

didaskalia

Gazeta Teatralna

czerwiec – sierpień 2022 nr 169/170



Cenzura w teatrze. Wiek XIX

Strategie feedbacku

Monika Strzépka. Reżyserka w teatrze

Spis treści

UKRAINA

Głosy z Ukrainy

Saszk Brama, Antonina Romanowa, Weronika Skliarowa, Tamara Trunowa, Stas Żyrkow

Teatr ukraiński, albo o dekonstrukcji rosyjskiej narracji

Iryna Czużynowa Marta Kacwin-Duman

KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Reżyserka w teatrze

Monika Strzępka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

„Jak nie czuć się zdolnym, a czuć się potrzebnym?”

Rozmawiają: Szymon Adamczak, Agnieszka Błońska, Iga Gańczarczyk, Lukáš Jiříčka, Michał Salwiński, Justyna Sobczyk, Małgorzata Wdowik, Jan Kanty Zienko

PARTYCYPACJA

Kwestia autorytetu, czyli wspólne problemy sztuki partycypacyjnej i badań jakościowych

Zofia Dworakowska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Szczególne potrzeby współpracy. Proces powstawania „Pokoju nieobecnych” w ramach Cricoteki otwartej

Monika Kwaśniewska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

„Mężczyźni ułomki”. XIX-wieczne emploi jako przykład nieformalnej cenzury obyczajowej

Agnieszka Wanicka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Kradzież twarzy. O pewnym przypadku aktorskich wykroczeń przeciw cenzurze obyczajowej w XIX wieku

Dorota Jarząbek-Wasyl

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Cenzura redaktorska w zaborze rosyjskim w XIX wieku

Aleksandra Liszka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

HERSTORIE TEATRU

Ateneum Marii Strońskiej, sezon 1929/1930

Barbara Michalczyk

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

„Każdy ją przynajmniej raz widziała”

Agata Skrzypek

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

BERLIN

Wyzwania kolektywnej dyrekcji Volksbühne oraz teatru politycznego par excellence

Artur Duda

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Podoba mi się to, co brudne

Z Janem Speckenbachem rozmawia Thomas Irmer

Zaklęty krąg

Tomasz Raczkowski

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz: *Minime*, reż. Kornél Mundruczó

REPERTUAR

Słoma

Katarzyna Niedurny

Teatr Współczesny w Szczecinie: *Spartakus. Miłość w czasach zarazy*, reż. Jakub Skrzywanek

Chciałabyś Fausta na prezydentkę?

Agata Skrzypek

Teatr Wybrzeże w Gdańsku: *Faust*; Teatr Ludowy w Krakowie: *Prezydentki*, reż. Radosław Stępień

Nie tu, nie teraz

Olga Katafiasz

Stary Teatr w Krakowie: *Marzenia polskie / Les rêves polonais*, reż. Jędrzej Piaskowski

Kultura mordu

Katarzyna Waligóra

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie: *Nastia*, reż. Jura Dzivakou

Kobieta w mieście do dwustu tysięcy mieszkańców

Katarzyna Lemańska

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie: *Czas porzucenia*, reż. Weronika Szczawińska

Samozwańcza królowa doliny

Weronika Nagawiecka

Teatr Miniatura w Gdańsku: *Tonja z Glimmerdalen*, reż. Karolina Maciejaszek

Pluszowy spektakl

Zofia Dąbrowska

Teatr Lalek Guliwer w Warszawie: *Królestwa*, reż. Justyna Sobczyk

Dojrzewanie do wolności

Małgorzata Budzowska

Teatr Powszechny w Łodzi, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie:
Imagine, reż. Krystian Lupa

Co odziedziczyliśmy?

Studio Teatrgaleria w Warszawie: *Oda do radości*, reż. Wojtek Ziemilski

Niewolnice polskie

Wiktoria Tabak

Teatr Fredry w Gnieźnie: *Mrowisko: z życia dobrej służącej*, reż. Wiktor Rubin

FESTIWALE

Postpandemiczna obecność

Marcelina Durska

SPRING Performing Arts Festival w Utrechcie

TANIEC

Miss Voice Miss Body Miss Piece MissTrance

Pamela Bosak

Misspiece, choreogr. Dominika Wiak

Burze na Jowiszu

Stanisław Godlewski

Muzeum Narodowe w Warszawie: *Amando*, choreogr. Paweł Sakowicz

Z celi przez kryptę do przestrzeni kobiet. Zbigniewa Majchrowskiego spojrzenie na historię sceniczną „Dziadów”

Wanda Świątkowska

Zbigniew Majchrowski, *Krypta Gustawa*, Warszawa 2021

Noty o książkach

didaskalia

gazeta teatralna

Ukraina

Głosy z Ukrainy

Saszko Brama, Antonina Romanowa, Weronika Skliarowa,
Tamara Trunowa, Stas Żyrkow

Zbombardowany teatr w Mariupolu, w którego murach schronienia szukały setki rodzin, urasta już do rangi bolesnego symbolu niezrozumiałej i okrutnej agresji. Ale nie jest to pełny czy nawet połowiczny obraz tego, co obecnie dzieje się w ukraińskim teatrze czy szeroko pojętej kulturze ukraińskiej. Na łamach „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” prezentujemy wypowiedzi kilku przedstawicieli ukraińskiego teatru. Poprosiliśmy ich o napisanie paru słów o sobie, swojej twórczości przed wojną i w jej trakcie, a także o tym, jak ją sobie wyobrażają po wojnie.

Tamara Trunowa, reżyserka teatralna, Państwowy Teatr Dramatu i Komedii na Lewym Brzegu Dniepru, Kijów

20 lutego w kijowskim Teatrze Złote Wrota odbyła się premiera mojego przedstawienia według sztuki Lucasa Bärfussa *Test*. Wieczorem 23 czytałam jeszcze o kwiatach z bukietu Ofelii, przygotowując się do kolejnych prób, bo

następną premierą miał być *Hamlet*. Pamiętam, że długo myślałam o tym bukiecie... Wczesnym rankiem 24 lutego odebrałam telefon i usłyszałam dwa słowa: „Zaczęło się”. Podczas prób do *Testu* dużo rozmawialiśmy o przeczuciu nadchodzącej wojny, a później, gdy stawała się coraz bardziej oczywista, wyczekiwaliśmy jej lada dzień. Moja córka i ja spędziłyśmy dwadzieścia cztery dni w miejscowości niedaleko Kijowa. Był to dla mnie rodzaj testu strachu, złości, porażki. Może tak się czuł właśnie Gregor Samsa z opowiadania Kafki? Trzymałam się, bo byłam odpowiedzialna za córkę, za mamę i bliskich. Pierwszy raz w życiu doświadczyłam tak ogromnego stresu i mierzyć się musiałam ze swoimi całkiem nowymi reakcjami. Sama sobie nie mogłam się czasem nadziwić. Zupełnie jakbym była małym dzieckiem stawiającym pierwsze kroki i jednocześnie obserwującym je dorosłym. Powoli zaczynałam rozumieć, że te dwadzieścia cztery dni były przeglądem prymitywnych mechanizmów obronnych mojej psychiki, które uruchomiły się, by jakoś poradzić sobie z traumatyczną sytuacją. Ogarnęło mnie przerażające uczucie gwałtownej i niekontrolowanej regresji. Jedynym zadaniem wydawało się zmniejszanie obciążenia psychicznego. Zaczęłam uważniej obserwować innych, czy to w domu, czy na Facebooku. Zwracałam uwagę na to, co mnie najbardziej irytuje lub drażni, jednocześnie wypracowując w sobie akceptację i szacunek dla innych sposobów reakcji na stres u znajomych. Powoli i mnie łatwiej było funkcjonować z własnymi zachowaniami. Zrozumiałam, że skoro nie mam możliwości przewidzieć działań agresora, których logika jest dla mnie niezrozumiała – w nieskończoność mogę być w procesie readaptacji. Nie zamierzałam wyjeżdżać z Ukrainy, dopóki nie usłyszałam pierwszych wiadomości o gwałtach. Wyjechałam wraz z córką dwudziestego szóstego dnia wojny. To, co teraz czuję, to coś, co nazwałabym chronicznym stresem związanym z pozbawieniem wolności. Zdarza mi się uciekać w chorobę. Cieszę się jednak,

że nauczyłam się rozpoznawać sztuczki mojego umysłu. Pozwalam sobie na chwilę stanąć w kącie.

Obecnie [kwiecień 2022 - przyp. tłum.] jestem w Szczecinie, gdzie zasiadam w jury Festiwalu Małych Form Teatralnych Kontrapunkt. Jestem bardzo wdzięczna organizatorom za zaproszenie, bo występy i podobny rodzaj komunikacji prowokują do myślenia i poszukiwań twórczych. Pomagają też w formowaniu się nowych zdolności adaptacyjnych i elastyczności umysłowej. Po zakończeniu festiwalu mam w planach czytanie sztuki Natalki Woróżbyt *Sasza, wynieś śmieci* w Deutsches Theater (Berlin). Spektakl na podstawie tego tekstu wystawiłam w 2017 roku w Młodym Teatrze (Kijów) i teraz będę do niego wracać z nową wiedzą o syrenach, napadach paniki... To wydarzenie będzie wspierane przez Ukrainian Task Force (organizację, która opiekuje się ukraińskimi artystami za granicą i prowadzi działalność kulturalno-informacyjną) oraz zaprzyjaźniony Deutsches Theater, gdzie na krótko przed początkiem wojny Rosji z Ukrainą graliśmy *Złe drogi* na festiwalu Radar Ost. W czytaniu wezmą udział aktorki Teatru na Lewym Brzegu Dniepru – to nieoceniona pomoc i wsparcie dla tych, którzy zostali zmuszeni do opuszczenia Ukrainy. Obecnie jestem osobą, którą pozbawiono wszystkiego, co robiła od piętnastu lat. Wymyślam siebie i teatr na nowo.

Dzięki Siłom Zbrojnym Ukrainy, wolontariuszom, każdemu Ukraińcowi i Ukraince, dzięki nieocenionemu wsparciu i pomocy zaprzyjaźnionych krajów partnerskich – Ukraina zwycięży i wszyscy sprostamy wyzwaniom nowego czasu. Myślenie o przyszłości to dla mnie jedna ze strategii wyjścia z kryzysu. Teraz cały świat wie, że wszyscy mamy wspólnego wroga. Dlatego nasze zwycięstwo będzie również wspólne.

Antonina Romanowa, performerka, reżyserka, artystka niezależna, aktywistka LGBT+, Krym - Kijów

Zaledwie kilka dni przed wojną pracowałam w kijowskim Teatrze Dramaturga¹. Przygotowywaliśmy czytania sztuk na Festiwal Współczesnego Dramatu Ukraińskiego. W teatrze było dużo pracy. W ciągu dnia miałam dwie lub trzy próby z aktorami, grafik był bardzo napięty. A teraz ja i dwóch współpracujących ze mną aktorów w pierwszych dniach wojny zasilamy szeregi Obrony Terytorialnej (OT)².

Mój partner i ja spędziliśmy pierwszą noc wojny w łazience, gdyż całą noc wyły syreny. Rano udaliśmy się do schronu. Szybko stało się jasne, że istnieją trzy opcje: schować się w schronie przeciwbombowym, opuścić Kijów, wstąpić do OT. 25 lutego oboje złożyliśmy wnioski o wstąpienie do wojsk terytorialnych i kolejną noc spędziliśmy już z innymi chętnymi, na podłodze w ośrodku rekrutacyjnym. Nie mieliśmy niemal niczego z zaopatrzenia. W czym przyszliśmy, w tym i byliśmy. Dzięki wolontariuszom ekwipunek szybko się pojawił i obecnie jesteśmy w pełni zaopatrzeni. Najtrudniejsze było przetrwanie pierwszych dni: towarzyszyły nam lęk i niepewność związane z nieznaną zasadami i prawidłami. Dostałam do ręki karabin maszynowy – nie wiedziałam, co z nim zrobić, bo to było moje pierwsze doświadczenie z bronią. Ale dość szybko oboje się nauczyliśmy i przyzwyczailiśmy. Teraz jesteśmy na służbie i pilnujemy objętych tajemnicą obiektów strategicznych. Nasz cykl dnia wyznacza sen, jedzenie, patrol, szkolenie wojskowe.

Ciekawa przemiana nastąpiła, jeśli chodzi o twórczość. Od pierwszych dni wojny zaczęły pojawiać się głosy z zewnątrz, aby nagrywać wszystko, co się dzieje, poddawać to refleksji. Ale teraz nie robię nic – nie potrafię pisać, malować ani komponować muzyki. Mam wrażenie, że artystka we mnie albo

zasnęła, albo umarła. Wszystkie projekty, które robiłam przed wojną, straciły na znaczeniu. Wszystko to nie ma sensu dziś i być może nie będzie mieć sensu i po wojnie. Nie potrafię stworzyć nic nowego. Sama się zastanawiam, czy po wojnie będę zajmować się sztuką. Naprawdę nie wiem. Ale jeśli spojrzeć ogólnie, wojna na pewno stanie się impulsem dla teatru i kultury w Ukrainie. Wszystko musi się zmienić i być aktualizowane. Również w społeczeństwie. Dużo pracy przed nami. Najpierw trzeba zwyciężyć. Później odbudować, nie tylko zniszczone miasta i wsie, ale także ludzi, których wojna okaleczyła wewnętrznie. Ta wojna to nie tylko wojna Rosji z Ukrainą, ale wojna Rosji z całym cywilizowanym światem, wszystkimi liberalnymi demokracjami, za które wciąż walczy osamotniona Ukraina. Zupełnie jak w polskim haśle „Za wolność waszą i naszą!”. Ale Ukraina musi wygrać. I każdy, kto może pomóc, powinien to zrobić. Ponieważ zwycięstwo to potrzebne jest światu nie mniej niż Ukrainie.

Saszko Brama, reżyser teatralny, dokumentalista, Lwów

Od dziesięciu lat zajmuję się badaniami dokumentalnymi w teatrze. W ostatnich latach otaczająca nas rzeczywistość stała się bardziej intensywna i staraliśmy się z nią wchodzić w interakcje. W marcu 2020 roku Maria Jasińska, Luda Batalowa i ja rozpoczęliśmy pracę nad projektem dotyczącym społeczeństwa ukraińskiego w czasie pandemii. Covid pojawił się nagle i teatr, który wymaga bezpośredniego, żywego kontaktu, stał się na chwilę niemożliwy. Nie wiedzieliśmy, co wydarzy się jutro, więc szukaliśmy nowych modeli komunikacji z publicznością i przetrwania w zawodzie. Zaczęliśmy wykorzystywać techniki filmu dokumentalnego jako narzędzie badawcze i wymyślać hybrydowe formy teatralne. Opracowywaliśmy koncepcję performansu, który przekształcony w różne formy medialne, mógłby być dystrybuowany online. Wtedy wybuchła wojna.

W przededniu wojny przyjechałem ze Lwowa do Kijowa, by wziąć udział w laboratorium filmów dokumentalnych, podczas którego mieliśmy z Marią Jasińską nakręcić nasz debiutancki film krótkometrażowy (opowieść o dwuletnim doświadczeniu życia w pandemii). 23 lutego słuchaliśmy przemówienia Bidena, że wojna się zbliża, ale jakoś nie chciało się w to wierzyć. 24 lutego Ukraińców obudziły wybuchy. Rosyjskie czołgi zmierzały z Białorusi do Kijowa, a tysiące ukraińskich aut powoli wyjeżdżały ze stolicy na zachód po zakorkowanych drogach. Ci bez samochodów jechali na dworzec i próbowali z dziećmi, walizkami, kotami wsiąść do pociągu. Byli gotowi siedzieć w korytarzu, byle tylko dostać się do jakiegokolwiek wagonu. Nie wszystkim się jednak udało. Trzeciego dnia wojny w niektórych częściach Kijowa rozpoczęły się walki z rosyjskimi dywersantami, a bezpiecznych opcji wyjazdowych zostawało coraz mniej. Cały czas miałem przy sobie kamerę, ale nie nakręciłem ani jednego ujęcia – dokumentalistę we mnie sparaliżował strach. Stało się oczywiste, że Kijów jest dla agresorów głównym celem i będą go próbowali zdobyć za wszelką cenę. Jedyne, o czym mogłem wtedy myśleć, to jak wyjechać z bliskimi z Kijowa do bezpieczniejszego Lwowa.

Nie mogłem patrzeć w oczy kasjerkom w supermarkecie, kiedy robiliśmy zakupy przed wyjazdem. Były zdezorientowane, ale wykonywały swoją pracę. Pamiętam kobietę, która straciła przytomność w absurdalnie długiej kolejce do apteki, gdy nad głowami przeleciały nam odrzutowce. Trudno było też patrzeć, jak Maria żegna się z ojcem. Oddał jej kluczyk do samochodu, kartę bankową, potem przytulił córkę i nie oglądając się za siebie poszedł do pracy w szpitalu. Maria jak mantrę powtarzała tylko: „Tato, jedź z nami!”. Ale jeśli szef oddziału chirurgicznego wyjedzie, to kto ratować będzie rannych, których niedługo masowo będą zwozić do szpitala? Maria nie miała zbyt dużego doświadczenia jako kierowca, ale zmuszona była usiąść za kierownicą, by wywieźć swojego pięcioletniego syna. Jechaliśmy dwa dni i

dwa razy Maria miała stłuczkę, obyło się jednak bez większych zranień.

Przejechaliśmy przez kilka blokad drogowych i dziękowaliśmy chłopakom stojącym przy każdej z nich. W radiu po drodze słyszeliśmy, że ukraiński wojskowy wysadził most, z którego nie udało mu się uciec – przypłacił życiem zatrzymanie rosyjskich wojsk na jednej z tras. W wiadomościach czytałem o nieuzbrojonych obywatelach, którzy próbowali nie wpuszczać do swoich miasteczek i wiosek rosyjskich czołgów, o tym jak ludzie wychodzą protestować na terenach okupowanych, o znajomych z teatru, którzy zapisali się do obrony terytorialnej, by bronić Kijowa. Po drodze widziałem ludzi z zachodnich regionów rozprowadzających żywność i herbatę na trasie dla tych, którzy uciekają przed wojną. Ogarnęło mnie uczucie wdzięczności i szacunku dla nich; stali się ostoją naszego świata – Ukrainy.

We Lwowie pojawiło się pytanie: co zrobić ze swoim życiem? Odpowiedź znalazłem w słowach Victora Frankla: „Pierwszymi, którzy się załamali, byli ci, którzy wierzyli, że wkrótce wszystko się skończy. Po nich – ci, którzy nie wierzyli, że to się kiedykolwiek skończy. Przeżyli ci, którzy skupili się na swoich działaniach, nie zastanawiając się nad tym, co może się wydarzyć, a co nie”. Z Marią postanowiliśmy robić to, co umiemy – dokumentować.

Tworzymy serię reportaży wideo z wojny na Ukrainie. Robię to tylko po to, żeby nie zwariować. Zakrawa to na paradoks, ale kamera pozwala mi odciąć się od rzeczywistości. Najpierw kręciliśmy we Lwowie, potem wróciliśmy do Kijowa. Ale to był już całkiem inny Kijów. Zmilitaryzowane miasto z setkami punktów kontrolnych, kanonadą wystrzałów z obrzeży i ciągłymi alarmami lotniczymi.

Trudno mi myśleć o swojej przyszłości, kiedy w moim kraju toczy się wojna. Każdego dnia sytuacja się zmienia i nikt z nas nie wie, co wydarzy się jutro. W niedalekiej przyszłości planujemy filmowanie w Charkowie. W

dalekosiężnych planach mamy projekt teatralny na podstawie zebranych materiałów. Produkcja będzie realizowana wspólnie z post theater (Berlin), festiwalem teatralnym Urbäng (Kolonja) i festiwalem teatralnym Divadelná Nitra (Nitra).

Jeśli chodzi o teatr ukraiński, wielu ukraińskich artystów wyjechało na Zachód i mam nadzieję, że to doświadczenie bycia w innej kulturze teatralnej pomoże zmniejszyć przepaść między ukraińskim a europejskim kontekstem teatralnym. Powinno to zmienić sposób patrzenia na własną kulturę. Dla teatru ukraińskiego wielkim wyzwaniem będzie nadanie sensu wydarzeniom, które się teraz dzieją. Jak mówić o wojnie? Jaka powinna być w tym rola sztuki? Czy teatr w ogóle jest możliwy w obliczu tego, co się dzieje?

Weronika Skliarowa, dyrektorka organizacji pozarządowej ArtDot, organizatorka Festiwalu ParadeFest, Charków

Przed wybuchem wojny ArtDot zajmował się organizacją wydarzeń artystyczno-edukacyjnych mających na celu pobudzenie aktywności obywatelskiej poprzez tworzenie ekologicznej przestrzeni do realizacji projektów społecznych umacniających wspólnotę. W dużej mierze kładliśmy nacisk na sztuki performatywne, ponieważ wydawały się nam one mediatorami poziomu świadomości społeczeństwa obywatelskiego i jednocześnie rodzajem narzędzia do kształtowania krytycznego myślenia. Przez cztery lata istnienia opracowaliśmy programy networkingowe dla bibliotekarzy w gminach obwodu charkowskiego, zorganizowaliśmy trzy interdyscyplinarne festiwale ParadeFest (liczba widzów: ponad pięć tysięcy), wydaliśmy materiały edukacyjne na temat pracy instytucji artystycznych podczas pandemii COVID-19. ParadeFest był festiwalem „o prawie do miasta” – o możliwościach bycia częścią demokratycznych przemian w

społeczeństwie, gdzie można czuć się komfortowo we wspólnej przestrzeni. Był to festiwal o problemach związanych z inkluzywnością, ale i rosyjską propagandą.

24 lutego moje dzieci, mój partner i ja byliśmy w górach Schodnicy, z dala od charkowskiego domu. Podobnie jak reszta kraju obudziliśmy się o szóstej rano na dźwięk eksplozji. Pierwsza myśl dotyczyła dzieci – jak je chronić, jak ich nie straumatyzować. Najpierw powiedziałem dzieciom, że ścinają las, bo wybuchy były daleko, ale później codziennie były trzy, cztery alarmy lotnicze. W tym samym czasie najstarszy syn rozmawiał z kolegami z klasy, niektórzy dzielili się wiadomościami z linii frontu. Wiedzieliśmy, że w pierwszych dniach w Charkowie toczyły się zaciekle walki uliczne i trwał ciągły ostrzał. Dzieci czytały o tym na szkolnych czatach, a ja w internecie. Pierwszy raz udało im się spokojnie zasnąć miesiąc po wojnie, prawdopodobnie jak większości Ukraińców, którym udało się dotrzeć w bezpieczniejsze miejsca.

Właściwie już w pierwszym tygodniu zorganizowaliśmy się i zaczęliśmy pomagać charkowskim artystom w ewakuacji prywatnych zbiorów i archiwów. Udało nam się spakować i wywieźć muzeum Charkowskiej Szkoły Fotografii. Razem z dziełami wywoziliśmy starszych artystów, którzy tworzyli ruch awangardy w Ukrainie. Ze Lwowa planowaliśmy logistykę, transport, pakowanie i przechowywanie tych obiektów. Mamy za sobą pięć kursów na wschód i jakieś sześć ton wyeksportowanych archiwów, obrazów, negatywów, ceramiki, rzeźb. To przede wszystkim obiekty sztuki współczesnej, nie brak jednak prywatnych zbiorów rodzinnych, są to m.in. szkice Aleksandry Ekster i Wasilija Jermiłowa – artystów, których twórczość jest podwaliną ukraińskiej awangardy XX wieku. To drogi i skomplikowany logistycznie projekt. Każdy wyjazd generuje mnóstwo problemów związanych z przygotowaniem samochodów, punktami kontrolnymi i ostrzałem. Niektóre

kolekcje ratowali wolontariusze, gdy na okolicę spadały bomby i rakiety, nierzadko wyciągali dzieła z ruin mieszkań artystów. Po dwóch miesiącach na chwilę zawiesiliśmy działanie, bo skończyły się nam pieniądze, ale nie poddajemy się. Mimo że niełatwo jest jednocześnie zbierać fundusze, zarządzać i prowadzić życie uchodźcy z dwójką małych dzieci.

Po wojnie przyjdzie czas na rozkwit kultury i sztuki ukraińskiej. Bardzo ważne jest dziś uświadomienie zagranicznym partnerom, że rezydencje i wciąganie do życia Ukraińców jest dobre, ale może przyczynić się do fragmentaryzacji sztuki. Artyści są odpowiedzialni za kształtowanie wartości i tożsamości społeczeństwa, dlatego ważne jest, aby dać ukraińskim artystom możliwość tworzenia własnych projektów, swobodnego wyrażania własnych wizji autorskich i skupienia się na własnym kraju, nie zaś pozwolić im zniknąć w innych kulturach.

Stas Żyrkow, reżyser teatralny, dyrektor i kierownik artystyczny Państwowego Teatru Dramatu i Komedii na Lewym Brzegu Dniepru, Kijów

Po pierwsze chcę podkreślić, że wojna nie rozpoczęła się 24 lutego 2022 roku. Wojna trwa od ośmiu lat. Rozpoczęła się w momencie, gdy pod tymczasową okupacją znalazły się obwody doniecki i ługański oraz autonomiczna republika Krym. Przez cały okres trwania wojny zajmowałem się tym, czym zajmuję się i teraz – mówieniem o wojnie. Wraz z zespołem zrealizowaliśmy ponad dziesięć projektów w Ukrainie i w Europie, oscylujących wokół tematyki wojennej. Dlatego nie trwa ona u mnie od wczoraj. Wykonuję swoją pracę i ona jest moim wkładem w zwycięstwo.

Mówiąc o 24 lutego i pełnowymiarowej inwazji Rosji na Ukrainę – dla mnie

tego dnia powrócił rok 1937. To rok największych represji, kiedy ukraiński teatr i kultura straciły wielu swoich wybitnych przedstawicieli. To czas, który wpłynął na bieg naszej historii, a my wciąż staramy się nadać sens tragedii sprzed lat. Wydaje mi się, że ukraiński teatr wyglądałby dziś zupełnie inaczej, gdyby nie rok 1937 i rozstrzelania w sandormorskich lasach Karelii (północna Rosja). W tym kontekście to, czym się obecnie zajmuję, jakkolwiek patetycznie by to brzmiało, jest ratowaniem ukraińskiej kultury i teatru. Ratuję, oferując wsparcie studentom uczelni artystycznych, ukraińskim artystom różnych profesji, jak również realizując własne długoterminowe projekty.

Po dwóch miesiącach nowej fazy rosyjskiej agresji zdałem sobie sprawę, że moim/naszym głównym zadaniem jest jak najgłośniej mówić o wojnie. Dlatego w czerwcu organizujemy specjalne *tournée* sztuki *Złe drogi* (według dramatu Natalii Woróżbyt w reżyserii Tamary Trunowej). Będzie też kilka wspólnych projektów z teatrami w Warszawie, Düsseldorfie i Rydze. Absolutny priorytet: świadczyć o tym, co dzieje się dziś na Ukrainie.

Bardzo trudno jest mi przewidzieć, gdzie będę po zakończeniu wojny i czym będę się zajmował. Wydaje mi się, że niewiele osób w Ukrainie ma dziś gotową odpowiedź na to pytanie. Ale jestem pewien, że gdziekolwiek będę, cokolwiek by się mi przydarzyło, pozostanę ukraińskim reżyserem, który stara się rozwijać współczesną kulturę ukraińską. Robiłem to całe życie, niewątpliwie więc będę to kontynuował. Na pewno będę też starał się pomóc stanąć na nogi innym ukraińskim artystom, czy to w Ukrainie, czy to w Europie.

Niestety moje prognozy co do przyszłości ukraińskiego teatru nie są zbyt optymistyczne. Wydaje mi się, że reinkarnacje tych wszystkich ukraińskich artystów, którzy w latach trzydziestych podpisywali listy przeciwko Łesiovi

Kurbasowi, żyją nadal w naszym kraju. I ci sami ludzie nadal niszczą ukraiński teatr – tworząc jego kolonialną wersję, teatr, w którym są odpowiedzi, brak zaś miejsca na pytania. To zdecydowanie nie jest moja droga. Nie zamierzam godzić się z podobnym podejściem. I nie jestem pewien, czy chcę współpracować z większością ukraińskich artystów, którzy niestety w żaden sposób nie zareagowali. Ani po 2014 roku, ani teraz. Wstyd!

Tłumaczenie: Marta Kacwin-Duman

Wzór cytowania:

Brama, Saszko; Romanowa, Antonina; Skliarowa, Weronika; Trunowa, Tamara; Żyrkow, Stas, *Głosy z Ukrainy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/glosy-z-ukrainy>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Przypisy

1. Teatr otwarty pod koniec 2021 roku jako wspólna inicjatywa ukraińskich dramaturgów i montażystów.
2. Osobny oddział Sił Zbrojnych Ukrainy, który odpowiada za organizację, przygotowanie i realizację lokalnej obrony terytorialnej.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/glosy-z-ukrainy>

Ukraina

Teatr ukraiński, albo o dekonstrukcji rosyjskiej narracji

Iryna Czużynowa
Marta Kacwin-Duman

Rosyjska agresja w Ukrainie trwa już kilka miesięcy. Tymczasem Europa bacznie się tej wojnie przygląda, stara się pomagać Ukraińcom, organizując pomoc finansową i humanitarną, otwierając granice dla uchodźców, oferując dostęp do edukacji i rynku pracy. Wśród dominujących apeli o kolejne sankcje ekonomiczne i ograniczenie kontaktów z Rosją, dawania przestrzeni działaczom ukraińskim, pojawiają się również działania i słowa niekoniecznie idące w sukurs państwu ukraińskiemu. Stąd i zowąd słychać na przykład głosy rosyjskich elit kulturalnych i partnerów europejskich, którzy współpracują z rosyjskimi artystami. Na pierwszy rzut oka głosy te nie wydają się szkodliwe, przy pewnej uwadze można w nich jednak dostrzec ślady haseł rosyjskiej propagandy. Powtarzają się słowa o potrzebie rozdzielenia działań państwa od działań Rosjan, usprawiedliwiania roszczeń Rosji do terenów, które zamieszkuje ludność rosyjskojęzyczna, rozumienie rosyjskojęzyczności jako identyfikatora narodowości z pominięciem lat represji czy intensywnego procesu rusyfikacji na zajmowanych terytoriach.

Jednocześnie wskazuje się na braterstwo z narodem ukraińskim, gdzie to Rosja jest owym „starszym bratem”, przypomina się radykalny ukraiński nacjonalizm, wskazując rzezie na Wołyniu czy proponując wykładnię ustawy o języku państwowym jako narzędziu represji.

To nie czas „dobrych Rosjan”

O ile propagandowości stylu i haseł trudno całkiem uniknąć w przypadku takich krajów jak Hiszpania, Francja czy Niemcy (im dalej na zachód, tym mniej informacji), o tyle w kontekście Polski, jej historii i relacji z Rosją podobne podejście – wydawać by się mogło – nie pojawi się wcale bądź pojawi marginalnie. Stąd wielkie zaskoczenie niżej podpisanych słowami, jakie wybrzmiały w wywiadzie udzielonym przez Iwana Wyrupajewa Jackowi Cieślakowi w marcowym wydaniu „Teatru”¹. Choć agresja rosyjska została tam potępiona, to w narrację polskiego już² liberalnego dramaturga i reżysera wkradło się kilka wstydliwych błędów. Artykuł niniejszy powstał z potrzeby zwrócenia na nie uwagi oraz wprowadzenia korekt i wyjaśnień, zwłaszcza że nie jest to przypadek odosobniony, a podobne w tonie narracje nawiązujące do imperialistycznej wykładni rosyjskiej będą się zapewne nie raz powtarzać.

Po pierwsze, Wyrupajew nazywa wojnę Rosji z Ukrainą „wojną dwóch państw narodowych”. Czy nie jest jednak tak, że obecna wojna jest *de facto* wojną metropolii o kontrolę nad dawną kolonią w celu przywrócenia Ukraińców „rodzinie braterskich ludów”? Po drugie, w ślad za manipulacją agresywnej rosyjskiej propagandy, Wyrupajew próbuje przekonywać, że język rosyjski jest w Ukrainie celowo prześladowany, podczas gdy w istocie nie idzie przecież o tłumienie języka rosyjskiego, lecz o wspieranie rodzimego (język ukraiński ma, bądź co bądź, status języka państwowego!). W Ukrainie do

dzisiaj istnieją dziesiątki teatrów rosyjskojęzycznych, nie jest to jednak powód do dumy, a raczej problem, z którym Ukraińcy muszą się mierzyć. Jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że Rosja określa swoje granice państwowe, powołując się na obecność osób na co dzień posługujących się językiem rosyjskim, to wspieranie języka rosyjskiego w Ukrainie byłoby *de facto* narodowym samobójstwem.

W parze z tym wszystkim idą próby podejmowania funkcji rozjemców i podawania Ukraińcom pomocnej dłoni w nawiązywaniu relacji z równie ciemnionymi przedstawicielami kultury rosyjskiej czy białoruskiej (wrzucanie wszystkich przedstawicieli krajów byłego ZSRR do jednego worka). Wydaje się zresztą, że wojna nie jest czasem, w którym należałoby skupiać uwagę na przedstawicielach kultury agresora, ale czasem, by rozmawiać przede wszystkim o tragicznej sytuacji napadniętych. Na podejmowanie kwestii „dobrych Rosjan” przyjdzie czas w przyszłości, teraz zaś podobne próby odbierane są przez Ukraińców jako relatywizacja obrazu agresora³.

Dlatego właśnie ze strony ukraińskiej wypłynęła dość szybko idea wprowadzenia bojkotu i swego rodzaju „sankcji kulturalnych” w stosunku do Rosji i Rosjan (zob. np. teksty Ołeny Pszenycznej⁴ czy Tamary Złobiny⁵). W tej chwili jakiegokolwiek pojednanie oznaczałoby bowiem dla Ukraińców utratę niezależności i tożsamości.

Jako autorki niniejszego tekstu, choć same gotowe jesteście czynnie popierać bojkot, mamy jednak świadomość, że bojkotowanie kultury nie działa na zasadach sankcji ekonomicznych. Dlatego proponujemy kilka refleksji odnoszących się do kontekstu rosyjskiego imperializmu i kolonializmu w Ukrainie, wierząc, że przyczynimy się w ten sposób do rzetelniejszej weryfikacji informacji, uważniejszego stawiania pytań oraz przeciwstawienia

się zmanipulowanym narracjom. Niezwykle ważne jest zrozumienie odrębności i wartości ukraińskiej kultury, która od niemal trzystu lat walczy o przetrwanie u boku swego „starszego brata”. Albowiem mit mentalnej bliskości, braterstwa narodów rosyjskiego, ukraińskiego i białoruskiego, dość powszechny w przestrzeni postsowieckiej, jest w istocie swej również narzędziem propagandy i narzucania interesów sił prorosyjskich⁶.

Wojna bez bomb

W opinii międzynarodowej Rosja uzyskała oficjalny status agresora dopiero wtedy, gdy cały świat zobaczył krwawe obrazy wojny na pełną skalę, z użyciem ciężkiej broni i nieukrywaną już ambicją zniszczenia państwa ukraińskiego. Jeśli jednak weźmiemy w nawias komponent militarny, to dojdziemy do oczywistego wniosku, że agresja ta nie zaczęła się w lutym 2022 roku, że trwa nawet nie od 2014 roku (a więc roku aneksji Krymu i powstania DNR i LNR⁷), ale od kilku ostatnich stuleci. A jedna z najbardziej uporczywych batalii – choć bez oręża, bomb i nalotów – toczy się na polu kultury. Fizyczne niszczenie państwa to tylko część planu jego unicestwienia; najważniejsze jest zniszczenie tego, co kształtuje i podtrzymuje jego obywateli – kultury, języka, tradycji, samoświadomości i tożsamości.

Czy zastanawialiście się kiedyś, dlaczego ukraińska kultura teatralna jest tak mało znana na świecie? Dlaczego na scenach światowych teatrów nie spotykacie się z nazwiskami ukraińskich dramaturgów? Kto może wymienić choćby dziesięciu wybitnych ukraińskich reżyserów lub aktorów? Gdzie są narodowi geniusze ukraińscy? Mówimy przecież o narodzie o tysiącletniej historii i kulturze. Czy przez tyle setek lat nie udało się stworzyć niczego wartościowego i godnego powszechnego uznania? Podobne pytania wybrzmiewają w niemal każdej dyskusji, w której porusza się temat

„wielkości” kultury rosyjskiej i całkowitej „niewidzialności” kultury ukraińskiej. Takie stawianie kwestii osiągnięć kulturalnych może jedynie utwierdzać w opinii, że kultura ukraińska tak naprawdę nie jest zbyt wartościowa, a już na pewno nie tak odrębna i samoistna, jak twierdzą sami Ukraińcy. Jest to w gruncie rzeczy jeden z najbardziej przekonujących przejawów toczonej przez Rosję od wieków „wojny bez bomb”.

W Ukrainie kształtowanie się kultury narodowej i teatru narodowego jako jej integralnej części zawsze odbywało się w niesprzyjających okolicznościach i towarzyszyło mu wiele tragedii. Nigdy nie wiodło szlakami, które wytyczali artyści, bo ich nowatorskie pomysły rozбивały się o ścianę okrutnej rzeczywistości. By się o tym przekonać, wystarczy przywołać kilka epizodów z historii ukraińskiego teatru.

Powstawanie i rozwój państw narodowych w Europie w XIX wieku miało również wpływ na formowanie się współczesnego narodu ukraińskiego, choć Ukraina była wówczas częścią dwóch imperiów – rosyjskiego i austriackiego (później austro-węgierskiego). Wtedy właśnie wykształcił się pierwszy profesjonalny teatr ukraiński. Zespoły ukraińskie, które powstawały w Galicji, a więc w zachodniej Ukrainie i w ramach cesarstwa austriackiego, korzystały z dorobku istniejących tam teatrów polskich i niemieckich (zarówno w doborze repertuaru, jak współpracy aktorskiej), pozostałe weszły w krąg oddziaływania kultury rosyjskiej. Obecnie za czas rozkwitu ukraińskiego teatru uznaje się okres ostatniej ćwierci XIX wieku i wiąże się go ze zjawiskiem „teatru koryfeuszy”⁸, w którym komedie i dramaty łączono z elementami muzycznymi (śpiew i taniec). „Teatr koryfeuszy” uważa się za początek narodowej sceny ukraińskiej. Kształtowanie się sąsiedniego narodu rosyjskiego i jego trudne do uzasadnienia przeświadczenie, że kultura ukraińska nie może nawet pretendować do odrębności i równoważności

wobec rosyjskiej, doprowadziło dość szybko do nasilenia restrykcji i działań cenzury na terenach imperium rosyjskiego. Ofensywa carska przeciwko ukraińskiej kulturze, utrwalona w cyrkularzu wałujewskim⁹ i dekrete z Ems¹⁰, zakończyła się zajęciem strategicznych w tym kontekście „terytoriów”: zakazano publikowania utworów w języku ukraińskim (nawet tekstów do zapisów nutowych!). Ograniczano przy tym zakres tematyki: język ukraiński, w opinii Rosji, nadawał się jedynie do pisania rzewnych dumek i dramatów z życia chłopów, uwikłanego w perypetie rodzinne i gospodarskie.

Tak więc ukraiński teatr wciąż się rozwijał, starając się jednak jak najostrożniej omijać obszary objęte cenzurą. Ma się rozumieć, w tych okolicznościach był to rozwój bardzo specyficzny: zdeformowany, powolny i nieustannie poddawany cenzurze. Utwory Iwana Karpenki-Karego, Mychajły Staryckiego i Marka Kropywnyckiego, zwanych dziś „koryfeuszami ukraińskiego teatru”, na zawsze utrwaliły w sobie ten czas. W swoich dziełach, europejskich w formie, autorzy zmuszeni byli do porzucenia większości wątków i interesujących problemów, jeśli te mogły nie przypaść do gustu czujnym rosyjskim cenzorom. Do dzisiaj w szkołach czy nawet uniwersytetach ten okres historii teatru wywołuje lekceważący uśmiech młodego pokolenia – ileż w końcu można słuchać o „wiankach i wyszywankach” i patrzeć na sielskie obrazki z „małorosyjskiego życia codziennego”... Tak dalekosiężne są konsekwencje rosyjskiej ingerencji w rozwój ukraińskiej kultury narodowej – niemal sto lat później kojarzy się ona wyłącznie ze obrazkami z życia wsi i z chłopską naiwnością. Zupełnie nie bierze się pod uwagę intensywnych działań rusyfikacyjnych, pracy cenzorskiej, trudności ekonomicznych dramatopisarzy oraz faktu, że twórcom piszącym po ukraińsku nie pozostawiano swobody wyboru tematu (część z nich, by móc działać w szerszym obiegu, rezygnowała z twórczości w języku ukraińskim na rzecz języka rosyjskiego, przystosowując również

dobór tematów i motywów¹¹). Brakuje szacunku dla samego faktu powstawania dzieł w języku ukraińskim, nie dostrzega się determinacji i efektywności ukraińskich działaczy. Tak dobrze działa wypracowany latami mechanizm rosyjskiej propagandy.

„Rozstrzelane odrodzenie”

W XX wieku Ukraina została zmuszona do stania się – obok Rosji i Białorusi – jedną z republik założycielskich „imperium zła” – ZSRR. Obietnice zbudowania narodowego państwa ukraińskiego w ramach politycznej unii „narodów braterskich”, początkowo hojnie składane przez ideologów marksizmu-leninizmu, wydawały się przemawiać do wielu ówczesnych działaczy ukraińskich. Liczni reprezentanci kultury z regionów zachodnich¹² przenosili się wówczas na Ukrainę środkowo-wschodnią. Jednym z takich twórców, przybyłych tam z ziem podlegających wcześniej cesarstwu austriackiemu, był Łeś Kurbas – reżyser eksperymentator, który miał wkrótce zmienić bieg ukraińskiego teatru. Jego reformy „stały się [...] zarzewiem nowego myślenia o sztuce i fundamentem odradzającego się teatru ukraińskiego po uzyskaniu przez Ukrainę niepodległości”¹³.

Lata dwudzieste były jednym z najbardziej chlubnych okresów w sowieckiej Ukrainie. Ukraińska awangarda, która najlepiej odzwierciedliła się w malarstwie i teatrze, dała wiarę w to, że – jak pisał Kurbas – w ciągu dziesięciu lat uda się doścignąć kultury europejskie i pokonać trzystuletnie zacofanie kultury ukraińskiej. Zmiany w życiu artystycznym zachodziły nawet nie tyle z roku na rok, ile z miesiąca na miesiąc. Ukraiński teatr nadrabiał stracony czas, wystawiając po raz pierwszy sztuki Sofoklesa i Szekspira, ćwicząc mięśnie w komedii dell’arte i cyrku, testując osiągnięcia teatru ekspresjonistycznego i odrabiając lekcje z „teatru koryfeuszy”, adaptując

dobrze znane sztuki na język współczesny. Wydawało się, że energii tej generacji wystarczy na to, by ukraińska kultura teatralna w końcu uzyskała autonomię i wyrwała się z zakłętego kręgu wpływów rosyjskich.

Odwilż w kulturze nie trwała jednak długo, jej rozwój po raz kolejny został brutalnie przerwany. „Czerwony terror” lat trzydziestych XX wieku miał na celu nie tylko zwalczanie „elementów wrogich klasowo”, ale i tych, którzy wykazywali znamiona innego niż rosyjski pierwiastka narodowego. Kiedy dziś ze strony rosyjskiej propagandy padają oskarżenia Ukraińców o „faszyzm”, przypominają się właśnie krwawe lata trzydzieste. Bo właśnie „faszyzm” zarzucano wtedy przedstawicielom kultury ukraińskiej, a w szczególności Łesiu Kurbasowi. Oskarżano go o to, że teatr ukraiński był zbyt... ukraiński. Czy można wymyślić coś bardziej absurdalnego?

Wielki głód lat 1932-1933¹⁴, bezprecedensowe w swym niehumanitarnym okrucieństwie ludobójstwo, dowodzi, że walka klasowa w ZSRR szybko przerodziła się w walkę międzyetniczną. Rząd radziecki, który rzekomo działał w imieniu i interesie robotników i chłopów, eksterminował ponad cztery miliony ludności wiejskiej w środkowej, północnej i wschodniej Ukrainie. Jeden z przyjaciół Łesia Kurbasa, pisarz i publicysta Mykoła Chwyłowy, zastrzelił się 13 maja 1933 roku w obecności swoich przyjaciół, dramaturga Mykoły Kulisza i pisarza Ołesia Doświtnego. Zrobił to nazajutrz po powrocie z podróży służbowej do obwodu połtawskiego. Nie poradził sobie z obrazem widzianych na własne oczy wymarłych z głodu ukraińskich wsi.

Wkrótce epizody samobójcze zastąpiła fala masowych aresztowań. W latach 1933-1934 Łesia Kurbasa, większość współpracujących z nim artystów, a także uczniów i kontynuatorów wywieziono do obozu koncentracyjnego za

kołem podbiegunowym, gdzie w 1937 zostali rozstrzelani. Te zabójstwa „uświatniły” obchody dwudziestolecia powstania ZSRR – rząd sowiecki zawsze lubował się w perwersyjnej symbolice... Represjonowani byli nie tylko ludzie, ale także ich idee. Nawet po śmierci Stalina, mimo że rozpoczął się proces rehabilitacji, zakazywano nawet wzmianek o ukraińskim „rozstrzelanym odrodzeniu”¹⁵ i jego twórcach z lat dwudziestych.

Właśnie dlatego o Łesiu Kurbasie zaczęto mówić i pisać w Ukrainie dopiero po 1991 roku. Zaczęto wracać do myśli i reform zaproponowanych przez niego przed niemal stuleciem. Nic dziwnego zatem, że jego nazwisko nie figuruje w europejskich programach edukacyjnych i badawczych obok nazwisk Brechta, Piscatora, Osterwy czy Antoine’a (podczas gdy obecność nazwisk Meyerholda czy Stanisławskiego jest oczywistością). W Polsce dopiero w 2021 roku ukazała się książka z tekstami teatralnymi Kurbasa, zawierająca skondensowaną biografię artysty i cenne kontekstowe komentarze Anny Korzeniowskiej-Bihun¹⁶. Nie wiadomo jednak, jak spuścizna Kurbasa odnajdzie się w kontekście polskim czy europejskim, czy (i kiedy) zyska godne zrozumienie i reprezentację poza Ukrainą.

Walka bez końca

Niekończąca się walka z rosyjskim reżimem w różnych przebraniach, przymusowe przerwy w funkcjonowaniu, zakazy bycia sobą czy po prostu fizyczne wyniszczanie – tego doświadczała ukraińska kultura i teatr aż do chwili uzyskania przez Ukrainę niepodległości w 1991 roku. Nawet wtedy, gdy w większości krajów obozu socjalistycznego reżim sowiecki zaczął słabnąć, nawet wówczas, gdy w Rosji rozpoczęła się mniej więcej liberalna odwilż, w Ukrainie sowieckie zasłony cenzury nadal istniały. Uderzającym przykładem może być sprawa inscenizacji *Księcia Niezłomnego* Calderona w

Kijowskim Teatrze Młodzieży na początku lat osiemdziesiątych, w której miał wystąpić utalentowany młody aktor Hryhorij Hladij (później wyemigrował do Kanady, by nie marnować życia na walkę z reżimem). Ukraińscy aktorzy próbowali w tym spektaklu wykorzystać metody Jerzego Grotowskiego i zaprezentować nie kolejną sztukę kostiumową, ale spektakl eksperymentalny, wykraczający poza obmierzły „realizm socjalistyczny”. Do premiery jednak nie dopuszczono. Spektakl zamknęli „krytycy w cywilu” – trwający twardo na posterunku cenzorzy partyjni, gorliwie dbający o to, by ukraiński teatr pozostał wyłącznie w granicach wyznaczonych przez rosyjską ideologię – przeciętny, beztreściwy, zamknięty na zmiany i prowincjonalny.

W ciągu trzydziestu lat niepodległości ukraiński teatr stopniowo leczył rany i traumy, starał się wsłuchiwać w siebie, a jednocześnie żyć w rytmie europejskiej przestrzeni kulturowej. Żaden podręcznik historii teatru nie podaje, ile czasu musi upłynąć i jakie zmiany muszą nastąpić, aby wyniszczany przez stulecia ekosystem kulturowy odnowił swoje rezerwy i zaczął pracować z maksymalną wydajnością. Brak też podręcznika historii alternatywnej opisującego, jak wyglądałby dzisiaj ukraiński teatr, gdyby tak wielu jego działaczy nie zniszczono, a inni mieliby możliwość swobodnej pracy.

Obecna wojna znów skomplikowała warunki życia ukraińskich twórców. Teatry funkcjonują jako schrony przeciwbombowe oraz ośrodki pomocy humanitarnej, zaś sztuki wystawiane są tylko tam, gdzie alarmów lotniczych nie słychać tak regularnie, jak na wschodzie, północy i południu Ukrainy¹⁷. Odwołano premiery, upadły plany repertuarowe, unieważniono występy gościnne i zaproszenia do pracy. Wszyscy po raz kolejny zastygli w oczekiwaniu. Bo nikt nie wie, co może się wydarzyć jutro. Wojna niesie śmierć, zniszczenie i zapaść ekonomiczną, w czasie jej trwania bolesne straty

- ludzi i zasobów - są nieuniknione. Zwłaszcza gdy wojna toczy się z całą brutalnością, do jakiej jest zdolna Rosja. Obraz zbombardowanego teatru w Mariupolu, gdzie schronienia szukały tysiące cywilów, urasta już do rangi symbolu tej niezrozumiałej i bestialskiej napaści.

„Nie” dla kolonialnej narracji

Ukraińscy przedstawiciele kultury i działacze teatru nawołują do bojkotu kultury rosyjskiej, choć rozumieją, że kultury nie da się tak po prostu skasować. Ten bojkot powinien być jednak impulsem do przemyślenia na nowo imperialnych dyskursów i światopoglądów, które ta kultura ze sobą niesie. By w końcu poznać odpowiedź na pytanie, dlaczego nawet liberalne postacie rosyjskiej kultury nie potrafią porzucić hierarchicznych narracji i patrzenia na Ukraińców z pozycji „starszego brata”. Zrozumieć, dlaczego kultura rosyjska wciąż zaprzecza wpływom i powiązaniom z kulturami kolonialnymi, które również ją kształtowały, a czasem oddawały im swoich najlepszych przedstawicieli. Pora zrozumieć, że Rosja istniała i przez wieki wyrastała na imperium wskutek agresywnej ekspansji, przepisując historię własną i zawłaszczając cudzą (w tym ukraińską), fizycznie eksterminując intelektualistów, tłumiąc nastroje opozycyjne, dezinformując i manipulując świadomością społeczną. Kreując środowisko, które z aksjomatyczną pewnością mówi o swojej „wielkiej kulturze”, wskazując reszcie świata jej miejsce w hierarchii, nie wiadomo zresztą, przez kogo i kiedy ustanowionej.

To dopiero początek dyskusji, która prawdopodobnie będzie się toczyć przez lata. Wojna narzuciła własny porządek tematów, jakie należy poddać refleksji. Najważniejszą kwestią znów staje się przyszłość Ukrainy - kraju, który walczy o prawo do istnienia i kształtowania własnej kultury, również teatralnej. Poparcie ze strony Europy, a zwłaszcza Polski w tych miesiącach

jest bezprecedensowe. Warto przy tym pamiętać, że Ukraińcy szukają nie tyle wsparcia i litości, ile partnerstwa i uznania jej dorobku kulturowego. Ukraina zbyt długo kojarzyła się z zagrożeniem, a na mapach kulturowych widniała jako swoista *terra incognita*. Dlatego warto spróbować odkryć ten kraj na nowo. Choćby po to, by nabrać pewności, że kultura ukraińska od zawsze była proeuropejska i taką chce pozostać. A w odróżnieniu od tej „wielkiej” – rosyjskiej – potrafi z determinacją „chwycić za broń”, choć „represje są straszne”¹⁸.

Wzór cytowania:

Czużynowa, Iryna; Kacwin-Duman, Marta; *Teatr ukraiński, albo o dekonstrukcji rosyjskiej narracji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170,

[https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-ukrainski-albo-o-dekonstrukcji-r....](https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-ukrainski-albo-o-dekonstrukcji-r...)

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Przypisy

1. *Ludzie bali się mówić, co naprawdę myślą*, „Teatr” 2022 nr 3.
2. Iwan Wyrpajew zrzekł się obywatelstwa rosyjskiego w maju 2022 roku.
3. Szeroki komentarz w tej kwestii zaproponowała na przykład Mariana Sadowska w wywiadzie udzielonym Agacie Diduszko-Zyglewskiej opublikowanym na stronie Krytyki Politycznej <https://krytykapolityczna.pl/swiat/zaden-dobry-rosjanin-nie-ma-dzis-pra...> [dostęp: 5 VI 2022].
4. Ołena Pszenyczna – 3 kwietnia 2022 roku pojawił się jej emocjonalny wpis na Facebooku, dotyczący „wielkiej kultury rosyjskiej”, który uzyskał kilka tysięcy udostępnień z tłumaczeniem na kilkanaście języków; <https://www.facebook.com/photo?fbid=5673154329366381&set=ecnf.100000156...> [dostęp:

6 VI 2022].

5. Tamara Złobina - na łamach czasopisma „Ukraińska Prawda” domaga się od Rosji dziesięciu lat milczenia oraz obarcza winą również sumienia Europejczyków
<https://life.pravda.com.ua/columns/2022/04/6/248126/> [dostęp: 6 VI 2022].

6. Znamienne jest, że choć mit braterstwa narodów korzeniami sięga czasów carskich, nadal jest obecny we współczesnym dyskursie historyczno-politycznym Rosji. Kolejni przywódcy nadal tkwią w mentalności „wielkorosyjskiej” i powołując się na argumenty historyczne usprawiedliwiają kolejne akty agresji. Zawile relacje z Ukrainą i Białorusią nie zostały tam przepracowane - schematy myślenia są umacniane, nie dopuszcza się do ich ewoluowania. Lekcję tę odrabiać zdają się zaś Polska i Ukraina - relacje historyczne obu krajów, choć nadal są przedmiotem sporów, nie nakładają się na współczesne relacje polityczne. Dla zainteresowanych polecenia godne w tym temacie będą książki i publikacje Grzegorza Motyki. O wpływie rosyjskiej polityki informacyjnej na rozwój stosunków polsko-ukraińskich przeczytać skrótowo można zaś w artykule Jakuba Olchowskiego (<https://journals.umcs.pl/we/article/download/9389/6483> [dostęp: 6 VI 2022]).

7. Doniecka Republika Ludowa i Ługańska Republika Ludowa.

8. Teatr koryfeuszy - nazwa okresu (od lat osiemdziesiątych XIX wieku do pierwszych dziesięcioleci wieku XX) w historii ukraińskiego teatru, którą zapoczątkowała antrepryza Marka Kropywnyckiego (1882), a zakończyła antrepryza Mykoły Sadowskiego (1914). Przedstawienia wystawiane przez nich w języku ukraińskim traktuje się jako początek narodowej sceny ukraińskiej.

9. Cyrkularz wałujewski - tajny cyrkularz (okólnik) ministra spraw wewnętrznych imperium rosyjskiego Piotra Wałujewa, wydany 18 lipca 1863, ograniczający wydawanie literatury w języku ukraińskim (przez niego nazwanym „małorosyjskim”) do utworów poetyckich.

10. Ukaz emski - wydany 30 maja 1876 w Bad Ems w Niemczech przez Aleksandra II akt prawny, zabraniający używania nazwy „Ukraina”, zakazujący drukowania książek, broszur, prasy i przekładów w języku ukraińskim, a także wwożenia z zagranicy na terytorium Imperium Rosyjskiego wszelkich wydawnictw wydrukowanych w tym języku. Zabraniał także wystawiania ukraińskich spektakli teatralnych i drukowania ukraińskich tekstów do utworów muzycznych.

11. Dla przykładu - uważany za klasyka rosyjskiej literatury Mikołaj Gogol był Ukraińcem, a w swych pierwszych utworach odwoływał się do tematyki ukraińskiej. Rzucić nowe światło na twórczość innego klasyka o ukraińskich korzeniach, Antoniego Czechowa, mogą eseje Oksany Zabuzko, która dowodzi, że: „przenosząc najbardziej udane odkrycia koryfeuszy w język rosyjski i na scenę nowo powstałego Moskiewskiego Teatru Artystycznego [...], Czechow mógł wyrosnąć na innowatora klasy Strindberga i Przybyszewskiego” (patrz: <https://www.dw.com/uk/oksana-zabuzhko-pamiaty-oksany-radysh-abo-pro-muz...> [dostęp: 6 VI 2022])

12. Mowa o regionach, które do 1939 roku znajdowały się poza granicami ZSRR.

13. Anna Korzeniowska-Bihun, *Wstęp*, [w:] Łeś Kurbas, *Pisma teatralne*, red. A. Korzeniowska-Bihun, tłum. B. Chojak, M. Kacwin-Duman, A. Korzeniowska-Bihun, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021.

14. Wielki głód albo Hołomor - wywołana sztucznie przez komunistyczne władze ZSRR klęska głodu w latach 1932-1933, szczególnie nasilona na terytorium ówczesnej Ukraińskiej SRR (dzisiejsza Ukraina wschodnia i centralna).

15. „Rozstrzelane odrodzenie” - określenie Jerzego Giedroycia.

16. Łeś Kurbas, *Pisma teatralne*, dz. cyt.

17. O tym, co dzieje się w ukraińskich teatrach w czasie wojny, pisze m.in. Luba Ilnycka, *Teatr na służbie*, „Dwutygodnik” 2022 nr 4.
18. Nawiązanie do słów Wyrupajewa z wywiadu w „Teatrze”, mówiącego o kulturze rosyjskiej: „Kultura nie chwyci za broń, a represje są straszne”.
-

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/teatr-ukrainski-albo-o-dekonstrukcji-rosyjskiej-narracji>

krytyka instytucjonalna

Reżyserka w teatrze

Władza w teatrze i możliwości zmiany modelu pracy na przykładzie procesu twórczego podczas realizacji spektaklu „M.G.” w Teatrze Polskim w Warszawie

Monika Strzępka

A Female Director in a Theatre. Power in theatre and possibilities to change the model of work based on the example of the creative process during the production of M.G. at Teatr Polski in Warsaw

This piece of work is an attempt, grounded in artistic practice, to describe several key aspects of the mechanisms of hierarchy, power and violence in Polish theatre taking into account the perspective of a woman director. These mechanisms are currently the subject of theoretical studies and discussions within the community. In this paper I would like to propose a look “from the inside.” There is a historical and theoretical part followed by an attempt to analyse the mechanisms of power-sharing in theatre based on a discussion on competitions for the position of theatre manager, taking into consideration the criteria that discriminated against women for years, and the unspoken assumptions. This is followed by a self-reflection on the evolution of the author’s own working methods as a director with almost twenty years of artistic experience, and finally a description of the hierarchical relationships between an actress, a director and a manager, and of the political mechanisms involved. The second part of the paper is empirical in nature and is based primarily on the author’s experience of working at the Teatr Polski in Warsaw as well as her active participation in professional and public debate. It also describes the tension between the possibility of individual professional success and the permanence of anachronistic and violent systemic mechanisms of functioning of the institution of theatre.

Keywords: feminism; institutional criticism; contemporary history of Polish theatre; theatre ensembles; public theatre

Wstęp

Niniejsza praca to zapis moich przygód z władzą na linii ministerstwo/samorząd (tzw. organizator) – dyrektor teatru – reżyserka – zespół aktorski i próba poddania ich refleksji. Pierwsza część tej pracy ma charakter historyczno-teoretyczny i odnosi się do kilku podstawowych problemów – hierarchii w instytucji, pozycji reżyserki w polu teatru, wreszcie ponoszenia przez reżyserki szczególnych kosztów artystycznego ryzyka. Odwołuję się w niej do badaczek teatru – historyczek, teoretyczek, krytyczek, ale też praktyczek podejmujących refleksję nad relacją dyrektorka – reżyserka – aktorka, a także nad znaczeniem płci i położeniem kobiet w polskim teatrze od czasów PRL do dziś. Tę cezurę czasową stosuję przede wszystkim dlatego, że to w okresie powojennym kształtuje się instytucja polskiego teatru publicznego, z państwem jako podstawowym mecenasem, w kształcie zbliżonym do tego, który znamy dziś (choć finansowanie publiczne teatru przesunęło się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku w ramach władz publicznych z poziomu centralnego na poziom lokalny). Próbuję także naszkicować, w jaki sposób postrzegam pole władzy w teatrze.

Druga część ma charakter empiryczny i opiera się na moich doświadczeniach z pracy w polskich teatrach w ciągu ostatnich dwóch dekad. Skupię się tu przede wszystkim na pracy w Teatrze Polskim w Warszawie w minionym roku – oraz przemianach, które zachodziły w mojej własnej praktyce artystycznej pod wpływem obserwacji, a także na dyskusji o hierarchii i instytucjonalnej przemocy w teatrze. Podział ten oczywiście jest w pewnym stopniu umowny i może zostać podważony. Nie wierzę w mechaniczne oddzielenie teorii od praktyki, a podstawowym źródłem wiedzy na temat teatru jest dla mnie własne doświadczenie pracy w nim, zgodnie z założeniami modelu *practice as research*. Odwołując się do najbardziej

podstawowych kategorii namysłu nad rzeczywistością, badaczki z tego nurtu – jak Annette Arlander – stwierdzają, że „nie jesteśmy zewnętrznymi obserwatorami świata, a jego częścią” (2018, s. 136). Choć próby przyjmowania pozycji dystansu są niezbędne do podjęcia refleksji, to zarazem pamiętać trzeba, że wynikają one z przyjętych założeń – „różnice są wytwarzane, a nie odnajdywane”, pisze Arlander (2018, s. 140).

Pojawiające się w paru miejscach tej pracy autocyty – przede wszystkim z udzielanych przeze mnie i z namysłem autoryzowanych wywiadów – to element przyjętej metody. Poddaję ponownemu przemyśleniu refleksję towarzyszącą mi przez dwie dekady pracy teatralnej, przemyśleniu nierzadko krytycznemu, wychodząc z założenia, że zmiana musi zacząć się w nas samych.

Seksizm i tradycja, tradycja seksizmu

Obserwacja życia teatralnego w Polsce, ilościowe wskaźniki dotyczące pozycji kobiet reżyserek w instytucjach teatralnych, a także moja własna praktyka twórcza, o której mowa w dalszej części pracy, prowadzą do tezy, że istnieje długotrwała tradycja niedowartościowywania pracy kobiet reżyserek, przy jednoczesnym przypisywaniu im szczególnej, odrębnej pozycji – nieprzekładającej się jednak na awans w mierzalnej środowiskowej hierarchii.

Historyczka współczesnego teatru Joanna Krakowska pisze o długoterminowej niewidzialności pracy kobiet reżyserek i upośledzonym miejscu zajmowanym przez nie przez lata w teatralnym środowisku na przykładzie m.in. Wandy Laskowskiej – twórczyni premierowych inscenizacji awangardowego repertuaru dramatycznego, w tym *Kartoteki* Tadeusza

Różewicza w Teatrze Dramatycznym (1960). „Awangardowy repertuar do polskiego teatru wprowadzały kobiety” – odnotowuje Krakowska (2018, s. 377), zwracając uwagę na fakt, że pierwsza oficjalna premiera Bertolta Brechta to *Kaukaskie koło kredowe* w reżyserii Ireny Babel (31 grudnia 1954 w Teatrze im. Juliusza Słowackiego), pierwsze trzy wystawienia *Matki Courage* Brechta to także reżyserki – Ida Kamińska¹ (1957), Krystyna Berwińska² (1958) i Lidia Zamkow (1962)³. Wspomniana już Wanda Laskowska wprowadzała też na polskie sceny dramaturgię Stanisława Ignacego Witkiewicza – realizując w Teatrze Narodowym prapremiery *Kurki Wodnej* w roku 1964, a w 1966 *Mątwy* i *Jana Macieja Karola Wścieklicy*.

„Dlaczego w historii polskiego teatru nie utrzymała się wiedza o niezwykłych zasługach reżyserek, a w szczególności Wandy Laskowskiej?” – pyta Joanna Krakowska. Odpowiadając, odwołuje się do kategorii ryzyka, które ponosił teatr wypływając na nieznane sobie dotąd wody. Wspomniana *Kartoteka* miała przecież w prasie fatalne recenzje, choć skupiające się – jak pisze Krakowska – przede wszystkim na krytyce debiutanckiego dramatu Różewicza, autora znanego dotąd z twórczości poetyckiej. „[T]rudno oprzeć się wrażeniu, że to reżyserki narażono w pierwszej kolejności na ryzyko artystyczne i stała za tym jakaś strategia kierownictw teatru” – oceniła Krakowska (2018, s. 388). Na mechanizm ten zwracała uwagę także badaczka teatru Agata Adamiecka-Sitek:

Kobiety w powojennym polskim teatrze były marginalizowane – od początku i systemowo. Widać to wyraźnie w decyzjach związanych z polityką kulturalną, w inicjatywach ministerialnych, które służyły odbudowie życia teatralnego i cieszyły się największym prestiżem, takich jak Festiwal Szekspirowski, Festiwal Sztuk Radzieckich, Festiwal Współczesnych Sztuk Polskich. Oczywiście kobiety w

powojennym polskim teatrze robiły też niesamowite rzeczy, na przykład wprowadziły współczesny światowy dramat awangardowy na polskie sceny, co jednak wynikać może z tego, że były to prace obciążone sporym ryzykiem, niekoniecznie prestiżowe; spektakle powstawały na małych scenach i nie od początku było jasne, jak ważna stanie się dla teatru ta dramaturgia (Niedurny, 2017).

„Zarazem jednak – zauważa Krakowska – reżyserki brały to ryzyko na siebie świadomie i odważnie, prawdopodobnie z poczuciem, że nowatorski język teatru stwarza im szansę wyrwania się z realistyczno/romantycznej pułapki przeciwieństw, daje okazję do pracy autonomicznej, wolnej od presji tradycji i autorytetów” (2018, s. 389).

W kinie (nie tylko) PRL z kolei typowo „kobieco” postrzegane były obszary takie, jak kinematografia dziecięca czy film edukacyjny. Pisała o tym obszernie Monika Talarczyk-Gubała w swojej książce *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, przywołując m.in. diagnozę Krzysztofa Tomasika:

[...] schemat, w który włączano kobiety, nosi nazwę „obraz dla najmłodszych”. [...] Dzieci są jednak ważną widownią, nie można ich zaniedbywać, a wiadomo, że nikt nie zna się na dzieciach tak jak kobiety. W efekcie to one najczęściej zostawały „oddelegowywane” do produkcji owych obrazów, a ponieważ ten rodzaj kina nie jest w Polsce ceniony, omawiany czy nagradzany, reżyserki mogły regularnie realizować kolejne filmy, pokazywać je, a nawet przywozić nagrody z zagranicznych festiwali, ale nie zmieniało to faktu, że funkcjonowały na obrzeżach kinematografii. Potem, nawet

gdy robiły filmy dla dorosłych, zbywano je milczeniem. Oczywiście, często wybór drogi twórczej był wyborem samych realizatorek, ale tak duża ilość kobiet w tym „nurcie”, a także tak duża wśród tych filmów liczba adaptacji najlepiej świadczy, że był to nie do końca wolny wybór (Tomasik, 2004).

Warto zauważyć, że podobny mechanizm zachodził i zachodzi nadal w teatrach dla dzieci, i przypisywanych tej roli teatrach lalkowych, gdzie kobiet było więcej, również np. w bardzo zmaskulinizowanych latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Znamienny jest dziś fakt, że jedna z najwyrazistszych artystek-performerek sceny feministycznej działających w przestrzeni publicznej, Karolina Maciejaszek⁴ z kolektywu Czarne Szmaty⁵, jako reżyserka w teatrze instytucjonalnym działa właśnie w teatrach dla dzieci i jest prodziekanką Wydziału Lalkarskiego wrocławskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie.

Jednocześnie tworzył się „odkobiecający”, maskulinizujący język – idący dużo dalej niż tylko odrzucenie feminitywów. Nie chodzi tu tylko o zaśmierdły już żart „reżyserka to pomieszczenie dla reżysera”. Język ten przejmowany był przez same kobiety: Lidia Zamkow mówiła, że „reżyseria nie jest zajęciem dla kobieciątka” (Kwaśniewska, 2019, s. 266). Najważniejsze reżyserki filmowe czasów PRL: Wanda Jakubowska i Agnieszka Holland były przedstawiane jako swoiste „babochłopy”. „Publiczny wizerunek obu kobiet niepokoi heteronormatywną publiczność: maskulinizacja pierwszej wywoływała kpinę lub niechęć, androginiczność drugiej onieśmiela i budzi respekt” – podsumowywała Monika Talarczyk-Gubała (2013, s. 205).

Badaczka ta przytacza też za Carolyn M. Byerly i Karen Ross model „inkorporacji”, streszczony jako „jedna z chłopaków” (*one of the boys* – 2006, s. 79-80), jako jedną ze strategii przyjmowanych przez kobiety, by poradzić

sobie z „męską” (zmaskulinizowaną) kulturą pracy w mediach – film rozumie się tu jako jedno z tzw. starych mediów (s. 45).

Weronika Szczawińska, reżyserka i badaczka zajmująca się w swojej pracy badawczej i artystycznej m.in. postacią Lidii Zamkow, zwróciła uwagę na długie trwanie opisanych przeze mnie wyżej narracji:

Tak, to często są te same stereotypy, tylko w złagodzonej i bardziej uświadomionej formie, nierzadko wynikającej z dobrych intencji autora. Dominującą cechą pisania o teatrze jest pewne ciążenie w stronę dziennikarstwa typu *life-style*. Piszę się o osobie. Jeżeli jest to kobieta, zaraz znajdą się kwestie, które w jakiś, czasem niejawnym, sposób odnoszą się do jej wyglądu. Do tego, jak sobie radzi w teatrze. Ostatnio w „Polityce” natknęłam się na opis Agnieszki Glińskiej skoncentrowany na tym, że przefarbowwała włosy, zmyła makijaż, macha nóżką w buciku, odkłada iPhone’a, częściej się uśmiecha i w ogóle jest piękna urodą przedwojenną. Takie pisanie o artystkach nie jest fair (Kwaśniewska, 2019, s. 273-274).

Przykładem tego, jak bardzo kobiety zajmujące się reżyserią są wyłączone z wyższych pozycji w hierarchii środowiskowego prestiżu, może być Nagroda im. Konrada Swinarskiego. To branżowe wyróżnienie – jedno z najstarszych i najważniejszych – przyznawane w Polsce osobom zajmującym się reżyserią, przez pierwsze czterdzieści jeden (!) lat istnienia ani razu nie trafiło do kobiety. Nagrodę Swinarskiego przyznawano od sezonu 1975/1976 (pierwszym laureatem był Andrzej Wajda), w sezonie 2016/2017 jako pierwsza kobieta dostała ją Anna Augustynowicz. Miesięcznik „Teatr”, który przyznaje tę nagrodę, nigdy – od powstania w 1946 – nie był kierowany przez

kobietę. Redaktorki naczelnej nie miały też jak dotąd inne periodyki teatralne – powstały w 1956 roku „Dialog” ani założone w 1993 „Didaskalia. Gazeta Teatralna”.

Na tę już ustaloną seksistowską hierarchię i uświęconą tradycją dyskryminację po 1989 roku spadł dodatkowo dominujący w ekonomii neoliberalizm, większość reżyserek wpychając w prekarną pozycję pracy, dla kobiet mających np. aspiracje macierzyńskie tym trudniejszą. Dopiero niedawno ten dotyczący społeczno-ekonomicznego bezpieczeństwa wymiar pracy teatralnej stał się bardziej widocznym tematem debaty, m.in. dzięki działalności Gildii Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych, zwracającej uwagę m.in. na ubezpieczenia zdrowotne większości reżyserek i reżyserów (a właściwie ich brak) (*Oświadczenie*, 2020)⁶. Choć już w 2009 roku Obywatelskie Forum Teatru Współczesnego zgłaszało wśród swoich postulatów następujący punkt: „4. Konieczne jest stworzenie systemu ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych dla nieetatowych artystów teatralnych, w ramach systemu ubezpieczeń dla innych wolnych zawodów” – i choć już w 2015 roku Ministerstwo Kultury złożyło obietnicę wypracowania ustawowych rozwiązań, to wypracowany później wspólnie z organizacjami twórczymi projekt tzw. Ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego, mający uregulować tę kwestię, utknął obecnie na etapie tzw. ustaleń międzyresortowych⁷.

Tymczasem sprawa ubezpieczeń społecznych dotyka w Polsce w szczególności sposób kobiet artystek, co potwierdza moja osobista perspektywa i doświadczenia z wczesnego etapu kariery, o czym pisałam niedawno:

Taka jest nasza zawodowa ścieżka w obecnym systemie – pracujemy na śmieciówkach. Ma to swoje zalety: mogę sobie na przykład

zrobić wakacje, kiedy tylko zechcę. W teorii. W praktyce moje życie zawodowe to nieustanna harówka i lęk o to, co za chwilę. Żeby móc zostać matką, musiałam najpierw zaoszczędzić pieniądze, bo przecież nie będąc zatrudnioną, nie mogłam pójść na urlop macierzyński (*List otwarty...*, 2021).

Niezależnie zatem od tego, czy mówimy o hierarchii artystycznego prestiżu czy też o biologicznym funkcjonowaniu w systemie wymuszającym określone zachowania w ramach określonych rozwiązań społecznych – a raczej w ramach ich braku – stawiam tezę, że kobieta-reżyserka w polskim teatrze stoi na gorszej pozycji. W następnym rozdziale przyjrzę się temu, jak odbija się to na pozycjach dyrektorskich w instytucjach kultury.

Teatr, czyli męska władza

„Pole teatru” w ujęciu francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu – z którym pojęcie to kojarzone jest obecnie najmocniej – jest, podobnie jak opisywane z tej perspektywy pole literackie:

[...] częścią pola produkcji kulturowej, które należy do ogólniejszego, mającego szerszy zasięg, pola władzy (według Bourdieu na to ostatnie składają się inne pola, w tym na przykład ekonomiczne, polityczne, medialne i tak dalej). W każdej z tych sfer toczą się walki o zróżnicowane stawki, pozwalające aktorom społecznym na zajmowanie oraz umacnianie dominującej pozycji (Jankowicz, 2014, s. 19).

W tym rozdziale przyjrzę się temu, jak pole polityczne wpływa na pole teatru.

Z perspektywy praktyczki element zakorzenia władzy dyrektora w polu politycznym jest bardzo dobitnie widoczny. Zarówno jeśli rozumiemy politykę jako relacje władzy i dyskryminacji w miejscu pracy, jak i jako zachowania polityków – oficjalnych przedstawicieli władzy publicznej. Ula Kijak w swojej pracy doktorskiej *Mit artysty a codzienność reżyserki*, obronionej w Akademii Teatralnej w Warszawie w 2016 roku, naszkicowała to tak:

Są dwie podstawowe pozycje władzy w polskim systemie teatralnym: reżyser i dyrektor teatru. O ile dyrektor zawdzięcza swoją władzę temu, że jest pracodawcą określonym przez źródła oficjalne (prawo, konkursy, umowy, regulaminy), o tyle władza reżysera opiera się na tym, że jest on twórcą-artystą. To „mit artysty” tworzy buławę reżyserską. Ponieważ panuje przekonanie, że teatr nie może istnieć bez reżysera, to całe środowisko jest zaangażowane w to, by ten „mit artysty-reżysera” utrzymać (s. 21).

Sytuacją, w której oba te pola, polityka (tzw. źródła oficjalne, prawodawcy, władza publiczna podpisująca umowy) i teatr z zakorzenionym „mitem artysty”, zbliżają się do siebie na szczególnie małą odległość, jest moment powołania dyrektora teatru publicznego. Według Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Ustawa, 1991) zasadniczo istnieją dwa tryby powoływania nowego dyrektora instytucji artystycznej – bądź to wyłonienie kandydata w konkursie, bądź mianowanie (w przypadku większości teatrów samorządowych zrobienie tego poza konkursem wymaga zgody ministra kultury, w przypadku teatrów narodowych, czyli podlegających Ministerstwu Kultury, decyzja należy do samego ministra). Jednak niezależnie od tego, wybór procedury zależy od władz, i to minister,

prezydent miasta lub zarząd województwa powołują kogoś formalnie na dyrektora lub dyrektorkę teatru, nie zaś komisja konkursowa. Aspektem, który jest dla mnie szczególnie istotny, jest słabsza pozycja kobiet w polu teatru, widoczna poprzez niedoreprezentowanie ich w gremiach dyrektorskich. Nawet pobieżne zestawienie listy nazwisk absolwentów i absolwentek Wydziału Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej w ostatnich latach (szacunku dokonałam na podstawie danych pochodzących z dwudziestolecia między rokiem akademickim 1997/1998, kiedy sama rozpoczynałam studia reżyserskie, a 2017/2018) pokazuje, że w ostatnim ćwierćwieczu proporcja przyjmowanych i kończących studia reżyserskie kobiet i mężczyzn wynosiła sześćdziesiąt do czterdziestu procent⁸. Fakt ten nie znajduje odzwierciedlenia w zajmowaniu przez kobiety w teatrze pozycji kierowniczych. „W 2010 kobiet dyrektorek lub kierowniczek artystycznych w teatrach dramatycznych było 14 procent. Czyżby praca w teatrze była równie trudna jak na przodku?” – pytała Kinga Dunin w tekście analizującym relacje władzy w teatrze pod względem płci, odnosząc się do faktu, że według danych z 2015 roku w górnictwie kobiety stanowiły dziewięć procent zatrudnionych (2018, s. 9). Co mówi o władzy i teatrze – oraz o władzy w teatrze – to wyliczenie, powstałe w ramach projektu badawczego *Hypatia*?⁹ Wspomniane w poprzednim rozdziale ryzyko artystyczne ponoszone przez reżyserki nie przekłada się na awans do kierowania instytucją – inaczej niż w przypadku reżyserów, takich jak np. Krzysztof Warlikowski czy Grzegorz Jarzyna, a później także Jan Klata, gdzie kariera początkowo nieuznawanego, a potem docenianego artysty procentowała możliwością tworzenia i rozwijania własnego zespołu teatralnego w ramach publicznej instytucji. Żadna kobieta nie kieruje żadnym z dwóch polskich teatrów o statusie sceny narodowej – ani też prawie nigdy nie kierowała – prawie, bo z wyjątkiem epizodycznej dyrekcji szybko (bo po zaledwie roku) odwołanej Krystyny

Meissner w Starym Teatrze¹⁰.

Toczący się w środowisku teatralnym przez ostatnie piętnaście lat z okładem spór o konkursy dyrektorskie skupiał się przede wszystkim na zagadnieniach transparentności procedur, merytorycznych kompetencji członków komisji konkursowej, adekwatności budżetów i dotacji do oczekiwań stawianych nowym dyrektorom. Na przykład w 2009 roku Forum Obywatelskie Teatru Współczesnego stwierdzało i stawiało postulaty:

- a) Istnieje konieczność powołania jawnej i niezależnej komisji konkursowej, składającej się z ekspertów, która wg kryteriów merytorycznych określi wymagania kwalifikacyjne oraz tryb weryfikowania tych kwalifikacji, uprawniających do zajmowania stanowiska dyrektora instytucji teatralnej.
- b) Istnieje konieczność stworzenia ujednoliconej procedury wyłaniania dyrektora instytucji teatralnej – w formie konkursu, w trakcie którego według kryteriów merytorycznych przy pełnej jawności wyłonieni zostaną kandydaci zobowiązani do przedstawienia programu prowadzenia instytucji teatralnej (pełna jawność w zakresie: 1. nazwisk kandydatów; 2. programów kandydatów; 3. stenogramu z przebiegu rozmowy kwalifikacyjnej; 4. realność planów wobec budżetu teatru; 5. oświadczenia artystów wymienionych w programie);
- c) Jest konieczność połączenia funkcji dyrektora naczelnego i artystycznego w jednej osobie oraz stworzenie stanowiska menadżera odpowiedzialnego za prowadzenie finansowe instytucji teatralnej.
- d) Istnieje konieczność wprowadzenia czteroletniej kadencji dyrektorskiej z możliwością jednokrotnego powtórzenia oraz

ogłoszenia konkursu na następcę na rok przed upływem kadencji poprzedniego dyrektora, aby zapewnić ciągłość działalności artystycznej teatru. e) Istnieje konieczność przyznawania określonego budżetu instytucji teatralnej na cały czas trwania kadencji dyrektorskiej, bez możliwości jego redukcji (*Deklaracja...*, 2009).

Z kolei w 2012 roku w liście protestacyjnym „Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem”, w ramach współtworzonej przeze mnie akcji, jednym z czołowych tematów był opór wobec wysuniętej przez dolnośląskich samorządowców inicjatywy, by „zwolnić obecnych dyrektorów tych scen, zastępując ich menadżerami ze świata biznesu” (*List ludzi teatru*, 2012).

Jeśli w przytaczanych tu sporach pojawiał się w ogóle temat formalnych wymogów stawianych kandydatom i kandydatkom na stanowiska dyrektorskie w teatrach, to w kontekście oczekiwania ukończenia studiów oraz zdobycia formalnego wyższego wykształcenia i dyplomu magistra, którego nie posiadali w momencie obejmowania stanowisk dyrektorzy tak uznani, jak Maciej Nowak w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, Krzysztof Mieszkowski w Teatrze Polskim we Wrocławiu czy Jan Klata¹¹ w Starym Teatrze w Krakowie. W tym miejscu warto dodać, że brak dyplomu magistra reżyserii i porzucenie szkoły teatralnej przed jej ukończeniem przez reżyserki takie jak Weronika Szczawińska¹² czy ja sama, nie pozostaje bez związku z tym, czym szkoła teatralna była i czym próbuje przestać być, a zatem również nie bez związku z tematami hierarchii i przemocy instytucjonalnej, do których również odnosi się ta praca (zob. Batyra i in., 2018).

Przemilczanie tematu innych niż wykształcenie wymogów formalnych w

debacie o konkursach na stanowiska dyrektorskie jest ściśle związane również z faktem, że kobiety zajmują słabszą pozycję w teatralnym polu. Najbardziej oczekiwanymi potencjalnymi dyrektorami teatrów byli ci, którzy mieli okazję być dyrektorami teatrów już wcześniej – czyli, jak wynika z przytoczonych wyżej statystyk, przede wszystkim mężczyźni. W 2011 roku Paweł Wodziński zwracał ironicznie uwagę na lekceważenie reżyserów (zwłaszcza reżyserek, należałoby tu dodać) przy obsadzaniu dyrekcji warszawskich teatrów:

Reżyserki i reżyserzy teatralni, choć ukończyli dwa kierunki studiów, znają historię i tradycję polskiego oraz światowego teatru, umieją tworzyć zespół artystyczny i kierować nim, formułować teatralne idee, tworzyć programy artystyczne i spektakle, są osobami niewiarygodnymi. Ich praktyka zawodowa, doświadczenia, świadomość istnienia w teatralnym dyskursie nie mają żadnego znaczenia. Ich sukcesy krajowe i zagraniczne, ważne premiery, udział w festiwalach, zainteresowanie publiczności, nagrody i uznanie krytyki nie powinny mieć żadnego wpływu na propozycje objęcia teatru (2011).

Michał Centkowski zwracał uwagę na ten problem w roku 2013:

Musimy sobie zatem zadać pytanie fundamentalne: czy chcemy, by publiczne instytucje kultury były przechowalniami dla tych, którzy zajmując się całe życie orbitowaniem wokół lokalnych koterii samorządowych, chcą dotrwać z niezłym uposażeniem do emerytury, lub chociaż spłacić raty za samochód? Wymóg pięcioletniego, lub często nawet siedmioletniego piastowania

„kierowniczego stanowiska” nie jest w moim odczuciu uzasadniony dbałością o jakość, lecz raczej gwarancją „przewidywalności” jego wyników. Podobnie jak na przykład śląsko-zagłębiowskie umiłowanie władz do kładzenia nacisku na „swojskość” kandydatów, na bycie stąd, eufemistycznie zwane „znajomością lokalnej specyfiki”. Ostatecznie, czy choćby reżyser spektaklu, zmuszony przecież do organizacji i kierowania wielką machiną produkcji spektaklu, nie posiada w istocie umiejętności zarządczych? Środowisko teatralne czeka zatem wciąż niezwykle ważna, być może nawet najważniejsza debata nad tym jak wyważyć kryteria procedur konkursowych (2013).

Na to, że kandydatki nie posiadające doświadczenia dyrektorskiego w instytucji kultury traktowane są jako kandydatki drugiego sortu, zwracała uwagę chociażby kuratorka i badaczka Agata Siwiak. W 2014 w dyskusji z udziałem ówczesnego dyrektora Departamentu Narodowych Instytucji Kultury Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Zenona Butkiewicza, oraz ówczesnego dyrektora Biura Kultury m.st. Warszawa, Tomasza Thuna-Janowskiego, Siwiak odniosła się do braku zgody ministra kultury na powołanie poza konkursem Magdy Grudzińskiej na dyrektorkę Teatru im. Bogusławskiego w Kaliszu, przy jednoczesnej zgodzie na mianowanie Igora Michalskiego bez konkursu dyrektorem Teatru Muzycznego w Gdyni (Michalski był wcześniej też dyrektorem w Kaliszu). Siwiak zwracała uwagę na niejasne i nierówne kryteria:

[...] [D]obre praktyki nakazywałyby powiedzenie, dlaczego Grudzińska nie, a Michalski tak. To rzeczywiście są jednak decyzje personalne i ja się pytam: jaki był sukces teatru w Kaliszu za

dyrekcji Michalskiego? To nie teatr, który funkcjonuje w świadomości ludzi teatru jako miejsce, w którym wydarzyło się coś ważnego. A Grudzińska ma spore doświadczenie. Odwołam się do tego, co mówił dyrektor Janowski. Nie twierdziłam, że ludzie z NGO-sów są bardziej doświadczeni, powinni być równorzędnymi graczami. Grudzińska pozyskiwała milionowe budżety, pracowała ze świetnymi artystami. Dyrekcja Igora Michalskiego w Kaliszu była dosyć słaba (*Skąd się biorą...*, 2014).

Warto dodać, że poza konfliktem na linii NGO – instytucja, ta rozmowa ma również płęć. I to kobiety zajmują w niej słabsze pozycje – to Siwiak reprezentuje środowisko, które dopiero walczy o uznanie swojego znaczenia, to Grudzińska jest odrzuconą kandydatką, potraktowaną gorzej niż jej starszy kolega, mężczyzna, w analogicznej sytuacji.

Zenon Butkiewicz, w tamtych czasach z nadania Ministerstwa Kultury członek komisji większości konkursów na dyrektorów teatrów, bronił faktu występowania niejasnych kryteriów w następujący, dość zawiły, sposób:

Jestem w niewdzięcznej roli obiektu i badacza jednocześnie. Byłem i po jednej, i po drugiej stronie. Raz zostawałem dyrektorem, nie będąc dyrektorem wcześniej, a następnie zostawałem dyrektorem, będąc już dyrektorem. Minęło już trochę czasu od tego momentu. Nie czułem się nigdy kandydatem „z teczki”. Każdy organizator ma prawo ułożyć warunki konkursu. Rozporządzenie wyraźnie mówi, że określa je organizator. I oczywiście, jeśli organizator w małej miejscowości wymaga 5-letniego doświadczenia na stanowisku dyrektorskim – to jest to dla mnie warunek absurdalny. Przy

instytucji narodowej, wpisanie warunku doświadczenia ma pewne uzasadnienie. Zastanawiano się przy ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności, czy wpisać, jakie powinien mieć kompetencje dyrektor. Na przykład wykształcenie: czy artystyczne, czy humanistyczne, czy ekonomiczne, czy prawnicze – i gdybyśmy uznali, że nie techniczne, to raz na zawsze wyeliminowaliśmy Waldemara Dąbrowskiego. I stąd to organizator powinien tworzyć profil kandydata. Gdy do mnie jako pracownika MKiDN przychodzą organizatorzy z prośbą o opinię, to sugeruję, by niekoniecznie wpisywać wymóg doświadczenia na stanowisku dyrektorskim, raczej doświadczenie w realizowaniu i działaniu teatralnym, tak by z drugiej strony uniknąć sytuacji, że dyrektorem zostaje urzędnik czy nauczyciel. Nie można zostać dyrektorem teatru wprost z ulicy. Pewne wymagania muszą istnieć, ale rzeczywiście takie multiplikowanie warunków, że musi być obowiązkowe doświadczenie dyrektorskie, nie powinno być żadną normą, choć w niektórych przypadkach jest uzasadnione (*Skąd się biorą...*, 2014).

Wypowiedź ta zawiera szereg niekonsekwencji. Mimo że Zenon Butkiewicz jako przykład miejsca, w którym posiadanie doświadczenia dyrektorskiego byłoby uzasadnione, uznaje instytucje narodowe, to chwilę wcześniej w formule „konkursu zamkniętego”, bez żadnego doświadczenia dyrektorskiego, dyrektorem naczelnym Narodowego Starego Teatru zostaje z nadania ówczesnego ministra kultury, Bogdana Zdrojewskiego, Jan Klata. Butkiewicz, choć na pozór zaznacza swoją problematyczną pozycję jako wielokrotnego dyrektora instytucji kultury, a zarazem ministerialnego decydenta („niewdzięcznej roli obiektu i badacza jednocześnie” – *Skąd się biorą...*, 2014), nie odnosi się do nierówności, o których mówi Agata Siwiak.

Niewypowiedziany i nienazwany wprost zostaje też – w rozmowie prowadzonej przecież przez lewicowego krytyka teatralnego Witolda Mrozka – genderowy aspekt tej sytuacji, o którym mowa w tej pracy. Nie wybrzmiewa w tej rozmowie fakt, że to kobiety przedstawiane są jako te, które z perspektywy władzy muszą dopiero udowodnić, że nadają się na dyrektorskie stanowiska. Jednocześnie, nigdy później nie odbyła się już publiczna rozmowa o konkursach dyrektorskich na tym szczeblu, angażująca zarówno decydentów z samorządu największego miasta w Polsce, jak i z Ministerstwa Kultury.

Co robić, co zmienić - współpraca i współtworzenie

„Co więc możemy zrobić jeśli chcemy zrezygnować z hierarchii, a tym samym z pozycji władzy w obrębie funkcji reżyserskiej? Jakie mamy możliwości redefinicji istniejących struktur, przyzwyczajzeń i oczekiwań. Czy w obecnie funkcjonującym systemie jest możliwe działanie, które przesunie uwagę z mitu na codzienność?” – pytała w swojej, wspominatej już powyżej, rozprawie doktorskiej Ula Kijak w 2016 roku (s. 82).

Myśląc w podobnym, choć nie identycznym duchu, w tym rozdziale spróbuję przyjrzeć się przemianom następującym w mojej własnej praktyce reżyserskiej na przestrzeni lat, poddać ją krytycznej analizie i wyciągnąć z niej wnioski.

W wywiadzie z 2010 roku opisywałam swoją pracę tak:

Reżyseruję w dość reżimowym systemie: aktorzy, z którymi pracuję, muszą przejść ze mną przez kurs świadomego mówienia tekstem.

To wymaga intensywnego uczestnictwa, czyli dyspozycyjności. Czyli czasu. Teatr jaki proponuję, rodzaj grania, fraza jaką pisze Demirski – to nie jest wiedza, którą wynoszą ze szkoły. Niespecjalnie mnie interesuje mistrzowskie, czy jakieś tam inne aktorstwo, którym być może zechcą, a być może nie zechcą mnie obdarzyć aktorzy w przerwach między innymi zajętościami. Pytanie, czy chcą pracować i poddać się temu rygorowi. Jeżeli będą wpadać na próby, zamiast na nich być – to nie zrobię dobrego przedstawienia. W tym sensie taka praca nie wszędzie może się powieść (Wichowska, 2010).

Dziś, w roku 2021, rozłożyłabym akcenty inaczej. Przez lata pracy artystycznej moje myślenie o reżyserowaniu przeszło wiele przewartościowań. Od pewnego czasu próbuję się rozprawiać z niektórymi własnymi przekonaniem, które były dla mnie tak znaturalizowane, że nie poddawałam ich refleksji. Przekonania te podszyte były przemocą. Jedno z tych przekonań, bardzo głęboko we mnie przez lata tkwiących, to, że jeżeli nie będzie „łez, bólu i krwi” – to nie będzie rezultatu. Zasadniczo nie uważam się za osobę przemocową (pomijając drobny fakt, że przemoc w teatrze ma charakter systemowy i jeśli mamy myśleć o systemowej zmianie, należy uznać, że wszyscy jesteśmy uwikłani w ten schemat) – jednak niejednokrotnie zdarzały mi się sytuacje nacechowane przemocą. W warunkach stresu, zbliżającej się premiery bywałam wobec aktorów i aktorek ostra, zdarzało się, że krzyczałam – co z dzisiejszej perspektywy jest dla mnie nie do przyjęcia, nawet jeśli uznamy, że „szczególne okoliczności” uzasadniały tego typu reakcję, a poza tym, przecież to było „W Sprawie”. No i nie krzyczałam „na nich”, krzyczałam „z bezradności”.

Istnieje wiele argumentów, które przychodzą z pomocą osobie pragnącej się

usprawiedliwić z działań nacechowanych przemocą. Dzisiaj żaden z nich mnie nie przekonuje, nie można uzasadniać przemocy. W moim przypadku te sytuacje zdarzały się w warunkach najwyższego stresu. Dobrym przykładem będzie tutaj sytuacja, która miała miejsce w Wałbrzychu w 2012 roku. Przygotowywaliśmy przedstawienie *O dobru*¹³. W trakcie prób w świecie polskiego teatru wybuchły dwa pożary: Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego postanowił bez konsultacji z zespołami artystycznymi, związkami twórczymi i Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego zmienić statuty dolnośląskich teatrów i zwolnić ówczesnych dyrektorów tych scen, zastępując ich menadżerami ze świata biznesu. W Warszawie czarne chmury zaczęły się gromadzić nad Teatrem Dramatycznym, gdzie dotychczasowemu dyrektorowi Pawłowi Miśkiewiczowi kończyła się kadencja, a miasto miało pomysły zmierzające do komercjalizacji tej sceny. O konkursach nikt wtedy w ratuszu nie słyszał.

W tych dramatycznych okolicznościach drugie piętro Domu Aktora w Wałbrzychu, gdzie mieszkali wszyscy realizatorzy oraz większość aktorek i aktorów biorących udział w próbach do *O dobru*, zamieniło się w świetnie zorganizowany sztab kryzysowy: zaczęliśmy organizować protest, znany później jako „Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem”. Zaangażowały się w zasadzie wszystkie osoby biorące udział w próbach, a także ci aktorzy i aktorki, które i którzy po prostu mieszkali w Domu Aktora. Była to gigantyczna i wielowymiarowa praca (sam proces zebrania pięciu tysięcy podpisów był skomplikowanym przedsięwzięciem ze względu na wewnętrzne podziały środowiskowe). W tych warunkach nie musieliśmy przerwać (za zgodą dyrekcji) prób, zdając sobie sprawę, że kładziemy na szali jakość przedstawienia, ponieważ nie było możliwości przełożenia premiery. Po powrocie z Warszawskich Spotkań Teatralnych, podczas których odbywał się protest, nieżywi ze zmęczenia wpadliśmy wprost w

próby generalne. To się oczywiście nie mogło udać. Spektakl był niegotowy. Po uzgodnieniu z dyrekcją uznaliśmy, że spróbujemy pokazać przedstawienie publiczności podczas próby generalnej i zobaczymy, czy przekładać premierę, czy może jednak nie. Jedna z aktorek, prawdopodobnie nie wytrzymując presji, zupełnie nie realizowała na scenie tego, na co się umówiliśmy. Straciłam panowanie nad sobą, Wśród pełnej widowni zaczęłam wyć i krzyczeć: „Co ty robisz, zagraj coś wreszcie”. Prawdę mówiąc, nie pamiętam wiele z tego, co się działo, dość, że aktorka zapadała się coraz bardziej i naprawdę nie była już w stanie zagrać niczego, a mnie z widowni wyprowadził Paweł Demirski wraz z ówczesnym dyrektorem Sebastianem Majewskim. Dzisiaj, patrząc wstecz, zastanawiam się, skąd bierze się przekonanie, że twórczość może być lepszej jakości, jeśli wymusimy ją przemocą. Jest to – owszem, głęboko zakorzeniony – ale jednak nonsens. Trudno mi sobie wyobrazić, jak mogłam myśleć – a gdzieś w tym lękowym buszu, z którego krzyczałam, tak właśnie myślałam – że tak komunikowane uwagi mogą odnieść jakikolwiek pozytywny skutek artystyczny.

W efekcie sama pogrążałam się w lękach i poczuciu winy. Z reguły zresztą zupełnie bezpodstawnie – triggerem mógł być dla mnie źle położony akcent w jednym zdaniu. Tymczasem maszyna teatralna działała, aktorki i aktorzy grali, przedstawienie „szło” – raz lepiej, raz gorzej. Tak działa teatr – jeśli nie jestem w stanie tego zaakceptować, może powinnam zmienić zawód, by nie niszczyć samej siebie i ludzi wokół?

Wcześniej byłam w pracy reżyserskiej z pewnością ostrzejsza. Nie chodzi o to, że byłam kiedyś bardziej wymagająca, a teraz jestem mniej wymagająca. To byłoby rażące uproszczenie sprawy. Bardzo natomiast zmienił się mój stosunek do pracy i do ludzi, do współpracowniczek i współpracowników. Dzisiaj potrafię ich obdarzyć większym zaufaniem. Kiedyś potrzeba kontroli

całkowicie dominowała mój sposób pracy i relacji ze współpracowniczkami i współpracownikami (Demirski mawiał, że muszę dopilnować nawet rozmiaru i koloru guzików w kostiumie). Ta nadmierna potrzeba kontroli wynikała oczywiście z lęku, ze świadomości, że nieustannie jestem oceniana. Zamiast być w wolnym procesie twórczym i takie środowisko stwarzać dla artystek i artystów współtworzących ze mną przedstawienie, umacniałam hierarchiczną strukturę, bo po prostu inny model pracy wydawał mi się groźny i zagrażający jakości artystycznej(!). Takie przekonanie wyniosłam z uczelni, tak byłam edukowana, tak byłam wychowywana w domu rodzinnym, w salce katechetycznej, w szkole. Dziś nie wyobrażam sobie sytuacji, w której ludzie czuliby się tak kontrolowani i nie mieli pola do własnej twórczości.

Dziś podstawą, o którą staram się dbać, jest sprawianie, by praca przebiegała w dobrej atmosferze, wzajemnym szacunku i zaufaniu; otwarcia się na kreatywność innych ludzi z poczuciem, że nie zagraża ona mojej kreatywności, a już na pewno nie zagraża jakości artystycznej. Obecnie nie interesuje mnie praca w modelu, w którym ludzie po prostu wykonują moje polecenia – chcę wspólnotowego działania, wspólnotowego procesu twórczego.

Bardzo długo próbowałam określić swoje spojrzenie na współtworzenie, kolektywną pracę w teatrze. Model, w którym reżyser jest „demiurgiem”, nigdy nie był moim modelem. Raczej widziałam w pozycji reżyserki ponoszoną jednoosobowo odpowiedzialność za podejmowane – nawet kolektywnie – decyzje. Bo nawet jeśli coś wspólnie wypracowujemy – to ja podejmuję ostateczne decyzje i za to jestem w teatrze instytucjonalnym opłacana. Długo miałam jednak kłopot z tym, jak wspólne tworzenie wprowadzać w praktyce.

To był wieloletni proces wiążący się ściśle z nieustannym poddawaniem analizie procesu twórczego, tyle że ramy, w którym to myślenie się odbywało, ulegały przekształcaniu: kilkanaście lat temu, kiedy zaczynałam pracę w teatrze, tematy takie jak przemoc, mobbing czy molestowanie praktycznie nie istniały w przestrzeni publicznej, moja pozycja zawodowa zmieniała się, więc zmieniał się też stosunek do mnie (dużo się mówi dzisiaj o przemocy reżyserów wobec aktorek i aktorów, ale mało o przemocy w drugą stronę). A ta „przyjemność” jest chlebem codziennym młodych reżyserek.

Praca z Martą Ziółek nad *M.G.* w Teatrze Polskim w Warszawie (premiera w lutym 2019) była wyjątkowo inspirującym i fascynującym doświadczeniem. Jeżeli można mówić o jakimś rodzaju wspólnego myślenia sercem, czuciem, a właśnie w takich kategoriach należy o tym mówić, to w tej współpracy właśnie tego typu wymiana czy symbioza miała miejsce. Udało nam się wspólnie stworzyć przestrzeń, w której Marta mogła wprowadzić swoje metody pracy (czas w teatrze zawsze jakoś tyka na niekorzyść pracy z ciałem – to temat, który uważam za jedno z kluczowych zagadnień dotyczących edukowania nowego aktora-performera). Decyzja o wprowadzeniu całej choreograficznej sekwencji Marty Ojrzyńskiej była na przykład nie tyle wpuszczeniem do spektaklu „ciała obcego” – jak widziała to krytyka, w osobie np. Piotra Morawskiego (2021) – ile efektem naszej wspólnej refleksji i pracy. Komunikowanie przez ciało, ciało mówiące – to sformułowania, które w moim słowniku są od dawna. Pracowałam z wieloma choreografkami i choreografami – z różnym skutkiem, czasem lepszym, czasem nie. Marta Ziółek jest po prostu kimś znacznie więcej niż choreografką. Jej kompetencje wykraczają znacznie poza obszar, w którym dotąd spotykałam się z choreografami. Ruch w tym ujęciu jest życiodajnym procesem, jest lekarstwem, jest równocześnie samochodem i warsztatem samochodowym. Jest pierwotnym, kompleksowym doświadczeniem rzeczywistości. Zapisany

jest w nim każdy emocjonalny szczegół naszego życia. Marta Ojrzyńska gra – co nie jest na początku spektaklu jasne – trupa. Rozmawialiśmy o społecznej percepcji kobiecego ciała, które społeczeństwo w taki czy inny sposób uprzedmiotawia, krępuje, a nawet zabija, a w każdym razie patriarchalnym spojrzeniem w okolicach trzydziestki uznaje za „zużyte”. My, kobiety, mamy tę historię w ciele.

Współtworzenie spektaklu leży też po stronie wyjątkowych umiejętności i indywidualnej wyobraźni aktorki. Tego, co grają Marta Ojrzyńska, Marta Nieradkiewicz czy Paweł Tomaszewski, nie może zagrać każdy aktor czy każda aktorka. Aktorzy i aktorki, jak Marta Nieradkiewicz, Eliza Borowska, Marta Ojrzyńska, Paweł Tomaszewski, to współtwórczynie przedstawień, a nie tylko „wykonawcy”.

Zatrzymam się tu na przykładzie Pawła Tomaszewskiego. Pracuję z nim od spektaklu *W imię Jakuba S.* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, czyli od roku 2011, od dekady. Gdy zaczęliśmy wspólną pracę, był w zawodzie już od kilku lat. W naszym pierwszym wspólnym spektaklu zaśpiewał piosenkę. Zaśpiewał ją bardzo pięknie, ale postanowił później, że będzie brał lekcje śpiewu. Trzy lata później spotkaliśmy przy pracy nad *Klątwą, czyli odcinkami z czasu beznadziei*. Tam Paweł też śpiewał, ale okazało się, że śpiewa zupełnie inaczej – jego świadomość niesamowicie się rozwinęła, a warsztat udoskonalił. To aktor, dla którego rozwój i bycie „w formie” zarówno intelektualnej, jak i fizycznej jest naturalną składową uprawiania tego zawodu. Nie jest to oczywiste dla wszystkich. Prawdę mówiąc, jest to oczywiste dla niewielu. Z mojej perspektywy wygląda to tak: są aktorzy, którzy w skupieniu przeprowadzają operację na otwartym sercu, i tacy, którzy chcą ładnie wyglądać podczas jej przeprowadzania. Ten zawód wymaga nieustającej pracy, w przypadku instytucji konieczna jest dbałość o

kondycję i rozwój zespołu aktorskiego.

Dziś Paweł Tomaszewski jest po terapii, która dotyczy również jego pracy nad relacjami¹⁴ – co przekłada się na to, jak myśli o aktorstwie, jakich metod używa, w jaki sposób przygotowuje się do pracy. W tym zawodzie nie sposób rozdzielić tych rzeczy – pod tym względem faktycznie teatr bywa „wehikułem”; to, co robimy w teatrze, popycha nas tam, gdzie jesteśmy życiowo, i odwrotnie. Co więcej, Paweł Tomaszewski jest też jedną z twarzy teatralnego #metoo: opowiedział o tym, jakie wyobrażenia o pracy w teatrze ufundowali mu koledzy – starsi reżyserzy.

Przychodząc do miejsca, w którym – inaczej niż w np. Starym Teatrze – nie ma żywej tradycji współtworzenia, zabieram ze sobą „swoich” ludzi. Chodzi o to, by nadać sytuacji prób pewien ton. To, że w danym teatrze, np. Teatrze Polskim w Warszawie, nie pracuje się w dany sposób, nie znaczy, że nie ma tam ludzi, którzy mają doświadczenie tego typu albo po prostu chcieliby spróbować tak pracować.

Bywa i tak, że nagle w teatrze wszystko sprowadza się do karnego wykonywania zadań – „płacą mi, to robię”, nie dochodzi jednak do Spotkania. A bez prawdziwego spotkania nie uruchamia się dla mnie proces twórczy. Mogą w ramach takiej pracy wydarzać się na scenie rzeczy efektowne, nawet świetnie zagrane, na jakimś poziomie można się nawet na to nabrać, ale jeżeli spojrzymy uważniej – pocujemy zapach brzydko pachnącego oszustwa.

Ważna jest atmosfera na próbach. Dlatego zależy mi na tym, żeby jak najszybciej w relacji z aktorami pozbyć się wstydu, ekspresowo przejść od relacji „obcy sobie ludzie” do relacji dość intymnej, oczywiście wyłącznie w ramach tego, co jest przedmiotem naszej pracy. Nie musimy znać imion

swoich dzieci czy partnerek. Trzeba po prostu zbudować zaufanie. Chodzi o to, żeby propozycje, które padają, nie były poddawane od razu krytycznej ocenie. Także o to, by w pracy jasno określić wzajemnie granice. Na moich próbach jest też dziś więcej wygłupów – chodzi o to, byśmy wszyscy poczuli się swobodniej. Teatr musi być zabawą – możemy mówić o bardzo poważnych rzeczach, ale akt twórczy pozostaje zabawą. To znaczy – nie błahostką, ale miejscem uwolnienia, kreatywności, dobrego czucia się w grupie, reagowania na siebie, improwizowania.

Swój styl pracy wypracowałam na swoistych zgliszczach – na niepamięci metod mówienia scenicznego, mówienia wierszem, niepamięci frazy poetyckiej – aktorzy po szkole nie odróżniają akcentu logicznego od wyrazowego, nie rozumieją, czym jest intonacja, czym oddech. Odwołując się do Wojciecha Siemiona, mówiłam już o tym wielokrotnie, najwięcej w przeprowadzonej przez Jagodę Hernik Spalińską rozmowie dla „Notatnika Teatralnego” (2011).

Nie chcę zatem powtarzać tu wszystkich tych spraw związanych z teatralnym sposobem mówienia, a raczej zaznaczyć i podkreślić, że w moim stylu pracy chodzi o mówienie właśnie, a nie mechaniczne powtarzanie, że współpracuję tu nie tylko z aparatem mowy, ale też z intelektem aktora. Moja „metoda” nie polega przecież na tym, że „każę” aktorom po sobie powtarzać – takie skróty zdarzają się rzadko i dają efekt tylko wtedy, gdy istnieje już zrozumienie intencji.

Moja metoda pracy nie jest zatem mechaniczna, polega na intelektualnym porozumieniu z aktorem, który musi wiedzieć, co mówi. I żeby mówiło ciało, nie głowa. Komunikuje ciało, nie tylko krtań. To, co rozwijam od kilku lat w swoim warsztacie reżyserskim, to z pewnością kwestie dotyczące posługiwania się głosem oraz ciałem. Jestem reżyserką, która w wielu

kwestiach jest w stanie aktorce pomóc, również technicznie. To, na czym się nie znałam i w czym pomóc nie potrafiłam – to były kwestie związane z emisją właśnie. Kiedy założyłam zespół Czerwone Świnie i zaczęłam śpiewać, postanowiłam pójść na lekcje śpiewu. Nie przeczuwałam wtedy, że jest to początek bardzo poważnej drogi, która zmieni moje życie, w tym – gruntownie przetransformuje model pracy. Dzisiaj o głosie wiem bardzo dużo i jestem zdumiona, że w procesie edukacji reżyserskiej nawet nie otarłam się o to zagadnienie. To fundament warsztatu aktora. To wiedza, która zmienia życie, bo jest w stanie przeprogramować ciało, oddech i regulować stres. Przed dekadą w rozmowie z Hanią Spalińską mówiłam, że „sama jestem w procesie”, w związku z tym nie mogłam odpowiedzieć na pytanie „kto to jest «twój aktor?»” (2011, s. 24). Dzisiaj już to wiem, choć jestem w procesie. Bo proces to nie coś skończonego, to nieustanna transformacja, to myślenie drogą, nie rezultatem. Takie przesunięcie akcentów sytuuje nas w miejscu, w którym należy zadać pytanie: Czy jakikolwiek rezultat jest wart drogi pełnej lęku, cierpienia i trudno uleczalnych traum? Czy rezultat może usprawiedliwiać fatalne warunki, w których do bycia rezultatem dochodził? Czy etyczność procesu twórczego nie powinna być tym, co uwiarygadnia etyczny przekaz płynący ze sceny? Wreszcie, jak w sytuacji, w której system teatralny nas, kobiety, dyskryminuje, o czym piszę w poprzednich rozdziałach, radzić sobie z tym akurat kawałkiem władzy, który ten sam system daje nam nad innymi osobami?

Indywidualny sukces a zmiana systemu

Zdaję sobie sprawę ze swojej obecnie i tak uprzywilejowanej pozycji w polu polskiego teatru, po dwóch niemal dekadach pracy artystycznej. Jednak to, o czym chcę tu pisać, ma charakter szerszy niż moja praca. Debiutowałam zresztą w roku 2004 w instytucji mającej status głęboko peryferyjny – na

Scenie Polskiej w Czeskim Cieszynie. W 2005 roku w Kielcach, za dyrekcji Piotra Szczerskiego, nie ukończyłam pracy po próbach dyrektorskich ingerencji w przedstawienie – dyrektor Szczerski dokończył więc spektakl za mnie i to jego nazwisko znalazło się na afiszu. Po rozpoczęciu wspólnej pracy z Pawłem Demirskim nasze spektakle określane były przez krytykę jako m.in. „totalny gniot” (*Dziady. Ekshumacja*, Tomasz Mościcki w „Dzienniku”) ¹⁵, „zlepek populistycznych sloganów” (*Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł*, Janusz R. Kowalczyk w „Życiu Warszawy”), „intelektualna i artystyczna hochsztaplerka” (*Śmierć podatnika*, Łukasz Drewniak w „Przekroju”), „symptom teatralnego chamstwa i prostactwa za duże pieniądze” (*Niech żyje wojna!!!*, Krzysztof Kucharski w „Polsce Gazecie Wrocławskiej”), „chaotyczna, wulgarna burleska, pełna skatologii, chamstwa i plucia resztkami jedzenia” (*Niech żyje wojna!!!*, Jacek Sieradzki w „Przekroju”), „sztuka nade wszystko niechlujna i chaotyczna, na mnie sprawia ona wrażenie jakiegoś szkolnego przedstawienia” (*W imię Jakuba S.*, Krzysztof Varga w „Gazecie Wyborczej”). Jeśli nawet stwierdzano sukces dramaturgii Demirskiego („zrobił w ciągu dwóch lat karierę kto wie, czy nie porównywalną z tą, która 48 lat temu stałą się udziałem Sławomira Mrożka, debiutującego wówczas na scenie *Policją*” – znów Tomasz Mościcki w „Dzienniku”), to okazywało się, że „sterty autorskich conceptów Monika Strzępka nijak nie potrafiła uporządkować ani spuentować” (cytowany już Sieradzki o *Niech żyje wojna!!!*).

Po otrzymaniu szeregu nagród, takich jak Paszport „Polityki” czy Grand Prix Boskiej Komedii, okazało się, że nie można już nie brać pod uwagę naszej pracy w teatrze, uważać jej za zjawisko chwilowe, marginalne, nie do końca artystyczne – bo albo „publicystyczne”, albo „kabaretowe”. Było to wcześniej doświadczeniem wielu ludzi teatru w Polsce – chociażby Jana Klaty czy Krzysztofa Warlikowskiego. Konserwatywne koła recenzenckie zawsze

stawiały opór temu, co przychodzi do nich po raz pierwszy, czego jeszcze nie znają, co jest radykalnie inne.

To, co jednak przełożyło się na recepcję mojej indywidualnej twórczości, nie zmieniło systemu teatralnego w Polsce. Owszem, na moją pracę otworzyły się instytucje, w których wcześniej nie pracowałam i których dyrekcje nie pomyślałyby o zaproszeniu mnie do reżyserowania, a budżety spektakli i moje honoraria stały się wyższe. Nie oznacza to jednak, że problemy, które napotykałam od samego początku mojej pracy, zniknęły. Ani że warunki pracy uległy radykalnemu przekształceniu – funkcjonuję cały czas w tym samym systemie. Niezależnie od budżetów, rozgłosu medialnego i mniej lub bardziej rzekomego prestiżu, mogę napotykać ciągle te same problemy. Przykładem tego może być choćby moja jak dotąd ostatnia praca reżyserska w teatrze – czyli *M.G.* w Teatrze Polskim¹⁶ w Warszawie. Nie o wszystkich swoich przedstawieniach tak mówię – ale to akurat uważam za udane. Uruchomiona została wielka teatralna machina i zrobiliśmy dużo więcej, niż wydawało się, że da się zrobić w tych warunkach. To daje satysfakcję, choć przedstawienie grane jest rzadko.

Jednocześnie mam wrażenie, że w teatrze panuje niechęć wobec tego przedstawienia – ponieważ jest ono niewygodne. Dyrektor naczelny Teatru Polskiego, Andrzej Seweryn próbuje – by wyrazić się obrazowo – „zmacać wszystkie kury”, to jest przyjmować obrotową, zdystansowaną pozycję polityczną, nie wchodząc w spór żadną ze skonfliktowanych dziś stron debaty publicznej, to prosząc resort ministra Piotra Glińskiego o współprowadzenie i współfinansowanie dyrektorowanej przez siebie instytucji, za cenę zwiększonej kontroli państwa nad nią (zob. MJ, 2017), to znów dbając o to, by logotyp ministerstwa kultury nie znalazł się na plakacie spektaklu, który może kojarzyć się ze Strajkiem Kobiet (zob. Mrozek, 2021). Spektakl *MG* na

takie polityczne niedookreślenie nie pozwala. Tymczasem klientelizm obecny w polskim życiu kulturalnym dotyka nawet postaci o na pozór tak silnej pozycji, jak Andrzej Seweryn. O mechanizmie tym pisał Witold Mrozek:

Z jednej strony dyrektorzy-magnaci bywają klientami władz, z drugiej strony – ludzie teatru bywają klientami dyrektorów czy siebie nawzajem, w skomplikowanej neofeudalnej piramidzie.

Usamorządowanie teatrów, które z jednej strony pomaga zachować mniejszą lub większą autonomię, z drugiej wiąże się z podległością dyrektorów własnym miejscowym patronom – prezydentom czy marszałkom, ostatnio ostentacyjnie okazywaną też ministerstwu.

Konieczność okazania ostentacyjnego szacunku i podległości wobec feudała i jego dziedziny generuje czasem formy oratorskie godne sarmackiego baroku; wie to każdy, kto był na prowincjonalnym popremierowym bankiecie z udziałem lokalnych włodarzy (2018).

Jeszcze większym problemem jest jednak stosunek dyrektora do warunków pracy i stosunków panujących w instytucji. Moje postrzeganie Teatru Polskiego w Warszawie zmieniło się podczas pracy nad dwoma przedstawieniami w tym miejscu. *Króla*¹⁷ według prozy Szczepana Twardocha przyszliśmy z Pawłem Demirskim tam robić z dużym entuzjazmem. Było to dla nas terytorium nieznane – z jednej strony interesujące, z drugiej budzące nadzieję. Przyjęłam strategię określoną przeze mnie jako „mówię jak jest”. Zatem bardzo szczerze rozmawiałam z Andrzejem Sewerynem o tym, co uważam na temat tego teatru, a także zespołu. Podkreślałam też, że to, co chcę zrobić w *Królu*, nie jest do przeprowadzenia z samymi tylko aktorami Teatru Polskiego. Jednocześnie ze strony dyirekcji była wola otwartości na nowe działania, wola taka też była po

stronie samego zespołu.

Wspólnie z dyrektorem Sewerynem stworzyliśmy obsadę do *Króla*, do zespołu dołączyli m.in. Marcin Bosak, Adam Cywka, Maria Dębska, Katarzyna Strączek czy Mirosław Zbrojewicz. Część z nich przed podpisaniem umowy o pracę z Teatrem Polskim konsultowała się ze mną – rozumieli, że wiązanie się z takim miejscem jest obarczone ryzykiem. Teatr Polski w Warszawie był identyfikowany przez nich jako miejsce artystycznie zupełnie nieinteresujące. Aktorzy bali się tego ryzyka. Krzysztof Dracz i Paweł Tomaszewski, mimo propozycji etatu, postanowili go nie podejmować. „Nie mogę was o niczym zapewnić, bo nie jestem dyrektorką, ale może warto zaryzykować. Jest jakaś wola ze strony Seweryna, może coś się tam uda” – odpowiadałam.

Po *Królu* nastrój w zespole Teatru Polskiego wspominam jako fantastyczny. Zostały rozbudzone nadzieje. Niestety, wkrótce zostało to absolutnie zaprzepaszczone przez dyrekcję. Na jej zaproszenie zaraz po nas przyszedł do pracy w Teatrze Polskim reżyser znany z przemocowych zachowań i seksizmu. Systematycznie upokarzając ludzi w trakcie długotrwałych prób, zniszczył odbudowywany tu zespół aktorski – czego doświadczyłam, pracując z aktorami Polskiego i obserwując to na co dzień. Gdy po raz drugi pojawiłam się w Teatrze Polskim, miałam poczucie, że muszę niczym sanitariuszka z powstania wziąć bandażę, jodynę i opatrywać kikuty. Ta efektowna metafora jest o tyle na miejscu, że mam wrażenie, iż takie właśnie funkcje często przypisuje się mnie, a także i innym reżyserkom, w ramach instytucji – zgodnie ze stereotypowym wyobrażeniem, a i społeczną praktyką, w której większa część pracy opiekuńczej przypada kobietom. Dzieje się to w sposób nieuświadomiony, nieuwidoczny oraz z zachowaniem formalnej władzy i możliwości stosowania przemocy, decydowania o losie pracowników

w męskich najczęściej rękach. I to już nie jest moja opinia, to twarda statystyka – o której pisałam na początku niniejszej pracy – dotycząca obsady stanowisk dyrektorskich w polskich teatrach. Zniwelowanie tego mechanizmu byłoby możliwe chyba tylko dzięki, jak mówiła Iwona Kurz: „przebudowie samych podstaw myślenia o kulturze i społeczeństwie. Wartości uznawane tradycyjnie za kobiece, takie jak troska czy współpraca, powinny być fundamentalne dla całej konstrukcji życia społecznego, instytucji i polityki” (Gruszczyński, 2018).

Wróćmy do Teatru Polskiego w Warszawie. Rozmawiałam z Andrzejem Sewerynem o wspomnianej już przeze mnie zapaści zespołu, dyrektor nie widział jednak związku między swoimi decyzjami a faktem, że niemal wszyscy przyprowadzeni przez nas aktorzy zrezygnowali z pracy w jego instytucji.

Czym z perspektywy reżyserki jest budowanie zespołu? Trzeba zacząć od uświadomienia sobie wpływu, który może się mieć już przy decyzjach kadrowych podejmowanych przez dyrekcję. Pod tym względem idealnym modelem współpracy jest tu dla mnie ten, który funkcjonował między naszym duetem a dyrektorem Janem Klatą w Narodowym Starym Teatrze – Kłata konsultował z nami niektóre swoje decyzje o zatrudnianiu nowych aktorów. To zresztą część szerszego problemu – polski teatr jako instytucja jak dotąd bardzo scentralizowana i hierarchiczna, mógłby skorzystać na dopuszczeniu takich współpracowników, jak np. reżyserzy i reżyserki do podejmowania tego typu decyzji.

To, że polski teatr jako instytucja nie przeszedł przez ostatnie dekady żadnej reformy, jest sytuacją absurdalną, kuriozalną i szkodliwą, również społecznie. Podobnie rzecz ma się z rozumieniem i definiowaniem zawodu aktora. Większość teatrów repertuarowych to przedziałnie anachronicznego

aktorstwa, czasami nawet otwartego na „nowe”, ale niemające niestety narzędzi, żeby to „nowe” obsłużyć. Anachronizm dzisiejszej instytucji teatru wynika z połączonych ze sobą problemów zależności i władzy – mało jest myślenia o aktorstwie jako o sztuce (krytyka teatralna i teatrologia zdezerterowały z tego terenu, nie mają narzędzi, żadnych), o aktorach jako ludziach, twórcach i pracownikach i o zespole aktorskim jako całości, swoistej instytucji w ramach instytucji. Istnieje wśród dyrektorów przekonanie, że aktor po szkole jest przygotowany do zawodu – i koniec, gotowe. Głos ma, mówić jakoś tam umie, chodzić umie, tańczyć umie, zaliczone – można by powiedzieć. Tymczasem jest to zawód, który wymaga codziennego treningu – jak, dajmy na to, zawód pianisty. Joga, warsztaty emisji czy wokalne powinny być w teatrach codziennością. Problem z myśleniem o aktorstwie i rozwoju zawodowym aktora nie wziął się znikąd. Nie można zapomnieć o sprzecznych oczekiwaniach, które aktorom proces twórczy i instytucje, a które tak opisała Anna Smolar – reżyserka postulująca nowe metody pracy teatralnej, m.in. w ramach współtworzonego przez nią InSzPer-u – Instytutu Sztuk Performatywnych¹⁸:

Natomiast, jeśli chodzi o pozycję aktorów, to mam poczucie, że jest to schizofreniczna sytuacja. Wracamy tu do różnicy między systemem produkcyjnym i reprodukcyjnym. Oczekujemy od aktorów na etatach – mówię tu o tych teatrach, które podejmują ryzyko, zapraszają twórców do autorskich projektów, kiedy na przykład tekst powstaje podczas prób – żeby dawali z siebie bardzo dużo. Stają się współtwórcami, pracują angażując swoją prywatność, poglądy, biografię. Nieraz wykonują dużą pracę researchową, krótko mówiąc robią rzeczy, których by nie robili, pracując nad rolą w klasycznie przygotowanym spektaklu. A przecież funkcjonują w

trybie reprodukcyjnym, więc wpadają z jednej pracy w drugą, bez chwili oddechu i nie mają specjalnie prawa wyboru, w którym projekcie brać udział, który jest bliższy ich wrażliwości. Więc jest to bardzo ambiwalentna podmiotowość, pozorowana. Druga sprawa to prekariat – nie mówię o bogatych teatrach i o gwiazdach. Najczęściej aktorzy teatralni są tanią siłą roboczą i często tak są traktowani przez dyrektorów [...] (*Reprodukowanie złych wzorców*, 2018).

O szczególnym położeniu aktorów w teatralnym systemie mówiła też reżyserka Weronika Szczawińska, również związana z InSzPer-em: „Aktorzy są w naprawdę szczególnej sytuacji. Przemoc odkłada się w ich traumach, to na nich skupia się zła energia, jaką generuje ten system pracy” (Kowalska, 2018).

Tę panoramę problemów zarysowaną przez Smolar i Szczawińską chciałabym uzupełnić też o sprawy polityczne. Dotykają one zarówno reżyserów, jak i aktorów.

Jako reżyserka pracuję w instytucjach takich, jak Narodowy Stary Teatr w Krakowie czy Teatr Polski w Warszawie. Finansowanych lub współfinansowanych przez ministerstwo kultury państwa, którego jestem obywatelką i podatniczką – i które angażuje się jednocześnie w propagowanie poglądów, które są mi wrogie i wymierzone we mnie i bliskich mi ludzi. Jest to chociażby zinstytucjonalizowana homofobia – podczas gdy duża część moich współpracowników należy do społeczności LGBTQ+. Czy to wpływa na pracę? Wpływa. Oczywiście można powiedzieć: trzeba było się tam nie pchać. Może i tak. Ale myślę o tym tak: gwałt jest gwałtem. Nie można go relatywizować. Ta, co poszła – nie jest winna. Czy to oznacza, że

należy się w te ciemne zaułki nie zapuszczać? Czy może należy ten wstydlivy wrzód wreszcie przeciąć i rozmawiać o rozwiązaniach systemowych w instytucji kultury? Oczywiście w warunkach przemocy i cenzury – często miękkiej i dla wielu przezroczystej¹⁹ – zagrożona jest jakość nie tylko pracy, ale i dzieła. Patrząc na to z perspektywy czysto ekonomicznej – marnuje się w ten sposób tzw. zasoby instytucji, a co za tym idzie – publiczne środki.

Jestem od lat określana jako przedstawicielka teatru politycznego, obecnie także rozliczana przez recenzentów i krytyków z rzekomo niedostatecznej polityczności moich przedstawień²⁰. Z drugiej strony, wciąż zdarza mi się budzić obawy w instytucjach w których pracuję. Instytucja niemal nigdy nie daje wprost do zrozumienia, że spektakl jest np. zbyt wyrazisty czy radykalny, że jest nie po politycznej linii. Rzadko dyrektor mówi: „Sorry, Monika, papież umarł, musimy zmienić plakat, nie może być w formie nekrologu”. Są jednak instytucje – jak Teatr Polski w Warszawie – które dają to do zrozumienia bezustannie, w sumie – wprost. Angażując do tego właśnie aktorów. Bo jak inaczej nazwać sytuację, w której dyrektor Teatru Polskiego przychodzi do aktorki grającej główną rolę i mówi jej – bez uzgodnienia z autorem tekstu czy z reżyserką – że ma nie wypowiedzieć jakiegoś zdania z tekstu. Gdy aktorka odpowiada: „wolałabym to ustalić z reżyserką”, dochodzi do spięcia i aktorka słyszy – parafrazując – „to ja tu jestem dyrektorem”. Jaka groźba stoi za takim zdaniem, chyba nie musimy zgadywać. Taka sytuacja jest naganna nie tylko jako przykład zastraszania aktorki, ale jest też obiektywnym złamaniem niezbywalnych autorskich praw osobistych twórców w zakresie prawa do integralności dzieła, którymi są autor i reżyserka, a w ramach procesu twórczego także aktorka. A także, jak inaczej nazwać sytuację, gdy dyrektor – sam aktor – decyduje się wywiesić na tablicy ogłoszeń oświadczenie, w którym wymienionych z nazwiska aktorów wzywa się do „nieumieszczania w mediach społecznościowych materiałów

naruszających dobre imię teatru” – bo odnieśli się krytycznie do działań dyrektora?

Dotykam tu tego, co coraz częściej określa się w teatrze jako „relacje folwarczne”, co czasem otwarcie przyznają dyrektorzy teatrów, np. dyrektor (w latach 2004-2018) Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie, Janusz Kijowski, co analizował Witold Mrozek w przywołanym już artykule o klientelizmie (2018). Monika Kwaśniewska – za Andrzejem Lederem i jego *Prześnioną rewolucją* – wymienia wśród następstw relacji folwarcznych skłonność do „«poniżania się, prostytuowania w dosłownym i metaforycznym sensie» [...] czy skłonność do uległego (choć pełnego pogardy!) milczenia” (2019, s. 136). Jak trafnie dodaje Kwaśniewska, „[o]wo milczenie określa niejednokrotnie pozycję aktorów w ramach instytucji”, ale też „w ramach procesu twórczego oraz – co równie ważne – w przestrzeni dyskursu wytwarzanego wokół teatru i spektaklu” (2019, s. 136). Zawarte w poprzednim akapicie spojrzenie praktyczki pokazuje, co dzieje się dziś, gdy milczenie opisywane przez teoretyków zostaje przerwane, choćby na chwilę. Tam, gdzie folwark, tam też dyscyplinujący chłopów pańszczyźnianych pośrednicy przemocy. W teatrze karbowym może okazać się np. zastępca dyrektora do spraw administracyjnych.

Autokrytyczna – tak moja, jak i szersza, tzw. środowiska teatralnego – refleksja służyć ma przede wszystkim temu, by samemu nie zajmować tej pozycji i umieć skutecznie reagować, gdy ktoś ją zajmuje.

Zakończenie. Co dalej?

Wielokrotnie bywałam pytana o zagadnienie pracy z aktorami o innych poglądach politycznych niż moje. Wspólna praca w publicznej instytucji

artystycznej zakłada pewną wspólną sprawę, co nie musi oznaczać jednakowych poglądów. Jednak uważam, że mam prawo odmówić pracy z aktorką, która twierdzi, że nie jest w stanie przebywać w garderobie z osobą LGBTQ+, bo obraża to jej „uczucia religijne”. Jeśli ktoś jest rasistką, homofobem czy seksistą – nie będę z nim lub z nią pracować. Mogę sobie na to pozwolić. I nie chodzi tu o wyznawaną religię – pracuję z wieloma osobami religijnymi. Homofobia czy seksizm to nie pogląd – to przemoc. A przed nią staram się pracujących ze mną aktorów i aktorki chronić.

Poza tym – co starałam się pokazać wyżej – polityczność pracy w teatrze polega przecież nie tylko na wyrażanych ze sceny poglądach, ale także na tym, jak scena działa i co dzieje się za kulisami, i jak możemy wspólnie być w ramach instytucji. A także na tym, jak te instytucje tworzymy. To punkt, w którym spotykają się refleksje o procedurach konkursowych i wymogach stawianych kandydatkom, paraliżu i feudalizmie instytucji teatru, wreszcie indywidualnej odpowiedzialności za własne próby i własny styl pracy.

Praca magisterska na kierunku reżyseria w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, napisana pod kierunkiem dr Marty Miłoszewskiej, obroniona w październiku 2021 roku.

Wzór cytowania:

Strzępka, Monika, *Reżyserka w teatrze. Władza w teatrze i możliwości zmiany modelu pracy na przykładzie procesu twórczego podczas realizacji spektaklu „M.G.” w Teatrze Polskim w Warszawie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/3az2-wn87.

Autor/ka

Monika Strzępka (monikastrzepka@gmail.com) – reżyserka teatralna, absolwentka Wydziału Reżyserii Dramatu w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Od roku 2006 tworzy duet reżysersko-dramaturgiczny z Pawłem Demirskim, z którym zrealizowała między innymi spektakle: *Sztuka dla dziecka* w Teatrze im. C. K. Norwida w Jeleniej Górze, *Dziady. Ekshumacja*, *Śmierć podatnika*, *Tęczowa Trybuna 2012*, *Courtney Love* w Teatrze Polskim we Wrocławiu, *O dobru*, *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*, *Niech żyje wojna!!!* oraz *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* w Teatrze Dramatycznym im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu, *W imię Jakuba S.* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, *Marzec '68. Dobrze żyć – to najlepsza zemsta* w Teatrze Żydowskim im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie, *K.* w Teatrze Polskim w Poznaniu, *M.G.* w Teatrze Polskim w Warszawie, *Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej*, *Jeńczyna, nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!*, *Bitwa warszawska 1920*, *Triumf woli* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Laureatka wraz z Pawłem Demirskim Paszportu „Polityki” za rok 2010 w kategorii Teatr. Wraz z Pawłem Demirskim w 2016 roku zrealizowała serial telewizyjny *Artyści*, który otrzymał nominację do Polskich Nagród Filmowych Orły. Wkrótce do kin wejdzie ich wspólny film fabularny *Zaprawdę Hitler umarł* wyprodukowany przez Studio Munka. We wrześniu 2022 roku Monika Strzępka obejmie stanowisko dyrektorki Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy. Numer ORCID: 000-0002-4629-2649.

Przypisy

1. Ida Kamińska (urodzona 4 września 1899 w Odessie, zmarła 21 maja 1980 w Nowym Jorku) – reżyserka i aktorka, od 1948 dyrektorka Teatru Żydowskiego – najpierw w Łodzi, potem w Warszawie. W następstwie antysemickiej nagonki wyemigrowała w 1968 najpierw do Izraela, potem do USA. W 1967 została pierwszą aktorką z Polski nominowaną do Oscara – za nagrodzony Oscarem film czechosłowacki *Sklep przy głównej ulicy*.
2. Krystyna Berwińska (urodzona 4 lutego 1919 w Warszawie, zmarła 19 listopada 2016 w Skolimowie) – pisarka, reżyserka i tłumaczka, kierowniczka literacka w Teatrze Ziemi Mazowieckiej.
3. Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia...*, s. 381. Lidia Zamkow (urodzona 15 lipca 1918 w Rostowie nad Donem, zmarła 19 czerwca 1982 w Warszawie) – aktorka i reżyserka teatralna, pracowała m.in. w Starym Teatrze w Krakowie, Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, Teatrze Dramatycznym w Warszawie. W latach 1953-1954 kierowniczka artystyczna w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku.
4. Karolina Maciejaszek (urodzona 3 marca 1979 w Bytomiu) – performerka i reżyserka.

Pracowała m.in. w Teatrze „Pinokio” w Łodzi, Olsztyńskim Teatrze Lalek czy Teatrze Lalek „Arlekin” w Łodzi. Od 2020 prodziękanka Wydziału Lalkarskiego we wrocławskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie.

5. Czarne Szmaty to kolektyw performerski mający na koncie działania z pogranicza sztuki i aktywizmu, m.in. *Pozdrowienia z Lesbos* (przy okazji Parady Równości w Warszawie w 2018), *Ułańskie fantazje* (2017), czy *Aresztowanie Cricoteki* (Kraków 2021). Por. *Stawianie granic pogardy. Z Czarnymi Szmatami rozmawia Agnieszka Sosnowska*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019 nr 153.

6. Por. *Oświadczenie Gildii Reżyserów i Reżyserów Teatralnych*, 4 kwietnia 2020, <https://e-teatr.pl/kraj-oswiadczenie-gildii-rezyserow-i-rezyserow-teatr...> [dostęp: 5 V 2022].

7. *Projekt ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego*, numer w „Wykazie prac legislacyjnych i programowych Rady Ministrów” – UD208. Konsultacje publiczne zakończyły się 2 czerwca 2021, od tamtego czasu nie nastąpiła kontynuacja prac legislacyjnych, po etapie konsultacji publicznych ustawa pozostaje kolejne miesiące w tzw. ustaleniach międzyresortowych.

8. Na podstawie ogólnodostępnych informacji o absolwentkach i absolwentkach reżyserii – do czasu rozpoczęcia stosowania Ogólnego rozporządzenia o ochronie danych od 25 maja 2018 roku łatwo było dokonać takiego szacunkowego obliczenia

9. W ramach projektu *Hypatia* powstały trzy tomy – złożona z wypowiedzi i rozmów *(Nie)świadomość teatru* pod red. Joanny Krakowskiej, antologia dramatów kobiet *Rodzaju żeńskiego* pod red. Agaty Chałupnik i Agaty Łukszy i i przywoływany tu przeze mnie tom statystyk i opracowań *Agora* pod red. Joanny Krakowskiej. Funkcjonuje również zbierająca wyniki feministycznych badań nad polskim teatrem strona Hypatia.pl.

10. Sprawą odwołania Krystyny Meissner ze stanowiska dyrektorki Starego Teatru w 1998 roku zajmowała się badawczo Katarzyna Waligóra, która wygłosiła na ten temat 21 października 2021 na konferencji „Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia” referat *Czy można ocenzuować dyрекcję? Krystyna Meissner w Starym Teatrze*. Pisemna wersja referatu jest obecnie w przygotowaniu. Status sceny narodowej, prowadzonej wyłącznie przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, mają w Polsce Narodowy Stary Teatr w Krakowie i Teatr Narodowy w Warszawie. A także: Teatr Opera Wielki – Opera Narodowa w Warszawie i Polska Opera Królewska w Warszawie.

11. Jan Kłata uzupełnił wykształcenie już jako dyrektor Narodowego Starego Teatru, co pozwoliło mu ubiegać się – bezskutecznie – o kolejną kadencję w konkursie ogłoszonym przez ministra kultury Piotra Glińskiego w 2017 roku.

12. Weronika Szczawińska ostatecznie ukończyła magisterskie studia humanistyczne na Uniwersytecie Warszawskim i uzyskała doktorat z nauk o sztuce w Instytucie Sztuki PAN, nie ukończyła jednak reżyserii na Akademii Teatralnej, co nie przeszkadza jej być cenioną wykładowczynią tej uczelni.

13. Premiera 27 kwietnia 2012.

14. Jest to tematem jego wielu ostatnich medialnych wystąpień, więc nie zdradzam tu jego prywatnych tajemnic.

15. Ten i kolejne cytaty z recenzji za: Minałto, 2011.

16. Premiera w Teatrze Polskim w Warszawie 19 lutego 2021.

17. Premiera 18 maja 2018.

18. Instytut Sztuk Performatywnych – organizacja kultury umożliwiająca interdyscyplinarny i międzynarodowy rozwój sztuki aktywnej społecznie. Celem InSzPer jest stworzenie przestrzeni dla artystycznej pracy, która pozostaje wolna od instytucjonalnej przemocy i

rozwija praktyki zero waste w sferze kultury. Troska o ekologię instytucji kultury to unikanie marnotrawienia zasobów w obszarze międzyludzkich relacji, dbanie o ich jakość i budowanie wzajemnego szacunku wobec podejmowanego wysiłku i czasu włożonego w pracę. To także wypracowanie nowego, kolektywnego modelu zarządzania, w którym główną rolę odgrywa wspierający i twórczy feedback. InSzPer jest także odpowiedzią na instytucjonalny kryzys, wynikający ze sprzeczności pomiędzy nowymi kierunkami artystycznej praktyki a zwyczajowym systemem produkcji. Instytut dąży do stwarzania inspirujących i bezpiecznych warunków pracy, w których kluczowa jest możliwość wymiany pomysłów, praktyk i doświadczeń. Za: <https://www.inszper.org> [dostęp: 5 V 2022].

19. Ale ich „miętkość” i „przezroczystość”, jeśli prowadzą artystów – aktorów, reżyserów etc. – lub zarządzających instytucjami do np. realnej autocenzury wpływającej na ostateczny kształt tworzonych dzieł, jest niebezpieczna na równi z przemocą i cenzurą twardą i nieprzezroczystą.

20. Por. Monika Kwaśniewska, *Krytyczna przeciwskuteczność i utajony konserwatyzm. Wiara, kościół i społeczeństwo*, [w:] *Teatr i kościół*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny, Warszawa 2018; Marcin Kościelniak, *Prawda nie leży pośrodku*, „Dwutygodnik” nr 185, maj 2016, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6566-prawda-nie-lezy-posrodku.html> [dostęp: 5 V 2022]; Zuzanna Berendt, *To się akurat nie zapisało*, „Dialog” 2021 nr 7-8, jak również przywołana recenzja Piotra Morawskiego z M.G.

Bibliografia

Arlander, Annette, *Agential cuts and performance as research*, [w:] *Performance as Research. Knowledge, Methods, Impact*, red. A. Arlander, B. Barton, M. Dreyer-Lude, B. Spatz, Routledge, New York 2018.

Batyra, Sławomir, Agata Baumgart, Tomasz Cyz, Agata Dyczko, Wojciech Faruga, Agnieszka Glińska, Małgorzata Głuchowska, Aneta Groszyńska, Anika Idczak, Aleksandra Jakubczak, Katarzyna Kalwat, Ula Kijak, Katarzyna Łęcka, Karolina Maciejaszek, Barbara Ogar, Wojciech Pitala, Agata Puszcz, Katarzyna Raduszyńska, Monika Strzępka, Weronika Szczawińska, Tomasz Szczepanek, Szymon Waćkowski, Barbara Wiśniewska, Małgorzata Wdowik *List wsparcia absolwentów/absolwentek Akademii Teatralnej*, e-teatr.pl, 10 lipca 2018. List został usunięty z portalu e-teatr, jego przedruk znajduje się w „Codzienniku Feministycznym”: <http://codziennikfeministyczny.pl/wykladowca-akademii-teatralnej-oskarz...> [dostęp: 27 X 2021].

Byerly, M. Carolyn, Ross, Karen, *Women & Media. A critical introduction*, Blackwell Publishing, Wiley-Blackwell, 2006.

Centkowski, Michał, *Mój mąż z zawodu jest dyrektorem*, e-teatr.pl 11 marca 2013, <https://e-teatr.pl/moj-maz-z-zawodu-jest-dyrektorem-a155247> [dostęp: 27 X 2021].

Deklaracja Forum Obywatelskiego Teatru Współczesnego, 21.12.2009,

<https://e-teatr.pl/warszawa-deklaracja-forum-obywatelskiego-teatru-wspo...> [dostęp: 27 X 2021].

Dunin, Kinga, *Procenty władzy, prestiżu, pieniędzy*, [w:] *Hypatia. Historia polskiego teatru. Feministyczny projekt badawczy. Agora. Statystyki*, red. J. Krakowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 9.

Gruszczyński, Arkadiusz *Zamiast końca świata. Rozmowa z Agatą Diduszką-Zyglewską, Agatą Adamiecką-Sitek i Iwoną Kurz*, Dwutygodnik 2018 nr 253, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8195-zamiast-konca-swiata.html> [dostęp: 27 X 2021].

Hernik Spalińska, Jagoda, *Rozmowa o metodzie. Rozmowa z Moniką Strzępką*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65.

Jankowicz, Grzegorz, *Formy heteronomii. Polskie pole literackie po 1989 roku i jego relacje z innymi polami społecznymi*, [w:] *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, Korporacja Ha!art, Kraków 2014.

Kijak, Ula, *Mit artysty a codzienność reżyserki*, praca doktorska obroniona na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie, 2016.

Kowalska, Jolanta, *Kobiece ciało w miejscu pracy. Rozmowa z Weroniką Szczawińską*, teatralny.pl, 21 lutego 2018, <https://teatralny.pl/rozmowy/kobiece-cialo-w-miejscu-pracy,2276.html> [dostęp: 27 X 2021].

Krakowska, Joanna, *PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy i Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2018.

Kwaśniewska, Monika, *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

List ludzi teatru „Teatr nie jest produktem/widz nie jest klientem”, 27 marca 2012, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/136030/list-ludzi-teatru-teatr-n...> [dostęp: 27 X 2021].

Minałto, Jarosław, *Kronika życia i twórczości Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego*, „Notatnik Teatralny” 2011 nr 64-65.

MJ, *Zaczęło się! Andrzej Seweryn atakowany za współpracę z Ministerstwem Kultury*, Niezależna.pl 8 czerwca 2017, <https://niezalezna.pl/100217-zaczelo-sie-andrzej-seweryn-atakowany-za-w...> [dostęp: 27 X 2021].

Mrozek, Witold, *Pan Janusz ma rację*, e-teatr 4 maja 2018, <https://e-teatr.pl/pan-janusz-ma-racje-a253591> [dostęp: 27 X 2021].

Mrozek, Witold *Kij i marchewka*, „Dwutygodnik” 2021 nr 304, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9449-kij-i-marchewka.html> [dostęp: 27 X 2021].

Morawski, Piotr, *Zombie-teatr*, „Dwutygodnik” 2021 nr 303,

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/9442-zombie-teatr.html> [dostęp: 27 X 2021].

Niedurny, Katarzyna, *Trudne słowo: feminizm. Rozmowa z Agatą Adamiecką*, Dwutygodnik 2017 nr 215, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7279-trudne-slowo-feminizm.html> [dostęp: 27 X 2021].

Oświadczenie Gildii Reżyserów i Reżyserów Teatralnych, 4 kwietnia 2020, <https://e-teatr.pl/kraj-oswiadczenie-gildii-rezyserow-i-rezyserow-teatr...> [dostęp: 27 X 2021].

Reprodukowanie złych wzorców. Rozmowa Stanisława Godlewskiego, Moniki Kwaśniewskiej, Piotra Morawskiego, Anny Smolar, Zofii Smolarskiej i Justyny Sobczyk, „Dialog” 2018 nr 9.

Skąd się biorą dyrektorzy teatrów, zapis dyskusji przeprowadzonej przez Witolda Mrozka w Barze Studio 18 lutego 2014, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5068-skad-sie-biora-dyrektorzy-teat...> [dostęp: 27 X 2021].

Strzępka, Monika, *List otwarty reżyserki Moniki Strzępki do Prezydenta m.st. Warszawy Rafała Trzaskowskiego, Wiceprezydentki Aldony Machnowskiej-Góry i Dyrektora Biura Kultury m.st. Warszawy Artura Jóźwika*, <https://e-teatr.pl/warszawa-list-otwarty-rezyserki-moniki-strzepki-17871> [dostęp: 27 X 2021].

Talarczyk-Gubała, Monika, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2013.

Tomasik, Krzysztof, *Polskie reżyserki filmowe 1919-2002*, „Kultura i Historia” 2004 nr 6.

Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19911140493/U/D1991049...> [dostęp: 27 X 2021].

Wichowska, Joanna, *Establishment i walonki. Rozmowa ze Strzępką/Demirskim/Korchowcem*, Dwutygodnik 2010, nr 45, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1693-establishment-i-walonki.html> [dostęp: 27 X 2021].

Wodziński, Paweł, *Czy reżyser może zostać dyrektorem Biura Kultury?*, e-teatr.pl 9 maja 2011, <https://e-teatr.pl/czy-rezyser-moze-zostac-dyrektorem-biura-kultury-a11...> [dostęp: 27 X 2021].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/rezyserka-w-teatrze>

didaskalia

gazeta teatralna

krytyka instytucjonalna

„Jak nie czuć się zdolnym, a czuć się potrzebnym?”

Rozmawiają: Szymon Adamczak, Agnieszka Błońska, Iga Gańczarczyk, Lukáš Jiříčka, Michał Salwiński, Justyna Sobczyk, Małgorzata Wdowik, Jan Kanty Zienko

IGA GAŃCZARCZYK: Będziemy rozmawiać o różnych metodach feedbacku w edukacji artystycznej. Szukamy narzędzi i inspiracji do tego, żeby omówienia projektów artystycznych były konstruktywną informacją zwrotną dla młodych twórców i twórczyń. Jesteśmy w gronie nie tylko wykładowców i wykładowczyń, ale też praktyków, możemy się więc odnosić także do strategii omówień, z którymi zetknęliśmy się w naszej pracy artystycznej. Rozmawiając o metodach feedbacku w edukacji artystycznej, będziemy się odwoływać do przykładów i doświadczeń z różnych uczelni artystycznych: Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Akademii Teatralnej w Warszawie, DAMU w Pradze, DAS Theatre w Amsterdamie, Instytutu Teatrologii Stosowanej w Giessen, Universität der Künste w Berlinie, Bristol Old Vic Theatre School, Falmouth University. Witam serdecznie

uczestniczki i uczestników dzisiejszej dyskusji: Szymona Adamczaka, Agnieszkę Błońską, Lukáša Jiříčkę, Michała Salwińskiego, Justynę Sobczyk i Gosię Wdowik. Tytuł naszego spotkania, „Jak nie czuć się zdolnym, a czuć się potrzebnym?”, nawiązuje do pytania, które zadał w czasie roboczych spotkań Pracowni Dramaturgicznej Jan Kanty Zienko, z którym mam przyjemność prowadzić tę rozmowę.

Jak definiujecie feedback? Z jakimi ideami, wartościami jest związany? Gdybyście mogli odnieść się do różnych metod feedbacku, z którymi zetknęliście się w ramach edukacji artystycznej czy później jako twórcy, twórczynie, wykładowcy, wykładowczynie: jakie metody uważacie za wartościowe? Jak je stosujecie?

SZYMON ADAMCZAK: Warto powiedzieć na początku, że feedback dajemy sobie cały czas i to nie zawsze jest feedback, o który prosimy. Ten, o którym chcemy mówić, to feedback „artystyczny”, kierowany do artystów, oferowany w profesjonalnych ramach. W tym kontekście o feedback się pyta bądź do niego zaprasza, na przykład za pomocą sesji. Chcę uzyskać wiedzę na ten, a nie inny temat, w danej sprawie, w konkretnym kierunku. Ważne, aby określić, gdzie się jest w procesie: na samym początku, tuż przed premierą, po czterech tygodniach rezydencji i tak dalej. Wówczas osoby dające feedback precyzyjniej rozumieją swoją rolę we wspieraniu artysty, tak żeby mógł rozwijać swój projekt czy przedstawienie.

Moje rozumienie feedbacku jest w dużej mierze sformułowane przez doświadczenie studiów w DAS Theatre w Amsterdamie, gdzie praktykowana jest *Feedback Method*. Ma ona swoje tradycje i nie zawsze jest aplikowalna gdzie indziej. Postaram się również przedstawić krytyczną perspektywę wobec tej metody. Tym niemniej dla mnie feedback jest przede wszystkim umiejętnością i praktyką współmyślenia.

IGA GAŃCZARCZYK: Na stronie DAS Theatre można obejrzeć pięćdziesięciminutowy film poświęcony *Feedback Method*¹, ale może mógłbyś wprowadzić nas w tę metodę?

SZYMON ADAMCZAK: Przed naszym spotkaniem rozmawiałem z Juul Beeren, która jako opiekun i pedagog pracuje w szkole od samego jej początku, od prawie trzydziestu lat. To było bardzo ciekawe posłuchać, jak ta metoda się zmieniała i ewoluowała w czasie. Metoda feedbacku, oferowana studentom w DAS, ma źródło w sferze biznesu, co nie jest zaskakujące z perspektywy przedsiębiorczo nastawionej kultury Niderlandów. Szkoła zaadaptowała te rozwiązania pod koniec pierwszej dekady XXI wieku. DAS funkcjonowało jako program rezydencyjny dla artystów sztuk performatywnych i dopiero w ostatnim dziesięcioleciu, aby przetrwać cięcia w finansowaniu kultury, stało się szkołą oferującą programy magisterskie. Zanim to się stało, artysta wizjoner, legendarny założyciel i wieloletni dyrektor DAS, Ritsaert ten Cate stawiał na tworzenie miejsca dla artystów, którego sercem była kuchnia i wspólne spędzanie czasu. Jego relacje ze studentami, jak wspomina Juul, miały coś z coachingu. Był to ktoś, kto w odpowiednim momencie wiedział, co powiedzieć danej osobie. Dawał feedback w zdecydowany, autorytatywny sposób. Wraz z wytwarzaniem kolektywności w tym miejscu – a obecnie szkoła jest ukierunkowana na bycie razem, uczenie się od rówieśników, dzielenie się przestrzeniami i zasobami – zaczęto wytwarzać inne metody feedbacku. Jedną z nich było *chips and dips* (frytki i kaski), czyli w miarę ustrukturyzowane rozmowy po spektaklach czy prezentacjach, z obowiązkowymi przekąskami. W pewnym momencie, z inicjatywy studentów i osób pracujących w DAS, zaczęto w procesie wspólnych negocjacji formułować z tych rozmów metodę. Zaproszono

filozofa Karima Bennamara, który pracował w biznesie, i wraz z nim ją uformowano.

Na czym to polega? Przede wszystkim na tym, że organizowane są sesje feedbackowe, które trwają około półtorej godziny. Poprzedzane są spotkaniem twórcy z mediatorem sesji. Więc ta społeczność umawia się konkretnego dnia, że będzie rozmawiać o pracy danej osoby, zainspirowana kierunkiem czy pytaniem, które ta osoba chce zadać. Na przykład dzisiaj chcę sprawdzić, jaka jest rola obiektów w tym spektaklu.

W *Feedback Method* mamy do dyspozycji różne etapy metody konwersacyjnej. Pierwszy etap to *one on one*. Polega na tym, że po zobaczeniu spektaklu jest chwila przerwy, żeby oglądający mogli wyjść, zrzucić z siebie pierwsze osądy, trochę wyczyścić głowę i przegadać to, co się wydarzyło. Potem wracamy do sali; to etap *clarification questions*, kiedy zadajemy pytania, żeby lepiej można było rozumieć, co „artysta miał na myśli”. Chodzi zwykle o uzupełnienie informacji, aby mieć pewność, że mówimy o tym samym. Warto powiedzieć o niepisanym założeniu: artyści to rzemieślnicy, zdemistyfikowany jest akt tworzenia, a walorem jest komunikatywność i reprezentowanie swojej pracy.

Potem używa się różnych strategii konwersacyjnych. Na przykład perspektyw – zajmujemy pozycje. Feedback jest zawsze jakoś usytuowany. Im celniej ulokujemy feedback, tym lepiej dotkniemy problemu, sytuując się, często spekulatywnie, jako na przykład widz, kurator, choreograf, adresując jakości czy momenty w pracy, które wymagają uwagi. Jedną z takich metod konwersacyjnych to metoda afirmatywna: mówimy, co działa. Co ciekawe, w *Feedback Method* nie ma metody konwersacyjnej, w której mówilibyśmy, co nie działa. Metoda afirmatywna jest chyba najbardziej pożądana przez twórców. Każdy chce usłyszeć coś dobrego o tym, co zrobił i wyciągnąć

pozytywy.

Na różnych etapach procesu użyteczne są różne strategie konwersacyjne. Metoda afirmatywna raczej sprawdza się, kiedy praca ma już jakiś zrąb, kiedy mniej więcej widać kierunek. Na początkowym etapie może być za wcześnie na wskazywanie, co jest wartościowe. Sesje zwykle kończą się napisaniem przez uczestników listów do twórcy/twórczyni. Listy zawsze są podpisane. Brak anonimowości jest ważny, gdyż przypomina o relacjach, jakie artyści mają z każdą z tych osób oraz o ich wyjątkowych punktach widzenia. Gosiu, czy pominąłem jakieś modele konwersacyjne?

MAŁGORZATA WDOWIK: Myślę, że jest ich bardzo dużo, zastanawiam się, na ile mamy teraz wchodzić w szczegóły.

SZYMON ADAMCZAK: Podsumowując: wydaje mi się ważne, że ta metoda, zaczerpnięta z biznesu, jest oparta na pytaniach sokratejskich. Mówimy o akuszerskim rozumieniu metody sokratejskiej czy pytań sokratejskich. Za pomocą pytań i perspektyw staramy się wspólnie do czegoś dojść, budować wspólny grunt. Rola mediatora jest nie do przecenienia. To osoba, która funkcjonuje pomiędzy twórcą a uczestnikami. Mediator zarządza energią spotkania i wyczuwa energię w pomieszczeniu, stara się też dbać o to, żeby feedback, który jest dawany twórcy, był jak najbliższy pierwotnemu pragnieniu. Że to miało być o tym, a nie o czymś innym. Zapomina się często w tej metodzie, że w każdej chwili ty jako artysta możesz przerwać i powiedzieć: „Nie, to mi nie pasuje. Chciałbym porozmawiać o czymś innym. Chciałbym wrócić na inne tory”.

Pamiętajmy, że *Feedback Method* nie jest metodą uniwersalną. Ważne w niej jest zaangażowanie i dyscyplina. Branie pod uwagę ekonomii wymiany. Im studenci mają więcej czasu, przestrzeni i rygoru, tym te sesje są ciekawsze.

Im mniej, na przykład ze względu na to, że są strasznie sprekaryzowani, tym jest gorzej, ale to poboczna obserwacja.

W ostatnim czasie na uniwersytecie, którego częścią jest DAS, rozwijam wraz z Eli Steffen, również absolwentką DAS Theatre, projekt o nazwie *In Pursuit of Otherwise Possibilities - Queer Performance Pedagogy and Feedback* (IPOP). Interesuje nas to, w jaki sposób szkoła teatralna może wspierać praktyki queerowych artystów, redefiniować hierarchie, poszerzać dostęp oraz oferować feedback, który jest uwrażliwiony na splót tożsamości, estetyk i postaw, prezentowanych przez osoby nieheteronormatywne.

IGA GAŃCZARCZYK: Bardzo ci dziękuję za te konkrety, bo pewnie nie dla każdego z nas *Feedback Method* to przejrzysta struktura. Nie tyle chodzi o szczegóły, ile o założenia tej metody i o to, jak wielokierunkowo może być rozwijana. Gosiu, czy chciałabyś ten temat kontynuować? Prowadziłaś w ramach konferencji *Granice w teatrze* warsztaty dotyczące feedbacku. Czy w ramach takich warsztatów stosujesz metodę z DAS Theatre? Jesteś jej propagatorką? Czy może inaczej - już z perspektywy czasu - myślisz o feedbacku?

MAŁGORZATA WDOWIK: Miksuję wszystkie metody, które spotkałam po drodze. Tę opisaną przez Szymona z DAS, ale także metodę kolektywnego feedbacku, którą poznałam dzięki studiom w Giessen. Tworząc spektakle, koncentruję się na procesie oraz na grupie, z którą współpracuję. Pomagają mi w tym metody feedbacku, których używam od momentu pojawienia się pomysłu do premiery. Do różnych etapów procesu dopasowuję wybraną metodę feedbacku.

Ważna jest dla mnie pierwsza próba. Często tak ją zaczynam: „Pracowałam przez kilka miesięcy nad tym materiałem. Zapoznacie się z nim jako pierwsi, dlatego ważne są dla mnie wasze pierwsze reakcje. Jesteście pierwszymi osobami dającymi mi feedback”. Dla mnie feedback i to wspólne myślenie jest trochę o tym, by uniknąć bycia samej w procesie. Mam wrażenie, że panuje mit twórcy wszytkowiedzącego. Wychodzę raczej z założenia, że dużo rzeczy nie wiem. Lubię wytwarzać pole dla wyobraźni i wrażliwości innych i w taki sposób ich też angażować w proces. Więc moje metody są trochę zmiksowane z doświadczenia tworzenia spektakli z tym, co jest w DAS i z tym, czego nauczyłam się w Giessen.

Dla mnie bardzo ważne jest to, o czym trochę Szymon już mówił, że feedback w DAS daje dużą dawkę informacji z zewnątrz na temat naszej pracy. Od osób, które zobaczyły nasz spektakl lub zapoznały się z materiałem, nad którym pracujemy. Dlatego ważne jest to, w jaki sposób konstruujemy grupę feedbackową, kogo do niej zapraszamy i w jakim momencie procesu. Te decyzje powinny wynikać z naszych potrzeb w danym momencie. Ważne jest nazwanie tego, co wiemy, a czego chcemy się dowiedzieć od innych o naszej pracy. Pozwala to utrzymać harmonię między wiedzą, którą dostaniemy z zewnątrz, a wiedzą, którą już mamy oraz celami, które chcemy osiągnąć w pracy. We Wrocławiu w ramach konferencji, o której wspominałaś, mogłam spotkać się ze studentkami i studentami aktorstwa oraz reżyserii.

Uświadomiłam sobie, że studenci i studentki aktorstwa są zalewani uwagami. Ciągłe dostają feedback. Wydaje się, że mają bardzo mało możliwości, aby zastanowić się, co jest dla nich ważne, oraz które elementy feedbacku chcą rozwijać w swojej pracy.

Nie zawsze wiemy, jakie są nasze potrzeby. Sama często się zastanawiam, w jaki sposób pielęgnować swoje intuicje, w jaki sposób dokumentować swój

proces twórczy, pierwsze intuicje. Jak wpuszczać wyobraźnię i wrażliwość innych oraz w jaki sposób wytworzyć materiał na spotkaniu tych dwóch perspektyw: wewnętrznej i zewnętrznej. Pomagają mi w tym różne narzędzia umożliwiające świadome wchodzenie w proces twórczy. Kiedy zaczynam pracę nad spektaklem, to zakładam dwa notatniki. Jeden jest od przestrzeni intelektualno-twórczej, a drugi od świadomości procesu, gdzie rozpisuję to, co się wydarza we mnie w trakcie prób i poza nimi, czyli to, jak ja, jako artystka, w tym procesie funkcjonuję. Nazywam to metodą autofeedbacku.

Dla mnie kluczowe jest to – Szymon o tym wspomniał, ale trochę bym to jeszcze przyszpiliła – że feedback w DAS zaczyna się z takiego miejsca, w którym to ja jako twórczyni mówię, jakie są moje potrzeby wobec materiału. I to jest bardzo ważne, że to ja zadaję pytania wobec materiału, zanim publiczność lub grupa feedbackowa będzie go oglądać. Mówię, z czym się mierzę, w jakim momencie jest materiał. Bo może pokazuje materiał po raz pierwszy i chciałabym dostać bardzo świeże intuicje. A może spektakl jest prawie gotowy, ale męczę się z jednym elementem, np. choreografią, i potrzebuje opinii na jej temat. Te pytania są jak magiczne okulary dla publiczności, która ma dać feedback i pod tym kątem patrzy na mój spektakl. Dostaje zadanie na tę prezentację.

I to mi się wydaje niezwykle ważne i też wywrotowe, bo mam porównanie z doświadczeniem edukacji w Polsce. W DAS feedback – jeszcze raz to podkreślę – wychodzi od potrzeb artysty. I od tego, że artysta jest w jakimś procesie. I nie chodzi o to, żebyśmy teraz przyszli i go ocenili, ale o to, żebyśmy wsparli ten proces. To wydaje mi się kluczowe.

IGA GAŃCZARCZYK: Chciałabym zapytać teraz o kontekst brytyjski.

Podczas zbierania materiałów do rozmowy studenci zwracali uwagę na rolę pisemnych feedbacków w brytyjskich uczelniach. Pani Agnieszko, czy w systemie brytyjskim też są takie konkretne metody jak ta z DAS Theatre? Czy te same metody powtarzają się w szkołach artystycznych, na uniwersytetach o kierunkach artystycznych? Ma pani w tym zakresie podwójne doświadczenie: jako studentka i jako wykładowczyni.

AGNIESZKA BŁOŃSKA: Niekoniecznie jestem w stanie ocenić ogólnobrytyjskie metody feedbacku, mogę jedynie odwołać się do własnego doświadczenia. Przygotowując się do tej rozmowy, zdałam sobie sprawę, że jako studentka nie dostawałam ocen. Zetknęłam się z trzema szkołami: Akademią Praktyk Teatralnych Gardzienice, School of Physical Theatre w Londynie oraz Bristol Old Vic Theatre School, gdzie studiowałam reżyserię. W żadnej z tych szkół nie otrzymywałam ocen. Żadnych 1, 2, 3, 4 czy A, B, C, D. To wydaje mi się bardzo ważne w kontekście rozmów o feedbacku w edukacji artystycznej. Wcześniej studiowałam na Uniwersytecie Warszawskim stosowane nauki społeczne i tam oczywiście dostawałam oceny, natomiast w edukacji teatralnej feedback opierał się przede wszystkim na rozmowach.

I teraz myślę, że rozmowa jest najważniejsza. Rozmowa, która zakłada słuchanie. O Gardzienicach możemy porozmawiać osobno, natomiast jeśli chodzi o naukę w School of Physical Theatre i w Bristol Old Vic Theatre School, to opierała się ona właśnie na rozmowach. Na pokazywaniu pracy i wymianie z rówieśnikami i nauczycielami. Podobnie było w przypadku pracy dyplomowej; sam egzamin można było zdać lub nie, po prostu. Najważniejsza była rozmowa po pokazie, która oznaczała dogłębną analizę pracy oraz własną refleksję na temat procesu i spektaklu. Teraz uczę na uniwersytecie

w Falmouth, gdzie wystawiamy oceny i to naprawdę dużo zmienia. W przypadku edukacji teatralnej często postrzegam to jako ograniczenie. Ale skoro wymóg oceny istnieje, jestem zwolenniczką przejrzystości regulaminów i procesów oceniania. Żeby i nauczyciele, i uczniowie rozumieli, w jakim miejscu się znajdują i o czym rozmawiają. W przypadku pracy i edukacji artystycznej czasem trudno zmieścić się w sztywnych ramach. To nie jest matematyka; często to, co student/studentka odkrywają w praktyce, wiąże się z rozwojem własnego głosu, próbą znalezienia siebie, eksperymentem, więc tym ważniejsze jest, żeby rozumieli klarowność struktur, reguł i kryteriów oceny. Żeby taka przejrzystość mogła funkcjonować i żeby uniknąć praktyk przemocowych, osoba ucząca powinna być kontrolowana. Czyli żeby feedback, którego udziela, podlegał ocenie z zewnątrz. Żeby istniała jakaś forma nadzoru tego, co mówi, robi i jak prowadzi studenta.

Wracając do rozmowy i dialogu. Można go przeprowadzić na wiele sposobów, nawet w tych sztywnych strukturach. W Falmouth University dzielimy feedback na *formative* i *summative*. *Formative feedback* to feedback kształtujący. Praca studentów podlega mu cały czas: podczas zajęć i prób, ale dla jasności można wyznaczyć pokazy poświęcone feedbackowi na różnych etapach procesu, kiedy studenci oglądają swoje prace, dostają feedback i go udzielają. *Summative feedback* to ten końcowy, który wiąże się z oceną procesu i pokazu.

Formative feedback może przebiegać na wiele sposobów. Często przy pokazach w procesie odwołuję się do *Critical Response* Liz Lerman, który nie tylko strukturalizuje wydarzenie, ale też daje szansę studentom zastanowić się nad konstruktywną rozmową i wymianą; pomyśleć, jaki feedback może być pomocny i czemu ma służyć. Feedback po pokazie może też być

przeprowadzony, jak wspomniał Szymon, w formie pisemnej.

Twórca/twórczyni prosi wtedy obserwatorów, kolegów o wypełnienie ankiety albo odpowiedzi na pytania. To może być cokolwiek, czego osoba prezentująca potrzebuje do rozwoju swojej pracy. Taki feedback może być imienny lub anonimowy.

Wracając do *summative feedback*, czyli tego końcowego z oceną, stosuję dwa rodzaje. W pracach praktycznych korzystam z ustnego. Jak wspominałam, ten werbalny jest dla mnie najważniejszy. Za zgodą studenta/studentki nagrywam tę rozmowę, żeby można było do niej wrócić. Bywa, że jest ona przekazywana do *external examiner*, czyli osoby z zewnątrz, która ją analizuje i opiniuje. Feedback ustny może być indywidualny i grupowy. Teraz właśnie oceniam prace i w przyszłym tygodniu będę przeprowadzać feedback, w którym połączę oba warianty. W pracach grupowych studentów spotykam się najpierw z całą grupą, a potem indywidualnie. Zatrzymam się tu na chwilę i może wrócimy do niektórych z tych kwestii.

IGA GAŃCZARCZYK: Tak, te kwestie się tutaj nawarstwiają, ale też pojawiają się nowe kierunki, wynikające z tego, że w szkołach artystycznych prowadzimy kursy w bardzo różnorodny sposób: na przykład w krakowskiej szkole egzaminy końcowe przedmiotów praktycznych (kierunkowych) są komisyjne, ale zajęcia często prowadzone są indywidualnie. Inaczej jest w DAMU w Pradze, gdzie nawet zajęcia są prowadzone kolektywnie albo w duetach przez pedagogów. Na WRD to są raczej dwa kursy połączone jednym tematem, w DAMU jeden kurs połączony duetem pedagogicznym. Lukášu, Michale, czy moglibyście wprowadzić nas zwyczaje waszej uczelni? To będzie też opowieść z dwóch perspektyw: w przypadku Lukáša najpierw studenta, teraz wykładowcy, w przypadku Michała,

absolwenta WRD, teraz studenta międzynarodowych studiów w DAMU.

MICHAŁ SALWIŃSKI: Zgadzam się z tym, co powiedzieli już Gosia, Agnieszka i Szymon. Dla mnie bardzo istotne jest to, że feedback jest słuchaniem i wymianą. I też to, o czym powiedziała Gosia, że jest to wsparcie procesu twórczego. To bardzo ważne. Teraz jako student też się tego uczę. W DAMU na zajęciach z dramaturgii rozpoczynamy od tego, że uczymy się feedbacku, który jest bliski myśleniu w grupie czy wspólnemu myśleniu. Postrzegam to jako bardzo pomocne narzędzie w procesie twórczym. Dzięki temu uczymy się wspólnie rozmawiać o swoich pracach i o tym, czego doświadczamy przez te prace.

Dodałbym do tego, co zostało już powiedziane: też mi się wydaje, że to bardzo ważne, że feedback ma inną dynamikę, jeśli nie jest połączony z oceną. Poczucie, że nie jest się ocenianym, daje większą możliwość ryzyka i eksperymentu. Otwiera się wtedy inne pole. To jest duża zmiana.

Dodałbym też, że dobry feedback to taki, który jest pomocny i użyteczny dla autora czy twórcy. I to właśnie jest to, o czym Gosia powiedziała, że feedback bardzo fajnie może zadziałać, jak twórca pyta o coś konkretnie. Ma jakąś wątpliwość czy sprawę, o którą chce zapytać tych, którzy oglądają jego pracę. Z tego, czego się nauczyłem w DAMU, najważniejsze jest to, że feedback jest formą wymiany. Rozumiem to tak, że najpierw widz obdarza uwagą cudzą pracę – to może być początkowy fragment tekstu czy pracy – a następnie autor czy ten, kto jest w procesie twórczym, obdarza uwagą tego, kto doświadczał. Na takim poziomie ta wymiana się odbywa.

LUKÁŠ JIŘIČKA: Zacznę od historycznego ujęcia swoich doświadczeń. Kiedy studiowałem w Pradze na Akademii Teatralnej, to feedback od nauczycieli

był bardzo szczery, ale czasami dosyć brutalny. Ceniłem to sobie, że jest taka otwarta sytuacja, kiedy profesor może powiedzieć studentowi wszystko, co przyszło mu na myśl, ale było to czasami dosyć bolesne.

Od tamtych czasów sporo się w szkole zmieniło, też dlatego, że doszło do wymiany generacji. Podczas moich studiów ponad rok spędziłem w Giessen i przez cały ten czas usłyszałem może trzy zdania od profesorów na temat mojej pracy. Nie funkcjonował żaden feedback. Myślę, że bardziej chodziło o rodzaj moderowania dyskusji studentów podczas zajęć, omawianie projektów, ale żeby na samym końcu procesu, kiedy są pokazy projektów, Heiner Goebbels albo Bojana Kunst powiedzieli mi kilka słów o moim projekcie, to się nie wydarzyło. Z drugiej strony dostałem dosyć hardcore'owy feedback od swoich rówieśników albo studentów młodszych ode mnie. I to mi się wydało bardzo fajne, taka otwarta sytuacja, kiedy studenci mają do siebie zaufanie i mogą sobie powiedzieć to samo, co mówili mi kiedyś profesorowie o czterdzieści lat starsi.

Mówiąc o brutalności czy bezkompromisowości w przypadku moich studiów w Niemczech, nie mam na myśli wulgarnego czy upokarzającego podejścia, ale bardzo konkretny, krytyczny wkład, często z jasno określonej pozycji. Natomiast na DAMU często była ona autorytatywna, cyniczna, a nauczyciele nie stronili od bezpośredniej interwencji w produkcje uczniów, twierdząc, że ich interwencja jest jedyną słuszną. Na przykład na ATW w Giessen jeden z moich kolegów z klasy był również grafikiem i komentował artystyczny aspekt mojej pracy. Ale w Giessen studenci często oskarżali innych na przykład o reżyserię, co mnie rozbawiło. Poziom wzajemnej tolerancji był duży, wszyscy byli przyjaźni, ale jednocześnie niektórzy wymagali takiego samego podejścia w myśleniu o politycznej pozycji praktyki artystycznej. Wiele uwag dotyczyło kwestii politycznych, a o wiele mniej estetycznych czy

kompozycyjnych elementów pracy. Heiner Goebbels może nie udzielał feedbacku, ale pokazywał, jak praca każdego z nas może potencjalnie odnosić się do pracy kolegów, jak różnie można ją odczytywać w różnych konstelacjach przestrzennych i relacyjnych. Pokazał, jak można ją czytać i poruszać się po niej w ramach bogatszego kolażu scenicznego, w którym nawet piętnaście osób lub zespołów pracuje jednocześnie nad nią jako pracą zbiorową. To było mocne. Pewnym mankamentem Giessen było to, że mniej zwracano uwagę na jednostkę, praktycznie nie było konsultacji ze studentami, które to podejście kultywujemy na DAMU, choć jest ono czasochłonne. Uczniowie musieli samodzielnie konsultować swoje wyniki, nawet w zakresie aspektów technicznych i technologicznych.

W ramach tej perspektywy chronologicznej: byłem w DAS Art przez tydzień i brałem udział w sesjach feedbackowych. Nie do końca jestem przekonany, że to jest metoda, która mi odpowiada. W Pradze stosujemy jednak bardziej otwarte feedbacki, w sensie krytycznego nazywania poszczególnych problemów, tego, co się w projekcie nie udało. Oczywiście musi to być podbudowane masą argumentów, oparte na szczerości własnego doświadczenia i omawianiu rzeczy w kontekście. Zawsze staram się podkreślać i pamiętać, że wypowiadam się jako pedagog, a więc mam inną pozycję, inną odpowiedzialność.

Gdy brałem udział w feedbacku w DAS, czułem się ograniczany przez tę metodę. Bo mogłem mówić na przykład tylko pozytywne rzeczy i gdy chciałem powiedzieć coś bardziej krytycznego – co nie znaczy, że będę mówił studentowi, że to jest do kitu – czułem się niezbyt komfortowo. Promowanie przez DAS feedbacku jako uwag stymulujących pozytywne strony projektu i wypieranie innych pomysłów, działań i decyzji wydaje mi się manipulacją i „kapitalistycznym” podejściem. Jest to sposób na zwiększenie wydajności, z

zastrzeżeniem, że nie mogę przesadnie wyrażać swojego zakłopotania itp.

W Pradze, teraz już patrząc od strony pedagogicznej, myślę, że nie mamy żadnej metody. Też dlatego, że nasz wydział jest dosyć duży i podzielony na dwa kierunki. Jeden to Wydział Teatru Alternatywnego i Lalkowego, drugi – Directing of Devised and Object Theatre, gdzie obecnie studiuje Michał. W normalnym trybie, kiedy nie ma reżimu sanitarnego z powodu koronawirusa i możemy się wszyscy spotykać, zazwyczaj wygląda to tak, że po tak zwanym festiwalu, który się nazywa *Proces*, na którym prezentowane są prace studenckie, codziennie o dziesiątej rano mamy wspólne omawianie projektów. Spotykamy się w składzie: wszyscy pedagodzy, studenci z całego wydziału albo nawet z dwóch wydziałów i razem omawiamy konkretny projekt. Jest grupa moderatorów, wśród których są studenci i pedagodzy. Moderatorzy panują trochę nad dyskusją, na przykład patrzą na zegarek, czy nie trwa za długo. Powiedzmy, że to prawdziwy feedback, otwarta przestrzeń do wymiany opinii. Ale zdarza się często, że ktoś ze studentów albo pedagogów mówi wprost: „Tu mi się nie podobało, dlatego że...”, „Ten pomysł jest naprawdę beznadziejny, dlatego że...”, co zawsze uważam za złe, gdy wyrażane są sądy i jasne preferencje.

Gdybym miał to ująć ogólnie, to czeska metoda polega na krytycznym omawianiu tego, co nie działa, a nie tego, co działa. To pewien styl szkoły. Może to wyglądać negatywnie, ale myślę, że w szkole, przynajmniej tak to odczuwam, jest sporo zaufania pomiędzy pedagogami i studentami, nikt tego nie traktuje jako ataku osobistego albo krytyki spowodowanej tym, że mam z kimś jakieś rachunki do załatwienia. Wszystko jest artykułowane w przestrzeni, w której mieści się, powiedzmy, siedemdziesiąt osób i nie ma tutaj żadnej tajemnicy.

Potem jest etap drugi, w którym chodzi o to, co nazywamy ocenianiem.

Prowadzę zajęcia na reżyserii i dramaturgii, wszyscy pedagodzy z tego kierunku mają spotkanie ze studentami, jeden po drugim, i omawiamy razem te projekty.

Wiem, że to trudna sytuacja. Kiedy spotyka komisja, składająca się z pedagogów i jednego studenta, to jest dosyć niekomfortowe. Długo szukaliśmy klucza, jak uczynić tę sytuację jak najmniej opresyjną. Doszliśmy do wniosku, że ma zastosowanie coś takiego, co ironicznie nazywamy maoizmem w praktyce, czyli najlepiej jest, kiedy student przeprowadzi samokrytykę albo sam uruchomi refleksję wokół własnej twórczości. To brzmi jak dowcip, ale w sumie jest skuteczne. Prosimy, żeby student sam powiedział, co działało, a co nie. Całą wiwisekcję robi więc student, omawia przed komisją, co było jego zamiarem, co mu się nie udało, dlaczego to się nie udało, mówi o współpracy, mówi też o relacjach z pedagogami, którzy oczywiście przychodzą na próby, omawiają projekty.

Okazało się, że ta maoistyczna praktyka jest korzystna, bo najlepiej jest, jeśli student sam przeprowadzi refleksję. Myślę, że taka sytuacja może stać się wartościowa, kiedy student wie o tym, kto jest naprzeciwko niego, gdy widzi nasze twarze, zna wszystkich pedagogów, wie, jaki jest ich gust, ich preferencje, cały ten pakiet, jaki ze sobą wnoszą, ale to po jego stronie jest sposób, w jaki zdecyduje się omawiać własną pracę. Czasami proponujemy, że możemy razem jeszcze raz obejrzeć rejestrację projektu, i że sobie wspólnie ponazywamy kluczowe momenty. Że razem będziemy pytać, co tam widać, jaka była intencja, jaki był zamiar i co się udało zrobić. Bo myślę, że zazwyczaj najbardziej problematyczna jest przepaść między zamiarem a tym, co widać. Często po prostu zadajemy pytania, które mogą zasugerować możliwość bardziej zróżnicowanego odczytania pracy lub działania albo pogłębić perspektywę. W gabinecie reżyserskim i dramatopisarskim

skupiamy się na pogłębianiu myślenia o teatrze i pracy, a nie na ocenianiu i krytykowaniu. Metoda pytań bez oceny wydaje mi się bardziej produktywna.

Myślę, że wspólne oglądanie projektów jest bardzo ciekawe, bo wtedy uczymy się wszyscy patrzeć i nazywać wprost to, co widzimy, a nie to, co było zamiarem. Wtedy mówimy: zamiar nikogo nie interesuje. To jest sprawa do pewnego stopnia wewnętrzna, która ulega oczywiście zmianie w ramach procesu, kiedy omawia się projekt.

Powiem jeszcze o czymś. W naszym systemie prowadzimy tak zwane roczniki: jest czwórka albo trójka pedagogów odpowiedzialnych za jeden rocznik, towarzyszących mu do tytułu licencjata. Z kolegą, z którym prowadzę rocznik reżyserów i dramaturgów, zazwyczaj robimy autokrytykę od strony pedagogicznej. Pytaliśmy wprost, co się studentom nie podoba albo jakie są ich propozycje na następny rok. Na przykład pytaliśmy, czy odpowiada im to, że będziemy się zajmować głównie teatrem obiektów. A oni: „Nie, jesteśmy teraz skoncentrowani na dźwięku”. No to my: „Okej, to zmieniamy pracę następnego rocznika”. Ale też staramy się ich prosić, co kilka razy się udało, żeby oni też byli krytyczni wobec nas. Taka wiwisekcja własnych zamiarów albo praktyk była bardzo dobra, choć niekoniecznie komfortowa. Uczymy się oczywiście w samym procesie nauczania.

IGA GAŃCZARCZYK: Myślę, że w strategiach, które opisałeś, można wskazać kilka podobieństw z krakowską WRD, aczkolwiek to, co przedstawiasz jako bezpieczną przestrzeń w DAMU, w AST w wypowiedziach studentów zostało uznane za przestrzeń niekomfortową. Problematiczne okazało się na przykład to, że egzaminy są komisyjne, że ich zasadą jest autofeedback, czyli student

sam musi odpowiedzieć na to, co nie działa, jakoś to rozpoznać. W szerszym kontekście edukacji w szkołach artystycznych w Polsce pojawiły się również zastrzeżenia, że wykładowcy i wykładowczynie nie mają wykształcenia pedagogicznego. I chciałam cię, Justyno, poprosić o wypowiedź na ten temat. Znam różne feedbacki prowadzone przez ciebie czy przez zespół z Instytutu Teatralnego zajmujący się pedagogiką teatralną. W jaki sposób włączacie narzędzia z obszaru pedagogiki do omówień, inicjowania i ewaluowania projektów? Jak to wygląda z twojej perspektywy, nie tylko jako pedagożki, ale też artystki?

JUSTYNA SOBCZYK: W trakcie rozmowy zmapowałam tę wielość możliwości, którymi wspieramy się w sytuacjach ewaluacyjnych czy w pracach z grupami w Instytucie Teatralnym. Impulsem do szukania nowych sposobów dawania informacji zwrotnej była na pewno potrzeba znalezienia alternatywy dla doświadczeń wyniesionych z sytuacji edukacyjnych. Nasi beneficjenci w projektach działu pedagogiki teatru w Instytucie Teatralnym często pracują z dziećmi i młodzieżą, tym ważniejsze wydało nam się wprowadzanie zmian na tym polu.

System nauczania w Polsce bazuje na strachu przed oceną. Gdy oddawałam jakąkolwiek pracę, wiązało się to z oceną albo krytyką, bez empatycznego myślenia o mnie. Znam też taki feedback z prac teatralnych. Było to kolejne doświadczenie, które się wpisywało w te niedobre praktyki. Chcę o nim wspomnieć, gdyż, jak uważam, wszelkie poszukiwania dobrych doświadczeń wynikają z tego, że szukasz metod, które będą opierały się na czymś innym. Taki feedback ludzie dostają, już startując do szkoły teatralnej. Mam wrażenie, że to jest szybki strzał, oparty na wydobyciu tylko tych rzeczy, które mają ci uświadomić, dlaczego się nie nadajesz do tego miejsca. Nie

oceniam dobrze polskiego systemu nauczania i w tę ocenę wpisuje się również dawanie informacji zwrotnej: czerwone podkreślenia, ocena, uwagi w dzienniczku, wykrzykniki albo publiczny, w obecności całej klasy osąd, brak rozmowy, ocena bez żadnego pozytywnego komentarza. Myślę, że to potem pracuje. Odwołując się do badań neurologicznych: negatywna informacja bez żadnego oporu osadza się w mózgu. Jeżeli chcemy, żeby zapisało się coś dobrego, to musimy poświęcić temu czas i nazwać to, co pracuje i jest dobre. Feedback w pedagogice teatru jest oparty przede wszystkim na tym, co pozytywne, skupia się na rzeczach, które pracują.

Do tego, co powiedzieliście, dodałabym jeszcze jedną możliwość. Polega ona na tym, że wszystkie osoby uczestniczące w pracy oglądają prezentacje i działania innych osób ze świadomością, że po zakończeniu wszyscy uczestniczymy w omówieniu. Każda osoba ma prawo wypowiedzi, a zadaniem jest zwrócenie uwagi na to, co w danej pracy było dobre, ciekawe, zaskakujące, interesujące, co ma potencjał do dalszego rozwijania. Szukamy potencjałów i na nich skupiamy uwagę. Świadomość, że każdy ma prawo zabrania głosu i podzielenia się swoją opinią powoduje inne, uważne słuchanie i oglądanie, ale też wzajemne towarzyszenie sobie podczas pracy. Dobrze jest oddać głos osobom, które działały na scenie, z pytaniem, czy udało im się zrealizować swoje założenia, czy odkryły coś dla siebie nowego itp.

Oczywiście ważna jest w tym osoba moderatora, który uważa na słowa i odpowiada za proces feedbacku. Komunikaty przelatują szybko, czasem, kiedy są zbyt mocne, należy je przechwycić i wykonać jakiś ruch – trochę jak mediator – żeby zmniejszyć ich siłę rażenia. Zdarza się czasami bardzo mocna, ostra krytyka... Reagujemy emocjonalnie w miejscach, które są dla nas istotne, więc rażą nas dwa razy mocniej... wtedy warto zadbać o

przerwę, żeby nie czerpać z podniesionej temperatury emocji.

Bardzo wierzę w feedback grupowy, oddawanie głosu różnym osobom, które uczestniczą w procesie pracy z nami. Różne perspektywy, doświadczenia są zasobem, z którego fajnie jest korzystać. Wzajemny feedback daje możliwość usłyszenia głosów innych osób, rodzi rozmowę i to uważam za jego wielką wartość. Mam w sobie bardzo mocną instancję wewnętrznego krytyka i sytuacje wzajemnego feedbacku osłabiają jego opinię, otwierają mnie na świat. To bardzo wzmacniające i rozwijające w procesie tworzenia.

Praktykowany w grupie feedback jest ważny w pedagogice niemieckiej i zawsze jest na to czas. Jeden z moich profesorów zawsze dbał o to, żeby po wykonaniu zadania zaczynały te osoby, które działały, i to one pierwsze odpowiadały na pytanie: „Czy udało się wam zrobić to, co chcieliście?”. I to było niesamowite, bo niektórzy na przykład mówili: „No właśnie nie. Posypałem się, wychodząc na scenę”, albo: „Zapomniałem o naszych ustaleniach”, „coś się nam popsło”. I to było otwierające. Widzę w takich sytuacjach duży potencjał.

Chcę jeszcze powiedzieć, że na przykład w pracy z Teatrem 21, gdzie grają aktorzy z zespołem Downa i z autyzmem, zrodziła się dodatkowa wspaniała rzecz feedbackowa, czyli aktorzy dziękują sobie za coś. Oficjalnie przy wszystkich mówią na przykład: „Naprawdę, Grzegorzu, bardzo ci dziękuję za to, że tak powiedziałeś na początku. Bardzo ci dziękuję. Uważam, że świetnie to zrobiłeś”. Albo: „Natalio, zrobiłaś to dzisiaj naprawdę znakomicie. No naprawdę cieszę się, że mogłam w ogóle być koło ciebie na tej scenie”. Takie komunikaty rozbrajają sytuacje teatralne i przede wszystkim nas.

Okazywanie wdzięczności, zachwyt wyrażany z lekkością i łatwością.

Człowiek aż się rumieni, bo dawno nie słyszał takiego bezpośredniego komunikatu: „Naprawdę dzisiaj zrobiłeś dobrze, że zagrałaś tak, że... No

brawo, brawo” – jak mówi Magda Świątkowska, nasza aktorka z 21.

Wspaniale jest uczestniczyć w takich sytuacjach.

Ale mamy też w zespole aktorów, którzy się zgłaszają – podczas omówień spektakli – żeby feedbackować innych krytycznie. I na przykład słyszymy: „Chciałabym zwrócić uwagę, że Piotr i Ola przez całą jedną scenę gadali i nikt nie widział, ale ja w ogóle się nie mogłam skupić i to jest naprawdę niepoważne. I czy jesteśmy w teatrze?”. I to jest wtedy również jawne. W teatrze dużo rzeczy jest widocznych i to o tyle jest dobre, że można z takimi sytuacjami pracować, a nie marnować energii na to, żeby się domyślać. Siadamy wtedy wszyscy razem i zaczynamy od omawiania. Niektórzy tylko czekają na ten moment.

Czasami też jest ciekawie, kiedy aktorom Teatru 21 mówi się, na przykład: „Olu, musisz powiedzieć to, patrząc aktorom w oczy albo mocniej podejść”. I zdarza się, że aktorka patrzy na ciebie i mówi: „Naprawdę? Po tylu latach możesz mi mówić takie rzeczy?”, odchodzi pod ścianę i przeżywa. W takich sytuacjach widzę, że dawanie informacji zwrotnej jest trudne, i że jest ważne, żeby z tym pracować. Ale też właśnie z aktorami Teatru 21 widać coś, co my pewnie skrywamy. Że to są naprawdę takie strzały, które odbieramy bardzo osobiście.

W pedagogice teatru, na wielu warsztatach po spektaklach, bardzo często zaprasza się widzów, na przykład dzieci, do feedbacku. Akurat gdy byłam po pierwszym roku studiów, zmieniła się nazwa, to się nie nazywało wcześniej Theater Pedagogik, tylko Spiel und Theater Pedagogie, czyli pedagogika teatru i zabawy. Nie będę już tego rozwijać, chcę tylko powiedzieć, że w niemieckiej pedagogice teatru jest bardzo dużo zabawy i właśnie w formie zabawy dzieci, ale dorośli widzowie też wyrażają swoje zdanie po obejrzanym spektaklu. Na przykład dzieci po spektaklu rysują scenę, która była dla nich

najlepsza, najciekawsza. Jako twórca, twórczyni dostajesz od razu feedback, co zostaje w pamięci widza. To jest czasami zaskakujące, że na przykład duża grupa rysuje tę jedną scenę. I to jest fajne. Myślę, że z tego można czerpać dużo korzyści.

Pedagogika teatru ma po prostu fioła na punkcie kreatywności, robi wszystko, żeby nie za szybko siadać i analizować, żeby szukać wyjść poza rozmowę, poza to, co podpowiada nam głowa. Dlatego włącza się do pracy rysowanie, działanie w przestrzeni, pytania zamknięte i pozycjonowanie się ludzi w grupie. Szuka się w feedbacku również wypowiadania się w języku teatru...

Uważam, że to jest bardzo cenne, o czym, Gosiu, powiedziałaś, że często po spektaklach idziemy do twórców, twórczyń i czasami nie wiemy, co powiedzieć. Idziesz na spektakl bliskiej osoby czy znajomego – mamy mnóstwo takich sytuacji – i właśnie się boimy, bo nie wiemy, co powiedzieć, kiedy coś nam się nie podobało, bo się skupiamy na ocenie. I to jest pole do praktykowania. Bo myślę, że każdy z nas czeka na jakąś informację zwrotną.

JAN KANTY ZIENKO: Chciałem zadać pytanie trochę zainspirowane tym, co powiedziała Justyna Sobczyk o czasie osadzania się pozytywnych i negatywnych informacji, że te pozytywne potrzebują czasu. Z wypowiedzi państwa wynika, że za każdym razem w wypadku przyjęcia jakiejś metody feedbacku - a jest to kwestia zdecydowania się na jakiś model - trzeba to jakoś ustrukturyzować, a każdy posługuje się swoimi doświadczeniami. W tym sensie modele feedbacku różnią się od czegoś, co każdy z nas przeżywa w relacji feedbacku. I chciałem spytać o czas właśnie. Z jednej strony w związku z rozwiązywaniem jakichś sytuacji czy planowaniem

nauczania, ale też z drugiej strony - wobec relacji feedbacku, które mogą trwać dłużej niż pięć lat studiów. Czyli jak on funkcjonuje w czasie - z perspektywy wykładowcy, twórcy, ale też byłych studentów, studentek? Czy kiedyś się kończy? Jakie ma etapy? Jaka jest rola gospodarowania czasem w tworzeniu relacji feedbacku?

JUSTYNA SOBCZYK: To bardzo trudne i złożone pytanie. Myślę, że bardzo ważna jest świadomość, jak długo krytyczny feedback z nami zostaje. Myślę, że wszyscy pamiętamy sytuacje, nawet z dzieciństwa, kiedy ktoś coś przed nami zamknął. Zamknął w nas pewne pola umiejętności, poczucia wartości. Oczekiwałam od osób, które są odpowiedzialne za feedback, żeby były uważne na to, jak mówią. Bo doskonale sobie zdajemy sprawę z siły słów, ale też wiedząc już teraz, a nauka to potwierdza, że to zostaje, powinniśmy się w tym polu rozwijać. Mam jeden apel. Wiedząc, jaką to ma siłę, jak się zakorzenia w naszej głowie, jak nam zabiera wiele sytuacji w życiu, żeby się tym nie kierować w pracy z innymi ludźmi.

MICHAŁ SALWIŃSKI: To bardzo ważne, co mówi Justyna. Chciałbym do tego jeszcze coś dodać. Wydaje mi się, że w feedbacku niezbędny jest szacunek, po prostu. To podstawowa wartość. Nawet jeśli cała praca nie działa, jest dużo problemów, to w spotkaniu międzyludzkim szacunek jest podstawową wartością. Każdy z nas ma różne gusta teatralne i być może takich prac, które nie są po drodze z naszymi gustami, nie powinniśmy feedbackować. Wydaje mi się, że byłoby fair powiedzieć: „Nie lubię tego gatunku, to nie jest w moim guście”. Chciałbym dodać jeszcze jedno: żeby ufać swojemu doświadczeniu. To znaczy na przykład, jeżeli nie wiem, jak rozpocząć feedback, to wydaje mi się, że dobrze mówić o własnym doświadczeniu tej pracy. I to są podstawowe kryteria: jakie emocje mi towarzyszyły podczas oglądania tej pracy, co działało, co nie, ale też co ze mną ta praca robiła.

SZYMON ADAMCZAK: Chciałbym dodać jeszcze jedną kategorię – szczodrość. To też jest coś, co wynika z mojego doświadczenia jako dramaturga. Pracuję z wieloma artystami. Bardzo wartościowe dla mnie w ramach mojej praktyki jest to, że im bardziej jestem zaangażowany, im więcej mam ochotę dać tej osobie i posłuchać, co ona proponuje, i pomyśleć z nią, to z dostaję satysfakcję, a także relacje postfeedbackowe, często długotrwałe, oparte na szczodrości i wymianie.

Na przykład relacje z artystami ze szkoły, z mojego rocznika, z rocznika niżej i wyżej trwają do dzisiaj. Spotykamy się, zapraszamy na oglądanie swoich prac. Mamy też pewne doświadczenia bycia w feedbacku, więc przenosimy je na dalsze etapy rozwoju. Oczywiście metoda feedbacku jest tylko jednym elementem edukacji, mamy jeszcze tutorów, mamy advisorów, pojawiają się jeszcze jakieś inne etapy feedbacku. Instytucja advisora jest ciekawa, bo szkoła wydaje pieniądze, żeby zaprosić specjalistów, wysokiej klasy artystów, żeby pracowali ze studentami. W edukacji w Holandii my też jako studenci mamy budżety na rozwój osobisty. Wraz ze szkołą, z nauczycielami, z dyrekcją ustalamy plan roczny; pojedź tam, musisz poznać tę osobę, musisz zobaczyć to, a może ten rodzaj projektu jest dla ciebie.

Uderzam teraz w tony profesjonalizacyjne, lecz elementem wykształcenia magisterskiego w Niderlandach jest umiejętność pozycjonowania się na rynku. Zobaczenia, gdzie jestem w ramach tej siatki teatrów, działań performatywnych, wizualnych i tak dalej. Edukacja jest też po to, żeby się spozycjonować wobec świata artystycznego i zobaczyć w nim siebie. To temat na osobną rozmowę, ale wydaje mi się, że tu też feedback bardzo mocno pracuje.

Jednocześnie często jesteśmy w miejscu – tak miałem na studiach – gdzie nikt nie wie, co wcześniej zrobiłem, nie ma pojęcia, co to jest teatr A, B, C

czy D w Polsce. Muszę na nowo się opowiedzieć i opowiedzieć swój kontekst, zobaczyć, co trafia, a co nie trafia. I mogę jakoś siebie na nowo wynaleźć. Wydaje mi się, że po to też są szkoły – miejsca, gdzie możemy siebie na nowo wynajdywać.

MAŁGORZATA WDOWIK: Chciałabym jeszcze coś dodać, chociaż nie wiem, czy jest to bezpośrednio związane z czasem. Często mówimy o spektaklach jako efektach. A ja lubię myśleć, że studia są formą drogi artystycznej, i że etiuda reżyserska czy spektakl, nad którym się pracuje, są momentami, w których się sprawdza i praktykuje swoją metodę twórczą. Czyli jako artystka podążam drogą, którą w ramach danego spektaklu praktykuję. Jeśli tak myślimy o pracy osób twórczych, to feedback nie powinien być wyrażaniem opinii widza w formie „podało się” czy „nie podobało się”. Widz swoje doświadczenie przetwarza w pytania wobec materiału, który zobaczył. Pytania te formuje w taki sposób, aby były one pomocne dla artystki czy artysty także wobec jego czy jej twórczych zainteresowań.

Jest taka metoda w DAS, która się nazywa *open questions*, kiedy zadaje się tylko pytania dotyczące obejrzanego materiału. Metoda polegająca na konstruowaniu pytań jest hojna i otwierająca, a przez to bardzo inspirująca. Ta metoda może być też pomocna, gdy dopiero co zobaczyliśmy czyjś spektakl. Często ją w takich momentach stosuję, bo czuję, że to nie jest czas na ocenianie, dlatego zadaję pytania i tak mogę wesprzeć czyjś proces.

A druga rzecz, bo pytasz, Janku, o czas, a ja myślę, że to jest bardziej o grupie. Trochę o tym mówiłam na początku, pytając, kto tworzy grupę ludzi, którzy dają mi feedback o mojej pracy, grupę, z którą chcę się podzielić doświadczeniem. To może być grupa osób, które są ze mną w procesie, współpracują ze mną. Osoby znające założenia i cele spektaklu. Nazywam ich sprzymierzeńcami. Inną funkcję ma ktoś, kto nic nie wie o moim spektaklu,

nie zna kontekstu, nie wie, dokąd dążę. Ktoś, kto opiera swoją opinię tylko na obejrzeniu materiału. To też jest w DAS.

Dlatego czuję, że to nie zawsze jest tylko o czasie, ale też o tym, kto nam towarzyszy i kogo w danym momencie potrzebujemy. Ja na przykład konstruuje grupy, biorąc pod uwagę to, jaki feedback mogę od danej osoby otrzymać. Jeśli mam problem z dramaturgią w spektaklu, to konstruuje grupę złożoną z dramaturgów i oni mi naprawdę wtedy pomagają.

Jeszcze wyznaczam taką kategorię, której nie ma w DAS: to osoba zaufana. Mam taką osobę, która wie, jak wygląda moja droga artystyczna oraz moje z nią zmagania. W momencie paniki, krytyki, płaczu dzwonię do niej i mówię: „Ja pierdolę, tu się znowu nic nie składa”. A ona mówi: „Wiesz co, Gosia, uspokój się. Zawsze ci się nic nie składa na dwa tygodnie przed premierą”. I to jest niezwykle uspokajające. Są sposoby, aby uwolnić się od tej samotności, o której mówiłam na początku, i zebrać sobie kolektyw, czyli osoby, które będą nam towarzyszyć w procesie, nawet jeśli nie pracują przy spektaklu.

Na warsztatach we Wrocławiu mówiłam, że jeśli się spotyka ludzi, którzy naprawdę czują was i waszą wrażliwość, to trzeba mieć ich numery zawsze przy sobie i dzwonić do nich w momencie krytycznym, bo oni nagle w tym zamrożeniu wyobraźni, w którym jesteś, mogą cię z niego wybić i pozwolić ci zobaczyć problem z innej strony. To jest dla mnie niezwykle cenne.

LUKÁŠ JIŘIČKA: Myślę, że pytanie o czas jest też pytaniem o to, co właściwie jest feedbackiem. Podczas zajęć lub pracy nad spektaklem ze studentami feedback jest nieustającym motorem albo przestrzenią dyskusji i negocjacji. Zwykle rozwijam kierunki, które zaproponował student, a czasami nawet nie wiedział, że mogą być istotne. Że otwierają możliwości innego czytania tego

dzieła, idei, pomysłu.

Myślę, że to jest perspektywa odpowiedzialności: staramy się pokazywać różne strony tego, co można zrobić z materiałem, ale to jest relacja partnerska. Feedback jest właściwie rozmową nad dziełem, która się odbywa między studentami i nauczycielami. Jest jeszcze coś, co wydaje mi się istotne, przynajmniej tak wynika z mojego doświadczenia: często prowadzę zajęcia razem z kolegami, więc we dwójkę albo w czwórkę prowadzimy ten sam kurs. I często my sami podczas zajęć się kłócimy, po prostu się nie zgadzamy. Myślę, że ten rodzaj otwartej sytuacji, kiedy sami jesteśmy wobec siebie krytyczni i nie mamy tej samej perspektywy, ale obnażamy nasze pozycje, jest korzystny dla studentów i dla nas też, bo się widzimy w odbiciu, w lustrze, przez inne osoby.

Kiedy prowadzimy zajęcia, często rozmawiamy o tym, na ile jest potrzebny efekt tych zajęć, czyli prowadzenie zadań tak, że się kończą spektaklem, pokazem z publicznością. Czasami zgadzamy się, że rezultat był mniej udany, ale proces był ciekawy, i traktujemy ten proces jako coś bardzo ważnego. Wtedy, gdy ktoś podczas publicznego feedbacku omawia to krytycznie, bronimy procesu. Wiemy, że się nie udało, bo na przykład zabrakło czasu. To też trzeba artykułować. Że czegoś brakowało z naszej perspektywy, albo że tak długo szukaliśmy w złym kierunku, że zabrakło pewnych narzędzi. Ale to wszystko musi być omawiane jawnie.

Chciałem jeszcze coś powiedzieć z osobistej perspektywy jako artysty. Może to jest potrzeba trochę masochistyczna, ale mam trzech kolegów, którzy są nie tyle krytyczni, ile analityczni. Wiem, że mogę ich poprosić o feedback mojego dzieła. Przesyłam im słuchowisko, zapraszam na spektakl i wiem, że ich krytyka będzie bardzo analityczna. Trafnie pytają o różne rzeczy, omawiają szczegóły, koncepcję dramaturgiczną i chociaż używają dosyć

okrutnego języka, bo jesteśmy kolegami, traktuję to jako rodzaj szacunku. To osoby, które mogę zapytać o coś, co wiem, że im się nie będzie do końca podobało. Oni te moje prośby o analizę traktują jako wyraz mojego zaufania. Bardzo trudno jest się tego nauczyć. Myślę, że wielu nauczycieli w Akademii Teatralnej nie daje sobie z tym rady: wykluczanie pewnych słów i potrzeba analizy zamiast oceny. Brakuje nam narzędzi i wykształcenia, bo nikt nie uczy artystów sposobu omawiania.

AGNIESZKA BŁOŃSKA: Rozmowa o języku i formułowaniu feedbacku wydaje mi się zasadnicza. Wiąże się z rozpoznaniem własnych uwarunkowań kulturowych; tego, jak zostaliśmy wychowani. Często łatwiej jest nam wypowiadać się krytycznie niż analizować. Chciałbym nawiązać do tego z trochę innej perspektywy, czyli z perspektywy instytucji.

Wcześniej mówiłam o kryteriach oceny, a ty, Lukášu, wspomniałeś o tym, że możemy bronić procesu, nawet jeżeli efekt nie działał. Może warto zastanowić się nad tym, czy nie możemy od razu oceniać procesu i efektu albo tylko procesu. To znaczy, żeby studenci mieli jasność w danym przedmiocie, zadaniu, ćwiczeniu albo w danym roku czy trzech latach, nad czym pracują, czemu feedback ma służyć, czego się uczą i czego próbujemy ich nauczyć. Jakiego studenta widzimy na koniec: czy takiego, który poprawnie wykonuje zadania, czy takiego, który odkrywa własny głos, własną metodę i odkrywa siebie, szuka swojego języka. To ważne w kontekście transparentności kryteriów oceny. Wymaga przemyślenia i nazwania tych kryteriów. Bo w przypadku działań artystycznych to nie jest wcale takie proste, kiedy próbuje się je doprecyzować.

To się też wiąże z czasem. Gdy myślę o feedbacku, takim sformalizowanym w ramach instytucji, to wydaje mi się, że bez względu na to, na jaki feedback się zdecydujemy, czas powinien być przydzielany po

równy, żeby wśród studentów nie rodziło się poczucie niesprawiedliwości. Feedback może rozkładać się w czasie i trwać nawet całe życie. Ale z punktu widzenia instytucji i pedagogiki niezwykle ważne jest zorganizowanie, porządek, klarowność i transparentność.

IGA GAŃCZARCZYK: Dorzucę jeszcze jedno pytanie - o pandemię. Rozmawialiśmy o różnych obszarach, w których feedback się odbywa, indywidualnych czy grupowych. Mówiliście o pracy nad uzyskaniem harmonii między wewnętrznym kierunkowskazem, intuicjami a opiniami z zewnątrz, o feedbackach oddolnych, grupowych, w ramach roku, o wspólnianiu, uspołecznianiu doświadczeń. Jak zmieniło myślenie o feedbacku nasze bycie online, zarówno w edukacji, jak i pracy teatralnej? Czy narzędzia sieciowe zwiększyły obszary, w których się feedback odbywa, czy też nie widzicie dużej różnicy? Czy coś z tego zostanie?

JUSTYNA SOBCZYK: Pracowaliśmy przez cały ten czas, dwa razy w tygodniu mieliśmy próby na Zoomie z aktorami. I feedback był, po prostu jesteśmy zanurzeni w feedbacku. Wiedząc o naszej słabszej kondycji i o trudnym czasie, staraliśmy się o to, żeby mówić do siebie z większą czułością. U nas nie jest jakoś szczególnie ostro... Zdarzają się oczywiście trudne momenty, bo do szaleństwa doprowadza niektórych aktorów gadanie non stop i widać, że tu cierpliwość się skończyła. Wkurza to, że gadamy w tych oknach i ta złość jest wyrażana. Aktorzy nie opanowali jeszcze swoich emocji i zasad rozmowy, że gdy jedna osoba mówi, to inne nie mówią. Ale widzę też wzajemną czułość. Dla mnie czas pandemii był też feedbackiem odnośnie do prowadzenia zespołu, informacją zwrotną o zespole Teatru 21. Na pewno poszerzyła mi się perspektywa myślenia o tym, czym może być teatr i zespół.

Przeżyliśmy śmierć rodzica jednego z aktorów, teraz nastąpiła druga tragedia. Niezwykłym feedbackiem dla zespołu i dla tego, co może dać sobie grupa, jest to, że osoby, które tego doświadczyły, pojawiły się na próbie. Chciały. Poczułam, że to niezwykła siła, że mamy siebie, że możemy siebie wesprzeć. To wszystko jest w języku. Ja sama w pandemii doświadczyłam współdzielenia słabej kondycji, ale też chęci przetrwania tego razem.

SZYMON ADAMCZAK: Zastanawiając się jeszcze nad negatywami feedbacku, warto pomyśleć o rozróżnieniu między krytyką, krytycyzmem a krytycznością. Piękno feedbacku polega na tym, że szukamy granic myślenia uwspólnionego. Szukamy, jak możemy te granice przesunąć, czego musimy się uczyć, czego oduczyć, a czego nauczyć na nowo. Wydaje mi się, że to też jest bardzo o tym, że feedback może być sposobem na budowanie świata do wspólnego myślenia. I można te reguły raz na jakiś czas sprawdzać, kwestionować, omawiać i szukać w tym różnych celów, też pozaartystycznych.

Rozmowa odbyła się 17 maja 2021 roku w ramach bloku Pracowni Dramaturgicznej podczas pandemicznej edycji Forum Młodej Reżyserii, organizowanej przez Akademię Sztuk Teatralnych w Krakowie. Była transmitowana na facebookowym kanale Pracowni Dramaturgicznej i Forum Młodej Reżyserii AST. W „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” publikujemy opracowaną, uzupełnioną i autoryzowaną transkrypcję spotkania.

Wzór cytowania:

„Jak nie czuć się zdolnym, a czuć się potrzebnym?”. Rozmawiają: Szymon

Adamczak, Agnieszka Błońska, Iga Gańczarczyk, Lukáš Jiříčka, Michał Salwiński, Justyna Sobczyk, Małgorzata Wdowik, Jan Kanty Zienko,
„Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170,
.https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-nie-czuc-sie-zdolnym-czuc-sie-potr....

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Przypisy

1. Zob. <https://www.atd.ahk.nl/en/opleidingen-theater/das-theatre/study-program...> [dostęp: 13 IV 2022].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/jak-nie-czuc-sie-zdolnym-czuc-sie-potrzebnym>

partycypacja

Kwestia autorytetu, czyli wspólne problemy sztuki partycypacyjnej i badań jakościowych

Zofia Dworakowska Uniwersytet Warszawski

The Question of Authority, or Problems Common to Participatory Art and Qualitative Research

The aim of the article is to examine possibilities of using the experience of the qualitative social research in developing more complex interpretation methods of participatory projects in theatre and performance art. Departing from the classical essay *On Ethnographic Authority* by James Clifford which traces different strategies that researchers use to represent the field reality in their writing, the author introduces the qualitative research trend and its reflexion. The author refers to different ways of how qualitative researchers argue with the traditional hegemony of the scientific text, its isolation from the field and from the community being researched, and the way it creates the hierarchy between them and the researcher. Such strategies from qualitative methodologies, such as grounded theory, triangulation of methods and points of views, attempts to share control on the research process with the local participants and to include polyphony in the texts are presented as inspiring for the analysis of participatory practices. The author compares the lesson learnt from qualitative research with the theses of Claire Bishop in her well-known book *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. According to the author, the perspective of qualitative research can be interpreted as a new attempt at thinking about social and artistic, ethic and aesthetic dimensions of the participatory projects, which is a crucial issue for Bishop.

Keywords: participatory art; qualitative research; representation; Claire Bishop; James Clifford

James Clifford na samym początku swego tekstu *O autorytecie*

etnograficznym (1995), który ukazał się po raz pierwszy w 1983 roku w piśmie „Representations”, przywołuje klasyczne dzieło antropologii XX wieku – *Argonautów zachodniego Pacyfiku* Bronisława Malinowskiego (1967). Zwraca uwagę na stronę tytułową pierwszego wydania z 1922 roku, na której znajduje się fotografia podpisana „Akt ceremonii Kula”. Przedstawia ona stojącego u drzwi swego domostwa wodza Trobriandczyków, któremu, zgodnie z zasadami wymiany Kula, przekazywany jest naszyjnik z muszli. Za darczyńcą widać sześciu młodych mężczyzn stojących w rzędzie i schylonych w ukłonie. Uwaga wszystkich postaci skupiona jest na rytuale wymiany – prawdziwym wydarzeniu z melanezyjskiego życia. Clifford zachęca jednak do przyjrzenia się uważniej zdjęciu, aby dostrzec, że jeden z kłaniających się Trobriandczyków patrzy w inną stronę – prosto na nas. Kieruje wzrok w stronę aparatu fotograficznego, a więc w niekontrolowany, niezamierzony sposób zaburza konwencję dokumentalną i ujawnia obecność etnografa, który – jak pisze Clifford – „aktywnie komponuje wycinek trobriandzkiej rzeczywistości” (1995, s. 19).

Zdjęcie to staje się dla Clifforda jednym z punktów wyjścia dla tekstu, którego celem jest prześledzenie powstawania i załamania się autorytetu w XX-wiecznej antropologii kultury. Ważnym kontekstem dla tych rozważań jest jego późniejsza analiza – *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski* (1992), gdzie proponuje równoległą lekturę monografii trobriandzkiej i dzienników jej autora, odsłaniając w ten sposób *de facto* kreacyjny charakter metody Malinowskiego, która ustanowiła przecież standard profesjonalnych, obiektywnych i neutralnych badań terenowych w klasycznej antropologii. W „Representations” Clifford używa wspomnianej fotografii, aby przedstawić charakterystyczny dla tej metody model autorytetu, w ramach którego to bezpośrednie doświadczenie badacza pełni funkcję legitymizującą cały proces badań, w myśl stwierdzenia: „Jesteście

tam... bo ja tam byłem” (1995, s. 19).

Tytułowe zdjęcie ceremonii Kula, ujawniając, że badanie jest jednocześnie dokumentem i performansem, zapisem i kreacją, wydaje się jednak także dobrym pretekstem do zastanowienia się nad tym, co może przynieść artystycznym projektom partycypacyjnym refleksja metodologiczna podejmowana w polu badań społecznych.

1.

Tekst *O autorytecie etnograficznym* reprezentuje szerszy, samokrytyczny nurt w badaniach społecznych, mający początki w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku, w kontrkulturowym ruchu na uniwersytetach (zob. m.in. Denzin, Lincoln, 2009; Jawłowska, 2008; Leavy, 2018, s. 54-56). W jego obrębie podejmowano krytykę panującego wówczas monopolu metod ilościowych, postrzeganych jako emanacja kompleksu wobec nauk ścisłych, objawiającego się przekładaniem ich standardów na badania socjologiczne i etnograficzne, oraz z powodu politycznego uwikłania tych metod, to znaczy wykorzystywania ich w doraźnych celach przez rządy i korporacje. Badania społeczne „w przekonaniu kontestatorów służyć powinny ludziom, a nie samym sobie i aparatom władzy” (Jawłowska, 2018, s. 16).

Z tego nurtu wywodzą się badacze i badaczki skupieni wokół długofalowej inicjatywy wydawniczej Normana K. Denzina i Yvonne S. Lincoln – podręcznika *The Sage Handbook of Qualitative Research*, który w latach 1994-2018 doczekał się pięciu wydań, za każdym razem aktualizowanych i rozbudowywanych¹. Publikujący w nim nie redukują swojego podejścia do perspektywy metodologicznej – do wyboru technik i metod badawczych, ale podkreślają, że podejście to wynika z określonej wizji rzeczywistości

społecznej jako nieredukowalnej do kategorii weryfikowalnych eksperymentalnie lub kwantyfikowalnych „w kategoriach ilości, wielkości, intensywności lub częstości” (Denzin, Lincoln, 2009, s. 34). Badacze ci, kwestionując aplikowanie z nauk ścisłych takich postulatów, jak obiektywizm, neutralność i dystans, zwracają uwagę na to, że „każde badanie jest uwikłane moralnie i politycznie”, a „rzeczywistość obiektywna nie może nigdy być uchwycona, znamy rzeczy tylko przez ich reprezentacje” (tamże, s. 26). Podkreślają, że proces badawczy jest przede wszystkim interakcją między badaczem czy badaczką a osobami należącymi do jakiejś społeczności, co oznacza, że badacz obserwuje i zadaje pytania, ale jest też obserwowany i pytany – jego obecność wpływa na rzeczywistość, którą bada, a jego poglądy i doświadczenie na to, co widzi i gdzie kieruje uwagę.

Osoby utożsamiające się z tym ruchem zajmują się m.in. badaniami autochtonicznymi, feministycznymi, partycypacyjnymi, badaniami przez współpracę, badaniami wykorzystującymi sztukę, etnografią krytyczną, performatywną, publiczną (zob. Denzin, Lincoln, 2018). Propozycja wykorzystania refleksji z tego pola jako inspirującego kontekstu dla analiz praktyk partycypacyjnych w sztuce, wynika nie tylko z tego powodu, że część z tych badań można uznać wprost za przykłady sztuki partycypacyjnej, a z kolei wiele projektów partycypacyjnych ma niewątpliwy wymiar poznawczy i można je traktować jako rodzaj badań lub część szerszego procesu badawczego. Bardziej istotnym powodem tego zestawienia jest to, że refleksja na obu tych obszarach ogniskuje się wokół tych samych, zasadniczych pytań:

- jak tworzyć reprezentacje rzeczywistości, która jest życiem konkretnych osób?
- jak te osoby mogą w tym uczestniczyć?

- jaka jest rola badacza/artysty?
- jak analizować i oceniać te reprezentacje?

A także: „Jaki rodzaj skuteczności jest tutaj brany pod uwagę?” (Bishop, 2015, s. 423)². Pole możliwych odpowiedzi, zarówno w sztuce, jak w badaniach, wyznacza ta sama seria napięć: między jakością i równością, między celami artystycznymi/badawczymi i społecznymi, między autorstwem indywidualnym i zbiorowym (zob. m.in. Bishop, 2015, s. 115, 142).

Zainteresowanie badaczy i badaczek jakościowych strategiami artystycznymi wiąże się z poszukiwaniem innych mediów reprezentacji niż tekst.

Dystansują się w ten sposób wobec „uprzywilejowanych, opartych na języku sposobów poznania” (Finley, 2009, s. 64), co znajduje wyraz w krytyce hegemonii tekstu jako dominującej formy sprawozdawania z badań i wzoru profesjonalizmu naukowego (zob. Finley, 2009, s. 67). Zwracają uwagę na ułomność tekstu właśnie jako medium reprezentacji, ponieważ dokonuje się w nim redukcja wielozmysłowej, polifonicznej i multimedialnej rzeczywistości terenu (zob. Leavy, 2018, s. 73). Clifford nazywa ten problem „uwikłaniem w pisanie” i stawia pytanie: „jak można przetworzyć niezdyscyplinowane doświadczenie na autorytarne pisemne sprawozdanie?” (1995, s. 20).

Wysoka ranga tekstu w naukach społecznych pozostaje rzeczywiście we wzajemnej zależności z uprzywilejowaną pozycją autora – badacza zarządzającego treściami, organizującego narrację w trybie obiektywnego sprawozdania, jak mówi Clifford: „dostarczyciela prawdy w tekście” (1995, s. 20). Pokazuje on, że zarówno wspomniany wyżej autorytet oparty na doświadczeniu, ustanowiony w latach dwudziestych XX wieku w ramach nowego naukowego i literackiego gatunku, jakim było pisarstwo etnograficzne zakorzenione w intensywnej obserwacji uczestniczącej, jak i

autorytet zbudowany na interpretacyjnej kompetencji badacza, pojawiający się w tekstach z lat siedemdziesiątych XX wieku pisanych w nurcie antropologii interpretatywnej, mają charakter monologiczny i nie mogą być uznane za bezstronne. Zgodnie z jego analizą „w nowoczesnej, autorytatywnej monografii nie ma praktycznie żadnych istotnych głosów, poza głosem autora, a cytaty stanowią dowody na poparcie ukierunkowanej interpretacji” (Clifford, 1995, s. 27).

Tekst ustanawia hierarchię w procesie badawczym także dlatego, że powstaje w swego rodzaju izolacji – badacz opracowuje notatki terenowe, formułuje wnioski, pisze i publikuje raport w fizycznym dystansie od „terenu” oraz bez udziału społeczności, która w ten sposób traci kontrolę nad reprezentacją (zob. Clifford, 1995, s. 25). Tę izolację pogłębia fakt, że tekst jest formułowany w języku specjalistycznym i przeznaczony dla kręgu profesjonalistów, co dodatkowo dystansuje osoby, których życie opisuje i interpretuje (zob. Leavy, 2018, s. 77; Saldaña, 2018, s. 379).

Wydaje się, że wspomniana redukcja rzeczywistości do jednego wymiaru i izolacja od osób ze społeczności nie grozi projektom realizowanym na gruncie sztuk performatywnych, w tym teatru. Zresztą ci badacze społeczni, którzy wybierają przedstawienie lub performans jako sposób gromadzenia danych i/lub upubliczniania wyników badań, robią to właśnie dlatego, że są one multimedialne i umożliwiają obecność (zob. Saldaña, 2018, s. 379). Jednocześnie trudno pominąć w tym kontekście podobieństwa między tekstem a jednym z podstawowych mediów z obszaru sztuk performatywnych, jakim jest tradycyjne przedstawienie teatralne. Oba stanowią zasadniczo zakomponowane, skończone i perswazyjne całości, które legitymizuje autorytet pojedynczego autora. Mimo że relacje społeczne w obrębie procesu badawczego i twórczego są odmienne, a teatr wydaje się

tą bardziej kolektywną praktyką, to nie można zapomnieć o jego, usankcjonowanej przez tradycję i umocowanej instytucjonalnie, hierarchicznej strukturze z centralną figurą reżysera. Dodatkowo, jeśli tak rozumiane przedstawienie staje się formą dla projektu partycypacyjnego, władzę reżysera może potencjalnie wzmacniać status profesjonalisty wobec osób uczestniczących, niebędących najczęściej zawodowymi aktorami. Medium przedstawienia okazuje się więc równie problematyczne jak medium tekstu.

2.

Osoby reprezentujące metodologie jakościowe eksperymentują z różnymi sposobami zaburzania elitarnego i autorytarnego charakteru swoich badań. W wyniku tych różnorodnych poszukiwań wypracowywane są często indywidualne i lokalne strategie, odpowiadające na specyfikę konkretnego terenu i potrzeby procesu badawczego. Warto jednak przywołać kilka z szerszych tendencji na tym polu.

Część z nich inspirowana jest klasyczną dla socjologii teorią ugruntowaną, sformułowaną w 1967 roku przez Barneya G. Glasera i Anselma L. Straussa, zgodnie z którą hipotezy, pojęcia i własności pojęć wyłaniają się „w trakcie systematycznie prowadzonych badań terenowych z danych empirycznych” (Konecki, 2009, s. XII). Współcześnie badacze i badaczki rewidują wyjściowe założenia tej teorii w tej mierze, w jakiej stosowana była jako strategia wspierająca obiektywizm badań i legitymizująca trafność ich wyników (zob. Atkinson, Delamont, 1992; Konecki, 1992). Utrzymują jednak postulat „ugruntowania” w trwającym procesie badawczym nie tylko uogólnień, ale także doboru metod i form działania. W praktyce prowadzi to do traktowania każdego badania jako unikatowego przebiegu, którego kolejne etapy

uzależnione są od tego, co się na bieżąco wydarza, a w końcowym opracowaniu zostaje ujawniona i omówiona logika tego procesu.

Kolejnym sposobem podważenia jednoosobowej, autorytatywnej narracji jest strategia „triangulacji”, wywodząca się z książki *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods* Normana Denzina (1978), który postulował „uwzględnianie w badaniach kilku współrzędnych i odnoszenie badanego zjawiska do kilku punktów orientacyjnych” (za: Kłoskowska, 1990, s. 179). Denzin wyróżnił cztery typy triangulacji: danych, badacza, teoretyczną i metodologiczną, ale w praktyce zazwyczaj realizowano zróżnicowanie metod i/lub danych, stosując je często jako narzędzia wzajemnej weryfikacji. Spotkało się to z krytyką późniejszych badaczy i badaczek, wskazujących na ontologiczną złożoność przedmiotu badania, którego nie da się uchwycić w siatkę triangulacji i opisać w kategoriach zwartej całości. W tym samym duchu, po latach, przeformułował swoją koncepcję sam Denzin.

Triangulacja, czyli wykorzystanie wielu metod – pisał – odzwierciedla próbę obrony głębszego rozumienia badanego zjawiska. [...] Triangulacja nie jest narzędziem lub strategią trafności, lecz konkurencją dla trafności. Kombinacja wielu praktyk metodologicznych, materiałów empirycznych, perspektyw i obserwatorów w jednym pojedynczym badaniu (Denzin, Lincoln, 2009, s. 27).

Jednym z praktycznych zastosowań triangulacji jest więc, wymienione wcześniej, wykorzystywanie przez badaczy zróżnicowanych mediów, w tym z pola sztuki, zarówno jako technik zbierania danych, jak i sposobów

formułowania i upubliczniania wyników. Postulat triangulacji oznacza także umożliwienie czytelnikowi tekstów badawczych oglądanie opisywanej rzeczywistości z kilku punktów orientacyjnych, rozumianych zarówno jako różne momenty badania, jak i uwzględniających perspektywę widzenia różnych jego uczestników.

Krytyka hegemonii tekstu, jak wspomniano, wynika z szerszej refleksji podejmowanej w polu metodologii jakościowych, która dotyczy właśnie relacji między badaczem a innymi osobami uczestniczącymi w procesie badawczym na różnych jego etapach. Redefinicji poddana zostaje pozycja informatorów czy respondentów w klasycznych badaniach terenowych, co ma prowadzić do tego, aby „przestali być tylko obiektem badań, stając się zamiast tego współpracownikami badacza, a nawet współbadaczami” (Finley, 2009, s. 59; zob. Christians, 2018, s. 77; Leavy, 2018, s. 76; Wyka, 2004). Oznacza to, że badanie rozumiane jest jako proces negocjacji wizji rzeczywistości, podczas której badacz czy badaczka konsultuje przebieg badań i swoje interpretacje z osobami w nich uczestniczącymi. Etap upubliczniania wyników – „nieuniknionej tekstualizacji” (Clifford, 1995, s. 26), wywołuje kolejne pytania – „W jaki sposób badacze powinni formułować swoje ostateczne wnioski, aby nie umniejszać roli swych współpracowników (uczestników badań), nie wykorzystywać ich i nie czynić niemymi w trakcie opowiadania ich własnej historii?” (Finley, 2009, s. 60).

Clifford wyróżnia kilka strategii badawczych i piśmienniczych, próbujących ustanowić inne niż wymienione wyżej, monologiczne formy autorytetu. Zauważa, że z czasem „paradygmaty doświadczenia i interpretacji ustępują dyskursywnym paradygmatom dialogu i polifonii” (Clifford, 1995, s. 25). Dyskursywny model autorytetu rozpoznaje w tych raportach badawczych, których autorzy starają się przedstawić kontekst procesu badawczego i

sytuację rozmowy (zob. Clifford, 1995, s. 26). Odnotowuje, że „jednym z coraz częściej spotykanych sposobów ukazywania współpracy przy tworzeniu wiedzy etnograficznej jest regularne i obszerne cytowanie informatorów” (Clifford, 1995, s. 28). Zwraca także uwagę, że konsekwencją oddawania głosu lokalnym współpracownikom w samym tekście jest też umieszczanie ich nazwisk na kartach tytułowych książek naukowych obok nazwiska badacza.

Warto zauważyć, że tworzenie polifonicznych tekstów, oddających wielogłosowość sytuacji w terenie, pozwala także osobie badającej otwarcie wyrażać swoje oceny i opinie, jednak nie jako obiektywne i prawdziwe, ale jako indywidualne i nacechowane. Warunkiem takiego jawnego zaangażowania badacza czy badaczki jest odsłonięcie własnego usytuowania biograficznego i zawodowego oraz stworzenie otwartego pola na wybrzmienie innych głosów. Clifford twierdzi: „Jeżeli przyzna się im w tekście autonomiczną przestrzeń i zapisze wystarczająco obszernie, wypowiedzi tubylców mają sens różny od sensu, jaki nadaje im porządkujący etnograf” (1995, s. 28). Nazywa to „radzykalniejszą polifonią, w której tubylcy i etnograf mówiliby innymi głosami” (1995, s. 28). Taka strategia realizuje też postulat triangulacji, służącej ujawnianiu różnych punktów widzenia i interpretacji. Początków tego typu praktyk można zresztą szukać u Malinowskiego, gdy ten „włączał do swoich tekstów materiał, który nie popierał jego tez, [i] opublikował wiele nieznanych dla siebie danych, co otwarcie przyznawał. W rezultacie powstał tekst otwarty, podlegający ponownym interpretacjom” (Clifford, 1995, s. 26).

„Radzykalniejsza polifonia”, otwierając tekst na różnice, a nawet sprzeczności, zaburza spójny i perswazyjny styl wywodu naukowego, co pozwala na „niezamierzone z góry sposoby odczytywania” (Clifford, 1995, s.

29). Badacz czy badaczka rezygnuje więc z całkowitej kontroli sensu nie tylko na rzecz osób reprezentujących badaną grupę – bohaterów tekstu, ale także na rzecz jego odbiorców – czytelników (zob. Finley, 2018, s. 566). Clifford uważa także, że „dla rozpadu monologicznego autorytetu istotne jest, aby pisanie przestało być adresowane do jednego rodzaju czytelnika” (1995, s. 29). Ta refleksja nad recepcją badań i praktykami odbiorczymi ponownie przybliży więc oba konteksty: metodologii jakościowych i sztuk performatywnych.

3.

Podstawowa inspiracja, jaka płynie z tych metodologii, czyli skierowanie uwagi na proces i na relacje, zarówno podczas tworzenia projektów partycypacyjnych, jak i podczas ich analizowania, wydaje się stać w opozycji wobec postulatów Claire Bishop – autorki najbardziej kompleksowej propozycji badawczej na tym polu w ostatnich latach. Jej książka *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* (2015) oparta jest na krytycznym odrzuceniu dominującego, zdaniem badaczki, typu analiz projektów artystyczno-społecznych, właśnie dlatego, że przesadnie koncentrują się na procesie i kwestiach etycznych, pomijając jednocześnie ich wymiar estetyczny. Bishop wyraźnie irytuje ocenianie dzieł sztuki na podstawie ich rzekomej skuteczności społecznej, ponieważ twierdzi za Rancièrem, że estetyka stanowi „autonomiczny reżim doświadczenia, którego nie da się zredukować do logiki, rozumu czy moralności” (Bishop, 2015, s. 44, zob. też s. 75). Zwraca słusznie uwagę na polityczną naiwność narracji tworzonych przez artystów i badaczy, którzy afirmują wspólnotowe projekty partycypacyjne jako remedium na współczesny indywidualizm i rozluźnienie integracji społecznej, nie zadając bardziej fundamentalnych pytań o ich funkcjonowanie w porządku kapitalistycznym (m.in. zob. Bishop,

2015, s. 54). Warto podkreślić, że bezpośrednią motywacją dla sformułowania tych wyrazistych tez były dla Bishop przemiany, jakie przeszedł brytyjski nurt *community arts* – od oddolnego, krytycznego ruchu społecznego do uzależnienia od państwowego finansowania i realizacji celów partii rządzącej (zob. tamże, s. 326). Było to możliwe właśnie dzięki – propagowanemu przez inicjatorów ruchu, a tak krytykowanemu przez Bishop – odrzuceniu kryteriów estetycznych na rzecz oceny skuteczności społecznej. Projekty partycypacyjne zostały podporządkowane głoszonym przez Partię Pracy (1997-2010) hasłom inkluzji społecznej, rozumianej jako przystosowywanie jednostek i grup do obowiązującej w neoliberalnym kapitalizmie „normy pełnego zatrudnienia, posiadania dochodu i bycia samowystarczalnym” (tamże, s. 37), tracąc tym samym cały swój wywrotowy potencjał. Podobną instrumentalizację sztuki partycypacyjnej, wspieraną przez programy grantowe, diagnozuje Bishop także w innych krajach europejskich (tamże, s. 24), co prowadzi ją do sformułowania bardziej ogólnych wniosków, które aplikuje do analizy zróżnicowanych historycznie i kulturowo projektów artystycznych, w których w taki czy inny sposób uczestniczą nie tylko artyści. Zawarte w *Sztucznych piekłach* tezy dotyczące przenoszenia ocen etycznych na pole sztuki mają więc nie tylko wymiar analityczny, ale nabierają charakteru teoretycznego, tak jak następujące zdanie:

Idiosynkratyczne czy kontrowersyjne idee są tłumione i normalizowane na korzyść konsensualnego zachowania, do którego nienagannej wrażliwości wszyscy jesteśmy w stanie racjonalnie się zgodzić. Przeciwwstawiając się temu, twierdzę, że odczucia niepokoju, dyskomfortu i frustracji – obok lęku, sprzeczności, ekscytacji i absurdu – mogą istotnie wpływać na artystyczne

oddziaływanie dowolnej pracy (tamże, s. 55).

Powyższy cytat pokazuje, że Bishop, prowadząc walkę o przywrócenie perspektywy estetycznej w sztuce partycypacyjnej, pomija lub bagatelizuje kwestie etyczne, co potwierdza zarówno dobór projektów przez nią omawianych, jak i to, jak je analizuje³. Okazuje się więc, że starając się stworzyć przeciwwagę dla zdiagnozowanej przez siebie „wypartej relacji z estetyką” (tamże, s. 56) na polu badań i praktyki sztuki partycypacyjnej, buduje swoją teorię na analogicznym wyparciu – tylko odwrotnym. Analizując niektóre performanse delegowane, które spotkały się z zarzutami reifikacji ich uczestników, Bishop postuluje: „powinniśmy przestać postrzegać sztukę jako część kontinuum, w którym mieści się współczesna praca i zacząć widzieć w niej propozycję określonej przestrzeni doświadczenia, w której normy ulegają zawieszeniu i perwersyjnemu przekształceniu w przyjemność” (tamże, s. 410). Odzyskiwanie estetyki odbywa się, jak widać, poprzez wyłączenie sztuki ze sfery społecznej przy jednoczesnym wzmocnieniu wolności autora-artysty, a więc jest powrotem do modernistycznych postulatów autonomii sztuki. To, jak się okazuje, konserwatywne stanowisko pozwala Bishop włączyć do sztuki partycypacyjnej wiele projektów, w których są obecni tak zwani amatorzy, bez względu na to, czy jest to obecność świadoma, dobrowolna i sprawcza. Bardziej interesuje ją przywrócenie perspektywy „widowni wtórnej” finalnego dzieła, która nie brała udziału w jego powstawaniu (zob. m.in. tamże, s. 329, 374, 469), co jest zresztą kolejnym odwołaniem do logiki odbioru modernistycznego dzieła sztuki – zwanego w czasie i przestrzeni.

4.

Bishop bada sztuki wizualne, ale prehistorii współczesnych praktyk partycypacyjnych szuka „w sferze teatru i performansu” (2015, s. 84), co stanowi zresztą o wyjątkowości jej podejścia, a także potwierdza ambicje teoretyczne przekraczające podziały dziedzinowe. Warto więc odnieść, choćby w ogólnym zarysie, jej krytyczną diagnozę do stanu badań i autorefleksji tego typu praktyk na polu sztuk performatywnych w Polsce. Wymaga to jednak uwzględnienia ich różnorodności, bez względu na instytucjonalne zakorzenienie, poczynając od inicjatyw realizowanych przez warsztaty terapii zajęciowej, poprzez wiejskie zespoły teatralne, szkoły, domy kultury, twórców niezależnych i organizacje społeczne, na teatrach kończąc. Takie szerokie spojrzenie jest zasadne m.in. ze względu na to, że działania partycypacyjne podejmowane poza kontekstem teatru⁴ mają dłuższą historię trwania, a przez to stanowią podstawowe, automatycznie uruchamiane pole odniesienia dla nowszych projektów, ale także dlatego, że część inicjatyw partycypacyjnych przemieszcza się między różnymi porządkami instytucjonalnymi⁵.

Diagnoza Bishop o „wypartej relacji z estetyką” wydaje się aktualna, jeśli chodzi o – dominującą co najmniej do początków XXI wieku i ciągle popularną – narrację towarzyszącą przedstawieniom i innym projektom performatywnym realizowanym przez ośrodki socjoterapii, domy kultury, szkoły czy stowarzyszenia, w szczególności te, w których uczestniczą dzieci, seniorzy lub osoby z niepełnosprawnościami⁶. Czytając założenia programowe przeglądów i projektów, wypowiedzi prowadzących grupy, relacje komentatorów można zauważyć, że skupiają się one przede wszystkim na aspektach społecznych tych inicjatyw, podkreślając ich oddziaływanie integracyjne, a także terapeutyczne⁷.

Jako przykład refleksji na tym obszarze warto przywołać kilkuletnią dyskusję toczoną podczas Międzynarodowych Spotkań Teatralnych Terapia i Teatr w Łodzi, będących z pewnością najważniejszym miejscem wymiany idei i praktyk teatru osób z niepełnosprawnościami w Polsce. Można ją prześledzić dzięki dwuczęściowej publikacji zawierającej referaty wygłoszone podczas towarzyszących przeglądowi seminariów – *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. W słowie wstępnym do pierwszego tomu, wydanego w 1999 roku, Irena Jajte-Lewkowicz, jego redaktorka i jedna z organizatorek Spotkań, jako ważny trop przyszłych badań wskazywała analizę teatru osób z niepełnosprawnościami jako „oryginalnego i wartego oddzielnych studiów estetycznych wydarzenia współczesnej sztuki” (s. 8). Zwracała też uwagę na napięcie między tą perspektywą a dotychczasowym, tradycyjnym rozumieniem teatru jako narzędzia terapii. Teksty polskich autorek w tym tomie potwierdzają zresztą dominację tego tradycyjnego ujęcia, skupiając się na rehabilitacyjnych i resocjalizacyjnych efektach opisywanych działań. We wprowadzeniu do drugiego tomu, wydanego w 2006 roku, a więc siedem lat po pierwszym, a dwadzieścia jeden od inauguracji łódzkiego przeglądu, Jajte-Lewkowicz wspominała czas początków:

Już sama nazwa Spotkań – Terapia i Teatr – zarówno przez zestawienie dwóch jej członów, jak i kolejność ich następowania wyraźnie sugeruje nasz ówczesny styl myślenia. Styl ów był zresztą odbiciem ugruntowanego w polskiej teatrologii przekonania, iż teatr uprawiany w środowisku ludzi niepełnosprawnych służy przede wszystkim terapii, co w znacznym stopniu uchyla możliwość potraktowania go jako faktu estetycznego i poddania właściwej zjawiskom sztuki procedurze analitycznej czy wartościującej”

(2006, s. 9).

W dalszych częściach tego tomu możliwość ta pojawia się już jako jeden z „dwóch głównych sposobów myślenia” o omawianym zjawisku (Piasecka, 2006, s. 141), jednak większość wypowiedzi polskich autorów i autorek pozostaje ciągle ugruntowana w tradycyjnej perspektywie terapeutycznej⁸. Do dzisiaj w materiałach informacyjnych i regulaminie Spotkań jako jeden z pierwszych celów wymienia się upowszechnianie idei i metod „terapii przez sztukę teatru”, rzadziej i później pojawia się: „osiąganie efektów artystycznych” i refleksja nad „estetyką aktorstwa osób z niepełnosprawnościami”

(<http://pos.lodz.pl/miedzynarodowe-biennale-spotkania-teatralne-terapia-...>).

Warto to odnotować jako znaczące poszerzenie perspektywy, jednak pozostające nadal w sferze idei, które nie przestały być nowe i „przyszłe” wobec aktualnych praktyk, co potwierdzają także autoprezentacje polskich zespołów występujących podczas festiwalu, umieszczone w Informatorze z 2021 roku⁹.

„Upodrządnienie teatru” (Jajte-Lewkowicz, 2006, s. 10) – które dotyczy często nie tylko nurtu artterapeutycznego i nie tylko projektów z udziałem osób z niepełnosprawnościami, ale także innych inicjatyw powstających poza kontekstem teatralnym – oznacza, że przedstawienie traktowane jest jako przeźroczyste medium bez właściwości. Konkretnie rozwiązania sceniczne, a nierzadko także tematyka wydają się drugorzędne wobec faktu, że w ogóle do przedstawienia doszło i że wzięli w nim udział „ci ludzie”, a formułując dosadniej – że „dali radę”. „Wyparcie relacji z estetyką” uniemożliwia więc krytyczną refleksję nad rzeczywistym znaczeniem tych działań i dostrzeżeniem, że wielokrotnie stanowią mechanizm wtórnej stereotypizacji wykonawców, a widzów sytuują w bezpiecznej, ale i dwuznacznej roli

filantropów-dobroczyńców (zob. Retz, 2001, 2006; Śliwonik, 1999, s. 17).

Innego typu narracja towarzyszy projektom partycypacyjnym powstającym od niedawna coraz częściej w teatrach instytucjonalnych, w ramach festiwali lub inicjatyw niezależnych. Kształtuje się ona w obiegu specjalistycznym, w którym status przedstawienia z udziałem osób niebędących zawodowymi aktorami ciągle jeszcze jest nieoczywisty. Właśnie rozróżnienie między zawodowym a amatorskim, jedna z podstawowych dystynkcji wartościujących w teatrze, determinuje sposób opowiadania i pisania o tego typu projektach. Definiuje również omawianą tu relację z estetyką.

Oddzielając to, co zawodowe, od tego, co amatorskie, wyodrębnia bowiem pole sztuki, a więc pole zastosowania kryteriów estetycznych. Oddziaływanie tej dystynkcji dobrze pokazuje narracja towarzysząca wczesnym przedstawieniom partycypacyjnym w teatrze instytucjonalnym, jakimi były *Romeo i Julia* w reżyserii Jerzego Fedorowicza w Teatrze Ludowym w Krakowie (1992) i *Transfer!* w reżyserii Jana Klaty w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (2006).

Nowohuckie przedstawienie, w którym role Capulettich i Montekich grali punki i skinheadzi rywalizujący wówczas o wpływy w mieście, zarówno jego twórcy, jak i komentatorzy sytuowali poza programem artystycznym Teatru Ludowego. W relacjach prasowych najczęściej określano osoby w nim uczestniczące jako amatorów i trudną młodzież, a sam reżyser definiował ten projekt jako pedagogiczny (Fedorowicz, 2005)¹⁰. Spektakl nie został też wpisany do „teatralnej” historii Teatru Ludowego – nie jest wymieniany w spisie premier, nie zgłoszono go do *Almanachu sceny polskiej* (zob. *Na peryferiach dwóch miast...*, 2005, *Almanach sceny polskiej*, 1997).

Kilkanaście lat później, w *Transferze!*, Jan Kłata uniknął wartościowania wpisanego w dialektykę zawodowe-amatorskie, przede wszystkim dzięki

temu, że występujący w przedstawieniu Polacy i Niemcy przesiedleni w wyniku zmian granic po II wojnie światowej nie grali innych osób, tylko byli sobą. „Nie jesteście aktorami. Nie macie grać, opowiadajcie swoją historię” – miał powtarzać na próbach reżyser (Wysocki, 2006). Recenzje skupiały się na wyborze nośnej politycznie tematyki i pomysłe zaangażowania świadków historii, ale widać też w nich próby znalezienia adekwatnego języka opisu ich roli w przedstawieniu, w dużej części zgodnie z intencjami twórców. Zdarzały się jednak też głosy podkreślające, że w przedstawieniu udało się osiągnąć wysoki poziom artystyczny pomimo (lub dzięki temu) że występowali w nim „nieaktorzy” (por. Burzyńska, 2006; Sieradzki, 2006; Węgrzyniak, 2007), ujawniając tym samym aktualność dystynkcji zawodowy-amatorski.

Refleksja nad projektami partycypacyjnymi zagościła na stałe w pismach teatralnych w latach 2014-2015¹¹, kiedy to „zaczęło się wreszcie na dobre pisać” (Morawski, 2017) o przedstawieniach powstałych na pograniczu instytucjonalnym, jakie wytworzyły Teatr 21 i projekt Wielkopolska: Rewolucje. W niektórych tekstach z tego okresu widać jeszcze potrzebę potwierdzenia artystycznego i profesjonalnego charakteru analizowanych spektakli. Recenzenci podkreślali na przykład, że reżyser nie potraktował aktorów amatorów „ulgowo” (zob. Soszyński, 2014; Paprocka, 2015) lub, że twórcom udało się „nie wpaść w pułapkę aktywizacji lokalnej społeczności jako celu nadrzędnego i jedyne: oprócz tego powołali także do życia wymagający i konsekwentny projekt artystyczny” (Rewerenda, 2014). Wydaje się, że z biegiem lat, gdy coraz częściej projekty partycypacyjne zaczęli inicjować zawodowi reżyserzy i powstawały one w teatrach instytucjonalnych, a także wraz z popularyzacją takich metod, jak teatr dokumentalny czy *devised theatre*, wspomniana dystynkcja zaczęła stopniowo tracić na znaczeniu. Dzisiaj krytycy teatralni, omawiając

przedstawienia z udziałem osób niebędących zawodowymi aktorami, korzystają zazwyczaj z tych samych strategii interpretacyjnych, których używają, pisząc inne recenzje – analizują skończone dzieło i stosują kryteria estetyczne. Nie oznacza to jednak braku uzasadnień etycznych, przeciwnie – zaangażowanie osób reprezentujących jakąś grupę lub społeczność samo w sobie jest zazwyczaj oceniane pozytywnie, co zresztą dotyczy także narracji towarzyszącej wspomnianym wcześniej projektom powstającym w domach kultury, ośrodkach terapii zajęciowej, szkołach. Warto jednocześnie zauważyć, że zaangażowanie tych osób w proces powstawania konkretnego przedstawienia nie jest zazwyczaj poddawany głębszej analizie ani na jednym, ani na drugim obszarze¹². Partycypacja poza teatrami rozumiana jest jako oczywista technika służąca poprawieniu dobrostanu osób uczestniczących, a w teatrach – jako rodzaj strategii uwiarygadniającej podejmowaną problematykę społeczną. Przypomina to opisywany przez Clifforda autorytet oparty na doświadczeniu, kiedy to projekt legitymizowany jest przede wszystkim przez bezpośredni kontakt ze społecznością – „Jesteście tam... bo ja tam byłem”.

5.

O ile część tez Bishop wydaje się dyskusyjna z perspektywy idei i praktyki badań jakościowych, to przywołanie ich w tym tekście jako kontekst dla analizy projektów partycypacyjnych wynika z tej samej potrzeby wytworzenia bardziej zniuansowanego podejścia badawczego (zob. Bishop, 2015, s. 29, s. 44). Trudno odmówić jej racji, gdy wskazuje wiele uproszczeń w analizach tego rodzaju sztuki, jak choćby „fałszywą polaryzację «złego» autorstwa indywidualnego i «dobrego» autorstwa kolektywnego” (Bishop, 2015, s. 29, zob. s. 65) lub bezrefleksyjne, zerojedynkowe stosowanie „drabiny partycypacji” – stworzonej oryginalnie do analizy zaangażowania

obywatelskiego (zob. Arnstein, 2012) – jako miernika jakości sztuki partycypacyjnej (Bishop, 2015, s. 480). Bishop zwraca także uwagę na paradoks powierzchownych ocen etycznych, który polega na tym, że „nieudane, nieprzekonujące, niezdecydowane czy nudne prace z kręgu sztuki partycypacyjnej nie mogą istnieć, ponieważ wszystkie są równie istotne dla sprawy odnowy więzi społecznych” (tamże, s. 36).

Próby pogłębienia analizy – podobnie jak u Bishop – rozumiane są w niniejszym tekście jednocześnie jako postulaty wobec samej sztuki partycypacyjnej, a więc wyrażają oczekiwanie na projekty „bogatsze, bardziej zagęszczone i trudniej wyczerpywalne od innych” (tamże, 2015, s. 28). W pracy osoby interpretującej oznacza to praktykowanie podejrzliwości wobec naiwnej afirmatywności czy bezkrytycznej celebracji bycia razem, na której opiera się wiele projektów artystyczno-społecznych, oraz budowanie uważności na pojawiające się rzadziej: „radykałną polifonię” oraz „przewrotność, paradoks i negację” (tamże, 2015, s. 75).

Otwarcie na artystyczne strategie zakłócenia oraz zdystansowanie wobec naiwnego dowodzenia skuteczności społecznej sztuki w badaniach projektów partycypacyjnych nie ma jednak prowadzić do porzucenia refleksji dotyczącej procesu oraz pozycji różnych osób w nim uczestniczących. Propozycja zwrócenia się w stronę metodologii jakościowych podważa bowiem dychotomię zaszytą w rozważaniach Bishop, polegającą na konieczności wyboru między perspektywą etyczną i estetyczną, czego najlepiej dowodzą rozważania o medium reprezentacji prowadzone w tym nurcie. W przywołanych wcześniej analizach dotyczących medium tekstu, estetyczne zagadnienia treści i formy pojawiają się przecież jako współzależne z etycznymi aspektami sytuacji wytwórczej i odbiorczej. Dużo uwagi kwestiom estetyki poświęcają także osoby reprezentujące badania

oparte na sztuce, w których pojawia się nawet termin „wiedza estetyczna”¹³ (Leavy, 2018, s. 68, zob. 81), a także przedstawiciele etnografii performatywnej, kiedy zwracają uwagę na to, że siła oddziaływania form performatywnych tworzonych podczas badań jest ściśle związana z ich jakością estetyczną (zob. m.in. Hamera, 2018, s. 362-364; Saldaña, 2018, s. 379).

Poszukiwanie bardziej zniuansowanego podejścia interpretacyjnego wobec sztuki partycypacyjnej, inspirowane badaniami jakościowymi, nie prowadzi więc do tych samych dyrektyw badawczych, które sformułowano w *Sztucznych pieklach*. Kilka razy pojawia się między nimi pewna zbieżność, kiedy Bishop zwraca uwagę na „konieczność myślenia o obu tych polach jednocześnie oraz tworzenia nowych, adekwatnych języków i kryteriów” (2015, s. 466). Możliwość tej jednoczesności odnajduje w równoległej lekturze pism Félix’a Guattariego i Jacques’a Rancière’a. „Dla obu sztuka i to, co społeczne – pisze Bishop – nie powinny być poddawane próbom pogodzenia, lecz utrzymywane w stanie ciągłego napięcia” (2015, s. 480). Mimo że ustalenia wspomnianych filozofów służą Bishop jako argument potwierdzający jej przekonanie o nieprzekraczalnym antagonizmie, to postulat „utrzymywania napięcia” odsłania, prawie nieobecny w jej książce, potencjalność badania wzajemnego oddziaływania estetyki i etyki. Wydaje się, że to właśnie przekierowanie uwagi na relacje między tymi perspektywami, podejmowane w badaniach jakościowych, jest bardziej owocne poznawczo, niż ich separowanie, które prowadzi nieuchronnie do wykluczenia jednej z nich.

6.

Konkretne inspiracje metodologiczne z badań jakościowych, jak triangulacja,

ugruntowanie czy polifonia stanowią jednak trudne wyzwanie dla osób recenzujących i badających projekty partycypacyjne, szczególnie w teatrze. Powodem jest wspomniana wcześniej problematyczność samego medium przedstawienia. O ile schemat i zasady profesjonalnego działania w klasycznych badaniach i w tradycyjnym modelu teatru są bardzo podobne – ukryty proces prowadzi do publicznej prezentacji, i te dwa etapy są od siebie rozgraniczone, o tyle to rozgraniczenie wydaje się w teatrze zasadą fundamentalną. Zamknięty przed uczestnikami z zewnątrz, wielotygodniowy okres prób prowadzonych w gronie aktorskim ma być bezpieczną przestrzenią testowania rozwiązań, poszukiwania środków wyrazu i form obecności, popełniania błędów i selekcjonowania materiału¹⁴. Sala prób otoczona jest zwyczajowo tajemnicą, poza nią nie wynosi się szczegółów pracy, a krytycy najczęściej nie mają tam wstępu. Modernistyczne wyizolowanie sztuki z rzeczywistości sakralizujące proces twórczy – umocnione dodatkowo przez idee laboratorium teatralnego rozwijane przez przedstawicieli Pierwszej i Drugiej Reformy – zakorzeniło się więc w teatrze o wiele silniej niż w sztukach wizualnych, gdzie chętniej podejmowano eksperymenty z bardziej procesualnymi, intermedialnymi, wieloogniskowymi formami dzieł (por. m.in. Bourriaud, 2012; O’Doherty, 2015).

Przywołana perspektywa metodologii jakościowych pozwala zadać wobec tego zasadnicze pytanie – czy przedstawienie jest adekwatnym medium dla projektu partycypacyjnego? O ile bowiem badania skazane są na „nieuniknioną tekstualizację”, o tyle działania społeczne mogą przecież korzystać z różnych dostępnych form artystycznych, które zapewne będą o wiele lepiej w nich „ugruntowane”. Z drugiej strony jednak wydaje się, że wydarzenia ostatnich lat w teatrze pokazały, jak bardzo to właśnie specyfika medium – relacja procesu do efektu oraz koncepcja przedstawienia jako skończonej i spójnej całości, zakomponowanej przez pojedynczego artystę –

sprzyja pojawianiu się nadużyć władzy w procesie twórczym. Świadczenia osób poszkodowanych, poza przemocą reżyserów odsłoniły przecież także bezradność krytyków i badaczy, którzy nie mieli i nie mają odpowiednich narzędzi analizy relacji czy kontekstu instytucjonalnego, a często też nie chcą się tym po prostu zajmować.

Czytając *Sztuczne piekła* dzisiaj, dziesięć lat po pierwszym wydaniu, nie sposób zresztą nie zauważyć, że tezy Bishop zaskakująco synchronizują z linią argumentacji stosowaną współcześnie przez osoby dystansujące się od dokonań ruchu #MeToo. Argumentacja ta wyraża podobną niechęć wobec podejmowania refleksji etycznej w polu sztuki, postulując tym samym traktowanie teatru jako szczególnej przestrzeni, w której obowiązują inne zasady relacji międzyludzkich i pracy. Obawom tłumienia „zakłóceń, interwencji i nadidentyfikacji” (Bishop, 2015, s. 54) odpowiada w niej sprzeciw wobec dyscyplinowania seksualności i wykluczania transgresji w polu sztuki. Pojawia się podobny strach przed „represyjną normą”, „społecznym trybunałem” i „konserwatywnym moralizatorstwem” (zob. Bishop, 2015, s. 54, 56; Sajewska, 2020, *List kolektywu 100 kobiet*, 2018, *The Institution and METOO: A Morality Tale*, 2019).

Powyższe zestawienie może wydawać się ryzykowne – książka Bishop powstała przecież w innym kontekście historyczno-społecznym, kilka lat przed narodzinami ruchu #MeToo, w reakcji na instrumentalizację sztuki partycypacyjnej w ramach brytyjskiej polityki kulturalnej i szerzej – neoliberalnego kapitalizmu. Jest ono jednak uprawnione ze względu na ambicje teoretyczne *Sztucznych piekieł*, w których konkretna diagnoza stała się dla autorki punktem wyjścia do uogólnień obejmujących przykłady inicjatyw artystycznych pochodzących z różnych okresów historycznych i obszarów kulturowych.

Ta niespodziewana – nie czasowa, lecz ideowa – synchronia pozwala wyostrzyć spojrzenie w obie strony. Po pierwsze, nadużycia dokonywane przez reżyserów, dyrektorów i wykładowców w teatrze zawodowym oraz pozycje światopoglądowe, z jakich są normalizowane – przesadnie teoretyzujące i uogólniające, pomijające krzywdę konkretnych osób – obrazują możliwe konsekwencje „wyparcia relacji z etyką” także w polu badań sztuki partycypacyjnej. Warto jednocześnie podkreślić, że przywołane tu inspiracje z badań jakościowych nie mają przekładać się, w prostej linii i zawsze, na żądania uczestnictwa badaczek i badaczy w próbach, zachęcają raczej do poszerzenia pola analizy. Inspirują do zastanowienia nad tym, na ile przedstawienie odwołuje się do procesu, czy jakoś go uobecnia, czy samo jest jego kontynuacją tzn. czy ma charakter performatywny. W jakim stopniu eksperymentuje z polifonicznością i spójnością, a więc czy dopuszcza pęknięcia i utratę kontroli? Czy powiela metody pracy i estetykę teatru dramatycznego, czy raczej wypracowuje własne strategie odpowiednie do podejmowanego tematu i stylu pracy uczestników? Wspomniane poszerzenie pola może także oznaczać osadzenie interpretacji przedstawienia w kontekście instytucjonalnym i finansowym oraz włączenie do analizy perspektywy różnych osób w niego zaangażowanych.

Wspomniana synchronia pozwala jednak także spojrzeć na główny nurt teatru współczesnego z perspektywy prowadzonych tu – marginalnych wobec niego – rozważań i zobaczyć go jako praktykę partycypacyjną. Wydaje się to oczywiste i dyskusyjne jednocześnie, ale nie chodzi o utożsamienie ze sobą tych rodzajów twórczości, ale o proste ćwiczenie polegające na dostrzeżeniu społecznego wymiaru każdego przedstawienia. Okaże się wtedy, że doświadczenie analizowania procesu, relacji i kontekstu, wyniesione z pola badawczego projektów partycypacyjnych, jest dzisiaj jedną z podstawowych potrzeb każdych badań teatralnych.

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 „Didaskalia. Gazetą Teatralną”. Autorką koncepcji seminarium była dr Agata Siwiak.

Wzór cytowania:

Dworakowska, Zofia, *Kwestia autorytetu, czyli wspólne problemy sztuki partycypacyjnej i badań jakościowych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/kv59-m013.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

DOI: 10.34762/kv59-m013

Autor/ka

Zofia Dworakowska (zofia.dworakowska@uw.edu.pl) – absolwentka Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW i Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie kieruje studiami Sztuki społeczne oraz współkieruje studiami Pedagogika teatru (wraz z Justyną Sobczyk). Kuratorka m.in. festiwalu Teatr w przestrzeni publicznej (Lubelska 30/32, Warszawa, 2010), wystaw: *Miasto w działaniu* (Art Inkubator, Łódź, 2014), *Projekt Powiśle* (Centrum Nauki Kopernik, Warszawa 2018), cyklu *Mów za siebie* (Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, 2014-2017). Członkini Społecznej Rady Kultury przy Prezydencie m.st. Warszawy. Redagowała m.in. *CZ/PL. Teatr po rekonstrukcji* (2008), *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze* (wspólnie z Aldoną Jawłowską, 2008), *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską* (2014). Jest członkinią rady naukowej „Teatro e Storia”. Numer ORCID: 0000-0001-5617-5975.

Przypisy

1. Na język polski przetłumaczono trzecie wydanie *Metody badań jakościowych*, 2009.
2. Przywołanie w tym miejscu refleksji Claire Bishop pozwala pokazać zbieżność problemów badawczych na polu badań społecznych i sztuki partycypacyjnej. Sama autorka *Sztucznych piekieł* nie odwołuje się w swojej książce do nurtu metodologii jakościowych w naukach społecznych.
3. Bishop np. pomija prawie całkowicie dorobek Suzanne Lacy (poza jedną z jej początkowych prac przywołaną tylko dlatego, że autorka omawia szerzej wystawę, w której brała udział, zob. Bishop, 2015, s. 353), z działalności Augusto Boala wybiera Teatr Niewidzialny (najmniej partycypacyjną z jego inicjatyw, zob. Bishop, 2015, s. 214-216), a omawiając twórczość Pawła Althamera nie poświęca uwagi takim jego projektom, jak *Bródno 2000*, *Pan Guma* czy *Raj* (które mogła znać, ponieważ powstały przed publikacją jej książki, zob. tamże, s. 382, 438-445). Wszystkie pominięte przez nią przykłady łączą kolektywny tryb pracy z eksperymentowaniem z formą estetyczną, a więc nie stanowią dowodów potwierdzających tezy stawiane w *Sztucznych piekiłach*. Podobnie jest z projektami miejskimi Akademii Ruchu, ale tych autorka może po prostu nie znać, choć jest to zaskakujące wobec tego, jaką dużą ma wiedzę na temat inicjatyw w przestrzeni publicznej realizowanych w Czechosłowacji (zob. tamże, s. 234-264).
4. Jako ten kontekst rozumiem tutaj przedstawienia, które zaczęły się pojawiać w ramach repertuarów, festiwali i projektów teatrów instytucjonalnych i offowych w drugim dziesięcioleciu XXI wieku, a więc m.in.: *Grubasy* w reż. Agnieszki Błońskiej (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2012), *Pobyt tolerowany* w reż. Weroniki Fibich (Teatr Szwalnia, Ośrodek Teatralny Kana w Szczecinie, 2013), *Gatunki chronione* Rafała Urbackiego i Anu Czerwińskiego (Teatr Rozbark w Bytomiu, 2014), *Kwestia techniki* w reż. Michała Buszewicza (Stary Teatr w Krakowie, 2015), *Jeden gest* w reż. Wojtki Ziemliskiego (Nowy Teatr w Warszawie, 2016), *Nie mów nikomu* w reż. Adama Ziajskiego (Scena Robocza w Poznaniu, 2016), *Dziewczynki* w reż. Małgorzaty Wdowik (Teatr Studio w Warszawie, 2017), *To my jesteśmy przyszłością* w reż. Jakuba Skrzywanka (Teatr Nowy Proxima w Krakowie, 2019), czy ostatnie: *Przemiany* w reż. Michała Borczucha (Teatr Studio w Warszawie, 2021) i *Autokorekta* w reż. Jakuba Skrzywanka (TR Warszawa, 2021).
5. Przykłady przemieszczeń instytucjonalnych: przedstawienie *Kroniki Sejneńskie* (2008) wyrosło z działalności edukacyjnej Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach – instytucji publicznej, ale nie *stricto* teatralnej, a było prezentowane w wielu teatrach i na festiwalach; program Wielkopolska: Rewolucje (2012-2013), w którym udział brali artyści z teatru instytucjonalnego, realizowany był w lokalnych ośrodkach i stowarzyszeniach; Teatr 21, obecnie działający w formule fundacji, współpracujący także z teatrami instytucjonalnymi, zaczynał jako grupa teatralna przy Zespole Społecznych Szkół Specjalnych „Dać Szansę” w Warszawie; przedstawienie *Import/Export* (2013) w reż. Michała Stankiewicza powstało w Stowarzyszeniu Edukacji Kulturalnej WIDOK w Białymstoku, ale było pokazywane w domach kultury i teatrach instytucjonalnych, m.in. w ramach programu „Teatr Polska”; Fundacja Strefa Wolności działa od 2015 roku przy Teatrze Powszechnym, gdzie wystawia swoje premiery.
6. Na sformułowanie tych wniosków pozwoliła m.in. analiza referatów wygłaszanych na seminariach towarzyszących Międzynarodowym Spotkaniom Teatralnym Terapia i Teatr w Łodzi, a potem wydanych w dwóch tomach *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi*

niepełnosprawnych (1999, 2006); artykułów publikowanych w czasopiśmie „Scena” (w działach Teatr dla życia, Teatr szkolny) od jego wznowienia w 1997 roku; materiałów programowych festiwali, m.in. Ogólnopolskiego Przeglądu Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych „Dziatwa” w Łodzi, Międzynarodowych Spotkań Teatralnych Terapia i Teatr w Łodzi, a także udział autorki tekstu w komisjach oceniających przeglądy i konkursy grantowe.

7. Wydaje się, że nie bez znaczenia jest szerokie rozpowszechnienie dramy w Polsce, która dzięki swojemu narzędziowemu charakterowi wykorzystywana jest w bardzo różnych kontekstach – od edukacji, przez profilaktykę i terapię, po szkolenia biznesowe. W pracy teatralnej z różnymi grupami praktykowana jest z kolei nie tylko na etapie warsztatów czy prób, ale także jako ostateczny format przedstawienia, jakim jest Teatr Forum, w którym estetyka odgrywa rolę marginalną.

8. Jako wyjątki trzeba tu wymienić teksty Wojciecha Retza – animatora Teatru na Górze działającego przy Domu Pomocy Społecznej w Rzadkowie, Justyny Sobczyk – założycielki Teatru 21 i Lecha Śliwonika – redaktora „Sceny” i prezesa Towarzystwa Kultury Teatralnej. Retz podkreśla, że choć Teatr na Górze działa w formule warsztatów terapii zajęciowej, to powstał z buntu przeciwko terapii i aspekt artystyczny jego działalności jest bardzo ważny (Retz, 2006, s. 79-82). Obecność tekstu Lecha Śliwonika w tym tomie jest bardzo znacząca, nie tylko jako wieloletniego obserwatora i animatora oddolnego życia teatralnego w Polsce, ale także jako autora tekstu *Teatr dla życia* (1999), który silnie rezonował w środowisku teatru osób z niepełnosprawnościami (zob. Jajte-Lewkowicz, 2006). Koncepcję Śliwonika trzeba uznać za potrzebną w swoim czasie próbę wytyczenia trzeciej drogi między perspektywą wyłącznie terapeutyczną a bezrefleksyjnym naśladowaniem sposobu pracy i estetyki teatru zawodowego. Mimo że w „teatrze dla życia” najważniejsze są „cele nieartystyczne, a społecznie istotne”, to „drugoplanowość zadań artystycznych nie wyklucza osiągnięcia poziomu wysokiej sztuki” (Śliwonik, 1999, s. 17). Wreszcie – tekst Justyny Sobczyk, zresztą napisany, zanim założyła Teatr 21, a pierwotnie opublikowany właśnie przez Śliwonika w „Scenie”, która przywołując przykłady zagraniczne, zwraca uwagę na artystyczny wymiar tej twórczości. Można też go interpretować jako ważny zwiastun zmian refleksji i języka, które na polski grunt wprowadza do dziś Teatr 21, poprzez swoją szeroką działalność, nie tylko teatralną, ale także edukacyjną i wydawniczą.

9. Rozpowszechnienie perspektywy terapeutycznej ma oczywiście uzasadnienie – determinowane jest przez kontekst instytucjonalny i finansowy, w jakim te zespoły funkcjonują na co dzień. Większość z nich działa w ramach programów resocjalizacji, psychoterapii, pedagogiki specjalnej czy opieki zdrowotnej, gdzie warsztaty teatralne traktowane są jako jedno z wielu form terapii przez sztukę – uznanej, nie tylko w Polsce, metody terapeutycznej. Popularność tej perspektywy wynika także z mocnej pozycji samej artterapii, co potwierdzają liczne studia i szkolenia w tym obszarze, a także wpisanie zawodu artterapeuty i muzykoterapeuty do oficjalnej klasyfikacji zawodów w Polsce (Dz. U. z 2014 r., poz. 1145).

10. To przedstawienie zainaugurowało ważny nurt działalności Teatru Ludowego nazywany programem „terapeutyczno-wychowawczym – Terapia przez sztukę” (<https://www.ludowy.pl/pl/o-teatrze>), w ramach którego m.in. wystawiono kilka przedstawień partycypacyjnych: *Tragedię o polskim Scylurusie* (1995) z udziałem pacjentów Monaru, *Małego księcia* (1998) z dziećmi z domu dziecka oraz spektakle dramaterapeutyczne Inki Dowłasz *Bici biją* (1998) i *Odlot* (2001). Prowadzono warsztaty na pograniczu teatru i psychologii dla młodzieży (Studio improwizacji) i dla pedagogów (Studium Terapii Przez

Sztukę).

11. Podstawą tych uogólnień jest lektura recenzji przedstawień partycypacyjnych z ostatnich dziesięciu lat m.in. w pismach: „Dialog”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, „Dwutygodnik”, „Polish Theatre Journal”, „Teatr”.

12. Wyjątek na łamach pism teatralnych stanowią interpretacje przedstawień z udziałem młodzieży, powstałe w ostatnich latach: *To my jesteśmy przyszłością* (Teatr Nowy Proxima, 2019) i *Auto korekta* (TR Warszawa, 2021) – oba w reż. Jakuba Skrzywanka – oraz *Przemiany* w reż. Michała Borczucha (Teatr Studio, 2021). W części tych tekstów sformułowano pytania i wątpliwości dotyczące roli i sposobu zaangażowania osób nastoletnich w proces powstawania spektaklu (zob. Gac, 2021; Niedurny, 2021; Niedziejko, 2019), a w jednym przypadku przeprowadzono wywiady z uczestnikami (zob. Siwiak, 2020).

13. Termin ten wyraża leżące u podstaw badań oparte na sztuce przekonanie, że „sztuka może tworzyć i przekazywać znaczenie” (Leavy, 2018, s. 68). Niektórzy badacze opisują to również jako „pracę estetyczną” (Neilsen, 2004).

14. Pomijam tu odosobnione przypadki otwierania prób dla uczestników z zewnątrz, w tym badaczy, jako efemeryczne wobec dominującego modelu pracy w tradycyjnym teatrze.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, „*Naszym światem włada nieczułość*”. #MeToo i transformacja, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 161, DOI: 10.34762/znxw-7338 [dostęp: 27 XII 2021].

Alexander, Bryant Keith, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Almanach sceny polskiej 1991/92, red. A. Chojnacka, Instytut Sztuki – Polska Akademia Nauk, Warszawa 1997.

Atkinson, Paul; Delamont, Sara, *Perspektywy analityczne*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Arnstein, Sherry, *Drabina partycypacji*, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel, P. Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Bishop, Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

Bourriaud, Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012.

Burzyńska, Anna R., *Transfer pamięci*, „Tygodnik Powszechny”, 1 XII 2006.

Charmaz, Kathy, *Teoria ugruntowana w XXI wieku*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.

K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Christians, Clifford G., *Ethics and Politics in Qualitative Research*, [w:] *The Sage Handbook of Qualitative Research. Fifth Edition*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Sage Publication, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne 2018.

Clifford, James, *O autorytecie etnograficznym*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1995 t. 49 nr 3-4.

Clifford, James, *On Ethnographic Authority*, „Representations” 1983 nr 2.

Clifford, James, *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, przeł. M. Krupa, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1992 t. 46 nr 3-4.

Denzin, Norman K., Lincoln, Yvonna S., *Przedmowa*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Denzin, Norman K., *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*, McGraw-Hill, New York 1978.

Finley, Susan, *Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Finley, Susan, *Critical Arts-Based Inquiry: Performances of Resistance Politics*, [w:] *The Sage Handbook of Qualitative Research. Fifth Edition*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Sage Publication, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne 2018.

Gac, Dominik, *To skomplikowane*, teatralny.pl 17.12.2021,
<https://teatralny.pl/recenzje/to-skomplikowane,3437.html> [dostęp: 1 III 2022].

Glaser, Barney; Strauss, Anselm L., *Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Aldine, Chicago 1967.

Hamera, Judith, *Performance Ethnography*, [w:] *The Sage Handbook of Qualitative Research. Fifth Edition*, ed. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Sage Publication, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne 2018.

Informator o spektaklach i zespołach teatralnych. Międzynarodowe Biennale Terapia i Teatr, 20-22.09.2021, Łódź 2021,
<http://pos.lodz.pl/miedzynarodowe-biennale-spotkania-teatralne-terapia-...> [dostęp: 1 III 2022].

Jawłowska, Aldona, *Kontrkultura w poszukiwaniu nowych koncepcji człowieka i ludzkiego świata*, [w:] *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. Z. Dworakowska, A. Jawłowska, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa 2008.

Jajte-Lewkowicz, Irena, *Słowo wstępne*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.

Jajte-Lewkowicz, Irena, *Wprowadzenie*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych. Część II*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

[Jerzy Fedorowicz - rozmowa], [w:] *Na peryferiach dwóch miast: 50 lat Teatru Ludowego w Krakowie-Nowej Hucie 1995-2005*, red. M. Klotzer, Teatr Ludowy, Kraków 2005.

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

Kłoskowska, Antonina, *Kulturologiczna analiza biograficzna*, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii*, red. J. Włodarek, M. Ziółkowski, PWN, Warszawa - Poznań 1990.

Konecki, Krzysztof T., *Nowi pracownicy a kultura organizacyjna przedsiębiorstwa. Studium folkloru fabrycznego*, „Folia Sociologica” 1992 nr 24.

Konecki, Krzysztof T., *Wprowadzenie do wydania polskiego: Teoretyzowanie w socjologii - czyli o odkrywaniu i konstruowaniu teorii na podstawie analizy danych empirycznych*, [w:] B. G. Glaser, A. L. Strauss, *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego*, przeł. M. Gorzko, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2009.

Kopciński, Jacek, *Czarna ziemia, biały puch*, „Teatr” 2007 nr 1.

Kowalczyk, Janusz R., *Romeo i Julia na pojednanie*, „Rzeczpospolita” nr 235, 6 X 1992.

Leavy, Patricia, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, przeł. K. Stanisław, J. Kucharska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.

[List kolektywu 100 kobiet], „Le Monde”, 9 I 2018, <https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-libe...> [dostęp: 1 III 2022].

Teatr Ludowy: O teatrze, <https://www.ludowy.pl/pl/o-teatrze> [dostęp: 28 IV.2022].

Madison, D. Soyini, *Krytyczna etnografia jako uliczny performans. Refleksje na temat domu, rasy, mordu i sprawiedliwości*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Malinowski, Bronisław, *Argonauci zachodniego Pacyfiku - Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szykiewicz, PWN, Warszawa 1967.

Malinowski, Bronisław, *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, George Routledge & Sons Ltd., London; E. P. Dutton & Co., New York 1922.

Metody badań jakościowych, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Morawski, Piotr, *Jak pokonać węża*, dwutygodnik.com, wyd. 201, 01/2017,

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/6919-jak-pokonac-weza.html> [dostęp: 1 III 2022].

Na peryferiach dwóch miast: 50 lat Teatru Ludowego w Krakowie-Nowej Hucie 1995-2005, red. M. Klotzer, Teatr Ludowy, Kraków 2005.

Niedurny, Katarzyna, *O czym myśli młodzież*, dwutygodnik.com, wyd. 318, 10/2021, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9714-o-czym-mysli-mlodziez.html> [dostęp: 1 III 2022].

Niedziejko, Julia, *Obsesja normalności*, dwutygodnik.com, wyd. 269, 11/2019, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8584-obsesja-normalnosci.html?print...> [dostęp: 1 III 2022].

O'Doherty, Brian, *Biały sześcian od zewnątrz, Ideologia przestrzeni galerii*, przeł. A. Szyłak, Fundacja Alternativa, Gdańsk 2015.

Paprocka, Kamila, *Wynaleźć Wielkopolskę*, „Teatr” 2015 nr 3, <https://teatr-pismo.pl/5071-wynalez-c-wielkopolske/> [dostęp: 1 III 2022].

Piasecka, Agnieszka, *Terapeutyczne i artystyczne aspekty aktorstwa niepełnosprawnych umysłowo*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych. Część II*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

<http://pos.lodz.pl/miedzynarodowe-biennale-spotkania-teatralne-terapia-...> [dostęp: 1 III 2022].

Retz, Wojciech, *Terapia dla teatru*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych. Część II*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

Rewerenda, Magdalena, *Performatywna moc opowieści*, „Czas Kultury” 21 VII 2014, <https://czaskultury.pl/czytanki/wielkopolska-rewolucje-lisowki/> [dostęp: 1 III 2022].

Richardson, Laurel; Adams St. Pierre, Elisabeth, *Pisanie jako metoda badawcza*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Rudnicki, Janusz, *Recenzja z Hamburga: Zadyma o Romea i Julię*, „Przekrój” 1994 nr 3.

Sajewska, Dorota, *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 160, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie> [dostęp: 27 XII 2021].

Saldaña, Johnny, *Ethnodrama and Ethnotheatre. Research as Performance*, [w:] *The Sage Handbook of Qualitative Research. Fifth Edition*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Sage Publication, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne 2018.

Sieradzki, Jacek, *Pułapki przesiedleń*, „Przekrój” 2006 nr 49.

Siwiak, Agata, *To one i oni są przyszłością. O nadziei i konieczności działania*, „Didaskalia.

Gazeta Teatralna” 2020 nr 159, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/one-i-oni-sa-przyszloscia> [dostęp: 27 XII 2021].

Sobczyk, Justyna, *„Teatr dla życia” jako miejsce spotkania tak zwanego pełnosprawnego reżysera i tak zwanego niepełnosprawnego aktora*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych. Część II*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

Soszyński, Paweł, *Taśmy i rolki*, dwutygodnik.com, wyd. 142, 09/2014, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5434-tasmy-i-rolki.html> [dostęp: 27 XII 2021].

Śliwonik, Lech, *Teatr dla życia*, „Scena” I-III 1999.

Śliwonik, Lech, *Zamurowany*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych. Część II*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

Teatr nie jest najważniejszy. Rozmowa z Wojciechem Retzem z Teatru „Na Górze”. Rozmawiała Anna Makrzanowska, „Scena” 2001 nr 3 (17).

Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.

Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych. Część II, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

The Institution and METOO: A Morality Tale, „Engagement Arts ZIN”, 2019 nr 1 (maj), https://www.engagementarts.be/en/tools/_links/links/engagement_zine1.pdf [dostęp: 1 III 2022].

The Sage Handbook of Qualitative Research. Fifth Edition, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Sage Publication, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne 2018.

Węgrzyniak, Rafał, *Seans pamięci wypędzonych*, „Odra” 2007 nr 1.

Wyka, Anna, *Metodologiczny casus badań przez współpracę*, [w:] *Od kontestacji do konsumpcji. Szkice o przeobrażeniach współczesnej kultury*, red. M. Kempny, K. Kiciński, E. Zakrzewska, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 2004.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/kwestia-autorytetu-czyli-wspolne-problemy-sztuki-partycypacyjnej-i-badan-jakosciowych>

partycypacja

Szczególne potrzeby współpracy. Proces powstawania „Pokoju nieobecnych” w ramach Cricoteki otwartej

Monika Kwaśniewska Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Special Collaborative Needs. The process of creating *Room of absentees (Pokój nieobecnych)* within Cricoteka otwarta

The article analyses the process of workshops and the staging of the performance *Room of absentees (Pokój nieobecnych)* directed by Joanna Pawlik within the framework of Cricoteka otwarta in collaboration with people (artists and non-artists) with and without disabilities. The article is based on the author's participant observation. She analyses it in relation to many theories, such as participatory art, devised theatre, disability studies, art by artists with disabilities, art therapy, and crip time. The author shows how the same working conditions affect differently people with different bodies or senses, and how the rules have to be changed in the process to accommodate different needs. The relationship between the institutional framework and the status of the artist is also one of the topics. The article ends with a call for establishing an institution where Joanna Pawlik could work with her team on a regular basis rather than from project to project.

Keywords: participatory art; devised theatre; disability studies; art by artists with disabilities; art therapy; crip time; participant observation

Cykl *Cricoteka otwarta*, funkcjonujący od 2019 roku, tworzony do tej pory przez Barbarę Pasterak i Olgę Curzydło, to element konsekwentnie prowadzonej polityki dostępności tej instytucji. W jego ramach organizowane

są warsztaty z artystkami i artystami skierowane do szerokiej grupy osób, również, choć nie tylko, z niepełnosprawnościami. W 2021 roku program *Cricoteki otwartej* był bogaty w działania online i na żywo. W ramach *Ćwiczeń z codzienności* dokamerowe performanse stworzyli Maja Kowalczyk, Aleksandra Skotarek i Daniel Krajewski z Teatru 21, Daniel Kotowski, Agnieszka Jakimiak oraz Marcin Miętus¹. Na żywo odbyły się natomiast dwa warsztaty: Wojtki Ziemilskiego oraz Joanny Pawlik, kończące się otwartym pokazem dla publiczności.

Niniejszy tekst będzie dotyczył warsztatów Joanny Pawlik, w których brałam udział na zasadach obserwacji uczestniczącej. Bazować będzie na notatkach robionych podczas warsztatów, zapamiętanych i zapisanych później sytuacjach i spostrzeżeniach, spotkaniu ewaluacyjnym przeprowadzonym przez Karoliną Plutę oraz zrobionych po zakończeniu warsztatów wywiadach z ich uczestniczkami i uczestnikami: Dorotą Wach, Edwardem Gilem-Deskurem, Wiktorem Okrojem, Justyną Kanią, Joanną Kwiecień, Joanną Pawlik, Weroniką Kułacz oraz kuratorką projektu Barbarą Pasterak². Osoby, z którymi rozmawiałam dostały do autoryzacji fragmenty artykułu odwołujące się na ich wypowiedzi. Następnie przesłałam im cały tekst z prośbą o akceptację lub komentarze (wszystkie uwzględniłam). Bardzo dziękuję wszystkim tym osobom za pomoc, szczerość, cierpliwość i zaufanie – bez Was ten artykuł by nie powstał. W artykule będę stawiała pytania o rodzaj naszej współpracy, umieszczając ją w rozmaitych ramach: partycypacji, *devised theater*, arteterapii, twórczości artystycznej, niepełnosprawności, szczególnych potrzeb, warsztatu, produkcji spektaklu. Zastanawiać się będę również nad statusem oraz sprawczością poszczególnych uczestniczek i uczestników procesu oraz powstających w jego czasie relacjach między nami.

Ponieważ w tekście opis efektu końcowego naszej pracy będzie wyrywkowy,

postaram się teraz pokrótce scharakteryzować spektakl. Punktem wyjścia było doświadczenie sytuacji lockdownu rozpatrywane na przykładzie indywidualnych przeżyć uczestniczących w warsztacie osób z niepełnosprawnościami i bez niepełnosprawności – nie mieliśmy jednak na celu ustawienia sytuacji tych dwóch grup w relacji antagonistycznej. Spektakl składał się z serii etiud: solowych lub zbiorowych, mówionych, śpiewanych i ruchowych. Większość scen koncentrowała się na aktywności jednej lub dwóch osób tak, aby każdy miał możliwość zaprezentowania swojego punktu widzenia. Niektórzy – jak Edward Deskur, Justyna Kwiecień, Wiktor Okrój czy Weronika Kułacz – opowiadali dość bezpośrednio o swoich doświadczeniach. Justyna Kania czytała z telefonu własne, napisane na potrzeby spektaklu wiersze. Joanna Pawlik, która również występowała w spektaklu, uczestniczyła natomiast głównie w sekwencjach ruchowych – ćwiczeniach jogi i tańcu (nawiązujących do jej wcześniejszych performansów). Towarzyszyła też Dorocie Wach w jednej z dwóch śpiewanych przez nią piosenek (śpiew był głównym środkiem ekspresji Doroty). Ja użyłam nagrania wywiadu z córką oraz „odegrałam” skondensowaną serię komentarzy towarzyszących nauce zdalnej. Spektakl kończył się tytułowym pokojem nieobecnych – sceną, w której każdy z nas miał poruszać się po scenie w sposób nawiązujący do sytuacji domowych. W tej scenie obok siebie umieszczone zostały trzy przeplatające się monologi: Weroniki Kułacz (w formie przypominającej *stand-up*), Justyny Kani (czytanie wierszy z telefonu w czasie wykonywania innych czynności np. odbijania piłki) oraz Joanny Kwiecień (w formie pośredniej między monologiem wewnętrznym a komunikatem kierowanym wprost do publiczności). Przez cały spektakl wszystkie osoby były obecne na scenie – jeśli nie uczestniczyły w niej, leżały lub siedziały na ustawionych po bokach i w głębi kanapach. Na scenografię składała się różowa wykładzina, cztery zielone kwadratowe

dywany oraz stół z narzędziami do miksowania dźwięków. Kostiumy były utrzymane w czerni i srebrze. Większości scen ruchowych towarzyszyła audiodeskrypcja przygotowana przez Barbarę Pasterak i czytana przez Weronikę Kułacz (tylko w jednej scenie audiodeskrypcja była robiona na żywo ze względu na jej zmienny przebieg). Mimo przygnębiającej tematyki spektaklu jego wydźwięk bywał różny – tematy poważne i osobiste mieszały się z ironicznymi, dowcipnymi czy wręcz pogodnymi.

I. Ramy, kategorie, definicje

Między partycypacją a *devised theater*?

Jak informowano na stronie Cricoteki, Joanna Pawlik to „artystka sztuk wizualnych”, która „zajmuje się wideo, fotografią, performansem, reżyserią koncertów muzycznych oraz malarstwem i rysunkiem. Jej twórczość oscyluje pomiędzy zagadnieniami społecznych mechanizmów wykluczenia a osobistymi przestrzeniami odczuwania. W swoich pracach o dużym potencjale krytycznym (m.in. wideo *Balans* czy *Schody*) bada granice własnego ciała, rozpracowuje pojęcie «normy społecznej» i – często w przewrotny sposób – «atakuje niepełnosprawność»”³. Dla mnie w jej twórczości bardzo ważny jest proces: od ukrywania niepełnosprawności (w wyniku amputacji prawej nogi, co było skutkiem wypadku w dzieciństwie), przez tematyzację własnego doświadczenia oraz ciała w osobistych dokamerowych performansach bez publiczności, przez współpracę z osobami z niepełnosprawnościami i coraz częstsze bezpośrednie spotkania z widownią. Jej twórczość traktuję jako rozciągnięty w czasie *coming out*, który z aktu osobistego przekroczenia tabu własnej niepełnosprawności rozszerza się na inne osoby. Wydaje mi się też ważne, w jaki sposób Joanna Pawlik „korzysta” ze swojej uprzywilejowanej pozycji uznanej artystki z

dyplomem studiów artystycznych i stopniem naukowym doktorki do tworzenia przestrzeni widzialności w prestiżowych instytucjach dla osób, dla których w innych okolicznościach najprawdopodobniej nie byłoby w nich miejsca.

Na jej warsztaty w ramach projektu *Cricoteka otwarta* obowiązywały zgłoszenia, w których należało zadeklarować udział we wszystkich spotkaniach warsztatowych oraz w pokazie końcowym. Artystka zaprosiła do udziału w rekrutacji również osoby z niepełnosprawnościami, z którymi już wielokrotnie pracowała – nad koncertami, wystawami, filmami, performansami (choć wszystkie te gatunki wydają się przenikać w ich twórczości i zarysowywanie ostrych granic jest mylące). Zaproszone przez nią osoby brały udział w przedstawieniu powstałym w ramach programu Placówka Instytutu im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie – *Zastanawiam się...* (2019). Wszystkie też zajmują się na co dzień jakimś rodzajem twórczości i ekspresji artystycznej – w dużej mierze związanej z występami. Dorota Wach – osoba niewidząca od urodzenia – ukończyła Szkołę Muzyczną I Stopnia przy Specjalnym Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla Dzieci Niewidomych i Słabowidzących im. Hieronima Henryka Baranowskiego w Krakowie. Występowała w spektaklu *Sen nocy letniej* w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego (2016), z Joanną Pawlik nagrała m.in. dwa wideo: *Oda* (2018), gdzie śpiewała *Odę do radości* w języku polskim i niemieckim, oraz *Tren* (2017), w którym stojąc w sali Heleny Modrzejewskiej w Starym Teatrze w Krakowie śpiewa fragment *III Symfonii* Henryka Góreckiego. Edward Gil-Deskur (Dj Edee Dee) jest producentem, realizatorem dźwięku, wokalistą i DJ-em. Współpracował z wieloma muzykami, zespołami i tworzył muzykę do spektakli teatralnych – m.in. *Leonce i Leny* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w reżyserii Michała Borczucha. Zrealizował szereg projektów z Joanną Pawlik – m.in. wystawę

Czy to jest taki nierealny plan? (2017), film *Piosenka o nauczycielce*, wystawę *Czarny Makaron* (2020). Deskur utracił wzrok parę lat temu po latach życia jako osoba słabowidząca. Wiktor Okrój to poeta, muzyk, performer żyjący z dziecięcym porażeniem mózgowym. W roku 2013 powstał spektakl teatralny na podstawie jego tekstów i muzyki *Nie ma jak na wsi* w reżyserii Alessandry Barczyk. Z Joanną Pawlik stworzył m.in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie koncert *Nie wasz się pisać* przy współudziale muzyków Pauliny Owczarek i Ernesta Ogórka oraz aktora Pawła Tomaszewskiego (2017). Osoby te, choć występowały lub tworzyły, zanim spotkały Joannę Pawlik, od jakiegoś czasu regularnie z nią współpracują. Nieco inny status w tym gronie „znajomych” ma Justyna Kania – osoba bez niepełnosprawności – techniczka masażystka, poetka, która współpracuje z Edwardem Gilem-Deskurem. *Pokój nieobecnych* był jej pierwszym aktywnym występem scenicznym. Osobny charakter miała też obecność Tomasza Przetacznika – muzyka, który dołączył do nas później (i nie przesyłał zgłoszenia), by współtworzyć warstwę muzyczną. Oprócz tych osób, w grupie warsztatowej znalazły się również takie, których Joanna Pawlik wcześniej nie знаła. Artystka i kuratorka przyjęły wszystkie zgłoszenia, można więc stwierdzić, że świadomie zaprojektowały bardzo różnorodną grupę. Do zespołu dołączyły więc Joanna Kwiecień – instruktorka tańca towarzyskiego, poszukująca różnych form ekspresji artystycznej; Weronika Kułacz – studentka tekstów kultury na Uniwersytecie Jagiellońskim, zajmująca się różnymi wymiarami twórczości artystek i artystów z niepełnosprawnościami oraz ja – badaczka teatru. Wszystkie trzy nie mamy dużego doświadczenia scenicznego. Każda z nas, poza Joanną Kwiecień, miała jakieś dodatkowe zadania w czasie warsztatów. Weronika Kułacz – odbywająca praktyki w Cricotece – początkowo była osobą asystencką Doroty Wach, jednak została na pierwszej próbie również

zaproszona do występu. Ja natomiast traktowałam udział w warsztacie jako rodzaj obserwacji uczestniczącej. Napisałam o tym w zgłoszeniu, a potem poinformowałam w trakcie warsztatów. Przyznam jednak, że bałam się tej deklaracji z kilku powodów. Z jednej strony obawiałam się jej wpływu na zachowanie uczestników. Z drugiej nie byłam pewna, czy warsztaty okażą się materiałem na artykuł, a jeśli tak, to czy mam wystarczające narzędzia i kompetencje, by go napisać. Te niepewności opóźniły rozmowę z grupą. Choć wszyscy wiedzieli od początku, że jestem badaczką, która zajmuje się również niepełnosprawnością w teatrze i performansie, a udział w warsztatach jest dla mnie elementem praktyki naukowej, o tym, że planuję być może opisać ten proces, powiedziałam trzeciego dnia warsztatów, pytając wszystkich o zgodę. Liczyłam się z tym, że mogę jej nie uzyskać, jednak moje pytanie zostało przyjęte entuzjastycznie.

Biorąc pod uwagę taki skład grupy, można się zastanawiać, kogo właściwie dotyczył tu proces inkluzji czy partycypacji, jak często określa się projekty z udziałem osób z niepełnosprawnościami. Zgodnie z najbardziej spopularyzowaną w Polsce definicją (bazującą na pracach Claire Bishop) „sztuka partycypacyjna” to: „sztuka zaangażowana społecznie, rodzaj strategii, poprzez którą ludzie stają się tworzywem dzieła artystycznego. Artysta aranżuje sytuację i zachęca jej uczestników do zachowania się w określony sposób we wskazanym miejscu. Artysta jest współpracownikiem i wytwórcą sytuacji społeczno-artystycznych a publiczność staje się współtwórcą lub uczestnikiem”⁴. Będący jedną ze strategii partycypacji „performans delegowany” polega „na zapraszaniu nieprofesjonalistów bądź specjalistów z innych dziedzin, aby występowali w imieniu artysty” (Bishop, 2015, s. 381). Osoby te odgrywają zazwyczaj „własną kategorię społeczno-ekonomiczną, obierając za podstawę płeć, klasę, pochodzenie etniczne, wiek, niepełnosprawność czy (stosunkowo rzadko) wykonywany zawód” (tamże, s.

382). Ma to ułatwić artyst(k)om osiągnięcie wrażenia autentyczności (tamże, s. 408). W świetle tych definicji uważam, że w przypadku warsztatów w Cricotece standardowe relacje partycypacji i włączania w pole sztuki uległy zaburzeniu. Do zgranej grupy bardziej lub mniej doświadczonych artystek i artystów z niepełnosprawnościami (do których często kierowane są teatralno-społeczne projekty partycypacyjne) dołączyły osoby bez dużego doświadczenia scenicznego i teatralnego – bez niepełnosprawności, lub, jak Weronika Kułacz – z niewidoczną niepełnosprawnością. To my w jakiś sposób zostaliśmy „włączone” w prace grupy utworzonej przez Joannę Pawlik. Artystka wizualna nie założyła co prawda stałego zespołu o określonej nazwie, ale stworzyła konstelację stale współpracujących z nią artystek i artystów niezależnych. Decyzja, by zaprosić część z nich na warsztaty, wynikała z chęci kontynuacji tej współpracy, zależnej od środków finansowych, czasu, przestrzeni i zaplecza organizacyjno-technicznego. Współpracownicy i współpracowniczki Pawlik bywali nazywani artystami amatorami⁵. Tak pisała o nich też Pawlik w swojej rozprawie doktorskiej złożonej w 2018 roku. Wiktor Okrój tuż po premierze *Pokoju nieobecnych* jechał do Budapesztu zrobić zastępstwo w innym spektaklu. Edward Deskur, Wiktor Okrój, Dorota Wach i Justyna Kania mieli wkrótce rozpocząć próby wznowieniowe do spektaklu *Zastanawiam się...* w reżyserii Joanny Pawlik przed pokazem na festiwalu Szczeliny organizowanym przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu (pokaz towarzyszył wystawie *Inni malowali rybki*, którą Pawlik zrealizowała ze współpracy z Deskurem). Działalność artystyczna jest dla nich również źródłem dochodu. Można więc zadać pytanie, co czyni artystkę czy artystę „zawodowym”, a co „amatorskim”: wyższe wykształcenie artystyczne, do którego osoby z niektórymi rodzajami niepełnosprawności mają ograniczony dostęp? Czy też raczej doświadczenie artystyczne? Czy to, że zarabiają na swojej twórczości?

Odpowiedź Joanny Pawlik jednoznacznie kieruje się ku doświadczeniu. To ze względu na nie od pewnego czasu zrezygnowała z członu „amatorzy” i nazywa osoby z nią współpracujące po prostu „artyst(k)ami”.

Kwestię statusu osób pracujących nad *Pokojem nieobecnych* komplikują jednak kwestie finansowe. Jak zwykle bywa w wypadku warsztatów, uczestniczki i uczestnicy nie otrzymali wynagrodzenia za udział. Takie warunki były oczywiście klarownie przedstawione od samego początku. Nowe uczestniczki warsztatów nie miały żadnych wątpliwości związanych z brakiem honorarium. Jednak artystki i artyści, którzy stale współpracują z Pawlik, zawsze dostają honorarium za występ i udział w wystawie. Artystka podkreśla, że to dla niej ważne i zawsze dba o wynagrodzenia dla wszystkich osób. Tym razem było to niemożliwe. Dorota Wach wspomniała w przeprowadzonej przeze mnie rozmowie, że po raz pierwszy zarobiła na śpiewaniu właśnie podczas swojej pierwszej współpracy z Joanną Pawlik i było to dla niej ważne. W przypadku warsztatów zdecydowanie nie uważała braku wynagrodzenia za problem. Wiktor Okrój mówił mi, że udział w projektach artystycznych to dla niego jedyna szansa zarobku, dlatego trochę się wahał, czy wziąć udział w procesie, w którym nie dostanie honorarium za występ. Udział w projekcie potraktował jednak jako naukę i doskonalenie swojej ekspresji performerskiej (mówi, że zdecydowanie lepiej czuje się pisząc i komponując, niż występując) oraz promocję swojej twórczości. Na tym poziomie zachwianiu ulegało, jak mi się wydaje, myślenie o tym projekcie jako klarownej kontynuacji poprzednich, ujawniając jednocześnie wpływ instytucji na relacje współpracy. W przypadku, gdy honorarium dostają wszystkie osoby współtworzące proces – można uznać, że wszyscy zostają wynagrodzeni za pracę artystyczną, mają więc status artystów. W przypadku Cricoteki warunki wyjściowe – w sposób typowy dla warsztatów – przyznawały status artystki tylko prowadzącej; pozostałe osoby – bez

względu na ich doświadczenie i umiejętności – mają status uczestniczek i uczestników. Ten paradoks wynika, moim zdaniem, z tego, że zasady współpracy w grupie stworzonej przez Pawlik nie są w żaden sposób ukonstytuowane, dlatego są szczególnie podatne na ustalenia instytucjonalne. Gdyby udało się stworzyć dla nich stałe ramy, z miejscem i budżetem na produkcję, pozwoliłoby to na dalszy rozwój współpracy, a do takich sytuacji by nie dochodziło. Częsty brak możliwości kontynuacji współpracy skłania do tego, by wykorzystywać do niej każdą okazję.

Gdybym miała znaleźć jakieś ramy definicyjne dla naszej pracy, nie byłaby to tylko partycypacja, która była głównie udziałem osób spoza grupy Pawlik, ale przede wszystkim kreacja zbiorowa – tak zwany *devised theater* – w formie skoncentrowanej nie tyle na pracy warsztatowej, ile na wytwarzaniu pokazu⁶. Za *devised theater* uważa się proces „tworzenia spektaklu od podstaw, przez zespół, bez istniejącego wcześniej scenariusza” czy partytury. W jego współtworzenie zaangażowani są uczestnicy procesu (Heddon; Milling, 2006, s. 4), którzy decydują, co i jak chcą powiedzieć (Green-Rogers, 2016). Nie wyklucza to jednak obecności osób (reżyserki lub reżysera), które kierują pracą i biorą odpowiedzialność za jej ostateczny kształt artystyczny (Heddon; Milling, 2006, s. 5). Jako cechy takiego procesu podaje się, między innymi, negocjację pomiędzy „ja” i „my”, czyli tworzenie wypowiedzi zbiorowej, oraz elastyczne podejście do procesu pracy (Mermikides; Smart, 2016, s. 254), co wiąże się też z mniej hierarchicznym niż tradycyjny, bardziej horyzontalnym modelem (s. 261). Taka praktyka może zapewniać pole widzialności i ekspresji dla osób z różnych powodów dyskryminowanych (s. 259), bywa nastawiona na przekraczanie barier gatunkowych (s. 263). Finałem współpracy może być spektakl albo cel społeczny i terapeutyczny (Heddon; Milling, 2006, s. 4).

Pawlik wraz z Cricoteką stworzyła ramy dla współpracy, ale jej przebieg nie był wypowiedzą „w imieniu artystki”, a scenariusz nie odpowiadał jej ścisłym, uprzednim założeniom, lecz wynikał z dynamiki współpracy, na przebieg której miały duży wpływ osoby uczestniczące w procesie. Zanim jednak opiszę tę dynamikę, chciałabym rozpatrzyć jeszcze jedną ramę często definiującą współpracę z osobami z niepełnosprawnościami na polu artystycznym, czyli arteterapię.

Terapia przez sztukę

W opublikowanym w 2019 roku tekście *Uczestnictwo osób z niepełnosprawnością wzrokową w kulturze* Beata Szabała pisze: „Osoby z niepełnosprawnością wzrokową mogą być nie tylko odbiorcami kultury, ale są także w stanie ją tworzyć” (2019, s. 48). Nieco protekcyjne sformułowanie „są także w stanie” koresponduje z wątkiem oceny twórczości osób z niepełnosprawnościami. Autorka traktuje tę kwestię jako „niejasną”: „Twórczość ta jest przede wszystkim sposobem autorehabilitacji i szansą na samorealizację”. Dlatego, powołując się na opinię Małgorzaty Czerwińskiej⁷, uważa, że to w efektach terapeutycznych, a nie artystycznych leży jej największa wartość (Szabała, 2019, s. 55). W takim ujęciu walory artystyczne okazują się drugorzędne w stosunku do efektu terapeutycznego. Podobne opinie wyraża i przytacza za innymi badaczkami i badaczami Anna Nowak w tekście z 2015 roku:

Bifunkcjonalne wykorzystanie twórczości w tych aspektach pozwala, jak zauważa Ewelina Jutrzyńska⁸, zwrócić uwagę na ogromny potencjał terapeutyczny aktu tworzenia. Działalność twórcza wymaga od osoby niepełnosprawnej na początku aktualizacji i wykorzystania całego zasobu swoich doświadczeń,

wiedzy, umiejętności, zdolności psychicznych i intelektualnych cech charakteru. Służy to kształtowaniu samodzielności i aktywności społecznej człowieka niepełnosprawnego” (Nowak, 2015, s. 93).

Według autorki⁹, udział osób z niepełnosprawnościami w działaniach teatralnych:

pozwała [...] nie tylko indywidualnie przeżywać własne stany uczuciowe, lecz także w sposób zasadniczy określić rodzaj własnych działań tych osób, nieustannie wzbogacać się psychicznie, duchowo, intelektualnie i werbalnie, jak też nieskończenie twórczo doświadczać i poszukiwać siebie. W zadaniach aktorskich pobudzane zostają procesy wyobrazeniowe artystów, aktywizują się ich myśli oparte na rozbudzanej stopniowo i umiejętnie fantazji [...]. uczestnictwo w pracach teatru stanowi dla osób niepełnosprawnych szansę ich twórczej inkluzji, zaistnienia w środowisku, wspomaga proces usamodzielniania oraz integracji z innymi uczestnikami, wzmacnia odwagę do ukazywania odrębności, tym samym wpływa pozytywnie na sposób postrzegania siebie i otoczenia (Nowak, 2015, s. 98).

W opozycji do takich ujęć stoją osoby i grupy nastawione na działania artystyczne, których celem jest przede wszystkim tworzenie sztuki, a nie proces terapeutyczny. W 2016 roku Justyna Sobczyk ironizowała: „Chciałabym znaleźć ilustratora, który narysuje sytuację, w której jeden z aktorów Teatru 21 mówi do drugiego: «Patrz: dziesięć lat pracy, a wszyscy myślą, że to terapia». Mimo zmiany sytuacji społecznej i tego, że my sami odeszliśmy od takiego spojrzenia, wciąż silne jest postrzeganie sztuki osób z

niepełnosprawnościami przede wszystkim w kontekście terapii” (Hasiuk, 2016)¹⁰. Coraz częściej jednak pojawiają się ujęcia pośrednie – kładące nacisk zarówno na wartość artystyczną, jak i terapeutyczną twórczości teatralnej. W 2006 roku Irena Jajte-Lewkowicz we wstępie do publikacji podsumowującej seminarium towarzyszące Międzynarodowym Spotkaniom Teatralnych Terapii i Teatr pisała o konieczności łączenia celów terapeutycznych z artystycznymi – zarówno w procesie tworzenia, jak i oceny twórczości osób z niepełnosprawnościami (2006, s. 9-14; por. też: Dworakowska, 2022). Wydaje mi się zresztą, że ujęcie takie nie jest dalekie artystkom i artystom mocno sytuujących się w polu sztuki. Kontekst „terapeutyczny” bywa jednak obciążający i izoluje twórczość osób z niepełnosprawnościami od szerszego pola sztuki (por. Hasiuk, 2016).

W mojej ocenie Joanna Pawlik funkcjonuje właśnie w tym polu pośrednim między podejściem terapeutycznym a artystycznym. Od 2003 roku prowadzi zajęcia Warsztatu Terapii Zajęciowej Artes w Krakowie. To podczas tych zajęć poznała wiele współpracujących z nią osób. Mówi jednak: „Jestem arteterapeutką na którymś miejscu. Jestem przede wszystkim artystką sztuk wizualnych” (Muca, 2016). Nie wyklucza więc korzyści psychologicznych, które mogą płynąć ze wspólnego wytwarzania dzieła artystycznego, a zarazem zakłada, że kwestie artystyczne są w tym procesie równie ważne, jeśli nie ważniejsze. Takie podejście jest świetnie widoczne w tym, jak Pawlik pisze i opowiada o współpracy, podkreślając, że interesuje ją przede wszystkim osoba i to, co chciałaby przekazać poprzez ich wspólną pracę. Swoje zadanie widzi w znalezieniu odpowiedniej formy estetycznego wyrazu. Ma być ona, z jednej strony, zgodna z jej treścią, zainteresowaniami i predyspozycjami danej osoby oraz jej gotowością (lub nie) na występ przed publicznością¹¹. Z drugiej, jej celem jest mocne oddziaływanie na odbiorców i odbiorczynie szeroko traktowanego pola sztuki. Tworzone wspólnie prace

prezentowane są w takich instytucjach artystycznych jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Małopolski Ogród Sztuki w Krakowie, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu, Instytut Teatralny w Warszawie, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Warto dodać, że myślenie Pawlik o terapeutycznym wymiarze sztuki poszerza przywołane powyżej refleksje, a wręcz przesuwają je na nieco inne tory. Deklaruje ona bowiem: „moim celem jako artystki jest zmiana w myśleniu o nas, osobach z niepełnosprawnościami, oswojenie z naszym wizerunkiem i często innym funkcjonowaniem w dniu codziennym” (Pawlik, 2018, s. 41). W tym ujęciu, jeśli twórczość artystek i artystów z niepełnosprawnościami ma mieć efekt terapeutyczny i powodować zmianę, to przede wszystkim w społeczeństwie „normatów”. W przypadku naszego procesu taka dynamika była obecna nie tylko w relacji z widownią, ale też w obrębie grupy. Choć w swojej pracy badawczej coraz częściej poruszam kwestię niepełnosprawności, to do czasu warsztatów miałam niewiele okazji do współpracy z artystkami czy artystami z niepełnosprawnościami. Było to szczególnie widoczne, kiedy na jednej z prób miałam zastąpić Justynę Kanię w asystowaniu Edwardowi Deskurowi. Choć przez kilka dni obserwowałam ich współpracę, okazałam się bardzo nieporadna. Deskur cierpliwie instruował mnie w kwestiach najprostszych – jak chociażby tej, że kiedy do niego podchodzę, powinnam stanąć naprzeciwko i powiedzieć swoje imię. Również dla Joanny Kwiecień była to pierwsza tego typu współpraca z osobami z niepełnosprawnościami. Warsztaty – dzięki ich inkluzywnemu charakterowi – rozwinęły nas nie tylko artystycznie, ale też poznawczo i relacyjnie.

II. Proces pracy

Niepełnosprawności i szczególne potrzeby

Pierwsze spotkanie miało charakter rozmowy. Mieliśmy się poznać i porozmawiać o temacie warsztatów, którym był okres lockdownu. Każdy z nas audiodeskrybował swój wygląd, mówił, czym się zajmuje, dlaczego trafił na warsztaty. Na tym etapie mocno poczułam odmienność naszych usytuowań. Jako osoba bez niepełnosprawności i nieartystka byłam w mniejszości. Podczas naszej rozmowy po raz kolejny zaczęłam się jednak zastanawiać nad definicją mojej sprawności. Czy jako osoba żyjąca od lat z zaburzeniami odżywiania, z dużą, choć korygowalną wadą wzroku, będąca przez lata w procesie terapeutycznym, z niemożliwym do wyleczenia zespołem jelita drażliwego, częściowo usztywnioną ręką, jestem na pewno całkiem sprawna? Ale czy identyfikacja z grupą osób z niepełnosprawnościami nie byłaby zawłaszczeniem? Na ile to, co opisałam, utrudnia mi codzienne funkcjonowanie? Rozmawiając i funkcjonując w tej grupie przez tydzień, miałam silne poczucie, że sama kategoria „niepełnosprawności” jest niewystarczająca do opisania możliwości i potrzeb funkcjonujących w niej osób¹². Dlatego do niepełnosprawności dodałabym kategorię szczególnych potrzeb – która pomaga nie tylko zróżnicować samą kategorię niepełnosprawności, ale dotyczy również osób niepełnosprawnych, z powodów np. ich sytuacji życiowej. Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnieniu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami tak definiuje podmiot swoich zapisów: „osoba ze szczególnymi potrzebami” to osoba, „która ze względu na swoje cechy zewnętrzne lub wewnętrzne, albo ze względu na okoliczności, w których się znajduje, musi podjąć dodatkowe działania lub zastosować dodatkowe środki w celu przezwyciężenia bariery, aby uczestniczyć w różnych sferach życia na zasadzie równości z innymi osobami”¹³. Taka szersza formuła została użyta w formularzu zgłoszeniowym na warsztaty. Zupełnie inne są potrzeby i

możliwości ekspresji Joanny Pawlik, która mówi, że dzięki protezie w czasie studiów prawie nikt nie wiedział, że nie ma nogi, ale też że bywa dyskryminowana jako osoba z niepełnosprawnością, która „za dobrze wygląda”, by mogła skorzystać z proponowanych tej grupie dostępności... Inaczej funkcjonuje Weronika Kułacz, która w wyniku przewlekłej choroby nowotworowej od lat żyje z poważnie zmniejszoną odpornością i niesprawnymi mięśniami brzucha. Inaczej Edward Deskur, który utracił wzrok kilka lat temu, inaczej Dorota Wach – niewidząca od urodzenia. Jeszcze innych dostępności potrzebuje Wiktor Okrój, poruszający się głównie na wózku i mówiący w sposób utrudniający komunikację. Źródłem mojej „szczególnej potrzeby” wykazanej w formularzu zgłoszeniowym było natomiast rodzicielstwo.

Istotnym wątkiem inicjującym refleksję o granicach kategorii niepełnosprawności w czasie pierwszej rozmowy na warsztatach był temat blindyzmów w literaturze naukowej opisywanych jako:

Wynikająca bezpośrednio z uszkodzenia wzroku specyfika postawy, pozycji, chodu, przeszukiwania przestrzeni, jak również brak pewnych zachowań motorycznych, które powinny w danej sytuacji wystąpić, przestały być obecnie zaliczane do tej kategorii zachowań. Blindyzmy (nazywane także stereotypiami, manieryzmami, zachowaniami autostymulacyjnymi) rozumiane są jako w pewnym stopniu świadome, powtarzające się ruchy lub czynności motoryczne bądź (rzadziej) werbalne, które nie wydają się być ukierunkowane na konkretny, rozpoznawalny dla otoczenia cel (Czerwińska, 2015, s. 111).

Zalicza się do nich: „kołysanie w przód i w tył z równoczesnym przenoszeniem ciężaru ciała z nogi na nogę, kręcenie się w kółko, podskakiwanie, tupanie, wymachiwanie dłońmi/rękoma, potrząsanie głową/rękoma, kiwanie głową, uderzanie dłońmi w uda, klaskanie, rytmiczne uginanie palców dłoni i stóp, nietypowe miny i grymasy na twarzy, poklepywanie po twarzy itp.” (Czerwińska, 2015, s. 111). Naukowcy podają różne przyczyny tych zachowań – behawioralne, funkcjonalne oraz neurobiologiczne (Czerwińska, 2015, s. 114). Znalezione przeze mnie narracje naukowe oraz poradnikowe o blindyzmach umieszczają je w kontekście zachowań nienormatywnych, mimo że: „Wymienione formy stereotypowych zachowań motorycznych występują w dość zbliżonej postaci u prawie wszystkich dzieci całkowicie niewidomych w różnym wieku, niezależnie od ich sytuacji wychowawczej i społeczno-kulturowej” (Majewski, 2002; za: Czerwińska, 2015, s. 112). Uważane są więc za niepożądane, będące problemem do rozwiązania, czy raczej do terapii (nie tylko w kontekście zachowań autoagresywnych, które również należą do spektrum blindyzmów). Obok zbytnej koncentracji na własnym ciele, które ogranicza eksploatację zewnętrzną, oraz możliwych uszkodzeniach ciała, „Wśród negatywnych konsekwencji blindyzmów tyflopedagodzy (m.in. Huebner, 1986; Scholl, 1986; Brambring, Tröster, 1992; Wawrowska, 2011¹⁴) wymieniają zwłaszcza ryzyko stygmatyzacji dziecka. Nietypowe, niezrozumiałe dla otoczenia zachowania pojawiające się w sytuacjach ekspozycji społecznej i kontaktach interpersonalnych są często interpretowane jako objawy choroby psychicznej lub niepełnosprawności intelektualnej” (Czerwińska, 2015, s. 119; znamienne jest zresztą to, że jako sposób stygmatyzacji jednej niepełnosprawności wskazuje się tu odniesienie do innych). Temat blindyzmów wypłynął właśnie w tym kontekście, czyli stygmatyzacji społecznej osób, które zachowują się w nietypowy sposób.

Rozmawialiśmy o krzywdzących komunikatach usłyszanych od osób, które bezmyślnie obrażają osoby niewidzące, komentując blindyzmy, oraz od tych, które w dobrej wierze, chcąc ustrzec je przed krytyką, umacniają przekonanie, że taka ekspresja cielesna jest niewłaściwa, może razić patrzących i że pozbycie się tego rodzaju gestów jest warunkiem dobrego funkcjonowania w społeczeństwie. Wszystkie te komunikaty mogą zostać zinternalizowane, wtedy obraźliwe komentarze wywołują nie tylko złość na osoby, które je wypowiadają, ale też przekonanie, że się na takie reakcje „zasłużyło”. To świetny przykład tworzenia tożsamości w procesie „ujarzmiania”: by nie spotkać się z karcącym komentarzem chóru „normatów” (por. Garland-Thopson, 2020) reprezentujących władzę, należy zinternalizować ich normę i postępować zgodnie z jej regułami (por. np. Butler, 2006; 2018). Ten normatywizujący i krzywdzący dyskurs skojarzył się nam podczas rozmowy na warsztatach z innymi sytuacjami, w których nasze ciała i zachowania są głośno komentowane i oceniane. Podobna do blindyzmów ekspresja cielesna może być udziałem osób widzących: bujanie się, kręcenie włosów, wisiorków, nerwowe drganie nogą, które również „nie wydają się być ukierunkowane na konkretny, rozpoznawalny dla otoczenia cel” – choć bywają uznane za drażniące, nie są tak mocno społecznie stygmatyzowane. Ze strony grupy popłynęły wtedy mocne deklaracje akceptacji uznanych za blindyzmy zachowań.

Głośne korygowanie nienormatywnych zachowań osób z widoczną niepełnosprawnością uruchomił też wątek niewidocznej niepełnosprawności. O swoich doświadczeniach w tym kontekście opowiedziały zarówno Joanna Pawlik, jak i Weronika Kułacz. Pawlik przywołała zobaczoną w Wielkiej Brytanii w toalecie tabliczkę przypominającą, że nie każda niepełnosprawność jest widoczna. Mówiła też o tym, jak kiedyś nie mogła wejść do muzeum drogą dla osób z niepełnosprawnościami, bo zdaniem

osoby pilnującej porządku „za dobrze wyglądała”¹⁵. Weronika Kułacz opowiedziała historię swojego przeżywania zamknięcia i izolacji w czasie Strajku Kobiet, w którym chciała wziąć udział, ale nie mogła ze względu na zagrożenie, które się z tym wiązało. I nie chodziło tylko o potencjalną agresję policji, ale też o to, że przewlekła choroba nowotworowa sytuuje Weronikę w grupie wysokiego ryzyka ciężkim przebiegiem COVID-19. To zestawianie widocznych i stygmatyzowanych ekspresji i niewidzialnych szczególnych potrzeb, które trudno wyegzekwować, unikając ciągłego tłumaczenia się, było bardzo istotne w naszej pracy. Pokazywało, moim zdaniem, jak wytwarza się wizerunek osób ze szczególnymi ciałami, zmysłami, umysłami i potrzebami oraz jakie warunki stawia im społeczeństwo: musisz pokazać swoją nienormatywność na tyle, by była wiarygodna, ale nie na tyle, by ktoś uznał ją za eksponowaną i drażniącą.

Niepelnosprawność jest więc zależna od sytuacji, zadania, otoczenia i tego, do jakich potrzeb i norm jest ono dostosowane. Tak też było podczas warsztatów. Różnorodność naszej grupy przyczyniła się do wzmożonej uważności na siebie nawzajem – szczególnie ze strony Joanny Pawlik i Barbary Pasterak, które były odpowiedzialne za nas jako grupę.

Uniemożliwiała też postawienie założenia, że rozwiązanie i strategia pracy dobre dla jednej osoby będą też korzystne dla drugiej. I tak, na przykład, o ile Weronika Kułacz otwarcie deklarowała, że nie będzie z nami wykonywać działań fizycznych – takich jak joga czy taniec – ze względu na stan jej mięśni brzucha, o tyle te same fragmenty spektaklu stały się w przypadku Joanny Pawlik rodzajem uwidocznienia alternatywnego wyglądu jej ciała, ponieważ jej ruch został zestawiony z ruchem ciał o normatywnej motoryce.

Co i jak chcesz powiedzieć?

Na pierwszych warsztatach pojawił się również wątek naszej wypowiedzi scenicznej. Mieliśmy najpierw napisać na kartkach kilka zdań o tym, jak przeżywaliśmy lockdown. Dzieliliśmy się wtedy bardzo osobistymi przeżyciami i historiami – część z nich znalazła się potem w spektaklu. Najmniej zachowało się z opowieści Doroty Wach, która w przedstawieniu śpiewała dwie wybrane przez nią wraz z Joanną Pawlik piosenki nawiązujące do sytuacji lockdownu. W następnym kroku mieliśmy zadeklarować, w jakich mediach chcielibyśmy pracować. Większość z nas wybrała kilka (np. słowo i ruch). Zastanawiając się, dlaczego Dorota Wach nie opowiedziała swoich historii, myślałam, że może zdecydował tu wybór medium. W rozmowie ze mną Dorota przypuszczała natomiast, że jej doświadczenia lockdownu w dużej mierze pokrywały się z tym, co mówił Edward Deskur. Żadna z nas nie wiedziała tego jednak na pewno. Joanna Pawlik zapytana o tę kwestię wskazała na krótki czas produkcji spektaklu, który uniemożliwił realizację wszystkich planów (ale też osłabił uważność) oraz wielość wątków. Zaznaczyła jednak, że chciałyby np. temat blindyzmów podjąć w kolejnych wspólnych z Dorotą pracach.

Możliwość kształtowania swojej obecności scenicznej zarówno pod względem tematu, jak i medium, stworzyła ramy, w których wiele osób zdecydowało się na osobiste i niekiedy ryzykowne kroki. Istotne wydaje się też to, że otwartość jednej osoby stymulowała pozostałe. Wytworzyła się atmosfera, w której trudne i wstydlive rzeczy zostawały przyjęte z empatią, uważnością i akceptacją, bez oceniania. Później poczucie bezpieczeństwa podtrzymywała możliwość konsultacji własnych propozycji z Joanną Pawlik, Barbarą Pasterak i z grupą. Z tej dogodności korzystaliśmy w różnym stopniu i – jak się okazało – z różnym poczuciem komfortu.

Edward Deskur podzielił się z nami bardzo osobistymi doświadczeniami, a na próbach puszczał nagrania głosowe realizowane podczas niedawnego pobytu w Szpitalu Klinicznym im. dr. Józefa Babińskiego w Krakowie. Na kilku próbach wspólnie dyskutowaliśmy, co z tego materiału mogłoby wejść do spektaklu. Kilka osób, w tym ja, miało wątpliwości, czy zawarte w scenariuszu historie mogą dotyczyć ludzi niebiorących udziału w spektaklu. Zastanawialiśmy się czy można ze sceny opowiedzieć historie cudzego życia bez pytania o zgodę. Nawet jeśli nie podawalibyśmy nazwisk, taka sytuacja wydawała się problematyczna. Jako argument przeciwko przytoczyłam sytuację, w której opowiedziany w czasie towarzyskiej rozmowy znaczący epizod z mojego życia został – bez mojej wiedzy – wykorzystany w spektaklu, wywołując we mnie dość silne i trudne emocje. Ostatecznie zgodziliśmy się, że odniesiemy się do zdarzeń, które miały związek z Edwardem. W ten sposób w spektaklu znalazła się historia o mężczyźnie, który pewnego dnia podarował mu winogrona, mówiąc, że jako jedyny niewidzący pacjent szpitala był dla niego dużą inspiracją. Takie rozpoznanie swojej uprzywilejowanej pozycji było dla tego mężczyzny motywujące. Dla Edwarda – raczej nie... Wychodząc od tej sytuacji, zaczęliśmy rozmawiać o tak zwanym *inspiration porn*. Termin ten wprowadziła Stella Young, określając tak teksty kultury, „w których osoby niepełnosprawne obdarzane są wyrazami uznania jako «dzielne», «mimo przeciwności» radzące sobie z codziennością, która urasta do rangi wyzwania. Ich «zmagania» są dla osoby afirmującej motywacją i inspiracją do sprawniejszego radzenia sobie z problemami oraz docenienia własnej uprzywilejowanej pozycji” (Zdrodowska, 2016, s. 396). W takim ujęciu „[n]iepełnosprawność, jest przedstawiana jako stan tak straszny, że wykonywanie nawet najprostszych, codziennych czynności urasta do rangi heroizmu” (tamże, s. 397). Jednocześnie oczekuje się, że afirmatywna postawa normatów ma wywołać entuzjazm i wdzięczność

adresatów „pochwał”. Zastanawialiśmy się wspólnie, jak opowiedzieć o sytuacji doświadczonej przez Edwarda tak, by widzowie odczytali ironię, by nie potraktowali zdania „Jesteś moją inspiracją” bezkrytycznie, powielając tym samym rozpowszechnioną ableistyczną postawę. Ostateczne postanowiliśmy zawrzeć ten krytyczny komunikat nie tyle w narracji, ile w ironicznym tonie głosu i śmiechu Edwarda. Ważnym elementem występu Edwarda był też monolog o jedzeniu w czasie lockdownu. Muzyk opowiadał, że to była jedna z największych przyjemności tego okresu, która pomagała mu „zabijać czas”. Zamawiał ogromne ilości jedzenia, popijał colą i z pełnym żołądkiem zasypiał. Takie praktyki, choć w opowieści były zabawne, stały się jednym z czynników, które doprowadziły go do depresji. Taka dynamika monologu była przeniesieniem procesu zachodzącego na próbach: pierwszego dnia po obiedzie Joanna Pawlik żartobliwie komentowała ilość jedzenia spożytego przez Deskura. Żarty ustąpiły, kiedy po jednej z prób Edward opowiedział o roli, jaką jedzenie odegrało dla niego w czasie pandemii, a Joanna Pawlik zaproponowała włączenie tego wątku do spektaklu.

Warto zaznaczyć, że Edward jest znakomitym performerem o dużej świadomości scenicznej. Silny głos, umiejętność improwizacji, *vis comica* przyciągają uwagę, czynią jego monologi bardzo sugestywnymi. Edward cały czas improwizuje, zachowując tylko ramę tematyczną, ale nie powtarzając wyuczonej roli, co z jednej strony pozwoliło zachować świeżość jego wypowiedzi, z drugiej sprawiało, że zamierzone przez nas efekty nie zawsze były równie wyraziste (w rozmowie ze mną mówił, że miał poczucie, iż pokaz nie wyszedł mu tak dobrze jak próba generalna). Te predyspozycje połączone z zawodowymi kompetencjami DJ-a sprawiały, że Edward stał się właściwie przewodnikiem po naszym spektaklu. To on siedząc przed widownią szukał w podłączonym do głośnika telefonie nagrania wprowadzającego do

przedstawienia, a następnie zaczynał pierwszą sekwencję swojego monologu, który powracał w drugiej części pokazu. To on wraz z Justyną Kanią miksował muzykę do niemal każdej sceny (towarzyszył im również grający na żywo Tomasz Przetacznik) i wchodził w rozmaite interakcje z pozostałymi osobami: mój monolog był przerywany dialogującymi z nim wstawkami muzycznymi, scena Wiktora przechodziła w dialog z Edwardem. Nikt inny nie uczestniczył w tylu scenicznych interakcjach.

Choć w czasie prób wydawało się, że Edward nie ma problemu z opowiadaniem swoich historii i zamienianiem ich w performans, w czasie rozmowy z nim dowiedziałam się, że kosztowało go to wiele wysiłku. Edward przyjaźni się z Joanną Pawlik od kilkunastu lat i ma do niej pełne zaufanie artystyczne. Jak wspomniałam, jego performanse były kluczowym elementem naszego spektaklu. Myślę też, że to jego decyzja, by na pierwszej próbie opowiedzieć o doświadczeniu kryzysu psychicznego, stała się ważnym impulsem dla innych, skłaniającym do dużej otwartości. Joanna Pawlik rozmawiała przed rozpoczęciem warsztatów z Edwardem o tym, że chciałaby, aby o swoich doświadczeniach powiedział w przedstawieniu, miała też nagrane na dyktafon jego wypowiedzi o pobycie w szpitalu. Tak się dzieje często w ich relacji – prywatne rozmowy stają się materiałem performansów, spektakli, instalacji. Mimo szacunku, przyjaźni i zaufania do Pawlik, Edward miał w tym przypadku pewne opory. W czasie naszej rozmowy po premierze podkreślał, że kilkakrotnie chciał się wycofać z projektu, a na pokaz nie zaprosił znajomych, których nie chciał wtajemniczać w swoje przeżycia. Już otwarcie się przed grupą było dla niego trudne, nie wiedział bowiem, jak zareagujemy i jak będziemy go traktować. Choć spotkał się ze zrozumieniem i akceptacją, czas prób był dla niego trudny. Dużym wsparciem była obecność Justyny Kani, której bardzo ufa i której obecność działa na niego kojąco. Dlatego próba, na którą nie mogła przyjść, była dla niego szczególnie

problematyczna.

Uczestnicząc w próbach, nie miałam pojęcia o wątpliwościach Edwarda. Dopiero kiedy mi o nich powiedział, zapytałam, jak się czuł, kiedy dyskutowaliśmy o tym, jak przekuć jego przeżycia w sceniczny efekt. Przyznał, że mu to przeszkadzało i miał moment związanej z tym złości. Dopiero wtedy zdałam sobie sprawę, jak niedelikatni okazaliśmy się w czasie prób. Brak wyraźnego sygnału dotyczącego dyskomfortu potraktowaliśmy jako oczywistą zgodę. Joanna Pawlik deklarowała jednak, że jeśli ktoś chce się wycofać z jakiejś sekwencji – może to zrobić na każdym etapie prób. Edward się nie wycofał i uważam, że jego występ był bardzo ważny dla naszego spektaklu, a otwarte mówienie o kryzysie zdrowia psychicznego i pobycie w szpitalu klinicznym przełamuje społeczne tabu i może w jakimś stopniu przyczynić się do osłabienia stygmatyzujących i tabuizujących podobne doświadczenia uprzedzeń. Wiedząc jednak, ile kosztowało Deskura wypracowywanie z nami tego efektu artystycznego i społecznego, jest mi przykro, że swoimi komentarzami mogłam utrudnić ten osobisty proces twórczy.

W przypadku Wiktora Okroja kluczowe stało się nie tyle, co ma powiedzieć, ale jak. Wiktor, w porozumieniu z Joanną, postanowił kontynuować wątek podjęty w ich poprzedniej współpracy – o samotności i problemach w poszukiwaniu partnerki, np. na Tinderze, wynikających z jego niepełnosprawności. Kwestie te, choć coraz silniej obecne w sztuce¹⁶, nadal są tematem mocno tabuizowanym. Dlatego bardzo szczere, autorskie wypowiedzi Wiktora mogły być dla widowni zaskakujące, a nawet niewygodne. Tym istotniejsza była komunikatywność jego wypowiedzi. Wiktor mówi powoli i z nietypową wyrazistością. Na pierwszym spotkaniu dużo rozmawialiśmy o tym, w jaki sposób zapewnić jego wypowiedziom

komunikatywność, nie osłabiając performatywnego wymiaru jego sposobu mówienia, nie wyręczać publiczności, a jednocześnie nie traktować Wiktora protekcjonalnie jako kogoś, kogo trzeba „tłumaczyć”. Rozmawialiśmy więc o tym, czy go rozumiemy. Choć zarówno osoby, które go znały wcześniej, jak i te, które spotkały go po raz pierwszy, nie stwierdziły dużych problemów w odbiorze wypowiedzi, Wiktor bał się, że nie zostanie zrozumiany. Pojawił się więc pomysł, by stopniowo wprowadzać publiczność w specyfikę jego mowy: najpierw dodać napisy, potem wprowadzić drugi – powtarzający jego kwestie – głos, by na końcu mówił sam. Pomysły te nie zostały jednak zrealizowane. Ostatecznie Wiktor mówi bez żadnych „tłumaczy”. Taka decyzja była dla niego, jak deklarował, ryzykowna, ale zgodził się na nią pod wpływem rozmów w grupie. W jego przypadku wspólne omawianie zasad jego występu nie było niekomfortowe. Przeciwnie, dodało mu pewności w wyborze konkretnych rozwiązań scenicznych.

Dużo mniej dyskutowaliśmy i ingerowaliśmy w sceny osób bez doświadczenia artystycznego. I tak, na przykład, do występu Weroniki Kułacz wszyscy podeszliśmy z większą ostrożnością, niż do występów Edwarda. Jak pisałam, udział Weroniki w warsztatach i spektaklu był dość spontaniczną decyzją. Po tym, jak opowiedziała nam o swoich doświadczeniach niewidocznej niepełnosprawności oraz kryzysu w czasie lockdownu, Joanna Pawlik zapytała, czy chciałaby się nimi podzielić w spektaklu. Weronika wahała się jakiś czas, ale w końcu przygotowała monologi. Z rozmowy z nią wiem, że ważne w podejmowaniu decyzji było to, z jaką otwartością i zrozumieniem jej opowieści zostały przyjęte na pierwszym spotkaniu. Mówiła też, że ma potrzebę przekuwania swoich doświadczeń w narrację; opowiedzenia o nich na własnych zasadach. Praca nad spektaklem zapewniła jej do tego warunki. Weronika nie „prezentowała” swoich monologów przed nami, nie były one przedmiotem naszej analizy. Nikt się w nic nie mieszał. Również Joanna

Pawlik raczej ustawiała je rytmicznie i sytuacyjnie, niż performersko lub treściowo. Właściwie do ostatnich dni warsztatów nie było do końca pewne, co dokładnie powie Weronika, choć oczywiście wiedzieliśmy, że będzie to bazowało na tym, co usłyszeliśmy pierwszego dnia. W tym przypadku nasza bierność stała się przestrzenią swobody do kształtowania autonomicznej narracji w ramach spektaklu. Dla Weroniki mówienie w przedstawieniu o rzeczach bardzo prywatnych nie było szczególnie trudne. Wynikało z jej potrzeby i poczucia komfortu – zarówno w czasie prób, jak i w sytuacji występu. Cały czas miała też poczucie, że przynależy do struktury spektaklu, że ma w nim do wypełnienia rolę i stara się to zrobić jak najlepiej.

Również wystąpienia Joanny Kwiecień, Justyny Kani i moje były w pełni przez nas kontrolowane. Moja scena zawierała fragmenty nagranych wywiadów z córką na temat zdalnej nauki. Stawiała mnie w złym świetle – jako kogoś, kto pilnuje i nadzoruje, prawiąc przy tym „powszechnie mądrości”, o tym, że „aby się nauczyć, trzeba ćwiczyć”, niekiedy doprowadzając dziecko do łez. W żadnym momencie nie miałam wrażenia, że ktokolwiek mnie do tego trudnego występu nakłania. Sama napisałam i zdecydowałam się na każde zawarte w scenie zdanie, z własnej inicjatywy i za zgodą córki nagrałam wywiad i zgodziłam się na jego wykorzystanie. Wkładem Pawlik w mój występ były skróty i sposób scenicznej aranżacji. Przyznam, że momentami aż martwił mnie brak uwag odnośnie do mojej sceny. Podobnie przebiegał proces pracy z Joanną Kwiecień, która przyniosła fragmenty napisanego wcześniej tekstu, oraz z Justyną Kanią. Jak pisałam, w przypadku osób współpracujących wcześniej z reżyserką, treści zostały w dużej mierze z nią omówione. Podlegały też dużo szerszym konsultacjom na forum grupy. Joanna Pawlik potwierdza, że na taką dynamikę współpracy w dużej mierze wpływało to, czy kogoś znała; we współpracy z nowymi osobami była ostrożniejsza, nie chciała na nas naciskać, bo nie wiedziała, czy nie naruszy

naszych granic.

Ostateczna treść spektaklu była w dużej mierze uzależniona od tego, co mogły i chciały wnieść do niej osoby uczestniczące. Opis tych procesów pracy i ich odbioru przez osoby, których dotyczyły, wskazuje, moim zdaniem, na to, że szczególne potrzeby dotyczą również strategii pracy – nie tylko na poziomie predyspozycji fizycznych (na co zwracałam uwagę wcześniej), ale też osobowościowych i relacyjnych – zwłaszcza w kontekście tematów osobistych oraz zróżnicowanego doświadczenia i statusu artystycznego. Przy czym równie ważne jak uważność reżyserki, kuratorki, uczestników i uczestniczek wydaje mi się też mówienie o swoich potrzebach i granicach. To jednak w grupie, w której nie wszyscy się znają, może być, przynajmniej początkowo, trudne. Jestem pewna, że pod tym względem, na przykład, wielomiesięczny proces pracy nad spektaklem *Zastanawiam się...* przebiegał inaczej.

Warsztat z odwagi

W wieku 10 lat uległam wypadkowi, który sprawił, iż stałam się osobą z niepełnosprawnością ruchową. Jako uczennica szkoły sportowej bardzo szybko nauczyłam się chodzić na protezie nogi i udawałam, że wszystko jest tak, jak przed wypadkiem. Od tego czasu ściśle ukrywałam swoją niepełnosprawność, było to bardzo męczące, ale wstyd był jeszcze bardziej dojmujący. [...] żyłam wręcz w przerażeniu swoją nieoczekiwaną innością. Potrzebowałam ponad 20 lat, aby ujawnić swoją tajemnicę, a moimi narzędziem stała się sztuka i tzw. dokamerowy performance. Ciężar ukrywania mojej fizyczności był tak duży, iż początkowo realizowałam swoje działania we własnym domu, sama ustawiając kamerę i wykonując

wszystkie techniczne i koncepcyjne założenia prac. Powodem, dla którego nie zaprosiłam innej osoby np. do pomocy technicznej, był oczywiście wstyd. [...] Uporczywe Gapienie się na moją sztuczną nogę, nietypowy sposób poruszania się, czasem z kulą, sprawił, że postanowiłam realizować swoje performanse w przestrzeni publicznej, aby zmierzyć się ze Spojrzeniem innych poprzez realizację prac video (Pawlik, 2018, s. 14-17)

– pisze w swojej pracy doktorskiej Joanna Pawlik, odwołując się do licznych teorii, ze szczególnym uwzględnieniem Rosemary Garland-Thomson, tematyzujących „gapienie się”. Gapienie się to uporczywe, ujarzmiające spojrzenie osób sprawnych na osoby z niepełnosprawnościami w przestrzeni publicznej, które paradoksalnie łączy się z zakazem spojrzenia na odmienność. Takie spojrzenie ma perfomatywną moc kształtowania tożsamości (por. np. Garland-Thomson, 2016, s. 61-67). Wystawianie swojego ciała na spojrzenie innych było w przypadku Joanny Pawlik procesem stopniowym, miało charakter przekraczania osobistego tabu oraz przełamywania izolacji. W poświęconym jej odcinku programu „Videofan” mówiła, że przez wiele lat nie miała kontaktu z osobami z niepełnosprawnością. Dopiero gdy zdecydowała się wyjść w swojej sztuce poza „własny pokój”, zaprosiła do współpracy inne osoby z niepełnosprawnościami – na początku kobiety po amputacji, by zbliżyć się do nich jak do „sióstr”¹⁷. O ile w takich performansach jak *Taras* czy *Symetria* Pawlik poszukiwała podobieństwa między ciałami, o tyle w spektaklu *Pokój nieobecnych* większość jej działań scenicznych opierała się na ekspozycji jej ciała zestawionego z ciałami normatywnymi. Jednocześnie działania te miały charakter powtórzenia i odwrócenia, były bowiem odwzorowaniem dwóch dokamerowych performansów Pawlik: *Balans* oraz *Bez tytułu*. W *Balansie*

artystka, stojąc na „dmuchańcu” na plaży, wykonuje wymyślone przez siebie i dostosowane do własnego ciała figury przypominające asany. W filmie *Bez tytułu* w przestrzeni domowej wykonuje skomplikowaną choreografię do piosenki zespołu CocoRosie. W naszym spektaklu jogę ćwiczyła wraz z Joanną Kwiecień, Justyną Kanią i ze mną; taniec wykonywała w tym samym składzie, lecz beze mnie. W obu scenach obcisłe kostiumy podkreślały różnice między wykonującymi ćwiczenia ciałami. Adaptacja tych ćwiczeń na ciała o dwóch nogach okazała się nieoczywista. Było to szczególnie problematyczne w scenie tańca. Joanna Kwiecień mówiła w rozmowie ze mną, a ta kwestia wracała też podczas prób, że tańcząc z Joanną Pawlik, ona i Justyna Kania musiały wymyślić, co mają robić z prawą nogą. Gdy wzorem ruchu było ciało o alternatywnym kształcie, problematyczne okazało się posiadanie obu nóg.

Pomysł, by sceny bazowały na powtórzeniu już istniejących prac, można potraktować jako rozwiązanie mające ułatwić i przyspieszyć proces. W przypadku jogi doprowadziło to jednak do nieobecności w scenie Doroty Wach, Edwarda Deskura i Wiktora Okroja. Choć początkowo ćwiczyli ją wszyscy, to z powodu trudności z odwzorowaniem figur proponowanych przez Joannę Pawlik część osób się wycofała. Dorota mówiła, że bała się, iż nie wykona dobrze tych ćwiczeń i to będzie źle wyglądało z perspektywy widowni. Edward, który na co dzień ćwiczy jogę, stwierdził, że zaproponowane ćwiczenia są niezdrowe. Gdybyśmy zdecydowali, że chcemy ćwiczyć razem, że zależy nam na zaprezentowaniu ekspresji wielu różnych ciał w jednej strukturze, moglibyśmy zrezygnować z wiernego kopiowania performansu i poszukać takich rozwiązań, które byłyby dostępne dla wszystkich. Taka sytuacja dałaby nam możliwość współdziałania w jednej scenie, a dla osób, które się z ćwiczenia wycofały, stworzyłaby możliwość wypróbowania nowego dla nich rodzaju ekspresji artystycznej. Joanna Pawlik

nie nakłaniała ich do kontynuacji prób do tej sceny, bo obawiała się, że nie starczy czasu na przygotowanie sekwencji dostępnej dla wszystkich. Decyzja o powtarzaniu choreografii do muzyki CocoRosie prowadziła do dalszych rezygnacji. Obejrzawszy nagranie, od razu stwierdziłam, że nie zdołam się nauczyć tak skomplikowanego układu. Taniec został rozpisany na czterdzieści pięć figur, których uczestniczki musiały uczyć się poza próbami, a których synchronizacja, z uwagi na płynne przejścia oraz brak wyraźnego rytmu, okazała się bardzo trudna. Sekwencji ruchów musiały się uczyć nie tylko Joanna Kwiecień i Justyna Kania, ale również Joanna Pawlik. Artystka wspominała też, że filmy nagrała ponad dziesięć lat temu, mając inną kondycję niż obecnie. W ten sposób nienormatywna choreografia Pawlik sprzed lat stała się niemożliwym do osiągnięcia wzorcem.

Mimo tych trudności uważam, że sceny te były interesujące artystycznie i znaczące dla całego naszego procesu. Efekt był podwójny – z jednej strony były manifestacją sprawności alternatywnego ciała artystki, z drugiej tematyzowały sprawność jako coś zmiennego w czasie – bez względu na kształt ciała i brak wyraźnych zmian jego charakteru. W tym sensie Pawlik, zamiast opowiadać o swoich doświadczeniach, ucieleśniła je, tematyzując swoistą historyczność i procesualność, a nie tylko niepełnosprawność własnego ciała. Skonfrontowała się zarówno ze spojrzeniem widzów na jej działające na żywo ciało bez protezy, jak i z własnym ciałem sprzed lat.

W scenach tych dochodziło do ciekawego zestawienia archiwum i repertuaru. Archiwum w ujęciu Diany Taylor to materialne ślady i zapisy – książki, dokumenty, kości, płyty DVD, a repertuar to ucieleśnione działania – performanse, gesty, oralność, ruch, taniec, śpiew, „zwykle uznawane za rodzaj wiedzy ulotnej i niemożliwej do zreprodukowania” (Taylor, 2018, s. 203), przekazywanej z ciała do ciała. O ile więc nagrania performansów

stanowiły element archiwum, tak jego twórczynią była Pawlik, która w obu przypadkach nie wykonywała znormalizowanej choreografii, ale improwizowała na bazie jogi i tańca współczesnego. W ten sposób repertuar jej działań, czerpiący z kulturowego archiwum, stał się źródłem kolejnego archiwum – wykorzystanego jako wzór w naszym spektaklu i po raz kolejny przekształconego w działaniach performatywnych. W tym procesie każdy wzorzec został z konieczności przekształcony, zmodyfikowany, dostosowany do potrzeb, ukazany jako niedostępny dla różnych ciał (nawet ciała będącego „źródłem” archiwum). Praktyka ta jednocześnie wskazywała na to, że żadnego archiwum nie da się dosłownie odtworzyć, nawet jeśli wzorem i wykonawcą jest (pozornie) to samo ciało. W ten sposób fragmenty naszego spektaklu wpisywały się w nurt reperformatansu, który oznacza dążenie do stworzenia wiernej repliki oryginału. Przy czym Taylor zauważa, że kluczowe jest tu powtórzenie formalnej struktury, za którą uznaje: „przyczyny działania, jego adresatów i tych, którzy podejmują decyzję” (2018, s. 211-212). Jako przyczynę działania rozumiałabym w obu przypadkach chęć przełamania wstydu, manifestacji alternatywnego ciała przed widownią oraz odzyskanie kontroli nad własnym wizerunkiem. W tym sensie mieliśmy tu do czynienia z reperformatansem.

Działanie podjęte przez Pawlik w naszym procesie pracy było, jak mi się wydaje – podobnie jak w jej wcześniejszych performansach – przełamywaniem wstydu w obliczu potencjalnie ujarzmiającego spojrzenia widowni. Jeśli rozumieć słownikowo słowo warsztat jako „ogół zajęć, których celem jest pogłębianie wiedzy i doskonalenie określonych umiejętności”¹⁸ to, na jakimś poziomie, były to warsztaty przełamywania wstydu, oporu, lęku, odzyskiwania sprawczości nad swoim wizerunkiem i swoją historią oraz przekuwania ich w proces artystyczny. Oprócz już opisanych powyżej przypadków Edwarda, Weroniki, Wiktora i moim, warto dodać, że dla Doroty

Wach wyzwaniem było śpiewanie w języku angielskim, którego nie zna, dla Justyny Kani – czytanie swoich wierszy przed widownią, czego nigdy wcześniej nie robiła, dla Joanny Kwiecień – publiczne wykonywanie choreografii, której nie da się perfekcyjnie zsynchronizować, dla Joanny Pawlik – występowanie na żywo bez protezy oraz śpiewanie na scenie. Warto dodać, że może chodzić tu zarówno o wstyd występujących, jak i oglądających, którzy mogą czuć się nieswojo, słuchając osobistych monologów i mimowolnie oceniając wagę poruszonych problemów, porównywać ekspresję różnych ciał, wychwytywać momenty braku synchronizacji i zastanawiać się nad ich przyczyną.

Kto podejmuje decyzje?

Najczęściej chyba zadawanymi pytaniami na naszych próbach były: „Co o tym myślisz?“, „Jak się z tym czujesz?“. Zazwyczaj stwarzały pole do podzielenia się swoją opinią, przemyślenia dyskutowanej kwestii i poczucia współtworzenia spektaklu. Podobna zasada obowiązywała w czasie wyboru kostiumów. Gdy Kamil Kuitkowski przyniósł nam rzeczy, z których mieliśmy je komponować, w decyzji istotne były zarówno kwestie estetyczne (one zdecydowały o ograniczonej do czerni i srebra gamie kolorystycznej), jak i komfort osób występujących (co nie oznaczało, że zawsze wybieraliśmy najwygodniejsze i najbezpieczniejsze opcje). Trzeba jednak podkreślić, że były osoby, które Joanna Pawlik częściej pytała o zdanie – na przykład Barbara Pasterak czy ja – i takie, do których zwracała się rzadziej. Wydaje mi się, że było to związane z tym, kto chętniej wypowiadał swoje opinie. Barbara Pasterak jest kuratorką *Cricoteki otwartej*, ma ogromną wiedzę praktyczną i merytoryczną, przyglądała się naszemu procesowi z zewnątrz, np. zapisując kolejność scen w scenariuszu, ustalając szczegóły techniczne. Często sama komentowała rozwiązania, które jej się nie podobały lub które chciała

utrwalić. Ja z kolei jako osoba, która na co dzień prowadzi zajęcia i analizuje spektakle, mam skłonność do komentowania i interpretowania, a w grupie osób, z którymi czuję się swobodnie, nie mam problemu z zabieraniem głosu. Przyznam jednak, że po kilku dniach warsztatów miałam poczucie, że odzywam się za dużo, że to może być uciążliwe, niepotrzebne, że spowalnia proces. Podobne wrażenie, jak się okazało w czasie wywiadu, miała na temat swojej aktywności Barbara Pasterak.

Chyba dla nikogo nie ulegało jednak wątpliwości, że spektakl jako całość jest kształtowany przez Joannę Pawlik. To ona podejmowała decyzje, ustalała kolejność scen, kształtowała sekwencje ruchowe. Choć więc nasz proces miał charakter *devised theater* bazującego na zbiorowej kreacji, to był to wariant przewidujący obecność liderki (Syssoyeva; Proudfit, 2016, s. 8-9). To Pawlik była zaproszoną przez instytucję inicjatorką i pomysłodawczynią procesu oraz jedyną osobą w tym gronie, która ma artystyczne wykształcenie akademickie oraz mocną pozycję w świecie artystycznym. Jej status jest nie tylko źródłem autorytetu i zaufania, ale też artystycznej i instytucjonalnej odpowiedzialności i sprawczości.

Konsekwencje spektaklu

Ostatecznie zrealizowaliśmy zdarzenie, które nie było typowymi warsztatami, ale raczej intensywnym procesem produkcji spektaklu. Dla wielu osób dobrze przyjęty pokaz, możliwość zaprezentowania swojego doświadczenia przed publicznością były bardzo ważne. Warto jednak wskazać konsekwencje płynące z poczynionych w pomysle na ten proces założeń. Charakter typowo warsztatowy miał pierwszy dzień – kiedy rozmawialiśmy, dzieliliśmy się historiami, doświadczeniami z okresu lockdownu. Ten czas zbudował kapitał zaufania i porozumienia między nami, na którym potem bazowaliśmy. Z

czasem mieliśmy jednak coraz mniej okazji do interakcji, wspólnej dyskusji, wymiany praktyk życiowych i artystycznych. Jedynie scena pokoju nieobecnych była momentem ponownego współdziałania na scenie. Idea tej sceny polegała jednak na tym, że każda osoba sama wymyślała sobie partyturę działań. Momentów opartych na silniejszej współpracy w całym procesie bardzo mi brakowało. Wynikało to, moim zdaniem, z założonego celu i braku czasu na jego wykonanie. Sceny wieloosobowe wymagają znacznie większej liczby prób. Było to zresztą widać na przykładzie tańca Joanny Pawlik, Joanny Kwiecień i Justyny Kani. Potrzeba nauczania się trudnej partytury, synchronizacji ruchów sprawiła, że scena była próbowana codziennie, a uczestniczki musiały poświęcić na jej przygotowanie również czas w domu. Nie było to łatwe, ponieważ nasze próby trwały codziennie od 15:00 do 20:00, a w weekendy od 10:00 do 13:00 oraz od 14:00 do 17:00. A przecież część osób jednocześnie pracowała zawodowo. To, czy scena ta zostanie w spektaklu, było niepewne właściwie do dnia pokazu, mimo że wymyślono dla niej wspomagającą i ramującą tematycznie formę inscenizacyjną: taniec Joanny Pawlik miał być rejestrowany przez kamerę i wyświetlany na tylnej ścianie, tak by scena kojarzyła się z kursem tańca online, co pasowało do konwencji spektaklu i wzmocniło efekt powtórzenia, o którym pisałam powyżej.

Sekwencyjna forma spektaklu miała swoje konsekwencje. Z jednej strony, każdy z nas miał okazję kształtować własny występ, skoncentrować się na tym, co i jak chce powiedzieć. Pozwoliło też na w miarę równomierne rozłożenie uwagi na wszystkie osoby występujące. Z drugiej strony, to też bardzo wpłynęło na dynamikę warsztatów. Kiedy nie były próbowane „nasze” sceny lub „pokój nieobecnych” – przede wszystkim czekaliśmy. Taka sytuacja byłaby pewnie oczywista w czasie produkcji spektaklu (choć może wtedy nie musielibyśmy zawsze przychodzić wszyscy), stawała się problematyczna w

wypadku warsztatów, na których teoretycznie powinniśmy być cały czas. Strategie radzenia sobie z tym pustym czasem były różne: jedni przyglądali się pracy pozostałych, inni przynosili książki, cicho rozmawiali, po prostu siedzieli... Trudno jednak w tym zakresie porównać np. sytuację moją i Doroty Wach. Mogłam wyjąć telefon, komputer, książkę, swobodnie przemieszczać się po sali. Wszystkie te rozwiązania były dla Doroty niedostępne. Telefon, na przykład, musiałby być włączony w trybie *voice of system*, co z kolei przeszkadzałoby osobom w tym momencie pracującym nad swoją sceną. Nawet próba śledzenia pracy innych była dla niej utrudniona, zwłaszcza w scenach ruchowych. Dorota nie uważała jednak tej sytuacji za nadmiernie uciążliwą. Podobnie Wiktor traktował ten czas jako możliwość nawiązywania interakcji z innymi. Edward również bardzo cenił swobodne rozmowy i „rodzinną” atmosferę w garderobie. Kwestia organizacji pracy była jednak ważnym tematem naszej ewaluacji oraz moich rozmów z niektórymi osobami. Powracał temat niepunktualności i czasami nie najlepszej organizacji rytmu pracy i przerw, które momentami czyniły proces uciążliwym. Dziś myślę, że spotkały się tu dwa rodzaje myślenia o czasowości. Pierwsze to normatywne – reprezentowane, na przykład, przeze mnie, w ramach którego powinniśmy być punktualni, relacje między pracą a przerwą – klarowne, a czas – produktywny. Taki zestaw założeń i wyobrażeń sprawił, że miałam problem z funkcjonowaniem w cripowej czasowości, która czasami dominowała w naszym procesie. *Crip time* charakteryzuje się alternatywnym podejściem do tempa funkcjonowania, okresu trwania działań, relacji pracy i odpoczynku czy snu (Bailey, 2021). W sztukach performatywnych nastawionych na produktywność oraz „forsowanie się” dla efektu, jak zauważa Ania Nowak, „*Crip time* pozwala rozwijać nową cierpliwość” oraz akceptację tego, że „ludzie są zawodni i nie jest to ich wina; że nie można oczekiwać od współpracowników «zajechania się» dla

«dobra» projektu” (*Poszerzanie pola...*, 2021). Co ciekawe w kontekście naszego projektu dotyczącego czasu lockdownu, wśród badaczek i badaczy tego zjawiska okres pandemii bywa rozpoznawany jako taki, w którym wszyscy zaczęliśmy funkcjonować w *crip*owym czasie (Samuels, Freeman, 2021). Także momentami *crip*owa czasowość produkcji wydaje się bardzo adekwatna, łączyłaby temat i efekt z procesem pracy.

Jak zauważa Moya Bailey, *crip time* we współpracy oznacza poszukiwanie tempa na budowanie relacji i zaufania (2021). Nasze tempo, mimo różnych zaburzeń, opóźnień, niespodziewanych przerw okazało się zaskakująco szybkie. Gdyby nie to wzajemne zaufanie, które budowaliśmy pierwszego dnia pracy oraz w tych momentach zawieszonych produktywności, gdy „dawaliśmy sobie czas”, życzliwa atmosfera i generalna otwartość wszystkich osób uczestniczących w tym procesie oraz profesjonalizm, zaangażowanie i generalna przychylność Joanny Pawlik oraz pracowników Cricoteki – trudno byłoby nam uniknąć kryzysów czy konfliktów. Ważnym czynnikiem mobilizującym i rekompensującym pewne niedogodności była też satysfakcja z pokazu. Jedni czerpali ją z pochwał osób na widowni, inni, jak ja, z poczucia, że wszystko poszło tak, jak zaplanowaliśmy. Wiele osób podkreślało też, że możliwość podjęcia tematu lockdownu – również z perspektywy osób z niepełnosprawnościami – było silną mobilizacją do wysiłku pracy nad spektaklem i dążeniem do osiągnięcia jak najlepszej jakości estetycznej.

Pokój nieobecnych balansował między różnymi rodzajami współpracy, co wynikało z próby dostosowania procesu i efektu scenicznego do założeń oraz możliwości instytucji, celów artystki inicjującej proces, potrzeb, możliwości i potencjałów uczestniczek i uczestników. Ostateczny model pracy był

wypadkową tych (i wielu innych) czynników. Stanowiąc rodzaj procesualnej hybrydy, ujawnił rozmaite nieoczywiste pola w myśleniu o dostępności twórczości performatywnej. Pokazał też, jak – w mojej opinii konstruktywnie – przekształcają się różne założenia dotyczące profesjonalizmu i amatorskości, niepełnosprawności, szczególnych potrzeb, wspólnej kreacji we współpracy osób o bardzo różnych ciałach, zmysłach, umysłach, doświadczeniach i umiejętnościach oraz w jaki sposób spotkanie tak odmiennych osób wzmacnia otwartość i uważność na siebie nawzajem. Nie udało nam się jednak w pełni uniknąć pewnych nieporozumień czy błędów komunikacyjnych. Dla mnie udział w tym wydarzeniu okazał się bardzo cenny. Pozwolił spojrzeć szerzej i z większą wyrozumiałością na proces pracy i modele współpracy, których napięcia, ambiwalencje, pomyłki są nieuniknioną częścią. Mam nadzieję, że powyższa analiza pomoże wzmocnić elementy cenne w każdym procesie pracy oraz unikać wskazanych przeze mnie potencjalnych pułapek¹⁹.

Na koniec dodam jeszcze manifest: takie grupy, jak ta stworzona wokół Joanny Pawlik, powinny mieć możliwość rozwoju (stałe, dostosowane do potrzeb miejsce oraz finansowanie) – nie tylko artystycznego, ale też relacyjnego. Funkcjonowanie od projektu do projektu, choć przynosi ciekawe rezultaty artystyczne, jest przyczyną licznych niedogodności i ograniczeń. Systemowe wzmacnianie takich grup przyniosłoby korzyści nie tylko konkretnym zespołom, ale też – mówiąc górnolotnie – polskiemu teatrowi. Zyski nie opierałyby się tylko na wzbogaceniu środków artystycznych, którymi dysponuje teatr, ale też modeli pracy. Różnorodność potrzeb i talentów zdecydowanie wzmacnia uważność na relacje w grupie oraz granice i możliwości osób uczestniczących. To lekcja, której polski teatr dopiero zaczął się uczyć.

Wzór cytowania:

Kwaśniewska, Monika, *Szczególne potrzeby współpracy. Proces powstawania „Pokoju nieobecnych” w ramach Cricoteki otwartej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/ba3h-mx41.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

DOI: 10.34762/ba3h-mx41

Autor/ka

Monika Kwaśniewska (monika.kwasniewska@uj.edu.pl) – adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016) oraz *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019). Współredaktorka (wraz z Grzegorzem Niziołkiem) książki *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie* (2012) oraz (wraz z Katarzyną Waligórą) książki *Teatr brzydkich uczuć* (2021). Obecnie zajmuje się współczesnym aktorstwem performatywnym oraz krytyką instytucjonalną. Numer ORCID: 0000-0003-1913-4562.

Przypisy

1. <https://www.cricoteka.pl/pl/cwiczenia-z-codziennosci/> [dostęp: 28 XII 2021].
2. Nie rozmawiałam z osobami niebiorącymi udziału w warsztatach na zasadzie „uczestników” pracownikami Cricoteki: twórcami oprawy multimedialnej Mariuszem Gąsiorem oraz Mariuszem Potęgą, autorem kostiumów Kamilem Kuitkowskim oraz Olgą Curzydło – koordynatorką wydarzeń i dostępności, która jednak brała udział w spotkaniu ewaluacyjnym. Nie przeprowadziłam również wywiadu z muzykiem Tomaszem Przetacznikiem, który dołączył do grupy nieco później, a jako uczestnik warsztatów był współodpowiedzialny za warstwę muzyczną.
3. <https://www.cricoteka.pl/pl/pokoj-nieobecnych-rez-joanna-pawlik/> [dostęp: 28 XII 2021].
4. <https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publicacje/sztuka-partycypacyjna> [dostęp: 28 XII 2021].
5. Por. np. <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-zawodowcy-feat-amatorzy> [dostęp: 29 XI 2021];

Muca, 2016; Pawlik, 2018.

6. Kathryn Mederos Syssoyeva i Scott Proudfit twierdzą, twierdzą, że kreację zbiorową od *devised theater* różni nacisk na polityczny potencjał wspólnotowych praktyk, znacznie silniejszy w pierwszym przypadku. *Devised theatre* jest po prostu nastawiony na wspólny proces, nie na wspólny cel polityczny (Syssoyeva; Proudfit, 2016, s. 8).

7. W bibliografii artykułu pojawia się jedna praca Małgorzaty Czerwińskiej: „*Jesteście więksi ode mnie tylko o światło*” – o autorach z niepełnosprawnością wzroku – między rehabilitacją a życiem literackim, [w:] *Edukacja i rehabilitacja osób niepełnosprawnych – oblicza terapii*, red. T. Żółkowska, M. Wlazło, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2013.

8. Jutrzyzna, Ewelina, *Wykorzystanie dramatyizacji muzycznej w edukacji osób z niepełnosprawnością intelektualną*, [w:] *Człowiek z niepełnosprawnością intelektualną*, red. Z. Janiszewska-Nieścioruk, t. 2, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2004.

9. Powołującej się w przytoczonym poniżej fragmencie na tezy zawarte w pracach: Krasoń, Katarzyna; Mazepa-Domagala, Beata, *O dramie, teatrze, kreacji i graniu ról*, [w:] *Wyrazić i odnaleźć siebie, czyli o sztuce, ekspresji, edukacji i arteterapii*, red. K. Krasoń, B. Mazepa-Domagala, Wydawnictwo Górnośląskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Mysłowice 2008, s. 127-199 oraz Ploch, Leszek, *Środowisko rodzinne jako czynnik warunkujący rozwój zainteresowań teatralnych artystów niepełnosprawnych*, „Szkoła Specjalna” 2009, nr 4, s. 274-288.

10. Warto też w tym kontekście przywołać też wywiad Agaty Dąbek z Michałem Borczuchem o pracy nad spektaklami *Paradiso* z udziałem osób w spektrum autyzmu (Dąbek, 2017) oraz wypowiedź Rafała Urbackiego: „Zaznaczam, że nie jestem terapeutą i nie przyjmuję takiej roli w przebiegu pracy nad spektaklem, a sam spektakl jest wynikiem procesu artystycznego, a nie terapeutycznego. To pozwala nam traktować siebie nawzajem w pełni profesjonalnie: czyli ktoś jest reżyserem czy choreografem, ktoś jest tancerzem czy performerem. Dzielimy odpowiedzialność za proces wspólnej pracy i dzieło sztuki, które powołujemy, w które wspólnie jesteśmy zaangażowani, również w taki sposób, by jego późniejsza eksploatacja nie stanowiła problemu czy psychologicznej bariery dla performerów” (Godlewska-Byliniak, 2017).

11. Por. np. <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-zawodowcy-feat-amatorzy> [dostęp: 29 XI 2021]; Muca, 2016; Pawlik, 2018.

12. Kategoria niepełnosprawności w literaturze przedmiotu wzbudza wątpliwości: „Elżbieta Zakrzewska-Manterys [...] podkreśla, że jeszcze w latach 70. XX wieku określenie niepełnosprawność było „dziwacznym neologizmem”, wprowadzonym, aby podkreślić istotne różnice między ludźmi, będące społecznym konstruktem [...]. Pod pozorną – jak twierdzi autorka – neutralnością pojęcia, mającego oznaczyć sytuację zablokowania swobodnego pełnienia ról społecznych czy prowadzenia samodzielnej egzystencji ze względu na występujące deficyty zdrowotne i sprawności, kryje się jego wieloznaczność i paternalizm „pełnosprawnych” członków społeczeństwa, wprowadzających dystynkcję między sprawnymi ludźmi a tymi, którzy owego (wciąż niedookreślonego) standardu nie wypełniają: „Istotne są dla nas nie tylko cechy osób niepełnosprawnych, ile wielkość dystansu oddzielającego ich od świata przeciętnych ludzi” (Zakrzewska-Manterys, 2016, s. 20-21, za: Raław, Szawarska, 2018, s. 32)”. Guy Standing natomiast zauważa, że kategoria niepełnosprawności wymagałaby „przebudowy” (Standing, 2014, s. 185, za: Raław, Szawarska, 2018, s. 32). Zauważa on, że jej problematyczność wynika z kwestii powszechności, czasowości i widoczności: „Standing (2014, s. 185) zaznacza, że „Wszyscy mamy jakieś niesprawności czy ułomności” (powszechność), jednak w większości przypadków informacje o naszych

deficytach są dostępne tylko dla niewielu napotkanych przez nas ludzi (widoczność). Osoby posiadające widoczny deficyt sprawności podlegają kategoryzacji, z której wynikają odmienne zasady ich traktowania” (Raław, Szawarska, 2018, s. 32).

13. <https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/zapewnianie-dostepnos...> [dostęp: 29 XII 2021].

14. Kolejno: Huebner, Kathleen M., *Social Skills*, [w:] *Foundations of Education for Blind and Visually Handicapped Children and Youth: Theory and Practice*, red. G.T. Scholl, American Foundation for the Blind, New York 1986, s. 341-362; Scholl, Geraldine T., *Growth and Development*, [w:] *Foundations of Education...*, dz.cyt., s. 65-81; Brambring, Michael, Tröster, Heinrich, *On the Stability of Stereotyped Behaviors in Blind Infants and Preschoolers*, „Journal of Visual Impairment & Blindness”, 1992, 86(2), s. 105-110; Wawrowska, Ewa, *W rodzinie niewidomego dziecka*, [w:] *Rodzina z dzieckiem niepełnosprawnym – możliwości i ograniczenia rozwoju*, red. H. Liberska, Difin, Warszawa 2011, s. 119-128.

15. Oskarżenia o nieszczerość często spotykają osoby z niewidoczną niepełnosprawnością oraz ich bliskich. Por. Raław, Szawarska, 2018, s. 38

16. Por. np. spektakle Teatru 21: *Statek miłości*; *Klauni*, czyli o rodzinie lub np. spektakl *Sanctuary* irlandzkiego teatru Blue Teapot (http://blueteapot.ie/our_performances/sanctuary/) oraz inspirowany nim film w reżyserii Lena Collina pod tym samym tytułem (http://blueteapot.ie/our_performances/sanctuary-film/).

17. <https://vod.tvp.pl/video/videofan,joanna-pawlik,25819294> [dostęp: 29 XII 2021].

18. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/20215/warsztat/4910652/cwiczenia> [dostęp: 20 XII 2021].

19. Tak założone cele mojego tekstu są zgodne z celami ewaluacji teatru stosowanego opisanego przez Darko Lukicia (za Petrą Kuppers) w książce *Wstęp do teatru stosowanego* (2021, s. 189). Lukić mało miejsca poświęca jednak ocenie jakości artystycznej (por. 2021, s. 183-192), która dla mnie są istotną częścią ewaluacji wszystkich projektów teatralnych. W niniejszym tekście nie dokonuję jej, ponieważ jako współautorka nie czuję się do tego uprawniona.

Bibliografia

Bailey, Moya, *The Ethics of Pace*, „The South Atlantic Quarterly” 2021 nr 2, DOI: 10.1215/00382876-8916032.

Bishop, Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Bęc zmiana, Warszawa 2015.

Butler, Judith, *Krytycznie Queer*, przeł. A. Rzepa, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 530-550.

Butler, Judith, *Wprowadzenie*, [w:] tejże, *Psychiczne życie władzy. Teorie ujarzmienia*, przeł. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Czerwińska, Kornelia, *Blindyzmy w procesie rozwoju dzieci niewidomych i słabowidzących –*

etiologia, profilaktyka, terapia, [w:] *Wczesne wspomaganie rozwoju dziecka z niepełnosprawnością wzroku – w kręgu diagnozy i terapii*, red. K. Czerwińska, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2015.

Dąbek, Agata, *Potraktowaliśmy siebie poważnie*, rozmowa z Michałem Borczuchem, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wybór i opracowanie E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Wydawnictwo Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017, <https://e-teatr.pl/potraktowalismy-siebie-powaznie-a257707> [dostęp: 29 XII 2021].

Dworakowska, Zofia, *Kwestia autorytetu, czyli wspólne problemy sztuki partycypacyjnej i badań jakościowych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/kv59-m013.

Heddon, Deirdre; Milling, Jane, *Devising Performance. A Critical History*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, tłum. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystywania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki*, przeł. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności...*, dz. cyt., s. 61-74.

Godlewska-Byliniak, Ewelina, *Jesteśmy jak jętki, żyjemy za krótko*, rozmowa z Rafałem Urbackim, [w:] *Odzyskiwanie obecności...*, dz. cyt., <https://e-teatr.pl/jestesmy-jak-jetki-zyjemy-za-krotko-a261933> [dostęp: 29 XII 2021].

Green-Rogers, Martine Kei, *What is Devised Theatre?*, „The theatre times”, 28.09.2016, <https://thetheatretimes.com/what-is-devised-theatre/> [dostęp: 29 XII 2021].

Hasiuk, Magdalena, *Mała kropeczka w wielkiej konstelacji*, rozmowa z Justyną Sobczyk, „Teatr” 2016, nr 1, <https://e-teatr.pl/mala-kropeczka-w-wielkiej-konstelacji-a212027> [dostęp: 10 IV 2022].

Jajte-Lewkowicz, Irena, *Wprowadzenie*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Oficyna Wydawnicza Tercja, Łódź 2006.

Lukić, Darko, *Wstęp do teatru stosowanego. Do kogo należy teatr?*, przeł. G. Abrasowicz, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 2021.

Majewski, Tadeusz, *Tyflopsychologia rozwojowa. Psychologia dzieci niewidomych i słabo widzących*, PZN, Warszawa 2002.

Mermikides, Alex; Smart, Jackie, *Doing What Comes Naturally? Women and Devising in the UK Today*, [w:] *Women, Collective Creation, and Devised Performance. The Rise of Women Theatre Artists in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, red. K.M. Syssoyeva, S. Proudfit, Palgrave Macmillan, New York 2016.

Muca, Klaudia, *Performerzy życia, outsiderzy sztuki*, rozmowa z Joanną Pawlik, „Fragile. Pismo kulturalne”, 19 X 2016, <https://fragile.net.pl/performerzy-zycia-outsiderzy-sztuki-z-joanna-paw...> [dostęp: 29 XII 2021].

Nowak, Anna, *Uczestnictwo osób niepełnosprawnych w kulturze*, „Chowanna” 2015, nr 1.

Pawlik, Joanna, *Performerzy życia, outsiderzy sztuki – współuczestnictwo – współpraca*, rozprawa doktorska, Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, promotor: prof. dr hab. Grażyna Brylewska, Kraków 2018, <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/handle/11716/3393> [dostęp: 29 XII 2021].

Poszerzać pole tego, co możliwe, rozmowa Anny Majewskiej, Ani Nowak, Magdaleny Ptasznik, Agaty Siniarskiej, Magdy Szpecht i Idy Ślęzak, „Dialog” 2021 nr 1 (770), <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/poszerzac-pole-tego-co-mozliwe> [dostęp: 10 IV 2022].

Raław, Mariola; Szawarska, Dorota, *Ukryte/niewidoczne niepełnosprawności a polityka tożsamości i etykietowania w życiu codziennym*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2018, nr 3, http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume43/PSJ_14_3_Raław_S... [dostęp: 30 XII 2021].

Samuels, Ellen; Freeman, Elizabeth, *Introduction: Crip Temporalities*, „The South Atlantic Quarterly” 2021 nr 2, DOI: 10.1215/00382876-8915937.

Standing, Guy, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. K. Czarnecki, P. Kaczmarek, M. Karolak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Syssoyeva, Kathryn Mederos; Proudfit, Scott, *Toward a New History of Women in the Modern Theatre – an Introduction*, [w:] *Women, Collective Creation, and Devised Performance. The Rise of Women Theatre Artists in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, red. K.M. Syssoyeva, S. Proudfit, Palgrave Macmillan, New York 2016.

Szabała, Beata, *Uczestnictwo osób z niepełnosprawnością wzrokową w kulturze*, „Lubelski rocznik pedagogiczny” 2019, T. XXXVIII, z. 4.

Taylor, Diana, *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2018.

Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnieniu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami, <https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/zapewnianie-dostepnos...> [dostęp: 29 XII 2021].

Zakrzewska-Manterys, Elżbieta, *Ludzie różnią się między sobą w piękny sposób*, [w:] *Zrozum mnie i szanuj. Refleksje wokół niepełnosprawności intelektualnej*, red. A. Fandrejewska, A. Suchcicki, J. Koral, Stowarzyszenie Rodzin i Opiekunów Osób z Zespołem Downa „Bardziej Kochani”, Warszawa 2016, s. 19-41.

Zdrodowska, Magdalena, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie” 2016 nr 5, s. 384-403, DOI: 10.18318/td.2016.5.25.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/szczegolne-potrzeby-wspolpracy-proces-powstawania-pokoju-nie-obecnym-w-ramach-cricoteki>

CENZURA W TEATRZE. WIEK XIX

„Mężczyźni ułomki”. XIX-wieczne *emploi* jako przykład nieformalnej cenzury obyczajowej

Agnieszka Wanicka Uniwersytet Jagielloński

“Male Weaklings” A 19th Century Actor Specialisation as an Example of Moral Censorship?

The article concerns the specificity of actor specialisation in Polish theatre of the 19th century. It is an attempt to look at the phenomenon through the prism of questions taken from research on moral censorship. It sheds some light on the principles of the so-called realistic idealism which was the basis of stage art and visual culture of the era shaped by academic art. The theme of the article is the actor specialisation of a romeo and the changes occurring in this specialisation in the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: actor specialisation; theatre; actor; 19th century; late 19th and early 20th centuries; moral censorship; academic art; realistic idealism; romeo

Prowadząc badania nad historią teatru polskiego w XIX wieku, a w szczególności nad sztuką aktorską oraz fotografią teatralną tego okresu, zauważyć można, że większość problemów badawczych wiąże się z pojęciem *emploi*. Zrozumienie specyfiki *emploi* wydaje się kluczem do zrozumienia dramatu, teatru, ale także publiczności XIX-wiecznego świata. Należy także odnotować kwestię czasu trwania XIX wieku na polskiej scenie, rzadko poruszaną przez badaczy teatru. Jedynie Ewa Partyga w książce *Wiek XIX*.

Przedstawienia zadała zasadnicze pytanie „Jak długo trwał wiek XIX?” (s. 19). Autorka, wspominając rozmaitość periodyzacji długiego wieku, datę końcową wyznaczyła na wybuch I wojny światowej, co ma istotne znaczenie dla tematu jej książki, dotyczącej przemian cywilizacyjnych i strategii tożsamościowych. Niemiecki historyk Jürgen Osterhammel nazywa wiek XIX „przed-historią do współczesności” (s. 73). Jedną z jego koncepcji jest wydłużenie stulecia jeszcze o kilka lat po I wojnie.

Mówiąc nieco patetycznie: dopiero po wojnie ludzkość spostrzegła, że nie żyje już w XIX stuleciu. Dlatego należy niekiedy uznać, że wiek XIX, który zaczął się w latach 70. XVIII stulecia, zakończył się we wczesnych latach 20. XX wieku, gdy wraz z wkroczeniem w globalne czasy powojenne nowe technologie i ideologie wykopały przepaść między ówczesną teraźniejszością i czasami sprzed 1914 r. (s. 74).

W tak szerokim spojrzeniu na epokę ważne jest wyróżnienie okresu przełomu modernistycznego i zmian zachodzących w inscenizacji oraz dramaturgii od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. Różnicę między przedstawieniami „starego” i „nowego” teatru bardzo dobrze obrazuje fakt wprowadzenia oświetlenia elektrycznego. Gdy porównamy daty przejścia z oświetlenia gazowego na elektryczne w trzech najważniejszych ośrodkach teatralnych na ziemiach polskich, okaże się, że proces ten przebiegał mniej więcej w tym samym czasie. W Warszawie wprowadzono je podczas modernizacji gmachu Teatru Wielkiego w 1891 roku, w Krakowie w 1893, wraz z otwarciem nowego budynku Teatru Miejskiego, a we Lwowie w nowym gmachu teatru w 1900 roku (za: Mitzner, 1987), chociaż należy zaznaczyć, że – jak informują afisze – stosowano je także w dawnym gmachu teatru od 1886

roku. W tym samym momencie możemy wyznaczyć cezurę zmian w repertuarze. Od krakowskiej dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego (1893-1899) do repertuaru zaczęły wchodzić dramaty modernistyczne, które po sukcesach na scenie Teatru Miejskiego bardzo szybko trafiały do innych ośrodków teatralnych¹. Nowe możliwości inscenizacyjne oraz nowy repertuar wpływały na zmiany w sztuce aktorskiej. I ponownie kluczem do zrozumienia tych przemian okazuje się *emploi*.

W dowodzie osobistym swego talentu figurował jako lekki amant

Definicję oraz genezę pojęcia *emploi* przybliży Dariusz Kosiński w publikacji poświęconej tej problematyce, a zarazem podstawowej książce o polskiej sztuce aktorskiej XIX wieku, czyli *Dramaturgii praktycznej*. Za Patrice'em Pavisem przytacza definicję *emploi*, oznaczające „rodzaj ról, w jakich specjalizuje się aktor [...] lub do jakich predestynuje go wiek, wygląd, uroda, osobowość, siła wyrazu [...], styl gry” (za: Kosiński, 2005, s. 136-137), zaznaczając wyraźnie różnicę w funkcjonowaniu tego terminu w XIX wieku. Opisuując specyfikę XIX-wiecznego *emploi*, przywołuje dwa podstawowe źródła. Pierwsze, za Janem Michalikiem, dostrzega w dramacie, w którym pojawiły się typy postaci – młodych zakochanych, starszych opiekunów, postaci epizodyczne służących etc. – z których narodziły się teatralne wydziały ról, czyli m.in. amanci, amantki, „naiwne”, postaci charakterystyczne. Drugie źródło sytuuje w typologii.

Po wieku XVIII stulecie następne odziedziczyło wielką miłość do wszelkich klasyfikacji, łącząc poszczególne zjawiska w grupy za każdym razem, gdy tylko spostrzeżono jakieś istniejące między nimi

podobieństwa. Taka klasyfikacja wydawała się wręcz konieczna dla spełnienia wielkiego dzieła uporządkowania i zracjonalizowania świata, toteż stanowiła jedną z podstawowych procedur naukowych. Nie ominęła także nauk humanistycznych, w tym rodzącej się psychologii. Jednym z podstawowych sposobów opisanie danej jednostki było przyporządkowanie jej do którejś z istniejących grup (lub też w braku takowej – powołanie nowej). Typologia świata ludzkiego w sposób oczywisty wpływała na typologię postaci dramatycznych, a te dwie klasyfikacje spotykały się w momencie zetknięcia ról z ich przyszłymi wykonawcami (s. 136).

Nawiązując do *Estetyki scenicznej* Władysława Bogusławskiego, Kosiński wyciąga fundamentalny wniosek do zrozumienia sposobu funkcjonowania *emploi* w teatrze XIX wieku, dotyczący „fizjonomii zbiorowej jakiejś kategorii ról” (s. 136), czyli przekonania, jak powinien wyglądać, zachowywać się i jakim głosem wypowiadać się poszczególny typ: władca, zakochany, opiekun, służący, człowiek z ludu, czarny charakter etc. U podstaw tej wizji istniał „zbiór konwencji, wymagań i technik wykonawczych”, które należało wypełnić (s. 137). W XIX wieku to wydziały ról rządziły aktorami i aktorkami. Zadaniem wykonawców było „dostosowanie się do konwencji i spełnienie jej wymagań” (s. 137).

Adam Grzymała-Siedlecki, autor *Świata aktorskiego moich czasów*, dokonał ciekawego porównania *emploi* do dowodu osobistego aktora: „W dowodzie osobistym swego talentu Ludwik Wostrowski figurował jako lekki amant” (1957, s. 178). Do zawodu aktorskiego wkraczano wraz z pieczęcią określającą wydział ról, determinowany przez tzw. warunki, czyli wygląd, głos i wiek. Aktorzy i aktorki byli zatrudniani na określone *emploi*. Na najważniejszych scenach często wiele lat należało czekać, kiedy zwolni się

zajęte w zespole miejsce. Na przykład dopiero kiedy z zespołu warszawskiego odeszła (z powodu zamążpójścia) Romana Popiel, genialna „naiwna”, mająca bardzo duży repertuar ról, na jej miejsce zatrudniono aż dwie „naiwne”: Marię Wisnowską (z teatru lwowskiego) oraz Jadwigę Czaki (z teatru krakowskiego). Komik Mieczysław Frenkiel czekał na angaż na scenie warszawskiej aż do śmierci komika Alojzego Żółkowskiego syna.

Wydziały ról tworzyły w teatrze system hierarchiczny. Podstawowym podziałem były role dramatyczne (tragiczne) oraz komediowe. Poszczególne *emploi* dzieliły się na pierwszorzędne (m.in. tragik, tragiczka, zwani także pierwszym bohaterem i pierwszą bohaterką; pierwszy komik; amant, amantka, nazywani również kochankiem i kochanką, dalej wyspecjalizowani, np. amant dramatyczny, komediowy, liryczny, salonowy; „naiwna”), drugorzędne (m.in. role charakterystyczne, role drugoplanowe, użyteczne) i trzeciorzędne (role epizodyczne, m.in. role ludowe; role służących). Z tym podziałem były ściśle powiązane warunki kontraktu aktorskiego oraz wynagrodzenie.

Ramy obrazu

Na przełomie XIX i XX wieku *emploi* zaczęto utożsamiać z szablonem, rutyną, nazywać „murem” dotąd „nieprzekraczalnym” lub „ramą obrazu”, z którego niektórzy... zaczęli wychodzić. Zainteresowało mnie spojrzenie na *emploi* jako przykład kontrolowanych konwencji i wymagań. W definicji cenzury obyczajowej funkcjonuje termin tabu, czyli tego „co objęte surowym zakazem, nietykalne, o czym nie należy rozmawiać; temat, którego nie należy poruszać” (*Słownik współczesnego języka polskiego*, 1996, s. 1118).

„Cenzura obyczajowa pojawia się tam, gdzie elementy ze sfery tabu mogą się przedostać do obiegu oficjalnego” (Świstak, 2010, s. 115). Próbując uchwycić

mechanizmy zmian zachodzące w wybranym *emploi* amanta, postanowiłam podążać tropem pytań zaczerpniętych z badań nad cenzurą obyczajową. Autorzy książki *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne* przytaczają pracę amerykańskiej badaczki Sue Curry Jansen, z których wynika, że

we wszystkich społeczeństwach – także tych, w których funkcjonują gwarancje wolności wypowiedzi – grupy dominujące (*the powerful*) wykorzystują cenzurę, by tworzyć, zabezpieczać i utrzymywać swoją kontrolę nad władzą nazywania (a więc decydowania o tym, co jest ładne, prawdziwe, mądre, perwersyjne, bluźniercze itp.). Ta cenzura nie jest rozpoznawana i dlatego działa podstępnie, torpedując wszelkie prometejskie aspiracje oraz deklaracje wiary w obiektywność (za: Dąbrowski, Demenko, 2014, s. 11).

XIX-wieczną hierarchię społeczną bardzo dobrze obrazowała widownia teatralna, podzielona na trzy podstawowe obszary. Łoże, gdzie zasiadała arystokracja rodowa, szlachta i bogata burżuazja; parter zajmowany przez inteligencję, w tym siedzących w pierwszych rzędach krytyków teatralnych, oraz paradyz wypełniony przez studentów, robotników, proletariat. W tym modelu ważne są kierunki spojrzeń – z góry oraz z dołu. Znaczący badacz obyczaju warszawskiej burżuazji w XIX wieku ciekawie zauważył zasadę, która odnosiła się nie tylko do środowisk finansjery. „W dziedzinie obyczajów dość wyraźnie rysował się wtedy podział na tych, których naśladowano, i tych którzy naśladowali” (Ihnatowicz, 1971, s. 179). Na widowni teatralnej wzrok kierowano nie tylko na scenę, ale i na łoże, gdzie zasiadali ludzie wyznaczający trendy. Warto zauważyć, że Osterhammel wyznacza koniec stulecia na czas schyłku panowania najwyższego stanu.

Wiek XIX był ostatnią epoką, w której ważną rolę odgrywała jedna z najstarszych formacji społecznych – szlachta. Jeszcze w XVIII w. była ona w Europie, „żeby tak rzec społecznie pozbawiona konkurencji”. Około roku 1920 nie mogło być o tym mowy. W żadnym kraju Europy stan szlachecki nie zachował pierwszorzędnej siły politycznej lub wyznaczającej trendy siły kulturalnej (s. 995).

Kulturę wizualną XIX wieku ukształtował akademizm. Jego podstawy teoretyczne głosiły, że

sztuka powinna być objęta systemem, podzielona na logiczne kategorie i hierarchie [...] Zasady rządzące sztuką są poznawalne. Piękno, które jest ostatecznym jej celem, daje się ująć w określone reguły. Ich poznanie i przyswojenie daje gwarancję doskonałości (Poprzęcka, 1989, s. 17).

Malowany obraz miał tworzyć układ zamknięty, gdzie wszystkie elementy były podporządkowane jednolitej kompozycji (por. tamże, s. 13). Cechą charakterystyczną tego obrazu – jak pisze Maria Poprzęcka – było „fini”, czyli gładkie wykończenie, „wylizanie” (tamże). Sztuki akademickiej nigdy nie interesowało obserwowanie czy naśladowanie rzeczywistości, „zawsze zakładała wznoszenie się ponad naśladownictwo, ponad to, co można zaobserwować” (tamże, s. 218).

Analogiczne zasady rządziły sztuką sceniczną. Adeptom szkoły teatralnej zalecano obserwację świata i ludzi, jednak przestrzegano, aby na scenę trafiało tylko to, co mieściło się w określonym kanonie piękna.

Cały świat jest szkołą aktora, w którym to świecie wszystkie namiętności, wszystkie stany, wszystkie charaktery są w ruchu, lecz ponieważ większa część tych wzorów pozbawiona [jest] szlachetności i ogłady, przeto artysta nauką musi wybór swój oświecać. Nie dość jest przywdziać strój według natury, trzeba jeszcze, aby poznawszy, co prawdziwie piękne, umiał wybranym wzorom nadać kolor właściwy, przedstawiać ludzi z ich błędami, namiętnościami i charakterami, w świetle, jakiego sztuka wymaga (Jasiński, 2007, s. 207).

Tak nauczał Jan Tomasz Seweryn Jasiński w 1865 roku w *Teorii sztuki dramatycznej*, podręczniku, który ukształtował pokolenia aktorów i aktorek. Słowa te stanowią podstawę „idealizmu realistycznego”, obowiązującego na scenie, opisanego przez Kosińskiego (por. Kosiński, 2003; Kosiński, 2005). Kiedy używa się stwierdzenia, że scena teatralna była lustrem, w którym odbijało się społeczeństwo XIX wieku, należy zawsze pamiętać, że było to lustro z właściwościami zbliżonymi do dzisiejszego instagramowego filtra, które wygładzało i upiększało rzeczywistość, tworząc dobrze skomponowany obraz.

W tym obrazie istniało m.in. ukształtowane wyobrażenie, jak powinien wyglądać mężczyzna zakochany i wzbudzający miłosne uczucie, czyli amant (kochanek). Powinien być młody – amant należał do tzw. *emploi* przejściowego, uzależnionego od wieku² – wysoki, smukły, urodziwy i o „salonowym wzięciu” (Kosiński, 2005, s. 151). Standardy męskiej urody i zachowania wyznaczył na warszawskiej scenie Wojciech Piasecki, uważany za jednego z najwybitniejszych amantów. Według Haliny Waszkiel, autorki dziejów sceny warszawskiej w latach 1815-1868: „Takiego amanta nie było

potem chyba aż do Juliusza Osterwy” (2015, s. 116). Był to „artysta myślący, a należąc do rzędu mężczyzn obdarzonych nader piękną postacią przedstawiał swą osobą i talentem widok uroczy na scenie” (*Słownik biograficzny teatru polskiego*, 1973, s. 541). Jego następcy, m.in. Władysław Świeszewski i Jan Tatarkiewicz odznaczałi się podobnymi warunkami. Tatarkiewicz był częstym partnerem Heleny Modrzejewskiej, która tak go opisała: „Jego blada, ładna twarz, wysoki wzrost i smukła postać stworzyły mu warunki odpowiednie do ról kochanków” (1957, s. 224). Trzeba także podkreślić, że na scenie – jak zauważył Kosiński – amant „nie mógł kochać po prostu – musiał czynić to pięknie, wdzięcznie, bądź dramatycznie, gdyż tylko taka miłość wzbudzała gorętsze reakcje... na widowni” (2005, s.148).

Chociaż znałam zasadę „idealizmu realistycznego”, obowiązującą w dawnym teatrze, zaskoczyła mnie siła i definitywność wizualnego wyobrażenia, które przenikało również do fotografii aktorskiej epoki. Analiza fotografii Heleny Modrzejewskiej w rolach autorstwa Jana Mieczkowskiego pozwala zrozumieć fenomen jej sztuki aktorskiej, który można próbować wytłumaczyć, pokazując, jak jej twórczość sceniczna oraz publiczne życie gwiazdy doskonale wpisywały się w obowiązujące reguły (zob. Wanicka, 2021). Na widowni teatralnej aktorka, jako jedna z nielicznych, zasiadała w łoży obok swojego męża Karola Chłapowskiego, pochodzącego z szanowanego szlacheckiego rodu. Doskonale potrafiła naśladować zachowanie ludzi z wyższych sfer, stając się jednocześnie uosobieniem kanonu piękna. Zarówno na scenie, jak i na widowni lornetki publiczności były skierowane na nią. Ludzie teatru, w zależności od wysokości gaży, zasiadali najczęściej albo na parterze, podobnie jak krytycy teatralni, albo na paradyzie. Dyrekcja oraz członkowie zespołu zajmowali miejsca specjalnie wyznaczone, czyli tzw. łoże dyrektora, łoże aktorskie. Okazuje się, że w tak zarysowanej strukturze

funkcje nieformalnych „cenzorów”, kontrolujących reguły scenicznego obrazu pełnili przedstawiciele środowiska teatralnego. Dobrym przykładem, ilustrującym siłę przywiązania ówczesnych ludzi teatru do konkretnego wyobrażenia, jest wspomnienie Jerzego Szaniawskiego o Stefanie Jaraczu. Omówienie sztuki aktorskiej Jaracza zaczyna się od stwierdzenia, że nie miał tzw. warunków. Widziano u niego same braki. Był za niski (tylko 164 cm), za barczysty, szyję miał za krótką, ramiona za szerokie, oczy za małe, głos zbyt szorstki. Mógł co najwyżej grać jakieś małe, charakterystyczne role. Debiutował w epizodycznej roli jako Opryszek w *Karpackich Góralach* Józefa Korzeniowskiego w krakowskim Teatrze Ludowym w 1904 roku.

W tym czasie, gdy Jaracz postanowił zostać aktorem, główne role to przeważnie jacyś wielmoże: król, wojewoda, książę lub markiz. I chociaż tacy ludzie w życiu mogli wyglądać jak Jaracz, na scenie wymagano, aby wyglądali inaczej (Szaniawski, 1956, s.150).

Dyrektor poznańskiego teatru, w którym Jaracz otrzymał angaż, widział w nim jedynie materiał na „płaskiego komika”. Szaniawski wspomina dalej, że kiedy do teatru Edmunda Rygiera na występy gościnne przyjechał Kazimierz Kamiński, „w ogóle Jaracza nie chciał koło siebie widzieć; spojrzawszy tylko na młodego aktora oświadczył, że grać z nim nie będzie” (s. 150). Trzeba także zaznaczyć, że Kamiński, wówczas już bardzo ceniony aktor, sam przez lata doświadczał trudności ze względu na swoje specyficzne predyspozycje fizyczne³. Szaniawski tłumaczy bezkompromisowe zachowanie artysty takimi słowami:

Stosunku tak wybitnych aktorów do młodzieńca, który swe życie postanowił złączyć ze sceną, nie należy traktować jedynie z

uśmiechem jako interesującej po latach omyłki; ludzie ci mieli ustalone poglądy na teatr i aktora, i tych poglądów bronili (s. 150).

Przekraczanie ram obrazu

W aktorskich wspomnieniach z omawianej epoki w większości przypadków znajdziemy fragmenty opisujące predyspozycje fizyczne, nad którymi – jak radzili znawcy – należało usilnie pracować, tak aby dopasować się do obowiązujących kryteriów. Na dzieje sztuki aktorskiej w XIX wieku można spojrzeć, z jednej strony, jak na historię bezustannych prób dopasowywania się do ram obrazu, albo – odwrotnie – ciągłą (i zazwyczaj nieskuteczną) próbę ich przekraczania. Bogumił Dawison w swoim *Dzienniku* przytacza rozmowę z ówczesnym dyrektorem Teatrów Warszawskich Ludwikiem Adamem Dmuszewskim. Aktor w 1838 roku przygotował na swój drugi debiut rolę Alfreda w komedii Aleksandra Fredry *Mąż i żona*. Była to typowa rola amanta. Gdy na publicznej prelekcji Dmuszewski omawiał jego występ, oprócz zarzutu braku elegancji niezbędnej w tej roli, wytknął Dawisonowi istotny w tym *emploi* detal. „Na ostatek wdał się w szczegóły, że nieodzownie potrzebne jest kochankowi oko, a ja mam małe oczy – to uznał za warte rozprawiania!” – pisał w *Dzienniku* rozżalony debiutant. Kiedy doszło do wymiany zdań między dyrektorem i aktorem, Dawison nie wytrzymał i powiedział: „Po cóż publicznie ogłaszać, że mam małe oczy, dlaczego ganić to, czego i tak nie mogę naprawić? Przecież nie mogę ich sobie wyjąć i zamienić”. Dmuszewski odpowiedział: „To prawda [...] aleś je powinien jak należy otwierać, a nie mrużyć. Lekain był garbaty, a umiał tak się ukształcić, że publiczność tego nie widziała” (Dawison, 1963, s. 201).

Kiedy u aktora czy aktorki nie widziano możliwości odpowiedniego

„ukształcenia się” i dopasowania do odpowiednich kryteriów, wyrok był bezwzględny. Kosiński podaje przykład Juliana Wilkoszewskiego, który był protegowanym cenionego na scenie warszawskiej Józefa Rychtera i nawet został zaangażowany do zespołu Rozmaitości, jednak nie zyskał popularności w Warszawie. Powrócił na scenę lwowską, gdzie występował głównie jako aktor użyteczny. Wilkoszewski był niski i drobny. Zdaniem krytyka – „gdyby miał postawę, dorównałby kochankom pierwszorzędnym teatrów” (za: Kosiński, 2005, s. 152).

W próbach przekraczania muru dzielącego poszczególne *emploi* najtrudniejsze było przekonanie siedzących w pierwszych rzędach krytyków, że pasuje się do ugruntowanego wyobrażenia o postaci. Nigdy już się nie dowiemy, czy np. Maria Turczynowicz (córka słynnego warszawskiego tancerza i baletmistrza Romana Turczynowicza) wniosła jakiś interesujący pomysł do roli Klary w *Ślubach panieńskich* Aleksandra Fredry. Z recenzji wiemy jedynie, że nie spełniła kryteriów stawianych wykonawczyniom roli Klary.

Wczorajszy debiut panny Turczynowiczówny dowiódł, że młodziutka aspirantka ma szczere uzdolnienie sceniczne, temperament, inteligentne poczucie, a nawet pewien zasób rutyny, której nabrała, grywając małe rólki na scenie lwowskiej. Zaraz jednak pokazało się, jak przewidywaliśmy, że rola Klary w *Ślubach panieńskich*, ani dzisiaj, ani zapewne nigdy nie będzie polem jej popisów scenicznych. Nie posiada ku temu ani głosu, który powinien się tutaj ujmująco pieścić, ani powierzchowności, otoczonej pewnym powabem poetycznym, ani układu, który by ją uzdalniał do ról salonowych i wiotkich. Panna Turczynowicz ma przed sobą przyszłość w rolach charakterystycznych i ludowych; poza tę sferę

nie powinna wykraczać⁴ („Kurier Warszawski” 1880 nr 147, s. 3).

Młoda aktorka zmarła na gruźlicę po dwóch latach od warszawskiego debiutu, w wieku dwudziestu dwóch lat. I tak jak w „dowodzie osobistym jej talentu” widniał określony wydział ról, również w krótkiej pośmiertnej notatce nie zapomniano wspomnieć o przypisanym jej *emploi*.

Onegdaj po długiej i ciężkiej słabości piersiowej zgasła w Warszawie Maria Turczynowiczówna, b. artystka sceny lwowskiej, a ostatnio warszawskiej, niepozbawiona zdolności zwłaszcza w kierunku ról charakterystycznych („Kurier Warszawski” 1882 nr 79, s. 4).

Zdarzały się sytuacje, kiedy aktorzy przez lata występujący w określonym wydziale ról nagle, często z powodu zastępstwa, musieli wystąpić w innym *emploi*. I ponownie jak w przykładzie powyżej, nie dowiemy się z recenzji, jak zagrali, zostało jedynie odnotowane zakłócenie ram obrazu. Tak stało się podczas przedstawienia *Kupca weneckiego* Szekspira, który pozostawał w warszawskim repertuarze od marca 1869 roku. 10 czerwca 1871 roku odbywało się kolejne przedstawienie, wznowione dla Józefa Rychtera, który grał tytułową rolę. Krytyk zwrócił uwagę na rolę Doży, w którą tym razem wcielił się wykonawca ról służących, najprawdopodobniej Józef Adler. Zanotował także reakcje publiczności.

Pod względem wykonania całości sztuki czujemy się w obowiązku zwróci uwagę [sic!] na okoliczność bardzo znaczącą. Nie wiadomo dlaczego na sobotnim przedstawieniu rolę Doży Wenecji powierzono aktorowi, grywającemu zwykle role służby domowej.

Pojmujemy dobrze, że kto od lat wielu przyzwyczał się podawać listy na tacy, lub oznajmiać, że dano do stołu, nie może od razu w postawie i mowie zachować majestat władcy tak potężnej Rzeczypospolitej, ale skutkiem tego najefektowniejszy obraz tego dramatu narażony został na bezustanne salwy uśmiechu. Każde otworzenie ust nieszczęśliwego Doży, budziło serdeczną wesołość w sali, a zdaje się nam, że Szekspir kreśląc scenę w sądzie, całkiem odmiennych pragnął od widzów wrażeń („Kurier Warszawski” 1871 nr 127, s. 1).

Ze wspomnień Grzymały-Siedleckiego wynika, że kiedy znany i ceniony aktor przekraczał wydział ról, taka decyzja „wywoływała sensację” (1957, s. 97). Mowa o Edwardzie Wolskim, znakomitym lekkim amancie o nienagannych warunkach⁵, który zaprezentował tzw. czarny charakter w dramacie *Lena* Mariana Jasieńczyka w 1888 roku. Nie wiemy, czy wyjście poza *emploi* było jego decyzją, jedna z poniższych recenzji wskazuje na możliwość, że zastąpił Tatarkiewicza, który grywał także role o charakterze dramatycznym. Przeglądając ówczesną prasę, trudno uchwycić „sensacyjność” tego wydarzenia, ale bez wątplenia był to odnotowany i bardzo różnie oceniony fakt. Od sceptycznej zgody, przez docenienie poświęcenia „dźwignięcia” ciężaru zastępstwa, po kategoryczne stwierdzenie, że mimo wywiązania się z roli przyzwoicie, tylko aktor o odpowiednim *emploi* może należycie oddać taki typ. Warto przyjrzeć się dokładniej fragmentom recenzji:

Rolę hr. Gustawa Naroli odtworzył p. Wolski, mimo, że przedstawienie na wskroś czarnego charakteru nie nadaje się do jego repertuaru, bardzo przyzwoicie („Gazeta Warszawska” 1888 nr

235, s. 2).

P. Wolskiemu przypadło być hr. Gustawem, mężem Leny, czarnym charakterem, wyziębionym i rafinowanym łotrem salonowym; przyszło to trudno artyście, który jako *jeune premier* naszej sceny przywykł do lekkiej swobody i humoru; zastępczo za p. Tatarkiewicza dźwigał swe brzemie wszelako z godnością i poświęceniem („Tygodnik Ilustrowany” 1888 nr 298, s. 172).

Wspomniałem na początku o niezupełnie stosownej obsadzie sztuki. Przykro mi, że tę uwagę zastosować muszę do tak dobrego artysty jak p. Wolski, łagodząc ją zresztą zastrzeżeniem, że p. Wolski nic tu nie winien, gra bowiem co mu dają, a dano mu nie w zakresie środków jego tworzoną rolę zużytego, cynicznie przewrotnego a sceptycznie wytwornego arystokraty. Robił więc co mógł, starając się przede wszystkim grać spokojnie. I dzięki temu pewne chwile, jak np. ostatnia z żoną rozmowa zbliżały się do potrzebnego nastroju, w którym brakowało tylko zupełnie nuty ironicznej („Kurier Codzienny” 1888, nr 247, s. 4-5).

Rola Gustawa w niewłaściwe została powierzona ręce. P. Wolski jest artystą zbyt inteligentnym, aby mógł obniżyć wartość przedstawianej przez siebie postaci, niepodobna jednak wymagać, aby lekki amant mógł budzić wstręt i grozę. P. Wolski był hrabią bardzo przyzwoitym, rola ta jednak jedynie w rękach p. Leszczyńskiego żądane przez autora wrażenie zrobić może („Kurier Warszawski” 1888 nr 247, s. 3).

Dekadę później podobna sytuacja miała miejsce na scenie krakowskiej, kiedy

Kazimierz Kamiński sięgnął po rolę Antoniego Mairaulta w komedii Eugène'a Brieux *Córki pana Dupont*⁶ i przedstawił ją w sposób nowatorski. Recenzenci zgodnie oświadczyli, że była to rola „bohaterska”, nienależąca do jego wydziału ról. Niezgoda z krytykami oraz opinią publiczną spowodowała, że po pióro sięgnął malarz Józef Mehoffer, publikując w „Życiu” rodzaj manifestu, w którym bronił postawy aktora. Mehoffer nawiązał do nowych prądów w sztuce i literaturze.

Sztuka weszła na tory, którymi przedtem nie chodziła; a stało się to pod hasłem prawdy, szczerości, wydobywania się spod władzy przepisów, które niegdyś mogły wyjść z zasady prawdziwej – ale z biegiem czasu doszły do niesłychanej banalności i fałszu. Sztuka aktorska idzie za literaturą i sztukami plastycznymi – idzie za nimi później nieco. [...] Dzisiaj, skoro sztuki nowe do repertuaru wchodzi, nagiąć się naszemu aktorowi trudno. Ta tradycja, dobra – koźmianowska tradycja, przeszkadza” (1899, s. 39).

Pisał o niezrozumieniu krytyków i publiczności, że „on [Kamiński] człowieka im robi, ten aktor, nie amanta, nie bohatera, nie czarny charakter – zdemaskowany po kabotyńsku [...]. Pan Kamiński grał dobrze. Publiczność na tym się nie poznała; dla niej zawsze jeszcze utarcie nosa na scenie jest komendą do śmiechu” (tamże, s. 39). I apelował: „Niech pan Kamiński gra jak najwięcej; niech rozszerza swój repertuar, niech robi człowieka, który ma krew i kości i namiętności dobre lub złe, a zwycięży i do teatru polskiego wprowadzi świeży i szeroki powiew ze świata” (tamże)⁷.

Niezależnie od tego, jakie wnioski przyniosą dalsze badania nad sztuką aktorską „długiego wieku” XIX, jedno jest pewne: przekraczanie ram obrazu

teatru opartego na wydziałach ról było długotrwałym procesem. Równolegle toczyły się zmiany w życiu obyczajowym, realizm i naturalizm przenikały do literatury i sztuki dramatycznej. Nawiązując do mechanizmów funkcjonowania cenzury obyczajowej, moment „wyjścia z ram obrazu” był możliwy dopiero, kiedy dawne „tabu” zaczęło funkcjonować w obiegu oficjalnym (por. Świstak, 2010, s. 115). Pierwszym polskim dyrektorem teatru, który programowo występował przeciwko *emploi*, był Tadeusz Pawlikowski. W czasie trwania jego dwóch pierwszych dyrekcji – w Teatrze Miejskim w Krakowie (1893-1899) oraz w Teatrze Miejskim we Lwowie (1900-1906) – znajdziemy najwięcej przykładów nowatorskiego aktorstwa, które zaczęło być postrzegane jako odejście od schematu. Co warto odnotowania, Pawlikowski znany był z tego, że prawie w ogóle nie wypowiadał się publicznie na temat teatru, a w jedynym wywiadzie, zamieszczonym w petersburskim czasopiśmie „Kraj” w 1900 roku (nr 14), kategorycznie ocenił *emploi*.

Za nic w świecie jednak nie powinni aktorzy mieć podobnych ruchów, tonu, dykcji. To jest tresura, a jak ją grzecznie nazywają – rutyna. Podział szufladkowy na naiwne, amantów lirycznych, amantów bohaterskich, czarne charaktery itd. jest szkodliwy i powinien raz wreszcie ulec reformie (Pawlikowski, 1971, s. 303-304).

We wspomnieniach o Pawlikowskim jego nowatorstwo zostało zapamiętane właśnie przez pryzmat rezygnacji z wydziałów ról.

Wymiótł on z pojęć teatralnych tzw. *emploi*, podziały aktorów na: charakterystycznych, czarnych charakterów, amantów, bohaterów

etc., które to kategorie w dawnym teatrze pooddzielane bywały nieprzekraczalnymi murami. W każdym z aktorów widział specyficzny temperament (Grzymała-Siedlecki, 1915).

Wyjście z obrazu

Na zakończenie chciałabym spróbować uchwycić zmianę, która zaszła z początkiem XX wieku w *emploi* amanta. Dobrym wprowadzeniem do tematu jest anegdota zapamiętana przez Grzymałę-Siedleckiego, który opisał sytuację w Teatrze Rozmaitości z lat 1908-1914, kiedy prezesem scen rządowych był Jerzy Małyszew. Wystawiano sztukę modernistyczną i okazało się, że nie ma odpowiedniego amanta. „Da, da – stwierdził Małyszew – dawniej teatrowi wystarczyło trzech amantów: dramatyczny, liryczny i komiczny, dziś po Przybyszewskim, musi być jeszcze czwarty: neurasteniczny” (Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 97-98). Przez cały wiek XIX w obrębie *emploi* amanta zachodziły przemiany. Z szablonu, czyli postaci głoszącej miłosne tyrady, rola zakochanego mężczyzny stawała się coraz bardziej ludzka. Za prekursora zmian uważa się Jana Tatarkiewicza, który – według Grzymały-Siedleckiego „rozsadził konwencję amantów” (tamże, s. 64), kładąc większy nacisk na wnętrze postaci, jej psychikę. Zmiany jednak nie dotyczyły warunków fizycznych. Cały czas wizualne wyobrażenie o mężczyźnie kochającym lub mogącym rozbudzić miłość wiązało się z odpowiednim wzrostem, siłą, sportową, sprężystą sylwetką (za: Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 153). Takim aktorem był Roman Żelazowski, który z powodzeniem wcielał się w typy uwodzicieli.

Gdy jedną z takich ról grał, trzeba było być w teatrze, by zachwycić

się jego grą, i być świadkiem tego, co się dzieje z niewieściami wrażliwościami. Rozgorączkowanie, wypieki na twarzy, zaparty dech w setkach piersi, czasem nawet co nieco onieprzytomnienia (s. 168).

Repertuar modernistyczny sprawił, że na scenie pojawili się mężczyźni ogarnięci nie tylko uczuciem, ale przeżywający także wewnętrzne rozterki. W rolach amantów zaczęli występować aktorzy niscy lub średniego wzrostu, drobni, delikatni, wręcz filigranowi, o zachowaniu „miękkim”, „jakby atłasowym” i to oni – od około 1900 roku na scenie lwowskiej – zaczęli uwodzić żeńską publiczność (za: Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 153). „Z grubsza sprawę biorąc, można powiedzieć, że dopiero naturalizm otworzył podwoje teatru mężczyznom ułomkom” (s. 153). „Pełnym uroku ułomkiem” – nazwał autor *Świata aktorskiego naszych czasów* Jana Nowackiego. Aktor, który wcześniej grał epizodyczne role łobuzów, gapiów i niedołęgów, w teatrze XX wieku stał się... uwodzicielem. „Porzucił starych grabarzów i zgrzybiałych rabinów i zasłynął w lekkich amantach” (tamże, s. 154). Jego znakiem rozpoznawczym był uśmiech. „Legendarny uśmiech Nowackiego! Uśmiech, od którego na scenę i na widownię wpadała naraz iskra szczęścia” (tamże, s. 155).

Scena otworzyła się nie tylko na nowe fizyczne warunki aktorów, ale w rolach zaczęła być zauważalna ich odrębna, indywidualna osobowość, a nie konwencjonalny typ. Jak zostało już zacytowane – w dowodzie osobistym talentu Ludwika Wostrowskiego, podobnie jak u Nowackiego, widniał lekki amant, ale w swoje role aktor wkładał charakteryzujący go smutek, niepokój i wewnętrzne rozchwianie. Wostrowski [il.7] znakomicie uosabiał postaci z dramatów Stanisława Przybyszewskiego, grał Mlickiego w *Dla szczęścia* czy

Kazimierza w *Śniegu*. Jedną z jego najlepszych ról był Zbyszko w *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej. Grzymała-Siedlecki opisał odczucia ludzi żyjących w czasach modernizmu, które aktor z niezwykłą subtelnością przedstawiał na scenie.

Niepokój, jak również słabość, psychiczne schorzenie żywotności, niemoc w zmaganiu się z życiem, wszelakie też „niedokończenie samego siebie”, niezorganizowanie woli, to znowu np. błagę, błagę wobec ludzi czy wobec siebie samego, samozakłamanie, miałość duchową – oddawał z przedziwną prawdą, potrafiąc nawet współczucie budzić, jeśli współczucie dodawało światła figurze. Kochał się w kalejdoskopach uczuć, w tym, co komplikowało daną postać. Z zamięłowaniem mieszał humor ze smutkiem, z marzeniami, a zwłaszcza z tym, co nierozwiązalne, co zagadkowe (Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 183).

Trzecim aktorem, który wyszedł z ram obrazu dawnego amanta, był Karol Adwentowicz. On z kolei wkładał w odgrywane postaci wojowniczość, bunt i siłę. W porównaniu ze smutkiem i wrażliwością Wostrowskiego „szukał człowieka znacznie normalniejszego, mocniejszego” (tamże, s. 189). Aktor doskonale odnalazł się w lwowskim zespole Pawlikowskiego.

Taki dyrektor, jak Tadeusz Pawlikowski, musiał pokochać prześwietnego cygana Adwentowicza. Obaj nie pasowali do ówczesnych ram i uciekali z obrazu. Obaj czynili wszystko na opak, noc zamieniając w dzień. Obaj kochali wszystko, co nowe, śmiało i do niczego niepodobne. Jeden był „rewolucjonistą”, subtelny i

nieskończenie wytwornym, a drugi, Adwentowicz – zawadiackim, zamaszystym, awanturnicznym i rozpuszczającym pysk przy każdej sposobności

– pisał Kornel Makuszyński (cyt. za: Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 190).

Rewolucyjna natura Adwentowicza korespondowała z jego zainteresowaniami politycznymi. Aktor był członkiem Polskiej Partii Socjalno-Demokratycznej, czynnie angażował się w ruch robotniczy, w 1903 roku prowadził we Lwowie amatorski teatr robotniczy. Kiedy po sukcesach na scenie lwowskiej w 1908 roku przyjechał na występy gościnne do Teatru Rozmaitości w Warszawie, spotkał się z doskonałym przyjęciem. Aktor – o którym napisano: „ta indywidualność rzeczywiście niepospolita rozsadzała ramy teatrów siłą talentu, gardząc szablonem, burżujską formą życia i dążąc ciągle dalej i dalej” (Nowakowski, 1934, s. 44) – nie dostosował się do wciąż jeszcze żywych zwyczajów warszawskiej elity. We wspomnieniach zapisał:

Prasa warszawska przyjęła mnie nader życzliwie, gorąco, nawet entuzjastycznie. Byłem zapraszany do bogatej burżuazji, do sfer tworzących artystyczną opinię miasta, ale pomimo ponaglanych zaproszeń nie korzystałem z gościnności. Wreszcie zaopiniowano, i słusznie, że jestem dziki, i dano mi spokój [...] (Adwentowicz, 1960, s. 78).

Idąc tropem cytowanych badań Sue Curry Jansen (por. Dąbrowski, Demenko, 2014, s. 11) można pokusić się o stwierdzenie, że została wydana opinia, stwierdzająca „dziką”, tzn. buntowniczą, odbiegającą od schematu, naturę aktora. Być może „wyjście z obrazu” można rozumieć jako jednoczesne

powstanie nowego obrazu, w którym, szczególnie po żywych doświadczeniach rewolucji 1905 roku, zaistniał nowy typ buntownika, znakomicie uosabiany przez Adwentowicza w życiu prywatnym i na scenie?

Tekst jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* zorganizowanej przez Katedrę Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ oraz „Didaskalia. Gazetę Teatralną” (21-23 października 2021). Tom pokonferencyjny w przygotowaniu.

Wzór cytowania:

Wanicka, Agnieszka, *„Mężczyźni ułomki”. XIX-wieczne emploi jako przykład nieformalnej cenzury obyczajowej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/scff-d462.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

DOI: 10.34762/scff-d462

Autor/ka

Agnieszka Wanicka (agnieszka.wanicka@uj.edu.pl) – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykłada także w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Prowadzi badania nad historią teatru polskiego w XIX wieku, sztuką aktorską i fotografią teatralną. Numer ORCID: 0000-0001-8359-1501.

Przypisy

1. Zasadę dobrze przedstawiają przykłady premier sztuk Jana Augusta Kisielewskiego oraz Stanisława Przybyszewskiego. W zestawieniu uwzględniłam tylko daty premier w wymienionych teatrach w Krakowie, Warszawie i we Lwowie. *Karykatury* – prapremiera:

- Kraków, 8 IV 1899; Lwów, 7 IX 1899; Warszawa, 18 XI 1899. *Dla szczęścia* – prapremiera: Kraków, 18 II 1899; Lwów 24 X 1900; Warszawa, 12 XII 1902, (za: *Dramat polski 1765-2005*, 2014, s. 412 i s. 736).
2. Więcej na temat wieku aktorów i aktorek w poszczególnych *emploi*, zob. Kosiński, 2005, s. 34-36.
3. O warunkach fizycznych Kamińskiego ciekawie pisał Tadeusz Peiper. Zob. Peiper, Tadeusz, *Kazimierz Kamiński. Teatr krakowski za dyrekcji Pawlikowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1955 nr 22. Zob. więcej: Wanicka, 2016.
4. Warto dodać, że winą za niewłaściwy wybór roli obarczono reżysera. „Złym był doradcą ten, kto ją skłonił do podjęcia się wczoraj roli fredrowskiej Klary – dziwimy się wszakże najbardziej reżyserii, która pierwsza powinna była pamiętać o warunkach, w jakich wprowadza na deski na naszej sceny niedoświadczoną, ale niewątpliwie uzdolnioną debutantkę” – czytamy w dalszej części sprawozdania („Kurier Warszawski” 1880 nr 147, s. 3).
5. „Był wysoki, szczupły, elegancki, bardzo zgrabny, o dużych, ciemnych, żywych oczach”, a według Ludwika Solskiego dodatkowo „Ślicznie się ruszał. Gest do pozazdrosczenia” (za: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, 1973, s. 806).
6. Premiera odbyła się 7 I 1899 r. w Teatrze Miejskim w Krakowie.
7. Zob. więcej: Wanicka, 2016.

Bibliografia

Adwentowicz, Karol, *Wspominki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.

Bogusławski, Władysław, *Lena*, „Kurier Codzienny” 1888 nr 247.

Dawison, Bogumił, *Dziennik 1837-1845*, [w:] *Wspomnienia aktorów 1800-1925*, opr. S. Dąbrowski, R. Górski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Dąbrowski Jakub, Demenko Anna, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, Fundacja Kultura Miejska, Warszawa 2014.

Dramat polski 1765-2005. Przedstawienia, druki, archiwalia, red. S. Hałabuda, J. Michalik, A. Stafiej, współpr. B. Maresz, A. Przybyszewska, t. 1-3, Księgarnia Akademicka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Kraków – Warszawa 2014.

Grzymała-Siedlecki, Adam, *Świat aktorski moich czasów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.

Ihnatowicz, Ireneusz, *Obyczaj wielkiej burżuazji warszawskiej w XIX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

J.R. [?], *Lena*, „Kurier Warszawski” 1888 nr 247.

Jasiński, Jan Tomasz Seweryn, *Teoria sztuki dramatycznej*, [w:] *W stronę praktyki* –

podręczniki sztuki aktorskiej, Kraków 2007, wyb. i opr. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, współpr.. A. Narębska, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2007.

Kosiński, Dariusz, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2005.

Kosiński, Dariusz, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym do końca XIX wieku – główne problemy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

Ł. [?], „Kurier Warszawski” 1871 nr 127.

M.G. [Marian Gawalewicz], *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888 nr 298.

Mehoffer, Józef, *Uwagi o sztuce, nasuwające się z powodu komedii Brieux „Trzy córki p. Dupont” i gry w niej p. Kamińskiego*, „Życie” 1899 nr 2.

Mitzner, Piotr, *Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987

Modrzejewska, Helena, *Wspomnienia i wrażenia*, przeł. M. Promiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.

Nowakowski, Zygmunt, *Cygan-Jubilat*, [w:] *Karol Adwentowicz 1899-1934*, Wydawnictwo Zbiorowe pod redakcją Eugeniusza Świerczewskiego, Warszawa 1934.

Osterhammel, Jürgen, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przeł. A. Peszke i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013.

P. [?] *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1888 nr 235.

Partyga, Ewa, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Instytut Teatralnych im. Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016.

Pawlikowski, Tadeusz, *Wywiad przed objęciem dyrekcji teatru lwowskiego*, [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. T. Sivert, R. Taborski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971.

Poprzęcka, Maria, *Akademizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.

SDL [A. Grzymała-Siedlecki], *Tadeusz Pawlikowski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1915 nr 41.

Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

Słownik współczesnego języka polskiego, red. B. Dunaj, Wilga, Warszawa 1996.

Szaniawski, Jerzy, *W pobliżu teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956.

Świstak, Mateusz, *Niepolityczne tabu PRL, czyli o cenzurze obyczajowej lat 80.*, [w:] *Przeskoczyć tę studnię strachu: autor i dzieło a cenzura PRL*, red. E. Skorupa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Wanicka, Agnieszka, „Pożerali ją oczyma”. *Kilka uwag o warszawskim doświadczeniu w życiu i twórczości Heleny Modrzejewskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166.

Wanicka, Agnieszka, *Kazimierz Kamiński - aktor Pawlikowskiego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2016 nr 136.

Waszkiel, Halina, *Trudne lata. Teatr warszawski 1815-1868*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.

Z teatru i muzyki, „Kurier Warszawski” 1880 nr 147.

Z teatru i muzyki, „Kurier Warszawski” 1882 nr 79.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/mezczyzni-ulomki-xix-wieczne-emploi-jako-przyklad-nieformalnej-cenzury-obyczajowej>

CENZURA W TEATRZE. WIEK XIX

Kradzież twarzy. O pewnym przypadku aktorskich wykroczeń przeciw cenzurze obyczajowej w XIX wieku

Dorota Jarząbek-Wasyl Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Stealing Faces. On a Certain Case of actors' Offences against Moral Censorship in the 19th century

The article is devoted to the ban on representing living people in theatre in the 19th century. The phenomenon of copying the physiognomy, behaviour and gestures of living, recognisable people on stage caused a lot of controversy, but it also constantly aroused much interest among spectators. The article presents a number of examples of violations of the principle of "not touching" living people, from the times of Bohomolec to the times of Wyspiański. The author analyses three main motivations for the ban on portraying real people on stage, ethical, aesthetic and socio-psychological, using legal documents, rules of acting, anecdotes and memories. In the methodological layer she makes reference to, inter alia, the anthropology of the image, caricature and new studies on the history of theatre.

Keywords: representation of living people; identity performance; face; moral censorship

Proceder „kradzieży tożsamości”, wchodzący w zakres zainteresowań prawa, kryminalistyki, historii obyczajów i antropologii historycznej¹, a zasadzający się na sztuce udawania i mimikry, rzadko pojawiał się w odniesieniu do praktyk scenicznych. Sprawa jest całkiem jasna. W teatrze przedstawiano najróżniejsze przypadki oszustw czy hipokryzji (od Tartuffe’a po

Chlestakowa), jednak sam aktor nie stawał się przez to oszustem. Akt kradzieży twarzy oznacza nieuprawnione i sekretne przywłaszczenie cudzego nazwiska i biografii, podszywanie się pod kogoś dla własnych korzyści, na szkodę wykorzystanej w ten sposób osoby. Metamorfozy aktorskie na scenie od początku do końca rozgrywały się w sferze fikcji i umowności, wykluczając podobne przestępstwo.

A przecież w teatrze dochodziło od czasu do czasu do naruszenia dobra osobistego, jakimi były nazwisko i biografia, a co za tym idzie integralność żyjącej osoby. Zdarzało się, że aktor w grze, ponad fikcjonalnym układem fabuły i sylwetek bohaterów, poddawał je aktualizacji, poszerzał pole odniesień sztuki, nawiązując do znanych faktów i autentycznych person, w tym „przybierał maskę”, „robił się”, charakteryzował na współczesną osobistość. Akt udania był wprawdzie jawny (nawet manifestacyjny, kokieterijny), jednak szkoda moralna czy inny uszczerbek na neutralności osoby żyjącej miały realny, dotkliwy wymiar, nawet gdy rzecz sprowadzała się do mikroskopijnej aluzji. Tuż po warszawskim debiucie Bogumiła Dawisona w 1837 roku, komik Ludwik Panczykowski pozwolił sobie na kąśliwe nawiązanie do żydowskiego pochodzenia swego kolegi. W sztuce danej tego samego wieczoru, co pokaz debiutancki Dawisona, Panczykowski celowo rozszerzył swoją kwestię, niby wyczytując z gazety nazwisko obsługującego loterię „kolektora Dawidsohna” (Dawison, 1963, s. 197). Za jednym razem upiekl dwie pieczenie: zadowolił publiczność lubiącą tego rodzaju ekstemporacje² i zanegował artystyczne aspiracje debiutanta, wskazując mu, gdzie jego miejsce albo skąd jego ród. Dawison bardzo przeżył ten incydent, z dzisiejszej perspektywy wyglądający na niewinny żart. Żart to jednak nie był, lecz środowiskowa gra z nowicjuszem scenicznym, którego część kolegów wyraźnie nie lubiła, uważając go za ciało obce, może i konkurencję, a któremu wcześniej sam prezes teatru proponował rezygnację

z rodzowego nazwiska na rzecz scenicznego pseudonimu.

Historia z warszawskiej młodości Dawisona nie była dosłownym zamachem na jego tożsamość, opierała się raczej na sugestii, manipulacji skojarzeniem, które odbierało poszkodowanemu godność, ośmieszało, upokarzało. Nie podejmując się analizy wszelkich możliwych gier z „dotykaniem” prywatności rzeczywistych ludzi w teatrze, w dalszej części tego tekstu przywołam przykłady dosłownej imitacji na scenie: fizjonomicznego, gestycznego lub dźwiękowego naśladowania rozpoznawalnych i żyjących osób – za ich wiedzą lub bez ich wiedzy, krytycznie lub apologetycznie. Jak często się to zdarzało? Czy takie zjawisko wchodziło w zakres kontroli cenzury, tej oficjalnej, jak i tej nieformalnej, a wreszcie środowiskowej, aktorskiej autocenzury? I najważniejsze: skąd się brało i jakie obawy budziło i granie w teatrze z wizerunkiem rzeczywistych osób?

Wszelkie podobieństwo do osób i zdarzeń jest... nieprzypadkowe

W 1856 roku w komedii *Nad Wisłą* Antoniego Wieniarskiego, wspomniany już Ludwik Panczykowski skopiował autentycznego warszawskiego nosiwodę, „figurę charakterystyczną, znaną na całym Powiślu” (Krogulski, 2015, s. 124). Nie był to pierwszy popis tego aktora w sztuce imitacji realnych osób, bo wcześniej jego Protazy Niedziałkowski z *Łobzowian* Władysława Ludwika Anczyca objawił się jako „postać pokątnego doradcy, ogólnie w Warszawie znana” (s. 124). Entuzjazmował się tą kreacją kronikarz teatru warszawskiego: „toć to żywcem wzięta figura z życia; prócz samej postaci, z której, jak to mówią, skórę zdjął, wszystko do najmniejszego gestu było jak ułał z pierwowzoru. Już to dar imitacyjny posiadał Panczykowski w najwyższym stopniu” (s. 124)³.

W 1871 roku na premierze *Pracowitych próżniaków* Michała Bałuckiego trójka krakowskich wykonawców zmówiła się i ucharakteryzowała następująco: Feliks Benda zrobił się na Edwarda Rembowskiego (czyli Stanisława Tarnowskiego⁴), Bolesław Ładnowski na Bałuckiego, a Seweryn Zamojski – „na jednego ze znanych w Krakowie lekarzy” (Koźmian, 1959 t. 2, s. 293). W karierze Benda nie był to zresztą jedyny taki przypadek, realne osoby sportretował w innych sztukach Bałuckiego: *Radcach pana radcy* i *Emancypowanych*. W 1875 roku w Warszawie wydarzyła się zapewne najbardziej sensacyjna sprawa imitacji: Władysław Szymanowski, grający w sztuce *Nietoperze* Edwarda Lubowskiego postać obiboka żyjącego na garnuszku żony, ucharakteryzował się na męża Heleny Modrzejewskiej, Karola Chłapowskiego, wywołując skandal towarzyski⁵.

W końcu wieku takie wycieczki jeszcze się nasiliły, bowiem motywowało je naturalistyczne zbliżenie do środowisk i realiów społecznych. W *Kolejarzach* Stanisława Łapińskiego i Henryka Michalskiego, granych notabene w dzień strajku krakowskich kolejarzy, Ludwik Solski jako zawiadowca stacji odtworzył „postać dobrze znaną w sferach teatralnych”⁶ (a więc niekoniecznie ze sfer kolejowych). W 1910 roku w *Kamieniczniku* Klemensa Bąkowskiego, utworze potępianym przez Komisję Teatralną za nieobyczajną tematykę („głównego kontyngentu dowcipów dostarczają – sit venio verbo – akuszerka, waterklozety i domy publiczne” [Estreicher, Flach, 1992, s. 292]), pojawił się i cytat z lokalnej specyfiki Krakowa. Maksymilian Węgrzyn jako faktor „skopiował powszechnie znanego i popularnego handlarza starzyzną z ulicy Szpitalnej Arona Gajera – incydent ten zawędrował do *Szopki krakowskiej* Zielonego Balonika” (Michalik, 1985, s. 100). Kazimierz Kamiński jako stary architekt w *Zbuntowanej*, dramacie niemieckiego autora Ludwiga Fuldy, przypominał „tutejszego [czyli krakowskiego – przyp. DJW] literata” (Minos [J. Łoziński], „Głos Narodu” 1897 nr 106, cyt. za: Michalik,

1985, s. 99), a jako Zygmunt w *Dramacie Kaliny* Zygmunta Kaweckiego zrobił się po prostu na autora, z którym zresztą środowisko aktorskie było zaprzyjaźnione: „Miał perukę z ruchomymi kosmykami włosów ciemnych, a do rumieńczyków na policzkach i czerwoności uszu używał ciemnego karminu rozrobionego z masłem kakaowym” (Ryszkowski, maszynopis, s. 691). Młodzieńczość tej postaci wynikała bezpośrednio z osobowości Kaweckiego⁷.

W katalogu tych rozmaitych impersonacji, na przełomie wieków znajdziemy wreszcie swoisty żart środowiskowy: aktora Jana Nowackiego pozującego do zdjęcia jako... dyrektor Tadeusz Pawlikowski.

Istotne, że punktem wyjścia większości tych maskarad były fikcyjne postaci dramatyczne, którym wtórnie dano kształt osób realnych, znanych z otoczenia⁹.

Gdyby zapytać, kiedy ta praktyka się zaczęła w Polsce, trzeba by wybiec daleko poza wiek XIX; już na początku istnienia sceny narodowej, w 1766 roku, w *Małżeństwie z kalendarza* Franciszka Bohomolca jeden z aktorów w roli kupca Anzelmowicza uczynił aluzję do barwnej postaci znanego w Warszawie ormiańskiego kupca Szymona der Symonowicza. Wyglądał, chodził bądź mówił jak ów ormiański baron i potentat¹⁰. Sprawa wyszła na jaw dopiero po przedstawieniu i pewnie byśmy o niej nie wiedzieli, gdyby nie raport szpiega Heinego (Jarząbek-Wasyl, 2019). Był to przypadek obchodzenia zasady artystycznej, wyrażonej na łamach „Monitora”: „w szczególności nikomu nie łąję, / czołem biję osobom, ganię obyczaje” (cyt. za: Ozimek, 1957, s. 79) – wykonawca, prawdopodobnie na życzenie autora i samego króla, pozwolił sobie na sportretowanie żyjącej osoby w komicznej

postaci Anzelmowicza.

Imitowano w teatrze postaci z różnych środowisk: ludzi z gminu, rzemieślników, ale też Żydów i Ormian rozpoznawalnych w miejskim świecie handlu i usług, lekarzy¹¹, pisarzy, dziennikarzy, wreszcie samych aktorów i osoby związane z teatrem – w tym ostatnim przypadku była to satyra autotematyczna, zabawa środowiskowa¹². Jak pisze Dariusz Kosiński, „tego typu zabiegi krytykowane były nieodmiennie przez całe stulecie, nieodmiennie też cieszyły się pewnym powodzeniem u publiczności” (2003, s. 170). Proceder trwał w najlepsze, choć go potępiano i nie bez powodu krytycy nie chcieli podawać nazwisk osób, których twarze zostały przejęte w mimetyczny obieg teatru. Zjawisko określano deprecjonującymi epitetami i formułami, jak „eksces sceniczny”. Wołano: „Nie dozwala tego przyzwoitość publiczna zarówno, jak i pojęcie sztuki”¹³, a jednocześnie była to nie lada atrakcja oczekiwana (i prowokowana) przez widownię, szczególnie w komedii i dramacie współczesnym.

W 1891 roku powstała gawęda Adolfa Walewskiego *Komedia z „Komedią oświaty”*¹⁴, która pokazuje doprowadzoną ad absurdum podejrzliwość odbiorców o domniemany prototyp roli. Walewski jako Piórko, delegat i agitator towarzystwa oświatowego, zastosował się do didaskaliów autora, Michała Bałuckiego: „Broda, wąsy, czamarka, w złoto oprawne okulary i kapelusz” (1891, b.p.). Kiedy ukazał się na scenie, powitał go dziwny szmerek, w kulisach zaś czekał na niego sam dyrektor Stanisław Dobrzański z okrzykiem zgrozy: „Ależ pan ucharakteryzowałeś się na Romanowicza!”¹⁵. Tak samo jednoznacznie mieli zareagować recenzenci: „Zwracamy tylko uwagę p. Walewskiego, że charakteryzowanie się na osobistości powszechnie szanowane i zasłużone w kraju jest nadużyciem, które na przyszłość z całą surowością potępiać będziemy i nie radzimy młodemu adeptowi nadużywać

pobłażliwości krytyki” (Walewski, 1891, b.p.). Tymczasem młody wówczas Walewski – jak sam twierdził – nie miał najmniejszego zamiaru nikogo naśladować ani parodiować. Posłusznie skorygował charakteryzację, dodając wąsiki i brodę hiszpankę – okazało się jednak, że to obudziło z kolei skojarzenie z Władysławem Łozińskim, redaktorem „Gazety Lwowskiej”. Krytyka zarzuciła aktorowi bezczelność i zarozumiałość. O dalszych opałach bohater tej historii pisze tak:

Ja? Ja? Miałbym ośmieszać Łozińskiego, autora, którego pióro w *Pierwszych Galicjanach* dało, nam młodym adeptom, postać Wojciecha Bogusławskiego tak serdecznie odmalowaną. Ja miałbym ośmieszać tego, którego *Krytyki teatralne* na zawsze pozostaną wzorem wytrawnego sądu. Wiem, co zrobię. Jutro gramy trzeci raz *Komedię z oświatą*, nie nalepię brody, wąsów, hiszpanki. O nie! wyjdę na scenę z taką fizjonomią, jaką mnie matka natura obdarzyła...

Stoję za kulisami. Włosy w górę zaczesane bez wszelkiego zarostu. Zadowolony myślę sobie – no teraz już dobrze będzie. Jeżeli do kogo mogę być podobny, to tylko do siebie samego.

Wychodzę na scenę – Boże co się ze mną dzieje... Słyszę śmiechy... szmer lekki... śmiechy coraz głośniejsze. Byłem bliski obłędu. Czy wiecie państwo dlaczego? Bo oto nieucharakteryzowany byłem podobny do Hilarego Jaworowskiego, współpracownika kilku pism (Walewski, 1891).

Ta humorystyczna opowieść, z pewnością podkoloryzowana¹⁶, ukazuje dwie strony zjawiska: oficjalne potępienie naśladowania na scenie żyjących osób oraz namiętne oczekiwanie, wręcz projektowanie tego rodzaju zbieżności

personalnych i fizjonomicznych po stronie widowni. Fraza „charakteryzowanie się na osobistości powszechnie szanowane i zasłużone w kraju jest nadużyciem” to powtórzenie regulacji cenzury galicyjskiej sformułowanych w epoce Bachowskiej (1850) i aktualnych, pomimo drobnych zmian w organizacji samego aparatu kontroli teatru, aż do 1918 roku.

Zgodnie z tym urzędniczym credo, zabronione były treści:

- stanowiące wykroczenie przeciw powszechnej ustawie karnej (§1);
- niezgodne z uczuciami lojalności wobec cesarza, panującej dynastii, obowiązującego ustroju, ubliżające patriotyzmowi obywateli (§2);
- budzące obawy, że w określonej sytuacji wywołać mogą niezadowolenie części publiczności i zamieszki na widowni (§3);
- obrażające moralność i religię (§4);
- przedstawiające aktualne i znane wydarzenia z życia żyjących osób (§5) (Szydłowska, 1995, s. 21; wyróżnienie – DJW).

Egzekwowanie tego ostatniego punktu nie było łatwe na etapie cenzury prewencyjnej, ponieważ z tekstu roli nie wynikało jeszcze, co zrobi z nią aktor w swobodnej interpretacji oraz wizualizacji na scenie. Co więcej, przywołanie cudzych rysów fizjonomicznych (w tekście lub na scenie) nie musiało wcale wskazywać na „wydarzenia z życia” tej osoby, eksploatować jej biografii, a jedynie czerpać z wizualnej zbieżności twarzy, wszelkie inne skojarzenia pozostawiając mniej lub bardziej złośliwej wyobraźni odbiorców. Wykroczeniem, jeśli do takiego doszło, mogła się zająć ewentualnie cenzura represyjna po spektaklu, gdy naruszenie już nastąpiło, a jego świadkiem była cała widownia. Nikogo jednak nie wsadzano za to do kozy, ani nie obarczano

pieniężnymi karami¹⁷ – raczej kończyło się, jak w historii opowiedzianej przez Walewskiego, na pouczeniach reżysera i autokorekcie aktora. To nie kary za wykradanie tożsamości są tu najbardziej interesujące, a przyczyny, dla których cały proceder był niecenzuralny. Co najbardziej niepokoiło obserwatorów „ukradzionych twarzy” i co pociągało wiecznie żądnych tego typu wrażeń odbiorców?

Potrójny eksces

Odpowiedź jest złożona, można ją rozpatrywać na trzech płaszczyznach. Najbardziej oczywistym, naturalnym i zrozumiałym powodem zakazu była dbałość o dobre imię Bogu ducha winnych ludzi, którzy stali się modelami aktorów. Wchodził więc w grę aspekt etyczny: poważnie traktowano niestosowność i szkodliwość potencjalnego szyderstwa z żyjących osób, uprzedmiotowienia i obnażenia ich prywatnych rysów w teatrze. Wypowiadali się na ten temat nie tylko krytycy, lecz również aktorzy:

[...] wyśmianiem publicznie, zwłaszcza z ironią lub sarkazmem połączonym, nieopisaną krzywdę można wyrzucić (Krogulski, 2015, s. 158).

Nic łatwiejszego, jak miejscową publiczność ubawić widokiem jakiejś pociesznej, oryginalnej, powszechnie znanej figury, przenosząc ją żywcem na scenę, a tym samym wystawić ją na urągowisko publiczne. [...] Jest to raczej eksces teatralny, kompromitujący osobę na szykanę wystawioną, częstokroć nawet nie zasługującą na to, aby dla chwilowej zabawki naruszono jej spokój moralny (Deryng, 2007, s. 334).

Argumenty te właściwie nie podlegają dyskusji. Rzecz jednak w tym, że zasada ochrony dobrego imienia była egzekwowana nierówno. Pewnych współczesnych osobistości nie należało w żaden sposób kopiować na scenie, nawet pozytywnie, bo już sam fakt robienia z ich twarzy maski, czyli wyostrożonej formy charakteryzacji, oscylował ku formalnym cechom karykatury, przerysowania. Osób szanowanych, należących do śmietanki towarzyskiej, reprezentantów władz cywilnych i kościelnych, członków rodzin panujących – nie powinno się wystawiać na takie próby ani nawet wzmiankować ich nazwiska¹⁸. Ale już ludzi niskiego stanu nikt nie pytał, czy się zgadzają na bycie modelami dla teatralnych person. Zakaz komicznego ukazywania ich osobliwości bywał w tym wypadku teoretyczny, bo takich ludzi nikt nie bronił, traktowano ich jako przedstawicieli niższej kategorii społecznej, na poły anonimowych, a zapewne wielu z nich nie chodziło nawet do teatru, więc żyli w nieświadomości, że udzielili swoich rysów postaciom dramatycznym¹⁹. Sprawa komplikowała się więc w zależności od pochodzenia społecznego ludzi, którzy użyczyli swych rysów postaci scenicznej.

Nie bez znaczenia był też sposób prezentacji bohatera, wyrazistość aluzji i zawarta w niej intencja. Czym innym były zjadliwa satyra i karykatura, a czym innym pozbawiona paszkwilanckiego i napastliwego tonu zabawa w portretowanie sympatycznej na ogół, a wielce oryginalnej osoby – za zgodą tej ostatniej. Znana jest anegdota o tym, jak jeden z warszawskich Żydów zareagował na „swój” konterfekt dany na scenie przez Alojzego Żółkowskiego syna – ponoć pierwowzór ucieszył się na ten widok, i jeszcze podarował artyście cenny drobiazg biżuteryjny z uwagą, że jeśli ma go wiernie przedstawiać, to nie może schodzić poniżej diamentowych spinek. Podejrzewam, że również część środowiskowych imitacji – pisarzy, aktorów, malarzy – była akceptowana przez tych ostatnich, a przynajmniej przyjmowana z dobrą miną do złej gry. Postawieni vis-à-vis zwierciadlanego

wizerunku, powtarzali w takiej czy innej formie gest Sokratesa, gdy na przedstawieniu Arystofanejskich *Chmur* „podniósł się z miejsca i chwilę stał w milczeniu, by wszyscy mogli go zobaczyć” (Kocur, 2001, s. 251). „Pan Szymanowski robi Karolka!” – miała rzec z „łagodnym uśmiechem” Modrzejewska w antrakcie osławionej premiery *Nietoperzy* (Kotarbiński, 1925, s. 117).

Założmy jednak, że aktor zamierzał dotknąć i skompromitować osobę, która naraziła się społeczeństwu swoim zachowaniem i zasłużyła na niesławę. Warto wziąć tu pod uwagę szerszy kontekst praktykowania takiego publicznego osądu nie tylko na scenie, ale na przykład w słowie pisanym: w prasie, powieści z kluczem, epistolografii. W takich wypadkach nieetyczność wskazywania osób żyjących i ich przypadłości ulegała złagodzeniu za sprawą dyskretnej i zarazem skomplikowanej gry w niedomówienie. Z jednej strony więc dobry obyczaj nakazywał wstrzemięźliwość, niepodawanie pełnych personaliów, nawet w komunikacji nieoficjalnej, z drugiej strony – staranność, by nie nazwać wprost osoby, okazywała się celowo nieskuteczna. Z kształtu wytartego, niewypowiedzianego wyrazu dało się wyczytać, o kogo chodzi. „Niektóre opuszczenia są tak czytelne, że przestajemy je odbierać jako puste miejsca” – pisze Odai Johnson, dodając:

Przywykliśmy do domyślnych treści w lukach osiemnastowiecznych tekstów satyrycznych, rozproszonych w precyzyjnie oznakowanych ustępach, uprzejmie wyróżnionych ominięciach, które mrugają do nas kropkami, by trafić w znany, choć nienazwany cel, jak Generał H---e albo Pani L-----g. Te luki szepczą do ucha, dając czytelnikowi dostęp do zakłętej, taktownie przemilczanej, choć jaskrawo widocznej przepaści skandalu (2021, s. 47; tłum. DJW).

Czy można było na podobnej zasadzie, równie mgliście i eliptycznie, choć czytelnie, zarysować podobieństwo bohatera scenicznego do rzeczywistej i znanej osoby tak, by pozostawało to tylko kwestią niepochwytnej sugestii? Podobieństwo istniałoby i zarazem było nie do udowodnienia wprost. Kuszące jest przyjęcie hipotezy, że podobna praktyka była możliwa na scenie. Patrząc na portret Panczykowskiego jako Niedziałkowskiego trudno nie zauważyć, że aktor prawie nie zmienił swoich rysów, wygląda jak Panczykowski, nie ma zarostu (co było typowe dla aktorów właśnie), ale już sylwetka (garb), a pewnie i chód należały do kogoś innego, były inicjałem, który sugerował całe nazwisko. Taka praktyka przemieszczała naśladownictwo na inny, wyższy poziom, przy jednoczesnym utrzymaniu drażliwego, naruszającego zasady neutralności osobistej komunikatu. Skoro odniesienie do konkretnej osoby było umiejętnie zawoalowane, stawało się dowodem sztuki, a nie imitacji – i dzięki temu właśnie je tolerowano. Argument etyczny przeciw piętnowaniu osoby wchodził tu w kolizję z argumentem artystycznym: przedstawianie jest sprawą praktyki twórczej przewyższającej i przetwarzającej naturę.

Z perspektywy reguł tworzenia tylko nadmierna, naga dosłowność żywych kopii raziła w teatrze, a nie samo pożyczanie wzorów z rzeczywistości; tylko „żywce” przeniesienie na scenę znanych w mieście typów jest zawsze nadużyciem, jest rzeczą zbyt łatwą i płaską, aby ona godną była prawdziwego artyzmu” (Koźmian, 1959 t. 1, s. 291). Innymi słowy, bezpośrednie werystyczne portretowanie nie zgadzało się z pryncypiami sztuki. Zakaz jawił się tu w aspekcie estetycznym i zarazem dotyczył poziomu profesjonalizmu aktorskiego (stanowił przedmiot zainteresowania nie tyle cenzury instytucjonalnej, ile autocenzury samych twórców, stawiających sobie określone cele i zadania wykonawcze). Krytyka pospolitego, hiperrealistycznego imitowania jednostkowego modelu wiązała się między

innymi z potępieniem zbyt sztucznej zewnętrznej charakteryzacji, gry na efekt. „Przypadki takie [imitacji osób – przyp. DJW] traktowano jako pokaz sprawności warsztatowej, lecz nie objaw prawdziwej twórczości, jako przejaw pracy «aktora», ale nie «artysty»” (Michalik, 1985, s. 100). Zamiast rozumieć człowieka, aktor go powierzchownie naśladował; u źródeł porównywano imitacje do – wówczas krytykowanej i deprecjonowanej – sztuki fotografowania jako biernego zdejmowania kształtów zewnętrznych. Imitacje żyjących osób stanowiły argument w dyskusji za lub przeciw naśladownictwu (gry innych artystów lub modeli z życia) jako fundamentalnej zasadzie tworzenia²⁰.

W całym tym dyskursie estetycznym kluczowy wydaje się stosunek twórczości aktorskiej do problemów piękna i prawdy, czy też, inaczej mówiąc, sztuki i natury. Wbrew pozorom krytyka dosłownego kopiowania osób nie wynikała z tego, że realność (także realność jednostkowych bytów ludzkich) wydawała się nazbyt odległa od piękna, nieestetyczna, innorodna i z tego powodu należało unikać bezpośredniego do niej nawiązania. Chodziło raczej o to, że zasady sztuki powinny wkraczać w rzeczywistość, formować ją i narzucać jej głębokie, uniwersalne sensy, odwołując się do potęgi kreacji, a nie sprawności reprodukcji. W koncepcji sztuki aktorskiej przekładało się to na system pracy, w którym po etapie obserwacji natury, skrupulatnej analizie jednostkowych cech, miała nastąpić autonomiczna faza syntezy charakteru bohatera, przedstawienia go nie takim, jakim jest, ale jakim mógłby być w założonym świecie sztuki. Jeśli twór artystyczny był zbyt dosłownie wzięty z realności, wydawał się zanadto jednostkowy i przypadkowy, wobec tego nieczytelny, a także... szablonowy – podglądając osobę tylko z zewnątrz, aktor powtarzał wychwycone elementy i właśnie schematyzował postać. Tymczasem wykonawca winien stwarzać postać, która mając pewne niepowtarzalne przypadłości, byłaby zarazem pełna, skończona, stanowiła

rozwinięcie i zuniwersalizowanie owych cech, rysowała się jako indywiduum i typ w jednym²¹. Widz poznawał człowieka i człowieczeństwo. Miał tu zachodzić nawet ruch w przeciwnym kierunku, nie z życia na scenę, ale ze sceny – ku rozpoznaniu rzeczywistości poza teatrem: aktor „nie kopiuje, nie fotografuje, ale tworzy swoje własne typy – a że są prawdziwe, więc w życiu znajdują się ich podobizny”²².

Wydaje się, że właśnie przejmowanie cudzych rysów ujawniło zasadniczą dwoistość zasad estetycznych tamtego czasu i – co ciekawsze – podwójność odbioru tego typu figur. Dwoiste zasady przekazują podręczniki aktorskie, w których głosi się, z jednej strony, potrzebę drobiazgowego badania człowieka pojedynczego: „Czego wymaga się od aktora?” – pisze J.T.S. Jasiński – „Aby pracą doszedł do nauki zapomnienia siebie, przekształcenia się zupełnego w innych, przybrania powierzchowności, poruszeń, mowy, czucia, nawyków, słabości, siły, zalet, błędów, słowem: wszystkiego, co stanowi charakter i obyczaje ludzi” (2007, s. 147). Z drugiej strony, na pytanie: „Jeżeli aktor upatruje w roli podobieństwo do osoby żyjącej i znanej, co czynić powinien?”, ten sam autor odpowiada: „Powinien wystrzegać się jak najsumienniejszego powierzchownego jej kopiowania. Celem komedii – poprawa błędów, nie wyszydzenie osób, a powinnością i zadaniem dobrego aktora – utworzyć, nie przejmować, powierzchowność cudzą” (s. 201)²³. Stąd chwali się tych aktorów, którzy kopiują tylko z początku pracy nad rolą, zyskując bazę dla dalszej, samodzielnej pracy. „Dla Panczykowskiego takie żywe postacie były tym, co w sztuce nazwać można tematem, podstawą, na której rozwija się twórczość talentu” (Krogulski, 2015, s. 128).

Nawet jeśli te dylematy dało się wyważyć i pogodzić w procesie przygotowań roli, to na scenie dwoistość pozostawała – ale tym razem polegała na nadawaniu komunikatu niejako na dwóch poziomach, dla różnych typów

widzów, wtajemniczonych i nie, chcących się pośmiać i chcących zrozumieć.

Benda w ogóle studiował naturę dla oddania powierzonych mu typów lub charakterów, starał się je uchwycić na gorącym uczynku [...] Trafny spostrzegacz, szukał on dla siebie wzorów w salonach, w kawiarniach, na ulicy, a nieraz zdarzało się, że publiczność odgadywała po kopii pierwowzór i wymieniała go, aczkolwiek charakteryzacją Benda nie odfotografowywał go. Nie tyle bowiem zewnętrznymi rysami, maską czynił się podobnym do typu, który sobie obrał, jak wzięciem, sposobem zachowania się, duchem, co nierównie jest trudniejszym i drogocenniejszym od brutalnej charakteryzacji, przedstawiającej po prostu znane osobistości. Tego Benda sobie zwykle nie pozwalał, wyjątkowo może dwa czy trzy razy jeżeli się nie mylę [...] Kiedy publiczność patrząc się na typ stworzony przez Bendę wyśmiewała jego żyjący pierwowzór, artysta wcale nie kopiował go wtedy, lecz umiał uchwycić typ ogólny, rodzinę, do której wymieniona przez publiczność osoba należała, a która tylko posłużyła mu do uchwycenia lepszego tego ogólnego typu i rysów charakterystycznych owej rodziny (Koźmian, 1959 t. 1, s. 290-291; wyróżnienie DJW)²⁴.

Role ukształtowane jako wizerunki „zdjęte” z żywych osób funkcjonowały jednocześnie jako typ i charakter indywidualny, już przez to były kłopotliwe, a zarazem fascynujące dla współczesnych. Sądzę, że fenomen tego rodzaju wcieleń, konkretnych i zarazem abstrakcyjnych, skopiowanych z rzeczywistego pierwowzoru i przeniesionych na poziom ogólności, łączył sztukę aktorską z tą gałęzią sztuki portretowej, jaką była karykatura²⁵. Karykatura rozumiana nie tyle jako sztuka dowcipnego komentarza

polityczno-społeczno-satyrycznego, ile zdolność chwytania rysów właściwych jednostce, niepodrabialnych, tożsamyh z jednym nosicielem. Dotykając tego, co jednostkowe, karykatura zmierzała do syntetycznego ujęcia jakiejś jakości, czytelnej i uchwytniej także dla tego odbiorcy, który nie znał modelu, pierwowzoru (Gombrich, 1981; Sichulski, 1917). To, co osobiste, ulegało w karykaturze wyolbrzymieniu i stawało się ogólne. Co ważne, taka forma nawiązania do rysów osobistych żyjących osób nie była zakazana – jeśli coś tu cenzurowano, to bardziej słowa niż podobieństwo fizyczne.

W teatrze zaś karykatura stawiała się niedopuszczalna wówczas, gdy treść (aluzja do osoby) zbyt dominowała nad formą (abstrakcyjnym ujęciem treści).

Wszystko to jednak nie wyczerpuje problemu. Lęk przed potęgą teatralnej mimikry krył się na najgłębszym poziomie w rozumieniu twarzy (jej aksjologii) oraz w związanej z nią koncepcji wnętrza, intymności i podmiotowości. Od czasów antycznych rysy ludzkie katalogowano raczej w poszukiwaniu tego, co wspólne, gatunkowe, typowe dla klas (charakterów), humorów, temperamentów, emocji; tymczasem na przełomie XVIII i XIX wieku i później twarz staje się stopniowo czymś niepowtarzalnym, unikalnym, połączonym z jednostkową tożsamością (Courtine, Haroche, 2007)²⁶.Przejęcie rysów osoby realnie żyjącej nabiera wówczas charakteru ingerencji w czyjąś najgłębszą prywatność i podmiotowość, które wymykają się przedstawieniu, a więc są zastrzeżone i chronione jak myśli, poglądy, uczucia, tajemnice jednostki wyrażane tylko przez nią i subtelną grę jej twarzy.

Jeśli aktor „zawłaszczy” ową twarz, czy oznacza to, że wkroczy w intymną sferę podmiotu? Tego się raczej nie obawiano, a bardziej faktu, że właściwy dla teatru rozdział między zewnątrz (mimiką aktora) a wewnątrz (tym, co

aktor czuje jako osoba różna od postaci) załamanie cały system przyległości wewnątrz i zewnątrz, prawdy i autentyczności zewnętrznego i wewnętrznego Ja poza sceną.

Ostatni poziom obowiązywania zakazu wiąże się tym samym z jego pozateatralnym znaczeniem. Mniej więcej od lat trzydziestych XIX wieku społeczeństwo zaczyna widzieć w aktorskiej swobodzie imitacyjnej niebezpieczeństwo innego rodzaju niż tylko zamach na reguły sztuki lub zasady przyzwoitości. Oświeceniowy podziw dla aktorskiej metamorfozy jako przejawu sprawności i rzemiosła zamienia się w epoce romantycznej w nieokreślony lęk przed proteuszową, niesubstancjalną tożsamością, której przemiany wymykają się spod kontroli intelektu.

W 1845 roku w jednej z angielskich gazet przypomniano anegdotę z życia i przyjaźni XVIII-wiecznych artystów: Davida Garricka i Williama Hogartha. Według legendy w czasie sesji portretowej Hogarth obserwował ze zdumieniem, jak pozujący mu Garrick bez przerwy zmieniał wyraz twarzy. Za każdym razem, gdy malarzowi wydawało się, że właśnie uchwycił rysy modelu, ten wyglądał inaczej, jego fizjonomia przybierała oznaki zupełnie innej emocji. Żadna z trzydziestu twarzy Garricka nie była ostateczna ani jedyna. Która z nich była własną, prywatną twarzą aktora? Tę sytuację ukazuje *Garrick i Hogarth albo Artysta w kłopotcie* R. Evana Sly'a (Williams, 2016). Karykaturzysta wymyślił zabawną planszę, rysunek trzydziestu główek umieszczonych na obwodzie koła, wsunięty pod właściwą rycinę „w pracowni malarza”, pozwalał oglądającemu przesuwac obrazki i odtwarzac dynamikę zmian twarzy Garricka.

Aktor funkcjonował tu nie tylko jako przedstawiciel sztuki scenicznej, lecz performer w przestrzeni społecznej, rozkruszając w ten sposób granice

stanów, profesji, kast i grup (Bratton, 2003).

W pewnej francuskiej komedii z lat czterdziestych XIX wieku, niezwykle popularnej również na polskich scenach (*Doktor Robin* Jules'a-Martiala Régnault de Prémaray) David Garrick udawał lekarza przed młodą panienką, by ją uchronić przed skutkami zadurzenia się w idolu teatralnym (którym był on sam, ukryty nie do rozpoznania pod charakteryzacją). Z kolei w dramacie *Aktor* Cypriana Kamila Norwida tragiczny Pszonkin (wzorowany na Edmundzie Keanie) incognito wkraczał do arystokratycznego salonu, przekonująco odgrywając przemysłowca i barona (Raszewski, 1990; Jarząbek-Wasyl, 2019). O tym, że nie była to tylko teoria, świadczy opowieść o warszawskim tragicznym Bolesławie Leszczyńskim, który w 1905 roku w czasie strajków i zaburzeń ulicznych, a co za tym idzie także kontroli carskich, zatrzymany na ulicy, zdołał bez trudu wmówić żandarmowi, że jest prokuratorem rosyjskim (Owerłło, 1957, s. 140).

Fascynująca sztuka mimikry okazuje się społecznie niebezpieczna, gdy wykracza poza scenę, ponieważ powoduje niekontrolowane przekraczanie granic stanów, żonglowanie tożsamością w życiu realnym, a także zatarcie realnej spójności podmiotu. Społeczny lęk przed niekontrolowaną impersonacją rozszerzył się na niepokój egzystencjalny i psychologiczny – na przecucie utraty głębokiego związku między podmiotowym wnętrzem a jego manifestacjami.

Kiedy zewnętrżność nie wykazuje stałej korelacji z wnętrzem, do którego się odnosi – co może się ujawnić w grze aktorskiej – wówczas, zgodnie ze słowami Niny Auerbach o kulturze wiktoriańskiej – „teatr zaczyna być widziany jako niebezpieczny potencjał teatralności grożący inwazją w obszar autentyczności

jaźni” albo, dodajmy, intymności (*interiority*). Jeśli jesteśmy gotowi uwierzyć w sztuczną wewnętrżność postaci na scenie, wówczas cała idea intymnego wnętrza, nawet poza teatrem, może się okazać pusta i iluzoryczna (Bachmann, 2021, s. 179; tłum. DJW).

Kryzys stabilnej podmiotowości wydaje się najistotniejszy w zjawisku kradzieży twarzy w epoce modernizmu, kiedy okazuje się, że „psyche współczesna jest pozbawiona zakotwiczenia i ukojenia. Intymne pozostało, ale całkowicie poza intymnością, pozbawione dającej ulgę jedności z innym, ze światem i ze samym sobą” (Fazan, 2009, s. 16).

Wszystkie te niepokoje: etyczne, estetyczne, społeczno-egzystencjalne zdają się kumulować na przełomie XIX i XX wieku. Oto, co się przydarzyło za kulisami teatru warszawskiego, gdy pracował tam jeden z jego pomniejszych aktorów, Marcelli Boczkowski, niegdyś amant, na starość zepchnięty do grania figurantów, choć wielkich panów:

Zabawny epizod zaszedł z panem Marcellim podczas występów Modrzejewskiej. Na wielkiej scenie grano *Odettę*. Pan Marcelli wygalowany, wyszminkowany i wypudrowany, frak, kolońską wodą woniejący, dźwigał na sobie różne błyszczące dekoracje z papieru złożonego pod postacią gwiazd i krzyżów i udawał w tej sztuce admirała. Że zaś tak wypadło, iż reżyseria dała sztukę w okresie wyznaczonym przez p. Marcellego na osobistą kurację... przepalankową, krążył przeto z dala od współgrających za tylną dekoracją, aby nie wypadły jakie plotki lub zarzuty que monsieur Marcel est impossible aujourd’hui. Wypadek chciał, iż za kulisy wszedł bez meldowania ówczesny p. generał-gubernator Ks.

Albertyński. Poza sceną półcień. P. Marcelli widząc Księcia składa mu z daleka głęboki, elegancki ukłon. Księżę widząc jakiegoś wyordynowanego dygnitarza – oddaje również ukłon głęboki. Postępują ku sobie bliżej. Księżę w ukłonach i p. Marcelli w ukłonach... Księżę zakłada binokle, p. Marcelli przysuwa do oczu sceniczne lornion. Jeszcze jeden, pełen gracji krok wersalczyka i p. Marcelli znajduje się tuż przy księciu, a podając rękę rzecze: *Permettez Monsieur le Prince que je suis aujourd'hui un peu...* tego... lecz to mi dobrze robi na oczy! Wtem zjawia się wiceprezes teatrów i zaambarasowany kładzie koniec tej komedii za sceną (Borawski, rękopis, s. 31).

Manifestacyjne naśladowanie tym ostrzej demaskowało społeczny system bycia w roli (urzędnika, prokuratora, generała, księcia itd.), im bardziej dotyczyło już nie samych funkcji, ale osobistości pełniących te funkcje. Przy czym dla władzy i społeczeństwa nie było wcale najgroźniejsze to, że aktor skopiuje na scenie i ośmieszy jakiegoś generała czy księcia, lecz że jakiś zręczny performer i aktor podszyje się pod generała-księcia poza sceną, poda się za kogo tylko zechce i kiedy zechce. I co gorsza, że różnica między aktorem a księciem będzie już nie do wychwycenia, kompromitując prawidła i hierarchie życia zbiorowego. Jednocześnie w lustrzanym korytarzu odbić, masek, transformacji i efemerycznych wcieleń, a także zapominania, zacierania się sylwetek aktorskich w żywej pamięci – postać Marcelego Boczkowskiego, jego „sobość” staje się zupełnie nieuchwytna (trochę jak owo pijackie mamrotanie po francusku...). Kim był „pan Marceli” nikt już dzisiaj nie wie.

Dbłość o dobre imię i nienaruszalne prawa do prywatności żyjących osób nie wydają się wystarczającym uzasadnieniem zakazu imitowania osób, skoro

istniała cała grupa ludzi portretowanych i stale karykaturowanych w teatrze. Również argument estetyczny: przekonanie, że kopia „zdjęta żywcem z oryginału” jest niegodna samodzielnego twórcy teatralnego dzieła – ma swe granice. Teatr czerpał z rzeczywistości, zakorzeniał się w niej na różne sposoby, zamieniał jednostkowe rysy w ogólne, grając półcieniami przebijającego pod tą praktyką podobieństwa. Pozostaje więc wzgląd trzeci: opisane tu przygody aktorów „poza sceną” wyrażały niepokój o intymne i niepowtarzalne wnętrze Ja, zagrożone przez aksjomat życia jako nieustannej i niekontrolowanej przez nikogo gry. I to jest ostatecznie wyjaśnienie, dlaczego wykorzystywanie zdolności mimiczno-naśladowczych do kopiowania osób żyjących było tak podejrzane i niepokojące, że trzeba je było stale cenzurować.

Tekst jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* zorganizowanej przez Katedrę Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ oraz „Didaskalia. Gazetę Teatralną” (21-23 października 2021). Tom pokonferencyjny w przygotowaniu.

Wzór cytowania:

Jarząbek-Wasyl, Dorota, *Kradzież twarzy. O pewnym przypadku aktorskich wykroczeń przeciw cenzurze obyczajowej w XIX wieku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/p9a0-0996.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

DOI: 10.34762/p9a0-0996

Autor/ka

Dorota Jarzabek-Wasyl (dorota.jarzabek@uj.edu.pl) – dr hab., prof. UJ, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią teatru i dramatu XIX i XX wieku, zwłaszcza procesem kreacji teatralnej, obyczajowością teatralną, sztuką aktorską oraz opisem i edycją źródeł do historii teatru. Numer ORCID: 0000-0003-3097-9830.

Przypisy

1. Opowieści o przejęciu i przyswojeniu na dłużej cudzej tożsamości stanowią niemal kulturowy topos, wciąż niepokojący swą nierozstrzygalnością. W czasach nowożytnych przykładem może być *L'Arrest Memorable* Jeana de Corasa (1565), prawnicze kompendium, w którym znalazła się opowieść o mężczyźnie udającym przez trzy lata męża pewnej kobiety (zob. Davis, 2011). Całą plejadę złodziei tożsamości przedstawił na początku XX wieku Bram Stoker, twórca *Drakuli*, w *Famous Impostors* (London – New York 1910).
2. „Koncept ten ogromnie się publiczności podobał, aż musiał dwa razy go powtórzyć” (Dawison, 1963, s. 197).
3. Dalsza charakterystyka aktorstwa Panczykowskiego jest również istotna: „Umiał patrzeć i umiał krańcowo wyzyskiwać to, na co patrzył. Całe też życie tej obserwacji poświęcił, tygodniami, miesiącami, latami przestawał z chłopami w podmiejskich okolicach, z Żydami, robotnikami, wyrobnikami itp., toteż jak przedstawił typ, był on skończonym w najdrobniejszym szczególe. Podziwiać trzeba było, gdzie on to widział. Całe galerie charakterów chłopów, Żydów i innych dawał publiczności, a każdy inny” (Krogulski, 2015, s. 124).
4. Ten krytyk, dziennikarz, uczony i wykładowca, przedstawiciel obozu stańczyków, przeciwnik modernistów, miał też w karierze epizod teatralny jako współautor (z Władysławem Ludwikiem Anczycem) komedii pełnej aluzji i trawestacji współczesnych wątków: *Wędrówka po Galilei* (1873).
5. Przypadek wspomina Józef Kotarbiński (1925, s. 116-117), a biograf aktorki Józef Szczublewski opisuje aż na trzech stronach (1977, s. 175-177). Charakterystykę aktorstwa Szymanowskiego w powiązaniu z jego działalnością rysownika karykaturzysty dał Paweł Owerłło (1957, s. 105).
6. W. Pr[okesh], „Nowa Reforma” 1895, nr 82 (cyt. za: Michalik, 1985, s. 99).
7. Minos [J. Łoziński], „Głos Narodu” 1897 nr 106 (cyt. za: Michalik, 1985, s. 99).
8. Lubianego w kręgach scenicznych pisarza tak sportretował Owerłło: „Kawecki należał do autorów przemitych. Stale chodził uśmiechnięty. Za kulisami czuł się wśród aktorów jak kolega. Posiadał wiele młodości i cyganerii w dobrym tonie. Nie lubił być krępowany i nikogo sobą nie krępował. Naturę posiadał pełną fantazji. Nie usiedziało na jednym miejscu ani minuty. Wciąż potrzebował zmiany, wciąż czegoś szukał, stale coś układał. Stał, zamyślał się, to znów pędził i nigdy nie wiadomo było, co za chwilę zrobi. Jak ptak potrzebował lotu, powietrza. Mieszkał przed wojną w okolicach Warszawy. Lubił dużo chodzić, nawet biegać. Ludzie, spieszący do pociągu widząc Kaweckiego biegnącego na stację, pędzili za nim kłusem nie dowierzając swoim zegarkom i to nie tylko mężczyźni, ale i kobiety” (Owerłło,

1957, s. 254-255). Kreacja sceniczna Kamińskiego w *Dramacie Kaliny* nie wyczerpywała tylko zewnętrznego podobieństwa do autora dramatu, wydobywała także głębokie rysy jego temperamentu i sympatycznej osobowości.

9. Zdarzały się oczywiście także działania w kierunku odwrotnym: realne postaci przenoszono do sztuki, choćby w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego – przy czym zarówno korekta nazwisk autentycznych weselników w programie (pozostawienie tylko imion), jak i charakteryzacja aktorska znana ze zdjęć – raczej odwracały uwagę od jednostkowej i anegdotycznie ujętej tożsamości realnych osób niż przesadnie ją uwypuklały.

10. Tę postać zagrał być może Jakub Hempiński, który „lubo niewiele znaczącą dostał rolę podobał się wszelako publiczności przez piękną i dobitną wymowę, równie jako przez rysy twarzy, bardzo komicznego w nim obiecujące artystę” (Bogusławski, 1967, s. 714).

11. Oprócz wspomnianego portretu w *Pracowitych próżniakach*, w 1911 roku w *Lekarzu na rozdrożu* George’a Bernarda Shawa londyńscy doktorzy otrzymali „maski przypominające postaci krakowskie” (Michalik, 1985, s. 100).

12. Nie od dziś wiadomo, że aktorzy lubią dla zabawy udawać i naśladować swoich kolegów, do takich utalentowanych aktorskich imitatorów należeli Bolesław Bolesławski i Juliusz Osterwa (zob. Owerłło, 1957, s. 185, 267). Brytyjska badaczka Jacky Bratton dowodzi, że aktorskie anegdoty, w których opowiadacze (aktorzy) wcielali się w postaci sławnych poprzedników, naśladowując ich głos, ruch, mimikę, fundowały poczucie międzypokoleniowej wspólnoty doświadczenia zawodowego, służyły też podniesieniu własnego prestiżu przez identyfikację z geniuszami sceny (zob. Bratton, 2003; Jarząbek-Wasył, 2016).

13. „Kurier Teatralny Lwowski” 1871, nr 31 (cyt. za: Kosiński, 2003, s. 171).

14. Publikacja w *Ilustrowanym Kalendarzu Teatralnym Muza na rok 1892*. Za informację o tym tekście serdecznie dziękuję dr Barbarze Maresz.

15. Tamże. Tadeusz Romanowicz (1843-1904) był powstańcem styczniowym, pisarzem, politykiem obozu demokratycznego i propagatorem oświaty.

16. Ciekawostką jest to, że w recenzjach z lwowskiej prapremiery komedii Bałuckiego nie padły zarzuty, o których wspomina Walewski, a negatywna ocena sztuki wiązała się raczej z szyderczym obrazem wsi i oświaty ludowej. Wspomniano jedynie, że postać grana przez Walewskiego „wygląda trochę na blagiera” („Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny” 1877, nr 30); konstатовano, że „zamierzył pan Bałucki odmalować żywym słowem część społeczeństwa galicyjskiego takim, jakim jest, zamierzył więc dać nam fotografię bez retuszu [...]” („Ruch Literacki” 1877, nr 14). Sztukę grano w 1877 roku tylko dwa razy: 25 marca i 13 kwietnia, Walewski nie miał więc szansy aż trzy razy wychodzić do widowni z odmienioną fizjonomią (Marszałek, 1992, s. 75). Nie znaczy to jednak, że anegdota została wyssana z palca. Zdarzenia opisane przez aktora mogły mieć miejsce już na próbie generalnej i w kolejnych spektaklach – rozgrywając się półoficjalnie, pozostały tajemnicą kulis aż do opublikowania gawędy.

17. A trzeba wiedzieć, że za uchybienie innym nakazom cenzury aktorzy rzeczywiście trafiali do aresztu, o takich przypadkach pisze Mariola Szydlowska (1995, s. 38-39).

18. W *Dianie* Stanisława Kozłowskiego cenzura poleciła wyeliminować „nazwiska Potockich, Tyszkiewiczów, Sanguszków i Wielhorskich: postaci występowały jedynie pod imionami” (Szydlowska, 1995, s. 121). Podobnie stało się z *Weselem* Wyspiańskiego.

19. Skomplikowanym przypadkiem utraty twarzy jest historia Hirsza Singera, który stał się prototypem Żyda w *Weselu*. Odtwórcy tej roli (Michał Przybyłowicz w Krakowie, Ferdynand Feldman we Lwowie) grali z dyskrecją, bez karykaturalno-komicznej charakterystyki typowej wówczas dla ról żydowskich, a tym bardziej bez paszkwilanckiego adresu *ad*

- personam*. Niestety „plotka o *Weselu*” jednoznacznie połączyła tę postać z bronowickim karczmarzem i dosłownie zniszczyła mu osobiste i zawodowe życie. Swoisty proces Singera w obronie swego imienia zainscenizował Roman Brandstaetter w *Ja jestem Żyd z „Wesela”*.
20. Pedagodzy wskazywali na szkody, jakie przynosi zbyt wierna, niewolnicza względem oryginału kopia, która ogranicza aktora, podporządkowuje wzorcowi do tego stopnia, że „nie może być swobodnym na scenie. Głos naśladowany zawsze będzie podwójnym. Ruchy naśladowane nigdy nie nabiorą pewności. Charakteryzacja twarzy będzie przesadną” (Deryng, 2007, s. 334). Inny nauczyciel sztuki aktorskiej pisał: „Przez naśladowanie jednak nie rozumie się niewolnicze kopiowanie lub rodzaj mechanicznego powtarzania bez myśli zmian twarzy, układu ust, przybrania powierzchowności itp., ale to, co oparte na gruntownym przekonaniu, zgadza się z naturą, zasadą dobrego” (Jasiński, 2007, s. 214).
21. Paradoks ten, a zarazem estetyczne wyrafinowanie epoki w podejściu do człowieka objaśnił Dariusz Kosiński (2003, s. 177): „Gdyby pokusić się o próbę uporządkowania wyobrażeń stojących za sposobem, w jaki terminologii związanej z typowością i charakterystycznością używa Rajchman, otrzymałoby się swoistą hierarchię, której najniższe szczeble zajmowałyby (jak zawsze w XIX wieku) powtarzalny schemat, szablon oraz fotograficzna imitacja rzeczywistości. Wyżej znajdowałby się typ, ale niewyjaśniony, niezrozumiały, ukazany tylko poprzez zewnętrzne przejawy, zaś na poziomie najwyższym umieścić by należało ten sam typ, lecz umotywowany, wytłumaczony poprzez całe bogactwo indywidualnych cech charakteryzujących takie, a nie inne jego odcienia. Na tym poziomie typ nie byłby już tylko uosobionym przedstawicielem pewnej klasy postaci, pewnej grupy ludzkiej, ale pełną osobowością, która przez swą jednorodność stanowi niejako wzorzec czy ideał samej siebie, ukazując zarazem skończone i niepowtarzalne uosobienie natury człowieka”.
22. „Kurier Teatralny Lwowski” 1871, nr 31 (cyt. za Kosiński, 2003, s. 171). Wyróżnienie DJW.
23. W podręczniku Jana Chęcińskiego ten zakaz brzmi jeszcze bardziej kategorycznie: „Jeżeli aktor upatruje w roli podobieństwo do osoby żyjącej i znanej, wystrzegać się powinien jak najmocniej wszelkiego jej kopiowania” (Chęciński, 2007, s. 279).
24. Podobne uwagi wygłaszał Jan Brzeziński: „W sztuce nie chodzi o podobizny ludzi prywatnych, lecz o stworzenie kreacji artystycznych z pewnego rodzaju lub pewnej klasy osób z ich wadami, zaletami, wpływem lub szkodliwością. Tą drogą powstaje to, co się w sztuce typem nazywa. [...] Wszak ludzie, wraz ze wszelkimi stworzeniami, podlegają powszechnym prawom natury. Opisując jej odmiany, iść trzeba drogą wskazaną przez przyrodników. Czy hipolog, chcąc opisać wyścigowca, będzie fotografował tego lub owego bieguna? Nie, on zbada sto, tysięcy koni i trzymając się wiernie natury wykuje to, co jest wspólnego w tych pozornie tak różnych indywiduach i z nich dopiero utworzy jeden obraz. W obrazie tym każdy pozna swojego rumaka, choć tenże zewnętrznie do niego podobnym nie będzie”, Incognitus [J. Brzeziński], „Gazeta Polska” 1885 nr 92 z 27 IV, s. 1-2 (cyt. za: Kosiński, 2003, s. 170).
25. Co ciekawe, w języku aktorskim (i w umowach z aktorami) funkcjonowała nazwa „karykatura” jako swoiste emploi, typ roli. Niektórych wykonawców zatrudniano właśnie do karykatur.
26. Johann Lavater i jego XVIII-wieczny projekt badań fizjonomiki jest w pół drogi tego procesu.

Bibliografia

Bachmann, Michael, *German radio drama and the „cultural formation” of interiority*, [w:] *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*, red. T. C. Davis, P. W. Marx, Routledge, London – New York 2021.

Bogusławski, Wojciech, *Wiadomość o scenicznym zawodzie Jakuba Hempińskiego*, [w:] *Teatr Narodowy 1765-1794*, pod red. J. Kotta, oprac. J. Jackl i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

Borawski, Juliusz, *Warszawski Teatr Rozmaitości* [1907], rkps, IS PAN, zbiory Rulikowskiego, sygn. 1063.

Bratton, Jacky, *Anecdote and mimicry as history*, [w:] *New Readings in Theatre History*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Chęciński, Jan, *Teoria sztuki dramatycznej*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wyb. i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpr. A. Narębskiej, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2007.

Courtine, Jean-Jacques; Haroche, Claudine, *Historia twarzy*, tłum. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

Davis, N. Zemon, *Powrót Martina Guerre’a*, tłum. P. Szulgit, posł. E. Domańska, Zysk i S-ka, Warszawa 2011.

Dawison, Bogumił, *Dziennik*, przeł. E. Misiólek, [w:] *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Deryng, Emil, *Dramaturgia praktyczna*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wyb. i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpr. A. Narębskiej, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2007.

Estreicher, Karol; Flach, Józef, *Sprawozdania komisji teatralnej w Krakowie: 1893-1911*, oprac. D. Poskuta-Włodek, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1992.

Fazan, Katarzyna, *Projekty intymnego teatru śmierci: Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Gombrich, Ernst, *Eksperyment karykatury*, [w:] *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

Jarząbek-Wasył, Dorota, *Jak kupiec Symonowicz trafił do polskiej komedii*, „Lehahayer” 2019 nr 6, s. 71-89, <https://doi.org/10.12797/LH.06.2019.06.02> [dostęp: 10 V 2022].

Jarząbek-Wasył, Dorota, *Pochwała anegdoty*, „Teatr” 2016 nr 9, <https://teatr-pismo.pl/5724-pochwala-anegdoty/> [dostęp: 10 V 2022].

Jarząbek-Wasyl, Dorota, *Rodowód „Aktora”*, [w:] *Dramaty Cypriana Norwida: teksty – konteksty – interteksty*, red. W. Rzońca, K. Samsel, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2019.

Jasiński, Jan Tomasz Seweryn, *Teoria sztuki dramatycznej*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wyb. i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpr. A. Narębskiej, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2007.

Johnson, Odai, *The size of all that’s missing*, [w:] *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*, red. T. C. Davis, P. W. Marx, Routledge, London – New York 2021.

Kocur, Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Kosiński, Dariusz, *Sztuka aktorska w piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

Kotarbiński, Józef, *Aktorzy i aktorki*, Mazowiecka Spółka Wydawnicza, Warszawa – Płock 1925.

Koźmian, Stanisław, *Teatr. Wybór pism*, oprac. J. Got, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

Krogulski, Władysław, *Notatki starego aktora. Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, wybór i oprac. D. Jarząbek-Wasyl, A. Wanicka, Universitas, Kraków 2015.

Marszałek, Agnieszka, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1875-1881*, Universitas, Kraków 1992.

Michalik, Jan, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915. Teatr Miejski*, Kraków 1985.

Owerłło, Paweł, *Z tamtej strony rampy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.

Ozimek, Stanisław, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego (1765-1785)*, Wrocław 1957.

Raszewski, Zbigniew, *Aktor, ale człowiek sławny*, [w:] *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1990.

Ryszkowski, Władysław, *Wspomnienia [1945]*, maszynopis, Biblioteka Narodowa, sygn. IV 10189.

Sichulski, Kazimierz, *Karykatury współczesne: Legiony, politycy, literaci, malarze, aktorzy*, tekst: A. Schroeder, W. Kozicki, Księgarnia J. Czerneckiego, Kraków 1917.

Szczublewski, Józef, *Żywot Modrzejewskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Szydłowska, Mariola, *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860-1918*, Universitas, Kraków 1995.

Walewski, Adolf, *Komedia z „Komedią oświaty”*, [w:] Ilustrowany Kalendarz Teatralny Muza na rok 1892, Lwów 1891.

Williams, Gary James, *Case study: Theatre iconology and the actor as icon: David Garrick*, [w:] *Theatre Histories: an Introduction*, red. T. Nellhaus, B. McConachie, C. Fisher Sorgenfrei, T. Underiner, Routledge, London – New York 2016.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/kradziez-twarzy-o-pewnym-przypadku-aktorskich-wykroczen-przeciw-cenzurze-obyczajowej-w-xix>

CENZURA W TEATRZE. WIEK XIX

Cenzura redaktorska w zaborze rosyjskim w XIX wieku

Aleksandra Liszka Uniwersytet Śląski w Katowicach

Editorial Censorship in the Russian Partition in the 19th century

The article provides an insight into the problem of editorial censorship in the Kingdom of Poland. It shows that the nature of the censorship measures did not only depend on the attitude towards the state system, but also on the in-house relations dictated by the policy of the publisher and market relations. The editor, representing both private and corporate interests, imposes changes of a censorious nature not only under political or moral pressure, but also under the publisher's pressure. And thus, he becomes a censor. This provides an additional insight into the practice of censorship under the Partitions of Poland. This issue is commonly viewed from the national and patriotic perspective that neglects this aspect, emphasising mainly the external oppression of the partitioning powers. In order to illustrate the differences between the various publishing policies, the measures applied by the editors of *Przegląd Tygodniowy* and *Tygodnik Ilustrowany* weeklies are discussed.

Keywords: censorship; editorial censorship; editor; *Przegląd Tygodniowy*; *Tygodnik Ilustrowany*

Eliza Orzeszkowa w liście do Józefa Sikorskiego z 28 lipca 1868 roku pisze:

Z tego wszystkiego wnoszę, że redaktor ma prawo cenzurować tylko ogólną tendencję pisma i ogólne jej obrobienie i jeśli te nie zgadzają się z duchem i dążnościami pisma, które redaguje,

powinien odrzucać całkiem powieść. Co zaś do szczegółów, sposobu, w jaki autor bierze się do przedstawienia rzeczy, pojęć psychologicznych itp. rzeczy – autor tylko przed publicznością odpowiedzialny być powinien. Stąd wynika, że powieść może być albo całkiem odrzucona, albo przyjęta, ale nigdy nie powinna być poprawiana, bo w takim razie tworzy się druga cenzura, cięższa jeszcze od pierwszej, bo kreśląca i tę odrobinę, na którą tamta zezwala (Orzeszkowa, 1954, s. 34-35).

Przytoczony fragment można potraktować jako klucz do badań nad zakresem i istotą zmian wprowadzanych przez redakcję. Pisarka zgadza się na to, aby redaktor cenzurował tekst, lecz jedynie w zakresie, który można porównać do drobnych zmian korektorskich; natomiast jeśli potrzeba większych przekształceń, sprzecznych z profilem ideowym pisma, redakcja – zdaniem Orzeszkowej – powinna odrzucić taki utwór. Refleksja pisarki, która jest wyrazem sprzeciwu wobec zbyt daleko idących działań redaktorów, wskazuje na istnienie odmiany cenzury dostosowującej teksty do profilu ideowego redakcji. Jednocześnie sygnalizuje pewien konflikt interesów na płaszczyźnie autor-redaktor, który wbrew powszechniej opinii o cenzurze pod zaborami nie zawsze wynikał z presji zewnętrznej, państwowej, ale był skutkiem działań wewnętrznych – wydawniczych. Orzeszkowa odpowiedzialność za tego typu skreślenia przypisuje redaktorom, a ich działanie nazywa wprost „drugą cenzurą, cięższą jeszcze od pierwszej, bo kreślącą tę odrobinę, na którą tamta [rządowa] zezwala”. Cenzurę redaktorską można zdefiniować zatem jako zmiany lub skreślenia o charakterze cenzuralnym, czyli wprowadzające ingerencje tuszujące komunikat uznany jako niewygodny przez redaktora bądź redaktorkę. Tym samym naniesione zmiany nie mają charakteru stylistycznego.

Cenzura redaktorska wydaje się terminem słabo rozpowszechnionym w kontekście postrzegania układów wydawniczych na ziemiach Królestwa Polskiego. To zagadnienie nieczęsto podejmowane, ponieważ w powszechnym wyobrażeniu relacji autor – redaktor – cenzor, redaktor stoi po stronie autora w kontrze do cenzora. W licznych świadectwach zależności między redaktorami a cenzorami pojawiają się wspomnienia o tym, jak sprytnie redaktor wraz z autorem próbują przechytryć opresyjny system carskiej kontroli druku. Stąd pojawia się założenie, że redaktor skreślał jedynie w dobrej wierze i przede wszystkim na skutek zewnętrznego przymusu.

Oczywiście takie ujęcie relacji wydawniczych to duże uproszczenie, jednakże ilustruje ono pewną, budzącą wiele wątpliwości, tendencję badawczą związaną z zagadnieniem cenzury wobec systemu opresji zaborczej. Należy zrozumieć ten redukujący punkt widzenia, by zweryfikować jego zasadność. Tendencja do dualistycznego postrzegania relacji wydawniczych pod zaborami wynikać mogła z opierania pierwszych badań nad cenzurą na wspomnieniach polskich redaktorów, autorów i wydawców, którzy z kolei podlegali specyficznemu rodzajowi nacisku społecznego, określonego przez Janusza Tazbira mianem „cenzury narodowej” czy też „patriotycznej” (2006, s. 127-135). Zjawisko to polega na podtrzymywaniu przez zbiorowość jednolitego spojrzenia historyczno-kulturowego oraz narodowych przekonań i mitów¹, które skutkuje jedynie pozorną narodową monolitycznością. W działaniach wydawniczych cenzura narodowa przejawia się utrzymywaniem przekonania, że każda forma cenzury jest wynikiem działań zewnętrznych, co więcej – cenzura narodowa nakazuje milczenie o cenzurze, którą społeczeństwo polskie wprowadzało dobrowolnie, bez presji zaborców. Tym samym zmiany cenzuralne najczęściej składane są na karb represji ze strony władzy lub traktowane w kategoriach odpowiedzialności zbiorowej, w której

to autorzy i redaktorzy wspólnie tworzą „antyrosyjski monolit”².

Przykład takiego podejścia możemy zaobserwować w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* przy hasle „cenzura”, które stanowi zebranie i podsumowanie przedstawionych wcześniej rozważań, zatem reprezentuje perspektywę narodowego monolitu:

Inną konsekwencją ucisku cenzuralnego była również powszechna praktyka autocenzury. Znając wymagania Komitetu Cenzury, a pragnąc oszczędzić sobie strat i przykrości redaktorzy i wydawcy, a nierzadko i sami autorzy, niejako uprzedzając ingerencję, usuwali z utworów to wszystko, co mogło utrudnić lub uniemożliwić publikację (Adamczyk, 2002, s. 129).

Zmiany cenzuralne pochodzące zarówno od autorów, jak i redaktorów zostały określone mianem autocenzury, natomiast ich geneza przypisana była konsekwencjom szeroko pojętego „ucisku cenzuralnego”. Wskazane ujęcie nie uwzględnia indywidualnych przekonań redaktora, polityki wydawniczej czy działania cenzury społecznej lub patriotycznej, a niemal całą odpowiedzialność za skreślenia przypisuje systemowej opresji.

Chociaż postawa wspólnoty narodowej jest zrozumiałą strategią przetrwania, opartą na przechowaniu wybranych wartości w umyśle zbiorowym, to w badaniach historycznoliterackich należałoby uwzględnić zwodniczą jednostronność tego typu ujęcia. A co za tym idzie rozpatrywać problemy życia literackiego pod zaborami w spojrzeniu systemowym z uwzględnieniem zarówno perspektywy narodowej, jak i zewnętrznych warunków politycznych i społecznych. Takie podejście proponował Henryk Bałabuch, który w monografii *Nie tylko cenzura. Prasa prowincjonalna Królestwa Polskiego w*

rosyjskim systemie prasowym w latach 1865-1915 udowadnia, że badania nad zjawiskiem cenzury wymagają uwzględnienia szerszego kontekstu; historyk zauważył: „Wielu badaczy wszelkie stosunki pomiędzy prasą polską a władzami carskimi ujmuje w kategoriach permanentnej walki, pełnej wzajemnych podstępów i uników [...]” (2011, s. 18).

Kolejne potwierdzenie tego, że jednostronne spojrzenie nie sprawdza się w praktycznym ujęciu, znajdujemy w pracach tekstologiczno-edytorskich. Niejednokrotnie badacze i badaczki, mierząc się z problemem ustalenia atrybucji zmian o charakterze cenzuralnym, rozważają możliwość, że zostały one wprowadzone ręką redaktora. Prowadzone badania operują jednak określeniami o charakterze opisowym. Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz przy badaniach nad nowelą *We mgle* Sienkiewicza używa terminu „wewnętrzna cenzura wydawnicza”, a w kolejnym akapicie: „«cenzura» wewnętrzna, wydawnicza” (2017, s. 247-248). Wanda Władysława Wasilewska, edytorka *Szyzyfowych prac* Żeromskiego, pisze następująco: „Prawdopodobnie jednak redakcja [...] odpowiednio przykroїła tekst i złagodziła «rzeczy zakazane»” (1990, s. 271). Natomiast Tomasz Jodełka-Burzecki zmiany w *Chłopach* Reymonta określa „praktykami cenzorskimi redakcji” (1978, s. 404). Mówienie o tego typu zmianach cenzuralnych w opisowy sposób odsłania problem braku wystarczająco precyzyjnego zdefiniowania tego zagadnienia w kontekście badań nad XIX wiekiem.

Pracą, w której autor bezpośrednio pokazuje zjawisko cenzury wewnątrzredakcyjnej pod zaborem rosyjskim, jest wspomniana monografia Henryka Bałabucha. Na marginesie rozważań nad funkcjonowaniem prasy prowincjonalnej, autor przedstawia różne warianty cenzury, w tym podejmuje krótką refleksję nad genezą cenzury wewnątrzredakcyjnej. Wyszczególnia następujące przyczyny jej stosowania:

- strach przed utratą czytelników;
- zapatrywania ideowe lub artystyczne wydawcy czy redaktora;
- obawa przed ewentualnymi represjami cenzury państwowej (Bałabuch, 2011, s. 30-32).

Badacz jednak nie rozwija tego zagadnienia szczegółowo. Ze wskazanych wcześniej powodów – braku refleksji nad cenzurą redaktorską, przy jednoczesnej obecności tego zjawiska w systemie wydawniczym – wydaje się potrzebne zatrzymanie nad tym zagadnieniem. W celu lepszego zrozumienia sposobów funkcjonowania cenzury redaktorskiej i wydawniczej, przyjrzymy się wybranym przykładom z życia wydawniczego Królestwa Polskiego.

Tomasz Jodełka-Burzecki w badaniach tekstologicznych nad *Chłopami* Reymonta zauważył, jak redaktor (według ustaleń badacza – Ignacy Matuszewski) skreślił fragmenty obyczajowe i polityczne, które z najdrobniejszymi szczegółami zostaną później umieszczone w publikacji książkowej, bezproblemowo przechodząc przez cenzurę państwową. Pierwodruki *Jesieni* i *Zimy* na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” ukazały się w latach 1903-1904, a wydanie książkowe tychże części w latach 1904-1905, więc tomy te opublikowane zostały jeszcze przed zniesieniem cenzury uprzedniej (prewencyjnej) w 1905 roku. Badacz w książce *Reymont przy biurku* szczegółowo omawia wprowadzone zmiany. W sferze obyczajowej obejmują, dla przykładu, spór sądowy Boryny ze służącą u niego Ewką. W tym fragmencie redaktor ocenzurował zeznania dziewczyny dotyczące molestowania: „Służyłam u nich to mi ciągiem spokoju nie dawał” (Jodełka-Burzecki, 1978, s. 374), „Abo tom się mogła obronić przed tylim chłopem...” (tamże). Ponadto wykreślił również pospolite wyrażenia chłopskiej mowy

typu „suka” i „latawiec”. W innych miejscach usunięte zostały przyśpiewki i powiedzenia chłopskie, które mogłyby zgorszyć pruderyjnych czytelników. Jako przykład typowego skreślenia z pola politycznego może posłużyć natomiast fragment zawierający opowieść Rocha o „górach, gdzie śpi wojsko zakłète, czekając jeno zatrąbienia, by się zbudzić i paść na nieprzyjacioły” (tamże, s. 392) – odwołanie do legendy o śpiących rycerzach w głębi Tatr. Usunięto także wspomnienie Kuby, w którym sugeruje on swój udział w powstaniu styczniowym. Jodełka-Burzecki kładzie nacisk na niską jakość stylistyczną tych cenzuralnych zmian redaktorskich, ponieważ naniesione skreślenia odbierają spójność fragmentom i znacząco okaleczają tekst, pozbawiając sensu zmienione przez redaktora wątki powieści (tamże, s. 373-374; 388-392).

Na tym przykładzie obserwujemy postawę szczególnej, a nawet zbytniej ostrożności redaktora „Tygodnika Ilustrowanego”. Społeczny charakter wprowadzonych przez niego zmian, a później brak sprzeciwu cenzury carskiej przy wydaniu książkowym wskazują, że polityka redakcji skłaniała redaktorów nie tylko do wykreślenia fragmentów niepoprawnych politycznie, ale przede wszystkim takich, które mogłyby nie spodobać się odbiorcom, czyli sferze ziemiańsko-mieszczańskiej o poglądach konserwatywnych. Jest to przejaw cenzury redakcyjnej spowodowany obawą przed utratą czytelników i obniżeniem sprzedaży. Jodełka Burzecki jednak widzi to następująco:

Serwilizm redaktora czy redaktorów „Tygodnika Ilustrowanego” nie należy do zjawisk chwalebnych, ale całkowita odpowiedzialność za cenzuralne okaleczenia tekstu *Chłopów* spada na władze zaborcze (tamże, s. 405).

To przykład wspomnianej tendencji badawczej do wyjaśniania decyzji redaktorów jedynie uciskiem zaborczym. Wskazane rozważania prowadzone są w ujęciu, które prowadzi do postrzegania działań politycznych w perspektywie wspomnianej już cenzury narodowej. Trafna ocena decyzji redaktora, cenzora czy autora jest niezwykle trudna ze względu na konieczność uwzględnienia skomplikowanych czynników, takich jak np. sytuacja materialna, prywatne zależności czy dynamika przeobrażeń wewnętrznych wspomnianych osób (m.in. zmiany światopoglądowe, wewnątrzpsychiczne oraz na płaszczyźnie relacji społecznych), których pełne poznanie nie jest możliwe. Z tego powodu istotny jest obiektywny opis tychże zależności, bez oceny podjętych decyzji, a także uwzględnienie możliwości cenzury redakcyjnej. Należy dodać, że polityka spółki Gebethner i Wolff, wydającej m.in. „Tygodnik Ilustrowany” i „Kurier Warszawski”, opierała się na sporej ostrożności i dostosowaniu produktów do gustów czytelników, co zapewniało firmie rynkową stabilność.

Innym świadectwem redaktorskiej ostrożności są zmiany w noweli Reymonta *Z pamiętnika*, opublikowanej na łamach „Kuriera Warszawskiego”. Utwór jest humoreską stylizowaną na pamiętnik pensjonarki, będącą satyrą na środowisko mieszczańskie. Różnice pojawiają się między następującymi wydaniem: pierwszym z 1901 roku, które ukazało się w Galicji, drugim na łamach „Kuriera Warszawskiego” z 1902 roku, a wydaniem książkowym z 1903 roku. Przygotowując wydanie drugie, redaktor bądź autor skreślił kontrowersyjne fragmenty, następnie częściowo przywrócone przez Reymonta podczas pracy nad książką w 1903 roku, czego świadectwem są numery „Kuriera” z odręcznie naniesionymi poprawkami (Liszka, 2019, s. 17-26). Zmiany o charakterze społecznym, wprowadzone przed publikacją na łamach „Kuriera Warszawskiego”, dotyczą ilustrujących mieszczańskie nastroje uwag antysemitycznych: zmieniono „Żydów z oficyny” na „handlarzy z

oficyny” oraz wykreślono fragment: „[panny Malinowskie] pewnie pochodzą od Żydów, bo skądże by nasze”. Takie decyzje mogły wynikać z napiętej wówczas sytuacji między społecznością polską i żydowską w Warszawie. Natomiast skreślenia na płaszczyźnie politycznej dotyczą rozmowy o „chłodzeniu się w obszerniejszej ojczyźnie” (zesłaniu na Syberię), zwiedzania zamku królewskiego na Wawelu oraz portretu Kościuszki. Pokazują szczególną ostrożność redakcji, która wolała nie ryzykować nawet drobną wzmianką o polskiej symbolice narodowej.

Działanie cenzury redaktorskiej ujawnia się również na przykładzie *Kronik tygodniowych* Bolesława Prusa. Pisarz w artykule *Małe uzupełnienie do dużej Książki Jubileuszowej* odsłonił kulisy pracy dla „Kuriera Warszawskiego”:

Ile razy w moich *Kronikach* znalazło się coś niezgodnego z interesami lub sympatiami redakcji, wyrzucano mi to, a nawet całe *Kroniki* bez ceremonii.

– Pan wiesz – mówiono mi w takich wypadkach – że pańska *Kronika* naraziłaby nas na stratę prenumeratorów!... (Prus, 2016, s. 268).

Wspomnienia pisarza zostały potwierdzone badaniami Stanisława Fity (1976, s. 181-184) nad nieopublikowanymi *Kronikami tygodniowymi*. „Wędzidła czerwonego ołówka cenzury redaktorskiej” objęły komentarz Prusa dotyczący stanowiska papieża Leona XIII w sprawie powiększenia pruskiej armii oraz polemikę pisarza odnoszącą się do programu Banku Ziemskiego w Poznaniu. Skądinąd cenzurę wprowadzono za sprawą sugestii „Dziennika Poznańskiego”:

Smutnym pozostaje objawem, że cenzura redakcyjna pism cieszących się takim rozpowszechnieniem i powodzeniem, jakie ma „Kurier Warszawski” – bo o nim tu na teraz mowa – nie chce czy nie umie nałożyć wędzidła niefortunnej na tym polu fantazji swoich współpracowników (Anonimowy, 1886, s. 1).

Przykładem odmiennego podejścia do cenzury, ale też innych uwarunkowań, takich jak relacja z urzędem czy program pisma, jest podejście środowiska „Przeglądu Tygodniowego Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych”, reprezentowane przez redaktora Adama Wiślickiego oraz Aleksandra Świętochowskiego, uznawanego za głównego ideologa pisma. Niepokorny „Przegląd” już w swoim programie zakładał dążenie do „przebudowy świadomości społecznej kraju w imię cywilizacji i postępu” (Kowalczykowa, 2015, s. 29). Tygodnik podejmował tematykę społeczną, w tym dyskusje na temat kwestii kobiecej, a także starał się krzewić wiedzę, naukę i kulturę. Celem redakcji było kształtowanie opinii i gustów czytelniczych w myśl postulatu „pracy u podstaw”. W samym założeniu ideowym pisma widzimy postawę czynną, kształtującą. Świętochowski w serii artykułów *Polityka własna* postulował potrzebę przemycania większej liczby informacji i wykorzystania szans, jakie się pojawiają. Pisał następująco:

Można więc śmiało przypuścić, że i inne nawet drażliwsze sprawy, mogły być z powodzeniem przez prasę traktowane, gdyby umiejętnym obrabianiem weszła ta prasa w posiadanie zwyczaju przemawiania w tego rodzaju kwestiach. Zwyczaj poprzedza prawo, a rozszerzenie swobód jest zawsze następstwem własnej pracy i usiłowań (1876, s. 1).

Zauważmy jednak, że śmiałe postulaty, by omijać przepisy cenzorskie, paradoksalnie zostały zaakceptowane przez Warszawski Komitet Cenzury. Obrazuje to zjawisko „gry z cenzurą”, która – jak zauważył Henryk Bałabuch – odbywała się na zasadach polityki prasowej Cesarstwa Rosyjskiego (2011, s. 38-40; 51-54) mogącego swoimi decyzjami wspierać obóz „młodych”, by zaognić konflikt wewnętrzny ze starą prasą, w myśl zasady „dziel i rządź”. Przychylność władzy cenzuralnej wobec działalności „młodych” obrazuje stosunek Nikołaja Iwanowicza Ryżowa, prezesa Warszawskiego Komitetu Cenzury w latach 1874–1887, do „Prawdy”, czasopisma założonego przez Świętochowskiego³:

Umieszczam dłuższe wspomnienie o Ryżowie dlatego, że on, jako prezes cenzury, przez wiele lat regulował warunki rozwoju naszej literatury i że jemu w dużej mierze „Prawda” zawdzięcza swoje życie. Z jednej strony bowiem napastowana o szkodliwość moralną i społeczną przez prasę konserwatywną, oskarżana przez władze administracyjne o nieprawomyślność i tajemnie denuncjowana przez rodzimych obrońców religii, z drugiej duszona przez cenzorów – mogła była łatwo zginąć [...] (Świętochowski, 2006, s. 141).

Natomiast przykładem antypatii obozu „starych” (i jednocześnie poważnych skreśleń cenzuralnych) do „młodych”, jest komentarz literacki na łamach krakowskiego stańczykowskiego „Przeglądu Polskiego” autorstwa Kazimierza (?) Bartoszewicza, podpisanego inicjałami K.S.B:

Muszę jednak tutaj powiedzieć na pochwałę cenzury, iż ona, której celem jest zaszczepianie indyferentyzmu religijnego i niemoralności

w polskim społeczeństwie, wymazywała jednak całe arkusze z drukowanej przez „Przegląd Tygodniowy” powieści: *Monsieur, Madame et Bébé*. Można sobie wyobrazić co za obrazy i sceny były uplastycznione w tym wybryku rozszalałej francuskiej literatury; a jeszcze więcej można zrozumieć, jakie zasady wyznaje „Przegląd Tygodniowy”, kiedy warszawska cenzura czuła się zgorszona przedstawioną jej powieścią (1871, z. 1, s. 283).

Wspomniana seria szkiców rodzajowych Gustave’a Droza (1870) została wydana jako książkowy dodatek do warszawskiego „Przeglądu”, najprawdopodobniej wzbudziła zgorszenie cenzorów oraz społeczeństwa odważnym spojrzeniem na kwestię cielesności kobiet. Przytoczone opinie obserwatorów z sąsiedniego zaboru sugerują, że cenzura państwowa mogła być jednocześnie narzędziem rywalizacji między warszawskimi redakcjami. Na to zjawisko w oparciu o konflikt obozów „starych”, a więc „Kuriera Warszawskiego” i „młodych” – warszawskiego „Przeglądu Tygodniowego” wskazał również Bałabuch:

obie strony wzajemnie oskarżały się o posługiwanie się cenzurą carską dla realizacji swoich celów. W takim ujęciu cenzura była złem, a współpraca z nią oznaczała zdyskredytowanie strony przeciwnej. [...] Tym samym – co może zabrzmieć kuriozalnie – Polacy nie byli całkowicie pozbawieni wpływu na współtworzenie bieżącej polityki cenzuralnej. Można było wykorzystywać działania cenzury do walki ze swoimi przeciwnikami⁴.

„Przegląd Tygodniowy” podejmował próby publikacji treści niezgodnych z przepisami cenzury, jego politykę wydawniczą charakteryzuje mniejszy, w

porównaniu do chociażby „Tygodnika Ilustrowanego” czy „Kuriera Warszawskiego”, lęk przed zablokowaniem czy opóźnieniem nakładu. Oczywiście nie każdy tekst przedstawiany cenzurze przez „Przegląd” uzyskiwał zgodę na publikację. Poemat *Aryman i Oromaz* Jana Kasprowicza został zablokowany, mimo wcześniejszych nadziei Wiślickiego: „Teraz pójdzie szereg Pańskich obrazków z natury, a potem spróbuję *My i Wy* oraz *Arymana*” (1961, s. 438). Autor zastosował staroindyjską maskę, lecz rewolucjonistyczna wymowa dzieła była zbyt oczywista, by uzyskać zgodę cenzury. W poemacie bowiem znajdziemy chór niewolników, mówiący:

Po latach zmroku chłodu i burzy
Pragniemy słońca, chleba i róży –
Pragniemy świętej wolności (Kasprowicz, 1973, s. 101).

Strategia „Przeglądu” zdaje się opierać na próbach publikacji tych treści, które zostały przyjęte przez redakcję i były zgodne z profilem wydawnictwa. Taka polityka wydawnicza, choć ryzykowna, umożliwiała jednocześnie przedostawanie się treści, które dopiero po czasie wzbudziły wątpliwości cenzury. Przykładem tego jest zablokowanie *post factum* kontynuacji druku serii Bronisława Białobłockiego *Współczesna beletrystyka rosyjska*, w ramach której zdążyły ukazać się dwa artykuły o Glebie Uspienskim (1883, s. 232-248) oraz Mikołaju Złatorwastkim (1883, I półrocze, s. 587-612). Według wspomnień Ludwika Krzywickiego, cenzor miał powiedzieć autorowi: „Nie pozwolimy, żeby pod pozorem przyczynków o literaturze rosyjskiej krzewił pan ducha opozycyjnego i antyrządowego, którym pańscy ulubieńcy są przesyceni” (1959, s. 17). Niemniej wspomniane artykuły zdążyły trafić do rąk czytelników i czytelniczek. Nie świadczy to tylko o podjęciu ryzyka przez redakcję, lecz i zasadniczo łagodnym podejściu cenzury do działań

„Przeglądu” w kwestii treści o charakterze socjalistycznym. Skądinąd czasopismo stało się pierwszym legalnym pismem socjalistycznym w Polsce (Garlicka, 1991, s. 81), na łamach którego toczono polemikę dotyczącą marksizmu (choć ze względów cenzuralnych nazwisko Karola Marksa zastępowano słowami „autor *Kapitału*”; tamże). Na pytanie, dlaczego cenzura pozwalała na publikację tak kontrowersyjnych politycznie materiałów, odpowiada Zbigniew Łukawski:

Według oceny władz carskich w Kongresówce główne niebezpieczeństwo dla całości imperium zagrażało nadal ze strony szlachty polskiej. W związku z tym było im na rękę, jeżeli pisma pozytywistyczne krytykowały szlachtę i odżegnały się od dawnych tradycji powstańczych (1980, s. 343).

Jednocześnie potwierdza to wcześniej wskazane twierdzenie Bałabucha o przyzwalaniu władz cenzorskich na artykuły z pozoru niecenzuralne – w zależności od panujących warunków politycznych.

Opisane sytuacje pokazują praktyczną realizację polityki ideowej warszawskiego „Przeglądu” – środowisko to próbowało publikować teksty, które uznawało za społecznie potrzebne, bez względu na ich kontrowersyjność. Starano się działać w taki sposób, by ominąć ograniczenia cenzury i w wielu przypadkach dzięki determinacji, staraniom dziennikarzy, autorów i redaktora Wiślickiego ukazywały się tam teksty odważniejsze od tych wydawanych w innych pismach. Jest to przykład nonkonformistycznej polityki wydawniczej, która balansując na granicy prawa i norm społecznych oraz operując językiem ezopowym, publikowała załozone treści. Odważna polityka wydawnicza, polityka prób, skutkowała licznymi sukcesami, ale też

narażała wydawnictwo na różnego rodzaju straty:

Pod koniec 1874 r. Wiślicki za zamieszczenie powieści W. Sabowskiego *Nieszczęśliwi?* [*Nieszczęśliwa* – sic!] [...] przeszedł „srogą burzę cenzuralną”, która groziła nawet zamknięciem „Przeglądu” (Mazan, 1988, s. 46).

Również informacje o wycofywaniu się Wiślickiego z publikowania socjalistycznych treści pod wpływem cenzury pokazują, że relacje redakcji z cenzurą nie są jednowymiarowe i że liczone się z cenzuralną koniunkturą. Mimo wszystko podejmowano ryzyko, balansując na granicy w imię przekonań.

Czy postulaty Świętochowskiego, dotyczące nonkonformistycznej polityki wydawniczej, skupionej na omijaniu przepisów cenzury, mogłyby zostać wprowadzone do polityki np. wydawnictwa Gebethnera i Wolffa? Raczej nie. Działania Świętochowskiego opierały się na „grze z cenzurą”, a zatem w założeniu wiązały się z ryzykiem kar finansowych lub zatrzymaniem nakładu, a więc opóźnieniami, które generowały straty pieniężne i przekładały się na brak stabilności wydania i podważenie zaufania prenumeratorów. W przypadku niewielkich rozmiarów przedsięwzięcia, jakim był „Przegląd” (co znamienne, sam Wiślicki nazywał gazetę „pisemkiem”⁵), takie ryzyko było niejako wpisane w program oraz wliczone w założony rachunek zysków i strat. Takie podejście ograniczało również cenzurę redaktorską, ponieważ deklaracja przyjęcia artykułu była jednocześnie gwarancją akceptacji jego założeń ideowych przez redakcję. Natomiast ostrożniejsza polityka przedsiębiorstwa Gebethnera i Wolffa zapewniała firmie rynkową stabilność i zwiększała zaufanie cenzorów⁶. Dzięki temu przetrwała ona niejednego

cenzora i dziesiątki zmian przepisów. Taka strategia sprawiała, że wydawnictwo mogło utrzymywać swoją pozycję i jednocześnie rozwijać polską prasę i rynek wydawniczy. Nie można zapomnieć, że firma Gebethnera i Wolffa miała na tym polu spore zasługi⁷.

Na podstawie tych przykładów możemy zaobserwować, jak różne czynniki wpływały na decyzje redaktorów i jak odmienne były podejścia ideowe wydawców. Jednocześnie pokazują one, że zmiany cenzuralne nie były jedynie wynikiem polityki zaborcy, ale efektem różnych okoliczności społecznych i osobistych. Opierając się na przedstawionych powyżej rozważaniach, chciałabym zaproponować kilka kryteriów, na które warto zwrócić uwagę podczas refleksji nad cenzurą redaktorską. Wyliczenie to ma charakter przykładowy:

- obowiązujące prawo prasowe - najważniejsze dokumenty polityki prasowej państwa z uwzględnieniem przemian legislacyjnych, dekretów i dodatkowych wytycznych, którymi kierowali się cenzorzy;
- prawny profil wydawnictwa - rodzaj zezwoleń, które obejmowała przyznana wydawnictwu koncesja prasowa. Czy wydawnictwo posługiwało się figurantami - osobami, które użyczały nazwiska w zgłoszonych dokumentach, by reprezentować działalność i ponosić ewentualne konsekwencje (Bałabuch, 2011, s. 240-241)? Czy pismo miało przywilej zwolnienia z kontroli uprzedniej⁸? Kto pełnił funkcję redaktora odpowiedzialnego oraz czy stan formalny zaproponowany w podaniu o koncesję pokrywał się ze stanem rzeczywistym?
- ideowy profil wydawnictwa lub przekonania ideowe redaktora - cele i założenia redakcji oraz praktyczny wymiar ich realizacji;

- koneksje z cenzorami – rodzaj relacji utrzymywanych przez wydawnictwo z przedstawicielami władz carskich, z pracownikami Warszawskiego Komitetu Cenzury, Zarządu Głównego ds. Druku lub w przypadku prasy prowincjonalnej z przydzielonym cenzorem (kto cenzurował pismo i komu podlegał);
- docelowa grupa czytelników – odbiorcy kierowanego komunikatu;
- pozycja autora na rynku wydawniczym – możliwości wpływu na redakcję, okoliczności współpracy z danym wydawnictwem itd.

Elementy te są jednak jedynie orientacyjnymi czynnikami, na które należałoby zwracać uwagę przy obserwacji działań cenzury redaktorskiej. Stan zachowanej dokumentacji podpowiada, że w niewielu przypadkach będzie możliwe pełne przestudiowanie każdego elementu, pomimo tego są to jednak wyznaczniki, które warto mieć na uwadze, zajmując się tym problemem.

Badanie cenzury redaktorskiej otwiera bowiem nową przestrzeń obserwacji życia literackiego, pozwala spojrzeć na relację autor – redaktor – cenzor z innej perspektywy. Umożliwia zobaczenie redaktora nie tylko jako łącznika między tym, co aprobowane przez społeczeństwo, a intencją autorską, ale jako oddzielny podmiot, który reprezentuje interesy własne lub/i redakcji. Przyjrzenie się postawom i wewnątrzcenzorskim zwyczajom konkretnych redakcji, wydawnictw lub też redaktorów umożliwiłoby lepsze zrozumienie zmian tekstowych, a tym samym ich dokładniejszą atrybucję. Wreszcie odkrycie tego, co było wykreślane nie z oczywistych powodów politycznych, ale środowiskowych, pomoże rozwiązać stereotypy badawcze oparte na widzeniu Polaków i Polek pod zaborami jako „antyrosyjskiego monolitu”.

Tekst jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* zorganizowanej przez Katedrę Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ oraz „Didaskalia. Gazetę Teatralną” (21-23 października 2021). Tom pokonferencyjny w przygotowaniu.

Wzór cytowania:

Liszka, Aleksandra, *Cenzura redaktorska w zaborze rosyjskim w XIX wieku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/jpze-zw36.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

DOI: 10.34762/jpze-zw36

Autor/ka

Aleksandra Liszka (aleksandra.j.liszka@gmail.com) – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Jej zainteresowania badawcze skupione są wokół zagadnień z zakresu teorii literatury, w szczególności poetyki ekspresjonizmu, archetypu Wielkiej Kobiecości oraz intertekstualności. Zajmuje się również edytorstwem naukowym i tekstologią – twórczością Władysława Stanisława Reymonta i Juliusza Słowackiego. Prowadzone badania w tym zakresie obejmują refleksję nad cenzurą w zaborze rosyjskim z uwzględnieniem różnorodności form jej funkcjonowania, wpływu na tekst i późniejsze decyzje edytorskie. Numer ORCID: 0000-0002-7592-3833.

Przypisy

1. Wynikiem takiej pozornej narodowej jednomyślności jest ukształtowanie spojrzenia na relacje polsko-rosyjskie w sposób dualistyczny, jak na niemieszające się odrębne struktury nastawione wobec siebie antagonistycznie.
2. Pojęcia tego używa w swojej pracy Henryk Bałabuch. Por. Bałabuch, 2011, s. 30.
3. Warto zauważyć, że w tych latach Główny Zarząd Prasy wniósł do Warszawskiego Komitetu Cenzury o surowszą cenzurę pisma. Wiślicki został ukarany za streszczenia

książek nieprawomyślnych w Rosji oraz felieton pozytywnie oceniający „Gazetę Polską” za czasów redaktorstwa J. I. Kraszewskiego. Jak pisze Zenon Kmiecik: „Od tego czasu cenzor miał obowiązek szczególnie ostro kontrolować tygodnik [...] Tygodnik na skutek ograniczeń cenzury nie był już tak dynamicznym ośrodkiem nowych idei i pomysłów jak poprzednio”. Zob. Kmiecik, 1971, s. 94.

4. Por. „- Ale jakże ty tak obszerne zadanie przeprowadzisz w piśmie, a raczej pisemku tak skromnych rozmiarów?! / - Zapewne, że zadanie trudne, ale pisemko, które otwieram w Imię Boże jest jako maleńkie ziarenko nasienne, zawierające wszystko, całą roślinkę w zmniejszeniu, w miniaturze”. (Wiślicki, 1866, s. 2).

5. Por. „Redaktorzy i wydawcy mając świadomość, iż prasa ogólnoinformacyjna w warunkach gospodarki kapitalistycznej musi być przede wszystkim przedsięwzięciem dochodowym, czynili wiele, ażeby stała się towarem atrakcyjnym, który warto zaabonować czy też kupić” (Anculewicz, 2002, s. 11).

6. Zbliżoną politykę reprezentował „Kurier Warszawski”, który przez 20 lat był własnością tegoż wydawnictwa. Franciszek Sobieszczański w 1848 roku napisał: „Prędko po swoim ukazaniu się, od wszystkich został lub chciał być czytany, a tym sposobem Kurier tysiące ludzi nauczył czytać bo ciekawość i w najuboższych klasach ludu do możliwości zrozumienia tego pisemka wabiła Sam widziałem żebraków z zapalem sylabizujących jego kartki, woźnice i przekupki czytających Kurierka. [...] Kurier od początku nikogo nie ganił, z nikim się nie wadził i tym sposobem przetrwał i przetrzymał wszystkie współzawodnictwa” Por. Sobieszczański, *Rys historyczno-statystyczny wzrostu i stanu miasta Warszawy od najdawniejszych czasów aż do 1847 roku*, Warszawa 1848, s. 269-267.

7. Szczegółowo zasady przyznawania koncesji, informacje, jakie miały zostać zawarte w podaniu, warunki zwolnienia z cenzury prewencyjnej, prawne aspekty działania systemu prasowego oraz sposoby omijania trybu koncesyjnego omawia Henryk Bałabuch (tamże, s. 195-261).

Bibliografia

Anculewicz, Zbigniew, *Postawy dziennikarzy warszawskich wobec zaborcy w latach 1818 – 1915*, [w:] *Między irredentą a kolaboracją; postawy społeczeństwa polskiego wobec zaborców*, red. S. Kalembka, N. Kasprzyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 1999, s. 52-66.

Anculewicz, Zbigniew, *Świat i ziemie polskie w oczach redaktorów i współpracowników „Kuriera Warszawskiego” w latach 1868-1915*, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, Warszawa 2002.

Anonimowy/a, *Nowe dowody*, „Dziennik Poznański” 1886 nr 251, s. 1.

Bałabuch, Henryk, *Nie tylko cenzura: prasa prowincjonalna Królestwa Polskiego w rosyjskim systemie prasowym w latach 1865-1915*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001.

Bałabuch, Henryk, *Nonkonformistyczne ujęcie problematyki cenzury i wolności słowa*

(zaborczej i polskiej) w komparatystyce Aleksandra Świętochowskiego, „Klio” 2011 nr 2, s. 71-96.

Białobłocki, Bronisław, *Współczesna beletrystyka rosyjska. Gleb Uspienski (Iwanow)*. „Przegląd Tygodniowy”, Dodatek miesięczny, 1883 nr 1-2, s. 232-248.

Białobłocki, Bronisław, *Współczesna beletrystyka rosyjska. Mikołaj Złatorastki*, „Przegląd Tygodniowy”, Dodatek miesięczny, 1883 I półrocze s. 587-612.

Brykalska, Maria, *Aleksander Świętochowski jako wydawca i redaktor „Prawdy” (1881-1900)*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1972 nr 3, s. 343-392.

Burzka-Janik, Małgorzata, *Figura „redaktora” w „Przeglądzie Tygodniowym” (rocznik 1866)*, [w:] *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy” 1866-1876. Seria I. studia, rewizje, konteksty*, red. A. Janicka, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2015, s. 79-94.

Caban, Wiesław, *Cenzura w Królestwie Polskim w latach 1815-1915*, [w:] *Granice wolności słowa*, red. G. Miernik, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce - Warszawa 1999, s. 9-18.

Droz, Gustav, *Monsieur, Madame et Bébé*, tłum. M.D. [M. Dzikowski] i J.R. [J. Rotwand] t. 1-2, Warszawa 1870.

Duszenko, Konstantin, *Warszawscy pozytywiści i carska cenzura*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1979 nr 3, s. 5-11.

Fita, Stanisław, *Nie drukowane „Kroniki tygodniowe” Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 1976 nr 67, s. 181-205.

Frybes, Stanisław, *Reguły gry z warszawską cenzurą*, [w:] *Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku. Geografia literacka a historia literatury*. cz. II, red. S. Frybes, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 89-101.

Garlicka, Aleksandra, *Matecznik niepokornych (Adam Wiślicki)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1991 nr 3-4, s. 71-84.

Jodełka-Burzecki, Tomasz, *Reymont przy biurku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Kasprowicz, Jan, *Utwory literackie*, oprac. R. Loth, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

K. S. B [Kazimierz (?) Bartoszewicz], *Przegląd Literacki*, „Przegląd Polski” 1871 z. 1, s. 283.

Kmiecik, Zenon, *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu (1864-1885)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971.

Kmiecik, Zenon, *Warszawska prasa codzienna w latach 1886-1904*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1986 nr 4, s. 23-46.

Kowalczykowa, Alina, *Młodzi pozytywni – przecieranie dróg ku polskiej przyszłości*, [w:] *Pozytywiści warszawscy „Przegląd Tygodniowy” 1866-1876, seria I – studia, rewizje, konteksty*, red. A. Janicka, Wydawnictwo Alter Studio, Białystok 2015, s. 27-50.

Krzywicki, Ludwik, *Wspomnienia*, t. 3, Czytelnik, Warszawa 1959.

Kuniczuk-Trzciniowicz, Agnieszka, *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2017.

Liszka, Aleksandra, *Ingerencja cenzury redaktorskiej czy autocenzura? O cenzurze w noweli „Z pamiętnika” Władysława Stanisława Reymonta*, [w:] *Problemy wypowiedziane*, red. E. Dubicka, Wydawnictwo KUL, Lublin 2019, s. 16-26.

Loth, Roman, *Młodość Jana Kasprowicza*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1962.

Łukawski, Zbigniew, *Rola polskiej i rosyjskiej prasy społeczno-politycznej w ostatnim dwudziestoleciu XIX w.*, [w:] *Polsko-rosyjskie związki społeczno-kulturalne na przełomie XIX i XX wieku*, red. M. Leczyk, Książka i Wiedza, Warszawa 1980, s. 332-342.

Mazan, Bogdan, *Interpretacja przepisów cenzuralnych oraz piśmiennictwa polskiego i obcego przez Warszawski Komitet Cenzury w okresie pozytywizmu. Syndrom „kawa z mlekiem”*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, red. J. Kostecki, A. Brodzka, t. 1, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1992, s. 298-312.

Mazan, Bogdan, *Język ezopowy przywódcy „młodych”*, [w:] *Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku. Geografia literacka a historia literatury*, cz. II, red. S. Frybes, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 57-88.

Mazan, Bogdan, *Wpływ cenzury carskiej na twórczość młodego Świętochowskiego*, [w:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, red. J. Maciejewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 31-52.

Mikulski, Tadeusz, *Wrocławska korespondencja Jana Kasprowicza 1885-1888*, „Pamiętnik Literacki” 1961 nr 52, s. 427-522.

Orzeszkowa, Eliza, *Listy zebrane*, t. 1, oprac. E. Jankowski, Ossolineum, Wrocław 1954.

Prus, Bolesław, *Publicystyka filozoficzno-społeczna i literacka*, oprac. C. Zalewski, t. 3-4, Wydawnictwo Episteme, Warszawa – Lublin 2016.

Przybyła, Zbigniew, *Cenzura w Przywiślańskim Kraju*, „Teksty Drugie” 1995 nr 6, s. 82-86.

Ramotowska, Franciszka, *Sto lat „cenzury rządowej” pod zaborem rosyjskim (1815-1915) – podstawy normatywne, instrumenty wykonawcze*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, red. J. Kostecki, A. Brodzka, t. 1, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1992, s. 122-174.

Sobieszczański, Franciszek Maksymilian, *Rys historyczno-statystyczny wzrostu i stanu*

miasta Warszawy od najdawniejszych czasów aż do 1847 roku, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1848.

Świętochowski Aleksander, *Polityka własna cz. II*, „Przegląd Tygodniowy” 1876 nr 38.

Świętochowski, Aleksander, *Wspomnienia*, oprac. S. Sandler, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2006.

Tazbir, Janusz, *Pod presją narodowej cenzury*, [w:] *Patriotyzm wczoraj i dziś. Seminarium Polskiej Akademii Umiejętności – 2003*, red. M. Michalewicz, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2006, s. 127-135.

Tobera, Marek, *Cenzura prasy w Cesarstwie Rosyjskim na przełomie XIX i XX w.*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, red. J. Kostecki, A. Brodzka, t. 1, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1992, s. 175-223.

Tyrowicz, Marian, *Organizacja redakcji w prasie i czasopiśmiennictwie polskim w I połowie XIX w.*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1968 nr 2, s. 5-41.

Wiślicki, Adam, *Otwarcie pisma*, „Przegląd Tygodniowy” 1866 nr 1, s. 2.

Żeromski, Stefan, *Szyfrowe prace*, oprac. W. Wasilewska, Czytelnik, Warszawa 1990.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/artykul/cenzura-redaktorska-w-zaborze-rosyjskim-w-xix-wieku>

HERSTORIE TEATRU

Ateneum Marii Strońskiej, sezon 1929/1930

Barbara Michalczyk Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Maria Strońska's Ateneum, season 1929/1930

The article describes the season 1929/1930 when Maria Strońska became the manager of the Ateneum Theatre. The main purpose of this article is to present Strońska's artistic vision, her programme plans and her concept of theatre for working class, which she created. As the article unfolds, the repertoire of the Ateneum is reconstructed and questions are asked about the difficulties that the manageress encountered while implementing her vision.

The article is based on a comparative analysis of the preserved documents, i.e. memories, reviews and the manageress' press statements.

Keywords: Maria Strońska; theatre for the working-class; Ateneum Theatre; Warsaw; interwar period

Historia warszawskiego Teatru Ateneum nie zaczyna się jesienią 1930 roku w momencie objęcia dykcji przez Stefana Jaracza, a dwa sezony wcześniej, gdy teatr obejmują wspólnie ze swoim zespołem, Placówką Żywego Słowa, Jadwiga Górka i Mieczysław Szpakiewicz. Po nich zaś następuje roczna dykcja Marii Strońskiej (sezon 1929/1930), której poświęcony został ten artykuł. Nieobecność tych dwóch dykcji w zbiorowej pamięci oraz niewiele poświęconych im badań zachęcają do zastanowienia się, jak kształtował się

ten teatr, zanim nastał najważniejszy przedwojenny dyrektor.

Celem artykułu jest przybliżenie wizji teatru, którą zaproponowała i próbowała zrealizować Maria Strońska. W pierwszej części opisuję losy tej dyrekcji, w drugiej przedstawiam biografię dyrektorki, zaś w trzeciej i czwartej analizuję program Strońskiej w zestawieniu z tym, co ostatecznie udało się zrealizować. W artykule podejmuję ponadto refleksję nad wizją teatru dla robotników, którą proponowała Strońska, oraz możliwościami jej realizacji.

Dotychczas tej dyrekcji poświęcono jedynie rozdział w książce *Teatr Jaracza* Edwarda Krasińskiego (1970), a Strońska nie stała się bohaterką żadnej monografii, która mogłaby być podstawą do dalszych badań¹. Dlatego też w mojej pracy opieram się przede wszystkim na zachowanych archiwaliach: wywiadach, recenzjach oraz wspomnieniach osób związanych z Ateneum lub Strońską.

1.

Gmach przy ul. Czerwonego Krzyża 20 na warszawskim Powiślu pierwotnie miał służyć raczej jako dom kultury niż teatr (Krasiński, 1970). Inauguracja budynku postawionego ze środków Związku Zawodowego Kolejarzy, przy wsparciu Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego, odbyła się w kwietniu 1927 roku, a pierwszym dyrektorem został Stefan Kopciński, senator z ramienia PPS-u, lekarz, wybitny działacz oświatowy i jeden z liderów TUR. Scena przez pierwsze pół roku działała impresaryjnie, co jednak nie spełniło pokładanych w niej oczekiwań – nie stała się wartościową placówką teatralną dla robotników (Krasiński, 1970).

Pierwszą próbę stworzenia tego typu teatru w Ateneum powierzono Janinie

Górskiej i Mieczysławowi Szpakiewiczowi. Ich Placówka Żywego Słowa specjalizowała się w teatrze opartym na poezji oraz chóralnej recytacji, co uznawano za wartościową propozycję artystyczną dla robotników (Byrski, 2015). Teatr pod ich kierownictwem dał dziewięć premier. W większości były to prapremiery: istotnym założeniem było prezentowanie utworów nieznanych, które mogłyby się spodobać szerokiemu gronu odbiorców. Dyrekcja rozpadła się po sezonie z powodu problemów finansowych i wewnętrznego konfliktu².

Nowa dyrektorka miała być remedium na dotychczasowe problemy sceny związane z finansami, pustkami na widowni i brakiem wyrazistego oblicza artystycznego – podobne rozwiązania stosował w takich sytuacjach warszawski magistrat. Cel teatru, narzucony Strońskiej odgórnie, pozostawał ten sam – stworzenie wartościowej artystycznie placówki dla robotniczej publiczności. Pierwotny program dyrektorki zamyka się w haśle: „Żywotna placówka bez szyldu politycznego” („Kurier Czerwony” 1929 nr 210, s. 3), co kierowało uwagę raczej na problemy społeczne i egzystencjalne. Dyrekcja Strońskiej oficjalnie rozpoczęła się 13 września 1929 roku premierą poetyckiego reportażu Eleonory Kalkowskiej *Sprawa Jakubowskiego*, a zakończyła w czerwcu 1930 roku, kiedy władarze teatru – Związek Zawodowy Kolejarzy oraz Stefan Kopciński – zdecydowali o przekazaniu teatru w ręce Stefana Jaracza. W tym okresie dano dziesięć premier, co daje jedną premierę miesięcznie. Poza *Sprawą Jakubowskiego* były to: *Hinkemann* Ernsta Tollera, *Bronx-express* Olega Dymowa, *Pani Prezesowa* Maurice’a Hennequina i Pierre’a Vebera, *Podhale tańczy* Heleny Roj-Rytardowej i Jerzego Mieczysława Rytarda, *Karol i Anna* Leonharda Franka, *Księżniczka Turandot* wg Carla Gozziego, *Trójka hultajska* Johanna Nepomucena Nestroya, *Chory z urojenia* Moliera, *Władza się nie myli* Rolanda Betscha. Różnorodność tego repertuaru jest odbiciem procesu zmiany

myślenia o publiczności i jej gustach w trakcie omawianego sezonu. Wystawiane na początku współczesne sztuki opowiadające o palących problemach społecznych zostały zastąpione przez komedie i spektakle muzyczne. Może to świadczyć o problemach z wypełnieniem widowni, a co za tym idzie problemach finansowych – wprowadzenie na scenę komedii znajdowało się w repertuarze środków wykorzystywanych do ratowania upadających scen.

Za tezę o problemach przemawiają inicjatywy, które podejmowano, aby wesprzeć teatr. Najważniejszą była konferencja w sprawie teatru (luty 1930), w której wzięła udział dyrekcja, przedstawiciele TUR i ZZK oraz działacze oświatowi, a ich wspólnym celem było wypracowanie rozwiązań, które przyciągnęłyby do teatru robotniczą publiczność. Efektem konferencji było powołanie Rady Teatralnej, która miała czuwać nad repertuarem, aby był bliższy upodobaniom robotników – w tym działaniu także można upatrywać wspomnianej już zmiany typu wystawianych sztuk. Kolejnym krokiem było założenie Towarzystwa Przyjaciół Teatru Ateneum (maj 1930), do którego mogli się zapisywać widzowie, co należy potraktować jako próbę stworzenia organizacji fanowskiej, a co za tym idzie zorganizowanej widowni.

Działania podejmowane przez Strońską musiały jednak wypadać mizernie w oczach władarzy sceny, ponieważ już w kwietniu pojawiły się pierwsze informacje o tym, że w nowym sezonie pojawi się nowy dyrektor („Kurier Czerwony” 1930 nr 87). Oficjalnie Maria Strońska wycofała się z prowadzenia teatru z powodu sytuacji finansowej, nie można jednak wykluczyć, że na jej decyzję wpływ mieli także ZZK oraz Kopciński, którzy chcieli spróbować tworzyć Teatr Ateneum z kimś innym. W czerwcu 1930 roku przekazano teatr w ręce Stefana Jaracza („Kurier Czerwony” 1930 nr 135).

2.

„Marii Strońskiej też nie trzeba naszej publiczności przypominać. Ona to przecież pierwsza wprowadziła w Polsce recytację estradową” („Express Poranny” 1933 nr 281, s. 6) – tak pisano w stołecznej prasie o dzisiaj raczej już zapomnianej recytatorce, aktorce i dyrektorce teatru. Warto przypomnieć jej sylwetkę.

Maria Strońska urodziła się jako Maria Kuczabińska we Lwowie w 1897 roku³. Pobierała prywatne lekcje gry scenicznej, karierę rozpoczęła w 1915 roku na scenie teatrzyku Bi-Ba-Bo w Łodzi, kontynuowaną w Komedii w Warszawie. W pierwszym okresie kariery, który trwał do 1919 roku, występowała na scenach teatrzyków takich jak Czarny Kot i Qui pro Quo. Strońską jako recytatorkę doceniano na tyle, że zyskała sobie przydomek polskiej Yvette Guilbert⁴ („Głos stolicy” 1917 nr 59). Środki, którymi operowała na scenie, były bardzo wyważone, unikała nadmiernego ruchu i gestykulacji, w centrum stawiając słowo i jego interpretację, z tego też względu nazywano jej recytację „literacką” („Głos” 1918 nr 124). Strońska opanowała: „sztukę subtelnego, precyzyjnego cieniowania barwy i napięcia słów” (tamże, s. 4) – od momentu pojawienia się na scenie budowała atmosferę, w której kluczową rolę odgrywał sposób podawania wiersza. O jej głosie pisano, że „nadaje się przede wszystkim do lirycznych rzeczy” (tamże) oraz, że „umiejętnie używa głosu, mało podatnego modulacji” (Kończyc, 1918, s. 4), co może wskazywać na jego małą skalę; operowała raczej w wyższych rejestrach, co łączyłoby się ze wspomnianą „lirycznością”. Kończyc, analizując jej styl, wskazał, że aktorka nie ulega sentymentalizmowi, ale wykorzystuje intelekt (1917), co można interpretować w kategoriach pewnej rezerwy i oszczędności środków – sentymentalizm należy wówczas rozumieć jako uleganie emocjom, które

Strońska wydaje się trzymać w ryzach, raczej wywołuje je w słuchaczach, niż sama się im poddaje.

Henryk Szletyński⁵ wspominał Strońską⁶ jako aktorkę chłodną emocjonalnie, ale przez to fascynującą w rolach demonicznych. Tym najprawdopodobniej były podyktowane jej preferencje repertuarowe: wybierała przede wszystkim wiersze dynamiczne, wypełnione „zmysłową perwersją i okrucieństwem erotycznym” (Bielawska, s. 6). Ważnym dla niej autorem był Julian Tuwim, którego *Wielka Teodora* była jej najsłynniejszą kreacją. Ludwik Sempoliński wspominał: „19 marca w kolejnym programie widownię urzekła Strońska w *Wielkiej Teodorze* Tuwima. Osiągnęła wtedy tak niebywały sukces, że jej późniejszy powrót po chorobie był specjalnie reklamowany i zapowiadany przez [...] konferansjera Konrada Toma” (1968, s. 166). Tuwim tak zrósł się z jej nazwiskiem, że gdy prologiem jego pióra otwierała teatr Szkarłatna Maska, było to ogromną reklamą tego przedsięwzięcia („Kurier Polski” 1925 nr 68). Uwypuklanie treści wiersza kosztem popisywania się umiejętnościami głosowymi i technicznymi było jej największym atutem jako interpretatorki wierszy poety.

Jak wspominał ją pasierb, Jerzy Wasowski⁷: „O Marii mogę powiedzieć [...] tyle, że była kobietą o błyskotliwej inteligencji, ostrym, nieco złośliwym dowcipie, a sięgając trochę głębiej – kobietą smutną. Po okresie powodzenia nie miała raczej sukcesów w swoim zawodzie” (Bielawska, s. 8). Te sukcesy przypadły przede wszystkim na okres pierwszej wojny oraz lat dwudziestych, później jej gwiazda raczej przygasła.

Jej właściwym debiutem scenicznym była rola Dot (Kropeczki) w *Świerszczu za kominem* w Teatrze Polskim w Wilnie w sezonie 1919/1920⁸. Nie zachowało się wiele informacji o jej grze, ale musiała to być kreacja na tyle

znacząca, że powszechnie o niej pamiętano. Świadczy o tym najlepiej historia nagłego zastępstwa w 1922 roku: kiedy zasłabła Maria Malicka, posłano po Strońską, która bez prób weszła na scenę i bez problemu odnalazła się w roli (Zagórski, 1922). Do końca lat dwudziestych występowała w teatrach w Poznaniu, Łodzi, Warszawie, Radomiu, Kielcach i Katowicach. W sezonie 1924/1925 należała do zespołu Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie, gdzie najprawdopodobniej ukształtowały się jej poglądy na to, jak powinien wyglądać zaangażowany teatr o szerokim profilu społecznym.

Strońska była fenomenalną recytatorką, ale drugoplanową aktorką (Bielawska). Nie było w niej tej „iskry”, która przyciąga wzrok w pokoju wypełnionym ludźmi. Niska, mocnej budowy, ładna, ale nie piękna. Elegancka, obyta towarzysko intelektualistka, która zapragnęła stworzyć teatr będący odzwierciedleniem jej sposobu postrzegania tej sztuki (Bielawska). W 1929 roku, w wieku trzydziestu dwóch lat, objęła dyрекcję Teatru Ateneum w Warszawie. Trzeba zaznaczyć, że nie miała żadnego formalnego wykształcenia ani doświadczenia, które predestynowałoby ją do objęcia takiego stanowiska. Być może jednak wystarczyło jej doświadczenie aktorskie oraz interesująca wizja artystyczna, aby wygrać swego rodzaju konkurs, który toczył się późną wiosną przed zarządem Teatru Ateneum (Byrski, 2015)⁹.

3.

Strońska w wywiadach poprzedzających początek sezonu zapowiadała powstanie „Żywotnej placówki bez szyldu politycznego” („Kurier Czerwony” 1929 nr 210, s. 3)¹⁰. Ten ostatni element należy powiązać przede wszystkim z polityką TUR. W Polsce tego okresu istniał amatorski ruch teatru robotniczego, z dwoma odłami: komunistycznym i socjalistycznym. Ten

pierwszy był nastawiony na polityczne oddziaływanie na publiczność (agitację), podczas gdy drugi, związany z PPS-em i TUR-em, ten aspekt odrzucał, stawiając na edukację (Wodnarowie, 1974). Odrzucenie politycznych aspektów działalności teatralnej mogło być wobec tego warunkiem powierzenia sceny.

Jeśli jednak potraktujemy polityczność jako wchodzenie w spory światopoglądowe i opowiadanie się po konkretnych stronach sporów, to zaproponowany przez Strońską repertuar należy uznać za polityczny. Znalazły się w nim: *Sprawa Jakubowskiego* Eleonory Kalkowskiej, *Hinkemann* Ernsta Tollera, *Edukacja Lady Fanny* Jerome'a K. Jerome'a, *Podhale tańczy* Heleny Roj-Rytardowej i Jerzego Mieczysława Rytarda, *Opowieść wigilijna* Charlesa Dickensa, *Mogiła nieznanego żołnierza* Paula Raynala, *Gra miłości i śmierci* Romaina Rollanda, *Karol i Anna* Leonharda Franka („Epoka” 1929 nr 51, s. 7).

Wśród tematów poruszanych na scenie znalazły się: dyskusja nad karą śmierci, zasadnością prowadzenia wojen, pacyfizmem, rewolucjami, koniecznością bohaterstwa oraz klasowością społeczeństwa. Nie było więc polityczności rozumianej jako agitacja, ale otwierano przestrzeń na spory światopoglądowe. Teatr w tym założeniu miał stać się miejscem dyskusji, wytrącać z obojętności i aktywizować widzów, stać się czymś więcej niż dostarczycielem rozrywki. Strońska tak mówiła o swojej koncepcji teatru:

W sprawach sztuki w ogóle, a teatru w szczególności wystrzegamy się słów prostych, zwyczajnych, zabrnęliśmy w barokową elokwencję, wysilamy się na zwroty, które zazwyczaj mało albo nie znaczą, chociaż robią wrażenie jakby zrodziły się w najwyższych

rejonach myśli. Trzymać się określeń takich jak „porządny teatr”, „interesująca sztuka”, „dobra gra” – to narażać się na zarzut prostactwa. Więc narażam się... My, aktorzy, wiemy dobrze, że w ocenie rzeczy teatralnych poza kwestią smaków, upodobań, kaprysów, nowych potrzeb – szczerych lub snobistycznych – istnieją pewne normy niewzruszone, pewne kryteria, które nie dadzą się odrzucić. Wiemy na przykład, co to jest dobre zbudowanie sztuki, żywa akcja, mocna gra efektów – te walory, bez których żaden rodzaj utworu scenicznego – od najstarszych do najnowszych – odbyć się nie może. Wiemy też, co to jest dobra gra, a co zła, chociaż bynajmniej nie upieramy się przy jakiejś rutynie. Więc znowu powiem Panu „zwyczajnie” i naszym stylem aktorskim, nie będę miała w moim teatrze „szmiry” („Wiadomości Literackie” 1929 nr 33, s. 5).

W tej krótkiej wypowiedzi Strońska przedstawia się przede wszystkim jako aktorka, która zna teatr od środka i pojmuje go instynktownie i emocjonalnie. Czy była to poza, obliczona na przyciągnięcie szerokich mas do teatru? Takie podejrzenie mogłoby być zasadne, gdyby wywiad ukazał się w prasie codziennej, a nie w magazynie literackim. Ta wypowiedź jest raczej rodzajem buntu przeciwko przeintelektualizowanym formom wypowiedzi na temat teatru, próbą pokazania, że jego miarą nie jest skomplikowany manifest założycielski, ale raczej rzetelna praca w celu uzyskania jak najlepszych efektów. Jednocześnie jednak Strońska, szermując określeniami takimi jak „dobre zbudowanie sztuki” czy „żywa akcja”, nie definiuje ich, odsyła raczej do powszechnej wiedzy lub teatralnego absolutu. Nie ma w tym żadnego konkretnego, poza obietnicą spełnienia czegoś, co każdy widz tak naprawdę – z powodu różnic gustu, wychowania i pochodzenia – rozumie inaczej, a mimo

to Strońska próbuje na tym fundamencie stworzyć wspólnotę ludzi, którzy po prostu chcą oglądać „wartościowy” teatr.

Ateneum miało być teatrem dla robotników, Strońska musiała ich uwzględnić w swojej wizji. Jednak teatr, który chciała tworzyć, nie był kierowany do żadnej konkretnej grupy. „To nie znaczy, żeby się tworzyło jakiś specjalny repertuar dla robotników. [...] Masy pracujące mogą przychodzić na sztuki najświetniejsze, o najwyższym poziomie artystycznym” („Wiadomości Literackie” 1929 nr 33, s. 5). Ważne było jedynie utrzymanie niskich cen biletów, co miało demokratyzować publiczność (tamże). Kim byli więc robotnicy w tej wizji? Powierzchowna lektura wypowiedzi Strońskiej wskazuje raczej na to, że nie zamierzała obdarzać ich żadnymi szczególnymi względami, ponieważ nurt teatru, który chciała współtworzyć, miał być odpowiedni dla każdej warstwy społecznej. Z drugiej jednak strony robotnicy pojawiają się w każdej z jej wypowiedzi i są traktowani z szacunkiem, a ich wrażliwość oraz gotowość do odbioru sztuki chwalona i podkreślana, jak choćby tutaj: „Niem mało mieliśmy dowodów jak te masy [robotnicze – przyp. BM] reagują na sceniczne arcydzieła” (tamże) oraz kilka zdań później: „pod tym względem sam gmach teatru przemawia symbolicznie: wzniesiony przez robotniczy związek zawodowy, należy do najpiękniejszych w Polsce, jest arcydziełem sztuki architektonicznej, świadczy z jakimi wymaganiami artystycznymi mamy w tym środowisku do czynienia” (tamże). Strońska nie wytwarza ogólnikowego wyobrażenia robotnika, unika pisania o jego potrzebach – kieruje się raczej własnym gustem i tym, co uznaje za wartościowy teatr.

Jednocześnie w wywiadach dyrektorka odnosiła się do kwestii kryzysu w teatrze. Jego przyczyn upatruje przede wszystkim w znudzeniu widowni, która nie otrzymuje niczego, co mogłoby na nowo pobudzić jej

zainteresowanie. Stąd dopiero można wnioskować, że termin „dobry teatr” wiąże się dla niej przede wszystkim z przykuwaniem uwagi i wzbudzaniem emocji. „Mój teatr będzie teatrem dzisiejszym, to znaczy żyć będzie tematami dzisiejszymi” („Kurier Czerwony” 1929 nr 210, s. 3) – mówiła, co nasuwa skojarzenia z niemieckim *Zeittheater*, którego celem było konfrontowanie widzów ze współczesnymi problemami. To podejście różniło Strońską od wielu twórców sztuki dla robotników, którzy raczej byli zapatrzeni w teatr przyszłości¹¹, a nie w teraźniejszość. Premiera *Sprawy Jakubowskiego* była najprawdopodobniej pierwszą w Polsce realizacją sceniczną dramatu z tego nurtu, który później propagował Leon Schiller. Urodzona w Galicji i dobrze zaznajomiona z wielokulturową mieszkanką byłego cesarstwa austro-węgierskiego dyrektorka „patrzyła na Zachód”, szukając inspiracji, stąd też w repertuarze teatru pojawili się m.in. ekspresjoniści.

Teatr Marii Strońskiej miał być teatrem rzucającym wyzwania myślowe, mocno osadzonym w rzeczywistości i jej problemach, opartym na dobrym warsztacie twórczym, rzetelnym wykonaniu. Strońską irytowało stwierdzenie, że teatr może być dochodowy tylko dzięki realizacji „przebojów” i „bomb repertuarowych” – „można nie obrażać swojej ambicji artystycznej i kulturalnej, a nie popaść w bankructwo. Zły to frazes i zły przesąd – że powodzenie mieć może tylko tandeta. Niektóre magnesy przyciągające publiczność wyłączam ze sposobów mojego działania” („Wiadomości Literackie” 1929 nr 33, s. 5). Strońska jawi się więc tutaj jako dyrektorka, która świadomie rezygnuje z najpopularniejszego sposobu na ściąganie publiczności, jest niezłomna moralnie i przekonana o swojej racji.

Czy jednak udało jej się zrealizować cel? Z planowanych ośmiu premier zrealizowano jedynie cztery, w pierwszej połowie sezonu. Wystawiono *Sprawę Jakubowskiego* Eleonory Kalkowskiej w reżyserii Janusza

Strachockiego (13.09.29), *Hinkemanna* Ernsta Tollera w reżyserii Artura Sochy (8.10.29), *Bronx-Express* Olega Dymowa w reżyserii Władysława Krasnowieckiego (12.11.29), *Panią Prezesową* Maurice'a Hennequina i Pierre'a Vebera w reżyserii Jana Bielicza (4.12.29), *Podhale tańczy* Heleny Roj-Rytardowej i Jerzego Mieczysława Rytarda w reżyserii Janusza Strachockiego, *Karola i Annę* Leonharda Franka w reżyserii Janusza Strachockiego (11.02.30), *Księżniczkę Turandot* według Carla Gozziego w reżyserii Jerzego Waldena (7.03.30), *Trójkę hultajską* Johanna Nepomucena Nestroya w reżyserii Jerzego Waldena (14.04.30), *Chorego z urojenia* Moliera w reżyserii Jerzego Waldena (8.05.30) oraz *Władza się nie myli* Rolanda Betscha w reżyserii Antoniego Piekarskiego (8.06.30). Różnica pomiędzy pierwszą a drugą połową sezonu dostrzegalna jest na pierwszy rzut oka, warto więc przyrzeć się temu, w jaki sposób kształtowało się myślenie o robotniczej publiczności w tym teatrze.

Pierwsze dwie premiery, *Sprawa Jakubowskiego*¹² oraz *Hinkemann*, były zgodne z planem dyrektorki. Pierwszą można traktować w kategorii manifestu zapowiadającego program Ateneum. Historia niesprawiedliwie skazanego na śmierć Jakubowskiego, ujęta jako opowieść o niezasłużonym cierpieniu krystalicznie czystego człowieka, w Warszawie niespodziewanie wybrzmiała fałszywą nutą. Po pierwsze z powodu samego dramatu: idealistycznie przedstawiony Polak (Jakubowski) oraz źli Niemcy (pozostali bohaterowie), oddziaływali na zbiorową wyobraźnię na innym poziomie niż w Niemczech; polski odbiór został skażony przez resentment (Słonimski, 1929). Realizacji dramatycznej zabrakło „aktualności i lokalności”, uzupełnienia losów bohatera o rewizję procesu oraz informacje o niemieckiej reakcji (tamże). Pozostawienie widza samego ze spektaklem, bez upewnienia się, że operuje on wystarczającym warsztatem krytycznym, aby uniknąć pułapki myślenia kategoriami nacjonalizmu i resentymentu, o co było łatwo

w kontekście napiętych stosunków polsko-niemieckich (Michalczyk, 2021) – obnażyła słabości tego teatru.

Po drugie, twórcy widowiska nie byli przygotowani na trudności techniczne. Pomimo ogromnej kwoty wydanej przez ZZK na budowę gmachu (ponad trzy miliony złotych, zob. Krasieński, 1970), scena nie była przystosowana do realizacji pełnospektaklowych widowisk – bliżej było jej do scenki estradowej, zbudowanej przez kogoś, kto scenę oglądał tylko z perspektywy widowni (Byrski, 2015). Chwalono jednak kreacje aktorskie, które rekompensowały wyjątkowo długie zmiany dekoracji, pozbawiające widowisko filmowego tempa. Ten trudny początek częściowo spełnił swoje zadanie – pobudził dyskusje, jednak nie na takim poziomie, którego życzyłaby sobie dyrekcja.

Kontrowersje wzbudziła także druga premiera, czyli *Hinkemann* Ernsta Tollera. Dramat, który odniósł wielki sukces w Łodzi, został przeniesiony na warszawską scenę przez odtwórcę głównej roli, Artura Sochę, któremu brakowało jednak reżyserskiego talentu Edmunda Wiercińskiego (Brumer, 1929). Krytycy byli podzieleni – prawicowi mieli wyraźny problem z wątkami socjalistycznymi, rozważali także zasadność przedstawiania tej historii na scenie, z jej brutalizmem i prawie dziesięcioletnim oddaleniem od współczesności, zaś lewicowi chwalili sztukę za bezkompromisowość oraz właśnie aktualność.

Jak donosiły gazety: „Na wczorajszej premierze *Hinkemanna* w Ateneum ogólne zdziwienie, a nawet oburzenie wywołał fakt, iż na sali zjawiły się młodziutkie uczennice jednej ze szkół zawodowych żeńskich, przyprowadzone przez kierowniczkę. Sztuka niepozbawiona momentów drastycznych, jest stanowczo nieodpowiednia dla młodzieży i kierowniczka szkoły orientować się w tym powinna” („Kurier Czerwony” 1929 nr 233, s. 2).

Czym były owe „drastyczne momenty”? Sprawę rozjaśnia recenzja Karola Irzykowskiego, który nie szczędzi okazji, aby wykpić kierowniczkę szkoły, nieświadomą, na co zabrała do teatru uczennice. Sceny, których nie należy pokazywać młodym dziewczętom, to nie tyle sceny okrucieństwa – jak choćby te, w których główny bohater rozgryza szczury na scenie cyrkowej – ile sceny, w których omawiana jest impotencja Hinkemanna i prezentowany jest posążek fallusa, w sztuce określany jako „bóstwo kobiety” (Irzykowski, 1929, s. 2). We fragmentach recenzji odbija się szerszy problem sposobu postrzegania przez społeczeństwo teatru popularnego czy ludowego, a przez jego pryzmat także warstw niższych. W tym ujęciu teatr jest nieszkodliwą rozrywką, a robotnicy reprezentują podobny poziom intelektualny co dzieci. Nic więc dziwnego, że w momencie zderzenia takiej wizji teatru z próbami proponowania innego rodzaju sztuki doszło do rozminięcia między oczekiwaniami wobec teatru a teatrem.

Poruszenie krytyków nie zapewniło jednak zysków wystarczających do prowadzenia sceny. Teatr miał ogromną widownię liczącą osiemset miejsc (Krasiński, 1976) i niskie ceny biletów, niezbędne do utrzymania dostępności sceny. Koniecznością stało się więc zwiększenie liczby widzów, co próbowano osiągnąć przez zmianę repertuaru na komediowy – środek, który Strońska na początku odrzucała. *Bronx-Express* oraz *Pani Prezesowa* spotkały się z chłodnym przyjęciem krytyki, która wprost szydziła: „ale po co i dla kogo wystawia się Dymowa, czwartorzędnego autora, który nie umie nawet przeprowadzić konsekwentnie myśli przewodniej utworu – doprawdy nie wiadomo” („Kurier Warszawski” 1929 nr 312, s. 6).

Największym sukcesem pierwszej połowy sezonu stało się muzyczne widowisko *Podhale tańczy*, które urzekło widownię prezentacją góralskiej kultury. Wydaje się, że wybór takiego spektaklu dla robotniczej publiczności

mógł być podyktowany próbą wzorowania się na rozwiązaniach zastosowanych przez Leona Schillera w Teatrze im. Bogusławskiego, gdzie obok spektakli komentujących rzeczywistość czy dramatu monumentalnego realizowano widowiska muzyczne. Próba była na tyle udana, że to właśnie w niej należałoby szukać przyczyn zmiany kursu teatru w drugiej połowie sezonu.

Cykl realizacji, które planowała Strońska, zamyka *Karol i Anna* w reżyserii Strachockiego, ekspresjonistyczny dramat umieszczony w realiach wojennych, w którym dwóch mężczyzn walczy o serce kobiety. Dramat był najprawdopodobniej znany publiczności dzięki filmowej adaptacji zatytułowanej *Powrót z niewoli*¹³. Był to jedyny spektakl, w którym zagrała dyrektorka – zintensyfikowanie swojej obecności na scenie nie było motywacją stojącą za objęciem Ateneum. Jej rola, z powodu ograniczonych środków aktorskich i scenicznego chłodu, spotkała się raczej z rozczarowaniem krytyków: „Postać Anny całkowicie nie odpowiada warunkom zewnętrznym i temperaturze uczuciowej oraz ekspresji [...] Strońskiej” (Świerczewski, 1930). Chwalono jednak wybór dramatu, wskazując na to, że problem tkwił raczej w niedostatkach zespołu aktorskiego niż w materiale literackim czy reżyserii (Chorowiczowa, 1930).

To właśnie pierwszą połowę sezonu należy traktować jako bezpośrednią próbę realizacji programu Marii Strońskiej. Trzy z czterech zrealizowanych premier należą do nurtu dramatu społecznego. Ateneum próbowało zachęcić widzów do refleksji, wprowadzając na scenę utwory o głębszej tematyce, nie stroniąc przy tym od drastycznych scen. Jednocześnie klapa dwóch komediowych premier wydaje się potwierdzać pierwotną intuicję dyrektorki, że robotnicy chcą od teatru innego rodzaju widowisk.

Druga połowa sezonu, na którą składają się cztery premiery, nie ma wiele

wspólnego ze współczesnymi wydarzeniami, niekoniecznie także skłania do refleksji. Ateneum wydaje się łagodzić przekaz, unikać konfrontacji widzów z otaczających ich światem czy drastycznych scen. Nawet ostatnia premiera, *Władza się nie myli*, która w zamyśle miała być ostrą satyrą na stosunki władzy, tak naprawdę ma „stępione zęby” i nikogo nie kąsa („Kurier Polski” 1930 nr 161). Zmiana ta wynikała przede wszystkim ze wspólnych ustaleń poczynionych na wspomnianej już konferencji, której celem było znalezienie sposobów na przyciągnięcie robotników do Ateneum. Takie działanie może dowodzić, że Rada w znaczącym stopniu ograniczyła samodzielność dyrektorki lub ta dobrowolnie poddała się jej wytycznym, aby utrzymać teatr – brakuje dokumentów, które mogłyby potwierdzić którąś z wersji.

Najciekawszym i najlepiej przyjętym spektaklem w całym sezonie okazała się *Księżniczka Turandot* w reżyserii Jerzego Waldena, ze scenografią Eugeniusza Poredy i muzyką Tadeusza Sygietyńskiego. *Turandot* opowiada o chińskiej księżniczce, gotowej zgładzić każdego pretendenta do ręki, który nie odgadnie jej zagadek. W widowisko został wpleciony wątek metateatralny, realizowany przez cztery postacie z *commedii dell’arte*. Można go potraktować jako manifest odrzucenia naturalizmu na scenie, powrót do antyiluzjonizmu. Wspominaną przez kilku recenzentów sceną był „tragiczny monolog p. Żeleńskiego, który jako jeden z czterech konferansjerów *dell’arte* chce wydrzeć się poza tekst, gdy złośliwy głos przypomina mu ciągle, że *i to jest w tekście*” (Żeleński, 1930, s. 3), podczas którego artysta tarza się po ziemi: „w rozpacz [...] że nad nim jako nad aktorem ciąży przekleństwo wiekuistego przemawiania *cudzymi słowami*, myślenia cudzym mózgiem, cierpienia cudzym sercem” (Podhorska-Okółów, 1930, s. 12).

To „nowe otwarcie” interesująco wypada w zestawieniu ze *Sprawą*

Jakubowskiego. W obu przypadkach głównym bohaterom grozi śmierć – i o ile Kalaf walczy o przetrwanie, o tyle Jakubowski poddaje się losowi. W *Sprawie* wszystkie środki sceniczne miały naśladować rzeczywistość, podczas gdy *Turandot* to barwne widowisko o baśniowym charakterze. Pierwsza premiera była komentarzem do rzeczywistości, próbą walki o lepszy, sprawiedliwszy świat i wzbudzenia silnych emocji widowni. Druga komentuje jedynie teatr, nie ma bezpośredniego przełożenia na rzeczywistość, a na widowni co najwyżej budzi lekki dreszcz. Teatr w ciągu kilku miesięcy znacząco zmienił profil.

Kolejne premiery po *Turandot*, czyli *Trójka hultajska* i *Chory z urojenia*, próbowały powtórzyć ten sukces, jednak nie cieszyły się już takim powodzeniem. *Trójka* była odświeżoną ramotą – oryginał miał już wówczas prawie sto lat, co niektórych recenzentów wprowadzało w nastrój sentymentalny (Kończyc, 1930), nie przypadła jednak do gustu publiczności. Pokazano ją ledwie jedenaście razy. Poprawnie wykonany *Chory z urojenia* cieszył się większą popularnością, doceniano w nim przede wszystkim Stanisławę Perzanowską w roli Antosi oraz dużą dawkę humoru (Świerczewski, 1930). Sezon zamknął wspomniany wcześniej spektakl *Władza się nie myli*.

4.

Wizja teatru Marii Strońskiej nie doczekała się pełnej realizacji. Na drodze stanęło kilka czynników. Pierwszy z nich wynikał z działalności w ramach instytucji, której Strońska została dyrektorką. Jako że nie tworzyła teatru od podstaw, nie miała aż tak wielkiej swobody działania – gdy okazało się, że teatr nie przyciąga zakładanej publiczności, właściciele gmachu zaczęli

interweniować. To z ich inicjatywy, w wyniku konferencji 24 lutego powołano do życia Radę Teatralną, w której skład weszli „Dłużniewski, Lipiński, Monszajnowa, Obarski, Ringmanowa, sen. Sokołowski, Woszczyńska i Wojeński”¹⁴ („Robotnik” 1930 nr 55). Jej członkowie mieli wpływ na repertuar – na podstawie zmian, jakie w nim zaszły po jej utworzeniu, można wnioskować, że pomysły Strońskiej uznali za zbyt trudne i mało atrakcyjne dla robotniczej publiczności. To właśnie Rada zdecydowała o tym, że Ateneum musi być teatrem dla robotników, co stało w sprzeczności z wizją teatru dla wszystkich Strońskiej.

Drugim problemem był zespół artystyczny teatru – aktorzy nie byli w stanie sprostać artystycznym wymaganiom stawianym przez wybrane sztuki.

Sugeruje to choćby ta recenzja: „*Karola i Annę* grać powinien być jakiś pierwszorzędny teatr warszawski i obsadzić tę sztukę swymi najlepszymi siłami. Ateneum mimo najlepszej woli nie mogło się na to zdobyć, przez co los sztuki z góry jest przesądzony” (Chorowiczowa, 1930, s. 3).

Prawdopodobnie gdyby Strońska rozporządzała siłami aktorskimi Teatru Polskiego lub Narodowego, proponowany przez nią program artystyczny wypadłby znacznie lepiej.

Trzecim problemem były finanse. Na samym początku dyrekcji Strońska wykonała z własnych środków remont sali, co niekorzystnie odbiło się na budżecie (Kraśiński, 1970). Badacz wskazuje kilka źródeł, które zasilają kasę teatru poza wpływami z biletów. Pierwszym były prywatne środki Marii Strońskiej oraz dyrektora administracyjnego teatru Tadeusza Olderowicza. Drugim zasiłki z PPS-u oraz datki od sympatyków, wśród których badacz wymienił męża Pelagii Czaharskiej, dyrektora fabryki papieru w Jeziornie (tamże). Strońska starała się także o dotację od miasta w wysokości trzydziestu tysięcy („Przegląd wieczorny” 1930 nr 122), której nigdy nie

otrzymała. Problemem stał się także kryzys ekonomiczny, który dotknął całe społeczeństwo.

Z finansami bezpośrednio wiążą się problemy z frekwencją. Teatr Ateneum to teatr tanich miejsc, który dodatkowo oferował zniżki na bilety dla robotników. W gazetach pojawiały się kupony oferujące dwa bilety w cenie jednego lub jeden bilet z pięćdziesięcioprocentową zniżką. Wciąż jednak teatr był poważnym wydatkiem, ponieważ na cenę wyjścia do teatru składały się także koszty związane z eleganckim i czystym ubraniem, często dla całej rodziny. Nie można też zapomnieć o tym, że jeśli widowisko kończyło się po północy, to niekoniecznie budziło entuzjazm kogoś wstającego na poranną zmianę. Należy też doliczyć cenę biletów tramwajowych dla robotników dojeżdżających z innych dzielnic. Ateneum jednak aspirowało do bycia instytucją bardziej prestiżową i o szerszym zasięgu niż teatr dzielnicowy. Ograniczona liczba mieszkańców Powiśla pozwalałaby przecież tylko na skromną eksploatację danego tytułu.

Trzeba także się zastanowić, na ile teatr był atrakcyjnym sposobem spędzania wolnego czasu; jego największa konkurencja, czyli kino, zazwyczaj było tańsze. Na uwagę należy też mieć fakt, że Ateneum Strońskiej było jednym z jedenastu teatrów, które otworzyły się w sezonie 1929/1930, obok teatrów już istniejących. Konkurencja była więc ogromna i nie dziwią trudności w zebraniu widowni. Na to nakładają się problemy klasy robotniczej, bardzo zróżnicowanej, i jej brak nawyku chodzenia do teatru.

Problemy z widownią w Ateneum wobec tego należy potraktować jako złożoną kwestię, na którą wpływ miało więcej czynników niż tylko zniechęcenie trudnym repertuarem. W teatrze wyraźnie brakowało narzędzi do budowania własnej publiczności, a zachęty prasowe były zbyt ograniczonym środkiem promocji. Być może należałoby czerpać wzorce ze

Sceny i Lutni Robotniczej, która organizowała spotkania poświęcone spektaklom. Wicz nie czuł się wówczas onieśmielony, lepiej rozumiał sztukę i mógł nadrobić braki kulturowe, które w innych okolicznościach utrudniłyby lub uniemożliwiłyby pełne uczestnictwo. W pewnym sensie teatr kierowany przez Stroińską pozostawał tylko teatrem, nie wychodził poza przypisaną mu rolę miejsca, w którym dawane są przedstawienia, czego najlepszym dowodem są problemy z odbiorem *Sprawy Jakubowskiego*.

5.

Mimo wszystko można uznać, że ten zapomniany epizod z historii Teatru Ateneum – dyrekcja Marii Stroińskiej – jest istotny. Po pierwsze dlatego, że jej działania doprowadziły do wytworzenia się stałej publiczności (Rawicz-Lipiński, 1930). Podnoszono wobec dyrektorki zarzut, że była to publiczność przede wszystkim mieszczańska, a nie robotnicza, jak pierwotnie zakładano. Był to jednak pewien fundament – najprawdopodobniej widzowie ci nadal chodzili do tego teatru po zmianie dyrekcji (Krański, 1970).

Poza tym to właśnie ona zaprosiła do zespołu Stanisławę Perzanowską, najważniejszy filar późniejszego teatru Jaracza. Jak sugeruje Krański, to wpływ Perzanowskiej mógł być decydujący w kwestii ściągnięcia tego wybitnego aktora na tę scenę (1970) – więc, paradoksalnie, gdyby nie Stroińska, nie byłoby Ateneum Stefana Jaracza.

Podsumowując ten sezon pracy, można powiedzieć, że była to śmiała próba otworzenia teatru na sztuki z niemieckojęzycznego kręgu kulturowego, których w Warszawie raczej nie pokazywano. Stroińska zaproponowała ciekawy repertuar, jednak jego realizacja przerosła możliwości teatru, zarówno kadrowe, jak i finansowe.

Problemem był także brak pomysłu na teatr dla robotników. Budowanie repertuaru bez różnicowania grup społecznych wydaje się dobrym pomysłem, ponieważ przeciwdziała segregacji widzów, jednak bez działań w kierunku podniesienia kompetencji kulturowych osób wykluczonych z głównego obiegu kultury trudno oczekiwać ich zaangażowanego uczestnictwa. Być może problemem nie był repertuar, który w zależności od spektaklu można uznać za zbyt trudny lub zbyt łatwy, ale brak strategii komunikacji z widzami – nie umiały jej jednak także nawiązać organy specjalnie do tego utworzone, jak wspomniana Rada Teatralna, Koło czy też Towarzystwo Przyjaciół Teatru Ateneum. Nie był to więc odosobniony problem Strońskiej, ale całego środowiska.

Trudności finansowe należały do największych przeszkód, które Strońska napotkała na swojej dyrektorskiej drodze i stały się gwoździem do jej dyrektorskiej trumny. Teatr grał w trybie ciągłym od poniedziałku do niedzieli z przerwami jedynie w święta, a widownia nierzadko świeciła pustkami. Strońska nie wypełniła misji, którą jej powierzono razem z fotelem dyrektorskim – zaproponowała raczej ambitny teatr mieszczański, a nie teatr dla robotników. Nie można jednak powiedzieć, że poniosła porażkę – bo choć wycofała się z prowadzenia Ateneum, jej wizja teatru otworzyła w jego historii nowy rozdział.

Wzór cytowania:

Michalczyk, Barbara, *Ateneum Marii Strońskiej, sezon 1929/1930*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/vn78-q927.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Autor/ka

Barbara Michalczyk (bh.michalczyk@gmail.com) – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim, absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. W swoich zainteresowaniach badawczych skupia się przede wszystkim na dziejach teatru w dwudziestoleciu międzywojennym oraz perspektywie feministycznej w badaniach historii teatru. Numer ORCID: 0000-0003-1256-3620.

Przypisy

1. Jak wynika z mojej korespondencji (listopad 2019) z panią Anną Barc, kierownikiem Działu Administracyjno-Gospodarczego Teatru Ateneum, teatr, poza dwoma wycinkami prasowymi, które zgodziła się mi udostępnić, nie posiada żadnych dokumentów z sezonu 1929/1930 – najprawdopodobniej spłonęły. Edward Krasieński w *Teatrze Jaracza* wspomina o odnalezieniu księgi wekslowej Związku Zawodowego Kolejarzy (s. 129), która mogłaby pomóc wyjaśnić skomplikowaną kwestię zależności finansowych między Ateneum a Związkiem, który był właścicielem budynku, a pośrednio mecenasem teatru. Kontaktowałam się w tej sprawie ze spadkobiercą ZZK, czyli Federacją Związków Zawodowych Kolejarzy (luty 2022), jednak tych dokumentów także nie można obecnie zlokalizować. W jeszcze bardziej skomplikowany sposób wygląda sprawa spuścizny po Marii Strońskiej. Kontaktowałam się z Fundacją Rodziny Wasowskich (maj 2021), ponieważ Maria Strońska była żoną Józefa Wasowskiego i macochą Jerzego Wasowskiego. Ostatnia pamiątka po Marii, czyli kredens, została skradziona z piwnicy i niestety rodzina nie jest w posiadaniu żadnych dokumentów dotyczących jej działalności artystycznej. Moje poszukiwania w Muzeum Teatralnym (wiosna 2018) w teczce osobowej Strońskiej zaowocowały odnalezieniem wycinków prasowych z wywiadami, których udzielała, jednak znacznie szerszy wybór można obecnie, dzięki digitalizacji, pozyskać bezpośrednio z prasy warszawskiej. Kontaktowałam się także z redakcją *Słownika biograficznego teatru polskiego* (maj 2021), jednakteczka osobowa aktorki zawiera jedynie odsyłacz do artykułu pośmiertnego w „Życiu Warszawy”. Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN mają program do *Sprawy Jakubowskiego*, brakuje innych dokumentów dotyczących okresu jej dykcji. Teczka Marii Strońskiej w Instytucie Teatralnym zawiera przede wszystkim jej dokumenty związane z ZASP-em, a więc dotyczące okresu powojennego, oraz interesujący artykuł Aliny Bielawskiej, do którego odwołuję się w dalszej części artykułu.
2. Placówka Żywego Słowa nadal czeka na szersze opracowanie. Do tej pory jedynie ogólnie opisano jej losy w ramach rozdziału wstępnego w *Teatrze Jaracza*. Szerszy opis znajduje się we wspomnieniach Tadeusza Byrskiego *W pogoni za teatrem*.
3. Informacje biograficzne podaję za hasłem *Strońska Maria* w *Słowniku biograficznym teatru polskiego 1765-1965*, chyba że podano inaczej.

4. Yvette Guilbert (1865-1944) – piosenkarka i aktorka kabaretowa. Porównanie ze Strońską może wynikać z charakterystycznego, zbliżonego do śpiewu sposobu podawania wiersza przez Guilbert. Takie uwagi o recytacji Strońskiej pojawiają się przy okazji jej występu w 1933 roku, kiedy słowami oddawała rytm i melodię utworu muzycznego, na którym bazował wiersz („Express Poranny” 1933 nr 281).
5. Henryk Szletyński (1903-1996) – aktor, reżyser, pedagog.
6. Przytaczane przez Alinę Bielawską wypowiedzi Henryka Szletyńskiego pochodzą ze spotkania zorganizowanego przez Muzeum Narodowe w Kielcach w 1981 roku – *Wokół modela – Roman Kramsztyk i Maria Strońska, czyli rendez-vous malarza z aktorką*.
7. Alina Bielawska cytuje list, który Wasowski przesłał na wspomniane już wcześniej spotkanie. Kontaktowałam się w jego sprawie z Muzeum Narodowym w Kielcach (styczeń 2022), na moją prośbę kontaktowano się także z panią Bielawską, list jednak zaginął. Jerzy Wasowski (1913-1984), dziennikarz, kompozytor i reżyser, współtwórca Kabaretu Starszych Panów.
8. Nie wiadomo, kto był reżyserem debiutu teatralnego Strońskiej. W tym okresie w Teatrze Polskim w Wilnie reżyserowali Henryk Cepnik i Leon Wołłejko, więc najprawdopodobniej spektakl był autorstwa jednego z nich. *Dramat obcy w Polsce 1765-1965* (Kraków 2001), nie ujmuje tej premiery, ponieważ *Świerszcz za kominem* Dickensa nie jest dramatem. Brak także informacji o tej premierze w książce *Wilno teatralne*, red. M. Kozłowska, Warszawa 1998.
9. Powyższy fragment nie wyczerpuje życiorysu Marii Strońskiej, a jedynie zarysowuje jej drogę twórczą, która zaprowadziła ją do Teatru Ateneum. Podsumowując późniejsze lata: aktorka w latach trzydziestych sporadycznie pojawiała się na scenie, stały angaż otrzymała dopiero po drugiej wojnie w Teatrze Polskim w Warszawie. Zmarła w 1964 roku. Jej artystyczna droga i biografia zostały do tej pory jedynie zarysowane w hasle osobowym w *Słowniku biograficznym teatru polskiego*.
10. W kontekście pierwszej premiery zapowiadała także zespół teatru, który razem z nią podejmie się tak postawionego zadania. Dyrektorem administracyjnym teatru miał zostać Tadeusz Olderowicz, a stałym dekoratorem Stanisław Węgrzyn („Epoka” 1929 nr 51). Wymieniła także nazwiska aktorów, których zaprosiła do współpracy. Byli to: Teodozja Bohdańska, Marian Bogusławski, Pelagia Czaharska, Władysław Krasnowiecki, Ewa Kunina, Adam Mikołajewski, Zofia Mysłakowska, Mieczysław Nawrocki, Stanisława Perzanowska, Eugeniusz Poreda, Henryk Rozmarynowski, Helena Sokołowska, Janusz Strachocki, Zofia Tatarkiewiczówna, Włodzisław Ziemiński, Stanisław Żeleński. Nie byli to jednak wszyscy artyści zatrudnieni w tym teatrze, ponieważ już afisz pierwszej premiery wymieniał dodatkowe nazwiska, które podaję za Edwardem Kasińskim: Władysław Jabłoński, Halina Lechowska, Władysław Ostrowski, Miła Sokolska, a także adepci sztuki aktorskiej, których nazwiska pominięto z powodu braku dyplomu. W ciągu kolejnych miesięcy na scenie pojawili się także gościnnie Wiktor Arnoldt, Stanisław Daniłowicz, Halina Mirecka, Antoni Piekarski, Halina Ordeżanka, Lili Rostańska, M. Skowrońska, Artur Socha oraz Antoni Wzorzycowski.
11. Przykładem może być Antonina Sokolicz, zob. *O kulturze artystycznej proletariatu*, Warszawa 1921. Dla Sokolicz istniejący teatr to tylko etap pośredni, który pozwoli zbudować bardziej wartościowy teatr w przyszłości, lepiej odpowiadający potrzebom porewolucyjnego społeczeństwa. Wątek patrzenia w przyszłość pojawia się także choćby w polemicznych tekstach Stanisławy Wysockiej, zob. *Teatr przyszłości*, Warszawa 1973.
12. *Sprawa Jakubowskiego* jest najlepiej zbadanym spektaklem dyrekcji Strońskiej, dlatego zasadne wydaje się skupienie większej uwagi na mniej przebadanych premierach. Zob. A.

Dżabagina, *Sprawa Józefa J.*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 155; A. Dżabagina, Kalkowska. *Biogeografia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021; J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, [w:] E. Kalkowska, *Sprawa Jakubowskiego, Doniesienia drobne, Dramaty*, Instytut Teatralny, Warszawa 2005; B. Michalczyk, 2021.

13. Film z 1928 roku w reżyserii Joego Maya, w głównych rolach wystąpili Dita Parlo (Anna) i Gustav Fröhlich (Karl). Dramat powstał na podstawie noweli tego samego autora, co także mogło wpływać na poziom znajomości utworu. W Polonie znajduje się zdigitalizowany program z fotosami z filmu:

<https://polona.pl/item/powrot-z-niewoli,ODEyMDM3MjQ/0/#info:metadata> [dostęp: 10 V 2022].

14. „Robotnik” nie podał imienia żadnej z tych osób, musiały być więc doskonale znane czytelnikom tego czasopisma, jednak po prawie stu latach trudno określić pełne personalia wszystkich wymienionych tu osób. Można wymienić na pewno Tadeusza Rawicz-Lipińskiego, Adama Obarskiego czy Michała Sokołowskiego. Ale czy Ringmanowa to Zofia Ringmanowa? Nazwisko Monszajnowa można zapisać na co najmniej dwa inne sposoby (a przedwojenna prasa znana była z literówek w nazwiskach) i nie wiadomo, kogo dotyczy.

Bibliografia

Ateneum pod nową dyрекcją, „Wiadomości Literackie” 1929 nr 33 (18 VIII).

Ateneum żyje i czeka, ale Zw. Ochotników subwencji już nie dostanie, „Przegląd wieczorny” 1930 nr 122 (27 V).

Bielawska, Alina, *Wokół zagadkowej modelki Kramsztyka*, teczka Marii Strońskiej ze zbiorów Pracowni Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodębskiej w Instytucie Teatralnym w Warszawie.

Brumer, Wiktor, *Podhale tańczy*, „Przegląd wieczorny” 3 I 1930.

Brumer, Wiktor, *Reżyser i aktor w „Hinkemanie”*, „Przegląd wieczorny” 1929 nr 235 (11 X).

Byrski, Tadeusz, *W pogoni za teatrem*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

Chorowiczowa, Anna, *Karol i Anna*, „Kurier Polski” 1930 nr 44 (14 II).

Humor w pieśni, taniec w słowie, „Express Poranny” 1933 nr 281 (10 X).

Inauguracja Ateneum, rozmowa z dyr. Strońską, „Epoka” 1929 nr 51 (13 IX).

Irzykowski, Karol, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik” 1929 nr 288 (11 X).

Irzykowski, Karol, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik” 12 III 1930.

K., *Premiera w Ateneum*, „Kurier Warszawski” 1929 nr 312 (18 XI).

Konferencja w sprawie Teatru Ateneum, „Robotnik” 1930 nr 55 (25 II).

Kończyc, Tadeusz, Koncerty, „Kurier Warszawski” 1918 nr 127 (9 V).

Kończyc, Tadeusz Z teatru, „Kurier Warszawski” 1930 nr 79 (21 III).

Kraśński, Edward, Teatr Jaracza, PIW, Warszawa 1970.

Kraśński, Edward, Warszawskie sceny 1918-1939, PIW, Warszawa 1976.

L., H., Nowy okres działalności Teatru Ateneum, rozmowa z p. Marią Strońską, „Epoka” 23 VIII 1929.

Michalczyk, Barbara, Sprawy polsko-niemieckie wokół „Sprawy Jakubowskiego” Eleonory Kalkowskiej, [w:] Wrocławski Zeittheater, Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie, red. M. Gołaczyńska, J. Kowal, P. Rudzki, Universitas, Kraków 2021.

Młodzież szkolna na Hinkemanie?, „Kurier Czerwony” 1929 r 233 (9 X).

Nareszcie żywy teatr w Warszawie, Przymierze dobra i piękna, co mówi o nim kierowniczka, p. Strońska, „Kurier Czerwony” 1929 nr 210 (12 IX).

Podhorska-Okołów, Stefania, Z teatrów, „Bluszcz” 1930 nr 13.

Powstanie Koło Przyjaciół Ateneum, „Robotnik” 19 III 1930.

Premiera w Teatrze Ateneum, „Kurier Poranny” 1939 nr 161 (12 VI).

Rawicz-Lipiński, Tadeusz, Teatr Robotniczy Ateneum w Warszawie, „Robotnik” 13 IV 1930.

Recital Marii Strońskiej, „Głos” 1918 nr 124 (9 V).

Sempoliński, Ludwik, Wielcy artyści małych scen, Czytelnik, Warszawa 1968.

Słonimski, Antoni, Inauguracja Ateneum, „Wiadomości Literackie” 1929 nr 38 (22 IX)

Stefan Jaracz dyrektorem Teatru Ateneum, „Kurier Czerwony” 13 VI 1930.

Stefan Jaracz dyrektorem teatru Ateneum?, „Kurier Czerwony” 14 IV 1930.

Strońska Maria, [w:] Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965, PWN, Warszawa 1973.

Szkarłatna maska, „Kurier Polski” 1925 nr 68 (9 III).

Świerczewski, Eugeniusz, Dramat serc na tle przeżyć wojennych, „Kurier Czerwony” 1930 nr 40 (18 II)

Świerczewski, Eugeniusz, Sztuka, w której Molier padł trupem na scenie jest najzabawniejszym rachunkiem sumienia, „Kurier Czerwony” 1930 nr 113 (16 V).

Świerczewski, Eugeniusz, *Śmierć albo Turandot*, „Kurier Czerwony” 11 III 1930.

Teatrzyki, „Głos stolicy” 1917 nr 59 (28 II).

Wodnar, Estera; Wodnar, Mieczysław, *Polskie sceny robotnicze 1918-1939*, PIW, Warszawa 1974.

Zastępca, *Podhale tańczy*, „Kurier Polski” 10 I 1930.

Zagórski, Adam, *Z życia sceny i ekranu*, „Przegląd wieczorny” 1924 nr 119 (24 V).

Żeleński, Tadeusz, *Premiera w Teatrze Ateneum*, „Kurier Poranny” 1930 nr 72 (13 III).

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/ateneum-marii-stronskiej-sezon-19291930>

HERSTORIE TEATRU

„Każdy ją przynajmniej raz widziała”

Agata Skrzypek Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

„Każdy ją przynajmniej raz widziała” (Everyone has seen it at least once)

The aim of the article is to investigate the relations between the colour pink and the performative representations of vaginas based on the examples of two performances, *Malina* and *Have a Good Cry*. The author claims that the subversive interception of these characteristic emblems of femininity accelerates the process of rebuilding and redefining the female identity. Referring to Elizabeth Grosz's project of corporeal feminism, the author analyses the process of reclaiming the vagina both as a tool of social control located in the body and as a discursive field. Recalling contemporary references to the *anasyrma* ritual as well as the history and symbolism of pink, she considers the process of covering and/or replacing the vagina with this colour. Then, in the context of the oeuvre of Maria Pinińska-Bereś, she discusses the intertwining of pink and vaginas which occurs in the aforementioned performances.

Keywords: vagina; pink; feminism; identity; recovery; Malina; have a good cry; Marta Malikowska; Magda Szpecht

„Wargi sromowe – i wargi ust – są jak strażniczki lub jak bramy, które nie chronią jednak żadnej relacji władzy” (Malabou, 2022, s. 81).

1.

Kolor różowy towarzyszy teatralnym i performerskim przedstawieniom

waginy na różne sposoby: ilustracyjnie, na zasadzie przechwycenia oraz zastąpienia. Równolegle, od pewnego czasu dokonuje się proces odzyskiwania dla feminizmu popkulturowych i archetypicznych atrybutów kobiecości¹, w tym uznawanych za wstydlive części ciała czy pastelowej palety barw. Zwiększenie społecznej, artystycznej i artystycznej widzialności różowego oraz wagin wydaje się jednym z efektów (ale także narzędzi) tego procesu. Samo zestawienie waginy z różem wygląda na pozornie nieskomplikowane, chociażby z tego powodu, że srom oraz inne narządy wewnętrzne najczęściej przedstawiane są w tym kolorze, a więc mamy tu do czynienia ze swego rodzaju wizualnym pleonazmem; bliską relację tych dwóch elementów zakłęto również w języku angielskim, gdzie określenie *pink parts* odnosi się zbiorczo do ust, sutków i genitaliów. Interesuje mnie inna wyrastająca z tego zdublowania dynamika: kwestia metaforycznego oraz dosłownego odkrywania i zasłaniania waginy, pokazywania i sugerowania jej obecności, gdzie tym, co wchodzi w rolę surogatu, jest róż. Zastępowanie to uznaję za trudno uchwytny, ale istotny etap negocjacji feministek z zasadami rządzącymi dystrybucją widzialności w przestrzeni publicznej. Stawką jest tu kolejny krok ku odbudowywaniu kobiecej tożsamości, rozumianej w duchu postulowanego przez Elizabeth Grosz feminizmu korpor(e)alnego, gdzie „niezbędne jest podwójne ujęcie ciała” (Rogowska-Stangret, 2019, s. 260). Perspektywa „od wewnątrz” opiera się na „budowaniu się podmiotowości poprzez żyjące ciało, nadawanie [mu] znaczeń”, zaś ciała widziane „od zewnątrz” „są efektami działania polityczno-społecznego kontekstu” (tamże, s. 261). Grosz posługuje się schematem wstęgi Möbiusa: kierując namysł z wnętrza na zewnątrz, zobaczyć można, jak kategorie zwykle odnoszące się do *psyche* sprawdzają się w mówieniu o ciele; w ruchu odwrotnym uwidacznia się to, jak „kategorie inskrypcji społecznych produkują efekt głębi” (tamże, s. 266). Monika Rogowska-

Stangret podsumowuje:

Trzeba pogodzić się z tym, że obraz ciała wyłaniający się z opisów Grosz ma charakter kubistyczny: przedstawia cielesność widzianą jednocześnie z różnych perspektyw, których ujednolicenie równałoby się redukcjonizmowi i oddalało od uchwycenia owej wieloznaczności ciała, która, jak twierdzą, jest jego główną charakterystyką (tamże, s. 261).

Tak właśnie chciałabym w tym tekście potraktować waginę: jednocześnie jako część ciała o wrodzonych bądź nabytych cechach i właściwościach oraz jako konstrukt kulturowy, rezerwuar odniesień, norm i znaczeń. Przy odzyskiwaniu sromu mamy do czynienia ze splecionymi ze sobą procesami, przebiegającymi na wzór ósemki Richarda Schechnera/Victora Turnera, gdzie dramat społeczny odbija się w dramacie scenicznym, a sceniczny produkuje kody i znaczenia przejmowane następnie przez procesy społeczne, z tym że przepływ ten nie jest obiegiem zamkniętym – „za każdym razem pojawia się w [nim] coś nowego, kosztem tego, co ulega zagubieniu lub usunięciu” (Turner, 2005, s. 180). Przechwycenie reprezentacji zwiększa szanse na zdobycie prawa do psychofizycznej integralności kobiet i odwrotnie, emancypacja ciała spod politycznej i obyczajowej opresji znajdzie potwierdzenie w praktykach przedstawieniowych. Strategię zastępowania usytuowałabym wewnątrz procesu subwersywnego przechwytywania, traktując ją jako moment asekuracji, a jednocześnie ekspozycję problemu z odzyskiwaniem emblematów kobiecej tożsamości.

2.

Związkami między przedstawieniami waginy i rózu zajmę się na przykładzie dwóch spektakli: *Have a good cry* (Scena Robocza w Poznaniu, premiera 8 czerwca 2021) oraz *Maliny* (Instytut Teatralny/Teatr Studio w Warszawie, premiera 3 listopada 2018). Prace te na różne sposoby podejmują kwestię emancypacji kobiecego ciała – pierwszy w wymiarze politycznym, publicystycznym, natomiast drugi w duchowym, holistycznym, choć nie ograniczają się wyłącznie do tych aspektów. Łączy je ironiczny stosunek do religijności – tej instytucjonalnej, polsko-katolickiej oraz dalekowschodniej, przetworzonej komercyjnie na potrzeby dzisiejszej duchowości. W obu spektaklach róz zajmuje szczególne miejsce orędownika waginy, podczas gdy ona sama pozostaje zakryta, niedomówiona, nieprzedstawiona. Oznacza to jednocześnie konieczność potraktowania barwy jako posiadającego swoją sprawczość aktanta, który potrafi „stawiać opór oraz nabywać mocy poprzez wchodzenie w związki z innymi aktantami” (Bińczyk, 2005, s. 94).

Punktem wyjścia do powstania spektaklu *Have a good cry* Magdy Szpecht, Leny Schimscheiner i Weroniki Pelczyńskiej była wypowiedź Agnieszki Borowskiej, rzeczniczki ministra Zbigniewa Ziobry, dotycząca planu wsparcia państwa dla matek, które, pozbawione na mocy wyroku Trybunału Konstytucyjnego prawa do przeprowadzenia aborcji, urodzą martwe lub nieuleczalnie chore dzieci. Umierające noworodki znajdują miejsca w hospicjach prenatalnych, zaś dla matek będzie dostępny „osobny pokój, możliwość wypłakania się”². Twórczynie postanowiły taki właśnie pokój urządzić na scenie, wyobrażając go sobie jako miejsce w przerysowany sposób kojące i przytulne. Spektakl rozpoczyna się wyniesieniem przez aktorki kilku rekwizytów zza ustawionego pod tylną ścianą ekranu: akwarium z podpinaną fontanną, rozkładanej drabiny, na której szczeblach

podwieszają żarówkę, przekładają deskę, a na niej stawiają roślinkę doniczkową, i materaca, którego wygodę sprawdzają, rzucając się na niego na brzuch w dramatycznym geście. Na scenie leży też już przenośna biblioteczka feministyczna, czyli stos książek, układanych przez Schimscheiner to w formę wieży, to w kopczyk, nad materacem natomiast rozpięty jest baldachim. Na ekranie wyświetlane są obrazy przedstawiające ideały kobiecego ciała (autorstwa m.in. Williama-Adolphe’a Bouguereau, Petera Paula Rubensa, Simona Vouet), malarskie akty erotyczne (Katsushiki Hokusai), portrety matek z dziećmi, w tym Matki Boskiej (Giorgiona, Correggia, Bouguereau, Giovanniego Belliniego), a także archiwalne, anatomiczne schematy wulwy, ciąży i porodu. Podczas jednej ze scen na ekranie pojawiają się również fotografie autorstwa Moniki Stolarskiej, na których ubrane w cielistą bieliznę Schimscheiner i Pelczyńska pozują razem, układając swoje ciała w litery alfabetu: A, B, O, R, C, J. W toku akcji w pokoju do płakania pojawiają się oprawione w ramkę czarno-białe zdjęcie Izabeli z Pszczyny, strajkowy transparent, peruka klauna, balonikowe pieski, papierowe kubeczki, rozkruszone ciasteczka, tekturowe pudło – słowem, mnóstwo bibelotów, które, raz użyte i rzucone w kąt, powoli zaśmiecają tę przestrzeń.

Twórczynie w humorystyczny sposób opowiadają o polskim „pejzażu aborcyjnym”: począwszy od projekcji odcinka Polskiej Kroniki Filmowej ze stycznia 1993, kiedy w Sejmie uchwalono ustawę gwarantującą tzw. kompromis aborcyjny, przez ironiczną opowieść o reakcjach byłego chłopaka, mamy, przyjaciółki i taksówkarza na wieść o tym, że powstaje spektakl o terminacji ciąży, przez nawiązania do songów z Czarnych Protestów oraz do działalności aktywistek pro-choice i pro-life (szczególnie peregrynacji kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, zamykającej ponoć kliniki aborcyjne na całym świecie, czy tańca płodów wykonanego przez

uczniów podstawówki i przedszkola w Ostrołęce), kończąc na efektach niedostatku edukacji seksualnej. Przebieżka przez liczne absurdy polskiej sceny polityczno-obyczajowej ma pomóc aktorkom i publiczności w dopełnieniu celu tego spotkania, czyli „poczuciu się jak ten smutny klaun”³ i rozplakaniu. Dla opornych przygotowano instruktaż wywołania łez. Pomóc ma smarowanie powiek kremem mentolowym, bieganie bez mrugania, wachlowanie rękami szeroko otwartych oczu, przywoływanie przykrych wspomnień oraz słuchanie *Adagia na smyczki* Samuela Barbera, czyli utworu uznawanego za najsmutniejszą muzykę świata. Długie zakończenie, podczas którego performerki poszukują łez, ma wyciszający i katartyczny charakter. Stanowi ono kontrast do wcześniejszych dynamicznych sekwencji przedstawienia, wypełnionych ciężkostrawnymi, „grubymi i suchymi”⁴ żartami. Humor, zdaniem Szpecht, jest narzędziem politycznym, a jego użycie w teatrze szczególnie sprzyja wywoływaniu społecznych kontrowersji. Choć w trakcie prób temat i granice żartów były polem konfliktu, nie zrezygnowano z nich, ponieważ okazały się miarą wolności twórczej.

Współautorkami *Maliny*, czyli zwycięskiego projektu programu „Placówka” z 2017 roku, są: Marta Malikowska, Anka Herbut, Agata Siniarska, Maja Skrzypek, Maniucha Bikont i Nastia Vorobiova. Światła zaprojektował Aleksandr Prowaliński. Po włączeniu spektaklu do repertuaru Teatru Studio w 2019 roku Agatę Siniarską zastąpiła Karolina Krackowska, a dublerką Maniuchy Bikont została Joanna Halszka Sokołowska. Efektem wieloetapowego procesu twórczego jest teatralna sesja jogi, mająca na celu wypracowanie strategii przetrwania w patriarchacie. Inspiracją dla tej formy performansu była postać Maliny Michalskiej, pierwszej polskiej propagatorki hatha-jogi, prowadzącej swoją działalność od lat sześćdziesiątych XX wieku. Choreografia Siniarskiej czerpie pełnymi garściami z wiedzy o praktyce, teorii i historii jogi, która, co istotne, powstała jako ćwiczenia dla mężczyzn i

jako taką przeszczepiono ją do kultury zachodniej. Dopiero z czasem nałożono na nią „poprawki”, mające na celu uwzględnienie w asanach fizjologii i fizyczności kobiet: menstruacji, ciąży, dni płodnych. Nie będę w tym tekście odnosić się do całości procesu twórczego, któremu świadkowałam i który dokumentowałam fotograficznie w październiku i listopadzie 2018 roku. W dalszej części artykułu odwołam się jednak na wypowiedzi Marty Malikowskiej, konfrontując je z własnymi refleksjami o rózu i waginach.

Widzowie wchodzą do sali teatralnej bez butów i rozsiadają się na poduszkach ustawionych z trzech stron sceny. Malikowska wita ich pytaniem: „Jak się czujesz?”, a potem, na zmianę z Kraczkowską, tłumaczy zasady funkcjonowania przestrzeni:

To jest Świątynia Niewidzialnego Różowego Jednorożca pod wezwaniem boskiej matki jogicznej. Panuje w niej kilka zasad, pierwsza jest taka, że boska matka nie ma nic wspólnego z Matką Boską. Druga zasada jest taka, że jednorożec jest i różowy i niewidzialny, czyli widzę, że go nie ma, ale wierzę w to, że jest różowy. I trzecia zasada, najważniejsza, jest taka, że w naszej świątyni praktykujemy system jogi Malina stworzony po to, by uzdrowić to, co potrzebuje uzdrowienia⁵.

Zgodnie z zapowiedzią, dalsze sceny mają intencje ozdrowieńcze. Oddzielone są podtytułami, takimi jak: *Asana na nieużywającego*, *Krija na dobry flow w patriarchacie*, *Asana na kres męskiego geniuszu*, *Asana na niewstyd*. Czego nie widać na scenie, a co pozostaje w scenariuszu jako resztką procesu twórczego, to rozpiska, jakie zasady kierują poszczególnymi asanami: co

dzięki praktyce zmienia się w ciełe i co uzdrowione zostaje politycznie oraz społecznie. Tematy poruszane podczas kolejnych sekwencji to przede wszystkim bezpieczeństwo kobiet w życiu codziennym: w przestrzeni publicznej (po zmroku, w podróży), we własnym domu, w relacji z partnerem, w sferze zawodowej. Punktem odniesienia był m.in. esej Rebekki Solnit *Spacer po północy. Kobiety, seks i przestrzeń publiczna* z książki *Zew włóczędzy*, w którym autorka zastanawia się nad tym, jak w perspektywie historycznej zmieniały się strategie kontrolowania i dyscyplinowania kobiet w przestrzeni publicznej. W *Malinie* pojawiają się rytuały, które mają zaklinać męską opresję, jak zaciskanie ud w pozycji orlicy⁶:

Zamiast beczynnienie siedzieć, zaplatasz nogi, ręce i zaciskasz uda. Sprawdzasz, jak długo uda ci się w tej pozycji przetrwać mimo nacisków. Praktykowały ją Kolumbijki w strajku zaciśniętych ud. W 2006 roku grupa kobiet odmawiała swoim partnerom-gangsterom – seksu tak długo, aż w Kolumbii spadła przestępczość. Wagina okazała się bronią silniejszą od pogroźek!

Oraz przeprowadzane jest szkolenie z joginicznej techniki samoobrony z udziałem osoby z publiczności:

Powoli przechodzisz do pozycji flądry – matsyasany. Zniżasz się do poziomu i trochę się naginasz. Wytrzymujesz. Tę pozycję wykonujesz, kiedy niebezpieczeństwo okazuje się większe niż myślałaś. Kiedy z jakiegoś powodu zostajesz sprowadzona do parteru. Zasada jest prosta: skoro już leżysz, lepiej leżeć jak zimna ryba. Gorące zamiary wyziębiasz chłodnym oddechem sitkari. Przez zaciśnięte zęby i otwarte usta bardzo powoli wciągasz powietrze.

Jeśli flądra nie pomaga, modyfikujesz ją i przechodzisz do klasycznej pozycji trupa. Tę kriję dobrze ćwiczyć na brudno w domu. Na wszelki wypadek, który w końcu kiedyś i tak weźmie nas w obroty. Wypadki chodzą po ludziach, a zwłaszcza po kobietach.

Przytaczam te cytaty, by nie ograniczyć się do stwierdzenia, że język tekstu Anki Herbut kipi od metafor i związków frazeologicznych związanych z cielesnością, a jego cechami charakterystycznymi są nagromadzenie żeńskich zaimków oraz sfeminizowanie nazw asan – co „umknęło” przy dostosowywaniu jogi do potrzeb kobiet. Spektakl, tak jak większość sesji jogi, kończy się medytacją, z tą różnicą, że w *Malinie* jest to „medytacja na cipkowanie”, do której zaproszona zostaje widownia: można położyć się wśród różowych gąbeczek i zrelaksować, podążając myślami za poetyckim manifestem rozmiękczenia tkanek, by na i w końcu „poczuć się dobrze”.

Zaprojektowana przez Maję Skrzypek przestrzeń sceniczna, nazwana świątynią, a klimatem wywołująca też skojarzenia z buduaem, zanurzona jest w różu. Scenę wypełniają różowe gąbeczki, które, usypywane w kopce, rozsypywane i przekopywane, wpadają czasem w ręce publiczności. Performerki występują w wiśniowych i malinowych legginsach, z odsłoniętymi piersiami i przyczepionymi do skroni długimi do ziemi, białymi brodami mędrców, których nobliwy wizerunek przechwytyją. Na atmosferę bliskości i intymności pracują pulsujące niespiesznie magentowo-brzoskwiniowe światła, odbijające się w tafli złotej podłogi baletowej. Centralne miejsce zajmuje podwieszony nad sceną okrągły ekran, na którym wyświetlana jest intrygująca, malinowo-waginalna projekcja Nastii Vorobiovej. Niewidzialny jednorożec podobno także jest różowy.

3.

Subwersywnemu przechwyceniu – czyli przemieszczeniu negatywnych konotacji otaczających jakieś zjawisko w pole nowych, afirmatywnych asocjacji przez słabszą lub wykluczaną grupę w celu dowartościowania się – wagina i róż podlegają często osobno. Jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów tej praktyki w odniesieniu do różu jest historia różowego trójkąta, używanego do oznaczania homoseksualnych mężczyzn w obozach koncentracyjnych podczas II wojny światowej. Po zakończeniu okupacji różowy trójkąt stał się symbolem pamięci o ofiarach zagłady, eksponowanym przy okazji licznych memoriałów, a w latach osiemdziesiątych został przekształcony w pozytywny symbol tożsamości i wspólnoty LGBT, wreszcie grupa ACT-UP (międzynarodowa koalicja działająca na rzecz osób chorych na AIDS) przyjęła go za swój emblemat i odwróciła go szczytem do góry⁷. Choć tym przypadku obracamy się nadal w obrębie imaginariu męskiego, często utożsamianego z uniwersalnym, warto zaznaczyć, że przypisanie różu do kobiecości wydarzyło się jednak w konkretnym momencie historycznym – drugiej połowie XX wieku. Jak zauważa Barb Hunt w wykładzie *Pink is everywhere*, wcześniej, w erze industrializacji, dopiero co wynaleziony barwnik o jaskrawym odcieniu magenty służył do farbowania kombinezonów robotników i robotnic, co znacząco wpłynęło na społeczne konotacje tego koloru, wiążąc go z niskim statusem. Dwudziestowieczny splot kapitalizmu i patriarchatu rozpoczął erę „kodowania kolorami”, przypisując normatywnie rozumianym płciom konkretne palety barw. Jak jednak wynika z „Ladies’ Home Journal”, w 1918 roku róż, symbolizujący witalność, energię i odwagę, funkcjonował jako kolor dla chłopców i mężczyzn, natomiast w otoczeniu delikatnego pastelowego błękitu chętniej widziano kobiety⁸. Powojenne lata czterdzieste i

pięćdziesiąte odwróciły tę zależność, choć, jak pokazuje Hunt, nie wydarzyło się to ani jednorodnie, ani od razu. Sugeruje, że róż w kulturze Zachodu stał się po prostu bardzo popularny: na co dzień upowszechniały go firmy produkujące kosmetyki, zabawki dla dzieci i akcesoria gospodarskie (adresujące swoje produkty do kobiet, które po wojnie „wróciły do domów”), projektanci mody (Dior, Lagerfeld, Schiaparelli), ale też osoby publiczne pokroju boksera i przedsiębiorcy Sugar Raya Robinsona, wożącego się po Harlemie słynnym różowym cadillakiem, mając na sobie garnitur w tym samym kolorze. Z drugiej strony różowy zaadaptowano w miejscach pracy, w których kobiety były pożądaną siłą roboczą, a także tam, gdzie świadomie manifestowały swoją obecność – za przykład Hunt prezentuje slajd z różową maszyną do pisania Royal z lat czterdziestych XX wieku⁹.

Hunt chce udowodnić, że róż ma swoje znaczenia i funkcje poza popkulturą¹⁰, która przejaskrawiała skojarzenia z nim związane, czyniąc z niego archetypiczną wręcz reprezentację niedojrzałości, naiwności i pasywności. Bohaterki filmowe noszące róż, takie jak Julie Richman z *Dziewczyny z doliny*, przyjaciółki z *Głupiej i głupszej* (tytuł oryginalny: *Blonde and blonder*), grupa nastolatek z *Wrednych dziewczyn* czy koleżanki z *Cukiereczka* uosabiają stereotypową głupotę, niewinność, porywczość, złośliwość lub infantylność. Dochodzi do tego kwestia wieku: skoro kolor ten zwyczajowo towarzyszy dorastaniu i reprezentacjom dziewczynstwa – jak lalka Barbie, księżniczki Disneya, kucyki Pony i wiele innych – to otaczające się nim dorosłe bohaterki zwykle przedstawia się jako niepoważne, niesamodzielne i niedojrzałe. Jeśli w toku fabuły zyskują sprawczość, wiąże się to z porzuceniem różu (jak Barbara Novak w *Do diabła z miłością* czy Shelley w *Króliczku*), a jeśli są w róż ubierane – tracą podmiotowość (Paige Morgan na balu w filmie *Księżę i ja*, Andie Walsch w finale *Dziewczyny w różowej sukience*, gdzie decyzję o wyborze partnera podejmuje za nią jej

kolega). Stąd popularny w feminizmie pogląd, że różowy jest synonimem patriarchalnej opresji i wtłaczania w ramy, a dla zachowania wiarygodności czy powagi powinno się unikać korzystania z niego w sytuacjach publicznych. Elle z *Legalnej blondynki* udaje się sforsować ten stereotyp, gdy jako ubierająca się od stóp do głów w róż studentka prawa na Harvardzie wygrywa swoją pierwszą, spisana przez innych na straty, sprawę w sądzie. Kiedy jednak w prawdziwym życiu z tą zasadą kilkakrotnie próbowała negocjować Hillary Clinton, pojawiając się w różowych uniformach na konferencjach prasowych lub podczas wystąpienia na IV Światowej Konferencji w sprawie Kobiet w 1995 w Pekinie, zapisało się to w historii głównie w formie licznych artykułów dotyczących jej wyborów modowych. Roxane Gay w finale *Złej feministki* podkreśla, że choć jej ulubionym kolorem jest różowy, całe lata nosiła się na czarno, uznawszy, że to jedyny odpowiadający jej poglądom kolor (2022, s. 428). Z kolei Iwona Demko dostrzegła zależność między wyborem kolorystyki swoich prac czy ubrań z samopostrzeganiem:

Różowy był kolorem, którego nie tolerowałam przez dwadzieścia siedem lat mojego życia. Wydawał mi się potwornie kiczowaty i infantylny. A ja jako kobieta przecież cały czas starałam się udowodnić, że nie jestem tylko kobietą i na pewno nie infantylną. Moja dezaprobata dla koloru różowego miała ścisły związek z blokowaniem własnej kobiecości, wynikający z podświadomego przekonania o jej niższości. A ja nie chciałam być mniej poważana z powodu rzeczy, na które nie miałam wpływu (Demko, 2016).

Dziś Demko często sygnuje swoją twórczość kolorem różowym i wydaje mi się, że robi to nie tylko w geście protestu przeciwko umniejszającym kobiety

narracjom (jak w rzeźbie *Teraz jest najlepszy moment, kochanie* dotyczącej naprotechnologii, metody planowania rodziny aprobowanej przez Kościół katolicki), ale by afirmować sytuacje nim przechwycone (jak na obrazie *Różowym kwadracie na białym tle* czy w instalacji *Obsession* oraz *Kaplicy Waginy*).

Na przełomie XX i XXI wieku kolor różowy odzyskiwały także ruch *lipstick feminism* oraz powiązane z nimi grupy dziewczyńskie, *girlie feminism* i *cupcake feminism*¹¹, które działały na rzecz nadania wartości tradycyjnie realizowanej kobiecości, w tym upodobaniu do noszenia makijażu, zainteresowaniu modą, robótkami ręcznymi czy gotowaniem¹². Różową szatę graficzną odnajdziemy dziś także w kobiecych biznesach (Pani Swojego Czasu), blogach (Codziennie Fit, Moje Wypieki i inne) czy inicjatywach edukacyjnych (Różowa skrzyneczka).

4.

Wśród praktyk odzyskiwania waginy ważne miejsce zajmują artystyczne nawiązania do rytuału *ana-suromai* (z greckiego: „podnieść ubranie”, inaczej też: *anasyrma*, *anasyrmos*). To pochodzący ze starożytności (i okazjonalnie przywoływany jeszcze w XX wieku¹³) akt publicznego obnażania kobiecego sromu. Tradycji tej przypisywano wielkie moce: zdolność do zmiany toku wojny, ochrony miasta i jego społeczności czy zapewniania dobrobytu. Rytualna wiara w sprawczość i siłę kobiecego łona wywodziła się z pozytywnego stosunku społeczeństwa do waginy, wypartego w toku dziejów przez dominujący dziś fallogocentryzm, określający taki sposób kodowania znaczeń w kulturze, który utrwała męską dominację (Araszkiewicz, 2018, s. 59). Obnażenie sromu potrafiło również ocalić samą podnoszącą spódnicę

kobietę, gdy wzięty z zaskoczenia drapieżca zawstydział się tak mocno, że uciekał lub zmieniał swoje zamiary (Blackledge, 2019, s. 24-29). Zasromanie w akcie *ana-suromai*, jako siła wymierzona nie w kobietę, a w jej przeciwnika, to, jak mi się wydaje, ciekawy wątek do rozwinięcia w feministycznej refleksji nad kulturową rolą tego afektu.

O ironio, odzyskiwanie pozytywnego – w znaczeniu: nieuprzedmiotowionego, niepornograficznego – wizerunku waginy w formie powrotu do *ana-suromai* utrudnia nie tylko wdrukowany w kulturę podrzędny status osób posiadających kobiece genitalia, ale i przepisy prawne, penalizujące publiczne obnażanie się czy dystrybucję pornograficznych przedstawień genitaliów¹⁴. Dochodzi do tego kwestia szantażowania – trudno określić to inaczej – polskiego społeczeństwa coraz trudniejszym dostępem do legalnej aborcji, a więc można domniemywać, że waginę obwarowuje się ścisłym regulaminem, ponieważ rzeczywiście ma moc – nie (tylko) tę ezoteryczną, ale i performatywną, którą zagarnia ludzkie wyobrażenie. Ością w gardle dla wielu krytyczek i odbiorców artystycznych reprezentacji wagin są także jawne nawiązania twórczyń do tradycji „świętej waginy” lub „Bogini”. Nakłucie napompowanego balonu polskiego performansu religijności może podrażnić chronione artykułem 196 Kodeksu karnego uczucia religijne niektórych widzów i widzek. Podam dwa współczesne przykłady. Na kontrowersje wokół wizerunku wulwy naraziły się członkinie grupy Dziewuchy Dziewuchom, które podczas V Trójmiejskiego Marszu Niepodległości w 2019 roku zorganizowały *Happening Królewskiej Waginy z Tęczowymi Madonnami*. Kilku świadków ich pochodu wniosło zgłoszenie do prokuratury w sprawie obrazy uczuć religijnych, argumentując, że rysunek waginy przypomina monstrancję¹⁵. Z agresywnym niezrozumieniem oraz zarzutami o „nadmierne skupianie się na biało-czerwonej symbolice narodowej, swoistą «bierną» poetykę prac” oraz „patriotyczny kicz”

(Araszkiewicz, 2018, s. 55) spotkała się również wystawa *Polki, Patriotki, Rebeliantki* (Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2017). Gwoździem do trumny, zdaniem krytyków i krytyczek, okazał się baner waginistki Iwony Demko *408 223 podniesień spódnic, czyli Mój sen o Czarnym Proteście*, przedstawiający zmultiplikowaną artystkę podnoszącą spódnicę na krakowskim Rynku Głównym w akcie odnoszącym się do *ana-suromai*. Na zdjęciu waginy zasłonięte są czarnymi mandorlami, których brzegi jaśnieją świętym – czyli znanym z obrazów przedstawiających chrześcijańskich świętych – blaskiem. Bezkresna otchłań czerni nawiązuje do głównego koloru Strajków Kobiet, ruchu nie ustającego w wysiłkach, by odebrać z rąk polityków prawo do zarządzania ludzkim życiem w tak daleko posuniętym stopniu. To poplątanie porządków: mityczno-ludowego, chrześcijańsko-sakralnego i interwencyjnie-politycznego, oraz celowa, jak twierdzi Agata Araszkiewicz, estetyka kiczu sygnalizują nie tylko „tęsknotę za innym możliwym porządkiem” (tamże, s. 64), lecz także, jak mi się zdaje, proces rozpierania od środka i destabilizacji narracji o polskim patriotyzmie. Przesłonięcie wulwy atrybutem świętości jest boleśnie dosłowne: symbolizuje strony w sporze o prawo do aborcji. Wagina, rozumiana jak u Grosz podwójnie, jako część ciała będąca narzędziem kontroli społeczeństwa i jako symbol pełnoprawnej tożsamości, będzie tu (niczym Szekspirowska Porcja i Disneyowskie księżniczki) nagrodą dla zwycięskiej strony. Do momentu rozstrzygnięcia sporu pozostanie zakryta – mandorlą.

Oba te przykłady uwidaczniają, że problem z odzyskiwaniem waginy nie leży po stronie jej symboliki czy „nieskromnego” wyglądu, ale tego, czyją wyobraźnią zawładnęła i czyje symbole lub wartości przenosi w obręb swojego imaginarium. Obrazuje to jednocześnie stan rzeczy, w którym mniejszości (w tym przypadku kobiety), nim wypowiedzą się w swojej sprawie – czy to nieheteronormatywności, jak podczas Marszu Równości, czy

praw reprodukcyjnych, jak w Strajkach Kobiet – muszą najpierw wyjaśnić, kim nie są i czego bądź kogo nie reprezentują, zużywając w ten sposób dwukrotnie więcej energii, zasobów i czasu (Solnit, 2021, s. 30-32). Wagina uciszana i przesłaniana jest zatem z kilku powodów – po pierwsze, jako ideologiczna i anatomiczna „dziura”, wyrażająca we freudowskiej tradycji myślenia kobiecą ułomność i męski lęk, po drugie, w świetle prawa jako nieobyczajna część ciała i wreszcie, w kontekście sztuki lub symbolu, jako dążąca do konfliktu prowokatorka.

Praktyka przechwytywania rozgrywa się w tej sytuacji nie tylko w polu dosłownej widzialności, ale również w obrębie walki z nadużyciami językowymi. W ciągu ostatnich kilku lat na Zachodzie miałyśmy do czynienia z serią kampanii edukacyjnych zajmujących się propagowaniem pieśczośliwych określeń wulwy¹⁶. Zasługi dla polskiego słownictwa ma w tym względzie tłumaczka książki Naomi Wolf *Wagina. Nowa biografia*, Elżbieta Smoleńska, która stanęła przez wyzwaniem przypomnienia lub wymyślenia nowych synonimów waginy, odpowiadających tym licznie przytaczanym przez autorkę (Wolf, 2013, s. 135-187). Badaczka przeciwstawia obraźliwym i poniżającym terminom nazwy dawne, zawarte np. w poezji miłosnej Safony lub pochodzące z literatury chińskiej dynastii Han i Ming („wonny alkierz”, „drogocenna perła”). Wolf odnajduje imponującą liczbę pozytywnych określeń na waginę także w tekstach Johna Donne’a („ład nieznany”, „skarb i błogosławieństwo”), Anaïs Nin („pęk kwiatu”), czy w amerykańskich utworach ragtime’owych z lat pięćdziesiątych („guziczek”, „bułeczka”, „cukiernica”, „miseczka”). Wszystkie te przykłady wplata do swoich wykładów: „Moje słuchaczki wychodzą z sali odmienione, bo w wyobraźni odbyły podróż do innych czasów, miejsc i kontekstów, w których o waginie mówiono z szacunkiem” (tamże, s. 219). Te afirmacyjne inicjatywy wydają mi się jednak problematyczne z tego względu, że nie da się

odzyskać „waginy”, skoro odzyskuje się „złoty lotos”, „wulwy”, gdy mówi się „różany gąszcz”, „sromu” jako „jadeitowych wrót”, a „łechtaczki” jako „skarbu”. Poetyckość skrywa w sobie pruderię.

W *Malinie* na waginę mówi się: cipka. Porozmawiałam z Martą Malikowską na temat uwalniania sromu od abiektalnych bądź wulgarnych skojarzeń i o tym, dlaczego ostatecznie to on – a nie Malina Michalska – stał się osią tematyczno-wizualną spektaklu. Poniżej prezentuję fragmenty naszej rozmowy¹⁷:

Kiedy dołączyłam do prób do *Maliny* w październiku 2018, temat waginy był już na stole. Nigdy nie zapytałam, dlaczego właśnie nią chciałaś się zająć.

Marta Malikowska: Chciałyśmy się zająć kobiecością, więc naturalnie temat cipki musiał się pojawić. Cipka w moim odczuciu jest niedoceniona i za mało się o nią troszczymy, mało o niej mówimy. Jeśli porównać, ile mówi się o penisie, a ile o cipce, to mamy zupełny dysonans. Gdy w ciąży zaczęłam ćwiczyć jogę, poczułam się w głębszej relacji ze swoją cipką. Wiedziałam, że przez nią przejdzie człowiek, więc muszę się na niej skupić. Zaczęłam ćwiczyć mięśnie Kegla, wyobrażać ją sobie, przygotowywać do porodu. Dużo też o niej czytałam. Więc kiedy przyszedł temat *Maliny* [Michalskiej], pierwszej polskiej instruktorki jogi, podniesienie tematu cipki było dla nas oczywiste. Malina jako owoc też w jakimś sensie kojarzy się z cipką – ma piękny, różowy kolor, smak, zapach i kształt. Dla Nastii Vorobiovej, autorki projekcji wideo, też to było naturalne. Istniała w nas potrzeba nadania cipce podmiotowości. Ważne też, że [podczas prób – A.S.] nie bałyśmy się używać określenia „cipka”. Mamy wiele określeń: waginę, wulwę,

joni, a ta polska cipka jest naznaczona czymś niedobrym, negatywnym. Jeśli chce się kogoś obrazić, przeżywa się go „cipą”, więc koniecznie trzeba to odwrócić i przywrócić moc słowu „cipka”. Nie mamy innego, piękniejszego słowa na cipkę, więc trzeba tę cipkę uwolnić, uszanować, uznać, oswoić, ukochać. Potrzebujemy nawiązać z nią kontakt, poznać jej potrzeby, granice, smak, zapach, kształt [...].

Jak dotarłaś do momentu, w którym oswoiłaś słowo „cipka”?

Z samym słowem w ogóle nie miałam problemu. Ale na przykład, gdy nagrywałyśmy moje portfolio filmowe, Agata Uniatowicz zza kamery zapytała: „Masz cipkę czy cipe?”. Odpowiedziałam, że cipki już nie mam, że mam cipe. „Ci-pa! Ci-pa! Ci-pa!” Zrozumiałam, że to kolejny level – powiedzieć „cipa”, ale tak, żeby cię to nie zabolalo.

Jest totalna różnica.

Totalna! Bo można powiedzieć, że cipkę mają dziewczyny, nastolatki, a gdy się stajesz kobietą, to masz cipe, ale ona jednocześnie jest zepsuta tym słowem.

Mam poczucie, że ono jest całkowicie w mocy fallocentryzmu.

Może ją odczarujemy, jeśli zaczniemy mówić „cipa” z uśmiechem i piękną energią? [...] Wszyscy pochodzimy od matki, od cipki. W medytacji na cipkowanie pada nawet takie sformułowanie: „Każdy ją przynajmniej raz widziała”. I mówimy też, że jeśli ją masz, to super, jeśli nie, to nic nie szkodzi, możesz ją sobie wyobrazić: „Jedną rękę kładasz na sercu, drugą możesz położyć na cipce, jeśli ją masz. Jeśli jej nie masz lub masz tylko jedną cipkę, a chciałabyś

mieć dwie, wyobrażasz ją sobie i kładziesz rękę tam, gdzie chciałabyś ją mieć”. To superważny tekst Anki Herbut.

To też bardzo ważny moment w spektaklu. W *Malinie* można wyróżnić dwie równolegle istniejące rzeczywistości. W pierwszej, fabularno-narracyjnej, następuje przeprowadzenie widzek przez sesję jogi i temat spektaklu. Druga to warstwa wizualna. Ta już od początku reprezentuje nową, przeobrażoną teraźniejszość, czyli miejsce, którego sens, jako odbiorczyni, stopniowo poznajemy. Rzeczywistości te spotykają się we wspomnianym przez Malikowską finale, w momencie afirmacji stanu swoistego cielesnego rozmiękczenia, wspólnotowego rozgłoszenia się we wnętrzu waginy. Skoro wizualność przestrzeni scenicznej poprzedza rozwój akcji, można przypuszczać, że od początku był taki plan – zbudować porozumienie i rozmontować uprzedzenia, które stanęłyby na drodze „medytacji na cipkowanie”.

Centralne miejsce sceny zajmuje okrągły ekran z projekcją przedstawiającą pulsującą malinę-waginę, która w pewnym momencie zaczyna także menstruować. Kształt ten pozostaje na tyle abstrakcyjny i estetyczny, by w swoim niedomówieniu odwoływał do genitaliów, nie ilustrując ich. Sama Malikowska, mimo demonstrowania stanowczego stanowiska, jeśli chodzi o odzyskiwanie słowa „cipka”, wraz z prawem do publicznej rozmowy o podmiotowości waginy, o wizualizacji z rozmysłem opowiada opisowo: „[to] pulsująca malina, która ma przypominać cipkę, czasem macicę, czasem tam tak jakby leci krew”. Podobnie w zawoalowany sposób odnosi się do kwestii nagości:

W spektaklu gracie z odsłoniętymi piersiami, ale cipka

pozostaje zakryta. Jakby piersi mniej kompromitowały publiczną przestrzeń.

Nie do końca, bo gramy bez majtek i coś tam przez te legginsy prześwituje. Kiedy się wyginamy, materiał się naciąga i czuję, że cipka jest na widoku, szczególnie w *Asanie na Niewstydl*, gdy śpiewamy głowami schowanymi w pianki, z tyłkami na wierzchu. Na pokazywanie piersi też nie mamy przyzwolenia, no chyba że w teatrze, w sztuce. [...] Chciałyśmy podzielać na wyobraźnię i myślę, że ona tutaj działa. Mamy różowe gąbeczki, mówimy o różowym zapachu. Różowa jest świątynia różowego niewidzialnego jednorożca, cudowna, zaprojektowana przez Maję Skrzypek. Ona może być metaforą niewidzialnej cipki, ale jest też parodią religii, więc trochę się uśmiechamy same z tej świątyni.

Przywołana scena, jak również choreografia z *Asany na kres męskiego geniuszu* oraz wszystkie te momenty, w których performerki wypinają krocze, by wyeksponowana – choć zasłonięta – wagina mogła przynieść rytualną zmianę, to w moim odczuciu nawiązania do aktu *ana-suromai*. Zostają one, siłą rzeczy, zatrzymane w pół drogi i funkcjonują na zasadzie metonimii: róż kostiumu przesłania róż nagiego ciała, tak jak malina na projekcji przywołuje skojarzenia z waginą.

W *Have a good cry* waginy nie traktuje się w kategoriach metafizycznych ani mitycznych, choć, podobnie jak w *Malinie*, znajdziemy tam polityczne nawiązanie do niedokończonego aktu *ana-suromai*. W jednej ze scen Pelczyńska kładzie się na plecach, na nogi zakłada puchową kurtkę, unosi je do góry, pomiędzy wkłada perukę i w ten sposób powstaje tułów, głowa i ręce nowej postaci – swoistej karykatury Baubo, starożytnego motywu rzeźbiarskiego, który przedstawiał połączenie twarzy, brzucha i genitaliów,

był obiektem kultu. Tak spreparowana „kobieta-wagina” (Blackledge, 2019, s. 45) nie może jednak uwolnić swojej rytualnej mocy, ponieważ znalazła się w świecie, w którym już taka możliwość nie istnieje. Dalszy ciąg tej sceny przebiega bowiem następująco: Schimscheiner w peruce klauna, sypiąc dowcipami o odkurzaczu, wysysaniu, politykach i płodach, wyciąga z wnętrza kurtki (i zarazem spomiędzy nóg Pelczyńskiej) kolejne rekwizyty. Jest wśród nich metalowy wieszak, symbol i narzędzie domowej aborcji, którym aktorka następnie posługuje się tak, jak gdyby przeprowadzała zabieg. Następnie bohaterka Pelczyńskiej chce wybrać się na strajk: Schimscheiner nakłada na jej „ręce” tekturę z przymocowanymi od tylnej strony klapkami, by kobieta mogła ją „trzymać”. Na transparencie widnieje napis: „Nigdy nie będziesz szła” – nawiązujący do hasła widniejącego na jednym z transparentów niesionych w Strajku Kobiet, które w pełnej wersji: „Nigdy nie będziesz szła sama” stało się symbolem protestów przeciwko zaostrzeniu ustawy antyaborcyjnej. Można pokusić się o dopełnienie tego żartu gorzkim komentarzem, że, w dłuższej perspektywie, bez dostępu do legalnej aborcji nie tylko kobiety daleko nie zajdą.

5.

Na matronkę analizy przechwytywania symboliki rózu i przedstawień waginy w teatrze chciałabym powołać Marię Pinińską-Bereś. Jej rzeźby, działania efemeryczne oraz spisane w *Bańkach mydlanych* autorefleksje są już dobrze znanym punktem odniesienia dla twórczości artystek i artystów sygnujących swoje prace kolorem różowym i nawiązujących do kwestii feminizmu, gender, ciała, rozkoszy (jak Iwona Demko, Basia Bańda, Maurycy Gomulicki). W tym miejscu odwołam się do kilku jedynie strategii artystycznych autorki *Aneksji krajobrazu*¹⁸, które korespondują z omawianymi przeze mnie spektaklami.

Rozmowę z Magdą Szpecht rozpoczęłam od próby wytłumaczenia się z wyboru perspektywy, z której chcę omówić *Have a good cry*. Napomknęłam, że analizowanie różu, wagin i dziewczyńskiego uniwersum wydaje mi się nieodpowiednie w kontekście niedawnej (wtedy) inwazji Rosji na Ukrainę i czasochłonnej działalności wywiadowczej, której podjęła się reżyserka¹⁹. Nie byłam świadoma, że powtarzam słowa Pinińskiej-Bereś, która w okresie stanu wojennego porzuciła róż na rzecz odcieni szarości, uważając go za „niestosowny” (2020, s. 54) i bardziej niż zwykle nieprzystający do rzeczywistości (tamże, s. 11)²⁰. Zacznę więc od omówienia gestu, który wydaje się pewną oczywistością, jeśli chodzi o twórczość Pinińskiej-Bereś: od zwrotu ku różowemu.

W *Have a good cry* mamy do czynienia, jak już wspomniałam, ze specyficznym poczuciem humoru. Jego elementem jest strona wizualna, w której dominują barwy pastelowe, rozmiękczone ciepłym, różowawym światłem²¹. Kostiumy performerek nawiązują do stereotypowych ubrań uczennic: zapięte pod szyję różowe i żółte koszule, krótkie spodenki i spódniczka z wysokim stanem oraz mokasyny z podciągniętymi do połowy łydki białymi skarpetkami²². Dziecięcy i ugrzeczniiony wygląd Schimscheiner i Pelczyńskiej ma wyśmiewać, ale i punktować to, że kobiety w polskim społeczeństwie traktuje się jak istoty niedojrzałe (żeby nie powiedzieć: bezrozumne), które nie potrafią wziąć odpowiedzialności za swoje decyzje lub wyobrazić sobie ich konsekwencji. Odbieranie wyboru do zarządzania własną rozrodczością jest równoznaczne ze zrównaniem statusu osoby dorosłej z nieletnią, co również bazuje na pewnym uproszczonym podziale. Wydaje mi się, że urządzenie na scenie przytulnego, skromnego „pokoiku do płakania”, a następnie chaotyczne zabałaganienie go igra nie tylko z męskocentrycznym wyobrażeniem tego, jak feministki spędzają swoje życie – czyli z jednej strony rozrabiają i dowodzą, z drugiej obsesyjnie namawiają

ludzi do przeprowadzenia aborcji – ale też z tendencją upatrywania w sztuce kobiet tematu codzienności²³. Szpecht przechwytuje pejoratywne kody nie na zasadzie próby dowartościowania koloru różowego, ale na graniu z wdrukowanymi w społeczną świadomość konotacjami z nim związanymi.

Gest drugi: powiązanie różu z kobiecą cielesnością i okazjonalne używanie go w celu jej zastąpienia. Zarówno w *Malinie*, jak i w *Have a good cry* wagina pozostaje fizycznie zakryta (różowym) kostiumem lub kartonem, opowiadana lub sugerowana (różową) scenografią. Agata Jakubowska w bliski mojej intuicji sposób interpretuje ewolucję funkcji tego koloru dla twórczości rzeźbiarki: „Początkowo w jej rzeźbach obecny był wtedy, gdy pokazywała lub sugerowała kobiece ciało. Stopniowo, a kluczowa jest tu połowa lat siedemdziesiątych, róż zaczął nabierać bardziej symbolicznego znaczenia i odnosić się szerzej do kobiecości” (Jakubowska, 2017, s. 35)

Sama Pinińska-Bereś swoje różowe *Gorsety* traktowała jako symbole skorup i śladów po kobiecych ciałach, widząc w nich „formy konwenansu narzuconego kobiecie, kształtującego ją w sposób wymagany przez patriarchalne społeczeństwo” (2020, s. 25). Skoro kobiece ciała są zakładnikami – obyczaju, prawa i popkulturowego wizerunku – róż wypełnia potrzebę istnienia innego emblematu, który będzie sygnalizował ich milczącą obecność.

Gest trzeci: recykling. W połowie lat sześćdziesiątych Pinińska-Bereś zrywa z wyuczonymi w pracowni Xawerego Dunikowskiego normami warsztatowymi w poszukiwaniu nowej definicji rzeźby (tamże, s. 31). Sięgając „głębin własnego ja” (tamże, s. 32), kieruje się ku materiałom w tej sztuce nieużywanym: tkaninie pikowanej, drewnianej sklejce, *papier mâché*, gąbkom (*Partytura [z ogonkiem]*), ku szyciu oraz stosowaniu koloru różowego, który uczyniła swoją barwą flagową (tamże, s. 5). „Istotne było

sięgnięcie do kobiecego sposobu formowania dzieła. Z tkaniny szytej, wypchanej, modelowanej. Powstaje miękka rzeźba. Malowana na różowo”, pisze autorka *Mojego uroczego pokoiku* (tamże, s. 14). Decyzję Mai Skrzypek, by złotą baletową podłogę w *Malinie* wyłożyć miękkimi gąbkami, które gdzie indziej pozostałyby odpadkami po spełnieniu swojej funkcji amortyzacji, potraktować można jako realizację postanowienia Pinińskiej-Bereś. Z kolei na scenie *Have a good cry*, jak twierdzi Szpecht, nie ma ani jednego zbędnego, czysto estetycznego, elementu, zaś to, co się na niej pojawia, znalezione zostało w archiwach, lumpeksach i w magazynach. Na pytanie o drabinę – jako o mało przystający do dziewczynskiego pokoju element – reżyserka odpowiada, że szukała elementu wysokiego i trójwymiarowego, na który można byłoby się wspiąć, i drabina wydawała się najlepszym rozwiązaniem – jest w każdym teatrze. Patchworkowy „księżniczkowy” kolorowy baldachim zszyto z wielu kawałków prześcieradeł. Funkcję kapitulacyjnej flagi pełni różowa apaszka. Inaczej niż u Pinińskiej-Bereś, recykling materiałów jest u twórczyń *Have a good cry* przede wszystkim budżetową koniecznością, a dopiero później gestem artystycznym, choć z pewnością efekt estetyki stereotypowego dziewczynskiego zacisza zostaje tu osiągnięty.

Gest czwarty: niezależność. „Wyeliminowałam ze swojej rzeźby ciężar. Bo zawsze marzyłam, o tym, abym bez niczyjej (męskiej) pomocy mogła swoje rzeźby nosić” (tamże, s. 32 i 51). To założenie twórczyni *Have a good cry*, realizują dosłownie, gdy samodzielnie i na oczach widzów urządzają scenograficzny pokój pełen lekkich i własnoręcznie stworzonych rekwizytów. Może mniej ostentacyjną, lecz w gruncie rzeczy bardzo powszechną odpowiedzią na ten gest jest korzystanie w teatrze z projekcji i wizualizacji w zamian za budowanie złożonej scenografii. Do tego stopnia zwyczajna, że już niewidzialna, strategia ta spełnia postulat lekkości i niezależności, istnieje

bowiem znaczna różnica funkcjonalności między przyniesieniem do reżyserki laptopa lub pendrive'a a montowaniem i przechowywaniem choćby najbliższej, ale jednak dużej, maliny-waginy czy rozkładaniem kolejnych płócien Rubensa...

6.

Nie można zaprzeczyć, że *Malina* i *Have a good cry* są spektaklami uwodzącymi swoje widzki. Zaproszenie do wspólnego praktykowania jogi w pierwszym oraz grupowe chichotanie i płkanie w drugim sprzyjają budowaniu tymczasowej i efemerycznej wspólnoty, która z każdym kolejnym graniem umacnia się, rozrastając do rozmiarów mikrospołeczności dzielącej te doświadczenia. Odbudowywanie tożsamości – efekt niezliczonych gestów protestu, manifestacji czy procesów twórczych – musi wydarzać się publicznie, we wzajemnej wymianie myśli i wspólnie wywieranej presji. Odzyskiwanie różowego jako koloru, który można nosić i nie czuć się infantylnie, czy swobodne używanie słowa „wagina” lub innego, które chcemy ocalić od uprzedmiotowienia, to działania, które największy efekt przyniosą w publicznej dyskusji, choć ta wcale nie musi zakończyć się przyznaniem nam racji. Pisząc na początku, że zastępowanie waginy różem jest szczególnym momentem w procesie odzyskiwania integralności tożsamościowej kobiet, miałam na myśli również to, że jest to jeden z wielu elementów składających się na (jeszcze) długą drogę do emancypacji. Czy w celu odzyskania pola widzialności dla waginy jest nam potrzebny powrót do rytuału *ana-suromai*, który wszakże bazuje na stosowaniu opresji porównywalnej z patriarchalną? Nie sędzę. Czy są nam potrzebne takie warunki, w których mówienie o waginie i różu – a więc szerzej, o prawach i statusie kobiet oraz osób z doświadczeniem kobiecości – nie kończyłoby się zlekceważeniem, oskarżeniami o obrazę uczuć religijnych lub o epatowanie

kiczem w sztuce? Spróbuję odpowiedzieć, odwołując się do słów Luce Irigaray, która w latach osiemdziesiątych prognozowała: „każda epoka ma jedną rzecz do pomyślenia. Tylko jedną. W naszych czasach jest to różnica płciowa” (1984, s. 117), Przed naszą dzisiejszą rzeczywistością stoi wyzwanie uznania praw człowieka. Takie zadanie trzeba zacząć od zupełnych podstaw. Dlaczego więc nie od różowego?

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *„Każdy ją przynajmniej raz widziała”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/chjj-hf2.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

DOI: 10.34762/chjj-hf26

Autor/ka

Agata Skrzypek (agata.m.skrzypek@doctoral.uj.edu.pl) – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka performatyki przedstawień UJ i wiedzy o teatrze na AT w Warszawie. Pod opieką dr hab. Magdy Heydel, prof. UJ, współtłumaczyła i współredagowała książkę Sherry Simon *Miasta w przekładzie. Skrzyżowania języka i pamięci* (2020). Jako krytyczka teatralna współpracuje z m.in. „Dialogiem”, „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Bydgoskim Informatorem Kulturalnym”. Autorka kilku tekstów dramatycznych, czytanych performatywnie, wystawianych i publikowanych w „Dialogu” oraz „Nowym Napisie”. Prowadzi zajęcia dla studentów wiedzy o teatrze na AT, jak również warsztaty pisarskie dla młodzieży, dorosłych i seniorów w ramach Funduszu Edukacji Teatralnej. Numer ORCID: 0000-0001-5171-4765.

Przypisy

1. Nie posługuję się w tym artykule żadnym konkretnym pojęciem kobiecości, zdefiniuję go

zatem jako taki zakres cech i ról, w którym mieści się problem emancypacji waginy, odzyskiwania różu, przewyższania utrwalonych w kulturze stereotypów i walka o prawa reprodukcyjne.

2. <https://tvn24.pl/polska/wyrok-tk-w-sprawie-aborcji-agnieszka-borowska-o...> [dostęp: 9 VI 2022].

3. Cytat pochodzi z rozmowy z Magdą Szpecht, którą odbyliśmy 23 marca 2022.

4. Cytat pochodzi z ww. rozmowy.

5. Wszystkie cytaty z *Maliny* pochodzą ze scenariusza autorstwa Anki Herbut.

6. Oryginalnie znanej jako *garudasana*, pozycja orła.

7. O różu jako kolorze społeczności LGBTQIA+ w historii i literaturze można przeczytać m.in. w: Kinga Kosińska, *Bрудny róż*, Nisza 2015, Andrzej Selerowicz, *Kryptonim „Hiacynt”*, Krytyka Polityczna 2016, Mikołaj Milcke, *Różowe kartoteki*, Dobra Literatura 2015. Flaga w poziome pasy o różnych odcieniach różu z odciskiem szminkowego całusa reprezentuje także grupę Lipstick Lesbian.

8. Historia różu w modzie prezentowana była m.in. na wystawie *Think Pink* w Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie w 2014 roku:

<https://www.bostonmagazine.com/arts-entertainment/2013/10/03/mfa-think-...> [dostęp: 7 IV 2022], czy w Londynie podczas showcase'u *THINK PINK* w 2019:

<https://www.theculturediary.com/events/think-pink-exhibition> [dostęp: 7 IV 2022] oraz wielu innych.

9. Znakomita większość przykładów zaprezentowanych przez Barb Hunt odnosi się do białej kultury Zachodu. Angela Y. Davis zwraca uwagę, że rzeczywistość, w której ideologie kobiecości wyznaczały pisma dla pań i powieści romantyczne, w żaden sposób nie odnosiła się do czarnych kobiet. Gdy białe kobiety w okresie industrializacji zaczęto postrzegać jako „istoty żyjące w warunkach całkowitego oderwania od produktywnej pracy”, a „w dominującej propagandzie «kobieta» stała się synonimem «matki» i «pani domu», [...] oba pojęcia naznaczało nieusuwalne piętno niższości”. Davis przypomina, że takie słownictwo było nieobecne wśród czarnych niewolnic, które pozostawały poza płcią, chyba że właściciele plantacji mogli ją wykorzystać. Angela Y. Davis, *Kobiety, rasa, klasa*, Karakter, Kraków 2022, s. 20.

10. Z punktu widzenia teorii koloru, powiada Hunt, nie istnieje fala elektromagnetyczna odpowiadająca kolorowi różowemu – nie pojawia się on w tęczy w wyniku rozszczepienia światła białego. We współczesnych schematach koła barw różowy umieszcza się tylko dlatego, że mózg ludzki nie jest w stanie znieść przepaści między fioletem a czerwienią, a więc kolorami o największym i najmniejszym odchyleniu podczas przejścia przez pryzmat. Róż urasta do rangi kluczowego elementu w harmonijnej percepcji kolorów. Hunt podrzuca jeszcze kilka ciekawostek ze świata fizyki: obłoki gazowe wirujące wokół czarnej dziury nadają jej różową poświatę; obecność alg na grenlandzkich, a ostatnio także alpejskich lodowcach nadaje śniegowi kolor różowy i jest bezpośrednim efektem globalnego ocieplenia; róż jest najstarszym kolorem na ziemi, jak ustaliła badaczka Nur Gueneli z Australijskiego Uniwersytetu Narodowego, analizując kolor skał znajdujących się pod Saharą – za ich jasnoróżowy pigment odpowiadały molekularne skamieliny chlorofilu, wyprodukowane przez praprzodków organizmy fotosyntetyczne, zamieszkujące znajdujący się na tym terenie 1,1 miliarda lat temu ocean. Róż w biologii występuje zazwyczaj w okresach tranzytowych, właściwych dla danego gatunku – pod postacią kwiatów, które kuszą pszczoły kolorem i zapachem, a po zapyleniu opadają, czy aksolotli, nim wykształcą się z nich dorosłe salamandry. To kolor organów wewnętrznych, ale także skóry w miejscach blisko mięsa

ciała, tkanek głębokich i krwi, czyli tam, gdzie, interpretuje Hunt, została zraniona lub jest na zranienie podatna. Panoramę wpływów różowego w kulturze zachodniej autorka pacyfistycznej instalacji *antipersonnel* rozpoczyna od przyjrzenia się kilku renesansowym obrazom religijnym, gdzie zarówno Madonna, Jezus, jak i Archanioł Gabriel noszą szaty o pastelowym, różowawym odcieniu, będące symbolami zarówno zmartwychwstania, ciała i krwi, jak i miłosierdzia czy poświęcenia. Odnoszą się więc (pozytywnie) zarówno do wymiaru cielesnego, jak i duchowego. Rokokowy obraz *Toaleta Madame de Pompadour* autorstwa François Bouchera charakteryzuje się dominantą dwóch barw: szarego i różowego, przy czym ten ostatni występuje w puderniczce, na pędzelku oraz policzkach markizy. Hunt nawiązuje tu do dwuznacznego statusu rumienienia się, które zdradza, z jednej strony, stres lub zawstydzenie, z drugiej – erotyczne pobudzenie. Niezależnie od okoliczności i płci zachodzi ono mimowolnie, z biegiem lat występuje coraz rzadziej i właściwie niewiele więcej o jego naturze wiadomo. Utrwalona na obrazie czynność pudrowanie policzków to dla badaczki sygnał, że portretowana świadomie kontroluje swój wizerunek. Na zakończenie Hunt przywołuje cytata z Barbary Cartland, autorki romansów z serii *Pink collection*: „siła przyciągania różu polega na tym, że nie nazywa niczego po imieniu, raczej sugeruje coś między wierszami”.

11. Terminy autorstwa Jennifer Baumgardner i Amy Richards, zob. *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2000.

12. Krytyczka Meryl Trussler zarzucała tym grupom uprawianie feminizmu w wersji lekkostrawnej, podatnej na skapitalizowanie i propagującej romantyczny ideał białej, uprzywilejowanej kobiety z klasy średniej:

<https://thequietus.com/articles/07962-cupcake-feminism> [dostęp: 6 VI 2022]. Jej stanowisko skrytykowała Helena Young, nie zgadzając się na tworzenie podwójnego standardu (kobiety muszą starać się dużo bardziej, by zasłużyć na miano feministki, podczas gdy określający się jako feminiści mężczyźni aprobowani są przez kobiety z marszu) i nawołując do uznania różnorodności w praktykowaniu feminizmu:

<https://mancunion.com/2018/11/06/cupcake-feminism/> [dostęp: 6 VI 2022]. Problem z powrotem różu do popkultury obrazuje przykład koloru *Millennial pink*, czyli brudnego różu, który w 2015 roku wyodrębniono i przypisano konkretnej grupie pokoleniowej (urodzonych w latach 1980-2000). Zob. Kévin Bideaux, *Millennial pink: gender, feminism and marketing. A critical analysis of a color trend*, „Cultura e Scienza del Colore – Color Culture and Science” 2019 nr 11(1), s. 82-89, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02188255v2/document> [dostęp: 6 VI 2022].

13. Iwona Demko podaje następującą historię: „Przykładem aktu *ana-suromai*, który przetrwał do naszych czasów, jest historia opowiedziana w 1977 roku przez Waltera Mahon-Smitha w gazecie «Irish Times». Wspomina on pewne zdarzenie, którego był świadkiem jako mały chłopiec. Nieopodal miasta, w którym mieszkał, trwała niezgoda między dwoma rodzinami. Któregoś dnia wyprowadzeni z równowagi mężczyźni ruszyli uzbrojeni w widły i kije w stronę wrogiego domostwa. Na progu przywitała ich gospodyni, która zadarła wysoko spódnicę, ukazując swój nagi srom. Zawstydzeni mężczyźni uciekli”. Iwona Demko, rozprawa doktorska *Waginatyzm*, towarzysząca pracy artystycznej *Kaplica waginy*, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Rzeźby, 2012, s. 10, http://iwonademko.pl/rzezba/kaplica_waginy/WAGINATYZM_Iwona_Demko.pdf [dostęp: 7 VI 2022].

14. W polskim prawie, według artykułów 140 i 141 Kodeksu wykroczeń, obnażenie się w miejscu publicznym podlega karze za „nieobyczajny wybryk”. Te same przepisy dotyczą

umieszczania w przestrzeni publicznej „nieprzyzwoitych rysunków”, czyli m.in. wizerunków genitaliów: „Art. 140. [Nieobyczajny wybryk] Kto publicznie dopuszcza się nieobyczajnego wybryku, podlega karze aresztu, ograniczenia wolności, grzywny do 1500 złotych albo karze nagany”; „Art. 141. [Nieobyczajne ogłoszenie, napis, rysunek] Kto w miejscu publicznym umieszcza nieprzyzwoite ogłoszenie, napis lub rysunek albo używa słów nieprzyzwoitych, podlega karze ograniczenia wolności, grzywny do 1500 złotych albo karze nagany”. Teatr i sztuki performatywne chronione są prawem do artystycznego wykonania, dzięki czemu nagość na scenie uznawana jest za akt artystyczny, a nie nieobyczajny. „Art. 85 [Artystyczne wykonanie] 1. Każde artystyczne wykonanie utworu lub dzieła sztuki ludowej pozostaje pod ochroną niezależnie od jego wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. 2. Artystycznymi wykonaniami, w rozumieniu ust. 1, są w szczególności: działania aktorów, recytatorów, dyrygentów, instrumentalistów, wokalistów, tancerzy i mimów oraz innych osób w sposób twórczy przyczyniających się do powstania wykonania”.

15. Zob. reportaż Anny Dobiegały w „Gazecie Wyborczej” z 28 V 2019:

<https://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/7,35612,24836697,prezydent-gd...> [dostęp: 5 V 2022] oraz komentarz Trójmiejskich Dziewuch na Facebooku:

<https://www.facebook.com/TrojmiejskieDziewuchy/photos/a.187261464297503...> [dostęp: 5 V 2022].

16. Jedną z inicjatyw, *Love your vagina*, zrealizowana została pod postacią teledysku nawiązującego do estetyki występów klubowych z lat czterdziestych, gdzie blondwłosa wokalistka wyśpiewuje kolejne określenia, a akompaniujący jej niepozorny pianista cicho nuci razem z nią do momentu, w którym diva upomina go piorunującym spojrzeniem. Tu, nawiasem mówiąc, przekaz jest dość jasny: prawo do używania fantazyjnych nazw prawo mają jedynie kobiety. Ten stylizowany występ towarzyszył kampanii reklamowej kubeczków menstruacyjnych firmy Mooncup w Wielkiej Brytanii. W piosence *Love your vagina* występuje dwadzieścia pięć określeń na waginę, które organizatorzy kampanii zebrali w ankietach i wybrali spośród ponad czternastu tysięcy zgłoszonych słów. W spektaklu *Diabły* w Teatrze Powszechnym w Warszawie Karolina Adamczyk – tańcząca na stole w żółtych, rewiowych piórach – i Arkadiusz Brykalski przy pianinie wykonują ten rewiowy numer we własnej oprawie muzycznej z angielskim tekstem. Inaczej niż w teledysku, Brykalski nie jest uciszany. Zob. <https://youtu.be/JgEXRKIZRvc> [dostęp: 9 VI 2022].

17. Wypowiedzi Marty Malikowskiej i moje pochodzą z autoryzowanej, niepublikowanej rozmowy, którą odbyliśmy 22 marca 2022.

18. O całokształcie twórczości Marii Pinińskiej-Bereś można przeczytać więcej m.in. w: Jerzy Hanusek, *Kalendarium i recepcja twórczości*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś 1931-1999*, kat. wyst. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 1999, *Maria Pinińska-Bereś – Imaginarium cielesności = Imaginarium of corporeality*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2012; Agata Jakubowska, „*Pranie*” Marii Pinińskiej-Bereś jako komentarz do wystaw sztuki kobiet, [w:] *Dama w lustrze. Strategie artystyczne kobiet w latach 70-tych XX wieku*, Galeria Piekary, Poznań 2017, też, *Różowy sztandar*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś: działania efemeryczne 1967-1996 = Ephemeral works 1967-1996*, red. J. Hanusek, Fundacja Monopol, Warszawa 2017.

19. Od dnia wybuchu wojny Magda Szpecht, jako Cyber Elf, walczy z dezinformacją i weryfikuje informacje, które spływają z miejsc, gdzie toczy się wojna. Swoje śledztwa na bieżąco publikuje w mediach społecznościowych. Zob.:

<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,163229,28378917,jestem-cy...> [dostęp: 3 VI 2022] i <https://oko.press/trolle-zniechecaja-nas-do-pomocy-ukraincom-walczą-cyb...> [dostęp:

3 VI 2022].

20. Szpecht stanęła w obronie tematu naszej rozmowy, zauważając, że kobieca podmiotowość i prawo do rozporządzania własnym ciałem są polem tego i wszystkich innych konfliktów. Panowanie nad kobietami to pierwsze, na co decydują się agresorzy, by udowodnić swoją władzę.

21. Moja percepcja tego spektaklu została zapośredniczona dodatkowo przez nagranie, które wzmacniało wrażenie, że wszystkie elementy scenografii są skąpane w różowej poświacie – w rzeczywistości zaś róż przeplata się tam z mlecznym błękitem, ciepłą żółcią czy kojącą zielenią, łagodnymi kolorami uznawanymi powszechnie za uspokajające.

22. W pewnym momencie spektaklu Pelczyńska chowa się w przewróconym na bok dużym tekturowym pudle tak, że wystają jej same nogi. Poza ta nawiązuje, być może, do twórczości Hansa Bellmera, który w latach trzydziestych tworzył lalki na (nie)podobieństwo małych dziewczynek (z podwójną parą nóg, lecz bez głowy; z tułowiem dorosłej kobiety w dziewczęcych fatalaszkach), a następnie fotografował je w dwuznacznych pozycjach.

23. Zob. Izabela Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2020, Agata Sulikowska-Dejena, *Doświadczenie codzienności jako klucz do świata artystek. O wartościach w sztuce współczesnej* „Kultura i wartości” (23) 2017, Katarzyna Kazimierowska, *Kobieca codzienność na rysunkach Marty Frej*, <https://zwierciadlo.pl/lifestyle/323780,1,kobieca-codziennosc-na-rysunk...> [dostęp: 10 VI 2022].

Bibliografia

Araszkiewicz, Agata, *Szczucie śmiechem Meduzy*, [w:] *Polki, patriotki, rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2018, s. 52-71.

Bińczyk, Ewa, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „ER(R)GO. Teoria, literatura, kultura”, 2005 nr 1 (10), s. 91-102.

Blackledge, Catherine, *Wagina. Sekretne historia kobiecej siły*, tłum. K. Bartuzi, Prószyński i S-ka, Warszawa 2019.

Demko, Iwona, *Autoreferat*, https://www.academia.edu/33890600/AUTOREFERAT_Iwona_Demko [dostęp: 15 IV 2022].

Gay, Roxanne, *Zła feministka*, przeł. A. Dzierzgowska, Wydawnictwo Cyranka, Warszawa 2022.

Hunt, Barb, *Pink is everywhere*, <https://barbhunt.ca/2021/01/14/antipersonnel/> [dostęp: 7 IV 2022].

Malabou, Catherine, *Wymazana przyjemność. Klitoris i myślenie*, przeł. A. Dwulit, Eperons-Ostrogi, Kraków 2022.

Irigaray, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Minuit, Paris 1984.

Maria Pinińska-Bereś: *działania efemeryczne 1967-1996*, red. J. Hanusek, Galeria Sztuki Monopol, Warszawa 2017.

Pinińska-Bereś, Maria, *Bańki mydlane (wybór tekstów)*, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2020.

Rogowska-Stangret, Monika, *Ciało - poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.

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

Turner, Victor, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. Dziekan, J. Dziekan, Oficyna Wydawcza Volumen, Warszawa 2005.

Wolf, Naomi, *Wagina. Nowa biografia*, przeł. E. Smoleńska, Czarna Owca, Warszawa 2013.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/kazdy-ja-przynajmniej-raz-widziala>

Berlin

Wyzwania kolektywnej dyrekcji Volksbühne oraz teatru politycznego par excellence

Artur Duda Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Challenges of Collective Management of the Volksbühne and of the Political Theatre Par Excellence

The article presents selected issues related to the collective management of the Volksbühne initiated by René Pollesch together with six representatives of the theatre company. The crisis caused by the non-renewal of Frank Castorf's managerial contract and the disclosure of the sexist practices of one of his successors, Klaus Dörr, provoked a broad debate around the preferred management style in this Berlin theatre. Drawing on numerous articles and conversations published in professional magazines (Theater heute, Theater der Zeit) and the opinion-forming all-German press, the author illuminates the heuristic, intuitive character of the new collective management at the Volksbühne against the background of the growing debate in Germany about the need to empower social groups excluded in terms of class, race or gender. The calls for dismantling the central position of the theatre manager (Intendant) and employing a post-heroic management model are confronted with the analysis of the Volksbühne case in terms of 'politicised' theatre. According to Jacques Rancière, the political nature of art manifests itself in establishing an open space in which voiceless groups or communities can articulate their political aspirations and attempt to redefine the order of the 'distribution of the sensible.' On the one hand, it is worth noting that the newest collective management of the Volksbühne seeks to go beyond the centralised pattern of leadership performed by Frank Castorf and his group of 'old revolutionaries' towards the emancipation of women and non-heteronormative groups. On the other hand, the problem of empowerment of Eastern Europeans regained its importance after the outbreak of the war in Ukraine. It means the restitution of a key challenge of Castorf's theatre that was proclaimed after the reunification of Germany.

Keywords: Volksbühne; post-heroic management; contemporary German theatre; political theatre; the order of the distribution of the sensible

Od ponad pięciu lat nad berlińską Volksbühne zdaje się wisieć fatum. Zaczęło się od niespodziewanego wotum nieufności wobec Franka Castorfa, przeszło w burzę wokół kandydatury Chrisa Dercona i jego nowej strategii działania teatru, co przerodziło się w żywiołową okupację budynku; w końcu nastąpiły przejściowe rządy Klausa Dörra, który został zmuszony do odejścia wiosną 2021 roku po serii oskarżeń o molestowanie i nadużywanie władzy w teatrze przy Rosa-Luxemburg-Platz. Jak relacjonowała Christine Dössel w „Süddeutsche Zeitung”, Dörr został oskarżony przez dziesięć pracowników Volksbühne o „cielesną bliskość i dotykane, erotyczne spojrzenia, dwuznaczne żarty i seksistowskie odzywki”, a także o „bezwstydne wpatrywanie się w biust” oraz fotografowanie pod spódnicą (sic!) (Dössel, 2021). Przed odejściem Dörr wyraził ubolewanie, ale nikogo nie przeprosił. Dołączył do grona żalonych figur, których w ostatnich latach pojawiło się w niemieckim teatrze i kinie całkiem sporo. Dość szeroko te kwestie zostały opisane w artykule Anety Głowackiej *Jaka jest przyszłość niemieckiego teatru?* (2022), który pokazuje skalę problemu i wyzwania, jakie stoją przed niemieckim systemem zarządzania teatrami z wszechmocną figurą intendentą, który – jak pisze Dössel – decyduje w teatrze o wszystkim: repertuarze, obsadach spektakli, przedłużeniach umów (mają one charakter krótkoterminowy, to znaczy mogą zostać rozwiązane wraz z końcem sezonu z niejasno zdefiniowanych „powodów artystycznych”). Stwarza to rażącą asymetrię między hegemoniczną pozycją intendentą a prekarną niejednokrotnie sytuacją artysty czy pracownika technicznego. Osobna kwestia to dysproporcje w zarobkach.

W momencie niesławnego odejścia Dörra było już wiadomo, że w połowie września 2021 roku kadencję intendentą berlińskiej Volksbühne rozpocznie René Pollesch, dobrze znany w tym teatrze reżyser-autor wzbudzających żywe reakcje spektakli. Natychmiast pojawiły się pytania, na ile będzie to

kontynuacja modelu teatru stworzonego przez Franka Castorfa, na ile też Pollesch zareaguje na aferę Dörri i narastające dyskusje o hegemonii intendentów, z których siedemdziesiąt siedem procent to w Niemczech mężczyźni. Paradoksalnie prorocze okazały się słowa samego Castorfa sprzed lat, że artysta teatru ma być sejsmografem wychwytyjącym turbulencje i zmiany nastrojów społecznych (*Auf der Suche nach dem Trojanischen Pferd*, 1998, s. 28). Teraz sama instytucja pod nazwą Volksbühne zaczęła funkcjonować jako taki właśnie sejsmograf – stanowiąc kość niezgody między frakcjami wiedzącymi lepiej, jakie zadania powinna realizować, będąc obiektem ostrej krytyki (na przykład w artykule Henrike Kohpeiss *Who Wants a Theatre Company and Doesn't Have One?*¹), a także miejscem testowania nowych strategii estetycznych, a ostatnio także organizacyjnych.

W nowej sytuacji René Pollesch podjął decyzję o dekonstrukcji wszechmocnej figury intendentą. W relacji Anny Vollmer pod znamienym tytułem *Keine One-Man-Show* (2021) pojawiają się projekty zmian, plany i obawy tercetu, który przejął urząd intendentą Volksbühne. Jednemu mężczyźnie towarzyszą dwie kobiety – Marlene Engel, Austriaczka, która ma odpowiadać za muzyczny program teatru, oraz Vanessa Unzalu Troya, która od kilkunastu lat prowadzi tutaj młodzieżową grupę P14. Do ścisłego zarządu dodano piątkę przedstawicieli zespołu: dwie dramaturżki, aktora, aktorkę i scenografa (aktor to Martin Wuttke, aktorka – Kathrin Angerer, a scenograf – Leonard Neumann, w sumie reprezentatywny kolektyw strażników tradycji Castorfa). W razie potrzeby zespołowy zarząd Volksbühne ma być poszerzany o kolejne osoby, co nasuwa znów pytania: czy wszyscy mają wpływ na strategiczne decyzje o przyszłości? czy zarobki zostaną podniesione i staną się bardziej proporcjonalne? czy znikną umowy krótkoterminowe? Na wszystkie te pytania pada w artykule Vollmer ogólna odpowiedź o potrzebie

dalszych zmian. Wszyscy mają świadomość eksperymentalności sytuacji, zwłaszcza w świetle tego, co się niemal równolegle wydarzyło w berlińskim Maxim Gorki Theater, instytucji-symbolu podejścia równościowego: definiującej się jako teatr postmigrancki otwarty na wszelką odmienność rasową, płciową i narodową. Zarządzająca tym teatrem Shermin Langhoff, urodzona w Turcji, ale mająca korzenie grecko-czerkieskie, stanęła przed sądem, oskarżona o bezprawne rozwiązanie umowy z będącą w ciąży dramaturżką. Rzeczą skończyła się ugoda, umowa o pracę wygasła, ale poszkodowana pracownica otrzymała spore odszkodowanie. Jednocześnie sprawa domniemanych przewin intendentki wobec podwładnych została zamieciona pod dywan. Właściwie nie wiadomo, jak wielka była skala jej nadużyć – oskarżenia grupy anonimowych współpracowników o werbalne ataki i stwarzanie atmosfery strachu zawisły w próżni. Martin Müller i Paula Perschke, autorzy artykułu w „Theater der Zeit”, z którego czerpię powyższe informacje, kończą swój wywód pryncypialnym pytaniem do władz miast, dlaczego umowa z Shermin Langhoff została przedłużona, a nie tak jak w wypadku Klausa Dörra w Volksbühne, rozwiązana ze skutkiem natychmiastowym (Müller, Perschke, 2021).

Głośne skandale z udziałem intendentów dały w Niemczech asumpt do dyskusji na temat podwójnych standardów oraz słabości kolektywnego zarządzania. Przypomniano częściowe przynajmniej fiasko demokratycznego modelu współuczestnictwa praktykowanego w berlińskiej Schaubühne am Lehniner Platz czy frankfurckim Schauspiel („Zaangażowani [w tych teatrach] – relacjonowała Wiebke Puls – powiedzieli, że oczekiwane dyskusje były po prostu tak szalenie męczące i czasochłonne, że wielu zaczęło sobie życzyć, aby ktoś powiedział, co jest do zrobienia, aby można było w końcu poświęcić się aktorstwu” – *House of Arts*, 2020). W rozmowie Dorte Leny Eilers z Renate Klett pojawia się znacznie ostrzejsza teza o podwójnej

moralności:

Interesujące we frankfurckim modelu współuczestnictwa wydaje się także podwójna moralność: wszyscy są równi, ale niektórzy są równiejsi. Zewnętrzny wizerunek i wewnętrzne struktury różnią się drastycznie. Na tym wyłożył się cały szereg intendentek i intendentów, jak Peter Spuhler ze Staatstheater Karlsruhe, Klaus Dörr z Volksbühne, Wilfried Schulz z Schauspielhaus w Düsseldorfie, a ostatnio Shermin Langhoff z Maxim Gorki Theater. Na zewnątrz sygnalizowali: jesteśmy feministyczni, antyrasistowscy i antyhierarchiczni – ale to, co działo się rzeczywiście w teatrze, było zupełnym tego przeciwieństwem (*Theater ist kein Finanzamt*, 2021).

Eilers w tym samym wywiadzie demaskuje byłego dyrektora z Frankfurtu, którego równościowe deklaracje nie przeszkodziły odmówić artystce reżyserowania spektakli tylko dlatego, że była kobietą (tamże). Tyle że miało to miejsce w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Z polskiego punktu widzenia odpowiedź na pytanie o podwójne standardy nie jest aż tak istotna, jak konstatacja, że żaden model zarządzania – jednoosobowy czy kolektywny – nie chroni przed nadużyciami. Także kolektywy mogą mieć interes w ukrywaniu prawdy. Jeśli zawodzą ciała funkcjonujące wewnątrz zespołu, pozostają doniesienia do mediów i sądów, które, póki co, są w stanie wyrzucić istotną presję i doprowadzić do sprawiedliwego rozsądzenia spornych spraw.

W Volksbühne w nowej kadencji możliwe pole konfliktu zostało wykluczone w dwojaki sposób: każdy w kolektywnej intendenturze ma wyznaczone pole

kompetencji i prawo do decyzji w tym zakresie, ponadto Pollesch wycofał się na wyraźne życzenie koleżanek z zapowiadanej współpracy ze „wściekłym” niemiecko-norweskim duetem performerskim Ida Müller-Vegard Vinge, co zostało podyktowane – jak sędzę – nie brakiem zaufania do artystycznych kompetencji Müller i Vingego, lecz troską o równowagę w nowym zespole. Można odnieść wrażenie, że droga wybrana przez kolektywny zarząd teatru przy Rosa-Luxemburg-Platz daleka jest od studiowania teoretycznych modeli zarządzania, o których pisze obszernie Aneta Głowacka (2022) czy też pójścia ścieżką coachingu oraz szkoleń dla liderów lub kreatywnych zespołów, bliższa natomiast heurystycznym, intuicyjnym rozwiązaniom wprowadzanym w reakcji na feedback ze strony władz, środowiska teatralnego, recenzentów i krytyków, a wreszcie widowni. Nie bez znaczenia wydaje się ponadto osobowość Pollescha:

Pollesch, który przez lata inscenizował spektakle w Volksbühne, nigdy nie uchodził za żadnego władzy geniusza narzucającego zespołowi swoją wolę. Przeciwnie – mimo kultowego statusu związanego z jego osobą – [jest uznawany] za reżysera, którego przedstawienia charakteryzują się tym, że powstają we współpracy: z aktorami, scenografami i dramaturgami. Teraz pozwala wybrzmieć zdaniu, że nie sam, lecz wraz z zespołem prowadzi Volksbühne. Współpraca w teatrze to „prawie konieczność”, mówi także Engel. „To nie jest przecież one man show”. Celem jest, dodaje, przełożenie tego sposobu tworzenia teatru na styl zarządzania nim. Logiczna kontynuacja i rozszerzenie także własnej pracy teatralnej (Vollmer, 2021).

Nietrudno zauważyć, jak bardzo idealistyczne to założenie w świetle

ogromnych oczekiwań wobec jednej z najbardziej prestiżowych i zasłużonych scen w Niemczech.

W wielu tekstach pojawiły się już wyrazy rozczarowania startem tej kolektywnej dyrekcji. Tak właśnie podsumowuje pierwsze pół roku redakcja „Theater heute” (Rakow, 2022, s. 32-35), zauważając słabości nowego przedsięwzięcia. Trzeba się zgodzić, że w oczy rzuca się dominacja spektakli wyreżyserowanych przez Pollescha – aż trzy premiery odbyły się jesienią 2021 roku: *Aufstieg und Fall eines Vorhangs und sein Leben dazwischen* (Rozkwit i upadek kurtyny i jej życie pomiędzy), *Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer* (Karabiny pani Kathrin Angerer) oraz *Herr Puntila und das Riesending in Mitte* (Pan Puntila i kolos w centrum). Spektakle mają kilka zauważalnych cech wspólnych – w szczególności obecność aluzji do dramatów Bertolta Brechta: *Rozkwitu i upadku miasta Mahagonny*, *Karabinów pani Carrar* oraz *Pana Puntili i jego sługi Mattiego*, tyle że te intertekstualne gry z Brechtem nie mają charakteru metodycznego, tylko czysto pretekstowy (o czym więcej za chwilę). Druga rzecz to kluczowe znaczenie scenografii, która – podobnie jak w wielu spektaklach Franka Castorfa – rozrasta się do ram samoistnej maszyny teatralno-audiowizualnej stworzonej przez scenografkę Pollescha Ninę von Mechow oraz w wypadku *Aufstieg und Fall eines Vorhangs* – przez Leonarda Neumanna. Trzeci element łączący to ludzie – wielcy aktorzy Castorfa, od kilku lat regularnie współpracujący z Polleschem, także poza Niemcami, zwłaszcza Kathrin Angerer i Martin Wuttke, a na osobnym biegunie chór tańczących kobiet z młodzieżowego zespołu motion’s.

Wspomniane cechy kulminują w *Karabinach pani Kathrin Angerer*, zwracając uwagę na dominację żywiołu autotematycznego w najnowszych berlińskich przedstawieniach Pollescha. Można odnieść wrażenie, że dokonuje on

swoistego przeglądu wojsk – „karabinów”, którymi dysponuje jego teatr-institucja, teatr-medium, który tworzą ludzie i przedmioty, grupy pracowników i maszyny. W ruch zostaje wprowadzona scena obrotowa i kurtyna, „Riesending in der Mitte” to sama Volksbühne, której zreplikowana fasada znalazła się w centrum sceny i dzielnicy miasta, która nosi tę właśnie nazwę. Spektakle ogląda się świetnie, ale niejeden zawiedziony krytyk pisał, że forma przerasta treść, że co prawda atmosfera panuje tu wyśmienita, ale „brakuje jeszcze nowych dyskursów” (Wahl, 2021). Najostrzej ujął to Jan Küveler w „Die Welt”:

Scena także obraca się gładko. Ale tekst i reżyseria wyraźnie zmierzają donikąd. Płytką paplaninę o tożsamości, obrazach samych siebie i innych widz chwytą po dwóch sekundach i uznaje za odgrzewany kotlet. Ciągłe powracanie do spraw trywialnych jest nietypowe dla Pollescha. Musi odnaleźć formę, do której nas przyzwyczaił. [...] Trochę to bez stylu, zaczynać nowy sezon od tyłu własnych przedstawień. Dziwnym trafem nie ma już mowy o zapowiadanym kolektywie zarządzającym z ludźmi takimi jak Kevin Rittberger, Ida Müller i Vegard Vinge. Dochodzą słuchy, że poróżnili się z Polleschem, zanim rozpoczął swoją dyрекcję. Socjalistyczny duch trąci mocno egoistycznym zagranem zamiast od dawna gorliwie deklarowanego *pluralis maiestatis*. Krótko: Zbójeckie koło Volksbühne, ostatnio rozpikselowane, jeszcze nie zostało wprowadzone w ruch (2021).

Rozpikselowane drewniane koło na nogach, zaprojektowane przez Leonarda Neumanna, zdigitalizowany symbol nowej Volksbühne pamiętającej o

ciężącej na niej tradycji, to dobry wstęp do przedstawienia kontrargumentów wobec utyskiwań krytyki. Widzów wchodzących na salę witają dźwięki walca *Nad pięknym modrym Dunajem*. Ilustracja muzyczna łącząca ogień i wodę, klasykę z czysto rozrywkowym popem, zawsze była wyróżnikiem tego teatru. Na obrotowej scenie dominuje metalowa beczka z umieszczonym w niej kontenerem wyposażonym jak standardowy pub – z kontuarem po lewej stronie, barowymi wysokimi stołkami, abstrakcyjnym malowidłem na ścianach (repliką dzieła berlińskiego malarza Alekosa Hofstettera). Nad kontuarem łatwo dostrzec hasło „Fame or Shame”. Beczka obraca się wokół własnej osi, dodatkowo scena obraca się w poziomie. W dialogach mowa o „kręceniu” filmu, „kręceniu się” i „przekręceniu”. Widz dostaje na wielkich ekranach transmisję z tego, co dzieje się na scenie, za kulisami i – zwłaszcza – w beczkowym *spinning room*. Zastosowano chwyt znany z filmu *Royal Wedding* (1951) z Fredem Astaire’em, który tańczył na suficie dzięki efektowi kamery wmontowanej w obracający się wokół własnej osi *spinning room*. Kamerzysta został tam przymocowany do deski do prasowania, aby mógł pozostać nieruchomy, kiedy beczka była wprowadzana w ruch. W berlińskim spektaklu aktorzy turlają się po ścianach i suficie kontenera jak w bębnie pralki automatycznej.

Krytycy mają rację, że prawie dwie godziny trwa w spektaklu Pollescha jałowa gadanina w stylu postbeckettowskiego „czekania na...”. Postaci, w tym Kathrin Angerer, która gra siebie, i Martin Wuttke, zabawny konferansjer (reżyser czy impresario?), rozmawiają o kręceniu filmu. Do końca nie będzie wiadomo, czy chodzi im o adaptację *Karabinów pani Carrar* Bertolta Brechta, czy filmowy musical (*Tanzfilm*), a może film przedstawiający walki w formule wrestlingu. Wiadomo mniej więcej, że jest rok 1938, znajdujemy się w studiu filmowym w Hollywood, a stawką, jak głosi napis w barze, będzie „sława” albo „niesława”. „Sława” sugeruje

czekanie na Bertolta Brechta i Franka Castorfa. Im dłużej nie pojawia się jakikolwiek epizod z panią Carrar, prostą, dobrą kobietą, która w czasie wojny domowej w Hiszpanii, mimo że straciła męża, chce pozostać neutralna, ale w końcu rusza z karabinami i młodszym synem do walki, wstrząśnięta śmiercią starszego, tym bardziej widz może być pewny, że Pollesch chciałby na tej scenie dać „nowego”, „współczesnego”, zaangażowanego Brechta. W końcu *spinning room* to realizacja Brechtowskiego modelu K – teatru jako Karuzeli, który przyprawia widza o zawrót głowy, wciąga go, porusza, kręci – te wszystkie metafory „karuzelowe” oddają arystotelesowski model dramaturgii wczucia, którego egzemplifikację widział autor *Operry za trzy grosze* właśnie w dramacie *Karabiny pani Carrar*. Zarazem Pollesch, podtrzymując „karuzelową” więź z widzem, dając mu mocne poczucie zaangażowania w świat przedstawiony, stosuje rozliczne efekty deziluzji – demaskuje „beczkę cudów”, pozwalając widzom zobaczyć jednocześnie obraz z nieruchomej kamery w środku oraz naocznie przekonać się o mechanizmie tego triku; ostentacyjnie dodaje do każdej ze scen mówionych czuwającą nad przebiegiem suflerkę; wysyła Kathrin Angerer do pierwszego rzędu na widowni, aby mogła rozbić czwartą ścianę i przy okazji oddać się refleksji nad zawodem aktorskim. Jest gwiazdą czy nie jest? Każdy może ją zastąpić? Nawet ta niezgrabna dublerka, która krąży za nią jak cień?

Robiąca słodkie oczy Angerer i wywracający się komicznie Wuttke muszą wywoływać u widzów wielką tęsknotę za Frankiem Castorfem. Pollesch dużo się nasłuchał o tym, jaką odpowiedzialnością jest objęcie tej sceny po wielkim Franku i jego równie wybitnym scenografie. Nie obsadził etatu głównego scenografa, a Castorfowi oddaje hołd poprzez refleksję nad „karabinami” tego teatru, poprzez machineę sceny, która przypomina powiększony do gigantycznych rozmiarów warsztat tkacki z *Tkaczy Hauptmanna*. Warsztat tkacki – tę samowystarczalną maszynę

aneantyzacyjną (jak u Tadeusza Kantora), która zastąpiła rzesze rzemieślników i pozbawiła ich społecznej przydatności. Cała machina teatralno-filmowa zdaje się tańczyć w takt walca *Nad pięknym modrym Dunajem*. Powróciła po latach kryzysu instytucji, a teraz łaskawie wpuszcza do swojego wnętrza drepczące ludziki.

Narzuca się wręcz interpretacja drugiego w ciągu ćwierćwiecza kryzysu Volksbühne (pierwszy to poważne ryzyko zamknięcia wielu teatrów berlińskich zaraz po zjednoczeniu Niemiec) w kategoriach polityczności sztuki według Jacques'a Rancière'a. Polityczność kryzysu wokół Volksbühne wyrasta z uwidocznienia konfliktu pomiędzy istniejącym porządkiem społecznym (porządkiem policyjnym lub policją, w znaczeniu wszakże szerszym niż potoczne) a tymi, którzy czują się wykluczeni, zmarginalizowani, pozbawieni głosu. Porządek policyjny obejmuje instytucjonalnych strażników organizujących „ciała” społeczne, które określają wspólnotowe dzielenie postrzegalnego, to jest „system współrzędnych definiujących tryby bycia, działania, tworzenia i komunikowania, które ustalają granice pomiędzy tym, co widzialne i niewidzialne, słyszalne i niesłyszalne, dające się wypowiedzieć i niewypowiadalne” (Rancière, 2004, s. 1606). Według francuskiego filozofa polityka zawsze wychodzi z kręgu ludu (*demos*), w którym znajdują się wykluczeni z jakichś powodów ze wspólnoty i domagający się włączenia w nią. Artykułując konflikt, dążą oni do własnej emancypacji i upodmiotowienia, które prowadzą do przeorientowania dotychczas istniejącego porządku dzielenia postrzegalnego. Źródłowa polityczność sztuki wynika zatem nie z tego, że pewni artyści mniej lub bardziej angażują się na rzecz zmian społeczno-politycznych, i nawet nie dlatego, że w ramach różnych form sztuki może dochodzić do wyartykułowania konfliktu oraz uruchomienia procesów emancypacyjnych czy upodmiotowiających.

Polityczność sztuki wiąże się nierozdzielnie z jej uwikłaniem w kształtowanie porządku dzielenia postrzegalnego, czyli nieustannym zaangażowaniu i czerpaniu korzyści z istniejącego reżimu percepcji określającego normy widzialności, słyszalności i – określmy to tak – dopuszczania do głosu zarówno podmiotów, jak i wymiarów rzeczywistości.

Z tej perspektywy wolno interpretować złożoną sytuację berlińskiej Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz jako (w punkcie wyjścia) skostniałą instytucji wschodnioniemieckiej, w której panował podwójny porządek policyjny (ten społeczno-partyjny wzmocniony przez wewnętrzne regulacje porządku instytucjonalnego teatru tak doskonale wyeksponowanego w *Szatni* Tadeusza Kantora i Teatru Cricot 2), a zarazem potencjalnie otwierała się swoista „szczelina” w systemie, to znaczy emancypacyjne i upodmiotowiające medium teatru jako przestrzeń nieustannego od wieków deliberowania na temat porządku „ciał” społecznych, widzialności, słyszalności i dopuszczalności (do) głosu. To jest ta cecha teatru, która frapowała Franka Castorfa od czasu jego artystycznych początków w teatrach Niemieckiej Republiki Demokratycznej, możliwa i niekontrolowalna przestrzeń wolności otwierająca się wraz z wejściem aktora na scenę w obecności widzów (Duda, 2020). Idąc tropem Rancière’a, łatwo zauważyć, że porządek policyjny po zjednoczeniu Niemiec nie zniknął, zmienił się tylko zestaw instytucji i strategii przez nie stosowane. Po nieprzedłużeniu dyrekcji Castorfa pięć lat trwała batalia o zapobieżenie zamknięciu Volksbühne, nie definitywnemu, ale ograniczającemu możliwość zabrania głosu przez tych, którzy gdzie indziej nie mogliby się wypowiedzieć. Batalia udana.

W *Karabinach* pani Kathrin Angerer Pollesch odnosi się, jak już wspomniałem, autotematycznie do samej Volksbühne jako instytucji, a także do kondycji artysty i zagrożeń z tym związanych. Dialogi w dużej mierze

dotyczą zakulisowych działań w trakcie powstawania dzieła – podpisywania umów, obsadzania ról, wyboru formy ekspresji, lęku przed znalezieniem się w obsadzie rezerwowej albo i na bocznym torze. Panuje nerwowe podniecenie, ale „kręcenie” filmu nie doprowadza do żadnych rezultatów. Wydaje się, że krytycy przeoczyli kilka elementów spektaklu, które można uznać za rodzaj deklaracji programowej Pollescha w kontekście afery Klausa Dörra. Na scenie reprezentowane są niemal wszystkie grupy zawodowe w teatrze: przemyskają techniczni, a suflerka wręcz maniakalnie trwa na posterunku. W obsadzie znalazło się tylko dwóch mężczyzn, a reprezentację kobiet (i młodzieży) wzmacnia ansambl tancerek, o których krytycy pisali, że stanowią najmocniejszy element spektaklu, mimo że tańczą po prostu rewiowe numery. W jednej ze scen na schodach dają werbalny wyraz swojemu niezadowoleniu, domagając się więcej uwagi i wykrzykując brzydkie słowo na „g”. Naprawdę brzydkie nie są jednak słowa, tylko proceder wypychania ze sfery publicznej tych, które są w danym momencie słabsze. Dzięki chórowi tancerek (*Tanzchor*) reżyser powtarza postdramatyczny gest anihilacji tekstu Brechta na rzecz cielesnej obecności osób niedostatecznie dotąd widzialnych i słyszalnych.

Kobiecy ansambl tańczy do utworów, które – jak zawsze w teatrze postdramatycznym – mogą wnosić dodatkowe znaczenia, nie tylko służyć jako podkład kreujący klimat spektaklu. Reżyser zderza instrumentalną wersję *Another Day of Sun* z musicalu *La La Land*, gdzie początkująca aktorka i jazzman outsider osiągają w finale sukces zawodowy ze wspianą wersją *Like a Rolling Stone* Boba Dylana, przedstawiającą wizję ulicznej degradacji dziewczyny z dobrego domu. W *La La Land* outsiderzy – już nie razem, ale jednak – mają swój „kolejny dzień słońca”. Hollywoodzki sen kontrastuje w berlińskim spektaklu zarówno z obrazami drepzczących nieporadnie protagonistów, jak i z bohaterką piosenki noblisty:

Kiedys ubierałaś się tak elegancko,
Rzucałaś miedziaka bezdomnemu, będąc na szczycie
Czyż nie?
[...]
Jak to jest [teraz]
Nie mieć domu
Nie mieć dokąd pójść [*no direction home*]
Jako ktoś zupełnie nieznany
Jako włóczęga [*rolling stone*].

Poza wymiarem egzystencjalnym zostaje tutaj odzwierciedlony teatr jako instytucja wytwarzająca to zasadnicze napięcie między sławą i zapomnieniem, ambiwalentne medium wytwarzające szczelinę wolności i zarazem lęk przed odrzuceniem, wrzący garnek (*Kochtopf*), jak określają go rozmówczynie w *Theater ist kein Finanzamt*. Teatr to nie urząd finansowy, tu emocje kipią, padają grube słowa, które powinny pozostać w kantynie, nie trafiać do gazet, argumentuje feministka Dorte Lena Eilers, ale kiedy słyszy, że ktoś z zarządu teatru tytułował współpracowniczkę niezmiennie *Fotze* (gorzej nie można kobiety wyzywać po niemiecku), natychmiast zmienia zdanie (*Theater ist kein Finanzamt*, 2021).

Walka toczy się nie o to, co można wypowiedzieć ze sceny, ale co mówić i jak się zachowywać w tym kipiącym garnku codziennych kulis teatru.

Niemieckie dyskusje są niezwykle interesujące, gdyż rozmawia się krytycznie o konkretnych rozwiązaniach, na przykład o obowiązku psychologicznego szkolenia dyrektorów przed objęciem funkcji, coachingu dla zarządzających i całych zespołów, mediacjach i zwiększeniu aktywności ciał przedstawicielskich, które w teatrach od dawna istnieją, tyle że bez widocznych efektów prewencyjnych i interwencyjnych. Coach Stefan

Bartling zwraca uwagę, że udział w pracy z nim wymaga pewności, że klient tego właśnie chce, że należałoby zmienić kryteria oceny działalności teatrów (więcej parametrów nieekonomicznych i niestatystycznych), że coaching nie służy wskazaniu słabości, tylko jest zorientowany na samorozwój tego, kto w nim uczestniczy – jednostki lub zespołu. W końcu wskazuje, że teatry potrzebują nowego typu przywództwa: postheroicznego, w ramach którego ten, kto przewodzi (jednostka lub kolektyw) potrafi rezygnować z pokusy pełnej kontroli, złudzenia własnej wszechwiedzy oraz dzielić się kompetencjami i słuchać informacji zwrotnych (*Das postheroische Führung*, 2020).

W niemieckiej dyskusji o potrzebie zmian w systemie teatralnym i relacjach międzyludzkich w procesie tworzenia teatru na szacunek zasługuje rzeczowy ton, a także gotowość wskazywania praktycznych za i przeciw danemu rozwiązaniu systemowemu. Od Niemców można się także sporo nauczyć w wymiarze teatru politycznego. Przecież uważny widz najnowszych spektakli Pollescha mógłby mieć wątpliwości, czy to w ogóle kwalifikuje się jako teatr polityczny, skoro tyle tu dobrej atmosfery, rozrywki, „anarchistycznej ludyczności, która nie ma na horyzoncie żadnego klasyka” (Blech, 2021). Uważam, że zasadnicze nieporozumienie w recepcji Rancière’owskiej tezy o polityczności sztuki i na odwrót: estetyczności polityki polega na tym, że uznanie teatru za polityczny *par excellence* nie zamyka drogi do wskazania rozmaitych wariantów tego upolitycznienia. Sam francuski filozof daje przykład, interpretując twórczość Bertolta Brechta jako jeden z możliwych wariantów tak zwanej sztuki „upolitycznionej”:

Teatr Brechta, archetypowa forma sztuki „upolitycznionej” jest zbudowany na niezwykle złożonej i sprytniej równowadze między formami politycznej pedagogiki i artystycznego modernizmu.

Nieustannie prowadzi grę między środkami służącymi uzyskaniu politycznej świadomości a środkami podważającymi prawomocność sztuki wysokiej, które znalazły wyraz w teatrze poprzez domieszki sztuk performatywnych *minorum gentium*: marionetek, pantomimy, cyrku, music hallu czy kabaretu, nie wspominając o boksie. Jego „teatr epicki” stanowi kombinację logiki pedagogicznej uprawomocnionej przez teksty marksistowskie i, z drugiej strony, techniki fragmentaryzacji oraz mieszaną przeciwieństw typowych dla historii teatru i twórczości z pierwszych dwóch dekad XX wieku (Rancière, 2004, s. 1076).

Rancière dodaje, że model teatru epickiego nigdy nie został skonfrontowany z widownią, co potwierdzają nowe badania². Nie zmienia to faktu, że źródłowa polityczność każdej sztuki dopiero otwiera debatę nad panoramą możliwych wariantów sztuki „upolitycznionej”. W katalogu form teatru, które wchodzi w związki z polityką poprzez uczestnictwo w utrzymywaniu lub kwestionowaniu (świadomym lub nie) systemu dzielenia postrzegalnego, można wyróżnić, jak proponuje Joanna Krakowska, teatr polityczny w wąskim znaczeniu – ten, który sam siebie definiuje jako polityczny (2022, s. 261).

Wróćmy jednak do Volksbühne i do kwestii wyboru własnego obszaru zainteresowania spośród całej palety wyzwań w kwestii upodmiotowienia marginalizowanych grup społecznych. Nie da się ukryć, że Frank Castorf stworzył konkretny profil lewicowego zaangażowania sceny, którą prowadził przez ćwierć wieku. Zamiast pogodzić się ze statusem obywateli drugiej kategorii, aspirujących pokornie do miana prawdziwych (czytaj: zachodnich) Niemców i Europejczyków, poszedł drogą emancypacji Osis, czego

wyrazistym symbolem stał się neon „Ost” na gmachu Volksbühne. Historyczne napięcia pomiędzy zachodnimi i wschodnimi Niemcami nie zniknęły do dzisiaj, oficjalne dane pokazują, że na prestiżowych stanowiskach w gospodarce, polityce, sądownictwie i nauce w Niemczech pracuje dziś tylko 4,2 proc. osób pochodzących z dawnej NRD (*Deutsch-deutsche Assymetrien*, 2019). Wciąż trwają dyskusje na temat kulturowego kolonializmu, w myśl którego zjednoczenie Niemiec było właściwie inkorporacją dawnej komunistycznej republiki z negatywnymi konsekwencjami trwającymi do dzisiaj. Z tej perspektywy trudno odmówić następcom Castorfa w Volksbühne prawa do kontynuowania tej wschodnioeuropejskiej misji, mimo że prowadzona jest ona w pewnej mierze na przekór narastającym w Niemczech tendencjom emancypacyjnym w wymiarze tożsamości płciowej, rasowej czy klasowej, wykraczającej daleko poza linię podziału na wschodnich i zachodnich Niemców. To nie jest zamknięty rozdział z życia „starych rewolucjonistów”, jak pisała krytycznie Henrike Kohpeiss, to jedno z wciąż otwartych pól niedokonanej emancypacji, na wskroś politycznego wyzwania, które domaga się podjęcia. Kiedy bowiem jako społeczeństwo chcemy tworzyć prawdziwą demokrację, szybko ujawnia się grupy wykluczonych, domagające się głosu i konkurujące ze sobą.

Tę kwestię konkurujących o uwagę opinii publicznej, o sceny dla własnej autoprezentacji podejmuje, moim zdaniem, długoletni intendent Schaubühne am Lehniner Platz Thomas Ostermeier, który zapytany w wywiadzie dla „Theater der Zeit” o wyzwania stojące przed teatrem, zwrócił uwagę na problem elitarności sztuki w społeczeństwach zachodnich i związany z tym klasizm:

Niedawno rozmawiałem na Zoomie ze studentami reżyserii, których uczę. Najpierw rozmawialiśmy o równości płci, rasizmie i

homofobii, a potem przywołałem pojęcie klasizmu. Jedna ze studentek odpowiedziała, że to typowy dyskurs białych heteroseksualnych mężczyzn, który służy rozwodnieniu innych form dyskryminacji i daje tym mężczyznom sposobność do przedstawienia samych siebie jako ofiar społeczeństwa. Klasizm, tak uważała, miałby być przedmiotem dyskusji tylko ludzi z pozycji władzy (*Die Marx-Brille*, 2021).

W obronie tezy o konieczności dyskusji na temat nierówności klasowych Ostermeier podał najpierw procentowe dane dotyczące liczby osób uczestniczących w wydarzeniach kulturalnych, wykazując, jak dalece elitarna i klasowo określona jest publiczność teatralna w Niemczech. Następnie wspomniał, że tego samego typu elitarność dotyczy grona artystów. Kiedy zadał swoim studentom pytanie, kto jest „twórcą w pierwszym pokoleniu”, okazało się, że „rodzice większości byli filmowcami, scenarzystami, dziennikarzami” (*Die-Marx-Brille*, 2021). Aby tego wątku nakładania się problemów tożsamościowych i mniejszościowych, przeciwstawiania dyskryminowanych grup sobie nawzajem nadmiernie tutaj nie rozwijać, odwołam się do przykładu inscenizacji *Powrotu do Reims* Didiera Eribona zrealizowanej przez Ostermeiera dwukrotnie w odstępie kilku lat. Jak wiadomo, w spektaklu zrealizowanym w warszawskim Nowym Teatrze przez Katarzynę Kalwat z Jackiem Poniedziałkiem w roli głównej, akcent padał zasadniczo na homoseksualną tożsamość aktora korespondującą z doświadczeniami pisarza pochodzącego z robotniczej rodziny i mogącego dokonać coming outu po osiągnięciu społecznego awansu w Paryżu, z dala od rodzinnego Reims. „Powrót do Reims” może być w tym kontekście interpretowany metaforycznie jako konfrontacja z konserwatywną „małą ojczyzną”.

W pierwszej inscenizacji Ostermeiera z 2017 roku znacznie mocniej niż w polskim przedstawieniu podkreślony został wymiar polityczny. Mimo że na ekranie widzowie mogli zobaczyć samego Didiera Eribona odwiedzającego matkę w rodzinnym domu, ten sam ekran służył wprowadzeniu wątku prowincjonalnego elektoratu robotniczego, który w dość krótkim czasie przerzucił swoje sympatie ze związków zawodowych i lewicowych partii na Front Narodowy Marie Le Pen. Ostermeier zrobił wszystko, aby opowieść Eribona stała się egzemplifikacją *Zeittheater*. Spektakl miał premierę w dniu wyborów do Bundestagu, w których znaczącą liczbę mandatów zdobyła faszyzująca Alternative für Deutschland. Dodatkowy wymiar spektaklu budowały odniesienia do biografii aktorów. Nina Hoss dodała do tekstu Eribona osobistą opowieść o ojcu, członku Komunistycznej Partii Niemiec zdelegalizowanej w 1956 roku, spawaczu i związkowcu, współzałożycielu Partii Zielonych, który u schyłku życia poświęcił się pracy w deszczowych lasach Amazonii. Nawiasem mówiąc, w latach sześćdziesiątych Willi Hoss wstąpił do ponownie utworzonej partii komunistycznej, ale został wyrzucony za krytykę interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji w 1968 roku.

Ostermeier wystawił *Powrót do Reims* w nowej obsadzie w 2021 roku. Miejsce Niny Hoss, niekwestionowanej gwiazdy teatru, zajęła Isabelle Redfern, w roli reżysera filmowego eseju wystąpił Christian Tschirner, a technika obsługującego studio nagrań zagrał Amewu Nove, dzięki czemu ostrzej mogły wybrzmieć kwestie skrywanego i jawnego rasizmu, seksizmu i klasizmu wśród niemieckiej klasy średniej. Przestrzeń sceniczna, czyli studio, w którym lektorka czyta obszerne fragmenty powieści Eribona, podczas gdy na ekranie trwa projekcja przyszłego filmu dokumentalnego, pozwala uwiarygodnić momenty wyjścia z roli – najpierw z ról lektorki, reżysera filmu i technicznego pracownika studia, którzy dyskutują ze sobą w przerwach,

następnie wyjścia z ról scenicznych, aby ujawnić elementy biografii aktorów występujących na scenie. Wtedy, krok po kroku, okazuje się, że w „białym”, „mieszczańskim” Charlottenburgu toczy się podskórnie, a na scenie już otwarcie walka o ujawnienie pełnowymiarowej tożsamości aktorki Isabelle Redfern o korzeniach afroamerykańskich i latynoamerykańskich, berlińskiego rapera Amewu Nove, między innymi twórcy płyty *Leidkultur* (2017, z ciekawą grą słów: *Leitkultur* to kultura dominująca, niemiecka, *Leidkultur* to Freudowska kultura jako źródło cierpień), urodzonego w Charlottenburgu, ale pochodzącego z rodziny zachodnioafrykańskiej, a wreszcie Christiana Tschirnera, który wspomina swoich śląskich przodków z rodziny „Czarnych”.

W drugiej części spektaklu każdy z wykonawców może wystąpić z oskarżeniem dominującej kultury niemieckiej. Kwestia gustu, które oskarżenie widz uzna za mocniejsze: emocjonalną wypowiedź Redfern o niemożności przebicia szklanego sufitu czy hip-hopowe piosenki Amewu Nove o migrantach. Redfern mówi, że aby zasłużyć na funkcję członkini jury prestiżowego festiwalu artystycznego, musiałaby zagrać trzy główne role w filmie czy serialu. Kto w Niemczech daje główne role aktorom czy aktorkom o niebiałym kolorze skóry? – pyta retorycznie. Zawartości utworu Amewu zatytułowanego *Haben oder Sein* (Mieć czy być) z właśnie wydanej płyty pod tym samym tytułem nie trzeba nikomu tłumaczyć. Amewu wyrzuca z siebie jak z karabinu słowa o ludziach zamykanych w obozach dla uchodźców, wyzyskiwanych w nisko płatnych zawodach, pozbawionych latami prawa do legalizacji pobytu w Niemczech. „Migracja nie jest zakupem [tanich] towarów” – rapuje Amewu. I dodaje spodziewaną puentę: „Wiem, że w każdej chwili mogę stracić wszystko, co mam / Ale wiem też, że nigdy nie stracę tego, kim jestem”. Przesłanie jego utworu ma zresztą szeroki posthumanistyczny kontekst: wyzysk ludzi powiązany jest z rabunkową

eksploatacją roślin i zwierząt. Powracają tu wątki antykapitalistycznej refleksji, które towarzyszą Thomasowi Ostermeierowi od lat. Kiedy po 11 września 2001 roku w Schaubühne odbyła się seria dyskusji, między innymi z udziałem Richarda Rorty'ego, właśnie o gruntownej weryfikacji systemu kapitalistycznego mówił intendent tej sceny, wywołując śmiech na widowni idealizmem swoich propozycji. Teraz już wszyscy wiemy, jaka może być stawka antropocenu.

Podsumowując wywód na temat wyzwań stojących przed teatrem politycznym w Niemczech (które zaraz stanowią zadania do wykonania także dla zaangażowanego teatru w Polsce), chciałbym napisać o kilku kwestiach. Kiedy zaczynałem pisać ten artykuł, siedząc w hotelu w Charlottenburgu, niedaleko od Ku'dammu, mogło się dość powszechnie wydawać, że sprawa obrony tożsamości wschodnich Europejczyków nie wymaga utrzymywania osobnych teatrów działających w ich imieniu. To miał być beztroski czas konsumowania owoców zjednoczenia Europy. Wojna w Ukrainie i niejednorodność stanowisk państw europejskich, czy się angażować w pomoc, czy nie, zwłaszcza dotkliwa obojętność rządu Niemiec, zmieniły diametralnie ocenę sytuacji. Nadal nasza wschodnioeuropejska tożsamość stanowi problem i wyzwanie. Nie ma sensu nawet szukać winnych tego zaniedbania, ale artykułowanie odmienności językowej i kulturowej, mentalnych różnic między Wschodem i Zachodem Europy nadal jest zadaniem dla współczesnego teatru. Nawet jeśli ten teatr nie ma mocy performatywnej, aby zatrzymać wojnę (nie ma jej zresztą żadna z instytucji międzynarodowych), sensem jego istnienia jest bycie otwartą przestrzenią artykułowania sporu politycznego, konfliktu, ujawnienia tych, którzy dotąd byli pozbawieni głosu. Więcej, w świetle ostatnich wydarzeń w Volksbühne i wokół niej trzeba dodać jeszcze jeden aspekt: otwarta przestrzeń emancypacji w teatrze nie powinna być sprowadzana do sceny czy

przestrzeni przeznaczonych do działań wyłącznie artystycznych. Teatr może stać się – ba, w berlińskiej Volksbühne, Schaubühne czy w Gorki Theater, by wymienić najbardziej znane, już się stał – przestrzenią performatywnego wytwarzania nowego typu relacji instytucjonalnych i międzyludzkich. W Polsce tak zaniedbanych. Przechodzącymi ulicami dzielnicy Mitte witało wyświetlone na fasadzie prowadzonej przez René Pollescha Volksbühne hasło „They live”. Oni żyją. Dodawanie otuchy to jedno z wyzwań teatru politycznego, próba odpowiedzi na pytanie „Jak (oni żyją ze sobą?) Jak (się do siebie odnoszą)?”, to drugie. W Polsce chyba nawet ważniejsze.

Wzór cytowania:

Duda, Artur, *Wyzwania kolektywnej dyrekcji Volksbühne oraz teatru politycznego par excellence*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/q78k-j877.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

DOI: 10.34762/q78k-j877

Autor/ka

Artur Duda (dudaart@umk.pl) – teatrolog, performatyk, profesor uniwersytetu zatrudniony w Instytucie Nauk o Kulturze UMK w Toruniu. Zajmuje się problemami teorii dramatu i teatru: relacją między tekstem dramatu a jego inscenizacją, estetyką teatru współczesnego, w szczególności teatrem polskim (dzieje teatru w Toruniu), litewskim i niemieckim oraz badaniami z zakresu performatyki, które obejmują m.in. kulturowe korzenie piłki nożnej, muzyki rockowej i reality show, a także performans na żywo jako medium ludzkie. Autor książek *Teatr realności* (2006), *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji* (2011), *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego* (2017), *Teatr w Toruniu 1904-1944. Opowieść performatyczna* (2020). Stały współpracownik Centrum Badania Teatru Europy Wschodniej powołanego przy Akademii Teatralnej w Szanghaju w 2018 roku.

Przypisy

1. Świadczy o tym na przykład ten passus: „As a matter of fact, the Volksbühne history named thus far is entirely male and white. Other obstacles can be found than those in divergent social experiences, of course, but after twenty-five years with the same team of old revolutionaries, I can hardly imagine the contradictions to be as activating as they were in the beginning of the 1990s.” (Kohpeis, 2017)
2. Ciekawie przedstawia to napięcie między teorią a praktyką Brechta z perspektywy aktorów niemieckich, którzy cenili elastyczność i nieortodoksyjne podejście do sztuki teatru lidera Berliner Ensemble, Margaret Edershaw w rozdziale *Actors on Brecht* opublikowanym w *The Cambridge Companion to Brecht* (2006, s. 284-288).

Bibliografia

Auf der Suche nach dem Trojanischen Pferd, „Theater heute” Jahrbuch 1998.

Blech, Volker, *Voll die Angebernummern*, „Berliner Morgenpost” 12.11.2021, <https://www.morgenpost.de/kultur/article233822107/Voll-die-Angebernumme...> [dostęp: 5 V 2022].

Das postheroische Führung. Rozmowę ze Stefanem Bartlingiem prowadzi Christine Wahl i Dorte Lena Eilers, „Theater der Zeit” 2020 nr 10, <https://www.theaterderzeit.de/2020/10/38931/komplett/> [dostęp: 5 V 2022].

Deutsch-deutsche Assymetrien. Anja Nioduschewski rozmawia z Thomasem Krügerem, „Theater der Zeit” 2019, nr 11, <https://www.theaterderzeit.de/2019/11/38159/komplett/> [dostęp: 5 V 2022].

Dössel, Christine, *Unter Machos*, „Süddeutsche Zeitung”. 21 marca 2021, <https://www.sueddeutsche.de/meinung/volksbuehne-klaus-doerr-theater-me-...> [dostęp: 5 V 2022].

Duda, Artur, *Zbójcy, psy i kolektywy Franka Castorfa w Volksbühne w latach 1992-2017*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 155.

Głowacka, Aneta, *Jaka jest przyszłość niemieckiego teatru*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167.

The History of Polish Theatre, red. K. Fazan, M. Kobialka, B. Lease, Cambridge University Press, Cambridge 2022.

House of Arts. Rozmowa z udziałem Dorte Leny Eilers, Skadi Jennicke, Wiebke Puls, Svena Schlötcke i Christine Wahl Glanz, „Theater der Zeit” 2020 nr 10, <https://www.theaterderzeit.de/2020/10/38930/komplett/> [dostęp: 5 V 2022].

Kohpeiss, Henrike, *Who Wants a Theatre Company and Doesn't Have One?*, „The Polish Theatre Journal” 2017 nr 3-4, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/122/565> [dostęp: 5 V 2022].

Krakowska, Joanna, *The Political Subject*, [w:] *The History of Polish Theatre*, red. K. Fazan, M. Kobialka, B. Lease, Cambridge University Press, Cambridge 2022.

Küveler, Jan, *Bei Pollesch klemmt's*, „Die Welt” 01.10.2021, www.welt.de/kultur/theater/article234123234/Gewehre-der-Kathrin-Angerer...buehne-Bei-Pollesch-klemmt-s.html [dostęp: 5 V 2022].

Müller, Martin; Perschke, Paula, *Im Namen der Kunst verführbar*, „Theater der Zeit” 2021 nr 6, <https://www.theaterderzeit.de/2021/06/39980/komplett/> [dostęp: 5 V 2022].

Rakow, Christian, *Der Preis der Freundlichkeit*, „Theater heute” 2022 nr 2.

Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, tłum. G. Rockhill, Bloomsbury, London 2004.

Theater ist kein Finanzamt, Renatte Klett rozmawia z Dorte Lena Eilers, <https://www.theaterderzeit.de/2021/06/39981/komplett/> [dostęp: 5 V 2022].

The Cambridge Companion to Brecht, red. P. Thomson, G. Sachs, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

Vollmer Anna, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 15 grudnia 2021, [https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/pollesch-und-...\)](https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/pollesch-und-...)) [dostęp: 5 V 2022].

Wahl, Christine, *Wrestling ist Ausdruckstanz*, „Tagespiegel” 2.10.2021 www.tagesspiegel.de/kultur/neue-pollesch-premiere-an-der-volksbuehne-wr...druckstanz/27671250.html [dostęp: 5 V 2022].

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/wyzwania-kolektywnej-dyrekcji-volksbuhne-oraz-teatru-polityczn-ego-par-excellence>

didaskalia

gazeta teatralna

Berlin

Podoba mi się to, co brudne

Z Janem Speckenbachem rozmawia Thomas Irmer

Jan Speckenbach studiował w latach dziewięćdziesiątych historię sztuki, filozofię i sztukę mediów w Karlsruhe, Monachium i Paryżu. Na początku XXI wieku brał udział w tworzeniu oprawy wideo spektakli Franka Castorfa w berlińskiej Volksbühne. Do dziś kręci filmy i pracuje w teatrze. Jego krótki metraż *Gestern in Eden* (Wczoraj w Edenie) miał premierę w Cannes, film fabularny *Die Vermissten* (Zaginieni) pokazano w 2012 roku na Berlinale, a *Freiheit* (Wolność) zaprezentowano w 2017 roku w konkursie na festiwalu w Locarno. W 2020 roku był odpowiedzialny za reżyserię streamingu zaproszonego na berlińskie Theatertreffen przedstawienia *Czarodziejska góra* z Deutsches Theater.

Wideo w teatrze nie można było studiować w czasach przed jego wynalezieniem. Przedstawiając ten fenomen, zacznijmy więc od twojej edukacji jako tła dla reszty opowieści.

Studiowałem w Karlsruhe w nowo powstałej Wyższej Szkole Projektowania w 1992 roku jako pierwszy rocznik. Kolegium to było wzorowane na Wyższej Szkole Wzornictwa w Ulm, która z kolei nawiązywała do tradycji uczelni Bauhausu. W tym samym czasie w Karlsruhe działało Centrum Sztuki i Mediów (ZKM). Pomiedzy tymi dwiema instytucjami istniały punkty styczne. Był to szczególny moment w ich rozwoju, coś, co prawdopodobnie nie byłoby możliwe już dziesięć lat później. Teoria i praktyka musiały być ze sobą ściśle powiązane, co oznaczało, że jeśli postanowiłeś studiować kwestie teoretyczne, musiałeś również wybrać sobie przedmiot praktyczny – i na odwrót. Było więc projektowanie graficzne, wzornictwo przemysłowe, scenografia, a także malarstwo jako specjalizacja w ramach sztuki mediów – podobnie jak film, który studiowałem równolegle z moimi głównymi kierunkami studiów, historią sztuki i filozofią. Przedmioty teoretyczne były obsadzone wysokiej klasy specjalistami: historię sztuki wykładał Hans Belting, filozofię Peter Sloterdijk, a później Boris Groys. Miało to na celu zapewnienie wzajemnego przenikania się teorii i praktyki artystycznej. Dla nas jako pierwszych studentów tej uczelni miało to ogromne znaczenie: intertekstualność była wartością podstawową.

Czy można porównywać to podejście do podejścia założonego dziesięć lat wcześniej w Giessen Instytutu Teatrologii Stosowanej?

Z pewnością można to tak postrzegać w przypadku początków w Karlsruhe. W Giessen prawdopodobnie był silniejszy nacisk na praktykę. Chciałem być filmowcem, ale cała moja miłość do kina wzięła się z teorii. Wiele filmów znałem tylko z literatury fachowej – obejrzałem je dopiero później, kiedy zacząłem systematycznie nadrabiać zaległości. Głównym kierunkiem kształcenia była dla mnie sztuka mediów, podczas gdy teatr był staromodną

sztuką, która w ogóle mnie nie interesowała. Groys był ekscytujący, ponieważ przeniósł się z filozofii do historii sztuki awangardy, co zaowocowało niewiarygodną rozpiętością jego perspektywy. To było interesujące również dla mnie, w związku z moimi ambicjami filmowymi.

Następnie pojechałem do Francji na dwa lata, żeby studiować filmoznawstwo, a kiedy wróciłem, zmienił się nie tylko skład zespołu studenckiego, ale także klimat w szkole – a może nawet w całym kraju. Interdyscyplinarność nie była już podstawową wartością, teraz ludzie studiowali z myślą o rynku pracy. Starsi absolwenci musieli zaledwie kilka lat po założeniu tego kierunku zdać sobie sprawę, że to całościowe podejście do wiedzy jest bezużyteczne lub że świat już go nie potrzebuje. Ale to też było dla mnie pouczające. Założenie szkoły zostało zaplanowane jeszcze przed zjednoczeniem i wpisywało się w ogólny nastrój początku lat dziewięćdziesiątych. W pierwszych latach istnienia tego nowego modelu edukacji panowała euforia. Zarówno uczniowie, jak i nauczyciele byli przekonani, że tworzą coś wyjątkowego. W połowie lat dziewięćdziesiątych nadchodziły pierwsze kryzysy: w gospodarce, ale także wynikające z konsekwencji zjednoczenia, a w tej atmosferze natychmiast zakwestionowano wiele z pierwotnych celów szkoły. Interdyscyplinarnie wykształceni ludzie nie byli już poszukiwani w czasach kryzysu, potrzebni byli specjaliści.

Jak to się stało, że po latach trafiłeś do Volksbühne?

Widziałem spektakl *Cząstki elementarne* w reżyserii Franka Castorfa w Volksbühne. Niewiele wiedziałem ani o tym teatrze, ani o Castorfie, właściwie tylko tyle, że i on, i scena byli w jakiś sposób sławni. Nawet nie

wiedziałem, ile lat ma Castorf ani co już zrobił, co pozwoliło mi na naiwne podejście. Zafascynował mnie sposób, w jaki to przedstawienie zostało zrealizowane, muzyczność, sposób montażu i cięcia, który bardzo mocno przypominał mi film, a którego nigdy nie widziałem w teatrze. Na domiar złego Martin Wuttke poślizgnął się i przegryzł sobie dolną wargę.

Kontynuował swój długi, końcowy monolog, mimo że krew spływała mu z ust prosto na dekolt; sporo osób na widowni nie było w stanie rozpoznać, co jest fikcją, a co rzeczywistością. Mieszały się ze sobą.

Następnego dnia wysłałem list do Castorfa, w którym napisałem, że widziałem jego „filmową” wersję *Cząstek elementarnych*. To nie był list aplikacyjny, raczej próba sformułowania tego, co mi się w nim podobało, ale w postscriptum zapytałem, czy byłoby możliwe, żeby zostać hospitantem w teatrze, ponieważ być może nauczyłbym się tam więcej niż na planie filmowym w Niemczech. Od razu dostałem telefon z działu dramaturgii i zaproszenie na rozmowę kwalifikacyjną. Tak trafiłem do Herberta Fritscha, który właśnie zaczynał pracę nad *Hamletem X*, multimedialnym projektem na bazie *Hamleta*, przy którym zajmowałem się kierownictwem nagrań, montażem, a nawet współadaptacją wybranych przez reżysera stu jedenastu fragmentów sztuki. Po trzech miesiącach, zanim jeszcze spotkałem Castorfa, dostałem propozycję kręcenia wideo w kontenerze Berta Neumanna w *Skrzywdzonych i poniżonych*. W międzyczasie obejrzałem poprzednie spektakle Castorfa.

Które, poczynając od *Endstation America* i *Biesów*, są niejako wstępnymi etapami późniejszego rozwoju.

W *Endstation...* była transmitująca obraz na żywo kamera umieszczona na

statywie w łazience, praktycznie niewidoczna dla widzów – obraz z niej był pokazywany w telewizorze. W *Biesach*, prequelu do *Skrzywdzonych i poniżonych*, był tylko jeden telewizor z filmami, z których docierały do widzów głównie dźwięki. Cytaty filmowe pojawiały się też jako projekcje w innych spektaklach Castorfa, więc tego typu elementy już tam były, a ja znalazłem się w odpowiednim miejscu i odpowiednim czasie, kiedy to wszystko nabierało nowej złożoności. To był zbieg okoliczności – a także łut szczęścia! Wiedziałem, że w *Skrzywdzonych i poniżonych* miało być w sumie sześć kamer monitorujących zainstalowanych na stałe. W tej konstelacji interesowało mnie to, że dało się to wykorzystać w sposób filmowy. Dzięki dostępnemu sprzętowi można było nie tylko wyświetlać projekcje, ale także je montować, zderzać ze sobą ujęcia i kontrujeć, opowiadać sytuacje, wplatać obrazy w dramaturgię. Do dziś ważne jest dla mnie to, by wideo pełniło również funkcje narracyjne.

Jako nośnik obrazu służył duży ekran, który jak billboard umieszczony był na dachu kontenera. Ta powierzchnia projekcyjna budziła skojarzenia z tablicą reklamową, co było bardzo ważne dla mojej pracy. Nie trzeba było już szukać uzasadnień dla ekranu jako miejsca projekcji obrazów, przestawał być na scenie ciałem obcym. Można było na nim wyświetlać reklamy, a więc tablica spełniała przypisaną jej tradycyjnie funkcję, lub można było obalać tę logikę, pokazując na nim, co się dzieje wewnątrz domu. Siedziałem przed małym mikserem, ukryty w szafie w wybudowanym na scenie domu, kierowałem kamerami monitorującymi za pomocą joysticków i robiłem na żywo montaż obrazów ze wszystkich kamer.

Nie byłeś widoczny dla publiczności, ale jak to wyglądało z punktu widzenia aktorów, kiedy przez pięć godzin montowałeś projekcje,

ukryty między nimi w szafie?

Moją zaletą w tym przypadku była niewidzialność. Nawiasem mówiąc, wytrzymałość też robiła na nich wrażenie. Podczas ostatniej fazy prób często przesiadywałem tam godzinami. Dla mnie otwarciem na spektakl były właśnie kamery, poprzez które brałem udział w akcji. Decyzje dotyczące zarówno rozwiązań montażowych, jak i scenograficznych zapadały na próbach, ale musiałem mieć się na baczności, bo ruch kamer monitorujących był bardzo powolny. Dlatego dobrze było móc zawsze przewidzieć, dokąd pójdą aktorzy.

Nawiasem mówiąc, można w tym miejscu wyjaśnić pewne nieporozumienie, które nadal pokutuje. Nawet jeśli rozwiązania stosowane na scenie często wydają się dzikie i nieplanowane, to jednak podstawowe ruchy i sekwencje są wcześniej uzgodnione. Zawsze istnieje margines improwizacji czy wariacji, ale nie wymyśla się wszystkiego na nowo i nie szuka odmiennych rozwiązań za każdym razem. Często trudność polega, paradoksalnie, na tym, aby przywrócić coś do stanu poprzedniego.

Chodziło przede wszystkim o ujęcia wewnątrz czy o zbliżenia twarzy?

Nie da się tego wyraźnie oddzielić w procesie powstawania. Oczywiście, pierwszą rzeczą było wyprowadzenie obrazów wnętrza na zewnątrz. Zasada była taka, żeby zamknąć czwartą ścianę. To, że można osiągnąć specjalne efekty dzięki zbliżeniom, było odkryciem, które przytrafiło nam się podczas prób, wcześniej o tym nie wiedzieliśmy.

Castorf wielokrotnie wyrażał swój entuzjazm z powodu odkrycia potencjału wykorzystywania zbliżeń w teatrze.

Tak, to było ważne jako proces wynajdywania nowego medium. Jeśli myśleć o tym w kategoriach rozwoju, to poszerzanie „słownika” wideo zajęło trzy czy cztery produkcje: od zainstalowanych na stałe kamer w *Skrzywdzonych i poniżonych*, poprzez współistnienie kamer ręcznych i monitorujących w *Mistrzu i Małgorzacie* i *Idiocie*, aż po pracę z kilkoma kamerami ręcznymi w *Forever Young*. Stało się wtedy jasne, że zainstalowane na stałe kamery były zbyt kłopotliwe dla teatru Castorfa, więc musiały zostać niejako uwolnione dla dobra jego dynamiki.

Kamera musiała stać się aktorem.

Był taki moment, kiedy stało się to namacalne. Pod koniec *Skrzywdzonych i poniżonych* następowała scena, w której wszyscy aktorzy gromadzili się w tym samym pomieszczeniu, a kamera przesuwała się wzdłuż nich; coś w rodzaju epilogu. Początkowo kręceniem miał się zajmować jeden z aktorów. Castorf był niezadowolony z efektu, więc niepostrzeżenie wymknąłem się z szafy i wyrwałem aktorowi kamerę z ręki. Wtedy Castorf był zadowolony. To było moje wyzwolenie z bezruchu. W *Mistrzu i Małgorzacie* posunęliśmy się jeszcze dalej, stosując wózek, dzięki któremu kamera poruszała się dynamicznie po szynach – ale i tak była zbyt mało zwrotna w swoich wędrówkach po scenie. Szybko odkryliśmy, że z kamerą trzymaną w rękę stajemy się o wiele bardziej elastyczni. To się ostatecznie sprawdziło.

Cały ten rozwój można by prześledzić na przykładzie teorii filmu dokumentalnego. W *direct cinema*, kinie bezpośrednim, mówi się o musze na

ścianie: pozornie niezaangażowanym obserwatorem, który opowiada o sytuacji tak, jakby go tam nie było. Na ten typ iluzji zareagowano pojęciem *cinéma vérité*, gdzie mucha, mówiąc nieco ironicznie, pływa w zupie. A więc nie tylko jest, ale poprzez swoją obecność zmienia sytuację. Kolejnym krokiem była mucha w oku, by posłużyć się żartem etnologa Johna Marshalla, czyli sytuacja, kiedy dokument staje się tak autoreferencyjny, że niemal gubi z pola widzenia swój przedmiot.

Skrzywdzeni i poniżeni to była jeszcze mucha na ścianie, z nieruchomymi kamerami i niewidzialnym kamerzystą. *Mistrz i Małgorzata*, a potem *Idiota* były muchą w zupie, ponieważ teatr stanął wtedy również przed pytaniem, jak postępować z ciałami kamerzystów i kamerzystek. Chcesz zobaczyć na żywo te obrazy, ale niekoniecznie tych, którzy je produkują. Pozostaje to problemem w wielu pracach aż po dzień dzisiejszy. W kolejnym spektaklu, *Forever Young* według Tennessee Williamsa, bezpośrednio zwracano się do operatorów i domagano się ujęć z kamery – Wuttke krzyczał: „Jan, kamera!”. Mieliśmy w użyciu kamerę podwodną, filmowaliśmy w sztucznym, ale nie mniej niż ten prawdziwy mokrym deszczu, i cytowaliśmy na żywo słynną scenę z okiem z *Psa andaluzyjskiego* Buñuela. To był krok w kierunku muchy w oku.

Tak, jak w japońskim teatrze bunraku lalkarze ubrani są na czarno, tak i operatorzy kamer powinni zniknąć z pola widzenia ukryci w swoich czarnych strojach.

Właśnie że nie. Jeśli w ogóle mieliśmy jakieś ubrania robocze, to Bert ubierał nas w stroje codzienne, a nawet kolorowe. Byliśmy postrzegani bardziej jako żywy V-Effekt.

Porozmawiajmy o aktorach występujących w tej hybrydzie teatru i filmu. Co zaobserwowałeś na początku swojej zawodowej drogi?

Bardzo szybko okazało się, że aktorom nie wolno grać przed kamerą „na mniejszą skalę” niż na scenie. Łatwo jest uwierzyć, że dzięki kamerze trzeba grać „filmowo”, czyli pokazywać całą sytuację minimalnym ruchem brwi. Ale w ten sposób powstałby tylko słaby teatr. Nie chcieliśmy cytować kina w teatrze, tylko dążyliśmy do tego, żeby w tej szczególnej sytuacji coś się rozwinęło, pojawiły się nowe możliwości dla aktorów. Zrozumiałe było, że wykonawcy powinni także przed kamerą grać teatralnie, z użyciem wszystkich środków scenicznych, bo to wciąż jest teatr, nie film. Aczkolwiek dla aktorów to medium niosło dodatkowe plusy – i dlatego wielu chętnie zaakceptowało kamerę. Pewne środki mimiczne, które przy dużej widowni niekoniecznie wywołują odpowiedni efekt we wszystkich rzędach aż do ostatniego (takie jak operowanie zmianami wyrazu oczu), mogły być teraz użyte w sposób szczególnie intensywny – czego nie wolno by im było robić podczas zbliżeń w filmie, bo efekt byłby przerysowany. To im sprawiało radość.

Wuttke mówi, że kamera obserwuje aktorów przy pracy. Nie uważam, żeby to było czymś złym, bo dzięki temu wytwarza się ta szczególna konstelacja, która polega na tym, że aktor interesuje nas niekoniecznie tylko jako odtwórca roli. Castorf natomiast konsekwentnie, od samego początku prób, reżyserował za pomocą kamery i ekranu. Patrzył na ekran, na którym montowaliśmy na żywo, mimo że sceny wciąż jeszcze były wymyślane. To też pozostawiało nam przestrzeń do rozwoju. Sposób wykorzystywania kamery i aktorstwo ewoluowały równolegle, nie tak, że najpierw zmieniał się jedno, a potem drugie.

A ty, czy siedząc w swoim małym boksie, a potem z ręczną kamerą na scenie, czułeś się jak filmowiec?

Jak filmowiec – nie. Ale wiedziałem, że pod względem artystycznym tego nie zepsuję, a poza tym czułem się niezbędny dla sprawy. Po trzydziestce zdobyłem pewność siebie. Być może miało na to wpływ moje interdyscyplinarne wykształcenie. Myślałem, że wideo (czy też sztuka wideo) znajdzie w teatrze nową przestrzeń dla prezentacji swoich atutów, że można tu dużo namieszać.

Dziś patrzę na to w sposób bardziej zdystansowany. Jesteś w dużej mierze kimś, kto oddaje się na służbę reżyserowi lub reżyserce i sprawie, materiałowi scenicznemu. To wszystko. Ale jako taki stajesz się znaczącym graczem w tej sytuacji. Zawsze było dla mnie ważne, żeby podchodzić do aktorów z własną energią, a zarazem świadomością sceny. Kiedy kamery używają leniwi operatorzy, to jakoś nie bardzo mogę uwierzyć w ich zdjęcia. Nawet jeśli są genialne...

A jednak wszystkie czynności związane z filmem łączyły się w twojej osobie: byłeś operatorem, montażystą, a także kimś w rodzaju reżysera.

Reżyserem jest ten, kto siedzi przy stoliku reżyserskim. W teatrze nie należy tego mylić z reżyserią obrazu, która zawsze musi się wpisać w większą całość. Ale pomocne było to, że można było być dyletantem w tak wielu dziedzinach. Nie wolno zapominać o tym, że kiedy zaczynaliśmy, pojawiła się krytyka: co to ma niby być, wideo w teatrze? Od samego początku moja praca miała w sobie coś z kalania gniazda. To nie ma wiele wspólnego z

czystym filmem czy ideą sztuki dla sztuki – i właśnie to lubię w wideo w teatrze. Że ono zawsze pozostaje w pewnym sensie niekonceptualne i brudne. Jeśli wygląda zbyt czysto, wiadomo, że będzie źle... Wideo w teatrze się przyjęło, ale wciąż postrzegane jest jako nękająca teatr epidemia, ta dyskusja nigdy nie ustała. Jednocześnie nigdy nie rozumiałem, skąd brało się takie poruszenie; to przecież tylko propozycja. Nadal można znaleźć i obejrzeć teatr bez wideo.

W tym czasie chcieliśmy eksplorować możliwości tego medium i nasze wielkie szczęście polegało właśnie na tym, że Castorf jest nieustraszony i robi wszystko, by stale iść do przodu, w sensie energetycznym. By wyciągnąć z ludzi, ile się da. Dlatego z nim nigdy nie było takich dyskusji, jakie później toczyłem z innymi reżyserami, że wideo jest „za mocne”, a aktorzy wydają się za mali. Z nim tego typu konflikty się nie zdarzały. Ale w kręgach teatralnych i w prasie krytykowano wideo, argumentując, że obecność aktorów zostanie osłabiona i tym podobne. Że zbyt wiele się zapośrednicza, że to teatr dystansu. W tym sensie był to oczywiście także teatr prowokacji, jak to prawie zawsze bywa w przypadku Castorfa, który się nie poddał, ale szedł dalej i dalej w eksplorowaniu granic możliwości tej formy sztuki.

Kiedy zacząłeś pracować również z innymi reżyserami?

Stosunkowo wcześnie. To działo się równolegle. Gdy zaczynałem pracę, od razu dostałem zamówienie od Clausa Peymanna na Festiwal w Salzburgu. W 2002 roku Sebastian Hartmann wystawił w Volksbühne powieść Christy Wolf *Niebo podzielone*. Zaproponowałem wykonanie swoistego remake’u obrazów ze słynnej wersji filmowej Konrada Wolfa. W pobliżu Halle znajduje się most, który wielokrotnie powraca w filmie jako motyw przewodni. Pojechaliśmy

tam i kręciliśmy na miejscu. To był inny rodzaj pracy.

Potem minęło prawie dwadzieścia lat, aż ponownie spotkaliście się przy *Czarodziejskiej górze* w Deutsches Theater, gdzie można było podziwiać nowe formy edycji obrazu z efektami graficznymi, a przede wszystkim stylistyczny zabieg przenikania jednego obrazu w drugi.

Tak, ale to wszystko są ujęcia na żywo ze sceny. Dla mnie było bardzo ważne, że Sebastian chciał dla tej produkcji, z koronawirusowej konieczności zaadaptowanej na potrzeby live streamingu, czegoś więcej niż tylko udokumentowania spektaklu, którego widzowie nie mogą doświadczyć w teatrze. Przez tydzień uczestniczyłem w próbach generalnych, potem mieliśmy pięć dni na przygotowania z kamerzystami. Sebastian powiedział (i konsekwentnie tego przestrzegał), że od tej pory myślimy tylko cyfrowo, już nie analogowo, o scenie i widowni. Zakwestionował wszystko, co uprzednio wystawił na scenie. Zmierzył się z tym, a także z pustym audytorium i sytuacją, w jakiej się znalazł. Nie należało udawać, że po prostu filmowany jest teatr, ale trzeba było podkreślić fakt, że musieliśmy to zrobić w taki sposób, bo to wszystko działo się w tym kryzysie, w tej pustce. Mieliśmy dwóch kamerzystów na scenie, jednego na widowni, do tego szerokie ujęcie z tyłu i ujęcie z góry. Stałem przy dwóch mikserach, które momentami były przeciążone, bo mieszało się tyle obrazów, że traciłem orientację. Do tego dochodziły animowane filmy Tilo Baumgärtela, który stworzył także cyfrowe maski, które można było na żywo nakładać na twarze aktorów za pomocą algorytmu podobnego do Snapchata. Wtedy starożytność i nowoczesność mieszały się w zadziwiający sposób. Intensywne wykorzystywanie zabiegu przenikania jednego obrazu w drugi było odkryciem podczas prób, Sebastian naprawdę się do tego przyłożył i miksowanie wideo nabierało momentami

charakteru czegoś ekstatycznego. Dwie twarze nakładały się na siebie, jedna z profilu, druga *en face*. Te intensywne zbliżenia przywodziły mi na myśl *Personę* Ingmara Bergmana. Sebastianowi z kolei przypomniawszy się Godard i dlatego włączył do filmu scenę spotkania dwóch filmujących się nawzajem kamerzystów. Ostatecznie było to również zintensyfikowanie wysiłków służących udowodnieniu tezy, że wideo w teatrze nie musi być słabością, ale może być wielką siłą. Odwieczne pytanie: co może powstać, kiedy jesteśmy w teatrze i wprowadzamy tam wideo? Coś trzeciego, coś, czego nie może osiągnąć ani samo wideo, ani teatr. Nie jest to film, nie jest to nagranie – wideo powstaje na żywo w teatrze, z jego specyficznym postrzeganiem czasu.

Przeskoczyliśmy o dwadzieścia lat. Co się z tobą działo w międzyczasie?

Po latach spędzonych u Castorfa, od 2005 roku studiowałem reżyserię filmową na DFFB (Deutsche Film- und Fernsehakademie) w Berlinie. Niedługo po rozpoczęciu studiów zostałem zaproszony do Cannes z półgodzinnym filmem *Gestern in Eden*, co oczywiście było świetnym doświadczeniem. Od tego czasu nakręciłem dwa filmy fabularne i mam nadzieję, że będzie ich więcej. Na boku zarabiałem, kręcąc wideo w teatrach. To były różnego rodzaju współprace. Z Susanne Øglænd przy współczesnej operze *Aura*, co było dla mnie o tyle ważne, że moje nagrania powstawały w całości na etapie przedprodukcji, a potem „wkładały się” właściwie wszędzie. Z Janem Bosse i Amelie Niermeyer współpracuję już od dłuższego czasu. Dla nich również tworzyłem w zasadzie gotowe, „przedprodukcyjne” filmy wideo, na przykład w *Czarownicach z Salem* były to rysowane kredą obrazy, które potem zmieniały się w filmy animowane, a w *Frankenstein/Homo Deus* – prawdziwy dwudziestominutowy film science

fiction, napisany, nakręcony i zmontowany w czasie prób. To były okazje do dalszego poszerzenia palety możliwości. Potem był jeszcze Milan Peschel, którego poznałem jeszcze jako aktora Volksbühne, były też dwie prace z Martinem Wuttke w Neuardenbergu...

W rozległej przestrzeni dawnego lotniska wojskowego, gdzie obraz z kamery niwelował ogromne odległości między widzami a sceną gry.

Persowie z 2003 roku to był tak naprawdę film na żywo wyświetlany na ogromnym ekranie przed hangarem i realizowany z wykorzystaniem techniki telewizyjnej. Za nami, kamerzystami, trzeba było nosić anteny satelitarne. Ponieważ w niektórych przypadkach musieliśmy pokonywać dość duże odległości, czasami zamieniało się to w wyścig: kto jest szybszy, kamerzysta czy osoba nosząca antenę... W pewnym momencie jedna z tych osób potknęła się i podcięła mnie, idącego wzdłuż linii horyzontu widzianego z hangaru. Obraz przechylił się w stronę nieba, a potem zniknął. To musiało wyglądać bardzo zabawnie.

To, co zostało wymyślone z myślą o przestrzeni teatru, zostało teraz wyciągnięte na światło dzienne. Nie chodziło już o ukryte wnętrza, ale o teatr filmowany na dużym obszarze.

I o rzeczywistość – z prawdziwymi drzewami, prawdziwą trawą, prawdziwym betonem i tak dalej. Nie chodziło o imitację teatru, ale zderzenie fikcji z rzeczywistością.

Kiedy po doświadczeniu z filmowaniem w teatrze na żywo zacząłeś studiować w renomowanej DFFB, czy wzbogaciło to twoje spojrzenie na reżyserię filmową, czy też było przeszkodą w sprostitaniu wymaganiom tego kierunku studiów?

I tak, i tak. To, co robi się w teatrze, często w filmie niekoniecznie jest dobre – i odwrotnie. Film i teatr właściwie nie mają ze sobą wiele wspólnego, jest pomiędzy nimi zaskakująco mało zbieżności, prawie żadnego kontaktu. Dla ludzi ze szkoły filmowej nie miało znaczenia, co działo się w Volksbühne i skąd się wywodzę. W ogóle ich to nie interesowało.

Zupełna ignorancja.

Tak, ale trzeba też powiedzieć, że ignorancja jest po obu stronach. Ludzie teatru bardzo interesują się filmem, ale raczej nie niemieckim – chyba że jest to Fassbinder. Zaczynając te studia, chciałem się również uwolnić od Volksbühne. Nie chciałem ciągle filmować z ręki.

Nakręciłeś film dokumentalny będący pełnym miłości portretem tego teatru.

Było to jeszcze w czasach Volksbühne, większość kręciłem w 2002 roku, a ukończyłem w 2004. Film¹ miał oficjalną premierę na Net Festivalu w Moskwie dopiero w 2017 roku, trzynastcie lat po zakończeniu prac. Można go teraz obejrzeć na Vimeo, a zrobiło to już dwanaście tysięcy osób.

Prawdopodobnie więcej, niż obejrzałoby go w kinie. Castorfowi i Neumannowi jakoś ten film nie przypadł do gustu, choć powstał na

zamówienie Volksbühne; aczkolwiek nie wiem nawet, czy Frank go kiedykolwiek widział. Film został zignorowany i trafił do szuflady lub krążył wśród fanów. Teraz to już dokument historyczny; został zaproszony do Moskwy, gdy było już jasne, że Chris Dercon zakończy erę Castorfa, i spojrzenie wstecz nabrało innej wartości.

Teraz do Volksbühne powrócił René Pollesch, z którym zrealizowałeś nowy spektakl, *Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer* (Karabiny pani Kathrin Angerer).

Tak, koło domknęło się w pewien sposób – lub też rozpoczął się następny obrót spirali. Nina von Mechow umieściła na scenie pomieszczenie, które można obracać wertykalnie, nie tylko horyzontalnie na scenie obrotowej, a także dźwig kamerowy – wszystko po to, by nakręcić film o tańcu, który jest centralnym punktem fabuły. Użycie żurawia jako unoszącego się oka było dla mnie nowym i wspaniałym doświadczeniem.

Mucha wyszła z zupy i znowu lata?

Właśnie. W produkcji filmowej takie żurawie kamerowe są obecnie wycofywane i zastępowane przez inne technologie. Ciekawe, że teatr przypomina o tych urządzeniach, które z zewnątrz wyglądają już jak dinozaury. Kiedy jednak usiądzie się za ich sterami, można tylko żałować, że zastępuje się je przez bezzałogowe dźwigi lub drony, które oczywiście mogą zrobić więcej i są mniej niebezpieczne. Ma się jednak wrażenie, że to oznacza śmierć kamerzysty. Żuraw w jakiś sposób oznacza narrację autorską: unosisz się nieważko nad rzeczami. Niestety, kiedy to

doświadczenie nie przepływa już przez ciało, staje się abstrakcyjne – lub powierzchowne.

Jaka przyszłość czeka łączenie filmu i sceny?

Mogę przewidywać tylko na podstawie mojej własnej drogi, a więc także mając na względzie zbiegi okoliczności, które wielokrotnie odegrały w niej rolę. Kiedy metateatr Pollescha zwraca się ku kinu i jego historii, sprawy znów mogą stać się ekscytujące. Wideo w teatrze stało się już czymś naturalnym. Istnieje możliwość ekspansji poprzez ulepszenia techniczne. Jeszcze pracując przy *Idiocie* musieliśmy nosić kable i mieć je na oku podczas filmowania na scenie. Dziś łącza radiowe pozwalają na inną swobodę w tworzeniu obrazu. Albo rozdzielczość obrazu w 4K, która jeszcze jakiś czas temu była dostępna tylko w kinie. Przez długi czas zastanawiano się również nad tym, co projektory mogą zrobić dla doświadczania obrazu. Ale to wszystko są szczegóły techniczne. Być może w dziedzinie cyfrowych obrazów można się jeszcze spodziewać wielkich skoków. Generalnie: pewien korpus już istnieje, a narracje są potencjalnie nieskończone. Trzeba też powiedzieć, że byłoby bardzo dziwne, patrząc na rozwój mediów w ostatnich dwudziestu-trzydziestu latach, gdyby nie zaistniały one w teatrze. Stały się one częścią naszej rzeczywistości, o której mówienie jest wciąż zadaniem teatru. Nie musisz kochać tej rzeczywistości – ale musisz się z nią zmierzyć.

Tłumaczenie: Anna R. Burzyńska

Wzór cytowania:

Podoba mi się to, co brudne. Z Janem Speckenbachem rozmawia Thomas Irmer, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/podoba-mi-sie-co-brudne>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Przypisy

1. *Zeitspuren oder Vermessung eines Theaters. Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz*,
<https://vimeo.com/227943924>.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/podoba-mi-sie-co-brudne>

didaskalia

gazeta teatralna

Berlin

Zaklęty krąg

Tomasz Raczkowski

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

Kata Webér

Minime

reżyseria: Kornél Mundruczó, scenografia: Mona-Marie Hartmann, Stéphanie Laimé, kostiumy: Flóra Kruppa, muzyka: Daniel Freitag, światło: Kevin Sock, kamera: Richard Klemm, Gian Suhner, dźwięk: Jonathan Bruns, Abdoul Kader Traoré, dramaturgia: Soma Boronkay, Jutta Wangemann

premiera: 29 stycznia 2022

Pisząc o nowych produkcjach uznanych twórców zazwyczaj w mniejszym lub większym stopniu staramy się umiejscowić je w kontekście dotychczasowego dorobku, wskazując na powracające motywy tematyczne i stylistyczne, charakterystyczne obsesje czy manieryzmy. W przypadku *Minime* Kornela Mundruczó i Katy Webér nie trzeba się specjalnie gimnastykować, by wskazać ciągłości pomiędzy tym a poprzednimi tytułami w dorobku węgierskiego duetu. Robi to sama dramatopisarka, zaznaczając w programie, że zrealizowany w berlińskiej Volksbühne spektakl stanowi rodzaj rozwinięcia refleksji, podejmowanych w *Częstkach kobiety*. Autorski duet

czyni to powiązanie czytelnym zarówno w warstwie realizacyjnej, jak i treściowej.

Podobnie jak w warszawskim spektaklu (i w mniejszym stopniu w stanowiącym jego rozszerzenie filmie kinowym), głównym tematem *Minime* są sprofilowane genderowo mechanizmy władzy wpisane w rodzinną „podstawową komórkę społeczną”. O ile jednak w *Częstkach...* osiłą było macierzyństwo i ciało kobiety-matki, o tyle w berlińskim spektaklu centrum jest figura dziecka. Tytułowa Mini to dziesięcioletnia Dalma, nazywana tak pieszczotliwie przez Clau, sfrustrowaną przemijaniem własnej urody przedstawicielkę klasy średniej. Przydomek brzmi wprost złowrogo – sama Clau tłumaczy buntującej się dziewczynce, że znaczy on ni mniej, ni więcej tylko „mała ja”, odsłaniając toksyczną dynamikę projektowania własnych ambicji, frustracji i marzeń na dziecko. Stawia to w jednoznacznym świetle fakt, że matka pieczołowicie przygotowuje dziesięciolatkę do konkursu piękności – cała akcja rozgrywa się w wieczór poprzedzający ich wylot do USA, gdzie organizowana jest impreza. Ten moment staje się dla Mundruczó i Weber sceną dla wiwisekcji rodzinnych dysfunkcji i międzypokoleniowego dziedziczenia ograniczających gorsetów konwencji i kompleksów.

Spektakl podzielony jest na dziesięć rozdziałów, mają one jednak znaczenie raczej marginalne, a przejścia między nimi są płynne, niemal niezauważalne. Nazwane „lekcjami”, podkreślają poruszany w spektaklu temat szkolenia i wtłaczania w ramy systemu, trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że to zbytek dosłowności, zwłaszcza że Webér podejmowane tematy raczej przeplata, niż wyodrębnia fabularnie. Tym, co w istotny sposób dzieli akcję *Minime* na segmenty, jest, podobnie jak w *Częstkach kobiety*, zastosowanie projekcji filmowej, wyciągającej na scenę działanie w zamkniętej i ukrytej przed widownią przestrzeni. Początkowe sceny, w których Mini i jej matka krzątają

się po wnętrzu, oglądamy wyświetlone na betonowej ścianie, którą aktorki oddzielone są od widowni. Idzie ona w górę na krótko po przyjeździe do domu mężczyzny – Josefa, męża i ojca rodziny. Od tej pory spektakl rozwija się już bez zapośredniczenia. O ile jednak filmowy prolog w *Cząstkach kobiety* pełnił wyraźną funkcję strukturalną, o tyle w *Minime* wydaje się pustą sygnaturą Mundurczó. Oddzielane tym przejściami części spektaklu można co prawda postrzegać jako przestrzenie kameralnej introdukcji i właściwej narracji, ale ta dystynkcja jest minimalna i pozbawiona większego znaczenia dla dynamiki utworu, podobnie jak czysto techniczny podział na „lekcje”. Te formalne zabiegi są tu zbędnym ornamentem, inscenizacyjnym manieryzmem reżysera.

Całość opiera się na precyzyjnym, trzymającym się klasycznej formuły trzech jedności tekście. W miarę rozwoju wieczoru z życia rodziny (podobnie jak w poprzednim projekcie) Webér eksponuje rozsadzające ją od środka napięcia i powiększa początkowo drobne zgrzyty do tragicznych rozmiarów.

Dramaturgia organizuje się wokół ambiwalentnej postawy Mini wobec matki i nierozzerwalnie wpisanego w ich relację uczestnictwa w konkursach piękności. Z jednej strony obserwujemy szamotaninę dziecka, które pomimo pozorów domowego ciepła jest rozpaczliwie osamotnione i na oślep poszukuje drogi do rodzicielskiej miłości lub tylko akceptacji. Z drugiej widzimy fatalne niedostosowanie nieszczęśliwej w małżeńskim życiu kobiety do roli matki, z braku lepszych wzorców poszukującej macierzyńskiej miłości w tragikomicznym projektowaniu córki według swojej wyidealizowanej wizji. Wybrzmiewa w niej równocześnie narcyzm (mussz być jak ja), jak i kompleksy (mussz być tym, czym ja być nie mogę). Co ważne, mimo że punktem wyjścia są figury wyraźnie przerysowane, Weber i Mundurczó stopniowo dodają relacji między postaciami głębi i złożoności. Dzięki temu w finałowych scenach dostrzegamy wielopoziomowe uwikłanie obydwu

bohaterek i możemy dostrzec również niejednoznaczność postaci matki, w interpretacji Kathrin Angerer przeobrażającej się z kreskówkowej „złej matki” w kobietę zmagającą się z wewnętrznymi demonami.

Odwrotną trajektorię obserwujemy w przypadku męskiej postaci. Grany przez Daniela Sträßera Josef rozpoczyna spektakl jako „ten dobry”, bardziej otwarty i wyrozumiały wobec córki, biorący jej stronę i równoważący toksyczne oddziaływanie żony. Wraz z kolejnymi interakcjami, zwłaszcza długimi dialogami pomiędzy dwojgiem małżonków, obraz ten ulega jednak rozbiciu. Dynamika relacji pomiędzy „głową rodziny” a jego żoną i córką jest osadzona klarownie w feministycznej perspektywie, za pomocą której Mundruczó i Weber diagnozują domyślną asymetrię rodzicielskiego zaangażowania oraz równocześnie bierną i przemocową rolę toksycznej męskości w kształtowaniu i przekazywaniu norm kobiecości. Choć w *Minime* ojciec nie staje się całkowicie złowrogą figurą męskiej dominacji i opresji, postawny, arogancki blondyn paradykujący po domu ze strzelbą i w myśliwskim ubraniu w pewnym sensie zaczyna uosabiać patriarchat – statyczną siłę cywilizacji i logiki strzegącą porządku rzeczy, wyznaczającą reguły rozhisteryzowanym kobietom.

Tę figurę autorski duet uziemia dyskretnym wprowadzeniem kontekstu klasowego, wskazując na szersze społeczne uwarunkowania zachowania mężczyzny (analogicznie, jak wskazują na kontekst toksycznego zachowania Clau). W tym miejscu twórcy ciekawie wykorzystują lokalny kontekst, w który wchodzi, realizując spektakl w Volksbühne – brutalistyczno-modernistyczna, betonowa scenografia zestawiona z artefaktami myśliwskimi oraz rzucanymi w kilku miejscach nawiązaniami do mrocznych lat trzydziestych i czterdziestych rezonuje specyficznie w pamiętającej te czasy berlińskiej sali. Podobnie jak w feministyczny dramat *Cząstek kobiety*

wplatane były konteksty społeczno-polityczne (po)transformacyjnej Polski, tak w *Minime* uruchomiony zostaje kontekst długiego cienia niechlubnej historii, kładącego się na współczesne życie. W tym świetle genderowe role reprodukowane przez bohatera i bohaterki spektaklu można postrzegać jako pokłosie swoistego długiego trwania społecznych konwencji, przez co krytyka przesuwana się z jednostek na struktury.

Sednem *Minime* jest mechanizm zaklętego kręgu procesu, w którym córki niejako zostają skazane na powielanie symbolicznej przemocy, której same zaznały. Postać Mini – nad wyraz dojrzała, bez wpadania w manieryzm „małej dorosłej”, zagranej przez Maię Raę Domagale – stanowi egemplifikację tego zjawiska. W tym sensie dziewczynka rzeczywiście jest małą wersją swojej matki, doznając z jej strony tej samej tresury, jaką ta prawdopodobnie sama przeszła w jej wieku, a wszystko to dzieje się wobec koniec końców obojętnego na jej emocje męskiego oka. Co więcej, choć twórcy wplatają w narrację sugestie przyszłego przełamania schematu, to dają nam mocne podstawy, by sądzić, że traumatyzowana i popychana do ekstremum Mini jest na dobrej drodze do stania się taką, jaką jest jej „większa wersja” – i odtworzenia cyklu przemocy.

Mundruczó i Webér niejako sami narzucili recepcji *Minime* odniesienia do poprzedniego spektaklu, realizowanego w Warszawie. Szczególnie w odbiorze tych widzów i recenzentów, którzy mieli okazję *Cząstki kobiety* oglądać w wersji scenicznej, a nie jedynie filmowej. To powiązanie jednak raczej ciąży berlińskiemu spektaklowi, niż mu służy. Pod względem formalnym, mimo imponującej scenografii i bardzo dobrych kreacji aktorskich, najnowszy spektakl Mundruczó i Webér ustępuje temu z TR Warszawa. Rozwiązania stosowane przez reżysera są mechaniczne i raczej odtwórcze, nie spinając się zbyt mocno z treścią utworu. W warstwie

znaczeniowej z kolei *Minime* rzeczywiście interesująco rozwija rozważania duetu na temat współczesnej kobiecości, jednak rozpisany na trzy postacie dramat sprawdza się wystarczająco jako autonomiczna wypowiedź. Dlatego też trochę szkoda, że Mundruczó nie odchudził *Minime* z inscenizacyjnych popisów, budujących (trochę wymuszoną) paralelę między tym spektaklem a *Cząstkami*. Precyzyjna i znakomicie wygrywająca różnego rodzaju podteksty opowieść Katy Webér broni się z powodzeniem sama. Mogłaby bronić się bez „mundruczowskich” manieryzmów, ostatecznie broni się pomimo nich.

Wzór cytowania:

Raczkowski, Tomasz, *Zaklęty krąg*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/zaklety-krag>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 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/zaklety-krag>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Słoma

Katarzyna Niedurny

Teatr Współczesny w Szczecinie

Spartakus. Miłość w czasach zarazy

na podstawie reportaży Janusza Schwertnera, materiałów dokumentalnych i wywiadów z pacjentami, rodzicami oraz medykami oddziałów psychiatrii dziecięcej w Polsce

reżyseria: Jakub Skrzywanek, scenariusz: Weronika Murek i Jakub Skrzywanek, scenografia: Daniel Rycharski, kostiumy: Natalia Mleczak, muzyka: Karol Nepelski, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński; choreografia: Agnieszka Kryst; wideo: Krzysztof Kuźnicki i Jakub Skrzywanek

premiera: 13 maja 2022

Wszędzie leży słoma, wyścielając podłogę postawionej na scenie zagrody. Metalowe przegrody sięgające aktorom do kolan tworzą plan budynku. Kontrastują z realistycznymi meblami: szafami, wystrojem łazienki, szpitalnymi łózkami oraz uniformami lekarza i pielęgniarek, wprowadzając widza w konsternację. Stałość, fachowość i powaga szpitala psychiatrycznego, bo tu właśnie jesteśmy, zostaje przez tę słomę wyraźnie podważona, podkreślając tymczasowość i bylejakość miejsca, które poznajemy.

„Po prostu chlew”, chciałoby się powiedzieć, czytając reportaże dziennikarza Onetu Janusza Schwertnera, opisujące stan psychiatrii dziecięcej w Polsce, które są podstawą spektaklu *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* Jakuba Skrzywanka. Słowo „brud” powtarzane jest w nich bardzo często. Brudne są popisane ściany, brud śmierdzi duszącym zapachem niewietrzonych nigdy pomieszczeń, brud zaschniętej krwi widoczny jest na niedopranej pościeli, wydawanej w tym stanie nowym pacjentom. O jego zmycie nikt nie miał czasu zadbać, nie było na to pieniędzy, nie było również takiej potrzeby. Szpital nie jest w końcu po to, żeby komuś, a szczególnie dzieciom, było przyjemnie. O kondycji pacjentów w tym świecie dobitnie świadczy wizualna metafora zwierzęcej zagrody oraz tytuł, którego pierwszy człon odwołuje do postaci stojącej na czele buntu niewolników w starożytnym Rzymie. Tylko że w tym świecie miejsca na bunt nie ma. Scenografię z tekstami łączy także poczucie zamknięcia i osaczenia, potęgowane przez metaliczny odgłos zamykanej przez pielęgniarki zasuw. Życie w szpitalu jest inne niż na zewnątrz, a granica między tymi światami wyraźna.

Po *Opowieściach niemoralnych* i *Śmierci Jana Pawła II* to już trzeci spektakl, w którym Skrzywanek posługuje się techniką rekonstrukcji, wpisując w nią realistyczną grę aktorską, doprecyzowując wydarzenia wyświetlanymi na scenie napisami oraz powołując się na konkretne źródła wiedzy. Tym razem wybór reportażu pomaga mu w przedstawieniu na scenie trzech dni hospitalizacji Wiktora.

Urodzony w ciele dziewczyny chłopiec do szpitala trafia z powodu myśli samobójczych. Instytucja szybko okazuje się przepełniona – Wiktor może liczyć jedynie na materac na korytarzu, lekarz nie ma dla niego czasu, a personel medyczny uparcie nazywa go dziewczyną. Zastygły w stuporze Wiktor (wybitna rola Anny Januszewskiej) z całych sił stara się oddzielić od

tego dziwnego świata. Mimowolnie staje się jednak wraz z widzami świadkiem okrucieństwa i obojętności szpitala. Tutaj dzieci mogą jeść byle co, mogą być zamykane na całe dni w izolatce, w ramach kary mogą zostać zmuszone do chodzenia w brudnych piżamach i również w ramach kary muszą uczyć się na pamięć wierszy i zdawać przed lekarzami lektury. W uważnym czytaniu nie pomagają im przydzielane bez podstaw medycznych leki. Dzień zaczyna obowiązkowa wspólna modlitwa. Terapia nawet dla laika wygląda niepokojąco: lekarz nie pamięta swoich pacjentów, zamiast pytać o ich samopoczucie, każe szybko zdrowieć, widząc, że głową jest już przy następnych obowiązkach. Ogólny chaos pogłębia brak uwagi personelu medycznego.

Skrzywanek nie tworzy z lekarza (Maciej Litkowski) i pielęgniarek (Adrianna Janowska-Moniuszko, Helena Urbańska, Adam Kuzycz-Berezowski) potworów. Znany z tekstów kultury sadyzm (pokazywany w takich filmach jak *Lot nad kukułczym gniazdem*) zastępuje mniej widowiskowe wyczerpanie, brak czasu i środków, brak pomocy i wsparcia systemu. Kulminacyjnym momentem spektaklu jest gwałt pacjenta (Przemysław Walich) na niedopilnowanej dziewczynce (Krystyna Maksymowicz). Po tym wydarzeniu zdecydowane ruchy jej matki (Ewa Sobczak) wyraźnie kontrastują z bezruchem i stuporem lekarza i pielęgniarek – przedstawicieli systemu, którzy po prostu nie wiedzą, co w tym momencie można zrobić. Po tym wydarzeniu Wiktor decyduje się na wyjście ze szpitala. Na koniec dostaje jeszcze radę od lekarza, że być może pierwsze doświadczenia seksualne ugruntują go w jego kobiecości. I chociaż wydarzenia na scenie to mieszanka kilku różnych tekstów, postać chłopca jest prawdziwa. Jak dowiadujemy się z napisów – jakiś czas po opuszczeniu szpitala popełnia on samobójstwo, skacząc pod wagon metra.

Następuje wyciemnienie. Na ekranie pojawiają się dwie postaci: matki Wiktora i matki jego przyjaciółki, w reportażu jeszcze Kuby, obecnie już Aurelii. Opowiadają one o swoich doświadczeniach spotkania z psychiatrią dziecięcą – wzruszając, jak i dzieląc się fachową wiedzą, tak przydatną w kraju, w którym ponad siedemdziesiąt procent nastolatków LGBTQ+ ma myśli samobójcze. Wstrząsająco po obejrzeniu pierwszej części spektaklu brzmi rada – jeśli twoje dziecko ma myśli samobójcze, to i tak najlepiej oddać je do szpitala, jakikolwiek by on nie był.

Przekazywanie opowieści w formie teatralnego spotkania ciała z ciałem silnie uruchamia jej emocjonalny wymiar. Dodatkowo metoda rekonstrukcji pozwala widzom na uczestniczenie w wydarzeniach, które dotąd były dla nich niedostępne. Skrzywanek, pokazując na scenie w spektaklu *Opowieści niemoralne* historię gwałtu Romana Polańskiego na Samancie Geimer, inscenizuje niełatwe w lekturze i trudno dostępne zeznania sądowe, w *Śmierci Jana Pawła II* dociera za zamknięte drzwi Watykanu za pomocą syntezy wiedzy z kilku źródeł i wiedzy grup eksperckich. W przypadku *Spartakusa. Miłości w czasach zarazy* podstawą są dla niego reportaże popularnego i nagradzanego autora, uzupełnione o wiedzę wniesioną do procesu teatralnego przez zaproszonych ekspertów. Nie jest to materiał źródłowy, tylko już opracowane, ujęte w konkretną opowieść treści. Niby to podobny gest, wpisany w podobny styl inscenizacji, a jednak zmienia wymowę stosowanych przez reżysera środków. Mam wrażenie, że na niekorzyść. Kilka historii, kilka reportaży zostaje zamkniętych w ramach trzech dni Wiktora w szpitalu. Siłą rzeczy z tekstów Schwertnera wycięte i wklejone na scenę są punkty kulminacyjne, odrzucone fragmenty nabudowania akcji, wyjaśnienia, opisu systemowych problemów szpitali. Stworzona w ten sposób dramaturgia atrakcji prowadzi nas przez szereg traumatycznych wydarzeń. Każda scena musi być mocna, budzić silne

emocje i potwierdzać na różne sposoby tezę – dzieci w polskich szpitalach psychiatrycznych mają naprawdę ciężko. Teksty w kontekście spektaklu są ciekawsze, bardziej spójne, różnicujące emocje i wrażenia czytelnika. Długo zastanawiam się w trakcie oglądania, po co tu jest teatr. W końcu dostałam odpowiedź: jako trampolina do drugiej części spektaklu.

Ściana, pełniąca dotąd funkcję ekranu, zostaje podniesiona, odsłaniając drugą część sceny. W niej również dominuje słoma. To z niej wykonane zostały wielkie figury – ludzkie postaci inspirowane ołtarzami dożynkowymi. Przedstawiają trzy pary ubrane w stroje ludowe. Ich autor, czyli debiutujący w roli scenografa artysta wizualny Daniel Rycharski (o którym powstał film *Wszystkie nasze strachy*) w swojej sztuce łączy motywy kampowe, odniesienia do społeczności LGBTQ+ z inspiracją wsią oraz tradycyjnymi ludowymi motywami. Tu wykonane ze słomy figury tworzą pary: heteroseksualną, gejowską i lesbijską. Ten obraz uzupełniają wchodzący na scenę ubrani w stroje ludowe aktorzy: mężczyźni w strojach kobiet i kobiety w strojach mężczyzn. Śpiewają ludowe przyśpiewki, tańczą, zapraszając wszystkich na wesele. Chwilę wcześniej wyświetlony zostanie ostatni napis – największym marzeniem Wiktora był ślub z Kubą. Ta scena dedykowana jest temu marzeniu.

Na scenę zaproszona zostaje para lesbijek. Teatr, przejmując zadania instytucji publicznej, staje się miejscem ich ślubu, okraszonego ludowymi piosenkami i tańcami. W tej radosnej atmosferze aktorka przejmująca funkcję urzędniczki powtarza performatywny komunikat: ogłaszam was żoną i żoną. Czy w związku z tym na scenie coś się stało naprawdę?

Wszyscy wiemy, że w Polsce te słowa, skierowane do par homoseksualnych, nie mają mocy prawnej. Ale jednocześnie coś w rzeczywistości zmieniają. Na scenie ustanowiony zostaje projekt przyszłości. Obecność ciała aktora już nie

tylko zaświadcza – tak było. Tym razem ogłasza: skoro to robimy, to znaczy, że jest to możliwe, a my, widzowie, jesteśmy tego świadkami. Przedstawienie powoli kończy się w rytm kolejnych wesołych przyśpiewek. Jest jednak w Szczecinie jeszcze jedna rzecz, która wydarzyła się naprawdę.

W pracy nad zaprojektowaniem i zrobieniem ze słomy wielkich figur spotkało się kilka osób: panie z Koła Gospodyń Wiejskich ze wsi Stobno oraz osoby LGBTQ+. Do spektaklu, jak mówi reżyser, zaproszonych zostało niemal czterdzieści osób¹. Poza wspomnianymi grupami były to: matki hospitalizowanych dzieci, studentki Akademii Sztuki w Szczecinie, Stowarzyszenie Lambda Szczecin, konsultantka z zakresu psychiatrii dziecięcej, konsultantka z zakresu suicydologii, konsultanci z zakresu ratownictwa medycznego. Osoby, które prawdopodobnie nie miałyby szansy spotkać się poza teatrem, a już na pewno nie miałyby czasu ze sobą porozmawiać. Dzięki temu spektakl staje się przestrzenią spotkania, miejscem rozmowy różnych grup społecznych oraz polem debaty nad rozwiązaniami przyszłości. I w tym widzę największe zwycięstwo tego teatru, który otwiera swoje drzwi, stając się instytucją prawdziwie publiczną.

Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *Słoma*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/sloma>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Katarzyna Niedurny – teatrołóżka, dziennikarka, recenzentka. Stale współpracuje z magazynem internetowym dwutygodnik.com.

Przypisy

1. <https://wiadomosci.onet.pl/szczecin/milosc-w-czasach-zarazy-reportaz-ja...>

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/sloma>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Chciałabyś Fausta na prezydentkę?

Agata Skrzypek

Teatr Wybrzeże w Gdańsku

Johann Wolfgang von Goethe

Faust

przekład: Adam Pomorski, reżyseria: Radosław Stępień, dramaturgia: Konrad Hetel, scenografia: Paweł Paciorek, kostiumy: Aleksandra Harasimowicz, muzyka: Hania Rani, opracowanie dźwiękowe: Michał Górczyński, wideo: Natan Berkowicz, reżyseria światel: Aleksandr Prowaliński, ruch sceniczny: Kinga Bobkowska

premiera: 21 kwietnia 2021

Teatr Ludowy w Krakowie

Werner Schwab

Prezydentki

przekład: Monika Muskała, reżyseria: Radosław Stępień, dramaturgia i scenografia: Konrad Hetel, kostiumy: Aleksandra Harasimowicz, muzyka i wideo: Nikodem Dybiński, reżyseria światła: Katarzyna Smożewska

premiera: 22 maja 2022

Na wstępie powinnam chyba uprzedzić, że nie jestem najlepszą odbiorczynią

teatru Radosława Stępnia i Konrada Hetela. Spektakle odruchowo odczytuję w kluczu feministycznym i moją uwagę przykuwają szczegóły, które raczej nie powinny wysuwać się na pierwszy plan w obliczu stawianych na scenie pytań o kondycję człowieka i sens egzystencji. Słabo wchodzę też w iluzję realistycznie budowanych postaci, a przecież to właśnie praca z aktorami stoi w centrum zainteresowań i artystycznych poszukiwań tego reżysera (*Bez drżenia...*, 2020). Od czasu obejrzenia spektaklu *Słowacki umiera* istnieje jednak we mnie poczucie (a czasami nadzieja), że gdzieś pod tymi warstwami niedopasowania znajduje się poczucie humoru, które być może z twórcami współdziele.

Faust i *Prezydentki*, o których piszę poniżej, znacząco różnią się od siebie, jeśli chodzi o dramaturgię, relacje między postaciami i ogólną jakość artystyczną. Decyduje o tym, jak mi się wydaje, wybór literatury: *Prezydentki*, jako rozpisany na trzy aktorki kameralny dramat z lat dziewięćdziesiątych, jest być może bliższy mojej (i twórców) wyobraźni, ponieważ dostarcza więcej punktów styczności między fabułą a rzeczywistością. Jednocześnie nie da się pominąć faktu, że prosto skonstruowana fabuła i swoista samowystarczalność materii językowej tego dramatu pozwalają na drobiazgową pracę interpretacyjną przy budowaniu sensów i napięć dramaturgicznych. *Faust* z kolei nie dość, że uważany jest za niesceniczne *opus magnum* niemieckiego poety (a więc i obwarowany presją genialnej, uniwersalnej interpretacji), dodatkowo nastroczył twórcom trudności w, jak sądzę, wyborze, adaptacji i powiązaniu ze sobą wątków. Decyzjom reżyserskim i choreograficznym nie sprzyjała także powolna fraza wiersza, która po prostu musi wybrzmieć, by akcja posunęła się naprzód.

Mężczyzna w sile wieku, doktor Faust, siedzi zgarbiony w snopie światła na strzelistym tronie-stosie (scenografia: Paweł Paciorek). To centralny punkt

sceny, która jest otwartym na publiczność pokojem-pudełkiem. Od trzech ścian oddzielają go zwisające pionowo pasy materiału, służące przy okazji jako ekran dla projekcji i pracy światła. Faust (Miroslaw Baka) ubrany jest w białą koszulę (w miarę toku akcji coraz bardziej rozchełstaną), marynarkę i pasujące do niej czarne spodnie. Gra rozczarowanego twardziela w kryzysie, który monologuje o utraconej młodości. Jego życie minęło na dążeniu do poznania prawdy, lecz nie jest nią usatysfakcjonowany. Jawi się jako postać nie tyle uniwersalna, ile kiczowata. Już w tym momencie pojawia się pytanie: komu dziś potrzebny jest taki Faust, będący symulakrum dobrze znanych już wizerunków mężczyzn w kryzysie? Czyj namysł nad życiem reprezentuje? Kto wysłucha go z empatią?

Osią spektaklu jest romans głównego bohatera z „piękną i czystą” Małgorzatą (Agata Bykowska), przywołany na dwóch splątanych osiach czasu, teraźniejszości i przeszłości. Na mocy paktu zawartego z Mefistofelesem (Magdalena Gorzelańczyk), Faust powraca do czasów swojej młodości, a Homunculus (Robert Ciszewski), którego tworzy w porozumieniu z Wiedźmą (Justyna Bartoszewicz) inscenizuje przed nim wspomnienia miłosnej sielanki. Ta wkrótce, za sprawą diabła, zmienia się w koszmar – dziewczyna ulega manipulacjom młodego Fausta, a później zostaje przez niego porzucona. Oskarżona o nierząd i uwięziona, popełnia samobójstwo, zabierając ze sobą dziecko. Rozpacz starego Fausta, któremu Małgorzata ukazuje się w upiornie-śpiewnej wizji pod koniec pierwszego aktu, wynika jednak nie z rachunku sumienia, ale raczej z faktu, że został oszukany przez Mefistofelesa, zatem wracamy do punktu wyjścia: mężczyzna jest zgorzkniały, bo nigdy w swoim życiu nie wziął za nic odpowiedzialności. To jednak moja diagnoza; intencje Stępnia i Hetela nie są tu jasne. Równolegle do tych wydarzeń Faust filozofuje i potępia swoje wybory. Nie umiem powstrzymać się od ironii – ale naprawdę zastanawiam się, kto jest

adresatem takiego scenariusza rozwoju postaci.

Zgódźmy się jednak, że sylwetkę Fausta trudno jest przepisać krytycznie bez zmian w tekście i można zresztą nie chcieć tego zrobić, skoro już u Goethego historia ta ujęta jest w ramę przedstawienia. Dzięki niej cały świat sceniczny można przedstawić lub przeczytać w krzywym zwierciadle, powstrzymując procesy identyfikacji z bohaterami. U Stępnia spektakl także rozpoczyna się sceną metateatralnego wyzywania publiczności przez Kaznodzieję (Paweł Pogorzałek) od grzesznej hołoty, która goni za modami. Niemniej rama ta nie spełnia funkcji budowania efektu obcości, ujmowania wydarzeń i postaw w cudzysłów. Konwencja teatru w teatrze jest tu przeźroczystym, literackim wstępem, w obrębie którego dziwnie razi niewykorzystanie przestrzeni na autorskie (reżysera, dramaturga, aktorów) komentarze. Fabuła zaś rozgrywa się zupełnie na serio.

Oparte na podawaniu tekstu przedstawienie zdominowane jest, co rzadko się zdarza, przez muzykę i światła. Kompozycje autorstwa Hani Rani są przepiękne, nastrojowe, wyraziste – ale, włączone w całą tkanę spektaklu, narzucają scenom ton emocjonalny, przez co relacje między postaciami wydają się wtórne wobec dźwięku. Podobnie niejasna (o, ironio) wydała mi się reżyseria światła autorstwa Aleksandra Prowalińskiego. Scenę często pogrążano częściowo w mroku, doświetlano jej niewielkie obszary, co jednak nie współgrało z choreografią Kingi Bobkowskiej, skutkiem czego aktorzy często wchodzili w pole widzenia lub wychodzili z niego bez konkretnego powodu. W grupowych scenach dezorientowało mnie punktowe oświetlenie bohaterów, których rola ograniczała się do słuchania dialogu innych i odwrotnie, uciekanie w cień tych prowadzących akcję. Próba ożywiania wpisanej w *Fausta* statyczności za pomocą muzyki (za opracowanie dźwiękowe odpowiadał Michał Górczyński), kostiumu (projekty Aleksandry

Harasimowicz w dużym stopniu budowały charakterystykę postaci) i projekcji wideo (autorstwa Natana Berkowicza) tym mocniej zwracała uwagę na brak pogłębionych relacji między bohaterami oraz przepływu energii między aktorami.

Ich beczynna obecność na scenie to zresztą jeszcze inny problem, choć nie wiem, czy reżyserski, czy choreograficzny, a może właśnie wynikający z niedopasowania pomysłów. Przykładem tego jest sekwencja, w której Faust, doszedłszy do porozumienia z Mefistofeilesem, wraca w monologu na swój tron, z kolei niedoświetlona Gorzelańczyk bez czytelnego celu snuje się pod tylną ścianą, to przystając, to spoglądając na Bakę lub na swoje stopy. Sprzeczne komunikaty wizualne i dźwiękowe oraz swego rodzaju fałsz aktorskich ciał, często ustawionych na scenie jakby zbyt technicznie, w konkretnych, zafiksowanych punktach, utrudniały mi odbiór tej historii. Jedyną rzeczywiście dobrze wymyśloną i wyreżyserowaną relacją wydała mi się ta między obydwojma Faustami a Małgorzatą. Bykowska chyba najlepiej odnalazła się w swoim wątku, intensywnym, skondensowanym, ale stale obecnym i sceny z jej udziałem wytwarzały napięcie między postaciami.

Faust wydaje mi się tego rodzaju spektaklem, na który trzeba nałożyć własną nakładkę myślową, usytuować się wobec niego z jakimś osobistym problemem, przystawić mu lustro, by stał się komunikatywny i znaczący. Czy to po stronie widza powinno się znaleźć składanie wszystkich elementów w całość?

Wobec *Prezydentek* trudno zastosować feministyczną podejrzliwość, choć kusi, by napisać, że w sytuacji wyjściowej dramatu trzy kobiety rozmawiają o tym, o czym Wernerowi Schwabowi wydawało się, że rozmawiają kobiety, kiedy są same. Niedługa historia realizacji *Prezydentek* w Polsce potwierdza

głównie męską fascynację tą sztuką, reżyserowali je bowiem m.in. Krystian Lupa (oczywiście), Tomasz Dutkiewicz (dwukrotnie) czy Grzegorz Wiśniewski (trzykrotnie!). Ale sam dramat znalazł się w polskich teatrach dzięki inicjatywie i tłumaczeniu Moniki Muskały, na scenie zaś oglądamy nie tyle kobiety jako Inne, ale ich język, który „powołuje do chwilowego istnienia mówiące nim podmioty; podmioty częstokroć świadome swojej wtórności” (Schwab, 1999, s. 11). Warto też zauważyć, że postacie Grety i Erny wymyślono jako emerytki, a więc w domyśle pozbawione są tych elementów kobiecości, które męskocentryczne narracje z różnych powodów chcą wziąć w posiadanie: cielesnej młodości, „dziewictwa”, atrakcyjności, podatności na wpływy. Figura starej kobiety, choć opowiadana poprzez braki lub cechy negatywne, nosi w sobie potencjał do lokowania podmiotowych, emancypacyjnych historii.

Przechodząc do spektaklu *Stępnia*, chciałabym zauważyć, że tym razem warstwa wizualna – scenografia Hetela, kostiumy Harasimowicz i światła Katarzyny Smożewskiej – tworzy bardzo zgrane trio. Akcja rozgrywa się w zagraconym i urządzonym w starym stylu, nawet przytulnym salonie (inaczej niż u Schwaba, który podobny klimat pomieszczenia buduje w kuchni). Pierwszych kilka minut spektaklu wypełnia oglądanie wspólnie z Erną (Małgorzatą Kochan) dokumentu telewizyjnego o wizycie Jana Pawła II w Niemczech w 1980 roku. Kobieta siedzi nieruchomo w fotelu przed telewizorem, na głowie ma futrzaną czapkę, którą znalazła na śmietniku, a ubrana jest domowo w rozciągnięty brązowy sweter z doszytymi, opadniętymi aż do brzucha pierśiami. Greta (Katarzyna Tlałka), z twarzą ukrytą w kępie doczepionych włosów, śpi na ustawionej pośrodku sceny kanapie o elegancko wygiętych podłokietnikach. Po lewej stronie, na meblościance, wśród kilku rupieci, siedzi przygarbiona Maryjka (Zofia Stafiej), zasłonięta do połowy nałożonym na głowę kloszem. Otrzymujemy w

ten sposób metaforę fizycznej i mentalnej stagnacji: kobiety wrosły w ten pokój. Źródła światła (ekran telewizora, lampki ogrodowe, imitacja blasku księżyca i koloru żarówek) są dobrze rozplanowane, a przede wszystkim zmieniają się łagodnie, bez blackoutów, współgrając z przejściami między scenami, co po doświadczeniu oglądania *Fausta* wydaje mi się osiągnięciem nie tyle technicznym, ile dramaturgicznym.

Fabula składa się z dwóch dużych scen: najpierw następuje ekspozycja bohaterów, a w ich dyskusjach pobrzmiewają mniej lub bardziej trapiące ich problemy – alkoholizm Herrmanna, syna Erny, wieloletnie milczenie Hannelory, córki Grety, satysfakcja ze społecznego poniżenia czerpana przez Maryjkę, a ponad to wszystko przebija się rozpaczliwa samotność i duchowa nędza. Następnie kobiety otwierają wino i naprzemiennie snują fantazje o swoich fetyszach, czyli przetykaniu toalet gołymi rękami w imię Jezusa Chrystusa, ognistym romansie między muzykantem Fredziem i Gretą, któremu błogosławi suczka Lidzia, oraz opartej na bogobojnej pedanterii relacji Erny z polskim rzeźnikiem Karlem Wottlą. W momencie kulminacyjnym spektaklu opowieści te się spotykają. Narastają zakropione alkoholem konflikty, a wszystko kończy się (hipotetycznymi) rękoczynami oraz (hipotetyczną) śmiercią większości bohaterów. Taki koniec wieszczy im Maryjka, w odwecie za lata poniżenia, triumfując nad koleżankami z powodu zwycięsko przejętej narracji. Zamordowane w fantazji emerytki zastawiają na Maryjkę pułapkę w rzeczywistości. Duszą ją, a później postanawiają zawlec do piwnicy.

Tutaj dramat i spektakl najradzykalniej odklejają się od siebie, jeśli chodzi o realizację inscenizacyjnych pomysłów Schwaba. Pozostają jednak w podobnym duchu, jeśli chodzi o cel dramaturgiczny. U austriackiego dramaturga dotychczasowa przestrzeń sceny zmienia się w obskurny

teatrzyk, w którym zespół Oryginalni Odtylcowi Pocieszyciele Dusz śpiewa publiczności piosenkę *Czym Pambóg dla mnie musi być*, po czym pojawiają się „trzy ładne młode kobiety” (s. 72), by odegrać sztukę *Prezydentki*. U Stępnia i Hetela zejście aktorek ze sceny do „piwnicy” kontynuowane jest na ekranie telewizora. Najpierw można się dać nabrać na efekt kamery *live*, ale chwilę później następuje cięcie, dynamiczne zbliżenie na leżącą Maryjkę, Maryjka otwiera szeroko oczy i tak rozpoczyna się teledysk. Wszystko w nim brzmi i wygląda jak w popie lat osiemdziesiątych: tapiry i loki aktorek, błyszczące kombinezony, dzwony, efekty specjalne, brzmienie chórków skandujących: „Pam-bóg”, choreografia, montaż i nawet ekran trochę śnieży. Ta ostatnia krótka scena, w której kicz miesza się z glamourem, przyjemnie wytrąca z przyjętej wcześniej konwencji – choć przecież i tamtą, utkaną z kloaczno-seksualno-obrazoburczych metafor, trzeba było oswoić (pierwsze lody wśród krakowskiej publiczności szczęśliwie przełamały żarty o oszczędzaniu i gołębiach). Istnienia tej ramy nie zasygnalizowano, jak w *Fauście*, na początku, więc efekt reinterpretacji spektaklu jest tu silniejszy. Nawet jeśli jednak nie chceć odczytywać *Prezydentek* jako teatru w teatrze, czy jako płynnego, konstruowanego na bieżąco z odpadków języka odprysku rzeczywistości, to groteskowe, choć podszyte tragizmem zakończenie po prostu bardzo dobrze – z punktu widzenia estetyki, lecz nie na poziomie kontestacji patriarchalnego porządku – równoważy impet głównej części przedstawienia.

Siłą tej inscenizacji bez wątpienia jest aktorstwo, utrzymane praktycznie cały czas w tonie komediowo-egzaltowanym, co wymaga od aktorek bezbłędного wyczucia dynamiki dialogów oraz dwuznaczności podanych w monologach. Kochan i Tlałka kreują swoje postacie z rozmachem, tuż przy granicy przerysowania. Stafiej, jako fanatyczna „durna Maryjka”, przez większość czasu wciela się w swoją postać bez reszty, grając tiki nerwowe, jąkanie,

ściśnięcia szczęki, tarcie nadgarstków i niekontrolowane wybuchy emocji tak realistycznie, że gdzieś z tyłu głowy powraca mi dyskusja wokół etycznych aspektów przedstawiania chorób oraz niepełnosprawności w teatrze. Nie można zaprzeczyć, że ta rola jest technicznie znakomita i wewnętrze spójna, zwłaszcza, że Stafiej w pewnym momencie porzuca przyjęty arsenał środków wyrazu, co sprawia, że jej postać wydaje się jeszcze bardziej mroczna. Czy jednak w *Prezydentkach* znalazłoby się miejsce na bardziej zdystansowany komunikat o stanie zdrowia bohaterki? A jeśli tak, czy byłoby to z korzyścią dla spektaklu?

Na koniec, trochę na przekór, a trochę na serio, można zadać coś w rodzaju egzystencjalnego pytania: w jakim celu młodszy absolwenci AST sięgają dziś po kanonicznego *Fausta* oraz po coraz mniej obrazoburcze *Prezydentki*, wystawiając je tak blisko litery tekstu? Czy ma być to akt oporu wobec bardziej zaangażowanych, przez co też ryzykowniejszych wypowiedzi artystycznych? Celowo nie pytam o sam dobór literatury, ponieważ ten jest prerogatywą dyrekcji, jak również bywa, odzwierciedla status osób reżyserujących w teatrze instytucjonalnym¹. Domyślam się, że kwestia uzgodnienia twórczej interpretacji wybranej sztuki także jest częścią umowy między artystami a przedstawiciel(k)ami instytucji, zaś w toku prób wiele spraw potrafi się skomplikować. Być może w ostatecznym rachunku w spektaklu więcej decyzji podjętych zostaje na drodze wymuszonego kompromisu, niż uzasadnionych (wspólnych bądź nie) poszukiwań. Wtedy na sprawę należy spojrzeć szerzej: teatry repertuarowe (ich organizatorzy i środowisko) wychowują sobie (i dla siebie) takich twórców, którzy w zamian za X (debiut, prestiż, pracę, może niezłą płacę, może dalszą współpracę czy polecenie dalej) pomogą im w podtrzymywaniu *status quo*. Zastanawiam się, na ile ta diagnoza odnosi się jednak do Stępnia i Hetela, którzy, mając doświadczenie pracy w różnych przecież instytucjach, w swoich projektach

stawiają na podobny ton i rozwiązania. Nie wykluczam więc, że wszystko to wygląda dużo prościej, ponieważ twórcy ci zdobyli już swoją widownię – i to jej powinnam zapytać o zdanie.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Chciałabys̄ Fausta na prezydentkę?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/chcialabys-fausta-na-prezydentke>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Agata Skrzypek – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka performatyki przedstawień UJ i wiedzy o teatrze na AT w Warszawie. Pod opieką dr hab. Magdy Heydel, prof. UJ, współtłumaczyła i współredagowała książkę Sherry Simon *Miasta w przekładzie. Skrzyżowania języka i pamięci* (2020). Jako krytyczka teatralna współpracuje m.in. z „Dialogiem”, „Didaskalią”, „Gazetą Teatralną”, „Bydgoskim Informatorem Kulturalnym”. Autorka kilku tekstów dramatycznych, czytanych performatywnie, wystawianych i publikowanych w „Dialogu” oraz „Nowym Napisie”. Prowadzi zajęcia dla studentów wiedzy o teatrze na AT, jak również warsztaty pisarskie dla młodzieży, dorosłych i seniorów w ramach Funduszu Edukacji Teatralnej.

Przypisy

1. Temat ten podniosły, lecz nie rozwinęły Anka Herbut i Maria Magdalena Kozłowska w rozmowie o spektaklu *Foki* z Teatru Współczesnego w Szczecinie; później skomentowała go w swoich mediach społecznościowych reżyserka Karolina Szczypek, stawiając tezę, że do wystawienia dzieł kanonicznych deleguje się absolwentki i młodych reżyserów, zaś prawo do tworzenia projektów autorskich mają osoby o wyższym artystycznym statusie. Zob. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10126-jak-sie-rozpuscisz-to-bedzie-...> [dostęp: 14 VI 2022]. Stanowisko Szczypek przywołuję z pamięci, ponieważ zgodnie z zasadą Instagrama,

stories znikły po 24 godzinach.

Bibliografia

Bez drżenia nie ma roboty, z Radosławem Stępnem rozmawia Ewa Danuta Godziszewska, „Teatr” 2000 nr 3, <https://teatr-pismo.pl/7615-bez-drzenia-nie-ma-roboty/> [dostęp: 31 V 2022].

Schwab, Werner, *Prezydentki. Korowód. Antyklmaks*, przeł. M. Muskała, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artikul/chcialabys-fausta-na-prezydentke>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Nie tu, nie teraz

Olga Katafiasz

Stary Teatr w Krakowie

Marzenia polskie / Les rêves polonais

na podstawie *Sąsiadów* Michała Bałuckiego

reżyseria: Jędrzej Piaskowski, scenariusz, dramaturgia: Hubert Sulima, scenografia: Anna-Maria Karczmarska, Mikołaj Małek, kostiumy: Rafał Domagała, choreografia: Kasia Sikora, kompozycja: Jacek Sotomski, reżyseria światła: Monika Stolarska

premiera: 22 kwietnia 2022

Scenografia przypomina fantazję o placu zabaw dla nieco przerośniętych dzieci – albo dorosłych, którzy, jak w piosence Kazika *Gdy nie ma dzieci*, pod nieobecność podopiecznych postanowili urządzać imprezę w dekoracjach po kinderbalu sprzed kilku dni. Muchomory różnej wielkości, ogromny wafel z kulkami lodów, który wypadł z niezręcznej dłoni i teraz zajmuje sporą część sceny, malowane kontury roślin, przypominające te z kolorowanek dla młodszych i starszych (ostatnio to popularna technika relaksacyjna). Nie brak też elementów przywodzących na myśl amatorskie przedstawienie: futryna z drzwiami oznacza podział przestrzeni gry, pojedyncze meble

określają konkretne sceniczne sytuacje, a tekturowe rekwizyty (beczka wina, gar bigosu, igła do szycia, pożerane przez bohaterów dary natury) bywają nieproporcjonalnie duże i tym samym sygnalizują jakąś niezbornosć, wykrzywienie świata. Bo jeśli przedmiot codziennego użytku ledwo mieści się w dłoni, to albo mamy do czynienia z hiperbolizacją spotykaną niekiedy w ilustracjach czy realizacjach bajek, czyli z grą z konwencją, albo inaczej – ten surrealistyczny zabieg ma wyczulić publiczność na absurd, a jednocześnie owoić z gorzkim rozpoznaniem, jakiego dokonają. Scenografia Anny-Marii Karczmarskiej i Mikołaja Małka zapowiada jednak dużo więcej, niż oferuje sam spektakl. Bo w gruncie rzeczy oglądamy dość konwencjonalne wystawienie XIX-wiecznej komedii, w której twórcy – Hubert Sulima i Jędrzej Piaskowski – usiłowali znaleźć więcej, niż ta pomieści.

To zabawne, ale w jednej z prasowych zapowiedzi pomyłono tytuł spektaklu: zamiast *Marzeń polskich* pisano o *Marzeniach sennych*. Zabawne, bo akcja *Sąsiadów* Michała Bałuckiego jest ujęta w dopisaną przez dramaturga klamrę: zdarzenia w galicyjskim dworze są snem dorosłego mężczyzny, wywołanym wieczorną lekturą. Matka nieśmiałego (bo świat zdaje się oglądać jedynie przez okno), za to przywiązanego do tradycyjnych wartości (portret Piłsudskiego nad łóżkiem) i kochającego zwierzęta (kota, jak już w tym momencie możemy się domyślać) bohatera czyta mu na dobranoc *Dzieła wszystkie* Bałuckiego. I tak niekoniecznie statystyczny Polak roi o potęgę. Tyle że prowincjonalnej, zaściankowej i... zadłużonej.

Sąsiedzi to mniej znana komedia Bałuckiego, w polonistycznych spisach lektur umieszczano raczej *Grube ryby* czy *Dom otwarty*. Intryga jest prosta: zubożały, sprzedający kawałek po kawałku atrakcyjny majątek i las Radoszewski z Galicji żyje za pan brat z sąsiadami, którym pożycza na wieczne nieoddanie co tylko może. Zbliżają się wybory, a zacofana okoliczna

szlachta nie chce na posła prawnika, ale właśnie Radoszewskiego. Ten pozostaje faworytem okolicy do momentu, kiedy do swego majątku przybywa młody hrabia, chcący pozyskać wiedeński urząd i zjednujący sobie aspirujących do wielkiego świata prowincjuszy. Córka Radoszewskiego Stasia jest z wzajemnością zakochana w młodym wizjonerze Adamie Wilskim – i to on właśnie wybawi przyszłego teścia od licytacji komorniczej. Hrabia ucieka, Radoszewski błogosławi młodej parze, szlachta przytomnieje i postanawia głosować na wykształconego sąsiada.

W przedstawieniu Jędrzeja Piaskowskiego galicyjska szlachta wciąż pije z podziurawionych podczas potopu szwedzkiego kielichów i dodaje grzyby do każdego dania. Komedia zamienia się w farsę również za sprawą kostiumów: Radoszewski (Michał Majnicz) paradytuje na co dzień w kontuszu, a jego futrzaną czapę zdobią rogi, służąca Magda (Krzysztof Stawowy) nosi góralski strój. W rozmowie ze Stasią (Natalia Kaja Chmielewska) aktor zdejmuje jednak perukę i – bawiąc się sztucznymi warkoczami – zdaje się dystansować od swojej postaci. Protasiewicz (Jacek Romanowski) jako jedyny z sąsiadów okazuje przezorność i gromadzi gotówkę – może dlatego ubrano go w wiewiórczy kostium. Nie znajduję jednak odpowiedzi na pytanie, po co Tęgasiński (Bolesław Brzozowski) ma doczepiony świński ogonek...

Współcześnie ubrany jest jedynie Adam Wilski (Łukasz Stawarczyk), może to z nim twórcy przedstawienia identyfikują się najsilniej? W końcu widzi i piękno, i absurd wiejskiego życia. Wykształcony, a jednak zakochał się w biednej szlachciance, wraz z Hrabią (Szymon Czacki) poznał świat, a jednak osiadł w ojczyźnie... Cóż z tego, że jego pomysły dzisiejszym ekologom wydałyby się nader groźne, w końcu właśnie eksploatacja lasów Radoszewskiego uratuje ten dwór i tę rodzinę.

Aktorzy Starego po raz kolejny potwierdzają swoją klasę, obdarzając postaci

cieplem mimo śmieszności. Wydaje się nawet, że nie można potępiać bohaterów, uwikłanych w szlachecki mit. Z przedstawieniem jednej z postaci nie mogę się jednak pogodzić: chodzi o pożyczającego Radoszewskiemu pieniądze Szmula (Katarzyna Krzanowska). Gdy ten pojawia się na scenie, robi się ciemniej i straszniej. Przygarbiony, z wystającymi z czapki rogami, z nienaturalnie bladą twarzą i paznokciami niczym szpony – budzi skojarzenia z Nosferatu z filmu Friedricha Wilhelma Murnaua i jednocześnie z karczmarzem z *Nieustraszonych pogromców wampirów* Romana Polańskiego. Ciągnie za sobą kufer, może chowa w nim cały zgromadzony majątek, a może krąży po okolicy, wypatrując łupu. Już ta scena wzbudziła mój niesmak, bo wizerunek Szmula jest po prostu reprodukowaniem obrzydliwych antysemitycznych wyobrażeń o Żydach, podstępnie przejmujących majątki polskiej szlachty i rozpijających w karczmach polskich chłopów. Co więcej, scena ta w komedii Bałuckiego obnaża głupotę i rozrzutność, a przede wszystkim krótkowzroczność Radoszewskiego. W krakowskim spektaklu utracjusz żegna Szmula i z nieskrywanym wstrętem każe spalić swoje ubranie. Ale na tym nie koniec: twórcy przedstawienia Katarzynę Krzanowską obsadzają również w roli Komornika, dodając postaci kwestię, wobec której nie mogę przejść obojętnie. Komornik chce zająć ruchomości i nieruchomości dłużnika, ale nim przystąpi do działania, przez telefon będzie radził mniej doświadczonemu koledze, jak „na słupa” przejąć majątek „tego Żyda zmarłego niby”. Rozumiem, że przywołanie znanego od lat proceduru nielegalnego przejmowania żydowskich dóbr, które „nam się należą”, a których prawowici właściciele zginęli w Zagładzie, miało zrównoważyć scenę ze Szmulem. Ale efekt jest odwrotny: obsadzenie w roli Arendarza i Komornika jednej aktorki sugeruje widzowi podobieństwo działań postaci, a więc wpisuje się w typową antysemityczną narrację. Żyd, mimo że uczciwie pożyczał i uczciwie domagał się zwrotu pożyczki, porównany zostaje do

przestępcy, który fałszuje dokumenty i przejmuje cudze kamienice. Te wątek przedstawienia wydał mi się najbardziej fałszywy i groźny – nie mogę przystać na podobne zabiegi na XIX-wiecznym tekście. Tym bardziej, że wspomniana kwestia Komornika jest najbardziej wyrazistą ingerencją w tekst Bałuckiego.

W spektaklu Sulimy i Piaskowskiego najbardziej zaskoczyło mnie właśnie dramaturgiczne zaniechanie. W przebrzmiałej już nieco komedii nie dokonano większych zmian, poprzestano właściwie na skrótach i kilku dopiskach. Owszem, mamy kompozycyjną klamrę, fragmenty piosenki *Housewife* Jaya Brannana (śpiewanej przez Stasię), kilka słownych gagów („Kto nie skacze, ten nie szlachcic”) – i niewiele więcej. Gdyby dramaturgia spektaklu była prowadzona z podobną dezynwolturą, jaka cechuje scenografię, może *Marzenia polskie* okazałyby się interesującym spektaklem? Tymczasem nawet przypisy, jakimi postaci „na stronie” opatrują tekst Bałuckiego, są dość oczywiste – na przykład ten objaśniający publiczności, czym był magazyn „Bazar”, okazuje się dosłownym przytoczeniem przypisu z *Pism wybranych* krakowskiego pisarza (korzystałam z edycji Wydawnictwa Literackiego z 1956; to pierwsze wydanie drukiem *Sąsiadów*). Po lekturze komedii nie mogę pozbyć się wrażenia, że tekst Bałuckiego mógł posłużyć do adaptacji o dużo silniejszym potencjale krytycznym. Choćby finał dramatu: Radoszewski mówi „To moi sąsiedzi – najbliżsi. Dla nich i z nimi żyć nam teraz”, „kładąc ręce na ich [włóścian – O.K.] głowach”. Włóścianie właśnie weszli, by muzyką i śpiewem uczcić „jegomościa” i „otaczają Radoszewskiego, chyląc się do kolan”. Dla Bałuckiego mogła być to uroczą scena rodzajowa, ale dla nas? „Rzecz się dzieje w XIX-wiecznej Galicji... czyli czy aby nie tu i teraz?” – kusi zapowiedź Starego Teatru. Nie, nie tu i nie teraz, nie przy świadomości, że, jak wiemy z na przykład *Serca Europy* Normana Daviesa, w 1902 roku czterysta tysięcy

gospodarstw w Galicji było tak małych, że przeciętnej rodzinie dostarczały żywności na zaledwie trzy miesiące w roku. A na scenie Radoszewski z kompanią zażerają się bigosem, suto zakrapianym przednim winem, by potem sprzedać kolejny kawałek lasu. Jediną przedstawicielką ludu jest Magda, ale postać została tak przerysowana, że nie sposób traktować jej poważnie. *Sąsiedzi* powstał w 1880 roku, a więc trzydzieści dwa lata po zniesieniu w Galicji pańszczyzny, trzydzieści cztery po rzezi, której echa pobrzmiewają do dziś w polskiej literaturze, czego ostatnio najwyrazistszym dowodem jest *Baśń o wężowym sercu albo wtóre słowo o Jakóbie Szeli* Radka Raka. Czy, jeśli już upatrujemy w komedii Bałuckiego przyczynek do rozmowy o polskiej tożsamości czy raczej narodowych rojeniach, nie warto byłoby oddać głosu właśnie włościanom? W końcu szlachta stanowiła zaledwie około ośmiu procent społeczeństwa (wliczając w to skrajnie zubożałe rodziny), choć my wszyscy, rzecz jasna, właśnie z niej...

Owszem, nie czepiałabym się artystycznych decyzji Sulimy i Piaskowskiego, w końcu mogli wystawić pocziwą XIX-wieczną komedię. Tyle że usiłują przekonać widzki i widzów, że inscenizacja ma drugie, a nawet trzecie dno, skrywa niepospolite sensy, jest oryginalnym odczytaniem rodzajowej sztuki – dobrze napisanej, ale dziś już nieco archaicznej. Jeśli nawet twórczy zamysł skupiłby się na reinterpretacji Bałuckiego, czy efekt byłby zadowalający?

W poprzednich przedstawieniach duetu Sulima-Piaskowski ceniłam lekkość, z jaką czytali klasyczne teksty, odrzucając balast tradycji. Zysk był wyraźny: widzieliśmy, na przykład, dramaty Cechowa w innym świetle i choć można było wymienić również straty, bilans okazywał się dodatni. Tym razem kilkakrotnie już wykorzystany przez twórców pomysł na klasykę zawiódł. Może nie wszystkie teksty poddają się tej formule? A może formuła uległa już wyczerpaniu? Myślę, że w przypadku *Marzeń polskich* obie odpowiedzi są po

części słuszne.

Wzór cytowania:

Katafiasz, Olga, *Nie tu, nie teraz*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/nie-tu-nie-teraz>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Olga Katafiasz – teatrolog i filmoznawca. W latach 1995-2008 w redakcji „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Pracuje na Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej AST. Opublikowała m.in. *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino* (2012).

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/nie-tu-nie-teraz>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Kultura mordu

Katarzyna Waligóra

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Władimir Sorokin

Nastia

reżyseria: Jura Dzivakou, scenografia: Tatsiana Dzivakova, muzyka: Olga Podgaiskaya,
wideo: Palina Kamarova

premiera: 3 grudnia 2021

W finałowej scenie *Nastii* w reżyserii Jury Dzivakoua tytułowa bohaterka, dziewczyna upieczona i zjedzona przez swoją rodzinę w dniu szesnastych urodzin, wstaje ze szklanej trumny, w której przeleżała większość spektaklu i zaczyna śpiewać operowym głosem w oparach dymu. Nastia jest naga, jej ciało pokrywa czarna farba, włosy zostały zaplecione w bardzo długie warkocze. Do trumny zabrała ze sobą czerwoną pięcioramienną gwiazdę. Kiedy widzowie oglądają jej chwilowe zmartwychwstanie, mogą czuć się już mocno zmęczeni, bo przedstawienie, choć krótkie, od początku bombarduje trudnymi do przyswojenia obrazami i historiami.

Spektakl powstał na podstawie opowiadania Władimira Sorokina pod tym samym tytułem, którego akcja rozgrywa się w Rosji na przełomie XIX i XX wieku. Stroje aktorek – długie białe suknie – podkreślają tę perspektywę czasową (wyróżnia się tylko grana przez Natalię Lange postać ubrana w biały garnitur). Mężczyźni noszą garnitury i futrzane czapki kojarzące się z rosyjską kulturą. Bohaterowie zwykle rezydują po dwóch stronach sceny: mężczyźni z lewej, gdzie dwa fotele stoją obok szklanej trumny; kobiety z prawej, za wysokim czarnym stołem, w pobliżu ikony przedstawiającej Chrystusa, który przygląda się wszystkim zdarzeniom. Historia w spektaklu opowiadana jest na tyle chaotycznie, że trudno zrozumieć szczegóły fabuły. Drastyczne obrazy są w niej ważniejsze niż narracyjna spójność. W czasie przyjęcia z okazji szesnastych urodzin Nastii, na których zjawia się jej rodzina i sąsiedzi, bohaterka zostaje zamordowana i zjedzona – nie do końca rozumiemy, dlaczego tak się dzieje. Wiemy, że to ani nie pierwszy taki mord w tej społeczności, ani nie ostatni – jedna z młodych kobiet obecnych na uroczystości dowiaduje się, że za kilka miesięcy spotka ją podobny los. Jednocześnie coraz bardziej pijana rodzina Nastii, zając się kolejnymi partiami jej ciała, w rozmowach przerzuca się nazwiskami filozofów i debatuje na poważne, egzystencjalne tematy. Spektakl nie pozostawia też wątpliwości, że historia o brutalności maskowanej pozorami kultury, tradycji i elokwencji, tylko z pozoru rozgrywa się w przeszłości: w pewnym momencie aktorzy opuszczają scenę, by po chwili powrócić na nią we współczesnych ubraniach. Władzę i sprawczość posiadają tu mężczyźni, kobiety mogą podtrzymywać stworzoną przez nich rzeczywistość, bo ich bunt i tak zakończy się porażką.

Na Facebooku Teatru Powszechnego 9 czerwca opublikowano wideo, w którym zespół *Nastii* – w kostiumach i charakteryzacji – czyta oświadczenie komentujące odwołanie (trzy tygodnie przed zaplanowanym wydarzeniem)

pokazów spektaklu na poznańskim Festiwalu Malta¹. Choć przedstawienie bardzo dobrze wpisuje się w linię programową tegorocznej edycji, festiwal twierdzi, że nie ma środków finansowych na jego prezentację. Twórcy przyjęli tę decyzję z rozgoryczeniem i zauważyli, że na pokazy bardziej prestiżowych, ale też kosztowniejszych produkcji pieniądze się znajdują. Decyzja Malty uderza w tych, których głos i sprawczość są już mocno ograniczone. Organizatorzy festiwalu w swoim oświadczeniu wyrazili ubolewanie i zapewnili, że w porozumieniu z artystami i artystkami, pomimo odwołania przedstawienia, wypłacone zostaną im honoraria (*Poznań. Oświadczenie festiwalu Malta, 2022*).

Decyzja Malty jest o tyle niezrozumiała, że *Nastia*, choć dramaturgicznie nie jest pozbawiona wad, w ciekawy sposób ogniskuje i komplikuje istotną dyskusję toczącą się w sferze publicznej. Po rosyjskiej inwazji na Ukrainę wiele teatrów zrezygnowało z grania spektakli autorów rosyjskojęzycznych. W geście solidarności z obywatelami zaatakowanego państwa odwoływano albo modyfikowano nawet przedstawienia powstałe w oparciu o klasykę rosyjskiej literatury czy muzyki. *Nastia* tymczasem nie tylko jest adaptacją opowiadania rosyjskiego pisarza, ale też grana jest w języku rosyjskim (z niewielkimi fragmentami w języku polskim oraz z polskimi napisami). Dzivakou zapytany o to przez Magdalenę Dubrowską zdecydowanie odciął się od bojkotu, uznając go za niepotrzebny i deklarując chęć wystawiania kolejnych tekstów Sorokina. Wtórowała mu w tym asystentka i producentka Bazhena Shamovich, która stwierdziła, że bojkot to forma przemocy wobec Rosjan walczących z represjami (2022). Tak jednoznaczne deklaracje można uznać za kontrowersyjne, ale sytuacja prezentowania *Nastii* w Teatrze Powszechnym z kilku powodów jest złożona. Przede wszystkim autor opowiadania, na podstawie którego powstał spektakl, w Rosji jest uznawany za opozycjonistę. Po wybuchu wojny zdecydowanie potępił agresję na

Ukrainę. Przypadkowo trzy dni przed inwazją opuścił Moskwę i wyjechał do Berlina (gdzie ma drugie mieszkanie) – jego antyputinowskie i antywojenne deklaracje mogły mu więc na jakiś czas zamknąć drogę powrotną do kraju (Alter, 16 IV 2022). Zresztą już wcześniej Sorokin nie był ulubieńcem władzy. *Nastia* przez szefową ruchu społecznego ds. zwalczania ekstremizmu (organizację ortodoksyjną i prokremlowską) została oskarżona o propagowanie kanibalizmu (*Słynny pisarz na celowniku...*, 2016). Stało się to piętnaście lat po jej publikacji, bo skutkującą donosem do prokuratury uwagę na opowiadanie ściągnął film Konstantina Bogomołowa z 2017 roku.

Nastię w Teatrze Powszechnym tworzą artyści pochodzący z Białorusi, Ukrainy i Polski. Większość z nich to osoby, które w naszym kraju schroniły się, uciekając przed represjami ze strony białoruskiej władzy, będącymi skutkiem protestów przeciwko sfałszowanemu wyborom prezydenckim w 2020 roku. Ich prywatne historie są poruszające – na przykład grającej tytułową rolę Daryi Novik grożono odebraniem praw do opieki nad dzieckiem, dla Mikołaja Stońki, który na co dzień w Teatrze Powszechnym pracuje w dziale technicznym, spektakl jest pierwszą od dawna szansą powrotu na scenę, Jura Dzivakou po jednym z protestów został aresztowany. Stojący na scenie artyści nie mają możliwości tworzenia sztuki w swoim kraju. Nie jest też dziwne, że swoje przedstawienie postanawiają zrobić w języku rosyjskim, w którym mówi większość obywateli Białorusi i znaczna część Ukraińców. Choć to, że mieszkańcy Białorusi częściej porozumiewają się po rosyjsku niż po białorusku (to według UNESCO język potencjalnie zagrożony wymarciem) jest skutkiem aktywnych starań Alaksandra Łukaszenki, który sam nie używa ojczystego języka (Pisalnik, 2011).

Prace nad *Nastią* rozpoczęły się w ubiegłym roku – w grudniu zaprezentowano pierwszy szkic przedstawienia, łącząc go z debatą na temat

białoruskiego teatru. Pokazy *work in progress* (w marcu) i premiera (w kwietniu) odbywały się już po rozpoczęciu wojny w Ukrainie. Choć Ukraina z rosyjską agresją zmagą się od 2014 roku, wojna podjęta przez Putina w lutym bieżącego roku siłą rzeczy zupełnie zmieniła odbiór przygotowywanego w Teatrze Powszechnym przedstawienia. W czasie oklasków artyści wychodzą na scenę z niebiesko-żółtymi flagami i przygotowanymi w kilku językach antywojennymi napisami – choć dzieje się tak obecnie po wielu spektaklach w całej Polsce, tutaj ma to szczególnie silną wymowę i jest szczególnie mocno odbierane przez widzów.

To, co jednak jest być może najciekawsze w związku z prezentacją *Nastii* w samym środku wielkiego bojkotu rosyjskiej kultury, to fakt, że spektakl pokazuje Rosję taką, jaką obecnie być może wielu chciałoby widzieć. Oglądając przedstawienie, możemy się domyślić, że w opowiadaniu Sorokina przemoc jest opisywana z całą bezwzględnością. Twórcy nie decydują się na ucieczkę w metaforę – wolą przenieść te sceny do teatru, używając rażącej, kiczowatej, absurdalnie wyolbrzymionej teatralnej dosłowności. Aktorzy biegają po scenie, krzyczą, wykonują dramatyczne gesty i targają włosy. Jedna z bohaterek na białą suknię wylewa dwie butelki czerwonego wina. W innej scenie aktorki jedzą makaron, a następnie pluja nim na podłogę. Flaki *Nastii*, podane do zjedzenia, przyniesione zostają na scenie w wielkiej misce. Kiedy mężczyzna chce ożenić się z kobietą, a ta nie wyraża zgody na zamążpójście, ojciec łapie ją i odcina jej ramię. Kawaler, który prosił o rękę dziewczyny, dostaje ją zatem w dosłownej formie plastikowego rekwizytu ociekającego sztuczną krwią. Te sceny, podobnie jak znaczna część pozostałych, są jednocześnie obrzydliwe i groteskowe, wstrząsające i przerysowane.

Nastia pokazuje Rosję zacofaną, obskurancką, patriarchalną, a przede

wszystkim odstręczającą. Wszelka wysoka kultura, mądre frazy, uczone zdania są w niej tylko mirażem, za którym kryje się agresja. Do legitymizowania takiego wizerunku Rosji Sorokin dobrze się nadaje. Chociażby dlatego, że na pytanie o to, dlaczego w jego książkach jest tyle przemocy, pisarz opowiada, że dorastał w kraju, w którym była ona wszechobecna i nasiąkał nią od dzieciństwa².

Jest coś dziwnego w oglądaniu tego przesytu karykaturalnych, obrzydliwych obrazów, w patrzeniu na odpychające postaci, ich wzajemne uwikłanie w toksyczne relacje, w wizji żarłocznej wspólnoty, przed którą nie ma ucieczki. Jest coś dziwnego w doświadczaniu zmęczenia i znużenia tymi scenami, w przebodźcowaniu, poczuciu wizualnego i dźwiękowego przeciążenia. Nie da się czytać *Nastii* w oderwaniu od tego, co dzieje się w Ukrainie. Wojna wywróciła sensy spektaklu, ale też dostarczyła tak przejmujących obrazów i historii prawdziwych okrucieństw, że właściwie nie wiadomo, w jakim trybie oglądać teatralne flaki, sztuczną krew i czerwony płyn udający wino, jak analizować odgrywaną przemoc i gwałt, jak nie zarechotać, widząc kiczowate zmartwychwstanie upieczonej nastolatki. Twórcy *Nastii* momentami wydają się nie panować nad symulowanym piekłem, które rozpętali na scenie. Widzowie tym bardziej mogą poczuć się wobec niego bezradni.

Wzór cytowania:

Waligóra, Katarzyna, *Kultura mordu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kultura-mordu>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Katarzyna Waligóra – teatrołożka, doktorka, współpracowniczka Katedry Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki UJ. Niedawno ukazała się książka *Teatr brzydkich uczuć* (2021), którą zredagowała wspólnie z Moniką Kwaśniewską.

Przypisy

1. Oświadczenie twórców dostępne pod adresem:
<https://www.facebook.com/watch/?v=596914365109988&ref=sharing>
2. <https://www.nytimes.com/2022/04/16/books/vladimir-sorokin-russia-ukrain...>

Bibliografia

Alter, Alexandra, *He Envisioned a Nightmarish, Dystopian Russia. Now He Fears Living in One*, „New York Times” 16 IV 2022,

<https://www.nytimes.com/2022/04/16/books/vladimir-sorokin-russia-ukrain...> [dostęp: 19 VI 2022].

Pisalnik, Andrzej, *Jak ginął język białoruski*, „Rzeczpospolita” 16 X 2011,

<https://www.rp.pl/spoleczenstwo/art14178171-jak-ginal-jezyk-bialoruski> [dostęp: 19 VI 2022].

Poznań. Oświadczenie Festiwalu Malta, e-teatr.pl 11 VI 2022,

<https://e-teatr.pl/poznan-oswiadczenie-festiwalu-malta-ws-odwolania-spe...> [dostęp: 19 VI 2022].

Przed wejściem na scenę dowiedział się, że w Ukrainie zginął jego przyjaciel. „To proroczy tekst”, Jura Dzivakou i Bazhen Shamovich w rozmowie z Magdaleną Dubrowską, „Gazeta Wyborcza” 15 III 2022,

<https://wyborcza.pl/7,112395,28200921,godzone-przed-spektaklem-aktor-ar...> [dostęp: 19 VI 2022].

Słynny pisarz na celowniku prawosławnej aktywistki. „Propaguje kanibalizm”, TVN24 BiS 24 VIII 2016, <https://tvn24.pl/swiat/slynnny-pisarz-na-celowniku-prawoslawnej-aktywist...> [dostęp: 19 VI 2022].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/kultura-mordu>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Kobieta w mieście do dwustu tysięcy mieszkańców

Katarzyna Lemańska

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie

Elena Ferrante

Czas porzucenia

przekład: Lucyna Rodziewicz-Doktor, reżyseria i adaptacja: Weronika Szczawińska,
dramaturgia i adaptacja: Piotr Wawer jr, scenografia i kostiumy: Marta Szypulska,
opracowanie muzyczne: Piotr Wawer jr i Julia Gadzina

premiera: 19 marca 2022

„Pewnego kwietniowego popołudnia, tuż po obiedzie, mąż powiedział mi, że odchodzi. Sprzątaliśmy...” – Milena Gauer kilkakrotnie recytuje pierwszy akapit książki Eleny Ferrante *Czas porzucenia*, dzieląc go na pojedyncze wyrazy i zdania. Moduluje przy tym głos, melorecytując tekst w różnych tonacjach. Akompaniuje jej na skrzypcach Julia Gadzina, debiutująca na zawodowej scenie studentka Studium Aktorskiego przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Gauer smakuje słowa, pozwala im wybrzmieć i rezonować, aby zrozumieć ich wagę i sens. Jej bohaterka przez

siedemdziesiąt minut będzie opowiadać o kilku miesiącach swojego życia, tytułowym czasie porzucenia, kiedy przeżyła załamanie po odejściu męża do młodszej kochanki.

Włoska powieść z 2015 roku, dwa lata temu wydana po polsku, ma formę monologu. Oprócz narratorki można wyróżnić przynajmniej sześciu bohaterów: jej męża, córkę i syna, kochankę męża, sąsiada z dołu, Bidulkę. Weronika Szczawińska i Piotr Wawer jr swoją adaptację rozpisali na dwie postaci – narratorce partneruje jej córka, wypowiadająca kwestie obydwójga dzieci. Grana przez Julię Gadzinę postać przez większość czasu przysłuchuje się historii matki, przerywając jej krnąbrnymi uwagami. Inaczej niż w literackim pierwowzorze, narratorka nie jest pisarką i nie wiadomo, czy pracuje zawodowo. Bez tych biograficznych szczegółów staje się bardziej pospolita, podobna do kobiet mijanych na ulicy, Everywoman.

Reżyserka za pomocą dwóch figur – córki i Bidulki – podkreśla, że doświadczenia porzuconych kobiet są do siebie podobne, a patriarchalne tradycje dziedziczenia ról są silnie umocowane w linii żeńskiej. Narratorka dostrzega te mechanizmy już u kilkuletniej dziewczynki, która naśladuje matkę w próbach przypodobania się mężczyznom: mizdrzy się, maluje, aby wyglądać jak dorosła kobieta, naśladuje zachowanie rodzicielki („też tak robiłam z moją matką: powtarzałam jej czynności, żeby pozbyć się jej władzy. Zająć jej miejsce”). Z kolei Bidulka jest postacią z okresu dzieciństwa narratorki. Odszedł od niej mąż, sąsiedzi zaczęli nazywać ją Bidulką, wreszcie z rozgoryczenia i rozpaczyny popełniła samobójstwo, osierocając troje dzieci. We Włoszech w latach osiemdziesiątych kobieta, która nie potrafiła utrzymać przy sobie męża, mogła liczyć tylko na pogardę – nawet u ośmioletniej dziewczynki. Mimo że minęło trzydzieści lat, narratorka czuje, że dotknęły ją te same udręki co Bidulkę: bezradność, upokorzenie, zazdrość

i wstyd. I nadal od zdradzonej kobiety społeczeństwo oczekuje, że będzie zachowywała się jak wcześniej i nie pokazywała emocji („Matko, jaka to musi być męka gadać z porzuconą kobietą”). A bohaterka Ferrante nie ma siły nawet posolić makaronu, odebrać dziecka ze szkoły, umyć się i umalować. Straciła poczucie integralności z kobietą, którą była przed poznaniem męża, ze swoim ciałem i otoczeniem. Opowieść jest psychologiczną próbą zmierzenia się z samą z sobą i wydostania się z rozpacz.

Scenografia Marty Szypulskiej to zbiór wydawałoby się przypadkowych przedmiotów stanowiących wyposażenie gospodarstwa domowego: duży niebieski odkurzacz, żółta lampa podłogowa przerobiona na pulpit do nut (kartki opierają się o duże klamry biurowe zaczepione na stojaku), wycieraczka, kosz na śmieci, blat łazienkowy z umywalką, na którym leży ręcznik dekoracyjnie złożony w kształcie łabędzia, przygotowane na niskiej sofie siedzisko dla psa z koca z wymalowanym labradorem (okaże się, że to szlafrok), z boku przewrócona na plecy lodówka, w głębi na szerokość sceny zasłona prysznicowa. Te sprzęty wyznaczają przestrzeń mieszkania narratorki, tworząc wrażenie bałaganu i obcości. Gauer siedzi w centrum sceny na drewnianym krześle. Ubrana jest w wieczorową srebrzystą suknię z wyzywająco głębokim dekoltem. Gadzina w finezyjnej białej bluzce z odkrytym ramieniem i w toczku na koku siedzi na dziecięcym krzeselku przy pulpicie.

Spektakl składa się z trzech części, w których Gauer za pomocą różnych środków wokalnych i scenicznych przedstawia studium przypadku kobiety porzuconej. Melorecytacja i formalna zabawa słowami (ich zabarwieniem, tonacją, znaczeniem w zestawianiu z innymi wyrazami) przechodzi u Gauer w niekontrolowany potok słów. W książce Ferrante narratorka wprost mówi, że język, który wypracowała w roli żony i matki, ją zawiódł. Zazwyczaj

opanowana i wyczulona na językowe subtelności bohaterka zaczyna być wulgarna („Zniszczyłeś mnie, a ja mam mówić jak grzeczna żonka? [...] Jak ja mam wyrazić to, co mi robisz?”). Bohaterka obsesyjnie snuje fantazje na temat życia seksualnego męża i jego kochanki. Na scenie pełen przekleństw, dosadny styl włoskiej autorki brzmi jeszcze mocniej. Padają słowa: „kutas”, „cipa”, „rznąć”, których z pewną pruderią słucha olsztyńska publiczność (na moim spektaklu wyszło osiem osób). W drugiej części opowieść skupia się na najbardziej traumatycznym dniu z tego okresu. W nocy narratorka odbywa z sąsiadem nieudany stosunek, a potem zatrząskuje się w mieszkaniu. Telefon nie działa, klucz zaciął się w zamku, córka wymiotuje, a pies umiera z zatrucia. Narratorka przeżywa wtedy kryzys, nie potrafi się skupić, bezskutecznie działa jak w malignie. Aktorka przedstawia jej załamanie, zmieniając narrację na trzecioosobową i dystansując się od postaci: „Mama idzie przez korytarz. Mama idzie przez salon. Mama zaraz coś zaradzi”. Dopiero po uwadze Gadziny aktorka wraca do pierwszoosobowej formy. W ostatniej części spektaklu Gauer kończy historię bohaterki już ze spokojem i dystansem, tonem lekko zabarwionym autoironią. Kobieta uwolniła się wreszcie od wewnętrznego przymusu spełniania męskich oczekiwań, a uczucie do męża się wyczerpało. W zakończeniu narratorka idzie ponownie do sąsiada i rozważa w myślach zdania, którymi mogłaby pogodzić się z mężczyzną i rozpocząć z nim romans (zgodnie z fabułą powieści). W interpretacji Szczawińskiej, Wawera i Gauer kobieta kończy jednak swoje zwierzenia zdaniem: „a może wcale tam nie poszłam”.

W scenie stosunku bohaterki z sąsiadem Gauer włącza stopą odkurzacza i w trakcie opowieści przesuwając końcówką od rury po piersiach i między nogami, napina się pochyłona na krześle i dotyka po pośladkach, odgrywając seks analny. W scenie tej widzę nawiązania do dwóch wcześniejszych realizacji Szczawińskiej i Gauer – *Kamasutry. Studium przyjemności* (Teatr

Dramatyczny w Wałbrzychu, 2011) i *Ciotuni* (Instytut Teatralny w Warszawie, 2015). W pierwszej z nich aktorka grała postać inspirowaną powieścią Colette – Klaudyne, która czuje się wyzwolona seksualnie, akceptuje swoje ciało i jest z niego dumna. W wałbrzyskim spektaklu w scenie miłosnej aktorzy wykorzystywali trzepaczki do piany, owoce, watę cukrową (delektowali się nią, jedli łąpczywie, ugniatali z niej kwiaty). Przedmioty codziennego użytku stawały się zabawkami erotycznymi, niezwykłymi, sprawiającymi wymyślną przyjemność. W *Czasie porzucenia* bohaterka nigdy – nawet w szczęśliwym okresie małżeństwa – nie osiąga takiego poczucia afirmacji seksu i swojego ciała. Odkurzacze jest tu symbolem męskiego członka, którym należy posługiwać się według instrukcji. Ale nawet jeśli zadziała sprawnie, nie musi sprawić kobiecie przyjemności. W *Ciotuni* Gauer pokazywała, jak z pruderią i z farsową zgrywą zagrać odczuwającą orgazm kobietę w teatrze w mieście do dwustu tysięcy mieszkańców. Aktorka powtarza gesty z tamtego spektaklu: kokieteryjnie odchyła głowę, gra mimiką, dotykając się rurą odkurzacza. I nawet jeśli scena jest bardziej dosadna, to nadal celowo utrzymana w ryzach konwencji, do której jest przyzwyczajona widownia z mniejszego miasta (co potwierdza śmiech publiczności). To ironiczny zabieg – wobec oczekiwań odbiorców, ale też męskiego spojrzenia na kobiece ciało, któremu kochanek nie jest w stanie zapewnić spełnienia.

Szczawińska i Gauer po raz kolejny w swojej przeszło dziesięcioletniej współpracy podjęły temat kobiety odkrywającej swoją podmiotowość. To bardzo udana próba, łącząca w sobie zarówno poszukiwania formalno-językowe, jak i metateatralne sposoby reprezentacji kobiecej seksualności oraz analizę hysterii jako objawu autorepresji. W pierwszych olsztyńskich spektaklach, *Jackie. Śmierć i księżniczka* Elfriede Jelinek (2008), *Nożach w kurach* Davida Harrowera (2010), *Mojej pierwszej zjawie* Sławomira Mrożka

(2011) to w języku szukały odrębnego od męskich narracji głosu kobiecego. „Problem zaczął się, kiedy od dziewczynki próbowaliśmy przejść do kobiety” – mówi Gauer (Adamiecka-Sitek, Gauer, Szczawińska, 2015). Wraz z odejściem od dziewczęcych bohatererek-buntowniczek artystki zaczęły szukać kobiecej wolności w temacie cielesności. Po afirmatywnej Klaudynie w *Kamasutrze* sportretowały w *Czasie porzucenia* kobietę w depresji, zazdrości, hysterii. Kobietę chyba najbliższą naszej codzienności.

Wzór cytowania:

Lemańska, Katarzyna, *Kobieta w mieście do dwustu tysięcy mieszkańców*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/kobieta-w-miescie-do-dwustu-tysiecy-mi....>

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

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

Bibliografia

How far can you go w instytucji? O zwrocie feministycznym, którego nie było, rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek, Milena Gauer i Weronika Szczawińska [ang. *How Far Can You Go in an Institution? On a Feminist Turn That Wasn't: Agata Adamiecka-Sitek Talks with Milena Gauer and Weronika Szczawińska*, translated by Nathaniel Espino], “Polish Theatre Journal”

2015 no. 1, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/57/114> [dostęp: 10 IV 2022].

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/kobieta-w-miescie-do-dwustu-tysiecy-mieszkancow>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Samozwańcza królowa doliny

Weronika Nagawiecka

Teatr Miniatura w Gdańsku

Tonja z Glimmerdalen

na podstawie książki Marii Parr w przekładzie Anety W. Haldorsen

reżyseria i adaptacja: Karolina Maciejaszek, scenografia: Paweł Walicki, muzyka: Magdalena Sowul | Panilas, ruch sceniczny: Wiola Fiuk

premiera: 13 marca 2022

Glimmerdalen to najspokojniejsze miejsce w Norwegii. Czuje się zapach świerków i sosen, które otulają ośnieżone góry. Tutaj znajduje się dający wytchnienie od zgiełku miasta Ośrodek Wypoczynkowy. Takimi słowami wita nas w wiosce lokalny deweloper i właściciel Ośrodka, Klaus Hagen (Jacek Majok). To przypominające spot reklamowy zaproszenie zostaje jednak przerwane przez Tonję (Magdalena Bednarek) – samozwańczą królową doliny.

O Tonji jej tata mówi, że „wypuszcza ją z domu rano i ma nadzieję, że wróci wieczorem”. Mieszka z tatą – rolnikiem i mamą – oceanografką, która często

jest poza domem. Są ferie zimowe, więc Tonja wraz ze swoim ojcem chrzestnym i zarazem najlepszym przyjacielem Gunnvaldem (Andrzej Żak) pracują nad zbudowaniem sanek z kierownicą. Marzeniem Tonji i Gunnvalda jest dojechanie sankami do samego morza. Przy okazji Tonja ćwiczy na nartach salto w powietrzu (takie jak robi ciotka Eir). A do tego wciąż śpiewa.

Pewnego dnia, gdy testuje sanki, niechcący wjeżdża w listonosza Finna (Piotr Kłódka, grający również Nilsa i jednego z dwóch Sanitariuszy), który ma przy sobie tajemniczy list dla Gunnvalda. Od tego momentu Tonja będzie odkrywać kolejne sekrety dorosłych. Dowie się, że Anna, niegdysiejsza partnerka Gunnvalda i znana skrzypaczka, ukryła przed nim istnienie ich córki Heidi (Edyta Janusz-Ehrlich), następnie jednak przyjechała, zostawiając córkę pod jego opieką, by znów ją odebrać po ośmiu latach. Teraz Heidi ma czterdzieści dwa lata i od trzydziestu lat nie miała kontaktu z tatą. Kiedy po wypadku Gunnvald trafia do szpitala i w panice oddaje swoje gospodarstwo córce, ta przyjeżdża, uznając, że sprzeda je Hagenowi i już nigdy nie będzie musiała mieć z Gunnvaldem nic wspólnego. Nie wie jednak, że na miejscu czeka na nią Tonja, najlepsza przyjaciółka „starego mruka”.

Maria Parr, autorka powieści *Tonja z Glimmerdalen*, i reżyserka Karolina Maciejaszek proponują bohaterkę, która będzie nową idolką młodych dziewczyn (przede wszystkim, ale nie wyłącznie). Tonja jest bezkompromisowa, pełna wigoru, nie boi się konfrontować z własnymi lękami, zadaje niewygodne pytania i domaga się od dorosłych, by nie skrywali przed dziećmi własnych uczuć. Próbuje im przekazać, że szczerść i umiejętność przyznania się do błędów i słabości są ważniejsze niż duma. Gdy Gunnvald wstydzi się płaczu, przytula go, mówiąc, że „łzy są niegroźne, a wraz z nimi uchodzi nieco bólu”. Daje mu do zrozumienia, że postąpił nierozsądnie, nie dzwoniąc do Heidi i zrzucając na córkę winę za brak

kontaktu. Gdy Gunnvald nie potrafi dobrać odpowiednich słów i z tego powodu nie jest w stanie zadzwonić do córki, Tonja szuka dla niego alternatywnych sposobów wyrazu emocji. Okazuje się nią gra na ukochanych skrzypcach. Gdy tylko widzi problem w komunikacji, próbuje go naprawić – wielokrotnie staje się „wychowawczynią”, a nie „wychowanką”.

Brak umiejętności wyrażania uczuć jest w spektaklu wyłącznie męskim problemem, dotyczącym szczególnie „starego mruka” i Olego. Do Ośrodka przyjeżdżają dzieci w wieku lokalnej łobuziary, Ole (Piotr Srebrowski, grający również rolę Petera) i Brat (Kamil Marek Kowalski, pojawiający się także jako drugi Sanitariusz i Kamerzysta) wraz z mamą. Przy pierwszym spotkaniu całej trójki agresywne zachowanie Olego prowokuje bójkę między nim a Tonją. Chłopak mimo reprodukcji maczystowskich wzorców ma świadomość ich krzywdzącej mocy (zarówno dla siebie, jak i dla otoczenia): po zakończeniu bójki Brat pociesza Olego, który żałuje, że zawsze, gdy chce powiedzieć „cześć”, ucieka się do niekontrolowanej przemocy. Rodzeństwo zmagają się z porzuceniem przez ojca, który po rozwodzie przestał utrzymywać z chłopcami kontakt. Bracia prezentują dwie skrajne postawy: Brat zdecydowanie odcina się od ojca, Ole żywi silną i naiwną nadzieję, że to tylko tymczasowa sytuacja. Obaj jednak nie potrafią poradzić sobie z uczuciami, które im towarzyszą, a żadna osoba dorosła nie okazuje się pomocna.

Kolejnym przykładem toksycznej męskości jest Nils – lokalny alkoholik. To jednak on powie dziewczynce, że „żadne głupstwo, które robią dorośli, nie jest nigdy winą dzieci (a sam coś o głupstwach wie, bo siedzi pijany we wtorkowe przedpołudnie)” i otwiera przed dziewczynką inną perspektywę patrzenia na sprawę Heidi (którą do tej pory obwiniała za całą sytuację) i Gunnvalda. Bo chociaż Tonja jest główną bohaterką, historia *de facto* skupia się na relacji Gunnvalda z jego córką. Misją Tonji jest tę więź naprawić.

Szkoda, że nie udało się pogłębić w spektaklu roli ojca Tonji. Następuje odwrócenia tradycyjnych ról: to on zostaje w domu, by pilnować gospodarstwa i zajmować się córką, podczas gdy jego żona wyjeżdża na wielomiesięczne ekspedycje naukowe. Sigurd (Krystian Wieczyński) nie dostaje jednak swoich pięciu minut. Daje córce dużo wolności i zawsze, gdy jest taka potrzeba, zapewnia jej wsparcie, ale nie wchodzi z nią w dialog, nie staje się jej przyjacielem. Bardzo interesująco zostaje zbudowana postać Klausa Hagena, dewelopera, który dystansuje się od lokalnej społeczności, nie zważając na jej potrzeby, i jako jedyny w spektaklu potępia swobodną ekspresję i zabawy dzieci. Hagen ma wywoływać żywy odzew widowni. Jest on przedstawiony jako bezwzględny wyzyskiwacz, który budzi wstręt przede wszystkim swoją postawą, ale też nieustannym spluwaniem wokół siebie; staje się jednoznacznie negatywnym obrazem zarabiania na życie kosztem dobrostanu innych. Gdy Hagen jest już wystarczająco nielubiany, zapala papierosa, a dzieci na widowni wydają odgłosy obrzydzenia.

Karolina Maciejaszek i scenograf Paweł Walicki zatroszczyli się o zaangażowanie wyobraźni młodej widowni. Scenografia jest syntetycznym mikroświatem Glimmerdalen: środek sceny zajmują makiety pełne lasów, śnieżnych zasp i gór, po prawej stronie znajduje się pokój w domu Gunnvalda, po lewej – Tonji i jej rodziców. Ta kompozycja pozwala unaocznić widowni wielość miejsc, po których przemieszczają się bohaterki i bohaterowie, przy okazji bawiąc się teatralnymi narzędziami. Czasem Tonja, by z kimś porozmawiać, po prostu kładzie się obok miniaturowego domu tej osoby; kiedy zjeżdża na sankach, aktorzy i aktorki wprawiają w ruch makiety przedstawiające krajobraz oraz liczne sanki, a scena zostaje obłana zielono-fioletowym światłem i rozlega się pop-rockowa muzyka, tak że mamy wrażenie, jakbyśmy oglądali teledysk. W pewnym momencie Sally (Magdalena Żulińska, grająca również mamę Tonji, żonę Nilsa i Mewę Geir)

„która wszystko widzi” zza okna swojego domku, miniaturę swojej posiadłości zakłada na głowę. Dodatkowym narzędziem są projekcje: nagrywane w czasie rzeczywistym telefonem i wyświetlane na tylnej ścianie sceny, imitują rodzinne filmy z lat dziewięćdziesiątych z charakterystycznymi zniekształceniami obrazu, co pracuje na poczucie melancholii, ale też beztroski kojarzącej się z małymi, odizolowanymi od świata miasteczkami. Zarówno zabawy światłem, muzyką, jak i elementami lalkowymi (m.in. animowany przez Krystiana Wieczyńskiego Baran Gladiator) czy nietypowe użycie rekwizytów (szczególnie ciekawe jest rozwiązanie kwestii gry na skrzypcach: osoby aktorskie nie używają instrumentów na scenie – zamiast tego noszą futerał, który po otwarciu wydaje dźwięki i kojarzy się z pozytywką) sprawiają, że nieustannie podważane są przyzwyczajenia percepcyjne młodej widowni.

Tonja rzeczywiście jest emanacją #girlpower, nieskrępowanej dziewczynskiej energii. I chociaż jest jedynym dzieckiem w okolicy, to właśnie ona porządkuje i spaja całą społeczność. Co ciekawe, jest tym samym następczynią całej linii dziewczynek, które stanowiły spoiwo Glimmerdalen: poczynając od Heidi, po ciotki Tonji – Eir i Idun. Tym samym kontynuuje lokalną herstorię dziewczynek-liderek, które odmówiły udziału w procesie socjalizacji do normatywnych ról płciowych: mogą swobodnie się wyrażać, rozwijać, szukać własnych ścieżek. Mają taką możliwość również dlatego, że nikt im jej nie odbierał – dlatego tak ważne, by także rodzice poznali herstorię Tonji.

Wzór cytowania:

Nagawiecka, Weronika, *Samozwańcza królowa doliny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170,

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/samozwancza-krolowa-doliny>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Weronika Nagawiecka – studentka wiedzy o teatrze UJ, feministka.

Source URL: *<https://didaskalia.pl/artykul/samozwancza-krolowa-doliny>*

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Pluszowy spektakl

Zofia Dąbrowska

Teatr Lalek Guliwer w Warszawie

Marta Stańczyk

Królestwa

tekst: Marta Stańczyk, reżyseria: Justyna Sobczyk, współpraca reżyserska, choreografia: Iza Chlewińska, dramaturgia: Justyna Czarnota, scenografia: Magdalena Łazarczyk, kostiumy, lalki: Wisła Nicieja, muzyka: Sebastian Świąder, wideo: Jan Domicz, światło: Sebastian Klim

premiera: 5 marca 2022

Puchata wełna owcy Kostki, błyszczące, miękkie macki ośmiornica Cyryla, błękitne przygaszone światło podwodnego świata, jasne punkciki gwiazd rozświetlające kosmos. *Królestwa* są podróżą przez świat rozległy i różnorodny, podczas której doświadczyć możemy wielu przyjemnych wrażeń sensorycznych, a także zaznać spokoju i odrobiny dziecięcego zachwytu.

Jest to pierwszy w historii Teatru Guliwer spektakl stworzony z myślą o osobach o różnych wrażliwościach sensorycznych, w tym osobach w spektrum autyzmu. Powstał w koprodukcji z Teatrem 21 – autorką tekstu jest Marta Stańczyk (należąca do jego zespołu aktorskiego), natomiast reżyserią

zajęła się Justyna Sobczyk (reżyserka i współzałożycielka teatru). Uwzględnienie potrzeb osób o różnych wrażliwościach sensorycznych przejawia się po pierwsze w formule spektaklu. Dużo uwagi jest w nim poświęcone właśnie doznaniom sensorycznym. Na przykład dźwiękom, które nieraz otaczają widownię ze wszystkich stron, zawierającym, m.in. „delikatne bulgoty, stukanie, szuranie – pozytywne elementy bodźcujące, wywodzące się trochę ze sztuki głębokiego nasłuchu, ASMR (*autonomous sensory meridian response* – samoistna odpowiedź meridianów czuciowych)”¹ – jak podaje *Przedprzewodnik do spektaklu*, dostępny na stronie Teatru Guliwer. Taki przewodnik także jest udogodnieniem dla osób w spektrum autyzmu, pozwala bowiem przygotować się do wizyty w teatrze, tak aby była ona bezpieczna, bez nieprzewidywalnych elementów. Zawiera opis budynku teatru, z uwzględnieniem udogodnień dla osób z różnego typu niepełnosprawnościami, „wskazówki sensoryczne” na temat doznań, jakich spodziewać się można w budynku, oraz opis spektaklu. Tego typu przewodników nie mają niestety inne spektakle Teatru Guliwer, a byłyby one z pewnością dużym ułatwieniem dla osób w spektrum, zainteresowanych jego repertuarem. Z myślą o osobach o różnej wrażliwości sensorycznej powstał w budynku teatru także Pokój Wyciszeń, w którym można oddzielić się od nadmiaru bodźców. Nie udało mi się jednak z niego skorzystać, ponieważ podczas mojej wizyty w teatrze pokój akurat był zamknięty. W końcu uwzględnianie osób o różnorodnych potrzebach przejawia się w temacie spektaklu. Przesłaniem *Królestw* jest afirmacja różnorodności. Każdy z nas może mieć własne królestwo, jednocześnie wszyscy jesteśmy mieszkańcami naszego wspólnego królestwa – Ziemi.

Osią spektaklu są opowiadania Marty Stańczyk, napisane i zilustrowane przez nią podczas pierwszej fali pandemii. Twórczyni tekstu bierze także udział w jego scenicznej realizacji – na samym początku przedstawienia

słyszemy jej głos, opisujący przebieg fabuły, a pod koniec widzimy ją w roli Eustachii – królowej Wenus. Historia jest bardzo prosta. Obserwujemy podróż dwóch zakonnic: Klementyny i Bernadety (w tych rolach Anna Przygoda i Joanna Boer), podzieloną na trzy części. W pierwszej kolejności bohaterki lecą balonem, zabierając ze sobą mądrą owcę o imieniu Kostka (Elżbieta Pejko), która zachęca je do tej przygody. Po drodze spotykają pawia Waleriana (Adam Wnuczko), który próbuje nauczyć się latać. Następnie zakonnice wraz z owcą wspólnie budują batyskaf i odwiedzają świat podwodny. Tam Kostka poznaje ośmiornica Cyryla (Tomasz Kowol), który ratuje ją przed atakiem ryby z zębami. Bohaterowie zakochują się w sobie i razem spędzają resztę życia, pokazując sobie nawzajem światy, w których żyją. W ostatniej części obie zakonnice eksplorują świat kosmosu – budują teleskop i oglądają razem planety. W ten sposób dostrzegają Eustachię i nawiązują z nią kontakt. Historia toczy się powoli, nie ma tutaj wartkiej fabuły ani zwrotów akcji. Jest to po prostu podróż bohaterek, ciekawa i wciągająca. Przypomina trochę sen, w którym przemieszczamy się w różne miejsca i spotykamy istoty, których w prawdziwym życiu nie spodziewalibyśmy się spotkać. W trakcie spektaklu pada bardzo mało słów. Fabuła zostaje nam opowiedziana na samym początku przez Martę Stańczyk, natomiast w trakcie przedstawienia dialogi są bardzo okrojone.

Nieopieranie przedstawienia na emocjonujących wydarzeniach i wartkiej akcji wydaje mi się dosyć odważną decyzją jak na spektakl kierowany do dzieci od lat trzech (na przebiegu, który oglądałam, dominowały właśnie dzieci w wieku od trzech do pięciu lat). Uwaga skupia się na wrażeniach sensorycznych, takich jak światło, dźwięki, czy faktury przedmiotów pojawiających się na scenie (których widzki i widzowie nie mogą doświadczyć za pomocą dotyku, jednak, przynajmniej w moim przypadku, samo patrzenie na nie jest już satysfakcjonujące). Pojawia się kilka typowych

gagów, takich jak przewracanie się bohaterów (na które dzieci reagowały wielkim entuzjazmem) oraz humor ciała, jednak nie na tym opiera się cały spektakl. Z powodu oszczędności dialogów szczególną rolę w przedstawieniu odgrywa komunikacja niewerbalna – jak w przypadku pawia Waleriana. W ten sposób podkreślona zostaje różnorodność sposobów komunikacji – słownych i ruchowych.

Jeżeli jednak chodzi o utrzymywanie uwagi widzek i widzów, nie mogę powiedzieć, żeby spektakl robił to w sposób idealny. Dzieci największym entuzjazmem reagowały na silne efekty wizualne – na przykład pojawienie się rybek zwisających z sufitu w scenie zanurzania się bohaterek pod wodę, lub kolorowe habity, w które zakonnice przebierają się na początku ostatniej części, wykonując następnie energiczny taniec. Aplauzem nagradzano także zabiegi typowo komiczne. Mam wrażenie, że w momentach dużego skupienia na sensoryczności, np. dotyku czy dźwiękach, łatwo stracić uwagę dziecięcej publiczności. Na przykład w dość długiej, niemej scenie, w której obserwujemy tylko pawia Waleriana, próbującego latać za pomocą swojego ogona, dzieci wydawały się trochę zagubione. Można było wyraźnie zauważyć rozproszenie na widowni, głośno padło nawet pytanie: „co się teraz dzieje?”. Ale pod koniec spektaklu usłyszałam, jak ktoś pyta z rozczarowaniem: „już koniec?”. Ostatecznie, przy widowni mieszczącej około dwusetkę dzieci, zdania muszą być podzielone.

Efekty wizualne są z pewnością dużym atutem spektaklu. Scenografię (zaprojektowaną przez Magdalenę Łazarczyk) tworzy kilka abstrakcyjnych obiektów. Raz tworzą przestrzeń parku, innym razem stają się batyskafem, a znów innym teleskopem. Są szare, z neonowymi konturami, które w scenie eksploracji kosmosu zaczynają świecić pod wpływem światła UV. Z tyłu sceny znajduje się okrągły ekran, na którym wyświetlane są wizualizacje –

przez większość czasu są to abstrakcyjne kształty, ilustrujące podniebną lub podwodną podróż bohaterów, natomiast pod koniec spektaklu pojawia się na nim postać Eustachii – królowej Wenus.

Na szczególną pochwałę zasługują kostiumy Wisły Niciei (także autorki lalek, pojawiających się w kilku scenach). Stroje wykorzystują wiele różnych faktur, co jest bardzo przyjemne dla oka. Owca Kostka chociażby jest otulona w białe, puchowe kłęby waty, a paw Walerian nosi niebieski, błyszczący ortalion. Największe wrażenie zrobił na mnie strój ośmiornica Cyryla, pokrywający całe ciało aktora. Jego długie, żółto-różowe macki są zrobione z błyszczącego materiału przypominającego śpiwór. W scenie, kiedy Cyryl poznaje Kostkę i nawiązuje z nią relację, bohaterowie tańczą ze sobą, a następnie ośmiornic przytula owcę swoimi mackami, co może budzić w widzach i widzkach poczucie bezpieczeństwa i miękkości. Wszyscy bohaterowie i bohaterki spektaklu, mimo jego onirycznej formuły, dzięki kostiumom wydają się bardzo ludzcy i bliscy. Można tutaj przywołać wspomniany już wcześniej błyszczący ortalion pawia, ale też chociażby kolorowe „najki” wystające spod czarnych habitów obu zakonnic. Ich stroje przypominają te noszone przez siostry szarytki – szerokie rękawy, kwadratowe białe kołnierze oraz charakterystyczne, duże kornety. W ostatniej części spektaklu, tuż przed sekwencją eksploracji kosmosu, obie siostry przebierają się ze zwykłych, czarno-białych habitów w ich odpowiedniki o wyrazistych kolorach i wzorach (co wywołało entuzjastyczną reakcję na widowni). Pojawienie się w spektaklu sióstr zakonnych jako głównych bohaterów nie ma tu jakiegokolwiek politycznego wydźwięku. Są one zwyczajnymi postaciami, wykonującymi jakiś zawód, który nie ma nic wspólnego z działaniami, które oglądamy na scenie. Przesłanie spektaklu, dotyczące różnorodności, nie jest tutaj w żaden sposób odnoszone do działań Kościoła czy osób duchownych.

Przesłanie to jest najbardziej widoczne pod koniec spektaklu, kiedy zakonnice spotykają Eustachię, która – jak mówi – często obserwuje Ziemię i jej mieszkańców: „Tyle istot tu żyje, a dla każdego jest miejsce”. O „wspólnym królestwie” mówi także owca Kostka do ośmiornica Cyryla, kiedy wspólnie pokazują sobie świat wody oraz życie na jej powierzchni. Historia ich miłości także jest przykładem godzenia ze sobą różnic oraz skrajnie różnych rzeczywistości. Każde z nich jest piękne na swój sposób – tak samo jak każda istota, o czym chcą nam powiedzieć twórczynie spektaklu. Z teatru wyszłam z poczuciem spokoju i zadowolenia. Jest to spektakl, który oczarowuje i przytula widza tak, jak ośmiornic Cyryl przytula swoimi mackami owcę Kostkę.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Pluszowy spektakl*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/przytulajacy-spektakl>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Zofia Dąbrowska – studentka teatrologii UJ, reżyserka spektakli wystawianych w toruńskich instytucjach kultury (m.in. ACKiS Od Nowa i Teatr Muzyczny).

Przypisy

1. Teatr Lalek Guliwer, *Przedprzewodnik do spektaklu Królestwa*, <https://teatrguliwer.pl/wp-content/uploads/2022/01/Teatr-Guliwer-PRZEDP...> [dostęp: 15 VI 2022].

Source URL: *<https://didaskalia.pl/artykul/pluszowy-spektakl>*

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Dojrzewanie do wolności

Małgorzata Budzowska

Teatr Powszechny w Łodzi, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Imagine

scenariusz, scenografia i reżyseria: Krystian Lupa, kostiumy: Piotr Skiba, muzyka: Bogumił Misala, wideo: Joanna Kakitek

premiera: 24 kwietnia 2022 roku w Teatrze Powszechnym w Łodzi

Pozycjonowanie siebie w roli mędrca stało się niemalże emblematem teatru Krystiana Lupy, wzmacnianym niemal bałwochwalczym uwielbieniem krytyki. Warto mieć na uwadze to rozpoznanie, próbując zrozumieć to, co zostało zaprezentowane na scenie Teatru Powszechnego w Łodzi podczas prapremiery *Imagine*.

Sześciogodzinny spektakl dzieli się na dwie części, które w istocie są dwoma odrębnymi bytami scenicznymi. Już ta niekompatybilność niepokoi, mimo oczywistych wskazań odscenicznych, że mamy do czynienia ze „stypą” po rewolucyjnych ideach lat sześćdziesiątych (w pierwszej części) i narkotycznym tripem mającym być poszukiwaniem odpowiedzi, jak wyjść z tego marazmu (w drugiej części). W obu częściach widz ma możliwość

obserwowania wszystkich typowych dla teatru Krystiana Lupy rozwiązań scenicznych, konstruujących schemat rozciągniętego w czasie namysłu nad podjętym tematem. Problem polega na tym, że tym razem pozostajemy w dziwacznej pozycji pasywnych obserwatorów, z zaledwie kilkoma etiudowymi momentami zachwytu i prawdziwie emocjonalnego zaangażowania. Nadal jest to teatr mogący porywać malarską wizyjnością – emocje budzą głównie wyświetlane w tle drugiej części postapokaliptyczne krajobrazy zniszczenia, choć ich dosłowność też bywa rażąca. Pytanie, co poza tymi obrazami niesie ten rozbudowany esej sceniczny.

Zasadniczą ideą formującą sens tego spektaklu jest fakt, że koncertowo „spierdoliliśmy” to, co zapowiadała rewolucyjna zmiana kontrkulturowa lat sześćdziesiątych. Istotnie, ówczesny gest sprzeciwu wobec świata przemocy był zapowiedzią zmiany ku wolności rozumianej jako afirmacja pokoju i współistnienia w różnorodności. Tak pięknie sformułowany koncept miał jednak swój, jak się z czasem okazało, destrukcyjny rewers w postaci kontrideologii głoszonych przez rodzących się z łona rewolucji liderów. Hipisowskie komuny przeradzały się w sekty niszczące indywidualności i hołdujące nowym „bucom wojny”, działającym w paradygmacie wolności pozyskiwanej przemocą ujednolicenia. Pierwsza część spektaklu skupia się właśnie na naznaczonej resentymentem retrospekcji tego, co dokonało się w połowie XX wieku, gdy ludzkość złamana doświadczeniem wojny usiłowała zdefiniować nowe, bezprzemocowe ścieżki swojej dojrzałości.

W zagraconym squacie grupa dawnych rewolucjonistów spotyka się na wezwanie swojego guru. Krystian Lupa wraz zespołem przywołuje do tego miejsca wszystkie emblematyczne nazwiska epoki: Patti Smith (Marta Zięba), Susan Sontag (Anna Ilczuk), Timothy’ego Leary (Julian Świeżewski), Janis Joplin (Karolina Adamczyk). Toczą się między nimi jałowe dyskusje o porażce

marzeń o dojrzałości człowieka, wzajemne żale i resentymenty ulewają się wobec świata i samych siebie, a przysłuchuje się im Antonin (Grzegorz Artman), dawny przywódca duchowy grupy. W zasadzie to ta postać, czy też sceniczna obecność, stanowi najbardziej przejmujący punkt zagęszczenia porażki – skulony, cichy i wycofany Antonin śni swoje marzenie w rozedrganych postaciach dawnych przyjaciół, sam milcząc. Wyświetlone w prologu fragmenty 4.48 Sarah Kane nie pozostawiają złudzeń co do stanu jego umysłu, który w kolejnych scenach spektaklu uosobi się jako „uszkodzona część mózgu” (Andrzej Kłak), kontynuująca swoją ekspiacyjną podróż w narkotycznym tripie.

W jednej z pierwszych scen spektaklu Lupa sięga po wizualny cytat ze *Stalkera* Andrieja Tarkowskiego, o tyle znamienny, że tytułowym bohaterem jest jurodiwyj, „szaleniec chrystusowy” znający drogę do miejsca spełniania marzeń. Taka zapowiedź ustanawia główną oś namysłu w spektaklu, która oscyluje wokół postaci „nowego Chrystusa” utożsamianego z autorem tytułowego *Imagine*, Johnem Lennonem. Jego swoistą epifanią miał być właśnie Antonin, przewodnik duchowy pokolenia hipisów, znający rzekomo ścieżkę do komnaty spełnienia marzeń o świecie bez przemocy.

Problematyczne w ujęciu Lupy jest to, że wykazując porażkę takiego zanurzenia się w marzeniu, formułowanym przez nowe figury Lennona-Jezusa, jednocześnie domaga się jego nowych wcieleń. Ta tęsknota wydaje się w dzisiejszym świecie niezrozumiała – potrzeba nowej duchowości wymaga dojrzałości spojrzenia na współczesną rzeczywistość, nie tęsknego spoglądania w przeszłość. W programie do spektaklu Piotr Augustyniak mówi o samotniczym marzeniu mogącym przerodzić się we wspólnotowy spisek w walce o jego realizację. Szkoda, że w samym spektaklu nie wybrzmiewa w pełni ten ton szukania siły do zmiany w każdym i w każdej, do odnajdywania odwagi marzenia o lepszym świecie w samym czy samej sobie

tak, by w kolejnym kroku móc odnaleźć się w intersubiektywnej wspólnocie marzycieli. W zamian powtórzone zostają gesty epifanii Chrystusa w postaci Lennona (Michał Lacheta), dźwiganego w geście ukrzyżowania przez nagie postacie, i dla którego odprawiana jest swoista liturgia ze stosu nagich ciał po obowiązkowym zażyciu komunii z pastylek LSD. Uzupełnienie tej części przez pełne odsłuchanie dwóch teledysków The Beatles, *Imagine* i *Don't let me down* zapowiada, niestety, niewyszukany poziom neurotycznego wywodu Antonina w części drugiej.

Dłużąca się w nieskończoność druga część spektaklu Lupy jest w głównej mierze potokiem strumienia świadomości reżysera zapisanym w jego dziennikach, potokiem tak bełkotliwym i banalnym, że można zacząć zastanawiać się, czy to aby jest na serio. Można przez chwilę pomyśleć, że to może gest absurdu, sprowadzenia słowotoku do samozniszczenia w utopii słów nieniosących sprawczości, jednak pozorowane momenty autoironii są zbyt słabe, by uwierzyć, że to jednak nie jest poważne wyznanie wiary w poszukiwanie „nowej świętości”, w „przebóstwienie” człowieczeństwa. Istotnie, jak wskazuje sam Lupa w swoim dzienniku, nie potrafi on złapać treści swoich myśli w formie językowej. Dlaczego wobec tego zalewa swoim słowotokiem widzów, którym starcza skupienia na tym wywodzie może na pół godziny, mimo że Andrzej Kłak jest naprawdę świetny w momentach rozmowy z reżyserskim głosem z offu? Blisko godzinna scena samowygnań Antonina na pustyni, w niemal zupełnym zaciemnieniu, buduje swoją moc wyłącznie dzięki zmęczonemu tonowi głosu aktora oraz jego specyficznej cielesności. Być może o taki rodzaj pozasłownej medytacji tu idzie, w uwolnieniu ducha od przemocowych struktur słownych i próbie poszukiwania prawdy w afekcie, w emocji zespolenia z sobą i ze światem. Jednak tego nie ma w spektaklu Lupy, albo raczej jest, ale w stanie zawieszenia ku spełnieniu, tak jakby reżyser bał się tej propozycji, twardo obstając przy

magmie mądrości ze sztambucha. To aktor i jego cielesna obecność dźwiga potencjał spełnienia takiego marzenia.

Druga część spektaklu obfituje ponadto w kilka scen, które wprawiają widzów w osłupienie. W pełnej świadomości umowności sytuacji narkotycznej wizji Antonina widz zaskakiwany jest coraz bardziej absurdalnymi ekscesami wyobraźni bohatera poszukującego ścieżek odnowy ludzkości. Apogeum tego kuriozalnego zapętlenia następuje wraz z przylotem w ciebie ogromnej ćmy dwóch obcych istot oplecionych kokonami, które z trudem porozumiewają się z Antoninem. Psychodeliczne majaki Antonina prowadzą tym razem jego marzenie do bełkotu wizualnego – ponownie, ciekawe rozpoznanie, dotyczące poszukiwania nowego człowieczeństwa w spotkaniu z istotą nieludzką, grzęźnię w infantylnych obrazach.

Tylko jedna scena tej części jest istotnie wartościowa i w pełni oddająca koncept wyobraźni jako strategii stwarzania nowych światów, kompatybilnych z tu i teraz. To moment pięciominutowego oddania sceny kobietom na swobodną obecność i dzielenie się swoimi myślami. Aktorki leżą na scenie rozluźnione i opowiadają sobie swoje myślenie, nie jako postacie, ale właśnie jako realne kobiety. Dlatego jest to scena w najbardziej wnikliwy i przejmujący sposób nawiązująca czuły dialog z emocjami, towarzyszącymi każdej i każdemu, kto jest świadkiem dzisiejszej przemocy u naszych granic i w naszym życiu publicznym. To kobiety znajdują język do wypowiedzenia współczucia poza banałem i infantylnymi kliszami. Obietnicę nowego języka i nowego myślenia o świecie, unikającego być może jałowości niekończących się dysput i niosącego sprawczość, daje też postać Antoniny (Marta Zięba). Zastępuje ona neurotyczne i zanurzone w sobie istnienie Antonina bytem kobiecym zapowiadającym zmianę, polegającą na faktycznie sprawczym, a

jednocześnie empatycznym, bezinteresownym i solidarnym z wszystkim istotami, ludzkimi i nie-ludzkimi, wyobrażaniu sobie innego świata. Jest to jednak propozycja nie wybrzmiewająca na tyle intensywnie, by osadzić się w świadomości widza jako podsumowanie rozważań w spektaklu.

Scena z kobietami wybrzmiewa tym dosadniej, gdy zestawia się ją z absolutnie skandalicznymi scenami odgrywania cierpienia dziejącego się tuż obok. Samospalenie Piotra Szczęsnego czy spotkanie uchodźców wojennych w schronie odegrane zostaje w manierze aktorstwa ocierającego się o pornografię cierpienia. *Cui bono?* Co więcej, obie sceny wydają się sztucznie wprowadzone do głównej osi konceptualnej spektaklu i jedyne, co po nich pozostaje, to niesmak lub wściekłość (zależnie od wrażliwości). Etyczna i artystyczna niedojrzałość wręcz eksploduje w tych momentach i każe się zastanowić, czy to rzeczywiście spektakl Krystiana Lupy, który przecież stworzył przejmujące traktaty sceniczne w *Wycinie* czy *Wymazywaniu*, a nawet w mniej udanych *Procesie* czy *Capri*.

Do tego ostatniego spektaklu wydaje się nawiązywać scena finałowa *Imagine*, która jednocześnie potwierdza wcześniejsze intuicje co do tego, że klucz absurdu nie jest adekwatny do rozszyfrowania konceptu tego spektaklu. Piotr Skiba, ucharakteryzowany na człowieka dzikiego, odgrywa szaleńczy taniec w jaskini, wykrzykując frazy z Artauda. Jaskinia Nikogo, odsyłająca wyobraźniowo do jaskini uwięzionego mitycznego Odysa, ma (chyba) stanowić epifanię „świętego powrotu” do języka obrazowego mitów, o co postulował francuski twórca. To powtórzenie Grotta Bianca z *Capri*, w której nadzy aktorzy spoglądali z utęsknieniem na morze. Czy doprawdy taka jest odpowiedź Krystiana Lupy na potrzebę dojrzałości człowieczeństwa w obliczu katastrofy wartości – by wrócić do stanu pierwotnego oczyszczenia z ciężaru kultury? To odpowiedź infantylna, urągająca powadze sytuacji, z

którą zмага się obecny świat, przeraźliwie anachroniczna, podobnie jak przywoływane widma kontrkultury. Dojrzewanie do wolności wymaga transformacji ludzkiej kultury, zmiany paradygmatu człowieczeństwa w zastanych warunkach możliwości i w ułudzie realnemu cierpieniu, nie w mrzonkach o utopii „świętości ducha wydestylowanego z ciała”. Od artystów-wizjonerów uchowaj nas świecie.

Wzór cytowania:

Budzowska, Małgorzata, *Dojrzewanie do wolności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dojrzewanie-do-wolnosc>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Małgorzata Budzowska – filolożka klasyczna i teatrolożka, profesor w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ, Research Associate w Archive of Performances of Greek and Roman Dramas w University of Oxford. Autorka książek *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine’a* (2010) oraz *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej* (2018), współautorka leksykonu *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów* (2020).

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/dojrzewanie-do-wolnosc>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Co odziedziczyliśmy?

Z Wojtkiem Ziemilskim rozmawia Katarzyna Waligóra

Teatr Studio

Oda do radości

scenariusz na podstawie improwizacji aktorskich i autorskich tekstów reżysera

koncepcja: Wojtek Ziemilski, Wojtek Pustoła, tekst i reżyseria: Wojtek Ziemilski,
dramaturgia: Sódja Zupanc Lotker, scenografia: Wojtek Pustoła, kostiumy: Dasha Filshyna,
muzyka: Igor Nikiforow, animacje: Kacper Buratyński, światło: Robert Mleczek, Wojtek
Ziemilski, obsada: Daniel Dobosz, Anna Dzieduszycka, Mateusz Smoliński, Monika Świtaj

premiera: 22 kwietnia 2022

Po dwunastu latach od premiery *Małej narracji* powraca pan do tematu dziedzictwa. Tak jak wówczas przygotował pan premierę w warszawskim Teatrze Studio, ale w przeciwieństwie do *Małej narracji*, *Oda do radości* nie skupia się na pana rodzinnej historii, a na opowieściach czworga aktorów, którzy na różne sposoby zmagają się z dziedziczeniem. Rozmowę chciałabym jednak zacząć od pytania nieco bardziej ogólnego: czy jako społeczeństwo mamy obsesję na punkcie dziedzictwa?

W Polsce na pewno tak. Wystarczy spojrzeć, jak często ludzie budując domy dodają do nich kolumny, żeby budynek imitował dworek. Jakby chcieli dorobić sobie szlachecki rodowód. To, co odwołuje się do przeszłości, daje nam poczucie bezpieczeństwa. To wygodny sposób myślenia o sobie, w Polsce chyba wszechobecny. W pewnym sensie wymusza się na nas odczuwanie wszystkiego jako czegoś odziedziczonego – to jest mój kraj, mój Zamek Królewski, moje dziedzictwo. Jako obywatel dostałem w spadku całą szeroko rozumianą kulturę. Dlatego, kiedy o tym myślę, staram się odróżnić dziedzictwo od dziedziczenia. W języku polskim tak sobie to ułożyliśmy, że dziedzictwo nam się kojarzy z materialnym aspektem dziedziczenia. Mamy na przykład Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które między innymi dba o zachowanie kultury materialnej: o zabytki, rękopisy, stare fotografie. Dziedziczenie jest tymczasem działaniem. Zdaje się, że to Derrida pisał, że dziedziczenie nie oznacza, że dostajemy coś w spadku, tylko że to coś przyjmujemy. Dziedziczenie wymaga ode mnie aktywności. Takie myślenie jest oczywiście utopijne, ale pobudza wyobraźnię.

Co w takim razie chcielibyśmy dziedziczyć?

W czasie prac nad spektaklem odkryliśmy, jak wielkie znaczenie ma to, co wynieśliśmy z domów. Są na przykład rodziny, w których się śpiewa i dziedziczenie tej umiejętności jest dla nich bardzo ważne. Kiedy próbujemy w naszym życiu ustanowić podobną zasadę, wymyślić sobie tożsamość, która nie jest dla nas „naturalna”, to napotykamy na trudności. Mój syn, który niedługo skończy siedem lat, ma predyspozycje muzyczne, a moja żona chciałaby je w nim rozwijać. Widzę jednak, że to dla niej wiąże się z dużym wysiłkiem, bo śpiew nie jest czymś, co wyniosła z domu. Dla mnie też nie jest. Dużo łatwiej jest mi wprowadzić zwyczaj czytania na dobranoc niż

regularnego śpiewania, bo sam mam wyniesione z domu przyzwyczajenie, że czytam przed snem. W przypadku śpiewu brakuje mi schematu działania: kiedy to się robi? Jak często? Przy jakiej okazji? Inny przykład: kiedy dwa lata mieszkałem we Francji, z podziwem patrzyłem na ludzi, którzy ogromną troską otaczają rzeczy w swoich domach. Ja nie jestem tego nauczony – nie umiem dbać o przedmioty i nie poświęcam im wiele uwagi, chociaż chciałbym to robić, wciąż próbuję w sobie wyrobić ten rodzaj uważności, na razie bezskutecznie. Takie bycie pomiędzy jest chyba najgorsze: chcielibyśmy mieć jakąś cechę, ale jej nie odziedziczyliśmy. To może dotyczyć też bardziej przyziemnej rzeczy, choćby zwyczaju utrzymywania porządku w kuchni.

Rozumiem, że porządek w kuchni się przydaje, co jednak, jeśli pochodzę z rodziny, w której się śpiewa, a sama nie umiem i nie lubię tego robić?

To są dwie zupełnie różne kwestie: czerpanie przyjemności z danej czynności, a predyspozycje do jej wykonywania. Problemem jest tak naprawdę to pierwsze: ktoś nie chce czegoś robić, a zostaje do tego zmuszony. Dziedzictwo może oczywiście przybierać taką opresyjną postać. Z drugiej strony to samo można powiedzieć o każdym procesie edukacyjnym. Dobrym przykładem jest tu chodzenie na koncerty do filharmonii. Muzyka klasyczna dla większości dzieci jest potwornie nudna, a jednocześnie udowodniono, że jeśli ktoś ma z nią kontakt w młodości, to ma spore szanse na czerpanie z niej przyjemności w dorosłym życiu. Dużo większe niż ktoś, kto takiego treningu nie przeszedł. Myślę więc, że tu nakładają się na siebie dwa procesy: wychowanie i dziedziczenie. Dziedziczenie jest bardziej radykalne, bo to jest coś, co nagle odkrywam, że dostałem w prezencie.

Czyli jednak w procesie dziedziczenia nie przyjmujemy aktywnie, tylko coś zostaje nam narzucone.

Dlatego wizja Derridy to trochę bajka. Oczywiście ciekawie jest myśleć w zaproponowanej przez niego perspektywie, ale w praktyce to nie jest takie proste. Dobrym przykładem jest emigracja. Kiedy zaczynamy żyć w innym kraju, często odkrywamy, że musimy negocjować z cechami, przyzwyczajeniami i obyczajami, które dostaliśmy w spadku, a których inni nie mają. Pewne rzeczy mogą nawet okazać się niemożliwe do przezwyciężenia.

Czy istnienie testów genetycznych, które wszyscy aktorzy zrobili na potrzeby spektaklu, też jest przejawem obecności we współczesnej kulturze obsesji na punkcie dziedziczenia?

Na pewno. Wydawałoby się, że kultura Zachodu rozwinęła w radykalnym stopniu przeświadczenie, że wybieramy sobie świat, w którym żyjemy, a nawet kształtujemy samych siebie. Pojawiło się przekonanie, że wszystko jest „performatywne” w sensie kolokwialnym, że jestem taki, jaki chcę być. Okazuje się jednak, że to nie jest takie proste, a my nie jesteśmy tacy racjonalni, jakbyśmy chcieli. Sądzę, że każdy z nas jest rozchwiany między potrzebą wyboru tego, kim jest, jaki ma gust, do jakiej grupy przynależy a światem, który wcale nie daje się tak łatwo naginać do naszych potrzeb. Im bardziej niespokojne czasy, tym bardziej szukamy tego, co nie jest relatywne. Firmy, które robią badania genetyczne, oferują tymczasem odpowiedź, która – jak chcą twierdzić – jest obiektywna i ostateczna. To ich główny chwyt

marketingowy. Sodja Zupanc Lotker, dramaturżka naszego spektaklu, była wściekła, kiedy powiedziałem jej o moim pomysle na skorzystanie z usług tych firm. Zwyzywała mnie od faszystów, nie mogła uwierzyć, że proponuję coś tak esencjalistycznego, że chcę sprowadzić ludzi do ich genów. Miała też problem z tym, że proponuję to aktorom etatowym, bo nie wierzyła, że w sytuacji instytucjonalnej podległości oni mają wybór i mogą odmówić mnie jako reżyserowi. Poza tym te testy tylko udają obiektywne, a wcale takie nie są.

Dlaczego?

Bo w odczytywaniu ich wyników cały czas powinno się sprawdzać poziom prawdopodobieństwa, jak w całym świecie nauki. Tymczasem firmy udają, że dają nam jednoznaczną odpowiedź i to na bardzo wiele różnych pytań.

Jak wykonuje się taki test?

To bardzo prosty proces. Zestaw przychodzi pocztą, jest w nim próbówka, do której się pluje, a potem pakuje ją w pudełko i odsyła. Po miesiącu można odczytać wynik w internecie. Badania dzielą się na dwie podstawowe kategorie: mają nam zdradzić informacje na temat naszej genealogii albo stanu zdrowia. Wszyscy (to znaczy ja i aktorzy) zrobiliśmy testy genealogiczne, niektórzy (w tym ja) zdecydowali się też na zdrowotne. Wyniki testu genetycznego dzielą się na dwie części. Pierwsza jest podana w procentach i określa, w jakim stopniu należy się do różnych podgrup genetycznych. Druga informuje nas o tym, czy mamy jakichś genetycznych kuzynów. To jest możliwe do określenia dzięki temu, że firmy dysponują

ogromnymi bazami danych osób, które testowały się przed nami. W ten sposób można odkryć, że ma się krewnych na drugim końcu świata. Kategoria zdrowotna jest chyba nawet bardziej kontrowersyjna, bo jej wyniki informują nas, jakie jest zagrożenie, że zachorujemy na różne choroby genetyczne. Oczywiście to nie jest informacja, że na pewno będziemy się zmagać z danym schorzeniem, ale odkrywamy, że jest duże tego prawdopodobieństwo. To przerażające, bo nagle jest się zmapowanym, określonym. Niespodziewanie dowiadujemy się, że odziedziczyliśmy coś, co jest poza naszą kontrolą. Dziwność tej sytuacji polega też na tym, że wszystkie informacje przedstawia nam zewnętrzna firma. Czyli to nie tak, że w rozmowie z rodziną dowiedziałem się, że mam kuzyna mieszkającego w innym kraju, tylko wiem o tym, bo i ja, i on napluliśmy do próbówki. Czy pod wpływem tej informacji mam się zredefiniować? Mam od nowa opowiedzieć sobie swoją tożsamość, bo jakaś firma przekazała mi pewną wiedzę?

A czy ta wiedza w zakresie zdrowia nie daje właśnie pewnej sprawczości? Na zasadzie: jeśli wiem, że mam większą szansę na raka płuc, to będę unikać papierosów.

Dużo rozmawialiśmy na ten temat w czasie prób. Na początku wyobrażałem sobie nawet, że cały spektakl zrobimy tylko o genetyce jako o nowoczesnej formie dziedziczenia. Bo czy ta wiedza daje mi poczucie sprawczości? Niektórzy w zespole odpowiedzieliby twierdząco i właśnie dlatego robili badania. Inni z tego samego powodu odmówili ich zrobienia. Jest przecież wiele chorób, których nie można uniknąć w prosty sposób i jeśli odkryję, że mam zwiększone szanse na nie zapaść, to będę musiał żyć z tym bezlitosnym wyrokiem. A co z chorobami, na które do tej pory nie ma leków? Te wyniki bywają zresztą paradoksalne: dowiedziałem się, że mam niską szansę zapaść

na chorobę, na którą choruję, za to wysokie szanse na schorzenie, którego na pewno nie mam. Mogłoby się więc wydawać, że całe to testowanie to bzdura, ale przecież wiemy, że wraz z rozwojem technologii dokładność badań będzie się poprawiać. Pojawia się więc nowy wybór, przed którym nie stawaliśmy do tej pory: czy chcę w tym uczestniczyć? Czy chcę mieć tę wiedzę na swój temat?

Dlaczego ani w spektaklu, ani w programie nie dostajemy informacji, że pan też zrobił sobie badania?

Zrobiłem je w ramach solidarności z zespołem. To oczywiście nie to samo, co w przypadku aktorów, skoro testowanie się było moim pomysłem, ale chciałem być razem z nimi w tym procesie odkrywania wiedzy o sobie. Moje wyniki nie pojawiają się w przedstawieniu, bo mnie w ogóle w nim nie ma. Oczywiście, jeśli się bliżej przyjrzeć, moje doświadczenia są w wielu miejscach wplecione w tekst, nie wszystko w nim pochodzi od aktorów. Jednak nie jestem obecny w wyrazisty sposób. Uznałem, że to istotne z punktu widzenia ekonomii uwagi. Wydaje mi się, że kiedy reżyser pojawia się na scenie w spektaklu robionym w teatrze instytucjonalnym, gdzie jest pracownikiem zewnętrznym w stosunku do etatowego zespołu aktorskiego, to jego obecność może mieć złe konsekwencje. Choćbym miał najlepsze intencje i chciał wystąpić tylko w ramach aktu solidarności, nie pozbędę się niepożądanego zależności władzy i hierarchii, która rodzi się w tej sytuacji. Pochłonałbym za dużo uwagi i nie wiem, jak mógłbym to zneutralizować. Zwłaszcza że w procesie skupialiśmy się na aktorach i ich historiach, ich procesach dziedziczenia.

Aktorzy czuli potrzebę przyjrzenia się swojemu dziedzictwu, czy poszli za tematem, który pan proponował?

Bardzo trudno jest mi się wypowiadać w ich imieniu, choć oczywiście rozmawialiśmy o tym na próbach. Temat proponowałem ja. To dziwna sytuacja, kiedy przychodzi obcy człowiek i mówi, że chciałby pogrzebać w ich życiorysach. Byli aktorzy, którzy po przeczytaniu opisu projektu zdecydowali, że nie chcą brać w nim udziału. Ci, którzy zgodzili się wystąpić w spektaklu, wyrazili entuzjazm dla pomysłu. To osoby, z którymi nigdy wcześniej nie pracowałem. Zachęcałem ich, choć nie wymagałem, żeby w swoich poszukiwaniach szli naprawdę głęboko, szczerze zmierzyli się ze swoimi historiami. Na pewno w którymś momencie to okazało się trudniejsze, niż się spodziewali. To jest spektakl, w którym w dosłownym sensie gramy z ich życiorysami, dlatego dużo czasu spędzaliśmy na sprawdzaniu, czy na pewno wszyscy zgadzają się iść drogą, którą idziemy. Niemal każdy krok wymagał od nas refleksji: czy możemy użyć danego odkrycia na swój temat, czy może lepiej się go pozbyć? A może użyć, ale jakoś zabezpieczyć? Czasami odwrotnie: ktoś początkowo nie chciał mówić o danej kwestii, ale umawialiśmy się, że jednak spróbuje i okazywało się, że wcale nie było źle, że problem nie leżał tam, gdzie ktoś myślał. Albo ktoś miał wątpliwości, czy to, czym się dzieli, nie będzie zbyt intymne albo zbyt kontrowersyjne, a okazywało się, że wręcz przeciwnie: jest szczerze i przejmujące. Ten projekt był dla mnie niezwykle trudnym, ale też bardzo wartościowym spotkaniem ludzi, którzy się nie znają, ale stwierdzają, że razem spróbują pójść bardzo daleko, że spróbują na serio poznać samych siebie. Nie wiem, na ile to widać w przedstawieniu, ale dla nas jego robienie było bardzo radykalnym doświadczeniem. To, że nadal się przyjaźnimy, uważam za ogromny sukces, bo to znaczy, że nie zniszczyliśmy siebie nawzajem w tej pracy.

Było takie zagrożenie?

Odpowiem, podając trochę abstrakcyjny przykład: jeśli powiem na próbie, że nienawidzę jakiejś grupy społecznej, to jak potem inni ludzie mają się ze mną nadal spotykać w tej samej przestrzeni? Jak na tę wypowiedź nie zareagować ostro, nie powiedzieć: „Nie możesz tego robić! Przestań!”? Jak zaopiekować tę sytuację? A jeśli powiem, że ojciec mnie bił w dzieciństwie? Jak po takim wyznaniu nadal robić sztukę? Jak powstrzymać się od odruchu wspierania i próby uzdrowienia drugiej osoby? Jak powiedzieć, że to nie może być częścią naszego projektu? Robiąc sztukę, nie możemy sobie pozwalać na tworzenie psychodramy. Nie chcemy szantażować widza albo stawiać go w okropnej sytuacji, w której musi być świadkiem cudzego nieszczęścia. A jednocześnie w intymnych opowieściach musimy odnaleźć to, co prawdziwe i nadać temu taką formę, która nas nieco ochroni.

Poza aktorami Teatru Studio, do spektaklu zaprosił pan też aktorkę gościnną - Annę Dzeduszycką. Skąd pomysł na zaproszenie jej do spektaklu? W kontekście tematu przedstawienia nie będzie chyba też dziwne, kiedy zapytam: czy państwo jesteście spokrewnieni?

Oba te pytania się ze sobą łączą. Początkowo miałem zupełnie inny pomysł na ten spektakl, ale utknąłem w czasie wymyślania koncepcji. Niedawno zacząłem pisać doktorat, w którym zajmuję się badaniem pamięci, przy tej okazji zacząłem interesować się studiami nad niepełnosprawnością. Zastanawiałem się, co łączy wątki dziedzictwa i niepełnosprawności. Wtedy przypomniałem sobie, że mam daleką kuzynkę, którą kiedyś widziałem w

spektaklu Rafała Urbackiego. Wydała mi się intrygująca i sympatyczna. Ania jest osobą niskorosłą i jest z rodziny Dzieduszyckich, co samo w sobie jest mocnym połączeniem. Bo dziedzictwo dotyczy też przecież cech fizycznych, mówi się na przykład o szlachetnych rysach twarzy. Słowo „rodowód” także łączy myślenie genealogiczne z projektowaniem określonej fizyczności, tworzeniem idealnej jednostki. Zestawienie tego myślenia z kimś, kto żyje z wrodzoną niepełnosprawnością, wydało mi się tworzyć niezwykle napięcie. Odezwałem się więc do Ani, którą kiedyś podobno poznałem na jakimś rodzinnym spotkaniu, ale żadne z nas nie pamięta tego wydarzenia. Kiedy jednak się spotkaliśmy, okazało się, że tak naprawdę nieszczególnie interesują nas Dzieduszyccy. Każde z nas raz w życiu było na zjeździe rodowym, żeby zobaczyć, jak to wygląda, i na tym nasza ciekawość się skończyła. Wiemy, że jesteśmy Dzieduszyckimi, to nie przestanie być częścią nas, ale nie jest na tyle ważne, żeby robić o tym całe przedstawienie. Opuściliśmy więc tę historię, ale Ania została w spektaklu.

W przedstawieniu pojawia się także wątek materialnego dziedzictwa teatru - scenę wypełniają rekwizyty wyciągnięte z magazynów.

To pomysł Wojtka Pustoły, który uznał, że jeśli mamy się zająć tym tematem, to musimy użyć tego, co znajduje się w teatrze. Z Wojtkiem pracujemy od dawna i czasem trudno rozróżnić, który z nas jest za co odpowiedzialny, bo on mi się wtrąca w reżyserowanie, a ja jemu w robienie scenografii. Tu zresztą też było podobnie, bo kiedyś miałem pomysł, żeby zrobić spektakl przy użyciu wyłącznie rzeczy znalezionych w magazynach. Ta idea musiała więc jakoś między nami krążyć. W *Odzie do radości* bierzemy się za teatr, bo teatr jest pod ręką. To też konsekwencja metody reżyserskiej, którą często stosuję, czyli *real time composition*. Polega ona na wykorzystaniu w procesie

twórczym tego, co zastaliśmy na miejscu.

Jakim kluczem kierowaliście się, wybierając rzeczy z magazynów?

Na scenę trafiało to, co akurat przyniósł Wojtek Pustoła. Działał intuicyjnie – wchodził do magazynu i wybierał określone rzeczy, czasami, wydawałoby się, przypadkowe. Wojtek nie jest zainteresowany budowaniem znaczeń, jego interesuje materialność rzeczy. Ja przeciwnie – nie potrafię usunąć semiotyki ze swojego warsztatu. Kiedy na początku spektaklu na scenie budujemy wysoką konstrukcję, robimy to z rzeczy, które są na miejscu i które stanowią dobry materiał budulcowy. Oczywiście oglądając to zauważam, że jeśli na przykład w pewnym momencie użyta zostaje lalka-niemowlak, to wyprodukowany zostaje obraz dziecka, które trafia w środek chaosu. Bardzo zresztą lubię ten moment: Mateusz Smoliński delikatnie kładzie lalkę na sztucznych kwiatach. Nie zmuszałem natomiast Wojtka, żeby przynosił z magazynu konkretne rzeczy. Raczej dbałem o to, żeby nie tworzyły się niepożądane znaczenia. Byłem ogrodnikiem. Na przykład ustaliliśmy, że skoro podejmujemy temat dziedzictwa, to wśród przedmiotów muszą pojawić się takie, które będą się kojarzyły z kulturą żydowską. Wojtek przyniósł więc z magazynu fragment macewy. Wtedy jeszcze spektakl wyglądał inaczej: opowieść o wydobywaniu rekwizytów z magazynów trwała znacznie dłużej, towarzyszyła wyeksponowaniu dziesiątek przedmiotów. Kilkakrotnie zdarzyło się, że macewa na scenę trafiała akurat wtedy, kiedy aktorzy mówili słowa: „I to jest obrzydliwe”. To jest właśnie taki moment, kiedy muszę zainterweniować, zatrzymać działanie i podmienić rekwizyt na inny. Cały czas jest to więc praca między improwizacją i otwarciem na to, co się może wydarzyć, a zwracaniem uwagi na znaczenia, które tworzą się wskutek tego działania.

Czy scena budowania piramidy z przedmiotów jest wychoreografowana? Czy to są zawsze te same przedmioty układane w tym samym porządku? Czy może za każdym razem to jest improwizacja i cała konstrukcja może się zawalić?

Konstrukcja jest w stu procentach zapisana, co do jednego kwiatka, który ją tworzy, a jednocześnie za każdym razem jest arcyryzykownym przedsięwzięciem i może się zawalić. Nigdy w życiu bym tej sceny nie zrobił z innym aktorem. Mateusz ma jednak w sobie niezwykle spokoj i uważność, potrafi też improwizować, jeśli zajdzie taka potrzeba. Na jednym z ostatnich pokazów zauważył, że konstrukcja grozi zawaleniem i żeby powstrzymać katastrofę, zmienił kolejność układanych rzeczy.

Zdarzyło się, że się zawaliła?

Na próbach się zdarzało, nawet na jednej z ostatnich, ale na pokazie z widzami jeszcze nie. Oczywiście mamy przygotowane dwa plany awaryjne, gdyby tak się stało – jeden, jeśli zawali się na początku budowania, drugi, jeśli na późniejszym etapie. Nie będę jednak zdradzał, na czym one polegają.

Dlaczego spektakl nosi tytuł *Oda do radości*?

Są różne odpowiedzi na to pytanie. Chyba najprostsza z nich jest taka, że jeśli przyjrzymy się *Odzie do radości* Schillera, to jest to opowieść o tym, jak przeszłość ma nas uratować. Radość w poemacie jest córką Elizejskich Pól, bierze się z zaświatów, jest więc tym, czym miały być dziedzictwo i

dziedziczenie. Jednocześnie jest dziwnym cudem, który ma nam pozwolić pójść dalej. Jest czymś, co wydaje się utopijne, niemożliwe.

W czasie, kiedy pracowaliście nad spektaklem, w Ukrainie wybuchła wojna...

Tak, tuż po pierwszym tygodniu prób i to był najtrudniejszy czas na pracę, jakiego kiedykolwiek doświadczyłem. Pandemia to przy tym nic. Przede wszystkim trudno było nam skupić uwagę na czymkolwiek innym niż wojna, a dodatkowo odczuwaliśmy teatr i naszą pracę jako coś nieważnego w zderzeniu z tym, co się dzieje. Mateusz, kiedy zaczął budować konstrukcję z rekwizytów, miał chyba poczucie, że robi coś, co jest kompletnie bez sensu, co jest żalosne i niepoważne. Konstrukcja jest w pewnym sensie symbolem tego poczucia: wydaje nam się, że robimy coś bez znaczenia, kleimy spektakl z byle historyjek i błahostek. Jeśli jednak będziemy to robić mimo wszystko i poświęcimy temu ogromną uwagę, to z czasem to, co tworzymy, zacznie rosnać i nabierać sensu.

Czy wybuch wojny wpłynął na wasze myślenie o dziedzictwie?

Wojna doprowadziła nas do odkrycia, że mamy w sobie dziedzictwo, o którego istnieniu nie mieliśmy wcześniej pojęcia. Na przykład dziedzictwo patriotyzmu wymieszanego z nacjonalizmem, który nagle okazuje się OK. Mam wrażenie, że wojna skierowała nas w stronę tego, co wydaje się solidne w czasach, które są bardzo trudne. Stąd nagła afirmacja rzeczy, które do niedawna były nie do pomyślenia. Inwazja Rosji na Ukrainę spowodowała też, że siedząc w domu po jednej z prób napisałem tekst, który jest używany

w spektaklu i który właściwie jest rusofobiczny. To był skutek wrażenia, że znalazłem się w klinczu – sędzę, że wiele osób podziela tutaj moje emocje. Odkryłem, że mam w sobie nienawiść, która niby jest mi obca, ale która jest częścią otrzymanego od poprzednich pokoleń dziedzictwa, jest dla nas „naturalna”. Nie wiedziałem, co zrobić z tym tekstem, więc wysłałem go Sodji Zupanc Lotker, która po lekturze była w takim szoku, że poprosiła o czas do namysłu. Następnego dnia zaproponowała jednak, żeby Daniel Dobosz spróbował go powiedzieć. Przyniosłem monolog na próbę i wszyscy poczuliśmy się nim przytłoczeni. W tej scenie widać, że wojna zmienia tożsamość spektaklu, który od początku był nastawiony na nasłuchiwanie rzeczywistości. Wydaje mi się, że nie mogłoby nie być tego fragmentu, a jednocześnie, że jego wypowiedzianie grozi wysadzeniem całego przedsięwzięcia w powietrze.

Wzór cytowania:

Co odziedziczyliśmy? Z Wojtkiem Ziemilskim rozmawia Katarzyna Waligóra,
„Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-odziedziczyalismy>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/co-odziedziczyalismy>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Niewolnice polskie

Wiktoria Tabak

Teatr Fredry w Gnieźnie

Jolanta Janiczak

Mrowisko: z życia dobrej służącej

reżyseria: Wiktor Rubin, dramaturgia: Jolanta Janiczak, scenografia: Wiktor Rubin, Łukasz Surowiec, kostiumy: Marta Szypulska, muzyka: Krzysztof Kaliski, światła: Jacqueline Sobiszewski, wideo: Dominik Stanisławski

premiera: 26 lutego 2022

Jaka była jedna z najpopularniejszych profesji na przełomie XIX i XX wieku? Pomoc domowa. Początkowo można było spotkać również mężczyzn wykonujących ten zawód, ale z czasem ich liczba drastycznie malała – w 1921 roku stanowili oni już tylko około dwóch procent całej grupy zawodowej (Urbaniak-Kopeć, 2019). W polskiej prasie służące protekcjonalnie nazywano Marysiami, Zosiami, Andziami i Kasiami. Mało kto zawracał sobie głowę tym, jak miały one na imię, bo skoro należały do chlebobawców, to w ich gestii leżał przywilej nadawania – czyli zabierania – im tożsamości. Nieco inaczej sprawa wyglądała w przypadku mężatek (dostawały one przydomek od

imienia męża), choć nie było to znowu takie częste zjawisko, ponieważ praca ta wymagała pełnego oddania, a trudno przecież z pełnym oddaniem prowadzić dwa gospodarstwa domowe, w dodatku dysponując – o ile w ogóle – tylko kilkoma godzinami wolnego w tygodniu.

Wszystko to szczegółowo opisała Joanna Kuciel-Frydryszak w *Służących do wszystkiego*¹, a ja chciałabym pójść o krok dalej i nazwać ten proces pierwszym etapem produkcji figury niewolnicy. Drugim może być język, bo w końcu nawet socjalistki – w tym także Zofia Moraczewska, jedna z pierwszych kobiet wybranych do sejmu w 1919 roku – mawiały, żeby służące „używać” bądź się nimi „posługiwać” (2018, s. 300). A trzecim – nieskrępowane i bezkarne rozporządzanie ciałem pracującej dziewczyny: „Jest [ona] przecież chodzącym narzędziem, a nie pełnoprawną kochanką. Gazety robiły, co mogły, by przekonać czytelników, że nawet jeśli służąca stawia w pierwszej chwili opór, to na dłuższą metę i tak będzie czerpać szczególną przyjemność z nocnych wizyt ojca rodziny” (Janicki, 2018, s. 137). Zdarzały się oczywiście pojedyncze głosy krytykujące ten feudalny system, jak przykładowo opublikowany w „Bluszczu” tekst prekursorki polskiego feminizmu Narcyzy Żmichowskiej, w którym przekonywała ona, że nowe pokolenia paniczów i panienek muszą przyzwycząić się do życia bez dwudziestoczworgodzinnej służby, ale na niewiele się to wówczas zdawało (Kuciel-Frydryszak).

O takich właśnie cyklach niewolniczej opresji opowiada najnowszy gnieźnieński spektakl Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak, *Mrowisko: z życia dobrej służącej*, który traktuję trochę jak kolejny – lecz pochodzący z nieco innego porządku – rozdział dopisany do historii opowiedzianej w *I tak mi nikt nie uwierzy*.

Plaga gwałtów

Zaczyna się od ujawnienia zbrodni. Siedzący z boku sceny, ubrany w obszerną niebieską marynarkę, czarną czapkę i skórzane spodnie Śledczy (Michał Karczewski) bez nadmiernego dramatyzmu opisuje zabójstwa popełnione w okolicach Gniezna w latach 1934-1935: służąca Teodora urodziła syna, a następnie udusiła go pończochą, służąca Marianna utopiła niemowlę w stawie, a służąca Hanna zrzuciła noworodka do dołu. Co łączy te wydarzenia? Fakt, że ciążę były konsekwencją gwałtów dokonywanych przez pracodawców bądź ich synów. Jak wspominała Kuciel-Frydryszak (cytat ten w całości zostaje zresztą wyświetlony na ekranie w *Mrowisku*): „chłopcy najczęściej doświadczali inicjacji seksualnej ze służącymi. [...] Kilku wspominało o oporze służących, ale niektórzy pisali, że «nie dała się długo prosić»” (s. 463).

Dla pracującej kobiety błogosławiony stan oznaczał konieczność zrezygnowania z wykonywanych odpłatnie obowiązków zawodowych, społeczny ostracyzm, bezdomność lub powrót do rodzinnego domu na wsi, z którego uciekła, czyli, innymi słowy, koniec dotychczasowego życia, a często i życia w ogóle. Dlatego tak wiele z nich decydowało się na dokonywaną prymitywnymi i mało bezpiecznymi metodami aborcję, a w skrajnych przypadkach – na dzieciobójstwo. Twórcy i twórczynie *Mrowiska* przyglądają się anatomii tego zjawiska, zarysowują szeroką perspektywę systemowej opresji: ekonomicznej, klasowej, płciowej, patriarchalnej czy symbolicznej, ale unikają przy tym moralnych osądów. Główną bohaterką spektaklu jest Zofia Stefaniak (Karolina Staniec), nazywana w lokalnej w prasie „diabłem spod Kórnik”, która pozostawiła nowo narodzoną córkę w lesie.

Dochodzenie w tej sprawie trwało ponad rok i wstrząsnęło polską opinią publiczną.

W gnieźnieńskim przedstawieniu detektyw nie przesłuchuje Zofii w tradycyjny sposób i nie wyciąga od niej na siłę sensacyjnych informacji, pełni raczej funkcję dodatkowego narratora ewidentnie pochodzącego z innych czasów niż bohaterki (wnioskując po stroju, najprawdopodobniej z przyszłości²). Karczewski gra tutaj – co sugeruje chociażby jego nieformalna i raczej zdystansowana postawa – ze schematem bezdusznego funkcjonariusza roszczącego sobie prawo do stwarzania cudzych opowieści na podstawie własnych wyobrażeń i przekonań. W ten sposób rekonstrukcja wydarzeń poprzedzających zbrodnię opiera się nie tylko na publicznych i pełnych potępienia narracjach, ale zostaje rozszerzona o perspektywę służącej i o jej niesłyszany wcześniej głos.

Targ niewolnic

Zofia Stefaniak miała marzenie: chciała wyjść za mąż, zanim stawy odmówią jej posłuszeństwa. Skończyła cztery i pół klasy. Uciekła z wielodzietnego domu, gdzie notorycznie doświadczała poniżania, gwałtów, przemocy fizycznej i psychicznej. Była zdeterminowana, pracowita, odpowiedzialna, wesola i otrzymywała świetne referencje od pracodawców. Przed tym, jak została zatrudniona u wielmożnego państwa, przeszła solidną kontrolę: sprawdzano jej uszy, bieliznę, jamę ustną, oceniano i komentowano wygląd zewnętrzny („szeroka w ramionach, silna, męskiego wzrostu, i plecach rosnącego mężczyzny”³). Gdyby ktokolwiek z rodziny uznał, że cokolwiek (sposób chodzenia, kolor włosów?) mu się w niej nie podoba, to nie dostałaby pracy – bo przecież nie tyle o kompetencje tutaj chodziło, ile o kaprysy mieszczan.

Okrutną hierarchię panującą w tym gospodarstwie domowym odbija sugestywna scenografia złożona z ruchomych drewnianych schodów z

mosięzną balustradą, na których zasiadają właściciele, oraz ze znajdującej się pod nimi klaustrofobicznej, ciemnej komórki przeznaczonej dla służby. Pod sufitem wisi z kolei okazałych rozmiarów kopiec ulepiony z mieszanki ziemi i gałęzi – tytułowe mrowisko.

Na wsi było gorzej

Grana przez Staniec bohaterka nie wierzy, że jej zdeterminowane klasowo i płciowo życie może się jeszcze odmienić, dlatego nie protestuje przeciwko nadużyciom, jest gotowa wiele znieść, byleby tylko nie musiała wracać na wieś. Raz po raz wybiera więc jakieś mniejsze zło. „Potrafię się nagiąć, wyciągnąć, rozciągnąć, dostosować się do przestrzeni między piecem a oknami, stołem a kredensem. Mogę służyć za stolik kawowy, wieszak, taborecik” – mówi.

Nie buntuje się, jedynie zaciska zęby i pięści, gdy nocami do jej pokoiku przychodzi młody, lecz bardzo schorowany Panicz Ludwiczek (Pola Dębowska) i odbywa z nią niekonsensualne stosunki seksualne. Z takiego stanu rzeczy całkiem zadowolona wydaje się natomiast Wielmożna Pani (Joanna Żurawska): „Chłopiec wie, że nie będzie mu dane wyszumieć się w cukierniach, operach, w plenerach. Z taką Marysią czy Józią sama rachunki wyrównam za każdą godzinę. Tam skąd przyszła, nikt jej nic nie rekompensował”. A jeszcze o krok dalej posuwa się kucharka Wojciechowa (Martyna Rozwadowska), sugerując wprost, że Zofia sama jest sobie winna, bo zbyt uwodząco trzymała miotłę, bo za bardzo się wyginała przy froterowaniu podłóg, bo się uśmiechnęła...

Ciekawy jest tu jednak sposób, w jaki twórcy i twórczynie ukazują przemoc. Panicza, czyli oprawcę, gra kobieta (w dodatku ubrana w luźno związany

gorset i pantofelki na obcasie), a sam gwałt to bardziej niepowielająca fizycznego nadużycia groteskowo-mechaniczna choreografia, w której penis imituje luźno zwisający plastik, niż realistycznie odtworzona sekwencja. W moim odczuciu to właśnie oszczędność środków wyrazu i ekspresyjno-emocjonalny minimalizm aktorski sprawiają, że ta opowieść jest jeszcze bardziej przerażająca i jeszcze wyraźniej podkreśla znowę milczenia panującą zarówno w domu wielmożnego państwa, jak i w całym społeczeństwie.

Ludowe herstorie

Na tle zobojętniałych i bezlitosnych domowników wyróżnia się Panienska Anulka (Kamila Banasiak), która, co prawda, dostrzega tragiczną sytuację służącej i namawia ją do ucieczki, do okradnięcia wyzyskujących i odzyskania w ten sposób odrobiny sprawiedliwości oraz godności, ale, mimo deklarowanych chęci, mówi o potencjalnym buncie z uprzywilejowanej i bezpiecznej perspektywy. Niemniej to właśnie ona pomaga Zofii w – ostatecznie nieudanej – próbie dokonania aborcji w jednej z najbardziej przejmujących scen w całym spektaklu. Podobnie jak w sekwencji z gwałtem, nie ma tutaj za wiele emocji czy krzyków, są tylko słowa szczegółowo i plastycznie opisujące kolejne czynności: wprowadzanie w ujście maciczne mydła, a potem odkażonych spirytusem nożyc, no i wreszcie – ssącej rowerowej pompki.

Panienska Anulka powtarza, że jest zdenerwowana, a Zofia, że za nic w świecie nie może wrócić na wieś. Panienska Anulka mówi, że odtwarza sceny, które odbywały się już tysiące razy i które nadal rozgrywają się w brudnych piwnicach eleganckich domów, a Zofia, że i tak nikogo nie zainteresowałaby jej historia. Wiemy, jak to się potoczy – od tego przecież wszystko się tu

zaczęło.

Bolesność tego przedstawienia tkwi jednak głównie w spostrzeżeniu, że przemoc, której doświadczają współczesne kobiety i osoby identyfikujące się z tą płcią, jest na wielu poziomach tą samą przemocą, która dotykała żyjące prawie sto lat temu służące. Słynną frazę „jesteśmy wnuczkami kobiet, których nie udało wam się spalić” można zatem w tym kontekście sparafrazować i wyartykułować dobitniej: jesteśmy wnuczkami kobiet, które gwałciliście, i kobiet, które robiły sobie nawzajem aborcje.

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *Niewolnice polskie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/niewolnice-polskie>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Wiktoria Tabak – absolwentka teatrologii w ramach MISH, 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. Książka ta była zresztą wyraźną, choć nigdzie nieoznaczoną (nawet w programie), inspiracją dla twórców i twórczyń gnieźnieńskiego spektaklu.
2. Pod koniec spektaklu zostaje podrzucony jeszcze dodatkowy trop sugerujący, że Śledczy

może być porzuconym przez Zofię dzieckiem. W ostatniej scenie wdrapuje się on w samej pielusze na mrowisko i recytuje fragmenty Starego Testamentu oraz książki *Życie mrówek* Maeterlincka. Nie jestem jednak do końca przekonana, czy ta interpretacja nie jest trochę na wyrost.

3. Ten i wszystkie pozostałe nieoznaczone cytaty pochodzą ze spektaklu.

Bibliografia

Janicki, Kamil, *Epoka milczenia*, Wydawnictwo Znak Horyzont, Kraków 2018

Kuciel-Frydryszak, Joanna, *Służące do wszystkiego*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018

Urbaniak-Kopeć, Alicja, *Instrukcja nadużycia: Służące w XIX-wiecznych polskich domach*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2019

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/niewolnice-polskie>

festiwale

Postpandemiczna obecność

Marcelina Durska

SPRING Performing Arts Festival w Utrechcie, 12-21 maja 2022

SPRING Performing Arts Festival w Utrechcie jest jednym z najciekawszych wydarzeń w Holandii przybliżających nowe artystyczne działania z obszaru sztuk performatywnych. Celem festiwalu jest pokazanie prac aktywnie zaangażowanych artystów i artystek z całego świata, którzy nie boją zadawać pytań i eksperymentować. Utrecht jest miejscem, gdzie te odważne poszukiwania zostają pokazane społeczności – część wydarzeń ma także charakter site-specific, niektóre są koprodukowane przez festiwal lub zapraszają mieszkańców do partycypacji. Tegoroczna, dziesiąta edycja festiwalu odbyła się pod hasłem „Are you there?”. Zadając to pytanie każdemu uczestnikowi, twórcy odpowiedzieli na zastój w kulturze spowodowany pandemią, a także na popandemiczny nadmiar wydarzeń i bodźców. Czy jesteśmy fizycznie i psychicznie obecni? Czy w pełni uczestniczymy w tym, co dookoła nas, budując relacje i nawiązując kontakt? Od dwunastego do dwudziestego pierwszego maja pokazano ponad dwadzieścia performansów, spektakli, wystaw i instalacji z całego świata.

Wybrałam trzy realizacje, które w moim przekonaniu najlepiej odpowiadały na te pytania.

There will be light

Performans Juliana Hetzela polega na przeprowadzaniu wywiadów z osobami, które chcą wygrać piętnaście tysięcy euro. To nie jest loteria, ale konkurs przypominający talent show, z edycjami w różnych miastach. Chętni nie prezentują jednak swoich umiejętności, ale muszą przekonać jury – osoby bezdomne – że to właśnie im należy się nagroda. Dzięki niej zwycięzca przez kolejny rok będzie mógł „performować życie”, dostając co miesiąc sumę równą podstawowemu przychodowi w Holandii i dysponować nią zgodnie ze swoimi pragnieniami i potrzebami. Nagroda wypłacana jest z budżetu przeznaczonego na projekt, zatem przez cały rok ktoś będzie otrzymywał publiczne pieniądze.

Wywiady odbywały się przez siedem dni, cztery godziny dziennie. Każdego dnia pojawiało się dziesięciu ochotników; dwudziestominutowe rozmowy prowadzili na przemian jurorzy. Zgłosić mógł się każdy, jedynym ograniczeniem był wymóg posługiwania się językiem angielskim. Ostatecznie nikt tego nie sprawdzał, a niektórzy chętni mieli problem ze zrozumieniem pytań. Również ja byłam aktywną uczestniczką performansu, chociaż tego nie planowałam – stało się tak z powodu nieobecności jednej ze zgłoszonych osób.

Na początku zostałam poinformowana, że mogę zakończyć wywiad w dowolnym momencie i wyjść, jednak rozmowa powinna przebiegać w spokojnej atmosferze, a pytania nie wymagają specjalistycznej wiedzy. W industrialnej przestrzeni zbudowano pokój z luster weneckich, tak że będąc

w środku można było zobaczyć tylko odbicia swoje i osoby przeprowadzającej wywiad. Podłogę wysypano piaskiem, a na nim ustawiono naprzeciwko siebie dwa białe plastikowe krzesła. Wnętrze było małe, duszne i nieprzyjemne, dźwięk nie rozchodził się równomiernie, więc podczas wypowiedzi było słychać echo. Moje pierwsze wrażenia były wręcz odpychające: siedziałam na niewygodnym krześle, przez rozsypany piasek byłam pozbawiona stabilnego podłoża, przede mną była nieznajoma osoba, która miała oceniać moje odpowiedzi, podobnie jak jury za plastikową taflą. Miałam również świadomość obecnej za nią widowni, chociaż nie wiedziałam, jak jest liczna. Cały czas w tle słychać było szum fal, co nawiązywało do wystroju drugiej części pomieszczenia, w której znalazły się dmuchane koła, materace, plastikowe krzesła, parasole – jak na plaży. Ludzie tam siedzący wszystko widzieli i słyszeli dzięki mikroportom. Na początku zostałam poproszona o przedstawienie się i powiedzenie kilku słów o sobie. W pierwszej odpowiedzi miałam wytłumaczyć znaczenie nadziei i powiedzieć, czego się boję. Pozornie nieskomplikowane kwestie w tej sytuacji były obarczone odpowiedzialnością: miałam świadomość, że jestem słuchana i oceniana. Odniosłam wrażenie, że prywatne przemyślenia w tym otoczeniu zyskiwały na znaczeniu. Kolejne pytania były już bardziej dopasowane do założeń projektu – dotyczyły mojej sytuacji finansowej, w tym najdroższej posiadanej rzeczy, ceny kostki masła oraz tego, czy i w jaki sposób wygrana zmieni moje życie i na co chciałbym przeznaczyć pieniądze. Doświadczenie obecności w dusznym, zamkniętym pomieszczeniu okazało się bardzo trudne. Stałam się aktywną uczestniczką wydarzenia, ale musiałam poddać się założonej przez twórcę narracji i brałam udział w wywiadzie, nie rozmowie. Nie mogłam zadawać pytań, brakowało też płynności i feedbacku, towarzyszącym zwykłej konwersacji. Jedyne moment, kiedy umożliwiono mi zadanie pytania, pojawił się na końcu, ale trwał zaledwie parę minut. To sprawiło, że odczuwałam ogromną presję i

dyskomfort, ale nie mogę z całą pewnością określić, czy wynikało to z założeń projektu, czy też ze względu na moje niezainteresowanie wygraną inaczej rozumiałam pytania, co mogłam zaobserwować po wyjściu z pokoju.

Poza widzami i widzami, którzy mogli swobodnie się przemieszczać, rozmowie przyglądali się jeszcze jurorzy – dwaj mężczyźni, którzy siedzieli na wysokich krzesłach jak sędziowie siatkówki lub tenisa. Rozmowy były oceniane przez cztery osoby, które zmieniały się przy każdym wywiadzie. Przed wywiadem każdy uczestnik dowiadywał się tylko, że będzie rozmawiał z osobą bezdomną. Niewiadomą były też kryteria wyboru „the chosen one” – najlepszego rozmówcy dnia i, po ostatecznym starciu, zwycięzcy całego projektu. Zastanawiało mnie, dlaczego wśród wybierających nie było żadnej kobiety, w jaki sposób oni sami zostali wybrani i czy otrzymują za to zapłatę. Nigdzie tego nie wyjaśniono. Wprawdzie ostatnie kilka minut wywiadu poświęcić można było na własny manifest lub pytania do zadającego, ale to zdecydowanie za mało czasu, aby wyjaśnić te kwestie.

Kiedy siadłam na „widowni” wśród dmuchanych flamingów i materacy, zaczęłam przysłuchiwać się kolejnej rozmowie. Rozmówczyni zgłosiła się, aby wygrać, więc opowiadała swoją trudną historię. Jednak prowadzący wywiad w pewnym momencie sarkastycznie skomentował jej wypowiedzi, przypominając, że on sam jest osobą bezdomną. Konflikt między nimi trwał do końca wywiadu. Inaczej przebiegały kolejne rozmowy; przeważnie kandydaci mieli przygotowane plany, jak rozdysonować wygraną, konkurowali ze sobą, wymyślając różne inicjatywy, by w ten sposób przekonać jury. Niektórym nie przeszkadzała obecność widowni, która, mimo że nieliczna, oglądała rozmowy nawet kilka dni z rzędu. Projekt miał cechy programu rozrywkowego: każdy na widowni mógł przysłuchiwać się historiom, kibicować swoim faworytom, porozmawiać z nimi po wywiadzie,

obserwować konkurencję. Nawet pytania o jego artystyczny charakter oraz refleksje nad potencjałem zmiany w teatrze wpisywały się w schemat wyboru zwycięzcy. Znaczenia pytań zadawanych przez twórcę projektu, gestu przekazania publicznych pieniędzy, tworzenia eksperymentu prawie społeczno-teatralnego ustępowały walce, ale właśnie one umożliwiły pobudzenie kreatywności uczestników i przez moment pozwoliły im na spojrzenie poza dotychczasowy horyzont. Ostatecznie jedna z tych osób przez kolejny rok będzie mogła swobodnie zaspokajać swoje potrzeby lub spełniać marzenia. Moje wątpliwości budzi metoda wybrana przez Hetzela, jej wymagający, momentami wręcz opresyjny charakter, praktycznie niepozwalający na dowiedzenie się czegokolwiek o drugiej osobie, momentami wciągający uczestników w grę w kapitalistyczny świat, gdzie liczy się wybór jednostki, wykluczający głos innych, pełen dwuznaczności, jak rozmawianie o nadziei z osobą bezdomną.

Fuck me

Na scenie gaśnie światło, zapala się na widowni, publiczność najpierw długo stoi, nie wiedząc, co robić, później wychodzi, słysząc tylko, że ktoś biega. To Marina Otero, twórczyni spektaklu, biega nago po scenie. Tak kończy się *Fuck me*, niezwykle prywatne, autobiograficzne przedstawienie argentyńskiej choreografki. Artystka zawarła w nim swoją historię, ale to nie ona ją odtwarza, a pięciu tancerzy (Augusto Chiappe, Juan Francisco Lopez Bubica, Fred Raposo, Miguel Valdivieso, Cristian Vega), którzy wykonują jej polecenia. Natomiast ona przez większość czasu siedzi z boku, przyglądając się im i opowiadając o swoim życiu do mikrofonu. Scena jest prawie pusta, tancerze poruszają się w obrębie zaznaczonego białą taśmą kwadratu. Gdy w tle zostaje włączone nagranie wideo, siadają na ustawionych z boku

krzesłach; odpoczywają, widać zmęczenie ciał po intensywnym wysiłku. Artystka komentuje materiały wideo, przedstawiając swoje życie i artystyczne działania. Dopełniają się one wzajemnie: luki w rodzinnych wspomnieniach wypełnia taniec i gra, taka jak wkładanie kostiumu stylizowanego na mundur wojskowy, który mógłby nosić jej dziadek. Między tymi metodami widoczna jest zależność, która przenosi się na relację między Otero a tancerzami. Oni powtarzają jej gesty i ruchy z poprzednich choreografii, które pokazywane są na ekranie, jednak jej uważne oko obserwuje poruszające się ciała. Tancerze są jej narzędziami, jej ciałem, ponieważ ona podczas pracy nad tym przedstawieniem nie mogła tańczyć z powodu kontuzji. Tancerze zostali pozbawieni imion i na scenie nazwani są Pablo z przypisanym numerem od jednego do pięciu. Współpraca obnażyła mechanizm władzy, którą ma reżyserka i wykorzystuje ją do przesuwania granic wykonawców. Hierarchia jest jawna, od początku tancerze podporządkowują się słowom Otero, nawet moment, kiedy mogą coś powiedzieć i jeden z nich problematyzuje fetyszyzację męskiego ciała na scenie, jest zgodny z jej założeniami. Zależność między Otero a tancerzami opiera się na patriarchalnym systemie, ale nawet to nie pozostaje bez komentarza, kiedy na jednym z nagrań bezwładne ciało tancerki jest przekazywane jak obiekt kolejnym performerom, tworzącym w ten sposób choreografię. Na nagraniu cały czas widoczne są jej pozbawiona emocji twarz i poruszane zewnętrzną siłą ciało. Konwulsyjne ruchy sugerujące gwałt zostają przeniesione na scenę na żywo – jeden z tancerzy w peruce na wzór włosów Otero poddawany jest tym samym gestom, co budzi pytania o znaczenie ciała w teatrze: kogo widzimy na scenie, a kogo na nagraniu. Wieloznaczny gest przypomina również o potencjale mediów, z których artystka z łatwością korzysta. Jedna ze scen odbywa się praktycznie w ciemności, a pośród tańczących ciał Otero chodzi z megafonem; w jej głosie

słysać cierpienie i ból. Rytmiczność tej sceny przenosi się ostatecznie na końcowy bieg artystki, który zdaje się nie mieć końca, ale nawet wtedy utrzymuje ona władzę, już nie tylko nad grupą tancerzy, ale także nad widzami, którzy nie wiedzą, jak się zachować po brawach.

Postcolonial spirits

Jako jedną z części projektu artystycznego *Cosmic Wander* Choy Ka Fai przedstawia efekty badań nad szamanizmem w Azji. Artysta wyruszył na poszukiwania nadprzyrodzonych sił, ujawniających się między innymi poprzez taniec. Poznał tradycyjne rytuały i ceremonie, co zainspirowało go do bliższego przyjrzenia się pięciu z nich. W *Postcolonial spirits* podejmuje temat ludowego tańca dolalak z Purworejo na Jawie Środkowej oraz jego przemian aż do teraz, kiedy stał się trendem na TikToku. Nie jest to jedyny kontekst, w jakim pojawiają się media. Na scenie Choy Ka Fai płynnie posługuje się nagraniami, rejestracjami tańca, a nawet prowadzi relację live na Instagramie. Wprowadzenie do przedstawienia rozpoczyna się od projekcji o historii dolalak, która przeradza się w prezentację zespołu. Media, które towarzyszyły nam w czasie lockdownów, zostały przeniesione do teatru, by ułatwić kontakt między artystami pracującymi na dwóch kontynentach. Obecny w Utrechcie Ka Fai wraz z tancerzem Vincentem Riebeekiem i muzykami łączą się z grupą w Surakarcie w Indonezji, a na ekranie pojawia się tancerz Andri Kurniawan. Właśnie tak wyglądała praca nad przedstawieniem. Wykorzystanie tej metody pokazuje, jak można włączać do postpandemicznego teatru narzędzia wykorzystywane podczas pandemii. Choreografie zostały tak skonstruowane, że artyści tworzą dwupoziomowy duet, który nie jest oparty na konkurencji (co jej jednak nie wyklucza), a zmianie ról utrwalanych przez lata. Pierwsza taka choreografia jest powtórzeniem tańca z czarno-białego filmu *Szeherazada*. W postać

niewolnika wciela się holenderski tancerz, a Kurniawan jest główną bohaterką. Każde nagranie zostaje opatrzone komentarzem przekazanym przez artystów w Utrechcie, aby doprecyzować kontekst oglądanych materiałów i choreografii. W tym przypadku film był jednym z przykładów eurocentrycznego wyobrażenia kultury muzułmańskiej.

Twórcy nie zatrzymują się na tym, idą krok dalej, opowiadając o prywatnej historii Riebeeka, którego dziadkowie poznali się w kolonizowanej przez Holendrów Indonezji, gdzie żyli z dala od ojczystego kraju. Korzystali z życia, organizując spotkania towarzyskie, podczas których mężczyźni przebierali się w kobiece ubrania, wymieniając mundury na sukienki. Riebeek przenosi to przewrotnie na scenę, wkładając najpierw sukienkę, a następnie kostium tancerzy dolalak, którzy przechwycili gest przebierania się i przed II wojną światową włączyli do tańca kostium przypominający holenderski mundur. Zostaje to wplecione w ruch i odniesione do dzisiejszego stanu tego tańca. Jak mówi jeden z ostatnich przedstawicieli tradycyjnego tańca, został on zmieniony, by stać się atrakcją turystyczną. Obecnie na scenie występują głównie kobiety, co wcześniej było niemożliwe, tańcząc w strojach przypominających mundury i w pełnym makijażu.

To nie jest tylko rozprawienie się z brutalną kolonialną historią, która nadal w Holandii jest skrywana, ale ujawnianie postkolonialnych zależności poprzez indywidualne spojrzenie i przypominanie, że dotyczy ona też widzów i widzek. W czasie przedstawienia wprost wyeksponowano uprzywilejowaną rolę publiczności w Utrechcie, która siedzi w wygodnych fotelach i może zobaczyć spektakl. Matka holenderskiego tancerza też mogłaby go zobaczyć, ale rodzice Kurniawana już nie – w tym czasie są w pracy na plantacji.

Dla znaczenia festiwalu niewątpliwie istotne jest to, że część z propozycji miała holenderską premierę w Utrechcie. Ponadto SPRING jest

koproducentem kilku wydarzeń, w tym performansu w formie rowerowej wycieczki po najszybciej rozwijającym się mieście w Holandii. Wpisuje się to w założenia festiwalu o zrównoważonym działaniu i łączeniu go ze stylem życia w Holandii. Artystkom i artystom proponowane są rowery zamiast transportu samochodowego i sugerowany jest transport pociągami. Istotą festiwalu jest umiejętne łączenie współpracy z wieloma twórczyniami i twórcami i lokalnych głosów. Dlatego festiwalowa kampania promocyjna opierała się na skonstruowaniu wirtualnej żyjącej rzeźby ze zdjęć przesłanych przez odwiedzających i stworzeniu wspólnego miejsca do działania.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Marcelina Durska – studentka teatrologii UJ.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/postpandemiczna-obecnosc>

didaskalia

gazeta teatralna

taniec

Miss Voice Miss Body Miss Piece MissTrance

Pamela Bosak

Misspiece

choreografia, wykonanie: Dominika Wiak, dramaturgia: Marcin Miętus, muzyka: Rafał Ryterski, Aleksander Wnuk, reżyseria światła: Klaudyna Schubert, rzeźba: Dominika Wiak (koncept), Jasna Iwan (wykonanie), produkcja: Krakowskie Centrum Choreograficzne – Nowohuckie Centrum Kultury, Fundusz Popierania Twórczości ZAiKS

premiera: 29 kwietnia 2022

Solo Dominiki Wiak *Misspiece* jest conceptualną przestrzenią buntu, cielesnej emancypacji i chęci zmiany. Jest odnajdywaniem i odkrywaniem przez artystkę własnej praktyki, języka wypowiedzi i ruchu. Choć to praca solowa, na scenie poza tancerką znajduje się rzeźba – Ona, Wenus. I to ją pierwszą dostrzegamy, jeszcze zanim Wiak pojawi się na scenie.

W solo artystka inspirowała się vibe’em i stylistyką tańca i muzyki house. Energetyczne i precyzyjne kroki budują transowo-klubowy klimat; dopasowana do konwencji stylistycznej muzyka elektroniczna dopełnia całości. Taniec house, który powstał nieco później niż muzyka w tym stylu, daje ogromne możliwości improwizacji. Korzysta z technik innych stylów,

koncentrując się przede wszystkim na precyzyjnej i żywiołowej pracy stóp. Ruchy rąk i tułowia są dowolne, zależne od osoby je realizującej. Podobnie wygląda to u Wiak, jednak ruchy rąk pojawiają się w miarę rozwoju spektaklu i zbliżania się ciała do publiczności.

Artystce towarzyszy rzeźba, owinięta czarnym, lekko błyszczącym materiałem. Odwołanie do Wenus z Milo, rzeźby półnagiej, bezrękiej kobiety jest swego rodzaju kontrapunktem i zagadką *Misspiece*. Wenus, jak to podkreśla męski narrator, to „masterpiece”, wykonane zapewne przez artystę (choć anonimowego), nie artystkę. Arcydzieło. Rzeźba wykonana na potrzeby spektaklu jest dziełem młodej artystki, co więcej, jest zakryta, a więc wzrok skupia się przede wszystkim na tym, czego nie ma, na kształcie i obrysie, lustrując, co mogłoby być pod materiałem. Czy jest tam miejsce na drugą Wenus? A może, skoro stworzyła ją kobieta, nie potrzebuje eksponować nagich piersi i ledwie trzymającego się na biodrach materiału? Może najciekawsze jest to, czego nie widać. I to, co przewrotnie, ale i dosłownie nazywamy arcydziełami.

Misspiece jest wielowymiarową wypowiedzią o kobietach. Nie tylko o samej artystce, ale i o każdej kobiecie, która chce, potrzebuje, próbuje, musi zabrać głos. I taki też jest głos Wiak: indywidualny, choć tak zbiorowy. W formie, jaką jest solo, intymność i odniesienia do samej siebie wybijają się – ale czy na pierwszy plan, to już takie oczywiste nie jest. Poszukiwanie głosu w spektaklu ruchowym, poszukiwanie go najpierw w ciele wydaje się ciekawym zabiegiem dramaturgicznym, szczególnie że początkowe teksty z offu wypowiedane czy śpiewane są przez głosy męskie. Tak jak muzyka w spektaklu, która została stworzona i zagrana przez mężczyzn. Na głos kobiety, dosłowny, wypowiedany tu i teraz, oglądający muszą czekać prawie do samego końca spektaklu.

Bywa, że mowa, słowa, głos samodzielnie zmieniają bieg spraw, doprowadzając do inkluzji, rozpoznania, uczłowieczenia, które cofa skutki dehumanizacji. Bywa, że stanowią warunek wstępny zmian prawa, reguł, reżimów – zmian przynoszących wolność i sprawiedliwość (Solnit, 2021, s. 31).

Czym w *Misspiece* jest głos? Czasem jest po prostu głosem, mówiącym i słyszonym. Najczęściej jednak jest ucieleśnionym bytem, znajdującym się gdzieś w środku, wewnątrz ciała. Wiak próbuje wydobyć swój głos ze swojego ciała, a zarazem pobudzić ciało do mówienia. Przez dłuższą część spektaklu artystka zwrócona jest do publiczności plecami, a jej głowa skrywa się pod szerokim płaszczem. Wraz z delikatnym unoszeniem się głowy, ręce także pozwalają sobie na minimalne ruchy. Z biegiem czasu transowy ruch stóp, jednostajny i powtarzalny, rozwija się, przekształca i transformuje. Artystka podejmuje próbę zmierzenia się z samą sobą, z własnymi odczuciami i refleksjami. I tą próbą się dzieli z oglądającymi. Zaprasza nas do swojego świata wrażliwości ruchowej, dźwiękowej i wrażeniowej. Choć przez większość czasu nie widać jej twarzy, komunikacja z publicznością i utrzymanie uwagi nie stanowi wyzwania dla minimalistycznej precyzji i transowości działań scenicznych.

W kontekście głosu, tego (nie)wypowiedzianego i (nie)wypowiadanego, Wiak korzysta z ciała, które z głosem jest powiązane, a przynajmniej powinno być. Głos w tym aspekcie w odróżnieniu od pierwszej i poniekąd ostatniej sceny jest traktowany niedosłownie, ale też niemetaforycznie. Ciało, a za nim ruch jest formą wypowiedzi, jest głosem, może mniej słyszonym, a bardziej widzianym. W swej abstrakcyjności taniec, tutaj inspirowany house'em, potrafi być bardzo klarowny. Linie, sposób przechodzenia, transformacje jednego ruchu w drugi, małe gesty to tylko niektóre formy komunikacji z

oglądającymi.

Wiak to ciało, swoje ciało, odsłania przed publicznością, powoli odnajdując w nim swój głos i to, w jaki sposób chce go używać. Podejmuje konkretne decyzje, tworząc indywidualną wypowiedź sceniczną. Ma głos. Na naszych oczach przeobraża nie tylko działania ruchowe, ale i wydobywanie dźwięku z ciała. Jest to poprzedzone sytuacją sceniczną, w której pojawia się motyw gry między Wiak, jej ciałem, a muzyką, zapisaną, utworzoną i przetworzoną na potrzeby spektaklu. Gra staje się przewrotna, gdy pomiędzy pauzami słysząc oddech i pracę ciała artystki. Choć z początku wydaje się, że Wiak dostosowuje się tautologicznie do słyszanych melodii, dźwięku, głosu, z biegiem czasu okazuje się, że celowo się tym bawi, sprawdzając, na ile może być i nie być z nimi razem, obok – a może w dialogu?

Próba upodmiotowienia głosu, samej siebie i swojego ciała zaznacza się w próbach wyjścia z transowości house'u, w którym artystka poszukuje wolności (w ruchu, ale może dalej: w poszukiwaniu głosu), wyjścia (z formy ruchowej). Ucieleśniony głos potrzebuje się wydostać nie tylko z ram spektaklu, ale i ruchu. Płynące po podłodze stopy Wiak budują odrealniony obraz ciała, swobodnie i powoli poruszającego się w kierunku publiczności, tak jakby zatapiało się i wyłaniało, jakby zabierało głos i go nie wydobywało. Jednostajny, hipnotyczny rytm muzyki i ruchów stóp zmienia się, gdy pojawiają się ruchy rękami i głową (z lekko ulizanymi włosami, wyłaniającą się zza płaszcza). Wciąż jednak oglądający nie są w stanie dostrzec twarzy artystki, w związku z czym widzą jedynie obraz poruszającego się ciała, ubranego na czarno, zakrytego, pozbawionego płci i „kobiecego” kształtu. Momentami Wiak przypomina rzeźbę, choć staje się w opozycji do niej ruchomym obrazem, doskonałym przepoczwarceniem Wenus, takim, w którym zmęczenie, pot czy głośny oddech nie są słyszalne. A już na pewno

ręce nie są widzialne, do czasu.

Mechaniczne, powtarzalne ruchy obrazują procesy zawłaszczania ciał, jako tych, które są uprzedmiotowiane, krytykowane, określane; głosu, który jest uciszany, wyciszany i blokowany. Kiedy kompozycja choreograficzna zaczyna się rozpulchniać, artystka (od)zyskuje autonomię i rozpoczyna proces dochodzenia do własnej przestrzeni, własnego języka komunikacji.

[...] choreografia uparcie podejmuje samodzielne próby wypracowania sobie autonomii: poprzez wytwarzanie własnych form, języków i praktyk. [...] autonomia [...] rozumiana jest tu jako samostanowienie; jako możliwość samodzielnego decydowania o sobie, a więc także możliwość zabierania głosu, decydowania o sposobie organizowania się, proponowania własnych rozwiązań, stanowiących alternatywę wobec dominującego dotąd porządku (*Choreografia: autonomie*, 2019, s.1-2).

Wspomnianą wyżej alternatywą dla Wiak jest zabawa formą (do)określoną, stałą, możliwą do zredefiniowania, transformacji i przeobrażenia. Artystka poszukuje własnego języka wypowiedzi, a wraz z nim ruchowego, próbuje skomunikować się z publicznością ciałem-głosem, nie twarzą. Rozwija i przenosi na wyższy poziom drogi komunikacji, tym samym zapewniając sprawczość sobie i treści *Misspiece*. Twarz artystki jest „neutralna” jak rzeźba, zachowuje dystans, który paradoksalnie wcale się nie pogłębia, pozostaje wciąż taki sam. Kiedy Wiak ponownie unosi mikrofon, chodzi z nim w koło, głośno, przesadnie oddychając, tak jakby ujarzmiła narzędzie uciszania i dawania głosu. Następnie zatrzymuje się w smudze światła, rozpina płaszcz i kładzie się z mikrofonem blisko gołego brzucha. Pauza.

Chwila ciszy. Z intensywnie pracującego i falującego ciała zostaje jedynie unoszący się, oddychający w górę i w dół brzuch. Energia kumuluje się w centrum, centrum ciała i głosu. Falujące ciało wpływa na zmysły publiczności i kształtuje wizję niekończącego się ruchu, ruchu między ciałami: artystki i publiczności. Między tym co jednostkowe, indywidualne, osobiste, intymne, a tym co zbiorowe, zewnętrzne, wspólne, społeczne.

Negocjacje między ciałem a głosem tworzą wypowiedź. Nie jest ona idealnie spójna, nie ma początku i końca, wkradają się w nią przypadkowe słowa i myśli. Wymyka się ramom i formom, konstrukcji i kompozycji. Wiak tworzy siebie. Ustanawia nowy porządek. Wcześniej w strumieniu ruchów, rozbrzmiewających echem tego, co przeszłe. Teraz w zlewających się ciałach: żywym i nieludzkim. Artystka buduje relacje między ciałami, głosami, muzyką. Kształtuje czasoprzestrzeń zależności. Zaprasza publiczność do swojego świata, wspólnego świata, który może nas dotyczyć. Umocowuje się w ciele i głosie, urzeczywistniając własną niezgodę na opresję, uciszanie i dostosowywanie do patriarchalnych form. Wyrzuca z siebie słowa jak automat, biorąc pauzę na oddech czy przełknięcie śliny. W momencie gdy ma powiedzieć coś, na co ma ochotę, milknie, światło gaśnie. I choć zapewne niektórzy spodziewaliby się monologu, jakiegoś manifestu ze wzrokiem wbitym w oglądającego, Wiak decyduje się nie komentować, nie patrzeć. Leżeć. I to jest jej manifest, to jej głos. To głos Onej, milczącej. To głos każdej z nas, każdego, każdych i każdx.

Historię ciała tworzy sieć opowieści o kształtowaniu: ustanowienie ciała, dla którego reżimy i ideologie są zarówno narzędziem, jak i przedmiotem poddaństwa. Ciało jest miejscem, w którym ideologia odsłania się poprzez estetykę, normy, a także odznaczanie płciowe i rasowe cielesnej powłoki (Wolińska, Sandstörn, 2019, s. 344).

Misspiece to dzieło i praktyka artystki; cząstka Onej, utkana siecią powiązań między strukturami cielesnego archiwum negocjacji, partyturami emancypacji i kompozycjami zdarzeń losowych, rozluźniających przestrzeń (współ)odczuwania i patrzenia. To estetyczne doznanie spójności ruchu, muzyki, kostiumu, rekwizytu (rzeźba) i reżyserii światła Klaudyny Schubert (minimalistycznej, nienarzucającej się, acz znaczącej). *Misspiece* stwarza nowe ramy dla przyszłych ciał tańczących i nietańczących, kobiecych i niekobiecych. Przygląda się potencjałowi powtarzalności i nieruchomości. Rekomponuje nudę jako hipnotyczny aspekt rozpoznawania opresyjnych wzorców. Nie daje się ujarzmić. A obok wciąż stoi Ona. Tak jak wcześniej zakryta, niema, nieruchoma.

Wzór cytowania:

Bosak, Pamela, *Miss Voice Miss Body Miss Piece MissTrance*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/miss-voice-miss-body-miss-piece-misstr....>

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Pamela Bosak – doktorantka nauk o sztuce na UJ, redaktorka, tancerka.

Bibliografia

Choreografia: autonomie, red. M. Keil, Art Stations Foundation we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca, Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego i East European Performing Arts Platform, Poznań – Warszawa 2019.

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

Wolińska, Kasia; Sandstör, Frida, *Pracujące ciało przyszłości*, [w:] *Choreografia: autonomie*, red. M. Keil, Art Stations Foundation we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca, Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego i East European Performing Arts Platform, Poznań – Warszawa 2019.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/miss-voice-miss-body-miss-piece-misstrance>

didaskalia

gazeta teatralna

taniec

Burze na Jowiszu

Stanisław Godlewski

Muzeum Narodowe w Warszawie

Amando

choreografia: Paweł Sakowicz, sound design: Justyna Stasiowska

premiera: 23 kwietnia 2022

Amando Pawła Sakowicza jest wykonywane w holu warszawskiego Muzeum Narodowego: widzowie siedzą naprzeciw siebie, po jednej stronie mając przedsionek, po drugiej zaś ogromne schody, rozwidlające się na piętra z wystawami. Ta przestrzeń robi wrażenie – jest monumentalna i surowa. Marmurowa podłoga układa się rytmicznie w prostokąty i kwadraty, a sklepieniem holu jest ogromny świetlik. W środku holu wszystko wydaje się małe, w dodatku cztery duże głośniki ustawione w kątach balustrad balkonowych na piętrze tworzą efektowne tło akustyczne.

Przypomina to nieco spełniony sen awangardy teatralnej – monumentalna, czysta, a jednocześnie geometryczna, rytmiczna przestrzeń (gmach Muzeum jest przecież oparty na modernistycznym projekcie Tadeusza Tołwińskiego z

1926 roku); niezwykle efektowne schody (które dla Appii i innych były tak ważne), wreszcie zmiana układu scena – widownia oraz stworzenie całego pejzażu akustycznego, dzięki któremu dźwięk dociera do odbiorców z różnych stron. W tym wszystkim tancerz – którego ruch współdziała z przestrzenią, czasem podkreślając jej monumentalizm (umniejszając tym samym znaczenie ludzkiego ciała), czasem zupełnie ją ignorując. Sakowicz, razem z Justyną Stasiowską, autorką *sound design* performansu, umiejętnie reżyserują uwagę widza, sprawiając, że czasem przestrzeń rośnie, a czasem zamyka się w małym polu. W zależności od ruchu Sakowicza i dźwięków projektowanych przez Stasiowską uwaga odbiorcy skupia się albo na drobnym szczególe, konkretnym kroku lub geście, albo otwiera się na szerszy obraz – tańczącego ciała, które wchodzi w relację z architekturą i jej geometrią.

Aby wejść do holu Muzeum, trzeba najpierw przejść przez szklane drzwi, otwierające się na fotokomórkę. Sakowicz przez nie wbiega i z całym rozpędem pada przed schodami. Upuszcza butelkę z wodą – dźwięk uderzenia odbija się od ścian – i wtedy zaczyna się taniec. Z głośników z różnych stron słychać dźwięki: biją dzwony, szumi woda, coś stuka, drapie. Trudne do zidentyfikowania dźwięki codzienności. Sakowicz leniwie wstaje z posadzki, przeciąga się, jak gdyby się budził. Chodzi po przestrzeni, udaje, że wygląda przez okno, że zapisuje coś w notesie. Istotne są tu drobne gesty dłoni, które mogłyby umknąć uwadze odbiorców. Dlatego zapewne tancerz nosi długie, satynowe, zielone rękawiczki – bardzo teatralne i kontrastujące z resztą stroju (szara dresowa bluza, czarne szerokie spodnie, sneakersy). Te codzienne ruchy zostają przełamane bardziej efektownymi, „teatralnymi” gestami. Artysta w zapowiedziach spektaklu powoływał się na twórczość Henryka Tomaszewskiego i pantomimę, ale wymieszanych jest tu także wiele innych form czy estetyk. Ruchy, które wydają się wzięte z *postmodern dance*,

płynnie przechodzą w pantomimę, ta zaś – dzięki drobnym zmianom ustawienia dłoni czy stóp – zmienia się w balet. Nie ma tu linearnego przebiegu, nie ma chyba też konsekwencji. Sakowicz sprawdza użyteczność różnych form tańca i ruchu – nawet wtedy, gdy w przydługiej sekwencji zakłada słuchawki i tańczy do siebie tylko znanej muzyki. Tańczy wtedy beztrosko, tak jak się tańczy na imprezie czy w domu, gdy nikt nas nie widzi – po raz pierwszy w całym *Amando* tańczy „naturalnie”. Ale dosyć szybko się okazuje, że to także rodzaj konwencji, określony zestaw ruchów, który podobnie jak krzątanie, wydaje się naturalny i nieuświadomiony, a jednak jest ukształtowany przez nawyki, kulturę, środowisko.

Być może właśnie to jest tematem *Amando* – nie poszukiwanie „esencji”, „naturalnego” ruchu, lecz raczej przyglądanie się ciału, które funkcjonuje w całej siatce zależności i wpływów. Solo Sakowicza pokazuje, jak za pomocą prostych działań choreograficznych (innego ustawienia dłoni, zwolnienia lub przyspieszenia ruchu, zapętlenia lub izolowania gestu) można zmieniać znaczenia i odkrywać kolejne warstwy kontekstów. To zresztą nie jest temat nowy w twórczości tego artysty – Sakowicz lubi formalne eksperymenty i w jego pracach często widoczne jest napięcie pomiędzy niemal matematycznym rygorem choreografii a nieposkromionym afektem i chęcią scenicznego efektu. W *Masakrze* osobista historia Sakowicza, który brał udział w turniejach tańca towarzyskiego, doprowadziła do stworzenia spektaklu, który – w efektownej formie – próbował rozliczyć się z historią kulturowych i kolonialnych zawłaszczeń w tańcu, używając do tego zarówno technik nowej choreografii, jak i konwencji tańców latynoamerykańskich. *Jumpcore*, choreografia bardzo konceptualna – bo w całości oparta na podskakiwaniu – stawiała się także opowieścią o determinacji i dążeniu do osiągnięcia celu mimo wycieńczenia. W ostatniej pracy, *Dramie*, Sakowicz wykorzystywał balet romantyczny, by opowiedzieć o miłości, fantazji i porzuceniu. Wiem, że

bardzo upraszczam znaczenia tych bogatych i przemysłanych prac, ale chcę pokazać, że w swojej twórczości (tak jak ja ją rozumiem) Sakowicz nieustannie mierzy się z problemem formy. Nie chodzi tu o to, że forma determinuje treść jego spektakli – to dużo bardziej skomplikowane. Właściwie w jego spektaklach zarówno forma, jak i treść, technika i afekt są ze sobą nierozłączne – a jednocześnie wzajemnie siebie krępują, nie pozwalając, by jedna wartość zbyt dominowała nad drugą. Gdy już się wydaje, że Sakowicz zbliża się do granicy emocjonalnego ekshibicjonizmu, zaraz zmienia kurs i zbroi się w rygory conceptów. I odwrotnie – czasem nużące, zbyt wymyślne partie zostają przełamane czymś wyjątkowo szczerym, niemal naiwnym. Ta dynamika właśnie sprawia, że jego choreografie – zarówno te bardziej, jak i mniej udane – są zawsze fascynujące w odbiorze.

Pod koniec *Amando* Sakowicz kładzie się na posadzce, kładzie dłonie pod głowę, patrzy w górę, niczym w niebo. Słysząc zapętlone cykanie świerszczy, przypominające letnie, krótkie noce. Po chwili z głośników płynie dialog. Głos Sakowicza pyta: „Jaka jest twoja ulubiona planeta?”. „Jowisz” – odpowiada głos Sakowicza. „Dlaczego?”. „Bo jego powierzchnia to niekończące się burze z piorunami, trwające kilkaset lat”.

Trudno wyjaśnić funkcję tego dialogu w *Amando*, a jednocześnie wydaje się on bardzo organicznie wpleciony w spektakl (nie tylko dlatego, że tworzy kłamrę z rozpoczynającą choreografię sceną „poranka”). Być może nie ma to żadnego znaczenia, być może to jakaś próba psychologizacji (Jowisz jako metafora nieustannych wewnętrznych konfliktów człowieka), być może indywidualne credo artysty. Być może chodzi o połączenie skali mikro i makro. Codziennność, krzątaństwo – to taniec, nieustanny ruch. Powtarzane niemal do znudzenia lub niezauważalne drgnienia, kroki. Kucanie, siadanie, schylanie się, przeciąganie – cały kosmos niekończącego się, upartego

działania. Nawet gdy śpimy czy siedzimy spokojnie, jesteśmy w ciągłym ruchu, podobnie jak powierzchnia Jowisza. Choć niełatwo myśleć o sobie jako ciele niebieskim, gdy przetyka się zlew.

Później głos Sakowicza pyta publiczność: „A jaka jest twoja ulubiona planeta?”. Cisza, świerszcze milkną, tancerz powoli wstaje. Słuchać oklaski, można wrócić do codziennego życia, kosmos zamknął się w holu muzeum.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Burze na Jowiszu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/burze-na-jowiszu>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/burze-na-jowiszu>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

Z celi przez kryptę do przestrzeni kobiet. Zbigniewa Majchrowskiego spojrzenie na historię sceniczną „Dziadów”

Wanda Świątkowska

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

Krypta Gustawa Zbigniewa Majchrowskiego wieńczy cykl wykładów „Dziady. Transformacje” wygłoszonych pomiędzy jesienią 2018 a wiosną 2019 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Jest kolejnym etapem mierzenia się autora z historią sceniczną *Dziadów* po opublikowanej w 1998 roku *Celi Konrada. Powracając do Mickiewicza*. *Krypta Gustawa*, zapowiadana jako kontynuacja tamtej opowieści, jest jej rewizją, a zarazem uzupełnieniem i zmianą optyki. Autor nie skupia się wyłącznie na *Dziadach* po transformacji, a przywraca i reinterpretuje wątki teatralnej opowieści, poczynając od inscenizacji Wyspiańskiego w 1901 roku, z silnym akcentem na dwa kanoniczne przedstawienia – Kazimierza Dejmka (1967) i Konrada Swinarskiego (1973) oraz z trzecią propozycją – *Dziadami* Henryka Baranowskiego zrealizowanymi w Olsztynie w 1977 roku. To w nich

autor odnajduje silne matryce czytania, od których można się odbić, by poprowadzić tę historię dalej, czyli w wyjątkowo dziadowski wiek XXI.

Książka ułożona została problemowo i składa się z trzech części oraz wielce znaczącej „Resztki”. Z poszczególnymi studiami czytelnik mógł zapoznać się wcześniej na łamach „Dialogu”, „Didaskaliów”, „Kontekstów” czy w pracach zbiorowych – teraz jednak zostały one uzupełnione, przededagowane i ułożone we wzajemnie oświeclającym się układzie od ogółu (historycznoteatralnych refleksji na temat romantyzmu i wspólnoty) do szczegółu (studiów perspektyw i wybranych przedstawień).

Najpierw stawia więc Majchrowski pytania o żywotność mitu integracyjnego wywiedzonego z *Dziadów*, o to, jaką wspólnotę (gromadę) prezentowały ich inscenizacje na przestrzeni stu lat i jaką mogą reprezentować dziś, o rozumienie (i pozorną martwicę) paradygmatu romantycznego oraz o nasze klisze odbioru i romantyzmu, i arcydramatu, a także, jak i przez co zostały one ukształtowane. Autor stwierdza wprost: „Właściwie od samego początku, to znaczy od krakowskiej prapremiery z 1901 roku, nie wystawia się arcydzieła Mickiewicza, tylko inscenizuje emocjonalny stosunek do romantyzmu”.

Druga część książki odkrywa cielesną, kobiecą i dziecięcą perspektywę w inscenizacjach *Dziadów*. Autor analizuje ciało (i kostium) Bohatera Polaków, pokazuje, jak dookreślano bądź rozmywano tożsamość Konrada – Gustawa – Pustelnika – Upiora w poszczególnych inscenizacjach i do jakich wzorców i stereotypów sięgali reżyserzy i aktorzy, by je wzmocnić lub zrewidować. Ten fascynujący rozdział to przegląd ciał i kreacji aktorskich, które wskazują kierunek (wyznaczony przez Swinarskiego) „docieleśniania” bohatera romantycznego, wbijania go w ciało z jego fizjologią, seksualnością, płcią. To Konrad stopniowo rozbierany i obnażany – także z narosłych wokół niego

mitów. Choć jest to wciąż ciało normatywne, białe i – w momencie, gdy zamyka się ta książkowa historia *Dziadów* – męskie, co już po wydaniu *Krypty Gustawa* zakwestionowała Maja Kleczewska w głośnej krakowskiej inscenizacji. Majchrowski uprzedza ten gest (co też pokazuje, jak refleksja naukowa może iść ramię w ramię ze zjawiskami artystycznymi) i szkicując w kolejnym rozdziale tej części herstory *Dziadów*, przywraca obecność kobiet w dramacie (z perspektywy filologa) i pokazuje, jak na scenie tę obecność wydobywali inscenizatorzy i eksponowały aktorki. Jest więc zestaw Guślarek (u Tadeusza Konwickiego, Lecha Raczaka, Stanisława Miedziewskiego, Pawła Passiniego), zindywidualizowanych postaci kobiecych w wiejskiej gromadzie (u Swinarskiego), na nowo odczytana Zosia czy Pani Rollison (na przykład mówiąca Widzenie Księdza Piotra w inscenizacjach Jerzego Grzegorzewskiego), Anielice czy dziewczynki w chacie unickiego Księdza, czy rola Anny Ilczuk w *Dziadach* Michała Zadary – medium poety, swoistej przewodniczki i łączniczki między częściami cyklu. Majchrowski uświadamia, jaki potencjał kryje się w zbyt łatwo redukowanych reżyserskim ołówkiem scenach Dziewicy i Ewy (rewelacyjny passus o Widzeniu Ewy, które nabiera nowych znaczeń w ostatnich inscenizacjach). Ten rozdział znajduje dopełnienie już poza książką, na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w wielkiej kreacji Dominiki Bednarczyk. Ostatni rozdział tej części perspektyw to mikrohistoria obecności dzieci w dramacie i na scenie *Dziadów*. Autor skupia uwagę na małych bohaterach, pokazując, jak w zyskiwali oni podmiotowość, bywali siłą dekonstruującą utarte klisze lub przeciwnie – stanowili tylko element scenografii (wówczas młodzi wykonawcy nie dość, że na afiszach figurowali bezimiennie, to nie wychodzili do finałowych oklasków).

W części trzeciej autor poddaje szczegółowej analizie wybrane realizacje *Dziadów* – w reżyserii Radosława Rychcika, Michała Zadary i Piotra

Tomaszuka, które są interpretowane w dialogu z inscenizacjami od Wyspiańskiego po *Mikro-Dziady* Anny Smolar. Ta labiryntowość, nawracanie do pewnych wątków, oświetlanych pod innym kątem nie przeszkadza – sprawia wrażenie narastania tematów, budowania złożonego palimpsestu, w którym autor wybiera punkty orientacyjne – jak boje w morzu ponad stu inscenizacji. To zawsze będzie przecież wybór, podyktowany ujęciem badacza, jego autorskim gestem, a także gustem i zachwytem. Więc choć Zbigniew Majchrowski prowadzi swój wywód z kontrolowaną elegancją, ważąc sądy i słowa, to dadzą się tu przecież zauważyć jego predylekcje i antypatie, a więc *Dziady* raczej Rychcika niż Zadary, raczej Tomaszuka niż Wodzińskiego, raczej Passiniego niż Korczakowskiej (choć przyznam, że chętnie przeczytałabym więcej o bydgoskich *Dziadach* Korczakowskiej czy opolskich Kleczewskiej). Autor sprawnie łączy perspektywy filologa, krytyka i widza, gdzieniegdzie ujawniając też własne emocje i świadectwa odbioru. Bo też wielką zaletą jego książki jest spojrzenie na widownię i na ulicę („*Dziadów* część piąta”) – uwzględnianie tradycji odbiorczej (świadomości czytelniczej, teatralnej, jak również szkolnej i popularnej), ujawnianie naszych wyobrażeń i horyzontu oczekiwań wobec każdej kolejnej inscenizacji *Dziadów*, klisz interpretacyjnych oraz szablonów recepcji. Analizuje to autor, sięgając nie tylko po recenzje, ale również po indywidualne świadectwa, dokumenty osobiste (listy, pamiętniki), w końcu prasowe dyskusje i publicystyczne spory (także te w mediach społecznościowych). Interesuje go teatr jako medium zbiorowych emocji i reakcje na *Dziady*, z ich przemilczeniami, zapędami cenzorskimi, konfabulacjami (kapitalne uwagi o recepcji Dejmka i Swinarskiego). To równoległa do tej scenicznej historia *Dziadów*, ich „mit” wplątany w politykę historyczną, uwikłany w spory stronnictw, zawłaszczany przez rządzących i dopełniany przez widzów. Fantazmatyczna, widmowa obecność samego dzieła – jak żywa, pokazały

wypowiedzi polityków po premierze Kleczewskiej, którzy nie widzieli, ale przecież wiedzą, o co tam chodzi i jak powinno być czytane.

Bieguny teatralnej recepcji wyznaczają, jak wspomniałam, *Dziady* Dejmka i Swinarskiego – pomiędzy „mszą narodową” i emocjonalną wspólnotą odbioru w 1968 roku, a naturalizmem i miejscami wręcz abiektalnością inscenizacji Swinarskiego, który dekonstruował mit integracyjny. Majchrowski między tymi skrajnościami odnajduje trzecią drogę i przywraca historii polskiego teatru spektakl Henryka Baranowskiego, zdyskredytowany przez recenzentów, umyślnie zapomniany, unieważniony. W nim właśnie (nie zapominając wszak o inscenizacji Grotowskiego z 1961 roku) upatruje zapowiedź teatru krytycznego i traktowania *Dziadów* jako poręcznego narzędzia do rozliczeń, rewizji i krytyki (władzy, społeczeństwa, pamięci, mitów). W tym bulwersującym ówczesnych recenzentów spektaklu (wykluczonym decyzją jury z konkursu Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu) obrzęd dziadów inscenizowało podczas bankietu (Salon Warszawski) pijane towarzystwo aparaczyków (stąd odgrywanie podwójnych i potrójnych ról w olsztyńskim przedstawieniu, bez zważania na zgodność płci wykonawcy i postaci). Hulanka (według recenzentów „orgia”, „czarna msza”) odbywała się do wtóru pieśni rosyjskich (sam reżyser wymienia *Wołgę, Wołgę*). Grupa młodzieży o rysach hipisów, chcąc to przerwać, zostaje brutalnie spacyfikowana przez mundurowych. Sprzątaczkę robiące porządek po bankiecie znajdują pod stołem skatowanego Gustawa. Obmywają jego ciało w blaszanej balii, dokonując rytualnego chrztu i przemiany w Konrada. Sceny z młodzieżą miały wymiar aktualny (na poły prywatnie wyśpiewany protest song w finale przedstawienia) – zaledwie dwa tygodnie przed premierą olsztyńskich *Dziadów* miało miejsce zabójstwo Stanisława Pyjasa. Być może opinią recenzentów i jury kierował – jak przypuszcza badacz – lęk. Niemniej dokonało się tu wykroczenie, które

zostało ukarane. Reżyser zmontował na podstawie *Dziadów* własny scenariusz, poprzestawiał sceny i nadał im inne sensy, przekraczając – zdaniem toruńskiego jury – swoje uprawnienia do interpretacji arcydzieła, a w opinii recenzentów posuwając się do jego parodii. W tej wywrotowej interpretacji Majchrowski widzi zapowiedź teatru krytycznego, mianując Baranowskiego prekursorem tego nurtu.

W historii scenicznej *Dziadów* badacz poszukuje strategii emancypacyjnych, queerujących romantyzm, które umożliwiają wyjście poza unarodowioną lekturę i martyrologiczną wykładnię, czyli pozwalają przejść z celi Konrada do intymnej przestrzeni Gustawa – ku prywatności, pojedynczej osobie, relacji międzyludzkiej. „Ale czy i jak prywatność może się wybić na niepodległość?” – pyta retorycznie autor. Czy ta zmiana uwidacznia się w realizacjach *Dziadów* po 1989 roku, kiedy twórcy mogli zrzucić z ramion płaszcz Konrada? Tym poszukiwaniom patronują Gombrowicz i Miłosz, odrzucający toksyczny mesjanizm (sławne twierdzenie o „zapeklowaniu” Polaków w mesjanicznym nacjonalizmie) i zamiast Golgoty narodu proponujący człowieka w centrum uniwersum i kościół ludzko-ludzki (echa *Ślubu* wielokrotnie powracają w tej książce). Dróg jest z pewnością wiele. Przejście od Konrada do Gustawa autor odnajduje na przykład w *Dziadach* z Supraśla i przewrotnie – za sprawą przestawienia przez reżysera kolejności części (czyli zgodnie z numeracją, a nie z chronologią powstawania i logiką tekstu) – we wrocławskich *Dziadach* Michała Zadary. Odejście od modelu patriotyczno-martyrologicznego realizuje się we współczesnych inscenizacjach rozmaicie: przez wielokulturowość i odczarowanie polonocentrycznej perspektywy w „czarnych” *Dziadach* Rychcika, przez prywatyzację i intymizację doświadczenia i rozmowę z własną (a nie narodową) pamięcią u Passiniego i Tomaszuka (a wcześniej choćby u Białoszewskiego, Konwickiego czy Kantora, którego *Umarłą klasę* można

interpretować jako seans dziadów), w końcu przez skupienie na indywidualności artysty i wyjątkowości tworzenia u Eimuntasa Nekrošiusa. Odrzucenie płaszcza Konrada oznacza dostrzeżenia człowieka – w jego jedyności i niepowtarzalności, także odmienności – dziecka, kobiety, poety, czarnego, kochanka, szaleńca, chorego – pojedynczego losu. To emancypacyjny projekt, w którym afirmowana jest różnorodność, a nie homogeniczna gromada. To też świat, w którym człowiek ratuje człowieka – laicki projekt terapeutyczny, co oznacza odrzucenie metafizyki i mistyki. Autor jako przykład takiej propozycji wskazuje *Dziady* Zadary w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Przy czym w celnej i ciętej polemice obala założenia reżysera i weryfikuje nowatorstwo jego inscenizacji „bez skrótów”.

Ostatnia część książki, nazwana „Resztką”, jest filologiczno-edytorskim śledztwem w sprawie ocenzurowanego fragmentu z IV części *Dziadów*, zwanego „strofą pocałunkową”. Dramatyczna historia tej całości, usuniętej z pierwszego wydania przez wileńskiego cenzora, Joachima Lelewela, z powodów obyczajowych, a nie politycznych, pokazuje długo nienaruszalne tabu kulturowe, jakim było zestawienie erotycznego pocałunku z przyjęciem komunii. Majchrowski zauważa, że edytorzy *Dziadów* nadal umieszczają ten fragment w aneksie, natomiast często przywracał go teatr – zainscenizował go już Wyspiański, potem Swinarski i Jerzy Kreczmar (1978) (paradoksalnie pominął go w swych „*Dziadach bez skrótów*” Zadara). Obecny tu spłót erotyki i mistyki jest – jak wykazuje badacz – kluczowy dla całego cyklu dramatycznego. Gdybyśmy włączyli ten zapomniany fragment do tekstu kanonicznego i częściej pokazywali na scenie, „może łatwiej – domniemywa autor – przychodziłoby Polakom rozmawiać o miłości w jej różnych wymiarach”. Czyżbyśmy więc nadal mieli większy problem z miłością Gustawa niż z miłością Konrada?

Recenzja byłaby niepełna bez wzmianki o wspaniałej oprawie graficznej (jak w przypadku wszystkich pozycji w serii Nowej Biblioteki Instytutu Teatralnego), która oferuje imponujący, mądry i świetnie ułożony zestaw ilustracji (zasługa autora i Doroty Buchwald). Zdjęcia tworzą właściwie osobną narrację, która oświecla tekst nieoczekiwanymi rozbłyskami, niestandardowymi skojarzeniami i daje genialny kontekst scenicznej historii *Dziadów*. Można tę książkę smakować wizualnie i jej lekturę rozpocząć od obejrzenia zdjęć – często nieoczywistych, prowokacyjnych i pozornie odległych. To ważny element tej opowieści, który unaocznia ogrom zgromadzonego archiwum. Choć autor nie przeładowuje książki cytataми z recenzji, to imponuje liczba źródeł (notatki z archiwum Wajdy do projektowanej w 1985 realizacji *Dziadów*, nagrania audio Białoszewskiego, Holoubka, wydobyte z niepamięci Baranowskiego) i sieć kontekstów, swoistych marginesów (od Bursy po Stasiuka, od *Konopielki* po *Lubiewo*, od Jamesa F. Coopera po Quentina Tarantino), także z dziedziny sztuk wizualnych, filmu, kultury popularnej – co unaocniają wybrane zdjęcia.

W tych kontekstach zastanawiające wydają się tylko rozważania o rasizmie i stereotypach czarności wybrane arbitralnie z korespondencji i zapisków Herberta, Miłosza i Mrożka z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jako tło do interpretacji poznańskich *Dziadów* Rychcika. Młodszy widzowie spektaklu kształcili swe poglądy nie na wymienionych tu przygodach Koziołka Matołka w Afryce czy Murzynku Bambo, a na Erasmusie i studiach postkolonialnych obecnych w programach większości kierunków humanistycznych. Przywołanie kompromitujących opinii sprzed pół wieku wydaje się słabo uzasadnione – nie są one przecież punktem odniesienia dla reżysera, który odwołuje się raczej do współczesnych konfliktów na tle etnicznym, ksenofobii i lęku przed uchodźcami (przedstawienie miało premierę w 2014 roku) w dodatku przefiltrowanych przez amerykańską

popkulturę. Czy warto o te *Dziady* spierać się słowami Makuszyńskiego i uprzedzeniami Herberta? Generalnie jednak narracja całej książki jest bardziej finezyjna i autorowi udaje się omijać rafy poprawności politycznej (niekiedy o włos). Można się z niektórymi tezami Zbigniewa Majchrowskiego nie zgadzać, można inaczej ułożyć „swój” zestaw *Dziadów* XXI wieku, ale niewątpliwie powstała książka ważna, odznaczająca się bogactwem odniesień, erudycją, a zarazem przystępna, która może pobudzić dyskusje o tradycji romantycznej w teatrze. I choć autor pewnie już do znudzenia nasłuchiwał się, jaka szkoda, że jego książka ukazała się tuż przed premierą krakowskich *Dziadów* Mai Kleczewskiej, to nic straconego. Może to być przecież zachętą do kontynuacji tej opowieści i następnej części („Pokój Ewy”), która zacznie się tak mocnym prologiem. Czekamy.

Wzór cytowania:

Świątkowska, Wanda, *Z celi przez kryptę do przestrzeni kobiet. Zbigniewa Majchrowskiego spojrzenie na historię sceniczną „Dziadów”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”* 2022 nr 169-170,
<https://didaskalia.pl/pl/artukul/z-celi-przez-krypte-do-przestrzeni-kob....>

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Autor/ka

Wanda Świątkowska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się historią Reduty oraz działalnością Juliusza Osterwy; recepcją dramatów Williama Szekspira, ze szczególnym uwzględnieniem znaczenia *Hamleta* w kulturze polskiej; wykorzystaniem narzędzi performatyki w badaniach nad teatrem i dramatem. Ostatnio wydała monografię poświęconą polskiej recepcji *Hamleta*: *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej* (2019) oraz opracowała z Andrzejem Kruczyńskim tom

dzienników Juliusza Osterwy dotyczący przedwojennych objazdów Reduty - *Dzienniki wypraw 1938-1939* (2020).

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/z-celi-przez-krypte-do-przestrzeni-kobiet-zbigniewa-majchrowski-ego-spojrzenie-na-historie>

teatr w książkach

Noty o książkach

Marius von Mayenburg, *Eldorado*. Sześć utworów scenicznych, przeł. Karolina Bikont, Agencja Teatru i Dramatu ADiT, Warszawa 2022

W pierwszej dekadzie XXI wieku dramaty Mariusa von Mayenburga i ich inscenizacje (prapremiery reżyserowali twórcy tej rangi, co Luk Perceval i Thomas Ostermeier) były w Polsce tematem ożywionych debat i pogłębionych analiz naukowych: prowokowały, szokowały, budziły sprzeciw. Dzisiaj teatrologiczne czy dramatologiczne dyskusje toczą się wokół nieco innych kwestii, co może przysłaniać fakt, że niemiecki autor jest nadal bardzo aktywny i nieustannie poszukuje nowych tematów i środków wyrazu.

Bardzo potrzebna, licząca ponad sześćset stron publikacja Agencji Teatru i Dramatu ADiT przynosi przegląd twórczości Mayenburga z lat 2004-2018. Karolina Bikont przetłumaczyła teksty, które do tej pory nie były w Polsce publikowane (choć niektóre miały już premiery na krajowych scenach): *Eldorado*, *Turystę*, *Konsternację*, *Sztukę plastiku*, *Bum* i *Marsa*; w tomie poprzedza je obszerny wstęp Artura Pełki.

Dorobek von Mayenburga stanowi przykład współczesnego dramatopisarstwa rozpiętego między (na poły ironicznie postrzeganą) tradycją takich autorów, jak Henrik Ibsen czy August Strindberg, a współczesnymi eksperymentami scenicznymi z ducha politycznego teatru deziluzji (niewątpliwie inspirowanego z jednej strony teatrem epickim Bertolta Brechta, z drugiej strony zaś – prowokacyjnymi projektami w rodzaju *Publiczności zwymyślanej* Petera Handkego). Nie są to teksty, które dałoby się zaliczyć do nurtu teatru postdramatycznego: są w nich konkretne, mniej lub bardziej realistycznie narysowane postaci (ich tożsamość często pozostaje na tyle przezroczysta, że prześwieca przez nie osobowość aktorów – na przykład w *Konsternacji* bohaterowie noszą imiona wykonawców z prapremierowej obsady), starannie skonstruowane dialogi, akcja, która choć bywa nieciągła, niechronologiczna czy niekonkluzywna, to jednak ma wszelkie cechy typowego dramatycznego „dziania się”, w którym przyczyny i skutki są ze sobą w pewnym stopniu powiązane (różnym w przypadku różnych dramatów: od klasycznej opowieści o rozpadzie rodziny w *Sztuce plastiku* i *Eldoradzie* poprzez fantastycznonaukową logikę wydarzeń *Marsa* po podszytą okrucieństwem i absurdem wariantywność *Turysty* – nowatorskiej sztuki rozpisanej aż na dwadzieścia cztery postaci).

Kluczową kategorią tematyczną i zarazem strukturalnym modelem tekstów von Mayenburga jest rodzina. Umieszczenie jej w centrum dramatu otwiera perspektywę epicką, pozwala śledzić relacje między przeszłymi wydarzeniami (decyzjami bohaterów, błędami, winami) a współczesnością. Postaci w sztukach niemieckiego autora zanurzone są w nieustającym tańcu śmierci, z pokolenia w pokolenie powtarzając, jak w błędnym kole, te same schematy postępowania. Inaczej niż w wielu XX-wiecznych dramatach, pojawienie się w tym świecie dzieci nie daje nadziei na zmianę, na nowy,

lepszy początek, zerwanie z dawnymi winami. Dzieci obarczone są szczególnym „grzechem pierworodnym”, najczęściej amoralne i okrutne (postaci w sztukach *Turysta*, *Bam*, *Konsternacja*).

Zebrane w książce dramaty układają się w opowieść o współczesnych lękach i utracie nadziei. Wybrany przez polskie wydawnictwo tytuł *Eldorada* rozumieć można na wiele sposób. Z jednej strony odnosi się on do tragicznego w skutkach kapitalistycznego dążenia do bogacenia się za wszelką cenę, kolonizacji, niszczenia innych kultur (w tekstach takich jak *Sztuka plastiku*). Jednak Eldorado – kraina nieograniczonych możliwości – to również jedno z wcieleń marzenia o powrocie do raju utraconego. Bohaterowie tytułowej sztuki tomu snują rojenia o szczęśliwości, jaka czeka ich we własnym ogrodzie, wśród drzew, kwiatów, obok stawu z rybkami; w *Turyście* grupa dorosłych i dzieci szuka „indiańskiej”, baśniowej idylli na polu campingowym – w obu przypadkach marzenia te realizują się w opaczny, makabryczny sposób. Zamykający publikację, zaskakujący filmową wizyjnością *Mars* to niezwykle pesymistyczna wizja próby ratowania ludzkości po katastrofie klimatycznej – czerwona planeta okazuje się jednak miejscem skrajnie niegościnnym, a kosmiczny las jest równie niebezpieczny jak ten, który niósł zagładę Szekspirowskiemu Makbetowi. Ostatecznie Marius von Mayenburg okazuje się więc raczej moralistą niż nihilistą; współczesną Kasandrą, której nikt nie słucha.

Anna R. Burzyńska

Julia Lizurek, Henryk Mazurkiewicz, *Offologia dla opornych*, Dla Kontrastu. Fundacja na rzecz kultury

niezależnej, Warszawa - Kraków - Wrocław 2022

Książka ta jest próbą zebrania i przybliżenia czytelnikom wiedzy o współczesnym polskim offie teatralnym. Autorzy w prologu i epilogu zaznaczają, że jest to tylko próba – i to z góry skazana na porażkę, ponieważ nie da się zebrać w jednym miejscu całościowego opisu tego teatru, który podlega nieustannym zmianom. Podkreślają jednak, że taka publikacja jest potrzebna; książek o offie jest mało, a szczególnie brakuje pozycji przekrojowych, badających różne zjawiska teatralne, pojawiające się w różnych miejscach w całej Polsce.

Publikacja składa się z dziesięciu rozdziałów, poruszających najważniejsze zagadnienia związane ze współczesnym offem. Każdy z nich podzielony jest na trzy części, dotyczące trzech różnych grup teatralnych, blisko związanych z danym zagadnieniem. Pierwsza część jest wprowadzeniem do tematu, połączonym z opisem konkretnego zespołu, który temat ten realizuje w szczególnie ciekawy lub ważny historycznie sposób. Tak na przykład reprezentantami hasła „Zespołowość” został Teatr Ósmego Dnia, „Feminizmu” Grupa Artystyczna Teraz Polisz, a „Pracy z wykluczonymi” Teatr 21. Drugi podrozdział zawsze jest rozmową z innym zespołem związanym z danym zagadnieniem. Tutaj więc głos oddany zostaje twórcom i twórczyniom: możemy poznać ich perspektywę oraz podejście do własnej pracy. Natomiast w części trzeciej każdego rozdziału znajduje się recenzja jednego konkretnego spektaklu, przeplatana informacjami na temat realizujących go osób. W ten sposób autorzy odpowiadają na potrzebę tworzenia opisów i recenzji spektakli, na których brak szczególnie cierpi środowisko offowe.

Książka ta w dużej mierze oparta jest na rozmowach. Oprócz tych

przytaczanych w całości w każdym z rozdziałów, także w częściach zawierających opisy zespołów czy recenzje widać bezpośredni kontakt autorów z twórcami. Rozmowy i spotkania wydają się fundamentalne dla tworzenia offu, dlatego nic dziwnego, że twórcy *Offologii* czerpią z nich pełnymi garściami. Co więcej – książka ta zachęca do rozmowy. Budzi chęć rozmawiania o zjawiskach obecnych w offie, o tematach poruszanych przez twórczynię i twórców, a także sposobach, w jakie są poruszane. Ważną ideą zarówno tej książki, jak i środowiska offowego wydaje się pomaganie sobie nawzajem. Lizurek i Mazurkiewicz realizują ją przede wszystkim poprzez zwiększanie świadomości o konkretnych grupach. Ważnym przykładem wydaje mi się taki, a nie inny sposób pisanie o „Gardzienicach”, których nie da się wymazać z historii polskiego offu, ale jednak można mówić o nich w sposób uwzględniający naszą obecną wiedzę o funkcjonowaniu tego zespołu. Tworzenie nowej narracji staje się także formą pomocy tym, którzy dalej cierpią przez zachowania Włodzimierza Staniewskiego. Zdecydowanie zawarta jest tu także pewna diagnoza na temat tego, co nie działa (zarówno w mainstreamie, jak i w niektórych grupach offowych) – czyli przede wszystkim hierarchiczność, hermetyczność i patriarchalne zasady. Przytoczone są przykłady działań obecnych w offie, które dążą do zmiany tych stosunków. Jak piszą autorzy w epilogu – „off pokazuje, że można inaczej”. Książkę tę poleciłabym w szczególności młodym twórcom i twórczyniom, poszukującym własnej drogi w polskim świecie teatralnym, ponieważ pozwala ona zobaczyć, jak szerokie, różnorodne i ciekawe możliwości świat ten może oferować.

Zofia Dąbrowska

***Piszący z ziemi. Teatr indygeny Floyd Favela*, red. Aneta Głowacka, Eugenia Sojka, SIW, Katowice 2021**

Piszący z ziemi to publikacja skupiająca się na działalności Floyda Favela, który sam określa się jako teoretyk teatru, eseista, dziennikarz społeczny, lider kulturowy i dramaturg narodu Kri (jednego z narodów rdzennych Kanady). Głównymi wątkami w książce są kwestie mentalności kolonialnej, dekolonizacji oraz procesu indygenizacji, które są silnie obecne w działalności społeczno-artystycznej Favela. Metodologie indygenne, którymi posłużyli się w swoich badaniach nie-rdzenni (nie-miejscowi) badacze, przede wszystkim etyczne zasady dialogu z ludnością Pierwszych Narodów oraz odpowiedzialności, przeciwstawiają się zachodnim, ściśle etnograficznym i antropologicznym badaniom kultur rdzennych. Opowieści nie-rdzennych badaczy oraz opowieści Favela składają się na publikację, która (podobnie jak sama koncepcja teatru indygeny) występuje ponad podziałami etnicznymi, akcentuje otwartość i duchowość.

Książka podzielona jest na dwie zasadnicze części. Pierwszą z nich stanowią wspomniane już badania-opowieści nie-indygeny osób, współuczestniczących w działaniach Favela. Autorki poszczególnych artykułów podejmują między innymi wątki takie jak: działalność Floyda Favela, kondycja teatru kanadyjskiego z perspektywy artystów należących do Pierwszych Narodów, indygenna filozofia organiczna (którą w zachodnich dyskursach określa się mianem posthumanizmu), *waskawewin* (ruch), *storytelling* i jego odmiany (np. opowieści święte, narracje dokumentu osobistego, czyli opowieści, których było się świadkiem), czy opisy konkretnych ceremonii ludności Kri. Wspólną cechą artykułów jest ich forma, łącząca zachodni dyskurs naukowy ze storytellingiem, który jest jednym z najważniejszych mechanizmów

kulturotwórczych ludów Pierwszych Narodów, a także stanowi jeden z elementów tworzących teatr indygeny.

Na drugą część publikacji składają się eseje Floyda Favela, podzielone na trzy części. Pierwsza z nich – *Głos z wnętrza ziemi* to zbiór tekstów opisujących kondycję ludności rdzennej na terenach Ameryki Północnej oraz jej łączność z ziemią, czy też brak tej łączności, wymuszony przez instytucjonalny i zinternalizowany rasizm. Druga część, *Laboratorium teatru indygenego*, skupiona jest wokół kwestii związanych z poszukiwaniami własnej metody pracy dla teatru indygenego jako formy suwerennej, niemarginalizowanej do teatru peryferyjnego czy etnicznego. Favel proponuje między innymi równanie, które miałoby składać się na wydarzenie teatralne: Tr (tradycja) + Pr (proces) = Th2 (podwojona moc procesu teatralnego). Owa podwojona moc procesu teatralnego miałaby prowadzić do oczyszczenia dzięki zawartej w nim magii i tajemnicy związanym z tradycją indygeną. Ostatnia część, zatytułowana *Teksty o ziemi*, składa się z dwóch utworów literackich: dramatu *Władca rosy* i poematu filozoficznego *Czerwonoskórzy – czerwona magia*.

Wszystkie teksty zawarte w *Piszącym z ziemi* składają się na niezwykle zbiór, który wpisuje się w konwencję opowieści przeplatającej doświadczenia osobiste i wspólnotowe. Naukowy dyskurs, artystyczne poszukiwania, wspomnienia i opowieści Pierwszych Narodów wskazują nie tylko na wagę indygennej myśli teatralnej dla współczesnego myślenia o metodach pracy artystycznej, ale pozwalają również na zbudowanie alternatywnej, niezawłaszczającej formy opowiadania o teatrze.

Urszula Pysyk

Wzór cytowania:

Noty o książkach, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-10>.

Z numeru: **Didaskalia 169/170**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2022

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-10>

DOFINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury