chęć afektywnego utożsamienia z czyimś doświadczeniem utraty:

> Każdej wiosny. Pamiętam, jak niosłam w rękach sześć ogórków, aby wymienić je na bochenek chleba z moją koleżanką Olą. Tam, gdzie pracowała jej matka, pensja była wydawana w chlebie, a za twoją pracę dostawałaś jakąś kaszę, chyba jęczmienną. Przez wiele lat nienawidziłam kaszy jęczmiennej. Jestem tą kaszą. Stworzona z jej cząstek. Ze szczegółów kaszy. Ziarna gotowane w otaczającym je śluzie. Otacza mnie mikroskopijny śluz. Oglądam komórkę na skórze prawego nadgarstka. Czy w tej komórce jest duch? Tam mogę skierować swój apel. Część mnie składa się z atomów kaszy jęczmiennej. Atom z komórki na skórze mojego prawego nadgarstka był kiedyś atomem w oczodole pierwszego gada, który wyszedł z oceanu na suszę (Apczel, Maciupa, Zrałek-Kossakowski).

Nie zaskakuje mnie wcale, że owo przywiązanie do dawnych smaków, domu i ziemi formułowane jest w ramach dyskursu nawiązującego do budowy komórkowej istot żywych i do atomów materii. Dyskurs ten świadczy bowiem o tym, że na najbardziej materialnym, molekularnym poziomie nasze ciała i ciała naszych przodków oraz geologiczne warstwy ziemi należą do wspólnego systemu opartego na wzajemnych relacjach, o czym szeroko pisały chociażby Karen Barad (2007) czy Jane Bennett (2010) Mało tego, teatralne przedstawienie odgrywa w tym rozpoznaniu o tyle ważną funkcję, że uruchamia w widzu to, co badacze z kręgów dekolonialnych nazywali

„współ-czucio-myśleniem” („sentir pensar”, „corazonar”, „feeling thinking”, Bal, 2021). Mówiąc inaczej, jeśli obcowanie z teatrem jako laboratorium poznania ma mieć jakiś sens, to powyższe rozpoznanie przekłada się także na osobiste doświadczenia odbiorcy. W moim przypadku zwłaszcza na jedno. W 2019 roku odwiedziłam w Kołomyi w Ukrainie – jako pierwsza z rodziny przesiedlonej stamtąd po 1945 roku na Górny Śląsk – groby mojego prapradziadka, pradziadka i prababci. Dotykając liści bluszczu, którym obrosły ocalałe nagrobki, wyobraziłam sobie i poczułam jednocześnie, że na molekularnym poziomie, na styku tkanki tychże liści i skóry moich palców oraz mchu obrastającego kamienne fundamenty i moich stóp, spotykają się ze sobą dwie czasowości: dawny, przeszły czas moich przodków z końca XIX i początku XX wieku i mój czas, lat dwudziestych XXI wieku. Platformą tego spotkania była bowiem „drżąca materia”, jakby powiedziała Bennett, albo „bagniste medium” jak je nazywała Rebecca Schneider (organiczne miejsce rozkładu a zarazem wzrostu, miejsce stykania się ze sobą różnych geologicznych warstw), które stają się wehikułem swoiście pojętej archeologii wiedzy. Tę archeologię rozumiem jednak nie jako odsłanianie kolejnych warstw dyskursu, jak chciałby Foucault, ale jako nawiązywanie relacji z głębszymi warstwami czasu i materii w ramach współ-czucio-myślenia.

I z tej materialistyczno-empirycznej, a zarazem afektywnej perspektywy patrząc, zupełnie inaczej wyglądać może, jak sugerują twórcy spektaklu *Kreszany*, typowy dla chrześcijańskiej religii rytuał komunii. Można go sobie bowiem wyobrazić jako akt przekazywania życia na poziomie molekularnym. Z tą różnicą, że zamiast typowego dla zachodniego świata męskiego ciała Chrystusa w roli komunii występuje w tym akcie oddania Bogini-rodzica, Rodzanica, matka córki, jeszcze jedna figura ze słowiańskiej mitologii:

> Przyjmij – to jest moje ciało. Przyjmij, jedz – to moje ciało, którym łamię się dla Ciebie. Współcielesna z Tobą. Kto spożywa Moje Ciało i pije Moją Krew, ma życie wieczne. Wskrzeszę Cię ostatniego dnia. Rozerwę łono na pół i dam życie wieczne. Ssij mnie. Jedz mnie. Bądź martwa, póki owijam dom tarniną, rozpalam ogniska, wypełniam rogi solą, wiążę czerwone węzły i kładę pod tobą siekierę. Wchodzą Rodzanice. Wkładają we mnie swoje długie dłonie. Malują na twoim czole moją krwią. Pijcie z niej wszyscy. Jedzcie kaszę. Zlizujcie miód ze stóp. Idę do przodu. Czołgam się. Wstaję. Czołgam się. Spotykam wodę. Ssij mnie. Bądź martwa. Sprowadzam cię z powrotem do głębin. Nie utop się. Umyj się. Rozgryzam nasze połączenie. Łożysko wychodzi na zewnątrz. Zżeram i zgrzytam. Wyrywam włosy z głowy i robię węzły. Nie ze złości. Mój mózg żyje w ciemności. Od narodzin do śmierci. Ja jestem chlebem żywym, który zszedł z nieba. Kto spożywa ten chleb, ten ma życie wiecznie. A chleb, który Ja daję, to jest Ciało Moje, które oddaję za życie. Rodzi się Boginirodzica (Apczel, Maciupa, Zrałek-Kossakowski).

Taka zamiana męskiego ciała boga na kobiece ciało bogini wiązałaby się na pewno z daleko idącymi konsekwencjami kulturowymi. Począwszy od tego, że typową dla patriarchalnego świata koncepcję męstwa i krwawej ofiary w obronie rzekomo wyższych wartości cywilizacyjnego postępu zastąpić musiałaby koncepcja troski o najbliższych i o „znaczących innych” (Haraway, 2003), którzy nie koniecznie służą człowiekowi w cywilizacyjnym wyścigu. A wręcz przeciwnie – reprezentować mogą wartości długiego trwania albo samoodradzającej się naturo-kultury o charakterze cyklicznym, której kresu niekoniecznie należy wypatrywać (jak w chrześcijaństwie). Oczywiście nie

chciałabym wysnuwać w tym moim spekulatywnym myśleniu zbyt daleko idących wniosków, zwłaszcza że publiczność sosnowiecka, w moim odczuciu, raczej niepewnie wsłuchiwała się w opowieści o konieczności zastąpienia wiary w „boga na patyku” wiarą w ciało bogini. Ale po to jest właśnie myślenie kategoriami możliwej do zrealizowania utopii, „co by było, gdyby”, żeby taką ewentualność móc sobie wyobrazić. Jak rozumiem, powinniśmy to zrobić dla naszego własnego dobra, zwłaszcza w chwili, kiedy moskiewski patriarcha prawosławny Cyryl poparł atak Rosji na Ukrainę, zaś papież Franciszek w sprawie tej wojny postanowił nabrać wody w usta.

Niniejszy artykuł jest częścią monografii zbiorowej zatytułowanej *Nowe światy. Sztuki performatywne jako polityczne przestrzenie konfliktu, dialogu i troski*, pod red. Krzysztofa Kurka, Magdaleny Rewerendy, Agaty Siwiak, która ukaże się jesienią 2022 roku nakładem Wydawnictwa Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM.

Wzór cytowania:

Bal, Ewa, *„Kreszany”, czyli o testowaniu starych/nowych epistemologii napływających ze Wschodu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, DOI: 10.34762/9626-4251.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
DOI: 10.34762/9626-4251

Autor/ka

Ewa Bal (ewa.bal@uj.edu.pl) – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki, kierownik Pracowni Badań Praktyk Wiedzo-Twórczych Kultur Lokalnych na tej uczelni. Wcześniej wykładowca na Uniwersytecie „L'Orientale" w Neapolu, profesor wizytujący na uniwersytetach we Włoszech i w Hiszpanii. Członkini European Association For Studies of Theatre and Performance (EASTaP), International Federation for Theatre Research (IFTR) oraz Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych (PTBT). Zajmowała się dramatem i teatrem włoskim i jemu poświęciła dwie monografie: *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, 2017 (po angielsku: *In the Footsteps of Harlequin and Pulcinella. Cultural Mobility and Localness of Theatre*, 2020), *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, 2006. W obszar jej obecnych zainteresowań naukowych wchodzą zagadnienia mobilności kulturowej, nacjonalizmu, lokalności, dramaturgie mniejszości językowych oraz metodologie krytyczne z zakresu (de/post)kolonializmu, gender i queer studies oraz performatyki. Współredagowała kilka monografii zbiorowych, w tym ostatnio z Mateuszem Chaberskim: *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance* (2021), z Konradem Wojnowskim: *Bądźmy w kontakcie! Strefy kontaktu jako narzędzie rozpoznawania współczesności* (2020), z Dariuszem Kosińskim: *Performatyka. Terytoria* (2017). Jest redaktorem serii Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego Nowe Perspektywy – Performatyka, w której od 2013 roku ukazało się osiem tomów. Od ośmiu lat prowadzi badania na temat wytwarzania śląskości w teatrze i w performansie, a ostatnio realizuje projekt badawczy o roboczym tytule „Etnonostalgie i etnofuturyzm w teatrze i performansie XXI wieku", poświęcony lokalnym performatywnym praktykom poznawczym z polskiego, ukraińskiego i hiszpańskiego obszaru językowego. Numer ORCID: 0000-0002-2434-6108.

Przypisy

1. Wyjaśniając tytuł spektaklu, reżyserka podkreśla, że tytułowe Kreszany w słowiańskiej mitologii były boginiami o ciele ptaków, które strzegły drzewa z ognistymi jabłkami. Drzewo to powstało z chaosu kosmosu i było źródłem poznania dobrego i złego. *„Człowiek równy był bóstwom"*. Rozmowa z Oleną Apczel, reżyserką spektaklu *Kreszany* w Teatrze Zagłębia.
2. *Kreszany*, reżyseria Olena Apczel, scenariusz: Olena Apczel, Olga Maciupa, Wojtek Zrałek-Kossakowski, scenografia i kostiumy: Natalia Mleczak, muzyka: Mateusz Zegan, konsultacje muzyczne: Paweł Płoskoń, światła: Paweł Walicki, choreografia: Anna Steller, wideo: Paweł Szymkowiak, przygotowanie wokalne: Maria Oneszczak, premiera: 6 grudnia 2021 (Festiwal Boska Komedia w Krakowie), koprodukcja Teatru Zagłębia w Sosnowcu i Teatru Łaźnia Nowa w Krakowie.
3. Autorka sztuk teatralnych i dramaturżka, teatrolożka, doktor nauk humanistycznych. Absolwentka Lwowskiego Uniwersytetu Narodowego im. Iwana Franki oraz Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Stypendystka programu „Gaude Polonia" w 2019. Od 2009 do 2011 pracowała jako dyrektorka Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego *Drabyna* we Lwowie. Sztuki Olgi Maciupy niejednorazowo zwyciężały w ukraińskich konkursach dramaturgicznych: *Tydzień sztuki aktualnej* w Kijowie, *Drama.UA* we Lwowie,

konkursie Instytutu Ukraińskiego *Transmission.ua: drama on the move* (Niemcy i Wielka Brytania). W 2017 roku dramat *Ballada ekologiczna* zwyciężył na niemieckim konkursie poświęconym dramaturgii współczesnej Heidelberger Stückemarkt. Sztuki autorki były wystawione w teatrach Lwowa, Chusta oraz Siewierodoniecka. W Polsce jako dramaturżka współpracowała przy spektaklach *Lwów nie oddamy* oraz *Granica* w reżyserii Katarzyny Szyngiery w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, a również jest współautorką tekstu *Kreszany* razem z Oleną Apczel i Wojtkiem Zrałkiem-Kossakowskim w reżyserii Oleny Apczel w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu.
4. Artysta pogranicza teatru i muzyki. Dramaturg, autor scenariuszy, reżyser i twórca muzyki pracujący w Polsce (m. in. w warszawskim Teatrze Studio, gdańskim Teatrze Wybrzeże, poznańskim Teatrze Nowym) i w Niemczech (Maxim Gorki Theater w Berlinie). Laureat licznych nagród, m. in.: Nagrody Teatralnej Marszałka Województwa Pomorskiego, Nagrody dla Indywidualności Artystycznej i Nagrody Dziennikarzy Festiwalu Kontrapunkt, Nagrody za oryginalny polski tekst dramatyczny lub adaptację na Festiwalu Polskiego Radia i Telewizji Dwa Teatry (ze Zbigniewem Brzozą) czy nagrody za adaptację Przedwiośnia w II edycji konkursu Klasyka Żywa (z Natalią Korczakowską). Dwukrotny finalista Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Autor cieszących się dużym uznaniem słuchowisk realizowanych m. in. z Marcinem Lenarczykiem (djLenar), Martą Malikowską i Marcinem Maseckim. Animator kultury i kurator, tworzył program muzyczny 7. Berlin Biennale, festiwalu Łódź 4 Kultur, warszawskiego Centrum Kultury Nowy Wspaniały Świat, kurator i twórca festiwalu słuchowisk Do usłyszenia na Placu Defilad i serii słuchowisk Klasyka do usłyszenia. Okazjonalnie DJ i producent muzyczny. W roku 2013 zastępca dyrektora festiwalu Łódź 4 Kultur (za dyrekcji Zbigniewa Brzozy), w latach 2016-2017 dramaturg warszawskiego Teatru Studio. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2018 oraz austriackiego Bundeskanzleramt i KulturKontakt Austria w roku 2019.
5. Jako reżyserka Olena Apczel dała się poznać Polsce głównie jako autorka spektaklu *Więzi* w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w roku 2019, który pokazywany był na festiwalu Bliscy Nieznajomi w Poznaniu w tym samym roku. Przedstawiała w nim swoją „niedookreśloną", wykorzenioną etnicznie donbaską rodzinę oraz uwikłanie heterogenicznego społeczeństwa ukraińskiego w sieć piętnujących wzajemnych spojrzeń. Poza reżyserią Apczel jest także twórczynią performansów, scenarzystką i kuratorką projektów artystycznych. Ukończyła Wydział Sztuki Teatralnej, Filmowej oraz Telewizyjnej Państwowej Akademii Kultury w Charkowie na kierunku reżyseria estrady (licencjat), sztuka teatralna (magisterium), w tej samej uczelni uzyskała tytuł doktora historii sztuki, tam też w latach 2010-2015 wykładała. Reżyserowała i realizowała liczne spektakle teatralne, m.in. *Przewoźnik* Anny Jablońskiej (VI Festiwal Teatrów Niepublicznych Kurbalesija w Charkowie, 2008, Nagroda Krytyki Artystycznej), *Mój pierwszy mężczyzna* Jeleny Isajewej (VII Festiwal Teatrów Niepublicznych Kurbalesija w Charkowie, 2009, najlepsza reżyseria). Autorka performansu *Opositorium. Ścieżki/skrzyżowania*, będącego efektem badania stref tolerancji dialogu międzywyznaniowego we współczesnym społeczeństwie (Charków, 2016). Współtwórczyni spektakli (jako współreżyserka i aktorka): *Tlen* Iwana Wyrypajewa, *Samotny Zachód* Martina McDonagha, *Titij nienaganny* Maksima Kuroczkina w Teatrze Kotielok w Charkowie. W 2016 razem z reżyserem Artemem Wusikiem założyła niezależny autorski Bardzo Znany Teatr, gdzie zrealizowali wspólnie sztuki *Młotek w gębie* Daniiła Charmsa i *Rodzinne* własnego autorstwa. Współautorka licznych performansów zrealizowanych w założonej i prowadzonej przez siebie Szkole Sztuki Aktorskiej Tiesto w Charkowie. W 2016 roku pracowała jako

konsultantka spektaklu *Labirynty: Bóg-honor-emigracja* Mikity Valadzko (reż. Zmicer Chartkou) w Teatrze im. L. Solskiego w Tarnowie. Od 2017 do 2019 dyrektorka artystyczna Lwowskiego Akademickiego Teatru Dramatycznego im. Łesi Ukrainki. w którym wyreżyserowała *Opowieść wigilijną* Karola Dickensa oraz postdokumentalny spektakl *Horyzont 200*, gdzie była też współautorką tekstu i scenografii. Reżyserka oraz współautorką tekstu spektaklu *Rodzina patologa Ludmiły* w Teatrze Złota Brama (Kijów, 2020). Obecnie współpracuje z Nowym Teatrem w Warszawie przy projekcie „Nowi Sąsiedzi – Нові сусіди".
6. Walter D. Mignolo mówi w tym wypadku o westernizacji świata w ramach monolitycznego systemu poznania, i o jego kognitywnym zawłaszczaniu, którego ramy czasowe mieszczą się w okresie od „odkrycia" Ameryki w 1492 roku do roku 1945, czyli zakończenia drugiej wojny światowej. Ta ostatnia cezura, jego zdaniem, przyniosła wyraźną zmianą zmianę w rozkładzie geopolityki wiedzy wraz z ustanowieniem zimnowojennego porządku. Mignolo, 2018, s. 90-113.
7. Przy okazji warto zaznaczyć, że swoistą przeciwwagę dla mocarstwowej pozycji Stanów Zjednoczonych u wielu latynoamerykańskich myślicieli dekolonialnych stanowi właśnie Rosja, o czym wprost pisze w swoim artykule Walter Mignolo, 2018, s. 90-113. Ciekawe, na ile dzisiaj, w obliczu dziejącej się na naszej oczach wojny, będącej efektem napaści Rosji na Ukrainę, Mignolo byłby skłonny przemyśleć swoje stanowisko.
8. Jedną z ciekawszych i znaczących pozycji dekolonialnego myślenia na gruncie kultury ukraińskiej jest chociażby książka Agnieszki Matusiak, 2018, w której autorka szkicuje proces wychodzenia z postzależnościowego doświadczenia społeczno-kulturowej anihilacji w stronę posttraumatycznego kulturowego wzrostu Ukrainy w ostatnim dwudziestoleciu.
9. Zob. https://vesti.dp.ua/legendarni-skifski-babi-dnipra-vidkrivayut-sekreti-… [dostęp: 24 III 2022].
10. Zob. https://znaj.ua/history/183812-spadshchina-pradavnogo-narodu-yaku-tayem… [dostęp: 24 III 2022].
11. Szerzej o tym pisała ostatnio chociażby Rebecca Schneider, 2021.

Bibliografia

Apczel, Olena, Olga Maciupa, Wojciech Zrałek-Kossakowski, *Kreszany* albo jak ptaki na drzewie awokado świat tworzyły, a mech i kopaliny tę wieść roznosiły Spotkanie z echem słowiańskiego liberalnego matriarchatu w postsłowiańskim świecie kryzysu Europy nie tylko środkowej*, rękopis w pliku pdf, udostępniony za zgodą autorów oraz Teatru Zagłębia w Sosnowcu.

Bal, Ewa, *Od poddaństwa do poznawczej suwerenności. Perspektywy badań współczesnych praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, DOI: 10.34762/v9fa-xn30, https://didaskalia.pl/artykul/od-poddanstwa-do-poznawczej-suwerennosci [dostęp: 24 III 2022].

Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, Duke University Press, Durham 2007

Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham 2010

Butler, Judith, *Żądanie Antygony*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

„Człowiek równy był bóstwom”. Rozmowa z Oleną Apczel, reżyserką spektaklu *Kreszany* w Teatrze Zagłębia [rozmawiała Marta Odziomek], „Gazeta Wyborcza Katowice” 14 I 2022, https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,28000834,czlowiek-rowny-b… [dostęp: 24 III 2022].

Domańska, Ewa, *O nowej humanistyce z Ewą Domańską rozmawia Katarzyna Więckowska*, „Litteraria Copernicana” 2011 nr 2, s. 220-226.

Domańska, Ewa, *Epistemologie pograniczy*, [w:] *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Universitas, Kraków 2012, s. 85-101.

Domańska, Ewa, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*. „Teksty Drugie” 2017 nr 1, s. 41-59.

Gallagher, Catherine, *Telling It like it Wasn’t: The Counterfactual Imagination in History and Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 2018.

Haraway, Donna, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003

Matusiak, Agnieszka, *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną*, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka Jeziorańskiego, Wrocław2018.

Mignolo, Walter D., Tlostanova, Madina, *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*, Ohio State University Press, Columbus 2012

Mignolo, Walter D., *The Darker Side of Western Modernity*, Duke University Press, Durham 2011.

Mignolo, Walter D., *On Pluriversality and Multipolar World Order: Decoloniality after Decolonization: Dewesternization after the Cold War*, [w:] *Constructing the Pluriverse. The Geopolitics of Knowledge*, red. B. Reiter, Duke University Press, Durham 2018, s. 90-113.

Norton, Clair, *Kontr/aktualność. Sztuka i strategie antykolonialnego oporu*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, [w:] *Fikcje jako metoda*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.

Santos, Boaventura de Sousa, *The End of the Cognitive Empire. The Coming of Age of Epistemologies of The South*, Duke University Press, Durham 2018.

Schneider, Rebecca, *Sloug media*, [w:] *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance*, red. E. Bal, M. Chaberski, Routledge, Abingdon – New York 2021.

Sugiera, Małgorzata, *Fikcje jako metoda. Wprowadzenie*, [w:] *Fikcje jako metoda*, red. M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018, s. 9-25.

Wolf, Larry, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia* (1994), przeł. T. Bieroń, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2020.

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/kreszany-czyli-o-testowaniu-starychnowych-epistemologii-naplywajacych-ze-wschodu

didaskalia
gazeta teatralna

JAK SIĘ ROBI FESTIWAL

Kwestionować najłatwiejsze interpretacje rzeczywistości

Z Tomaszem Kireńczukiem rozmawiają Aleksandra Sidor i Wiktoria Nadborska

Rola festiwali sztuk performatywnych zmieniała się na przestrzeni lat. Dzisiaj coraz rzadziej są one tylko miejscem prezentacji projektów artystycznych – coraz częściej je też produkują i promują, organizują także rezydencje artystyczne. Festiwale wpływają zatem istotnie na praktykę artystyczną, a także na jej odbiór – na to jak jako widzowie i widzki percypujemy i oceniamy, kształtują nasze gusta i potrzeby. W krajach, w których nie działa system instytucji repertuarowych (np. Francja i Włochy) ich znaczenie jest jeszcze większe – stanowią tam one istotny element w obiegu projektów teatralnych i tanecznych.

Festiwale powstają oczywiście w różnych kontekstach społeczno-kulturowych. W mojej ocenie powinny te konteksty odzwierciedlać, a nawet kształtować – wpływając na sposoby patrzenia i oceniania nie tylko sztuki, lecz również samej rzeczywistości, generując spotkania artystów i artystek z

wybranymi grupami społecznymi, budując między nimi relacje, czyniąc określone grupy społeczne widocznymi i słyszalnymi w przestrzeni publicznej, nagłaśniając określone tematy. Prezentowane w poniższym bloku rozmowy z Francescą Coroną, Sophie Becker, Heidi Rustgaart i Tomaszem Kireńczukiem pokazują, jak różne są sposoby budowania relacji miasto i jego społeczności-festiwal, uwidaczniają także różnice i wspólne tendencje w europejskich strategiach kuratorskich.

Wybrałam festiwale o różnej skali: od powstałego w 1972 roku Festival d'Automne, najbogatszego i najdłużej trwającego, bo ponad 3 miesiące, festiwalu europejskiego, przez monachijski Spielart powołany w 1995 roku oraz włoskie Santarcangelo powstałe w 1971 roku, po mały, londyński Fest en Fest, którego pierwsza edycja odbyła się w 2018 r. Ich kuratorki mierzą się z różnymi wyzwaniami społecznymi, ekonomicznymi, politycznymi i organizacyjnymi.

Prezentowane w bloku rozmowy powstały w ramach zajęć Współczesne życie teatralne, które prowadziłam w semestrze zimowym 2021/2022 ze studentkami piątego roku wydziału Wiedzy o teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej. Zajęcia o tej nazwie prowadzone są na każdym roku studiów licencjackich i magisterskich AT przez różnych profesorów i profesorki. Każdy z nich realizuje w ich ramach swój autorski program. Zaproponowany przeze mnie cykl był jednorazowy i skierowany do studentek obecnego piątego roku. To one wywiady przeprowadziły i spisały. Są one efektem ich pracy.

Dorota Semenowicz

Przez wiele lat byłeś dyrektorem artystycznym Teatru Nowego

Proxima w Krakowie. Teraz jesteś dyrektorem festiwalu Santarcangelo we Włoszech. Czym według ciebie różni się programowanie sezonu artystycznego dla teatru od planowania edycji festiwalu?

Trudno porównać te dwie rzeczywistości, dlatego że nie ma jednego festiwalu i nie ma jednego teatru. Sposób programowania teatru w Polsce, gdzie większość scen funkcjonuje ze stałymi zespołami aktorskimi, różni się od programowania teatru np. we Francji, gdzie system teatralno-produkcyjny jest zbudowany na innych zasadach niż u nas.

W przypadku festiwalu – czymś innym jest Festiwal Dialog – Wrocław, czymś innym Festiwal Malta, czymś jeszcze innym festiwal Santarcangelo. Pewnie łatwiej temu tematowi przyjrzeć się na konkretnych przykładach. Podstawową różnicą w przypadku programowania teatru i festiwalu jest czas trwania samego działania artystycznego oraz czas, który mamy, na przykład, na pracę z artystami. Sezon teatralny daje na pewno większą możliwość wejścia w długofalowe relacje z artystami. W przypadku festiwalu jest to trudniejsze, choć na przykład festiwal Malta produkuje bardzo wiele wydarzeń, więc to też nie jest do końca oczywiste.

Są też inne czynniki, które trzeba wziąć pod uwagę w przypadku programowania teatru, zwłaszcza w takim systemie jak ten, który obowiązuje w Polsce. Jeśli na przykład jesteś dyrektorką jedynego teatru w mieście średniej wielkości, to naturalne jest, że budując program artystyczny kierujesz się nie tylko swoimi preferencjami estetyczno-społecznymi, ale też funkcją publiczną, którą taka instytucja pełni. Programując na przykład festiwal Santarcangelo, jeśli nie interesuję się teatrem dla dzieci i młodzieży, mogę te obszary pominąć, dopóki nie znajdę dla nich funkcji i pewności, że warto je rozbudować. Gdybym był dyrektorem teatru publicznego w mieście

średniej wielkości, trudniej byłoby mi podjąć taką decyzję. Te elementy sprawiają, że można w pewnych sferach mieć więcej swobody w programowaniu teatru, a w innym przypadku w programowaniu festiwalu.

Wydaje mi się również, że trochę na innej zasadzie buduje się relacje z publicznością w przypadku teatru i festiwalu. Myślę, że siłą dobrze kuratorowanego teatru jest publiczność, która stanowi naturalne środowisko dla tej instytucji. W przypadku festiwalu ta publiczność jest bardziej zmienna, choć są festiwale, takim przykładem jest Santarcangelo, które mają dosyć wierną publiczność.

Wspomniałeś, że wychodzisz od pracy nad programem festiwalu od idei, tematów, które są dla ciebie ważne. Które są teraz dla ciebie najważniejsze i uważasz, że powinny zostać poruszone podczas najbliższych edycji Santarcangelo?

Doprecyzuję. Wydaje mi się, że jeżeli teatr ma jeszcze jakieś sens, a wierzę, że ma, to właśnie dlatego, że konfrontuje nas z tematami, które są trudne, niewygodne, o których nie zawsze mamy ochotę rozmawiać. Wiemy doskonale, że w przestrzeni publicznej jest coraz mniej możliwości mówienia o rzeczach trudnych i niewygodnych. Myślę, że to jest bardzo ważna funkcja teatru.

Natomiast nie uważam, że moją rolą jest wyznaczanie tematów – funkcja kuratorska jest dla mnie absolutnie służebna w stosunku do artystów i widzów. Ze względu na moje osobiste przekonania są oczywiście jakieś tematy, które są mi bliższe. Jednak nie widzę swojej funkcji jako „ja, kurator festiwalu Santarcangelo, mogę powiedzieć, że najbliższa edycja festiwalu

będzie poświęcona takiemu, a nie innemu tematowi”.

Temat wyłania się z prac artystów, których oglądam i za którymi podążam. Artyści, poprzez specyfikę swojej pracy i pewien rodzaj przenikliwości, dotykają wielu tematów. Przy programowaniu festiwalu brakuje mi czasu (zajmuję się jednocześnie kilkunastoma czy kilkudziesięcioma tematami), bym mógł poświęcić się tylko jednemu zagadnieniu. Spotkanie z artystami to szansa na to, aby pójść głębiej w refleksji. Za nią staram się podążać – za tym, co proponują artyści.

Mówisz, że teatr powinien nas konfrontować z niewygodnymi tematami. Zmieniają się one w zależności od kraju, regionu, miasta. Jakie tematy są obecnie niewygodne we Włoszech?

Wbrew pozorom nie różnią się tak bardzo od polskich. Jak wiemy, Młodzież Wszechpolska i włoskie faszystowskie grupy polityczne wspólnie z węgierskimi braćmi zawiązały sojusz. W tej kwestii mamy wiele wspólnego. Odradzanie się faszyzmu we Włoszech to bardzo widoczny i poważny problem, oczywiście związany z imigracją. Nierówności społeczne to kolejny ważny temat, z którym wiąże się kwestia jakości i warunków pracy w obszarach sztuki. Bardzo niewygodnym tematem we Włoszech jest przemoc domowa. Ostatnio czytałem statystyki, że w czterdziestu procent włoskich domów dochodzi do aktów przemocy, głównie wobec kobiet. To ogromny problem, mocno zakorzeniony w schematach kulturowych. Natomiast zaskakująco słabo obecny w debacie publicznej i w obszarze kultury.

Trudnym tematem dla Włochów jest również odpowiedzialność za kolonizację, przede wszystkim Afryki. To wątek dyskutowany obecnie w

różnych krajach europejskich. Włochy też były państwem kolonialnym, choć w mniejszym stopniu niż Holandia czy Belgia. Poza tym należą do szeroko rozumianej kultury zachodniej, która na polityce kolonialnej zbudowała swoją potęgę ekonomiczną. Poziom wiedzy na ten temat jest dosyć niski, a przecież to kwestie niezwykle istotne – również w kontekście rozmowy o imigracji, kryzysie uchodźczym.

O dziwo, tematem zapalnym nie jest Kościół, którym już nikt tutaj szczególnie się nie interesuje. To mnie zaskoczyło. Biorąc pod uwagę katolicki charakter tego kraju, wydawałoby się, że to temat bardziej sporny. To moje pierwsze spojrzenie na te sprawy po pięciu miesiącach mieszkania we Włoszech.

Jednak, jeszcze raz podkreślę, nie do mnie należy wyznaczenie tematu, którym będziemy się zajmować na festiwalu. Jeśli zadasz mi pytanie: „Co będzie tematem najbliższej edycji festiwalu Santarcangelo?”, to jeszcze nie wiem. W tej chwili jestem na etapie zamknięcia programu na poziomie osiemdziesięciu procent. Za chwilę zacznę (jak te wszystkie przedstawienia ruszą) ponownie spotykać artystów i od nowa oglądać przedstawienia, i na nowo będę starać się zrozumieć, co z tego spotkania może wyniknąć. Na przykład mam dwa przedstawienia, których, jak mi się na początku wydawało, nic nie łączy. Ale gdy wchodzi się głębiej, pojawiają się słabsze lub silniejsze połączenia i nagle cały program zaczyna się układać w bardzo konkretną odpowiedź. Tak zazwyczaj bywa. Czasami udaje się odkryć ten temat albo wątek czy kluczowe pytanie, co jest momentem największego szczęścia w mojej praktyce kuratorskiej.

W jednym z wywiadów wspominasz, że w trakcie planowania

Santarcangelo ważna jest dla ciebie strategia zbudowana wokół hasła: „rebuild, react, resist”. Czy mógłbyś na ten temat powiedzieć coś więcej?

To sformułowanie, które znalazło się w przygotowanym przeze mnie programie na konkurs na stanowisko dyrektora artystycznego Santarcangelo Festival. Wydaje mi się, że pozwala szeroko patrzeć na to, czym jest i czym może być festiwal teatralny. Zwłaszcza taki jak Santarcangelo – o bogatej historii wchodzenia w debatę publiczną, często też podejmujący dosyć radykalne decyzje artystyczne.

Myślę, że funkcją instytucji kulturalnych i festiwali jest kwestionowanie tego, co jest zbyt łatwo akceptowaną interpretacją rzeczywistości. Przyjmujemy zastane schematy, ponieważ dzięki nim jest nam wygodniej funkcjonować (realia polityczne są takie i takie, ci ludzie są dobrzy, a ci źli). W tym kontekście wydaje mi się, że z jednej strony powinniśmy kwestionować nie tylko otaczającą nas rzeczywistość, ale też pozycję, którą zajmujemy. Musimy pamiętać, że Santarcangelo jest dużym festiwalem, bardzo istotnym we Włoszech, o znacznej sile oddziaływania. Być może najpiękniejszą jego cechą jest totalna wolność w podejmowaniu decyzji. Dla mnie to jest dosyć nowe doświadczenie – funkcjonować w systemie, w którym nie pojawiają się żadne próby ingerencji czy ograniczeń. Odczuwam bardzo dużą swobodę w wymyślaniu i programowaniu.

Natomiast jest to festiwal stosunkowo ubogi, w skali europejskiej, pod względem budżetu, choć bardzo uprzywilejowany z perspektywy nieeuropejskiej. Warto o tym pamiętać. Biorąc pod uwagę sytuację ekonomiczną festiwalu, przy programowaniu powinienem skupić się na artystach europejskich, choćby ze względu na koszty transportu czy możliwość wsparcia z innych krajów. Wydaje mi się to totalnym błędem na

poziomie politycznym, który również wymaga pogłębionej refleksji. System ekonomiczny, w którym funkcjonujemy, jest oparty (jeśli chodzi o międzynarodowy obieg dzieł sztuki) na instytucjach, które coraz bardziej przypominają małe produkcyjno-promocyjne imperia. Co oznacza programowanie w takiej przestrzeni ekonomicznych standardów?

Wydaje mi się, że to wszystko są elementy, które wymagają nieustającej refleksji i wystawiania na próbę tego, czym ten festiwal właściwie jest. Santarcangelo daje takie możliwości, ponieważ ma silną pozycję i jednocześnie zróżnicowaną strukturę. Naprawdę bardzo wiele może się w jego ramach zmieścić. Być może dużo łatwiej zrealizować te założenia podczas pracy dla takiego festiwalu niż dla na przykład festiwalu w Polsce, gdzie możliwość realizowania założeń w sposób wolnościowy jest w tej chwili nieco bardziej ograniczona.

Jak pozyskiwane są fundusze na organizację festiwalu?

Opowiem najpierw jak ten festiwal powstał. To tutejsza legenda. Nie wiem, na ile prawdziwa, ale piękna. Legendy założycielskie zawsze są inspirujące i otwierają nowe perspektywy. Mam nadzieję, że ta przynajmniej częściowo jest zakorzeniona w prawdziwym wydarzeniu. Festiwal Santarcangelo odbywa się w regionie Emilia-Romania. To jeden z historycznie najbardziej lewicowych włoskich regionów i region o bardzo dużych tradycjach artystycznych. W latach siedemdziesiątych, na fali ruchu 1968 roku, w okolicznych miasteczkach odbywało się dużo wydarzeń artystycznych. Do Rimini, miasta oddalonego o dziesięć kilometrów od Santarcangelo, przyjechał ze swoim przedstawieniem włoski reżyser. Spotkał tam kolegę, również artystę, który mieszkał w Santarcangelo. No i ten artysta mówi: „Skoro jesteś, to przyjedź do Santarcangelo. Zagrasz przedstawienie na

placu Ganganelli. Ludzie się ucieszą”, Przyjechał i spodobało mu się: „Tu jest wspaniale! Chciałbym założyć tu festiwal teatralny. Kto tu jest burmistrzem?” – zapytał reżyser znajomego artystę. „Nie pamiętam nazwiska”. „A z jakiej jest partii?”. „Z komunistycznej”. „Ja też jestem z partii komunistycznej, to musimy się spotkać”. Reżyser, podczas odwiedzin u burmistrza, powiedział: „Ty jesteś komunistą, ja jestem komunistą – załóżmy razem festiwal teatralny”. Rok później odbyła się pierwsza edycja festiwalu Santarcangelo.

Ten festiwal zrodził się na fali zmian, tego, co wydarzyło się w 1968 roku, ale też ze spotkania dwóch osób, które miały przekonanie, że poprzez działania artystyczne można w znaczący sposób wpływać na to, czym jest mała społeczność. Santarcangelo ma około dwudziestu tysięcy mieszkańców i ten festiwal przez pięćdziesiąt lat swego istnienia stał się najważniejszym elementem tożsamości miasta. Przez ostatnie dziesięć-piętnaście lat dosyć dużo podróżowałem w związku z pracą kuratorską. Wydaje mi się, że jest coś niesamowitego w Santarcangelo. Naprawdę widać, że ten festiwal zmieniał się i rósł razem z miastem, ale też że miasto zmieniało się i rosło razem z festiwalem. To widać po reakcjach widowni na przedstawieniach. Festiwal gromadzi bardzo wielu profesjonalistów, kuratorów, dyrektorów instytucji i festiwali. W atmosferze pozostaje jednak festiwalem dla lokalnej społeczności, co odnosi się nie tylko do mieszkańców Santarcangelo. Niekiedy ta lokalna społeczność, która nie jest publicznością profesjonalną, zaskakująco reaguje na naprawdę bardzo dziwne i radykalne przedstawienia, z którymi osoby zawodowo zajmujące się teatrem mają większy problem. To widownia, która wyrosła razem z artystami i jest dla nich bardzo wspierająca.

Jedną trzecią budżetu festiwalu finansuje ta mała gmina – Santarcangelo di

Romagna. To po prostu najważniejsze wydarzenie kulturalne w tym mieście, budujące jego tożsamość. Inna część budżetu to środki z regionu Emilia-Romania. Co trzy lata jest składany również wniosek o dotację do włoskiego ministerstwa kultury – jesteśmy właśnie na etapie jego przygotowywania. Wnioski są tu straszne – bardzo szczegółowe i skomplikowane. We Włoszech kilka lat temu został wprowadzony tak zwany system klastrów. To znaczy, że jako festiwal możesz przynależeć do klastra A, B lub C. Przypisanie do odpowiedniego klastra jest związane z kryteriami ilościowymi oraz jakościowymi, które są ważniejsze, ale które nigdy nie zostały oficjalnie upublicznione przez ministerstwo. To znaczy, że nie wiesz, jakie kryteria musisz spełnić, żeby być w danym klastrze.

We Włoszech nawet regulaminy ministerialne pozostawiają dużo możliwości do interpretacji i grania z rzeczywistością. W zależności od tego, w którym jesteś klastrze, możesz starać się o różne pułapy dotacji. W polskim systemie dotacyjnym wielkość dotacji zależy przede wszystkim od tego, jaki masz wkład własny. Na przykład możesz starać się o dotację w wysokości do dwustu tysięcy złotych, kiedy twój wkład własny wynosi nie więcej niż czterdzieści procent. Jeżeli wynosi więcej niż czterdzieści procent, możesz się starać o więcej. Tutaj kwota dotacji, o którą aplikujesz, zależy od tego, w którym jesteś klastrze. Problem polega na tym, że nie do końca wiadomo, jakie kryteria musisz spełnić. Zakładamy, że w przypadku klastra A, w którym jesteśmy, powinniśmy mieć minimum trzydzieści pięć różnych przedstawień i minimum sto trzydzieści powtórzeń. Te cyfry zostały wydedukowane z porównania wniosku z innymi festiwalami, które są też w klastrze A. Na podstawie zebranych informacji wypracowaliśmy jakąś średnią, ale w sumie to niewiele wiadomo. Jest to dosyć interesujący system…

Nie protestowano? Nie domagano się ujawnienia tych kryteriów?

Domagano się, jednak bez skutku. Poza tym ministerstwo tłumaczy się kwestiami merytorycznymi. Mówi, że przecież nie chodzi o to, żeby na siłę próbować znaleźć się w określonym klastrze, realizować oczekiwane kryteria, ale o to, żeby realizować zakładany program, robić to, co uważamy za słuszne. Ministerstwo dopiero na bazie przedstawionego programu ocenia, czy jest to klaster A, B czy C.

Klaster A otrzymuje największą dotację?

Tak. Paradoks polega też na tym, że, załóżmy, w klastrze B można starać się o dotacje maksymalnie sto pięćdziesiąt tysięcy euro, a w klastrze A, na przykład, trzysta tysięcy euro. Natomiast o byciu w klastrze A może zadecydować również to, że budując festiwal oparty na większej liczbie przedstawień i powtórzeń ostatecznie dostajesz dotację w wysokości stu pięćdziesięciu jeden tysięcy euro, czyli *de facto* lepiej byłoby zrezygnować z rozbudowanego programu, który przekłada się na większe koszty, i pozostać w klastrze B. Włoski system dotacyjny opiera się na kastowości, na systemie rozpoznania. To znaczy, że jeśli jesteś rozpoznany jako festiwal w klastrze A, to z automatu masz zagwarantowaną dotację. Ona może być mniejsza, może być większa, ale dużo łatwiej ją pozyskać. Przypomina to trochę system, który minister Kudrycka wprowadziła na uniwersytetach wiele lat temu – okręty flagowe, dzięki którym dużo łatwiej jest wejść w różnego rodzaju inne systemy dotacyjne w polskim ministerstwie kultury.

Jakie jeszcze festiwale teatralne znajdują się w klastrze A?

Między innymi Napoli Teatro Festival i Romaeuropa Festival, czyli dwa największe, najbogatsze festiwale teatralne we Włoszech. W klastrze A jest łącznie sześć albo siedem festiwali sztuk performatywnych. Kolejnym elementem na poziomie budżetowania są oczywiście współprace, czyli projekty europejskie, w których bierzemy udział. Dofinansowania ze strony instytucji konkretnych państw. Bardzo mi zależy na tym, by do pierwszej edycji kuratorowanej przeze mnie zaprosić przynajmniej kilkoro artystów i artystek z Polski. Wydaje mi się, że to bardzo dobry sposób na wejście w dialog z lokalnym środowiskiem, nie opowiadając za bardzo o sobie, ale też trochę pokazując, z jakiego kontekstu przychodzę.

To są właściwie najważniejsze źródła funkcjonowania festiwalu. Bilety nie są istotnym elementem budżetu, ponieważ festiwal uprawia bliską mojemu sercu politykę tanich biletów. Nie są one droższe niż dziesięć euro. Jest też bardzo dużo wydarzeń bezpłatnych, bo bardzo istotna dla tego festiwalu jest jego dostępność. Tym bardziej że Santarcangelo jest dosyć drogim miasteczkiem. W sytuacji, w której młodzi ludzie muszą sporo zapłacić za wynajem mieszkania czy pokoju w hotelu, kwestia dostępności jest dość istotna.

Czy trudno jest ci jako kuratorowi wejść w nowy kontekst nie tylko społeczno-polityczny, ale przede wszystkim organizacyjny? Opisany przez ciebie system nie wydaje się prosty.

System jest skomplikowany – nawet moi współpracownicy mają problem z wyjaśnieniem mi w zrozumiały sposób, jak to wszystko funkcjonuje. Okazało

się, na przykład, że dotacja, którą otrzymamy, dotrze do nas po festiwalu. Wiemy, że ją otrzymamy, bo jesteśmy w klastrze A, ale nie wiemy, w jakiej wysokości. Otrzymać można od osiemdziesięciu do stu trzydziestu procent dotacji z poprzedniego roku. Działam z pewną niewiedzą, nie wszystko jest dla mnie jasne, ale mam wspaniały zespół współpracowników. Gdyby nie oni, byłbym przerażony.

Warszawa – Santarcangelo di Romagna, 18 stycznia 2022

Wzór cytowania:

Kwestionować najłatwiejsze interpretacje rzeczywistości. Z Tomaszem Kireńczukiem rozmawiają Aleksandra Sidor i Wiktoria Nadborska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kwestionowac-najlatwiejsze-interpretac….

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/kwestionowac-najlatwiejsze-interpretacje-rzeczywistosci

didaskalia
gazeta teatralna

JAK SIĘ ROBI FESTIWAL

O festiwalu Spielart w Monachium

Z Sophie Becker rozmawiają Zuzanna Medrygał i Wiktoria Hładko

Jak powstał i jak dzisiaj funkcjonuje Spielart?

Spielart to całkiem stary festiwal. Powstał w 1995 roku z inicjatywy mojego kolegi Tilmanna Broszata, który prowadził go aż do 2019 roku. Zaczęłam pracę przy festiwalu w 2008 roku jako freelancerka, a tegoroczna edycja była pierwszą, którą zorganizowałam sama. Tilmann założył Spielart, ponieważ był niezadowolony z mainstreamowego teatru w Niemczech. W latach dziewięćdziesiątych teatry były u nas bardzo konserwatywne, bazowały na języku niemieckim i tekstach dramatycznych. Tilmann był natomiast zachwycony teatrem flamandzkim i teatrem z krajów wschodnioeuropejskich. Te inspiracje były dla niego punktem wyjścia. W tamtym czasie festiwal skupiał się głównie na spektaklach z Polski i innych krajów wschodnioeuropejskich, ale pojawiały się też spektakle z Francji, Włoch i krajów Beneluxu.

Dziś teatry nie są już tak konserwatywne. Matthias Lilienthal w 2016 roku

otworzył również program monachijskiego Kammerspiele na współpracę z międzynarodowymi twórcami. Musieliśmy więc na nowo przemyśleć program Spielartu, zdecydować, czym konkretnie mamy się zająć. W odróżnieniu od Kammerspiele, mogliśmy podróżować po świecie w poszukiwaniu nowych twórców i spektakli. Zaczęliśmy przyglądać się krajom afrykańskim i azjatyckim. W planach mieliśmy również podróż do Ameryki Południowej, ale uniemożliwiła ją pandemia. Wydaje mi się, że właśnie szeroko zakrojona praca badawcza i możliwość podróży odróżniają Spielart od innych festiwali teatralnych. Mamy na to czas, bo Spielart odbywa się co dwa lata. Wynika to głównie ze sposobu jego organizacji. W Monachium mamy trzy festiwale: oprócz Spielart jest Biennale for New Music Theatre skupiony na pracy z kompozytorami, których projekty następnie wystawia w dość tradycyjny sposób, oraz Dance, prezentujący głównie taniec neoklasyczny. Wszystkie trzy festiwale mają swoich dyrektorów artystycznych, ale ten sam zespół organizacyjny.

Czy trudno jest dostosować spektakle z całego świata do oczekiwań publiczności niemieckiej? Wspomniałaś, że jest ona przyzwyczajona do tradycyjnego teatru, co wydaje się nam zaskakujące. W Polsce mamy w zwyczaju myśleć, że Niemcy to raczej naród otwarty i postępowy.

Odwoływałam się głównie do lat dziewięćdziesiątych. W ostatnich latach dużo się zmieniło. Wiele miejskich teatrów upodobniło się do festiwali: zapraszają zagranicznych artystów, budują programy wokół konkretnych tematów. Monachium jest jednak wyjątkowe. To ciche i spokojne miasto, nie tak żywiołowe jak Berlin. Bawarią zawsze rządziła bardzo konserwatywna partia chrześcijańsko-społeczna (CSU) i wiele debat dotyczących zarówno

kwestii politycznych, jak i artystycznych dociera do Monachium znacznie później niż do Berlina, Frankfurtu czy Hamburga. To również był jeden z powodów, dla których mój kolega założył ten festiwal. Monachium nigdy nie miało swojego centrum sztuk performatywnych. Być może słyszałyście o tych bardzo znanych miejscach jak Hebbel am Ufer HAU w Berlinie, Kampnagel w Hamburgu czy Künstlerhaus Mousonturm we Frankfurcie. Wszystkie te ośrodki powstały w latach siedemdziesiątych lub osiemdziesiątych XX wieku. Z jakiegoś powodu Monachium to ominęło. Rozszerzenie programu międzynarodowego na inne kontynenty było, muszę przyznać, dosyć skomplikowane. Zwłaszcza współpraca z artystami z Afryki. Niemcy miały kolonie, ale przez bardzo krótki czas. Jako że jesteśmy odpowiedzialni za Holokaust, historia Niemiec jest w głównej mierze skoncentrowana na II wojnie światowej. Wiedza na temat niemieckiego kolonializmu jest niewielka. Jestem też wykładowczynią i wciąż mam studentów, którzy są zaskoczeni faktem, że Niemcy w ogóle miały kolonie.

Czy język, którego używa artysta z innego kontynentu, lub tematy, które porusza, nie są zbyt wymagające na poziomie interpretacji? Czy staracie się w jakiś sposób zaopatrzyć widzów w odpowiednie narzędzia odbioru spektakli?

Trudno jest odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ spektakle są bardzo różne. Cztery lata temu spektakl dokumentalny zaprezentował u nas Mark Teh z Kuala Lumpur. Ludzie w Monachium nie wiedzą wiele o Kuala Lumpur, więc przed pokazem Mark Teh wszedł na scenę i krótko opowiedział o historii tego miasta. W tym roku pokazywaliśmy Norę Chipaumire z Zimbabwe, która w swojej pracy odwoływała się do tamtejszej legendy. Brak kontekstu to często ogromny problem. W takich przypadkach organizujemy wprowadzenia

przed spektaklami. Ale były też np. dwie artystki z Kenii, które opowiadały o macierzyństwie. W tym przypadku niepotrzebne było żadne wprowadzenie. Staramy się więc rozpatrywać spektakle indywidualnie. Poza tym nie tylko sztuka z innego kręgu kulturowego może być poza zasięgiem moim i widzów. Okazuje się często, że brakuje kontekstu również dla dzieł dotyczących naszej własnej historii. Zdarza się też, że lokalna sztuka współczesna, ze względu na swoją formę, okazuje się bardziej skomplikowana. Ale mówiąc ogólnie, tak – w ostatnich latach staraliśmy się rozbudowywać działania edukacyjne. Nie chodzi oczywiście o to, by tłumaczyć widzom, że „ten czerwony samochód na scenie oznacza to czy to". Raczej staramy się poszerzać świadomość widzów, poruszać tematy ogólne. Cała ta potrzeba rozumienia czasami ogranicza ich doznania.

Spielart skupia się na zapraszaniu artystów spoza europejskiego kręgu kulturowego, ale festiwali z podobną misją jest w Europie coraz więcej. Co sprawia, że Spielart jest wyjątkowy?

Jesteśmy dosyć małym festiwalem pod względem budżetu i możliwości prezentacji – dysponujemy widownią, na której zmieści się maksymalnie czterysta osób. Nie porównujemy się więc do dużych festiwali, jak Wiener Festwochen czy Festival d'Avignon, lecz do mniejszych, jak Theaterformen w Hanowerze. W Niemczech mamy jeszcze jeden festiwal teatralny – Theater der Welt, którego misją jest prezentacja spektakli ze wszystkich części świata. My koncentrujemy się tylko na pewnych obszarach, które w danym roku szczególnie nas interesują. W następnej edycji chcielibyśmy np. skupić się spektaklach z Kanady i Australii i temacie rdzennej ludności. Zajmujemy się dużo tematem kolonializmu, ale jesteśmy świadomi, że nie sprowadza się on jedynie do Afryki. Kolonializm miał różne formy. Dlatego właśnie

pomyśleliśmy, że Australia i Kanada mogą być interesujące do zbadania pod tym kątem.

Wyjątkowa jest też praca ze współkuratorami – zawodowymi albo artystami, którzy stają się kuratorami w ramach Spielartu. Dobrze jest współpracować z kimś, kto rzeczywiście zna się na sztuce danego kraju. W ostatnich latach poszerzałam wiedzę na temat teatru w RPA i kilku innych krajów afrykańskich. Moja wiedza na temat teatru na świecie jest jednak ograniczona. No i wyjątkowy jest program *New Frequencies* skupiony na produkcji prac młodych, często debiutujących artystów.

Współkuratorzy z innych krajów pomagają wam odnajdywać nowych twórców? Czym się kierujecie, dobierając artystów kolejnych edycji?

Oczywiście robimy też własny research, czasem przez Goethe-Institut, czasem przez naszych znajomych z różnych krajów. Później podróżujemy, starając się spotkać z jak największą liczbą twórców i obejrzeć możliwie jak najwięcej spektakli. Na początku mamy zawsze bardzo długą listę nazwisk i stopniowo staramy się ją skracać – zastanawiamy się na przykład nad praktycznymi sprawami: czy stać nas na dany spektakl, czy mamy odpowiednią scenę oraz czy twórca lub zespół dysponują czasem, by przyjechać do Monachium. Prezentujemy różne gatunki: teatr dramatyczny, performans, ale również taniec. W poprzedniej edycji było np. dużo teatru tańca. Wynikało to jakoś z pandemicznego zasiedzenia w domach, tęsknoty za ciałami i ruchem. Ogólnie jesteśmy ciekawi projektów, które opowiadają coś o historii i konkretnych wydarzeniach w innych krajach.

Tilmann chciał zawsze pokazywać nowe rzeczy. Mawiał, że nie zamierza

prezentować po raz kolejny tego samego twórcy, chyba że jego nowe dzieło okaże się znacznie lepsze od poprzedniego. Obecnie myślimy o prowadzeniu festiwalu w bardziej zrównoważony sposób i staramy się współpracować z tymi samymi twórcami przez kilka lat, przywiązywać ich do naszego festiwalu na różne sposoby. W 2019 roku Mats Staub pokazał u nas dwa projekty filmowe, przeprowadził też wywiady z mieszkańcami Monachium, które stały się podstawą kolejnego filmu, zaprezentowanego u nas w 2021 roku. Z kolei Nástio Mosquito prowadzi stały projekt podcastowy – co roku wraca nagrywać nowy odcinek. W przyszłym roku po raz pierwszy zaoferujemy trzymiesięczną rezydencję artystyczną w małej, ładnej willi niedaleko Monachium. W 2023 roku artysta będzie mógł wrócić, by zaprezentować się na festiwalu. Uważam też, że nie ma sensu zapraszać kogoś np. z Afryki Południowej do Monachium tylko po to, żeby zaprezentował coś trzy razy i wyjechał.

Powiedziałaś, że festiwal ma scenę z widownią na czterystu osób. To jedyna przestrzeń, z jakiej korzystacie?

Nie mamy własnego teatru i nie mamy też swoich pracowni, co znacznie utrudnia nam działalność produkcyjną. Mamy trzy sceny, które zazwyczaj dostajemy od miasta. Jedną z nich jest Muffathalle – typowa industrialna przestrzeń z widownią na czterysta miejsc. Drugie to sala koncertowa Carl-Orff-Saal dla dwustu osób, pierwotnie przeznaczona do grania muzyki klasycznej. Dla teatru bardziej eksperymentalnego mamy również *black box*, czyli HochX, będący w stanie pomieścić sto osób. To nasze główne sceny. Staramy się również współpracować z innymi teatrami. Podczas ostatniej edycji naszymi partnerami były bawarski Residenztheater oraz miejski Volkstheater, z którymi dzieliliśmy kilku twórców, interesujących obie instytucje.

Staramy się również wykorzystywać galerie czy społeczne ośrodki sztuki, ponieważ liczymy na to, że tym sposobem dotrzemy do ludzi niemających w zwyczaju chodzić do teatru. Wyróżniliśmy dwie grupy widzów Spielart – osoby, które chodzą do teatru, zainteresowane przede wszystkim współczesną awangardą, oraz osoby, które nie chodzą raczej do teatru, ale zainteresowane są polityką konkretnych krajów. Ci ludzie nie czują się pewnie w tradycyjnym teatrze. Mają wrażenie, że są tam niemile widziani. Dlatego staramy się korzystać z jak najróżniejszych miejsc i myślę, że przynajmniej połowa z nich to nietypowe przestrzenie teatralne.

Jakie były najdziwniejsze miejsca, w których pokazywaliście spektakle?

Raz występowaliśmy w klubie bokserskim, dwa razy na boisku do piłki nożnej i w centrum handlowym.

Powiedziałaś, że widownia to głównie osoby zainteresowane teatrem eksperymentalnym albo polityką danego państwa. Czy podejmujecie działania mające na celu dotarcie do innych grup odbiorców?

To właściwie jeden z powodów, dla których staram się korzystać z różnych przestrzeni. Wiele z nich ma swoją widownię, na przykład Muzeum Sztuki Egipskiej. Jego widownia jest bardzo żywa i chętnie uczestniczy w wydarzeniach festiwalowych. Inna z naszych lokacji to klub jazzowy. Przychodzą tam zupełnie inni ludzie. Jedna z osób w naszym zespole koncentruje się na kontakcie z różnymi instytucjami i wspólnie z nimi opracowuje program dla konkretnej grupy odbiorców. Na przykład grupa

Afrodiaspora 2.0, którą tworzą czarnoskóre kobiety mieszkające w Monachium, chciała poznać jedną z artystek z Afryki Południowej. Zorganizowaliśmy więc dla nich spotkanie, które trwało dobre cztery godziny. Po nim kobiety zdecydowały się obejrzeć spektakl. Współpracujemy też z meczetem w Monachium czy z grupą o nazwie Echolot, z którą jesteśmy umówieni na informacje zwrotne. Grupę tworzą bardzo różne osoby, m.in. czarnoskórzy, Azjaci, pracownicy instytucji państwowych, osoby z niepełnosprawnościami. Uczestniczą oni w festiwalu, a następnie przekazują nam swoje opinie. Oczywiście oni również pomagają nam dotrzeć do różnych środowisk.

Widziałam na waszej stronie, że używacie *Einfache Sprache* (dosł. łatwy język, specjalna, zwykle pisana, wersja języka niemieckiego opracowana dla ludzi z problemami językowymi lub z czytaniem w ogóle). Zauważyłam też inne działania ułatwiające odbiór sztuki osobom z niepełnosprawnościami. Wydaje mi się, że w Polsce ten temat nadal jest często pomijany. Jak się do tego zabrać, o czym należy pamiętać?

Muszę przyznać, że my również dopiero zaczynamy. Staramy się w tej sprawie znajdować partnerów, na przykład kogoś z konkretnym rodzajem niepełnosprawności, kto może nas wesprzeć, podzielić się swoją wiedzą, pomóc nam dotrzeć do kolejnej społeczności. W tym roku mieliśmy dwa takie spektakle. Jeden online, stworzony przez Raquel Meseguer Zafe, traktujący o wyczerpaniu i odpoczynku i o ludziach z niewidocznymi niepełnosprawnościami. Drugi powstał we współpracy z festiwalem w całości skupionym na temacie niepełnosprawności oraz dwoma artystami z jednego z monachijskich teatrów. Był to początek długofalowej współpracy.

Oczywiście staramy się też, aby miejsca, z których korzystamy, były całkowicie dostępne. Mamy również *early boarding* przeznaczony dla osób z trudnościami np. w chodzeniu: umawiamy się z nimi na pięćdziesiąt minut przed wydarzeniem i wprowadzamy na widownię, zanim pojawi się reszta widzów. Dzięki temu mogą oni spokojnie zająć swoje miejsca.

Jest jeszcze jedna praktyka, z której co prawda nie korzystamy na Spielarcie, ale którą bardzo lubię, *relaxed performance*. Powstała z myślą m.in. o osobach odczuwających niepokój w związku z zamknięciem w ciasnej przestrzeni. Chodzi o niewyciemnianie widowni, umożliwienie widzom wyjścia w każdej chwili i rozmów w czasie spektaklu. To sprawia, że na spektakl można przyjść np. z dzieckiem. Afrykańscy artyści są często zbici z tropu, że na widowni nikt im nie odpowiada. Zawsze mówią, że niemiecka publiczność jest tak cicha, że mają wrażenie, jakby ją nudzili. Muszę im tłumaczyć, że to nie tak, że oni zawsze siedzą cicho, że nigdy nie klaszczą, nie tańczą i nie śpiewają. Podoba mi się pomysł „zrelaksowanego performansu”, bo znacząco ułatwia odbiór przedstawienia wielu osobom. Oczywiście należy to najpierw ustalić z artystą. Są spektakle, w trakcie których byłoby to zbyt rozpraszające i trzeba to uszanować. Jednak są artyści, którym ten pomysł sprofanowania spektaklu się podoba.

Poza tym są wszystkie oczywiste, podstawowe sprawy: toalety dla osób używających wózków inwalidzkich, audiodeskrypcje dla osób niewidzących lub niedowidzących, czasem używamy języka migowego. Oczywiście to wszystko wymaga dużo pracy. Jak na festiwal organizowany co dwa lata, moglibyśmy w niektórych kwestiach wypadać lepiej, ale staramy się nieustannie.

Spielart powstał, by prezentować gościnne spektakle. Wspomniałaś jednak, że obecnie produkujecie też własne projekty. Czy podróżują one po świecie, czy są prezentowane jedynie w Monachium?

Mam nadzieję, że będziemy mogli produkować więcej. Jednak różnice między nowymi produkcjami a gościnnymi występami nie są wcale takie oczywiste. Wielu artystów decyduje się na przygotowanie spektaklu niejako na nowo w związku z przyjazdem do innego miasta. Dobrym przykładem jest Nora Chipaumire, z którą pracowaliśmy kilkukrotnie. Jej performans *Nehanda*, prezentowany na Spielart w tym roku, nie był nowy. Pokazywała go wcześniej w Nowym Jorku i w Zimbabwe, skąd pochodzi. W Nowym Jorku performans odbywał się w otwartej przestrzeni przed Lincoln Center, a w Zimbabwe w teatrze. W Monachium zaprezentowała go w galerii, w Haus der Kunst. Każdą z tych przestrzeni artystka musiała odwiedzić, wybrać sceny, które chce w nich pokazać, zdecydować, jakiej potrzebuje scenografii. Tak więc gościnne występy również wymagają sporo pracy produkcyjnej. Zawsze staramy się, aby nasze produkcje podróżowały. Szczególnie jeżeli chodzi o młodych artystów. W tym roku, o ile dobrze pamiętam, zaprezentowaliśmy dzieła ośmiu młodych osób. Na takie wydarzenia przyjeżdżają inni kuratorzy, którzy następnie często zapraszają te osoby do udziału w swoich festiwalach. Ten system działa u nas bardzo dobrze.

Warszawa – Monachium, 14 grudnia 2021

Wzór cytowania:

O festiwalu Spielart w Monachium. Z Sophie Becker rozmawiają Zuzanna Medrygał i Wiktoria Hładko, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168,

https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-festiwalu-spielart-w-monachium.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/o-festiwalu-spielart-w-monachium*

didaskalia
gazeta teatralna

JAK SIĘ ROBI FESTIWAL

Jak zacząć od zera, czyli Fest en Fest w Londynie

Z Heidi Rustgaard rozmawiają Marianna Cieślak i Maria Geisler

Wraz z Hanną Gilgren tworzysz duet *H2 dance*. Razem też powołałyście w Londynie festiwal tańca współczesnego Fest en Fest. Jak zaczęła się wasza współpraca?

Obie szkoliłyśmy się na tancerki, uczęszczałyśmy na te same zajęcia. Poza tym obie pochodzimy ze Skandynawii, co od początku tworzyło między nami nić porozumienia. Najpierw Hanna zaprosiła mnie do współpracy przy swoich projektach, potem uznałyśmy, że powinnyśmy zacząć tworzyć wspólnie. Jednocześnie występowałyśmy jako tancerki w projektach innych twórczyń i twórców. Z czasem stało się jasne, że trzeba poświęcić więcej energii na nasze prace. Mieszkałyśmy i studiowałyśmy w Wielkiej Brytanii, więc nie miałyśmy wielu kontaktów w Norwegii czy Szwecji. Trochę czasu minęło, zanim udało nam się je nawiązać. Pierwsza edycja festiwalu odbyła się w 2018, a druga w 2020 roku. W czasie pandemii uruchomiłyśmy też Fast

and Fast, czyli warsztaty online. Planowałyśmy je na żywo, ale pandemia zmusiła nas do wprowadzenia zmian – skupiłyśmy się na artystach i artystkach, ich procesach twórczych oraz rozmowach z nimi.

Dlaczego zdecydowałyście się na festiwal w Wielkiej Brytanii, a nie w Szwecji czy Norwegii?

Jest wiele powodów. Na początku rzeczywiście myślałyśmy o festiwalu w Norwegii, który pokazywałby prace brytyjskich twórców i twórczyń. Wymiana w zakresie sztuk performatywnych pomiędzy państwami skandynawskimi a Wielką Brytanią jest tak naprawdę niewielka (inaczej jest w przypadku Skandynawii i reszty Europy). Zobaczyłam w tym szansę – możliwość zaproszenia osób artystycznych ze Szwecji, Norwegii i Finlandii do Londynu, przy jednoczesnym promowaniu prac brytyjskich w tych krajach. Chciałyśmy uprzytomnić ludziom, że w Zjednoczonym Królestwie tanecznie dużo się dzieje. Kolejnym powodem była próba stworzenia wspólnej platformy dla osób artystycznych w Londynie. Tutaj nie ma wielu miejsc, w których mogą się one spotkać i swobodnie rozmawiać. Duże festiwale, jak na przykład Downs Umbrella, docierają do szerszej grupy odbiorców, jednak nie pozwalają na wspomnianą już możliwość kontaktu i wymiany doświadczeń.

Czy trudno było wam powołać festiwal w Londynie, gdzie macie dużą konkurencję? Jak staracie się zwiększać widoczność Fest en Fest?

Założenie festiwalu zawsze wiąże się z trudnościami. Przypomina to proces budowania swojej pozycji w świecie artystycznym. W tym samym czasie

zaczęłam pracować w Konserwatorium Muzyki i Tańca Trinity Laban[1]. Zorientowałam się, że mogę skorzystać z przestrzeni oferowanej przez konserwatorium i mogą z niej korzystać również inne osoby, nie tylko te uczące się. Zazwyczaj instytucje są zamknięte dla osób z zewnątrz, a przestrzeń jest nieużywana, szczególnie w wakacje. Zależało nam, by festiwal był lokalny, dlatego odbywa się w Deptford, w południowo-wschodnim Londynie. Są tam dwie instytucje edukacyjne: Laban, gdzie uczę, oraz uniwersytet Gold Miss University of London. Funkcjonuje tam również the Albany – przestrzeń teatralna, w której prezentowane są przede wszystkim lokalne prace. Wszystkie te miejsca leżą blisko siebie. Wpadłyśmy na pomysł, żeby wypełnić cały dzień naszym programem, żeby ludzie, którzy przyjadą do Deptford, mogli zostać tam na cały dzień i nie tracić czasu na dojazdy w inne miejsca. Taka strategia tworzy, w moim odczuciu, poczucie wspólnoty oraz zapewnia możliwość rozmów. Chwile pomiędzy jednym spektaklem a drugim są bardzo ważne dla festiwalu, dlatego nazwałyśmy go Fest en Fest. Nie jest to tylko skrót od festiwalu. *Fest* to po szwedzku i norwesku impreza, a impreza jest integralną częścią festiwalu. Chciałyśmy jednak zapewnić przyjeżdżającym artystom i artystkom możliwość pokazania ich projektów nie tylko w Londynie. Współpracujemy z teatrami w Cambridge oraz w Colchester, więc udaje nam się pokazywać prace również tam.

W jaką grupę odbiorców celujecie? Czy są osoby, do których szczególnie chciałybyście dotrzeć?

Staramy się wypełnić lukę i zaproponować coś dla osób artystycznych. Są oni naszą główną widownią.

Czy zamierzacie zaangażować w pracę nad festiwalem studentów Trinity Laban?

Chcemy włączyć ich w proces pracy nad festiwalem poprzez danie im możliwości kuratorowania go – stworzenia idealnego, ich zdaniem, festiwalu, który może wychodzić poza choreografię. Trinity Laban, poza udostępnieniem nam przestrzeni, nie angażuje się w Fest en Fest. Daje nam spore zaplecze techniczne, udostępnia infrastrukturę, wyposażenie, co doceniamy i za co jesteśmy wdzięczne, ale chcemy czegoś więcej. Próbujemy znaleźć sposób na to, żeby festiwal stał się częścią uczelnianego programu lub chociaż bardziej integralną częścią konserwatorium. Przyjazd międzynarodowego grona artystów i artystek na nasz festiwal mógłby być świetną okazją do spotkania ze studentkami i studentami i podzielenia się z nimi cennym doświadczeniem. Problemem jest jednak skostnienie instytucji, które są zamknięte na wymianę informacji i niechętne do włączania artystek i artystów w życie miasta.

Czy trudno jest pozyskać fundusze na nowy festiwal? Jakie wsparcie otrzymujecie od ambasad Szwecji i Norwegii?

Udaje nam się każdorazowo pozyskać środki z obu ambasad. Jest nam łatwiej, bo instytucje te już nas znają – wspierały pokazy naszego duetu w Wielkiej Brytanii. Znajomość czyichś działań artystycznych jest kluczowa, ponieważ urzędnicy rozpatrujący wnioski widzą nie tylko to, co jest zapisane na papierze, ale znają nas jako ludzi. Przy czym ambasada Norwegii działa inaczej niż ambasada Szwecji. Szwedzka nie daje formularzy do wypełnienia,

tylko urzędnicy pytają o to, czy mogą jakoś wesprzeć konkretny projekt. Z kolei w norweskiej proces ten jest bardziej sformalizowany – aby złożyć aplikację, trzeba wypełnić odpowiednie dokumenty i przedstawić plan budżetu. Istnieje również Fundusz Kultury Nordyckiej[2], lecz żeby uzyskać to finansowanie, festiwal musiałby działać w trzech krajach nordyckich. Zasady jednak się zmieniają i mamy nadzieję, że spełnienie tego kryterium będzie dla nas nieco łatwiejsze. Może zgromadzenie nordyckiej widowni czy prezentowanie prac nordyckich artystek i artystów w Wielkiej Brytanii będzie wystarczającym warunkiem, żeby je uzyskać. Największa część naszego dofinansowania pochodzi od Arts Council United Kingdom. Jednak by z niego skorzystać, musiałyśmy udokumentować posiadanie wsparcia z innych źródeł. Na szczęście wymóg ten spełniło wynajmowanie przestrzeni od Trinity Laban. Można też aplikować o grant National Portfolio, który obejmuje finansowanie przez cztery kolejne lata. Takie długoterminowe finansowanie jest znakomitym rozwiązaniem, gdy tworzy się festiwal odbywający się cyklicznie. Jednak nie wiemy jeszcze, jak rozwinie się Fest en Fest – w jaki sposób będziemy go promować i popularyzować oraz czy będziemy chciały zamknąć go w jakichś sztywnych ramach i formalnych strukturach. Z jednej strony jest to niezbędne do uzyskania tego grantu, z drugiej oznacza utratę elastyczności.

Co było najtrudniejszym zadaniem, z którym musiałyście zmierzyć się przy tworzeniu festiwalu?

Jest nas tylko trójka, oprócz mnie i Hanny pracuje z nami Natalie Richardson. Zatrudniłyśmy specjalistów od marketingu, żeby dbali o nasze social media. Każda z nas ma sporo obowiązków na głowie i w trakcie festiwalu jesteśmy wykończone. Nie mamy czasu, żeby się tym odpowiednio

zająć. Jako organizatorki chcemy być dostępne dla każdej artystki i każdego artysty, których zapraszamy. Nie jest to łatwe.

Dlaczego indywidualny kontakt z artystkami i artystami jest dla was tak ważny?

Uważamy, że artystki i artyści zaproszeni na festiwal są dzięki temu traktowane jako osoby, a nie gotowe produkty.

Czy chciałabyś, żeby festiwal się rozrastał, czy też odpowiada ci taka kameralna forma?

W przyszłym roku zamierzamy zatrudnić jeszcze jedną osobę. Niestety, taki ruch nieuchronnie pociąga za sobą konsekwencje budżetowe. Chcemy móc zapraszać jak najwięcej artystek i artystów, ale budżet pozostaje ten sam. Ale, jeśli kolejny rok będzie dla nas tak samo obciążający, czeka nas wypalenie. Dlatego, myśląc o festiwalu, warto wyznaczyć sobie zadania, które są w zakresie naszych realnych możliwości. Jeśli chodzi o festiwal, mam spore ambicje i marzy mi się, żeby był on coraz wspanialszy, jednocześnie jestem świadoma, że jeśli za bardzo się rozrośnie, to zmieni się w coś innego. Musimy myśleć o osobach, które są lub będą odbiorcami, o tym, jak stworzyć spójny i sensowny program oraz jak poprowadzić dyskusje wokół prezentowanych prac. To może być dyskusja między dwójką artystów na temat ich praktyk artystycznych, która następnie otwiera się na rozmowę z publicznością. Może to być także przestrzeń do dyskusji tylko dla artystek i artystów. Następnie, wieczorem, pokazywane są dwa lub trzy projekty. Wciąż jednak zastanawiamy się nad skutecznością takiego schematu.

Jakimi kryteriami kierujecie się przy wyborze artystek i artystów zapraszanych na festiwal?

Jak na razie, dążymy do sieciowania nordyckiej i brytyjskiej sceny artystycznej. Naszym celem jest stworzenie programu, którego ramę stanowiłaby „choreografia poszerzona”[3]. Nie chodzi tylko o prace jako osobne, zamknięte utwory, ale o to, w jaki sposób komunikują się ze sobą. Ponadto chcemy dać możliwość zaprezentowania się artystom i artystkom, którym często nie udaje się znaleźć miejsca do prezentacji swoich prac. W Wielkiej Brytanii o wyborze projektu decyduje liczna publiczność. Sukces odnosi się, kiedy wszystkie miejsca zostaną zapełnione, co dla mnie nie zawsze wiąże się z sukcesem. Wydaje się, że nie ma zbyt dużo przestrzeni dla osób, które naprawdę się rozwijają, nie ma miejsca na eksperymenty, na podejmowanie ryzyka. Nie ma miejsca dla tych, którzy tworzą niewielkie prace czy udostępniane pojedynczym widzom. Nie ma miejsca dla osób, które robią coś poza uznaną konwencją. Nam nie chodzi o sprzyjanie gustom publiczności, ale o choreografię jako taką. Okazuje się często, że artyści i artystki są jednocześnie naszymi widzkami i widzami.

Czy poszczególne edycje festiwalu miały jakieś hasła przewodnie?

Kiedy zapraszamy artystki i artystów, nie chcemy, żeby prezentowali konkretne prace. Jak już wspominałam, nie patrzymy na artystów jak na produkty; jesteśmy zainteresowani ich praktyką, procesem myślowym. Zdarza się oczywiście, że zaintryguje nas konkretny projekt. Wtedy rozmawiamy z autorem czy autorką, czy chcą pokazać właśnie tę pracę czy

mają pomysł na inną, lepiej wpisującą się w specyfikę naszego festiwalu.

Macie jakieś nowe pomysły, które chciałybyście wdrożyć w kolejnych edycjach?

Sądzimy, że każda z edycji będzie się różnić od pozostałych. Staramy się odpowiadać na obecne potrzeby artystek i artystów. Nie interesuje nas tworzenie struktury, która będzie powielana przy kolejnych edycjach. Mamy świadomość, że łatwo jest powtarzać coś, co działa, a ciągłe zmiany wymagają ogromnych nakładów energii. Naszym celem jest jednak wspieranie artystek i artystów. Jeśli tracimy z nimi kontakt, oznacza to, że musimy coś zmienić. W tym sensie festiwal jest w permanentnym ruchu.

Jakie są wasze plany na najbliższą przyszłość?

Fest en Fest będzie mieć dwie edycje – Fest en Fest Live i Fest Lab. Pierwsza z nich ma polegać na prezentacji prac, druga ma się skupić na praktyce. Edycje będą odbywać się naprzemiennie co rok.

Warszawa – Londyn, 10 stycznia 2022

Wzór cytowania:

Jak zacząć od zera, czyli Fest en Fest w Londynie. Z Heidi Rustgaard rozmawiają Marianna Cieślak i Maria Geisler, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr

168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-zaczac-od-zera-czyli-fest-en-fest-w-londynie.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Przypisy

1. Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance.
2. The Nordic Culture Fund to fundusz założony w 1966 roku na bazie porozumienia zawartego przez wszystkie kraje nordyckie. Jego celem jest budowanie sieci powiązań, gromadzenie wiedzy oraz dostarczanie środków na realizację projektów artystycznych. Fundusz jest niezależnym podmiotem prawnym związanym z Radą Nordycką (Nordic Council) i Nordycką Radą Ministrów (Nordic Council of Ministers).
3. ang. *expanded choreography.*

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/jak-zaczac-od-zera-czyli-fest-en-fest-w-londynie*

didaskalia
gazeta teatralna

JAK SIĘ ROBI FESTIWAL

Praca kuratora: współwyobrażanie, miasto, dyskurs

Z Francescą Coroną rozmawiają Marta Szlasa-Rokicka i Krysia Bednarek

Przez wiele lat byłaś kuratorką zorientowanego na mieszkańców Rzymu festiwalu Short Theatre. Co może zrobić kuratorka, żeby zachęcić mieszkańców miasta do wzięcia udziału w festiwalu?

W tym momencie jestem między dwoma festiwalami. Skończyłam pracować dla Short Theatre we wrześniu 2021 roku, oddając dyrekcję artystyczną Piersandrze Di Matteo. Teraz zaczynam nową pracę w Paryżu dla Festival d'Automne, który jest zupełnie inny, biorąc pod uwagę jego skalę, historię i pokolenie, które powołało go do życia.

Short Theatre założyłam piętnaście lat temu razem z grupą artystów, kolektywnie. To w pewnym sensie jest już odpowiedź na twoje pytanie. Chodzi o to, jak zorganizowany jest festiwal, jak zaangażowany jest zespół organizatorów, jak każdy przyczynia się do projektowania festiwalu, jak cele

festiwalu są realizowane. Na początku to był naprawdę mały festiwal. Taki aktywistyczny gest w naszym mieście, Rzymie. Zaczęliśmy festiwal po głośnym, legalnym zajęciu Teatro India, czyli jednej ze scen teatru narodowego Teatro di Roma. Było to duże, mocne wydarzenie, okupacja przestrzeni przez grupę artystów. Na początku to właśnie Teatro India było miejscem festiwalu, później wiele się zmieniło.

W namyśle nad publicznością największą inspiracją są artyści i ich projekty. Nie tylko te partycypacyjne, ale również te dotyczące dramaturgii miejskiej. Jak sprawić, by miasto stało się centrum zainteresowania festiwalu? Jak sprawić, żeby ludzie poczuli, że ich ciała również mogą zmienić ustawienie festiwalu? Myślę, że przez wiele lat Short Theatre zbudował relację z widzem opartą na zaufaniu.

Ważne było otwarcie się na wspólne projektowanie programu z konkretnymi społecznościami miasta. Na przykład zaprosiliśmy do wspólnego kuratorowania programu muzycznego społeczność undergroundową Rzymu. Nie tylko po to, żeby wystąpiła: naprawdę ustąpiliśmy jej miejsca, żeby z nami programowała i projektowała. To był nie tylko sposób na zacieśnienie więzi łączących festiwal z różnymi obszarami miasta, ale również wzmocnienie społeczności undergroundowej i umożliwienie jej spróbowania czegoś nowego, z inną publicznością, w innej przestrzeni. Współwyobrażanie to zupełnie inny niż tradycyjny sposób pracy kuratorskiej, realizacja idei, żeby nie stawiać siebie w centrum, być zdolną do tego, żeby stanąć z boku, zrobić miejsce dla innych. Festiwal to nie jego organizatorzy, ale ludzie, którzy tu i teraz biorą w nim udział. To gest kwestionujący tezę, że kurator to autor, który ma jakąś szczególną moc.

Kolejnym sposobem na nawiązanie kontaktu z mieszkańcami miasta jest oczywiście praca artystów. Potrzebny jest namysł nad tym, w jaki sposób

praca artysty spotyka się z festiwalem, miastem, lokalną sceną artystyczną. Na przykład we wrześniu 2021 roku pracowaliśmy z meksykańską choreografką Amandą Piñą i zdecydowaliśmy razem, żeby przenieść jej projekt z budynku do przestrzeni publicznej i zaangażować do wspólnej pracy czterdzieści kobiet z różnych organizacji walczących o prawa kulturowe i obywatelskie. Amanda bada koncepcję granic i marginalności, więc pracowaliśmy z kobietami, które z powodów biograficznych, geograficznych, genderowych są z tym obszarem związane. To było ryzykowne dla choreografki, ponieważ współpracowała z osobami, które nie zajmują się tańcem profesjonalnie, a także ogromne przedsięwzięcie dla nas jako festiwalu średniej skali. Po trzech miesiącach odbył się pokaz. Dzięki temu różne społeczności miasta nawiązały współpracę w zupełnie odmienny niż dotychczas sposób, sprawdziły, jak można się angażować. Mimo wszystkich tych strategii, każdego roku wciąż zadajemy sobie na nowo pytanie o publiczność. Odpowiedzi sprzed lat niekoniecznie muszą sprawdzić się przy nowej edycji.

Kiedy tworzysz program festiwalu, myślisz o konkretnej publiczności?

Publiczność skonkretyzowała się dość spontanicznie. Mogę ją mniej lub bardziej trafnie określić jako osoby między dwudziestym piątym a czterdziestym piątym rokiem życia, zainteresowane bardziej sztuką wizualną i muzyką niż teatrem i tańcem, chociaż sztukami performatywnymi oczywiście też. To również publiczność związana z działalnością aktywistyczną. Osoby zaangażowane w tworzenie festiwalu zajmują się walką z wszelkiego rodzaju problemami, politycznymi i nie tylko, w Rzymie i poza miastem. To dość naturalnie stargetowana publiczność.

W poszczególnych latach udawało nam się dotrzeć również do innych widzów, na przykład dzięki takim projektom jak ten Amandy. Ale muszę przyznać, że wypracowanie stałej publiczności również zajęło nam czas. Kiedy zaczynaliśmy, nasza publiczność składała się z osób w wieku od trzydziestu do czterdziestu lat, zainteresowanych głównie teatrem i tańcem. Później zaczęliśmy programować dużo wydarzeń muzycznych, a także tych związanych ze sztuką wizualną. Festiwal zaczął się zmieniać, a z nim jego uczestnicy. Również nasz dyskurs stał się bardziej wyrazisty. Zrozumieliśmy, że chodzi nam o sztukę i aktywizm, co również zmieniło naszą publiczność. Teraz cieszymy się dużym zaufaniem stałych widzów. Staramy się pogłębiać tę więź, ale próbujemy też znaleźć drogę do innych mieszkańców Rzymu.

Czy dla rzymskiego Short Theatre ważne jest zapraszanie artystów z zagranicy? Czy może ważniejsza jest lokalna scena artystyczna?

Myślę, że w Short Theatre chodzi głównie o spotkania artystów zagranicznych i lokalnych. Do tej pory w Rzymie mało było tego rodzaju platform. Chodzi więc nie tylko o to, by prezentować zagraniczne prace, ale również o to, by tworzyć relacje między zagranicznymi i lokalnymi artystami oraz miastem. Współcześni artyści włoscy przechodzą obecnie trudny czas, więc możliwość pokazania ich prac to ogromna odpowiedzialność. Nasz program to mniej więcej pół na pół lokalni i zagraniczni artyści.

Co jest dla ciebie największym wyzwaniem związanym z przejściem z Short Theatre do dużo większego i starszego Festival d'Automne?

Z tą zmianą łączy się wiele pytań, wątpliwości i zmian. Festival d’Automne ma pięćdziesięcioletnią historię, a ja mam zastąpić Marie Collin, która go

programowała przez czterdzieści trzy lata. Przejście to jest wyjątkowe nie tylko dla mnie, lecz również dla festiwalu. Dla mnie Marie Collin znaczy Festival d'Automne. Czy można wyobrazić sobie Festival d'Automne jako instytucję bardziej otwartą, taką, która może zmieniać kuratora, w której ścieżki kuratorów mogą się krzyżować, której struktura jest bardziej elastyczna? To pytania, które sobie stawiam.

Pracowałam już w dużych instytucjach, ale ten festiwal jest ogromny – trwa cztery miesiące, prezentuje od osiemdziesięciu do osiemdziesięciu pięciu projektów, ma czterdziestu partnerów w mieście i w regionie, szaloną, stałą widownię liczącą łącznie dwieście pięćdziesiąt tysięcy osób (mieszającą się z widownią instytucji partnerskich). W jednym tygodniu może działać dziesięć miejsc w różnych częściach miasta, w których pokazuje się np. piętnaście spektakli. Nie ma centrum festiwalowego. Jak utrzymać przez tak długi czas atmosferę festiwalową, budować relacje z miastem i lokalną społecznością? Przy tej edycji pracowałam z Marie Collin, przygotowując się na następną. Uważam, że to wspaniałe, nieczęsto jest szansa, żeby pracować razem przez cztery miesiące. Z tej wspólnej pracy zaczyna powstawać moja wizja festiwalu.

Dyskurs Festival d'Automne nie był do tej pory wystarczająco klarowny. Słowa klucze, wyznaczające kierunek ideowy festiwalu, były zbyt ogólnikowe: festiwal miał być „nomadyczny", miał „przywieźć do Paryża świat" – to wszystko bardzo w duchu lat osiemdziesiątych. Wtedy w Paryżu nie pokazywano w ogóle prac zagranicznych artystów. Dzisiejszy Paryż to zupełnie inne miasto, inny krajobraz kulturalny. Niesamowita jest liczba wydarzeń kulturalnych, które można obejrzeć każdego dnia. To jest wspaniałe, ale jest w tym również coś kapitalistycznego. Jak się z tym zmierzyć? Jak stworzyć kolejny, głębszy poziom połączenia z miastem? To

ogromne wyzwanie.

Czy uważasz, że jeśli zmienisz narrację festiwalu na bardziej klarowną, wciąż będzie możliwe, żeby trwał tak długo?

To dobre pytanie. Dla mnie idea czteromiesięcznego festiwalu jest dobra, ale nie wiem, czy przekonam do tego partnerów finansowych. To nie jest politycznie łatwe do przeprowadzenia. Sam pomysł pracy nad czasem jest jednak istotny. Musimy zrozumieć, co można w tak długim czasie zbudować. Jestem przyzwyczajona do pracy przy festiwalach, które trwają dwa, trzy tygodnie, najwyżej miesiąc. Cztery miesiące to czas, w którym naprawdę coś może powstać. Nie chodzi już tylko o budowanie efemerycznej festiwalowej atmosfery. Poza prezentacją performansów i spektakli moglibyśmy stworzyć kolejny poziom festiwalu: coś, co rośnie przez te cztery miesiące i na koniec widać tego efekt. Sprawić, żeby ten długi czas stał się materią, z którą można pracować, a nie tylko wymogiem formalnym.

Czy mogłabyś wyjaśnić, na czym polega umowa między ośrodkami kultury a Festival d’Automne dotycząca lokalizacji wydarzeń? Na czym polega ta współpraca?

Zwykle festiwale na chwilę wchodzą w daną przestrzeń, umawiają się z teatrami na konkretny pokaz. W przypadku Festival d’Automne, ze względu na jego skalę, byłoby to niemożliwe. Dlatego wypracowano inny system – festiwal i poszczególne instytucje paryskie ściśle ze sobą współpracują, wszystko jest konsultowane. Instytucje dostają propozycję spektaklu i biorą udział w decyzji o jego prezentacji, wszystko jest finansowane pół na pół –

połowę płaci instytucja, połowę festiwal. Działa to również w drugą stronę: instytucje mogą wskazać spektakle lub artystów i artystki, którymi są zainteresowane. W przypadku wydarzeń w przestrzeni publicznej lub pokazywanych w miejscach nieartystycznych, np. w fabryce, festiwal działa sam. Jednak dziewięćdziesiąt procent wydarzeń odbywa się we współpracy z ośrodkami kultury. Projekt artystyczny pojawia się zarówno w programie festiwalu, jak i w programie danego ośrodka. To wiąże się z trudną i długą pracą – gdy zobaczę coś, co chcę zaprosić, muszę wysłać kogoś z danej instytucji, żeby też to zobaczył i zdecydował, czy chce to pokazać u siebie. Jednocześnie pozwala to instytucjom na pewne ryzyko, zwłaszcza przy prezentacji twórców z odległych miejsc – poza festiwalem instytucja nie podjęłaby takiego ryzyka, w czasie festiwalu chroni ją jego renoma. Ma pewność, że znajdzie się na taki projekt publiczność i pieniądze.

Czy organizacja festiwalu w takim mieście jak Paryż ma więcej zalet czy wad?

Na pewno jest to zaleta na poziomie dynamiki – wszystkie spektakle mają pełną widownię, niezależnie od miejsca i rodzaju sztuki. Ta dynamika miasta i nagromadzenie różnych propozycji również buduje znaczenia, bo pokazuje ogromną potrzebę widzów. Myślę, że to ważne, żeby zrozumieć, jak można zbudować coś z tego krajobrazu, odświeżyć tożsamość festiwalu i być jasnym w swoim przekazie. Obecnie jest jakiś pomysł, sposób na dobór wydarzeń pozostaje jednak niewyraźny dla młodszego pokolenia, dopiero wchodzącego w festiwal. Istotne jest stworzenie odpowiedniego dyskursu. Chodzi o to, jak być zrozumiałym dla nowszej widowni, która nie jest związana z poprzednimi edycjami i tradycją festiwalu.

Masz jakiś pomysł na ten klarowny przekaz?

Nie. Jeszcze nie.

Warszawa – Paryż, 24 listopada 2021

Wzór cytowania:

Praca kuratora: współwyobrażanie, miasto, dyskurs. Z Francescą Coroną rozmawiają Marta Szlasa-Rokicka i Krysia Bednarek, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/praca-kuratora-wspolwyobrazanie-miasto….

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/praca-kuratora-wspolwyobrazanie-miasto-dyskurs*

didaskalia
gazeta teatralna

O PRAKTYCE KURATORSKIEJ

Wspólny pokój. O praktyce kuratorskiej

Zuzanna Berendt Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Anna Majewska Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Shared Room. On the curatorial practice

The authors of the article attempt to expand the discourse on curatorial practices in the field of performing arts by introducing the notion of shared room. By making reference to their own experience in curating, they create a metaphor which serves both as a tool for describing the precarious position of curators and for designing alternative strategies of doing this work based on the ideas of solidarity, relationality and sharing.

In the first part the authors present their understanding of curatorial practice situating it in the context of those definitions of curating that they recognise as dominating in the Polish context. The second part of the article deals with four aspects of the shared room metaphor: its relational ontology; the precarious condition of its inhabitants; the strategies of sharing employed in it; and the reproductive work done in it and understood as creative practice.

Keywords: shared room; curating; performing arts; practice; precariat; relationality; reproductive work

Na wyobrażenia o praktykach kuratorskich wpływa doświadczenie korzystania z infrastruktury dużych instytucji sztuki o silnej pozycji symbolicznej. Figurę osoby kuratorującej łatwiej umieścić w przestrzeni wystawowej, sali teatralnej albo przestronnym gabinecie niż we współdzielonym pokoju. Wspólne pokoje należą przecież do pozbawionego prestiżu zaplecza instytucji albo do przestrzeni domowej, w której powinno

się odpoczywać od pracy. Żeby wyobrazić sobie osobę wykonującą pracę kuratorską we wspólnym pokoju – z całą jego ciasnotą, niewygodą i z towarzystwem, które już zajęło w nim miejsca – trzeba pomyśleć o niej nie abstrakcyjnie, lecz konkretnie. Pomyśleć o jej pozycji zawodowej (która często nie jest pozycją władzy w dużej instytucji), sytuacji materialnej, trybie pracy, potrzebach cielesnych. Trzeba wymienić abstrakcyjną figurę kuratorki na ciało i usytuować to ciało w konkretnej przestrzeni, a czasem w kilku konkretnych przestrzeniach. Jest to zadanie tym bardziej pilne, że obecnie w Polsce niewidoczną pracę kuratorską wykonuje wiele sprekaryzowanych, zamieszkujących wspólne pokoje osób. Jedną z nich może być czytelniczka tego tekstu, nawet jeśli nie identyfikuje się jako kuratorka ani nie jest nią nazywana przez instytucje, z którymi współpracuje.

Jako narzędzie opisu praktyk kuratorskich realizowanych w polu sztuk performatywnych w Polsce chcemy zaproponować pojęcie wspólnego pokoju. Postrzegamy je jako metaforę naszego usytuowania w tym polu, opowieść o doświadczeniu pracy kuratorskiej i wywiedzioną z tego doświadczenia spekulację na temat alternatywnych sposobów jej wykonywania. Tekst podzielony jest na dwie części. W pierwszej przedstawiamy charakterystykę naszego rozumienia praktyki kuratorskiej, realizowanej w polu sztuk performatywnych, sytuując ją w kontekście tej, którą rozpoznajemy jako dominującą na polskim gruncie. Drugą część, podzieloną na cztery sekcje, poświęciłyśmy czterem aspektom figuracji wspólnego pokoju: jego relacyjnej ontologii, prekarnej kondycji zamieszkujących go osób, realizowanym w nim strategiom dzielenia się oraz wykonywanej w nim pracy reprodukcyjnej, którą postrzegamy jako praktykę twórczą.

Artykułowi towarzyszą dwie grafiki przedstawiające sporządzone przez nas mapy myśli dotyczące tytułowego pojęcia. W naszym wspólnym pokoju

często korzystamy z metody mapowania – ustalanie relacji przestrzennych między hasłami pozwala nam lepiej wyobrazić sobie relacje między problemami związanymi z przedmiotem badań. Mapy te służą więc jako dokumentacja procesu pracy nad tekstem, komentarz do niego, a także sygnalizują istnienie związanych ze wspólnym pokojem zagadnień niepodjętych w artykule.

Praktyka kuratorska – próba definicji

Polski dyskurs dotyczący praktyk kuratorskich realizowanych w polu sztuk performatywnych jest wciąż ubogi[1]. Nieliczne teksty (przekłady na polski oraz teksty polskojęzyczne) im poświęcone, które ukazały się w ostatnich latach, były najczęściej skoncentrowane na charakterystyce tożsamości kuratorki i definiowaniu jej kompetencji oraz obszarów działania. Tego rodzaju orientację reprezentuje esej Floriana Malzachera *Przy całej przyjaźni. Kuratorowanie w sztukach performatywnych* (2012). Malzacher stawia diagnozy dotyczące kondycji kuratorki sztuk performatywnych, odnosząc się do zachodniego kontekstu. Choć specyfika tamtejszego rynku uniemożliwia proste przeniesienie formułowanych przez niego wniosków na refleksję dotyczącą Polski, jego główna teza, głosząca że kuratorowanie to programowanie (instytucji i festiwali), znajduje potwierdzenie w polskim uzusie słowa „kurator”. Kuratorkami sztuk performatywnych w Polsce nazywane są najczęściej osoby programujące festiwale (np. Katarzyna Tórz, Tomasz Kireńczuk) i programy produkcji spektakli realizowane czasem przez jedną, a czasem kilka współpracujących instytucji[2] (np. Joanna Leśnierowska). Oba rodzaje przedsięwzięć mają charakter punktowy – polegają na prezentacji lub produkcji wydarzeń performatywnych (głównie spektakli) – a co za tym idzie są ściśle związane z przyznawaniem widzialności i ustanawianiem środowiskowych hierarchii. Wobec tego trudno

budować wokół praktyk kuratorskich, które je wytwarzają, inny rodzaj dyskursu niż ten, jaki proponuje Malzacher. Według autora *Przy całej przyjaźni* „kuratorować znaczy wykluczać” (s. 72), a więc podejmować decyzje, które mogą nie tylko kreować atrakcyjne artystyczne zjawiska, ale też negatywnie wpływać na sytuację zawodową konkretnych osób, które tracą możliwość zarobkowania, pokazywania prac i produkowania nowych. Myślenie o kuratorowaniu jako procesie inicjowania i wspierania zmian w systemie produkcji sztuki umożliwiłoby naszym zdaniem wyjście poza uznawanie kuratorki za osobę, która nie ma innej możliwości, niż tylko poddać się logice tego systemu.

W nielicznych ukazujących się w Polsce tekstach ogólnie i obszernie wyjaśnia się rolę kuratorki w polu sztuk performatywnych. Jak można się domyślać, wynika to z intuicji autorów, że wiedza na temat tej profesji wciąż jest niewielka. Z tego względu najczęściej mało miejsca zostaje na pytania o uwarunkowania tej praktyki i sformułowanie postulatów dotyczących związanych z nią możliwości transformacji pola sztuki. Systematyczną pracę nad budowaniem dyskursu na te tematy wykonuje na polskim gruncie Marta Keil, kuratorka i badaczka, która w 2014 roku opublikowała artykuł *Artysta – kurator – producent kultury*[3]. Choć Keil – podobnie jak Malzacher – charakteryzuje tożsamość kuratorki w oparciu o rzeczowniki odpowiadające różnym realizowanym przez nią zadaniom (kuratorka według niej to między innymi pośredniczka, tłumaczka, producentka, mediatorka, twórczyni, dramaturżka), to nie rezygnuje z zadawania o tę heterogeniczną tożsamość pytań, które mogłyby stać się postulatami transformacji praktyki kuratorskiej. W swoim tekście Keil dużo miejsca poświęca przedstawieniu jej systemowych uwarunkowań i związków z logiką kapitalizmu kognitywnego. Jak zauważa:

> kurator jest owocem tego systemu ekonomicznego, uosabiając najważniejsze jego zasady i mechanizmy (tworzenie sieciowych relacji wpływu i władzy, zrównanie życia zawodowego z prywatnym, samozatrudnienie i samoeksploatacja), stając się jednocześnie narzędziem legitymizującym je i utrwalającym. Jego pozycja jest zatem ambiwalentna, wymaga ciągłej czujności i krytycznej obserwacji (2014).

Jak się wydaje, wykształcanie potrzebnej środowiskowej czujności wobec pracy kuratorek byłoby dużo łatwiejsze, gdyby postrzegano ją jako praktykę, a więc rozwijane w czasie działania ściśle związane z określonym środowiskiem (kształtowanym przez nie i wpływającym na nie), a nie tylko jako programowanie wydarzeń.

Zarówno na uzus słowa „kurator”, jak i na sposoby myślenia o pracy kuratorskiej wpływa bez wątpienia instytucjonalny model organizacji pola sztuk performatywnych (teatru, tańca, sztuki performance) w Polsce. Zdecydowana większość spektakli powstaje w finansowanych z dotacji publicznych instytucjach repertuarowych, których polityka kształtowana jest przez ich dyrekcję. W takich instytucjach kuratorzy pojawiają się czasem jako osoby programujące współtworzone przez nie festiwale lub projekty, ale nie zajmują w nich miejsca na stałe i jedynie w ograniczony sposób wpływają na ich działalność. Widzialność tych instytucji oraz ich stabilność (która często nie przekłada się na stabilność warunków pracy zatrudnianych przez nie artystów) powoduje, że trudno dostrzec i rozpoznać zjawiska, które ze względu na swój efemeryczny i prekarny charakter znajdują się poza głównym obiegiem. A właśnie w polu niezagospodarowanym przez duże instytucje realizowane są (również przez nas) działania, które nazywamy (wbrew uzusowi) praktykami kuratorskimi. Owocują one nie tylko ciekawymi

procesami artystycznymi, ale też – odpowiednio wspierane – mogą wskazywać kierunki pozytywnych transformacji pola produkcji sztuki. Optyka, którą proponujemy w ramach tego artykułu, wiąże się zarówno z alternatywnym wobec dominującego postrzeganiem osób kuratorujących – ale również z zastosowaniem poszerzonej definicji sztuk performatywnych, wykorzystywanej między innymi przez Małgorzatę Sugierę i Mateusza Borowskiego (2019). W ramach takiej orientacji sztuki te rozumiane są nie tylko jako pole produkcji teatru, tańca i performansu, ale – jak w swoim artykule sformułowali to Mateusz Chaberski i Anna Majewska – jako „obszar transdyscyplinarnych działań rozszczelniających podziały gatunkowe między teatrem, tańcem, sztuką performance i sztukami wizualnymi, które wchodzą w rozmaite alianse z naukami ścisłymi i technonaukami" (2021, s. 44) oraz aktywizmem i humanistyką, a w szczególności nową humanistyką (Czapliński, 2017).

Według Marii Lind najpowszechniej rozpoznawane strategie kuratorskie polegają na prezentacji dzieł sztuki poprzez ustanawianie relacji między nimi i kontekstami, w jakich funkcjonują (2012, s. 11). Przykładem może być wspomniane już programowanie festiwali czy repertuarów teatrów. Badaczka odróżnia od tych działań „kuratorowanie w poszerzonym polu" (tamże) – strategię, którą można rozpoznać w interesujących nas praktykach. Polega ona na tworzeniu przestrzeni spotkania ludzi, idei i estetyk, w wyniku którego powstają nowe, ucieleśnione znaczenia i wspólnoty, a te istniejące mogą zostać zrekonfigurowane. Lind proponuje traktować kuratorowanie w poszerzonym polu jako metodę pracy, a nie stabilną tożsamość instytucjonalną. Jeśli przyjmiemy proponowane przez nią ujęcie praktyki kuratorskiej, to dostrzeżemy, że w polu sztuk performatywnych wiele osób działa przy użyciu tej metody – są wśród nich edukatorki, artystki, fundraiserki, osoby współpracujące z organizacjami pozarządowymi,

producentki, kolektywy twórcze, badaczki, osoby odpowiedzialne za komunikację z publicznością, aktywistki, inicjatorki działań oddolnych, uczestniczki ruchów społecznych i wiele innych. Perspektywa zaproponowana przez Lind pozwala zrozumieć, dlaczego interesujące nas w tym tekście praktyki kuratorskie współtworzą osoby, które często nie identyfikują się jako kuratorki, nie są określane jako takie przez instytucje, w których pracują, lub z którymi współpracują, a nawet wywodzą się spoza pola sztuk performatywnych. Aby osoby te mogły nazywać swoje praktyki pracą kuratorską, musiałaby być ona postrzegana w szerszym kontekście – nie tylko jako działanie polegające na programowaniu wydarzeń artystycznych. Kuratorowanie w poszerzonym polu to metoda możliwa do wykorzystania na gruncie wielu dyscyplin i często realizowana w sposób inter- i transdyscyplinarny. Ze względu na wysoki stopień specjalizacji instytucji sztuki i nauki, podporządkowanych neoliberalnej presji produktywności, interesujące nas praktyki kuratorskie są podejmowane poza dużymi instytucjami lub na ich uboczu. W związku z tym stają się głównie domeną działania sprekaryzowanych freelancerek, o czym będziemy obszernie pisać w kontekście naszego usytuowania we wspólnym pokoju.

Zaproponowane przez Lind rozróżnienie dwóch strategii kuratorskich można rozwinąć, wskazując na odmienny sposób praktykowania relacji przez osoby zajmujące się upublicznianiem sztuki i osoby kuratorujące w poszerzonym polu. Chociaż oba modele obejmują inicjowanie relacji między ludźmi, nieludźmi, materiami i dyskursami, to ostatecznie pierwszy z nich ma prowadzić do prezentacji dzieł sztuki, podczas gdy w ramach drugiego tworzenie relacji staje się celem samym w sobie, a proces twórczy jest równie ważny, jak dzielenie się jego efektami. Właśnie w ten sposób działamy my oraz osoby, które współtworzą interesujące nas w tym tekście praktyki kuratorskie. Organizowane przez nas projekty powstają w sposób

relacyjny i procesualny – są tworzone we współdziałaniu i współmyśleniu. Ich przebieg i efekty są trudne do przewidzenia, więc udział w nich wymaga otwartości na potencjał, jaki niosą ze sobą przypadki i niespodzianki. Wiele spośród tych działań można postrzegać jako ucieleśnione i relacyjne praktyki tworzenia wiedzy przy wykorzystaniu metod wywodzących się z różnych dyscyplin. Irit Rogoff mówi o swojej działalności kuratorskiej jako „kuratorowaniu koncepcji" (*curating concepts*) (2021), której celem jest wypracowanie strategii wytwarzania i performatywnego wyrażania ucieleśnionych pojęć w przestrzeni kultury. Podobnie postrzegamy jeden z istotnych aspektów naszej praktyki, z której wyłaniają się czasem figuracje pomagające nam rozumieć rzeczywistość i działać, przekształcając ją. Jedną z nich jest wspólny pokój – pojęcie, którym chcemy podzielić się w tym tekście w nadziei, że jako miejsce do współmyślenia i współzamieszkiwania przyda się nie tylko nam.

Wspólny pokój i otwarty świat

Metaforę wspólnego pokoju stworzyłyśmy podczas pracy nad referatem konferencyjnym poświęconym naszym praktykom kuratorskim[4]. Szukałyśmy wtedy pojęcia, które oddawałoby jednocześnie naszą prekarną pozycję zawodową i determinowane przez nią sposoby pracy oraz bliskie relacje między nami jako przyjaciółkami i współpracownicami. George Lakoff i Mark Johnson, autorzy powstałej na gruncie językoznawstwa kognitywnego książki *Metafory w naszym życiu* (2020), postulują myślenie o metaforach nie jako środkach językowych pełniących głównie funkcje estetyczne, ale jako pojęciach, które – będąc ugruntowane w naszym ucieleśnionym doświadczaniu świata – pozwalają nam go rozumieć i w nim działać. Właśnie w ten sposób myślimy o wspólnym pokoju. Ma on zakorzenienie w naszych doświadczeniach lekturowych i w codziennym wspólnym zamieszkiwaniu

różnych przestrzeni. Jednocześnie wspólny pokój jako metafora – której brzmienie zdradza powinowactwo ze słynnym „własnym pokojem” Virginii Woolf (2019) – jest dla nas nie tylko pojęciem reprezentującym jeden z aspektów naszej rzeczywistości, ale też narzędziem jej rozumienia i projektowania działań o charakterze politycznym, które można w niej podejmować. Polityczność rozumiemy przy tym jako obszar, w którym działają złożone relacje władzy między ludźmi i nieludźmi.

Wspólny pokój – zanim stał się dla nas figuracją polityczną – był konkretną przestrzenią, a właściwie kilkoma konkretnymi przestrzeniami, które zamieszkiwałyśmy podczas konferencji, kampusów, seminariów, wyjazdów naukowych i artystycznych. Organizatorzy tych wydarzeń często prosili nas, żebyśmy zatrzymały się w jednym pokoju, co im pozwalało zaoszczędzić na kosztach noclegu, a nam, jako przyjaciółkom, nie powinno przeszkadzać (i nie przeszkadzało). Zdarzało się, że zakwaterowanie we wspólnym pokoju było warunkiem zaproszenia nas obu na wydarzenie. Ze względu na ograniczony budżet można było albo przyznać własny pokój jednej uczestniczce, albo wspólny pokój dwóm. Dwa własne pokoje nie wchodziły w grę. Wspólny pokój może być też przestrzenią wydzieloną w naszych mieszkaniach, stołem w kawiarni, biurkiem w bibliotece i ławką w parku. Bywa zarówno miejscem zamieszkania, jak i miejscem pracy, które podobnie jak my – sprekaryzowane freelancerki – nigdzie nie lokuje się na stałe. W związku z tym wspólny pokój często przenosi się do przestrzeni wirtualnych – materializuje się na czacie w mediach społecznościowych, w skrzynce mailowej i podczas rozmów na Zoomie lub Skypie. Wspólny pokój to nie tylko metafora naszej relacji i systemowych warunków pracy, ale też realne przestrzenie, w których planujemy nasze działania, pracujemy nad projektami i tekstami, wykonujemy pracę produkcyjną i reprodukcyjną.

Przestrzeń tę traktujemy, za Irit Rogoff oraz pozostałymi członkami freethought collective, jako specyficznie rozumianą infrastrukturę[5]. Przedstawiając koncept widmowej infrastruktury (*spectral infrastructure*), kuratorka i badaczka zwróciła uwagę na to, że infrastruktury nie tylko stanowią „materialną bazę" umożliwiającą podejmowanie działań, ale również są zinternalizowanymi przez podmioty wartościami i sposobami działania. Jeśli w ten sposób myślimy o ontologii infrastruktur, to musimy przyjąć, że pracują w nas nie tylko te należące do porządku hegemonicznego (np. publiczne instytucje kultury), ale również te wytwarzane oddolnie w bliskich i przyjaznych relacjach. Do zinternalizowanych przez nas infrastruktur należą więc zarówno hierarchicznie zorganizowane instytucje, jak i wspólne pokoje. Istniejące między nimi relacje mogą dostarczać nam pomysłów na to, jak zmieniać te przestrzenie, w których pracujemy, i w których gościmy jako odbiorczynie działań.

Pokój jako konstrukcja architektoniczna, którą znamy z doświadczenia pozwalającego zrozumieć przywołane powyżej metafory, jest powszechnie postrzegany jako wydzielona, zamknięta przestrzeń. W eseju Virginii Woolf możliwość zamknięcia pokoju na klucz miała gwarantować tworzącej kobiecie bezpieczeństwo i spokój. Pozwalała jej nie tylko skupić się na pracy, ale też wymknąć na chwilę z domowych przestrzeni wspólnych, w których – będąc stale przedmiotem oglądu innych – mogła wykonywać jedynie czynności oznaczone przez system patriarchalny jako „właściwe" kobiecie. W przeciwieństwie do własnego pokoju Woolf, nasz wspólny pokój nie ma zamkniętych drzwi, a jego ontologia ma charakter relacyjny. Wspólny pokój jest częścią otwartego świata, w którym żadna ściana nie zapewnia izolacji, bo „nie ma [w nim] *wnętrz* i *zewnętrz* – jest tylko ruch: do wewnątrz i na zewnątrz" (Ingold, 2018, s. 80). Otwarty świat to metafora zaproponowana przez brytyjskiego antropologa Tima Ingolda, który za jej sprawą tworzy

obrazowy opis rzeczywistości o charakterze immanentnym i relacyjnym (tamże). Świat według niego wyłania się z istniejących w nim relacji, więc żadnego bytu nie da się pomyśleć poza nimi[6]. Pisząc o ruchu „do wewnątrz i na zewnątrz”, unieważniającym stabilne granice przestrzenne, Ingold przedstawia świat, który nie jest statyczny i „gotowy”, lecz tworzy się procesualnie w wyniku zmiennych połączeń między tymi, którzy go zamieszkują. W ujęciu Ingolda to relacja, a nie granica staje się więc podstawową kategorią ontologiczną. Poprzez przywołanie metafory otwartego świata chcemy pokazać, że wspólny pokój nie ma drzwi zamykanych na klucz i nie da się oddzielić jego wnętrza od zewnętrza, bo sytuuje się on w performatywnie powstającej przestrzeni, z którą jest połączony wieloma relacjami.

Otwartość wspólnego pokoju można opisać na dwóch płaszczyznach – pierwsza obejmuje połączenia z systemami ekonomicznymi, systemami produkcji wiedzy i sztuki, systemami społecznymi i politycznymi oraz ze środowiskiem naturokulturowym. Druga wiąże się z tym, kto odwiedza nasz pokój, kto przez niego przechodzi, kogo do niego zapraszamy, czyje myśli i zasoby do niego trafiają, kogo słychać za ścianą i kto, zaglądając przez okno, rzuca na nią cień. Żyjąc we wspólnym pokoju, nie jesteśmy jednak połączone tak samo ze wszystkim, co zamieszkuje otwarty świat, i nie każdy wpływ odczuwamy równie mocno. Różnice w strukturach poszczególnych połączeń wynikają z naszego usytuowania i zmieniają się wraz z tym, jak ono się zmienia[7].

Choć wspólny pokój jest radykalnie otwarty, to w pewnym stopniu może stać się miejscem schronienia przed tym, co w otwartym świecie nas przeraża i boli. Wprawdzie nie możemy kontrolować tego, jakie głosy słychać w pokoju i jak one na nas wpływają, ale możemy zapraszać do niego osoby, emocje,

dźwięki, obrazy, dyskursy, z którymi chcemy współmyśleć i które nas wzmacniają. W tym kontekście wspólny pokój – podobnie jak własny pokój Woolf – może stać się bezpieczną przestrzenią, która zapewnia warunki do pracy twórczej. Decyzja o zaproszeniu do wspólnego pokoju jest więc gestem politycznym – pozwala nam budować przestrzeń, w której można projektować działania wspólnotowe i praktykować alternatywne, wobec tych podpowiadanych przez system, sposoby zamieszkiwania otwartego świata.

Przestrzeń sprekaryzowanej pracy

Dzielenie wspólnego pokoju jest związane z dzieleniem zasobów – dzieleniem ich między nas na rynku sztuki i naszym dzieleniem się nimi ze sobą. W równie jednoznaczny sposób z zasobami związana była figura własnego pokoju z eseju Virginii Woolf. Pokój ten – własny pokój z drzwiami zamykanymi na klucz – to według niej kapitał niezbędny do uzyskania niezależności, potrzebnej aby rozpocząć twórczą pracę i rozwijać się w niej. Woolf twierdziła, że każda kobieta ma do niego prawo. Pisząc z perspektywy brytyjskiej intelektualistki, nie uwzględniła jednak nierównych możliwości realizacji tego prawa przez osoby o różnym usytuowaniu klasowym i rasowym. W tym kontekście własny pokój jest przywilejem nielicznych – jak pisała Alice Walker w eseju *W poszukiwaniu ogrodów naszych matek* (2012). Zauważyła, że postulat Woolf nie przystawał do sytuacji czarnych kobiet doświadczających kolonialnego wyzysku, które nie miały na własność nawet własnego ciała. W ten sposób Walker wskazała na ślepą plamkę dyskursu Woolf, a następnie umieściła refleksję nad twórczością osób nieuprzywilejowanych w kontekście przenikających się procesów związanych z wykluczeniem na tle płci, rasy i klasy. Tworząc opowieść o życiu we wspólnym pokoju, mamy w pamięci *W poszukiwaniu ogrodów naszych matek* – dlatego chcemy być uważne wobec politycznych konsekwencji naszego

usytuowania oraz różnic między nim i pozycjami innych osób. W związku z tym zamieszkiwanie wspólnego pokoju nie jest projektem emancypacji wszystkich sprekaryzowanych badaczek i kuratorek, ale usytuowaną strategią przetrwania, która może przydać się niektórym z nich.

Walker zdecydowała się na specyficzną metodę pracy z esejem Woolf – zamiast rozmontować go w procesie krytycznej analizy, wprowadziła do niego perspektywy, które znajdowały się poza obszarem zainteresowania i doświadczeniem brytyjskiej autorki. Zaproponowana przez Walker metoda jest nam bliska z dwóch względów. Po pierwsze pozwala wprowadzić do emancypacyjnego projektu Woolf perspektywy związane z partykularnym doświadczeniem osób, które nie mają wielkiej szansy na zamieszkanie we własnym pokoju – a którymi dziś są między innymi prekariuszki w polu sztuki. Po drugie metoda ta wpisuje się w feministyczną tradycję współmyślenia (zob. Haraway 2016) opartego na czułym – choć nie bezkrytycznym – podejmowaniu rozważań poprzedniczek. Z takiego myślenia zrodził się wspólny pokój, który, choć wiele zawdzięcza własnemu pokojowi Woolf, znacznie się od niego różni.

Warunki, w jakich dziś funkcjonujemy jako kobiety-twórczynie, są oczywiście odmienne od tych, których doświadczały bohaterki esejów Walker i Woolf. A jednak nie każda z nas może mieć własny pokój. Choć dziś pod tym pojęciem kryją się inne zasoby niż te, o których myślała brytyjska autorka, to własny pokój wciąż oznacza kapitał ekonomiczny zapewniający stabilność i bezpieczeństwo pracy, jakiego obecnie nie ma wiele osób działających w polu kultury. Wspólne pokoje zamieszkują sprekaryzowane badaczki i kuratorki bez stałego zatrudnienia, utrzymujące się z krótkotrwałych projektów i stypendiów. Zamieszkiwanie wspólnego pokoju można rozumieć dosłownie (bo i to jest częsta praktyka), ale też metaforycznie jako dzielenie

ograniczonych dóbr ekonomicznych i symbolicznych na rynku sztuki przez osoby bez stabilności finansowej, ubezpieczenia społecznego, perspektywy bezpiecznej emerytury i pewności, że za dwa, trzy miesiące wciąż będą miały źródło utrzymania. Niepewność związana z tym rodzajem działalności zawodowej (zob. Szreder, 2016), dotyczy zarówno tego, czy uda nam się pozyskać nowe zlecenia, jak i tego, czy zarobione dzięki nim pieniądze pozwolą nam znaleźć czas na odpoczynek. A jest to trudne, bo praca prekariuszki zajmuje wielokrotnie więcej czasu, niż musimy deklarować w rozliczeniach publicznych grantów, przyznawanych w zaniżonych kwotach nieadekwatnych do sygnalizowanych potrzeb projektu. W związku z tym, żeby zarobić na życie, musimy przyjmować wiele zleceń, a w konsekwencji pracować od rana do wieczora, siedem dni w tygodniu. Nawet kiedy udaje nam się zdobyć finansowe zabezpieczenie na najbliższe miesiące, przyjmujemy niemal każdą propozycję pracy w obawie, że jeśli raz odmówimy, to kolejna już nie przyjdzie, a my stracimy źródło utrzymania, środowiskowe uznanie[8], wypadniemy z obiegu, znikniemy. Skoro nawet nieustanna praca czasem nie pozwala zaspokoić podstawowych potrzeb, to rzadko możemy sobie pozwolić na odpoczynek. W tym kontekście nieprzekonująco brzmi dla nas postulat Bojany Kunst, która chciała, aby odpoczynek stał się sposobem wyrażania sprzeciwu wobec presji produktywności tworzonej w polu sztuki (Kunst, 2016). Wprawdzie w ramach wzajemnej opieki zachęcamy się do odpoczynku, jednak zdajemy sobie sprawę, że choć może on być formą oporu, to jest przede wszystkim przywilejem, na który nas najczęściej nie stać.

Strach przed utratą dochodów i nadmiar obowiązków sprawiają, że większość naszych spotkań z przyjaciółmi przeradza się w rozmowy o pracy i o pracę. W tej sytuacji rozmywa się również granica między życiem prywatnym i zawodowym, co dodatkowo utrudnia odpoczynek. Zresztą, skoro

pracujemy cały czas, to naszymi przyjaciółmi stają się głównie ci, którzy działają w tym samym polu zawodowym. Mamy więc ograniczoną możliwość pielęgnowania relacji z osobami funkcjonującymi poza naszą kulturową i klasową bańką. W konsekwencji to z najbliższymi osobami rywalizujemy w sektorze kultury o miejsce, widzialność, uznanie, granty, stypendia i zaproszenia do pracy. Tymczasem próby współmyślenia i solidarności napotykają systemowy opór. Szybko przekonałyśmy się o tym, że działanie w dwuosobowym kolektywie wiąże się najczęściej nie tylko z koniecznością dzielenia na pół wynagrodzeń, ale również z otrzymywaniem mniejszej niż indywidualni autorzy liczby punktów za publikacje naukowe (a liczba zebranych punktów ma decydujące znaczenie w konkursach stypendialnych). W systemie premiującym indywidualizm i wytwarzającym hierarchie kolektywna praktyka badawcza jest postrzegana jako wygodna strategia podziału obowiązków, a nie zbiorowa forma twórczości, która wymaga dodatkowego wysiłku wykształcania usytuowanych metod współmyślenia i organizacji pracy. Zresztą współmyślenie w neoliberalnym systemie produkcji wiedzy, w którym liczy się wyrobienie sobie nazwiska, bycie pierwszą w nowym polu badawczym i refleks, rodzi ryzyko, że nasz twórczy wkład w kolektywną pracę zostanie zawłaszczony, przeoczony, pominięty – nawet jeśli stanie się to przez przypadek lub nieuwagę. Co więcej, praktyka badawcza nie wiąże się jedynie z rywalizacją zubożałych naukowczyń, ale przyczynia się również do dzielenia zasobów pomiędzy artystkami.

Formułując oceny praktyk twórczych w pisanych za niewielkie wynagrodzenia recenzjach ze spektakli (na które zwykle dojeżdżamy na własny koszt, szukając noclegu u znajomych), współtworzymy środowiskowe hierarchie i pośrednio wpływamy na to, kto będzie miał możliwość dalszej pracy. Analogicznie można opisać odpowiedzialność związaną z zapraszaniem artystek do inicjowanych przez nas projektów kuratorskich. W

tym kontekście zaproszenie do wspólnego pokoju, o którym pisałyśmy jako o geście politycznym, pozwalającym tworzyć alternatywne wspólnoty, może stać się zarazem narzędziem wzmacniania hierarchii i niesprawiedliwej dystrybucji zasobów. W ten sposób wytwarza się fałszywy antagonizm pomiędzy sprekaryzowanymi grupami, które mogłyby wspólnie i solidarnie upomnieć się o godne warunki pracy – kuratorkami i badaczkami oraz artystkami. Choć w polach nauki i sztuki musimy dzielić przestrzeń, to dominujący system nie tworzy warunków do jej wspólnego zamieszkiwania, lecz zmusza nas do walki o nią, wypychania innych za drzwi, zaklepywania sobie miejsca, odgradzania się w specjalistycznych polach artystycznych, badawczych i kuratorskich, chowania przed sobą nowych pomysłów i odkryć w obawie przed kradzieżą.

Nasza sytuacja nie jest wynikiem tylko źle funkcjonującego programu finansowania kultury, lecz wiąże się z wyzyskiem stojącym u podstaw systemu politycznego i ekonomicznego, w którym żyjemy. Guy Standing, twórca pojęcia „prekariat", słusznie twierdzi, że niestabilność pracy najemnej jest konstytutywna dla globalnego kapitalizmu neoliberalnego, więc nie jest to problem, który można rozwiązać poprzez wprowadzenie rozproszonych regulacji prawnych i lokalnych reform (2015, s. 156). Zmiana sytuacji sprekaryzowanych pracowników wymaga podjęcia zbiorowych działań w skali globalnej i zakwestionowania podstawowych źródeł nierówności. Zamieszkiwanie wspólnego pokoju nie jest więc strategią, która umożliwia zmianę niesprawiedliwego systemu, lecz sposobem na przetrwanie w nim. Mimo to, dając nam miejsce schronienia, wspólny pokój może służyć jako laboratorium alternatywnych praktyk politycznych – o czym opowiemy w dalszej części tekstu.

Dzielenie (się)

Do wspólnego pokoju – inaczej niż do zamieszkiwanego z własnej woli pokoju Virginii Woolf – trafia się zwykle z konieczności, ze względu na brak przywilejów ekonomicznych. Dzielimy pokój z innymi, bo nie możemy mieć go na wyłączność. W dodatku prekaryzacja pracy zmusza nas do ciągłej rywalizacji o tę niewielką przestrzeń, którą razem zamieszkujemy. Mimo to życie we wspólnym pokoju nie musi wiązać się ze zgodą na rządzące nim mechanizmy systemowe. Chociaż jesteśmy tak silnie uwikłane w kapitalistyczną logikę konkurencji, że nie możemy się po prostu z niej wycofać, to wciąż do pewnego stopnia mamy sprawczość w zakresie tego, jak współtworzymy relacje z innymi lokatorkami. Zamieszkiwanie wspólnego pokoju wiąże się z praktykowaniem relacyjnej odpowiedzialności za to, w jaki sposób dzielimy przestrzeń. Jednym z przejawów tej odpowiedzialności może być decyzja o tym, że chcemy dzielić ze sobą znacznie więcej niż tylko to, do czego jesteśmy zmuszone.

W naszym wspólnym pokoju dzielimy wartości, poglądy polityczne, doświadczenia, obawy i problemy. Dzielimy się w nim też pomysłami, książkami, kontaktami, zaproszeniami do współpracy, honorariami za teksty i projekty, słodyczami i kanapkami, wiedzą, odkryciami i obowiązkami. Szczodrość – charakteryzująca wiele lokatorek wspólnych pokoi – pozwala nam wzmacniać się nawzajem, w minimalny sposób amortyzując prekarne warunki naszej pracy. Dzielenie się jest oczywiście związane z ryzykiem, że damy współlokatorce więcej niż możemy, nadwyrężając własne zasoby. Dlatego praktyka ta wymaga uważności wobec potrzeb innych oraz własnych granic i możliwości, a także zaufania opierającego się na przekonaniu, że możemy liczyć na wzajemność. Choć tak rozumiane dzielenie się nie ma charakteru antysystemowego, to pozwala myśleć o potencjalnych

alternatywnych modelach dystrybucji i o przyszłości, w której ta praktyka może być podstawą systemu politycznego opartego na ekonomii innej niż kapitalistyczna, a nie tylko strategią przetrwania.

Pracując w polu sztuk performatywnych w Polsce (a konkretnie w tej jego części, w której szczególnie intensywnie działają organizacje pozarządowe i freelancerki), niejednokrotnie doświadczyłyśmy funkcjonujących w nim praktyk dzielenia się, wyznaczających alternatywne kierunki politycznego działania w otwartym świecie. W tej części tekstu chcemy przedstawić przykłady tych praktyk, w ramach których realizowane jest dzielenie się zasobami. Pisząc o zasobach, mamy na myśli zarówno te materialne (przestrzeń, fundusze), jak i niematerialne (wiedza, metody pracy, doświadczenie, wsparcie organizacyjne, widzialność, kontakty, zaufanie instytucji i osób). Pierwszy przykład, który omówimy, dotyczy naszego doświadczenia współpracy z Karoliną Wycisk, kuratorką i producentką tańca oraz prezeską Fundacji Performat, która dzieliła się z nami zarówno zasobami infrastrukturalnymi, jak i wiedzą i doświadczeniem. Kolejny dotyczy współpracy z niemiecką grupą kainkollektiv, która zapraszając nas do pracy kuratorskiej i udostępniając własne zasoby finansowe, umożliwiła nam stworzenie polskiej odsłony międzynarodowego, feministycznego projektu KASSIA[9]. Ostatni z kolei wiąże się z rozwijaną przez nas w ciągu ostatnich dwóch lat w ramach różnych projektów współpracą z choreografką Agatą Siniarską. W zamknięciu tej części artykułu podejmiemy refleksję nad zapraszaniem jako specyficzną dla wspólnego pokoju formułą włączania nowych osób w obieg myśli, emocji i zasobów. Choć dostrzegamy bliski związek praktyk kryjących się pod określeniami „dzielenia się” i „zapraszania”, to uważamy, że warto nie podporządkowywać drugiego pierwszemu. Zaproszenie często samo w sobie jest dzieleniem się zasobami, ale jest też inicjowaniem relacji lub wyrażeniem chęci jej rozwijania.

Przygotowując nasz pierwszy projekt wraz z kolektywem Pracownia Kuratorska[10], doświadczyłyśmy tego, jaki wpływ na możliwość działania osób zaczynających pracę i pozbawionych zasobów ma szczodrość tych, którzy je posiadają. Pierwsza rezydencja artystyczno-badawcza w ramach projektu *Biopolis* odbyła się dzięki temu, że Karolina Wycisk, prezeska Fundacji Performat, użyczyła nam osobowości prawnej, umożliwiając złożenie aplikacji grantowych, a także na wszystkich etapach realizacji dzieliła się z nami wiedzą dotyczącą produkowania i kuratorowania. Zgoda na złożenie wniosku w imieniu jej fundacji nie tylko pozwoliła nam spełnić podstawowy wymóg formalny, ale również oznaczała, że Wycisk świadczyła swoim dorobkiem za naszym projektem i zobowiązywała się do osobistej odpowiedzialności za jego rozliczenie. Ponieważ fundacjom bez udokumentowanego dorobku rzadko przyznaje się dofinansowania, możliwość realizacji pierwszego projektu uzależniona jest całkowicie od wsparcia instytucji, które mają udokumentowaną historię pracy w polu sztuki. Choć Wycisk, jako przedstawicielka sprekaryzowanego sektora niezależnego, sama miała ograniczone zasoby, to zdecydowała się nimi podzielić, ucząc nas nie tylko podstaw pracy produkcyjnej, ale też – na własnym przykładzie – praktyk solidarnościowych i samopomocowych[11].

Jednym z podstawowych zasobów kuratorki jest zaufanie osób, z którymi współpracuje i współpracowała. Dzielenie się tym kruchym i tworzonym latami kapitałem może być świadomie realizowaną strategią polityczną. Tak przedstawia tę praktykę Silvia Bottiroli, niezależna kuratorka, a do niedawna dyrektorka DAS Theatre, która z rozmysłem poleca do współpracy zaufanym osobom i instytucjom mniej doświadczone kuratorki praktykujące feministyczne myślenie o systemie produkcji sztuki[12]. Poprzez dzielenie się zaufaniem, jakim sama jest obdarzana, Bottiroli chce dać osobom o mniej ugruntowanej pozycji środowiskowej możliwość pracy w miejscach, do

których inaczej nie miałyby dostępu, oraz wzmocnić tworzone przez nie alternatywne praktyki instytucjonalne. Włoska kuratorka zaznacza, że polecając konkretną osobę, bierze pod uwagę nie tylko jej dorobek, ale też jej sytuację ekonomiczną – stara się uwzględnić, kto w danym momencie najpilniej potrzebuje pracy. W podobny sposób podzieliła się z nami zasobami Marta Keil, polecając nas niemieckiej grupie kainkollektiv do współpracy w feministycznym projekcie *KASSIA. The New Istambul Convention*. Udział w nim otworzył nam drogę do działania w środowisku międzynarodowym, do którego wcześniej nie miałyśmy dostępu, a także zwiększył widoczność naszych praktyk za granicą. Zaufanie, jakim podzieliła się z nami Keil, z pewnością przyczyniło się do tego, że niemieccy partnerzy od początku współpracy przyznali nam dużą autonomię w działaniu kuratorskim i byli otwarci na proponowane przez nas eksperymentalne metody twórcze, chociaż nie miałyśmy wieloletniego doświadczenia pracy w tym polu. Jednocześnie wynagrodzenie za udział w projekcie pozwoliło nam kontynuować działalność w roku, w którym nie udało nam się uzyskać dofinansowania w ramach żadnej aplikacji grantowej, jaką złożyłyśmy w Polsce.

Doświadczenie pracy w *KASSII* nauczyło nas wiele o dzieleniu się zasobami w środowisku międzynarodowym. Celem projektu było poszukiwanie strategii oporu wobec różnych form patriarchalnej przemocy i tworzenie ponadnarodowych sojuszy między osobami działającymi feministycznie. Z uwagi na charakter projektu i deklarowane przez nas wartości polityczne pozyskanie funduszy na nasze działania w Polsce okazało się niemożliwe, więc jego polska odsłona została w całości sfinansowana przez Fundację im. Heinricha Bölla działającą w Niemczech. W tej sytuacji jedynie szczodrość niemieckich partnerów, którzy przyjęli na siebie całą odpowiedzialność związaną z finansową i administracyjną obsługą projektu, umożliwiła nam

stworzenie warunków do kolektywnego myślenia o metodach feministycznej pracy i upowszechnianie ich w Polsce. Doświadczenie współtworzenia *KASSII* pokazało nam, że ponadnarodowe praktyki dzielenia się bywają jedynym, co umożliwia realizację projektów, które dotyczą problemów spychanych na margines publicznej dyskusji w wyniku państwowych polityk finansowania kultury. Dzielenie się zasobami w międzynarodowych wspólnych pokojach pozwala łagodzić skutki cenzury ekonomicznej, choć oczywiście nie jest sposobem podważenia systemowych nierówności będących źródłem tego problemu.

Praktyki dzielenia się często owocują powstawaniem nowych wspólnych pokoi, a także całych złożonych infrastruktur – piętrowych konstrukcji architektonicznych[13] o wielu oknach, wejściach i szybach wentylacyjnych umożliwiających cyrkulację energii i idei. Pokoje, które tworzymy i które odwiedzamy, często istnieją w ścisłej relacji. Śledząc ruch osób pomiędzy nimi, można się przekonać, że wspólne pokoje nie są tworzone po to, aby się w nich zamykać. Wprawdzie połączenie pokoju z otwartym światem nie wynika z naszych decyzji, lecz z jego ontologii, jednak możemy inicjować nowe połączenia, zapraszając do środka wybrane osoby, sposoby odczuwania, myśli i praktyki. Zaproszenia dotyczą często wspólnego pisania i redagowania artykułów lub udziału w organizowanych przez nas projektach i wydarzeniach. Zapraszamy różne osoby do naszych tekstów i praktyk również poprzez samo podejmowanie i rozwijanie ich myśli. Otwieramy drzwi do wspólnego pokoju dla tych, które potrzebują naszej pomocy i tych, które chcą pomóc nam. Zaproszenia często bywają też bezinteresowne i nienastawione na konkretny cel, wynikają z dobrze rozpoznanej radości współbycia i współmyślenia, z której mogą – ale nie muszą – rozwinąć się działania o charakterze zawodowym.

Jeden z zamieszkiwanych przez nas wspólnych pokoi powstał niespodziewanie w rezultacie dwutygodniowej pracy rezydencyjnej, do której w 2020 roku w ramach projektu *Biopolis* zaprosiłyśmy Agatę Siniarską. Model pracy zaproponowany przez choreografkę opierał się na uważności wobec metod wykorzystywanych w procesie badań artystycznych, a nie tylko koncentracji na ich przedmiocie.[14] Zaproponowane przez Siniarską procedury twórczego działania (ćwiczenia, strategie archiwizacji) miały na celu wytwarzanie wiedzy w taki sposób, by nie podlegała ona akumulacji, ale była stale negocjowana i destabilizowana oraz umożliwienie kolejnym osobom partycypacji w tym procesie. Dzięki takiemu podejściu dwa tygodnie wspólnej pracy były dla nas – jako członkiń kolektywu kuratorującego rezydencję oraz jako jej uczestniczek – czasem intensywnego uczenia się metod, które ze względu na to, że wywodziły się z pola sztuki, były nam do tamtej pory nieznane, a które znacznie rozwinęły metodologie badawcze, jakimi posługujemy się w innych kontekstach (np. na akademii)[15]. Kolektywny charakter tych metod, ich otwarcie na włączanie do procesów myślenia różnych rodzajów wiedzy (ucieleśnionych, związanych z doświadczeniem, akademickich i innych) oraz forma ćwiczeń i gier, którą często przyjmowały, w zasadniczy sposób odróżniało je od metodologii akademickich, z których dotychczas korzystałyśmy. Podczas rezydencji dzieliłyśmy się wieloma niematerialnymi zasobami: metodami pracy, wiedzą dotyczącą obszaru tematycznego związanego z rezydencją (nią dzielili się również zaproszeni przez nas do konsultacji eksperci), ale również doświadczeniami i rekomendacjami związanymi z instytucjonalnymi aspektami pracy artystycznej i badawczej. Doświadczenie to umożliwiło nam rozpoznanie wspólnych wartości i zbudowanie zaufania, które zaowocowało chęcią dalszej wspólnej pracy.

Metody pracy (myślenia, archiwizacji, wytwarzania i uwspólniania wiedzy),

którymi szczodrze dzieliła się z nami Siniarska, są przez nas rozwijane w projektach, do których zapraszałyśmy się nawzajem po zakończeniu *Biopolis*: wspomnianego wyżej projektu *KASSIA* oraz artystyczno-badawczego *Sonic Futures*[16], w ramach którego tworzyłyśmy spekulatywne audycje radiowe dotyczące przyszłości życia na Ziemi w kontekście kryzysu ekologicznego. Metody, które poznałyśmy dzięki choreografce, rozwijamy i transformujemy również w tych działaniach, w których ona sama nie bierze udziału.

Choć artystyczne metody pracy do dzielonego przez nas trzy pokoju zostały wprowadzone przez Siniarską, to w miarę upływu czasu zamieszkiwania go uległy one uwspólnieniu. Skutkiem tego uwspólnienia jest nie tylko pożyteczne wzbogacenie metod wykorzystywanych przez nas w praktykach artystycznych, kuratorskich i badawczych, ale również wytworzenie się pola, w którym jako artystki, kuratorki i badaczki możemy podejmować twórcze, eksperymentalne działania, nie tracąc przy tym poczucia bezpieczeństwa, które często uważa się za konieczny koszt wyjścia poza metodologiczne ramy własnej dziedziny[17]. Zapraszanie się do kolejnych projektów, które realizowałyśmy, pozwoliło nam na kontynuację współpracy i współmyślenia, a także rozwinięcie relacji przyjacielskich. Zapraszanie do wspólnego pokoju osób, o których wiemy, że dzielą z nami wartości i praktykują podobną etykę pracy, pozwala nam czuć się bezpiecznie w czasie procesu twórczego. Uczucie to jest kluczowe podczas eksperymentowania z praktykami, które wymagają szczególnej uważności przy modelowaniu metod pracy (np. współdziałanie osób związanych z różnymi dyscyplinami i paradygmatami), a także podczas działań, w które wpisana jest możliwość zaistnienia tego, co nieoczekiwane (projekty kuratorskie zorientowane na pracę procesualną, a nie wytwarzanie efektu w postaci dzieła lub wydarzenia). Praktyki te, ponieważ są alternatywą wobec procedur pracy legitymizowanych przez system, wymagają przyjaznej przestrzeni, w której mogą się rozwijać i

wzmacniać. Właśnie taka przestrzeń wytwarza się w wyniku wykonywania i odwzajemniania gestów zaproszenia. Tworzenie środowisk opartych na przyjaznej współpracy powinno jednak wiązać się z odpowiedzialnością za relacje, które inicjuje się gestem zaproszenia. Ich trwałość i wzmacniający potencjał nie wynika bowiem tylko z wyjściowej zgodności zainteresowań, sposobów pracy i interesów, ale z ciągłej dbałości o osoby, które w nich funkcjonują.

Choć zapraszanie pozwala na dzielenie się zarówno zasobami, jak i widzialnością – i jako takie ma charakter wzmacniający – to trzeba dostrzec jego ambiwalencję. Pozostając w – o czym pisałyśmy wcześniej – zamkniętym kręgu znajomości i przyjaźni, rzadko mamy możliwość spotkania z osobami, które również doświadczają prekarnego życia, ale nie mogą partycypować w oddolnych sieciach wsparcia, jakie często wytwarzają się między osobami związanymi ze środowiskiem konkretnego miejsca zatrudnienia (np. redakcji) lub instytucji (np. uniwersytetu). Jako że w kręgu bliskich znajomości często zdarza się, że inni wykonują dla nas pracę za darmo, to w sytuacji, kiedy otrzymujemy finansowanie prowadzonych działań, czujemy się zobowiązane do zatrudnienia tych osób, które wcześniej nie dostały należnego im wynagrodzenia. W wyniku tych mechanizmów sieci wsparcia mogą stać się sieciami wykluczenia.

Ograniczenie kręgu znajomości w już i tak stosunkowo niewielkim środowisku artystyczno-naukowym wiąże się nie tylko z wąską dystrybucją środków finansowych, ale też z trudnością docierania z zaproszeniami dla osób, których usytuowanie jest inne niż nasze, a które implikuje inne zaplecze myślowe i doświadczeniowe oraz znajomość odmiennych strategii działania. Kiedy tworzyłyśmy koncepcję projektu KASSIA, postanowiłyśmy nie angażować do udziału tylko tych uczestniczek, które znałyśmy osobiście

lub których działania były nam znane. Wystosowałyśmy zaproszenia do sześciu artystek, badaczek i aktywistek, a następnie poprosiłyśmy, by każda z nich zaprosiła kolejną, wybraną przez siebie osobę. Tym samym grupa powiększyła się prawie dwukrotnie i znalazły się w niej feministki, które wcześniej nigdy ze sobą nie pracowały, a nawet o sobie nie słyszały.

Ten rodzaj gościnności, na który zdecydowałyśmy się, tworząc polską odsłonę KASSII, wiąże się oczywiście z ryzykiem – którego często, zamieszkując wspólny pokój, nie odważamy się podejmować – wynikającym z pracy z osobami o odmiennych systemach wartości, przyzwyczajonych do nieznanych nam sposobów działania. W przypadku tego projektu zostało ono zminimalizowane dzięki temu, że zaproszenia do udziału na drugim etapie procesu formowania się grupy wystosowały osoby, których wyborom ufałyśmy. Przyjęcie takiej procedury działania pozwoliło nam zdecentralizować proces kuratorskiego podejmowania decyzji o tym, kto zostanie zaproszony do projektu, a więc i czyja praktyka feministyczna zostanie w jego ramach dostrzeżona i kto otrzyma wynagrodzenie za pracę. Z kolei rozproszenie decyzyjności i odpowiedzialności za proces grupowy pomiędzy uczestniczki stymulowało rozwój praktyk wzajemnej opieki, które od początku nie przynależały wyłącznie do obowiązków konkretnych osób (na przykład naszych – jako kuratorek). Jak pokazał przykład KASSII, pozostawanie otwartymi na to, co nieoczekiwanego może wyniknąć ze skierowania zaproszenia do osób, które nie odwiedziły wcześniej wspólnego pokoju, może zaowocować rozszczelnieniem ciasnych kręgów znajomości i poszerzeniem funkcjonujących w nich sieci wsparcia.

Opieka i twórczość

We wspólnym pokoju wykonujemy nie tylko pracę produkcyjną, ale również reprodukcyjną. Wspieramy się w doświadczaniu emocjonalnych i afektywnych skutków naszej prekarnej kondycji zawodowej; rozmawiamy o lękach, które ona wytwarza, i wspólnie się z nimi mierzymy. Troszczymy się o siebie nawzajem, kiedy chorujemy, czasem gotujemy dla siebie i pomagamy sobie w codziennych obowiązkach domowych. Staramy się odciążać w trudnych czy nieoczekiwanych sytuacjach. Polityczny wymiar naszej nieodpłatnej pracy opiekuńczej pomaga zrozumieć refleksja krytyczna tworzona na gruncie teorii reprodukcji społecznej. Tithi Bhattacharya syntezuje główne rozpoznania badaczek i badaczy wywodzących się z tego nurtu we wstępie do zbioru esejów *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentering Oppression*, w którym pisze:

> W kapitalizmie za jedyną pełnoprawną formę „pracy” uznaje się działalność produkcyjną prowadzoną na potrzeby rynku. Tymczasem ogromna część aktywności podejmowanej na gruncie rodziny i społeczności na rzecz regeneracji i reprodukcji pracowników, a konkretnie jej moc czynienia ich zdolnymi do pracy, jest naturalizowana do nieistnienia (2017, s. 2).

Bhattacharya zwraca uwagę na to, że w kapitalizmie nieodpłatne praktyki opiekuńcze – równie powszechne w naszej codzienności, co nieobecne w polu widzialności – nie zostają rozpoznane jako formy pracy, która daje nam siłę do aktywności wytwórczej. Teoria reprodukcji społecznej pozwala dostrzec, że to opieka umożliwia wszelką pracę produkcyjną i zarobkową wykonywaną we wspólnym pokoju – pisanie, prowadzenie badań czy współtworzenie i

koordynację projektów. Choć nasza wzajemna troska, niewidoczna dla osób obserwujących i komentujących działania kuratorskie, nie istnieje w publicznym dyskursie, to pozostawia ślad w naszych zmęczonych ciałach i umysłach, pomagając się im regenerować. Chociaż z opieką nie wiąże się wynagrodzenie finansowe lub symboliczne, chociaż nie uwzględnia się jej jako jednego z twórczych aspektów działalności kuratorskiej, chociaż wpisuje się ją lekceważąco w sferę nużącej, niekreatywnej działalności kobiet, to przecież ona stanowi podstawę naszych praktyk. Wobec sytuacji systemowej, w której się znajdujemy, i której w pojedynkę nie jesteśmy w stanie zmienić, wykonywanie pracy opiekuńczej jest kwestią przetrwania, bo to od niej zależy, czy będziemy w stanie kontynuować pracę zarobkową.

W perspektywie teorii reprodukcji społecznej opieka jest silnie związana z systemem kapitalistycznym. Umożliwiając produkcję towarów – którymi na rynku sztuki i nauki są przede wszystkim myśli, koncepty, estetyki, tożsamości itd. – znacząco przyczynia się do podtrzymania procesów wytwarzania i akumulacji kapitału. W tym kontekście nietrudno dostrzec, że praktyki opiekuńcze realizowane we wspólnym pokoju nie są wyrazem sprzeciwu wobec systemu opartego na wyzysku. Przeciwnie, będąc narzędziem, które ma czynić nas zdolnymi do dalszej nieprzerwanej pracy, działają na rzecz jego podtrzymania. Kapitalizm absorbuje pracę reprodukcyjną jako praktykę, która go wzmacnia. W ostatnim czasie na gruncie zachodnich sztuk performatywnych mechanizm ten znajduje swoje odbicie w rosnącym zainteresowaniu projektami artystycznymi dotyczącymi opieki, troski i empatii. Opieka zostaje w ramach tych działań utowarowiona jako nowy, interesujący temat, podczas gdy rzeczywista praca opiekuńcza wciąż pozostaje na marginesie dyskusji o warunkach produkcji projektów artystycznych. Dlatego właśnie słuszny wydaje nam się jeden z głównych celów, jakie stawiają sobie twórczynie teorii reprodukcji społecznej –

uwidacznianie pracy opiekuńczej jako praktyki politycznej, uwikłanej w złożone mechanizmy systemowe, a nie tylko – jak dzieje się to w sektorze kultury – nowego tematu, który podlega utowarowieniu. Dlatego zamieszkiwanie wspólnego pokoju polega na podejmowaniu nieustannego trudu nazywania tego, jak funkcjonują nasze praktyki reprodukcyjne, negocjowania między sobą ich kształtu, włączania do tego procesu osób, które zapraszamy do środka, oraz uwidaczniania tych praktyk wobec odbiorczyń naszych działań.

Praktykowany we wspólnym pokoju model pracy oparty na wzajemnej trosce sprawia, że w naszym języku obecne są pojęcia takie jak czułość, opieka czy empatia, kojarzące się obecnie z dyskursem humanistyki spekulatywnej, która stawia sobie za cel wzmacnianie politycznych alternatyw wobec neoliberalnego kapitalizmu (Haraway, 2016). Nie oznacza to jednak, że we wspólnym pokoju nie ma miejsca na brzydkie uczucia (Ngai, 2021), jakie wynikają z funkcjonowania w systemie opartym na rywalizacji i walce o zasoby. Bywamy sfrustrowane i zazdrosne o osiągnięcia zawodowe swoje i innych, bo boimy się, że jeśli zostaniemy w tyle, jeśli nie będziemy dostatecznie „dobre", to stracimy możliwość pracy, uznanie albo – co gorsza – wskutek rywalizacji i zmęczenia stracimy przyjaźń. Piszemy o tych emocjach, bo wstyd, jaki budzą one w nas i wielu innych osobach zamieszkujących wspólne pokoje, dodatkowo utrudnia nam podejmowanie działań krytycznych wobec neoliberalnego systemu produkcji sztuki i tworzenie spekulacji na temat innych możliwych sposobów pracy. We wspólnym pokoju staramy się otwarcie nazywać te uczucia, żeby móc konfrontować się z nimi, i starać się zrozumieć ich źródła i polityczne uwikłanie. Aby wspólny pokój mógł stać się przestrzenią testowania i praktykowania alternatywnych form współbycia i współodczuwania z innymi, musi znaleźć się w nim miejsce na rozmowę o tym, jak działają emocje i

afekty związane z pracą w polu sztuki i nauki.

Drugim polem badań TRS, które wiąże się z zamieszkiwaniem wspólnego pokoju, są związki pracy opiekuńczej nie tylko z kapitalistycznym wyzyskiem osób nieuprzywilejowanych ekonomicznie (*exploitation*), ale również opresją na tle różnych tożsamości (*opression*), w naszym przypadku przede wszystkim płci kulturowej (Bhattacharya, 2017, s. 3). Istotne jest dla nas w tym kontekście spostrzeżenie autorek *Feminism for the 99%: A Manifesto*, że w patriarchalnych społeczeństwach Zachodu praca opiekuńcza jest wciąż lokowana w sferze działalności kobiet i wciąż najczęściej wykonują ją kobiety oraz osoby queerowe (Bhattacharya, Fraser, Arruzza, 2019). Zwracając na to uwagę, badaczki pokazują, że materialne podstawy opresji kobiet i osób queerowych wiążą się ściśle z kapitalistycznym wyzyskiem. Mieszkając we wspólnym pokoju, często doświadczamy naraz tych dwóch przenikających się form dyskryminacji.

Chociaż, jak zostało już powiedziane, praca opiekuńcza nie ma charakteru antysystemowego, to jednak ta doraźna strategia przetrwania umożliwia nam – tak jak strategia dzielenia się – podejmowanie działań krytycznych wobec systemu i upominanie się o inną konstrukcję świata. Podobnie jak dla Woolf własny pokój miał być przestrzenią wypracowywania nowych form wyrazu, alternatywnych wobec tych, które reprodukował patriarchalny i męskocentryczny świat, tak też wspólny pokój jest dla nas miejscem tworzenia metod pracy badawczej i kuratorskiej, które mogłyby stać się formą praktykowania przyszłości – testowania możliwych sposobów zamieszkiwania otwartego świata. Jednym z takich działań o charakterze spekulatywnym, w którym staramy się ćwiczyć we wspólnym pokoju, jest dostrzeganie, docenianie i rozwijanie twórczego wymiaru pracy opiekuńczej – podobnie jak robi to Alice Walker w przywołanym już eseju.

Walker wspomina w nim swoją matkę opiekującą się ogrodem, opisując ją jako artystkę uprawiającą sztukę w relacji z roślinami. Wizja twórczości kobiet, którą opisuje Walker, jest odmienna od tej, jaką przedstawia Woolf. W jej *Własnym pokoju* praca pisarki staje się zindywidualizowaną i w pewnym stopniu odcieleśnioną formą działalności intelektualnej białych, zamożnych autorek. Tymczasem Walker, polemizując z Woolf, pokazuje, że uznanie opieki za pracę twórczą pozwala przewartościować pole, w którym wcześniej nobilitowało się tylko wybrane rodzaje aktywności, a przez to również wybrane grupy społeczne. Autorka *W poszukiwaniu ogrodów naszych matek* proponuje afirmację twórczości kobiet poprzez dostrzeżenie nie tylko tego, co w sferze symbolicznej znajduje się wysoko w hierarchii – jak praca nad utworem literackim – ale również tego, co symbolicznie i materialnie ulokowane jest nisko – jak praca w ogrodzie, oparta na opiece i ucieleśnionej wiedzy, wykonywana w ścisłej i wzajemnej relacji z tym, co nie ludzkie. We wspólnym pokoju – podobnie jak w ogrodach naszych matek – praca reprodukcyjna nie jest jedynie sposobem podtrzymywania się nawzajem przy życiu, lecz stanowi ucieleśnioną praktykę twórczą. Twórczość w kontekście własnych działań rozumiemy przy tym jednak szerzej niż Alice Walker, koncentrująca się na praktykach artystycznych – jako tworzenie wiedzy poprzez działania opiekuńcze, badawcze, artystyczne, kuratorskie. Nasze metody pracy w polu kultury oraz wytwarzane w jej wyniku treści powstają w konsekwencji materialno-dyskursywnych splotów teorii, lektur, kontaktu ze sztuką, codziennych doświadczeń cielesnych, afektów oraz relacji z ludźmi i nieludźmi. Doświadczenia związane z pracą opiekuńczą są istotnym elementem tego splotu i umożliwiają nam poszukiwanie alternatywnych sposobów zamieszkiwania otwartego świata.

***

Doświadczenie sprekaryzowanej pracy wyniszcza nasze ciała, determinuje kształt relacji, w jakich funkcjonujemy, i ogranicza zdolność wyobrażania sobie innych możliwości ich praktykowania. Dlatego potrzebujemy figuracji politycznych, które pomogą nam nazwać pozycję, którą zajmujemy w systemie, i działać w celu jej przekształcenia. Chociaż wspólny pokój jest usytuowaną opowieścią o naszej praktyce, to mamy nadzieję, że czytelniczki odnajdą w nim miejsca, które znają z własnego doświadczenia, a także odkryją inne, właściwe ich praktyce, wymiary i modalności zamieszkiwania wspólnych pokoi. Choć zamieszkiwanie wspólnego pokoju jest zaledwie strategią przetrwania, to umożliwia testowanie alternatywnych sposobów bycia w świecie. W związku z tym kolejnym zadaniem, jakie chcemy przed sobą postawić, jest opisanie politycznych strategii pracy kuratorskiej, które w nim wypracowujemy i które wynikają z krytycznej refleksji o doświadczeniu pracy twórczej w neoliberalnym kapitalizmie.

Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na seminarium naukowym *Strategie angażujące w przestrzeni sztuk performatywnych. Metodologia badań, mapowanie, etyka, demokracja* zorganizowanym w 2021 roku przez Katedrę Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM we współpracy z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”. Autorką koncepcji seminarium była dr Agata Siwiak.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna; Majewska, Anna, *Wspólny pokój. O praktyce kuratorskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, DOI: 10.34762/2y56-n635.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
DOI: 10.34762/2y56-n635

Autor/ka

Zuzanna Berendt (zuzannaberendt@gmail.com) – badaczka sztuk performatywnych, niezależna kuratorka, krytyczka teatralna. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwentka teatrologii w ramach MISH UJ oraz filmoznawstwa i wiedzy o nowych mediach UJ. Naukowo zajmuje się badaniem obecności dyskursów ekologicznych w polskim teatrze najnowszym i nowym tańcu. W ramach pracy w kolektywie Pracownia Kuratorska oraz w duecie z Anną Majewską tworzy projekty kuratorskie z pogranicza sztuki, nauki i aktywizmu. Stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną", „Dialogiem" i portalem teatralny.pl. Numer ORCID 0000-0002-9708-2385.

Anna Majewska (annnamajewska@gmail.com) – kuratorka i badaczka sztuk performatywnych. W ramach pracy w kolektywie Pracownia Kuratorska oraz w duecie z Zuzanną Berendt tworzy projekty z pogranicza sztuki, nauki i aktywizmu. Studiuje performatykę na UJ. Publikuje w „Dialogu" i „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej". Numer ORCID 0000 -0002 -6529 -8608.

Przypisy

1. Mimo że zawód kuratora ma dłuższą tradycję na gruncie sztuk wizualnych, kwestie rozwoju dyskursu dotyczącego tej profesji w Polsce wyglądają niewiele lepiej niż w przypadku sztuk performatywnych. Podstawową przetłumaczoną na polski pozycją książkową poświęconą kuratorowaniu w sztukach wizualnych pozostaje *Krótka historia kuratorstwa* Hansa Ulricha Obrista (2016). W 2014 roku ukazała się książka *Zawód: kurator*, przedstawiająca rozmaite konteksty pracy kuratorskiej (nie tylko te artystyczne, ale również m.in. edukacyjne i aktywistyczne). Opublikowany w „Znaku" artykuł Szymona Maliborskiego *Negocjatorzy znaczeń* przedstawia historię zawodu kuratora na gruncie sztuk wizualnych w Polsce i wskazuje kierunki jego rozwoju i przemian. Podobnie książka Maryny Tomaszewskiej *Kuratorzy* (2019), będąca (jak deklaruje autorka) projektem artystycznym, a nie próbą naukowej syntezy, poświęcona jest badaniu tożsamości kuratorów sztuk wizualnych w Polsce.
2. Przykładem takiego programu produkcyjnego jest kuratorowane przez Joannę Leśnierowską *Poszerzanie pola*, które obecnie finansowane jest przez Nowy Teatr w Warszawie, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach i Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie.
3. Uważamy, że za teksty, w których Keil rozwija refleksję na temat kuratorowania, należy

uznać również wydaną pod jej redakcją książkę *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu* (2017) oraz tekst *My też* (2018). Choć praktyki kuratorskie w wymienionych tekstach nie znajdują się w centrum rozważań autorki, to przez wskazywanie na środowiskową odpowiedzialność osób działających w polu sztuk performatywnych, pozwala ona problematyzować istotne kwestie związane z pozycją kuratora i wskazywać na konsekwencje jego postaw i działań.
4. Referat ten został przez nas wygłoszony podczas seminarium naukowego *Strategie angażujące w przestrzeni sztuk performatywnych. Metodologia badań, mapowanie, etyka demokracja*, które odbyło się 9-10 czerwca 2021 roku na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seminarium zostało zorganizowane przez Katedrę Teatru i Sztuki Mediów UAM, a autorką jego koncepcji była dr Agata Siwiak.
5. Koncept widmowej infrastruktury Irit Rogoff i Massimiliano Mao Mollona przedstawili w wystąpieniu online przygotowanym dla niderlandzkiego centrum BAK.
6. Przemyślenia Ingolda korespondują z pracami badaczek działających na gruncie feministycznych nowych materializmów – takich jak Karen Barad, Rosi Braidotti czy Donna Haraway – choć brytyjski badacz nie powołuje się na nie wprost.
7. W tym kontekście warto przywołać rozważania Adrienne Rich z tekstu *Notes Towards a Politics of Location* (1994) oraz sformułowaną przez Rosi Braidotti w tekście *Poprzez nomadyzm* (2007) krytykę tezy Virginii Woolf, jakoby kobieta była obywatelką całego świata. Zarówno Rich, jak i Braidotti zwracają uwagę, że uważność i odpowiedzialność wobec swojego usytuowania uniemożliwiają mówienie w imieniu osób, których pozycji samemu się nie zajmuje i nie zajmowało i uzurpowanie sobie pozycji podmiotu o uniwersalnych dążeniach i potrzebach.
8. Jak na młode badaczki i kuratorki mamy stosunkowo dużą widzialność – jesteśmy zapraszane do współpracy przez czasopisma i instytucje o silnej pozycji w środowisku sztuk performatywnych, a nasze działania oraz działania kolektywu, który współtworzymy, są często pozytywnie komentowane na łamach rozpoznawalnych mediów związanych z teatrem i w nieformalnych rozmowach. Niewątpliwie jest to przywilej, jednak uznanie, którego utraty się boimy, nie przyczynia się do poprawy naszej sytuacji materialnej. Od prestiżowych instytucji często dostajemy oferty pracy za darmo lub za wynagrodzeniem, które jest niewspółmierne do koniecznego nakładu pracy. Za działania kolektywne, które budzą zainteresowanie jako nowa forma praktyki kuratorskiej, dostajemy do podziału honorarium nie wyższe niż to, które otrzymałaby jedna osoba zatrudniona w miejsce całej grupy. Pisząc ten tekst, mamy świadomość, że jest wiele osób, których sytuacja może być równie trudna albo trudniejsza od naszej, a które mogą nie mieć możliwości zabrania głosu na ten temat. Dlatego, choć nie reprezentujemy nikogo poza sobą, chcemy wykorzystać swoją widzialność, żeby we wspólnej przestrzeni mogły wybrzmieć interesy i potrzeby, które do pewnego stopnia dzielimy z innymi.
9. Więcej informacji na temat projektu KASSIA można znaleźć na stronie: https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/kassia/ [dostęp: 31 I 2022].
10. Obecnie do kolektywu Pracownia Kuratorska należą: Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Anna Majewska, Ada Ruszkiewicz i Weronika Wawryk. Informacje o osobach, które współpracowały z kolektywem w przeszłości, można znaleźć na stronie: https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/o-nas/ [dostęp: 31 I 2022].
11. Więcej informacji na temat pierwszej rezydencji artystyczno-badawczej realizowanej w ramach projektu *Biopolis* i współpracy z Karoliną Grzywnowicz można znaleźć w opublikowanej w „Dialogu” rozmowie Idy Ślęzak z członkiniami Pracowni Kuratorskiej:

https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/podazanie-za-relacjami, [dostęp: 31 I 2022].
12. Bottiroli mówiła o tym w marcu 2022 roku w Lipsku podczas dyskusji feministycznych artystek biorących udział w projekcie *Breaking the Spell* kuratorowanym przez Martę Keil.
13. Wyobrażenie konstrukcji architektonicznej powstałej z połączenia wielu wspólnych pokoi zaczerpnęłyśmy z tekstu Agaty Siniarskiej *Shared Room*, który ukaże się w 2022 roku jako część publikacji zbiorowej.
14. Rezydencja Siniarskiej była skoncentrowana na temacie mapowania i ucieleśnionego doświadczania przestrzeni. Kontekstem naszej pracy był kryzys ekologiczny i związane z nim zmiany środowiskowe.
15. Więcej informacji na temat metod pracy wykorzystywanych podczas rezydencji można znaleźć w artykule Idy Ślęzak *Praktyka kuratorska jako produkcja wiedzy* (2021).
16. Cyfrowe archiwum projektu zostało zaprojektowane przez Weronikę Wawryk i jest dostępne pod adresem http://sonicfutures.xyz/ [dostęp: 19 IV 2022].
17. Utrata poczucia bezpieczeństwa w sytuacjach transdyscyplinarnej pracy wiąże się często z lękiem kompetencyjnym. Magdalena Zamorska pisała o nim w kontekście wykraczania w procesie realizacji badań artystycznych poza kompetencje badaczki (2021). „Lęk kompetencyjny” został również scharakteryzowany przez członkinie kolektywu ¿Czy badania artystyczne? w ich leksykonie badań artystycznych (2021).

Bibliografia

Bhattacharya, Tithi, *Introduction: Mapping Social Reproduction Theory*, [w:] *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentering Oppression*, red. T. Bhattacharya, Pluto Press, London 2017.

Bhattacharya, Tithi; Fraser, Nancy; Arruzza, Cinzia, *Feminism for the 99%: A Manifesto*, Verso, London – New York 2019.

Borowski, Mateusz; Sugiera, Małgorzata, *Przedmowa*, [w:] *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra*, red. M. Borowski, M. Chaberski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019, s. 9-24.

Braidotti, Rosi, *Poprzez nomadyzm*, tłum. A. Derra, „Teksty Drugie” 2007 nr 6 (108).

Brelińska, Paulina; Małkowicz-Daszkowska, Zofia; Reznik, Zofia, *Z krajobrazu badań artystycznych*, „Notes na 6 Tygodni” 2021 nr 135, https://nn6t.pl/2021/03/01/z-krajobrazu-badan-artystycznych/ [dostęp: 20 IV 2022].

Chaberski, Mateusz; Majewska, Anna, *Poza ekoszokiem. Strategie afektywne w sztuce czasu katastrofy ekologicznej*, [w:] *Ekoetyka teatru*, Nowa Siła Kuratorska, Poznań 2021, s. 40-52, https://issuhub.com/view/index/36365 [dostęp: 3 I 2022].

Czapliński, Jan, *Sploty*, „Teksty Drugie” 2017 nr 1, s. 9-17.

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

Press, Durham 2016.

Ingold, Tim, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, Instytut Architektury, Kraków 2018.

Keil, Marta, *Artysta – kurator – producent kultury*, https://e-teatr.pl/artysta-kurator-producent-kultury-a182475, [dostęp: 31 I 2022].

Keil, Marta, *My też*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2018 nr 148, s. 6-11.

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

Lakoff, George; Johnson, Mark, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Aletheia, Warszawa 2020.

Maliborski, Szymon, *Negocjatorzy znaczeń*, https://www.miesiecznik.znak.com.pl/negocjatorzy-znaczen/ [dostęp: 31 I 2022].

Malzacher, Florian, *Przy całej przyjaźni. Kuratorowanie w sztukach performatywnych*, tłum. M. Bartula, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2012 nr 12, s. 69-74.

Mollona, Massimiliano Mao; Rogoff, Irit, *Irit Rogoff and Massimiliano Mao Mollona on freethought collective and „spectral infrastructure"*, https://www.youtube.com/watch?v=8Lg9Jvyb0CU [dostęp: 31 I 2022].

Ngai, Sienne, *Brzydkie uczucia*, tłum. M. Walczak, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 21-50.

Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu, red. M. Keil, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa – Lublin 2017.

Obrist, Hans Ulrich, *Krótka historia kuratorstwa*, tłum. M. Nowicka, Ha!art, Kraków 2016.

Przestrzeń Wspólna praktykuje autowywiad, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przestrzen-wspolna-praktykuje-autowywi… [dostęp: 8 III 2022].

Rich, Adrienne, *Notes Towards a Politics of Location*, [w:] *Blood, Bread and Poetry*, The Woman's Press, London 1984 [wydanie elektroniczne, strony nienumerowane].

Siniarska, Agata, *Shared Room*, maszynopis autorski 2021.

Standing, Guy, *Karta prekariatu*, tłum. P. Juskowiak, P. Kaczmarski, M. Szlinder, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

Szreder, Kuba, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Bęc Zmiana,

Warszawa 2016.

Ślęzak, Ida, *Praktyka kuratorska jako produkcja wiedzy. „Biopolis" Pracowni Kuratorskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/praktyka-kuratorska-jako-produkcja-wie… [dostęp: 19 IV 2021].

Tomaszewska, Maryna, *Kuratorzy*, BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław 2019.

Walker, Alice, *W poszukiwaniu ogrodów naszych matek*, tłum. M. Mazurek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 378-387.

Woolf, Virginia, *Własny pokój*, tłum. A Graff, OsnoVa, Warszawa 2019.

Zamorska, Magdalena, *Sploty, zgrzyty, osobności: czy badania artystyczne robią tylko artyści i artystki? O lęku kompetencyjnym i uldze dyskursywnej*, „Czas Kultury" 2021 nr 7, https://czaskultury.pl/artykul/sploty-zgrzyty-osobnosci-czy-badania-art… [dostęp: 20 IV 2022].

Zawód: kurator, red. M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2014.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/wspolny-pokoj-o-praktyce-kuratorskiej*

didaskalia
gazeta teatralna

STRATEGIE ANGAŻUJĄCE

Chodzenie o instytucji. „The Round”

Izabela Zawadzka Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Walking about the institution. *The Round*

The article analyses the performance *The Round* staged in 2018 at the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor Cricoteka in Krakow. The author explains how the artists from the In Situ Project collective used the participatory tools not to engage the audience, but to explore the identity of the institution by its employees. She describes how odd theatrical actions in the museum building performed by the audience can change the perspective of the employees. The article shows how *The Round* could be read as a performance about public institution, its mission and responsibilities.

Keywords: walking performance; institutional critique; public institutions; participatory museum; engagement strategies

Jedną z najczęściej przywoływanych definicji muzeum partycypacyjnego jest ta zaproponowana przez Ninę Simon w jej publikacji *The Participatory Museum*:

> […] partycypacyjna instytucja kultury to miejsce, gdzie zwiedzający mogą tworzyć, dzielić się i wchodzić w interakcje ze sobą w obrębie treści. *Tworzenie* oznacza, że zwiedzający wnoszą swoje pomysły, przedmioty i kreatywną ekspresję do instytucji i wobec innych.

> *Dzielenie się* oznacza, że ludzie dyskutują, zabierają do domu, przekształcają i redystrybuują to, co widzą i co robią w czasie wizyty. *Łączenie się* oznacza, że odwiedzający wchodzą w kontakty z innymi – z zespołem i ze zwiedzającymi – którzy dzielą ich konkretne zainteresowania. A *w obrębie treści* oznacza, że konwersacje i kreacje zwiedzających skupiają się na świadectwie, obiektach i ideach o największym znaczeniu dla danej instytucji (2010, s. i-ii).

W refleksji Simon instytucja staje się miejscem, w którym odchodzi się od jednostronnie budowanego komunikatu przedstawianego osobom odwiedzającym na rzecz budowania przestrzeni wymiany doświadczeń i dyskusji o oczekiwaniach i potrzebach gości i gościń[1]. Obszary wymienione przez Simon wskazują na wielokierunkowość nowych relacji na linii instytucja-odbiorcy. Mogą one być realizowane na różne sposoby w ramach konkretnych projektów, wystaw, działań edukacyjnych i performatywnych.

Przykładem działania, w którym można odnaleźć kategorie łączenia się i tworzenia, jest spacer performatywny *The Round* francuskiego kolektywu Projet in situ w składzie Martin Chaput i Martial Chazallon, zaprojektowany do realizacji w instytucjach wystawienniczych.

1.

Performans zakładał włączenie uczestników zaproszonych spoza instytucji w przygotowanie i realizację audiospaceru. Na pierwszym etapie Chaput i Chazallon przeprowadzali warsztaty dla grupy osób zrekrutowanych do projektu przez instytucję, spośród których wybierali ośmioro uczestników. Wśród wybranych było troje dzieci, troje dorosłych i dwoje artystów z

obszaru działań ruchowych, tańca lub choreografii. Podczas drugiego etapu warsztatów wyłoniona ósemka z twórcami eksplorowała budynek goszczącej instytucji, wchodząc z nim w nietypowe interakcje. Działania opierały się na pracy z ciałem i wyobraźnią. Elementem warsztatów miało być wypracowanie układów ruchów w przestrzeni, które wychodząc od impulsów i propozycji uczestniczek, miały być opracowywane przez nie razem z Chazallonem i Chaputem. Każdej sekwencji towarzyszyła opowieść warsztatowiczów, przygotowywana z myślą o potencjalnych odbiorcach, będąca z jednej strony instrukcją do realizacji mikrochoreografii, a z drugiej osobistą opowieścią o tym, jakie znaczenia odnajdują oni w danej lokalizacji. Po opracowaniu ruchowo-słownego układu każda z osób uczestniczących nagrywała swoją narrację o wybranym miejscu budynku. W ten sposób powstawało osiem rejestracji audio, które Chazallon i Chaput montowali w kilka – zazwyczaj trzy – trasy spaceru. Każda z nich była niezależnym audioprzewodnikiem, na który składały się narracje kilkorga uczestników projektu.

Odbiorcy działań instytucji stali się tym samym współtwórcami projektu realizowanego w jej ramach. Opisywane przez Simon tworzenie wydarzeń z uczestnikami polega na umocnieniu ich pozycji i oddaniu im odpowiedzialności za przygotowywane narracje oraz uznanie ich statusu jako autorów. Osoby współtworzące performans z Chazallonem i Chaputem dążyły do wspólnego celu, a powstały w ten sposób spacer był współwłasnością instytucji i warsztatowiczów (Simon, 2010).

Końcową częścią *The Round* było zaproszenie do performansu spacerowiczów-widzów, osób z zewnątrz. Każdy z nich dostawał słuchawki i smartfon oraz (jeśli było to konieczne) kartę dostępu. Spacery odbywały się indywidualnie, poszczególni uczestnicy rozpoczynali je w

kilkunastominutowych odstępach, zapewniających intymność doświadczenia. Przechodzili trasę, prowadzeni przez głosy z nagrań. Miejsca, na które zwracali uwagę ich przewodnicy ze słuchawek, były oznaczane kolorowymi taśmami klejącymi. Jak pisali autorzy:

> Każde odsłuchanie jest nowym zaproszeniem do zajęcia przestrzeni, odkrycia czyjejś wyobraźni przez poruszanie się, zatrzymywanie, obserwowanie soundscape'u i środowiska wizualnego, poszukiwanie nowych perspektyw, stanie, kładzenie się, odkrywanie tekstur, form, obiektów i śladów. Każde odsłuchanie jest tworzeniem intymnej przestrzeni do dialogu i współudziału, jest opuszczaniem przestrzeni dla ciszy, rozciągliwości czasu; jest tworzeniem przestrzeni na wyobrażenie sobie, co nastąpi, na zrelaksowanie ciała, udoskonalanie zmysłu słuchu, metamorfozę przestrzeni (*The Round*, 2017).

Spacerowicze samotnie przechodzili trasę prowadzącą przez pomieszczenia zazwyczaj niedostępne dla publiczności. Nagrania były przygotowywane w taki sposób, że odsłuchujący je spacerowicze mogli mieć wrażenie współobecności opowiadającego. Mieli możliwość swobodnego eksplorowania budynku, wchodzenia w interakcje z nim zgodnie (lub wbrew) zaproszeniom i instrukcjom, które przekazywały głosy w słuchawkach.

Opisana powyżej wersja *The Round* została zaprezentowana w Brattleboro w stanie Vermont (2015), w MassMoCa – Museum of Contemporary Art w North Adams w stanie Massachusetts (2016) i w New Haven Armory w stanie Connecticut (2016). Chazallon i Chaput do tworzenia performansu wykorzystali narzędzia, które wypracowywali we wcześniejszych działaniach,

w tym typową dla ich realizacji praktykę współpracy z lokalną społecznością (jak w choreograficzno-plastycznych performansach z cyklu *4M* przygotowywanych w Meksyku, Montrealu, Marsylii i Maputo) i publicznością (jak w *Dioramie*, w której włączają publiczność do działań scenicznych). Już w swojej poprzedniej realizacji – spacerze *Promenade Mobile* – Chazallon i Chaput korzystali ze smartfonów, które wskazywały spacerowiczom trasę przejścia. Część komunikatów była zarejestrowanymi wcześniej nagraniami audio, w których kolejne osoby opowiadały o miejscach, przez które prowadził spacer – analogicznie do koncepcji *The Round*. Projet in situ wykorzystało narzędzia z audioperformansów chodzonych, o których pisała m.in. Rosemary Klich (2015, 2019). Przy użyciu słuchawek i telefonów artyści skonstruowali immersyjne działanie, które poszerzało doświadczenie uczestnika, aktywizując wiele zmysłów. Przekształcając widzów (*spectators*) w uczestników-słuchaczy (*audience*) Projet in Situ opracowali konstrukcję performansu uwrażliwiającego i aktywizującego odbiorców. Tym, co wyróżnia *The Round* wśród innych tego rodzaju eksperymentów dźwiękowo-teatralnych (można wymienić choćby prace Anki Herbut, Łukasza Wojtyski i Macieja Chorążego oraz Filipa Surowiaka realizowane w ramach Krakowskich Reminiscencji Teatralnych [Zawadzka, 2016]) jest przeniesienie działania z miejskiej scenerii w obręb instytucji muzealnej przy jednoczesnym zachowaniu charakteru indywidualnego i – pozornie – niekontrolowanego przejścia. Projet in Situ nie zmienia mechaniki spaceru dźwiękowego, otwiera go na szereg pomieszczeń i lokalizacji i pozostawia decyzje o sposobie ich eksplorowania spacerowiczom[2].

2.

W sierpniu 2018 roku *The Round* zostało pokazane w Cricotece – Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w Krakowie. Byłam wtedy koordynatorką programu performatywnego w tej instytucji i inicjatorką zaproszenia tego projektu. W niniejszym tekście będę bazować na archiwum zdarzeń (które współtworzyłam przy produkcji performansu) i obserwacji uczestniczącej. Wierzę, że moja perspektywa pozwoli na poszerzenie rozważań o *The Round* o nieoczywiste aspekty, wynikające ze znajomości instytucji i zaplecza produkcyjnego.

Głównym impulsem do prezentacji *The Round* w Cricotece był włączający charakter działania, który pozwalał na zbudowanie sąsiedzkiej sieci odbiorców współpracujących z instytucją nad realizacją przedsięwzięcia. Projet in situ wielokrotnie pracowało z lokalnymi społecznościami, wykorzystując ich potencjał i wiedzę oraz budując nowe relacje między instytucją a jej sąsiadami. W *The Round* kontekst partycypacyjny był łączony z opowieścią o instytucji i budynku, w którym się ona znajduje.

Nowa siedziba Cricoteki została otwarta w 2014 roku w Podgórzu. W starym budynku elektrowni obecnie znajduje się archiwum, sala teatralna i biura. Dobudowano część nad elektrownią (mieszczącą sale wystaw, magazyny zbiorów, salę edukacyjną i kawiarnię) oraz pod nią (gdzie znajdują się kolejne magazyny, recepcja i szatnia, od kilku lat pełniąca również funkcję małej galerii).

Przeniesienie Cricoteki z pomieszczeń przy ulicy Kanoniczej nie polegało jedynie na przetransportowaniu archiwaliów i muzealiów oraz dokumentów administracyjnych. Uruchomienie nowego budynku poświęconego w całości

Tadeuszowi Kantorowi wiązało się z opracowaniem nowej oferty (włączającej wydarzenia performatywne i duże projekty ekspozycyjne), poszerzeniem zespołu, a przede wszystkim zweryfikowaniem tożsamości Cricoteki, która została odłączona od miejsca założycielskiego, powstałego i zbudowanego według wizji i w obecności Kantora[3].

Kreowanie programu z jednej strony wobec idei i twórczości patrona instytucji, a z drugiej w oparciu o aktualne wydarzenia i w odpowiedzi na potrzeby publiczności doprowadziło do wytworzenia się dwóch wyobrażeń o przyszłości Cricoteki i kierunkach jej rozwoju. Jak zauważa Katarzyna Fazan, wspomniany rozłam rozpoczął się już na początku 2000 roku. Badaczka nazywa ten proces:

> burzliwym dialogiem z przeszłością, wyznaczającym spolaryzowane poglądy czy postawy. […] Po pierwsze pojawia się nurt umocnienia silnej pozycji Kantora gwarantowanej wystawami, obchodami rocznic, rozległym, wciąż uzupełnianym dorobkiem kolejnych pokoleń badaczy, pobudzanym przez wydania prac artysty, upowszechnienie rejestracji, naukowe edycje jego pism. […] Po drugie Cricoteka inicjuje wydarzenia luźno związane z Kantorem, jest aktywnym organizatorem i pasywnym, „impresaryjnym", odbiorcą wydarzeń niekoniecznie przylegających do spadku po artyście, do korpusu pamięci i tradycji (2019, s. 26).

Programy: wystawienniczy, performatywny oraz edukacyjny były podzielone na działania silnie i zupełnie luźno (albo wręcz wcale) związane z twórczością Kantora. Sposób tworzenia programu, wyboru projektów, działań impresaryjnych oraz własnych, a przede wszystkim kształt i

tożsamość instytucji były tematem wieloletnich rozmów prowadzonych w zespole. Niedawno na stronie instytucji została opublikowana strategia na lata 2021-2026, która przez długi czas była opracowywana przez (zmieniający się w trakcie prac) zespół pracowników i pracowniczek. Określono Cricotekę jako „hybrydową instytucję kultury”. Jest to stwierdzenie zarówno intrygujące, jak i niepokojące. Wielość tożsamości Cricoteki, jej niedookreśloność i nieklasyfikowalność stają się jej podstawą. Trafnie opisuje to Katarzyna Fazan, która w książce wydanej dwa lata przed ogłoszeniem strategii pisze:

> ze względu na wpływ różnych okoliczności, zmienny i nie do końca precyzyjnie zdefiniowany charakter nowego miejsca, stworzone zostały warunki do niejednoznacznej ekspozycji, do cyrkulacji różnych założeń i idei niekoniecznie przewidzianych przez Kantora. Jest to siłą i słabością Cricoteki, stymuluje odradzającą się kreatywność, a zarazem prowokuje niedookreślony bieg rozwoju (tamże, s. 23).

Próba konstruowania nowej opowieści instytucjonalnej w odniesieniu do działalności Tadeusza Kantora (często traktowanej jako formalny lub krytyczny punkt wyjścia) wiąże się z kreowaniem programu performatywnego, któremu często zarzucano brak dosłownych odwołań do patrona. Tego rodzaju głosy pojawiały się zarówno wśród odbiorców czy obserwatorów, jak i pracowników i współpracowników. Ale konieczność upamiętnienia założyciela Teatru Cricot 2, wystawianie kolekcji i praca z archiwaliami były też interpretowane jako ograniczenie, a nie potencjał; powielanie tematów, a nie poszukiwanie ich aktualności i odniesień do najnowszych wydarzeń.

Dla instytucji poszukującej tożsamości oraz sojuszników wśród jej odbiorczyń tym istotniejsze wydawało się realizowanie projektów, które będą włączać publiczność. Od wielu lat dzieje się to wielotorowo, między innymi przez budowanie szerokiego programu wydarzeń dostępnych, kreowanego przez Olgę Curzydło i Barbarę Pasterak, czy współtworzenie z odbiorcami wydarzeń i publikacji edukacyjnych w ramach projektów Justyny Droń. Kiedy w 2018 roku zaprosiłam do Krakowa Projet in situ, chciałam zaproponować działanie w obrębie instytucji, które otworzy Cricotekę na jej publiczność. Miało ono zachęcać do eksploracji budynku oraz poznania zespołu pracowników. Skoro instytucja wahała się co do określenia siebie samej, spacer miał ją pokazać jako działającą wielokierunkowo, a przede wszystkim dostarczającą doświadczenia sztuki i eksperymentującą z formą. Jego celem było wykorzystanie potencjału niedookreślenia instytucji i sprawdzeniem, czy można przekuć je w siłę.

3.

The Round nie zostało zaprezentowane w Cricotece w pełnej, opisanej wcześniej formie. Koszty produkcji generowane przez długi czas rezydencji artystów były wysokie, a instytucja nie dostała dofinansowania na ich pokrycie. Chazallon i Chaput mimo wszystko chcieli przyjechać do Krakowa. Sami aplikowali o dofinansowanie i dzięki wsparciu Instytutu Francuskiego zdecydowali się na realizację alternatywnej wersji *The Round*. Dzięki ich zaangażowaniu projekt doszedł do skutku w zmienionej formie.

Najważniejszą zmianą w stosunku do założeń początkowych był brak osób biorących udział w warsztatach i współtworzących spacer. Było to przesunięcie kluczowe dla partycypacyjnego charakteru projektu, który z wydarzenia tworzonego z warsztatowiczami został przekształcony w

działanie wewnątrz instytucji i prezentację jej samej. Chaput i Chazallon zdecydowali się na samodzielne zbadanie budynku Cricoteki i zaproponowali ścieżki dla spacerowiczów. Zrezygnowali z warstwy dźwiękowej – krakowska wersja *The Round* zamiast audiospacerem stała się przejściem w ciszy.

Artyści na początku pracy przeszli przez budynek Cricoteki, szukając miejsc najciekawszych wizualnie oraz z największym potencjałem do działania. Z trasy wykluczyli magazyny zbiorów oraz magazyn edukacji, sale wystawowe, zachodnią klatkę schodową, będącą przejściem technicznym. Były to miejsca, które uznali za nieatrakcyjne lub wprowadzające chaos w przygotowywaną ścieżkę (wymagały częstego wracania po swoich śladach). Ze względów bezpieczeństwa wyłączono pomieszczenie ochrony z podglądem na aktywne kamery monitoringu wizyjnego oraz pomieszczenia, w których gromadzone są archiwalia i muzealia (tzw. skarbiec i magazyny zbiorów). Decyzja o pominięciu tych miejsc została podjęta przez zespół Cricoteki w trakcie początkowych rozmów. Należy jednak podkreślić otwartość instytucji na eksperyment oraz bezproblemowe udostępnienie szeregu lokalizacji.

Przyglądałam się z bliska przygotowaniom do realizacji performansu, byłam odpowiedzialna za pomaganie artystom przy poznaniu budynku (udostępnienie planów architektonicznych, pierwsze oprowadzanie), a jednocześnie na bieżąco informowałam zespół Cricoteki o podejmowanych działaniach i planach spaceru. Sama nie wzięłam udziału w spacerze jako uczestniczka-widzka. Znajomość performansu od strony produkcji, przygotowań, negocjacji (artystów między sobą oraz z instytucją) o wyborze konkretnych lokalizacji i kadrów mogłaby zadziałać tylko na niekorzyść doświadczenia, którego siła tkwi w zaskoczeniu i otwartości na niespodzianki.

Na przejście spaceru zdecydowała się jednak niewielka grupa pracowników

Cricoteki, którzy znali zaplecze produkcji jedynie wyrywkowo. Do udziału w przejściu byli zachęcani wszyscy członkowie zespołu, za zgodą dyrekcji mogli przejść trasę również w godzinach pracy. Ich obecność w grupie spacerowiczów uruchomiła jedno z pól działania performansu. Zmiana perspektywy i doświadczenia miejsca swojej pracy zapewniły potencjał do długofalowej zmiany w obrębie instytucji.

The Round był prezentowany przez trzy dni nie tylko w godzinach otwarcia Cricoteki dla zwiedzających czy w standardowych porach pracy zespołu, ale też w czasie, kiedy w budynku nie było nikogo poza pojedynczymi pracownikami biurowymi. Spacery były organizowane osiem lub dziesięć razy dziennie. Na każde przejście mogły zapisać się maksymalnie dwie osoby.

Spacer rozpoczynał się w sali teatralnej, gdzie Chazallon i Chaput czekali na krzesłach na uczestników, którzy zajmowali miejsca naprzeciwko nich (jeden z artystów na wprost jednej osoby). W ciszy długo patrzyli w oczy spacerowiczów. Po chwili wykonywali proste ruchy rękoma, zachęcając swoich partnerów do powtarzania ich. W ten sposób chcieli wytworzyć rodzaj więzi z druga osobą, wyciszyć się i wejść w spowolniony stan eksplorowania rzeczywistości. Po kilku minutach takiego ćwiczenia artyści wstawali z krzeseł, zachęcali do tego samego uczestników, i chwytając ich za rękę wyprowadzali w kilkuminutowych odstępach z sali teatralnej, kierując się ku różnym parom drzwi.

W trakcie całego spaceru performerzy trzymali uczestników za rękę. Jeżeli spacerowicze nie chcieli podawać dłoni, performerzy gestem zapraszali do pójścia za sobą. Chazallon i Chaput prowadzili swoich partnerów przez kręte korytarze budynku, którego architektura jest skomplikowana, nieułatwiająca poruszania się i początkowo wydaje się nieprzyjazna. Przejścia, z których na

co dzień korzystają pracownicy, podczas pierwszej wizyty sprawiają wrażenie labiryntu, w którym łatwo się zgubić.

Konstrukcja spaceru nieco przypominała wcześniejszą pracę Projet in Situ – *Do you see what I mean?*, performans miejski, w trakcie którego uczestnicy przemierzają miasto z zakrytymi oczami, prowadzeni przez nieznanych sobie przewodników (zob. Zawadzka, w przygotowaniu). W obu przypadkach spacer Chazallona i Chaputa był konstruowany jako intymne, wielozmysłowe doświadczenie spacerowicza i performera, którzy w nietypowy sposób odkrywają kolejne przestrzenie. O ile jednak *Do you see what I mean?* opierał się na poruszeniu zmysłów innych niż wzrok, krakowska wersja *The Round* była zbudowana jako medytacja nad konkretnymi obrazami w przestrzeni budynku.

Projet in situ wyznaczyło dwie trasy spaceru, znacznie się od siebie różniące. Co godzinę Chazallon i Chaput zamieniali się ścieżką, po której oprowadzali. Kluczowe było takie ustalenie czasu każdej z tras, żeby pary, wyruszające niemal równocześnie, nie spotkały się ze sobą. Chodziło o poczucie wyjątkowego i indywidualnego doświadczenia, które nie byłoby współdzielone z nikim innym w tym samym momencie. Spacerowicze mieli spotkać się dopiero w końcowej sekwencji, w której z powrotem byli wprowadzani do sali teatralnej.

Ścieżki spaceru przechodziły zarówno przez pomieszczenia, do których na co dzień zapraszana jest publiczność (sala edukacyjna, archiwum), jak również przez miejsca zarezerwowane dla pracowniczek (biura, magazyny, pomieszczenia techniczne, zamknięty parking, balkon). Działania proponowane przez performerów odrealniały nawet znane lokalizacje, wykorzystując je niestandardowo (np. patrzenie przez okno sali edukacyjnej, leżąc na podłodze). Wszystkie interakcje były wykonywane powoli, w tempie

przypominającym ćwiczenia medytacyjne. Chazallon i Chaput próbowali wytworzyć atmosferę skupienia, zachęcając do otwarcia się na nową percepcję budynku.

Tego rodzaju praca z przestrzenią jest na pewnym poziomie wypaczeniem jednej z podstawowych form użytkowania muzeum, czyli zwiedzania, zapoznawania się z prezentowanymi tam obiektami. Jak pisze Carol Duncan:

> Muzea przypominają stare miejsca rytualne nie tyle z powodu swoich specyficznych odniesień architektonicznych, ile ponieważ one również mają przeznaczenie rytualne. […] Jak większość przestrzeni o charakterze rytualnym, przestrzeń muzeum jest starannie wydzielona i kulturowo wyznaczona i zarezerwowana dla uwagi specjalnego rodzaju – w tym wypadku kontemplacji i nauki. Od zwiedzających oczekuje się również zachowania zgodnego z pewnymi zasadami (2005, s. 283).

Chazallon i Chaput wykorzystali tę specyfikę muzeum, wprowadzając nastrój uważności. Performans przypominał medytację o miejscu. Przejście w wolnym tempie przez budynek, zatrzymywanie się na wyznaczonych przez performerów przystankach, przyjmowanie konkretnej pozy (stanie, siadanie, kładzenie się) i patrzenie we wskazany punkt samo w sobie było rytuałem. Zrywał on jednak ze wszystkim tym, czego standardowo wymaga się od zwiedzających, czyli opisywanymi przez Duncan zasadami użytkowania przestrzeni rytualnej. Jednocześnie skupienie się na elementach budynku, konkretnych scenach i sytuacjach zachęcało do zastanowienia się nad muzeum jako miejscem wydzielonym. Intymność spaceru, obecność performera oraz wolne tempo przejścia miały – w założeniu – sprzyjać

wytworzeniu nowej relacji z przestrzenią oraz zwrócić uwagę na jej aspekt zarówno estetyczny, jak i użytkowy (biorąc pod uwagę również te obszary użyteczności, które nie są wystawione na wzrok obserwatorów w codziennym funkcjonowaniu instytucji).

Jednymi z niedostępnych na co dzień miejsc odwiedzanych w trakcie spacerów były biura Cricoteki, w których po przekroczeniu drzwi spacerowicze byli zachęcani przez artystów do ściągnięcia butów. Następnie przechodzili między biurkami pracowników, wchodzili do gabinetów dyrektorki i wicedyrektorki czy do sali konferencyjnej, zachęcani do mikrochoreografii (stawanie na stole, siadanie na fotelach). Uczestnicy kładli się na podłodze w gabinecie dyrektorki, kiedy ta miała spotkanie biznesowe. Tego rodzaju sytuacje wskazują na otwartość instytucji i gotowość do podjęcia wyzwań, jakie niesie z sobą realizacja projektu ingerującego w codzienne jej funkcjonowanie.

W biurach spacerowicze prawie zawsze spotykali pracowników. Sama wielokrotnie pracowałam w biurze podczas przejść. Kilkakrotnie zdarzyło się, że uczestnicy przechodzili koło nas, kiedy jedliśmy obiad w przylegającej do biur kuchni. Na prośbę Chazallona i Chaputa nie wchodziliśmy z nimi w interakcję, nie reagowaliśmy na ich obecność. My czy nasza praca nie byliśmy celem spaceru. Instrukcje performerów kierowały uwagę uczestników na sufit lub widok za oknem. Jednak wejście do znajomej przestrzeni osób, które wykorzystują ją niestandardowo, wirusowała ją i powodowała, że sami zaczynaliśmy patrzeć na biuro z nowej perspektywy. Nietypowi goście wytrącali z rutyny biurowych działań. Jednocześnie przypominali o obecności widza, który jest jednym z filarów programowania i realizacji działań instytucji, dawali impuls do refleksji nad wykonywaną przez nas pracą, która bez odbiorców przestaje mieć sens.

Wśród pracowników, którzy zdecydowali się na przejście spaceru, były członkinie zespołu promocyjnego i edukacyjnego. Przejście odrealniało standardowe działania ich koleżanek i kolegów z biura (gdzie na co dzień pracują) i pozwalało popatrzeć na swoje stanowisko pracy z dystansu. *The Round* poszerzało typową choreografię pracowników Cricoteki. Każdy z pracowników ma kartę umożliwiającą wejścia do konkretnych pomieszczeń. Pracownicy mają własne ścieżki poruszania się po budynku, wyćwiczone w toku wykonywania zadań. Nie wszyscy mają dostęp do każdego pomieszczenia, dlatego też *The Round* był tak atrakcyjny również dla osób pracujących w Cricotece.

Najciekawszym miejscem dla spacerujących pracowniczek był magazyn przejściowy, w którym znajdują się skrzynie na obiekty (z charakterystycznym logo Teatru Cricot 2) oraz wentylatorownia, cała wyłożona srebrną warstwą termiczną, przez co przypomina stację kosmiczną. Są to pomieszczenia, do których pracownicy biurowi zazwyczaj nie wchodzą; część spacerowiczek-pracownic nigdy wcześniej ich nie widziała. Tym samym spacer pozwolił im poszerzyć swoją znajomość miejsca pracy oraz współpracowników z zespołu administracyjno-technicznego, którzy włączyli się w tworzenie doświadczenia spaceru przez zagospodarowanie tego fragmentu trasy. W pomieszczeniu znajdującym się bezpośrednio przed wejściem do magazynu biurko mają administrator budynku i technik obiektu[4], którzy wiedząc, że spacerowicze będą przechodzić przez pomieszczenie również po godzinach ich pracy, zawsze zostawiali włączone radio. Chcieli w ten sposób zaznaczyć swoją obecność, skomunikować się ze spacerowiczami i zaprosić ich do swojego pomieszczenia. Nietypowe spotkanie pracowniczek biurowych z administracyjno-technicznymi stwarzało nowy rodzaj relacji i uważności na innych.

4.

Wśród odwiedzanych przez spacerowiczów pomieszczeń było również biuro archiwum Cricoteki. To wokół niego toczyły się najdłuższe dyskusje, dotyczące sposobu i zasad udostępnienia pomieszczenia spacerowiczom i wzbudzały największe emocje przy przygotowywaniu spaceru.

Włączenie do trasy archiwum Cricoteki było istotne ze względu na charakter przestrzeni. Jest to miejsce, które w dużej części jest dostępne dla zwiedzających; czytelnia archiwum jest czynna od poniedziałku do piątku w godzinach 8.00-16.00, czyli w czasie pokrywającym się z obecnością pracowników archiwum, częściowo stacjonujących w czytelni, a częściowo w przylegającym do niej biurze. Małe pomieszczenie, w którym pracują kierowniczka działu Małgorzata Paluch-Cybulska i kustosz, były aktor Teatru Cricot 2 Bogdan Renczyński, pełne jest mebli przewiezionych z archiwum przy ulicy Kanoniczej, które skupiają wzrok wchodzących. Stare, emanujące Kantorowską aurą regały kontrastują z nowoczesnymi segmentami w stylu loftowym, zakupionymi z myślą o wyposażeniu nowego budynku. Biuro od wejścia unaocznia historię Cricoteki jako instytucji migrującej. Jednocześnie, w uzupełnieniu do opozycji historyczne – nowoczesne, wskazuje na pamięć instytucji w kontekście przeszłości osoby ją tworzącej. Pomieszczenie wypełnione jest drobiazgami należącymi do Bogdana Renczyńskiego, jego zdjęciami z podróży z Teatrem Cricot 2, z uczestnikami prowadzonych przez niego warsztatów, plakatami ze spektakli Kantora czy Piny Bausch. Patrząc na biurko Renczyńskiego i regał za nim, można zanurzać się w kolejnych kadrach, historiach, wspomnieniach, które są jednocześnie wspomnieniami osobistymi i historiami z życia instytucji, wskazującymi na rolę osób współtworzących z Kantorem Teatr Cricot 2 oraz Cricotekę. Te przedmioty pozwalają łatwiej zrozumieć, co mogła mieć na myśli Katarzyna Fazan,

pisząc:

> Cricoteka to miejsce materialne, a zarazem organizm – jest ona zespołem osób na stałe bądź czasowo występujących w imieniu Kantora. Równocześnie muzeum jako przestrzeń rzeczy z innego porządku niż czysto prezentacyjny wymyka się ostatecznym i zamkniętym formom ich przedstawiania i uzmysławiania w dawnych i nowych funkcjach (2019, s. 24).

Przedmiotem sporu w trakcie produkcji *The Round* było bezpieczeństwo archiwaliów znajdujących się w biurze archiwum, które – w opinii niektórych pracowników Cricoteki – mogły ucierpieć w trakcie spacerów (np. zostać skradzione). Biuro nie jest miejscem przechowywania najcenniejszych archiwaliów; do tego celu przeznaczony jest tak zwany skarbiec, wydzielone pomieszczenie z dodatkowymi zabezpieczeniami, w którym gromadzone są pozycje o szczególnej wartości (zob. *Słuchaj muzeum*, 2021). Z tego względu zarówno skarbiec, jak i pomieszczenia, w których przechowywana jest kolekcja, zostały przedstawione performerom jako niemożliwe do włączenia w trasę. Niemniej wśród przedmiotów i dokumentów znajdujących się w teczkach, szufladach, za przeszklonymi drzwiami komód biura archiwum znajdują się drobne archiwalia, katalogowane od śmierci Kantora, wpisane do zbiorów. Akcja *The Round* ujawniła, że ich bezpieczeństwo jest gwarantowane przede wszystkim przez osoby, które w archiwum pracują. Ich obecność staje się pozornym wyznacznikiem poziomu zabezpieczenia mienia.

Potencjalna obecność w biurze archiwum performerów ze spacerowiczami (niebędącymi pracownikami archiwum) uruchomiła proces weryfikacji, kto i

na jakich zasadach może przebywać w archiwum oraz ujawniła ograniczenia w dostępie do tego pomieszczenia – wynikające zarówno z przepisów bezpieczeństwa, jak i ustalonych wewnętrznie procedur. Rozmowy o obecności w archiwum osób z zewnątrz – performerów, ale i codziennych użytkowników tej przestrzeni, również z innych niż archiwum działów – były jednym z niespodziewanych elementów oddziaływania performansu. *The Round* otworzyło pole do dyskusji i negocjacji wewnątrz instytucji, która musiała określić, na ile jej przestrzeń (lub które jej obszary) są dostępne i dla kogo. Do których pomieszczeń można wpuścić artystów bez asysty pracownika? Czy przekazanie peformerom kart dostępu nie będzie zagrożeniem dla instytucji? Gdzie bezwzględnie nie powinni mieć dostępu? Negocjacje stały się kluczowe również dla Chazallona i Chaputa, którzy od początku chcieli, żeby *The Round* zwracało uwagę na status instytucji publicznej oraz znaczenia, które się z nim wiążą. Czy publiczna znaczy dostępna i otwarta dla publiczności? Kto i na jakich zasadach może z niej korzystać? Performans zainicjował rozmowę o tym, co jest do ochronienia w instytucji, co stanowi dla niej niebezpieczeństwo, co powinno być pod szczególną opieką i czy w codziennych warunkach poziom zabezpieczenia jest tak samo wysoki jak w sytuacji wyjątkowej, kiedy do pomieszczenia mają wejść performerzy.

Dyskusja o zabezpieczeniu mogła być uzupełniona o równoległą, niewypowiedzianą, lecz nieświadomie konstruowaną narrację zwróconą ku odbiorcom performansu. Otwarcie instytucji oraz jej konkretnych miejsc na spacerowiczów wiązało się ze wytworzeniem obrazu potencjalnych uczestników *The Round* oraz ich zachowań w ramach performansu: od pozytywnego, opartego na zaufaniu i współpracy gości-spacerowiczów, po związane z ich obecnością zagrożenie i przypisywanie im złych intencji. Obie postawy są ściśle związane z obowiązkami instytucji publicznej (bezpieczne

przechowywanie oraz udostępnianie); obie również mocno wpisują się w budowę tożsamości instytucji oraz interpretację jej misji w stosunku nie tylko do własnych zbiorów, ale również publiczności; obie można było rozpoznać w działaniach pracowników podejmowanych w ramach spaceru.

Sprawa biura archiwum zakończyła się obecnością w trakcie spaceru pracownika ochrony. Siedział w rogu zaciemnionego pomieszczenia, w którym świeciły się jedynie lampki biurkowe, i czekał na uczestników. Mimo prób zneutralizowania obecności obserwatora w pomieszczeniu, sytuacja była bardzo nieprzyjemna. Biuro archiwum było jedynym pomieszczeniem, gdzie spacerowicze byli pod obserwacją ochroniarzy. Drugim punktem na trasie przejścia, które podlegało zabezpieczeniu, było trzecie piętro Cricoteki, na którym zlokalizowana jest sala edukacyjna i sale wystawiennicze. Obecność ochrony w tym miejscu miała uniemożliwić wejście na wystawę po godzinach otwarcia osobom nieupoważnionym (czyli wszystkim, którzy nie byli pracownikami Cricoteki ani uczestnikami performansu). Nie wiązała się ona jednak z nadzorowaniem spacerowiczów, którzy mogli poruszać się swobodnie z performerami. Poza tym w dużym hallu przy wejściu na trzecie piętro łatwo było nie zauważyć pracownika ochrony.

Odczucie obecności ochroniarza w biurze archiwum było spowodowane również charakterem tej przestrzeni, będącej jedną z najbardziej „udomowionych” lokalizacji na trasie spaceru, wypełnionej prywatnymi drobiazgami.

Sytuacja w archiwum Cricoteki jest wypełnieniem opisywanych przez Ariellę Azoulay w *Potential History* imperialnych zasad archiwum:

> Przypomnę dwie z imperialnych zasad, jakie kryją się w każdym podejściu do archiwum, które pozycjonuje nasze działania jako drugorzędne, zewnętrzne i nieistotne dla jego logiki i funkcjonowania. Po pierwsze, czasowa: kiedy wchodzimy do archiwum, ono zawsze twierdzi, że jest już ustalone i dokonane, a więc chronione i odporne na nasze działania. Po drugie, przestrzenna: archiwum jest tam, odrębne, w odosobnionych miejscach i budynkach, do których my, obywatele, mamy dostęp tylko z zewnątrz (2019).

O ile archiwum Kantora, w założeniu żywe, podatne na nowe odczytania i – wręcz – negacje, wymyka się zasadzie czasowej, *The Round* pokazało, jak trudne jest uelastycznienie czy nagięcie procedur jego funkcjonowania. Pomimo udostępnienia innych przestrzeni (również tych podlegającym dodatkowym obwarowaniom, potencjalnie ryzykownych dla działania instytucji), archiwum zostało wyjęte z pozostałych biur i pomieszczeń administracyjnych. Jego podwójny status – miejsca pracy administracyjnej oraz częściowo odtworzonego miejsca pamięci o pierwszym archiwum przy ulicy Kanoniczej – sprawiły, że potraktowano je wyjątkowo. Obecność performerów, trzymających spacerowiczów za rękę, zbudowanie i utrzymywanie w trakcie całego przejścia ramy zdarzenia teatralnego, ustalenie konkretnej mikrochoreografii w obrębie biura archiwum nie były wystarczające do uzyskania dostępu na równi z innymi lokalizacjami w budynku. Świadczy to o odrębności archiwum, traktowaniu go jako osobnej przestrzeni, która – choć nie jest miejscem odosobnionym w rozumieniu Azoulay – jest odgrodzona od reszty i podlega ścisłej kontroli. Separacja archiwum przejawiała się w umieszczeniu w nim pracownika ochrony. Tym samym wypełnia się druga imperialna zasada – stała ochrona i odporność na

zewnętrzne bodźce. Performans, który był zaproszeniem do niecodziennego użytkowania budynku i próbą otwarcia instytucji oraz jej pracowników na nowe działania w jej obrębie, nie został dopuszczony do przestrzeni archiwum, która odparła próby wprowadzania eksperymentu. Zasady obowiązujące na co dzień musiały pozostać niezmienne również w trakcie *The Round*.

5.

Pełna – niezrealizowana w Krakowie – wersja *The Round* pozwalałaby na poznanie głosów uczestników-warsztatowiczów, wspólne wypracowanie narracji i ścieżek przejścia, otwarcie na ich perspektywę spojrzenia na budynek i instytucję. Obecność grupy uczestników najpierw na warsztatach, później podczas pracy nad spacerem stwarzała pole do partycypacji przy projekcie. Nigdy nie była to jednak sytuacja w pełni równościowa. Zaproszeni uczestnicy mieli być współautorami performansu, ale w przypadku poprzednich jego realizacji (np. w MassMoCa) nie byli wymieniani w informacjach prasowych. Nie otrzymywali również wynagrodzenia za swoją pracę[5], w przeciwieństwie do twórców z Projet in situ. Głównym beneficjentem projektu staje się instytucja, która dzięki spacerowi zyskuje nowych odbiorców, poznaje ich opinie i emocje związane z budynkiem, przedstawia ofertę programową, która jest atrakcyjna, eksperymentalna i pozytywnie wpływa na wizerunek organizacji.

W momencie przebudowania spaceru na intymny performans między artystami, spacerowiczami a budynkiem model partycypacji ulega zmniejszeniu. Osoby z zewnątrz instytucji nie tylko nie miały możliwości współtworzenia narracji, ale ich rola jako spacerowiczów ograniczała się do podążania za artystami w ramach teatralnych. Niektórzy z nich podejmowali

próby przejęcia kontroli i zmiany trasy czy choreografii. Chazallon i Chaput pozwalali im na to, ale w niewielkim stopniu, który nie zburzyłby wypracowanej przez nich struktury przejścia[6]. Fakt, że nieliczni decydowali się na sprzeciw czy rezygnację z podejmowania niektórych proponowanych działań może świadczyć zarówno o zgodzie na wskazane działania, jak i braku jasno określonych zasad, pozwalających na ich nierealizowanie.

Partycypacja w krakowskiej wersji *The Round* nie przebiegała więc na linii spacerowicze – artyści, pracownicy – artyści, czy nawet pracownicy – instytucja. Rozpoznając obecność poszczególnych członków zespołu Cricoteki oraz zwracając uwagę na ich działania w jej obrębie, ujawniała narrację o instytucji jako tworzących ją ludziach.

The Round pokazało, że instytucja publiczna ma szereg przywilejów i obowiązków wobec uczestników, którym służy zarówno przez ochronę powierzonej jej kolekcji, jak i jej udostępnianie. Przez temat i formę spaceru-oprowadzania *The Round* możne przywoływać *Museum Highlights: A Gallery Talk* Andrei Fraser (1991), w którym artystka, występując jako Jane Castleton, oprowadzała po Muzeum Sztuki w Filadelfii. Fraser wykorzystała teksty z ulotek, raportów miejskich, tekstów strategicznych muzeum do opracowania alternatywnej narracji o prezentowanych w jego ramach obiektach, ale też sklepie muzealnym czy toalecie męskiej. Projet in Situ również wchodzi z alternatywną narracją, jednak nie opiera jej na słowie, a na geście i kadrowaniu spojrzenia. Ich wersja spaceru, choć – tak samo jak u Fraser – podejmuje temat muzeum, czy szerzej instytucji, również zawierała potencjał krytyki instytucjonalnej. W przeciwieństwie do *Museum Highlights* instytucja miała możliwość skonfrontować się z proponowanym działaniem. O ile bowiem Fraser korzystała z materiałów i tekstów już istniejących, Chazallon i Chaput czerpali z działań pracowników i dyrekcji, ich decyzje

były wynikiem ustaleń i negocjacji, które toczyły się na bieżąco. W tym sensie *The Round* było współtworzone przez instytucję, było reakcją na podejmowane przez nią akcje, a jednocześnie dawało bodziec do podjęcia rozmów czy działań w jej obrębie.

Krakowska wersja spaceru-medytacji o instytucji stała się przedmiotem debaty wewnątrz jej struktur i wobec nowo powstałej, efemerycznej i nietrwałej społeczności zwiedzających. Wbrew pierwotnym założeniom, spacer nie był istotny dla zbudowania silnej więzi z uczestnikami, którzy wzięli w nim udział, lecz stał się ważnym elementem w kontynuowaniu rozmów o Cricotece jako instytucji otwartej na nowych zwiedzających (lub zamkniętej), gotowej na eksperymenty (lub nastawionej przede wszystkim na zachowanie i zabezpieczanie dziedzictwa), działającej w sposób transparentny (lub chroniącej siebie i metody swojej pracy). Dzięki performatywnemu projektowi wszystkie nieścisłości w budowaniu tożsamości instytucji zostały ujawnione. *The Round* sprawiło, że dwie misje Cricoteki – ochrona i upublicznienie – oraz dwa kierunki jej działania – z myślą o przeszłości oraz zwrot ku przyszłości – stają się coraz trudniejsze do pogodzenia. Jak się okazało, sformalizowanie procedur i profesjonalizacja instytucji utrudniała działania eksperymentalne, które miałyby ingerować w tkankę organizacyjną.

Z perspektywy czasu myślę o *The Round* jak o wydarzeniu, które silnie wniknęło w relacje wewnątrz instytucji, trafnie uwypuklając wielość wątków i porządków, w ramach których działa Cricoteka. Spacer nie został jednak w pełni wykorzystany do omówienia i przepracowania tych podziałów. Został rozpoznany jako potencjalnie niebezpieczny dla instytucji, w trakcie jego realizacji wprowadzono dodatkowe zabiegi prewencyjne, choć ryzyko okazało się niewielkie. Nieoszacowanie zagrożenia i konieczność

podejmowania szybkich decyzji (w ciągłym kontakcie z artystami) doprowadziły do wyboru (pozornie) bezpieczniejszego dla instytucji działania – umieszczenia w biurze archiwum pracownika ochrony – bez wzięcia pod uwagę konsekwencji, jakie będzie to niosło (wrażenia odbiorców, dyskusja wewnątrz instytucji). Ten sam schemat działania znajduję w głośnych wydarzeniach związanych z nieotwarciem wystawy w ramach Miesiąca Fotografii w maju 2021 roku (zob. Kościelniak, 2021). Wtedy w podobny sposób kadra kierownicza w ostatnim momencie zdecydowała się na sięgnięcie po mechanizmy obrony przed potencjalnym zagrożeniem.

The Round jest performansem angażującym na wiele sposobów. Z jednej strony wprowadza odbiorców w nowy kontekst instytucji, pozwala poznać jej budynek i pracowników, a przez to wytworzyć pewien rodzaj relacji z organizacją. Z drugiej – pozwala pracownikom włączyć się w tworzenie performansu z myślą o publiczności, zaprezentować im siebie i zaznaczyć swoją obecność w organizmie instytucji, a jednocześnie spojrzeć na miejsce swojej pracy z innej perspektywy. Jednak, co najistotniejsze w kontekście krakowskiej wersji spaceru, *The Round* daje okazję do wewnątrzorganizacyjnej refleksji nad misją i celami oraz do rozpoznania swojej postawy wobec publiczności. Wracając do obszarów angażowania Simon, można stwierdzić, że kiedy projekt przestał być współtworzony przez uczestników-warsztatowiczów, wzięto pod uwagę obszar dzielenia się. Głównymi realizatorami przejścia stali się Chazallon i Chaput oraz (w procesie oddolnym) pracownicy. Obecność tych drugich (jako spacerowiczów, inicjatorów mikrodziałań w obrębie spaceru czy wprowadzających dodatkowe proceduralno-instytucjonalne wymogi dla podejmowanych działań) zmieniła charakter performansu i sposób jego oddziaływania. *The Round* pozwalało pracownikom tworzyć performans (przez dodanie własnych elementów do struktury spaceru) oraz generować

znaczenia w obrębie treści (przez poruszenie nowych wątków w dyskusji o tożsamości Cricoteki). Spacerowicze mogli natomiast łączyć się, wchodząc w interakcje z instytucją-budynkiem oraz jej zespołem, a także, o ile tylko wrócili do Cricoteki na inne wydarzenia, dzielić się doświadczeniem *The Round* w codziennym użytkowaniu jej przestrzeni.

Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na seminarium naukowym *Strategie angażujące w przestrzeni sztuk performatywnych. Metodologia badań, mapowanie, etyka, demokracja* zorganizowanym w 2021 roku przez Katedrę Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM we współpracy z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”. Autorką koncepcji seminarium była dr Agata Siwiak.

Wzór cytowania:

Zawadzka, Izabela, *Chodzenie o instytucji. „The Round”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, DOI: 10.34762/cygw-4909.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
DOI: 10.34762/cygw-4909

Autor/ka

Izabela Zawadzka (izabela.zawadzka@doctoral.uj.edu.pl) – menedżerka kultury, teatrolożka. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Numer ORCID: 0000-0002-8425-0888.

Przypisy

1. W artykule używam wymiennie zaimków w formie męskiej lub żeńskiej.
2. Zwracam uwagę na innowacyjność w podejściu grupy, która nie decyduje się na zmianę charakteru performansu przy realizacji w obrębie instytucji . Inną strategię podjął kolektyw DeJong & DeWitte, który realizowany w zaaranżowanej scenografii z elementami przejścia przez miasto audiospacer *Ik was hier* (Byłem tu), przekształcił w instalację muzealną, której konstrukcja bliższa jest audioprzewodnikowi niż spacerom dźwiękowym *Niemand in het Bijzonder* (Nikt w szczególności).
3. O przeprowadzce i budowaniu nowego programu instytucji w kontekście archiwum przy ulicy Kanoniczej pisze Katarzyna Fazan, 2019.
4. W tym czasie funkcję administratora budynku pełnił Zbigniew Galuba, a technika obiektu – Tomasz Stefaniak.
5. Wyjątkiem mieli być lokalni artyści, dla których przewidziano honorarium. Kwestia nierówności płacowych i potencjalnej hierarchizacji wewnątrz grupy uczestników to odrębny wątek, którego omówienie nie mieści się w ramach tego tekstu.
6. Co więcej, wśród głosów niektórych spacerowiczów pojawiały się kwestie dyskomfortu podczas spaceru, który był powodowany przez gesty, zaprogramowane jako działania opiekuńcze (trzymanie za rękę) czy podkreślające familiarność sytuacji (zdejmowanie butów).

Bibliografia

Azoulay, Ariella Aïsha, *Potential History*, Verso, London 2019, https://ereader.perlego.com/1/book/1257457/9?element_plgo_uid=ch9__578 [dostęp: 5 X 2021].

Duncan, Carol, *Muzeum sztuki jako rytuał*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005.

Fazan, Katarzyna, *Kantor. Nie/Obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Fraser, Andrea, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, „October” 1991, t. 57, s. 104-122.

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and Their Visitors*, 2013, https://www.perlego.com/book/1666528/museums-and-their-visitors-pdf [dostęp: 9 X 2021].

Klich, Rosemary, *Niepewne ciała, niepewne umysły*, [w:] *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra*, red. M. Borowski, M. Chaberski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019, s. 167-197.

Klich, Rosemary, *Zewnętrze od wewnątrz. Akustyczne przejścia i dźwiękowe ciała w multimedialnych działaniach performatywnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2015 nr 131, s. 66-75.

Kościelniak, Marcin, *Strefa wolna od ideologii, czyli cenzura w Cricotece*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163/164.

Simon, Nina, *The Pariticpatory Museum*, Museum 2.0, Santa Cruz 2010.

Słuchaj muzeum (podcast) odc. *Skarbiec*, 10 VI 2021, https://open.spotify.com/episode/0HIsoQ3K9HYaNnUWOsS29q?si=D7getd4WTTa5… [dostęp: 17 X 2021].

Strategia na lata 2021-2026, Cricoteka, https://www.cricoteka.pl/pl/wp-content/uploads/2021/05/Cricoteka_strate… [dostęp: 5 X 2021].

The Round, dossier projektu przesłane przez kolektyw Projet in Situ, 2017.

Zawadzka, Izabela, *Audiospacery na przykładzie* Artistic City Trips, „Próby” 2016 nr 4, s. 261-269.

Zawadzka, Izabela, *Unseeable maps: The experience of space in the blind walk performance*, [w:] *The Map and the Book: The Cartographic and Topographic Turn in Literature and Culture*, red. M. Szuba Monika, J. B. Wolfreys (w przygotowaniu).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/chodzenie-o-instytucji-round*

didaskalia
gazeta teatralna

STRATEGIE ANGAŻUJĄCE

Prowokatorzy doświadczeń, praktyczki pułapek

Dorota Ogrodzka

Provocateurs of experiences, practitioners of pitfalls

The article is a self-analytical description of the activities of the Theatre and Social Laboratory (TSL) – an artistic collective operating in Warsaw. The main subjects are strategies for engaging audiences / participants, as well as ways of constructing theatrical experiences, and building and telling stories in the participatory style. The author discusses examples of performances, performative actions, ways of creating dramaturgy and the type of relationships that performers establish with the audience in the work of TSL collective. At the same time, she wonders what kinds of challenges are faced by teams or artists who declare their willingness to create participatory art. She tries to propose interpretation categories for naming and describing these challenges.

Keywords: participatory art; performance; experience; trap; collective

W styczniu 2016 roku, kiedy na warszawskiej Pradze powołane zostało Laboratorium Teatralno-Społeczne, byliśmy w innej galaktyce społeczno-politycznej. Minęło raptem sześć lat, a wracanie pamięcią do tamtego czasu podobne jest do pracy archeolożki lub do starań kogoś, kto próbuje odkurzyć obrazy wydające się tak nierealnymi, jakby nigdy nie mogły istnieć.

Sześć lat temu żyłyśmy nie tylko w świecie przed pandemią, ale także przed

najbardziej intensywnym okresem politycznej ekspansji konserwatystów w polskim rządzie. Nikt nie mógł wówczas przewidzieć zabójstwa Pawła Adamowicza w trakcie koncertu Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. Apogeum strajków kobiet i nasilony czas walki o prawa – już nie tylko reprodukcyjne, ale w ogóle obywatelskie – może i były do przewidzenia, ale to wszystko miało dopiero nastąpić. Wreszcie: choć kryzys migracyjny stawał się faktem, rzeczywistością trudu i cierpienia wielu osób oraz źródłem dylematów natury etycznej i geopolitycznej, to jednak było to na długo przed kryzysem humanitarnym na granicy. Społecznie, politycznie, kulturowo byliśmy na innej planecie.

W eseju napisanym na początku okresu mierzenia się świata z nowym wirusem, w maju 2020 roku, Jacek Dukaj głównym tematem uczynił przedziwną społeczną akcelerację zdarzeń i zmian. „Słyszę zewsząd, jak to pandemia spowolniła świat i ludzi. Jest na odwrót: koronawirus oznacza przyspieszenie. W strategiach ekonomicznych. W trendach technologicznych. W geopolityce, w grze sił na mapie świata. W lifestyle'u. W przemianach wartości i kultury. W ewolucji ustrojów społecznych. W stanie świadomości. Dziś w oku informacyjnego cyklonu i z głową jeszcze niespokojną szacuję, iż wirus przyśpieszył nas średnio o 10 lat. Po wyjściu z jego cienia znajdziemy się w tym miejscu, w którym bez wirusa znaleźlibyśmy się około roku 2030" (2020) – konstatuje Dukaj i dziś, niemal dwa lata później, trudno się z nim nie zgodzić. Właściwie jest to łagodna diagnoza.

Kiedy więc dziś spoglądam na działalność Laboratorium Teatralno-Społecznego, myślę o niej jak o konieczności nieustannej rewizji założeń, ale też pobudzania własnej uważności, zdolności do nazywania, parafrazowania i rzucania wyzwań dynamice społecznej, która migocze z intensywnością stroboskopu.

Zaczynaliśmy w innych warunkach. Co innego wydawało nam się wówczas najpilniejsze. Inaczej rozkładały się akcenty i napięcia w życiu społecznym. W polu sztuki społecznej w Polsce też sporo się zmieniło. Od tamtej pory pojawiło się wiele znakomitych projektów i działań, napisanych zostało wiele znaczących tekstów, które zaczęły pomału przedstawiać szerokiej publiczności sztukę zaangażowaną (w tym także będące tu punktami odniesienia teatr społeczny i pedagogikę teatru).

Pisanie o własnej działalności, dodatkowo rozgrywającej się w warunkach zanurzenia w zmienny kontekst, jest ryzykowne z kilku powodów. Wielu badaczy uważa, że wyzbycie się afirmatywnej perspektywy i spojrzenie z dystansu, autorefleksyjnie, krytycznie jest w przypadku opowieści o własnej pracy niemożliwe lub bardzo trudne. Zgodzę się, że wymaga to czujności i uważności. Jednak te dwie ostatnie postawy od początku w Laboratorium Teatralno-Społecznym rozpoznawane były przez nas jako niezbędne, wyraziste punkty dążenia zarówno w praktyce twórczej, jak i refleksji teoretycznej. Od początku również towarzyszyło nam przekonanie, nabrane w skutek łączenia praktyki akademickiej i artystycznej, że działanie może być zarazem badaniem. Opowiadanie o własnej pracy, przy zachowaniu równowagi między głębokim zanurzeniem w doświadczenie, znajomością wszystkich kontekstów, w których się poruszamy, a przyjmowaniem perspektywy zewnętrznej, zdziwionej, krytycznej wobec konsekwencji tych działań jest szczególnie wartościową praktyką.

Rebecca Solnit w książce *Matka wszystkich pytań* (2021) wiele pisze o nagłaśnianiu i uwalnianiu własnego głosu (cóż za paradoks, wydawałoby się, że głos z zasady jest nagłośniony), wyzbywaniu się wstydu (który w kontekście polskiej kultury niemal organicznie przekazywany jest kolejnym pokoleniom twórców i praktyczek, zmuszonych tłumaczyć się ze swojego

prawa do kultury i sztuki), o dawaniu sobie samej pozwolenia na nazywanie tego, co się robi, interpretowanie podejmowanych przez siebie aktywności. Solnit sugeruje, że dla artystek czy aktywistek (nie bez powodu bowiem identyfikuje ów wstyd, niepewność czy krygowanie jako znaczący komponent kulturowej sytuacji kobiet) mówienie o swojej pracy i interpretowanie jej jest szczególnie istotnym przełamaniem wówczas, gdy pracują same sobą, to znaczy używają siebie jako narzędzia lub włączają w proces twórczy swoje ograniczenia, ciało, wyobraźnię, kondycję. Jej zdaniem ma to wówczas wartość emancypacji. W innej książce, *Mężczyźni objaśniają mi świat* (2017), Solnit przekonuje, że skoro tak często inni tłumaczą nam sens naszych działań, uzurpując sobie prawo do lepszego ich rozumienia, to nie ma powodu, by choć jednym głosem w tym chórze nie był nasz własny. Zwłaszcza jeśli opowieść ta dotyczy nie tylko solowej kreacji, ale współtwórstwa opartego na kolektywnej komunikacji i decyzyjności. Zamierzam więc dziś to uczynić, jednocześnie będąc świadoma pułapek i mielizn, które towarzyszą tej próbie. Pułapek jednak się nie obawiam: właściwie są one metodologicznie jednym z najważniejszych sposobów pracy, jedną z głównych strategii w repertuarze Laboratorium Teatralno-Społecznego.

Osnuję opowieść wokół dwóch kategorii, które będą powracać jak refren. Jedną z nich jest właśnie pułapka, drugą – doświadczenie. Zanim jednak o nich, to najpierw krok wstecz, by przyjrzeć się umiejscowieniu i kontekstowi działania zespołu.

Początki nakłuwania

Laboratorium Teatralno-Społeczne jest częścią Stowarzyszenia Pedagogów Teatru (SPT). Naszą siedzibą od półtora roku jest Szkoła, oddolna instytucja

kultury, którą w samym centrum Warszawy budujemy razem z Komuną Warszawa. W ciągu ostatnich lat współpracowaliśmy blisko z wieloma podmiotami: Instytutem Teatralnym, Fundacją Inicjatyw Społeczno-Ekonomicznych, Krytyką Polityczną, Teatrem Powszechnym w Warszawie, Forum Przyszłości Kultury, Europejskim Centrum Solidarności, projektowaliśmy działania dla Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „ę", Instytutu Cervantesa i Szkoły Liderów, a także innych instytucji i organizacji.

Wszystkie te nazwy ujawniają, że nie działamy w próżni – ani czasowej, ani społeczno-instytucjonalnej. Pejzaż, w którym jesteśmy osadzone, współkształtuje nasze działania, priorytety, wybory. Działamy w społecznym nasłuchu, także własnego środowiska. Bycie częścią SPT zbliża nasz artystyczny profil do metod i sposobu patrzenia pedagogiki teatru. Współtworzenie Szkoły umożliwia bliski kontakt z alternatywnym środowiskiem teatralnym i twórczym, w którym stanowimy skrzydło społecznie zorientowane, nastawione nie tylko na tematy polityczne, publicznie ważne, ale i często na pracę ze społecznością.

LTS powstał w styczniu 2016 roku, zespół wyłonił się spośród współpracujących ze sobą wcześniej osób artystycznych, badawczych i aktywistycznych, praktyczek ruchu, pedagogów teatru, połączonych chęcią poszukiwania nowych sposobów podejmowania społecznych tematów w sztuce. Byłam inicjatorką powołania tego zespołu, na samym początku organizatorką prób, warsztatów, z których wyłaniała się grupa. Jednak od początku wydawało mi się wartościowe podążanie w stronę bardziej demokratycznych i kolektywnych form tworzenia[1].

Na początku LTS był przestrzenią poszukiwań formalnych oraz wspólnego przyglądania się współczesności. Pierwszym filtrem były własne afektywne reakcje oraz krytyczne myślenie o mieście, państwie, demokracji, pytanie

siebie o to, co szczególnie nas drażni, lub co – naszym zdaniem – domaga się opowieści, przez jakie tematy i soczewki możemy opowiadać o współczesnej Polsce, o jej trudach i napięciach, potrzebach i kondycji. Zastanawiałyśmy się też nad tym, do czego mogą przydać się narzędzia teatralne i performatywne, którymi w różnej mierze dysponowaliśmy: niektóre z nas jako pedagożki teatru, reżyserki, choreografowie, badaczki.

Od początku istotnym priorytetem dla LTS-u było poszukiwanie narzędzi nie tylko do opowiadania o rzeczywistości społecznej, ale i do jej nakłuwania. Metafory tej używam za Joanną Rajkowską, która w wywiadzie *Sztuka publicznej możliwości*, tłumacząc strategie i cele swojego działania, opowiada właśnie o perforowaniu gładkich powierzchni publicznej sfery, pola widzialności i dyskursu (por. Żmijewski, 2009, s. 234-257). Będąc pod wrażeniem tego wywiadu zastanawiałam się, co to znaczy nakłuwanie: czy chodzi o to, by wpuścić trochę powietrza? A może uczynić trochę brzydszym i bardziej chropowatym coś, po czym zwykle ślizgamy się z lekkością lub co uznajemy za jednolite? Spodobała mi również idea zaglądania przez małe dziurki pod spód jakiejś materii, założenie, że jest coś pod powierzchnią, że mamy do czynienia z wielością warstw. Oraz że to, co niewidoczne, ukryte (lub ukrywane), może zostać ujawnione. Nakłucie kojarzy się także ze spuszczeniem powietrza, odebraniem patosu. Z zastrzykiem, szczepionką, działaniem profilaktycznym lub leczniczym. A może trującym.

Czy zadawanie pytań może jednocześnie zatruwać i leczyć? – zastanawiałam się, czytając esej Jacques'a Derridy o farmakonie – substancji mającej zarówno jadowite, jak i ożywcze właściwości. Derrida zresztą pisał o niej jako o metaforze sztuki (zob. 1992). Nakłuwanie to też złośliwość, czepianie się. To psucie humoru i dobrego samopoczucia, to robienie z igły widły. Tego jako kolektyw zapragnęliśmy. Przewrotności, spojrzenia z ukosa, odebrania

dobrego samopoczucia nam wszystkim, także środowisku mieszkańców stolicy, naukowcom, twórczyniom, aktywistom. Tym, którzy identyfikują często pracę ze społecznością z działaniem na rzecz innych. Nie zaś z wewnętrzną pracą na rzecz własnej grupy czy własnego światopoglądu. Dla nas postawienie lustra samym sobie i naszemu otoczeniu było całkiem poważnie podjętym zamiarem. Inną niż nakłuwanie gładkich powierzchni metaforą opisującą ten sam proces.

Tematy ze styku

Jako pierwszy temat naszej pracy wybrałyśmy bezpieczeństwo, a wyborowi temu towarzyszyło niemało sporów. Niektóre osoby uważały, że jest to kategoria psychologiczna, związana przede wszystkim z jednostkowym przeżywaniem świata i siebie samych w tym świecie. Z wyznaczaniem swoich granice, realizacją potrzeb i dbaniem o swój komfort. Inne sądziły, że bezpieczeństwo jest sprawą przede wszystkim polityczną – sposobem na zarządzanie obywatelami i że wokół niego osnute są normatywizujące narracje, służące między innymi ustaleniu tego, kto w państwie jest mile widziany, a kto nie. Bezpieczeństwo to przecież konstrukt, za pomocą którego można kontrolować ciała, społeczności, umysły, a także wykluczać jednostki czy grupy, które uważa się za niebezpieczne. Zdecydowałyśmy się w końcu na ten temat właśnie dlatego, że każda z tych perspektyw wydawała nam się zasadna, zaś ich połączenie – szczególnie interesujące. Później okazało się ono fundujące dla podejścia LTS-u. Od tamtej pory zawsze staramy się poruszać na pograniczu tego, co indywidualne i tego, co społeczne. Chcemy włączać historie osobiste, przeżycia egzystencjalne, prowokować reakcje, grać z przyzwyczajeniami widzów, ale pozwalać im samym przyłapywać się na owych reakcjach na rzecz ewentualnego rozważenia możliwości ich zmiany. Jednocześnie nieustannie przenosimy

nasze działanie na poziom publiczny, polityczny, co wydaje się nam szczególnie istotne w obliczu wszechobecnej kultury terapeutycznej, która przypisując odpowiedzialność za szczęście, sukces, zdrowie, powodzenie ekonomiczne i katastrofę klimatyczną jednostce, obarcza ją wielkim ciężarem. Dla równowagi chcemy więc zwracać uwagę na systemowe uwikłanie każdego zagadnienia i postulować wspólną odpowiedzialność za dążenie do zmian. Nie są to łatwe postulaty: ich bezkosztowość jest fikcyjna, podobnie jak fikcyjne jest rozdzielenie poziomów publicznego i prywatnego. Są one przecież ze sobą ściśle połączone i zbyt rzadko, także w sztuce, myśli się oraz mówi o ich współistnieniu, sprzężeniu i wzajemnej zależności.

Podejmując te rozważania, stworzyliśmy performans o tytule *Kurs bezpieczeństwa i higieny społeczeństwa*[2]. Proponowałyśmy publiczności szereg mikrodziałań, nawiązujących formatem do kursu, w trakcie którego mieliśmy wspólnie z nią uczyć się zasad czegoś, co zidentyfikowałyśmy jako społeczne BHP współczesnej Polski. Interesowały nas niewypowiedziane umowy społeczne, przezroczyste kategorie normatywizujące, procesy stygmatyzowania lub uprzywilejowanie jednych wobec innych, sposoby, w jakie państwo i publiczne systemy używają pojęcia bezpieczeństwa w celach kontrolowania, formowania, edukowania jednostek i grup, nie zawsze ku równości i emancypacji. Działania przygotowane zostały na bazie researchu wewnątrz grupy oraz badań terenowych – przyglądaliśmy się, jak same korzystamy z różnych sposobów zabezpieczania oraz czego byliśmy uczone: w szkole, w kościele, w rodzinach. Od razu większość tych sposobów wydała nam się paradoksalna i pozorna, maskująca prawdziwe potrzeby na rzecz utowarowienia emocji, na rzecz przywilejów lub korzyści części społeczeństwa, w duchu sprzyjania wzorcom często opartym na przemocy, przekonaniu o wyższości jednych nad drugimi.

Szukając przykładów, sięgaliśmy do: podręczników historii (zwłaszcza fragmentów o historii obronności i niepodległości); ofert ubezpieczeń na życie; zasad BHP w szkołach i zakładach pracy; regulaminów wspólnot mieszkaniowych i osiedli zamkniętych; przepisów ruchu drogowego; regulaminów placów zabaw; zaleceń dla kadry kolonijnej; publicystyki dotyczącej uchodźców; progresywnych poradników bezpiecznego seksu.

Materiały te były punktem wyjścia do skonstruowania prowokacyjnych sytuacji, do których następnie zapraszaliśmy osoby uczestniczące. Staraliśmy się wyciągać dosłowne i pełne konsekwencje z zalecanych formuł BHP i sprawdzaliśmy, jak to działa, do czego prowadzi, jakie powoduje rezultaty. Oczywiście uruchomiło to mechanizm krzywego zwierciadła, ujawniającego paradoksy i absurdy. W trakcie prób, konstruując sytuacje performatywne, testowaliśmy je na sobie. Jako osoby performujące orientowaliśmy się, jak łatwo ulegamy przekonującemu i uspokajającemu dyskursowi o bezpieczeństwie, jak wiele konsekwencji tego dyskursu – niezgodnych z innymi wartościami ważnymi dla nas – jesteśmy skłonne przyjąć. Zastanawialiśmy się, jak przełożyć na mechanizm performatywnego doświadczenia naszą obywatelską relację z tą uwodzącą mocą opowieści o bezpieczeństwie.

Jak rozmontować sugestywną narrację promocyjną firmy produkującej sprzęt, mający na celu uchronić nas przed skutkami katastrofy klimatycznej, którego produkcja negatywnie wpływa nie tylko na środowisko, ale również na osoby, które pracują przy jego wytwarzaniu? Jak obnażyć fakt, że choćbyśmy nawet deklarowały otwartość i antydyskryminacyjne podejście do wszystkich istot, to zdarza się nam przytakiwać rządowym rozwiązaniom (lub przeciw nim nie protestować), które kontrolują lub wykluczają podmioty będące – według oceny jakichś grup interesów – zagrożeniem?

Tworząc *Kurs bezpieczeństwa i higieny społeczeństwa*, mechanizm ten tropiliśmy przede wszystkim w odniesieniu do dyskursu o migrant(k)ach, bazując na słynnym przemówieniu Jarosława Kaczyńskiego z 2016 roku, który odwołując się do poczucia bezpieczeństwa, a właściwie do strachu i poczucia zagrożenia, przekonywał, że przybysze z Syrii roznoszą choroby – w obliczu wydarzeń ostatniego roku wspomnienie to wydaje się jedynie preludium prawdziwego kryzysu. Niezależnie jednak, czy dotyczyły migracji, organizacji przestrzeni, edukowania młodzieży – wszystkie projektowane sceny oparte były na krytycznym i podejrzliwym przyglądaniu się temu, jak działamy w obliczu regulacji dotyczących bezpieczeństwa.

Doświadczenia i pułapki

Od początku poszukiwaliśmy sposobu na stworzenie performatywnej struktury działającej, a nie tylko reprezentującej. Zastanawialiśmy się, jak sprawić, by widzka znalazła się w środku akcji „tu i teraz", mogąc uruchomić emocje, reakcje i własną na nie uważność (o czym opowiem dalej) oraz krytyczny metapoziom. Wtedy właśnie pojawiły się dwie strategie: doświadczenie i pułapka.

Po pierwsze bardzo szybko zaczęliśmy stosować pytania, które wprowadzają widzów w głąb doświadczenia, oraz instrukcje wciągające ich w zasadzkę. Kategoria doświadczenia zakłada odwołanie do emocji oraz zaproszenie do bezpośredniego uczestnictwa. Angażuje fizyczność osób uczestniczących, ale też zmysły – w tym szczególnie dotyk, smak oraz węch, które w sytuacji teatralnej reprezentacji uruchamiane są najrzadziej. Spektakl wciąż najczęściej służy do oglądania, słuchania czy rozumienia.

Brian O'Doherty, pisząc o przemianach sztuki współczesnej, zwraca uwagę

na to, że pojawienie się angażujących ciało widza form takich jak instalacja czy performans wizualny było pierwszym krokiem w kierunku podważenia prymatu oka i umysłu w odbiorze dzieła. Według jego rozpoznań dzięki temu sztuka zyskała moc pracy z tym, co nieświadome, omijając czy przechytrzając obronne mechanizmy umysłu (2000).

Z doświadczeniem performatywnym jest podobnie: ono ma się do sceny teatralnej tak, jak instalacja do obrazu. Jedno przeznaczone jest do przeżywania, zanurzania się, bycia częścią, drugie do odbioru i patrzenia z dystansem. W doświadczeniu widz(ka), a zwłaszcza publiczność, czyli podmiot zbiorowy, uzupełnienia i współtworzy sensy.

W działaniach LTS-u zaangażowanie osób nie służy skuteczniejszemu podawaniu naszej tezy, ale temu, by widzka formułowała własne myśli, a także docierała do skrywanych i być może sprzecznych wewnętrznie emocji, do myślowych aporii i z nich – połączonych z przedstawianymi przez nas tezami oraz antytezami – budowała własne syntezy dla danego tematu. By nieustannie błądząc w gąszczu ambiwalentnych odczuć i odmiennych, często niespójnych perspektyw, widz torował sobie własną ścieżkę.

Kategoria doświadczenia domaga się wyjaśnienia – w języku potocznym oznacza niemal wszystko, co przytrafia się jednostce lub grupie. Rozważając jednak sytuację teatralną, prowokowanie doświadczenia uznałabym za innego typu strategię niż prezentowanie dzieła. Zapraszanie widza do doświadczenia rozumiem jako aktywne wprowadzanie go w kontekst, wikłanie w sieć zdarzeń, które to zdarzenia oddziałują mocno i bezpośrednio na podmiot lub na zbiorowość nie tylko na poziomie intelektualnym, ale i afektywnym. Chodzi o to, by publiczność znalazła się w środku aktualności zdarzeń, a nie tylko w przyglądaniu się im z dystansem, by w pewnym sensie stała się zbiorowiskiem osób performujących, których działania lub

wycofanie się z działań ma znaczenie dla dalszego przebiegu i interpretacji akcji.

Dylematy empatii i dialektyczne koła

W szczególności interesują nas doświadczenia, które angażują co najmniej dwa poziomy: społeczny, związany z układem politycznych, historycznych, kulturowych znaczeń i napięć, oraz subiektywny, psychologiczny: związany z przeżyciem osoby, która przepuszcza daną sytuację przez swoją wrażliwość, pamięć, ciało, sposób rozumienia, wyobraźnię.

Przykładów dostarcza powstały w 2016 roku (i od tego czasu rozwijany) spektakl *Empatia*. Punktem wyjścia do jego realizacji było nasze zainteresowanie samym pojęciem, które ekspansywnie przekraczając granice dyskursu psychologicznego, pojawiło się kilka lat temu w szerokim obiegu komunikacyjnym. Coraz częściej zaczęto mówić o empatii w biznesie, potrzebie empatii w polityce, o empatii międzygatunkowej, empatii jako podstawie każdej niemal sytuacji publicznej. Pojawiały się książki o empatii, artykuły zachęcające do jej praktykowania, dwudniowe kursy, których opisy sugerowały, że można jej się nauczyć w czterdzieści osiem godzin i że może się ona stać remedium na każdy dylemat i kłopot.

Postanowiliśmy zrobić spektakl, który byłby podejrzliwym badaniem tych narracji, ale zarazem próbą sprawdzenia, w których momentach i w jakich wersjach empatia faktycznie może mieć transformacyjną moc społeczną. Spektakl składa się z szeregu opowiadanych sytuacji i scen oraz aranżowanych doświadczeń i pułapek. Pokazują one ambiwalencję podejścia traktującego empatię jako łatwo aplikowalne lekarstwo czy postawę, którą w każdych warunkach i bez dodatkowych kosztów możemy praktykować.

Podobnie jak podejrzany wydaje nam się kuszący slogan „Rób to, co kochasz”, tak nieufnie podeszliśmy do przekonania, które można wyrazić za pomocą słów: „Po prostu empatyzujmy, a wszystko stanie się proste”.

Przykłady opowieści ze spektaklu.

Przedstawiamy widzom możliwość wzięcia udziału w blokadzie demonstracji o znamionach faszystowskiego zgrupowania. W centrum tej decyzji stoi wątpliwość: czy w obliczu osobistego kryzysu, potrzeby zadbania o zdrowie czy odpoczynek albo braku czasu wynikającego z niestabilnych warunków zatrudnienia należy, można, trzeba wziąć udział, zgodnie ze swoimi przekonaniami i poczuciem przynależności w tej – uznawanej za sprawę najwyższej wagi – sytuacji? Czy raczej dać sobie prawo do odpuszczenia? Nie obwiniać się za rezygnację? Co zrobić z emocjami, sprzecznymi i pełnymi napięć, które pojawiają się w obliczu tego wyboru? Jak negocjować między wartościami a potrzebami?

Albo inny dylemat typowy dla przedstawicieli klasy średniej, także tych, którzy identyfikują się jako aktywiści: czy skorzystać z pomocy osoby sprzątającej mieszkania, pomimo świadomości, że sposób jej zatrudnienia ani stawka, którą jesteśmy skłonni zapłacić, nie są ani godne, ani sprawiedliwe, jednak pozwalają nam kupić sobie czas, dzięki któremu możemy działać na przykład na rzecz praw pracowniczych, budować zdrowe relacje z najbliższymi lub oddać się bezpłatnej pracy opiekuńczej na rzecz osób od nas zależnych? Osoby performujące opowiadając, rekonstruując lub odgrywając jedną z tych historii, konfrontują publiczność z dylematem. Proszą o to, by odniosła się do niego poprzez zajęcie wybranej pozycji w przestrzeni sceny lub wypowiedzenie swoich myśli.

Za pomocą tego typu opowieści uruchamiamy – by użyć Heglowskiego języka

– dialektyczne koła. Sugerujemy przecież, że empatia jest ważna, potrzebna i możliwa. Powołujemy się na badania psychologii i neuronauki, świadczące o jej naturalnym pochodzeniu oraz zdolności wszystkich istot do jej odczuwania i praktykowania. Co więcej: przywołujemy – w dużym skrócie – progresywne narracje o potrzebie odwrotu w życiu społecznym od konkurencji i rywalizacji na rzecz solidarności i empatii. Rzecz jasna sami w nie wierzymy i jest nam do nich blisko. To nasze tezy.

Jednak chwilę później przywołujemy zupełnie inne stwierdzenia, w myśl których empatia może być nie tylko szkodliwa dla osób, które ją praktykują, ale w wielu sytuacjach okazuje się niemożliwa, powierzchowna. Osłabia politycznie systemowe zmiany, powoduje przerzucanie odpowiedzialności na jednostkę, pozbawiając ją jednocześnie oczekiwań wobec publicznych systemów. Nadmierne praktykowanie indywidualnej empatii to właściwie polityczny gest samobójczy oraz krok w stronę myślenia, że za wszystko odpowiedzialny jest pojedynczy człowiek.

W spektaklu pokazujemy, poprzez sceniczne wcielenia i stand-upowe monologi, w jak wielu momentach sami nie wykazaliśmy się empatią i wyszło to na dobre zarówno nam, jak i otoczeniu. Opowiadamy historie o empatii, która prowadziła do hipokryzji, nieustannego powstrzymywania się od działania lub anihilacji własnych potrzeb. Tym samym konstruujemy pole antytezy.

Następnie zapraszamy widzów do wypowiedzenia się (poprzez zabranie głosu, zapisanie reakcji na jednej z przygotowanych tablic), wyrażenia swoich emocji, zareagowanie (poprzez nazwanie ich, określenie na zaproponowanej skali od jeden do dziesięciu, wyrażenie za pomocą gestu lub poprzez zajęcie pozycji na sali), włączenia się w podejmowanie wspólnej decyzji o dalszym przebiegu spektaklu lub akcji aktywistycznej, którą w

ramach spektaklu uruchamiamy. Zachęcamy ich do podjęcia wysiłku syntezy, czyli zrozumienia własnej pozycji wobec dylematów praktykowania empatii.

Koło dialektyczne jest jedną z ulubionych figur i używanych w przedsięwzięciach LTS-u strategii angażowania widzów. Wciągamy ich w ten sposób w proces rozpatrywania różnych możliwości, pokazywania złożoności spraw. Chcemy tym samym wytrącić siebie samych oraz publiczność z kolein łatwych odpowiedzi, samozadowolenia i przekonania o tym, że sposób na dobre i szlachetne życie to pigułka do połknięcia lub niezbyt obszerna pozycja na regale z poradnikami psychologicznymi w Empiku. Dzielimy się przekonaniem, że transformacja świata wymaga wysiłku, radykalizmu i autokrytycyzmu oraz ponoszenia osobistego kosztu. I że często finałem starań jest bezradność, niepewność, własna niespójność oraz prawda o ograniczeniach jednostki i systemów. Czyli koncepty i doświadczenia wypierane ze sfery publicznej[3]. Nie rozstrzygamy o słuszności danej racji, nie promujemy dobrego wyboru. Celem jest rozbijanie złudzenia o istnieniu czegokolwiek, co można by jednoznacznie nazwać dobrym wyborem w sytuacjach, które powodują napięcie między własnymi potrzebami a wartościami czy przekonaniami. Tym, co nas interesuje, są niekończące się ambiwalencje, które rozpoznajemy nie tylko jako fundamentalne doświadczenie emocjonalne oraz etyczne jednostki i społeczeństwa, ale także jako z gruntu dialektyczną strukturę naszego świata.

Zachęcamy osoby oglądające do uważności, którą rozumiemy jako zdolność do zauważania faktów, zdarzeń i własnych na nie reakcji. Zakładamy, że taka perspektywa umożliwia akceptację samego czy samej siebie, własnych niespójności i niekonsekwencji, jednocześnie nie musi pozbawić społecznej wrażliwości i sprawczości. Oczywiście, może się to wydawać naiwne, jednak ostatecznie – cóż więcej nam pozostaje. Teoretyczka żałoby Elisabeth Kübler-

Ross twierdzi, że pierwszym krokiem do zmiany i stwarzania nowego świata w obliczu faktu, że jesteśmy krusi, przemijalni i niedoskonali, jest zaakceptowanie strat i przeżycie żałoby – także po swoim ego i jego możliwościach (por. 1998).

Wszyscy jesteśmy w pułapce

Szczególnym rodzajem doświadczeń są pułapki. Zakładają one zmniejszenie lub utracenie kontroli każdej osoby, która w nie wpada. Z pozoru może się wydawać, że chodzi tu o publiczność czy osoby uczestniczące. Jednak w istocie pułapka dotyczy także zespołu performującego. Na ogół w spektaklach LTS-u pułapki wprowadzone są poprzez jakiś obiekt, historię lub instrukcję. Instrukcje sprzyjają wykreowaniu sztucznej w znaczeniu formalnym sytuacji, która jednak ewokuje prawdziwe emocje i wrażenia. Widz(ka) nie wie, do czego prowadzi zaproszenie do zadania, ale jeśli zdecyduje się zaufać, wówczas podąża za nim, poddaje się doświadczeniu. I wpada w pułapkę. Doświadczenie i pułapka są sobie bliskie. Każda pułapka jest doświadczeniem, nie każde doświadczenie jest pułapką.

Pułapka to kategoria wprowadzona do refleksji o sztuce przez brytyjskiego antropologa Alfreda Gella. Punktem wyjścia jego rozważań jest podstawowe pytanie: co w ogóle możemy uznawać za sztukę? Na jakiej podstawie coś jako sztuka jest określane, a coś innego nie? (por. Gell, 1998). Przyglądając się społecznie funkcjonującym kryteriom, Gell wyróżnia trzy istniejące i proponuje własne, czwarte. Istniejące kryteria to zdaniem badacza:

– kryterium estetyczne, bardzo podejrzane, zwłaszcza w postmodernizmie, jednak wciąż istniejące w potocznym rozumieniu i wyobraźni zbiorowej. Kryterium estetyczne mówi, że jeśli coś jest piękne, kunsztowne,

skomplikowane i wykonane z wirtuozerią, to jest to sztuka. (Do tego kryterium odwołują się często odbiorcy i odbiorczynie sztuki, używając najbardziej chyba znanego argumentu świata: „to chyba nie jest sztuka, skoro moje czteroletnie dziecko również byłoby w stanie namalować coś podobnego”);

– kryterium interpretatywne, czyli związane z możliwością odwołania się w interpretacji danego dzieła do historii sztuki, kanonu, tradycji. Sama możliwość umieszczenia w takim szeregu danego dzieła ma je legitymizować i czynić faktem artystycznym;

– kryterium instytucjonalne, w myśl którego fakt, że dane dzieło zostało zaakceptowane przez środowisko artystyczne lub naukowe, wciągnięte w porządek opisu i ekspozycji w instytucji sztuki czyni je sztuką.

Jednak Gell proponuje czwartą ścieżkę: kryterium działania. Odwołuje się do przykładu wystawy *Art/Artifact*, która pod kuratelą Susan Vogel odbyła się w Centrum Sztuki Afrykańskiej w Nowym Jorku w 1988 roku. Jednym z eksponatów była rybacka sieć plemienia Zande, umieszczona obok innych dzieł sztuki współczesnej. Zamysłem kuratorki – zdaniem Gella – była zmiana perspektywy widzów, ale też krytyczny gest wobec historii sztuki i jej aroganckiego kolonializmu. Kuratorka chciała naruszyć tendencję do egzotyzowania tego typu przedmiotów, obnażyć powierzchowność decyzji podejmowanych przez instytucje sztuki o umieszczaniu obiektów takich jak sieć w kontekście innych wytworów pozaeuropejskich, uznawania ich, niezależnie od funkcji i znaczenia, za wytwory obcej kultury, nadające się na wystawę etnograficzną. Zamiast tego Vogel proponowała, by zestawić sieć z pracami współczesnych nowojorskich artystów. Tym samym sprowokowała burzliwą dyskusję, w której wziął udział między innymi krytyk sztuki Arthur Danto, pisząc do katalogu wystawy krytyczny esej. W jego interpretacji

związek sieci rybackiej ze współczesną sztuką amerykańską jest niezrozumiały i daje się uzasadnić jedynie w myśl teorii instytucjonalnej – czyli tej, która mówi, że jeśli coś jest włączone do wystawy, to staje się sztuką. Alfred Gell, opisując ten spór, uważa inaczej niż Danto. W jego ujęciu decyzja kuratorki to mistrzowskie posunięcie, podważające wszystkie wymienione wcześniej kryteria legitymizacji sztuki i wymagające kryterium czwartego. Zdaniem Gella umieszczenie sieci w porządku sztuki współczesnej pozwala zadać pytanie o działanie sztuki, a więc o jej funkcję społeczną i o jej performans, skuteczność, sprawczość[4]. Sieć rybacka przede wszystkim zawiera w sobie opowieść o kontekście – o tym, kto, dlaczego i w jakich warunkach jej używa. A także, co i w jaki sposób jest w nią chwytane. Obiekt jest więc modelem pułapki, zaś umiejscowiony obok dzieł współczesnej sztuki – zdaniem Gella – stanowi zachętę, by także o nich pomyśleć w tych samych kategoriach i przy użyciu tych samych pytań: kto i dlaczego ich używa, w jakich warunkach, a także co i w jaki sposób zostaje w nie schwytane.

Perspektywa ta dostarcza nowego klucza do rozumienia i klasyfikowania sztuki – jako działającego instrumentu, jako pułapki, która prowokuje uwagę, emocje, relacje, myślenie, przyzwyczajenia. „Pułapka jest zarówno modelem, tego, kto ją stworzył, myśliwego, łowczyni, ale też modelem ofiary, zdobyczy, zwierzyny, która się w nią łapie. Lecz nawet więcej: pułapka ucieleśnia scenariusz, który jest dramaturgiczną siecią, łączącą protagonistów i zrównującą ich w czasie oraz przestrzeni” (cyt. za: Sansi, 2014, s. 51) – pisze Gell, sugerując, by widzieć obiekt w całym jego kontekście oraz brać pod uwagę jego funkcje, sposób łączenia elementów, wplecioną strukturę relacji oraz potencjał do jej ożywiania. Można powiedzieć, że sieć – a podobnie do niej sztuka – w tej perspektywie staje się obiektem aktywującym złożoną sytuację i wielopoziomowe reakcje. Takie spojrzenie pozwala wyjść poza

prosty podział na odbiorcę i twórcę. Porównanie sztuki współczesnej do sieci i próba pokazania dzieła w kategoriach pułapki jest więc szansą na złamanie reżimu semiotycznego, w którym pytanie o „oznaczanie” blokuje sprawczość sztuki. Nieustanne poszukiwanie znaczenia oraz intencji nadawcy nie pozwala dostrzec akcji, jaką sztuka wykonuje, jej ładunku aktywistycznego. Roger Sansi, odwołując się do koncepcji Gella, pisze o tym, że w doświadczeniu powszechnym najbardziej widocznym przykładem panowania tego reżimu jest pytanie tak często słyszane w muzeach sztuki nowoczesnej: „Co to oznacza? jaki jest sens?”. Tymczasem bardziej adekwatne byłoby zapytanie o to, co dzieła te „robią”, w jaki sposób działają, oraz traktowanie ich nie tyle jako ekspresji określonych wartości, ile jako prowokacji i impulsu wywołującego reakcję. W LTS-ie bardzo bliska jest nam koncepcja pułapki rozumianej jako rodzaj mechanizmu dramaturgicznego, który robi coś widzom (ale i performerkom), prowokuje ich emocje, przyzwyczajenia, myśli, reakcje.

Praktyczne działanie pułapki performatywnej można wyjaśnić ponownie w odniesieniu do *Empatii*, w szczególności zaś sceny zatytułowanej *Maszyna do zadawania pytań*. Zaczyna się od tego, że niektóre osoby z publiczności pojedynczo wchodzą do przestrzeni, w której przygotowana jest scenografia przypominająca karnawałowy show lub teleturniej. Połyskujące w świetle reflektorów czerwone i granatowe lamety tworzą atmosferę ekscytacji. Ich kiczowaty sznyt przywodzi na myśl „Sylwestra z Jedynką” z lat dziewięćdziesiątych. Po wejściu osoby siadają na ustawionych w centrum sceny krzesłach oznaczonych numerami jeden, dwa i trzy.

Naprzeciw nich siedzi performer, który za chwilę będzie zadawać im pytania. Pyta o lęki, marzenia, niewygody i aspiracje, niektóre błahe, takie jak nawyki jedzenia śniadania. Inne całkiem poważne: o stosunek do uchodźców,

rozczarowania w miłości, życiowe porażki. Osoby przepytywane mają odpowiadać, choć oczywiście mogą odmówić. Ich twarze rejestrowane są za pomocą kamery, obraz transmitowany jest i wyświetlany dla reszty widzów i widzek znajdujących się w poczekalni.

Oglądający nie wiedzą, że w maszynie jest jeszcze jeden, niewidoczny dla nich element. Odpowiadającym pokazywane są karty, które są dodatkową instrukcją, podpowiedzią dla wyobraźni, narzędziem badawczym dla empatii. Osoba, której zadawane jest pytanie, widzi jednocześnie informację, z jakiej perspektywy ma na nie odpowiedzieć: „Jakbyś był osobą duchowną / jakbyś był matką piątki dzieci / jakbyś właśnie się rozwiódł / jakbyś był prezeską korporacji, która bankrutuje / jakbyś miała raka / jakbyś pracował na nocną zmianę w magazynie supermarketu”. Te i inne informacje stawiają widzów przed karkołomnym i natychmiastowym wyzwaniem dla wyobraźni, empatii, zdolności szybkiego kalkulowania, co dana tożsamość lub sytuacja może oznaczać. Oczywiście mechanizm ten często uruchamia stereotypy, powierzchowne i płytkie skojarzenia. Pierwsze reakcje i automatyzmy myślowe również są elementem naszego badania. Chcemy przyłapywać osoby odpowiadające, jednak życzliwie stajemy po ich stronie, przyznając, że sami również nie jesteśmy wolni od odruchów emocjonalnych lub behawioralnych, których w swoich deklaracjach unikamy lub którym zaprzeczamy. Czasem łączymy „tożsamości”, zachęcając widzkę, by uwzględniła je wszystkie w swojej odpowiedzi: „Jakbyś był księdzem, homoseksualistą, ofiarą przemocy domowej” albo „Jakbyś była feministką, matką piątki dzieci, z których jedno ma niepełnosprawność i jakbyś właśnie miała romans”. Szczególnie przy połączonych tożsamościach widzowie nie zawsze ulegają swoim pierwszym reakcjom. Czasem udaje im się uruchomić mechanizm koła dialektycznego. Analizują szybko różne perspektywy i próbują wymknąć się zbyt łatwo nasuwającym się odpowiedziom. Jeśli gdzieś

dokonuje się ćwiczenie empatii, to z pewnością w tym wysiłku, w tym momencie.

Publiczność oglądająca transmisję nie ma pojęcia o tej dodatkowej zasadzie – o tożsamościowych instrukcjach, które dostają osoby odpowiadające. Często więc z niemałym zdziwieniem słuchają odpowiedzi swoich partnerów, przyjaciół lub współpracowniczek, z którymi przyszli na spektakl. Odpowiedzi te różnią się znacząco od tego, co spodziewaliby się usłyszeć z ich ust. Dla jednych i drugich jest to ćwiczenie na wyobraźnię i pole do badania własnych reakcji.

Zarówno osoby pozostające w tej scenie na zewnątrz, jak i wchodzące do środka nie wiedzą do końca, jakie są ramy działania, co je zaraz czeka. Podążają za stopniowo ujawnianymi regułami, konfrontują się z pytaniami, ich możliwość kontroli sytuacji jest bardzo ograniczona. Scenę tę proponuję określić jako pułapkę, głównie dlatego, że pytania nie są dane wprost, ale opakowane przewrotną instrukcją. Widzki mają dostęp do pytań poprzez instrukcję. To ona jest nadrzędna i wciąga w zasadzkę.

Na koniec sceny następuje otwarcie maszyny. Wchodzą do niej wszyscy, także osoby, które dotąd obserwowały akcję poprzez transmisję, znając tylko częściowo reguły gry. Stają więc wspólnie jako publiczność naprzeciw rzędu performerów, którzy pokazują ukryte dotąd instrukcje-podpowiedzi dotyczące wyobrażonej tożsamości-sytuacji. Przed oczami grupy widzów pojawiają się liczne karty z kolejnymi napisami: „jakbyś miał 3500 tysiąca złotych kredytu, / jakbyś właśnie dowiedział się, że zostałeś zdradzony / jakbyś pracował w warzywniaku”. Jednocześnie performerka czyta pytania i prosi, by widzowie odpowiadali na nie głośno lub we własnych myślach, konfrontując się z pokazywanymi kartami. Na koniec rząd performerów prezentuje kartę: „Jakbyś był/a sobą”. Jest ona widoczna dla publiczności na

czas, gdy pada kilka ostatnich pytań. To moment na refleksję, oddech i uważność.

Ta ostatnia sekwencja pomyślana jest jako demontaż pułapki. Cały mechanizm zostaje obnażony. Publiczność zyskuje pełnię wiedzy o jego działaniu i może wreszcie decydować, jak z niego korzysta. Instrukcja zostaje wycofana, czy raczej w pełni ujawniona, ważniejsze są pytania i czas, a także wspólnota doświadczenia, w którym wszyscy jesteśmy w tym momencie zanurzeni. Nieco bezradni wobec pytań i wielości sytuacji, z którymi jesteśmy konfrontowani. Uwikłane w nasuwające się pierwsze skojarzenia, od których trudno jest uciec. Wiele razy, jako twórczynie, słyszałyśmy o tym, że ten moment wywołuje u widzów wzruszenie. „Zaczęłam rozumieć – powiedziała nam jedna z widzek – że bycie sobą to najbardziej skomplikowana w naszej kulturze sprawa, jakieś niezrozumiałe oczekiwanie i nieoczywiste dążenie. Bycie mną – co to właściwie znaczy? Niezależnie od odpowiedzi, jest to niełatwe. Bycie mną także wymaga empatii i zrozumienia”.

Pytania – ich sugestywność, sposób ich podania i stworzone widzom warunki do refleksji okazują się bardzo mocnym impulsem doświadczeniowym. Widzki i widzowie często później przyznają, że stojąc obok innych ludzi, mierząc się z zadawanymi pytaniami przeżywają realne i bardzo ambiwalentne emocje, jakiś rodzaj solidarności, zbiorowej empatii oraz autorefleksji.

Performatywna uważność

W naszych spektaklach nieustannie powtarzamy osobom uczestniczącym, że jeśli nie chcą odpowiadać na zadawane pytania, czują złość, irytację,

niepokój, mają pragnienie, by się wycofać, opuścić teren gry, przyglądać całej sytuacji z dystansu – mogą to zrobić. Komunikujemy to wyraźnie, na różne sposoby, w formie zachęt oraz instrukcji[5].

Maszyna to zaproszenie do badania różnych poziomów własnej empatii. Od początku tej sekwencji zachęcamy do zrezygnowania z oceniania siebie i innych oraz do sprawdzania, jakie myśli i emocje pojawiają się w percepcji prezentowanych scen i proponowanych doświadczeń. Tym samym zwracamy uwagę widzów na ich wewnętrzny świat, sugerujemy, by postrzegać go również jako część sceny, przestrzeni teatralnej. To sprawia, że kształt spektaklu dla każdej osoby jest inny. Oprócz tego, co dzieje się wobec wszystkich, funkcjonują więc indywidualne, subiektywne pola sceniczne, dostępne każdej osobie w innym kształcie.

W ten sposób oddajemy dużą część odpowiedzialności publiczności, traktujemy ją zawsze jako osoby sprawcze w polu spektaklu, które mają władzę nad sytuacją w tym sensie, że mogą z niej zrezygnować lub ją znaczeniowo opracować. Ich uczestnictwo jest tym, czemu również mają się przyglądać. Nawet wówczas, gdy budujemy scenę w oparciu o mechanizm pułapki, dbamy o to, by została ona potem zdekonstruowana, zdemontowana.

Oprócz ujawnienia i demontażu istotny jest dany czas oraz warunki, które tworzymy widzkom do tego, by mogły zastanowić się nad sposobem, w jaki w pułapkę wpadły, by mogły się tej sytuacji przyjrzeć. By mieli i miały szansę zobaczyć z dystansu, czy „wpadnięcie w pułapkę” wynika z ich reakcji, wartości, ze społecznego światopoglądu, czy może z relacji władzy w obrębie teatralnej rzeczywistości. Zachęcamy więc widzów do uważności.

Uważność to pojęcie, które w ostatnich latach robi podobną karierę, jak kilka lat temu termin empatia. Dzieje się to między innymi za sprawą coraz

popularniejszych w Polsce praktyk mindfullness. Od kilkunastu lat pojawiają się one coraz części w formie warsztatów rozwojowych, komercyjnych kursów. Mindfulness zostaje przechwycone przez kapitalizm – na przykład wówczas, gdy staje się narzędziem kontroli i stymulacji efektywności pracowników korporacji[6]. Nie należy jednak uważności lekceważyć, jej źródłem jest tradycja buddyjska i długowieczna praktyka medytacyjna. Do współczesnej psychologii i neuronauki oraz szerzej, do kultury zachodniej, wprowadził ją Jon Kabat-Zinn, lekarz, teoretyk z MIT oraz praktyk mindfulness (por. 2009). Przekonuje on, że uważność nie jest rezygnacją z myślenia czy analizy, ale akceptującą obserwacją własnych uczuć, sygnałów ciała, skojarzeń i myśli, co umożliwia uświadomienie sobie i percepcję faktu, że rzeczy się dzieją w czasie rzeczywistym. Ma ułatwić również rezygnację z zaprzeczania, wypierania i unikania nieprzyjemnych zdarzeń czy uczuć. Akceptacja umożliwia moment wyboru – czy chcę spróbować coś zmienić, zadziałać inaczej niż automatycznie, postarać się o transformację własnego stosunku lub transformację czynników zewnętrznych. W praktyce LTS-u postawa uważności nie jest biernym trwaniem i przyzwoleniem. Może być punktem wyjścia do aktywizmu i krytycznej wrażliwości społecznej.

Oczywiście w angażujących performansach chodzi nam o wywołanie reakcji. Jednak istotne jest też to, co potem widz(ka) może z reakcją zrobić. Nie chcemy go/jej na niej jedynie przyłapać, z jej powodu ośmieszyć czy pogrozić palcem. „A widzisz, jednak jesteś kapitalistą i konsumentem!”; „Ty hipokrytko, nie masz w sobie krzty empatii!”; „A jednak w głębi duszy jesteś faszystą!” Tego typu diagnozy byłyby przykładem symbolicznej przemocy teatru i performansu wobec widza.

Zamiast tego zapraszamy osoby do uważnego przeżywania sytuacji, do jednoczesnego dostrzegania, co się z nimi dzieje, pod wpływem jakich

społecznych narracji i indywidualnych tendencji się znajdują. Do próby traktowania tych obserwacji jako cennej i autentycznej wiedzy, z ciekawością, a nie oceną czy oczekiwaniem.

Celowo projektujemy sytuacje, które uwikłane są w nieoczywistą sieć ocen, zależności, sprzeczności. Takie, wobec których niemal natychmiast kultura podsuwa nam tezy. Znalezienie antytez – innych perspektyw i próba podjęcia syntez wymaga pracy emocjonalnej i krytycznej oraz poruszania się pomiędzy różnymi skrajnościami. Pułapki performatywne pozwalają więc widzom na wielowymiarowe uczestnictwo – angażują ich jako autorefleksyjne podmioty, które w trakcie performansu mają szansę doświadczać samych siebie oraz przyglądać się, w kontekście proponowanego tematu, swojej społecznej wrażliwości.

Narzędzia opowiadania historii

Nie odgrywamy sytuacji, raczej je rekonstruujemy. Oznacza to na przykład używanie w opowiadaniu czasu teraźniejszego i zapraszanie publiczności do środka akcji jak do wizji lokalnej. Przykładem są *Lekcje oporu*[7], spektakl o strajku nauczycieli z 2019 roku, próba uspołecznia protestu, przekonania widzów do zainteresowania wydarzeniami, które zamknęły się w budynkach szkół i zostały zepchnięte poza widzialność społeczną. *Lekcje oporu* zostały zrealizowane na platformie Zoom, co dodatkowo komplikuje kwestię angażowania publiczności. Nie mamy wspólnoty ciał zgromadzonych w jednym miejscu. Raczej wspólnotę kontaktujących się ze sobą intymności, osób zanurzonych w swych codziennych, prywatnych scenografiach i z ich perspektyw uczestniczących w spektaklu[8].

Lekcje oporu zaczynamy opowieścią o przestrzeni. Aktorka mówi: „Zacznijmy

od wejścia do szkoły, zobaczmy, co się stanie, może to nie być łatwe”. Kamera podąża za nią, dając widzowi możliwość symbolicznego wejścia do budynku, co przypomina konwencję relacji tworzonej na żywo, smartfonem, estetykę TikToka, gdzie indywidualne wykonanie, prezentacja wobec innych jest obowiązującym paradygmatem.

W trakcie wejścia do budynku, by aktywować doświadczenie czasu rzeczywistego, pokazujemy fragment Warszawy widoczny za szybą, z taką pogodą, jaka jest obecnie w stolicy i z zegarem na Pałacu Kultury, wskazującym aktualną godzinę. Niezależnie od zapośredniczenia transmisyjnego od samego początku wiemy, że wchodzimy do szkoły teraz, w czasie rzeczywistym, co jest kluczowe dla jakości uczestnictwa, o jakie nam chodzi, dla realizacji uspołecznienia sprawy polskiej szkoły. Pozwala to powołanie z osób oglądających zbiorowości o cechach aktywu, przekształcenia publiczności w symboliczne „wszyscy”. Pod koniec spektaklu figura „wszystkich” postulowana jest jako konieczna, jeśli ma się wydarzyć społeczna zmiana. Pojawia się w wezwaniu finałowej piosenki i na banerze, który wieszamy na fasadzie szkoły.

Na początku podążamy za aktorką, która prezentuje i objaśnia nam przestrzeń, odwołując się do kolektywnej wiedzy o szkole, wspólnego doświadczenia pokoleń i do rozpoznawalnych znaków tej rzeczywistości. Korytarz, toaleta, gdzie nielegalnie paliło się papierosy. Ściany i drzwi kabin zapisane historią szkolnych miłości i katastrof. Drzwi do pokoju nauczycielskiego – granica wyczekiwania i grozy. Schody na piętro – miejsce schadzek i pierwszych przyjaźni. Pracownia biologiczna – ból brzucha ze stresu. Widzowie mogą znów spojrzeć z perspektywy szkolnej ławki, rozwiązać test, zostać zaskoczeni przez dźwięk szkolnego dzwonka. Kwestia strajku pojawia się dopiero w drugiej części, gdy podejrzewamy, że szkolna

pamięć została już uruchomiona na tyle mocno, że nie ma od niej łatwej ucieczki, a widzowie doświadczają emocji przywołanych wraz ze wspomnieniem lat spędzonych w placówkach oświatowych. Wtedy dopiero rozpoczynamy opowieść o proteście – pokazując jego uwikłanie społeczne, polityczne, ekonomiczne, zapraszamy widzki do przyjęcia perspektywy metapoziomu, do pozycji dystansu i krytycznego myślenia, z której zadajemy pytanie o kształt szkoły. Prosimy publiczność, by wyrażała opinie, zachęcamy widzów, by dawali sygnały o tym, co myślą, a niekiedy podejmowali decyzje o dalszych losach szkoły lub strajku – podobnie jak robili to obywatele i rządzący w trakcie wydarzeń z 2019 roku. Tym razem dzieje się to w bezpośredniej sprawczości. Jeśli osoby oglądające odmawiają podjęcia decyzji lub zaangażowania – również ta sytuacja pracuje w dalszej materii spektaklu, pokazując dobitnie, co się dzieje, gdy wszyscy milczą. Można powiedzieć, że jest to laboratorium partycypacji w mikroskali.

Oczywiście nie jesteśmy na tyle naiwni, by uznać, że zaangażowanie publiczności oddaje w pełni i w sposób niezapośredniczony jej stosunek do tematu. Działa przecież konwencja teatru, przyzwyczajenia widza do zasad uczestnictwa w spektaklu i bariery wynikające z ramy, w jakiej się znajdujemy. Jak z tym pracujemy?

Po pierwsze, od razu te przyzwyczajenia i zawikłaną sytuację uczestnictwa w spektaklu problematyzujemy i ją również poddajemy oglądowi oraz zachęcamy osoby uczestniczące do podejrzliwości. Po drugie, dbamy o to, by możliwość nieuczestniczenia, odmówienia, wycofania się i schowania zawsze była dana, a niekiedy też mogła znaczyć. Nieuczestniczenie również postrzegamy jako formę udziału. Po trzecie, staramy się świadomie budować relacje z widzem. Zastanawiamy się, na czym nam zależy – czy chcemy w jakiś sposób odtworzyć relację władzy? Kto ma ją mieć i jak przekroczyć

prostą, lecz niezwykle mocną sytuację, że w sztukach performatywnych niemal zawsze reżyserzy, twórczynie, inicjatorzy mają przewagę? Choćby taką, że znają zasady gry, mają wgląd w to, w jakiej strukturze się znajdujemy. Mając na względzie te ograniczenia, zawsze dużą część prób i przygotowań oraz testów z widzami poświęcamy refleksji nad tym, jak działa nasze zaproszenie, co ono widzkom daje, co zabiera, jakie widz ma możliwości, a jakie wydaje się mu/jej, że ma. Na ile sami jako twórcy jesteśmy gotowi na ryzyko, oddanie kontroli, co chcemy uzyskać, a co chcemy zbadać. Czy i jak bierzemy odpowiedzialność za reakcje widzki, także te nieprzewidywalne, i jak sobie z tym radzimy. To dylemat etyczny, partycypacyjny, ale i estetyczny. Widzowie często zapraszani są do udziału w strukturze lub sytuacji, której języka nie znają.

Estetyczne dylematy partycypacji

Opisywana już wcześniej sekwencja maszyny jest formalnie prosta. Są pytania, kamera, krzesła, mikrofony. Nawet brak odpowiedzi widza, odpowiedź negująca sens sceny, kłamstwo czy chrząknięcie – wszystko to z łatwością współgra rytmicznie i strukturalnie, wpisuje się w założony scenariusz. Trudniejsze jednak są sytuacje, w których prosimy publiczność o zaangażowanie, zaś rama jest mniej wyrazista, poziom kontroli po naszej stronie jest niższy.

Tak się dzieje w scenie, w której opowiadamy historie, mogące uruchamiać empatię, ale i kuszące opcją jej zatrzymania. To opowieści o momentach z dzieciństwa, szkoły, pracy oraz bliskich relacji, gdy ktoś chciał dla nas dobrze, a mimo to nas skrzywdził. Wszyscy poza opowiadającym mają w tym czasie możliwość zapisania na kartkach nazwy emocji – jednej lub wielu – którą odczuwają, wysłuchując historii. Zachęcamy do swobodnego i

nienormatywnego wyrażania emocji i przypisywania im poziomu odczuwania w skali od jeden do dziesięciu. To sprawia, że często na kartkach pojawiają się takie sformułowania jak „O kurwa! 7”, „Więcej z nią nie rozmawiam 5”, „Jestem w niebie 10”. Performerzy często improwizują, jednak ich opowieści są zwarte, dynamiczne i rytmiczne, co oczywiście jest efektem treningu, panowania nad konwencją i wypracowanych narzędzi. W drugiej części sceny zapraszamy widzów do udziału w tej akcji i podzielenia się swoimi historiami. Ludzie robią to chętnie. Widzą wiele korzyści – powołują się na kategorię swoistego „oczyszczenia” towarzyszącego nazwaniu i wypowiedzeniu (często po raz pierwszy) wspomnień. Wystąpienie z historią w roli performerki daje poczucie sprawczości, którego często nie mieli w rekonstruowanych sytuacjach. Uruchamia się mechanizm rozpoznany już przez teatr społeczny i pedagogikę teatru. Dzielenie się historią z pozycji sceny, w zaproponowanej teatralnej konwencji uprawomocnia doświadczenie, uwidacznia je, pozwala uzyskać nad nim kontrolę. Wiele osób – co słyszymy po spektaklach – czuje również, że ich historia jest przyczynkiem do wprowadzenia ważnego tematu społecznego i argumentem w publicznej dyskusji o potrzebie zmiany.

Opowieści widzów i widzek nie zawsze są dynamiczne, rytmiczne, niekiedy zawiłe, niezbyt zrozumiałe, pozbawione puent, rozlewające się w czasie. Dla całej publiczności i dla nas to także bardzo pouczające ćwiczenie z empatii, ćwiczenie z partycypacji rozumianej jako pozwolenie na współkształtowanie akcji i dzielenie się władzą dramaturgiczną lub reżyserską. Projektujemy wiele podobnych sytuacji, w których widzowie mają szansę rozbić dynamikę dramaturgii. Często rozbicie to dzieje się nieoczekiwanie i dowodzi, że udało się zbudować kontakt i uruchomić poczucie sprawczości. Zależy nam na umożliwieniu takiego doświadczenia i testowaniu możliwości partycypacyjnych. To nas same jako twórczynie mobilizuje do czujnego badania swoich emocji i reakcji w kontakcie z widzami, ich chęcią

partycypowania, ich sposobem wnoszenia treści i obecności.

Igor Stokfiszewski w książce *Prawo do kultury*, w rozdziale *Przekroczyć uczestnictwo* pisze o tym, że właściwie powinniśmy pomyśleć o partycypacji po partycypacji i w sposób bardziej konsekwentny i radykalny sprawdzać możliwości wynikające z rozwijania paradygmatu uczestnictwa, nawet, a może zwłaszcza za cenę dzielenia się przywilejem decydowania o ostatecznym kształcie danej sytuacji społecznej czy artystycznej (2018, s. 257-271). Jeśli rzecz odnieść do sztuki społecznej, to można rozpatrywać partycypację nie tylko jako horyzont pracy z szeroką publicznością czy strategię włączania w sytuację sceniczną podmiotów i głosów mało słyszanych czy różnorodnych. Partycypacja jest też ryzykiem rozbicia wizji, struktury i założeń działania. Wymaga odejścia lub przynajmniej rozluźnienia prymatu estetycznej doskonałości i spójności. Partycypacja po partycypacji nie może odbyć się bezkosztowo względem języka sztuki.

Manipulacja, prowokacja, partycypacja

Nieustannie towarzyszącym nam pytaniem przy prowokowaniu doświadczeń i zastawianiu pułapek jest pytanie o manipulację i przemoc. Czy wciągając widza bez jego zgody, bez poczucia kontroli nie tworzymy nierównej sytuacji? Czy nie wykorzystujemy jego bezradności, niewiedzy, uległości oraz czy nie dostosowujemy jego reakcji do własnych celów?

Zależy nam na sprawdzaniu różnych wariantów, przy jednoczesnej trosce o możliwie szczere komunikowanie założeń. Ciekawi nas podobieństwo sytuacji performatywnych do życia społecznego. W codziennym funkcjonowaniu w społecznym systemie nasza wiedza czy możliwość kontroli rzeczywistości również zwykle są niepełne. Zakładamy, że artystyczna translacja

społecznych warunków i zapraszanie widzów do doświadczania emocji związanych z niedoborem władzy, wiedzy, a nawet podmiotowości oraz nieustanne zwracanie ich uwagi na to, że tak właśnie jest w życiu pozaspektaklowym, wzmacnia krytyczne myślenie, a ostatecznie również umiejętność rozumienia własnej tożsamości i kondycji. W myśl przywołanej już wiary w dialektykę świata, zależy nam również na ujawnianiu „ślepych plamek" – tych miejsc życia społecznego, które wymykają się pytaniu o dobry wybór i właściwe rozwiązania.

Żeby wyjaśnić ten mechanizm, przywołam przykład z performansu *Wyspa. Wszyscy jesteśmy rozbitkami*[9]. Fabularnym punktem wyjścia do spektaklu jest powieść Sigríður Hagalín Björnsdóttir, w której głównym motywem jest tajemnicze odcięcie Islandii od świata. Znika internet, łączność telefoniczna, nie lądują samoloty, nie ma żadnych dostaw, wieści, możliwości ruchu. Początkowe zdziwienie przeradza się w niepokój, panikę, a wreszcie katastrofę. Zaczyna brakować jedzenia, leków, informacji, na ulicach wybuchają zamieszki, następuje chaos organizacyjny i decyzyjny. W spektaklu sytuację przenieśliśmy do Polski i uzupełniliśmy o wątek wyspy, która zostaje odkryta na Bałtyku i daje szansę na pomieszczenie i wyżywienie dwunastu milionów ludzi, czyli mniej niż jednej trzeciej populacji. Kulminacyjnym momentem spektaklu jest więc informacja o wyspie oraz konieczność szukania rozwiązań. Rząd abdykuje. Do tego momentu performans jest snutą przez nas opowieścią, reprezentacją teatralną.

Performans powstał w pandemii, punktem wyjścia dla niego był spektakl grany na żywo, o tym samym tytule. Przenieśliśmy go do internetu, wiedząc, że chcemy zachować element partycypacji, a nawet go wzmocnić. Pandemia boleśnie zaktualizowała historię. Wcześniej była ona głównie opowieścią o tym, jak społeczeństwo usprawiedliwia podział klasowy, w jaki sposób

kategoria przydatności, produktywności często niezauważalnie determinuje wykluczenie lub społeczne podziały i nierówności.

W pandemii, gdy zostaliśmy zamknięci w domach, zaczęły pojawiać się w mediach informacje o zbyt małej liczbie łóżek szpitalnych, a potem respiratorów. W niektórych krajach Europy, gdzie służba zdrowia znajdowała się na skraju wydolności, zaczęto podejmować decyzje o tym, kto zostanie podłączony do respiratora, na podstawie weryfikacji przydatności. W tym kontekście wyspa stała się jeszcze bardziej sugestywna metaforą.

W drugiej części *Wyspy* widzowie podzieleni zostają na pokoje i dowiadują się, że przejmują właśnie zadania rządu. Każdej grupie towarzyszy jedna performerka, pełniąc funkcję sekretarza. Widzki losują role odpowiadające funkcjom w państwie: ministra kultury, zdrowia, premiera, ministra cyfryzacji, rzecznika praw obywatelskich etc. Mają odbyć naradę, w trakcie której wypracują rozwiązanie i sposób zakomunikowania go społeczeństwu. W pokojach sekretarze zapisują przebieg rozmów, pod koniec narad, jeszcze przed sformułowaniem przemówień, odczytują je grupom jako rodzaj informacji zwrotnej. Wysłuchanie tej subiektywnej transkrypcji często uświadamia uczestni(cz)kom, jak łatwo wpadają w nowomowę polityczną, jak szybko przejmują dyskurs społecznej inżynierii. To moment otrzeźwienia, jeden z wielu strumieni zimnego prysznica, jakie fundujemy publiczności. Konieczność wzięcia pod uwagę wielu czynników i podejmowania bardzo złożonych decyzji, z których żadna nie jest prosta, sprawia, że naradom, przemówieniom i głosowaniu towarzyszą wielkie emocje. Widzowie reagują różnie, na ogół jednak podejmują wyzwanie. Często próbują wymykać się zadaniu, protestują, podważają etyczność tego eksperymentu na każdym jego etapie. Ale i decydują się mimo wszystko wziąć odpowiedzialność za przeprowadzenie rozwiązań, znalezienie „mniej złych” opcji. Wiele się w tych

naradach ujawnia: postaw, wartości, strategii. Widzowie stają się performerami: wygłaszają mowy, proponują różne wyjścia. Następnie odbywa się głosowanie w celu wybrania jednego z nich. Zostaje ono przez zwycięski rząd zaaplikowane w grupie wszystkich widzów i performerów, tak by (proporcjonalnie) maksymalnie jedna trzecia ludzi została dopuszczona do wyjazdu na wyspę.

Finał to wielkie emocje: osoby, które na skutek wdrożenia rozwiązania mają nie jechać na wyspę, zostają wyrzucone z zoomowego spotkania (w wersji na żywo wyproszone ze sceny) i trafiają do innej przestrzeni, gdzie słyszą propagandowe przemówienie o istotności wsparcia na zapleczu i o tym, że będą teraz wykonywać niewidoczną pracę na rzecz społeczeństwa, z której, co prawda, sami nie skorzystają, ale które pomoże przetrwać innym. Jest to narracja o poświęceniu, uległości i nierówności, napisana w oparciu o teksty przemówień polskich polityków z ostatnich lat. Performans kończy się, pozostawiając widzów z emocjami, ale i zaproszeniem do rozmowy po zakończeniu wydarzenia.

W trakcie tych rozmów osoby uczestniczące często mówią, że *Wyspa* prowokuje ich do myślenia, jest lekcją komunikacji, wyobraźni, oporu i autorefleksji, zachętą do namysłu nad pozornie gładkimi narracjami usprawiedliwiającymi wykluczenie, nierówność i przemoc. Nakłuwaniem gładkich powierzchni. Można oczywiście zarzucać tej formule zmuszanie widzów do działania bez zapytania ich o zgodę i gotowość. W przypadku tej części postanowiliśmy świadomie użyć tych właśnie okoliczności, widząc w nich podobieństwo do sytuacji kryzysowych, wymagających reagowania, komunikowania i decydowania (nie tylko o sobie) bez wystarczającej wiedzy, kompetencji, czasu, rozeznania.

Ta akcja jest pułapką – widzowie wpadają w sytuację bez kontroli, odzyskują

ją stopniowo, także poprzez własny opór. Gdy to oni/one kształtują rozwiązania, przemówienie i dalsze losy performansu, my także, jako twórczynie, właściwie tracimy kontrolę: na poziomie symbolicznym i dramaturgicznym.

Sekwencja, oparta na konieczności podjęcia jakiejś drogi bez wiedzy, co jest możliwe, co okaże się dobre, to sytuacja *nomen omen* laboratoryjna, sztuczna, jednak – jak to bywa w performansie opartym na instrukcji – ma ona moc wywoływania prawdziwych emocji i doświadczania prawdziwych konfliktów wewnętrznych.

Pułapka działa – kiedy w nią wpadamy, tak czy inaczej trzeba szukać drogi wyjścia. Nawet jeśli odmawia się udziału, zabrania głosu, podjęcia akcji – powoduje to najczęściej namysł nad okolicznościami, wobec których jest się postawionym. Zaplątani w sieć, przestajemy zaprzeczać temu, że coś krępuje nasze ruchy. Potrzeba jakiejś strategii. Gdy potem ktoś zadaje pytania o tę strategię, powody jej obrania i towarzyszące temu konsekwencje emocjonalne, intelektualne, komunikacyjne, społeczne (w mikroskali społeczności widzów), to można mieć nadzieję, że jest to doświadczenie zwiększające poziom refleksji. Podtytuł spektaklu: *Wszyscy jesteśmy rozbitkami* zachęca do zmierzenia się ze smutną prawdą o kondycji ludzkiej – wszyscy jako społeczeństwo jesteśmy w kryzysie. Nie ma idealnych recept i rozwiązań, ale krytyczne myślenie, bycie w kontakcie ze sobą samym/samą w sytuacjach trudnych i niezrozumiałych, a także możliwie solidarne, równościowe i niewykluczające nikogo działania są jedyną opcją na ocalenie godności. W naszym odczuciu teatr poruszający się na pograniczu tego, co indywidualne i tego, co polityczne może służyć pobudzaniu tych trzech wartości: krytycznego myślenia, zdolności do bycia w kontakcie ze sobą, własnymi emocjami, potrzebami i doświadczeniem oraz nastawienia na

budowanie solidarnej wspólnoty.

Jeśli chcemy angażować publiczność w praktyki performatywne, to właśnie po to.

Podsumowanie

W praktyce LTS-u związanej z włączaniem publiczności kluczowe znaczenie mają:

– Doświadczenia, czyli sytuacje angażujące odczuwanie i wyobrażanie, wywoływane przez pytania, historię lub wciągnięcie widzki w akcję performatywną bądź rekonstrukcję zdarzeń.

– Pułapki, które rozumiemy jako rodzaj scenariusza dramaturgicznego czy sieci, w którą wpadają emocje, myśli, ciała, reakcje widzów oraz performerów.

– Poddawanie namysłowi tego, jaki rodzaj relacji z widzem/widzką chcemy powołać.

– Przywoływanie i dekonstruowanie historii, zdarzeń, mechanizmów społecznych, aplikowanie lub odtwarzanie ich w performatywnej teraźniejszości.

– Działanie na granicy tego, co indywidualne/psychologiczne i tego, co polityczne/społeczne przy założeniu, że są to nierozłączne poziomy.

– Stosowanie prowokacji, ale unikanie manipulacji (lub trwania w niej) poprzez dawanie widzkom impulsów (czasu, przestrzeni, zachęty) do przyglądania się własnym odruchom, reakcjom i odnoszenia się do nich z

wyrozumiałością, pewną dozą akceptacji, ale też krytycznego ich weryfikowania.

– Stawianie pytań, pluralizowanie perspektywy między innymi przez uruchomienie kół dialektycznych, w których tezy i antytezy ścierają się ze sobą. Uważamy, że wobec braku rozwiązań idealnych przyglądanie się tematowi z wielu stron wzmacnia wrażliwość społeczną i otwartość.

– Zapraszanie widzów do współdziałania w formule precyzyjnie wyznaczonych ram estetyczno-formalnych, jak i otwarcie na taką ingerencję widzów, która może doprowadzić do rozpadu formy, co będzie skutkować nudą, rozbiciem dramaturgii, przedłużeniem akcji, koniecznością znoszenia niewygodny i utraty kontroli.

– Uspołecznianie tematów spychanych poza widoczność i słyszalność (obarczonych przemocą, opresją, dyskryminacją, niedocenieniu) w celu wzmacniania politycznej woli, sprawczości i demokracji w mikroskali.

Ten tekst nie powstałby, gdyby nie wieloletnie rozmowy z moimi współpracownikami i współpracowniczkami z zespołu Laboratorium Teatralno-Społecznego. Wiele wyrażonych tu myśli to efekt wspólnej refleksji.

W tekście używam naprzemiennie różnych form gramatycznych. Piszę o widzach, widzkach, publiczności, osobach uczestniczących. Używam tych form razem, naprzemiennie, w nawiasach. Wiem, że nadal nie wyczerpuje to potrzeby uwzględnienia wszystkich podmiotów, jednak decyduję się na tę formę jako na przejściową, do czasu, gdy będę w stanie wystarczająco sprawnie i świadomie używać w artykułach naukowych neutratywów lub

jeszcze bardziej wkluczających zaimków osobowych.

Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na seminarium naukowym *Strategie angażujące w przestrzeni sztuk performatywnych. Metodologia badań, mapowanie, etyka, demokracja* zorganizowanym w 2021 roku przez Katedrę Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM we współpracy z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną". Autorką koncepcji seminarium była dr Agata Siwiak.

Wzór cytowania:

Ogrodzka, Dorota, *Prowokatorzy doświadczeń, praktyczki pułapek*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, DOI: 10.34762/bmnw-gp38.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
DOI: 10.34762/bmnw-gp38

Autor/ka

Dorota Ogrodzka (doti.piwowarska@gmail.com) – artystka społeczna, pedagożka teatru, reżyserka, trenerka i badaczka. Wiceprezeska Stowarzyszenia Pedagogów Teatru, z którym prowadzi niezależne miejsce teatralne Szkoła oraz realizuje autorskie projekty artystyczno-społeczne i edukacyjne. Naukowo związana przez lata z Instytutem Kultury Polskiej UW, gdzie pisała doktorat i gdzie od czternastu lat prowadzi zajęcia, oraz z Polsko-Japońską Akademią Technik Komputerowych. Założycielka i reżyserka Laboratorium Teatralno-Społecznego, stypendystka MKiDN. Współpracuje z wieloma polskimi teatrami i instytucjami. Jest jedną z kuratorek programowych SLOT Art Festival, stale współpracuje z Towarzystwem Inicjatyw Twórczych „ę", Centrum Edukacji Obywatelskiej, Krytyką Polityczną i Szkołą Liderów. Członkini międzynarodowej sieci Reshape programującej nowe rozwiązania dla sektora kultury i sztuki. Pisze i publikuje oraz rozmyśla i rozmawia na temat sztuki partycypacyjnej, sztuki społecznej oraz kategorii nowego uczestnictwa. Numer ORCID: 0000-0002-9992-4726.

Przypisy

1. Oczywiście kwestia demokracji, współdecydowania i partycypacji w takich zespołach jest osobnym tematem. O paradoksach, trudach i próbach funkcjonowania w sposób niehierarchiczny i równościowy, z uwzględnieniem potrzeb, chęci i ograniczeń wszystkich członków, a zarazem w zgodzie ze swoimi celami, dodatkowo w warunkach kapitalizmu, pisze obecnie w Instytucie Kultury Polskiej UW pracę magisterską nasza koleżanka z zespołu, Iga Dzięgielewska.
2. *Kurs bezpieczeństwa i higieny społeczeństwa*, reż. zbiorowa, Laboratorium Teatralno-Społeczne/Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, Warszawa 2016.
3. O wypieranych społecznie emocjach przenikliwie pisze Tomasz Stawiszyński, między innymi w książce *Ucieczka od bezradności.*
4. O sprawczości sztuki, z inspiracji koncepcją i myślą Alfreda Gella napisała niedawno znakomitą książkę Weronika Plińska (2021).
5. Problematyczności wezwań do widza i możliwości przekroczenia teatralnej konwencji w kwestiach uzyskania sprawczości wobec akcji spektaklu poświęcony jest (między innymi) spektakl Wojtka Ziemilskiego, *Come Together*, Teatr Studio w Warszawie, premiera: 24 lutego 2017.
6. O napięciu pomiędzy emancypacyjnym i terapeutycznym wymiarem tej praktyki i jej utowarowieniem pisze w swojej książce *Wyspa spokoju* Zuzanna Ziomecka (2021).
7. *Lekcje oporu*, reż. Dorota Ogrodzka, Laboratorium Teatralno-Społeczne/Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, premiera: 15 grudnia 2020.
8. Kwestii uczestnictwa w wydarzeniach transmitowanych lub realizowanych online, w tym kwestii intymności poświęcony jest blok pod tytułem*Nowe uczestnictwo* pod redakcją Doroty Ogrodzkiej, „Dialog” 2021 nr 7-8.
9. *Wyspa. Wszyscy jesteśmy rozbitkami*, reż. Dorota Ogrodzka i zespół, Laboratorium Teatralno-Społeczne/Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, premiera: 27 czerwca 2019, wersja online: 7 listopada 2020. Inspiracją spektaklu była książka Sigríður Hagalín Björnsdóttir *Wyspa*.

Bibliografia

Derrida, Jacques, *Farmakon*, [w:] tenże, *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo Inter esse, Kraków 1992.

Dukaj, Jacek *Tak wymienia się rdzeń duszy*, „Gazeta Wyborcza”, 9 maja 2020, https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,25929950,tak-wymienia-sie-rdzen-du… [dostęp: 20 X 2021].

Gell, Alfred, *Art and agancy. An anthropological theory*, Oxford University Press, Oxford 1998.

Kabat-Zinn, Jon, *Życie. Piękna katastrofa*, przeł. D. Ćwiklak, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009.

Kübler-Ross, Elisabeth, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, przeł. I. Doleżał-Nowicka, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 1998.

Nath Than Thich, *Cud uważności*, przeł. G. Draheim, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2015.

O'Doherty, Brian, *Inside the white cube. The ideology of the gallery space*, University of California Press, Oakland 2000.

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

Sansi, Roger, *Art, anthropology and the gift*, Routledge, New York 2014.

Sigríður Hagalín Björnsdóttir, *Wyspa*, przeł. J. Godek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.

Solnit, Rebecca, *Matka wszystkich pytań*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2021.

Solnit, Rebecca, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. A. Dzierzgowska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.

Stokfiszewski, Igor, *Prawo do kultury*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Ziomecka, Zuzanna, *Wyspa spokoju. Jak mindfulness pomaga w trudnych sytuacjach*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.

Żmijewski, Artur, *Sztuka publicznej możliwości*, [w:] *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/prowokatorzy-doswiadczen-praktyczki-pulapek*

didaskalia
gazeta teatralna

KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Self-Censorship Between Self-Ridicule and Self-Reflection

Agnieszka Jakimiak Royal Holloway, University of London

Self-Censorship Between Self-Ridicule and Self-Reflection

This essay investigates the notion of humour as a tool used to highlight the acts of self-censorship in theatre and performing arts and its subversive potential. By referring to the examples from the process of working on the *Imaginary Europe* performance directed by Oliver Frljić, the essay problematizes the acts of self-prevention committed by artists who decide to withdraw a certain figure of speech in order not to cause harm towards minorities or underprivileged groups. I revisit theories that tackle humour and reveal its complexity (Billig, McGowan and Zupančič), and I refer to the work of artists who combine humour with self-reflection in the process of undermining and questioning theatrical hierarchies and mechanisms of power.

Keywords: self-censorship; theatre; performing arts; Oliver Frljić; humour

Introduction

This chapter sets out to investigate the constitutive potential of self-censorship within the realm of performing arts and contemporary theatre, dedicating special attention to various approaches introduced by theatre makers towards the usage and handling of humour and jokes performed on a stage. I focus on two different examples from performances to which I had

access both as an audience member and as an observer of the creative process. My purpose is to unpack the relationship between self-censorship understood as an act of producing speech (which indicates its constitutive potential, following the argumentation of Judith Butler and Michael Levine) and self-censorship perceived as a radical mode of internalizing socio-political forms of control and oppression that remain characteristic of regulative acts of censorship. By shedding light on the political potential of humour in theatre, I will address the issue of engaging in and succumbing to self-censorship by theatre makers, understood as an act of reinventing the relationship between the performance and the audience. The examples I investigate apply self-censorship as a tool to avoid reproducing sexist, racist, or classist clichés.

In my definition of self-censorship, I address the approach introduced by Helen Freshwater (2016), who points out that rather than analysing censorship as a separate act we need to acknowledge its character. As Freshwater indicates, most of the critics tackle the question of censorship by recognizing its effectiveness as an aftermath of an act of expression, while its occurrence and potency often do not have an interventional constitution. Especially in the case of self-censorship, the act of editing material for performance is the result of an ongoing process preconditioned by a set of decisions, tensions, and recognitions occurring in the production process. Freshwater asserts that censorship is ‘realized through the relationships between censorious agents, rather than a series of actions carried out by a discrete or isolated authority’ (2016: 217). This argument can be applied to self-censorship in theatre and performance for two reasons: the position of authority is often relocated and, within the micro-structure of a theatre institution, the process of censoring is dependent upon the shifting relations between censoring mediums.

While many critics have investigated the area of censorship in the realm of art, the notion of self-censorship remains an under-researched territory, mainly due to the fact that without access to a creative process it is difficult to evaluate artists' self-censoring processes. Therefore, I analyse examples of self-censorship by theatre makers whose creative process I have observed in rehearsals or through interviews. In my analysis, I treat the whole creative team involved in the work as creators who are exposed or subjected to self-censorship. Thus, the responsibility for an artistic outcome will not be attributed to a single person (which is usually more difficult to analyse, as it relies upon the personal experiences of an individual) but to a task shared by a team.

My first case study is a project undertaken by a team working on the performance *Imaginary Europe* (2019) directed by Oliver Frljić in the Schauspielhaus Stuttgart. In early 2019 Frljić was invited by Schauspielhaus Stuttgart to run a curatorial programme under the label European Ensemble — he was expected to organize a semi-institution at the intersection of four theatre houses: Schauspielhaus Stuttgart, Nowy Theatre in Warsaw, Zagreb Youth Theatre, and the National Theatre of Greece. European Ensemble consists of six people: Tina Orlandini, Adrian Pezdirc, Jan Sobolewski, Jaśmina Polak, Tenzin Kolsch, and Claudia Korneeva, who come from three different countries — Croatia, Poland, and Germany. The purpose of the ongoing project is to revisit and redefine the complex notion of European identity. Throughout the process, set to span two years, six performers are to participate in six shows directed by six different directors from more than four countries (as of 2019, the countries include Greece, Poland, and Croatia; for 2020, productions by Serbian, Slovenian, and Polish directors are scheduled). Performances are developed in Stuttgart, Warsaw, and Zagreb, and after their premieres they are to be shown in all of the theatres

involved in the programme.

Imaginary Europe premiered on 10 April 2019. Previously Frljić worked in Schauspielhaus Stuttgart in 2018 on the production of *Romeo and Juliet*, but with *Imaginary Europe* it was the first time in Stuttgart that he had devised a text for a performance that was not based on a classical text. The script was created from text improvised by the actors and from excerpts of works by Walter Benjamin, Peter Weiss, and Heiner Müller. Frljić's work became popular and acclaimed in Germany following his success in Slovenia (*Damned Be the Traitor of His Homeland*, 2010), Croatia (*I Hate the Truth*, 2012), and Serbia (*Zoran Đinđić*, 2012). In Germany Frljić has worked in major theatres in Munich (Residenztheater, *Balkan macht frei*, 2017), Berlin (Maxim Gorki Theater, *Gorki — Alternative für Deutschland?*, 2018), Düsseldorf, Mannheim, and Dresden. The director works from classical texts as often as he develops original, site-specific material based on experiences of the performers and their improvisations, but his German work tends to derive from classical texts (*Anna Karenina* [2019] and *Metamorphosis* [2018] in Gorki Theater; *Mauser* [2017] in Residenztheater; *Fatzer* [2019] in Schauspiel Köln) rather than using a process based on open dramaturgy — a strategy that does not rely on a theatre script prepared in advance and is more dependent on the theatrical process, the outcome of rehearsals and improvisations. Therefore, *Imaginary Europe* might have been perceived by the audience and critics in Stuttgart as an innovative approach for Frljić although he had worked with similar strategies outside of Germany.

Furthermore, *Imaginary Europe* is rooted in another strategy, which Frljić was implementing while working in theatres of former Yugoslav countries and which often remained in the background in his work in Germany. The European Ensemble project is an attempt to create a semi-autonomous

institution within other institutions — an organism characterized by a unique self-reflective dynamic, which emerges on the margins of a bigger system of a theatre house or, in this case, theatre houses. The actors participating in the project were chosen by Frljić either on the basis of acquaintance and mutual working experience or because they were suggested by a collaborating institution. Due to the specifics of the project, six of them were asked to undertake a time-consuming task involving constant mobility, which in this case resulted in the creation of a group of performers in their late twenties and early thirties representing a young generation of Europeans not bound by family or professional responsibilities who were able to travel frequently and for sustained periods of time. Therefore, the perspective they propose on Europe is partly predetermined by their specific social status and professional background that may be common among freelance theatre performers but does not necessarily reflect a wider social group in Europe. Even if members of the ensemble grew up in different countries with incomparable pasts, their cultural references are often shared; their access to technology and information create a platform of mutual understanding; and their middle-class backgrounds enable them to situate themselves among similar economic challenges and to make analogous social observations. Consequently, they share a similar sense of humour.

Problematic Sense of Humour and Its Discontents

‘Why do Jews…?’. So begins the unfinished question Jan Sobolewski poses in one of the initial sequences of *Imaginary Europe*. The scene tells the story of five people standing at the gates of a theatrical utopia. Each one of them is asked to leave one precious thing behind them, so that they can enter the

utopian haven. While some of them bring material items — pieces of clothing, a suitcase full of shoes — Sobolewski admits that the only thing of value he possesses is his sense of humour. Before leaving, he wants to tell one last joke, beginning with three words: 'Why do Jews'. Obviously, it is not the beginning of an innocent line but the prelude to a joke of a racist nature. Not many non-racist jokes begin with an explicit mention of an ethnic or religious group, and if anyone in the audience has any doubts concerning the character of Sobolewski's statement, they are immediately dispelled by Sobolewski's stage partner, Tenzin Kolsch, who says: 'Leave your racist sense of humour on the doorstep of theatrical utopia.'[1] Sobolewski drops the jest immediately after Kolsch's rebuke and its narrative is not developed. As a result, not only does the audience have no access to the punchline, they also never learn the joke's content or flow.

This short sequence pinpoints one of the most significant inquiries to appear in the performance. Starting with one unfinished joke, the artists working on *Imaginary Europe* are raising a noteworthy question: what constitutes a joke, especially a racist one? One of the premises of a racist joke is the intention to cause harm to a member or members of a certain community. Following Judith Butler's argument in *Excitable Speech* (1997), the constitutive element of a racist joke should be based on reception, on the presence of a subject exposed to the injurious character of the speech. Butler argues: 'The problem of injurious speech raises the question of which words wound, which representations offend, suggesting that we focus on those parts of language that are uttered, utterable, and explicit. And yet, linguistic injury appears to be the effect not only of the words by which one is addressed but the mode of address itself, a mode — a disposition or conventional bearing — that interpellates and constitutes a subject' (1997: 9). In the sequence opened by Sobolewski, the process of constituting a

subject by the mode of address is suspended. Had the joke found its punchline, the ones who are addressed by it would have been identified, but it remains unfinished and undefined. It was deprived of its effect which relies not only on evoking laughter but also on evoking laughter by offending a certain group of people; thus, the injurious power of a racist joke was eliminated.

Imaginary Europe has a clear structure: divided into four chapters, the performance circulates around four paintings — works of art that remain fundamental for European perception of art and, at the same time, for European ideals of community and togetherness. The choice of these paintings indicates the perspective from which the creators of the performance decide to speak about Europe — Malevich's *Black Square* (1915), Géricault's *The Raft of the Medusa* (1818–1819), Paul Klee's *Angelus Novus* (1920), and Delacroix's *Liberty Leading the People* (1830) belong to the nineteenth- and twentieth-century of European art history, they were all painted by male artists, and all have been identified as inspirational masterpieces by art critics, viewers, curators, and artists. Moreover, their status often posed an obstacle in understanding the founding gesture that inspired the painters or belittled the initial controversies that accompanied the creation and reception of these paintings. In *Imaginary Europe* the artistic team gives attention to those aspects of the paintings that have been either ignored in conventional reception or concealed in the accompanying discourse.

To outline this strategy, I will focus on the tactics used by the team of *Imaginary Europe* to tackle Malevich's *Black Square*. Contrary to the joke told by Sobolewski, which remains unfinished, European Ensemble unfolds another example of a problematic sense of humour at the start of the

performance. Starting from Malevich's *Black Square*, they unveil a hidden inscription that is a testament to racism in the cultural landscape of France at the turn of the twentieth century. The stage is covered by a huge black cloth. Dressed in black, Tina Orlandini enters the stage with small, contrived, mime-like steps and starts to tell the story of a famous painting by Kazimir Malevich, *Black Square*:

> We chose Kazimir Malevich's *Black Square* for this performance because it can be seen as the utopia of Modernism. After our fingers touched its surface, our nails were itching to scratch it, to find what had already been there — *White on White*. With this painting from 1918, Kazimir Malevich pushed the limits of abstraction to an unprecedented degree. Reducing pictorial means to their bare minimum, he not only dispensed with the illusion of depth and volume but also rid the painting of its seemingly last essential attribute, colour.[2]

What starts as a mere academic description ends taking a more unexpected turn. In the final portion of her speech, Orlandini says:

> In late 2015, after examining *Black Square*, researchers from Russia's State Tretyakov Gallery found a handwritten inscription under a topcoat of black paint. It is a racist joke and reads: *Battle of Negroes in a Dark Cave*.

This anecdote is not a made-up story. The case of a newly discovered inscription shook the art world in 2015 — the value and character of Malevich's work was called into question and a new genealogy of his avant-

garde gestures needed to be established (Shatskikh 2017). In her essay *Inscribed Vandalism: The Black Square at One Hundred* (2017), Aleksandra Shatskikh analyses the possibility of Malevich being an author of the inscription and the response of the art world towards the discovery of the handwritten words 'Battle of Negroes…' (the rest of the sentence is impossible to decipher) written on the front of the painting. Shatskikh claims that the inscription was by no means authorized or allowed by the Russian artist — on the contrary, she remains convinced that Malevich had nothing to do with the vulgar comment. She writes:

> Concerning the orgiastic frenzy that took place on the hundredth anniversary of *The Black Square* after the discovery of the sensational inscription 'A Battle of Negroes …', I wish to affirm with absolute conviction that Kazimir Malevich had nothing at all to do with it — the Russian avant-garde artist's most important picture was vandalized by some 'jolly and quick-witted' individual, who left a graffito on it.

Nevertheless, it was not necessarily the authorship of the inscription that baffled and outraged the art world but the mere fact of its existence.

An additional context to this discovery is offered by Noam M. Elcott, who sketches a vivid history of black squares exhibited in gallery rooms in the introduction to his book *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media* (2016). He describes an exhibition of the satirical art group Les Arts Incohérents held by Jules Lévy on 2 August 1882, 35 years before Malevich created his famous painting. One of the works presented in the show was Paul Bilhaud's painting entitled *Negroes Fighting in a Tunnel*,

which depicted a black monochromatic canvas. Bilhaud's controversial gesture inspired another artist, Alphonse Allais, to create a series of monochromatic paintings: *First Communion of Chlorotic Young Girls in the Snow*, *Band of Greyfriars in the Fog*, and *Apoplectic Cardinals Harvesting Tomatoes on the Shore of the Red Sea*, which were collected in his *Album primo-avrilesque* (*April-Foolish Album*) (Elcott 2016). Apparently, series of monochromatic paintings with racist titles were not uncommon in the late nineteenth century and even if Malevich remained unaware of this 'witty' movement, which found its way into French galleries, the fame and recognition gained by *Black Square* were rooted not only in the innovation of abstract art but also in the infamous shows of the Incohérents organized at the end of the nineteenth century.

What is more, the practice introduced by Paul Bilhaud found even more artistic allies. Elcott describes an animation created by Émile Cohl in 1910, *The Neo-Impressionist Painter*:

> The artist presents one monochrome after another. Intertitles announce their content — for example, 'A cardinal eating lobster and tomatoes on the shore of the Red Sea', whereupon the film cuts to a red-tinted animation in which appear said cardinal, lobster, tomatoes, and seashore. The gag is reprised with a 'Chinaman' transporting corn on the Yellow River, a Pierrot on a pile of snow, and so forth, such that 'witty' — and frequently racist — intertitles precede tinted sequences of animated line drawings. The collector becomes progressively more agitated until a black monochrome sends him into a buying frenzy. The black monochrome, we are told, represents 'Negroes making shoe polish in a tunnel at night'. The film cuts to black leader and, in contradistinction to every other

> sequence, begets no animation. The screen — and auditorium — remains a uniform black. (2016: 2)

Considering how often artists inscribed racist titles on monochromatic images, the fact that said inscription was discovered under the topcoat of Malevich's *Black Square* is not surprising. What is more startling is not that these words had ever appeared on the painting but that the title *Battle of Negroes* had been erased and covered with a layer of paint. The author of this erasure is unknown; however, the gesture of covering racist tracks on a European masterpiece serves as a significant example of a specific category of censorship. This kind of censorship does not serve as an instrument of introducing power; its purpose could be to defend the powerless — those who are affected by certain remarks and offended by reproduction of stereotypes. However, in this case, censorship also protects cultural assets from falling into disgrace. Due to the fact that little is known about the origins of and reasons for this erasure, I can only speculate on the process that led to the covering of the inscription. I would venture to say that it was connected with the realization that seeing the aforementioned words at the bottom of a historically significant painting would undermine its value and meaning. The juxtaposition of a major abstract artwork with a racist slogan can create a feeling of shame, especially among representatives of a cultural milieu which would prefer to dismiss the complicity of art in reproducing racist clichés. According to Elcott, not very long after Lévy's exhibition, artists started to detach the usage of darkness from its racist connotations: for Man Ray, Georges Méliès, and Oskar Schlemmer, darkness became a medium for creating new aesthetics instead of telling racist jokes, and the initial gesture of Allais fell into oblivion (4). At the beginning of *Imaginary Europe*, European Ensemble offers the audience information that calls into

question conventional admiration for Malevich's artwork, evoking the uncomfortable feeling stemming from the unfortunate beginnings of the artistic existence of black canvases.

Obviously, in the performance the information concerning the inscription on *Black Square*is limited and adjusted to the dramaturgy that relies on creating suspense rather than on providing the viewers with academic insight. Frljić and European Ensemble are not dealing with the origins of the racist inscription; neither are they analysing the aftermath of the discovery. This information is delivered after a profound and elaborated description of the painting and, as it is in stark contrast to the solemnity of the introduction, it turns the textbook description into a joke. I argue that this perspective, established in the first minutes of *Imaginary Europe*, defines the approach, adopted by Frljić and members of European Ensemble, that recuperates or recovers unwanted or erased historical references. On one hand, Frljić and European Ensemble are dealing with the surface understood literally — the actors perform on a stage covered by reproductions of famous paintings. On the other hand, they are scratching the visible layer and turning it upside down to reveal what lies beneath European values and artistic myths. At the same time, they interrogate senses of humour and their relativity in an effort to expose a problematic layer of what had been perceived as amusing in the past, such as the inscription on *Black Square* and the artistic accomplishments of Paul Bilhaud, Alphonse Allais, and Émile Cohl. I argue that these jokes have never been innocent but they were embedded in the racist attitude present in European culture at the time. By highlighting the problematic case of Malevich's artwork, the creators of *Imaginary Europe* are reversing the direction of laughter. While at the end of the nineteenth century the joke was pointed at people of colour, now European Ensemble and Frljić recall an embarrassing case of a masterpiece

inscribed with a racist note to ridicule European values and the need of the artistic milieu to suppress the most disconcerting artistic gestures.

Offense and Ridicule

After *Black Square*, the Ensemble explore three more paintings undertaking a non-chronological journey through the history of European art and the concepts of freedom, togetherness, community, and equality: each chapter of the performance, inspired by a different classical painting, opens a space for reimagining European ideals and juxtaposing them with singular experience and artistic practice. The second painting — *The Raft of the Medusa* (1918–19) by Théodore Géricault — is hidden under the black-square cloth that was used to depict Malevich's canvas. This time the floor is covered by a number of painted square-shaped plates that altogether create a huge image, as if they were pieces of a jigsaw puzzle. The narrative referring to the second painting is taken from Peter Weiss' *Aesthetic of Resistance* (1975) and from an account of two shipwreck survivors in Corréard's and Savigny's *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816* (1816). The author of this classical Romantic painting has never concealed its grim background: Géricault drew inspiration from an actual event that happened in 1816. A frigate named the Méduse collided with a sandbank near the coast of Mauretania and its four lifeboats could only accommodate 250 out of 400 passengers on board. Around 147 people left on the Méduse were put on a raft that could barely hold the load. After 13 days, the raft was rescued by another ship, but only 15 of its crew survived. Corréard's and Savigny's account describes the gruesome journey during which the passengers of the Méduse fought for their lives by killing the weakest of their lot and consuming their bodies. The third painting — *Angelus Novus* (1920) by Paul Klee — is not shown; the performers only describe it using Walter

Benjamin's words. During the interval the audience is asked to help the actors to construct the fourth painting. The elements are sketched on the other side of the squares that depict *The Raft of the Medusa*; once turned upside down and put in order, they create *Liberty Leading the People* (1830) by Eugène Delacroix. Although the dramaturgy is refined and the wide spectrum of references could suggest that *Imaginary Europe* is an example of bourgeois theatre, the language and temper of monologues accompanying the deliberations on European painting contradict this assumption. In his opening monologue, Adrian Pezdirc says:

> Fuck you and let me introduce to you the one and the only European Ensemble! A theatre that creates utopia in the midst of realpolitik! A unique flower on the Eurocentric market of political correctness! A place where you can measure the refinement of your theatrical taste! [sic] We are here to entertain you! Tonight, you are about to see a shipwreck of Sprechtheater! You're gonna see Europe falling apart and coming together again! You're gonna see our pubic hair, penises and vaginas in excellent lighting! So open your eyes and wax your ears! Open your hearts and kill your ratio! Burn your expectations and swallow whatever is spit on the stage. […] Everything you're gonna see here tonight stands for Europe: something we all know, but no one really knows what it is.

'Eurocentric market of political correctness', as named by Adrian Pezdirc, is one of the recurrent motifs of the performance — in the final sequence of stand-up comedy by Jan Sobolewski and Jaśmina Polak political correctness even becomes the central point of reference. At the very beginning Pezdirc invites the audience to let themselves be carried away with pure

entertainment, even though it is marked by a more serious reflexion on Europe. Pezdirc's exhortation is a mash-up of elements that are conventionally associated with postdramatic and political theatre — his ironic words indicate that he is depicting these features in a manner characteristic of sceptics of modern theatre aesthetics. The constituent elements of postdramatic practice include loosening the bonds with precise depictions of reality, and abandoning standard patterns of representation (Carroll et al. 2013: 6). In *Imaginary Europe* these elements are applied and undermined at the same time (which is also characteristic of a postdramatic approach, as it has a self-reflective and meta-theatrical character). Nevertheless, Pezdirc's monologue not only plays with the conventional image of postdramatic theatre but also mocks the expectations of audiences accustomed to experimental and political engagement in theatre. According to his words, audiences of *Imaginary Europe* are supposed to witness everything that can be expected of contemporary theatre: nudity, political statements, fun, and emotional responses. Additionally, they will find themselves in the 'Eurocentric market of political correctness', a term that indicates that the notion of 'political correctness' has been commodified and monetized. Despite the confrontational language, Pezdirc's monologue is delivered in a humorous manner; viewers' expectations are satirized rather than ridiculed, which is not characteristic of Frljić's theatre. Rather, Frljić usually tries to overcome irony and create a narrative frame that purposefully blurs the line between fiction and reality.

In many of his performances Frljić uses the strategy of 'subversive affirmation', practiced by theatre maker Christoph Schliengensief and popularized by artists and artistic collectives such as 0100101110101101.org, NSK, and the Orange Alternative. As Inke Arns and Sylvia Sasse explain, subversive affirmation is rooted in a practice

characteristic of Eastern European art of the 1960s and served as an answer to repressive and limiting political systems. After 1989 it was deployed by artists in Western Europe and commodified by Western markets of artmaking. Subversive affirmation goes together with over-identification, both of which are 'forms of critique that through techniques of affirmation, involvement and identification put the viewer/listener precisely in such a state or situation which s/he would or will criticise later' (Arns and Sasse 2006: 445). The ensuing act of distancing oneself from a certain ideology often comes as a result of practicing it, and the starting point of applying subversive affirmation is strictly connected with over-identifying with a chosen standpoint and following all the steps recommended by followers and ideologists of a selected frame of reference. Arns and Sasse attribute the origins of the term 'subversive affirmation' to Moscow Conceptualism and the work of Vladimir Sorokin, whose 1980s novels re-enact the style of nineteenth-century novels so precisely and in such a detailed way that at one point the narrative becomes unbelievable (Arns and Sasse 2006: 445). Sorokin exaggerated the mode of naturalism and social realism and copied the narrative style characteristic of totalitarian governments — through over-precise re-enactment of this narrative frame, the mise-en-scène started to seem scarcely credible (445). Though Arns and Sasse focus on artists from the Eastern Europe of the second half of the twentieth century, the artistic activity of the Situationist International bears resemblance to practitioners of subversive affirmation — their classic *detournement* 'combining subversive irrationality and caustic political topicality' (Bishop 2013: 84) could be seen as another forefather of this artistic strategy.

Oliver Frljić often employs the strategy of subversive affirmation (*Zoran Đinđić*, 2012; *Alexandra Zec*, 2014; *The Curse*, 2017; *Gorki — Alternative für Deutschland?*, 2018), especially when working on separate monologues

performed by actors. From what I have witnessed and worked on while collaborating with Frljić as a dramaturg, his starting point is the use of rhetoric that is widespread among opponents of a certain discourse, for example highly nationalistic ideology, and the creation within the narrative of a monologue of a fictional figure who over-identifies with a stated viewpoint. For this strategy to function, the arguments firstly need to be convincing for both sides of an ideological debate, so that at the very beginning it is difficult to situate the chosen chain of reasoning within one system of beliefs. By expanding on the argumentation, the performer reveals its absurdity, although they never question themselves. The ridiculousness of the monologue remains an additional feature, overwhelmed by the engagement and energy of the performer, who exaggerates the arguments and triggers the disintegration of the inner logic of his or her speech. For example in Frljić's *Aleksandra Zec* (2014), one of the actors (Jelena Lopatić) offends the audience by invoking all the arguments that appeared in the press before the opening night — she asks the spectators whether their main motivation for seeing the performance was to badmouth Croatian veterans, she suggests that they found themselves in the theatre due to their eagerness to be part of in a scandal, she indicates that the performance is nothing more than a provocation. She accuses Frljić of exploiting the problematic and painful case of the murder of the Zec family as a career move and she recalls the examples of Croatian victims of war who should be commemorated in the performance instead of the Zec family. Her monologue is a compilation of the arguments presented in various media when the performance was in its development stage, however, the accumulation of her statements reveals their absurdity. Nevertheless, it is not Lopatić's performance that demonstrates the incredibility of this reasoning but the build-up and editing of the arguments that undermine their reliability and

reveal the ideological agenda behind them.

In one of his most important performances, *Damned be the Traitor of His Homeland* (Mladinsko Theatre in Ljubljana, 2010), Frljić dealt with the disintegration of Yugoslavia, which was reflected in the individual narratives of the performers participating in the project. Ten actors present on the stage were encouraged to relate to their memories concerning the death of Josip Broz Tito (1980), the breakup of Yugoslavia (1989–1992), and their attitude towards the idea of belonging to one nation after 1992. Their discussions, conflicts, and arguments became the material for a performance hinging on the assumption that artificially imposed borders and divisions lead to real, dangerous combat. During the process it became clear that the complex and turbulent past of former Yugoslav countries remains a hotbed of controversy even 20 years after Slovenia declared independence from the Yugoslav federation. At one point one of the performers, Slovenian actor Primož Bezjak, takes on Serbian nationality and says a monologue addressed to the Slovenians present in the audience:

> What you lookin' at, you Slovenian pussy? What, y'all [want]? What, you Austrian minions? Are we amused? What's so funny? Come here, you fuck! Wiping your asses with euros?! You're Europe and we're shit? Where were you during the war? 400 kilometres south there was slaughter and what were you doing? Drinking cappuccino. Where were you during the Srebrenica massacre? Why didn't you come, play humanitarian and stop us? Well? Why? When NATO was bombarding Belgrade, you were kissing its ass. When bridges were falling, you were sucking its dick. Just like you sucked Bush's and Putin's dick at Brdo Castle to get on the world map. But

> it's all your fault, yours, you Slovenian pussies. You started the war, you Austrian minions! You broke Yugoslavia apart, you frustrated pieces of shit. When was the last time you were at war? We dealt with everything in World War Two. We've been at war for 500 years! Fuck you! Yugoslavia was too big and you were too small. And now you're in Europe. You're way bigger now! What? What, you Slovenian pussies? What's so funny? What?[3]

Primož Bezjak is a Slovenian actor and he speaks Slovenian even when he appropriates Serbian nationality. The arguments and style he is using resemble the rhetoric of Serbian critics of Slovenian politics during the Yugoslav wars and before the outburst of the conflict (Dragović-Soso 2002). At the same time, what resonates in the monologue is Bezjak's reaction to the amusement caused among the audience, as even in the moment of a particularly vehement verbal attack on Slovenians, viewers often respond with laughter, at least this was the case during two shows of *Damned be the Traitor* at the Mladinsko Theatre in Ljubljana (2015, 2019) and one show at the Powszechny Theatre in Warsaw (2015). This reaction was foreseen by Frljić who, when preparing the monologue, included ripostes to laughter, a reaction that does not necessarily stem from the feeling of being amused but often serves as a defence mechanism. According to Michael Billig, laughter cannot be perceived as a homogenous phenomenon. In *Laughter and Ridicule: Towards Social Critique of Humour* (2005) Billig argues that laughter contains contradictory elements due to the fact that it can serve to create a social platform of mutual understanding while at the same time it may work as a tool of ostracism and exclusion; while laughter can be found in the majority of societies, it remains particular and dependant on social circumstances and individual backgrounds (Billig 2005). Humour and

laughter do not always have a positive resonance, even under the circumstances that would suggest the socializing and unifying power of laughing together:

> Since laughter is held to be such a good thing, we want to believe that we possess a 'good' sense of humour in all aspects of the term. In consequence, we may ignore the more problematic aspects of the funniness that we enjoy with family and friends or as part of a mass audience of strangers. If this collective laughter has a shameful, darker side, then there is much that we may wish to hide from ourselves. Because the task of critique is to question common-sense beliefs, it must also ask what, if anything, such beliefs overlook and even conceal from the believers themselves. (Billig 2005: 2)

The belief that laughter shared with an 'audience of strangers' is a symptom of creating a community does not always hold true for theatre audiences, who frequently laugh to conceal the awkwardness of a theatrical moment or to avoid a confrontation in a moment of theatrical interaction. From my experience as a viewer of *Damned be the Traitor of His Homeland*, the reaction of laughter does not match the message of Bezjak's monologue. When I watched the guest performance of *Damned be the Traitor…* in Warsaw in Teatr Powszechny in 2015, the monologue attacking the audience had been rewritten according to the political situation in Poland: Primož Bezjak was speaking from the position of a critic whose sense of moral superiority, in his words, was shared by Polish society who, after the crash of the government airplane in Smoleńsk on 10 April 2010, voted for the ultra-right-wing party Law and Justice that is strongly connected to the omnipresence of Catholic discourse in the country:

> The worst clerical homophobes, antisemites rule your country and you do nothing because you are actually happy that Poland is so white and so Catholic. […] You don't even react to pseudo-patriotic marches in Warsaw, you don't react when they shout kill the Jew, fuck the Islamist. You call them economically excluded, fighting working class. […] This is what you want! To have fun, to laugh at the jokes about Jews, to be told from the stage that your antisemitism is not a pure irrational hate towards others but just a class struggle. You just want to see nice costumes on the stage, esthetics, patriotic allegories. Is that what you want in theatre? In Famous Polish theatre. The theatre of Kantor, Grotowski! Big Polish art! It is ridiculous.[4]

His monologue did not address any nationalistic tensions between countries, nor did it refer to the relationship between former Yugoslavia and Poland. Its resonance derived from different premises than the ones in Ljubljana, but the reaction of the audience was similar to that of the Slovenian viewers who can be heard on the recording from the Mladinsko Theatre. I, too, together with most of the audience, laughed at the fierce attack on Polish identity. Judging from my own experience and discussions with other spectators after the show, this laughter was the result of a feeling of hopelessness: while we could not reply to the arguments presented on stage, we felt embarrassed that the political situation in Poland, even from an outside perspective, presented itself as a knot of resentments and animosities that is impossible to untangle. Confronted with an explicit description of national grudges and prejudices, we were laughing at the absurd accumulation of them, knowing that this depiction does justice to the amount of hatred and division in Polish society in 2015.

In both monologues — in *Imaginary Europe* and in *Damned Be the Traitor* — the attack on the audience is straightforward and implicit, the difference being that Bezjak's performance does not aim at evoking a comic effect while Pezdirc's monologue is intended to sound amusing. Both employ subversive affirmation as a strategy, but while in the case of the attack on Slovenians the text is based on nationalistic biases and prejudices, Adrian Pezdirc in *Imaginary Europe* is playing with the expectations of audiences accustomed to postdramatic theatre. The points of reference and subjects of these speeches have different validity — mocking theatre aesthetics may be a reason for a conflict within a theatre milieu, while addressing patriotic feelings from the perspective of a nationalistic opponent can serve as a trigger for a clash on a wider scale. In the Slovenian performance, the process of over-identification of the narrator of the monologue touches on the issue of belonging to a certain nation and taking over arguments characteristic of the most radical points of view represented by a portion of its citizens. In the Stuttgart performance the theatre language used in the monologue is much more self-referential and the process of self-identification with a discourse seems to be easier to accomplish, as all members of European Ensemble are familiar with the mode of postdramatic theatre, avant-garde practices within theatre, and strategies of performance art. By ridiculing the language describing these practices and audience expectation, they undertake a self-reflective task of increasing their detachment from their actions and lines on the stage. Pezdirc's monologue empowers the audience with tools that enable them to apply ironic parenthesis — the actions on stage are situated on the side of fiction, speculation, and ironic self-reference.

The Antisemitic Joke and Its Consequences

Pezdirc's monologue has an ironic character and the ironic attitude remains present in the sequence that contains the beginning of Sobolewski's problematic joke. The ironic frame has often served as a justification for introducing controversial sense of humour on television in recent years, as the case of Louis C.K.'s or Sarah Silverman's stand-ups has proven. Both comedians are keen on supplying their audience with an ironic parenthesis that makes it impossible to distinguish reality from fiction and within this frame they introduce jokes that are balancing on the edge of political incorrectness — and they often deliberately problematize and cross this edge. I will return to stand-up comedy in the following chapters; here I would like to focus on the paradoxical character of irony in *Imaginary Europe*. On one hand, European Ensemble encourages us to play with the notion of 'political correctness', while on the other hand they censor a problematic joke within the context of German theatre. A racist joke does not fit with contemporary European theatre's uses of irony for several reasons, but, as many examples from a variety of performances demonstrate, a racist sense of humour has been present on German stages for many years.

Although a discussion on antisemitism and racism on German theatre stages is conventionally associated with the reality of the nineteenth century and pre-Nazi times (Bonnell 2008), the issue of racial insensitivity is a recurring topic in current debates on German theatre. In 2012, in the magazine *Exberliner*, Nele Obermueller described the vivid presence of blackface on German stages. According to Obermueller's research, many theatre houses had in their repertoires comedy performances with actors having their face painted black. A case in point is the play *Ich bin nicht Rappaport* (*I Am Not Rappaport*, 2012) at the Schlosspark Theater in Berlin. The comedy, directed

by Thomas Schendel, became controversial even before its opening, when the director of the play, together with Evangelia Epanomeritaki representing the Schlosspark Theater, published a letter of explanation. In it they stated that the decision to resort to the blackface solution stemmed from the lack of black actors in Germany, Austria, and Switzerland, and that this lack was connected to the fact that German theatres did not have enough parts to offer to black actors to justify them being fully employed. This statement caused even more controversy (*Ich bin nicht Midge*).

Cases of usage of blackface launched a discussion after Bühnenwatch, an online network created after the case of Schlosspark Theater became notorious, publicly protested against featuring actors in blackface in *Unschuld* (*Innocence*, 2011) in the Deutsches Theater in Berlin. In Dea Loher's play directed by Michael Thalheimer the use of blackface was actually intended to be a comment against racism, but a member of Bühnenwatch attended the performance and left the audience when the actor in blackface appeared on stage (Bruce-Jones 2016). While these controversies concerned the insensitivity and lack of awareness in tackling the issue of race (and racism) in general, reproducing antisemitic discourses on German stages does not seem to be that common and, if it does occur, it is approached mainly from a critical point of view. Antisemitic jokes rarely appear in German theatre and if they are performed, they are delivered within a frame that justifies their presence. For example, *Kommtein Pferd in die Bar* (*A Horse Walks into a Bar*) staged in the Deutsches Theater in Berlin by Dušan David Pařízek in 2019 was based on a David Grossman novel. The main character of the play is a Jewish stand-up comedian who tells a lot of jokes usually connected with his own life experiences and related to stereotypes concerning his nationality, making a comment on each joke (Hayner 2019). Clearly, it would be unreasonable to ascribe antisemitism to

a performance that critically examines the issue of reproducing antisemitic clichés. While a debate on ethnic diversity in German theatre is ongoing and theatres in Berlin and Munich have undertaken the task of creating an inclusive platform for refugees and they actively tackle racism (Goldmann 2018), there are areas that remain problematic to challenge, such as the grey zone of antisemitic humour present among German youth (Schönborn 2019). Similarly to the antisemitic jokes that are spreading among youngsters and remain difficult to tackle or problematize, the example from *Imaginary Europe*shows that it might be safer for creators of a performance to drop a certain discourse than to confront it explicitly.

The three words 'Why do Jews' spoken by Sobolewski in *Imaginary Europe* do not necessarily mean that the joke exists. Typically, the words mark the beginning of a joke, but here they lead to a dead end, so it can be assumed that the joke might have been invented for the purpose of the performance, as a provocative opening. Nevertheless, through interviews with the creative team I discovered that (a) this joke exists and (b) the audience are not given the opportunity to hear it for a very specific reason. The idea of saying it out loud was dropped due to the fact that several members of the creative team found the punchline offensive. Here is the joke in its entirety, as told in rehearsal: 'Why do Jews watch porn backwards? Because they love the part when the hooker gives the money back.' Without any doubt, both the background and message of the joke are racist — they rely on racist stereotypes and attribute negative traits to all representatives of a certain ethnicity.

On the other hand, European Ensemble and Frljić decided to retell the story of the racist inscription on the *Black Square* without abbreviating the sentence revealed on the painting — in fact, they filled in the missing words

(X-ray analysis revealed the fragment ‘Battle of Negroes […]’, the rest of the words were illegible) and claimed that the whole sentence read ‘Battle of Negroes in a Dark Cave’. The choice made by the team concerning Sobolewski’s racist joke was the result of the reaction of the director’s assistants, who opposed retelling the punchline after hearing it during one rehearsal. In a conversation after the opening, Sobolewski told me that he agreed with the decision and that the joke might have caused harm to spectators. The questions that remain open are: Why is one racist joke more appropriate than another and what makes it harmful to the audience? I argue that the difference lies in both the context and intention. First and foremost, the antisemitic joke told by Jan Sobolewski (in rehearsal) was intended to cause laughter and confusion and was left without a dramaturgical comment, whereas the racist inscription on the Malevich painting was not presented as a joke per se but was part of a lecture performance that shed light on the racist implications of European art history. Therefore, in analysing the resonance of racist/antisemitic jokes, I will now refer only to the example of the joke told by Jan Sobolewski, as its intention was to induce laughter in the audience (contrary to the Malevich example that aimed at reflecting upon the racist background of artistic heritage in Europe).

The phenomenon of humour has been repeatedly classified, categorized and divided into different types. One of the most common divisions concerns its political potential. Michael Billig posits a distinction between two types of humour: disciplinary and rebellious, suggesting that the former ridicules rule-breakers and therefore maintains the social order. For this reason, disciplinary humour remains inherently conservative, while the latter type points at social rules themselves and is thus a radical approach to contesting social order (2005). Slovenian philosopher Alenka Zupančič divides comedy

into conservative and subversive, calling the former ‘false’ and the latter ‘true’ (Zupančič 2008). Zupančič argues:

> It is not a question of *what* (which content) is subjected to comical treatment — Mother Teresa, Lenin, machismo, feminism, the institution of the family, or the life of a homosexual couple — it is a question of the mode of the comic processing itself. False, conservative comedies are those where the abstract-universal and the concrete do not change places and do not produce a short circuit between them; instead, the concrete (where ‘human weaknesses’ are situated) remains external to the universal, and at the same time invites us to recognize and accept it as the indispensable companion of the universal, its necessary physical *support*. (2008: 30)

In *The Odd One In* Zupančič follows Hegelian logic in adopting the division between the universal and the concrete and applying it to the structure of comedy: ‘false’ comedies do not undermine the universal, but at the same time they offer a possibility of identification with human weaknesses that are present in comic narratives about heroes and authorities. As an audience of conservative comedy, we can sympathize with protagonists’ flaws, ‘yet their higher calling (or universal symbolic function) remains all the more the object of respect and fascination (instead of being the object of comic laughter)’ (2008: 31). Despite the fact that a conservative comedy can be effective in terms of evoking laughter and amusement, it does not undermine social order and it praises the status quo, reinforcing the reproduction of stereotypes that guarantee that socially privileged people do not lose their position.

Though neither Billig nor Zupančič assume that these categorizations have a definitive character, Zupančič favours ‘true’, subversive comedies and dedicates more attention to their rebellious potential than to conservative comedies. As American film theoretician and philosopher Todd McGowan points out, the issue with conservative comedy tends to be much more persistent and more difficult to dismiss. As an example of the complexity of the strategy applied by authors of conservative jokes and their responders, McGowan analyses antisemitic Holocaust jokes and their effectiveness as entertainment. He points out that despite their offensive nature, they often work as a source of amusement and that it may be misleading to subject them to qualitative assessment, as it is not the ‘true’ or ‘false’ character of a joke that should define its comic nature. McGowan claims that Zupančič’s approach towards comedy as an act of incarnating concrete into universal is limiting, as there are comedies that do not incarnate the universal at all but remain effective in terms of evoking laughter (2017). Therefore, conservative comedy is not ‘false’ and should not be undermined or dismissed as lacking a comedic quality but should be analysed in terms of whether it involves a different short-circuit than the one suggested by Zupančič.

Billig also refers to the arbitrariness of the distinction between ‘true’ and ‘false’ jokes. Instead of privileging the effectiveness of a joke, Billig proposes to focus on the intention and purpose of the act of telling it. When analyzing Freud’s approach to comedy, Billig argues:

> There is no reason for believing that ‘our’ jokes are ‘true jokes’ in the sense of being truly or objectively funny and that the jokes of our opponents indicate no ‘real’ sense of humour. Anti-racists should not object to racist jokes on the grounds of technical quality. That would imply that such humour would be acceptable if only it

> were a bit funnier. The reason why racist humour is not funnier has little to do with the joke-work. It is offensive because it is racist. By the same token racists do not become any less racist on account of telling jokes or by turning racism into a joke. (Billig 2005: 161)

Billig implies that it is not the effectiveness of a joke that is decisive for its character — a racist joke told with the intention to offend the feelings of anti-racists or to cause amusement among racists is unacceptable due to its purpose. An effective joke, a joke that evokes an intended reaction, can at the same time be a racist joke, and it is not its affiliation with the genre of comedy that determines its value but its offensive overtone, which should make the author of the joke reflect on its appropriateness.

Interestingly, in *Only a Joke Can Save Us* McGowan quotes an antisemitic Holocaust joke — 'the most offensive joke we can imagine' (2017: 63) — as an example of effectiveness combined with inappropriateness. Likewise, I cite the joke told by Sobolewski, the only difference is that the joke in *Imaginary Europe* does not refer to the Holocaust. I justify quoting the joke by the need to evoke the context — without referring to the content of the joke, it would be challenging for me to lay out the process of self-censorship that occurred during the production of the performance. On the other hand, I cannot exclude that in this way I am contributing to the popularity of this joke — I may assume that some of the readers find it amusing enough to disseminate it without academic context despite its antisemitic resonance. Nevertheless, the limited reach of my writing and the context I offer make it more difficult to extract one joke from this chapter and reproduce it without providing its background.

Though it is always dependent upon the context, I argue that it is possible to

determine whether quoting a certain joke or statement under a specified circumstance within the realm of theatre is a productive move. Rather than invoking a conventional definition of censorship as ‘the act or action of refraining from expressing something (such as a thought, point of view, or belief) that others could deem objectionable’ (Merriam-Webster Dictionary), I would like to address Magda Stroińska’s and Vikki Cecchetto’s claim that self-censorship is ‘the act of censoring one’s own written or spoken words, usually out of fear of punishment or loss of face but sometimes also out of respect for the feelings of others’ (2015: 177). In the case of *Imaginary Europe*, where a decision was made to cut the punchline following feedback from several members of the team assisting the production, I contend that this choice situates this act of self-censorship as an expression of respect for the feelings of others. Therefore, this form of self-censorship has little to do with internalizing a mechanism of power or acting out of fear of the opinion of others but rather relies on the presumption that there are cases when the decision to use a certain type of language is not justifiable enough and may cause unnecessary harm.

Taking into consideration that the notion of feelings is questionable and blurred and that it has often been used as a false premise — for example when talking about ‘religious feelings’ and blasphemy in art — I argue that even in times of the radicalization of nationalistic and fascist tendencies in Europe, artists commit acts of self-censorship for various reasons, not necessarily because of fear of authorities or superiors or for the sake of their own political safety. Instead of perceiving self-censorship as a mechanism of limitation or internalized submission to the discourses currently in power, it can be productive to look at self-censorship as an exercise in practising the awareness that some figures of speech and modes of thinking are harmful to certain groups of people, and to realize that self-censorship can help

diminish this harm and that artists should remain alert to the vulnerability of others.

Wzór cytowania / How to Cite:

Jakimiak, Agnieszka, *Self-Censorship Between Self-Ridicule and Self-Reflection*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, DOI: 10.34762/naky-mj56.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
DOI: 10.34762/naky-mj56

Autor/ka

Agnieszka Jakimiak (Agnieszka.Jakimiak.2019@live.rhul.ac.uk; 1987) is a PhD student in Royal Holloway, University of London (Department of Drama, Theatre and Dance). She works as a theatre director ("nosexnosolo", 2019, "Gala of '68. Freedom is Luxury", 2018, "Fear Eats the Soul", 2017), an essayist and a playwright and she has been working as a dramaturg with Polish and international theatre directors, such as Oliver Frljić (“The Curse”, 2017, “Un-divine Comedy. Remains”, 2013), Anja Susa (“Blood on the Cat’s Neck”, 2015, “The Republic”, 2019) and Weronika Szczawińska. Her research is focused on traces of censorship and self-censorship within the realm of theatre and performing arts. Her current work combines self-referential analysis and institutional critique and remains focused on interrogating forms of distribution of power and challenging hegemonic practices in theatre.

Her research is part of ‘Staging Difficult Pasts: Of Narratives, Objects and Public Memory’ project. ORCID: 0000-0003-0355-6568.

Footnotes

1. All quotations from the script of *Imaginary Europe* come from the version the author received from Jaśmina Polak (August 2019).
2. All quotations from the script of *Imaginary Europe* come from the version the author received from Jaśmina Polak (August 2019).
3. Excerpts from the script of *Damned be the Traitor of His Homeland* are quoted from the version the author received from Tina Malić, Mladinsko Theatre (September 2019).
4. This version of the monologue was prepared for the purpose of the guest performance of *Damned be the Traitor of His Homeland* by Joanna Wichowska, to whom I owe access to the text.

Bibliografia

Arns, Inke, and Sylvia Sasse. 2006. 'Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance', in *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, ed. by IRWIN (London: Afterall Publishing), pp. 444–55.

Billig, Michael. 2005. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* (London: Sage).

Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells* (London and New York: Verso).

Bonnell, Andrew G. 2008. *Shylock in Germany* (London and New York: Tauris Academic Studies).

Butler, Judith. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York and London: Routledge).

Carroll, Jerome, et al. 2013. *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance* (London: Bloomsbury).

Cecchetto, Vikki, and Magda Stroińska. 2015. 'Is Autobiographical Writing a Historical Document? The Impact of Self-Censorship on Life Narratives', *Life Writing*, pp. 177–88; DOI: 10.1080/14484528.2015.1023927.

Corréard, Alexander, and J.B. Henry Savigny. 2004. *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816* (Project Gutenberg) <http://www.gutenberg.org/cache/epub/11772/pg11772-images.html> [accessed 10 September 2019] .

Dragović-Soso, Jasna. 2002. *'Saviours of the Nation': Serbia's Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism* (London and Montreal: Hurst and Co. and McGill-Queen's University Press) .

Elcott, Noam Milgrom. 2016. *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*(Chicago and London: University of Chicago Press).

Freshwater, Helen. 2004. ‘Towards a Redefinition of Censorship’, in *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, ed. by Beate Müller (miasto: Brill | Rodopi), pp. 225–45.

Goldmann, A. J. 2018. ‘In Germany’s Theaters, Stories of Exiles and Refugees’. *The New York Times* (*NYTimes.com*), 4 January <https://www.nytimes.com/2018/01/04/theater/winterreise-gorki-amerika-de…; [accessed 10 September 2019] .

Hayner, Jakob. ‘Witze mit bitteren Beiklängen’*, neuesdeutschland* <https://www.neues-deutschland.de/artikel/1118468.deutsches-theater-berl…; [accessed 27 October 2019].

‘Ich bin nicht Midge’, *Nachtkritik* <https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id…; [accessed 15 September 2019].

McGowan, Todd. 2017. *Only a Joke Can Save Us* (Evanston: Northwestern University Press).

‘Self-censorship’. 2020. *Merriam-Webster Dictionary* <https://www.merriam-webster.com/dictionary/self-censorship> [accessed 10 September 2019] .

Shatshkikh, Aleksandra. 2017. ‘Inscribed Vandalism: The Black Square at One Hundred’, *e-Flux #85*, *October* <https://www.e-flux.com/journal/85/155475/inscribed-vandalism-the-black-…; [accessed 18 August 2019].

Schönborn, Lea. 2019. ‘Holocaust-Witze an Schulen keine Seltenheit’ *neuesdeutschland*, 14 August <https://www.neues-deutschland.de/artikel/1124361.antisemitismus-holocau…; [accessed 27 October 2019].

Zupančič, Alenka. 2008. *The Odd One In* (Boston: The MIT Press).

Source URL:
https://didaskalia.pl/article/self-censorship-between-self-ridicule-and-self-reflection

didaskalia
gazeta teatralna

KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Performatywne niestrawności

Tomasz Raczkowski

Flux Gourmet, scenariusz i reżyseria: Peter Strickland, Wielka Brytania, USA, 2022.

Naigrywanie się ze sztuki nie jest wbrew pozorom rzeczą prostą. Łatwo jest naśmiewać się z pretensjonalności artystów i artystek, trudniej powiedzieć przy tym coś konstruktywnego. Żarty z odciętych od rzeczywistości kręgów galeryjnych i rezydencjalnych często tyleż piętnują elitaryzm, co stygmatyzują artystyczne poszukiwanie. Próbować jednak warto, bo humorystyczne zacięcie potrafi często rozbroić tematy, od których odbijają się poważniejsze ujęcia – jak chociażby wpisana w hierarchie świata sztuki przemoc psychiczna i fizyczna. Takiego zadania podjął się jeden z najważniejszych twórców filmowej groteski, Peter Strickland, w swoim ostatnim obrazie, pokazywanym premierowo w sekcji Encounters na 72. MFF w Berlinie.

Flux Gourmet spina klamra w postaci występu, która na wejściu pozycjonuje opowieść w konwencji grozy – w quasi-misteryjnej otoczce stylizowanym na konwencję *gore* ujęciom jedzenia i niepokojącym dźwiękom gotujących się potraw towarzyszy wypowiadany zza kamery komentarz sugerujący

dokonanie się bliżej nieokreślonej tragedii. Gdy scena ta powróci w końcówce, dowiemy się, że widzimy performans wieńczący pełną konfliktów zamkniętą rezydencję kolektywu tworzącego performatywne seanse dźwiękowo-kulinarne, a fabuła filmu jest klasycznym „sprawozdaniem z koszmaru”. Snując opowieść, Strickland dokonuje wiwisekcji umieszczonej w laboratoryjnych warunkach pracy twórczej, niespiesznie i nie stroniąc od podsuwania fałszywych tropów oraz nagłych zwrotów akcji, odkrywa kolejne konteksty pokazanego na wstępie seansu.

Film utrzymany jest w konwencji pastiszowego horroru – rezydencja odbywa się w gotyckiej willi otoczonej wielkim parkiem, nad zespołem czuwa ostentacyjna, zdradzająca zapędy autorytarne kuratorka Jan Stevens (Gwendoline Christie), po rezydencji snują się groteskowi reprezentanci finansującego projekt instytutu, a nocami dom atakują członkowie konkurencyjnej grupy, odrzuconej w rezydencjalnej rekrutacji. Filmowa przestrzeń zbudowana jest więc z klasycznych elementów kina grozy, oprawionych w kampowe, do przesady stylowe dekoracje. W efekcie miejsce akcji przywodzi na myśl satanistyczno-panoptyczną szkołę baletową z *Odgłosów* (1977) Daria Argenta (którego stylem *giallo* otwarcie inspiruje się Strickland). W takiej scenerii umieszczone zostają relacje i napięcia pomiędzy poszczególnymi uczestniczkami i uczestnikami rezydencji, które oglądamy z perspektywy Stonesa (Makis Papadimitriou) – *ghostwritera* zatrudnionego do stworzenia szczegółowej relacji z procesu artystycznego.

Z uczestniczącej obserwacji Stonesa wyłania się stopniowo główny nurt dramaturgiczny, jakim jest konfrontacja apodyktycznych osobowości Jan Stevens i faktycznej liderki pracującego pod jej okiem kolektywu, Elle di Elle (Fatma Mohamed). Stawką tego starcia są w równym stopniu efekt końcowy rezydencji, jak i dominacja nad pozostałą dwójką performerów: Laminą

(Ariane Labed) i Billym (Asa Butterfield). Z jednej strony są oni omotani przez bardziej doświadczoną i uznaną Elle splotem podziwu i emocjonalnych zależności, równocześnie jednak obydwoje coraz bardziej odczuwają ucisk ze strony liderki-idolki, co wykorzystuje skrzętnie kuratorka, podsycając wewnętrzne napięcia, by zyskać taktyczną przewagę nad rywalką. W tę zacieśniającą się z każdym dniem rezydencji spiralę manipulacji i różnych odcieni przemocy stopniowo wciągnięty zostaje również teoretycznie bezstronny, „niewidzialny" Stones.

Ramą narracji jest prowadzona z offu opowieść pisarza, w równym stopniu dotycząca wydarzeń, których jest świadkiem, co stająca się intymnym dziennikiem osobistych zmagań ze schorzeniem układu trawiennego, powodującym męczące i wstydliwe gazy. Centralnym punktem satyry Stricklanda jest fakt, że paradoksalnie wpisująca się w temat rezydencji choroba Stonesa zostaje zaanektowana przez zespół Elle i włączona do ich eksperymentów. Przymuszenie osaczonego, nieasertywnego kronikarza do fizycznego udziału w artystycznym działaniu staje się emblematem drapieżnego zawłaszczenia intymności przez sztukę (a przy okazji podważeniem mitu bezstronnego obserwatora). Sytuacja Stonesa jest przedstawiona w konwencji niewyszukanego dowcipu sytuacyjnego, narracja eksponuje jednak również tragizm zawłaszczenia cudzego cierpienia jako artystycznego tematu.

Warto zwrócić uwagę na wielopoziomową interdyscyplinarność satyry Stricklanda – twórca przygląda się sztukom peformatywnym za pomocą filmu, tematyzując przy tym przenikanie się dziedzin. Zainteresowanie sztukami performatywnymi we *Flux Gourmet* ma wymiar głębszy niż czysta funkcja fabularna. W swojej filmografii Strickland konsekwentnie operuje autorską iteracją stylistyki *giallo*, w której rozmontowuje realistyczną

mimikrę rzeczywistości i ustanawia szczególną relację przedstawienia z przedstawianym, czego efektem jest balansująca między imitacją a umownością quasi-rzeczywistość, będąca czymś w rodzaju przestrzeni mitycznej, w której Strickland osadza rozważania na temat meandrów i splotów ludzkich emocji oraz kreatywności. We *Flux Gourmet* performans i film zlewają się w jedno, a całość przybiera formę dokonywanego w przestrzeni wyjętej spod reżimu dosłowności egzorcyzmowania artystycznych demonów. Interesujące jest też wprowadzanie wątków autotematycznych. Strickland sam przez lata pracował nad kulinarnymi pejzażami dźwiękowymi (*sonic soundscapes*) ze swoją grupą The Sonic Catering Band, co ustanawia bezpośrednią łączność pomiędzy nim a opresyjną postacią Elle. Ponadto umowność świata przedstawionego tworzy też miejsce dla majaczącej na horyzoncie figury reżysera-demiurga. Autor wykonuje więc ironiczny metagest, sygnalizując problematyczność krytyki sztuki za pomocą jej języka oraz nieustanne przenikanie się warstw kreacji i rzeczywistości, dzięki czemu całość staje się jeszcze bardziej frapująca.

W tym kontekście ciekawa jest też dynamika zespołu aktorskiego. Dzieli się on na dwie grupy – stale pracujących ze Stricklandem Mohamed, Christie i Richarda Bremmera (w roli demonicznego doktora Glocka, opiekuna-obserwatora z ramienia instytucji) „weteranów” oraz „outsiderów”, którymi są tu duet grecki (Papadimitriou i Labed) oraz Asa Butterfield, kreujący postać najsłabszą, celowo niedopasowaną do reszty pod względem ekspresji. Z tych dwóch grup Strickland wykuwa przeciwstawne obozy – horrorowych antagonistów-przemocowców (Elle di Elle, Jan Stevens i doktor Glock) oraz poddawanych opresji ofiar (Stones, Lamina, Billy). Dopatrywać się tu można kolejnej gry Stricklanda z tematem hierarchii na poziomie samej konstrukcji filmu – „jego” aktorzy tworzą grupę „wtajemniczonych”, w fabule mających władzę nad zasadami działania, na planie bardziej zadomowionych w jego

poetyce, podczas gdy mniej zaznajomieni z nim „outsiderzy” kreują role postaci kruchych i zagubionych w artystycznej rozgrywce. Przekłada się to na wytworzoną na poziomie fizycznej interakcji między aktorami wyczuwalną łączność między Papadimitriou, Labed i Butterfieldem, którzy są we *Flux Gourmet* bardziej ludzcy, niż kreujący jednoznacznie przerysowane postacie Mohamed, Christie i Bremmer.

Flux Gourmet jest w zasadzie wystylizowanym i obudowanym złożonym suspensem żartem o puszczaniu bąków, który staje się trawestacją poszukiwań twórczej autentyczności. Wokół tego motywu ogniskują się jednak już mniej zabawne wątki dotyczące psychicznej przemocy, manipulacji i seksualnych nadużyć, których ofiarą padają przede wszystkim znajdujący się niżej w hierarchii rezydencji uczestnicy – Stones, Lamina i Billy. Przegięcie i kicz, którymi operuje Strickland, pozwalają komicznie rozmontować absurd sytuacji, równocześnie nie ośmieszając problemu. Sztubackie żarty, oparte na prostych chwytach humoru sytuacyjnego, obsceniczności i kontraście pomiędzy formalną powagą a oczywistą śmiesznością, spełniają swoją wywrotową rolę, ponieważ funkcjonują w formule, w której wszystko jest tak poważne, że aż śmieszne. Mogą więc rozsadzać kreowany w ramach artystycznej rezydencji patos i ujawniać sztuczność jej decorum – relacji władzy, opresji kapitałów symbolicznych, instytucjonalnego sankcjonowania nieetycznej eksploatacji. W końcu wreszcie groteskowe rozmontowanie pozornie naturalnych hierarchii otwiera trajektorię rodzącej się powoli oddolnej zemsty i związaną z nią refleksję na temat reprodukcji i cyrkulacji opresji, a także głębi zostawianych przez strukturalną przemoc blizn.

We *Flux Gourmet* wybrzmiewają tematy zajmujące Stricklanda niemal od początku kariery. Igranie z figurami demonicznego twórcy i drapieżnego

dzieła było już fundamentem *In Fabric* (2018), toksyczne rozgrywki stanowiły centrum inspirowanego Fassbinderowskimi transgresjami *Duke of Burgundy* (2014), temat zemsty i jej moralnych półcieni pojawiał się w *Katlinie Vardze* (2009), a motyw fonicznej grozy napędzał *Berberian Sound Studio* (2005, 2012). Jego najnowszy film w pewnym sensie zbiera te wątki w bardziej bezpośredni – choć wciąż operujący satyrycznym zakrzywieniem – komentarz do opresyjności wpisanej w działalność artystyczną. W 2022 roku, po globalnym przełomie #MeToo, w ramach którego kilka legend zostało co najmniej nadkruszonych przez ujawnienie dziejącej się na zapleczu arcydzieł przemocy, krytyczne rozważania Stricklanda są szczególnie wyraziste.

Niezależnie od tego, czy śmieszy nas brytyjski humor *Flux Gourmet*, jest to intrygujący film o przemocy dokonywanej w ramach instytucji i w imię wyższej idei – sztuki. Formuła czarnej komedii ma na celu nie tyle wyśmianie artystowskiego zadęcia, ile kampowe rozmontowanie mechanizmów władzy i opresji obecnych w środowisku. Choć Strickland idealnie wpisuje się w ducha czasów, gdy przemocowcy poświęcający innych na ołtarzu sztuki lub własnej próżności w końcu zaczynają być rozliczani, jego film nie wydaje się ani trochę wyrachowany, stanowiąc raczej rodzaj zwieńczenia wieloletnich rozważań na temat sztuki, etyki i granic artystycznych eksperymentów. *Flux Gourmet* oferuje wielopoziomową układankę, która demaskuje egocentryczne fundacje sztuki i krytykuje piętrowe manipulacje, realnie krzywdzące realnych ludzi, po to by stworzyć rozumiany symbolicznie unikatowy dźwięk, równie dobrze mogący być odgłosem wydalania gazów trawiennych.

Wzór cytowania:

Raczkowski, Tomasz, *Performatywne niestrawności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/performatywne-niestrawnosci.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Tomasz Raczkowski – antropolog społeczno-kulturowy, recenzent. Doktorant w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego. Badawczo zajmuje się społecznymi kontekstami kina i powiązanymi z nim dyskursami. Członek zespołu organizacyjnego festiwalu filmowego Opolskie Lamy, stale współpracuje z portalem Film.org.pl. W latach 2017–2021 współpracownik Instytutu im. Jerzego Grotowskiego.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/performatywne-niestrawnosci*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Matko, nie bądź smutna

Krystyna Duniec

Teatr Powszechny w Warszawie

Radio Mariia

reżyseria: Roza Sarkisian, teksty: Oksana Czerkaszyna, Oskar Stoczyński, Joanna Wichowska, Krysia Bednarek, dramaturgia: Joanna Wichowska, Krysia Bednarek, scenografia i kostiumy: Kornelia Dzikowska, światło i wideo: Adam Zduńczyk, muzyka: Dariusz Cichosz

premiera: 13 stycznia 2022

„Ojciec Podmore: ja sam jak każdy światły duchowny, jestem nowoczesny i wyznaję światły ateizm […] ale… nawet człowieka tak otwartego, jak ja bulwersuje brak dobrych manier […]".

Ojciec Podmore jest przeciwny, żeby w sytuacji strajku rosyjskich lekarzy wysyłać do szpitali ekipę szczurów, wyszkolonych w Ameryce do przeprowadzania skomplikowanych operacji [K.D]. Ojca Podmore poparł minister w „garniturze angielskiego kroju": „On ma rację. Nikt nie chce wszczynać wojny z Rosjanami i Amerykanami jednocześnie. Są uzbrojeni, rzec by można po zęby".

Leonora Carrington, *Siódmy koń. Opowiadania zebrane*

24 lutego 2022 roku wybuchła wojna w Ukrainie, imperialna, zbrodnicza, ludobójcza. Już po kilku dniach, 6 marca, Cyryl, patriarcha moskiewski i całej Rusi, ogłosił, że wojna wypowiedziana przez Putina ma „znaczenie metafizyczne", że broni cywilizacji, także przed zagrażającym jej morale osób LGBT+. Instytucja Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego wsparła zatem mordercę, który, jakby powiedziałby Theweleit, jest „mężczyzną-żołnierzem", „faszystą", nie tyle klinicznym, schizofrenicznym, narcystycznym, ile „prawdziwym mężczyzną", który działa, używając każdej dostępnej techniki, technologii i ideologii", żeby w imię „boskiej przestępczości" zabijać (Theweleit, 2016).

Jeśli teraźniejszość i przyszłość rysują się dziś katastroficznie, to może należy, jak anioł na obrazie Paula Klee *Angelus Novus*, „z rozwartymi – jak pisał o aniele historii Walter Benjamin – oczami, otwartymi ustami, rozpostartymi skrzydłami", po jakąś nadzieję, pomysł na ratunek zawrócić ku przeszłości? Niestety dziś, w czasie wojny, eskalacji nacjonalizmu, śmiercionośnej pandemii, kryzysu ekonomicznego i humanitarnego, bojówek paramilitarnych walczących z sekularną lewicowością, zakazu aborcji, dyskryminacji osób LGBT+ przeszłość źle wygląda. Współcześnie, kiedy, jak powiedziałby Auden, świat może i mierzy się czasem z poczuciem winy, ale zawsze w imieniu „nieodzownego morderstwa", próba szukania pociechy w historii, we właściwym perspektywie historycznej dystansie, przynosi smutne rezultaty. Pozostańmy przy Polsce, cofnijmy się tylko o sto lat, kiedy w latach dwudziestych Roman Dmowski, zagorzały zwolennik budowania polskiej polityki w oparciu o sojusz z Rosją, traktował katolicyzm nie jako dodatek,

ale istotę polskości, zaś oddzielenie katolicyzmu od polskości, narodu od religii i Kościoła uznawał za niszczenie istoty narodu. Każda oficjalna narracja historyczna jest dramatyzacją wyborów klasy rządzącej i propagowaniem jej wizji świata, zaś polska była głównie katolicka. Negocjator ze strony Polski w sprawie konkordatu między państwem polskim a Stolicą Apostolską, Stanisław Grabski, musiał zdawać sobie jednak sprawę z pewnych co do tej wizji wątpliwości, skoro uspokajająco notował w pamiętnikach w 1925 roku: „Nie ma powodów do wzajemnej nieufności władz polskich i kościelnych. Ani nie jest potrzebna państwu obrona przed szkodami, jakie by mogły wyrządzić wywierane nań przez Kościół wpływy – bo szkodzić on w żadnym razie nie zechce, ani nie ma się co Kościół nasz obawiać podkopujących jego autorytet moralny działań państwa. Zadaniem polskiego konkordatu powinno być ustalenie prawnych form jak najwydatniejszej współpracy władz państwowych i kościelnych dla moralnego postępu społeczeństwa, dla doskonalenia się nie tylko religijnej, ale również obywatelskiej i społecznej moralności” (Grabski, 1989, s. 232).

Kolejne lata wzmocniły niebezpieczną hegemonię Kościoła. Rosnący nacjonalizm przyniósł popularność faszystowskich haseł, za których sprawą budował się w Polsce dychotomiczny świat, określany przez figurę obcego i niezależności od obcych potęg. W przełomowym roku 1926 gazety: „Hejnał Faszystów”, „Faszysta Polski”, „Płomienie Odrodzenia. Dzwon Faszystów Polskich”, „Tygodnik Faszystów” i inne wzywały do boju na rzecz ojczyzny i Kościoła, przyzwalającego na szerzenie się ideologii nienawiści wobec nie-Polaków katolików. Prymas Polski, August Hlond, napisał nawet w liście pasterskim z 1936 roku: „Faktem jest, że Żydzi walczą z Kościołem katolickim, tkwią w wolnomyślicielstwie, stanowią awangardę bezbożnictwa, ruchu bolszewickiego i akcji wywrotowej. Faktem jest, że wpływ żydowski na obyczajność jest zgubny, a ich zakłady wydawnicze propagują pornografię.

Prawdą jest, że Żydzi dopuszczają się oszustw, lichwy i prowadzą handel żywym towarem. Prawdą jest, że w szkołach wpływ młodzieży żydowskiej na katolicką jest na ogół pod względem religijnym i etycznym ujemny" (Hlond, 1936).

Nie dziwi zatem, że w 1937 roku akcja polonizacyjna na Wołyniu także przebiegała pod znakiem nawracania na katolicyzm. Kościół katolicki, który w odradzającej się Polsce pełnił rolę substytutu państwa polskiego, pełnił ją nawet tam, gdzie wydawało się, że już nie musiał – w sztuce. Wstąpienie do reformatorskiego teatru Juliusza Osterwy, katolika, choć światłego, uzależniała twierdząca odpowiedź na pytania: „Czy jesteś chrześcijaninem katolickiego wyznania? Czy jesteś w tej wierze uświadomiony? Czy jesteś czynnym katolikiem? Czy wypełniasz ściśle nakazy kościoła, czy jesteś skłonny do udoskonalania się osobistego w rzeczach i sprawach wiary? Czy władasz odpowiedzialnie ojczystą mową? Czy znasz dzieje swego narodu? Czy czujesz przywiązanie do swojej ojczyzny? Czy jesteś skłonny do pogłębiania uczuć ojczyźnianych?" (Osterwa, 2004, s. 276, 279).

Po drugiej wojnie światowej Polska Ludowa odebrała hegemonię Kościołowi na bez mała pół wieku, jednak upadek komunizmu w 1989 roku rozpoczął jej przywracanie, żeby w 2015 roku rządzący obóz Prawa i Sprawiedliwości zadekretował ją wraz z kultem dla hasła „Bóg, Honor, Ojczyzna". Tym razem jednak teatr podjął próbę osłabienia, a nawet unicestwienia instytucji Kościoła, monopolizującego społeczną przestrzeń i budującego imaginarium Polaków-katolików. W Teatrze Powszechnym po *Klątwie* w reżyserii Olivera Frljicia, *Diabłach* Agnieszki Błońskiej czy *Mein Kampf* Jakuba Skrzywanka przyszła pora na *Radio Mariia* w realizacji ukraińskiej reżyserki Rozy Sarkisian i Joanny Wichowskiej (współpraca: Krysia Bednarek). Premiera odbyła się jeszcze przed wybuchem wojny w Ukrainie, 13 stycznia 2022 roku,

kolejne spektakle grane były już po wybuchu wojny.

Zanim zaczyna się spektakl, widzowie przeglądają się w lustrzanym ekranie projektującym obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, który zmieni się niebawem w przejmującą twarz płaczącej Oksany Czerkaszyny, znakomitej aktorki Teatru Powszechnego, przedtem artystki teatru w Charkowie. Przedstawienie oglądałam dwa razy, na premierze i po wybuchu wojny. *Radio Mariia* 13 stycznia wydało mi się ostrą satyrą polityczną na hegemonię instytucji Kościoła, dyskryminującego, obłudnego, bogatego, okrutnego, niemiłosiernego opresora, działającego w sojuszu z totalitarnym dyktatem polskiego państwa. Formalnie przedstawienie wydało mi się politycznym „plakatem scenicznym", gatunkiem rodem z międzywojnia – dynamicznym widowiskiem opartym na aktorskiej „ciałowości" i kolażowym scenariuszu, clownadzie pomieszanej z tonem serio, wykorzystującym typowe dla konwencji awangardowego teatru politycznego filmowe techniki dokumentalne, charakterystyczne rekwizyty, jak chociażby głośniki, wprowadzającym na scenę aktorską prywatność (aktorzy występują pod własnymi nazwiskami), żeby w minimalistycznej scenografii nawiązywać stały, bezpośredni kontakt z publicznością. W dekoracji, na którą składały się stół z mikrofonami, para krzeseł, głośniki, kamera i ekrany filmowe, rozegrała się przed moimi oczami uchronia, czyli rodzaj osadzonej w świecie alternatywnym utopii, w której bardziej niż miejsce ważny jest czas. Spektakl zatem przenosi nas w rok 2037, w czas obchodów piętnastolecia upadku katolicyzmu i Kościoła w Polsce, transmitowanych przez wolne Radio Mariia za sprawą „dziennikarzy", Oksany Czerkaszyny i Oskara Stoczyńskiego. Szczątki katolicyzmu istnieją gdzieś jednak w konspiracyjnych przetrwalnikowych formach, pewnie dlatego Oskar Stoczyński, w białej masce orła białego, z mniejszym entuzjazmem, niż Joanna Szczepkowska w 1989 roku ogłosiła upadek komunizmu, oznajmił upadek katolicyzmu w 2022

roku.

A potem gramy już w utopijne „what if”: co byłoby, gdyby Kościół upadł? Narracja kontrfaktualna w spektaklu w obrachunku z katolicyzmem sięga do przeszłości, zarówno do lat Solidarnościowych strajków robotniczych lat osiemdziesiątych, czasu Okrągłego Stołu i obalenia komunizmu w czerwcu 1989 roku, przez wzmocnienie pozycji Kościoła w 2015 roku do dziś. W hybrydycznej, kontrfaktualnej czy kontrfaktycznej scenicznej realności pojęcie dokumentu ulega zawsze transformacji, toteż i wizerunki autentycznych bohaterów Solidarności, wydarzeń z udziałem Lecha Wałęsy, prymasa Stefana Wyszyńskiego czy Józefa Glempa, pielgrzymek papieża Jana Pawła II, jak i antydemokratycznych działań gorliwych obrońców Kościoła po 2015 roku, zostały odpowiednio skontekstualizowane. Czarne opaski przysłaniające na zdjęciach oczy osób sfery publicznej czy ich pseudonimy nie pozostawiają jednak żadnych wątpliwości, kim są w realu. W roli ekspertów-świadków historii upadku Kościoła, w teatralnej „grze z wyobraźnią” podjętej na scenie w studiu radiowym, naprzemiennie biorą udział, pod własnymi nazwiskami, popularne dziś działaczki feministyczne: socjolożka Elżbieta Korolczuk i performerka Magdalena Staroszczyk. W Radio Mariia naświetlają z zaangażowaniem sprawczą rolę świeckich kobiet w walce z Kościołem, ale i zakonnic na barykadzie.

Naprawczy potencjał kontrfaktualności wybrzmiewa jednak najmocniej w performowaniu intymności przez Oksanę Czerkaszynę. Aktorka widmontologicznie „abortuje” z pamięci-macicy wywrotowych artystów i artystki, odzyskując w teraźniejszości krytyczny, formacyjny potencjał ich twórczości. Zamienia się w dziewczynę, która powiesiła tęczową flagę na figurze Chrystusa przed kościołem Świętego Krzyża, i na teatralnej scenie – zasypanej krzyżami, figurkami świętych, dewocjonaliami, na tle wielkiej

figury Chrystusa zwieszonego głową w dół, abortuje „widma” szykanowanych za bluźnierczość: Adama Rzepeckiego, który wyrzeźbił penis zamiast krzyża, Alicji Żebrowskiej, która w wideo *Grzech pierworodny* wyciągnęła z waginy lalkę Barbie, Artura Żmijewskiego, który zrekonstruował mszę w teatrze, Jacka Markiewicza, który pieścił nagim ciałem krucyfiks, Julię Wyszyńską, aktorkę robiącą na scenie fellatio figurze przypominającej Jana Pawła II w *Klątwie*, Karolinę Adamczyk, aktorkę ścinającą piłą mechaniczną drewniany krzyż w tym samym spektaklu, Dorotę Nieznalską, autorkę *Pasji*. Czerkaszyna wyrzuca ich wszystkich ze swojej waginy razem z modlitewnikami, z bazyliką w Licheniu, z pieśniami maryjnymi, opłatkiem, pisankami wielkanocnymi, procesjami w Boże Ciało, żeby zdusić patriarchalny, homofobiczny, heteronormatywny głos patriarchatu. Tylko wtedy bowiem narodzić się może feministyczna, równościowa, świecka, demokratyczna wspólnota, w której, jeśli ktoś się będzie chciał modlić, to będzie mógł, ale na własny użytek i nie w kościele. W 2037 roku wyznawany jest zatem waginatyzm, kobiety na ulicach zarzucają sobie na głowę spódnice, czcząc Wielką Waginę. Waginatyzm, co szczególnie istotne jako opcja otwarta dla kobiet, mężczyzn i osób niebinarnych, stawia Polskę jako pierwszy na świecie matriarchalny kraj w awangardzie światowej. Luce Irigaray, gdyby widziała dziś bezpruderyjny spektakl Rozy Sarkisian i Joanny Wichowskiej, rozsadzałaby zapewne duma, że polskie działaczki feministyczne performują w teatrze jej idee. Irigaray, skupiona na seksualnym aspekcie kobiecej podmiotowości i bezpośrednim języku kobiecej fizjologii, przekonująca, że wspólne działanie na rzecz rozkoszy kobiecej waginy przynosi zmianę w traktowaniu kobiecej seksualności, a co za tym idzie prowadzi do zmiany systemu i społecznej struktury na rzecz afirmacji kobiecej podmiotowości, ale i każdego rodzaju orientacji seksualnej, wydaje się patronką przedstawienia.

Narracja kontrfaktualna z zasady sprzyjająca procesualnej potencjalności procesu emancypacyjnego, buduje zatem w Teatrze Powszechnym alternatywny świat squeerowanej demokracji. Dlatego w symbolicznym *reenactment* „wyobrażonego wydarzenia” z okazji obchodów – meczu piłkarskim rozegranym między Państwem a Kościołem w 2022 roku na stadionie Narodowym, w 2037 roku już Wolności – biorą udział z jednej strony prymas, arcybiskupi, przedstawiciele Konferencji Episkopatu Polski, a także reprezentanci zakonów zamkniętych i otwartych, z drugiej zaś z obywatele i obywatelki, w tym osoby niebinarne. Queerowość jest idealnością, nie jesteśmy i pewnie nie będziemy długo queer, ale, jak dowodzi Muñoz, *queerness* jest performatywem, nie jest po prostu byciem, ale działaniem dla i w kierunku przyszłości (zob. 2012).

W 2037 roku, kiedy, jak chce Maggie Nelson, już żadne praktyki ani relacje nie przesądzają ani o radykalności, ani o normatywności (zob. 2020), można cieszyć się z upadku ortodoksyjnego, sytego Kościoła, radować z rozdania przez Ministerstwo Funduszy Odzyskanych majątku Kościoła, zamienionego na domy dla bezdomnych i dyskoteki, z publicznego czytania akt zbrodni pedofilskich w rezydencjach kościelnych, ze swobody obyczajowej. Z tego, że pan Adam świętuje rocznicę ze swoim Dżamilem już bez pustki w sercu i zakłóconej tożsamości. A jednak pani Katarzyna z Krakowa, dręczona, jak wielu, syndromem traumy religijnej, czyta zapomnianą książkę pana Michnika *Kościół – lewica– dialog*, bo ma wątpliwości, czy „bez ewangelii nasz kręgosłup moralny się nie złamie”. W realności 2022 roku ewangelię złamała wojna, która destabilizuje swoją potencjalnością utopijną przyszłość 2037 roku.

To o wojnie w Ukrainie, walczącej dziś o wartości całego wolnego świata, myślałam przede wszystkim, kiedy oglądałam spektakl po raz drugi, 26

lutego 2022 roku, zwłaszcza kiedy Oksana Czerkaszyna mówi na scenie: „Jestem pedałem, jestem żydokomuną, jestem kobietą bez macicy, jestem kobietą na porodówce – martwą. I wiem, że argumenty, fakty, język empatii – nie działają”, i kiedy „ma oko przyklejone do celownika i czuje pot spływający po lewej skroni, jak wszyscy ci, którym jest zimno, którzy są głodni, którym puszczają nerwy, którzy nie mają broni, nie mają płci, nie mają granic”.

Maggie Nelson zwraca uwagę, że jest coś naprawdę dziwnego w historycznych czasach, kiedy konserwatywny strach, że queer obali cywilizację i jej instytucje, spotyka się z lękiem i rozpaczą osób queer, że queerowość nie obaliła jeszcze cywilizacji i jej instytucji, i z frustracją, że i oni nie raz walczyli i walczą, z różnym powodzeniem, o udział w historycznie represyjnych strukturach, jak małżeństwo, ale i wojsko. Na teatralnej scenie do zwycięstwa w wojnie wystarcza „Słaba siła”, czołg-zabawka, która w finale spektaklu ma nadzwyczajną moc. Ale przecież na pustym niebie pozostają beznadziejnie dwie groźne wieże. A jednak rodzi się nadzieja, kiedy Oskar, odczuwając wojennie „pojedynczość swego istnienia”, chce z innymi walczącymi czuć się „jednym ciałem”. Czy dlatego, że odczuwa wspólną podatność na zranienie, innych i swoją kruchość, a „kruchość zakłada społeczny charakter życia, to znaczy fakt, że życie jednych zawsze w jakimś stopniu pozostaje w rękach drugich. Zakłada obnażenie zarówno przed tymi, których znamy, jak i osobami nam nieznanymi; […] I odwrotnie, każe nam również zaakceptować fakt, że wpływa na nas obnażenie i zależność od nas innych”? Wtedy, choć ma Judith Butler ma rację, że „rozpoznanie czyjejś kruchości prowadzi do wzrostu przemocy” (2011, s. 57), to jednak, kiedy prekarność oznaczałaby współdoświadczanie kruchości wszystkich istnień, zwłaszcza przez tych, którzy na słabszych zbudowali swoje imperium, rysuje się szansa na odmianę świata.

Filozof dialogu Franz Rosenzweig powiada, że nadzieja rodzi się w śpiewie, zatem kto chce odzyskać nadzieję, powinien przyłączyć się do śpiewu, a wtedy nadzieja jak iskra będzie przelatywać od jednego istnienia do drugiego (1998). Śpiewajmy z Oksaną:

> Centaur karmiony fałszywą historią,
> Archaiczne zwierzę skazane na wymarcie
> już nie ma dla niego terenów łownych
> Polako-katolik ginie
> Zmienił się klimat, spalono jego siedliska,
> zjawiły się nowe piękniejsze gatunki,
> jego populacja błyskawicznie się
> kurczy
> katoliko-Polak znika

W tym performatywnym geście „what if" spektaklu *Radio Mariia* zawiera się przeświadczenie o sprawczych możliwościach podmiotu i wspólnoty, mobilizujące w czasie beznadziei do działania (*zob. O zmierzchu…*). Spektakl o upadku katolicyzmu we współczesnym świecie, gdy Ukraina mogłaby powiedzieć, że „Bóg umarł", projektuje zatem nadzieję, nie tyle naiwną, ile procesualną, w zwycięstwo wiary w pokojowe, choć nabrzmiałe konfliktami światopoglądowymi i politycznymi, współistnienie. Nadzieja zaś, jak dowodzą filozofowie, zaczyna się właśnie w momencie, kiedy stoi się pod ścianą i nic już nie można zrobić, tylko przekraczać rozpacz, transcendować, nie religijnie, ale afirmatywnie. Lévinas powiada, że „póki żyjemy, póki nie umieramy, mamy czas" (2000).

PS. Kiedy redakcja „Didaskaliów" zwróciła się do mnie z propozycją napisania tekstu o *Radio Mariia* Rozy Sarkisian i Joanny Wichowskiej, zgodziłam się chętnie, bo spektakl mnie poruszył: jako bardzo ważny dziś

polityczny przekaz współczesnego teatru, jak i ciekawe formalnie przedstawienie. Nie przypuszczałam wtedy, że Joanna Wichowska już nie przeczyta tego eseju, że z jednej strony nie ucieszy się nim, ale z drugiej z właściwym sobie zaangażowaniem nie pokłóci. Wierzę jednak, że będzie dawać mi i nam w tym najtrudniejszym z czasów znaki, czyli będzie puszczać dymki z papierosa z wiatrem we właściwym kierunku – rozpoznawała współczesny świat jak mało kto.

Wzór cytowania:

Duniec, Krystyna, *Matko, nie bądź smutna*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/matko-nie-badz-smutna.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Krystyna Duniec – profesorka w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN. Pomysłodawczyni i kierowniczka Laboratorium „Projektowanie Kultury" (obecnie Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych) Uniwersytetu SWPS. Autorka m.in. książek *Kaprysy Prospera. Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera* (1998); *Jan Kreczmar. Grał jakby uczył* (2004); *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna* (2012), *Dwudziestolecie. Przedstawienia* (2017).

Bibliografia

Butler, Judith, *Ramy wojny*, przeł. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.

Carrington, Leonora *Siódmy koń. Opowiadania*, przeł. M. Ochab, M. Kłobukowski, Wydawnictwo Filtry, Warszawa2022.

Grabski, Stanisław, *Pamiętniki*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1989.

Hlond, August, *List pasterski: O katolickie zasady moralne*, „Miesięcznik Kościelny Archidiecezyj Gnieźnieńskiej i Poznańskiej" 1936 nr 4.

Lévinas, Emmanuel *Inaczej niż być lub ponad istotą* przeł. P. Mrówczyński, Aletheia, Warszawa 2000.

Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia. The Then and There* of *Queer Futurity*, https://queertheories.files.wordpress.com/2012/01/munoz-cruising-utopia… [dostęp: 2 IV 2022].

Nelson, Maggie*, Argonauci*, przeł. K. Gucio, Czarne, Wołowiec 2020.

O zmierzchu postmodernizmu, krytycznej nadziei o tym, co nam zostawiła Zagłada, z Ewą Domańską rozmawia Jacek Leociak, https://zagladazydow.pl/index.php/zz/article/view/805/777 [dostęp: 2 IV 2022].

Osterwa, Juliusz, *Przez teatr – poza teatr*, wyb. i oprac. I. Guszpit, D. Kosiński, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2004.

Rosenzweig, Franz, *Gwiazda zbawienia*, przeł. T. Gadacz, Znak, Kraków 1998.

Theweleit, Klaus, *Śmiech morderców. Breivik i inni*, przeł. P. Stronciwilk, PWN, Warszawa 2016.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/matko-nie-badz-smutna*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Tragikomedia na endometrium, plemniki i pierwsze razy

Wiktoria Tabak

Teatr Współczesny w Szczecinie

Michał Buszewicz

Edukacja seksualna

reżyseria: Michał Buszewicz, scenografia i kostiumy: Doris Nawrot, muzyka: Baasch, choreografia: Katarzyna Sikora, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, konsultacja seksuolożki: Maja Wencierska, konsultacja w obszarze intymności i reprezentacji społeczności LGBTQ+: Agnieszka Różyńska

premiera: 12 lutego 2022

W grudniu ubiegłego roku Anna Augustynowicz przeniosła na scenę szczecińskiego Teatru Współczesnego *Odlot* Zenona Fajfera i było to jej ostatnie przedstawienie jako dyrektorki artystycznej tej instytucji. Po trzydziestu latach przekazała to stanowisko Jakubowi Skrzywankowi. Surrealistyczny poemat Fajfera posłużył reżyserce za punkt wyjścia do spektaklu, w którym za pomocą łączącego rozmaite poetyki języka podjęła próbę negocjacji z homogeniczną polsko-katolicką tożsamością i narodową pamięcią. *Odlot* był przejmujący, bo operował na wysokich afektywnych

rejestrach, i lekko defetystyczny, bo prowadził do konstatacji, że polskie romantyczne piekiełko, które wciąż nas z różnych stron zasysa, jeszcze na długo pozostanie tym samym nieznośnym polskim romantycznym piekiełkiem. Zrealizowana dwa miesiące później pierwsza premiera nowej dyrekcji, czyli napisana i wyreżyserowana przez Michała Buszewicza *Edukacja seksualna*, obrazuje już nieco inny sposób myślenia o teatrze i jego roli społecznej, ale traktuję te zmiany nie tyle jako zapowiedź radykalnego zerwania, ile paradoksalnie – kontynuacji. Przy czym kontynuacji dowartościowującej odmienne środki i nowe metody komunikacji z publicznością, a także poszerzającej pole szeroko rozumianych reprezentacji. Spektakl inaugurujący dyrekcję Skrzywanka jest więc dla mnie bardziej zwiastunem procesu wietrzenia i egalitaryzowania szczecińskiej instytucji niż jej rozmontowywania, a czy tak rzeczywiście będzie, pewnie się przekonamy za jakiś czas.

Po pierwsze: nic o nas bez nas

Zaczęło się w Krakowie. To tam (a dokładnie: w Domu Utopii – Międzynarodowym Centrum Empatii) odbyły się warsztaty, podczas których młode osoby reprezentujące kilka polskich teatrów od Torunia po Wałbrzych, przy współpracy Michała Buszewicza i kuratorki całego przedsięwzięcia Doroty Kowalkowskiej, stworzyły instalację performatywną *21 postulatów dla przyszłości teatru*[1]. Projektowi towarzyszyło przekonanie, że pytanie o to, jakiego teatru potrzebują nastolatki, powinno być kierowane przede wszystkim do nich samych i dlatego sztuka dla młodzieży nie może opierać się jedynie na mglistych wyobrażeniach starszych dorosłych o tym, co chcą oglądać młodsi dorośli. Według tych drugich teatr przyszłości powinien zresztą stawiać na współpracę ze szkołą, tworzyć sceny dla młodych, traktować widzki poważnie, wykluczać wykluczenia i wypracowywać bardziej

wspólnotową strukturę[2].

Z manifestami różnie bywa, ale w tym przypadku na deklaracjach się nie skończyło. Buszewicz zaadaptował część z tych pomysłów do swojej kolejnej realizacji i w trakcie prac nad *Edukacją seksualną* zwrócił się do teatru z prośbą o powołanie Młodzieżowej Rady Eksperckiej, która miała dzielić się z twórczyniami swoją perspektywą i czuwać nad tym, by spektakl nie przekroczył dopuszczalnego stężenia żenady (spotkania organizowała pedagożka Marta Gosecka). W próbach do *Edukacji seksualnej* uczestniczyły też seksuolożka Maja Wencierska i Agnieszka Różyńska – konsultantka w obszarze intymności i reprezentacji społeczności LGBTQ+. Tego typu działania są dla mnie przejawem merytorycznej uczciwości, z którą chciałabym mieć częściej do czynienia w polskim teatrze. Szczególnie że efekty naprawdę są zauważalne na scenie i wbrew obawom niektórych nie wpływa to negatywnie na walory artystyczne spektaklu.

Po drugie: strach ma wielkie oczy

Centralnym elementem scenografii Doris Nawrot jest ogromny balon w kształcie ośmiornicy z dużymi świecącymi oczami, pokryty fioletowo-niebieskim materiałem i jaskrawozielonymi napisami. Balon ten pęknie zresztą pod koniec przedstawienia, wtedy gdy seksualne lęki przestaną być już takie obezwładniające. Bo jak wiadomo, gdzie seks, tam często też i strach: że za szybko, brzydko, niewystarczająco, nieumiejętnie, jakoś tak koślawo. A już zwłaszcza podczas pierwszych intymnych kontaktów – i dlatego właśnie początków w szczecińskim spektaklu będzie kilka.

Rozpoczyna Helena Urbańska, od niedawna na etacie w Teatrze Współczesnym, która opowiada o debiucie. „Czy za pierwszym razem boli? A

jak się nie uda? A co, jak nie osiągniemy katharsis? Czy jak stoję na scenie, na której stał wcześniej aktor mężczyzna, to mogę zajść w ciążę?” – pyta, zwracając się do publiczności. Dalej mówi też o oczekiwaniach, potrzebach, braku komunikacji, a wszystko po to, by stwierdzić, że błądzenie we mgle niewiedzy było podczas dojrzewania jednym z największych koszmarów. Nic więc dziwnego, że estetyka, w której utrzymana jest *Edukacja seksualna*, przywodzi na myśl filmy grozy – szczególnie te spod znaku niemieckiego ekspresjonizmu – a narastająca muzyka Baascha tylko te wrażenia potęguje, choć ostatecznie spektaklowi bliżej jednak do horroru komediowego.

Druga debiutantka, Maria Dąbrowska, wspomina o tym, czym różni się debiutowanie, gdy masz dwadzieścia lat, od tego, gdy masz lat czterdzieści i radzi, jak walczyć z rutyną wkradającą się w wieloletnią pracę etatową w jednej i tej samej instytucji. Z kolei trzecia, Ewa Sobiech, o momencie w życiu, w którym już wiadomo, czego się chce, czego się nie chce, jaki repertuar się lubi bardziej, a jaki mniej, lecz także o akceptacji tego, co się mimo prób rozpadło i o nieustających poszukiwaniach coraz to nowych scenariuszy.

Sam debiut jest tu, rzecz jasna, ujmowany dwojako: i w życiu, i w teatrze. Wielokrotnie powracająca metateatralna rama pozwala uniknąć nadmiernego dydaktyzmu i sprawia, że *Edukacja seksualna* nie staje się kolejnym nudnym szkolnym wywodem na temat ciała i seksualności, choć od czasu do czasu pojawiają tutaj wstawki o charakterze wykładu eksperckiego. Jak wtedy, gdy grany przez Jacka Piątkowskiego Weryfikator Prawdy spokojnym tonem tłumaczy, że plemniki nie przeżywają romantycznych uniesień, tylko obumierają, że masturbacja nie wywołuje ślepoty ani łysienia i że filmy pornograficzne wykrzywiają obraz rzeczywistości, wpędzają odbiorców w kompleksy oraz kształtują mało realne oczekiwania względem

siebie i osób partnerskich.

Po trzecie: pół żartem, pół serio

Temat inicjacji powróci jeszcze pod koniec *Edukacji seksualnej*, gdy bohaterowie wskutek morskiej katastrofy trafią do błękitnej laguny, gdzie znajdą spełniającą marzenia Encyklopedię Seksu (przemawiającą głosem Oliwera Czerniaka) i zażyczą sobie, żeby seks zawsze odbywał się za zgodą wszystkich zainteresowanych, żeby mężczyźni w równym stopniu co kobiety interesowali się antykoncepcją, żeby rozmowa o seksie podczas seksu nie była uznawana za psującą nastrój i oczywiście, żeby można było przeżyć swój pierwszy raz jeszcze raz, ale z tą wiedzą, którą ma się teraz. To ostatnie pragnienie Encyklopedia Seksu spełni błyskawicznie, bo już w kolejnych scenach dane nam będzie przyglądać się trzem pełnym humoru etiudom o pierwszych razach po raz drugi. Wniosek, że wszyscy lubimy coś innego i mamy bardzo różne potrzeby czy fantazje jest stosunkowo prosty, ale jednocześnie fundamentalny i wart nieustannego podkreślania. Zwłaszcza że premiera *Edukacji seksualnej* odbyła się w czasie, gdy nad szkołą wisiało widmo – na szczęście już zawetowanej – prawdziwie przerażającej ustawy ministra Czarnka.

Edukacja seksualna jest jednak nie tylko rzetelna w treści, lecz też atrakcyjna w formie. Wiele zyskuje na umiejętnym łączeniu rozmaitych konwencji. Oprócz horroru i komedii jest tu również kamp, który dobrze widać w wielowarstwowych, przerysowanych, błyszczących strojach autorstwa Doris Nawrot i we wspaniale groteskowej choreografii Katarzyny Sikory. Szczególnie rewelacyjnej w dwóch najbardziej widowiskowych momentach przedstawienia, czyli podczas pantomimicznego baletu menstruacyjnego, gdzie aktorki i aktorzy odgrywają kolejno role plemników,

komórki jajowej, ciałka żółtego czy endometrium, a cały proces fachowo analizuje Jacek Piątkowski; i w brawurowej scenie picia herbatki, gdzie ubrani w eleganckie fraki Arkadiusz Buszko i Wojciech Sandach demonstrują, na czym polega konsensualność. Pomysł, żeby w spektaklu dotyczącym seksualności znaczenia kodować nie tylko w warstwie słownej, ale także w nieoczywistym ruchu ciał, unikając przy tym ich seksualizacji (nagość pojawia się tu zresztą tylko w narracjach) jest bardzo udany.

Dobrze, że jest wciąż jeszcze taki teatr, który potrafi mądrze i zabawnie opowiadać o tym, co nam najbliższe, a poprzez formę i treść przemawiać zarówno do młodszych, jak i starszych dorosłych. Wspólny śmiech okazuje się w tym gąszczu wstydu, napięcia, kompleksów i nieporadności najprostszą, a zarazem najskuteczniejszą strategią przetrwania. I taka pointa mi w zupełności wystarcza.

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *Tragikomedia na endometrium, plemniki i pierwsze razy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/tragikomedia-na-endometrium-plemniki-i….

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Wiktoria Tabak – absolwentka teatrologii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, gdzie przygotowuje rozprawę o ciągłości kolonialnej wizualności na przykładach reprezentacji uchodźczyń w sztukach wizualnych i performatywnych. Uczestniczka

programu mentoringowego „Top Minds” organizowanego przez Polsko-Amerykańską Komisję Fulbrighta i Stowarzyszenie Top 500 Innovators. Stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną” i „Dialogiem”.

Przypisy

1. Zob. https://domutopii.pl/aktualnosci/21-postulatow-mlodziezy-dla-przyszlosc… [dostęp: 26 III 2022].
2. Podaję sparafrazowane postulaty za nagraniem udostępnionym przez reżysera.

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/tragikomedia-na-endometrium-plemniki-i-pierwsze-razy

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Bez wyjścia

Stanisław Godlewski

Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi

Pedro Calderón de la Barca

Wielki Teatr Świata

tłumaczenie: Leszek Biały, reżyseria: Cezary Tomaszewski, dramaturgia: Aldona Kopkiewicz, scenografia i kostiumy: Agnieszka Klepacka, Maciej Chorąży, reżyseria światła: Jędrzej Jęcikowski

premiera: 7 stycznia 2022

Cezary Tomaszewski razem z dramaturżką Aldoną Kopkiewicz używają tekstu Calderóna, by opowiedzieć o współczesnym kapitalizmie. Zamiast „wielkiego teatru świata” mamy „wielką firmę świata”, wzorowaną na Amazonie. Bóg (Agnieszka Korzeniowska) to Bezos frunący w kosmos, scenografia Agnieszki Klepackiej i Macieja Chorążego przypomina magazyn – jest taśma, po której jadą paczki, mnóstwo kartonów, pikający skaner kodów kreskowych. Bohaterowie noszą firmowe bluzy, na których widnieje przypominający logo Amazona napis „Auto sacramental”. Pracownicy dostają role do odegrania (pracę do wykonania), jak u Calderóna – Bogacza,

Wieśniaka, Piękno, Dziecko, Roztropność i tak dalej. Bóg niczym Wielki Brat jest przez większość czasu nieobecny na scenie, wydaje polecenia przez głośniki. Inaczej niż w dramacie, finał przynosi rozczarowanie: wszyscy przegrywają, nie ma żadnej nagrody w postaci „niebiańskiej uczty", trzeba wracać do codziennej, męczącej pracy.

Problem z pisaniem o tym przedstawieniu polega na tym, że oparte zostało na prostym koncepcie. Jak w swojej recenzji sugeruje Piotr Olkusz, koncepty – zarówno te barokowe, z których korzystał Calderón, jak i te współczesne, używane przez Tomaszewskiego – nie były i nie są odkrywcze (Olkusz, 2022). Calderón pokazał świat jako teatr, by przekazać umoralniające nauki („Czyń dobro, bowiem Bóg jest Bogiem"), Tomaszewski zamienia teatr we współczesną, wyzyskującą pracowników firmę, by opowiedzieć o złudzeniach kapitalizmu. Zachowuje większość tekstu dramatu i przebieg fabularny, podmienia jedynie niektóre znaczenia. Proste? Proste. Nawet za bardzo.

Oczywiście, jak w innych spektaklach Tomaszewskiego i jego ekipy, wiele jest tu scen zabawnych, gagów, muzycznych skojarzeń: *Like a Prayer* Madonny wyśpiewane jako hymn religijny; *You Better Work Bitch* Britney Spears jako gniewny manifest, w którym Piękno (Damian Sosnowski) ironicznie buntuje się przeciwko porządkowi świata-firmy. Ogląda się to dobrze, aktorzy grają wspaniale, niektóre sceny są świetnie wymyślone – a jednak chciałoby się czegoś więcej, zwłaszcza że w warstwie myślowej spektakl razi oczywistościami. Po co została rozkręcona cała ta zabawa? Żeby pokazać, jak kapitalizm stał się współczesną religią, która za sumienną i katorżniczą pracę łudzi obietnicą nie zbawienia, ale bogactwa i szczęścia? Wydaje mi się, że to już od dawna wiemy – podobnie jak znane i wielokrotnie opisywane są związki kapitalizmu i religii chrześcijańskiej (by przypomnieć tylko Maxa Webera). Ciekawiej byłoby zastanowić się, dlaczego, mimo tej

wiedzy, dalej w tym systemie tkwimy, dlaczego sobie na to pozwalamy. Dlaczego znając nieludzkie warunki pracy w firmach oferujących usługi kurierskie, wciąż z nich korzystamy? Co nam to daje, a co zabiera? I jak to się wiąże z teatrem?

Zdaję sobie sprawę, że te wątpliwości świadczą bardziej o mnie niż o spektaklu. Gdy Tomaszewski oferuje prosty koncept, odrobinę namysłu i dużo zabawy, ja bym wolał, żebyśmy pogadali serio. Powstają przecież dzieła ujmujące podobny problem w bardziej niejednoznaczny sposób. Przykładem jest choćby film *Nomadland* Chloé Zhao, bardzo kontrowersyjny – główna bohaterka Fern (Frances McDormand) żyje jak współczesna nomadka – jeździ po Stanach, zatrudniając się do sezonowych, ciężkich prac (także w magazynach Amazona, ale one w filmie pokazane są dość łagodnie – na co wielu się oburzało). Wybrała taki model życia, pomimo innych, wygodniejszych alternatyw. Ceną za tę wewnętrzną wolność jest brak stabilności, przede wszystkim finansowej. Fern jest postacią bardzo problematyczną, a jednocześnie fascynującą, właśnie dlatego, że poprzez jej działania i wybory widzimy zarówno ciemne, jak i jasne strony kapitalizmu. Patrzymy, jak pokornie pracuje w upokarzających warunkach, nie buntując się, bo prekariat daje jej coś, czego akurat pragnie. Nie chodzi o to, że chciałbym, aby Tomaszewski robił takie spektakle jak Zhao filmy – raczej sugeruję, że można inaczej. Można o kapitalizmie rozmawiać w sposób bardziej zniuansowany i dotkliwy, tym bardziej że temat jest bardzo gorący. Być może zresztą przyczyną nadmiernej prostoty tego przedstawienia jest zbyt wielka wierność Calderónowi: prosta i pełna konstrukcja tego dramatu, hierarchiczny układ postaci, jasne chrześcijańskie sensy nie sprzyjają pogłębionemu myśleniu.

W pewnym sensie funkcję krytycznego komentarza pełni postać Dziecka

grana przez Adama Mortasa. Jest nowy w firmie, to jego pierwszy dzień – jeszcze nie ma roboczego uniformu. Nosi szerokie spodnie, kolorową bluzę, sneakersy, kolczyki i makijaż. Queerowy wizerunek ma swój cel i znaczenie – to właśnie Dziecko kwestionuje pomysł Boga i Autora, zwraca się wprost do widzów, pokazując skomplikowanie metafory „teatru w teatrze", ujawnia okrutne kłamstwo kapitalizmu. Ten koncept na papierze wypada dobrze – dzieci są przecież (przynajmniej w stereotypie) nieobciążone schematami myślowymi, wolne wewnętrznie i odważne w zadawaniu głupich a celnych pytań. Są zdolne do wywracania do góry nogami porządku ustanowionego przez „poważnych" dorosłych (w tym sensie dzieci są bardzo queerowe). A jednak w spektaklu, paradoksalnie, efekt jest jakby odwrotny – choć Dziecko podaje w wątpliwość cały mechanizm scenicznego świata, wybrzmiewa to raczej rezonersko niż krytycznie, bardziej dydaktycznie niż wyzwalająco. Przemowy Dziecka nie przynoszą także żadnego efektu – od kapitalizmu, który stał się nową religią, nie ma ucieczki.

Calderón pisał swój dramat w okresie hiszpańskiego „złotego wieku", ogromnego rozkwitu talentów w dziedzinie literatury i sztuki. Za rzadko się pamięta, że był to także czas gospodarczego kryzysu w Hiszpanii. Rozumiem, że motywacje Tomaszewskiego, by sięgnąć po ten tekst, wynikały również z tego powodu – inflacja rośnie, kryzys ekonomiczny będzie coraz większy, Polski Ład wprowadza jedynie coraz większy polski chaos. O ile Calderón w *Wielkim Teatrze Świata* sugerował akceptację nierówności społecznych na ziemi i wizję wyrównania rachunków w niebie, o tyle Tomaszewski takiego pocieszenia nie daje. Tylko co z tego? Wszyscy to wiemy: jest źle, będzie gorzej. Nawet Britney Spears nas nie zbawi, a szkoda.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Bez wyjścia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/bez-wyjscia.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego". Zajmuje się historią teatru XX wieku.

Bibliografia

Olkusz, Piotr, *Porozdawane role*, https://teatralny.pl/recenzje/porozdawane-role,3449.html?fbclid=IwAR1JC… [dostęp 10 III 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/bez-wyjscia*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Jak mówić o traumie

Zofia Dąbrowska

Fizyka kwantowa. Czyli rozmowy nigdy nieprzeprowadzone

scenariusz i reżyseria: Julia Wyszyńska, kostiumy: Emil Wysocki, muzyka: Filip Kaniecki, choreografia: Paweł Sakowicz, reżyseria świateł: Katarzyna Łuszczyk, opieka artystyczna: Miłosz Konieczny, wizualizacja: Sandra Bąk

premiera w Komunie Warszawa: 4 lutego 2022

Julia Wyszyńska – urodzona szóstego lutego 1986 roku w Mysłowicach, polska aktorka filmowa, teatralna i serialowa. Znana powszechnie z ról w *Czasie honoru*, *Na dobre i na złe* czy *Ataku paniki*. Jest doceniana za swoje niekonwencjonalne myślenie, odwagę i otwartość. Poza tym kiepsko radzi sobie w szkole, nie rozumie fizyki i matmy, jest terroryzowana przez panią Czesię, wychowawczynię, ma skomplikowane relacje z ojcem oraz wstręt do budyniu waniliowego. A nie, przepraszam – to nie ona, to Julek.

W swoim monodramie Julia Wyszyńska przedstawia nam ośmioletniego Julka. Stwierdzenie to nie jest jednak tak oczywiste, jak mogłoby się wydawać. Aktorka sama nazywa swój występ monodramem, ma on jednak cechy zbliżające go do performansu. Przede wszystkim Wyszyńska sama jest

autorką tekstu, a jej wypowiedź ma charakter bardzo osobisty. Utrzymuje również kontakt z publicznością – obecność widzów nie jest tu bez znaczenia. Artystka występuje sama na pustej scenie. Przestrzeń jest jednak ogrywana przez bardzo dynamiczne zmiany świateł (które reżyseruje Katarzyna Łuszczyk), dzięki czemu możemy łatwo nadążać za kolejnymi przywoływanymi przez aktorkę miejscami i postaciami. Wyszyńska przez cały występ ubrana jest w pomarańczowy kostium (autorstwa Emila Wysockiego), przypominający pluszowego misia, co współgra z poruszaną przez nią tematyką dzieciństwa. Miś ten stanie się także pod koniec spektaklu metaforą czułości wobec samej siebie i własnych emocji. Podczas występu aktorka odgrywa różne postacie, wszystkie jednak wydają się bliskie jej życiu i są ilustracją jej własnych przemyśleń i przeżyć. Kolejnym rolom nie towarzyszą zmiany kostiumu, co utwierdza nas w poczuciu płynności granic pomiędzy aktorką a przedstawianymi przez nią bohaterami. Na poziomie aktorskim widać jednak wyraźną różnicę, kiedy artystka mówi we własnym imieniu, a kiedy wciela się w któregoś z bohaterów. Postaci takie jak Julek czy pani Czesia są dość przerysowane, co podkreśla dystans, z jakim traktuje je aktorka. Przy zmianach sposobu poruszania się i mówienia najwyraźniej widać pomoc choreograficzną Pawła Sakowicza. Wyszyńska jest bardzo świadoma przestrzeni, po której się porusza, i mądrze ją wykorzystuje. Natomiast świadomość własnych ruchów jest szczególnie widoczna przy odgrywaniu postaci Julka, który – jak to dziecko – jest bardzo ruchliwy; biega, tańczy, skacze i jest go pełno na scenie.

Postać Julka jest osią całego występu Wyszyńskiej. Nie można jednak oprzeć się wrażeniu, że jest to maska, którą aktorka przyjmuje, aby zyskać dystans wobec doświadczeń, o których będzie opowiadać ze sceny. Wyznania, bardzo osobiste, dotyczą trudnej relacji z ojcem, która później zostanie nazwana wprost nienawiścią. Ta sytuacja przenosi się również na szkolne

doświadczenia Julka, któremu trudno jest skupić się na nauce, kiedy w domu nie jest za wesoło. Julek jest bardzo kreatywnym dzieckiem – jak sam mówi, widzi duchy, rozmawia ze zwierzętami i potrafi rozpoznać, jaką ktoś ma aurę. W konfrontacji z systemem szkolnictwa jego kreatywność zostanie jednak stłamszona, a trudności w nauce sprawią, że pani Czesia uzna go za głupiego: „gdyby głupota mogła latać, to byłbyś już pod sufitem". Trudne doświadczenia nawarstwiają się, co w dalszej części performansu zostanie wprost nazwane traumą. Przejście pomiędzy Wyszyńską a postacią Julka jest ostentacyjne. Aktorka na początku spektaklu pojawia się na scenie jako ona sama. Wypowiada się na temat naturalności i tego, że na scenie nigdy nie jest tak naprawdę do końca sobą. Że o wszystkim musi myśleć – o tym, jak chodzi, jak wygląda i w jaki sposób się wypowiada. A zatem, nawet występując pod własnym nazwiskiem, przyjmuje jakąś pozę czy też postać. Kiedy więc mówi wprost, że teraz przestanie mówić we własnym imieniu i stanie się postacią, czujemy, że stoi za tym pewna gra. Jednak decyzja, czy uwierzymy, że Wyszyńska nie mówi o własnych przeżyciach, należy już do widza.

Rola widzek i widzów jest zresztą tematyzowana od samego początku spektaklu. Przedstawienie zaczyna się od nagranych głosów – to rzekomo wypowiedzi osób siedzących na widowni, rozmawiających szeptem ze sobą. Głosy te mówią, czego spodziewają się po spektaklu, na przykład wyrażają nadzieję, że nie będzie żadnych interakcji z publicznością. Pojawiają się także napisy na ekranie z tyłu sceny, dotyczące odpowiedzialności, jaką artystka bierze za swój spektakl, który nazwany zostaje „sceniczną katastrofą". Podsumowane zostaje to zdaniem, że przynajmniej robi to za swoje pieniądze, a nie podatników. Podkreślony więc zostaje autorski wymiar performansu. Napisy także podpowiadają, jak widz czy widzka ma się zachować w przypadku takowych interakcji, na przykład: „nie odpowiadaj,

jeżeli nie masz na to ochoty” oraz „nie daj sobą manipulować”. Wyszyńska nakazuje nam zachować dystans wobec tego, co pojawi się na scenie, a jednak potem wystawia nas na dosyć poważną próbę, opowiadając o swoich- nie swoich traumach i demonach z przeszłości. Są to bowiem historie, w które bardzo trudno jest się nie angażować emocjonalnie. A zatem, mimo ostrzeżenia, zostajemy jednak trochę zmanipulowani. Samych interakcji z publicznością jednak nie ma zbyt wiele. Są momenty, kiedy aktorka wchodzi na widownię, ale nie narusza przestrzeni żadnego z widzów. Zwraca się też kilka razy bezpośrednio do któregoś z nich, jednak w żadnym wypadku nie wymaga odpowiedzi. A zatem obawy, wypowiedziane przez głosy szepczące na początku spektaklu, nie znajdują potwierdzenia w jego trakcie. Widać jednak, że Wyszyńska jest świadoma stosunku widzek i widzów do niektórych konwencji teatralnych (czyli chociażby lęku przed interakcjami) i trochę sobie z nimi pogrywa.

Odczucia osób siedzących na widowni oraz ich rola w spektaklu nie są jedynym aspektem okołoteatralnym, który zostaje skomentowany przez Wyszyńską. Po pierwsze, wspomniane głosy z offu, pojawiające się w pierwszej scenie, szybko same przyznają się do bycia głosami aktorów – znajomych reżyserki, którzy nagrywają ten wstęp na jej prośbę. Słyszymy zatem, że nie są to widzowie, tylko aktorzy, i że wcale nie siedzą na widowni, tylko ich głosy dobiegają z głośnika. Sam wstęp także zostaje skomentowany przez napisy na ekranie z tyłu sceny, które wyrażają obawę, że scena ta może być za długa i tym samym zepsuć odbiór całego spektaklu. Sama aktorka kilkakrotnie w trakcie przedstawienia zastanawia się nad tym, jak jest odbierana ona i jej zachowanie na scenie. W pewnym momencie mówi też o recenzjach, martwiąc się, że zostanie skrytykowana za chaotyczność dramaturgii oraz „ocieranie się o tandetę”. Widać tutaj odpowiedzialność Wyszyńskiej za każdy aspekt spektaklu, którego jest jedyną aktorką, a także

reżyserką i producentką. Odpowiedzialność, która tutaj przeradza się trochę w chęć kontroli nad każdym jego elementem, wliczając w to tę recenzję (i każdą inną). Poza tym w kilku miejscach pojawiają się nawiązania do współczesnej polskiej sceny teatralnej. Jest tak na przykład w scenie, kiedy Wyszyńska zapowiada pojawienie się postaci pani Czesi – napisy na ekranie z tyłu sceny dopowiadają, że będzie to miks różnych technik teatralnych i reżyserskich najróżniejszych polskich twórców: ekran zostaje zalany falą nazwisk, a na końcu jest pytanie: „da się?”.

Obawa artystki o krytykowanie jej spektaklu z powodu chaotyczności nie jest moim zdaniem zupełnie bezpodstawna. Całość jest przeprowadzona na zasadzie strumienia świadomości – kolejne postaci i tematy pojawiają się w różnych momentach, wracają po chwilowych nieobecnościach i czasem przenikają się ze sobą. Głównym bohaterem jest Julek, pojawiają się jednak również pani Czesia, Mateusz z ławki obok, tata Julka, a w pewnym momencie nawet zagubiony życiowo narodowiec. Pomiędzy odgrywane postacie wkrada się narracja, wypowiadana przez Wyszyńską we własnym imieniu. Dramaturgia jest uporządkowana logicznie i kolejne tematy wynikają jeden z drugiego, ale rzeczywiście – dzieje się bardzo dużo. Intensywności występowi dodają skrajne emocje, towarzyszące kolejnym postaciom. Jest więc dużo płaczu, krzyku, zdenerwowania, bezsilności, ale też radości i śmiechu. W całej tej gonitwie myśli, którą obserwujemy na scenie, raczej trudno się pogubić, gdyż jest ona przeprowadzona klarownie i zrozumiale. Dosyć łatwo jednak jest poczuć się przytłoczonym przez kolejne traumy oraz intensywne uczucia bohaterów. Nie ulega wątpliwości, że ten performans ma dla artystki znaczenie osobiste. Przywołując na scenę kolejne postaci, Wyszyńska pozwala sobie na przepracowanie różnych przemyśleń i przeżyć. Jednocześnie dopuszcza do głosu myśli i uczucia dziecka, które w systemie szkolnictwa czy też w relacjach z dorosłymi często są zagłuszane. I

chociaż jest to niewątpliwie temat ważny, to jednak poprzez przenikanie się osobistych przemyśleń artystki z wypowiedziami jej bohaterów oraz płynność granicy pomiędzy Julkiem a Julią Wyszyńską nie mogę oprzeć się wrażeniu, że jest to spektakl wyłącznie o niej samej. Osobisty ton wypowiedzi jest jednak przez artystkę podkreślany od samego początku („przynajmniej za swoje, a nie za podatników pieniądze"). A jednak żyjąc w świecie, który przez ostatnie lata wystawia nas wszystkich na trudne próby muszę przyznać, że głos Wyszyńskiej, rozdrapującej własne rany i bolączki, wydał mi się przytłaczający. Intensywność przywoływanych przez nią emocji nie pozwala o sobie zapomnieć nawet w ostatniej scenie, w której artystka mówi o ukojeniu i pogodzeniu się ze swoją przeszłością. Podkreślana przez nią w tym momencie czułość wobec siebie samej nie przekłada się moim zdaniem na czułość wobec widzów, wystawionych wcześniej na obcowanie ze skrajnymi uczuciami zagubienia czy wstydu, przeplatanymi z euforią i lękiem. Zapraszając nas do tej szalonej jazdy po obrzeżach własnego umysłu, Wyszyńska nie zapewnia nam pasów bezpieczeństwa, potrzebnych, aby cieszyć się podróżą.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Jak mówić o traumie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-mowic-o-traumie.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 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/jak-mowic-o-traumie*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Odległy język

Marcelina Durska

Nowy Teatr w Warszawie

Mieszkanie na Uranie

według *Mieszkania na Uranie* Paula B. Preciado w tłumaczeniu Sławomira Królaka

reżyseria: Michał Borczuch, adaptacja i dramaturgia: Tomasz Śpiewak, scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot, obrazy: Jan Płatek, muzyka: Bartosz Dziadosz, reżyseria światła: Robert Mleczko, reżyseria, wykonanie i montaż wideoeseju: Anu Czerwiński, zdjęcia: Krzysztof Bagiński, Anu Czerwiński, Filip Pasternak

premiera: 3 marca 2022

Przedstawienie rozpoczyna się sceną, w której trójka młodych osób (Bartosz Bielenia, Jaśmina Polak, Jan Sobolewski) ogląda mieszkanie do wynajęcia. Właścicielka mieszkania (Monika Niemczyk), ubrana w garsonkę i białe rękawiczki, jest groteskowym wcieleniem wartości mieszczańskich. Miejscem konfrontacji jest mieszkanie w starej kamienicy: scenografka Dorota Nawrot zaprojektowała kilka pomieszczeń zbudowanych z metalowych stelaży i kartonowych ścian z namalowanymi zdobieniami i oknami. Środkowa część to spory pokój, z którego aktorzy i aktorki przechodzą do drugiego pomieszczenia, ukrytego za półprzeźroczystą kotarą.

Jej użycie jest niczym gest z postmodernistycznych filmów, jawna gra z widzami, co jest dla nich widoczne na scenie, a co nie. Niby ukryte reflektory, metalowe elementy, a nawet sztuczne rośliny są tak naprawdę bardziej widoczne. Rozmowy toczące się w tym pomieszczeniu są jak zawoalowane tajemnice, które zostają ujawnione po odsłonięciu materiału. Skojarzenie z filmowym postmodernizmem powraca w drugiej części przedstawiania, przypominającej estetyką kino Pedra Almodóvara, zwłaszcza gdy na scenie pojawia się ekipa techniczna i pomaga aktorkom i aktorom w rozmontowywaniu scenografii.

Pierwsza scena zostaje powtórzona, z tą różnicą, że za pierwszym razem grupa młodych jest ubrana i zachowuje się w sposób, który moglibyśmy określić jako „męski": roszczeniowy, agresywny. W powtórzonej sekwencji do mieszkania przychodzą ci sami aktorzy i aktorka, ale tym razem przerysowują „dziewczęce" gesty: są egzaltowani, zdrabniają słowa. Na końcu zaczynają sprzątać, wycierać okna i podłogę – jakby chcieli pozbyć się warstw norm i zasad zebranych przez lata. W ten sposób wprowadzeni zostajemy w temat spektaklu.

W kolejnej scenie wszyscy siadają za stołem w pomieszczeniu za kotarą i, razem z właścicielką mieszkania, jedzą posiłek. Stół kojarzy się z rodzinną atmosferą i wspólnie spędzanym czasem – ale również z nieprzyjemnymi żartami członków rodziny, przytykami i presją, które są zwierciadłem społecznych norm i kulturowej przemocy. O tym mówią kolejno aktorki i aktorzy w swoich monologach.

Spektakl bazuje na esejach Paula B. Preciado zebranych w niewydanej jeszcze w Polsce książce *Mieszkanie na Uranie*. Inspiracja ta wybrzmiewa na dwóch poziomach. Po pierwsze, twórcy odnoszą refleksje badacza do sytuacji politycznej i społecznej w Polsce. Doświadczenia Preciado uczęszczającego

do katolickiej szkoły i pochodzącego z hiszpańskiej, prawicowej, heteroseksualnej rodziny korespondują z dziecięcymi wypowiedziami pojawiającymi się w tle spektaklu. W pewnym momencie z off-u słychać wypowiedzi dzieci opisujące standardy i sposoby heteronormatywnego edukowania w szkołach oraz opresyjność aktualnego systemu szkolnictwa. Reżyser za autorem tekstu wskazuje, że społeczny podział ról i konkretne zachowania wpajane są nam od najmłodszych lat przez szkołę czy Kościół. Jesteśmy uczeni dostosowywania się do patriarchalnego i heteronormatywnego systemu, a każde odstępstwo jest karane lub wyśmiewane, o czym przypominają dziecięce głosy. Po drugie, na scenę przeniesione zostają poszukiwania dotyczące granic płciowych identyfikacji, o których Preciado pisze, odnosząc się do swoich podróży i własnego procesu tranzycji. Postać grana przez Jaśminę Polak zastanawia się, na przykład, co by się wydarzyło, gdyby porzucić wszystko i odejść lub porzucić żonę dla konia. Następnie zaczyna zamalowywać stare ściany mieszkania niewidzialną farbą, przygotowując miejsce na nowe myślenie. Kolejne zadawane przez aktorki i aktorów pytania i wypowiadane głośno myśli wzbudzają coraz większe pomieszanie i zaskoczenie. Punktem kulminacyjnym monologów jest częściowo śpiewany monolog Bartosza Bieleni. Rozpoczyna on proces tłumaczenia, dlaczego postaci nie formułują żadnych definiujących je zasad, zgodnie z tym, co jest wymagane społecznie. Aktor zamiast struktur, które tylko ograniczają każdego, proponuje miłość, brak nazewnictwa oraz cielesne poszukiwania wynikające z troski i słabości. Na każdy publiczny dyskurs, cytując Preciado, odpowiada, odrzucając ideologię, a przywołując alternatywne rozwiązania prowadzące do rewolucji dzielenia się i troski. W wyśnionym przez Preciado mieszkaniu na Uranie nie ma żadnych ograniczeń i żadnych dualistycznych norm, świat nie jest dzielony, nie rządzi nim patriarchalna władza. Borczuch kreuje świat, który odpowiadałby temu

opisowi, jednocześnie próbując wprowadzić miejscami głos krytyczny. W spektaklu jednak każda z wypowiedzi jest ograniczona językiem esejów. Aktorki i aktorzy mówią słowami Preciado, dlatego bliski akademickim wypowiedziom język, z nacechowanym specjalistycznie słownictwem, może być trudny w odbiorze. Szczególnie odczuwalne jest to w drugiej części przedstawienia, formalnie zbliżonej bardziej do filmu niż do efemerycznego i fantazmatycznego miejsca z poprzedniej części, zawierającej większy potencjał krytyczny, ale nie wykorzystującej go w pełni. Po spektaklu słyszałam rozmowy, w których zastanawiano się nad znaczeniem niektórych wypowiedzi. Ten zabieg kontrastuje z umieszczonym w programie do spektaklu poradnikiem *Jak pisać i mówić o osobach LGBT+*[1], napisanym przejrzyście i przystępnie.

Osią drugiej części spektaklu jest historia młodej artystki, która wyrusza na poszukiwania niańki z dzieciństwa (Monika Niemczyk). Artystka (Marta Ojrzyńska), przypominająca Penelope Cruz (co zostaje żartobliwie skomentowane w spektaklu), odbywa podróż do przeszłości. Towarzyszy jej przyjaciel filmowiec (Jacek Poniedziałek), którego zadaniem jest rejestrowanie wszystkiego. Wokół tego wątku narastają swobodnie inne sceny, które łączy temat krytyki kulturowych norm związanych z seksualnością i wątek poszukiwań alternatywnych konfiguracji relacji seksualnych. Jaśmina Polak opowiada o partnerskiej, romantycznej miłości do zwierząt; mówi o psie jak o istocie równej sobie, tak też go traktuje, chociaż jest świadoma swojej dominującej pozycji. Poniedziałek z zaangażowaniem wypowiada monolog, w którym podważa wszystko, co o miłości i relacjach mówi się w *Hymnie o miłości*, a co traktowane jest w spektaklu jako przykład narzucanych i nieświadomie reprodukowanych norm. Aktorzy i aktorki występują na scenie nago: zarówno na planie fabularnym, jak i teatralnym gest ten można czytać jako krytyczny, choć

nagość pokazuje się tutaj jako „zwyczajną”, niezobowiązującą.

Mówi się w spektaklu też o sytuacji uchodźców przybywających do Europy pontonami przez Morze Śródziemne. Poniedziałek wypowiada wspomnienia Preciado o wyspie Lesbos, kiedyś miejsca pielgrzymek lesbijek, dzisiaj pierwszego punktu na drodze uchodźców, granicy, po której przejściu tracą swoją tożsamość, a Europejczykom nieustannie przypominają o zagrożeniu terrorystycznym. Tu symbolicznie pojawia się bagaż bez właściciela, do którego Poniedziałek zagląda.

Przepełniona wątkami i problemami część kończy się spotkaniem artystki z niańką (Monika Niemczyk). W monologu na temat pracy dawnej opiekunki, a teraz pracownicy seksualnej, trafnie wskazuje ona problem przypisywania ról kobietom w patriarchalnym społeczeństwie. Scena, w której młoda artystka słucha uważnie starszej niańki, mówiącej poważnym głosem i używającej specjalistycznego języka, jakby wygłaszała naukowy wykład, jest nieco komiczna, choć niełatwo jest śledzić tę kolejną nieoczywistą tezę.

Wydarzenia na scenie przeplatane są wideoesejami Anu Czerwińskiego. W relacji z fantazmatycznym światem Uranu zderzają widzki i widzów z rzeczywistością osób transgenderowych w Polsce. Na wąskim ekranie ponad sceną oglądamy zainscenizowane rozmowy Czerwińskiego twarzą w twarz z rodziną (Monika Niemczyk, Jacek Poniedziałek, Bartosz Bielenia, Bartosz Gelner, Jan Sobolewski). Po kilku scenach dwójkowych następuje sekwencja zbiorowa, w której wszyscy siedzą w kręgu niczym na rodzinnej terapii. Tematem rozmów są prawne aspekty procesu tranzycji (w Polsce osoba dokonująca tranzycji musi pozwać do sądu swoich rodziców) i postawy członków i członkiń rodziny. Obserwowanie indywidualnych reakcji umożliwia publiczności zobaczenie problemu w szerszej perspektywie: bliskiej Anu i dotykającej jego własnych przeżyć, jak i pozwalającej dostrzec,

z jakimi emocjami zmagała się jego rodzina. Tu rozmywa się granica między tym, co prawdziwe a tym, zagrane. Ponieważ Anu występuje we własnym imieniu, możemy sądzić, że rozmowy z jego rodziną przebiegały podobnie. Sceny te są jednak zainscenizowane, a w tle momentami widoczna jest kamera. Wykorzystanie zbliżeń oraz udział Czerwińskiego potęguje wrażenie przenikalności fikcji z rzeczywistością. W teatrze, na żywym planie, widzimy wizję przyszłości pozbawionej podziałów i binarności, a na ekranach dzisiejsze zmagania i trudności, z jakimi muszą radzić sobie osoby LGBTQ+. Wiele jest tu jeszcze do zrobienia, co najwyraźniej zostało pokazane poprzez postawę konserwatywnego ojca Anu, negującego zdanie i odczucia własnego dziecka na rzecz swoich wymagań i swoich emocji, a także przez przywołanie procesu sądowej korekty płci. Na zakończenie Anu, stojąc wśród drzew, kieruje do widzek i widzów zainspirowany postulatami Preciado manifest dotyczący braku odwagi. Wydaje mi się, że w tym miejscu spektakl powinien się zakończyć: głos kruchości rewolucji jest tak wyraźny, że nie trzeba nic do niego dodawać. Borczuch wraca jednak do dziecięcych głosów, które przemawiają przez aktorki i aktorów, przypominając, że każdy jest inny. Wideoeseje są najważniejszym punktem przedstawienia, ponieważ łączą dzisiejszy świat z czymś odległym i fantazyjnym. Tak jak daleko jest Uran od Ziemi, tak wydaje mi się, że momentami Borczuch oddala się od publiczności, stawiając na język niełatwy do zrozumienia przez wszystkich widzów i próbując poruszyć zbyt wiele tematów.

Wzór cytowania:

Durska, Marcelina, *Odległy język*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/odlegly-jezyk.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Marcelina Durska – studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Poradnik można znaleźć na stronach http://www.jakpisacolgbt.pl lub http://www.jakmowicolgbt.pl [dostęp: 10 IV 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/odlegly-jezyk*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

„Mam dość” (dla Milo)

Małgorzata Budzowska

Teatr Pinokio w Łodzi

Scott Stuart

Mój cień jest różowy

tłumaczenie: Michał Rusinek, adaptacja i reżyseria: Bartosz Kurowski, scenografia: Klaudia Laszczyk, muzyka: Łukasz Damrych, ruch sceniczny: Szymon Michlewicz-Sowa, konsultacja psychologiczna: Bianca-Beata Kotoro, Aleksandra Dulas

premiera: 12 lutego 2022

To spektakl o odwadze dzieci. Takiej, na jaką stać mało którego z dorosłych. Uwikłani w normy społeczne, które ustanawiają nasz status, nie potrafimy się im przeciwstawić. To dzieci, dotknięte przemocą normy, walczą o wiele odważniej, w szkołach, w rodzinach, na podwórkach, o to, by mogły być sobą i prezentować swój cień w takiej barwie, jaka jest im najbliższa.

Bartosz Kurowski przeniósł do teatru krótką, rymowaną i uzupełnioną ciekawymi grafikami opowieść Scotta Stuarta, kanadyjskiego autora książek dla dzieci i ilustratora. Książki i ilustracje Stuarta wpisują się we współczesne dyskusje nad koniecznością rozbrajania stereotypów

społecznych, krzywdzących dzieci do nich niepasujące. *Mój cień jest różowy* podnosi temat akceptacji tożsamości dzieci LGBT+ zarówno przez nie same, jak i przez ich rodziców. Książka w sposób przystępny dla młodego odbiorcy ujawnia sytuację graniczną, gdy dziecko ustanawia relację z sobą samym i uczy się miłości do własnego cienia. Gdy jednak ów cień odbiega od normy, jaką formułuje dla niego świat, rozpoczyna się wewnętrzna, bolesna walka zarówno z samym sobą, jak i ze światem. Tę walkę, wymagającą ogromnej odwagi i sojuszniczego wsparcia, w doskonałym przekładzie „tłumacza o bardzo kolorowym cieniu", Michała Rusinka, pokazuje właśnie spektakl Teatru Pinokio.

Główni bohaterowie, O. (Łukasz Batko) i jego Cień (Piotr Pasek) oraz Tata O. (Łukasz Bzura) i jego Cień (Piotr Osak), grają w żywym planie, który podkreśla relacyjny charakter procesu kształtowania się tożsamości dziecka, ale i zmianę dokonującą się w tożsamości rodzica. O. i jego/jej Tata ustanawiają siebie na nowo w relacji zarówno do swoich Cieni, jak i do siebie nawzajem. To jedno z głównych rozpoznań tego spektaklu – rodzic zawsze jest lustrem dla dziecka, ale i dziecko pozwala rodzicowi na to, by spojrzał on na siebie w nowej perspektywie. Gdy zatem O. zaczyna rozpoznawać siebie w odbiciu różowego, nieheteronormatywnego Cienia, próbuje pokazać go Tacie, który jednak nie jest na to gotowy.

Łukasz Batko gra chłopca, który odnajduje w sobie tożsamość dziewczynki. Woli jednorożce, lalki i różowe spódnice i z utęsknieniem, ale czasami i z gniewem spogląda na swój różowy Cień. Batko gra bardzo stanowczo, sposobem wypowiadania słów i gestami tworzy niezwykle odważną osobę. Reżyser unika epatowania figurą ofiary systemowej normy i pozwala dziecięcemu odbiorcy poznać postawę odwagi i szacunku do siebie. Obrazy walki o utożsamienie z samym sobą rozpisane są na choreograficzne sceny

fizycznego agonu O. i jego Cienia. Gwałtowny taniec O. z własnym Cieniem nie epatuje jednak przemocą, ale gniewem i bezradną rozpaczą dziecka miotającego się między subtelnością gestów różowego Cienia a ostrością gestów Cienia niebieskiego, projektowanego dla niego przez Tatę. Wielką zaletą tych scenicznych zmagań jest doskonałe przygotowanie taneczne Piotra Paska, który obok scen tanecznej „walki" z O. wykonuje czułe gesty przytulania, próbując przekonać go do siebie. Odziany w różowe trampki, szorty, T-shirt i różową spódniczką tutu Cień towarzyszy O. w różnej odległości, zależnie od tego, czy O. jest już gotowy na swoją tranzycję. Czasami też chowa się przestraszony w stojącym na scenie tipi, znacząc tym samym momenty odrzucenia. Pasek, przy wsparciu koncepcyjnym Szymona Michlewicza-Sowy, stworzył ciekawą metaforę tożsamości dziecka, która przebija się ku istnieniu nie przemocą, a łagodnym ujawnianiem się. Jednak pozostające pod presją normy narzucanej przez Tatę dziecko usiłuje z nim walczyć, dlatego po gwałtownym geście odrzucenia proponowanej O. spódnicy, różowy Cień wykonuje solowy taniec rozpaczy.

Istotne również jest to, że O. ma władzę mówienia, podczas gdy jego Cień pozostaje niemy. Taki sposób prezentacji postaci podkreśla zarówno sytuację przemilczania swoich nienormatywnych tęsknot przez dzieci, jak i próbę ich uciszania przez dorosłych. Jednak O. wykorzystuje siłę swojego głosu w walce o swój Cień, zarówno w dialogach z Tatą, jak i w piosenkach. Rozmawia też ze swoim Cieniem, który reaguje tylko gestem lub mimiką. Po ujawnieniu swojej tożsamości Tacie waleczność O. przenosi się ku przemocowej normie, a jego odwaga imponuje Tacie, choć w równej mierze go niepokoi.

Bo to jednak jest też spektakl o miłości rodziców do dzieci. Łukasz Bzura tworzy postać ojca szczerze kochającego swoje dziecko i usiłującego

przekazać mu wzorzec mężczyzny z niebieskim Cieniem, wedle którego sam został wychowany. Nie umie dostrzec i zrozumieć, że jego syn nie utożsamia się z takim wzorcem. Jednak gra Bzury pozwala zauważyć, że opór Taty wynika w głównej mierze ze strachu przed tym, co może spotkać jego dziecko, gdy pójdzie ono w świat ze swoim nienormatywnie różowym Cieniem. To znany wszystkim rodzicom niepokój, z czasem przeradzający się w realny strach w obliczu fali homo- i transfobii: czy dziecko w swojej „inności" zdoła obronić siebie przed światem? Bzura w roli Taty wydobywa ten niepokój towarzyszący rodzicielskiej miłości, która usiłuje wyposażyć dziecko we wszystkie narzędzia obrony przed przemocą normy, również te konformistyczne. Dopiero O. pokaże swojemu Tacie odwagę w odrzuceniu uległości i wyjścia do świata w pełnym świetle swojej odmienności. W ten sposób to dziecku uda się zmienić postawę dorosłych. Jest jednak w grze Bzury, człowieka o potężnej sylwetce „prawdziwego mężczyzny", niezwykła kruchość, która z czasem okazuje się jego siłą. Rzadko widzimy na scenie takie postacie ojców, którzy od stanowczych gestów superbohatera przechodzą do skulonej postawy zapadającego się w fotelu rodzica, usiłującego zrozumieć swoje dziecko. Tata O. przechodzi swoją drogę ku zrozumienia syna gwałtownie, ale tym bardziej zdecydowanie walczy o jego różowy Cień, zakładając niebieską tutu.

Perspektywa rodzicielska poszerzona jest w spektaklu Kurowskiego o wymiar całej rodziny poprzez przywołanie przeciw-historii przodków O. i jego/jej Taty. Rozgrywana w planie lalkowym rozmowa obrazów portretowych wujków i ciotek O., animowanych przez Krzysztofa Ciesielskiego, Małgorzatę Krawczenko, Hannę Matusiak i Natalię Wieciech, ujawnia przemilczaną historię członków rodziny, których przemoc normy zmusiła do ukrywania własnych cieni. Rozmowy przodków w zabawny sposób wprowadzają młodych widzów w świat marzeń, realizowanych wbrew

normie, gdy ulubienica mężczyzn, Ciotka Amelia, wyznaje swoją miłość do kobiet, perfekcyjna pani domu, Ciotka Zuzanna, podkreśla swoją pasję do nauk ścisłych, burmistrz, Wuj Tadeusz, ujawnia tęsknoty za baletem, a mistrz olimpijski w podnoszeniu ciężarów, Wuj Zenon, tęskni za teatrem. Dla każdej z tych postaci aktorzy i aktorki proponują specyficzną formę maniery językowej oraz inną dynamikę animacji ruchu, co podkreśla ich różnorodność. Zaniepokojone zmaganiami Taty i O. obrazy przodków ożywają w animacjach, by interweniować w obronie różowego Cienia O. Scena konfrontacji Taty O. z przodkami uświadamia ojcu prawdę o członkach jego rodziny, a tym samym pozwala mu na zrozumienie syna.

Dopisana do tekstu Stuarta scena w klasie szkolnej pozwoliła na przedstawienie odwagi dzieci, które często szybciej i bardziej zdecydowanie niż ich rodzice zauważają problemy, z jakimi zmaga się świat. Postacie dzieci, rozgrywane w planie lalkowym, z charakterystyczną dla ich wieku emfazą dyskutują o konieczności aktywnego działania w obszarach zagrożeń klimatycznych, ochrony osób uchodźczych i praw człowieka. W tym celu powołują Stowarzyszenie Krytyczna Interwencja Ratunkowa Teraz!. Tak właśnie działają dzieci i młodzież: bez oglądania się na racjonalne narracje, działają odważnie, idealistycznie i wszystkie naraz. O. dołącza do tej grupy, gdy po pierwszej panicznej ucieczce zostaje przez nią zaproszony do zabawy wraz ze swoim różowym Cieniem.

Jest jednak w tym spektaklu jeszcze scena, która na długo zapada w pamięć. Krótka, dynamiczna scena krzyku O., przy zupełnym wyciemnieniu sceny, z punktowym oświetleniem jego sylwetki, niespodziewanie wrzuca odbiorców w ogrom cierpienia nieheteronormatywnego dziecka. O. wykrzykuje: „Mam na imię Dominik, Zuza, Milo, twoja siostra, twój brat, twoja córka!” i kończy prośbą: „Proszę! Nie pozwól, żeby ta historia skończyła się źle!”. W ten

sposób reżyser składa hołd wszystkim dzieciom, które z powodu odrzucenia przez swoją nieheteronormatywność popełniły samobójstwo, a których symbolem jest Milo Mazurkiewicz. Teatr nie zapomina o Milo, wspominany jest w spektaklu Marcina Libera (*Bowie w Warszawie*), jego tragedii można dedykować najnowszy spektakl Michała Borczucha (*Mieszkanie na Uranie*), w którym Anu Czerwiński opowiada o swojej tranzycji, zmaganiach z systemem i ukochaną rodziną, zadając pytanie: „Kto stanie w obronie queerowego dziecka?". Spektakl Teatru Pinokio daje nadzieję, że będą to rodzice i inne osoby sojusznicze, tak by „mam dość" Milo nie było dłużej wyrazem rezygnacji z życia. Tego uczy nas wszystkich postawa O. i jego Taty.

Wzór cytowania:

Budzowska, Małgorzata, *„Mam dość" (dla Milo)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/mam-dosc-dla-milo.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Małgorzata Budzowska – filolożka klasyczna i teatrolożka, profesor w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ, Early Career Associate w Archive of Performances of Greek and Roman Dramas w University of Oxford. Autorka książki *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej* 2018), współautorka leksykonu *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów* (2020).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/mam-dosc-dla-milo*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

„Nie ma nadziei dla Jana Pawła II”

Anna Pajęcka

Teatr Polski w Poznaniu

Śmierć Jana Pawła II

reżyseria: Jakub Skrzywanek, scenariusz: Jakub Skrzywanek, Paweł Dobrowolski, dramaturgia: Paweł Dobrowolski, scenografia i światła: Agata Skwarczyńska, kostiumy: Paula Grocholska, choreografia: Agnieszka Kryst, muzyka: Karol Nepelski, wideo: Rafał Paradowski, Liubov Gorobiuk

premiera: 5 lutego 2022

„W gazetach o papieżu nie ma ani słowa, bo tematem tygodnia jest Terri Schiavo, gasnąca spokojnie w Ameryce po odłączeniu sztucznego odżywiania”, relacjonuje Piotr Czerski w *Ojciec odchodzi*, eseju o ostatnich dniach Jana Pawła II. Sprawa Terri Schiavo, podtrzymywanej sztucznie przy życiu przez piętnaście lat, wbrew woli, jaką wyraziła jeszcze w stanie przytomności, jest podręcznikowym przykładem mówienia o etyce umierania i o tym, kto ma prawo do śmierci rozumianej jako ulga w cierpieniu. Amerykanka zostaje odłączona od aparatury, jej ciało umiera 31 marca 2005 roku. Tego samego dnia rozpoczyna się przedśmiertna agonia papieża. Świat chłonie wieści spływające ze stolicy apostolskiej, ale nie ma w nich wątku

prawa do godnego odchodzenia. Opowieść o śmierci papieża jest sklejana z krótkich komunikatów podawanych przez lekarzy i współpracowników: wstrząs septyczny, zapaść krążeniowa, utrata przytomności. Relacjonowana jak wydarzenie sportowe, na bieżąco, budzi emocje. Zderzenie ze śmiercią Terri Schiavo, które proponuje w swojej książce Czerski, stawia pytanie: czemu ma służyć publiczne umieranie?

Na takiej kanwie opiera się spektakl *Śmierć Jana Pawła II* w reżyserii Jakuba Skrzywanka, wystawiony w Teatrze Polskim w Poznaniu. Jak zmienia się optyka procesu umierania, kiedy dotyczy postaci ze spiżu? Twórcy otwierają przedstawienie cytatem z encykliki *Evangelium Vitae*: „Od eutanazji należy odróżnić decyzję o rezygnacji z tak zwanej «uporczywej terapii», to znaczy z pewnych zabiegów medycznych, które przestały być adekwatne do realnej sytuacji chorego, ponieważ nie są już współmierne do rezultatów, jakich można by oczekiwać lub też są zbyt uciążliwe dla samego chorego i jego rodziny”. Jakby już na wstępie próbowali ustanowić tezę spektaklu – życie papieża przedłużano wbrew jego woli, a publiczna śmierć miała posłużyć celom Kościoła. W licznych wywiadach, których, jakby asekuracyjnie, udzielał przed premierą, Skrzywanek mówi, że w 2005 roku publicznym umieraniem papieża chciano odtworzyć narrację o cierpiącym Chrystusie. I tak było – robiono to w sposób prawie perwersyjny. Transmisja z odchodzenia, terminologia medyczna, którą powtarzały stacje telewizyjne, stawała się atrakcyjnym medialnym językiem. Twórcy korzystają z tego, budując dramaturgię. Jedyna komunikacja z widzem zachodzi na ekranach, na których powtarzane są wypowiedzi środowiska medycznego i współpracowników papieża. Jakuba Skrzywanka i dramaturga Pawła Dobrowolskiego nie obchodzi Jan Paweł II jako postać. Nie dokonują oceny jego pontyfikatu, nie sięgają również do szerokiego rezerwuaru mediów wytworzonych przez internet i popkulturę. W centrum stawiają śmierć, a

dokładniej – medialny spektakl śmierci urządzony przez stacje telewizyjne.

W pierwszej części spektaklu Jan Paweł II (w tej roli Michał Kaleta, który wizualnie przypomina raczej Josepha Ratzingera niż Karola Wojtyłę) jeszcze przytomny, w towarzystwie pielęgniarza Massimiliano (Mariusz Adamski) i zakonnic (Barbara Krasińska, Monika Roszko) próbuje zjeść posiłek. Przełykanie przychodzi mu z trudem, podobnie jak nawiązanie jakiejkolwiek interakcji z sekretarzem, Mieczysławem Mokrzyckim (Piotr B. Dąbrowski), który nalega, żeby papież wygłosił wielkanocne orędzie do zgromadzonych na placu wiernych. Jeśli każda sytuacja historyczna musi mieć wizualną referencję, to obrazem śmierci Jana Pawła II jest ten, gdzie stoi przed tłumem wiernych, nie jest w stanie wypowiedzieć słów błogosławieństwa, podnosi więc tylko rękę i macha nią z rezygnacją. W spektaklu dzieje się to jakby w domyśle, poza sceną. Publiczność widzi wtedy zakonnice, które w napięciu czekają, co się wydarzy. Obraz jednak, reprodukowany przecież wielokrotnie, możemy sobie wyobrazić. Proces umierania (który Czerski podsumowuje powtarzanym wszędzie zdaniem: „nie ma nadziei dla Jana Pawła II”) Kaleta odgrywa brawurowo. Rola, z którą zdecydował się mierzyć, niesie ze sobą konsekwencje: prawdopodobnie choć na chwilę przylgnie do niej sformułowanie „rola życia”. W metodzie Kalety jest też widoczne odniesienie do filmu *Śmierć Ludwika XIV*, który Skrzywanek wymienia jako jedną z referencji dla spektaklu. Kaleta, podobnie jak Jean-Pierre Léaud w filmie Alberta Serry, krztusi się, charczy, pluje, a kamera to rejestruje i transmituje bliskie ujęcia na ekran wiszący nad sceną. Co wrażliwszy widz nie ma dokąd uciec przed współuczestniczeniem w agonii, może tylko czekać, aż będzie po wszystkim. Śmierć przychodząca powoli jest obrzydliwa. Naturalna reakcja na uczestniczenie w cudzym cierpieniu to chęć szybkiego rozwiązania, dojścia do finału. Pięknie opisał to ostatnio Mateusz Pakuła (zresztą również dramaturg) w książce *Jak nie zabiłem*

mojego ojca i jak bardzo tego żałuję. Współuczestniczenie w procesie umierania to afekt silniejszy od żałoby. Słuchanie charczącego Kalety uruchamia w widzu chęć wołania o ciszę.

Z chwili śmierci twórcy nie robią widowiska. Zresztą w ogóle oszczędzają narzędzia. Pada niewiele słów, jeśli już, to w języku włoskim, bez tłumaczenia. Dla Dobrowolskiego i Skrzywanka śmierć ciała naturalnego Jana Pawła II to okazja do, posługując się metodologią Ernsta H. Kantorowicza, skontrowania go z ciałem wspólnotowym. Martwego papieża biorą w swoje ręce tanatokosmetolożka (Kornelia Trawkowska) i balsamista (Alan Al-Murtaha). Przy dźwiękach włoskiego disco Trawkowska nadaje martwemu ciału kolor, Al-Murtaha zaś za pomocą chemicznych procedur przywraca mu naturalny kształt i jędrność. Ten proces formowania ciała – budowania pomnika – jest fascynujący. Powstaje ów „ciało wspólnotowe" – niezmienne w czasie, nieśmiertelne i bez grzechu.

I takie ciało zostaje wystawione na widok publiczny w drugiej części spektaklu. Scena staje się na chwilę miejscem ceremonii: rozbicia pierścienia, odmówienia modlitw. Wszystko jest tu strasznie na poważnie, przy słowach modlitwy *Pater Noster*, bo i sam spektakl jest bardzo na poważnie. Następuje oddanie godności papieskiemu umieraniu, którą osłabiły gesty pielęgnacji: podmywanie starego człowieka, zmienianie pampersów, nagość. Publiczność zostaje autorytarnie zaproszona na widownię. Można pożegnać papieża, zrobić zdjęcie. Część widzów poddając się zaproszeniu wchodzi w sakralną sytuację totalnie – z opuszczonymi głowami i rękoma splecionymi przed sobą przyjmuje postawę jak w miejscu kultu. Twórcy rozbijają sytuację teatralną, rezygnują z wyjścia aktorek i aktorów do końcowych braw, zatem sakralna fikcja, wzmocniona przez zaangażowanie publiczności, nie zostaje rozwiązana. To chyba najsilniejszy

zabieg w spektaklu Skrzywanka.

Znakomita scenografia Agaty Skwarczyńskiej nadaje całości ramę. Papież umiera pod kopułą bazyliki św. Piotra, która jest centralnym elementem sceny. Bazylika jest tak naprawdę szkieletem budynku, jak szklane domy wystawia się na zaglądanie do środka. To kolejne odniesienie do bezlitosnej ekspozycji w Watykanie. W encyklice poświęconej umieraniu Jan Paweł II pisał, że ogląd ludzkiego cierpienia jest „wezwaniem do wspólnoty i solidarności". Czy zatem spektakl, który rozgrywał się na ekranach telewizorów przed siedemnastoma laty, miał być narzędziem zjednoczenia? Wiele pytań zadaje przedstawienie Skrzywanka, równie wiele można zadać reżyserowi. Zwłaszcza o moment, w którym zdecydował się na podjęcie tematu. Ten, w którym nastawienie do pontyfikatu Jana Pawła II zaczyna być krytyczne, znika aura nieomylności i świętości. Skrzywanek w jednej z rozmów opowiada, że publiczna śmierć papieża spowodowała znieczulenie na cierpienie i pozbawianie go podmiotowości. Porównuje to do sytuacji na wschodniej granicy, kiedy późną jesienią w podlaskich lasach umierali przepędzani przez straż graniczną migranci. W innej rozmowie do konferencji Mateusza Morawieckiego w związku z liczbą nadmiarowych zgonów spowodowanych pandemią koronawirusa. Myślę, że to porównania są mocno chybione. Przyjmując nawet, że pozbawiony świadomości Jan Paweł II stał się marionetką w rękach Kościoła, śmierć ze starości w żaden sposób nie odnosi się do cierpienia, które jest zadawane systemowo, podobnie jak do śmierci spowodowanej pandemią i błędną strategią jej wygaszania. Wydaje się, jakby Skrzywanek i Dobrowolski uważali: to ostatni moment, żeby mówić o świętości tej postaci, za chwilę zajmie się nią prokuratura. Natomiast być może nawet na to jest trochę za późno.

Dosłownie krytyczny wobec Kościoła komponent spektaklu wybrzmiewa w

sytuacji pozascenicznej. Spektaklowi towarzyszy wystawiony w foyer kramik z papieskimi artefaktami. „W sklepie był papież; ba – było papieży stu, we wszystkich formatach znanych drukarniom, na całej ścianie, na środku tabliczka, że towar zakupiony nie podlega zwrotowi” – tak Piotr Czerski wspomina okres po śmierci papieża. Ale reportażowa precyzja, z jaką Skrzywanek realizuje swoje spektakle (choćby przywołując historię Romana Polańskiego na kanwie skryptu zeznań Samanthy Geimer w *Opowieści niemoralnej* w Teatrze Powszechnym w Warszawie), wybrzmiewa nie tylko w performatywnej konstrukcji *Śmierci Jana Pawła II*. W przerwach pomiędzy sekwencjami twórcy pokazują krótkie nagrania, w których mieszkańcy i mieszkanki Poznania wspominają, jak przeżyli śmierć papieża. Jeśli te zabiegi, korzystające z narzędzi telewizyjnego reportażu, mają czemuś służyć, to rozbijaniu patosu, ale także rozpraszaniu odpowiedzialności, odsuwaniu punktu widzenia z reżysera na szerzej rozumianą społeczność.

Ostatnio znajomy krytyk teatralny zauważył, nie jestem pewna, czy ironicznie: „zobaczycie, Skrzywanek jeszcze Lechowi Kaczyńskiemu będzie chciał zwracać godność”. Traktując jednak spektakl Skrzywanka jako próbę zmierzenia się z pomnikową postacią, wytworzonym przez nią narodowym sacrum i własną pamięcią, trzeba pogratulować reżyserowi odwagi, zwłaszcza kiedy krytyczna publiczność teatralna zwraca się raczej w stronę odzierania z patosu niż „przywracania godności”.

Wzór cytowania:

Pajęcka, Anna, *Nie ma nadziei dla Jana Pawła II*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-ma-nadziei-dla-jana-pawla-ii.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Anna Pajęcka – kierowniczka działu teatr i sekretarzyni redakcji „Dwutygodnika”. Krytyczka teatru i sztuki. Publikuje w „Dialogu”, „Dwutygodniku”, „Wysokich Obcasach”, „Magazynie SZUM” i „Czasie Kultury”.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/nie-ma-nadziei-dla-jana-pawla-ii*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Opowieści z krypty

Maksymilian Wroniszewski

Teatr Wybrzeże w Gdańsku

Henrik Ibsen

Upiory

przekład: Anna Marciniakówna, dramaturgia i reżyseria: Olga Grzelak, scenografia i kostiumy: Anna Oramus, muzyka: Andrzej Konieczny, wizualizacje: Natan Berkowicz, reżyseria światła: Klaudyna Schubert, choreografia: Oskar Malinowski

premiera: 11 marca 2022

Kogoś, komu „skandynawski” salon kojarzy się – czy to za sprawą ekranizacji tamtejszych kryminałów, czy aranżacji wnętrz z katalogów Ikei – ze sterylnością, minimalizmem i stonowaną kolorystyką, początek *Upiorów* w Teatrze Wybrzeże zbije z tropu. Rdzawe wizualizacje rzutowane na całą scenę i dobiegające z offu szumy dają odczuć, że oto znaleźliśmy się w sferze niemalże infernalnej. Ta wizualno-dźwiękowa kakofonia ustaje dopiero po chwili. Jesteśmy teraz w salonie Heleny Alving (Małgorzata Brajner), choć nadal mamy wrażenie, że tkwimy w podziemiu. Spiralne schody wznoszące się donikąd, wizualizacje morskich głębin, wyłożony białymi kafelkami

postument, na którym stoi akwarium wypełnione stułbiami, wisząca rzeźba przedstawiająca takież żyjątko w powiększonej skali, okienko-bulaj w głębi sceny – jesteśmy nie tylko w salonie-piwnicy, ale może nawet pod powierzchnią wody. W każdym razie wyobraźnia organizująca spektakl w reżyserii Olgi Grzelak to właśnie wyobraźnia podziemno-akwatyczna. Ważnego dla *Upiorów* Ibsena napięcia między akwatyczną Północą a solarnym Południem („Słońce, Słońce" – anemicznie powtarza u Ibsena powracający z Francji Osvald) reżyserka jednak nie rozwija, choć z początku wydaje się, że „wodny" bulaj i „słoneczna" arkada (czym jest arkada dla „mitologii słońca", niech poświadczą obrazy Giorgia de Chirico) zostały zestawione w scenografii nieprzypadkowo. Grzelak konsekwentnie rozwija za to trop podziemia, krypty – także: pamięci jako krypty – z której na powierzchnię wydobywają się echa dawnych zdarzeń, niby zapomnianych, a jednak w nieunikniony sposób powracających i wpływających na losy bohaterów.

Na scenie pojawia się Regina (Agata Woźnicka), pokojówka dystyngowanej pani Alving; tu w sportowym stroju, ćwicząca na macie. Ojciec dziewczyny, stolarz Egstrand (Jacek Labijak), chce, by pomogła mu ona rozkręcić klub dla marynarzy, a jako że czyni przy tym „matrymonialne" aluzje, domyślamy się, dlaczego ani Regina, ani Helena nie chcą, by ta pierwsza wróciła do ojca. W domu Heleny zjawia się też ksiądz Manders (Maciej Konopiński), nie tyle cynik, ile pozer, który wraz z gospodynią planuje, jak zagospodarować majątek zmarłego przed dziesięcioma laty kapitana Alvinga. Do rodzinnego domu zjeżdża w końcu Osvald (Grzegorz Otrębski), bawiący dotąd w artystowskim Paryżu performer, toczony tajemniczą chorobą. Z całej tej piątki jedynie Egstrandowi, niespodziewanie, uda się po części zrealizować zamierzony cel.

Gdańskie *Upiory*, półtoragodzinny, grany bez przerw spektakl, rozpoczynają silne aktorskie akcenty, czego przykładem jest już inicjalna rozmowa Egstranda z córką. Agata Woźnicka wciągająco oddaje zmienne – bo zależne od tego, z kim jej bohaterka wchodzi w interakcję – zachowanie Reginy. Inaczej postępuje Manders, grany przez Konopińskiego, który, mimo kolejnych rozczarowań, jakie go spotykają, przez cały czas utrzymuje – nazwijmy to – niewielką amplitudę emocjonalną. Bardzo ciekawie wchodzi też w przedstawienie Małgorzata Brajner. W pamięć zapada scena, w której Helena odgryza się Mandersowi, kiedy ten krytykuje jej leżące na stoliku lektury. Książki, których nie zna z czytelniczej autopsji, a wie jedynie tyle, że czytać ich nie przystoi. Helena, obnażając jego świętoszkowatość, daje się poznać jako kobieta niemalże wyzwolona. Piszę „niemalże", bowiem małżeńskie zniewolenie, którego niegdyś doświadczyła, wciąż rzuca cień na jej życie. Mimo to Helena, dla dobra syna, usiłuje pielęgnować pamięć o zmarłym mężu. Chce stworzyć taki jego wizerunek, w którym Osvald mógłby się przejrzeć. Coraz wyraźniej jednak dostrzega w synu te cechy ojca, które starała się wymazać z rodzinnej pamięci.

Mimo mocnego aktorskiego początku tempo przedstawienia dość szybko zwalnia. Owszem, wydaje się, że stateczne życie w spokojnej scenerii fiordów musi być senne, ale przecież Ibsen to nie Czechow – nuda nie jest pełnoprawną bohaterką jego dramatów. Tymczasem spektakl dłuży się miejscami do tego stopnia, że kiedy ni stąd, ni zowąd Helena robi na kanapie „fikołek", mamy wrażenie, że w końcu coś się ruszyło. Trudno ocenić, czy senność świata, który przedstawia Grzelak, jest zamierzonym efektem, w każdym razie ów senny *entourage* sprawia, że najmocniej zapadającym w pamięć fragmentem spektaklu jest żywiołowe tango w świetnej klubowej aranżacji Andrzeja Koniecznego, do którego tańczą Regina i Osvald. Oboje nie wiedzą jeszcze, że są rodzeństwem, nie wiedzą też, że hulaszczy tryb

życia ich ojca sprowadził na Osvalda tajemniczą chorobę. Bohater – niegdyś cieszący się życiem, teraz ratujący się morfiną – doświadcza nawrotów katatonicznego stuporu. Jeden z takich ataków, u Ibsena kończący dramat, odegrany zostaje na początku spektaklu. Nie wiemy wprawdzie, jaka dokładnie choroba toczy Osvalda, ale wszystko wskazuje na to, że chodzi o syfilis.

Kiedy bohaterowie tańczą, scenę rozświetla wizualizacja schematu rozmnażania stułbi. Stułbia to – jak tłumaczy dobiegający z offu głos – wodne żyjątko, którego nadzwyczajna zdolność regeneracji sprawia, że jest teoretycznie nieśmiertelne. Łatwiej będzie zrozumieć, dlaczego wątek ten pojawia się w przedstawieniu, kiedy dopowiemy, że łacińska (i grecka) nazwa stułbi to *hydra*. Grzelak wprowadza ten nieobecny u Ibsena trop najpewniej po to, by uwypuklić kwestię dziedziczenia, długiego trwania traum, nawyków i lęków. Ich ciągłego odradzania się i niemożności przezwyciężenia. Stułbia bowiem rozmnaża się przez podział, co oznacza, że powstały w ten sposób organizm jest wariantem swego pierwowzoru. Stułbia-*hydra* nie dość, że nasuwa nam myśl o Grecji, każe przywołać pojęcie fatum, nieuchronnego losu, do którego Ibsen otwarcie nawiązywał, to jeszcze staje się metaforą śladu, jaki odciskają na nas przodkowie. W przedpremierowych wywiadach reżyserka mówiła, że w dramaturgii Ibsena interesuje ją właśnie ten rodzinny tygiel zranionych uczuć, niezdrowych emocji, zadawnionych sporów, które powracają po czasie zwielokrotnionym echem.

Żyjemy w czasach, w których każda stacja telewizyjna emituje własny serial paradokumentalny. Rodzinne dramaty – porzucone dzieci i odnalezieni rodzice, pedofilia i samobójstwa – są w nich spłaszczone do granic możliwości i podane w wersji instant. Wypłukane z grozy, tajemnicy i emocji. Nie trzeba dziś czytać *Króla Edypa*, by poznać historię z kazirodztwem w tle,

nie trzeba też zaznajamiać się ze skandynawską dramaturgią ani oglądać Bergmana, by zajrzeć do wnętrza rodzinnego kotła. Dlatego też dobrze się stało, że Olga Grzelak w obrazowaniu rodzinnego horroru nie poprzestała jedynie na odwołaniu do praw losu, który za występki rodziców każe płacić dzieciom, ani na oczyszczającym przetrzepaniu mieszczańskiego dywanu, pod który zamieciono już zbyt wiele. Te wątki telewizja przemieliła już dawno. Reżyserka, szczerze zafascynowana kwestią międzypokoleniowego dziedziczenia, nie tylko podejmuje znane kulturze tropy, ale też poszukuje ich współczesnych kontynuacji i przeobrażeń. Interesuje ją choćby kategoria postpamięci czy epigenetyka, czyli – mówiąc na skróty – nauka badająca możliwość dziedziczenia na przykład cech charakterologicznych, zachowań, traum i lęków. Znaczące są w tym kontekście tytuły wyświetlanych we foyer Wybrzeża paryskich performansów Osvalda: *Lęk przed wpływem*, *System autopojetyczny* i *Pole morfogenetyczne*, które na różne sposoby podkreślają potrzebę samostanowienia i uwolnienia się od niechcianego dziedzictwa. Dziedzictwa pojętego już nie w sposób symboliczno-metaforyczny, a behawioralno-somatyczny.

Jeśli *Upiory* często odczytywano, zestawiając je ze schematem greckiej tragedii, to w gdańskim spektaklu ważne jest nie tyle fatum, ile groza, jaka przejmuje nas, gdy niespodziewanie rozpoznamy w sobie Ojca/Matkę. Nieoczekiwanie jedną z najbardziej przerażających scen jest ta, w której Manders, widząc wchodzącego do salonu Osvalda, rozpoznaje w nim kapitana Alvinga. Nie chodzi tu zatem o los jako potężną obcą siłę, która dosięga bohaterów, ale o drobiazgi – odruchy, sposób poruszania się, schematy zachowań – które wiążą nas z przodkami i dyskretnie wpływają na nasze życie. „Pełnometrażowy” debiut Olgi Grzelak pozwala nam dobrze uzmysłowić sobie ich znaczenie.

Wzór cytowania:

Wroniszewski, Maksymilian, *Opowieści z krypty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/opowiesci-z-krypty.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Maksymilian Wroniszewski – członek Pracowni Krytyki Artystycznej UG, redaktor; pisze o teatrze, sztuce i literaturze. Przygotowuje książkę o gdańskiej sztuce alternatywnej i krytycznej.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/opowiesci-z-krypty*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Pięknie i smutno

Dorota Krzywicka-Kaindel

Teatr KTO w Krakowie

Serena. Traktat o samogłoskach

scenariusz, scenografia i kostiumy: Joanna Braun, reżyseria i choreografia: Katarzyna Anna Małachowska, muzyka i opracowanie muzyczne: Dawid Sulej Rudnicki, reżyseria świateł: Tomasz Schaefer

premiera: 21, 22 stycznia 2022

I było jej tak smutno, że chciałaby płakać, ale płakać nie mogła.

Syrena łez nie ma i dlatego cierpi bardziej od człowieka.

(Hans Christian Andersen, *Mała syrenka*)

Pod wodą jest kolorowo. Pod wodą migoczą świetlne refleksy. Pod wodą nie ma, zdawałoby się, stanu ciężkości. Pod wodą jest pięknie. Pod wodą nie ma śmierci.

Dlaczego więc Serena rezygnuje z tego raju? Dlaczego rezygnuje z cudownego atutu – głosu, którego hipnotyczną siłę zazdrośnie opiewano od starożytności? Dlaczego wybiera dwunogą sztywność poruszania się, która ogranicza płynność ruchu? W spektaklu Teatru KTO nie-syreny noszą buty o grubych podeszwach, które izolują, uśmiercają (niwelują) czucie, uniemożliwiają (unicestwiają) styczność z Istotą Rzeczy…

Kiedy Hans Christian Andersen pisał swoje smutne piękne baśnie, psychoanalizy jeszcze nie było. Sigmund Freud był małym chłopcem, kiedy Andersen zmarł. Dopiero psychologia XX wieku zachłysnęła się bogactwem możliwości analitycznych dotyczących poszczególnych podań ludowych i baśni. Szczególnie te braci Grimm stały się przedmiotem dociekań: że Czerwony Kapturek to opowieść o dojrzewaniu, Królewna Śnieżka opowiada o konflikcie (rywalizacji) matki i córki itd. Odkryliśmy, że baśnie to nie tylko atrakcyjnie opakowane dydaktyczne dykteryjki pokazujące dzieciom granice dobra i zła, ale że to szkice i wzory osobowości, rodzaj psychologicznego lustra. Możemy się w nim przeglądać, z zaskoczeniem dostrzegać podobieństwo; możemy utożsamiać z postaciami z bajek, ich lękami i tęsknotami.

Dobra bajka to bajka pojemna, dająca szerokie możliwości interpretacji. I takie są baśnie Andersena: nieoczywiste, niejednoznaczne, dające się czytać różnorako. Mała Syrenka jest niemową, co dla feministek stanowi symbol uciśnienia przez męską dominację. Motyw braku głosu wykorzystała Jane Campion w filmie *Fortepian.* Mogłoby się wydawać, że szukanie związku bohaterki tego kultowego obrazu z baśnią Andersena to trochę daleka piłka, ale wystarczy przypomnieć rolę morza w tym filmie, zwłaszcza symboliczny powrót Ady w wodne odmęty, a także fakt, że i baśń, i film mówią o próbie wyłamania się z fatalnego schematu i próbę samorealizacji.

Sam Andersen nie ukrywał, że w *Małej syrence* sportretował własną gorycz i tęsknotę za niemożliwą do spełnienia miłością: podobno napisał tę baśń w jedną noc, uciekłszy z weselnego przyjęcia heteroseksualnego przyjaciela, w którym był beznadziejnie zakochany. Podświadomość duńskiego pisarza sprowokowała go nie tylko do mówienia o nieszczęśliwym uczuciu, ale też o inności, o wykluczeniu i niemożności adaptacji w świecie sztywnych zasad.

Ale Joanna Braun, pisząc *Serenę*, czyli swoją wersję Andersenowskiej baśni, dostrzegła w tej historii jeszcze coś innego. Sereną powoduje tęsknota. Kocha, więc nie myśli o konsekwencjach swojego wyboru. Jest głodna miłości. Zachłannie. Ta miłość jest jej dana. I odebrana. Przez śmierć.

Serena (Grażyna Srebrny-Rosa) ma włosy zielone, długie, splątane jak wodorosty, jak wodne rośliny kołyszące się w rytm ruchu fal morskich. Nie ma wieku. Jest młoda i leciwa jednocześnie. Poznajemy ją zrazu pluskającą z innymi w podwodnym pałacu. Ta ustawiona centralnie rezydencja jest konstrukcją przypominającą akwarium, w którym kołyszą się zielone pnącza. Plamy ciepłego światła rozpraszają mrok, w którym, zgromadzeni dookoła siedzimy my, widzowie. Nasze sylwetki, ciemne i nieruchome, przypominają ryby głębinowe w morskich otchłaniach. Co za kontrast z gibkimi postaciami pląsających, rozśpiewanych syren! A na powierzchni toczy się życie, i to jakie! Jesteśmy wszak w Wenecji. Serenissima Repubblica di Venezia, Karnawał trwa, pełen ruchu i wdzięku, choć gdzie im tam, ludziom, do gracji syren! Maski i kostiumy karnawałowych postaci są czarno-białe jak w commedii dell arte: wszyscy są w maskach, któraś z panien ma sukienkę z ozdobami z tiulu przypominającymi kołnierz Pierrota, ale też morską piankę, w którą, jak wiadomo, zamieniają się syreny po śmierci.

Książę (Jacek Tyszkiewicz), w którym zakochuje się Serena, jest rozbitkiem. Bo, podobnie jak w *Burzy* Szekspira, wszystko się zaczyna morską nawałnicą.

Syreny bawią się papierowymi stateczkami: z jednej strony podkreśla to oczywiście kruchość ludzkiej egzystencji wobec żywiołu i nieprzystosowanie ludzi do świata morza, z drugiej unaocznia, że dla syren burza i tonące statki to zabawa i że one są tu po prostu – w dosłownym tego słowa znaczeniu – w swoim żywiole.

Serena (podobnie jak Szekspirowska Miranda) ratuje księciu życie. Czyni to być może z ciekawości: chce się przyjrzeć z bliska nieznanemu stworowi. W ich pierwszym spotkaniu uderza, jak bardzo syrena obserwuje go całą sobą, wszystkimi zmysłami, jakby chciała go pochłonąć, jest drapieżna i namiętna. Książę, długo nieprzytomny, powoli wracający do świata żywych, przypomina bezwładną lalkę. Dopiero energia Sereny wlewa w niego życie. Podczas ich drugiego spotkania sytuacja się odwróci. Kiedy Serena stanie się człowiekiem i po pozbyciu się rybiego ogona (ogon rozpina się na zamek błyskawiczny; czerwone pasy na trykocie symbolizują blizny po cięciu) będzie miała nogi, otrzyma ciężkie buty na koturnowej podeszwie. Te buty to przepustka do przemieszczania się, bycia na powierzchni, w świecie ludzi: tu potrzebna jest gruba podeszwa i gruba skóra. Teraz on jest krzepki, na solidnie obutych nogach. Serena zaś sztywnieje, staje się bezsilna, nieporadna jak lalka. Nie umie utrzymać równowagi, ale książę ją pochwyci, uchroni od upadku.

Szczęście nie trwa długo. O swoje prawa do księcia upomina się przeznaczona mu narzeczona, która nie jest, jak w bajce Andersena, śliczną królewną. W opowieści Joanny Braun księcia Serenie zabiera śmierć (Marta Zoń): posągowa, pozbawiona mimiki, skąpa w gestach, emanująca chłodem i bezwzględnością. Nie można się przed nią obronić ani się jej oprzeć. Jej atrybutem są dwa instrumenty: bębenek z piaskiem imitujący szum morza i przeraźliwie brzmiące piekielne cymbały, które – pozbawione płyty

rezonansowej – jazgoczą zgrzytliwie. Światło towarzyszące śmierci to ostre snopy złożone z pojedynczych świetlnych igieł. Powietrze wypełniają dźwięki wiolonczeli solo. A potem już zostają tylko światełka, które pełgają jak konający żar.

I dopiero pod sam koniec pojawia się tekst, czyli lament Sereny opłakującej Księcia, którego zabrała Śmierć. Roztańczony świat cichnie i martwieje. Serena zaczyna monolog. To „koloratura szlochu”, czyli fragment scenariusza Joanny Braun, który Katarzyna Anna Małachowska, reżyserka i choreografka w jednej osobie, postanowiła przełożyć na bezsłowne obrazy, na wspomagany muzyką ruch. Spektakl określony został jako instalacja wizualno-muzyczna. Obrazy są rzeczywiście piękne (tu niewątpliwa zasługa scenografki i autorki kostiumów Joanny Braun), fascynują, przemawiają do wyobraźni. Także muzyka jest znakomita, trafnie dobrana, dobrze niosąca emocje. Choć irytuje brak pełnej informacji, kto ją napisał i kto wykonał. W programie widnieje nazwisko Dawida Suleja Rudnickiego przy funkcji „muzyka/opracowanie muzyczne”, ale bez określenia pozostałych, czyli „opracowanych” utworów.

Ale najbardziej szkoda, że w tym morzu pięknych obrazów i dźwięków utonął przekaz słowny: głęboki, wzruszający tekst Joanny Braun. Trudno powiedzieć: czy Katarzyna Anna Małachowska nie odważyła się zaufać aktorom? Czy może uznała, że ruch i obraz więcej wyrazi niż słowo? Szkoda tego mimochodem potraktowanego tekstu. Gdyby nie to, że wydrukowany został w programie, można by pomyśleć, że podstawą do realizacji spektaklu jest jakiś niewerbalny „storyboard”. Idąc do teatru spodziewałam się w każdym razie słów, zwłaszcza że podtytuł *Sereny* brzmi „traktat o samogłoskach”… Trochę więc tych wypowiedzianych samogłosek brak. I w związku z tym brak głębi. Spektakl ślizga się efektownie po powierzchni.

Na koniec wszyscy, i stwory podwodne, i ludzie – weneckie maski, krążą przed nami, widzami, niemymi, nieruchomymi rybami głębinowymi i próbują porozumieć się z nami powtarzanymi wielokrotnie gestami, językiem migowym. Ale czy prawdziwym? Co chcą nam przekazać? Mamić, że wszystko będzie dobrze? Nie wierzę.

Wzór cytowania:

Krzywicka-Kaindel, Dorota, *Pięknie i smutno*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pieknie-i-smutno.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolog, krytyk teatralny, tłumacz i menedżer kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/pieknie-i-smutno*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Klasyka poza stereotypami

Marcin Bogucki

Opera Rara, Kraków 12-28 lutego 2022

Świat muzyki poważnej przypomina warowną twierdzę – otaczają go solidne mury świątyń sztuki, których sforsowanie wymaga wiele wysiłku, jej przeznaczeniem wydaje się zaś obrona starego świata i dawnych zasad. Ten konserwatywny rys jest szczególnie widoczny w Polsce, gdzie klasyka traktowana jest z nabożną czcią. Festiwal Opera Rara organizowany przez Capellę Cracoviensis prowadzoną przez Jana Tomasza Adamusa jest na tym tle inicjatywą wyjątkową, która walczy ze stereotypami muzyki poważnej: prezentuje utwory spoza kanonu, gra z przyzwyczajeniami odbiorczymi widowni oraz eksperymentuje z nowymi formami teatralnymi.

W jednym ze swoich esejów Jean Starobinski porównał zawód artysty do akrobaty balansującego na linie (1976). Trudno o lepszy symbol, gdy pomyślimy o odbiorze opery. Popisom wokalnym towarzyszy tu niezdrowe podniecenie, perfekcja wykonania jest bezwzględnie wymagana, gdyż każde potknięcie grozi dotkliwym upadkiem. Przeciwieństwem tej napiętej atmosfery był recital Anne Sofie von Otter – szwedzkiej mezzosopranistki,

gwiazdy scen operowych, odżegnującej się jednak od figury diwy. Nieczęsto słyszy się w operze starsze głosy, niewiele jest ról dla kobiet w wieku von Otter (urodzonej w 1955 roku): Hrabina z *Damy pikowej* Czajkowskiego, Stara dama z *Kandyda* Bernsteina to partie, które wykonywała na scenie w ostatnim czasie. Rzeczywiście, głos śpiewaczki można uznać za zmęczony, niezbyt mięsisty, o ograniczonej skali, szczególnie w wyższym rejestrze (do głowy przychodzi więcej sportowych określeń). Jednocześnie jednak słychać w nim technikę – oddechową, frazowania, będącą echem szczytowej formy. Nie to jest jednak najważniejsze w recitalu pieśni – liczy się w nim przede wszystkim podanie tekstu i stworzenie warunków do intymnego spotkania.

Von Otter wybrała repertuar francuski inspirowany poezją Charles'a Baudelaire'a. Program przygotowany był na 2021 rok, dwusetną rocznicę urodzin poety, lecz ze względów pandemicznych został zaprezentowany z opóźnieniem. Znalazły się w nim wiersze z *Kwiatów zła* w opracowaniu francuskich kompozytorów: Claude'a Debussy'ego i Gabriela Faurégo, z dodanymi pojedynczymi utworami Emmanuela Chabriera oraz najmniej znanego z tego zestawu Charlesa Martina Loefflera – Amerykanina niemieckiego pochodzenia kształcącego się we Francji. Pieśni przeplatane były z rzadka utworami instrumentalnymi (Bengt Forsberg – fortepian, Vicki Powell – altówka). Twórczość Baudelaire'a, niegdyś szokująca, obecnie należy do kanonu. Można podziwiać jej kunszt, sensualność i melancholijność, choć jednocześnie da się odczuć, że pochodzi ona ze świata już minionego (szczególnie że dostępna jest w przekładach młodopolskich). Wyraźny był podział stylistyczny pieśni: z jednej strony Debussy – jeszcze nie ten znany z ażurowych struktur, lecz inspirujący się Wagnerem, gęsty fakturalnie i chromatycznie, z drugiej strony Fauré – mistrz prostoty melodycznej i wyrafinowania harmonicznego.

Druga część koncertu wypełniona była w większości piosenkami Léo Ferrégo. Do zespołu dołączył Fabian Fredriksson na gitarze elektrycznej, von Otter śpiewała z mikrofonem, rezygnując z techniki operowej. Ta część, nawiązująca do tradycji piosenki poetyckiej, wydała mi się dużo swobodniejsza i bliższa współczesnej wrażliwości, choć niezbyt pasowała do wnętrza filharmonii. Szkoda, że nie zdecydowano się na bardziej kameralną salę; może to marzenie ściętej głowy, ale widziałbym ten występ jako recital kawiarniany.

Von Otter znana jest z nieoczywistych zestawień: z równą swobodą wykonywała partie w operach barokowych, jak i w XIX-wiecznych operetkach. Ostatnio zaś specjalizuje się w recitalach pieśni, do których sama starannie układa program, łącząc repertuar klasyczny i popularny. I wykonuje go z powodzeniem, niemniej trzeba dodać, że jest to sytuacja wyjątkowa, dostępna jedynie dla najbardziej rozpoznawalnych śpiewaczek. Dla większości kobiet w dojrzałym wieku miejsca na estradach nie ma.

Na przeciwległym biegunie sytuowała się inna propozycja festiwalowa – koncertowe wykonanie operowego pasticcia. *Siface* to dzieło skompilowane w 1734 roku przez włoskiego kompozytora Giuseppe Sellitta, zapomnianego przedstawiciela szkoły neapolitańskiej. Tu liczyło się dobrze znane prężenie wokalnych muskułów, występ był jednak wyzwaniem rzuconym praktyce repertuarowej i odbiorczej. Pasticcio jest efemeryczną formą – operą złożoną z istniejącej muzyki i uzupełnioną przez kompilatora. Był to gatunek niezwykle popularny w XVIII wieku, pokazujący, kto tak naprawdę liczył się w ówczesnej operze: na pierwszym miejscu byli to śpiewacy (kastraci) i śpiewaczki, na drugim – publiczność, dopiero na szarym końcu zaś kompozytor. Wykonania oper barokowych przypominają też, jak wyglądał kiedyś odbiór opery – daleki od nabożnego skupienia, które odziedziczyliśmy

po XIX wieku. Dzięki dramaturgii następujących po sobie arii jest tu okazja do burzenia czwartej ściany i wyrażania zadowolenia za pomocą oklasków.

Fajerwerków wokalnych w *Siface* nie brakuje. Sellitto zebrał arie najbardziej uznanych twórców swojego czasu: Pergolesiego, Porpory, Giacomellego i Hassego, dodał do nich własne i połączył wszystko recytatywami. Opera powstała na podstawie libretta Metastasia, który inspirował się historią antyczną. Na głównego bohatera wybrał Syfaksa, króla Numidii, choć – jak to zwykle w operze seria – nie chodzi o historyczny konkret, lecz wariacje na znany temat: wyboru między osobistymi pragnieniami a powinnością władcy. Siface przyrzekł rękę księżniczce Viriate, w międzyczasie zakochał się w Ismene. To niejedyna komplikacja – generał Erminio także darzy uczuciem Ismene i musi wybierać między wiernością królowi a miłością. Gdyby tego było mało, za niehonorowe uważa zachowanie Ismene jej ojciec Orcano, czyniąc wyrzuty, a nawet próbując pozbawić ją życia. Niebagatelną rolę w intrydze ma także powiernik króla Libanio, którego zadaniem jest skompromitowanie Viriate i pozbawienie Siface kłopotu. Mamy więc do czynienia ze znaną z XVIII-wiecznych librett gmatwaniną polityczno-miłosną, nie to jest jednak *clou* opery. Najważniejszy jest popis wokalny.

Na scenie Teatru im. Słowackiego mieliśmy do czynienia z pojedynkiem dwóch kontratenorów i dwóch sopranistów. Opera barokowa znana jest z gender bendingu, który trzeba przełożyć na współczesne warunki. Pasticcio Sellitta zostało skompilowane dla Caffarellego – jednego z najsłynniejszych kastratów epoki. W Krakowie w roli Siface wystąpił kontratenor Kangmin Justin Kim. Mężczyźni – kontratenor Jake Arditti i sopranista Maayan Licht – przejęli także role męskie przeznaczone dla kobiet: Erminia i Libania. Inny sopranista, Bruno de Sá, wcielił się w Ismene. Partię Viriate wykonała mezzosopranistka Marcjanna Myrlak, Orcana zaś tenor Krystian

Krzeszowiak. Współczesna sytuacja koncertowa dała asumpt do ponownego przyjrzenia się kwestiom obsadowym, szczególnie rolom przeznaczonym dla kastratów – lepiej, by wykonywali je mężczyźni czy kobiety? Jak wygląda technika wysokich głosów męskich? Czym różni się sopran męski od kontratenora i jaki udział ma falset w kształtowaniu barwy?

Największe wrażenie robili sopraniści – de Sá i Licht. Głosy obu są cieniutkie jak szpilka, o dziewczęcej barwie, może nie najbardziej nośne, czasem niestabilne intonacyjnie, ale niezwykle elastyczne – specjalnością de Sá są wysokie dźwięki, Lichta zaś tryle, królestwem obu jest zaś koloratura, której w partyturze pod dostatkiem. Kim stał się swego czasu fenomenem internetu – jego filmik, w którym parodiuje Cecilię Bartoli, stał się viralem. Nie jest on jednak kopią śpiewaczki – jego głos ma ciemniejszą, bardziej nasyconą barwę, choć można znaleźć także podobieństwa między nimi: oboje lubują się w kampowym przegięciu, ozdobnikach i grze skrajnymi rejestrami. Lżejszy, też nieco mniej nośny, był głos Ardittiego, niemniej jednak pasował on do roli wycofanego Erminia. Za pomyłkę uważam obsadzenie Myrlak w roli Viriate – jej śpiew był bezbarwny, ledwo przebijający się przez orkiestrę, koloratury zaś nikłe. Nie stanowiła ona konkurencji dla swojej rywalki, zaburzając przy tym dramaturgię opery. Dobrze w roli Orcana wypadł Krzeszowiak – śpiewał emocjonalnie, nawet czasem nadekspresyjnie, ale dostosowując się do ogólnego diapazonu.

Pasticcio Sellitta jest typową operą seria z ciągiem arii, czasem z koncertującymi instrumentami, z rzadka pojawiają się w niej recytatywy akompaniowane. Wykonanie trwało prawie cztery godziny i z powodzeniem można by je skrócić, tnąc recytatywy. Objętość materiału sprawiła, że całość nie została do końca dopracowania – pojawiały się niewielkie kiksy, czuło się niepewność gry Capelli Cracoviensis pod dyrekcją Adamusa. Pomijając te

niedoskonałości, trzeba podkreślić, że *Siface* było interesującym przykładem łączenia nauki z praktyką muzyczną. Partyturę na potrzeby wykonania w Teatrze im. Słowackiego przygotowała z pomocą Tomasza Fatalskiego Aneta Markuszewska specjalizująca się w tematyce kompilowanych oper. Dzięki temu do życia koncertowego przywrócono pasticcio, które wyszło nie spod ręki znanego kompozytora, Vivaldiego czy Händla, lecz twórcy zapomnianego, choć cieszącego się u współczesnych renomą.

Stałym gościem festiwalu jest Cezary Tomaszewski. Nową produkcją teatralną tegorocznej edycji była *Podróż zimowa* Schuberta w jego reżyserii. Przyznam, że każde wykonanie *Winterreise* na żywo wywołuje u mnie wzruszenie, tym razem jednak odebrałem je chłodno. Jednym z powodów mógł być kontekst premiery – 24 lutego wybuchła wojna w Ukrainie i trudno było zaprzątać sobie głowę innymi tematami. Nie znaczy to, że spektakl Tomaszewskiego nie był ciekawą próbą zmierzenia się z dziełem, które weszło do kanonu koncertowego, w drugiej połowie XX wieku zaś stało się inspiracją dla twórców teatralnych (zob. Binder, 2021; Tunbridge, 2021). Powodem powodzenia cyklu pieśni Schuberta do słów Wilhelma Müllera jest przejmująca, otwarta na interpretacje historia wędrowca przemierzającego zimowy krajobraz.

Tomaszewski tworzy teatr z ducha Marthalerowski – wyrastający z muzyki, lecz raczej komplikujący znaczenia niż wyjaśniający jej sens. Niewielka sala teatralna Cricoteki zasypana została śniegiem. Brodzimy w sztucznych, a nie prawdziwych zaspach – nie chodzi więc o tautologię, lecz *high camp*. Pianista Mateusz Zubik odkopuje nuty spod zwałów puchu i zamaszystym gestem odśnieża fortepian. Początkowo głos leci z taśmy i urywa się kilkukrotnie. Dopiero później wkraczają na scenę postacie – chochoły czy kukierzy, bułgarscy karnawałowi przebierańcy, w strojach zaprojektowanych przez

Marka Adamskiego. Tomaszewski rezygnuje z autorytatywnego głosu znanego z recitalu pieśni, narracja rozdzielona jest na kilka osób z ukrytymi twarzami: czasem śpiewających solo, czasem w chórze (Antonina Ruda, Michalina Bienkiewicz, Katarzyna Brajner, Magdalena Łukawska, Sebastian Szumski, Piotr Szewczyk, Przemysław Józef Bałka z Capelli Cracoviensis i aktorka Małgorzata Biela). Kolejność pieśni zostaje zmieniona – twórcy postępują swobodnie z oryginałem Schuberta, podobnie jak sam kompozytor majstrował przy zbiorze Müllera. Podstawą spektaklu są poszukiwania wokalne – w jaki sposób można dostać się do XIX-wiecznego świata melancholii: wykonanie jest niekiedy bardziej operowe, innym razem na granicy szlochu przechodzącego w krzyk, czasem tłem dla śpiewu są oddechy chóru. Co jakiś czas powraca *Lipa* uwodząca słodkimi harmoniami, ale ogrywana po brechtowsku: wykonywana z ironią, jękiem albo manierą Edyty Górniak. *Złudzenie* wykonuje tercet chochołów-rewelersów, podczas *Drogowskazu* chór rozjeżdża się w dysonujący klaster. Przed *Lirnikiem*, ostatnią pieśnią, pianista zapala papierosa, spektakl kończy się nieprzyjemnym metalicznym dźwiękiem. Nieortodoksyjne jest także podejście pianisty. Przykładowo, gdy mowa jest o zamarzających łzach, milknie również fortepian. Zubik nie boi się silnych kontrastów: ostrej dynamiki, zwolnień rytmicznych, mocnego staccata, nagłych pauz. Podobna zasada rządzi wizualnością spektaklu, szczególnie światłem Jędrzeja Jęcikowskiego: czerń fortepianu odcina się od bieli śniegu, zimna poświata pod koniec zamienia się w ciepłą, w międzyczasie neutralne światło zostaje zabarwione czerwienią i fioletem.

Winterreise obrosło legendą. Tomaszewski próbuje pomieścić w spektaklu całą tradycję wykonawczą obejmującą nagrania zarówno kobiet, jak i mężczyzn, głosów niskich i wysokich. Choć samo podejście do Schuberta jest bardzo osobiste, reżyser nie opowiada o wymiarze jednostkowym jego cyklu,

lecz melancholii jako takiej, choć można interpretować *Podróż zimową* jako introspekcję pianisty – jedynej na scenie osoby z odkrytą twarzą.

Tomaszewski wybrał do śpiewania tłumaczenie Jacka Dehnela zamieszczone w wydanej przez PWM książce Iana Bostridge'a *„Podróż zimowa" Schuberta. Anatomia obsesji* (2021) – śpiewaka (obecnego na festiwalu z wykonaniem *Winterreise*), a przy tym historyka z doktoratem. O kłopotach z przekładem Dehnela pisała Dorota Kozińska, tłumacząc filologiczne podejście Bostridge'a oraz kontrowersyjne wybory polskiego poety. Według Kozińskiej przekład Dehnela nadaje się do śpiewania, gdyż zachowane zostały liczby sylab w wersach, jednocześnie jednak zaciemnia sens oryginału. Jak wylicza autorka: *gefror'ne Tränen* to nie zamarzające, lecz zamarznięte łzy, *Erstarrung* zostaje zamienione z odrętwienia na drętwotę, *auf dem Flusse* znaczy na rzece, nie przy rzece, jak tłumaczy Dehnel. Przykładów braku pokory jest więcej (2020)[1].

Nie to było jednak największym problemem, który miałem ze spektaklem Tomaszewskiego. *Winterreise* można odczytywać na dwóch poziomach: osobistym i politycznym. Pisze o tym Bostridge, przykładając do cyklu soczewkę biograficzną – przywołuje wizję kompozytora świadomego swojej śmiertelnej choroby – oraz społeczną, twórcy przeciwstawiającego się biedermeierowskim ideałom i represyjnej polityce ery Metternicha: „Jednym z trwałych uroków *Winterreise*, a zarazem jednym z kluczy do jej głębi, jest zdolność tego cyklu do łagodzenia lęku egzystencjalnego – poczucia absurdalności życia jak u Becketta – zaangażowaniem politycznym lub społecznym" (Bostridge, 2021, s. 388). Czuję, że nie do końca udało się przekuć u Tomaszewskiego prywatnego w polityczne. Nieco inaczej o polityczności Schuberta pisała Elfriede Jelinek, która podkreślała jego niebezpieczny nihilizm: „Słuchacz zostaje niejako wchłonięty przez

Schubertowską próżnię, która jednak – nie znam żadnej innej muzyki równie pewnej nicości – zawsze go potem oddaje (przecież tak dzielnie wszystkiego wysłuchał i dalej jest sobie samemu posłuszny, mocno się trzymał, a może nawet zapiął pasy), rozbitego jednak wcześniej przez ułamki sekund, gdy czas biegł wstecz, jego dźwiękowym pejczem i na zawsze wyobcowanego, choć on sam wcale tego nie zauważył" (2012, s. 178-179). Tomaszewski postawił na kamp, więc ten komponent muzyki Schuberta w spektaklu gdzieś umknął.

To tylko niektóre z pozycji festiwalowych pokazujące, jak fascynująca może być przygoda z muzyką poważną. Opera Rara otwiera głowy i zmusza do refleksji na praktykami wykonawczymi i przyzwyczajeniami odbiorczymi publiczności: dając przestrzeń do wybrzmienia głosu niedostatecznie reprezentowanego, przywracając życiu koncertowemu zapomniane dzieła i rozpisując cykl pieśni na wielogłosowy performans.

Wzór cytowania:

Bogucki, Marcin, *Klasyka poza stereotypami*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/klasyka-poza-stereotypami.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Marcin Bogucki – absolwent kulturoznawstwa, historii sztuki i muzykologii. Pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW. Autor książki *Teatr operowy Petera Sellarsa* (2012).

Przypisy

1. Dostępny jest konkurencyjny przekład zdatny do śpiewania: Franz Schubert, *„Piękna młynarka”, „Podróż zimowa”, „Łabędzi śpiew”*, przeł. A. Lam, Warszawa 2019.

Bibliografia

Binder, Benjamin, *Performance and Reception*; [w:] *The Cambridge Companion to Schubert’s „Winterreise”*, red. M.W. Hirsch, L. Feurzeig, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2021.

Bostridge, Ian, *„Podróż zimowa” Schuberta. Anatomia obsesji*, przeł. S. Żuchowski, przekład cyklu wierszy Wilhelma Müllera J. Dehnel, PWM, Kraków 2019.

Jelinek, Elfriede, *O Franciszku Schubercie*, przeł. T. Ososiński, [w:] taż, *Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia*, tłum. K. Bikont i in., red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, W.A.B., Warszawa 2012, s. 178-179.

Kozińska, Dorota, *Narcyz na śniegu*, „Ruch Muzyczny” 2 II 2020, https://ruchmuzyczny.pl/article/206 [dostęp: 31 III 2022].

Starobinski, Jean, *Portret artysty jako linoskoczka*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976 nr 9, s. 308-323.

Tunbridge, Laura, *Canonicity and Influence*, [w:] *The Cambridge Companion to Schubert’s „Winterreise”*, red. M.W. Hirsch, L. Feurzeig, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2021.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/klasyka-poza-stereotypami*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Różne oblicza płaczu

Michalina Spychała

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych, Wrocław, marzec i kwiecień 2022

Dwie ostatnie części projektu *Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych* w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego odbywały się na początku marca i kwietnia. Ich finałowa odsłona zwieńczona została podsumowującą konferencją i otwarciem wystawy fotografii w Muzeum Współczesnym, co pozwoliło na spotkanie i dyskusję o półrocznym wydarzeniu. Różnorodność grona artystek i artystów, których działania przybierały formy spektakli, performansów, filmów czy instalacji pozwoliła na stworzenie sześciu bloków odbywających się w ciągu pół roku. Zapraszały one do zagłębienia się w ideę szczelin, pęknięć, niedopowiedzeń, zainspirowaną książką *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czainy. Skupię się na czterech doświadczeniach, które wywarły na mnie największe wrażenie.

Łzy nimfy

W tym performansie Justyna Górowska, nazywająca się artystką

hydrofeministyczną, posługuje się swoim alter ego – WetMeWild, które ma uosabiać słowiańską brzeginkę. Ma na sobie jedynie przezroczystą halkę, która niczym plastikowa butelka owija jej nagie ciało. Naklejone na ciele czarne nazwy korporacji produkujących butelkowaną wodę znaczą jej skórę niczym gorące żelazo, wypalając na niej banery reklamowe. Zabutelkowanie wody, czyli czegoś naturalnego i teoretycznie dostępnego dla wszystkich, a następnie zmuszanie ludzi do płacenia za nią stało się impulsem do stworzenia tego performansu.

Ruch artystki, drgania, w jakie wprowadza ciało, tworzą narrację. Performerka rozpoczyna od pozycji embrionalnej. Delikatne ruchy, spazmatyczne gesty, wykrzywiające się kończyny, powoli pozwalają jej stanąć prosto. Choreografia pokazuje narodziny wodnej boginki, której płynne ruchy reprezentują jej żywioł. Subtelność gestu scenicznego jest siłą przedstawienia: unaocznia zderzenie naturalnej, dzikiej i dziewiczej przyrody z konsumpcjonistycznym przemysłem. Słowa przekształcające symbolikę wody w chwytliwe nazwy skierowane na zysk mienią się w oczach, nie pozwalając o sobie zapomnieć.

Choć w zamyśle miał być to rytuał poświęcony żywiołowi wody, miałam nieodparte wrażenie, że wprowadzenie do performansu technologii otwarło go na inne doświadczenie: mistyczna część opierająca się na japońskiej praktyce *butō* przerywana jest przez próbę zaktywizowania widzów i włączenia w odbiór trójwymiarowych animacji pojawiających się na ekranach telefonu po ściągnięciu specjalnej aplikacji. Wyobrażam sobie pożądany efekt: wszystkie logo korporacji zaczynają pęcznieć jak krople wody i towarzyszy im rozdzierający płacz; ta multiplikacja pojawiająca się w telefonie każdego widza wypełnia salę nierównym chaosem, chórem smutku. Aplikacja nie działała jednak we wszystkich oprogramowaniach. Poza tym

widownia, z którą oglądałam performans, była nieliczna i niezbyt chętna do współpracy, przez co rytuał tracił impet. Niestety, sam wkład artystki tutaj nie wystarczał, bo choć ruch jej ciała, mantryczna muzyka i pomysł były ciekawe, to na końcu zostaje zagubienie, bo nagle sens się rozmywa, gdy wszyscy są skupieni na technicznych problemach związanych z aplikacją.

Nie zmienia to faktu, że performans Górowskiej był dla mnie najciekawszym eksperymentem z obejrzanych propozycji festiwalowych. Wyróżniał go krytycyzm, próba włączenia widzów we wspólne doświadczenie, myślenie o użyciu multimediów nie jako elementu scenografii, ale interfejsu służącego zaangażowaniu publiczności. Chciałabym, żeby ten projekt się rozwinął i przerodził w prawdziwą współpracę performerki, telefonów, widzek i widzów, aby ich wzajemne relacje były lepiej uchwytne.

Witajcie/Welcome

Performans Aurory Lubos w obliczu obecnego kryzysu imigracyjnego w Polsce zmienił swoją wymowę. Grupą, do której odnosiła się Lubos w 2015 roku, kiedy powstał performans, byli imigranci, którzy ginęli na morzach podczas prób przedostania się do „lepszego świata". Wobec fali ukraińskich uchodźców spektakl przeradza się w ironiczną opowieść o gościnności: otwarcie Polaków na uchodźców jest wybiórcze; pamiętamy o wciąż trwającej tragedii na granicy z Białorusią.

Scenografia składa się ze zbioru przedmiotów kojarzących się z wojną: mamy fragmenty kamienne wyglądające jak gruzy, kilka ubrań, potrzaskane meble i owoce granatu. Długi koc rozłożony jest pomiędzy dwoma pasami widowni, tworząc tunel, na którego końcu znajduje się ekran. Wyświetlane na nim obrazy są montażem kontrastujących ze sobą scen. Oglądamy zlepek scen

performansu morskiego, psa ujadającego na artystkę, wędrujący tłum uchodźców. Na głównym nagraniu oglądamy akcję przeprowadzoną przez artystkę na morzu. Szmaciane, jasnobeżowe lalki bez głów kołyszące się na falach, ich kanciaste nieciała wyciągnięte na brzeg okrywają się szarością kleistego brudnego piachu. Performerka wyławiając lalki wchodzi w rolę ratowniczki, która odmienia los ofiar. Karykaturalność tego gestu pokazuje niepokojące przesunięcie: na tle ofiar, przedstawionych w anonimowej masie, pierwszoplanowe znaczenie zyskuje heroiczna pomoc.

Choreografia wykonywana na scenie, blisko widzów, składa się z szeregu symbolicznych czynności, które z każdym powtórzeniem odsłaniają ukryte sensy. Wideo cały czas obecne w tle jest obrazem medialnej narracji, którą performerka poddaje krytyce w przekierowaniu oglądanych czynności na swoje ciało. Film kontrastuje z odtwarzaną wciąż na nowo sekwencją ruchów, które powracają jak zakorzeniona w pamięci trauma. I tak pierwszym elementem zapętlanej choreografii jest kulenie się w sobie, które przeradza się w zakrywanie głowy kocem leżącym na podłodze. To gest podduszania i jednoczesnej próby schronienia się przed przytłaczającym światem. Następnie performerka poddaje swoje ciało opresji poprzez bezskuteczną próbę utrzymania się nad kłującymi kawałkami gruzów i połamanych mebli, co kończy się upadkiem na nie. Wykrzywianie ciała w bólu przeradza się w rytmiczne pulsowanie z uniesioną koszulką, tak że obserwujemy podnoszący się i opadający brzuch artystki. Nieobecny wzrok i dłoń, która jak na zawołanie unosi ubranie, oddają w schematyczny sposób powtarzający się wciąż na nowo akt gwałtu – przemoc fizyczną, ale i psychiczne znęcanie się nad ofiarą, która nie ma możliwości ucieczki. Tarzająca się po scenie performerka nagle wtula się w leżące na niej ubrania i wącha je, sięga po owoc granatu i uderza nim o kamień.

Nie zgadza się na przeobrażanie realnego cierpienia w melodramatyczną bajkę, na tyle oddaloną od rzeczywistości, że przestaje dotykać widza. Dlatego zmusza oglądających do aktywnego uczestniczenia. Wciska im na kolana i pod nogi brudne lalki, które układa niczym śpiące dzieci. Ochlapuje jedną stronę widowni wodą i rozbija owoc granatu, którego kawałki rozpryskują się po drugiej stronie. Z głośników stojących u stóp oglądających dobywa się kakofonia dźwięków: płacz dziecka, szczekanie psa, lamentujące głosy. Audiosfera przytłacza głośnością i chaotycznością, co nie pozwala skupić się na krytyce, jakiej Lubos poddaje zawłaszczanie cierpienia przez medialne ubarwianie tego doświadczenia.

Miałam poczucie, że wysiłki performerki, które poprzez wzbudzenie w uczestniczących poczucia winy i dyskomfortu mają poruszyć do refleksji i następnie podjęcia realnych działań służących upodmiotowieniu ofiar, przynoszą odwrotny efekt: dystansują nas od cierpienia, zamiast do niego przybliżać. Nagromadzenie działań jest tak duże, że przekaz i sens się gubią. Podsumowanie wszystkiego finałowym monologiem odwołującym się do powtarzanej choreografii, której intensywność się potęguje, rozszyfrowuje pochodzenie inspiracji, jakie stoją za gestami i filmem. Niepotrzebne powielenie znaczeń, które były ukazane w ruchu i obrazie, sprawia wrażenie zamknięcia tematu na inne interpretacje, a przez to pozostawia niewiele przestrzeni na pytania i refleksję.

Śliczna jesteś, laleczko

Film Aleksandry Kubiak jest artystycznym sposobem przepracowania własnego traumatycznego doświadczenia. Do współpracy Kubiak zaprosiła aktorkę Elżbietę Lisowską-Kopeć, której zadaniem było zagranie roli zmarłej matki performerki. Nietypowość tego zlecenia polegała na tym, że aktorka

nie znała dokładnego scenariusza. Przed kamerą angażowała się w sytuacje aranżowane przez Kubiak i je rozwijała. I tak oglądamy zbiór scen codziennych i niezobowiązujących, takich jak lepienie pierogów, przeglądanie albumów z fotografiami, przymierzanie butów, picie wina. W centrum opowieści jest temat przemocowej relacji bohaterki z nadużywającymi alkoholu rodzicami. Przywoływane wspomnienia krok po kroku odkrywają problemy, z jakimi artystka próbuje poradzić sobie poprzez sztukę i terapię. Zarzewiem opowieści jest śmierć matki: film pokazuje trudności z odbyciem żałoby po matce, gdy smutek łączy się z nagromadzeniem pytań i sprzecznych emocji. Tytuł pracy nawiązuje do starego nagrania rodzinnego, w którym nieżyjąca już matka mówi do małej Aleksandry czułe słowa – dziś wybrzmiewające jak słodko-gorzkie podsumowanie ich relacji.

Dzięki nietypowej relacji, jaką tworzą ze sobą artystki, film ma charakter surowej opowieści, która wyłania się bardzo powoli z przypadkowych pytań i zadań. Sposób prowadzenia kamery tworzy wrażenie podglądającego, nieproszonego spojrzenia odsłaniającego skrywaną tajemnicę. Kubiak podejmuje się szeregu spotkań, które stawiają ją w roli prywatnej, nieprofesjonalnej i bardzo intymnej. Zmontowany film jest efektem pracy, która była długim procesem i jest jedynie dokumentacją efektów. Performans odbywał się bowiem między dwiema artystkami, usiłującymi współpracować, improwizując bez wskazówek i zaplanowanego efektu. Choć akcja nie jest skomplikowana, bo osadza się na kilku wspólnych czynnościach, to najważniejszy jest trwający podczas scen dialog, który odkrywa świadomość odgrywania ról matki i córki przed kamerą. Metateatralność kreowanej sytuacji podwójnego grania, czyli roli przypisanej w założeniu projektu i drugiej, która jest odgrywaniem postaci między artystkami, ma w filmie rolę kluczową. Z pełną wiedzą tworzenia i kreowania sytuacji artystki wchodzą w

niebezpiecznie realną sytuację odtwarzania czyjegoś życia. Lisowska-Kopeć po wszystkich rozmowach o matce Kubiak wchodzi w jej postać, zakładając jej ubrania, perukę i robiąc charakterystyczny makijaż. Nieżyjąca kobieta pojawia się nagle w mieszkaniu córki; jadą razem na jej grób. Rola matki-zjawy jest projekcją pragnień i lęków performerki, która wykorzystując ramy sztuki próbuje choć na chwilę urealnić niemożliwe do spełnienia pragnienia rozmowy ze zmarłą.

Prześwity i puste miejsca

Choć kwietniowa odsłona *Szczelin* jest ostatnią, organizatorzy obiecują, że jest to tylko czas zawieszenia, poszukiwań artystek i doświadczeń, które zostaną zaproszone do Wrocławia na kolejną edycję. Ten czas „pomiędzy" wypełnia wystawa fotografii Małgorzaty Wachowicz. Głównym jej tematem jest „stan niewiedzenia", dlatego przeważają fotografie niejasne. Kawałki krajobrazu, rozmazane sceny z życia codziennego, mocne zbliżenia. Zdjęcia nie układają się w czytelną, linearną historię, lecz w serię kontrastujących ze sobą ujęć. Kolejną warstwę narracji tworzą pojedyncze wiersze, które pojawiają się w tajemniczych gablotkach umieszczonych między fotografiami i wypełnionych szpilkami z diamentowymi główkami. Litery wystukane na maszynie do pisania układają się w opowieści odnoszące się do zatrzymanych na kliszy obrazach. Melancholijne wersy formułują pytania, których echo słychać podczas przypatrywania się fotografiom, jak słowa: „krzyczeć – to coś osobistego mogłoby wchodzić z gardła, żeby nie pozostać w środku bez oddychania". Proste gesty stają się punktem wyjścia do snucia nawarstwiających się podczas oglądania zdjęć opowieści. Małe czerwone ramki odcinają się od szarości ścian i monochromatycznych zdjęć, które – wypunktowane przez zimne światła – są jak zamrożone kawałki opowieści, którą trzeba samodzielnie złożyć. Artystka, tak jak patronka

projektu Jolanta Brach-Czaina, skłania do odnajdywania w jej sztuce własnej drogi odbioru.

Wzór cytowania:

Spychała, Michalina, *Różne oblicza płaczu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozne-oblicza-placzu.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Michalina Spychała – studentka teatrologii UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/rozne-oblicza-placzu*

didaskalia
gazeta teatralna

taniec

Migotające ciała

Michalina Spychała

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Wydział Teatru Tańca w Bytomiu

Flying Fish

choreografia i opracowanie muzyczne: Ferenc Fehér, asystent choreografa: Paweł Urbanowicz, reżyseria i realizacja oświetlenia: Michał Wawrzyniak, realizacja dźwięku: Szymon Schaefer

premiera: 29 maja 2021 w Bytomskim Teatrze Tańca i Ruchu Rozbark

Gdy tylko usiądziemy na widowni, widzimy leżących tancerzy, ułożonych w opływowy kształt przypominający rybę; tytuł spektaklu nawiązuje do ryb wyskakujących ponad taflę wody tak wysoko, że przypomina to lot. Ciało, które zaczyna drgać, powoli i miarowo unosi się i opada przy głębokim oddechu, budzi się w nowej formie. Narastające wstrząsy niczym spazmy wypełniają po kolei każde z leżących przy sobie ciał. Nagie stopy i ramiona poddawane są ciągłym wibracjom, które z każdą chwilą przybierają na sile. Nagle pojawiają się pojedyncze głowy, a następnie ruchem fali ciała unoszą się do pozycji siedzącej. Wydaje się, jakby były zanurzone w wodzie i powoli wychylały się spod niej, by łapczywie nabrać haust powietrza. I choć proces

ten rozwija się powoli, to dygoczące ciała stopniowo zaczynają napełniać się energią.

Autorem choreografii i opracowania muzycznego jest Ferenc Fehér – tancerz i choreograf pochodzący z Węgier, który od 2007 roku tworzy swoją oryginalną technikę łączącą ekspresyjny taniec fizyczny, freestyle dance, teatr tańca i ruchu oraz animalistyczne formy motoryczne. Odwołując się w spektaklu do techniki animalistycznych form motorycznych skupia się nie tylko na technicznym kunszcie, ale zapewnia studentkom i studentom możliwość tworzenia wyrazistych kreacji scenicznych. Dwudziestosiedmioosobowa grupa staje się jednym organizmem, który potrafi współpracować, ale jednocześnie uwydatnia indywidualność każdej z tworzących go jednostek. Choreografia zapewnia miejsce dla różnorodnych ciał, neguje powielanie stereotypów płci i otwiera na wielowymiarowe doświadczenie zaskakujące swoją siłą.

Każdy gest, dźwięk i błysk światła są przemyślane, dlatego spektakl ma moc hipnotyzowania. Fehér wykorzystuje ciszę i długie sekwencje opierające się na powielanych gestach i powracających układach, które zyskują nowe znaczenia z każdym powtórzeniem. Dzięki liczebności grupy i braku podziału na role spektakl oddziałuje poprzez harmonię i współodczuwanie. Tancerki i tancerze funkcjonują niczym jeden organizm, oddychają w jednym tempie, uważnie wyczuwają swoją wzajemną obecność. Zbiorowe sekwencje oparte na synchronizacji gestów przeplatają się z układami mniejszych grup. Choreografia wykorzystuje elementy z różnych stylów tanecznych takich jak breakdance, tańce towarzyskie czy ludowe. Rozpoznawalne figury łączone są ze zwierzęcymi ruchami, które niczym remiks nadają im całkiem inny charakter. Zabawa tradycyjnymi stylami tanecznymi pokazuje możliwości tancerzy i tancerek, którzy w parach i podgrupach płynnie mieszają je ze

sobą. Potrafią połączyć salsę z oberkiem czy jazz z elementami akrobatyki. Świetne partnerowania wykorzystują ciężar ciał, grawitację i pracę z oddechem, dlatego podnoszenia, wyskoki czy upadki zyskują na efektowności.

Choć fabuła spektaklu jest raczej abstrakcyjnym tworem niż poukładaną opowieścią, nie oznacza to, że spektakl nie opowiada historii. Postaci ewoluują, pokazują walkę uczuć, z którymi się zmagają. Od powolnych narodzin istot niewspółpracujących ze sobą przechodzimy do poznawania siebie nawzajem, następnie walki w grupie i w końcu do kreowania zgranej wspólnoty, która przytłacza indywidualność i zniewala próbujące oderwać się od niej jednostki. Ta walka synchronicznego kolektywu i buntującej się jednostki jest widoczna przede wszystkim pod koniec spektaklu, gdy orgiastyczne szaleństwo skontrastowane jest z pełną emocji solówką tancerza, powtarzającego z boku sceny baletowe figury, które są próbą wyzwolenia się z grupy. To napięcie między jednostką a grupą obecne jest w całej opowieści, którą wypełnia wewnętrzne drganie postaci, szukających swojego miejsca w ustrukturyzowanej społeczności.

Fehér odważnie zaproponował przestrzeń do eksploracji dziwności, zwierzęcości, poznawania swojego ciała oraz pracy z partnerką i partnerem. Okrzyki i przesadna mimika to zabiegi skłaniające do oswajania stereotypowo postrzeganej brzydoty. Spazmy, tupnięcia, jęki, drgania, mlaskanie, przewracanie oczami, syczenie – każdy z tych elementów tworzy język, jakim porozumiewają się ze sobą ludzko-zwierzęce twory prezentowane na scenie. Skomplikowane relacje są pełne pożądania, pasji, gniewu, wulgarności, sensualności i brutalności. Można zaobserwować proces przekształcania się jednych emocji w drugie. Bardzo dobrze zbudowana amplituda napięć nie pozwala się nudzić: mamy czas na

chłonięcie powolnych i dokładnych ruchów, ale są również nagromadzenia efektownych skoków, przejść i akrobacji.

Podstawą, na której opiera się choreografia, jest motyw poznawania, zarówno siebie, jak i ciał obecnych obok. Długi początek jest rodzajem narodzin, przebudzenia się w nowym świecie, w który każdy wchodzi sam, choć pozornie blisko innych. Próby zaufania, jakim bohaterowie poddają się nawzajem, tworzą szereg scen, które odzwierciedlają skomplikowany proces tworzenia relacji. Ciała tancerek i tancerzy są poddawane ogromnemu wysiłkowi, który nie jest ukrywany, przeciwnie, jest pożądanym elementem spektaklu. Zmęczenie, pot i przyspieszony oddech kierują uwagę widza na realną cielesność aktorek i aktorów. Choreografia wykorzystuje klasyczne pozycje czy akrobacje gimnastyczne, ale przede wszystkim uwydatnia ekspresję ruchu, mocne gesty: głośne tupanie, stopy mocno osadzone na podłodze, drgania całego ciała i rwane ruchy. To taniec pełen sprzeczności i intensywności, ruchów szybkich i kanciastych, min, wrzasków i agresywnych spojrzeń. Pulsujące ciała są cały czas aktywne, bo zbita i wypełniona grupowymi sekwencjami choreografia zmusza do niebywałego wyczulenia na szczegół. Partnerowania składają się z licznych podnoszeń i asekuracji, dlatego nie ma miejsca na pomyłki, a chaos czy dzikość są w rzeczywistości bardzo skrupulatnie zaplanowane.

Obecna cały czas mantryczna muzyka daje rytm i energię. Nakładające się na siebie coraz to mocniejsze i szybsze basy wywołują wibracje, dzięki którym spektakl odczuwa się całym ciałem. Rytm, który wkracza w ciała widzów, zawłaszcza ich uwagę i zmusza do chłonięcia akcji scenicznej. Choć pojawiające się na początku dźwięki są delikatne i wydają się naturalne jak szum wody czy szmer wiatru, to powoli nakładają się na nie odgłosy wyraziste, coraz to szybsze i głośniejsze. Nie jest to jednak przytłaczające,

ponieważ zachowana została równowaga pomiędzy ciszą, szelestem i angażującą muzyką. Apogeum dźwięków jest w ostatniej części przedstawienia, gdzie aktorki i aktorzy dodają quasi-rytualny śpiew oparty na przedłużanych samogłoskach i powtarzanych słowach takich jak: bierz, masz, idź. Kumulujące się dźwięki zdają się hipnotyzować i jednocześnie doprowadzać do szaleństwa istoty na scenie. Gdy światło gaśnie, pozostaje jedynie odgłos ciężkiego oddechu.

Klimat transu przełamany zostaje humorystycznymi scenkami, jak ta odwołująca się ironicznie do walki płci: mężczyzna i kobieta jak komiksowi superbohaterowie w zwolnionym tempie walczą ze sobą, zadając spektakularne ciosy. Chwilowy podział na kobiece grupy kibicujące męskim zawodnikom napędza widowiskową wymianę uderzeń. Znacząca jest tu również wyrazista praca twarzy, na których malują się, w kreskówkowym stylu, strach czy radość. Miny podkreślone przez nienaturalnie wolne tempo są jak zwierzęce warknięcia i krzyki naśladujące nawoływania godowe, które są walką o władzę.

Choreografia nacechowana ruchem inspirowanym rybami, opływowymi kształtami, pulsującym rytmem, nieustającym przemieszczaniem się i ideą niemożliwości latania, otwiera widza na nieskrępowaną dzikość. Minimalizm kostiumów (szaro-czarne topy, spodenki i nakolanniki) i wspaniale funkcjonujące oświetlenie, które skupia się na półcieniu, płynności i szybkich zmianach, podkreślają surowość natury. Wszystkie te elementy składają się na przemyślane i porywające doświadczenie, które przedstawia zgraną grupę aktorek i aktorów, którzy stworzyli kolektywne ciało współodczuwające. I choć nikomu w spektaklu nie udało się wznieść w niebo, to mam wrażenie, że artyści oderwali od przyziemności widzki i widzów, zapewniając im niezwykłe doznania.

Wzór cytowania:

Spychała, Michalina, *Migotające ciała*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/migotajace-ciala.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Michalina Spychała – studentka teatrologii UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/migotajace-ciala*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

Przeróbki, podróbki i multiplikacje

Ada Ruszkiewicz

Dailes teātris w Rydze, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Anka Herbut

ROTKHO / ROHTKO

reżyseria: Łukasz Twarkowski, dramaturgia: Anka Herbut, scenografia: Fabien Lédé, kostiumy: Svenja Gassen, choreografia: Paweł Sakowicz, muzyka: Lubomir Grzelak, wideo: Jakub Lech, światła: Eugenijus Sabaliauskas

premiera: 12 marca 2022 (Ryga), 9 kwietnia 2022 (Opole)

„NFT – non-fungible token", „blokchain", „provenance", „radical care", „shanzhai" – pojęcia te, wraz z definicjami, pojawiają się w ulotkach-słowniczkach rozdawanych we foyer przed rozpoczęciem *ROTKHO* – koprodukcji polsko-łotewskiej opartej na tekście Anki Herbut, w reżyserii Łukasza Twarkowskiego. Z jednej strony słowniczki mają funkcję czysto informacyjną, tłumaczą stosunkowo nowe zjawiska i zagadnienia, które dla wielu osób mogą być nieznane lub nie do końca zrozumiałe. Z drugiej strony wybór takich, a nie innych pojęć wskazuje na tematy, jakie twórcy i twórczynie uznają w spektaklu za istotne (warte dostrzeżenia,

zastanowienia). I choć każde z tych zagadnień można potraktować jako punkt wyjścia do rozmowy o przedstawieniu, najsilniej obecne nie tylko w jego treści, ale i formie jest to ostatnie – „shanzhai”, chiński neologizm używany przede wszystkim do określania podróbek znanych marek[1]. Wychodząc od tego pojęcia, twórcy i twórczynie eksplorują temat oryginałów, fałszerstw i kopii, a także – idąc nieco dalej tym tropem – wszelkiego rodzaju multiplikacji, włączając w to wszystko elementy inspirowane twórczością i biografią urodzonego w Łotwie malarza, Marka Rothko. Rothko, jako autor (lub – w niektórych przypadkach – jedynie rzekomy autor) obrazów osiągających na rynku sztuki jedne z najwyższych cen, staje się według Twarkowskiego „pryzmatem, przez który można się przyjrzeć sztuce współczesnej”[2]. Jednak, jak dodaje reżyser:

> To nie jest *biopic*. Prawdę mówiąc, robimy swoją mockumentalną opowieść, w której bezpardonowo żonglujemy faktami i dopisujemy historiom zupełnie inne zakończenia. Historia Rothki i tego jednego, podrobionego obrazu, który w spektaklu jest istotniejszy od samej jego postaci, jest czubkiem pewnej góry lodowej[3].

Narracyjnie *ROTKHO* opiera się na serii przeplatających się ze sobą interakcji i rozmów (najczęściej prowadzonych w duetach), których większość toczy się w chińskiej restauracji. To tam spotykają się zarówno postaci mające pozateatralne pierwowzory, jak i te fikcyjne: tytułowy Rotkho (Juris Bartkevičs), Mell Rotkho (Vita Vārpiņa), bohaterowie dokumentu Netflixa *Nabrani: Prawdziwa historia o fałszywych obrazach*: Anna Friedman (Rēzija Kalniņa) i Domenico De Sole (Artūrs Skrastiņš), dyrektor muzeum (Mārtiņš Upenieks), dziennikarz (Toms Veličko), Orions Anastapolu (Kaspars Dumburs), aktor (Andrzej Jakubczyk), aktorka (Ērika Eglija), a także

pracownicy restauracji: Hai (Yan Huang), Tao (Xiaochen Wang), oraz performerka Destiny Hope (Katarzyna Osipuk), która dorabia tam jako kelnerka. Prawie wszystkie te postaci związane są ze światem sztuki i to sztuka właśnie jest głównym tematem ich konwersacji. W rozmowach mniej lub bardziej dosłownie dominuje temat jej pozycji, roli, znaczenia czy wartości (w tym wartości rynkowej) we współczesnym świecie.

Już sam wybór chińskiej restauracji jako głównego obiektu scenograficznego wpisuje się w logikę, zgodnie z którą nie tylko niemożliwe staje się odróżnienie kopii od oryginału, ale kategorie te tracą jakiekolwiek znaczenie. Przestrzeń, choć nie jest wiernym odtworzeniem żadnego konkretnego miejsca, momentalnie daje się zidentyfikować jako chińska restauracja, tak jest podobna do wielu tego typu lokali[4]. A to dopiero początek zabawy z kopiowaniem. W pewnym momencie restauracja zostaje rozdzielona i przez większość spektaklu będziemy widzieć obok siebie dwa restauracyjne wnętrza, stanowiące swoje lustrzane odbicie. Jest to dla twórców pole do estetycznego popisu, zresztą wykorzystują je w pełni, bawiąc się możliwościami perfekcyjnych powtórzeń (opartych przede wszystkim na zsynchronizowanych działaniach scenicznych aktorów i aktorek), przy jednoczesnej grze z tymi powtórzeniami, wprowadzaniu drobnych przesunięć i pęknięć (takich jak różnice w niektórych rekwizytach). Do dalszych multiplikacji dochodzi dzięki kilku kamerom, które rejestrują akcję sceniczną i z których obraz transmitowany jest na wielkich ekranach zlokalizowanych po bokach i ponad sceną (co daje kolejne możliwości zabawy, tym razem z – czasem jedynie pozorną – „nażywością”). Zapętleniu ulegają niektóre sceny i dialogi, pojedyncze zdania zostają powtórzone tak wiele razy, że ich pierwotne znaczenie zaczyna zanikać i pozostaje jedynie specyficzne napięcie i osobliwa atmosfera (przypominająca nieco tę z filmów Lyncha[5]). Powtórzenia charakteryzują także warstwę ruchową – powracają gesty,

ruchy i całe sekwencje (w tym podbijający klimat dziwności „układ taneczny”, oparty przede wszystkim na spowolnionym ruchu rąk, wykonywany często frontem do różnych obiektów scenograficznych i przez to przywołujący na myśl tańce transowe, rytualne). Postaci wzajemnie kopiują swoje działania, przy czym nie da się jednoznacznie stwierdzić, kto kogo naśladuje. Na warstwę dźwiękową, szczególnie w scenach w restauracji, składają się utwory, które paradoksalnie charakteryzują się tym, że właściwie nic je nie wyróżnia. Liczba podobnych kompozycji (na przykład smoothjazzowych), typowych dla tego typu miejsc, jest tak wielka, że – tak jak w przypadku wnętrza – niemożliwe wydaje się wskazanie pierwowzoru. Rozbrzmiewający już po zakończeniu spektaklu cover piosenki *Nothing Compares to You* w wersji mandaryńskiej zyskuje mocno ironiczny wydźwięk[6]. I choć można by kontynuować zabawę w wyłapywanie kolejnych przykładów kopii i powtórzeń, funkcja poszczególnych warstw spektaklu znacznie wykracza poza tę ilustracyjną, sensotwórczą. Perfekcyjnie współgrają one ze sobą, próbując zawładnąć uwagą publiczności: monumentalnością (a przy tym szczegółowością) scenografii, barwą i grą światła współtworzącą specyficzny klimat przedstawienia, czy wysokim (cieleśnie odczuwalnym) poziomem głośności muzyki, budującym dramaturgię niektórych scen.

> Przyspieszony puls spowodowany głośną, rytmiczną muzyką; błędny wzrok wywołany przez lasery i stroboskopy; niepokój spowodowany tajemniczymi, scenicznymi obrazami – media w tym teatrze atakują ze wszystkich stron, bodźcują ciało niemal interaktywnie[7]

– pisał o *Grimm: czarny śnieg* (jeden z poprzednich spektakli Twarkowskiego) Stanisław Godlewski i tych słów równie dobrze można by

użyć do opisania doświadczeniowego, multisensorycznego charakteru *ROTKHO*.

W logikę powtórzeń *ROTKHO* wpisuje się także na metapoziomie – nie tylko dlatego, że powtórzenie leży u podstaw każdego spektaklu (ten temat pojawia się zresztą w jednym z dialogów), ale także poprzez występowanie niejako w dwóch wersjach – łotewskiej (w ryskim Dailes teātris) i polskiej (w opolskim Teatrze im. Jana Kochanowskiego). I choć praktyka koprodukcji (w tym międzynarodowych) nie jest niczym nowym czy wyjątkowym, w kontekście poruszanych w przedstawieniu tematów nabiera dodatkowego znaczenia. Zresztą twórcy i twórczynie zdają się świadomi szczególności tej sytuacji, symbolicznie podbijając ją rozbieżnością w tytułach – łotewskim *ROTKHO* i polskim *ROHTKO* (oba są grą z nazwiskiem słynnego malarza). Prawdopodobnie mniej intencjonalne, a przy tym ciekawsze wydają mi się jednak różnice w narracjach towarzyszących premierom. Opisy dostępne na stronach internetowych teatrów odnoszą się mniej więcej do tych samych wątków i zagadnień, inaczej jednak rozkładają akcenty, sugerując niejako, że publiczność polska może być zainteresowana innymi tematami niż łotewska (lub odwrotnie). Sytuacja ta, mocniej niż zazwyczaj, ujawnia dla mnie myślenie o spektaklu w kategoriach produktu, wymagającego odpowiedniego opakowania, by lepiej go sprzedać. Czy jednak odbiór spektaklu będzie różny w zależności od przeczytanego opisu? W obu przypadkach za główny temat przedstawienia uznane zostają powiązania pomiędzy tym, co realne, oryginalne, a tym, co fałszywe. Opis łotewski wpisuje to wszystko w kontekst rozwoju technologicznego i nowych form sztuki, polski z kolei koncentruje się na przywołaniu i wyjaśnieniu koncepcji „shanzhai”. Nieco inaczej przebiegała także promocja spektaklu: w Łotwie kładziono nacisk na wyjątkowość i spektakularność *ROTKHO* jako wydarzenia artystycznego wymykającego się tradycyjnym formom teatralnym (rzeczywiście, *ROTKHO*

swoją formą, a także podejściem do tematu i sposobem prowadzenia narracji wybija się na tle innych spektakli dostępnych w repertuarze Dailes teātris czy też teatru łotewskiego w ogóle, w którym wciąż dominuje dość klasyczny, oparty na dramacie model myślenia o teatrze i o tym, co w nim możliwe). W Polsce skupiono się przede wszystkim na humorystycznym i zabawowym potencjale motywu podróbek[8]. Różnice pojawiają się również w cenach biletów – i to nie tylko pomiędzy teatrami, ale i pomiędzy premierami a pokazami popremierowymi (oraz – w przypadku Dailes teātris – pokazu przedpremierowego). Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, że tego typu różnice są powszechną praktyką i że można próbować je wyjaśnić, odwołując się do odmiennych systemów finansowania teatrów, ich polityki finansowej czy też specyfiki rynku teatralnego w obu krajach. To temat na tyle złożony, że wymaga osobnego opracowania i dodatkowych kompetencji – uważam jednak, że warto o nim wspomnieć w kontekście pytań, które padają w przedstawieniu: o wartość sztuki oraz o wartość relacji pomiędzy sceną a widownią. Bo czym różni się doświadczenie oglądania spektaklu w Rydze od oglądania go w Opolu? Czym różnią się kolejne przebiegi? Czy premiera, będąc oficjalnym pierwszym pokazem spektaklu, zyskuje niejako status oryginału (a w końcu temu, co uznane za oryginał, zazwyczaj przypisuje się większą wartość)? Czy cena biletu może w ogóle być uznana za wyznacznik wartości? Co właściwie rozumiemy przez „wartość” i jak ona się ma do „wartości rynkowej”?

Do tego dochodzą pytania, które pojawiają się w spektaklu: co jest sztuką, co definiuje sztukę, czy dobra sztuka może być tania? *ROTKHO* przyjmuje formę zbiorowej refleksji (we współtworzenie narracji przedstawienia zaangażowany był cały zespół), jest próbą podzielenia się z widownią przemyśleniami i odkryciami, zaproszeniem do wspólnego poszukiwania odpowiedzi i rozwiązań. I choć w takim podejściu widzę dużą wartość

spektaklu, to jednocześnie czuję pewien niedosyt, mam wrażenie, że jego krytyczny potencjał nie został w pełni wykorzystany. *ROTKHO* parodystycznie krytykując pewne postawy, sposoby myślenia czy strategie działania (nastawione na zysk, ślepo podążające za trendami), jednocześnie unika autorefleksji (choć trzeba przyznać, że nie całkowicie), tak jakby powiązanie świata sztuki z rynkiem kapitalistycznym było czymś, o czym można opowiedzieć z dystansu, jakby sam spektakl i wszystkie osoby biorące w nim udział (w tym publiczność) były od tych mechanizmów niezależne. Pojawia się przy tym pytanie, wobec którego czuję się równie bezradna, co wobec poprzednich, i które zadaję sobie po raz kolejny (nie tylko w kontekście *ROTKHO*): czy jakakolwiek krytyka ma szansę wybrzmieć, gdy podana jest w tak atrakcyjnej formie? Tym bardziej że to właśnie atrakcyjność i widowiskowość spektaklu w znacznej mierze przyczynia się do jego sukcesu w Łotwie (recenzję piszę przed opolską premierą), podnosząc tym samym jego wartość na rynku teatralnym.

To wszystko sprawia, że mam wobec *ROTKHO* mieszane uczucia. Bez wątpienia jest to spektakl niezwykle przemyślany i dopracowany w każdym szczególe. Jakkolwiek banalnie to brzmi – czuć, że włożono w niego ogrom pracy i serca, że rzeczywiście była to praca zbiorowa (wydaje mi się, że projekt o takiej skali bez tego nie mógłby się udać). To wszystko robi ogromne wrażenie, a zaangażowanie wszystkich twórców i twórczyń budzi moją sympatię. Jednocześnie czuję się w moim odbiorze nieco zagubiona. Przez to, że *ROTKHO* niezwykle intensywnie oddziałuje na wszystkie zmysły, nie tyle się go ogląda, ile doświadcza i wydaje mi się, że pominięcie tego aspektu (lub sprowadzenie go do mającej się sprzedać atrakcyjności) nie tylko jest niesprawiedliwe, ale jest też pójściem na łatwiznę. Nie tak łatwo jednak opisać swoje doświadczenie, nazwać swoje emocje – to w końcu dużo więcej mówi o mnie samej niż o spektaklu (tak samo jak przyznanie się do

tego, że nie do końca to wszystko na mnie działa). Dużo prościej jest mi więc uciec w próbę krytycznej analizy, skupić się nie tyle na samym przedstawieniu, ile na towarzyszących mu narracjach, podzielić moimi wątpliwościami z pełną świadomością tego, że jest to perspektywa mocno ograniczona i niepozbawiona wad, być może wręcz nieco naiwna.

Wzór cytowania:

Ruszkiewicz, Ada, *Przeróbki, podróbki i multiplikacje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przerobki-podrobki-i-multiplikacje.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Ada Ruszkiewicz – krytyczka teatralna, kuratorka i producentka, absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współtworzyła projekty w ramach Pracowni Kuratorskiej, obecnie związana z Kaņepes Kultūras centrs w Rydze.

Przypisy

1. Koncept „shanzhai” analizuje szczegółowo filozof i teoretyk kultury Byung-Chul Han w swojej książce *Shanzhai: Deconstruction in Chinese*, która była jedną z głównych inspiracji do powstania spektaklu.
2. *Anka Herbut i Łukasz Twarkowski – Rothko i problem oryginału [WYWIAD]*, z Anką Herbut i Łukaszem Twarkowskim rozmawia Marcelina Obarska, https://culture.pl/pl/artykul/anka-herbut-i-lukasz-twarkowski-rothko-i-… [dostęp: 6 IV 2022].
3. Tamże.
4. Zresztą na tę specyficzną uniwersalność przestrzeni zwracają także uwagę Twarkowski i Herbut w jednym z przedpremierowych wywiadów, zob: *Anka Herbut i Łukasz Twarkowski* –

Rothko i problem oryginału [WYWIAD], dz. cyt.
5. Na Lynchowską atmosferę składa się w tym przypadku wiele elementów: specyficzne tempo akcji, pewnego rodzaju napięcie, zawieszenie, sposób prowadzenia kamery, gra aktorska, barwa światła. Zresztą porównania z Lynchem pojawiają się w kontekście przedstawień Twarkowskiego dość często, między innymi w zapowiedziach *ROHTKO* na profilu facebookowym opolskiego teatru czy recenzji spektaklu *Lokis*, zob: Anna R. Burzyńska, *Prawda, prawda i po prawdzie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2018 nr 143, s. 104-106.
6. Co ciekawe, wersja ta powstała w ramach projektu kolektywu, który funkcjonuje pod nazwą Shanzhai Biennial, i dla którego działań koncepcja „shanzhai" stanowi główny punkt wyjścia. Zresztą najbardziej znana wersja piosenki (w wykonaniu Sinéad O'Connor) również jest coverem, mamy tu więc do czynienia z wielostopniowym procesem kopiowania czy przerabiania.
7. Stanisław Godlewski, *(Nie)bezpieczne związki. Teatr, media, technologia*, „Nowy Napis Co Tydzień" 2021 nr 86, https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-86/artykul/niebezpieczne-zwiazki-teatr-media-technologia [dostęp: 20 IV 2022].
8. W tym kontekście warto wspomnieć, że promocji spektaklu towarzyszył „konkurs na najbardziej kreatywne przeróbki nazw znanych marek, postaci lub zabytków/miejsc", zob: https://teatropole.pl/aktualnosci/diur-czy-dior-niech-zdecyduja-najleps… [dostęp: 6 IV 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/przerobki-podrobki-i-multiplikacje*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

Edukacja polityczna

Kamila Łapicka

Guillermo Calderón

Dragón

reżyseria: Guillermo Calderón, scenografia i światła: Rocío Hernández, kostiumy: Daniela Vargas, projekcje wideo: Alex Waghorn, La Copia Feliz i Ximena Sánchez

koprodukcja Fundación Teatro a Mil, Teatro UC, Theater der Welt 2020 (Düsseldorf)

premiera: 5 czerwca 2019, Teatro UC, Santiago

pokazy gościnne: 10-13 lutego 2022, Teatro Valle-Inclán, Madryt

Guillermo Calderón jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych chilijskich artystów teatru. Od 2006 roku przygotowuje spektakle, w których pełni podwójną rolę – autora tekstu i reżysera. Zaprezentowano je w ponad dwudziestu pięciu krajach, a sam Calderón pracował w Niemczech, Szwecji, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Jest przedstawicielem nurtu, który ma w Chile długą tradycję – teatru politycznego. Rozumie przez to teatr, który można odczytywać politycznie, niezależnie od tego, czy jest to komedia, dramat współczesny czy teatr dokumentalny[1]. Punktem odniesienia jest dla niego twórczość Harolda Pintera, Samuela Becketta, Bertolta

Brechta, Augusto Boala, Isidory Aguirre, a w ostatnim czasie także Milo Raua[2].

Spektakle Calderóna to kreacje zbiorowe ufundowane na eksperymentowaniu i dyskusjach. Jego zespół teatralny nie ma obecnie stałej nazwy – zmienia ją w zależności od projektu. Dorobek grupy pozwala na wyróżnienie głównych linii tematycznych i estetycznych. Pod względem problematyki dominują wydarzenia z najnowszej historii Chile, powiązane z dwoma przenikającymi się procesami: kształtowaniem narodowej tożsamości oraz przejściem od dyktatury do demokracji, na którą wciąż pada cień autorytarnej przeszłości. Kontrastem dla refleksji dotyczącej sytuacji społeczno-politycznej są sekwencje o zabarwieniu komicznym, podkreślające paradoksy i absurdy rzeczywistości. Wypowiedzi postaci są utrzymane w stylu potocznym – powtórzenia, krótkie zdania, pauzy, dygresje czy wymiana myśli, która nie dąży do wyraźnej pointy, nie należą do rzadkości. Riposty nakładają się na siebie, a kwestie są wypowiadane szybko, z rosnącą temperaturą emocjonalną. Ma to związek z podstawowym elementem procesu twórczego współpracowników Calderóna, jakim jest „edukacja polityczna", czyli przyglądanie się danemu zjawisku z wielu perspektyw: zapoznawanie się z materiałami źródłowymi i tekstami naukowymi, wzajemne kwestionowanie swoich przekonań. Konfrontacja postaw częstokroć przenosi się na scenę, przy czym aktorzy zwracają się raczej do widzów, a nie do siebie. Na scenie zwykle są stoły i krzesła, naturalne środowisko wymiany poglądów – a w projekcjach wideo wykorzystywane są materiały dokumentalne lub paradokumentalne. Teatr Calderóna nie próbuje bowiem odwzorowywać rzeczywistości. Część z jego utworów to „fikcje historyczne", w których jedynie osnowa lub pojedyncze elementy mają odpowiedniki w pozateatralnym świecie.

W lutym 2022 roku na jednej ze scen Narodowego Centrum Dramatu w Madrycie, w Teatrze Valle-Inclán, zaprezentowano gościnnie przedstawienie *Dragón.* Tytułowy Smok to nazwa trzyosobowej grupy artystów wizualnych, którą tworzą Junior, Rosa i Alejandra. Akcja rozgrywa się współcześnie w restauracji Prosit na centralnym placu Santiago, nazywanym przez miejscowych Plaza Italia. Trzygłowy Smok właśnie stracił jedną ze swoich głów, Alejandrę, która przechodzi kryzys twórczy i próbuje go zażegnać, poszukując źródeł wody na nękanej suszą chilijskiej ziemi. Chwilowo zastępuje ją Fabi (obie postacie gra ta sama aktorka, zmieniając peruki)[3]. Fabi miała dotąd z kulturą ograniczone związki – głównie z jej przedstawicielami – ale nie brakuje jej odwagi ani pomysłów. W wyniku burzy mózgów rodzą się propozycje nowych projektów, które mają stać się sukcesem dwugłowego Smoka. W tekście Guillerma Calderóna pojawiają się nazwiska znaczących postaci ze świata sztuki – pochodzących z Chile poety Raúla Zurity oraz malarza Juana Domingo Dávili, a także brazylijskiego wizjonera teatru Augusto Boala, który w latach siedemdziesiątych przygotowywał „niewidzialne performanse" w miejscach publicznych. Celem „niewidzialnego teatru", którego widzami byli nieświadomi przechodnie lub klienci restauracji, było uwypuklenie ważnych kwestii społecznych, takich jak rasizm, agresja czy bezdomność. Smok także idzie tą drogą, planując przed galerią sztuki performans obnażający wyzysk imigrantów pracujących za najniższe stawki.

Przedstawienie otwiera jednak rozmowa na temat innego pomysłu – instalacji inspirowanej działalnością i okolicznościami śmierci Waltera Rodneya. Był on opozycyjnym działaczem politycznym i historykiem z Gujany, a także jednym z liderów organizacji politycznej Working People's Alliance (Sojusz Ludności Pracującej), postulującej samoemancypację klasy robotniczej. Zginął w 1980 roku w wyniku eksplozji bomby podłożonej w jego aucie. Instalacja Smoka

ma polegać na ustawieniu auta w galerii sztuki i sprokurowaniu podobnej eksplozji. Junior wyjaśnia Fabi genezę pomysłu: „cały ten projekt narodził się z idei, że my tutaj nie rozumiemy Afryki. […] Bo jeśli się nad tym dobrze zastanowić, to do tego kraju przybyło dwieście tysięcy osób z diaspory afrykańskiej. W ciągu ostatnich czterech lat. To coś nowego. A problemem jest przemoc na tle rasowym – oczywiście. Ale poza przemocą – to nam uświadomiło, że nie wiemy, czym jest Afryka. Znamy afrykańską muzykę, mamy swoje uprzedzenia, ale to wszystko”[4]. Ku zaskoczeniu kolegów Fabi kwestionuje założenia projektu: „To zainteresowanie afrykanizacją tego kraju – brzmi dla mnie świetnie, ale dlaczego… po co kojarzyć Afrykę, całą Afrykę subpustynną, po co kojarzyć ją z czymś brutalnym, z bombą? Ponieważ w Afryce jest około pięćdziesięciu państw – więc po co powielać ten stygmat?”. Podobne polemiki towarzyszą każdemu pomysłowi na performans, lecz żadnego z nich nie oglądamy na scenie (poza krótką projekcją wideo). Jedynie wstępne ustalenia i komentarze *ex post* docierają do uszu widzów.

Podczas prób do *Dragón* grupa teatralna Calderóna wciąż wracała myślami do swojego poprzedniej spektaklu zatytułowanego *Mateluna*. Była to próba ingerencji teatru w system polityczny Chile i jako taka okazała się nieskuteczna. Pod względem artystycznym bilans jest odwrotny – *Matelunę* prezentowano przez trzy lata podczas międzynarodowego tournée[5]. Jorge Mateluna współpracował z Guillermo Calderónem w roku 2013 w procesie przygotowań do przedstawienia *Escuela* (Szkoła) na temat szkół partyzantki miejskiej (*guerilla urbana*) walczących z dyktaturą Augusto Pinocheta. Premiera miała związek z czterdziestą rocznicą dokonania w Chile zamachu stanu, w wyniku którego Pinochet doszedł do władzy. W tym samym roku Mateluna został zatrzymany za udział w napadzie na bank i skazany na szesnaście lat więzienia. Były jednak dowody na to, że proces został przeprowadzony nierzetelnie – zaprezentowano je na scenie. To świadectwo

etycznej postawy grupy wobec pozbawienia wolności jej współpracownika, a także wyraz odpowiedzialności politycznej, polegający na rozpoznaniu i ujawnieniu niesprawiedliwości. Najważniejszy cel, czyli doprowadzenie do uwolnienia Jorgego Mateluny, nie został jednak osiągnięty. Dla Calderóna stanowiło to granicę teatru politycznego, dowód na to, że jego sprawczość jest symboliczna.

Dragón może być postrzegany jako rewers *Mateluny*. Przede wszystkim jest to komedia, która porusza uniwersalny i szeroki temat kreacji twórczej, niezwiązany ściśle z bieżącą rzeczywistością. Spektakl zawiera również zarysowany powyżej komponent polityczny. Jest nim imigracja – zjawisko globalne, które w Chile polega na masowym napływie ludności z Haiti. Wcześniej nie było w Chile takiej diaspory, więc mieszkańcy kraju muszą się zaadaptować do nowej rzeczywistości. Z kolei Haitańczycy zmagają się z dyskryminacją i z barierą językową – większość z nich posługuje się kreolskim haitańskim. W spektaklu podkreśla się także niepewną sytuację zawodową imigrantów i brak opieki społecznej. Na pytanie, dlaczego wydało mu się interesujące poruszenie takiej problematyki z perspektywy kolektywu artystycznego, Calderón odpowiedział, że jest świadomy uprzywilejowanej pozycji artystów, którzy żyją w świecie idei. Ich etycznym obowiązkiem jest mówienie o ludziach będących w trudniejszej sytuacji, wrażliwych, pozbawionych ochrony. Jednocześnie trzeba zachować czujność – mówić o nich, ale nie pozbawiać ich głosu[6].

Wzór cytowania:

Łapicka, Kamila, *Edukacja polityczna*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/edukacja-polityczna.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 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. Zob. wykład mistrzowski nagrany w maju 2020 dla Narodowego Centrum Dramatu w Madrycie: Masterclass en directo de Guillermo Calderón, https://www.youtube.com/watch?v=ECQHi-YoQYw [dostęp: 11 III 2022].
2. Na podstawie korespondencji między Kamilą Łapicką i Guillermo Calderónem, 14 III 2022.
3. Oryginalną obsadę spektaklu tworzą: Luis Cerda (Junior), Camila González (Rosa) i Francisca Lewin (Fabi/Alejandra). W madryckich pokazach w lutym 2022 María Landeta zastępowała Franciskę Lewin.
4. Ten i kolejny cytat ze sztuki *Dragón* otrzymanej w wersji elektronicznej od Guillerma Calderóna; tłum. Kamila Łapicka.
5. Premiera odbyła się w roku 2016 w berlińskim teatrze Hebbel am Ufer podczas festiwalu The Aesthetics of Resistance – Peter Weiss 100. W listopadzie 2017 *Matelunę* można było zobaczyć w krakowskim Teatrze Łaźnia Nowa. Był to jedyny pokaz spektaklu Guillerma Calderóna w Polsce.
6. Zob. wywiad Loreny Caimanque z Guillermem Calderónem, *Guillermo Calderón sobre „Dragón: „Volví a la idea del problema de la creación*", 25 V 2019, https://www.fundacionteatroamil.cl/articulos/guillermo-calderon-dragon [dostęp: 13 III 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/edukacja-polityczna*

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Dejmek. Nie tylko teatr

Tadeusz Kornaś

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

1.

Książka Magdaleny Raszewskiej o Kazimierzu Dejmku jest nadzwyczaj ciekawa. Autorka wybrała prostą, ale owocną drogę chronologicznej narracji, fundamentem są więc osobiste, życiowe perypetie Dejmka. Dopiero w kontekst jego losów wpisywane są konkretne spektakle, opisywane najczęściej skrótowo, lecz wyraziście. Bywa też odwrotnie – to praca zawodowa stymuluje zdarzenia osobiste – i taka odwrócona perspektywa również pojawia się w książce Raszewskiej. Można powiedzieć, że tego typu spleciona narracja narzuca się w przypadku Dejmka, bo sprawy osobiste i praca wiązały się w jego życiu bardzo ściśle.

Choć książek o Dejmku powstało wcześniej już sporo, jednak publikacja Raszewskiej jest w istocie pierwszą pełną autorską monografią. Piszę „autorską”, bo kilkanaście lat temu ukazała się już monografia zbiorowa pod

redakcją Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej (*Teatr Kazimierza Dejmka*, 2010). Ta książka, będąca dziełem wielu autorów, układała się w syntezę obejmującą całokształt twórczości, opisywała szczegółowo najważniejsze dokonania i czołowe dzieła. Książka zawierała też opisy kolejnych dyrekcji Dejmka czy wspomnienia jego współpracowników. Dodam tylko, że do *Teatru Kazimierza Dejmka* cegiełkę dołożyła również Magdalena Raszewska, publikując tekst o Dejmku jako aktorze. Jednak tamto monumentalne wydawnictwo znacząco różni się od najnowszej książki wydanej nakładem Teatru Narodowego. Tam kluczem była twórczość, kolejne spektakle, różnorakie aspekty działalności. Tu natomiast autorka wiedzie nas pewną ręką przez meandry życia Dejmka. Wyważa proporcje, pokazuje dzieła zazwyczaj w kontekście zdarzeń osobistych. Najważniejsza jest opowieść o człowieku, bo twórczość zdaje się wyłaniać z jego charakteru.

Wcześniejsze książki o Dejmku obejmowały tylko pewne zakresy jego życia i twórczości. Choćby dlatego, że zostały napisane, jak książka Marii Czanerle *Teatr pokolenia* (1964), gdy Dejmek miał jeszcze przed sobą wiele lat życia i dokonań. Inne publikacje albo obejmowały tylko wycinki jego twórczości, jak książka Grażyny Kompel *Dejmka narodowy teatr w Łodzi* (2007), albo skupiały się na wybranych zagadnieniach – jak Kamili Bialik *Między tekstem a sceną. Staropolskie inscenizacje Kazimierza Dejmka* (2014) czy książka Janusza Majcherka i Tomasza Mościckiego o *Dziadach* (2017).

Można wymieniać jeszcze wiele ważnych książek, w których poczesne miejsce zajmuje Dejmek, czy tekstów, także samego Dejmka, które mają fundamentalne znaczenie dla zrozumienia jego dokonań. Raszewska przywołuje je często, przedstawia obszerną bibliografię, ale ta ilość opublikowanego wcześniej materiału jej narracji nie przytłacza. Z lekkością i swobodą autorka korzysta z potrzebnych jej tekstów, lecz – jak przystało na

wybitnego znawcę tematu – czerpie tylko z tego, co w danej chwili jest jej niezbędne. Nie daje się zawładnąć innym narracjom, pewnie, stanowczo i kompetentnie opowiada o „swoim” Kazimierzu Dejmku. Wiadomo, że nie da się w pełni, bez braków i omyłek przedstawić cudzego życia, ale w czytelniku książki Raszewskiej powstaje wrażenie, że wszystko jest udokumentowane i z całą pewnością nie przeinterpretowane ani nie dostosowane do najnowszych zapotrzebowań. Dowiadujemy się tyle, ile jest możliwe. Monografia zawiera także wiele nieznanych albo słabo znanych faktów z życia reżysera. Wiele spraw pozostaje – co oczywiste – w ukryciu, jednak dzięki benedyktyńskiej pracy autorki łatwiej zrozumieć zagmatwane koleje życia Dejmka.

2.

Magdalena Raszewska prowadzi narrację chronologicznie, od „Prehistorii”, czyli opowieści o przodkach Dejmka – pochodzących od strony ojca z Czech. W tym rozdziale poznajemy też dzieciństwo i czas dojrzewania późniejszego reżysera. To trudny okres, którego kulminacją była wojna. O młodzieńczych losach Dejmka pisano już co nieco, lecz dopiero Raszewska opowiada o nich z całą dosadnością, bez zawoalowania. Dejmek walczył w oddziale partyzanckim (był wtedy nastolatkiem, urodził się w 1924 roku). Był żołnierzem w specjalnym oddziale dywersyjnym „Rakieta”, którego zadaniem było między innymi wykonywanie wyroków śmierci wydawanych przez Specjalny Sąd Wojskowy na zdrajców i osoby szczególnie niebezpieczne. Jednak Dejmek wspomina: „tam, w lesie, w partyzanckich warunkach, pisałem i recytowałem mniej lub bardziej udane wiersze” (s. 43). Dejmek jako młody człowiek oswoił się więc ze śmiercią i jej zadawaniem. Raszewska odwołuje się do możliwych konsekwencji, jakie musiały dotknąć młodego mężczyznę po tego typu przeżyciach. Gdy skończyła się wojna, Dejmek wrócił do rzeszowskiego gimnazjum, lecz uciekł stamtąd po kilku dniach. Jak

wspomina, nagle przyszło mu uczestniczyć w zajęciach z przyrody, łaciny, religii, nauczyciele ochrzaniali go, a przecież „ma wtedy granat w kieszeni i karabin za pasem”… Ostatecznie do małej matury Dejmek przygotowywał się eksternistycznie, a równocześnie został aktorem Teatru Ziemi Rzeszowskiej i słuchaczem Studia Dramatycznego działającego przy tym teatrze.

Nie zamierzam, co oczywiste, streszczać życiorysu artysty za książką Raszewskiej. Jednak jej narracja pokazuje po wielokroć, jak sposób naświetlenia indywidualnych losów może zmienić charakter zdarzeń powszechnie już przyswojonych. Jak koturnowe ujęcie historii teatru ugina się, nawet załamuje w świetle przywołanych osobistych, prostych i zwyczajnych historii. Może o niektórych faktach przywoływanych przez Raszewską kiedyś czytałem, ale nie zapamiętałem ich, nie zwróciłem uwagi… Raszewska, jak wspomniałem, w centrum swojej narracji umieszcza osobiste losy Dejmka, dlatego te szczegóły uderzają odbiorcę.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych Dejmek zaangażowany był w budowanie nowego, „sprawiedliwego” świata. Dopiero co minister Sokorski zadekretował, że socrealizm ma być jedynym słusznym gatunkiem w sztuce… Dejmek z grupą młodych aktorów zakłada w Łodzi Teatr Nowy, który jako pierwszy kolektyw zamierza w Polsce zająć się nowym, propagandowym repertuarem. Startują *Brygadą szlifierza Karhana*, a potem realizują kolejne socrealistyczne przedstawienia. Mówią o sobie „kolektyw”, bo wszystko mają robić wspólnie – decydować o obsadzie, reżyserować, odpowiadać za repertuar, sprzątać etc. Zadekretowany socrealizm uczył, że trzeba poświęcić życie prywatne dla budowania jedynie słusznego ustroju. Jednak kolektywne kierownictwo się rozpada – najpierw stopniowo, potem radykalnie. Dejmek okazuje się jedynym liderem… Skąd to załamanie kolektywności w komunistycznym zespole? Po pierwsze z powodu

osobowości Dejmka. Jego cechy przywódcze coraz mocniej zaczęły dawać o sobie znać. Z biegiem czasu w naturalny sposób stał się liderem (Krystyna Feldman wspomina: „Bo, dajmy na to, jakby Dejmek powiedział, że o dwunastej w nocy prosi wszystkich kolegów, żeby przyszli do teatru, toby wszyscy przyszli. I to nie z żadnego strachu, po prostu z oczywistego uznania dla niego” – s. 104). Z drugiej jednak strony to sprawy osobiste obnażyły utopię komunistycznego kolektywu. Raszewska cytuje zanotowaną wcześniej przez Juliusza Tyszkę relację dwojga aktorów Teatru Nowego: „największą wyrwę w ich [„kolektywu” – uzup. aut.] młodzieńczej wierze w autentyczność ideałów wyznawanych i realizowanych […] spowodowały nie fałszywe tony propagandowych deklaracji, lecz osobisty konflikt Dejmka z Warmińskim […] Skoro bowiem przywódcy ich Teatru – ci, którym oni wierzyli, ci, którzy najpierwsi deklarowali swe przywiązanie do szlachetnych cnót przyjaźni, braterstwa i współpracy, wplatali się nagle w klasyczny trójkąt małżeński, zakończony wyrzuceniem jednego z nich ze «wzorcowego zespołu», to trudno było ukryć zawód” (s. 138).

Takich osobistych zawikłań w życiu Dejmka było wiele. Raszewska bez ogródek pisze o złych cechach jego charakteru, o nałogach, despotyzmie, zdradach, kolejnych żonach, rodzinnych nieporozumieniach. Wszystkie te zdarzenia i cechy, choć pozostawały często w ukryciu, rzutowały na dokonania artystyczne lub zachowania reżysera. Autorka często przywołuje zdarzenia drugorzędne, wydawałoby się niezbyt ważne, które jednak konkretnym sytuacjom nadają szczególny charakter. Na przykład sprawa *Dziadów*. Raszewska, powołując się na cytowane przez Janusza Majcherka i Tomasza Mościckiego materiały służb, pokazuje, jak ohydnie usiłowano pognębić Dejmka. Jego ówczesna żona, Danuta Mniewska, była Żydówką. Poprzez to afera *Dziadów*, wpisana przez Gomułkę w kontekst antyżydowski, nabierała dla Dejmka rodzinnego posmaku, groźby nawet. Raszewska pisze:

„Donosiciele dużo uwagi poświęcają wpływom Danuty na męża, w niej upatrując całego zła, robiąc z niej nienawidzącą Polaków przebiegłą syjonistkę, a z niego – bezwolnego chłopka roztropka, całkowicie poddanego jej wpływom” (s. 262-263). Zmieniając nieco akcent dotyczący roku 1968, kilka stron dalej autorka zauważa, że czary goryczy po zwolnieniu Dejmka z Teatru Narodowego dopełniła inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację (s. 267). Bo przecież ojciec Dejmka był Czechem…

3.

Autorka główne rozdziały swojej książki zatytułowała po mickiewiczowsku: „Młodość”, „Wiek męski” i „Wiek klęski?”.

„Młodość” to terminowanie u Schillera i pierwsza dyrekcja w łódzkim Teatrze Nowym. „Wiek męski” zaczyna się w trzydziestym ósmym roku życia Dejmka od objęcia dyrekcji Teatru Narodowego, trwa poprzez kilkuletni okres pracy za granicą po wybuchu afery *Dziadów* oraz obejmuje jego prace w Polsce i drugą dyrekcję w Teatrze Nowym. Natomiast „Wiek klęski?” (ze słusznym znakiem zapytania) rozpoczyna się wraz z objęciem dyrekcji Teatru Polskiego w Warszawie, trwa przez okres urzędowania jako ministra kultury, aż po emeryturę. Książkę zamyka jeszcze niewielki objętościowo rozdział „Babie lato”, obejmujący dwa ostatnie lata życia reżysera. Dejmek umiera 31 grudnia 2002 roku.

Układ książki jest więc klarowny – i w pewnym sensie oczywisty. Cezury w życiu artystycznym Dejmka były tak mocne, że wręcz narzuciły tę periodyzację. Reżyser sam przyznawał, że bardziej od zrobienia jednego spektaklu interesuje go długotrwały dialog z publicznością i kształtowanie instytucji teatralnej. Teatr ma mądrze mówić, publiczność – mądrze słuchać.

Taka potrzeba czyniła z niego „urodzonego dyrektora”. Lubił, chciał i potrafił kierować zespołami, zaś swoją funkcję traktował zawsze jak posłannictwo.

W książce burzliwe zwroty w twórczości Dejmka nie są jednak uskokami tektonicznymi. Zachowując radykalność cezur, autorka utrzymuje ciągłość w opisywaniu życia prywatnego. Ten gest narracyjny powoduje, że życie Dejmka, choć tak zawikłane, pełne radykalnych zwrotów, jawi się jako całość. Nie ma kilku Dejmków – jest jeden świadomy i konsekwentny artysta. Jego patrzenie na świat i teatr ewoluowało, zmieniało się pod wpływem okoliczności i czasów, ale w książce te różne etapy łączą się w całość.

Taka opowieść była możliwa, bo Magdalena Raszewska w błyskotliwy sposób wykorzystała to, co zostało już o Dejmku napisane przez innych, równocześnie zagłębiając się w archiwaliach. Przebadała wszystko, co się dało – od Zbiorów Specjalnych Biblioteki Instytutu Sztuki PAN, poprzez archiwa Ossolineum, Instytutu Teatralnego, po Instytut Pamięci Narodowej czy Centralne Archiwum Wojskowe. Wymieniłem tylko kilka instytucji, a jest ich zdecydowanie więcej. Szczególnie ciekawe były dla mnie fragmenty korespondencji Dejmka (między innymi z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, Janem Nowakiem-Jeziorańskim, Jerzym Giedroyciem, Sławomirem Mrożkiem). Dodać do tego należy jeszcze dokumenty i listy z archiwum domowego Magdaleny Raszewskiej (przede wszystkim korespondencję Dejmka ze Zbigniewem Raszewskim) oraz rozmowy z synem i synową Dejmka. Jednak sposób wykorzystania tych materiałów jest szczególny. Autorka nie przytłacza czytelnika dokumentami i cytatami. Erudycja służy całości, wszystko harmonijnie i płynnie zostało włączone w jednolity rytm opowieści.

4.

Szczególnie interesujące, a w wielu elementach nowe, jest przedstawienie zagranicznych podróży Dejmka. Autorka obszernie opisuje jego wyjazdy, które w wielu wypadkach zmieniały pogląd reżysera na własną drogę twórczą. W 1953 roku Dejmek pojechał do Związku Radzieckiego. Obejrzał, jak pisze Raszewska, przeszło sześćdziesiąt przedstawień w Moskwie, Leningradzie (Petersburgu) i Kijowie. I nagle ta jego wcześniejsza walka o komunistyczny światopogląd się złamała. Dostrzegł siłę klasyki, wieloznaczności losu ludzkiego. W liście do żony napisał, że dwukrotnie oglądał *Trzy siostry* Czechowa w reżyserii Niemirowicza-Danczenki: „Siedziałem wczoraj w pierwszym rzędzie. Widziałem wszystko […] ryczałem jak bóbr – nie mogłem się powstrzymać" (s. 110). A przecież w tamtym spektaklu nie było „polityczności", która miała być całym życiem komunistycznego teatru. Po powrocie Dejmka Teatr Nowy zaczyna podchodzić do repertuaru coraz bardziej krytycznie. Wybierane są pozycje wieloznaczne. W 1954 roku pojawia się rewelacyjna *Łaźnia*, potem choćby *Noc listopadowa* Wyspiańskiego (a więc klasyka, która miała zniknąć), a potem przychodzi odwilż i wielki sukces *Święta Winkelrida*… Po lekturze tego fragmentu książki czytelnik musi sobie zadać pytanie: czy Teatr Pokolenia, jak nazwano Teatr Nowy, zmienił się tak radykalnie, bo osobiste doświadczenia Dejmka zmieniły jego sposób rozumienia teatru? Czy też zmiana to tylko wynik uwikłań politycznych całego pokolenia?

Autorka opisuje też kolejne wyjazdy Dejmka – na przykład do Włoch i Francji. I tu znów niespodzianka. Dejmek, członek PZPR, nawiązuje istotne kontakty ze środowiskiem uznawanym w PRL-u za najbardziej wrogie – ze środowiskiem „Kultury", z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim i Jerzym Giedroyciem. Czyta wtedy *Inny świat* czy *Wielką czystkę* Weissberga-

Cybulskiego (s. 154). Inaczej zaczyna oceniać świat komunizmu i chyba świat w ogóle.

Najważniejsza była jednak kilkuletnia tułaczka po Europie, która nastąpiła po aferze *Dziadów*. Dejmek został wyrzucony z Teatru Narodowego i z Partii, był inwigilowany przez służby (w materiałach operacyjnych jego teczki mają sygnaturę „Reżyser"). Pomagało mu środowisko, nawet to zdystansowane wobec niego Axer proponował mu etat w Teatrze Współczesnym. Jednak Dejmek wybrał wtedy Ateneum prowadzone przez byłego kolegę z kolektywu, z którym wcześniej się poróżnił, czyli Warmińskiego. Ale i tu wkrótce czekała go porażka. Oparty na tekstach staropolskich spektakl *Dialogus de passione* został po próbie generalnej zdjęty przez cenzorów. Jasno dano Dejmkowi do zrozumienia, że bez zgody partyjnych towarzyszy nie będzie mógł nic wyreżyserować w Polsce.

Magdalena Raszewska zdaje chyba najpełniejszą relację z teatralnych podróży Dejmka. Lata 1970-1974 spędził on bowiem w dużej części za granicą. Jak podaje autorka: „mało o tym wiemy, raczej jesteśmy skłonni traktować te lata jako przerwę w życiorysie – a okazują się fascynujące" (s. 271-272). Raszewska zaczyna swoją relację tak: „Po niedoszłej premierze [*Dialogus de passione* – uzup. aut.] Dejmek «pół miasta zabrał na wódkę» […] i wyjechał do Oslo reżyserować *Edwarda II* Marlowe'a" (s. 287). Potem przygotowywał kolejne przedstawienia w Belgradzie, Nowym Sadzie, Wiedniu, Essen, Mediolanie, Düsseldorfie… Autorka dopełnia i rekonstruuje naszą wiedzę przede wszystkim na podstawie korespondencji, również listów do Zbigniewa Raszewskiego i innych relacji.

Jak się okazuje, w czasie peregrynacji po teatrach Europy Dejmek nie był jednym z wielu niespełnionych reżyserów. Jego pozycja była bardzo silna. Propozycji miał dużo, także dyrektorskich. I to nie byle jakich. Na przykład

kierowanie Piccolo Teatro di Milano. Ale też uczestnictwo w kolegium dyrekcyjnym teatru w Kolonii, etat w Wiedniu (s. 332-333).

Przyszły też sukcesy. Jednym z największych okazał się *La Passione* w Mediolanie, włoska wersja *Dialogus de passione*. Spektakl był oczywiście inny, oparty na włoskich tekstach, ale zachowujący podobną „siłę ekspresji grozy” (s. 338). Sam Dejmek uznał je za jedno z najlepszych swoich przedstawień. Innym sukcesem była *Gra w zabijanego* Ionesco w wiedeńskim Burgtheater. Ta premiera przyniosła Dejmkowi trzyletni kontrakt z Burgiem.

Jednak Dejmek był zainteresowany pracą długofalową, przede wszystkim dyrektorską. Na dodatek pracą w Polsce: „chciałbym już przycupnąć gdziesik, jak chłop na zapiecku, i nosa na świat nie wyściubiać” (s. 356). W związku z jego powrotem do kraju Raszewska konstatuje: „Nie mamy dziś podstaw, by jednoznacznie stwierdzić, co ostatecznie Dejmka skłoniło do powrotu – racje obywatelskie czy też prywatne, artystyczne: wygląda, że te drugie” (s. 311). W liście do Stanisława Wygodzkiego Dejmek bowiem napisał: „Teatr to ostatnie, co mi zostało z utraconych złudzeń. Przynajmniej tu, na tym miejscu nie wypada, nie należy i nie wolno kłamać. Może można zdradzać żonę, może można zdradzać Wiarę, Ojczyznę i Boga i wszystkie rzeczy, które nasze i Jego są, ale w końcu – czegoś zdradzać nie można. Ja nie mogę zaprzeć się teatru. Ale czy nie zdradzając go – nie zdradzę samego siebie? […] jakem napisał do mojego poprzedniego – przed Tobą spowiednika, Herlinga: albo mi przyjdzie zdychać bez polszczyzny, albo zdechnąć w polszczyźnie. […] skoro istnieje możliwość – iż w ciągu 5-7 lat będę znowu mógł robić mój Teatr Narodowy z Holoubkami, z Krafftównymi – chcę, powinienem i muszę go robić. Kropka. […]” (s. 312).

Jednak nie był to powrót prosty, raczej powrót na raty. Zmieniła się przecież władza – Gomułkę zastąpił Edward Gierek. Całe środowisko teatralne

oczekiwało, że Dejmek otrzyma na powrót Teatr Narodowy, utwierdzając go w tych staraniach. Jednak tak się nie stało. Dejmek ostatecznie wrócił do Polski, ale – mając pięćdziesiąt lat – zaangażował się jako reżyser w Teatrze Dramatycznym kierowanym przez Gustawa Holoubka.

5.

W części książki dotyczącej pracy w Dramatycznym i drugiej dyrekcji w Teatrze Nowym w Łodzi Raszewska zawarła wiele interesujących przykładów, wiążąc te etapy artystyczne z wątkami osobistego życia Dejmka (wykorzystując także dokumenty bezpieki). Moim zdaniem bardzo trafnie (używając zresztą określeń samego Dejmka) sumuje drugą łódzką dyrekcję, która nie miała już tak wielkiej temperatury jak pierwsza (choć kilka spektakli było niewątpliwie najwyższej próby). Dejmek chciał prowadzić normalny, dobry, obywatelski teatr z zespołem na najwyższym poziomie. Aż tyle. Raszewska pisze, że zawiódł tym jednak oczekiwania wielu ludzi, zawiódł opozycję, która po *Dziadach* chciała w nim widzieć bohaterskiego męczennika. „Zawiódł środowisko, zespół – bo nie usiłował tworzyć «teatru pokolenia bis». Nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki. Wyrasta się, dojrzewa, pokornieje. Dejmek tłumaczy w wywiadach, że to ten sam teatr pokolenia – tylko teraz już jest to pokolenie pięćdziesięciolatków” (s. 374).

Rozdział „Wiek męski” zamyka się premierą spektaklu *Gra o Męce i Zmartwychwstaniu* – opartego na polskich dramatach i dramatyzacjach liturgicznych, zrealizowanego siłami Warszawskiej Opery Kameralnej w katedrze p.w. św. Jana w Warszawie. Premiera odbywa się w kwietniu 1981 roku – a więc w apogeum „Solidarności”. Jak sądzę, była to dla Dejmka premiera polityczna, podobnie jak *Dziady* miała trafić w „chwilę osobliwą”. Gdy wszystkich opanowała gorączka zmian, Dejmek z premedytacją sięgnął

do samych korzeni, do spraw podstawowych. Raszewska zauważa, że Dejmek traktował swoje staropolskie inscenizacje „jako elementy narodowej kultury, artefakty dostępne każdemu, niezależnie od światopoglądu” (s. 454). Niektórzy recenzenci dostrzegli ten gest, pisząc o „rekolekcjach” (Jan Kłossowicz), jednak spektakl nie wzbudził szerszego rezonansu. Sama autorka pisze: „*Gra*, ten spektakl-nie-spektakl […] niespokojną wiosną 1981 roku traktowany jest niemal jak nabożeństwo, przeżycie religijne”, ale kończąc rozdział, stawia pytanie nurtujące wiele osób, a dotyczące religijności Dejmka. Zrealizował on bowiem wiele spektakli o tematyce religijnej, opartych najczęściej na literaturze staropolskiej. Mało tego, po *Dziadach* partyjni towarzysze zarzucali mu wręcz religianctwo. Jednocześnie konsekwentnie deklarował swoją niewiarę. Magdalena Raszewska zadaje więc to pytanie jego synowi i synowej. Dorota Bogusławska, synowa reżysera, na pytanie, czy Dejmek wierzył, odpowiada: „Tak, jestem pewna. Nie chodził do kościoła. Nie rozumiał «tego spektaklu». Mówił, że jest «obrażony na Pana Boga». Za wojnę, za cierpienia. Nie umiał tego zrozumieć. Wybaczyć. […] Myślę, że Dejmek nie chciał zaakceptować, że Pan Bóg wymaga od nas czasem tak wielkich ofiar. W każdym razie nie głośno” (s. 455).

6.

„Wiek klęski?” zaczął się od samych sukcesów. Hołubiony przez całe środowisko teatralne reżyser objął w 1981 roku dyrekcję Teatru Polskiego w Warszawie, został przewodniczącym Naczelnej Rady Artystycznej ZASP-u. Pierwsze premiery były obiecujące, głośno komentowane. Dejmek wyrósł na moralny autorytet. Jednak wprowadzenie stanu wojennego zamknęło ten czas zbyt jednoznacznych deklaracji.

Magdalena Raszewska precyzyjnie opisuje ów moment konfliktów w środowisku. Po stanie wojennym Dejmek brutalnie, nie licząc się z nikim, prawie jak straceniec, realizował swoje pomysły. Jakby nie chciał dostrzec sytuacji wokół. Starał się łamać bariery. Z jednej strony pomaga internowanym, protekcją i konkretnymi działaniami – zatrudnia zwolnioną co dopiero Halinę Mikołajską. Z drugiej strony, wbrew ustaleniom środowiska, przełamuje bojkot środków masowego przekazu, proponując przymusowe telewizyjne rejestracje spektakli teatralnych. Wchodzi w konflikt z wieloma przyjaciółmi, także bardzo bliskimi. Jego spektakle nie są rozumiane lub nie trafiają w oczekiwania publiczności. Jak dosadnie pisze Raszewska: „*Wyzwolenie* nie mogło stać się zaczynem głębszej refleksji. Jako coś więcej niż polityczny wiec było i tak skazane na niepowodzenie. Cytaty z Wyspiańskiego sprawiały, że publiczność – jak ironizowała Mikołajska – wychodziła z teatru «po wylaniu kilku łez nad Ojczyzną – oczyszczona do domu». Jednak zarazem zawiłości Wyspiańskiego w gruncie rzeczy uchroniły Dejmka przed ostracyzmem, który spotkałby go nieuchronnie, gdyby widzowie dopatrzyli się jego prawdziwych intencji: powątpiewania w sens martyrologii i ośmieszania inteligenckich egzaltacji” (s. 492). Z książki Raszewskiej *Wyzwolenie* wyłania się jako jedno z najbardziej wyrazistych przedstawień stanu wojennego, a zarazem jako przejaw niezrozumienia się Dejmka z publicznością. Zamierzał on przygotować spektakl wieloznaczny i trudny do zaakceptowania z racji zawartych w nim treści (i taki zrobił), ale widzowie chcieli go czytać po swojemu, jako spektakl przyznający pełną rację tylko jednej, solidarnościowej stronie. W domowym archiwum autorki zachowała się relacja Zbigniewa Raszewskiego: „Publiczność bez najmniejszego wahania utożsamiała maski z KC [Komitetem Centralnym PZPR – przyp. aut.], rżała ze śmiechu i oklaskiwała niemal każdą kwestię Konrada; była to najgwałtowniejsza reakcja widowni ze wszystkich, jakie

widziałem, gwałtowniejsza niż na *Dziadach*. […] Na wejście Mikołajskiej wszyscy wstali” (s. 493). Dla Dejmka była to chyba klęska; wielokrotnie mówił, że mimo wieloznaczności postaw ukazywanych w przedstawieniu, publiczność urządzała sobie „polityczną szopkę”, celebrując tak naprawdę siebie, „interpretując spektakl na własną korzyść”. Można wywnioskować, że choć spektakl odniósł frekwencyjny sukces, był zarazem „klęską”. Dejmek zawsze starał się uczyć publiczność „mądrze słuchać”. Publiczność nie słuchała, drogi się rozeszły. Może nie całkowicie, ale coraz mocniej.

Czytając książkę Raszewskiej, zatrzymałem się na jednym fragmencie z wielowątkowej historii Teatru Polskiego. Za dyrekcji Dejmka teatr ten stał się bowiem ciekawym miejscem. Były sukcesy, ale i problemy. Z czasem okazało się jednak, że to nie tam wyczuwalny był puls teatru, puls czasów. Dejmek stał się już „klasykiem”, a jego teatr często określano jako akademicki. A niekoniecznie są to pochwały…

Pomimo pewnej stagnacji, Dejmek wciąż myślał o teatrze z misją. Raszewska pisze: „Widzimy, że dla Dejmka najważniejsze było owo chronienie kultury, ale sposób, w jaki chciał to czynić, odbiegał od postaw przyjętych przez większość środowiska” (s. 505). Kilka akapitów dalej dodaje: „Dejmkowi zawsze zazdroszczono znakomitego wyczucia momentu historycznego. Wygląda, że zatracił ten słynny słuch, instynkt społeczny” (s. 506). Rzeczywiście, Dejmek przez całe życie traktował mądre mówienie do publiczności jako posłannictwo. Jednak czasy się zmieniły, publiczność się zmieniała – była coraz bardziej przekonana, że wolność to zajęcie się sobą. Dejmek – myśląc o teatrze – nie umiał się z tym zgodzić.

Raszewska wplata opowieść o Teatrze Polskim w inną jeszcze narrację. Choć teatr był dla Dejmka „wszystkim”, nawarstwiły się wtedy problemy rodzinne. „W końcu lat siedemdziesiątych zmarł brat i ojciec, matka została sama, w

Łodzi – trzeba się nią zająć. Pierwszą połowę lat osiemdziesiątych pochłania długotrwały rozwód (w Warszawie) i procesy majątkowe […] (w Łodzi). Do tego też sądowe batalie o warszawski dom, o podział, brak porozumienia byłych małżonków […]” (s. 530). Na dodatek Dejmek poróżnił się z synem, który stanął po stronie matki. Piotr Dejmek wspomina tamten okres: „Koledzy, z którymi rozmawiałem, mówili mi: «Piotrek, gdyby Dejmek nas nie obrażał, nami nie pomiatał, nie poniżał nas, trwalibyśmy przy nim». Ale to był czas, kiedy on chciał być arogancki, chamski, chciał być odrzucony” (s. 530).

7.

Książka ma jednak happy end. W rozdziale „Wiek klęski?” możemy przeczytać o Dejmku „Prezesie”, „Ministrze” (kończy wtedy pracę w Teatrze Polskim), „Emerycie”. Jednak po „klęsce” nadchodzi jeszcze „Babie lato” (to tytuł ostatniego krótkiego rozdziału). W roku 2001 Dejmek z sukcesem zrealizował w Teatrze Nowym w Łodzi *Sen pluskwy* Tadeusza Słobodzianka, a rok później objął dyrekcję artystyczną, trzecią już, tego teatru (miał siedemdziesiąt osiem lat). Został honorowym obywatelem miasta, otrzymał doktorat honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego… Wydawało się, że znów znalazł swoje miejsce.

Pracował wtedy nad *Hamletem.* Przygotował cztery akty, piątego już nie dokończył. Zmarł 31 grudnia 2002 w szpitalu (cierpiał na nowotwór). Do premiery (bez piątego aktu) doprowadził spektakl Maciej Prus. Raszewska retorycznie pyta: „O czym [Dejmek] chciał zrobić to przedstawienie? […] Aktorzy zwracają uwagę na scenę z aktorami – wykład Hamleta o istocie teatru – jej nie pozwalał ruszyć, nawet przecinka” (s. 603). Maciej Prus mówił, że, jego zdaniem, był to spektakl o starciu polityki i teatru. A w

wymowie tego *Hamleta* „zawsze rację ma teatr” (s. 604).

Wyławiam te różne historie z książki Magdaleny Raszewskiej, bo ów splot sztuki i życia czyni z niej pozycję wyjątkową. Jest jak powieść biograficzna (choć to książka naukowa). Świetnie się ją czyta, momentami – za sprawą niezwykłych zwrotów – trzyma w napięciu. To najciekawsza książka teatralna, jaką przeczytałem w ostatnich latach. Autorka kończy ją następująco. „Przez dobór takich, jak tu zdecydowałam, dokumentów, dokonuje się dekonstrukcja mitu, ale pozwala to zrozumieć, dlaczego ten pierwszy świat, ten oglądany z fotela na widowni, wygląda tak właśnie, a nie inaczej. I dlaczego per saldo – jest tak fascynujący i tak ważny” (s. 606). Tym zdaniem chciałbym podsumować recenzję – oddaje ono moje wrażenie po lekturze.

Wzór cytowania:

Kornaś, Tadeusz, *Dejmek. Nie tylko teatr*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dejmek-nie-tylko-teatr.

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Tadeusz Kornaś – doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor UJ, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Wydał między innymi książki: *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice* (2004), *Between Anthropology and Politics. Two Strands of Polish Alternative Theatre* (2007), *Aniołom i światu widowisko* (2009), *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny* (2012), *Apologie* (2017).

Bibliografia

Bialik, Kamila, *Między tekstem a sceną. Staropolskie inscenizacje Kazimierza Dejmka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2014.

Czanerle, Maria, *Teatr pokolenia*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1964.

Kompel, Grażyna, *Dejmka teatr narodowy w Łodzi*, Biblioteka „Tygla Kultury", Łódź 2007.

Majcherek, Janusz; Mościcki, Tomasz, *Kryptonim „Dziady". Teatr Narodowy 1967-1968*, Fundacja Historia i Kultura, Warszawa 2017.

Teatr Kazimierza Dejmka, red. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/dejmek-nie-tylko-teatr*

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Bioparametryzacja, postantropocentryzm i estetyka postafektywna, czyli sztuka biometryczna

Urszula Pysyk

Ewelina Twadroch-Raś, *Sztuka biometryczna w perspektywie filozofii post- i transhumanizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021

Współczesne nurty szeroko rozumianych sztuk wizualnych i performatywnych, sytuujące się na pograniczu nauki i działań artystycznych, dynamicznie się rozwijają. Ze względu na swoją złożoność są wyzwaniem metodologicznym, które Ewelina Twardoch-Raś podejmuje w ramach nurtu nazywanego sztuką biometryczną. Mimo że jest to dość nowa dziedzina, autorka wywodzi ją z dawniejszych praktyk artystycznych, medycznych i quasi-medycznych, związanych przede wszystkim z rozwojem technik obrazowania medycznego, diagnostyki i parametryzacji ciała. Zalążków omawianego nurtu szuka w antycznym postulacie dbania o zdrowie. Jest on do pewnego stopnia odpowiednikiem współczesnej praktyki monitorowania czynności życiowych, wspomaganych przez *wearable technologies*. Nieoczywiste źródła niektórych narzędzi, niezwykle interesująca i

przekonująca argumentacja oraz autorskie rozwiązania metodologiczne, porządkujące i uzupełniające dotychczasową literaturę przedmiotu sprawiają, że książka Eweliny Twardoch-Raś wydaje się pozycją wyjątkową. Sztuka biometryczna, sytuująca się na pograniczu biologii, medycyny, technologii, cyfryzacji i innych dziedzin aktywności ludzko-nieludzkiej, poddana jest przez autorkę analizie nie tylko poprzez partykularne przykłady. Twardoch-Raś tworzy własną definicję i wstępną typologię sztuki biometrycznej, którą wypełnia luki w dyskursach toczących się wokół nurtów artystyczno-naukowych.

Już we wprowadzeniu autorka wskazuje na brak spójnej metodologii potrzebnej do badań nad sztuką biometryczną. Wynika to przede wszystkim z transmedialnego charakteru i różnorodności realizowanych projektów, obejmujących m.in. fotografie, instalacje, performanse czy przestrzenie responsywne (*responsive enviroments*). Autorka wspomina analizy Nathaniela Sterna dotyczące prac Rafaela Lorenzo-Hammera czy koncepcję sztuki informacji Stephena Wilsona. Biorąc pod uwagę pionierskość projektów artystyczno-naukowych związanych z biometrią (opierających się na technikach identyfikacji parametrycznej), tworzy przegląd konkretnych praktyk artystycznych, ujmując je w cztery autorskie kategorie. Pierwsza z nich dotyczy projektów bazujących na technikach obrazowania medycznego (np. tomografii, rentgenografii, ultrasonografii), nazywanych również alternatywnymi portretami. Pozwalają one na polemikę z tworzeniem korelacji pomiędzy zobrazowanymi stanami fizjologiczno-anatomicznymi a stanami mentalnymi i emocjonalnymi. Druga grupa to przedsięwzięcia korzystające z diagnostycznych technik operacjonalizacji cielesnych biosygnałów. Są to projekty, które za Miguelem Oritzem można nazwać *biosignal-driven art*, w które włączono nurty takie jak *brain art* czy preformanse posthumanistyczne, a także projekty wykorzystujące metody

self-trackingu. Opierają się one na rejestrowaniu przepływu energii, która później zostaje poddana translacji np. na obraz czy dźwięk (działania te nazywane są również projektami biosensorycznymi). Kolejną grupę stanowią realizacje wykorzystujące *self-tracking*, któremu zwykle towarzyszą *wearable technologies*. Związane są one przede wszystkim z procesami monitorowania i samooptymalizacji ciała dzięki self-trackerom (np. opaskom z wbudowanymi sensorami) umożliwiającym autoetnograficzne badania czy performanse, które autorka wywodzi ze sztuki biosygnałów zapoczątkowanej w latach sześćdziesiątych. Czwartym i ostatnim elementem zaproponowanej przez Twardoch-Raś typologii są projekty problematyzujące i testujące technologie identyfikacji biometrycznej (parametry, które pozwalają na określenie fizycznych i behawioralnych cech organizmów). Są one częścią systemów teleinformatycznych, wykorzystywanych m.in. do uwierzytelniania tożsamości użytkowników. Autorka włącza również w perspektywę swoich badań kwestie związane z pandemią COVID-19 i specyficznym rozwojem np. technologii termograficznych, technologii namierzających, wskazuje też na odchodzenie od haptyczności na rzecz technologii bezdotykowych.

W poszczególnych rozdziałach Twardoch-Raś przygląda się związkom rozwoju nowych technologii oraz sztuki bio-artu. Interesujące wydają się rozważania na temat krytycznej refleksji dotyczącej bioparametryzacji i mechanizmów władzy/kontroli społecznej, a także Labów jako miejsc skrzyżowań sztuki, nauki i technologii, wykorzystujących współpracę między artystami a naukowcami. Kwestia laboratoriów w sztukach performatywnych jest tematem dobrze znanym i opracowanym, jednak autorka zwraca uwagę na współpracę pomiędzy różnego rodzaju ekspertami (choć nie tylko), dążącymi do rozwoju czy wprowadzenia innowacji. Aspekt ten bywa pomijany w badaniach ośrodków laboratoryjnych czy kolektywów twórczych. W drugim rozdziale przedstawione są obszary sztuki biometrycznej, w

których bioparametryzacja, obrazowanie medyczne i inne narzędzia są podstawą działalności artystycznej. Autorka zwraca uwagę na procedury pomiaru czy sposoby translacji ich wyników w wybranych metodach pomiaru, np. w pozytronowej tomografii emisyjnej (PET), której wykorzystanie omówione zostaje na przykładzie *Melanix.Execute* (2011) Marilène Oliver.

Trzeci rozdział zajmuje się analizą sztuki biometrycznej w perspektywie post- i transhumanizmu w kontekście postantropocenu, gdzie ludzka solidarność gatunkowa traktowana jest jako rodzaj kolonializmu. Szczegółowo omawiana jest koncepcja splecenia (czyli interferencja, splecenie ludzko-nie ludzkich praktyk i procesów), która poddana jest krytycznej analizie. Jak przekonuje autorka, samo splecenie ludzko-nie ludzkich aktorów nie stanowi automatycznie o zmianie paradygmatu z antropocentrycznego na postantropocentryczny. Biometria jest na tym polu całym systemem potencjalnych wykluczeń i nierówności związanych choćby z kwestiami biopolitycznymi, etycznymi czy ekonomiczno-politycznymi. W rozdziale tym analizowane są m.in. cyborgi, holobionty oraz różnego rodzaju bio-techno-ekosystemy. Kolejny rozdział zajmuje się Humanity+, czyli ulepszonym człowieczeństwem w wymiarach określonych przez transhumanizm. Analizowane są narracje związane z lifeloggingiem czy autoetnograficznym udoskonalaniem związanym z rozwojem nowych technologii. Zabiegi te mają uwolnić człowieka od jego cielesnych (materialnych) ograniczeń, czego przykładem mogą być nie tylko ingerencje o charakterze wzmacniającym ciało (jak np. implanty), ale również tworzenie „holograficznej nieśmiertelności”.

Piąty rozdział skupia się na zagadnieniach strategii afektywności w sztuce biometrycznej, które według Twardoch-Raś stanowią podstawę tego nurtu

art-science osadzonego w biologicznych właściwościach ciała pozostającego w złożonej relacji z technologiami. Dalej autorka omawia *self-tracking* oraz inne „techniki siebie” w kontekście biopolityki i bioetyki. Zwraca uwagę na inwigilacyjny charakter bioparametryzacji, w tym na brak (zakładanej do pewnego stopnia) neutralności samej technologii, która uwikłana jest w dyskurs rasistowskiego determinizmu biologicznego. Artystyczne projekty biometryczne pozwalają na zrewidowanie, redefinicje i renegocjacje praktyk biopolitycznego stosowania technologii. W ostatnim rozdziale Twardoch-Raś proponuje do opisu sztuki biometrycznej własny projekt: estetykę postafektywną, która nie skupiałaby się na ontologiczno-epistemologicznym wymiarze projektów, ale ujmowałaby je w całej ich złożoności i relacyjności, równocześnie nie wyłączając ze swojego pola refleksji zjawisk codziennych. Estetyka postafektywna ma charakter transdyscyplinarny, gdzie narzędzia opisu czerpią między innymi z badań nad wizualnością, jak i komputacji, diagnostyki obrazowej oraz różnych koncepcji dyskursywnych, biomediacji, czy zagadnień politycznych.

Przedstawione powyżej tematy to tylko pobieżny przegląd zagadnień poruszanych w tej wnikliwej rozprawie. Ujęcie tematu w perspektywie różnorodnych koncepcji oraz autorskie opracowanie podejmowanych kwestii może stanowić wartościowy punkt odniesienia dla dalszych rozważań na temat sztuki biometrycznej.

Wzór cytowania:

Pysyk, Urszula, *Bioparametryzacja, postantropocentryzm i estetyka postafektywna, czyli sztuka biometryczna*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168,

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Urszula Pysyk – absolwentka teatrologii UJ.

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/bioparametryzacja-postantropocentryzm-i-estetyka-postafektywna-czyli-sztuka-biometryczna

DOFINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury