

didaskalia

Gazeta Teatralna

październik 2022 nr 171



Santarcangelo dei Teatri, New Creation; fot. Witold Mrozek

Choreografie męskości
Grzegorzewski
Superwizja praktyk angażujących

Spis treści

ARTYWIZM

„By móc podać komuś maskę tlenową, sam/a musisz już z niej korzystać”

Agata Siwiak

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

MĘSKOŚCI

Męskości w teatrze: mapowanie pola

Wiktoria Tabak

Z czaszką mu do twarzy: refleksje nad posthumanistyczną tożsamością Hamleta

Monika Sosnowska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Męski tancerz i jego rola w widowiskach teatralnych XVI-XVIII wieku

Anna Reglińska-Jemioł

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

For a feminist gender horizon in productions and studies on men and masculinities in the performing arts

Chavannes Procopio Péclat Renato Ferracini

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

GRZEGORZEWSKI

Grzegorzewski i Beuys. Awangardowa matematyka

Antonina Grzegorzewska

Teatr w oku kamery. Przyczynek do teorii rejestracji przedstawienia teatralnego na przykładzie „Duszczyki”

Wojciech Świdziński

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Magnetofon szpulowy, kosz motocyklowy i inne bambetle. Jak opisać chaos, którego nie widać?

Ola Bratkowska

„Istniejący, ale gdzieś indziej”

Anna R. Burzyńska

Ewa Bułhak, *Legenda Grzegorzewskiego*, Warszawa 2021

TEATR W PRL

Wyposażenie kulturalnego miasta. Teatry i reforma administracyjna w roku 1975

Paweł Płoski

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

UKRAINA

O „Historii Ukrainy”

Dasza Bogdan Wasylina Marceniuk Sofija Oniszczenko

„W ogóle nie chce mi się pisać”

Z Natalią Woróżbyt rozmawia Natalia Jakubowa

Odzyskane dziedzictwo

Bartosz Cudak

Łeś Kurbas, *Pisma teatralne*, Warszawa 2021

REPERTUAR

Kto jest za to odpowiedzialny?

Justyna Drath

Teatr Powszechny w Warszawie: *Odpowiedzialność*, reż. Michał Zadara

„Libido romantico” rodem z Felliniego

Magdalena Hasiuk

Teatr 21: *Libido romantico*, reż. Justyna Wielgus

Zaproponuj swoje ciało

Katarzyna Lemańska

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie: *Łatwe rzeczy*, reż. Anna Karasińska

Ciała polityczne

Tomasz Raczkowski

TR Warszawa: *Tom na wsi*, reż. Wojtek Rodak

Sprawa Eatherly’ego

Jan Karow

Nowy Teatr w Warszawie: *Uśmiechnięty*, reż. Jagoda Szelc

FESTIWALE

Trylogia na czasy uścisku

Bartosz Cudak

Malta Festival Poznań

Androidki, metaludzie, sztuczna inteligencja, czyli o intymnym doświadczaniu nowych technologii

Maria Magdalena Ożarowska

STUDIO teatrgaleria: (Długi) weekend immersji

Uprzejmie donosimy...

Jakub Drewnicki Julia Urbańska

Międzynarodowy Festiwal Kontakt w Toruniu

TANIEC

Bałtyckie interakcje

Ada Ruszkiewicz

Baltic Dance Platform w Tallinie

Bezdech

Michalina Spychała

ICK Dans Amsterdam: *We, The Breath*, choreogr. Emio Greco, Pieter C. Scholten

Trwaj w ruchu, bądź

Pamela Bosak

Krakowski Festiwal Tańca „Tu i teraz w nieskończoność”

ZAGRANICA

Siła głosu

Witold Mrozek

Festiwal Santarcangelo dei Teatri

Co się stało z naszą rewolucją?

Justyna Landorf

Göteborgs Stadsteater: *Mordet på Marat*, reż. Jan Klata

Najbardziej zmienna jest przeszłość. Zagrzeb - retrospektywa

Magdalena Rewerenda

Croatian Theatre Showcase w Zagrzebiu

didaskalia

gazeta teatralna

ARTYWIZM

„By móc podać komuś maskę tlenową, sam/a musisz już z niej korzystać”

O konieczności wsparcia osób twórczych, artystek i artystów, zajmujących się procesami angażującymi o charakterze performatywnym

Agata Siwiak Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

***To be able to give someone an oxygen mask, you first must be wearing one yourself.
On the need to support art creators and activists dealing with engaging art
processes of a performative nature***

The author of the article, Agata Siwiak, proposes the implementation of a professional support system for artists working with processes of engaging art, with particular emphasis on practices in areas of social crises. As an inspiration, the author presents the forms of support that have been developed on the basis of social work, activism and theatre pedagogy. The article is based on in-depth interviews with practitioners of engaging theatre who represent various theatre environments and professions, and on the knowledge Siwiak gained through her own theatre practices as part of the *research-based practice* methodology (the author is also a performance arts curator).

Keywords: participatory theatre; engaging art; activism; care; ethics

Dziesięć lat temu rozpoczęłam swoją artystyczną drogę przez teatr partycypacyjny, sztukę angażującą, sztuki społeczne (używam tych kategorii naprzemiennie, ponieważ wszystkie funkcjonują dziś w obiegu akademickim i

artystycznym). Przez ten czas kuratorowałam i produkowałam projekty społeczno-artystyczne w obszarze architektury, sztuk wizualnych i dizajnu, jednak przede wszystkim – sztuk performatywnych. Wraz z zaproszonymi do współpracy osobami artystycznymi¹ współtworzyliśmy spektakle teatralne i inne działania performatywne, m.in. z dziećmi i młodzieżą mieszkającymi w domu dziecka, z kobietami osadzonymi w areszcie śledczym, mieszkankami i mieszkańcami domu pomocy społecznej, matkami i dziećmi mieszkającymi w ośrodku dla osób w kryzysie uchodźczym, z działaczkami kół gospodyń wiejskich, członkami i członkiniami lokalnych chórów, queerowymi osobami aktywistycznymi, kobietami z doświadczeniem przemocy, młodzieżą szkolną, wiejskim zespołem śpiewaczym i pasjonatami astronomii.

Niektóre z tych miejsc, jak np. dom dziecka, areszt śledczy czy dom pomocy społecznej, były naznaczone przez tragedie i traumy. Bywało, że praca tam stawiała się dla mnie trudnym do uniesienia doświadczeniem emocjonalnym i skutkowałą kryzysami psychicznymi, w tym wypaleniem. Kryzysy udało mi się przepracować dzięki własnej psychoterapii, w którą mogłam wносить sprawy z procesów społeczno-artystycznych, w tym wątpliwości etyczne i poczucie niemocy oraz winy związane z moimi ograniczonymi możliwościami sprawstwa i pomocy ludziom znajdującym się w gorszej niż ja sytuacji życiowej. Dzięki terapii zaczynałam rozumieć konieczność dbania o siebie, stawiania granic i szanowania ich u innych osób – jestem pewna, że przełożyło się to na jakość mojej pracy, która jest oparta na międzyludzkich relacjach. Terapia nie jest jednak ani jedyną drogą, ani tym bardziej warunkiem prowadzącym do poprawy jakości pracy i dobrostanu osób działających w obszarze sztuki angażującej. Jej rozpoczęcie jest osobistą decyzją, która nie powinna być zależna od sytuacji zawodowej. Dlatego uważam, że konieczne jest wdrożenie profesjonalnego systemu wsparcia dla osób artystycznych pracujących w procesach sztuki angażującej, ze

szczególnym uwzględnieniem praktyk w przestrzeniach kryzysów społecznych.

By udowodnić swoją tezę, przeprowadziłam szereg pogłębionych wywiadów z praktyczkami i praktykami teatru angażującego, których działaniom i ich efektom (także w perspektywie społecznej i politycznej) przyglądam się od lat, a czasem także je badam; z częścią tych osób współpracowałam i odbywałam nieformalne dyskusje dotyczące kwestii poruszanych w tekście. Moje rozmówczynie i rozmówcy reprezentują rozmaite środowiska teatralne i zawody, tworzą procesy zarówno długo- jak i krótkofalowe, prowadzą niezależne zespoły teatralne i/lub współpracują z różnymi społecznościami:

- Dorota Abbe - aktorka Teatru Nowego w Poznaniu, reżyserka teatralna, założycielka Grupy Teatralnej Wikingowie, w której aktorami są mężczyźni w kryzysie bezdomności; prezeska Fundacji na Marginesie, którą współprowadzi z Izabelą Nowacką;

- Justyna Czarnota - pedagożka teatru, trenerka i menadżerka kultury, w latach 2010-2022 pracowała w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, w którym była m.in. kierowniczką Działu Pedagogiki Teatru;

- Anna Rochowska - pedagożka teatru i teatrolożka, w latach 1997-2022 była kierowniczką i koordynatorką działu edukacji w TR Warszawa, a od września tego roku jest kierowniczką Działu Pedagogiki Teatru w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego;

- Roza Sarkisian - ukraińska reżyserka teatralna, w ostatnich latach współtworzyła polityczne spektakle z polską dramaturżką Joanną Wichowską, m.in. przedstawienie z udziałem weteranki i weteranów wojny w

Ukrainie w 2014 r.; była inicjatorką i dyrektorką artystyczną niezależnego charkowskiego Teatru De Facto, główną reżyserką w Pierwszym Ukraińskim Akademickim Teatrze dla Dzieci i Młodzieży we Lwowie i etatową reżyserką Narodowego Akademickiego Teatru Dramatyczno-Muzycznego w Iwano-Frankiwsku;

- Jakub Skrzywanek - reżyser teatralny i autor tekstów dla teatru, realizuje m.in. spektakle z udziałem nastolatków; dyrektor artystyczny Teatru Współczesnego w Szczecinie;

- Justyna Sobczyk - pedagogka teatru, prekursorka i promotorka tego zawodu w Polsce, reżyserka teatralna, założycielka i reżyserka Teatru 21, w którym grają osoby z niepełnosprawnością intelektualną, współzałożycielka Centrum Sztuki Włączającej Downtown;

- Janusz Stolarski - aktor, reżyser teatralny, współzałożyciel (razem z Andrzejem Maszewskim) i reżyser Teatru pod Fontanną, w którym grają osoby z doświadczeniem zaburzeń i chorób psychicznych, działającego w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu;

- Joanna Żygowska - pedagogka teatru, członkini zespołu kuratorskiego Biennale Sztuki dla Dziecka, pracowniczka Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu (a od października tego roku również dyrektorka tej instytucji), kuratorka teatru i literatury dla dzieci i młodzieży.

Zanim jednak udzielię głosu moim rozmówczyniom i rozmówcom, przedstawię metody wsparcia osób pracujących w obszarze praktyk socjalnych i aktywistycznych i wyjaśnię, dlaczego warto z nich czerpać w obszarze sztuk społecznych.

1. Superwizja w pracy socjalnej i działalności aktywistycznej

1.1.

W 2019 roku moderowałam dyskusję *Sztuka partycypacyjna i dizajn partycypacyjny jako wyzwania badawcze*, która odbyła się w ramach inauguracji projektu *RHIZOME. Ośrodek badań sztuki partycypacyjnej i dizajnu partycypacyjnego*, powstającego we współpracy Fundacji „Kultury ponad Kulturą” z Instytutem Kultury Miejskiej w Gdańsku. Po debacie odbyłam nieformalną rozmowę z prof. Marią Mendel, naukowczynią, pedagożką i propagatorką edukacji demokratycznej. Zwierzyłam się jej, że często kiepsko radzę sobie z zakończeniem projektów społeczno-artystycznych: z poczuciem bezsilności, że nie mogę zmienić realiów życia osób (przede wszystkim dzieci i młodzieży) zapraszanych przeze mnie do współpracy i z poczuciem winy, że kończąc proces, porzucam ludzi, którzy są w trudnej sytuacji życiowej. Maria Mendel powiedziała, że z podobnymi doświadczeniami mają do czynienia osoby zajmujące się pracą socjalną. Po tej rozmowie zaczęłam szukać materiałów dotyczących sposobu rozwiązywania tego problemu w obszarze pracy socjalnej i szukać analogii do sztuki angażującej. Dotarłam do najobszerniejszej i najbardziej kompletnej publikacji na ten temat wydanej do tej pory w Polsce – *Superwizji pracy socjalnej* pod redakcją Mirosława Grewińskiego i Bohdana Skrzypczaka. Publikacja przedstawia zarówno polskie, jak i międzynarodowe badania i doświadczenia wypracowane na tym gruncie – poniżej przywołam kilka najważniejszych tekstów z tomu.

Artykuł 121a Dziennika Ustaw stanowi, że „prawo do korzystania z

superwizji pracy socjalnej prowadzonej przez supervisorów pracy socjalnej ma każdy pracownik socjalny” i wyjaśnia:

Superwizja pracy socjalnej polega na ustawicznym rozwoju zawodowym pracowników socjalnych, służącym utrzymaniu wysokiego poziomu świadczonych usług, zachowaniu i wzmacnianiu kompetencji zawodowych, udzielaniu wsparcia, poszukiwaniu źródeł trudności w pracy i możliwości ich pokonywania (Dziennik Ustaw, Art. 121a).

Zdaniem fińskiego badacza Synnöve Karvinen-Niinikoskiego superwizja jest „metodą wsparcia, refleksji krytycznej i refleksji zawodowej” niezbędną w obszarze praktyk socjalnych, które są związane z obciążeniami emocjonalnymi i silnym stresem polegającym, między innymi, na konieczności dokonywania wyborów etycznych (2014, s. 87). Superwizja może być grupowa bądź indywidualna; interwencyjna (polegająca na poszukiwaniu rozwiązania trudnej sytuacji w relacji z osobami, które wspiera asystent socjalny) bądź terapeutyczna (której celem jest wsparcie pracownika i jego głębszy wgląd w siebie i własne potrzeby). Może przybrać formę coachingu, tutoring, warsztatów edukacyjnych i spotkań terapeutycznych; może być także oparta na metodzie zespołu samosuperwizującego się (*reflecting team*), gdy zespół pracowników i pracowniczek socjalnych zajmujących się daną sprawą wzajemnie wspiera się zarówno w rozwiązaniu problemu, jak i emocjonalnie (zob. Jaworska-Matys, 2014, s. 225). Można także powołać do życia grupę samosuperwizującą się, w której skład wchodzi osoby działające w podobnym obszarze zawodowym, jednak nie pracujące nad tymi samymi sprawami ani w tych samych instytucjach (zob. Wieler, 2014, s. 101).

Arkadiusz Karwacki, który przeprowadził badania dotyczące doświadczeń i wiedzy pracowników socjalnych w zakresie superwizji, wyróżnia dwie współistniejące orientacje dotyczące potrzeb badanych. Pierwsza z nich to „orientacja na siebie”, związana jest z oczekiwaniem wsparcia psychicznego i merytorycznego pracownika, druga – „orientacja na innych” – zakłada, że osoba superwizowana jest skupiona przede wszystkim na potrzebach osób, które wspiera (2014, s. 168-169).

Jaworska-Matys zauważa, że pracownice i pracownicy socjalni dzięki utrzymanemu w ramach superwizji wsparciu emocjonalnemu i wiedzy lepiej radzą sobie zarówno w miejscu pracy, jak i w życiu prywatnym, dzięki czemu mogą pomagać innym osobom skuteczniej i bez szkody dla siebie. Badani przez nią pracownicy socjalni wymienili następujące korzyści z poddania się superwizji: „rozważanie innych metod działania”, „wsparcie i pomoc w rozwiązywaniu trudności (nowe pomysły i spojrzenie na problem)”, „rozładowanie emocji”, „dowartościowanie, odbarczenie, bezpieczeństwo”, „podniesienie własnej wartości poprzez informacje zwrotne od grupy, zyskanie innego spojrzenia na pracę i własne możliwości”, „pomoc w nabraniu dystansu do spraw zawodowych”, „wzrost poczucia własnej wartości i sprawczości, wzrost empatii”, „poznanie nowych metod, technik radzenia sobie z trudnymi sytuacjami”, „wsparcie psychologiczne w kryzysach osobistych i zawodowych”, „lepsze, głębsze poznanie siebie i swoich ograniczeń”. Niektóre osoby wspominały także o rozdzieleniu życia zawodowego od prywatnego: „Czas poza pracą poświęcałam nadal klientom i rozwojowi zawodowemu, po superwizji przeznaczam go dla siebie i własnych przyjemności”, „nie rozmawiam o problemach klientów z domownikami” (Jaworska-Matys, 2014, s. 240-241).

Ważnym zadaniem superwizji jest także przeciwdziałanie wypaleniu

zawodowemu i wspieranie osób, które go doświadczyły, m.in. poprzez „psychologiczne narzędzia umożliwiające efektywne zapobieganie stresom i negatywnym emocjom, techniki radzenia sobie ze stresem, metody relaksacyjne, umiejętności dystansowania się od zdarzeń” (tamże).

1.2.

Temat dobrostanu osób działających na rzecz lepszego świata wybrzmiewa dziś także w obszarze praktyk aktywistycznych, między innymi dzięki programowi *Burnout Aid* prowadzonemu w ramach Fundacji Culture Shock przez Paulinę Jędrzejewską, Piotra Grabowskiego, Karolinę Plutę i Monikę Stec. Zespół prowadzi badania², tworzy grupy wsparcia i organizuje warsztaty. Obecnie stowarzyszenie pracuje także nad platformą internetową gromadzącą usystematyzowaną wiedzę na temat wsparcia dla osób aktywistycznych i prezentującą metody zaradcze przeciwdziałające wypaleniu zawodowemu (na stronie znajdzie się między innymi test badający poziom wypalenia w organizacjach pozarządowych oraz narzędzia prewencji i przeciwdziałania temu zjawisku). Zespół programu *Burnout Aid* chce doprowadzić także do wpisania do kodeksu pracy ochrony dobrostanu psychicznego wszystkich osób pracowniczych, w tym aktywistycznych. Jak wyjaśnia Paulina Jędrzejewska, oznacza to „nałożenie obowiązku na pracodawcę, który powinien zapewnić pracownikom warunki sprzyjające dobrostanowi psychicznemu oraz go chroniące” i dodaje, że osoba zatrudniająca mogłaby to robić za pomocą rozmaitych narzędzi: od coachingu i superwizji, przez interwencję kryzysową czy kursy odporności psychicznej, aż po grupy wsparcia typu *collective care* (Jędrzejewska, 2022).

W podobnej sprawie działa także Centrum Wsparcia Aktywistycznego (CWA), które rozpoczęło działalność w 2020 roku dzięki Alfred Landecker

Democracy Fellowship we współpracy z Humanity in Action. Zespół Centrum tworzą: Fundacja Herstory, wrocławski oddział Centrum Praw Kobiet i Kultura Równości. Polem działań kolektywu jest „wsparcie, edukacja i empowerment skierowany do osób działających w obszarze praw człowieka, praw zwierząt, klimatu oraz osób pracujących w charakterze pomocowym”. Na swojej stronie internetowej zespół CWA deklaruje:

Zależy nam, aby przede wszystkim aktywistki i aktywiści, a także osoby tworzące trzeci sektor w Polsce mogły działać w sposób zrównoważony, tworzyć zdrowsze środowiska pracy, przeciwdziałać wypaleniom i kryzysom podczas swojej pracy. Chcemy tym samym wspierać społeczeństwo obywatelskie, którego fundamentem są grupy nieformalne, organizacje pozarządowe, grupy działające lokalnie³.

1.3.

Sztuka angażująca, sztuki społeczne, sztuka partycypacyjna oraz edukacja demokratyczna wykorzystująca narzędzia artystyczne (za taką uznaję pedagogikę teatru) wpisuje się w szerokie spektrum artywizmu (*artivism*), czyli aktywizmu artystycznego (zob. *Szkoła aktywizmu*, 2014, s. 331-359).

W obszarze sztuk performatywnych o charakterze partycypacyjnym/angażującym refleksję krytyczną i praktykę dotyczącą dobrostanu osób prowadzących procesy artystyczne podejmuje jedynie środowisko związane z pedagogiką teatru. Poza tym takie głosy wybrzmiewają jedynie w kuluarach teatralnych, a czasem uznawane są za fanaberię czy nawet nadużycie. Symptomatyczny jest tu głos badacza i krytyka teatralnego Stanisława Godlewskiego:

Agata Siwiak opowiada Joannie Pańczak, jak wiele kosztowały ją projekty w ramach cyklu *Wielkopolska: Rewolucje*, zwłaszcza te realizowane w domu dziecka, ale przepracowała to na terapii. Pańczak w tym momencie zupełnie serio pyta, kto właściwie powinien płacić za taką terapię, skoro jest ona częścią procesu zawodowego kuratorek i kuratorów przy projektach partycypacyjnych. Naprawdę? A może jednak przyłożmy do tego właściwe proporcje i zastanówmy się, co z uczestnikami projektu i ich ewentualną terapią (ewentualną, bo najprawdopodobniej ich na to nie stać). Czy faktycznie projekty partycypacyjne zawsze pomagają? I co właściwie jest w nich celem oraz zakładanym efektem (2019).

I choć skierowane do mnie pytanie Joanny Pańczak, kuratorki projektów społeczno-artystycznych (artywistycznych) realizowanych w ramach Malta Festival Poznań, było nie do końca dobrze sprecyzowane (chodziło jej zapewne o wsparcie psychoterapeutyczne, a nie psychoterapię), to jednak zasadne. Wszak jako osoby artystyczne często działamy w tych samych obszarach, co asystenci socjalni i nieartystyczne osoby aktywistyczne. Dowodem na to niech będą doświadczenia i idąca za nimi wiedza ekspercka zebrana przeze mnie w formie pogłębionych wywiadów. A jako że artykuł ten ma rys tekstu autoetnograficznego – również moja artystyczna praktyka i badania w trybie *research based practice*.

Odnosząc się do wypowiedzi Godlewskiego, chciałabym także zauważyć, że oskarżycielski ton obarczający osoby twórcze odpowiedzialnością za terapię osób uczestniczących w procesach artystycznych jest nadużyciem⁴.

Superwizja pracowniczek i pracowników socjalnych oraz osób aktywistycznych ma na celu, między innymi, zdjęcie z nich odpowiedzialności

za rzeczy, które przekraczają ich kompetencje.

2. Teatr angażujący jako przestrzeń praktyk społecznych. Doświadczenia osób artystycznych

Osoby zatrudnione w sektorze pracy socjalnej i osoby aktywistyczne działają w rozmaitych obszarach interwencji kryzysowej – są to m.in. kryzysy suicydalne, żałoba, depresja, ekonomiczna, społeczna i kulturowa marginalizacja, kryzys bezdomności, przemoc w rodzinie i związana z tym piecza zastępcza nad dziećmi. Jak już pisałam, w związku z dużym obciążeniem emocjonalnym i psychicznym, pracowniczki i pracownicy socjalni mogą korzystać w ramach swojej pracy z superwizji interwencyjnej i terapeutycznej. Także w sektorze NGO systemowe wsparcie dla osób aktywistycznych, w tym superwizja, ale także np. praktyki *collective care*, jest dyskutowane jako paląca potrzeba. Teatr angażujący wchodzi na podobne pola, jednak wciąż brakuje świadomości dotyczącej doświadczeń i potrzeb osób, które działają w tym obszarze.

2.1.

Na przełomie 2013 i 2014 roku w Poznaniu miały miejsce protesty związane z budową ogrzewalni dla osób z doświadczeniem bezdomności. Mieszkańcy osiedla Łazarz, gdzie miało powstać schronienie, obawiali się, że osoby, które w nim zamieszkają, będą zakłócać ich spokój i wstrzymali inicjatywę nie zważając na to, że zima była wtedy bardzo sroga, co powodowało zamarznięcia ludzi żyjących na ulicy. Mężczyźni mieszkający w Ośrodku dla Bezdomnych w Szczepankowie postanowili, że pomogą osobom w gorszej niż

oni sytuacji, tworząc interwencyjny spektakl, w którym wyrażą sprzeciw wobec postawy mieszkańców osiedla i opieszałości władz miasta. Aktorka Teatru Nowego w Poznaniu Dorota Abbe miała być konsultantką artystyczną przedstawienia, jednak ostatecznie, za aprobatą mężczyzn, zdecydowała, że wyreżyseruje spektakl. *Powrót Wikingów* (premiera w styczniu 2014 roku w Teatrze Nowym w Poznaniu) tematyzował kryzys bezdomności poprzez biografie performerów, „był wzajemnym badaniem się w zespole i budowaniem relacji” – podsumowuje ten etap pracy Abbe, po czym dodaje:

Gdy zdecydowaliśmy z zespołem, że chcemy pracować dalej, wiedziałam już, że ta praca jest bardzo wymagająca i powinnam mieć eksperckie wsparcie w procesie powstawania kolejnego spektaklu. Wspólnie z osobami pracującymi w ośrodku podjęliśmy decyzję, że w próbach kolejnego spektaklu – *Nibylandii* – będzie towarzyszył nam psycholog, który jest tam na co dzień zatrudniony. Jednak okazało się, że jest to osoba z małym doświadczeniem, która nie nawiązała z panami relacji opartej na zaufaniu. Ten brak akceptacji ze strony Wikingów był otwarcie komunikowany – sesje z psychologiem uznawali oni za karę (2022).

Nibylandia była studium na temat życia w ośrodku dla osób w kryzysie bezdomności i potrzeby usamodzielnienia się. Po premierze spektaklu niemal wszyscy mężczyźni zaczęli po kolei się uniezależniać – znajdowali pracę, mieszkanie.

Poczułam wtedy ogromną moc, sprawczość teatru, ale także swoją. Żartobliwie zaczęłam nawet nazywać się ich mamą, byłam gotowa rozwiązywać ich problemy. Tyle że później wszystko zaczęło się

sypać, co oczywiście było prawdopodobne, ale nie chciałam tego wcześniej widzieć. Ktoś wyszedł na ulicę, ktoś zaczął pić, ktoś umarł... Byłam załamana, wyczerpana psychicznie i fizycznie. Poczułam, że tak silne poczucie odpowiedzialności za życie prywatne członków zespołu jest dla mnie niebezpieczne. Miałam wszelkie objawy współzależnienia (Abbe, 2022).

Wtedy artystka podjęła decyzję, że musi to przepracować i wróci do zespołu dopiero wtedy, gdy uda jej się zbudować silne, bezpieczne granice. Abbe napisała do swoich aktorów list, w którym wyjaśniła, że potrzebuje odpocząć przez jakiś czas. Mężczyźni zrozumieli i uszanowali tę decyzję. Grupa spotykała się jedynie przy okazji grania spektakli.

Praca nad kolejnym przedstawieniem, zatytułowanym *Sztama*, realizowanym w ramach programu „Teatr Powszechny” Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, rozpoczęła się dopiero półtora roku później. Podstawowymi zasadami określonymi przez reżyserkę była trzeźwość na próbach i ograniczenie relacji do pracy artystycznej. Każda z osób miała prawo do jednego złamania umowy związanej z trzeźwością – jeśli jednak drugi raz przyszła pijana na próbę albo spektakl, musiała pożegnać się z zespołem (podobna zasada obowiązywała w ośrodku). Dorota Abbe raz wyłamała się z ustaleń, gdy jeden z aktorów napił się między dwoma spektaklami granymi jednego dnia. Był to człowiek bardzo zaangażowany w tworzenie *Wikingów* i wspólnie się z nim pracowało. „Nie chciałam, żeby odchodził” – mówiła reżyserka, postanawiając wtedy demokratycznie przedyskutować sprawę z grupą, która wsparła jej propozycję.

Podsumowując swój proces emocjonalny związany z prowadzeniem Grupy Teatralnej Wikingowie, Abbe przyznaje, że czas, w którym doświadczyła

współuzależnienia, był dla niej bardzo bolesny. Jednak to właśnie dzięki temu nauczyła się budować i komunikować swoje bezpieczne granice, co przełożyło się na całe jej życie zawodowe i osobiste.

2.2.

W 2019 roku Jakub Skrzywanek zrealizował w ramach Laboratorium Młodego Teatru (LAB) – programu Teatru Nowego Proxima w Krakowie – spektakl *To my jesteśmy przyszłością* (zob. Siwiak, 2020). Początkowym założeniem artysty było zaproszenie młodzieży do wspólnego fantazjowania na temat przyszłości. Na pierwszym spotkaniu pojawiła się Martyna Flakowicz, którą Skrzywanek poznał przez Centrum Placówek Opiekuńczo-Wychowawczych „Parkowa” oraz przez swoją współpracowniczkę, performerkę Alex Freiheit, z którą Martyna pracowała na warsztatach w ramach *Karioka Girls Rock Camp Kraków*. Zamiast fantazji na temat przyszłości, Skrzywanek usłyszał blisko trzygodzinną opowieść o życiu na oddziałach dziecięcych szpitali psychiatrycznych i w placówkach opiekuńczo-wychowawczych. Spotkanie podsumował następująco:

Poczułem się bezsilny. Miałem fantazjować z nastolatką o przyszłości, a ona opowiada ze szczegółami o aktach przemocy, których doświadczyła między innymi w szpitalu psychiatrycznym. Ja to wszystko dostaję na klatę i nie wiem, co mam z tym zrobić. Po tej rozmowie poszedłem na Planty i zacząłem płakać. Zadzwoiłem do Tomka Kireńczuka (kuratora projektu), który bardzo czule się nami opiekował, i dostałem od niego mnóstwo wsparcia (Siwiak, 2020).

Gdy opowiedział o tym doświadczeniu swojej projektowej tutorce – artystce wizualnej Katarzynie Kozyrze – ta spytała go, czy ma superwizję (tamże). Już

wtedy Skrzywanek był przekonany, że w tego typu projektach systematyczna superwizja psychologiczna jako wsparcie dla twórcy jest konieczna. Dzisiaj przyznaje, że w tamtym czasie, jako osoba dopiero po studiach, nie był na to doświadczenie przygotowany, czuł ogromny ciężar odpowiedzialności, mimo że otrzymał wsparcie od kuratora projektu i miał szansę przedyskutować ze znajomą psycholożką zasadność zaproszenia Martyny do procesu (według ekspertki mogło to pomóc zbudować młodej kobiecie nowe relacje społeczne i dzięki temu otrzymać wsparcie). Jak mówi Skrzywanek, na próbach propozycje i improwizacje Martyny były bardzo intymne i radykalne. W pewnym momencie wytworzył się między nimi nawet konflikt, gdy dziewczyna chciała je wprowadzić do spektaklu. W trosce o Martynę reżyser powiedział: „Jako opiekun tego projektu i jako twórca nie jestem pewien, czy obronię w spektaklu proponowany przez ciebie materiał i czy jestem w stanie ochronić też inne osoby, które uczestniczą w tym procesie”. Ostatecznie ustalili, że do przedstawienia włączą jedną z tych historii. Była to opowieść o „piżamce” – karze stosowanej w dziecięcym szpitalu psychiatrycznym, w którym przebywała Martyna. Kara (za samookaleczanie się) polegała na całkowitej izolacji dziecka i nakazaniu mu uczenia się na pamięć np. *Trenów* Kochanowskiego, po odebraniu mu wszystkich rzeczy osobistych i nakazaniu przebrania się w pasiastą piżamę.

Po zakończeniu procesu teatralnego Skrzywanek postanowił dalej wspierać dziewczynę – robił to wspólnie z Alex Freihart oraz Januszem Schwertnerem, który poznał Martynę w pracy nad reportażami dotyczącymi ofiar tragicznego stanu psychiatrii dziecięcej w Polsce⁵. Pochodzący z Krakowa Schwertner zorganizował Martynie profesjonalną pomoc psychiatryczną, a w najbliższej przyszłości także możliwość zamieszkania w jednym z domów i jednocześnie miejsc pracy prowadzonych przez Fundację „Domy Wspólnoty Chleb Życia”, na co Martyna zareagowała bardzo pozytywnie. Skrzywanek

mówi:

Wszystko wydawało się stabilizować, aż zadzwoniła do mnie babcia Martyny, żeby poinformować, że Martyny już nie ma z nami. Powiedziała mi też, że praca nad spektaklem to były jedne z najjaśniejszych chwil w życiu jej wnuczki. W tym momencie rozpadłem się. Martyna nie była dla mnie jedynie osobą, z którą współtworzyłem spektakl teatralny, stała mi się bliska, czułem się za nią odpowiedzialny. Ani ja, ani inne wspierające ją osoby, z którymi byłem w kontakcie, nie spodziewaliśmy się tego, szczególnie w ostatnim czasie. Miałem poczucie winy i wciąż pytam: czy mogłem zrobić coś więcej? (Skrzywanek, 2022).

2.3.

Teatr pod Fontanną powstał z inicjatywy Andrzeja Maszewskiego w ramach programu „Teatr Powszechny” w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, którego jest kuratorem i producentem. Janusz Stolarski – aktor i reżyser, który obecnie jest związany z Teatrem Ósmego Dnia w Poznaniu – współtworzy spektakle, w których grają osoby z zaburzeniami i chorobami zdrowia psychicznego, korzystające na co dzień ze wsparcia Środowiskowych Domów Samopomocy w Poznaniu – Pod Fontanną oraz Zielonego Centrum – prowadzonymi przez Stowarzyszenie Osób i Rodzin na rzecz Zdrowia Psychicznego „Zrozumieć i Pomóc”.

Moc Teatru pod Fontanną i jego wpływ na jednego z aktorów mam szczęście obserwować na co dzień. Mój chorujący na schizofrenię brat i jednocześnie najbliższy przyjaciel Robert Siwiak, niegdyś zawodowy tancerz klasyczny (związany m.in. z Operą Lipską i Polskim Teatrem Tańca), jest dziś aktorem

tego teatru i uznaje to doświadczenie za jedno z najbardziej budujących i wspierających w swoim życiu.

Gdy pytam Stolarskiego o uczucia, które towarzyszą mu w pracy z osobami chorującymi na ciężkie choroby i zaburzenia psychiczne, o to, jak sobie radzi, widząc ich cierpienie, opowiada:

Bywały ciężkie momenty. Na jednej z prób aktorka zaczęła improwizację z książką: bardzo długo jedynie przewracała kartki, aż na którejś próbie po tej sekwencji zaczęła opowieść. Okazało się, że zanim kobieta zaczęła chorować, była psycholożką w domu dziecka prowadzonym przez siostry zakonne. Obserwowała przemoc, jaką siostry stosowały na dzieciach i potwornie to przeżywała. Po jej opowieści osoby z zespołu zaczęły opowiadać o tym, jak były bite i dręczone. Pocięły mi łzy, gdy tego słuchałem. Zdecydowaliśmy, że ta scena wchodzi do spektaklu, co przedyskutowałem oczywiście z terapeutą. Za tydzień udało nam się pięknie ją powtórzyć, ale ta pani nie przyszła na premierę. Spotykam ją później w Zielonym Centrum i mówię: „Smutno było bez pani na spektaklu”, „Wiesz, ja tam lubię te twoje zajęcia, ale żeby tak opowiadać przed ludźmi...?” (Stolarski, 2022).

Po tym doświadczeniu Janusz Stolarski postanowił, że musi świadomie pracować nad tym, by nie wchodzić w emocje zbyt głęboko, by zachować do nich dystans dla własnego zdrowia. Dlatego stara się nie angażować w prywatne relacje z aktorami – wie, że to może skomplikować współpracę. Gdy pytam, jak udało mu się wytyczyć swoje granice, odpowiada:

być może to także kwestia dojrzałego wieku, który, przynajmniej w moim przypadku, sprzyja dystansowi do świata. Nie oznacza to jednak, że nie przeżywam pewnych historii. Gdy jeden z aktorów opowiedział o tym, jak jego rodzina znęcała się nad nim – niemal głodząc go na śmierć – czułem ogromny ból (Stolarski, 2022).

2.4.

W 2020 roku ukraińska reżyserka Roza Sarkisian stworzyła wspólnie z dramaturżką Joanna Wichowską spektakl *H-effect*⁶ z udziałem weteranów i weteranki pierwszych lat wojny w Ukrainie. W przedstawieniu zagrali m.in. uczestnicy ATO, dokumentalistka zbrodni wojennych i była żołnierka w ochotniczym batalionie Ajdar, osoba aktywistyczna LGBTQ+ i uczestnik obrony lotniska w Doniecku. Jak pisały artystki: „Trudno o niej [o wojnie] mówić, ale nie sposób też o niej milczeć. Nie ma dla niej – jak dla traumy – odpowiedniego języka. Mówienie o wojnie jest jak poruszanie się po polu minowym”⁷.

Procesowi powstawania spektaklu nie towarzyszyły osoby eksperckie (w tym przypadku mogłyby to być np. psycholog traumatolog). W 2021 roku zaprosiłam spektakl do Poznania, by zaprezentować go w ramach festiwalu Bliscy Nieznajomi: Wschód, którego byłam wtedy dyrektorka artystyczną. Miałam okazję obserwować bliską i szczerą relację realizatorek spektaklu i osób performerskich oraz wysłuchać w czasie pospektaklowego spotkania z publicznością tego, jak istotna była dla żołnierki i żołnierzy możliwość podzielenia się traumatycznymi doświadczeniami i opowiedzenia o wojnie w Ukrainie.

Także w biografii Rozy Sarkisian jest wpisane doświadczenie wojenne,

które, jak mówi, ją ukształtowało (2022). Najpierw przeżyła wojnę jako kilkuletnie dziecko (ma ormiańskie korzenie i pochodzi z Górskiego Karabachu), a jako dorosła była wolontariuszką w Donbasie, gdzie organizowała koncerty dla żołnierzy. Gdy pytam, czy praca nad spektaklem nie naruszyła jej psychicznej równowagi, odpowiada:

Mierzę siły na zamiary i nie podejmuję się projektów, co do których mam obawy, że mnie przerosną. Gdy w czasie próby do spektaklu *H-effect* jeden z aktorów emocjonalnie przepracowywał swoje traumatyczne doświadczenie wojenne, aż w końcu nie był w stanie kontynuować sceny, zaprosiłam go na papierosa i spytałam, czy ma siłę dalej nad tym pracować. Powiedział, że tak, że chce opowiedzieć o tym, co przeżył i że jest w pełni świadomy swojej decyzji. Wiedziałam że niesie to w sobie pewne niebezpieczeństwo, bo nie mieliśmy wsparcia psychologicznego. Traktuję jednak wszystkie osoby, z którymi pracuję, jako równorzędnych sobie partnerów, mających prawo do własnych wyborów, do samostanowienia o sobie.

Zupełnie inaczej na tę sytuację zareagowała Joanna Wichowska, dramaturżka *H-effect* i współtwórczyni wielu innych wyreżyserowanych przeze mnie przedstawień. Joanna silnie przeżyła tę sytuację, rozpadła się na tej próbie razem z aktorem. Ja natomiast przede wszystkim miałam poczucie odpowiedzialności za proces pracy i nie pozwoliłam sobie na słabość. Być może moja postawa wynika z tego, że wyrastam z tradycji szkoły teatralnej, w której reżyser nie ma prawa okazać słabości – jest odpowiedzialny za zespół jak kapitan za statek i musi zachować zimną krew. Nie znaczy to oczywiście, że nie współczułam aktorowi (Sarkisian,

2022).

2.5.

Przytoczone przeze mnie doświadczenia osób artystycznych wiążą się z pracą twórczą w obszarach dramatów społecznych, kryzysów osobistych. Taka praca wymaga ogromnego wysiłku, bo trzeba skoncentrować się nie tylko na działaniach artystycznych, ale równie bardzo (a może bardziej) na sytuacji i dobrostanie osób niebędących zawodowymi artystami czy artystkami, które zaprasza się do współtworzenia, oraz na kwestiach etycznych. Sytuacja osobista i społeczna osób uczestniczących w tego typu projektach bywa bardzo trudna. Ma to wpływ na emocjonalne i psychiczne doświadczenie artystek i artystów, czasem jest skrajnie obarczające i może doprowadzić do kryzysu psychicznego, w tym wypalenia, a także do rozpadu osobistych relacji, na co zwraca uwagę Justyna Sobczyk:

Znamienne jest to, że większość osób, które działają w obszarze sztuk społecznych, i do którego grona również należę, to osoby, których relacje rodzinne nie wytrzymały i rozpadły się. To również pole do zauważenia, bo nie działamy w odosobnieniu, po pracy wracamy do domu, przenosząc, świadomie lub nie, część emocji, stresu i napięć (Sobczyk, 2022).

Ze względu na cechy osobowościowe, doświadczenia i zasoby każda i każdy inaczej przeżywa tego typu pracę. Są osoby, które potrafią zadbać o swój dobrostan w procesach artystycznych o charakterze angażującym, np. poprzez wyznaczenie granic między życiem zawodowym i prywatnym, czy też asertywne określenie swoich możliwości wsparcia, a następnie

respektowanie tego. Dla wielu osób (w tym dla mnie) jest to jednak bardzo trudne. Proces nauki dbania o siebie często wiedzie przez bolesne doświadczenia, kryzysy psychiczne i wypalenie. Nawet jeśli w końcu okazują się one cenną lekcją stawiania granic, to pytanie brzmi: czy konieczna jest nauka na błędach i związane z tym psychiczne i życiowe koszty, skoro można działać prewencyjnie i interwencyjnie? Narzędzi do takiego działania dostarcza nam obszar pracy socjalnej, aktywistycznej, a w przestrzeni sztuk performatywnych także praktyki wypracowane w polu pedagogiki teatru, do których wrócę w dalszej części tekstu.

3. Wsparcie osób nieartystycznych jako odciążenie osób artystycznych prowadzących działania artystyczne

W tej części przedstawię przykłady zabezpieczania osób performerskich. Taka strategia pomocy jest często wypracowywana w ramach supervizji zorientowanej na innych, ale ma również wielki wpływ na poczucie bezpieczeństwa wszystkich osób zaangażowanych w pracę nad projektem. Dzieje się tak za sprawą zwolnienia ich z całkowitej odpowiedzialności za proces i osoby w nim uczestniczące.

W 2021 roku Jakub Skrzywanek wyreżyserował na zaproszenie Anny Rochowskiej, ówczesnej koordynatorki (a w istocie kierowniczki) Działu Edukacji TR Warszawa, spektakl *Autokorekta*, który powstał we współpracy i z udziałem osób uczących się w warszawskim XIII LO im. płk. Leopolda Lisa-Kuli jako finał projektu TiSz (Teatr i Szkoła). Rochowska zaprosiła do współpracy jeszcze jednego pedagoga teatru – kolegę z działu, Michała

Domańskiego, który miał doświadczenie w dłuższych procesach pracy z młodymi ludźmi. Dla pedagoga był to pierwszy tak długi proces teatralno-edukacyjny. Jak zauważa, „taki tryb pracy jest nieporównywalnie bardziej złożony i skomplikowany na poziomie etyki i związanej z nią dynamiki relacji niż jednodniowe czy nawet dwutygodniowe warsztaty” (Rochowska, 2022).

Tematem *Autokorekty* miał być powrót do „normalności”, czyli do codziennych zajęć po niemal roku lockdownu i zdalnej szkoły. Pytania o „normalność” eksplodują na scenie najpierw w autoafirmacyjne monologi, które otwierają spektakl, by później stać się etnograficzną, biograficzną podróżą po rozmaitych, zarówno bolesnych, jak i wyzwających doświadczeniach młodych ludzi. W trakcie prób powstało wideo, którego tematem była przemoc i w którym młodzi ludzie wcielają się w role ofiar i sprawców. W czasie pierwszego pokazu fragmentów przedstawienia dla dyrekcji teatru, Grzegorza Jarzyny i Romana Pawłowskiego, Rochowska zauważyła, że młodzież jest zaniepokojona, jedna z dziewcząt np. wychodzi do toalety tuż przed projekcją. Po pokazie inna osoba mówi, że nie chce, by ta scena weszła do spektaklu. „Dla młodzieży zobaczenie się w roli sprawców przemocy było najprawdopodobniej zbyt trudne. Umknęło nam to w czasie prób, mimo że zarówno Michał Domański i ja, jak Kuba Skrzywanek bardzo uważnie wsłuchiwalismy się w młodych ludzi i z ogromną troską, otwartością komunikowalismy się z nimi”, mówi Rochowska. Dodaje, że Skrzywanek pod względem przeprowadzania procesów artystyczno-edukacyjnych jest wyjątkowo świadomą osobą w porównaniu do innych reżyserów i reżyserek szkolonych w polskich szkołach teatralnych (Rochowska, 2022).

Po obejrzeniu pokazu dyrekcja TR Warszawa bardzo docenia efekt pracy. Gdy Anna Rochowska zwraca uwagę, że licealiści chcą usunąć scenę o przemocy, Jarzyna i Pawłowski przekonują, że scena jest niezwykle mocna i

działa na korzyść spektaklu. Widać tu rozdźwięk pomiędzy prymatem dobrostanu uczestniczek i uczestników procesu, który w pedagogice teatru jest kwestią kluczową (i tak też moim zdaniem powinno być w każdym procesie artystyczno-społecznym), a wizją teatru, który musi przede wszystkim spełniać kryteria artystyczne i mieć odpowiednią siłę rażenia. (Chciałabym zaznaczyć, że nie dokonuję tu moralnej oceny dyrekcji teatru – taka postawa jest symptomem systemu i wynika z tradycji teatralnej, w której dyrektorzy są osadzeni i do której przez lata byli edukowani.)

Ostatecznie scena zostaje usunięta z przedstawienia, także za aprobatą Skrzywanka. Zarówno reżyser, jak i pedagożka uznają, że w procesie od samego początku powinien brać udział psycholog. Taki zresztą był postulat Skrzywanka, gdy tylko zdecydował się na pracę nad przedstawieniem, ale dyrekcja teatru nie zgodziła się na pokrycie honorarium dodatkowej osoby w zespole. „Dziś wiem, że w takiej sytuacji należy być bardziej upartym i domagać się odpowiedniego wsparcia i zabezpieczenia w procesie” – mówi Skrzywanek (2022). Po premierze spektaklu, który wszedł do repertuaru teatru, do zespołu dołączyła psycholożka i terapeutka dzieci i młodzieży Magdalena Karkoszka, pozostająca do dyspozycji młodych ludzi, w razie gdyby chcieli porozmawiać o procesie, w którym wciąż przecież byli, grając przedstawienia. Rochowska zauważa, że na spektaklu byli nauczyciele i nauczycielki, rodzina i osoby rówieśnicze młodych ludzi, którzy, występując w *Autokorekcie*, wypowiedzieli wiele osobistych treści. Po odsłonięciu swojej intymności i wrażliwości musieli wrócić do szkoły i tu także mogli potrzebować wsparcia. Jedna z dziewcząt opowiedziała o tym, jak po premierze podszedł do niej w szkole chłopak, by powiedzieć, że widział ją na scenie i to, co mówiła, było dla niego bardzo ważne, bo sam ma problemy emocjonalne. Dla dziewczyny ta sytuacja była bardzo obciążająca, bo nie wiedziała, jak na taką informację powinna zareagować. Dla rówieśniczej

publiczności osoby występujące w *Autokorekcie* mogły stać się ekspertami w dziedzinie dojmującego dojrzewania i związanych z nim emocji.

„Postanowiliśmy porozmawiać na ten temat z całą grupą, by zdjąć z młodzieży odpowiedzialność, której absolutnie nie powinna dźwigać” – mówi Rochowska (2022).

3.1.

We wszystkich próbach Teatru pod Fontanną uczestniczy Paweł Nyga – w Zielonym Centrum terapeuta i pedagog – występujący także w spektaklach wraz z ekspertami i ekspertkami doświadczenia. Wcześniej procesowi prób towarzyszył również psycholog Łukasz Gnioch, który dziś pracuje w innym miejscu, jednak, jak mówi Stolarski, „wciąż jest w kontakcie z zespołem, przychodzi na nasze spektakle” (2022). Obecność terapeuty w procesie artystycznym od samego początku dawała reżyserowi ogromne poczucie bezpieczeństwa pracy.

Wiem, że taka osoba zaopiekuje się emocjami moich przyjaciół – aktorek i aktorów – i da znać, gdy będę działał nierozważnie.

Terapeuta widzi, w którym momencie mogę sobie z czymś nie poradzić, bo o moich aktorkach i aktorach wie znacznie więcej.

Istotne tu jest także to, że zarówno Paweł, jak i Łukasz wypracowali sobie ogromne zaufanie zespołu. Czasami po próbie przegadujemy sobie to, gdzie możemy napotkać problem, staramy się konstruktywnie przemyśleć, w jakie miejsca nie brnąć, gdzie trzeba być bardzo uważnym. Ja sam mam niezłą intuicję, wiem, jak reagować, co terapeuci z Zielonego Centrum potwierdzają. Jednak intuicja to jedno, a drugie to zapewnienie bezpieczeństwa nam wszystkim (Stolarski, 2022).

3.2.

Na początku naszej rozmowy Sarkisian podchodzi z dystansem do udziału w procesie artystycznym osób eksperckich zajmujących się równowagą psychiczną:

Trudno mi też wyobrazić sobie obecność psychologa/psycholożki na próbach. Obawiałabym się, że taka osoba mogłaby zamienić proces artystyczny w psychoterapię. Wiem, że teatr może mieć efekt terapeutyczny – np. aktor, o którym wspominałam, przestał śnić po naszym spektaklu koszmary wojenne, a ja sama dzięki teatrowi lepiej rozumiem własne emocje. Jednak moim celem jest tworzenie sztuki – to umiem, do tego jestem przygotowana. Widzę tu jeszcze jeden problem: czasu na próbach jest zawsze za mało, bywa, że mam jedynie miesiąc na przygotowanie premiery spektaklu. Jeżeli w procesie będzie aktywnie uczestniczył/a także psycholog/psycholożka, to dokończenie przedstawienia może okazać się niemożliwe (Sarkisian, 2022).

Odpowiadam, że taka osoba nie musiałaby ingerować w próby, jej zaangażowanie zależy bowiem od zasad, które zostaną wypracowane z osobą reżyserującą i zespołem – psycholog/psycholożka może być do dyspozycji zespołu np. jedynie między próbami. Sarkisian po chwili namysłu odpowiada, że taka sytuacja byłaby dla niej do zaakceptowania i dodaje, że w podobny sposób już raz pracowała. Było to w 2021 roku, gdy reżyserowała w Ukrainie spektakl z udziałem ludzi z niepełnosprawnościami. Próbom przyglądała się psycholożka, która na co dzień z nimi współpracowała i która w przerwach między scenami wspierała ich, rozmawiała z nimi.

To dawało mi poczucie, że częściowo została ze mnie zdjęta odpowiedzialność, dzięki czemu czułam się spokojniejsza. Na takim wsparciu zależałoby mi na pewno w przypadku pracy z młodymi ludźmi, ponieważ odpowiedzialność zawsze spoczywa na osobie dorosłej i ja traktuję to bardzo poważnie. Miesiąc temu robiłam w Niemczech spektakl z wychowankami domu dziecka, które zostały tam ewakuowane z Ukrainy. W czasie prób jeden z chłopców nie chciał odpowiedzieć na moje pytanie, stanowczo tłumacząc, że jest to jego sekret. Później przyszedł do mnie, by go wyjawić. Odpowiedziałam: jeśli to prawdziwy sekret, zatrzymaj go dla siebie. Poradziłam mu też, by przetworzył go artystycznie, na przykład narysował go albo opisał. Wiedziałam, że niedługo wyjeżdżam i nie chciałam zostawiać chłopca z rozgrzebaną tajemnicą, a i sama nie byłam pewna, czy jestem gotowa ją dźwigać (Sarkisian, 2022).

3.3.

Idealną sytuację ma, jak się wydaje, Janusz Stolarski, który pracuje z terapeutą Pawłem Nygą (a wcześniej z terapeutami) w domu pomocy, z którym na co dzień związani są aktorzy i aktorki jego spektakli. Jak wskazuje Stolarski, jest to osoba mocno zaangażowana w działania teatru i jednocześnie terapeuta środowiskowy o wysokich kompetencjach, któremu zespół bardzo ufa.

Praca nad *Autokorektą* w TR Warszawa jest z kolei przykładem bardzo złożonego procesu, w który zaangażowane są przez cały czas jego trwania dwie osoby zajmujące się pedagogiką teatru, a mimo to na ostatnim etapie prób ujawnia się konieczność wprowadzenia superwizji psychologicznej oraz pojawia się rozdźwięk pomiędzy etycznym wymiarem pracy a atrakcyjnością

końcowego efektu (spektaklu).

Cenne i konieczne do przeanalizowania są, moim zdaniem, obawy wrażone w tej części tekstu przez Rożę Sarkisian, związane z zatrudnieniem w procesie artystycznym o charakterze angażującym specjalisty/specjalistki z zakresu równowagi emocjonalnej i zdrowia psychicznego. Artystka konstatuje, że mogą być one związane z tradycją teatralną, z której się wywodzi, a która zakłada samowystarczalność i radykalną odpowiedzialność osób reżyserujących. Tradycja taka jest, jak już wiemy z badań nad przemocą w teatrze, bardzo niebezpieczna – jej efektem jest figura onnipotentnego reżysera łącząca się z potocznym przekonaniem, że „artyście wolno więcej” i stwarzająca szerokie pole dla realnej i symbolicznej przemocy. Musimy jednak pamiętać o awersie tego stanu rzeczy – reżyser/reżyserka przekonany/a o swojej całkowitej odpowiedzialności za proces i jego efekt (spektakl), dźwiga ogromny ciężar – w teatrze angażującym podwójny, bo zakładający także odpowiedzialność za aspekt etyczny i związany z trudną do przewidzenia dynamiką relacji i procesów społecznych. Sarkisian wyraża także niepokój (skądinąd uzasadniony, ale to temat na osobne badania), związany ze „zrobieniem ze spektaklu psychoterapii”. Tymczasem profesjonalna, etyczna superwizja zakłada ustalenie jej zasad, w tym uznanie niezależności osoby superwizowanej i wyznaczenie granic kompetencji osoby superwizującej. Sarkisian wskazuje na jeszcze jeden problem, związany z krótkim okresem prób, który z ledwością pozwala na dokończenie spektaklu, a co dopiero na profesjonalne praktyki troski i wsparcia. „Szybki teatr” (parafrazując terminy *fast food* czy *fast fashion*) jest wyrazem kapitalistycznego wymiaru produkcji (zob. Kunst, 2016).

4. Bezpośrednie wsparcie osób artystycznych

Kolejnym poziomem superwizji, nieobecnym w teatrze repertuarowym, jest superwizja zorientowana na własne potrzeby i wsparcie osób artystycznych. Niektórzy, jak Janusz Stolarski i Roza Sarkisian, deklarują, że wsparcie dla nich samych nie jest im potrzebne. Nie każda osoba, która prowadzi procesy angażujące, jest jednak gotowa dźwigać emocjonalnie trudne sytuacje, które z nich wynikają. Dlatego też systemowe wsparcie wydaje mi w obszarze praktyk artystycznych konieczne. I znów, jedynie osoby zajmujące się pedagogiką teatru⁸ podejmują refleksję i proponują praktykę w tym zakresie. Nie ma tu systemowego wsparcia terapeutycznego (superwizji terapeutycznej), za to znakomicie funkcjonuje system tutorski, jest rozwijana metoda zespołu samosuperwizującego się (*reflecting team*) i oddolnie rozwijają się nieformalne grupy *collective care*.

4.1. Systemowe metody wsparcia w polskiej pedagogice teatru

Według pedagogożki teatru Justyny Czarnoty, która z sukcesem rozwija i promuje ideę superwizji w artystycznych procesach partycypacyjnych, wsparcie jest konieczne, gdy ludzie pracują na procesach uruchamiających emocje w innych ludziach i w nich samych. Czarnota dodaje, że „przecież nikt nie chciałby iść na przykład do terapeuty, który nie ma superwizji”.

Programy, które współtworzyła w Instytucie Teatralnym – Partnerzy i Partnerki Teatroteki Szkolnej i Lato w teatrze – są inspirującymi przykładami wdrażania superwizji w procesy społeczno-artystyczne.

W ramach Lata w teatrze zwycięskie projekty są nie tylko nagradzane finansowo, by zapewnić ich realizację. Program zawiera także cykl warsztatów dla osób prowadzących wakacyjne zajęcia, by dać im narzędzia (np. leaderskie), które pozwolą zadbać o dobrostan w zespole, ale także o swój własny. „Praca z młodymi ludźmi jest bardzo angażująca i odpowiedzialna. Ludzie, którzy pracują w tym obszarze, muszą najpierw zatroszczyć się o siebie, by móc inspirować i wspierać dzieci i młodzież” (Czarnota, 2022).

Z kolei na program Partnerzy i Partnerki Teatroteki Szkolnej składa się roczny proces, który pozwala osobom w nim uczestniczącym, które na co dzień pracują w teatralnych działach edukacji, domach kultury i szkołach, poznać swoje potrzeby i asertywnie skonfrontować je z oczekiwaniami stawianymi przed nimi przez współpracowniczkę i współpracowników. Zajęcia warsztatowe prowadzą osoby mające szerokie spektrum kompetencyjne, np. Karolina Pluta – ekspertka specjalizująca się w wypaleniu zawodowym. W kolejnym roku każda z osób biorących udział w programie może, ale nie musi, uczestniczyć w indywidualnym procesie tutorskim, prowadzonym przez osoby profesjonalnie do tego przygotowane, które ukończyły kurs leaderski prowadzony przez Agnieszkę Szelańską z Fundacji Szkoła Liderów. Co ciekawe, także tutorki (w grupie są obecnie jedynie kobiety) mogą skorzystać z superwizji, by przyjrzeć się swojej pracy. Anna Rochowska, która była uczestniczką programu, podsumowuje to doświadczenie następująco:

Zjechało się nas kilkanaście osób z całej Polski, by nauczyć się zwracać uwagę na własne potrzeby i dobrostan. To było dla mnie wyjątkowe doświadczenie, kompletna zmiana perspektywy, bo jeszcze niedawno osoby zajmujące się edukacją poprzez teatr, były uważane za siłaczy i siłaczki, którzy dają z siebie wszystko, nawet

kosztem własnego życia (Rochowska, 2022).

Justyna Sobczyk zwraca uwagę na wartość wzajemnego wspierania się poprzez konstruowanie ekosystemu opierającego się na sieciowaniu potrzeb i wiedzy ludzi biorących udział w procesach sztuki angażującej i edukacji teatralnej. Takimi osobami w przypadku Teatru 21 są najbliższe osoby współpracownicze, ale także np. osoby nauczycielskie, które przychodzą z młodzieżą na spektakle oraz rodzice aktorek i aktorów.

Miewałam myśli, że moja praca nie służy mi zdrowotnie. Często słucham o bardzo trudnych doświadczeniach ludzi i wydatkuję mnóstwo energii, bo na przykład muszę być bardzo uważna na aktorów, z którymi współpracuję. W Teatrze 21 chodzi przecież o coś znacznie więcej niż tylko o kreację artystyczną – to sprawia, że podejmuję większy wysiłek i jednocześnie czuję ogromną odpowiedzialność. Bardzo przeżyłam spektakl, w czasie którego młodzież na widowni zareagowała śmiechem na naszych aktorów i aktorki. Pomyślałam wtedy, że jestem za to odpowiedzialna – zorganizowałam całe to wydarzenie, ale teraz to performerki i performerzy wychodzą przed publiczność i muszą samodzielnie unieść taką sytuację. Jedna z aktorek zapytała mnie na drugi dzień: „Czy oni znów będą się z nas śmiać?”. W nocy po spektaklu nie mogłam zasnąć i zastanawiałam się też, jak czuje się nauczycielka, która zabrała tę klasę na przedstawienie – być może równie źle jak ja. Pomyślałam wtedy, że gdybyśmy miały do siebie teraz numery telefonów, to mogłybyśmy porozmawiać – wesprzeć się wzajemnie i zastanowić się, co zrobić, by podobnym sytuacjom zapobiec, a jeśli zdarzą się, to sensownie je przepracować. W ten sposób narodził się

projekt „O!SWÓJ”, w ramach którego pracujemy z nauczycielami w trybie warsztatowym, jeszcze zanim przyprowadzą do teatru swoje klasy, i później jesteśmy z nimi nadal w kontakcie. Dzięki temu osoby uczące mają narzędzia, by przygotować młodych ludzi na spotkanie z Teatrem 21, na różnorodność, która jest obecna w świecie (Sobczyk, 2022).

Temat troski o siebie jest też ważnym i ciekawym obszarem praktyk proponowanych przez Stowarzyszenie Pedagogów Teatru – w siedzibie stowarzyszenia regularnie odbywają się np. kręgi kobiet, mężczyzn i osób (w rozmaitych konfiguracjach) oraz warsztaty ruchowe, które inspirować do budowania relacji z własnym ciałem.

4.2. Własne drogi w poszukiwaniu wsparcia

Justyna Sobczyk docenia wsparcie merytoryczne i emocjonalne w procesach artystyczno-społecznych, które otrzymywała i otrzymuje od innych pedagożek i pedagogów teatru, w tym swoich najbliższych współpracowniczek – Justyny Lipko-Koniecznej i Justyny Wielgus, jednak stwierdza, że o swój własny dobrostan, także zawodowy, w pełni zadbała dopiero w czasie pandemii:

To był bardzo trudny czas, w którym uświadomiłam sobie, że potrzebuję narzędzi, które pozwolą mi go przetrwać i będę mogła z nich korzystać także później. Zapisalam się wtedy na kurs *mindfulness* – szczególnej praktyki zorientowanej na uważność na własne potrzeby. Pierwszy etap kursu był bardzo konkretny – poznałam dzięki niemu techniki uspokajania umysłu i oddzielania się od bombardujących mnie emocji i myśli, na przykład poprzez

oddech i ruch. [...] Druga część cyklu nastawiona była na rozwijanie w sobie *compassion* – współczucia, ale nie tylko takiego, które jest skierowane na zewnątrz, czyli do innych osób, ale również zorientowanego na własne emocje i potrzeby. To było bardzo wspierające i budujące doświadczenie: jak wspierać się w przeżywaniu trudnych wydarzeń, emocji i sytuacji, jak sobie w tym towarzyszyć. Poszłam za ciosem i postanowiła zapisać się na kolejny kurs *mindfulness*, tym razem związany z negocjowaniem, przede wszystkim swoich i cudzych granic. Uczenie się i praktykowanie *mindfulness* było i jest dla mnie uzdrawiające i ogromnie pomaga mi w teatrze, na przykład, w budowaniu zdrowych relacji i w sytuacjach konfliktowych. Wcześniej skończyłam terapię, dzięki której zrobiłam ze sobą świetną robotę, ale dopiero te kursy sprawiły, że potrafię o siebie skutecznie zadbać. Wcześniej rzadko zadawałam sobie pytania: jak się czuję w pracy? czego potrzebuję? (Sobczyk, 2022).

W zeszłym roku Sobczyk skontaktowała się ze Szkołą Liderów, którą ukończyła wiele lat temu, podobnie jak kilka innych osób ze środowiska pedagogiki teatru, by zapytać, czy szkoła może jej zaproponować wsparcie w kryzysie zawodowym, który wówczas przeżywała. Po jakimś czasie dostała propozycję pięciu-sześciu sesji z coachką Jagodą Inglik.

To było niesamowite doświadczenie bycia zaopiekowaną. Coachka powiedziała: „Teraz skupiamy się tylko na tobie”. Pierwszy raz ktoś był skoncentrowany przede wszystkim na moich emocjach i potrzebach w procesie zawodowym. Pracowałyśmy w trybie projektowania dobrych scenariuszy przyszłości. Wyobrażałam sobie,

jak chciałabym, by wyglądały moje procesy i relacje zawodowe. To miało bardzo pozytywny ładunek, nawet jeśli punktem wyjścia dla tego myślenia były bolesne doświadczenie. Sesje miały miejsce krótko przed premierą *Królestw* w Teatrze Lalek Guliwer. Na jednej z pierwszych sesji miałam za zadanie wybrać sobie jedno zawodowe wydarzenie z nadchodzącego roku. Wybrałam datę premiery *Królestw*. Pracowałyśmy nad pozytywnym i szczegółowym projektowaniem – wyobrażaniem sobie i tworzeniem obrazu – wymarzonego premierowego wieczoru. Widziałam twarze moich współpracowników, współpracowniczek, widzów, moją rodzinę... I mimo zmienionej daty premiery (spektakl został dwukrotnie przełożony ze względu na covid), to wydarzenie wyglądało tak, jak sobie je wymarzyłam. To było niesamowite uczucie, które nie pozwoliło mi utknąć w kryzysie (Sobczyk, 2022).

Gdy dwa lata temu po premierze *To my jesteśmy przyszłością* rozmawiałam ze Skrzywanikiem, wiedział, że zadbanie o własne bezpieczeństwo w procesie pracy w obszarze sztuki partycypacyjnej, które zasugerowała mu Katarzyna Kozyra, jest konieczne.

Jednak wciąż lekceważyłem, odpychałem samego siebie, skupiając się na trosce o zespół. Dziś, po doświadczeniu kryzysu zdrowia fizycznego i równowagi emocjonalnej, z wielką siłą dociera do mnie, że również potrzebuję superwizji, w ramach której będę omawiał trudne kwestie etyczne wydarzające się w procesach artystyczno-społecznych, i która będzie dawała mi wsparcie emocjonalne oraz przypominała, że moje zdrowie fizyczne i psychiczne jest równie ważne, co dobrostan osób współpracujących (Skrzywanek, 2022).

Joanna Żygowska wskazuje z kolei na wpływ, jaki ma jej własna psychoterapia w pracy w obszarze pedagogiki teatru:

Bardzo ważne jest dla mnie dbanie o siebie nawzajem w zespole, przegadywanie doświadczeń, poczucie, że jesteśmy w relacji i w atmosferze opiekuńczości. Jednak kolejny aspekt dbania o siebie to świadomość tego, co we mnie uruchamia się podczas takiej pracy – moje doświadczenia, problemy, trudne obszary. Mam poczucie, że mogę odpowiedzialnie pracować, ponieważ na warsztaty przychodzę z zagadnieniami, które są dla mnie ważne, ale nie po to, by je tam przepracowywać. Na to jest miejsce na mojej własnej psychoterapii (Żygowska, 2022).

Poruszona przez Żygowską kwestia wydaje mi się bardzo istotna – doświadczenie pracy artystycznej opartej na relacjach, szczególnie w sytuacjach i przestrzeniach naznaczonych kryzysem, mogą uruchomić w prowadzących bardzo silne emocje i tym samym rozmaite mechanizmy obronne, jak np. projekcja czy przeniesienie. Własna terapia może uchronić przed takimi mechanizmami, ale jak już pisałam wcześniej, jest ona decyzją osobistą, na dodatek związaną z dużymi kosztami finansowymi. Konieczne jest więc zabezpieczenie osób w sposób profesjonalny, w ramach budżetu projektu performatywnego czy spektaklu teatralnego. Postulowana przez Paulinę Jędrzejewską zmiana w prawie polegająca na nałożeniu na pracodawcę obowiązku ochrony zdrowia osób pracowniczych otworzyłaby drzwi do systemu wsparcia także w obszarze praktyk artystycznych o charakterze angażującym. Nie musimy uczyć się tylko i wyłącznie na błędach, nie potrzeba nam więcej bolesnych doświadczeń, a ludzie, którzy z nami pracują, zasługują na profesjonalne wsparcie, którego warunkiem jest

także dobra kondycja nas samych – osób twórczych działających w obszarze sztuki angażującej. Wszak podstawowa zasada w samolocie brzmi: „By móc podać komuś maskę tlenową, sam/a musisz już z niej korzystać”.

Tekst zaczęłam od wyprawy autoetnograficznej i w ten sam sposób pozwolę sobie go zakończyć. Jako dziecko i nastolatka doświadczałam przemocy psychicznej i fizycznej, której efektem była depresja i ostre zaburzenia jedzenia. Osobą, która sprawiła, że powoli zaczęłam budować poczucie własnej wartości, była aktorka Teatru Polskiego w Poznaniu Irena Dudzińska, która przygotowywała mnie do egzaminów wstępnych w szkole teatralnej (w efekcie czego przez kilka miesięcy studiowałam we wrocławskiej filii PWST w Krakowie). Nasze spotkania były oparte nie tylko na ćwiczeniu tekstów na egzamin, ale przede wszystkim na rozmowach, które sprawiły, że uznałam świat za bardziej przyjazne miejsce, a siebie za kogoś, kto zasługuje na życie i relacje oparte na szacunku. To był mój pierwszy dowód na sprawczość teatru budowanego w oparciu o troskę i empatię. Choć był to mikroteatr powołany przez dwie osoby na kilkunastu metrach kwadratowych pokoju mojej artystycznej przewodniczki, dla mnie był całym kosmosem i pozwolił mi po raz pierwszy poczuć, że nie zasłużyłam na przemoc, której doświadczałam. Mojej wiary w taką sprawczość teatru nie zburzyły późniejsze doświadczenia przemocy w szkole teatralnej (w efekcie szczególnie brutalnej wrocławskiej fuksówki byłam w kryzysie psychicznym) i w kolejnych teatrach.

W Polsce wciąż wybrzmiewa przekonanie, że droga do wartościowego teatru prowadzi przez cierpienie, znój i samopoświęcenie (świetnie obrazuje to przejmujące wyznanie Mariany Sadovskiej, która zainicjowała coming outy dotyczące przemocy w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”:

„Mówiono mi, że rzekomo «tworzyć można tylko w cierpieniu» i że «tylko fizyczny i psychiczny ból jest gwarancją prawdziwej i wysokiej sztuki»”; Sadovska, 2020). Dzięki wyznaniom licznych ofiar, które mogły wybrzmieć dzięki m.in. śledztwom Igi Dzieciuchowicz, badaniom w trybie humanistyki zaangażowanej i aktywistycznej Moniki Kwaśniewskiej i Agaty Adamieckiej-Sitek oraz aktywizmowi Aliny Czyżewskiej, wiemy już, że teatr, który staje się ołtarzem, to droga do piekieł.

To, co było w perspektywie tej wiedzy przedmiotem badań do tej pory, ujawniało realne historie i mechanizmy w relacji sprawca-ofiara (konieczność ich upublicznienia jest zawsze najbardziej paląca). Dziś warto przyjrzeć się sytuacji, w której zinternalizowana przez nas patriarchalna tożsamość teatru, ale też produkcja sztuki (i wiedzy) w trybie kapitalistycznego reżimu, sprawia, że nie troszczymy się o same/samych siebie, co prowadzi do autoeksploatacji, wypalenia, kryzysów psychicznych, zdrowotnych i relacyjnych.

W artykule opisałam doświadczenia osób artystycznych działających w obszarze sztuki angażującej, w tym edukacji teatralnej, który jest szczególnie zagrożony sytuacjami kryzysowymi. Wyzwanie dotyczące troski o siebie jest uniwersalne i trzeba je przenieść także na inne praktyki zawodowe i twórcze, także na teatr w ogóle, w którym romantyczny i jednocześnie przemocowy mit o samopoświęceniu wciąż ma się wyjątkowo dobrze.

Artykuł jest skróconym rozdziałem książki na temat projektów performatywnych o charakterze angażującym, nad którą obecnie pracuję, i nie wyczerpuje w pełni tematu. W tekście skupiam się jedynie na doświadczeniu osób twórczych pracujących w nurcie teatru

partycypacyjnego, przy czym pomijam niektóre kwestie – domagają się one szczegółowego rozwinięcia, na co nie pozwala skondensowana formuła artykułu naukowego.

Wzór cytowania:

Siwiak, Agata, *„By móc podać komuś maskę tlenową, sam/a musisz już z niej korzystać.”*

O konieczności wsparcia osób twórczych, artystek i artystów, zajmujących się procesami angażującymi o charakterze performatywnym,
„Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, DOI: 10.34762/vz69-7224.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

DOI: 10.34762/vz69-7224

Autor/ka

Agata Siwiak (asiwiak@amu.edu.pl) – artystka, kuratorka i producentka projektów teatralnych i interdyscyplinarnych, doktora nauk humanistycznych, wykładowczyni akademicka (UAM). W latach 2016-2021 dyrektorka artystyczna festiwalu i programu rezydencyjnego „Bliscy Nieznajomi” w Teatrze Polskim w Poznaniu, który w ostatnich trzech edycjach był poświęcony głównie teatrowi ukraińskiemu. W 2018 laureatka I nagrody w kategorii „Instytucje artystyczne i muzea” w ramach Warszawskiej Nagrody Edukacji Artystycznej za autorski program edukacyjno-artystyczny „RePrezentacje. Nowa edukacja”, który realizowała w ramach I edycji Biennale Warszawa. Autorka i kuratorka realizowanego w latach 2012-2014 dla Samorządu Województwa Wielkopolskiego programu społeczno-artystycznego *Wielkopolska: Rewolucje*, za który dostała nominację do Paszportu „Polityki”. Wcześniej była także m.in. kuratorką projektu *Interwencje* w Teatrze Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy oraz dyrektorką artystyczną Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w Łodzi (w duecie z Grzegorzem Niziołkiem) i Forum Teatru baz@rt w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie (razem z Pawłem Miśkiewiczem). ORCID: 0000-0003-1830-0493.

Przypisy

1. Między innymi z Michałem Borczuchem, Krzysztofem Zarzeckim, Bartkiem Frąckowiakiem, Agnieszka Jakimiak, Jolantą Janiczak, Mikołajem Mikołajczykiem, Wojtkiem Ziemilskim, Wiktorem Rubinem, Weroniką Szczawińską, Anna Smolar, Rożą Sarkisian, Michałem Buszewiczem i Kayą Kołodzieczyk.
2. Zob. *Wypalenie zawodowe w Polsce, Chorwacji i Słowenii* (2021).
3. Zob. <https://centrum-wsparcia-aktywistycznego.pl> [dostęp: 4 IX 2022].
4. Tu pojawia się kolejne pytanie: czy krytyk teatralny, który nie bada procesów społeczno-artystycznych, jest wiarygodnym źródłem ich oceny etycznej oraz metodologii procesu? Moim zdaniem nie. W ogromnej większości osoby zajmujące się krytyką teatralną wciąż posługują się narzędziami nieadekwatnymi do badania i oceny procesów partycypacyjnych w sztuce, choć są wyjątki, jak na przykład Monika Kwaśniewska i jej tekst *Krytyczna i instytucjonalna skuteczność współpracy*, wygłoszony w ramach konferencji *Strategie angażujące w przestrzeni sztuk performatywnych. Metodologia badań, mapowanie, etyka, demokracja* (9-10 czerwca 2021, organizator: Katedra Teatru i Sztuki Mediów WAIK UAM).
5. Janusz Schwertner jest m.in. autorem reportażu *Miłość w czasach zarazy* (Onet.pl, 3 II 2020) oraz współautorem (z Witoldem Beresiem) książki *Szramy. Jak psychosystem niszczy nasze dzieci* (2020).
6. Spektakl *H-effect* jest częścią projektu, w ramach którego Elwira Niewiera i Piotr Rosołowski zrealizowali także film dokumentalny o procesie powstawania spektaklu i jego bohaterach (koprodukcja: Canal+ Polska, Kundschafter Filmproduktion, Sudwestfunk Baden-Baden, premiera 2022).
7. Zob. strona internetowa Teatru Polskiego w Poznaniu, <https://teatr-polski.pl/bliscy-nieznajomi-wschod-h-effect/> [dostęp: 4 IX 2022].
8. Swoją drogą definicja zawodu pedagoga/ki teatru jest niejednoznaczna i otwarta. Według Justyny Czarnoty to szerokie spektrum osób: „Jeśli uznamy, że pedagogiem/pedagogką teatru jest każda osoba, która używa narzędzi teatralnych dla celów szeroko pojętej edukacji, to ja się z tym zgodzę, bo wtedy ta nazwa obejmuje np. nauczycieli szkolnych, instruktorów teatralnych i osoby pracujące w działach edukacji teatrów, które robią świetną robotę”. Taki stan rzeczy potwierdzają także Anna Rochowska i Joanna Żygowska.

Bibliografia

Abbe, Dorota, rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak w lipcu 2022.

Bereś, Witold; Schwertner, Janusz, *Szramy. Jak psychosystem niszczy nasze dzieci*, Wielka Litera, Warszawa 2020.

Czarnota, Justyna, rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak w lipcu 2022.

Dziennik Ustaw, Art. 121a – Pomoc społeczna. – Dz.U.2021.2268 t.j. – OpenLEX [dostęp: 4 X 2022].

Godlewski, Stanisław, *Otwieranie konserwy*, „Teatr” 2019 nr 9, <https://teatr-pismo.pl/7315-otwieranie-konserwy/> [dostęp: 5 IX 2022].

Jaworska-Matys, Dorota, *Dobre praktyki superwizyjne stosowane w Polsce*, [w:] *Superwizja pracy socjalnej*, red. M. Grewiński, B. Skrzypczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Janusza Korczaka w Warszawie, 2014, s. 220-252.

Jędrzejewska, Grabowski: *Aktywizm i wypalenie, czyli awers i rewers*. Z Pauliną Jędrzejewską i Piotrem Grabowskim rozmawia Maciek Możański, „Magazyn Kontakt” 19 V 2022, <https://magazynkontakt.pl/aktywizm-i-wypalenie-czyli-awers-i-rewers/> [dostęp: 4 IX 2022].

Karvinen-Niinikoski, Synnöve, *Profesjonalna i refleksyjna superwizja pracy socjalnej – przykład Finlandii*, [w:] *Superwizja pracy socjalnej*, red. M. Grewiński, B. Skrzypczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Janusza Korczaka w Warszawie, 2014, s. 81-88

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

Rochowska, Anna, rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak w lipcu 2022.

Sadovska, Mariana, *Coming out*, tłum. J. Wichowska, „dwutygodnik.com”, wyd. 292, X 2020, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9125-coming-out.html> [dostęp: 4 IX 2022].

Sarkisian, Roza, rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak w lipcu 2022.

Schwertner, Janusz, *Miłość w czasach zarazy*, Onet.pl, 3 II 2020, <https://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/milosc-w-czasach-zarazy/nbqxx...> [dostęp: 4 X 2022]

Siwiak, Agata, *To one i oni są przyszłością. O nadziei i konieczności działania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 159, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/one-i-oni-sa-przyszloscia> [dostęp: 4 IX 2022].

Skrzywanek, Jakub, rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak w lipcu 2022.

Sobczyk, Justyna, rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak w lipcu 2022.

Superwizja pracy socjalnej, red. M. Grewiński, B. Skrzypczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Janusza Korczaka w Warszawie, 2014.

Szkoła aktywizmu. Z Rafałem Jakubowiczem rozmawia Tomasz Załuski, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 331-359.

Wieler, Joachim, *Autorefleksja na temat superwizji pracy socjalnej w Niemczech*, [w:] *Superwizja pracy socjalnej*, red. M. Grewiński, B. Skrzypczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Janusza Korczaka w Warszawie, 2014, s. 89-101.

Wypalenie zawodowe w Polsce, Chorwacji i Słowenii. Desk research 2019/2020, red. M. Stec, P. Grabowski, M. Milković, A. Petrovčič, Fundacja Culture Shock, Polska Common Zone, Chorwacja City of Women, 2021,
podsumowanie_desk_research_burnout_aid-608bcd3f59182.pdf (burnout-aid.eu) [dostęp: 3 X 2022].

Żygowska, Joanna, rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak w lipcu 2022.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/moc-podac-komus-maske-tlenowa-sama-musisz-juz-z-niej-korzystac>

MĘSKOŚCI

Męskości w teatrze: mapowanie pola

Wiktoria Tabak

Pomysł na blok tekstów skupionych wokół męskości zrodził się we mnie półtora roku temu. Miałam poczucie, że temat ten, choć silnie problematyzowany na gruncie literaturoznawstwa i kulturoznawstwa, nie jest dostatecznie obecny w refleksji teatrologicznej. Ostatnią próbę przekrojowego uchwycenia sposobów przedstawiania męskich tożsamości w teatrze i dramacie stanowiła bowiem wydana ponad dekadę temu książka *Inna scena. Koniec męskości?* pod redakcją Agaty Adamieckiej-Sitek i Doroty Buchwald, w której część autorek i autorów nakłuwała mechanizmy patriarchalnej przemocy oddziałujące nie tylko na kobiety, ale również na mężczyzn niemieszczących się w kulturowo wartościowanych i uniwersalizowanych ideałach męskości. Wątek ten nie został wówczas wyczerpany, a w dodatku – po dziesięciu latach – domagał się zaktualizowania i rozszerzenia o analizy powiązane choćby z krytyką instytucjonalną, ruchem MeToo czy z trajektoriami manosfery. Pisząc *call for papers* wychodziłam więc z założenia, że złożoność i niestabilność pojęcia męskości wymaga mnogich conceptualizacji ujawniających wielokierunkowe procesy konstruowania, odgrywania, umacniania, rozregulowywania lub

całkowitego odrzucania paradygmatów płciowych na rzecz płynnych ujęć tożsamościowych. Nie zależało mi na wypracowaniu jednowymiarowych definicji, lecz na poszukiwaniu odświeżających ujęć dyskursywno-badawczych użytecznych szczególnie do badania zjawisk teatralnych.

Trudno jednak udawać, że w przeciągu tych kilkunastu miesięcy, jakie minęły od chwili ogłoszenia otwartego naboru do momentu publikacji tekstów, nic się w tym polu nie zmieniło. Rosyjska inwazja na Ukrainę nie tylko zdezaktualizowała dotychczasowe kategorie opisu i porządki myślenia o męskościach, ale także skierowała naszą uwagę na wcześniej bagatelizowane bądź lekceważone sprawy. Inaczej odczytuję dzisiaj książkę Valerie Sperling *Sex Politics and Putin: Political Legitimacy in Russia* (2014), w której autorka opisywała rozmaite akty umacniające obrazy szowinistyczno-militarystycznej hiper-męskości przywódcy Rosji. Zastanawiam się też czemu większość z przywoływanych przez nią sytuacji zazwyczaj przechodziła w międzynarodowej sferze publicznej bez większego echa, co najwyżej stając się okazją do internetowych żartów bądź wielokrotnie powielanych memów, na których prezydent Putin łowił ryby na Syberii i pozował z nimi do pamiątkowych fotografii, ratował ekipę telewizyjną przed atakiem wążącego ponad czterysta kilogramów tygrysa, przeżył muskuły na koniu, jeździł na harleyu-davidsonie w towarzystwie rosyjskiego gangu motocyklowego, a także pilotował helikopter straży pożarnej, pomagając ratownikom spuszczać wodę na trawione przez pożar terytoria. Co prawda tuż po wybuchu wojny pożądanym publicznie kontrapunktem dla tego rodzaju toksycznych performansów płciowych stał się Wołodimir Zełenski, ale z jednej strony sieć zalewały kadry z kampowo-queerowych teledysków, a z drugiej – narracja wokół niego zaraz skręciła w stronę tradycyjnych i stereotypowych ujęć męskości. Chwalono jego honor, waleczność, odwagę i poświęcenie dla ojczyzny, tak jakby obrazy zdywersyfikowanych męskości mogły zaistnieć i

bezproblemowo uzyskać legitymizację w sferze publicznej tylko wtedy, gdy występują w parze z bardziej hegemonicznymi wizerunkami niejako neutralizującymi ich potencjalnie subwersywny wydźwięk. Wszystko to wymaga jednak osobnego i złożonego namysłu.

Teksty publikowane w tym numerze nie stanowią bezpośredniej odpowiedzi na sytuację wojenną, ponieważ pisane były w zupełnie innym momencie i kontekście społeczno-politycznym. Mimo to wierzę, że mogą okazać się inspirującym prologiem do dalszej, pogłębionej rozmowy. Każdy z prezentowanych tutaj artykułów rzuca bowiem światło na kwestie rewizji męskości w polu teatru, filmu i sztuk performatywnych, proponuje alternatywne ujęcia badawcze i poddaje analizie zróżnicowane geopolitycznie projekty zarówno te historyczne, jak i te bardziej współczesne. Sądzę, że desperacko potrzebujemy dzisiaj więcej i więcej dialogujących ze sobą niebinarnych, inkluzyjnych, płynnych, hybrydowych, queerowych, zdekolonizowanych i – przede wszystkim – antyimperialnych modeli męskości, nowych obrazów i strategii jej reprezentacji oraz oduczania się kultu męskich autorytetów wzbudzających postrach i dzierżących władzę za pomocą terroru. Dlatego też – jako gościnnej redaktorce tego bloku – nie pozostaje mi nic innego, jak tylko zaprosić czytelników i czytelniczki „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” do lektury i do dyskusji.

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *Męskości w teatrze: mapowanie pola*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/meskosci-w-teatrze-mapowanie-pola>.

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”.

Bibliografia

Sperling, Valerie, *Sex Politics and Putin: Political Legitimacy in Russia*, Oxford University Press, Oxford 2014.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/meskosci-w-teatrze-mapowanie-pola>

MĘSKOŚCI

Z czaszką mu do twarzy: refleksje nad posthumanistyczną tożsamością Hamleta

Monika Sosnowska Uniwersytet Łódzki

The skull becomes him: reflections on the post-humanist identity of Hamlet

The purpose of my paper is to look at the dislocated world in *Hamlet*, the identity crisis of the title character, to accompany the anthropocentric Hamlet as he searches for 'himself' and attempts to reduce the dislocated joints and fractures in male anthropocentric subjectivity. In this paper, I advance the thesis that the plot of *Hamlet* is driven by a cultural fantasy of achieving organic unity and a state of homeostasis. To prove the thesis statement, I use the motif of *out-of-jointness* present in the drama and the graveyard scene in which I 'look' inside Yorick's skull together with Hamlet in search of posthumanist masculinity. Looking at the skull and talking to it, the anthropocene Hamlet has a chance to discover several dimensions in it. Although head dissection will not be necessary for this, it will become necessary to dissect the masculine identity, being in humanist terms, a socio-cultural construct and a linguistic construction. The posthumanist vision of masculinity confronts the disembodied subject, the one that the humanist Hamlet should cope with and 'embody' according to the humanist pattern of masculinity. The impairment of its pillars is evident in Hamlet's statements, provided one hears his holistic and organic vision of masculinity. The deconstruction of the anthropocentric order is a prerequisite for Hamlet's identity crisis to be overcome, for him to reassemble himself and find his own place in the 'broken' skeleton of the world.

Keywords: Hamlet; masculine identity; posthumanism; organicism; Shakespeare

Literacki królik doświadczalny

W poszukiwaniu człowieka i jego tożsamości badacze literatury i krytycy literaccy sięgają po – oferowane im w ramach humanistyki, a obecnie też posthumanistyki – prądy w badaniach, poszukując odpowiedzi w tekstach literackich. Te same pytania stawiane są wielokrotnie najpierw ikonicznym dziełom (*de facto* samemu sobie w zetknięciu z tekstem). W zależności od przyjętej perspektywy interpretacyjnej, czytelniczej preferencji, ale i wiedzy oraz poglądów samego badacza, pojawiają się różne odpowiedzi jako forma refleksji nad człowiekiem i jego tożsamością. Jeśli spojrzeć na publikacje literaturoznawcze, można dojść do wniosku, że współczesna krytyka literacka (prądy, podejścia, perspektywy badawcze) niezwykle chętnie i nader często bierze na warsztat dramaty Szekspira. Począwszy od nowej krytyki i psychoanalizy, przez feminizm i postkolonializm, następnie prezydentyzm i nowy historyzm, po nurty posthumanistyczne, by wymienić tylko kilka ujęć i szkół, dzięki którym każdorazowo na nowo odbywa się nowatorskie czytanie Szekspira. (Czy też odgadywanie/wróżenie z Szekspira, gdyż etymologicznie jest to jedno ze znaczeń ogólnosłowiańskiego czasownika *čitati*, od którego wywodzi się „czytać”.) Jak podaje Jonathan Gil Harris w *Shakespeare and Literary Theory*,

Wszystkie kluczowe nurty teoretyczne minionego stulecia – od formalizmu i strukturalizmu po dekonstrukcję i teorię aktora-sieci; od psychoanalizy Freuda i Lacana po feminizm i teorię queer; od marksizmu i marksizmu poststrukturalistycznego po nowy historyzm i teorię postkolonialną – rozwijały właściwe im, kluczowe założenia metodologiczne, prowadząc dialog z Szekspirem. Innymi słowy, zastosowanie takiej czy innej teorii do badania tekstu

Szekspira nie jest równoznaczne z wystawieniem go na działanie obcego ciała, ani o charakterze chorobotwórczym ani leczniczym. Jeśli uznać, że teoria to wirus, który atakuje Szekspira, to materiał genetyczny wirusa zawiera ślady gospodarza. Zatem teoria nie jest czymś Szekspirowi jawnie obcym: ona już jest szekspirowska (2010, s. 3).

Teksty Szekspira inspirowały m.in. takich XX-wiecznych filozofów i teoretyków jak Karol Marks, któremu *Tymon Ateńczyk* posłużył do zobrazowania pewnych aspektów ekonomii marksistowskiej; Zygmunt Freud czy Jacques Lacan, którzy mieli słabość do *Hamleta* i dzięki jego analizie zbudowali swoje teorie psychoanalityczne; dekonstrukcjonista Jacques Derrida, który również korzystał z twórczości Szekspira (np. analizując *Hamleta* czy *Romea i Julię*). W dialog z Szekspirem weszła też Hélène Cixous, wychodząc z interpretacją *Antoniusza i Kleopatry*, zaś teoria queer zaproponowana przez Eve Kosofsky Sedgwick nie byłaby taka sama bez lektury sonetów Szekspira (tamże). Czołowi myśliciele związani ze współczesnymi prądami krytycznymi, z których wyrosła krytyka literacka, czerpali z dorobku Szekspira. Gdyby nie ich „czytanie” Szekspira, DNA współczesnej teorii literatury nie nosiłoby w sobie tyłu śladów Szekspirowskiego materiału genetycznego.

Najnowszą pracą podsumowującą dorobek kilkunastu pokoleń szekspirologów jest *The Arden Research Handbook of Contemporary Shakespeare Criticism* (Bloomsbury Publishing, 2020) pod redakcją Evelyn Gajowski. Przegląd oraz omówienie teorii krytycznych i praktyk badawczych daje imponujący obraz rozrastającego się pola badawczego oraz ewolucji w badaniach szekspirowskich XX i XXI wieku, tym samym ukazując coraz większą inkluzywność oraz zmianę perspektywy czy nawet paradygmatu – z

humanistycznego w kierunku posthumanistycznego. Zaprezentowano w niej m.in. praktyki i podejścia założycielskie (*character studies, close reading* czy *genre studies*), co daje ciekawy efekt kontrastu, jeśli spojrzeć na najnowsze prądy krytyczne stosowane w badaniach szekspirowskich, takie jak ekokrytyka, ekofeminizm, etologia kognitywna czy posthumanizm.

Jako najczęściej wystawiany, analizowany i interpretowany oraz parodiowany dramat Szekspira, *Hamlet* to ulubiony zestaw znaków do rozszyfrowania, symboli do odgadnięcia. To ciekawski ptak, który w zależności od tego, jaki kierunek lotu wybierze (kurs na wyspę Kognitywizm, a może Przylądek Ekokrytyczny), taką przyszłość przepowie czytającemu znaki augurowi¹. A niechby po drodze rozpętała się burza z błyskawicami (wywołana przez zderzające się marksistowskie i dekonstrukcjonistyczne masy powietrza) porażająca kilka zwierząt, z których wnętrzności (poskręcanych w genderowe sploty) na pewno można coś odczytać...

Hamlet i Hamlet (dalej jako *H/H*) stał się ulubionym obiektem laboratoryjnych eksperymentów krytycznoliterackich – to kultowy królik doświadczalny literatury. T.S. Eliot (jak na humanistę przystało) wołał mówić o *Hamlecie* jako o Mona Lizie literatury, choć wcale nie wyrażał tym dla niego aprobaty². Posthumanista nie powinien jednak ograniczać się do zestawień typu Eliotowskiego, o zabarwieniu wysokokulturowym. „Literacki królik doświadczalny” może wszak odsyłać do królewskiego rodowodu Hamleta, który jest niedoszłym królem, takim właśnie królikiem Danii. *Hamlet* jako sztuka to złożone z pięciu aktów literackie eksperymentarium. Ponadto zaproponowane określenie dosłownie odsyła do świata zwierząt, niosąc posthumanistyczny podtekst.

Wielokrotnie korzystałam z wypróbowanych ujęć humanistycznych, by w końcu porzucić je na rzecz perspektywy posthumanistycznej. Ze względu na

moją „hamletyczną orientację” wypróbowuję zarówno na „najsławniejszym Duńczyku” (jak twierdzi Kott w *Szekspirze współczesnym*, 1965, s. 77), jak i na całym dramacie kolejne spojrzenia: raz patrząc z ukosa, innym razem z bliska, to znów z oddali. Nie dać „umrzeć” *H/H* i utrzymać go w literackich zaświatach (*literary afterlife*) to podstawowa przesłanka przemawiająca za wypróbowaniem nowej perspektywy – posthumanistycznej. Przecież nie można dopuścić do tego, by najczęściej interpretowany dramat odszedł w niebyt, gdy zbyt wielu jego „amatorów” w końcu weźmie sobie do serca słowa Horace’a Howarda Furnessa, apelującego o to, by „pozwolić [Hamletowi] umrzeć”³. Fortel (w moim wykonaniu i zignorowaniu apelu redaktora dzieł Szekspira) polegać ma na napisaniu kolejnego tekstu o *H/H* i wykorzystaniu w tym celu motywu *out-of-jointness* (ze sceny 5 aktu I) i sceny cmentarnej (ze sceny 1 aktu V), obecnych tam materii organicznej i czaszek, w szczególności zaś czaszki Yoricka. Wrócenie ze znaków Szekspira za pomocą ludzkich kości to zadanie, którego podejmuję się w niniejszym artykule. Interesuje mnie tkwiący w *H/H* potencjał posthumanistyczny w zakresie możliwości negocjowania i przedefiniowania tożsamości Hamleta, który dotychczas nie był widoczny lub zbyt mało wyraźny dla badaczy i krytyków literackich. Choć odczytywanie znaków (z) Szekspira wykracza poza jego teksty, te najbardziej trwałe kulturowe ślady jego twórczości, w niniejszym artykule zmierzę się z literackim szkieletem i przyoblekę go w posthumanistyczny kostium. „Dobiorę się do kości” fabularnego szkieletu *Hamleta*.

Nie wszystkie kości zostały rzucone - rozterki wokół tożsamości Hamleta

W elżbietañskiej Anglii ścierały się dwa główne modele męskości: heroiczny i

humanistyczny. Z pierwszym związane były takie cechy jak: honor, odwaga, waleczność, siła fizyczna i władczość, z drugim zaś – racjonalność, szlachetność, posiadanie wiedzy, sceptycyzm, siła intelektu. Warto wspomnieć o pierwotnej konstrukcji tożsamości Hamleta w dramacie, pamiętając, że w czasach wczesnej nowożytności „męskość” (*masculinity*) funkcjonowała jako pojęcie biologiczne, analogicznie do „samczości” (*maleness*) rozumianej jako posiadanie cech płci męskiej. Dopiero około 1620 roku termin ten zaczął oznaczać cechy i atrybuty związane z męskimi zachowaniami (Smith, 2000, s. 10-11). Uwzględniając to drugie rozumienie, zaobserwować można, że w tragedii *Hamlet* Szekspir nieustannie kontrastuje tożsamości męskich postaci (konstrukty społeczno-kulturowe) w różnych konfiguracjach, w tym: Hamleta z jego ojcem, Klaudiusza z poprzednim królem Danii, Hamleta z jego stryjem. Ten szekspirowski „konkurs męskości” za punkt odniesienia bierze męskość reprezentowaną przez dawnego króla Danii, męskość spektralną, tak z znaczeniu dosłownym, jak i metaforycznym. Ciążące nad Hamletem widmo pamiętania (o figurze ojcowskiej i tym, co konstruuje tożsamość poprzedniego władcy Danii) to także ożywianie w pamięci wzorca męskości, zbudowanego wokół tradycyjnych wartości kojarzonych z męskością, czyli dominacji, autorytetu i siły fizycznej. Ojciec we wspomnieniach Hamleta funkcjonuje w kategoriach człowieka czynu, archetypowej aktywnej i władczej postaci męskiej. Za duchem ojca Hamleta zawsze ciągnie się paradygmat patriarchalny i wyobrażenie o tzw. tradycyjnym porządku świata, ufundowanym na męskiej dominacji względem kobiet i natury.

W niniejszym artykule interesuje mnie tożsamość Hamleta współczesnego. Wraz ze śmiercią starego Hamleta symbolicznie umiera jeden z wzorców męskości antropocentrycznej oraz dosłownie – jego ucieleśnienie. Replikowanie tego porządku nie jest możliwe dla Hamleta antropocentrycznego,

przeżywającego kryzys tożsamościowy. Hamlet w dobie antropocenu – dobie przewartościowania wartości pozwalających na identyfikację, oferujących nowe możliwości spojrzenia na podmiotowość, relacje ciało-umysł oraz na to, co nie-ludzkie, reprezentuje kolejne pokolenie Hamletów i nie ma zamiaru pójść w ślady ojca. Tożsamość ojca Hamleta ma znaczenie o tyle, że funkcjonuje pośród męskich tożsamości antropocentrycznych jako praprzodek.

Moja interpretacja za punkt wyjścia bierze kryzys antropocentrycznej męskości w państwie duńskim. Podobnie jest w świecie pozadramatycznym, w zachodnich rzeczywistościach społeczno-kulturowych. Idzie tu o kryzys wartości związanych z kulturą oraz kryzys dominujących wyobrażeń na temat mężczyzn. Jak wskazują badacze męskości w kulturze zachodniej, różne aspekty i oblicza męskości znajdują się istotnym kryzysie od przełomu XIX i XX wieku, gdy paradygmat patriarchalny został zachwiany w dużej mierze przez emancypację kobiet i pojawienie się męskości alternatywnych. Obecnie posthumanizm z jego propozycją podmiotu w ruchu, tworzonego na przecięciu, podmiotu kolektywnego zamiast indywidualnego, konstytuowanego przez relacje, interakcje i wpływy, niesie nowe możliwości spojrzenia na męskość i konfigurowania męskości, która nie jest aksjomatyczna. Hamlet posthumanistyczny ma przeciwko sobie cały arsenał nowoczesnych wersji męskości antropocentrycznych, z którymi mu nie po drodze. Nowoczesne męskości, znajdujące odzwierciedlenie w *Hamlecie*, np. męskość Klaudiusza czy Poloniusza, nadal obecne pod rozmaitymi społeczno-kulturowymi postaciami – jako zachowania, wygląd, reprezentacje – znalazły się w kryzysie.

Tożsamość Hamleta zawsze była otwarta na przekształcenia. Jej porowatość została dostrzeżona przez pisarzy, poetów, eseistów, filozofów, malarzy,

reżyserów teatralnych i filmowych, aktorki i aktorów, krytyków teatralnych, literackich i filmowych, badaczy twórczości Szekspira różnych epok. Jednym z tradycyjnie (i wręcz maniakalnie) podejmowanych aspektów tożsamości Hamleta jest jego niemęskość. Zdaniem części współczesnych krytyków, Hamlet (obok Makbeta, Otella i Ryszarda III) reprezentuje jedną z „kanonicznych figur Szekspirowskich związanych z niemęskością” (Massai, Munroe, 2021, s. 23). Począwszy od XIX wieku, z analizy wielu sztandarowych tekstów krytycznych poświęconych *Hamletowi* wyłania się wizerunek niemęskiego księcia duńskiego. Tony papieru przeznaczono na analizy psychiki i tożsamości Hamleta, w tym określenie przyczyn słabego zmaskulinizowania lub wręcz zniewieściałości tytułowego bohatera. Lista niemęskich „przewin”, zwanych też nierzadko w owych tekstach wadami charakteru, obfituje w wytykanie mu podejrzeń o słabość, miękkie serce, niestanowczość, emocjonalność, delikatność duszy, wrażliwe usposobienie, niezdecydowanie, metafizyczne marzycielstwo. W owych analizach Hamlet wypada niemęsko lub mało męsko w porównaniu z innymi postaciami męskimi tracącymi ojców, czyli Fortynbrasem czy Laertesem. Czy perspektywa posthumanistyczna przyczynia się do umocnienia tego wyobrażenia? Czy Hamlet posthumanistyczny to postać, dla której (nie)męskość w ogóle ma znaczenie? Może tożsamość Hamleta trzeba wynegocjować i zaproponować nową odsłonę (nie)męskości lub tożsamości Hamleta? A może dla Hamleta (z) antropocenu inne wyznaczniki tożsamości są istotniejsze?

Samookreślenie bohatera dramatu w proponowanej przeze mnie analizie tekstu we współczesnym kontekście odbędzie się na drodze od świadomości bycia spadkobiercą ideału męskości antropocentrycznej, który ucieleśniał jego ojciec (tożsamościowa „ojcowizna”), symbol dawnych czasów, oraz performowania wyobrażenia o męskości humanistycznej, czyli jednostki

zdolnej do dotarcia do prawdy intelektualnymi ścieżkami (jako podmiot odcieleśniony, wyabstrahowany z organicznego porządku rzeczy, dla którego ciało jest przeszkodą i ciężarem) ku przełamaniu indywidualnego i społeczno-kulturowego uwarunkowania oraz humanistycznej kondycji ontologicznej w kierunku „po-składania się”, zaakceptowania swej cielesności, uznania się za ucieleśniony podmiot, odnalezienia własnego „wiecznego trwania” jako materia w obiegu i spełnienia fantazji o organicznej jedności (lecz tylko z innymi i poprzez innych).

Jeśli spojrzeć na Hamleta antropocentrycznego, uwikłanego w kryzys męskości i zmagającego się z własną tożsamością, widać, jak trudno mu „nastawić” ufundowany przez tradycyjny humanizm antropocentryczny wzorzec męskości, w ramach którego świat to hierarchiczna struktura, a jego porządek oparty jest na podziałach, przekonaniu, że istnieje jakaś „naturalna” drabina istnień. Jedną z istotniejszych prób przełamania tego podejścia są sceny 2 i 3 aktu IV, w których Hamlet – ukatrupiwszy Poloniusza – skieruje uwagę na martwe ciała i ich ziemskie przeznaczenie (transformacja w proch), zaś swe rozważania w stronę osobliwych międzygatunkowych związków pomiędzy tym, co ludzkie (zwłoki) i tym, co nie-ludzkie („robaki, wierzące po śmierci w człowieku”, jak głosi polskie przysłowie).

Z kpiarsko poprowadzonego dialogu z Rosencrantzem i Guildensternem wynika, że Hamlet zdaje sobie sprawę z obiegu materii w przyrodzie. Zapytany przez Rosencrantza, co zrobił ze zwłokami Poloniusza, odpowiada, że zostały przez niego zmieszane z prochem, z którego powstały. By zwłoki zmieniły się w proch, musiałoby upłynąć sporo czasu; najdłużej rozpadowi ulegałyby szkielet, bowiem kości to najtrwalsza pozostałość po człowieku. Hamlet przywołuje tym samym wyobrażenie ciała zakopanego w ziemi,

włączonego w cykl obiegu materii, którym nie-ludzkie organizmy odgrywają kluczową rolę. Choć w tej scenie nie wdaje się w szczegóły dekompozycji zwłok i wędrówki ludzkich szczątków w procesie krążenia materii, wanitatywna aluzja do prochu kryje w sobie też spychane w kulturze antropocentrycznej obrazy odrażająco przy-ziemne, w których człowiek odgrywa rolę jednego z elementów łańcucha troficznego. Zanim stanie się prochem, będzie zjadany w podziemnej gastronomii, w której żerujące na zwłokach organizmy posilą się nim⁴.

To w rozmowie z Klaudiuszem Hamlet zacznie dostrzegać funkcję recyklingową robaków. Na co dzień napawają one ludzi odrazą lub wstrętem, budzą strach lub lęk, przywołując obrazy śmierci i rozkładu, tematyki wypieranej ze świadomości, gdyż nie tylko nieestetycznej, ale też przypominającej o organicznym „życiu po życiu” człowieka. Popularnie nazywane robakami lub robactwem, organizmy te dbają o równowagę ekosystemów poprzez zjadanie martwej materii organicznej. Zapytany przez stryja o Poloniusza, Hamlet celowo uraczy go niesmacznymi obrazami tuczących się robaków: „Tuczymy wszelkie stworzenia na pokarm dla nas, a tym pokarmem sami siebie tuczymy na pokarm dla robactwa. Tłusty król i chudy żebrak to po prostu dwie odmiany tej samej potrawy – dwa dania, ale na jeden stół. Na tym się wszystko kończy”. Przedstawiając ich w roli niewybrednych konsumentów na ucztę, takich, którzy nie pogardzą ani królem, ani żebrakiem, Hamlet zadrwi z Klaudiusza i tym samym zdetronizuje człowieka z pozycji uprzywilejowanego konsumenta. Dla Klaudiusza, performującego model męskości antropocentrycznej, wizja „przebywania” w miejscu, gdzie człowiek staje się prochem, a wcześniej pokarmem dla robactwa, gdzie nie obowiązuje hierarchia społeczna ani wyższość gatunkowa, musi być szczególnie dokuczliwa i uderzająca w majestat królewski.

Jednak zanim Hamlet dokona wglądu w sieć powiązań istnień ludzkich i nie-ludzkich, we współdziałanie materii organicznej i nieorganicznej – zanim wda się z Klaudiuszem w rozmowę o de- i rehierarchizacji w obiegu materii („W hierarchii trawienia robak to najwyższy potentat”, akt IV, scena 3), o strąceniu człowieka (pana istnienia) w robaczą czelusć istnienia, o kolejnych w-cieleniach króla, który „może odbyć triumfalną podróż przez kiszki żebraka” (akt IV, scena 3)⁵ – będzie tkwił w ontologicznym przekonaniu o oddzieleniu i rozłączeniu, o autonomicznym byciu, zamiast współistnieniu i uznaniu, że sam konstytuuje i jest konstytuowany przez różne formy życia. Dopiero jego coraz liczniejsze zetknięcia ze śmiercią, z martwymi ciałami, ze szczątkami, kośćmi i czaszkami poprowadzą jego myśli innym tropem: zacznie dostrzegać organiczne powiązania w świecie, relacje między ludźmi i nie-ludźmi, złączenie umysłu i materii, życia i śmierci.

Śledzenie rozmyślań, ale i poczynań Hamleta zgodnie z przyjętą w tym artykule perspektywą posthumanistyczną pozwala autorce towarzyszyć Hamletowi w rozwiązywaniu konfliktu wewnętrznego, dotarciu do tego, kim lub czym w istocie jest. Na konflikt tożsamościowy tytułowego bohatera dramatu składa się niemożność sprostania antropocentrycznemu ideałowi męskości oraz zaplątanie w lęk przed własną przemijalnością i „kompostowością” istnienia. Ów lęk eschatologiczny ma źródło w negatywnym postrzeganiu cielesności i materialności, składających się na somatyczno-organiczno-ziemski los człowieka. Lęki, obsesje i fantazje kulturowe, artykułowane przez Hamleta pod postacią korporalnych metafor, odniesień i aluzji do ulotności życia, refleksji nad życiem organicznym ludzi i nie-ludzi naprowadzą go na trop rozwiązania tożsamościowego konfliktu wewnętrznego i we własnym ciele odnalezienia odpowiedzi na nurtujące go pytania.

Zdaniem Moniki Bakke:

wcielenie jest naszym sposobem istnienia w świecie, który jest przecież większy niż my sami. Nasza materialność, my albo po prostu życie mają charakter procesualny, który polega między innymi na ciągłej wymianie materii z otoczeniem. Obecnie najważniejsze, a nawet przełomowe w tej kwestii staje się myślenie o ciele ludzkim, zwierzęcym, roślinnym czy nawet o rzeczy poprzez ich wzajemne relacje i symbiotyczność, co uwidacznia hybrydyczny charakter każdego życia, a zatem i każdego ciała. Nie szukamy już granic, których trzeba by było strzec jako gwaranta stałej tożsamości, ale ważniejsze są teraz kontynuacja i symbiotyczność, lub [...] afekt, czyli „niehumanistyczne stawianie się człowieka”. A zatem porzucamy nie tylko indywidualną tożsamość, ale również gatunkową, czyli ludzką tożsamość, na straży której stoi tradycyjny humanizm (2007, s. 2-3).

Szekspir wykorzystuje performatywną naturę ludzkiej tożsamości, pozwalając na jej poszukiwania zarówno swojemu wczesnonowożytnemu Hamletowi, jak i kolejnym jego wcieleniom, otwierając pole do eksperymentów z męskością w XXI wieku. I właśnie tę najbardziej współczesną tożsamość Hamleta, posthumanistyczną tożsamość, wraz z Hamletem zamierzam „odkryć”. Zanim Hamlet przekona się, że w jego tożsamości tkwią załączki nowej podmiotowości, że przeznaczenie zapisane jest w kościach, spotka się z ciałami ludzi martwych i żywych, a wszystkie drogi prowadzić będą (go) na cmentarz. O czym wie grabarz, Hamlet ma się dopiero dowiedzieć. I między innymi „o tym czymś” mówi niniejszy artykuł.

Lecznicze zapędy Hamleta *bone-settera*

Stawiam tezę, że dramat *Hamlet* przenika fantazja kulturowa o osiągnięciu organicznej jedności i stanu homeostazy. To ona będzie kluczem do renegocjacji tożsamości hamletycznej w XXI wieku. Fantazja ta „nawiedza” Hamleta wraz z pojawieniem się ducha jego ojca. Ma ona kilka wymiarów, w tym społeczny i indywidualny – związany z identyfikacją: z odnalezieniem własnej tożsamości i zrozumieniem, co się na nią składa, oraz ze znalezieniem własnego miejsca w „połamany” szkieletcie świata. Ludzki szkielet, kości i stawy mają do spełnienia w tej fantazji rolę podwójną: metaforyczną i dosłowną. Żywi mają się z nimi zetknąć, by poczuć ich realność i własne przeznaczenie. Tytułowej postaci po spotkaniu z ojcowską zjawą współczesność jawi się jako *out of joint* – jako czasy, w których rzeczy i sprawy nie są na swoim miejscu, gdzie wkradł się zamęt, nieporządek, w których pytanie o własną tożsamość nabiera nowego znaczenia. Dla Hamleta śmierć ojca, ale i jego spektralna rematerializacja, wieści docierające z zaświatów o przeszłości, teraźniejszy kryzys w państwie duńskim – to naruszenie ładu świata, przestawienie w strukturze, przesunięcie prowadzące do popsucia i zaburzenia dotychczasowego rytmu jego działania, wytrącenia go z równowagi, uwadliwienia oraz pozbawienia pełnej potencji. Współczesność antropoceńska to czasy bycia w nieładzie, przemieszczenia, pęknięcia i dezintegracji. Wspomniane modele męskości oferowane przez kulturę wczesnonowożytną i inne, których fundamentem jest samodzielny podmiot antropocentryczny, dezaktualizują się. Hamlet w antropocenie zwyczajnie nie może już tylko aktualizować i unowocześniać swych dawnych wcieleń. Musi je przekroczyć i jako posthumanistyczny podmiot odkryć źródła ludzkiego istnienia i przeznaczenia, zaakceptować je i zintegrować w ramach samookreślenia. Kontuzjowany świat przekłada się na destabilizację

tożsamości Hamleta i konieczność jej przeformułowania, odkrycia siebie na nowo. Kondycja *out of joint* z poziomu społecznego przenika do poziomu jednostkowego, absorbując i przejmując Hamleta do szpiku kości. Jego tożsamość staje pod znakiem zapytania. W Hamlecie budzi się impuls penetracyjny.

Sformułowanie *out of joint* w terminologii medycznej oznacza „złamany” lub „zwichnięty”⁶. Nadwątlenie stawów (dosłownie) uniemożliwia człowiekowi płynne poruszanie się; uszkodzenia doznaje struktura szkieletu, kości ulegają przesunięciu względem siebie. To rodzaj chwilowej niepełnosprawności, wiążącej się z minionymi wydarzeniami: zwykle przykrymi, bolesnymi lub nawet traumatycznymi, zdarzeniem prowadzącym do nagłej zmiany w funkcjonowaniu danego organizmu. Przystawienie kości, będących solidną strukturą dającą oparcie, wpływa na działanie całego organizmu. Ciekawe, że Hamlet przywołuje akurat tę cielesną metaforę, by opisać kondycję swoich czasów i własną kondycję wewnętrzną. Korporalna metafora służy Hamletowi do wyrażenia tego, jak odbiera rzeczywistość. A ta ostatnia przyjmuje formę swoistej anomalii: złamania linii czasu, pod którą kryje się z(a)burzenie porządku świata i ograniczenie ruchomości, czyli utknięcie w kryzysie tożsamościowym. Początkowo Hamletowi wydaje się, że chodzi przede wszystkim o przywrócenie dawnego porządku lub przynajmniej uporządkowanie chaotycznej rzeczywistości. Lecz jego własne śledztwo i autoeksploracja zaprowadzą go znacznie dalej niż w przeszłość, głębiej niż tylko zajrzenie we własny umysł, wprost do praprzyczyny. Jest nią oddzielenie od własnego ziemskiego w-cielenia, wynikające z antropocentrycznego przekonania, że na świat się przychodzi. Koncepcja „przychodzenia na świat” ma tę przewagę (dla człowieka) nad doświadczeniem „pochodzenia z tego świata”, że jest swego rodzaju operacją myślową, mechanicznym powtarzaniem teorii bez konieczności jej

weryfikacji. Z kolei doświadczenie wymaga zanurzenia, zagłębienia się we własne materialne jestestwo, przekroczenia granicy między tym, co ludzkie i nie-ludzkie, dotarcia do trzewi istnienia, zaakceptowania przyszłej symfonii rozkładu i rozpadu oraz objęcia własnej cielesnej kondycji z wszelkimi wisceralnymi „nieczystościami” oraz całym przyziemnym organicznym „brudem”.

Obecny w metaforze *out of joint* obraz uszkodzonych kości nadających się do nastawienia i wyleczenia, wskazuje na operowanie przez Szekspira popularnym w czasach elżbietańskich wyobrażeniem odsyłającym do ludzkiego ciała. Nastawianie kości i stawów było znaną i stosowaną we wczesnej nowożytności praktyką medyczną. Zawodowo nastawianiem kości zajmował się *bone-setter*. Szekspir posługuje się metaforą odnoszącą się do naprawiania-uleczenia świata. Wypowiadający słowa o potrzebie przywrócenia równowagi kontuzjowanemu światu Hamlet początkowo ubolewa nad tym, że kiedykolwiek się narodził i że to on ma go naprawić: „O cursed spite / That ever I was born to set it right!” (1.5.186-7). Wyzwanie to bowiem wiąże się pierwszorzędnie z uporządkowaniem własnego wnętrza, uznaniem jego własnej „kostnej” organiczności, która posłuży naturze i przysłuży się biologicznym celom poprzez rozkład i jako pył powróci do ziemi. Choć Hamlet z prochu powstał i w proch się obróci, nie akceptuje na tym etapie swojego organicznego przeznaczenia. W kontekście tożsamości Hamleta organiczną całością jest kryjący się wyobrażeniu *out of joint* jest ontologiczny szkielet, nadwątłony zwichnięciem i/lub złamaniem.

Zanim Hamlet wypowie znamienne słowa o świecie zsuniętym w chaos, Szekspir ożywi jego ojca, który opuści swój grób w dość spektakularny sposób. Choć Hamlet nie jest świadkiem wychodzenia dawnego króla Danii z grobu, opisuje to zdarzenie tak, jak gdyby tam był: kości zostają zwrócone

przez grobowe „szczęki”, a grób nabiera cech żywego organizmu, który zwraca swą zawartość. Hamlet tworzy makabryczny opis kości wyrzucanych z grobu niczym pociski. Wyobrażenie samoistnej ekshumacji trwoży Hamleta: gdy zmarli nawiedzają żywych, zwyczajny bieg spraw i postrzeganie czasu przestają obowiązywać. Tym, co widzi Hamlet, jest zmartwychwstałe ciało jego ojca, dawny król Danii w pełnej zbroi, bez oznak rozkładu, do którego zaczyna zwracać się per duchu, choć nosi on wszelkie znamiona ożywionego ciała. Warto podkreślić, że materialność tej postaci musi być ludzako realna, skoro wcześniej Hamlet podkreśla korporalny wymiar autoekshumacji. Hamlet dowiaduje się od ojca, że został on otruty przez swojego brata, a wlana mu do ucha trucizna zmieniła jego ciało, oszpecając je na podobieństwo trędowatego Łazarza. Choć w opisie działania roślinnej toksyny ofiara podkreśla głównie jej śmiertelność i błyskawiczne przedostanie się do krwiobiegu, skutkujące tym, że krew „zsiadła się”, takie zatrucie nie mogło nie wpłynąć na wygląd organów wewnętrznych, rozlewając się po całym ciele. Jeśli trucizna wywołała wizualne oznaki podobne do występujących przy trądzie, można przypuszczać, że uszkodzeniu uległ też układ kostny. Ponadto tuż po otruciu ciało ojca Hamleta mogło przypominać zwłoki na początkowym etapie rozkładu, zatem ciało dawnego króla nie mogło przejść przez naturalny proces dekompozycji. Z opowieści ducha Hamlet otrzymuje zatem – kluczową dla wizji o świecie pogrążonym w chaosie – opowieść o zabójstwie ojca, a ono znacząco uszkadza i zaburza ład państwowy.

Hamlet antropoceński, podobnie jak jego „holoceński pierwowzór”, rozpoczyna dochodzenie, jednocześnie starając się wcielić w rolę „nastawiacza kości”. Przez sporą część czasu performowanym przez niego w tym celu modelem męskości jest męskość wyobcowana z ciała, przyglądająca mu się poprzez analityczną wiwisekcję czy sceptycyzm. Hamlet anatom

zawiedziony tym, co w kontakcie z innymi dostępne na zewnątrz (pozory, gra, iluzja, teatralne gesty) zaczyna zwracać się ku ciału, a raczej ku ciałom. Poszukuje odpowiedzi gdzieś indziej, chcąc zajrzeć do środka, sądząc, że tam ukryta jest prawda na temat przyczyn kontuzji świata i czasów, w jakich żyje, a także przyczyn wytrącenia go i jego samego z formy. David Hillman sugeruje, że Szekspir wykorzystał w *Hamlecie* wczesnorenesansową obsesję kulturową na temat tego, co ukryte, a co jawne, co prawdziwe, a co nieprawdziwe, co wewnątrz, a co na zewnątrz, przy czym ludzkie ciało posłużyło mu za punkt odniesienia. Hamlet cały czas poszukuje prawdy – o tym, co wytrąciło świat z równowagi, a jego samego wyalienowało z własnego ciała. Próbuje jej dociec poprzez realizację fantazji o znalezieniu prawdy w korporalnych wnętrzach innych postaci: „Hamlet ciągle mówi o tym, co jest w sensie anatomicznym i fizjologicznym we wnętrzach innych ludzi” (Hillman, 2000, s. 311). Także współczesnego Hamleta zastanawia, co kryje ludzkie wnętrze, bowiem to, co na zewnątrz, budzi jego sceptycyzm i pozostawia w stanie niepewności. Ponieważ ciała innych są „zamknięte” i niedostępne, jak na przykład ciało zmarłego ojca (którego granice zostały dodatkowo uszczelnione śmiercią przez otrucie, na ciele dające objawy trądu; ciało zmieniło się w skorupę), Hamlet zaczyna ujawniać obsesję na punkcie tego, co skrywa cielesna powłoka własna i innych. Do tych wewnętrzności zaliczają się także kości, pełniące u Szekspira kilka funkcji. Jak podaje Marjorie Garber w *Profiling Shakespeare*: „Kości u Szekspira mogą boleć, grzechotać, być obiektem kpin, zmielone, obgryzane, pocięte na kawałki, lub bardziej pokojowo, mogą leżeć w namiocie albo w grobie. Zwykle nie są «nastawione», ale jak najbardziej mogą być «zwichnięte»” (2008, s. 138).

Poczucie rozbicia, braku jedności ze światem, który sam pogrążył się w chaosie, wywołuje potrzebę odnalezienia łącznika, rzeczy, elementu, który

umożliwi ustanowienie nowego porządku i da poczucie stabilności. Dla Hamleta będzie to oznaczało poszukiwania „tego czegoś”, wyjście poza umysłowo-intelektualny wymiar obcowania ze światem, i ostatecznie cielesne poczucie bycia w świecie. To ostatnie nastąpi w scenie cmentarnej dzięki zetknięciu z namacalnym dowodem własnej korporalności, organiczności, ale i przemijalności. Jednak ze względu na procesualny charakter tych poszukiwań, nastąpi też dla Hamleta odsunięcie w czasie spełnienia fantazji o zintegrowanym działaniu poszczególnych części i próby przywrócenia stanu równowagi. W kontekście mojej interpretacji *Hamleta*, akcja dramatu napędzana jest próbą zrealizowania tej fantazji, która jest zarazem przenikającą dramat nostalgią za odzyskaniem utraconej pełni, doświadczeniem kompletności i odzyskaniem kontaktu z własną cielesnością. Dekonstrukcja porządku antropocentrycznego to warunek konieczny przełamania kryzysu tożsamościowego Hamleta i po-składania siebie na nowo.

Hamleta z grabarzem słowna gra w kości

Próba spełnienia fantazji o organicznej jedności prowadzi Hamleta przez jego trzewiowe i kostne zaabsorbowanie, wiodąc go na cmentarz. Tradycyjne odczytania sceny cmentarnej koncentrują się wokół motywu *memento mori* i *vanitas*, śmierć zaś przedstawiana jest jako „negacja”. W humanistycznych interpretacjach tej sceny dominuje motyw uniwersalizacji śmierci z rytem religijnym lub metafizycznym; bywa, że śmierć przedstawiana jest jako przejście do wieczności. Koncepcje „trwania” po śmierci są zakorzenione w kulturze humanistycznej i poniekąd służą „przedłużeniu ważności” tożsamości antropocentrycznej. Odczytanie posthumanistyczne przenosi punkt ciężkości z wymiaru metafizycznego, abstrakcyjnego i wanitatywnego na wymiar organiczny, fizykalny i przyziemny. Perspektywa posthumanistyczna ukazuje cmentarz w kategoriach żywego

nekroekosystemu, wychodzącego poza dualizm żywe/martwe. Ciekawy tajemnic życia pozagrobowego Hamlet w scenie cmentarnej ma okazję wyjść poza humanistyczne ograniczenia myślenia o miejscach pochówku i ich zawartości jako o statycznych miejscach spoczynku martwych ciał. Martwe ciało jest żywe inaczej. Ekologiczne terestrialne trwanie – dzięki ponownemu włączeniu do cyklu życia tego, co uznane za martwe w procesie rozkładu, rozpadu i recyklingu szczątków – to nowa logika myślenia o życiu pozagrobowym. Hamlet ma też okazję organoleptycznie potwierdzić to, o czym pisze w pracy *Nekros* Ewa Domańska, czyli nowy ontologiczny status szczątków ludzkich, rozumianych jako wielogatunkowa forma życia, organiczny habitat i ogniwo w łańcuchu troficznym (zob. 2017, s. 31). Scena cmentarna to poniekąd także lekcja anatomii i biologii.

Hamlet trafia na cmentarz wraz z Horacjem tuż przed pogrzebem Ofelii. Nieświadomy tego faktu, zaczyna towarzyszyć grabarzom w rozkopywaniu grobów, odkopywaniu ludzkich szczątków i wydobywaniu z nich kości oraz, w dość widowiskowy sposób – czaszek. Dialog Hamleta (nastawiacza kości) z grabarzem (odkopywaczem kości) można porównać do gry słownej w kości. Z kolei grabarz, nie mając świadomości, z kim ma do czynienia, bez oporów dowcipkuje przy pracy, żartując sobie ze „świętych” ludzkich kości i wzbudzając tym niesmak Hamleta. Grabarz wbija się łopatą w ziemię, niekiedy pewnie uderzając nią i roztrzaskując ludzkie kości, niekiedy natrafiając na trwalsze i mocniejsze kostne pozostałości, czyli czaszki (obrywające „po łysinie cmentarnym szpadlem”). Część z nich pozbawiona jest dolnych szczęk, wydobywa się z nich „robactwo”, jak na przykład wspomniana w wersji angielskiej (czaszka) „My Lady Worm’s” (5.1.82), co dla Hamleta – obserwatora spektaklu ekshumacyjnego (odgrywanego ze swadą przez grabarzy) – wygląda makabrycznie i zarazem groteskowo. Taka rozkopana czy wręcz wykopana spod ziemi nekrobiotyczna wspólnota –

tworzona przez ludzkie szczątki i wszelkie organizmy zamieszkujące wspólnie grobowe lokum – która nie powstała intencjonalnie, lecz na styku relacji, zetknięć i mieszania się, stanowi zagrożenie dla antropocentrycznej męskiej tożsamości.

W Hamlecie nadal trwa konflikt tożsamościowy, na co wskazuje zmienny ton wypowiedzi w scenie cmentarnej. Raz jest on kpiarsko-sardoniczny:

„Wystarczy tknąć łopatą grunt, a widzi się, jak zaiste gruntowna może być odmiana losu”, co w wersji angielskiej brzmi: „Here is fine revolution an we had the trick to see’t” (5.1.85-86) i pozwala odczytać ten fragment w kontekście pośmiertnej zmiany statusu osoby, której częścią kiedyś były aktualnie odgrzebane szczątki. „Fine revolution” może odnosić się do ostatecznej (wyraz *fine* ma konotacje z *finality*, czyli końcem) zmiany w hierarchii. Przyjawszy za punkt odniesienia hierarchię społeczną, wykopane szczątki zyskują taki „status”, jaki przypisywany jest robakom. W odniesieniu do tego fragmentu Randall Martin pisze o biocentrycznym przesunięciu statusu społecznego do poziomu „robaków” (2015, s. 159). Choć Hamlet zdradzi, że: „Na samą myśl [o zmianie] własne kości mnie bołą”, jego somatyczna reakcja potwierdza zakorzenienie podmiotowości w ciele, w samych „kościach”. To „wkościachczucie” jest też przeczuciem przyszłości, intuicją płynącą z korporalnego wnętrza, które „wie”, że czeka je rozkład, rozpad i wieczne życie organiczne.

Innym razem bezpardonowe obchodzenie się z ludzkimi szczątkami przez grabarza budzi chwilowy antropocentryczny impuls w Hamlecie: „A ten drab rzuca nią o ziemię – jakby to była ośła szczeka, którą Kain popełnił pierwsze morderstwo! Teraz triumfuje nad nią ten dureń, a przecież mógł to być tęgi łeb jakiegoś intryganta, jednego z tych, co to samego Boga chcą przechytrzyć”.

Hamlet kieruje swoją uwagę językowo-zmysłowo-imaginacyjną w stronę wydobywanych czaszek. Dostrzega, że: „Wcześniej w tej czaszce poruszał się język, płynął z niej śpiew”. Odkopywane czaszki bardzo szybko przestają być anonimowe. Hamlet zaczyna „myśleć czaszkami”, doprawiając niektórym niezwykle skrócone i skondensowane *curriculum vitae*, z czaszki wróżąc na temat tożsamości dawnego właściciela lub właścicielki: kim był/a, co robił/a, jak się zachowywał/a i wyglądał/a? Jak twierdzi Michael Neill:

Czaszka stanowi jednocześnie najbardziej znaczący i pusty z ludzkich znaków. Jednocześnie przywołując i parodiując głowę – będącą źródłem wszelkich znaczeń, wylęgarnią wszelkiej interpretacji – czaszka działa jako osobliwie i złowieszczo atrakcyjne lustro dla patrzącego, wciągając „ja” w niekończące się narracje (1997, s. 234-235).

Bezimienni lokatorzy mogił zyskują status osób wykonujących różne zajęcia w dawnym życiu. *Cranium* wydobyte spod ziemi to archeologiczny skarb, relikwiot odsyłający do minionego życia: adwokata, dworaka, spekulanta dobrami ziemskimi, jak fantazjuje Hamlet, a nawet do konkretnej osoby. Gdy wydobyta spod ziemi czaszka zostaje performatywnie okrzyknięta przez garbarza „czaszką Yoricka, królewskiego błazna”, Hamlet w pierwszej chwili nie dowierza. Wyciąga rękę po niepewnej proveniencji *cranium*, by samemu poczuć ciężar gatunkowy spotkania człowieka z umarłym i z przejęciem wypowiedzieć kultowy Szekspirowski i Hamletowy performatyw: „Biedny Yorick!”.

Był niewyczerpanym źródłem żartów; fantazja aż go roznosiła.

Tysiące razy woził mnie na grzbiecie. A teraz – obrzydzenie mnie

przejmuje na samą myśl, zbiera mi się na wymioty. Tu były te wargi, które całowałem sam nie wiem ile razy. I gdzież teraz twoje docinki? Twoje podskoki, piosenki, popisy dowcipu, po których biesiadnicy pod stół spadali ze śmiechu? Nic nie pozostało? Nie zakpisz z własnych wyszczerzonych zębów? Tak ci szczeka opadła? To skocz przynajmniej do gotowalni pięknej damy. Powiedz jej, że może się malować na cał grubo, a też w końcu doczeka się takiej fizjonomii. Może ją rozśmieszysz.

Zdaniem Hillmana, podmiotowość Hamleta jest najbardziej ucieleśniona właśnie w scenie cmentarnej (2007, s. 111). Hamlet przekonuje się, że jest podmiotem ucieleśnionym: czuje obrzydzenie („how abhorred in my imagination it is”; 5.1.176-7), zbiera mu się na wymioty („My gorge rises at it”; 5.1.177). Wspomnienie o wcześniejszej kompletnej postaci królewskiego błazna w porównaniu ze szczątkowym (biednym) Yorickiem, wywołuje obrzydzenie w Hamlecie, a jego tożsamość przechodzi finalne turbulencje. Hamleta stanięcie twarzą w twarz z obiekto-abiektem, jakim jest ludzka czaszka (w tym spersonalizowana czaszka znanego mu z dzieciństwa królewskiego błazna), to zmierzenie się nie tylko z poczuciem „ja” zbudowanym na umysłowości i wyparciu męskiej cielesności. To (także) właśnie szansa na zintegrowanie siebie z tym, co cielesne (mineralne i powracające do ziemi), na uznanie materialności i fizyczności, w tym metamorfoz ciał aż po ich dekompozycję i przyjęcie zmiany formy istnienia w obiegu materii za część własnej tożsamości, posthumanistycznej tożsamości męskiej. W ramach tej tożsamości Hamlet doznaje wstrząsu trzewno-kostnego w kontakcie z „żywą” czaszką⁷.

Czaszka „przemawia”, łącząc ze sobą trzy czasy: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Ludzka czaszka, jeśli dogłębnie ją zbadać, zawiera w sobie

informacje z przeszłości, może więc sporo powiedzieć o właścicielu, na przykład o jego płci, przebytych chorobach czy długości życia. Jej aktualna kondycja mówi o stanie rozkładu Ziemianina, o tym, na jakim etapie w obiegu materii się znajduje. Przepowiada też przyszłość każdego posiadacza czaszki, mianowicie jego śmierć i przemijalność. Jeszcze nie całkiem obrócony w proch, Yorick powraca spod ziemi, wykopany ze swojego ziemskiego łoża przez grabarzy. Popularna w czasach Szekspira praktyka rozkopywania grobów, by złożyć w tym miejscu kolejnych zmarłych, niechybnie prowadziła do odnajdowania w ziemi kości ludzi dawniej pogrzebanych i przenoszenia ich do *carnarium*. Czaszka stanowi najbardziej charakterystyczną i zindywidualizowaną część szkieletu, pozbawiony ciała uprzedmiotowiony podmiot i zarazem upodmiotowiony przedmiot o spektralnych właściwościach, mający moc przywoływania przeszłości, wspomnień, dawnych tożsamości. Czaszka to również potężna synekdocha, bowiem przywołująca obraz szkieletu lub nawet głowę człowieka „z krwi i kości”.

O związkach czaszki Yoricka z czasem teraźniejszym i przeszłym pisze Jerzy Limon:

Widać tu, że metaforyzacja polega niejako na podwojeniu, a nawet zwielokrotnieniu metonimicznym: czaszka w *Hamlecie* jest synekdochą szkieletu, ten zaś staje się znakiem żyjącego kiedyś człowieka, błazna dworskiego o imieniu Yorick, a kontrast pomiędzy tym co widzimy (czaszką), a tym co Hamlet mówi o swym wielkim przyjacielu z dzieciństwa, jest kontrastem dwóch czasów (przeszłość – teraźniejszość), w którym człowiek materialnie ulega deformacji czy anihilacji, a to z kolei podpowiada odczytania metaforyczne (czas sprawia, że to, co materialne, staje się

niematerialne), gdyż ten sam kontrast implikuje, że czas teraźniejszy nieuchronnie też będzie kiedyś czasem przeszłym, a to co się stało z Yorickiem, jest naszym wspólnym losem, przez co w odbiorze czaszka staje się metaforą zarówno czasu, jak i jak i nieuchronności przemijania i śmierci (2002, s. 13).

Wiele rzeczy ma okazję ujrzeć Hamlet w oczodołach Yoricka: trzy temporalności, śmierć i życie, budzące lęk i fascynację życie pozagrobowe, ludzkie i nie-ludzkie przeznaczenie, wszystko i nic. Hamlet już wie i, co ważniejsze, rozumie to, o czym wiedział i co rozumiał przed nim grabarz: „Aleksander umarł; Aleksandra pochowano; Aleksander obrócił się w proch; proch to ziemia; z ziemi bierzemy glinę; i czemuż by tą gliną, w którą Aleksander się przemienił, nie miał ktoś zatkać beczki z piwem?”. Hamlet w końcu uznaje swą śmiertelność, przyznaje że ludzkie sprawstwo leży „na przecięciu”, a nie jest tożsame z działaniami intencjonalnego podmiotu, potwierdza, że jest kwintesencją prochu, materią w obiegu, podobnie jak inni, np. przywołany przez niego Aleksander Wielki. *Nolens volens*, Hamlet z czaszką w dłoni detronizuje człowieka (mężczyznę) w ujęciu humanistycznym, oferując tym samym wkład w humanistykę ekologiczną.

Hamlet bez czaszki?

Nad kośćmi w *Hamlecie* można się pochylić. Mogą być złamane, mieć zerwane połączenia z innymi kośćmi. Mogą wymagać nastawienia, naprawy i wyleczenia. Mogą służyć do gry, mogą się o siebie obijać. Kości wcześniej były Poloniuszem, Ofelią, Laertesem, Klaudiuszem, Gertrudą, ojcem Hamleta, a nawet samym Hamletem. Kości mogą wylatywać z grobów i siać grozę. Mogą boleć. Można w kościach czuć własny los. Najbardziej

zindywidualizowane kości, a raczej asemblaże kostne, czyli czaszki, mogą w *Hamlecie* być przedmiotem kontemplacji i spekulacji na temat życia dawnych zacnych lub mniej zacnych właścicieli. Mogą leżeć w ziemi. Może im opadać szczęka. Mogą być niekompletne, być pozbawione fragmentów szczęki, lecz i tak mogą zacząć same „przemawiać” językiem natury o fizycznych, chemicznych i biologicznych procesach w ziemi. Mogą obrywać szpadlem, być wyrzucane w powietrze niczym przedmioty (piłki?). Mogą stanowić miejsce żeru dla podziemnego robactwa, które za nic ma antropocentryczne drabiny i społeczne hierarchie. Mogą napawać obrzydzeniem, cuchnąć. Czaszki może też wypełniać ziemia, a w końcu wraz z kośćmi same mogą zmienić się w proch. Czaszki dają nadzieję na wieczne trwanie, dzięki któremu posthumanistyczny Hamlet ocaleje. Sięgając, gdzie dotychczas tylko wzrok grabarza sięgał, Hamlet w końcu pojmuje, „Do jakich przyziemnych celów możemy w końcu posłużyć” (akt V, scena 1).

O posthumanistycznym potencjale sceny cmentarnej z udziałem czterech żywych mężczyzn (dwaj grabarze, Hamlet i Horacio), kilku czaszek (czaszka Yoricka i anonimowe czaszki) oraz wielu innych: niekompletnych ludzi, rozkładających się lub szczątkowych, niewiele napisano. Akt V, scena 1 Szekspirowskiego *Hamleta* zawiera ikoniczną scenę konfrontacji (a może interakcji) Hamleta z jednym z zachodnich symboli śmiertelności – *cranium*. Lecz co takiego tkwi w obrazie przedstawiającym mężczyznę trzymającego w ręku czaszkę innego mężczyzny, że jako wizualna synekdocha śmiertelności (i śmierci) przeszedł do historii teatru?

Niewątpliwie jednym z bardziej rozpoznawalnych wyobrażeń czaszek w kulturze zachodniej jest czaszka Yoricka dzierzona przez Hamleta. Samodzielnie, w oddzieleniu od Hamleta czaszka Yoricka symbolizuje i oznacza nieco inne rzeczy od tej, będącej w chwilowym kontakcie czy też

przywłaszczeniu przez Hamleta. Hamlet bez czaszki jest nie do pomyślenia. Od wieków malarskie, poetyckie, filmowe, artystyczne, filozoficzne echa powołania przez Szekspira do życia (w dramacie) *cranium* Yoricka wybrzmiewają coraz głośniejsze i intensywniej w różnych obszarach kultury, w tym w kulturze popularnej. Hamlet to: „ten pan w śmiesznym stroju z czaszką” (jak ocenił go w prywatnej rozmowie pewien dziesięciolatek), „człowiek, który ciągle rozmyśla o śmierci” (czego dowiedziałam się od licealistki) czy też „mężczyzna w czerni gadający z czaszkami i grabarzami” (to z kolei wynotowałam z rozmowy ze studentem) oraz „znajomy biednego Yoricka” (co zabawnie podsumował mój znajomy obeznany z treścią dramatu). Jak widać, Hamlet w oderwaniu od czaszki i motywu śmierci nie istnieje.

Szczególne znaczenie ma czaszka dla teatru. Jak podaje Graham Holderness, jest to najsłynniejszy rekwizyt w historii dramatu i prawdopodobnie też w kulturze zachodniej (2007, s. 225). Szekspir nie mógł go „przeoczyć” komponując tragedię, w której trup ściele się gęsto, a niektóre trupy nawet pozwalają odsłonić swoje najtrwalsze – „kostne” wnętrza. Niektórzy giną w toku akcji dramatycznej, tak jak Hamlet czy Ofelia, lecz nie zdążają się „rozłożyć”, by w akcie pośmiertnego ekshibicjonizmu obnażyć swoje cenne kości, inni, będąc już w kostnym stanie rozkładu, zostają odkopani. Tym ostatnim, dawniej właścicielom różnej maści głów, pozostałości tych głów wylatują do góry w powietrze – wyrzucane przez grabarza z mogił.

Hamlet sięga tylko po jedną z odgrzebanych czaszek, tylko jednej dotyka, zaś pozostałe trzyma na dystans, nawiązując z nimi kontakt wzrokowy. O ile kontakt wzrokowy dystansuje i nadal tworzy podział na podmiot i przedmiot, dotyk znosi ten dystans, tak doświadczalnie, jak i w sensie ontologicznym. Dzięki namacalności czaszki Yoricka, Hamlet poznaje, co jest z nim tożsame.

W scenie cmentarnej Hamleta postrzeganie śmierci, rozpadu i przemijania ulega transformacji. Jako „zunifikowany i zindywidualizowany podmiot humanizmu” (Bakke, 2007, s. 3), Hamlet patrzyłby na te zjawiska jedynie z lękiem. W scenie cmentarnej jest mowa o kilku wydobytych na powierzchnię czaszkach, postludzkich śladach (rozumianych jako wciąż żywe) wcześniejszej ludzkiej formy. Widoczne jest u niego myślenie o ciele na poziomie biologicznym w kategoriach materialności. Bakke przypomina, że jest takie myślenie jest posthumanistyczne, bo odsyła do kategorii *zoe*, czyli tego, co stanowi życie (s. 3). Ewa Domańska twierdzi, że:

Chodzi o życie jako takie (*life itself* lub *zoe*), także życie syntetyczne oraz nekrożycie, w różnych jego przejawach, formach i ujawniające się na różnych poziomach (od życia na poziomie molekularnym, do makroorganizmów i kompleksowych technologii) oraz badanie relacji, które je wspierają i wzbogacają (2014, s. 127).

Zamiast refleksji nad niepewnym wymiarem życia pozagrobowego, Hamlet zaczyna wnikać pod powierzchnię (grobow), zastanawiając się nad biologicznymi procesami dekompozycji: „jak długo człowiek może przeleżeć w ziemi, zanim zgnije?” oraz szerzej, nad możliwością fizycznego trwania i realizacją fantazji o organicznej jedności z innymi organizmami, przemiany w proch i zespolenia z ziemią/ze światem, z którego się powstaje, nie zaś nań przychodzi. Stopniowe uświadamianie sobie przez Hamleta własnej potrzeby przynależności do ziemi, zespolenia prochu (jego samego) z gliną spowoduje, że antropocentryczny Hamlet rozwiąże konflikt tożsamościowy na korzyść „stawania się z”, powracania i trwania dzięki Innym w obiegu materii. Somatyczne reakcje Hamleta na widok i dotyk czaszki będą tylko oznaką jego zrozumienia, że tożsamość czuje się we własnych kościach, gdyż jest

ona w tych kościach zapisana.

Cóż jeszcze może dostrzec Hamlet, zaglądając w głąb czaszki Yoricka? Antropoceński Hamlet przygląda się swoim poprzednim wcieleniom. Grzebiąc w swym rodowodzie, znajduje tam swego przodka w trakcie melancholijnych rozmyślań kierowanych do Yoricka; poprzednika ubolewającego nad człowieczym, skończonym losem; dawnego krewnego humanistę, z niechęcią patrzącego na ludzkie szczątki w obiegu materii. Ten „ostatni” Hamlet patrzy na siebie oczami Yoricka i widzi siebie – groteskowo przemawiającego do drogiej mu kości, która odpowiada liminalną obecnością, hipnotyzuje przepastnością oczodołów śmierci i emanuje grobowym zapachem ziemi. Następuje wzajemne odwrócenie relacji patrzącego i obserwowanego. Tym, który patrzy, może być nie tylko Hamlet, ale też Yorick. Ponadto kontakt haptyczny z czaszką powoduje, że zanika podmiot i przedmiot. Co/kto kogo/co dotyka?

Perspektywa posthumanistyczna sprawia, że utrzymanie męskości Hamleta w ujęciu humanistycznym jest niemożliwe wobec wyzwań współczesności, antropocenu, tak bardzo potrzebującego przemyślenia koncepcji człowieka, człowieka przemyślanego. Hamlet posthumanistyczny, który traci swój antropocentryczny kościec, może być nawet posądzony, jak dawniej, o „niemęskość”, o porzucenie swej antropocentrycznej zbroi na rzecz uznania swego materialnego, cielesnego jestestwa, w kulturze kojarzonego z tym, co niemęskie lub wręcz kobiece.

Obdarowując Hamleta samym zainteresowaniem ludzką anatomią (o czym można przekonać się już w akcie I), Szekspir ostatecznie zdecyduje, by w scenie 5 prawdziwe ludzkie kości dosłownie trafiły do rąk księcia, by poczuł ich paskudny zapach, by zajrzał wprost w oczodoły czaszki, by wsłuchał się w głos kości z przeszłości, i w końcu, by otrzymał przedsmak tego, czym sam

się kiedyś stanie. W antropocenie Hamleta „rozmowa” z czaszką nabiera innego znaczenia. Ten bodajże najbardziej rozpoznawalny bohater tragiczny podczas swoich ontologicznych wędrówek mentalnych ma szansę w końcu potwierdzić własne organiczne jestestwo, praktycznie pod koniec tej wędrówki. Mam nadzieję, że moje odczytanie przyczyni się do rozbudowania refleksji nad męskością w dramacie, a nawet zachęci do wystawiania *Hamleta* w duchu posthumanistycznym, do przełamywania genderowych stereotypów. Istnieje pilna potrzeba powołania do życia Hamleta dla teatru w dobie antropocenu, z tak bardzo teraz potrzebną propozycją męskiej tożsamości manifestującej się w organiczności i śmiertelności rozumianej jako podległość wszystkich istot obiegowi materii. Hamlet powinien przypomnieć sobie, że z czaszką mu do twarzy...

Wzór cytowania:

Sosnowska, Monika, *Z czaszką mu do twarzy: refleksje nad posthumanistyczną tożsamością Hamleta*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, DOI: 10.34762/3kw3-bp66.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

DOI: 10.34762/3kw3-bp66

Autor/ka

Monika Sosnowska (monika.sosnowska@uni.lodz.pl) – dr nauk humanistycznych, specjalizująca się w literaturoznawstwie i naukach o kulturze. Pracuje w Katedrze Studiów Brytyjskich i Wspólnoty Narodów (WSMiP, Uniwersytet Łódzki). Członkini Międzynarodowego Centrum Badań Szekspirowskich Uniwersytetu Łódzkiego; sekretarz akademicki czasopisma „Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and

Performance" (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego). Prowadzi badania i publikuje głównie w zakresie posthumanizmu, ekokrytyki i twórczości Szekspira. ORCID: 0000-0001-7520-6335.

Przypisy

1. Jest to jedyna sztuka Szekspira, której poświęcone zostało czasopismo naukowe, zatytułowane „*Hamlet Studies: An International Journal of Research on the Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke*” (wydawane w latach 1979-2003 przez Vikas Publishing House, New Delhi). Natomiast czasopism za zakresu badań nad twórczością Szekspira, o globalnym zasięgu, jest znacznie więcej. Do najbardziej uznanych należą: „*Shakespeare*” (Taylor & Francis Group), „*Shakespeare Quarterly*” (Oxford University Press), „*Shakespeare Survey*” (Cambridge University Press), „*Shakespearean International Yearbook*” (Routledge), czy też „*Shakespeare Studies*” (Farleigh Dickinson University Press). Żaden inny dramatopisarz, pisarz czy poeta nie cieszy się taką popularnością wśród badaczy i krytyków, o czym zaświadcza nie tylko liczba czasopism i ich zawartość, ale także rosnąca z roku na rok liczba publikacji książkowych, w tym monografii i zbiorów artykułów lub esejów.
2. Jeśli dosłownie odczytać to zestawienie, to nimb tajemniczości nadal otacza ten dramat, nawet w popkulturze, która się nim karmi, by jednocześnie z lubością serwować jego parodie i tzw. wariacje na temat. Z kolei Eliot (w roli krytyka literackiego) był zawiedziony *Hamletem*, przyglądając się mu jako kompozycji artystycznej i nazywając ją fiaskiem. Według niego Szekspir tak niefortunnie skonstruował tytułowego bohatera, że nie pozwolił mu na wyrażenie targających nim uczuć pod postacią np. sytuacji, ciągu wydarzeń lub zestawu przedmiotów. Krytyk, zajęty poszukiwaniem „obiektywnego korelatu”, uznał dramat za wybrakowany, gdyż go w *Hamlecie* nie znalazł. Po ponad stu latach od czasu krytyki *Hamleta* przez Eliota widać, że wyraziste sformułowanie „Hamlet literacką Mona Lisą” przylgnęło do *Hamleta* bardziej (i zyskało pozytywne konotacje) niż bezsprzecznie pejoratywne stwierdzenie: „Hamlet artystycznym fiaskiem”. Por. T.S. Eliot, 1998, s. 118.
3. „Let him die” po trzykroć pojawiło się w wystąpieniu Furnessa *Shakespeare or What you will?* wygłoszonym na Uniwersytecie Harvardzkim w 1908 roku. Zebrani usłyszeli, jak błagał, by zostawili *Hamleta* w spokoju i zajęli się innymi sztukami Szekspira (cyt. za: Thompson, Taylor, [w:] Shakespeare, 2006, s. 1). Tempo, w jakim przybywało wydań publikacji poświęconych tragedii duńskiego księcia, było zbyt szybkie, stąd apel amerykańskiego redaktora.
4. Robaki to organizmy należące do królestwa zwierząt, m.in. owady nekrofagiczne (owady żywiące się rozkładającą tkanką denata): muchówki, chrząszcze i motyle w formach larwalnych, oraz pierścienice (dżdżownicowate odżywiające się związkami organicznymi zawartymi w rozkładających się roślinach i szczątkach zwierząt). O robakach w *Hamlecie*, ich znaczeniu kulturowym i ekosystemowym, z analizą wybranych scen z dramatu, opublikowałam artykuł: Sosnowska, 2020.
5. O ile nie podano inaczej, korzystam z tłumaczenia Stanisława Barańczaka. Cytaty z oryginału za: Shakespeare, 2006.
6. Maciej Słomczyński przetłumaczył fragment brzmiący „The time is out of joint: O cursed spite, That ever I was born to set it right!” (1.5.186-187) jako: „Czasie zwichnięty! – Jak ci nie

złorzeczyć? / Po cóż rodziłem się, by cię wyleczyć?”, podobnie jak Władysław Tarnawski: „Zwichnięty czas, w przeklętym ja momencie / Rodziłem się, by leczyć to zwichnięcie”. U Stanisława Barańczaka znajdziemy: „Ten czas jest kością wyłamaną w stawie / Jak można liczyć, że ja ją nastawię?”. Spośród wielu wyborów translatorskich, na potrzeby moich analiz skłaniam się ku korporalnemu odczytaniu. Trudności przekładowe omawia Marta Gibińska, 2000.

7. Gdyby w scenie cmentarnej, szczególnie podczas konfrontacji z czaszką Yoricka, poddać Hamleta badaniu z wykorzystaniem rezonansu magnetycznego, można oczekiwać, że pobudzeniu uległyby (ukryte w jego *cranium*) struktury układu limbicznego, czyli obszary mózgu związane z odczuwaniem obrzydzenia czy strachu.

Bibliografia

Bakke, Monika, *Ciało nigdy nie jest jednością* – rozmowa z Moniką Bakke, „Tekstualia” 2007 nr 1, https://tekstualia.pl/files/ac5820e1/cialo_nigdy_nie_jest_jednoscia.pdf [dostęp: 12 I 2022].

Domańska, Ewa, *Humanistyka afirmatywna: płeć i władza po Butler i Foucaulcie*, „Kultura Współczesna” 2014 nr 4.

Domańska, Ewa, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, PWN, Warszawa 2017.

Eliot, T.S., *Hamlet*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel i in., Znak, Kraków 1998.

Gajowski, Evelyn, *The Arden Research Handbook of Contemporary Shakespeare Criticism*, Bloomsbury, London 2020.

Garber, Marjorie, *Profiling Shakespeare*, Routledge, London 2008.

Gibińska, Marta, „*The time is out of joint*”, czyli o tkance słów, [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, red. O. Kubińska, W. Kubiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.

Hamlet: The State of Play, red. S. Massai, L. Munro, Bloomsbury, London 2021.

Harris, Jonathan Gil, *Shakespeare and Literary Theory*, Oxford University Press, Oxford – New York 2010.

Hillman, David, *Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.

Hillman, David, *The Inside Story*, [w:] *Historicism, Psychoanalysis and Early Modern Culture*, red. C. Mazzio, D. Trevor, Routledge, New York 2000.

Holderness, Graham, „I Covet Your Skull”: Death and Desire in „Hamlet”, „Shakespeare Survey” 2007 nr 60.

Kott, Jan, *Szekspir współczesny*, PIW, Warszawa 1965.

Limon, Jerzy, *Między niebem a sceną: przestrzeń i czas w teatrze, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2002.

Neill, Michael, *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1997.

Randall, Martin, *Shakespeare and Ecology*, Oxford University Press, Oxford 2015.

Shakespeare, William, *Hamlet, książę Danii*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo W Drodze, Poznań 1995.

Shakespeare, William, *Hamlet*, przeł. W. Tarnawski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.

Shakespeare, William, *Hamlet*, red., wstęp, A. Thompson, N. Taylor, Bloomsbury, London 2006.

Shakespeare, William, *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

Smith, Bruce R., *Shakespeare and Masculinity*, Oxford University Press, Oxford 2000.

Sosnowska, Monika, *Co zjada Hamleta? Robaki jako aktywni aktorzy w elsynorskiej (i nie tylko) gastronomii*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2020 nr 6.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/z-czaszka-mu-do-twarzy-refleksje-nad-posthumanistyczna-tozsamoscia-hamleta>

MĘSKOŚCI

Męski tancerz i jego rola w widowiskach teatralnych XVI-XVIII wieku

Anna Reglińska-Jemioł Uniwersytet Gdański

The male dancer and his role in theatrical performances of the 16th-18th centuries

The beginning of the 19th century brought an absolute domination of women on the ballet stage (although they had to face the challenge of mastering the language of dance created by men and originally intended for them on the professional stage). The process of feminisation, also in this 'symbolic' aspect, which theatrical dance was undergoing from the nineteenth century directed the research by dance theorists towards the so-called problem of the male dancer (Burt, 2007). However, the complexities of the code of masculinity can be viewed at all the stages of the development of the forms of choreography, i.e. from the dance intermedia of the Renaissance to the autonomous, in terms of content, *action ballets* of the Enlightenment (referring, inter alia, to the images of the androgynous figures of the burlesque ballets of the time of Louis XIII, or the phenomenon of *cross-casting* of the court ballet of the Sun King era).

Keywords: ballet; masculinity; theatre of past eras; cultural patterns; the body

Jeśli idzie o Duporta¹, to mam od dawna podziw dla niego i jestem mu wierny. Publiczność z trudem powstrzymała się od oklasków, które król rozpoczął. Słyszałem z mojej łóżki głos Jego Majestatu, zachwyty wzniosły się do szafu. Trwało to trzy kwadranse. Duport prezentuje tę grację, jaką widzieliśmy u niego w Paryżu, w *Cyruliku*. Nie wyczuwa się wysiłku; powoli

taniec ożywia się, kończy uniesieniem i spełnieniem uczucia jakie chce wyrazić. To wszystko jest uosobieniem, do jakiego ta sztuka jest zdolna. Vestris, Taglioni, jak powszechnie tancerze, początkowo nie może ukryć wysiłku; poza tym ich taniec nie ma wcale progresji. W ten sposób nie osiągają nawet stanu namiętności, pierwszego celu sztuki [...]. Uwielbienie, poza rozkoszą, to prawie cała domena tej sztuki tak hermetycznej. Oczy, czarujące błyskiem dekoracji, oryginalność układów, winny przygotować duszę do żywej i czulej uwagi na uczucie jakie kroki tancerzy odmalowują (Stendhal, 2007, s. 62-63)².

Zarys problematyki

Na historię baletowych realizacji można spojrzeć w perspektywie wzajemnych relacji ruchu ciała i dramaturgicznej narracji czy też wzorców estetyczno-kulturowych ją kształtujących. Jednym z kierunków badań nad miejscem tancerza, czy szerzej: ciała męskiego w ruchu w dawnych widowiskach staje się ustalenie wewnątrzstrukturalnej relacji między „instytucjonalnymi” uwarunkowaniami przestrzeni, w których takie realizacje miały miejsce, a społecznymi oczekiwaniami wobec ich prezentacji. Ze względu na specyfikę materii badawczej studium takie przybiera charakter interdyscyplinarny i uwzględnia tekstualny i kulturowy charakter analizowanych dokumentów. Kulturowy obraz ciała stanowił o mocy narzuconych formie tańca reguł, ograniczeń, obowiązków wynikających z naśladowania konkretnych wzorców, ale także i wyzwań. Zaś proces przepracowywania tradycyjnych kodów ruchowych implikował nieustannie rozwój choreografii. Anya Peterson Royce zauważa:

Tak jak doceniliśmy rytuał i dramat społeczny za zawarty w nich

skondensowany przekaz, tak powinniśmy docenić ruch i taniec jako formy zarazem najbardziej i najmniej odporne na zniekształcenie i sprzeniewierzenie. Dzięki nim otrzymujemy precyzyjne i zniuansowane sposoby badania kultury zarówno w jej rzeczywistych ucieleśnionych przedstawieniach, jak i w sferze pamięci o nich (2014, s. 25).

Jak konstruuje się pojęcie męskości w choreografiach widowisk teatralnych do XVIII wieku? W badaniach analizujących formy obecności choreografii na scenie zwraca się uwagę, w jaki sposób jej struktura wymuszała konkretną, zmieniającą się i ewoluującą na przestrzeni epok ramę widowiskową – przekaz treściowy, scenografię, przestrzeń sceniczną, kostium. Na estetykę danej formy tanecznej wpływały w ciągu wieków liczne determinanty: kulturowy sposób postrzegania ciała, kody ubioru, stereotypy płciowe, dominujące trendy muzyczne etc. Zatem konieczne wydaje się rozpatrywanie jej w szerszym (historycznym) kontekście wiedzy kulturowej. Ścisły związek idei twórczej ze sposobem i miejscem zaistnienia spektaklu o charakterze tanecznym jest znamieny dla strategii artystycznych kultury dworskiej epok dawnych, wpisujących dzieła te w określoną sferę społecznej komunikacji i czyniących tym samym z choreografii widowisko kulturowe. Na aspekt ten zwraca uwagę Mark Franko, przybliżając spektakularną formę inscenizacyjną widowiska dworskiego *Le Balet comique de la Royne's* z 1581 roku (2015, s. 32-50). Ciało w ruchu³ było bowiem wówczas nośnikiem treści projektowanych kulturowo – nie zaś jedynie zapisem przeżyć bohatera i ich ekspresji tanecznej.

Procesowi wypracowywania ostatecznego modelu profesjonalnego widowiska baletowego towarzyszył od początku wyraźny podział pełnionych w nim funkcji ze względu na płeć. Mężczyźni byli mistrzami ceremonii

dworskich i odpowiadali za organizację widowisk o charakterze teatralnym, choreografami, pedagogami, krytykami i teoretykami tańca⁴, proklamując autorytatywnie obowiązującą doktrynę estetyczną (w pewnym sensie gwarantując dostępność tej formy tylko gronu mężczyzn, i to szlachetnie urodzonych). Ciało kobiece musiało z jednej strony borykać się z opanowaniem techniki stworzonej przez mężczyzn i dla nich początkowo przeznaczonej, a z drugiej – odnaleźć się w skojarzeniach wizerunkowych narzucanych przez dominujący wzorzec kultury patriarchy. Tancerki były przede wszystkim „pokazywane”, a forma tej prezentacji łączyła się po prostu z kontemplacją piękna (Reglińska-Jemioł, 2016, s. 76-77)⁵.

Widowiska dworskie między XVI a XVII wiekiem. Tancerz w świecie gestów i teatralnych znaków

W widowiskach tanecznych do XVII wieku, które należały do struktury porządku patriarchalnego, realizowała się męska wizja twórcza. Męskie „heroiczne” ciało w choreografii musiało być utożsamiane z władzą, siłą, wzniosłością, co przekładało się na mocno skodyfikowany język gestyczny (zob. Agnel, 2004; Dziechcińska, 1996). Język, który oczywiście na przestrzeni wieków ewoluował – od kodu zachowań realizujących etos rycerski, potem ogładę, szyk i wykuintność dworzanina, po swoistą formę hybrydową scalającą te dwie figuracje, realizującą się w wizji stylu *danse noble* (Turocy, 2013, s. 202-203). Tu „taneczne emploi” łączyło się z wysokim wzrostem wykonawcy, smukłą sylwetką, doskonałymi proporcjami ciała, majestatycznością ruchów, męskim wdziękiem wyrazistych gestów i elegancją⁶. Jak zauważa Maria Ossowska:

Wprawdzie jedynym dopuszczalnym zawodem dworzanina ma być zawód rycerski, ale w gruncie rzeczy wzór Castiglione'go to wzór zdemilitaryzowany. Wystarczą turnieje, konna jazda, kruszenie kopii, ciskanie włóczni, gra w piłkę. Pokojowy dworzanin nie będzie także szukał okazji do pojedynku [...]. Szczególnie zalecany jest dworzaninowi wdzięk i pewna nonszalancja, która maskuje kunszt i każe przypuszczać, że wszystko przychodzi mu łatwo [...]

Oczywiście, nie będzie tańczył na jakichś festynach ludowych, ani wyczyniał w tańcu akrobacji, które przystoją tylko zawodowcom (1986, s. 101).

Taniec, balet dworski wieku XVI i XVII na potrzeby monarszej propagandy wykorzystywał ciało steatralizowane, choreograficznie okiełznane. Jak zaznaczał Wolter: „Ludwik XIV był znakomity w tańcach poważnych, które odpowiadały majestatowi jego oblicza i nie raniły majestatu jego rangi” (*Historia męskości*, 2019, s. 230). Ciało monarchy inicjujące ruchem bal, maskę czy zamykające widowisko dworskie w *grand ballet* było zawsze „pierwszym poruszycielem” (tamże, s. 334). Męskość w dawnych widowiskach teatralnych manifestowała się nie tylko w pewnym, wyćwiczonym kroku paradnym, ale także we władaniu szpadą i jeździe konnej. Między XVI a XVII wiekiem widowiska dworskie przybierały formę skomplikowanego pokazu, w którym mieszały się „igrzyska rycerskie z dramataми kościelnymi, procesje z intermezzami, Stary Testament z mitologią, taniec z muzyką i śpiewem” (Liński, 1930, s. 16). Uczestnicy tych przedstawień, nazywanych karuzelami⁷, często odgrywali role rycerzy króla Artura, krzyżowców i Argonautów. Podejmowano wątki z eposów rycerskich i epickich poematów Tassa czy Ariosta (przykładowo florencki balet konny z 1637 roku, osnuty na wątkach *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, którego

tematem była pozorowana walka obrazująca uwięzienie, a następnie oswobodzenie uczestników pierwszej wyprawy krzyżowej)⁸.

Miejszem akcji tych spektakularnych widowisk były place miejskie, ogrody dworskie oraz rozległe pola poza murami miasta. Karuzele i balety konne odegrały istotną rolę w formowaniu charakterystycznej dla okresu baroku kultury ceremoniału, ich moc przekazu wizualnego podnosiła rangę wydarzeń, którym towarzyszyły, a w których ciało męskie pełniło niejako funkcję perswazyjną. Podobnie jak spektakle typu *ballet de cour*, tworzyły dworską ikonosferę, wspólną całej Europie, której przekaz był czytelny dla elitarnych kręgów tego kontynentu (Limon, 2001, s. 394). Karuzele odbywające się w przestrzeni miejskiej adresowane były do szerokiej i zróżnicowanej publiczności, dzięki czemu mogły być odczytywane na różnych poziomach. Widzów zgromadzonych na ulicach olśniewał ogrom i bogactwo inscenizacyjne, a także kunszt jeździecki uczestników turnieju, zaś odczytanie alegorycznych przesłań i figur spektaklu pozostawało w kręgu zainteresowań i percepcyjnych możliwości dworskich elit. Faza wstępna spektaklu, paradny wjazd – rodzaj defilady (zwykle przedstawiciele największych rodów) była nawiązaniem do triumfalnych wjazdów królewskich. Powtarzającym się elementem przedstawień była obecność architektury okazjonalnej (bramy, łuki triumfalne, skały, fontanny, pałace, fortece obronne, które stanowiły centrum pozorowanych walk) (Hübner-Wojciechowska, 1987, s. 285-286). Obraz walczącego męskiego ciała w widowiskach teatralnych tego typu z czasem zaczął służyć celom panegirycznym czy też apoteozie bohaterstwa.

W baletach konnych najchętniej przedstawiano walki żywiołów (przykładem wiedeńska realizacja z 1667 roku – *Sieg-Streit deß Luft und Wassers, Freuden-Fest zu Pferd*⁹) spory cnót i przywar czy cztery pory roku. Zwykle

przedstawienia te nosiły w jakimś stopniu piętno aktualności, łączyły się bowiem z uroczystościami ku czci ważnych gości przybyłych do miasta, obchodami rocznic, świętami religijnymi, uroczystościami weselnymi czy koronacyjnymi. Wspólną cechą spektakli z wykorzystaniem parad konnych było współzawodnictwo, przybierające formę inscenizacji dramatycznej czy narracji choreograficznej, w której tancerze-jeźdźcy nakreślali geometryczny rysunek formacji. *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics* (1669) autorstwa Claude'a François Ménestriera definiuje pojęcie karuzelu jako zawodów z wozami, maszynami, recytatywami i tańcami koni, które francuski jezuita odnosi zarówno do baletu konnego, jak i do walki pozorowanej, nie wskazując różnic w pojmowaniu formy baletu *à cheval* i typu *à pied*. Geometryczny rysunek choreografii tańców konnych i pieszych, harmonijny obraz całego spektaklu z centralną figurą władcy Ménestrier przyrównuje do wyższego, kosmicznego porządku świata (1669, s. 170-180; zob. Reglińska-Jemioł, 2010, s. 264-269).

W baletach konnych i karuzelach ślady kultury rycerskiej zostały przełożone na system znaków widowiskowych, w których reinterpretowano za pomocą męskiego ciała w ruchu ideały, postawy i wzorce związane z tą formacją kulturową. W wieku XVII wraz ze zmianą podejścia do idei walki, która z niezbędnej zdolności stała się po prostu rodzajem sztuki, umiejętność jazdy konnej i władania szpadą awansowały do rangi skutecznego scenicznego narzędzia dynastycznej propagandy. Wspólnym elementem dworskich baletów epoki renesansu, szczególnie zaś ery baroku było odwzorowywanie kontrolowanego ruchu, odzwierciedlającego jedność ładu społecznego. Dodajmy, że prezentacji ciała na scenie towarzyszyło obrazowanie alegoryczne (francuskie wydanie *Ikonologii* Cesarego Ripy [Paryż, 1636] eksponowało na karcie tytułowej użyteczność tego tytułu dla twórców baletów i tekstów dramatycznych).

Interesującym tropem poszukiwań refiguracji męskości, kulturowego dziedzictwa nieokreśloności/niedookreśloności płci na scenie baletowej jest zjawisko *cross-castingu*, realizujące się w XVII-wiecznych burleskowych maskaradach baletowych; w tym parodystycznym typie spektaklu w ominięciu cenzury wspierano się figurami androgenicznymi (zob. Prest, 2006; Klimczyk, 2015, t. 1, s. 223-245). Te formy obecne były w repertuarze paryskiej sceny jezuickiej okresu baroku. Na scenie kolegium Louis-le-Grand, mimo obowiązujących ujednoliconych nakazów i zakazów regulujących funkcjonowanie teatru Towarzystwa Societatis Jesu w całej Europie, prawie we wszystkich latach odnotować można obecność tańczonych ról żeńskich. Jak zauważa Judith Rock, „w kolegium przyjęto wytyczne edukacyjne z Rzymu, ale i ich francuską interpretację, a nawet interpretację tych ostatnich przez ośrodki w Paryżu” (1996, s. 12). Utaneczniiony ruch męskich wychowanków był wówczas odpowiedzią placówek tego typu na systemową potrzebę opanowania języka kinetycznego elit. Na scenie taka forma choreografii (harmonijna, ale również dość schematyczna) stawała się dodatkowo narzędziem służącym kreowaniu przez władcę określonego wizerunku. Spektakle dworskie przepychem inscenizacyjnym (w który wpisywała się również choreografia) budziły uznanie wśród poddanych, co wpisywało się w założenia propagandowego przekazu na temat władcy.

Era Noverre’a

Momentem przełomowym stała się wspomniana już publikacja *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) Jeana-Georges’a Noverre’a, w której choreograf wyłożył swój projekt reformy sztuki baletowej, postulując przede wszystkim opracowanie baletu z akcją (*ballet d’action*), którego narracja miała stać się dla publiczności przedmiotem głębszej refleksji i emocjonalnego zaangażowania¹⁰. Balet powinien stanąć na równi z teatrem

dramatycznym, ale nadrzędnym środkiem wyrazu miał być, zamiast słowa – taniec¹¹. I tak w epoce oświecenia choreografia baletowa, będąca filarem wysublimowanej i silnie skodyfikowanej formy tańca, hołdującej kulturowym konwenansom, zaczyna koncentrować się na emocjonalnym przekazie, poszukując właśnie w nim skutecznego środka artystycznego komentarza. Wiarygodność zawartości emocjonalnej gwarantowały: żywa mimika twarzy (odrzućcie masek przez tancerzy teatralnych), prostota układu choreograficznego, wyrazisty gest, kostium współgrający z przemyślaną scenografią, odpowiednio dobrana muzyka, harmonijna współpraca twórców spektaklu, wrażliwość wykonawców, ale także odpowiedni dobór tematu libretta.

Skoro ożywieni uczuciem tancerze przeobrażać się będą w tysiące różnych postaci, napiętnowanych cechami różnych namiętności, skoro staną się Proteuszami, a twarze ich i spojrzenia okazywać będą wzruszenia duszy, skoro ręce przekroczą wąski, przepisany przez szkołę tor i ogarną z wdziękiem i prawdą szerszą przestrzeń, opisując w odpowiednich pozycjach kolejne drgania namiętności, skoro wreszcie dołączą do swojej sztuki rozum i talent – dopiero wówczas wyróżnią się naprawdę. I wtedy recytacje staną się zbyteczne, ponieważ każdy ruch dyktować będzie jakieś zadanie, każda poza odmaluje jakąś sytuację, każdy gest odsłoni myśl, każde spojrzenie wyrazi uczucie, a wszystko urzekać będzie widza, gdyż stanie się prawdziwym naśladownictwem natury (Noverre, 1959, s. 63).

Podkreśla się, że w myśli estetycznej Noverre’a prymarny był przekaz emocjonalny i wyrazistość gestu teatralnego. Sprawność wykonawcza

tancerza schodziła na drugi plan (Szyfman, 1954, s. 75). Oświeceniowa (w duchu epoki naukowa) ciekawość ciała, ewoluująca koncepcja ciała i zarazem płci wtórowała przeobrażeniom sztuki baletowej, bazującym na przyswojeniu przez balet zdolności do narracji (Foster, 1996, s. 12). Męskie ciało w tańcu zaczyna zatem wyrażać emocje, wspierając się zreformowaną sztuką mimiki, która pozwala na poszerzenie spektrum ekspresji na scenie i daje sposobność obrazowania tematu libretta, konkurując z sukcesem w tym obszarze z dramatem i naturalnymi predyspozycjami tej formy do werbalnego przekazu (Strzelecki, 2010, s. 90-93). W miarę rozwoju scenicznej sztuki tanecznej obok stylu *danse noble* ukształtował się *danse caractère*, oddający między innymi specyfikę narodowego charakteru tańca¹². Jak dodaje Irena Turska, właśnie teoretycy oświeceniowi utwierdzili podział tancerzy na kilka typów odpowiadających zakresowi wykonywanych układów choreograficznych. Program repertuarowy tancerza klasycznego obejmował tzw. role szlachetne, pełne patosu kreacje herosów, bogów, bohaterów. Nieco większym wachlarzem ról, w których mógł także wykazywać się talentem aktorskim, dysponował tancerz półklasyczny (półchakterystyczny). Tancerz charakterystyczny (nazywany również „groteskowym”) wykonywał choreografie o charakterze komicznym i wspomniane już tańce ludowe (2009, s. 146)¹³.

Przyglądając się chociażby librettom projektującym ruch, możemy zauważyć, że ciało męskie na scenie baletowej zaczęto traktować na równych zasadach, co ciało kobiece, zmierzając do ogólnej „racjonalizacji baletu” (*Psyche i Amor*, 1762; *Medea i Jazon*, 1763; *Ifigenia w Taurydzie*, 1772; *Diana i Endymion*, 1770; *Acis i Galatea*, 1773; *Sąd Parysa*, 1793). Analizując transfigurację obrazu męskiego ciała na scenie baletowej, Iwona Pasińska podkreśla, że na przestrzeni wieków możemy obserwować stopniowe zatracanie tradycyjnego „męskiego” wizerunku na rzecz odnajdowania w nim

kobiecej tożsamości. Tancerz ze scenicznego monopolisty (posługującego się formułą tańca wypromowaną w renesansie, ukształtowaną w epoce baroku, zaś w pełni skategoryzowaną w XVIII wieku) stał się wyłącznie narzędziem dźwigającym kobiece ciało (2008, s. 323-324).

W stronę nowej estetyki - balet romantyczny

Francuski balet romantyczny, zrywając więzy z tradycjami kultury dworskiej, po dwóch stuleciach supremacji męskiego ciała w choreograficznym rysunku niemal całkowicie wyeliminował je z przestrzeni widowiskowej. Mężczyzna (w wyniku postępującego procesu scenicznej gloryfikacji tancerki i jej uprzywilejowanej pozycji w koncepcji choreograficznej) w strukturze dzieła baletowego zaczął pełnić przede wszystkim funkcję pomocniczą. Zaś to, co do tej pory charakteryzowało męską formę wykonawczą – skoczność, zmienna dynamika układu, siła, gibkość i sprężystość – zaczęło wyznaczać także jakość kobiecego tańca. Ciało męskie zostało odsunięte z pierwszego planu, tak aby nie tłumić swą ciężkością wrażenia eteryczności, ulotności, lekkości tanecznego wyrazu. Dzięki wykorzystaniu formy *sur les pointes* odwieczne pragnienie wzniesienia się ku górze, iluzja lotu w ruchu scenicznym stały się dla ciała kobiecego możliwe do osiągnięcia. Epoka romantyzmu tę niepodzielną dominację kobiety na scenie baletowej, trwającą w Europie do momentu pojawienia się na niej Wacława Niżyńskiego, programowo zainicjowała. Rola tancerza na scenie baletowej w początkach XIX wieku ograniczała się do partnerowania, ewentualnie pokazów tanecznej sprawności. Owa „niemęskość” widowiska baletowego, rozumiana jako drugorzędność tanecznych kreacji męskich, odzwierciedla się chociażby w pobieżnym przeglądzie tematów librett baletowych tamtego okresu, których dramaturgia, a za nią choreografia promują ruch kobiecego ciała (wskażmy tylko niektóre z reprezentatywnych tytułów: *La Sylphide* (1832), *La Révolte*

au Sérail (1833), *La Gipsy* (1839), *Giselle, ou les Willis* (1841), *La Péri* (1843), *Ondine, ou La naïade* (1843), *Le Esmeralda* (1844), *Le pas de Quatre* (1845), *Catarina ou la Fille du Bandit* (1846), *La Fille du Pharaon* (1862), *Coppélia ou la fille aux yeux d'émail* (1870) (zob. Reglińska-Jemioł, 2019, s. 299-302). W dyskursie badawczym podkreśla się, że kult kobiecego ciała w ruchu oraz zminimalizowanie przestrzeni dla męskiej ekspresji tanecznej do ramy ekspozycyjnej tancerki były jednymi z kluczowych trendów kulturowych romantycznego widowiska baletowego (Rey, 1958, s. 184-189; Wysocka, 1970, s. 118-129; Homans, 2010, s. 135-175)¹⁴. Jak podkreśla Arnold L. Haskell:

Mężczyzna przestał być bohaterem [...] Wraz z odejściem wielkich tancerek epoki popularność baletu gwałtownie osłabła [...] Tak więc w dwieście lat po założeniu Akademii Tańca balet stał się artystycznym bankrutem kraju, w którym się narodził. Sztuka, którą rozwinęła potężna dynastia królewska, którą pielęgnował geniusz Bouchera, Boqueta, Lully'ego, Moliera, którą uszlachetniło zainteresowanie Voltaire'a i która wydała ludzi o tak wybitnej umysłowości jak Noverre – stała się jedynie pretekstem do flirtów tańczących gryzetek i wytrawnych łowczyń złota (1969, s. 32-34).

Rosnący dystans wobec tancerzy scenicznych doprowadził do wykluczania mężczyzn z *corps de ballet*. Jak podaje Agnieszka Narewska, Francuska Izba Deputowanych podjęła nawet wstępną inicjatywę całkowitego wyłączenia tancerzy z realizacji baletowych, proponując w ich zastępstwie obecność „wszechstronnych dyrygentów, którzy dostawaliby parę rajstop i trzy lub cztery franki za wieczór, dzięki czemu mieli podtrzymywać tancerki” (2016, s. 163). Niedobór męskiego pierwiastka na scenie wyrównywały tancerki *en*

travesti w kostiumach toreadorów i huzarów (*Paquita*, 1846), tańczące partie chłopców okrętowych i marynarzy (*Betty*, 1846), kobiecych rebeliantów czy zwykłych *bandits* (londyńska realizacja z 1846 roku – balet *Catarina ou la Fille du bandit* w choreografii Jules’a Perrota). Ponadto publiczność podziwiała ciała kobiet formujące szyk bojowy lub budujące palisady, przejmujące męskie „twarde, szorstkie” wzorce zachowań. Wykonując taką choreografię, tancerki baletowe bawiły widzów kulturową maskaradą płci, nie odzierając przy tym mężczyzn z tradycyjnie przynależnego im kulturowo kostiumu władzy czy przywództwa. W przedstawieniach tego typu bowiem celowo unikano retuszowania kobiecości (Reglińska-Jemioł, 2019, s. 299-300).

Jak zauważa Jean-Marie Pradier: „Teatr i taniec, gdy stają się kobiece, unoszą nagromadzoną przez wieki grubą warstwę kurzu, skrywającą przemilczane pytania, postawy i wyobrażenia” (2012, s. 16). Właśnie w „warstwie scenicznego kurzu” kultury widowiskowej epok dawnych poszukiwać można odpowiedzi na pytanie o złożoność kreacji męskich (na wszystkich etapach kształtowania się sztuki tanecznej – od pojedynczych choreograficznych wstawek, poprzez typ widowiska *ballet à entrée*, do w pełni samodzielnych treściowo baletów z akcją).

Perspektywa badawcza oglądu sztuki baletowej (szerzej: form tanecznych w teatralnych i parateatralnych realizacjach) jako intermedialnego¹⁵ widowiska kulturowego umożliwia śledzenie na przestrzeni wieków procesu zmian w choreografiach męskich. Dynamikę tego zjawiska należy łączyć nie tylko ze sposobem ekspozycji na scenie męskiego ciała w ruchu, ale również z ewolucją przekazu treściowego ról dramatycznych przeznaczonych dla męskich tancerzy (w XVIII stuleciu wśród kluczowych pojęć, które stały się podstawowymi nośnikami transmisji znaczeń, można wymienić: wzruszenie,

uczuciowość, namiętność, naturalność). W procesie tym można wskazać pewne punkty zwrotne – pojawienie się po raz pierwszy na scenie teatralnej zawodowych tancerek (balet *Le Triomphe de l'Amour*, 1681), wpływ wybitnych choreografów, dostrzegających potrzebę nadania sztuce tanecznej dramatycznej wyrazistości (Gasparo Angiolini, Franz Hilverding, John Weaver), publikację *Listów o tańcu i baletach* Noverre'a (1760), wreszcie działalność czołowych tancerzy epoki, którzy stali się symbolem zwrotu w stronę zreformowanego baletu (Jean Dauberval, Maximilien Gardel, Gaetano i Auguste Vestrisowie). W drodze kulturowych przemian balet zyskał ostatecznie status pełnowymiarowej formy teatralnej (odcinając się od tradycji widowiska dworskiego o charakterze rozrywkowym), nie do przecenienia pozostaje zaś wkład choreografów, baletmistrzów, pedagogów i teoretyków tańca, czy wreszcie samych tancerzy w dzieło tej transformacji.

Wzór cytowania:

Reglińska-Jemioł, Anna, *Męski tancerz i jego rola w widowiskach teatralnych XVI-XVIII wieku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, DOI: 10.34762/1ngy-0t17.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

DOI: 10.34762/1ngy-0t17

Autor/ka

Anna Reglińska-Jemioł (anna.reglinska-jemiol@ug.edu.pl) – adiunkt w Katedrze Historii Literatury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, gdzie prowadzi cykl zajęć dydaktycznych z literatury, historii dramatu i kultury epok dawnych (od średniowiecza do oświecenia), także w kontekście nauczania języka i kultury polskiej obcokrajowców. Jej

zainteresowania badawcze obejmują również teoretyczne i estetyczne implikacje kultury tańca w dramacie i teatrze (opublikowana rozprawa doktorska w formie monografii – *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, 2012). W pracach z ostatniego okresu skupia się również na międzykulturowej refleksji nad amerykańską codziennością. ORCID: 0000-0001-5471-8032.

Przypisy

1. Louis-Antoine Duport (1781-1853) – znakomity francuski tancerz (prekursor ery romantyzmu w balecie), którego występy wspomina w swoich listach między innymi Noverre (Wysocka, 1970, s. 104-105).
2. Znaczny potencjał badawczy mają dokumenty osobiste (pamiętniki, wspomnienia znawców teatru, amatorów sztuki tanecznej, listy, autobiografie wybitnych tancerzy i choreografów), co w perspektywie studiów tego tematu może ukierunkować naszą refleksję na funkcję choreografii i języka tańca jako autonarracyjnych świadectw epoki. We wszystkich cytatach zachowano pisownię i interpunkcję oryginałów, a wyróżnienia tekstu pochodzą od autorki artykułu.
3. Dodajmy, że w początkowej fazie rozwoju sztuki baletowej było to zasadniczo ciało męskie. Do czasu wystawienia na scenie Opery Paryskiej baletu *Le Triomphe de l'amour* (1681) z udziałem zawodowych tancerek, także role kobiece kreowane były przez mężczyzn.
4. Wśród ważniejszych prac historyczno-teoretycznych z dziedziny sztuki tańca do XVIII wieku wymienimy: opracowanie Claude'a François Ménéstiera *Des ballets ancien et modernes selon les règles du théâtre* (1682); traktat Gottfrieda Tauberta *Rechtschaffener Tanzmeister* (1717); prace Johna Weavera, angielskiego choreografa, „ojca angielskiej pantomimy” (między innymi *Anatomical and Mechanical Lectures Upon Dancing*, 1721); *Histoire générale de la danse, sacrée et profane* (1724) autorstwa Jacques'a Bonneta oraz *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse* (1754) Louisa de Cahusac; przełomowe *Lettres sur la danse et sur les ballets* Noverre'a (1760). Dodajmy, że narracja wokół zapoczątkowanej w epoce oświecenia reformatorskiej myśli teoretycznej o tańcu kontynuowana była między innymi w pismach Carla Blasisa (1797-1878): *Traité Élémentaire Théorique et Pratique de l'Art de Dance* (1820) oraz *Code of Terpsichore* (1830). Włoski pedagog we wstępie do swego traktatu wyraźnie podkreślał, że „plan i prowadzenie akcji baletu powinny być podobne, jak w komedii i tragedii” (Pudełek, 1986, s. 49).
5. Klimczyk zwraca uwagę na formę maski angielskiej, która poprzez czynny udział kobiet w kreowaniu jej formy stała się „polem artykulacji kobiecej wrażliwości kinetycznej” (2015, s. 81-82).
6. Również Carlo Blasis, któremu przypisuje się przede wszystkim zasługi w usystematyzowaniu zasad techniki tańca klasycznego, a także w sformułowaniu jasnych sposobów ich nauczania, w swych pracach z teorii tańca wyraźnie eksponował znaczenie fizycznych walorów budowy ciała tancerza (Wysocka, 1970, s. 113-115). Jak podkreśla, „do niego [tancerza ról serio] należą piękne développés, grands temps i wszelkie najszlachetniejsze kroki tańca. Powinien przyciągać uwagę widza elegancją sylwetki i poprawnością póz, attitudes i arabesek” (Pudełek, 1984, s. 57).
7. Karuzel (z francuskiego *carrousel*) – jeden z najpopularniejszych rodzajów zabawy

dworskiej, odwołujący się w swej formie do tradycji zabaw rycerskich. W strukturze tego publicznego widowiska, którego ostateczny kształt inscenizacyjny uformował się w XVII wieku, obok zawodów, pozorowanych walk, uroczystych pochodów można również odnaleźć elementy choreograficzne (na przykład rodzaj figur tanecznych, wykonywanych przez jeźdźców na koniach). Jak podkreśla Joanna Hübner-Wojciechowska, „karuzel był jednym z wielu «teatrów» barokowych nastawionych na olśnienie i oczarowanie widza. Czynił to poprzez odwołanie się do malarstwa, rzeźby, architektury, a także ruchu i słowa, stając się tym samym najbardziej synkretycznym dziełem sztuki okresu baroku” (1987, s. 294).

8. Bernadetta Craveri stwierdza: „Jednocześnie młody władca sugerował za pośrednictwem Ariosta – autora włoskiego, którego francuska arystokracja najchętniej czytała i najbardziej lubiła – rzekomą ciągłość tradycji feudalnych i obyczajów monarchii absolutnej, obracając na swoją korzyść wojownicze nastroje i pasterskie fantazje, objawiane przez szlachtę poza dworem i przeciw dworowi [...] A przecież w turnieju, odkładając chwilowo na bok królewskie insygnia i występując jako Roger, prototyp walecznego wojownika, Ludwik XIV składał hołd rycerskiemu ideałowi, który był także jego ideałem” (2009, s. 317).

9. W spektaklu tym brało udział około tysiąca aktorów i dwustu muzyków. Turniej rozpoczynał się paradą udekorowanych platform w otoczeniu piechoty i jeźdźców. Punktem kulminacyjnym była prowadzona przez samego cesarza procesja duchów przodków. Alegoryczna postać Chwały wzywała władcę, dwanaście postaci duchów i trzydziestu sześciu zawodników wykonywało balet konny. Sam rysunek choreograficzny przybliżyła nam seria trzynastu zachowanych szkiców (*Parte delle Figure del Balletto*) układów autorstwa Johanna Heinricha Schmelzera. Dzięki tym ilustracjom znane nam są wzory figur wykonywanych przez grupy ośmiu, sześciu lub czterech zawodników (cesarz zawsze pośrodku), jak i konkretne kroki i skoki koni (Watanabe-O’Kelly, 1992, s. 94-105).

10. Wpisując się tym samym w rosnącą już u progu XVIII wieku krytykę sztuki operowej, której, przypomnijmy, nieodłączną częścią był balet. Jean-Jacques Rousseau wskazywał na brak narracyjnej ciągłości w tekstach librett: „Większość z owych baletów (oper) składa się z tylu oddzielnych tematów, ile mają aktów, a tematy łączą jakieś metafizyczne związki, których widz nigdy by się nie domyślił, gdyby autor nie zechciał go oświecić w prologu. Niektóre z nich są na wskroś alegoryczne, jak karnawał czy szaleństwo, i najtrudniej na nich wytrzymać” (Rousseau, 1962, s. 151-152). Podobną krytykę odnaleźć możemy w pismach Francesco Algarottiego (*Essai sur l’opéra*, 1755), Gaspare Angioliniego (*Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme de „Semiramis”, 1765*), Louisa de Cahusac (*La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, 1754) (Foster, 1988, s. 164-165).

11. Dramaturgiczne umotywowanie sekwencji tanecznych jest już wyraźnie obecne w Molierowskim komediobalecie, gdzie balet przybierał formę tańca pantomimicznego, ilustrującego akcję sceniczną (na przykład *Natręty*, *Pan de Pourceaugnac*, *Mieszczanin szlachcicem*, *Chory z urojenia*).

12. Na taki kształt linii rozwojowej sztuki tańca niewątpliwie wpłynęła estetyka rokoka. Rodzące się pragnienie wdzięcznych doznań, często dyktowanych dość wysublimowanym poczuciem smaku, czy też po prostu poszukiwanie nowej formy estetycznej i artystycznej satysfakcji. Przykładem widowisk bardzo różniących się od patetycznych realizacji baletów dworskich doby baroku były z pewnością opero-balety Jeana-Philippe’a Rameau. Jednym z najbardziej wyrafinowanych przykładów realizacji naiwnej egzotyki, w którym ruch tancerza dostarczał publiczności po prostu przyjemnych wzruszeń zamkniętych w obrazach z odległych podróży, jest dzieło Rameau *Les Indes galantes* (w ostatecznej wersji z 1736

roku).

13. Sporo uwagi poświęcił omówieniu tych poszczególnych kategorii Carlo Blasis. W VIII rozdziale swego *Podstawowego traktatu o teorii i praktyce sztuki tańca* (1820) skupił się nie tylko na warunkach zewnętrznych, jakimi powinni dysponować tancerze, ale również na zadaniach, z którymi wykonawstwo poszczególnych ról się łączyło. I tak styl serio uznawał za „kamień probierczy sztuki tancerza”, za „najtrudniejszą odmianę tańca, wymagającą ogromnej pracy i nigdy w pełni nie docenianą, jeśli nie liczyć znawców i ludzi obdarzonych dobrym smakiem”. W kontekście rozważań o miejscu i roli tancerza w widowiskach teatralnych do XVIII wieku cenne wydają się spostrzeżenia choreografa dotyczące „upadku artystycznego tańca serio” u progu romantyzmu. Zdaniem Blasisa „wy tłumaczenia tego zjawiska należy szukać w pomieszaniu stylów i skażonym smaku pewnej części publiczności”, a także w tym, że „poprzednicy byli mistrzami tego stylu, ale pozostawili niewielu następców” (Pudełek, 1984, s. 54).

14. Ogólną refleksję dotyczącą między innymi obecności problemu płci kulturowej w sztuce tańca rozwijają prace: *Dance, Gender and Culture*, 1993; Burt, 2007 (tu dalsza bibliografia); *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, 1995; Aschengreen, 1974; Bassetti, 2013.

15. Pojęcie *intermedium* klasyfikuje Konrad Chmielecki, pisząc o przedmiocie badań estetyki intermedialności. Tu obok „poezji wizualnej, fotografii intermedialnej, filmu, animacji komputerowej, teatru” – wymienia balet (jako rodzaj przedstawienia scenicznego wyraźnie eksponującego bliski związek słowa, muzyki i tańca) (2008, s. 14, 35, 93).

Bibliografia

Agnel, Romana, *Istota i znaczenie gestu w operze i balecie XVII i XVIII w.*, [w:] *Improwizacja w muzyce baroku*, red. M. Zieliński, Wydawnictwo Uczelniane AM, Bydgoszcz 2004.

Aschengreen, Erik, *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet*, „Dance Perspectives” 1974 t. 58.

Bassetti, Chiara, *Male Dancing Body, Stigma and Normalising Processes. Playing with (Bodily) Signifieds/ers of Masculinity*, „Recherches sociologiques et anthropologiques” 2013, vol. 2.

Burt, Ramsay, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, London 2007.

Chmielecki, Konrad. *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008.

Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power, red. S. L. Foster, Routledge, London 1995.

Craveri, Bernadetta, *Złoty wiek konwersacji*, przeł. J. Ugniewska, K. Żaboklicki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.

Dziechcińska, Hanna, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Semper, Warszawa

1996.

Foster, Susan L., *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, Bloomington 1996.

Franko, Mark, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body. Revised Edition*, Oxford University Press, Oxford 2015.

Guest, Ivor, *Balet romantyczny w Paryżu*, przeł. A. Kreczmar, PIW, Warszawa 1978.

Haskell, Arnold L., *Balet*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.

Historia męskości. T 1: Od starożytności do oświecenia. Wymyślanie męskości, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.

Homans, Jennifer, *Apollo's Angels. A History of Ballet*, Random House, New York 2010.

Hübner-Wojciechowska, Joanna, *Karuzele w XVII wieku. Zarys problematyki*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1987 t. 49.

Klimczyk, Wojciech, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455-1795)*, Universitas, Kraków 2015.

Limon, Jerzy, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

Liński, Henryk, *Balet. Dzieje baletu na Zachodzie*, [w:] *Taniec*, red. M. Gliński, t. 2, Wydawnictwo Miesięcznika „Muzyka”, Warszawa 1930.

Ménestrier, Claude François, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon 1669.

Narewska, Agnieszka, *Bogowie tańca czy faceci w rajtuzach? Mężczyźni w balecie wczoraj i dziś*, „Studia Choreologica” 2016 t. 17.

Noverre, Jean Georges, *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*, przeł. i oprac. I. Turska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.

Ossowska, Maria, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1986.

Pasińska, Iwona, *Obraz męskości i męskie ciało w teatrze tańca i baletu*, [w:] *Męskość w kulturze współczesnej*, red. A. Radomski, B. Truchlińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.

Peterson Royce, Anya, *Antropologia tańca*, przeł. J. Łumiński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Pudełek, Janina, *Carlo Blasis i jego „Podstawowa rozprawa...”*, „Taniec” 1984 nr 9.

Pudełek, Janina, *Carla Blasisa „Kodeks Terpsychory”*, „Taniec” 1986 nr 10.

Pradier, Jean-Marie, *Ciało widowiskowe*, przeł. K. Bierwiazzonek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Prest, Julia, *Theatre Under Louis XIV. Cross-casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet, Opera*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

Reglińska-Jemioł, Anna, *Obrazy wielkich bitew tańcem malowane – czyli ars belli w widowiskach baletowych do XVIII wieku*, [w:] *Między barokiem a oświeceniem. Wielkie bitwy*, red. S. Achremczyk, Ośrodek Badań Naukowych im. Kętrzyńskiego, Olsztyn 2010.

Reglińska-Jemioł, Anna, *Samotnie w służbie Terpsychory – szkic o kobietach na scenie baletowej epoki oświecenia*, [w:] *Siła samotności. Zjawisko kobiecej samotności w kulturze i edukacji*, red. J. Poślusznna, Aureus, Kraków 2016.

Reglińska-Jemioł, Anna, *Meandry (nie)męskości na scenie baletowej początku XIX wieku – zarys problematyki*, [w:] *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX-XXI wieku*, red. B. Zwolińska, K.M. Tomala, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019.

Rey, Jan, *Taniec. Jego rozwój i formy*, przeł. I. Turska, PIW, Warszawa 1958.

Rock, Judith, *Terpsichore at Louis-Le-Grand. Baroque Dance on the Jesuit Stage in Paris*, Institute of Jesuit Sources, Saint Louis 1996.

Rousseau, Jan Jakub, *Nowa Heloiza*, przeł. i oprac. E. Rządowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław 1962.

Stendhal, *Rzym, Neapol i Florencja w 1817*, tłum. i oprac. L. Ślugoćki, Oficyna Bibliofilów, Łódź 2007.

Strzelecki, Ryszard, *Świat uczuć w „Teorii i praktyce tańca” Jeana Georges’a Noverre’a*, [w:] *Między teatrem a światem. W kręgu problemów dramatu, sztuki scenicznej i teatralizacji kultury*, red. R. Strzelecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010.

Szyfman Arnold, *Ocalony rękopis i znalezione listy Noverre’a*, „Pamiętnik Teatralny” 1954 z. 3-4.

Turocy, Catherine, *Beyond La Danse Noble: Conventions in Choreography and Dance Performance at the Time of Rameau’s “Hippolyte et Aricie”*, [w:] *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*, red. A. Dils, A. Cooper Albright, Wesleyan University Press, Middletown, 2013.

Turska, Irena, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009.

Watanabe-O'Kelly, Helen, *Triumphal Shews. Tournaments at German-speaking Courts in their European Context 1560-1730*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1992.

Wysocka, Tacjana, *Dzieje baletu*, PIW, Warszawa 1970.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/meski-tancerz-i-jego-rola-w-widowiskach-teatralnych-xvi-xviii-wieku>

MĘSKOŚCI

For a feminist gender horizon in productions and studies on men and masculinities in the performing arts

Chavannes Procopio Péclat Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas/SP, Brazil

Renato Ferracini Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas/SP, Brazil.

Taking as a starting point the construction of the conceptual framework of gender produced by the Brazilian authors Benedito Medrado and Jorge Lyra, the present article brings as a central focus the discussion on the creation of strategies, principles and methodological horizons for the insertion of masculinities in the scene. Developing the issue of the need for a welcoming of masculinities in the scenic activity beyond a simple opportune thematic interest for the construction of performances and plays, the authors propose the creation of clues/principles that can be developed so that masculinities enter the scene under a perspective of political and careful awareness of gender issues that goes beyond a dichotomous and binary model of power relations, resulting from a universalizing stereotyping of being a man and being a woman. The authors also include in their observation the creation of an expanded artistic territory where the work does not close in on itself and includes artistic proposals linked to intersectional factors (such as race, class, age, sexuality and coloniality) that constitute the relations of gender consider the vast and complex production of multiple masculinity models.

Keywords: Theatre; Performance; Masculinities; Methodology; Intersectional.

Introduction

In a still recent process, studies on men and masculinities that once only orbited the realm of social, anthropological and philosophical studies, critical feminist reflection and gender studies are now manifested, in the middle of the 21st century, on the radar of theatre and theatre arts research. Given its incredible timeliness and the emergence of a new field of research devoted to studies on masculinities, theatre and performance, the following questions should be raised: Can the Performing Arts collaborate with gender studies and the process of deconstruction of hegemonic masculinities? Would it not be necessary for some principles or methodological horizons to be invented/thought to deal with the great challenge of producing a critical discourse on masculinities in the realm of scene and performance? Would it not be fitting to distrust or question the notion that depending on the stage context presented, a performance or theatrical play runs the serious risk of protecting the privileges of the hegemonic identities that are being put into question? In other words, does art not protect the privileges of hegemonic masculinities, when, for example, a straight-cis-white man uses artistic space to exercise gender disobediences, but little of his artistic discourse is actually present or resonates in your everyday social, material and affective reality?

In an attempt to incite a debate on these issues rather than formulating a definitive answer, our paper aims to contribute to studies and research on masculinities in the Performing Arts, presenting a conceptual framework of gender produced by the authors Benedito Medrado and Jorge Lyra – originally created for studies on masculinities in the field of health, sexuality and reproduction – which will be resized in our proposal for the context of the production of masculinities in artistic territories, from a horizon that

dialogues with feminist productions and a Latin American point of view produced by these two Brazilian authors. For this purpose, the sequence in which we address the subject will be divided into three moments: 1. Presentation of the conceptual proposal of Medrado and Lyra. 2. Formulation of the clues brought from the ideas exposed in the previous topic to think of principles that can propose a methodological horizon in the artistic creation of masculinities on stage. In the creation of shows and performances this horizon may include the vast and complex production of multiple models of masculinities. 3. Brief case study based on the artistic example of the Brazilian theatre and dance group Dzi Croquettes¹ which produced artistic performances marked by gender ambiguity in the 1970s, during the military dictatorship in Brazil.

The conceptual framework proposed by Medrado and Lyra

Medrado and Lyra² organise this framework into four axes: 1) the sex/gender system; 2) the relational dimension; 3) power markings; and 4) the rupture in the translation of the binary model of gender into the spheres of politics, institutions and social organisations. According to the authors, the first feminist essays on gender, e.g. Gayle Rubin's reflections on the 'sex/gender system', originally published in 1975 in her article '*The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex*', contribute to an important and preliminary critical exercise for studies on masculinities, which consists of reaffirming the need to denaturalise the prescriptions and sociocultural practices attributed to (and incorporated and naturalised by) men and women, considered markings of the male and female models. They are actions, practices, symbols, norms and social values that societies develop

from a local cultural context of anatomical and physiological sexual difference and that support the political organisation of how men and women can exist and relate in society. In this sense, the concept of 'gender' as an analytical category is also useful to understand the establishment of social inequalities operating in genders. However, the authors understand that such inequalities are not justified by a model of opposition or search for similarity between the two sexes, but are defined by the complex diversity produced in gender relations. Thus, they propose as a second axis of their conceptual framework the 'relational dimension of power', suggested as an alternative to think of the power structures organised by genres in a context that goes beyond the dichotomous model consisting of the limiting notion of domination and subalternity resulting from the culpability of men and victimization of women.

The reasoning of the authors is not directed towards the search for culprits in simple solutions, which usually translates into universal models. Seeking to escape the binary and polarised logics of gender relations between males and females, the authors propose a Latin American perspective that turns to gender relations through the intersection of other markers, such as race, age, sexuality, coloniality, social and economic status, gender, etc. The relational perspective maintained within the feminist perspective, which has power as the central dimension of analysis, seeks to identify how gender relations are institutionalised and actualised, making it possible to see the '...transformations in the scope of 'gendered' social relationships, i.e. oriented by gender inequalities' (Medrado and Lyra, 2008, p. 820). The relational dimension of the concept of 'gender' allows '... to understand or interpret the social dynamic that hierarchises the relationships between the masculine and the feminine and not only between men and women, but in men and women' (*ibid*).

In the constitution of the third axis, 'the markings of power', the authors engage in a dialogue with the productions of Joan Scott³ and Michel Foucault⁴ to present the notion that in addition to being a constitutive element of social relations based on the differences between the sexes, gender is also a primary way of giving meaning to power relations; as Scott says: 'Gender is the field within which, or through which, power is first articulated' (Scott, 1995, p. 88 *apud* Medrado and Lyra, 2008, p. 821). Power does not appear in gender relations as a simple and isolated noun. Power is not something that is possessed, but something that is exercised. In the Foucaultian perspective, power is not only inherent in government structures, in the ruling classes, in the imperialist nations or in relations between bosses and employees or between masters and slaves, but in all human relationships, whether institutional, amorous, economic, or verbal, i.e. relationships that are multiple in various situations and contexts, in more or less complex forms.

Medrado and Lyra also highlight two relevant points in the Foucault's thought. First, the observation that resistance is a constitutive element of a power relation; therefore, where there is power, there is also resistance, escape, reaction and strategy to reverse the established power situation. Second, the differentiation between states of domination and power relations in which the former is understood as 'the total blocking of a field of power relations making these relations immobile and fixed, dissymmetric, with limited margin of freedom, and preventing any reversibility' (Medrado and Lyra, 2008, p. 822). Concerning domination, the French philosopher uses the term 'states', but when he applies his reasoning to power, he purposely uses the term 'relationships' to distinguish its potential for mobility.

Therefore, the Brazilian thinkers emphasise that the contributions of

Foucault and Scott are fundamental to the debate on the power relationships that inscribe masculinities and femininities in the Brazilian contemporaneity because masculinity and femininity are 'metaphors of power and capacity for action that guide values and social practices of men and women' (*ibid*).

In the fourth axis of their proposal, the authors reaffirm the need for models of masculinity and femininity that break with a binary and fixed translation of men and women at the level of politics, institutions and social organisations, and propose a reading of gender based on its relational dimension. Following the arguments of Joan Scott, Medrado and Lyra agree with what the feminist researcher says about gender not being constructed in a binary way but in a multiplicity of institutions that are not limited to the family or kinship relationships, also encompassing other factors, such as economics and politics.

Clues

Regarding the specificity of a critical discourse on masculinities, what can the performing arts offer for the struggle for democratisation and gender equality? Is it enough that there are now more and more works that explore the subject of masculinities for us to account for a whole complex network of values, powers and inequalities in gender relations? Is it enough that a man, or the subject 'man' is wide open in the proscenium and then the whole construction of asymmetric values of male identities are fully clarified? We, the authors, do not believe so. We support the idea that it is essential to first reduce our expectations regarding any artistic production of masculinities that responds to the totality of the issues involved in the social identity of men, just as we do not believe that the approach and artistic production on masculinities can solve the wide and complex web of injustice operating in

gender relations. We embraced with great enthusiasm the growing interest of the artistic community in such issues, and we understand that this is an opportune moment to think about strategies, paths, methodologies and principles for masculinities to populate the scene now, under the political and careful awareness of gender issues that surpasses the dichotomous and binary model of the relations of power as resulting from the universalising and stereotyping of being a man and being a woman

In the previous section we have presented the conceptual framework of gender developed by the authors Benedito Medrado and Jorge Lyra; we believe that building on this framework, we can think of clues that generate principles for the creation of masculinities on the scene. Below is the list and description of these clues/guiding principles:

Recognition of the sex/gender system

Aligning themselves with the feminist thought of Gayle Rubin, Medrado and Lyra emphasise the importance of recognising a sociocultural structure developed through the sex/gender system that generates actions and expressions that, incorporated and naturalised by the dominant discourse, produce markings of restrictive and structuring models of masculinity and femininity in the bodies.

In our view, such recognition becomes essential for artists and works that address issues of gender and masculinity. Since the body is the main materiality of the conception of a performance or theatrical spectacle, it is necessary to think that even before any action, gesture or message of poetic resignification, even the body of an actor or an actress on the stage is already in itself a material representative of various cultural meanings. The body should always be considered as political, composed of intensive virtual

parts, i.e. structuring lines/forces from multiple local, historical, social and cultural contexts. A white European man standing in the proscenium represents certain meanings that are perceived differently in terms of culture when a black, Asian or Latino man stands in the same place and performs the same action. The stage work cannot ignore these historical, cultural, social and political crossings, closed in on itself, in its meanings and poetic intentions. The relationships that structure gender through the identification of bodies should be considered in the conception of artistic processes. Even if a work or a collective of artists seeks to dismantle the dominant hegemonic schemes, it should always be remembered that the bodies on the stage come from different locations and social backgrounds.

Gender means power

The Brazilian authors argue that masculinity and femininity are ‘metaphors of power and capacity for action that guide the values and social practices of men and women’ (Medrado and Lyra, 2008, pp. 822). In other words, within the meanings constructed by the norms that describe men and women, and their bodies, values are imbued and operate and hierarchise power relations, producing the arrangements of social inequalities operating in the genders. Medrado and Lyra recognise that in addition to being a constitutive element of social relations based on the differences between the bodies, gender is also a primary way of giving meaning to power relations.

Different bodies start from different places and cultural signifiers, and therefore represent/exercise different values. The genre as the primary form in which, or through which power is articulated, must be taken into consideration when conceiving a performance or theatrical spectacle. It is necessary to think about how power is inherent in the bodies that are on the

stage, what meanings and power relationships are already described in advance, and how the work can develop them to outline its critical, artistic and sensitive intent.

The relational dimension of power

A work or an artistic collective that addresses the issues of masculinities on stage cannot fail to recognise the struggle and the feminist commitment, and the understanding that there are different and unequal values and powers played by men in gender relations with women. The historical construction has given men opportunities and authoritarian power in different cultural contexts, taken by assault as privileges that were not attributed to women. We speak here of oppressions and injustices that are still active and ongoing, such as deaths, intimidation, sexual abuse, inferior terms and conditions of employment, domestic exploitation, to name but a few. Without these harms ever being erased, it is necessary to include in the artistic treatment a detailed assessment of the situations of the genres based on the relational dimension of power where inequalities are not perceived through the narrow notion of domination and subalternity stemming from the dichotomous conception of blaming men and victimising women.

Far from becoming an act of male authentication or victims' appeal, as witnessed in political movements and organisations, such as the 'men's rights movement', we believe that the commitment of masculinities on stage could be intended in the principle of seeking a less artistic expression, universal and uniform, reduced to a binary and polarised logic of male and female gender. To artistically adhere to the issues of masculinities in gender relations, it is necessary to go beyond gender to talk about gender. Intersectional production becomes relevant and fundamental to visualise,

through the stage act, the power of a critical point of view combined with other factors that go beyond gender, but are constituents, i.e. such as the factors of race, class, age, sexuality, coloniality, etc.

Authors such as Raewyn Connell (1995) and Michael Kimmel (1998), as well as the Brazilian researcher Mônica Schpun (2004) and the Brazilian Fernando Botton (2007), recognise the numerous possibilities of living masculinity, leading to the use of the term 'masculinities' (in the plural) when referring to gender studies focused on the inherent issues of being human. The awareness of the relational dimension of power, grounded on an intersectional creation of masculinities on the stage, becomes a powerful lead to perform the contingent and contextual critical examination of the constructions of multiple male identities, as well as to work towards the understanding or interpretation of the unfair social dynamics that affect and hierarchise the relationships between the masculine and the feminine, not only between men and women, but also within men and women.

Like gender, power is in everything

In line with the ideas of Foucault, Medrado and Lyra support the idea that power is not something statically inherent only in the structures of governments, nations and imperialist states, but something that it is exercised and is present in all human relationships, whether institutional, amorous, economic, or other. Therefore, art and its human and institutional organisations, such as theatre groups, art and performance collectives, educational centres, e.g. university courses and conservatories, or even the artists themselves as individuals, are not exempt from these power relationships. The same is also true of their works which also present a set of values and poetic relations representative of power. Even when one intends

to go against the tide, their art and artistic works run the serious risk of replicating them. This is a reminder that we can never afford to forget.

Another very important aspect to be raised at this point is that gender inequalities also have a direct impact on the distribution of values, opportunities and recognitions of and in the work of stage artist as was the case in the cultural formation and still is in the organisation of numerous societies. We speak here of the silencing/erasing of works and trajectories of female artists who did not have their research and productions disseminated proportionately to the works of their male peers just because they were women. This is a subject that deserves much attention, but in this article we will not be able to elaborate on it in an in-depth manner and with the respect that is due to it. However, a quick recall of a recent example is enough to demonstrate how power relations and gender inequalities are implicit in art. It is enough that we try to remember the names of the 'great masters', the 'Alchemists of the Stage' (Schino, 2012) attributed as responsible for introducing radical changes and being representative of the Theatrical Art and Actor Art of the 19th and 20th centuries; they are Stanislavski, Brecht, Grotowski, Meierhold, Decroux, and Barba ... But what about women? Where would the stage directors, directors, thinkers, actresses and their revolutionary conceptions of theatre be? There is a gender imbalance in the arts that affects the entire way in which artistic construction has been treated and taught; in universities, the methodologies that validate theatrical performance are still those of European white men, and although there are already university centres in Brazil and Latin America that have sought to present other methodologies, the labour market still has much of a patriarchal heritage that provides gender injustices. Although there are a greater number of women active on stage, men still continue to emerge recognised for their work more frequently and receive better remuneration

or important positions.

A work, a collective or an artist concerned with engaging with masculinities in artistic territories can never fail to recognise these issues. The entry of a critical reflection of masculinities on stage cannot become an isolated act of an expression or thematic interest; it is necessary that artistic processes assume the need to ensure changes; concrete actions that can change the way artistic activity and its internal values have been organised and produced. The act of collective responsibility by the contingent of male workers/artists is necessary to build policies of alliances with women and the feminist struggle, working on the equalisation of values and distribution of jobs in the functional staff of art and artistic education professionals, as well as in the dissemination/acceptance of other methodologies and historical reinterpretation of the 'traditional' artistic thoughts and deeds.

Where there is power there is also escape

Agreeing with Foucault, Medrado and Lyra remind us that where there is power, there is also resistance, fight, reaction and strategy to reverse the established power situation. Based on this notion, we found another important lead in the insertion of masculinities on stage which consists of seeking to escape the pre-established hegemonic models of masculinities. Artistically speaking, how can we produce these escapes or 'breaths'? This is a question that most likely can only be answered through the trial-and-error approach that practical experience reserves.

However, we propose here to develop another point that deserves our immediate attention; we must be careful not to fall into the illusion that artistic breaths aspiring to a deconstruction of the dominant models of masculinity are in fact giving an account of all the issues involving genders

and the multiple ways of being a man. The power relations that involve genres are very complex structures which can hardly receive a significant and restructuring critical impact if, firstly, there is no creation of different points of view and approaches. Secondly, is the artistic endeavour only limited to the thematisation of masculinities in shows and performances? If we do not want our works to become bubbles, restricted to the ephemerality of the stage act, we must be concerned with producing artistic actions that narrow the gap between art and life. It is necessary to pierce or prolong the bubble of a scenic expression to go directly to the political and material spheres of life.

Escapes from male models cannot be simply treated and/or invented through gender disobediences protected by cis-normative privileges of the stage game. Escapes and gender disobediences must be in life. The masculinities need to be redefined through actions and an expanded awareness of art that is not restricted to the conjuncture and creation of symbols and messages produced during the stage act. In other words, it becomes a powerful track to think of the creation of works that do not close in on themselves, whose action is not restricted to a presentation or season, but in the promotion of actions of continuous re-existence and resignification. Here in Brazil, we can indicate an example that partially explains what we are trying to propose. The teacher and performer Nina Caetano⁵ has sought to employ in her works the construction of 'po-ethics of re-existence' that would not be limited to the creation of shows and that would denote a thought about art whose meaning of existence would be implicated in the construction of the self in an interrelated space between art and life:

... I think of the poetics of (re) existence because it is also something that implies the poetics of existence based on Foucault.

It strongly implies life; it implies other layers beyond the scene, but these layers are involved as layers of formation, such as collision, grouping and associations, as creation of spaces of affection and welcoming, as networks of conversation. Many things are not exactly the scene and are part of what I understand to be po-ethic of (re) existence because they require thinking of existence as a layer of self-construction and as a space directly interrelated with what we could understand as a scene (Péclat and Caetano, unpublished).

The Brazilian artist also raises very important points about artistic creation that, from an early age, proposes to be constructed through an affective logic of composition which would perform in the stage and political act of a performance working with the consciousness of the other layers of art communication that would go beyond discourse.

Discourse, for example, was political theatre until the 1960s, but I do not know if discourse solves today, and I travel a lot through what Lehmann says and the idea of performativity. I do not think a discourse solves it, because everyone has information, people know it is ugly and they do it, they say what they want, they talk about everything. Not that they do not know things, it does not affect them, and I think the question that art has to ask is: how to affect the other? How can I transform my political question into a power of affectation, how can I cross the body of the other with my question? It is not discourse, I think it involves the power of affect, the body power, the relational power ... I believe more in this than in the discourse, more in the power of affectation. I have believed a lot in the conversation in another way; lately I have been looking for strategies to provoke conversations, not this discourse alone. This has been my most recent research, thinking about

spaces for conversation (Péclat and Caetano, unpublished).

We remember here the question elucidated earlier at the beginning of this article: Does art not protect the privileges of hegemonic masculinities, when, for example, a straight- cis-white man uses artistic space to exercise gender disobediences, but little of his is artistic discourse actually present or resonate in its everyday social, material and affective reality? Performing gender disobediences and reinventions of masculinities in the context of an expanded stage is not easy; this is a challenge that should be answered with practical experience. However, its theoretical understanding is necessary and justified as a valid objective for thinking about principles, strategies and methodological horizons so that the treatment of issues of masculinities and their deconstruction are attentive to the risk of producing a stage discourse isolated in itself that hardly affects the materiality of the bodies involved and still protects the values and privileges of the dominant male identities. By proposing the awareness and creation of an expanded stage action based on the construction of 'po-ethics of re-existence' situated in the affectation of bodies, we are not saying that the issues involving gender and masculinities in artistic territories are resolved, but we understand the importance of providing actions that make the relation between art and life closer because power and gender relations are present in everything, inhabiting the internal and external values of art. As already declared by Simone de Beauvoir in *The Second Sex*, the questions about sexual inequalities and the power relations produced in the genders address a subject in which 'the personal is political', and so it is with the treatment of masculinities on stage which can never incur the misunderstanding and ingenuity of being developed as an isolated subject or topic.

Disruption of binary translation and/or compulsory heterosexuality scheme

In the final axis of the conceptual framework presented, Medrado and Lyra return to the feminist thought of Joan Scott to reaffirm the need to create models of masculinity and femininity that break with the binary and fixed understanding of man and woman at the level of politics, institutions and social organisations. The kinship relationships that ended up producing political and economic organisations in numerous social contexts based on the compulsory heterosexual-cis scheme being crossed, as did the idea of Foucault's power, all human institutions, so that the idea of Western theatre developed in Europe and propagated in all colonies and territories occupied in the colonization periods also had its structure of functioning and attribution of values guided by this same guideline. One indication that is potent for masculinities and for a whole network of artists concerned with gender issues is to reassess the founding normative hetero-cis structure, reviewing its implicit and *modus operandi* values, which would denote the creation of new technical operations and concepts for the performance of artistic activity.

Dzi-família Croquette

In this last part of the article we are going to use a historical example of the Brazilian theatre to hold a dialogue with some of the clues mentioned previously. In this brief case study we are going to observe some important aspects of the creation and the history of the group Dzi-Croquettes, especially the episode that recounts the construction of the show 'Dzi-família Croquette' (Dzi-Family Croquette), the artistic creation that we will use as the starting point for the analysis of the way those artists organised

themselves in order to cause tensions, and to reinforce or reframe the heterosexual-centralised model with their practices.

The show being considered was created in 1972, the same year that marked the beginning of the group's activities. It was a theatre play performed at 'Cabaret Casa Nova'⁶ at Lapa (a neighbourhood in Rio de Janeiro). This artwork consisted of cabaret language and a witty and joyful theatricality that relied on the humour and musical language, added to the Carioca Carnival practices, like men dressed as women, in addition to some features of Brazilian vaudeville theatre, like reflective political and social satires and sketches, filled with sensual performances. On 13 March 1975, the journalist Zózimo Barroso wrote an article in *Jornal do Brasil*⁷ mentioning the compliments that the French Magazine *L'Officiel* had paid to the group due to their performance in Paris that year; he also quoted a phrase used by the artists in one of their performances, i.e. 'We don't have a determined sex, not even a destiny. We are a magical family.' Such a statement shows clearly the dramatic organisation of the show and therefore their own existential reality. The fact is that the show was structured on the creation of a family whose characters were not merely restricted to the ephemeral scenes they took to the stages, but that was truly the reality lived by the members of the group.

According to Natanael Silva (2017), this family arrangement took place at the very beginning, in their first year, when each member adopted the creation of their own character which was almost totally built and sociably noticed as being female. The family distribution was established as follows: Wagner Ribeiro, for being considered the main creator of the Dzi and having written most of the songs and scripts for the show, became recognised as The Mother (Silly Dale). The Italian-American citizen settled in Brazil and

naturalised as Brazilian, Leonardo La Ponzina, known as Lennie Dale, who was a dancer, a singer and a song writer, became The Father. Under his direction, which involved strenuous, eight-hour-long rehearsals on a daily basis, the Dzi could improve and refine their dancing, singing, and performing techniques, being able to enhance their artistic presentations (Silva, 2017). The family also included three sisters-in-law, i.e. 'Tia Bacia Atlântica' (Aunt Bacia Atlântica), performed by Bayard Tonelli, an actor who was also the treasurer of the group; Reginaldo de Poli, the group's administrator, whose character was inspired by the historical figure of the Queen Elisabeth I, became 'A Rainha' (The Queen); Roberto de Rodrigues, whose performances consisted of gestures rather than words, was 'Tia Rose' (Aunt Rose), or Lady Oregon. He was also responsible for creating the sceneries. There were also five daughters, three of which were natural ones, and two had been adopted. The first ones were 'Claudette' aka 'Gayette', performed by Cláudio Gaya, who acted but also wrote the scripts and plots of their plays; and, Ciro Barcellos, who was 17 years old at the time and thus the youngest of the group, became the youngest daughter, 'Syllinha Meleca' aka 'Tonta' (Silly); Rogério de Pole, famous for dancing showing his naked butts in a way that resembled a duck, became 'Pata Dale' (Duck Dale). The other adopted daughters, whom the mother had conceived with a lover, were Paulo Bacellar (Paulete) and Carlinhos Machado (Lotinha). And just to finish, there were also two nieces and a maid. Benedicto Lacerda was Old City London; Cláudio Tovar, an actor and one of the persons in charge of the scenarios was 'Franga Safada' (The Naughty Chick), and we finally have Eloy Simões, an actor who was hired in São Paulo to be Lenny Dale's personal chambermaid, but soon became the whole group's maid. Later on, Simões ended up becoming a Dzi actor, having his own character Eloína, or 'Mágica da Companhia' (The Company's Magician) and making part of the show.

From this point on we can notice some resonances that resonate with what we considered previously. As Natanael Silva (2017) states, with the creation of the show 'The Dzi-family Croquette' the group developed a piece of work that finally consisted of two different perceptions of family: one that is staged and taken to theatres, or, might we say, comes from outside (and here we establish a direct relation with the political and public relations considered by Simone de Beauvoir in her work 'The Second Sex'); and another one, the internal family, from the backstage, the ordinary life, that which comes from the inside (the one that according to the French thinker is configured as the private and personal relations).

It is as if a piece of writing, engendered to be a single theatre play, came alive expanding to daily life, mixing the boundaries of behind the scenes, stage, and daily routine. That said, I can identify that such characters, constituted and instituted on and by the Dzi, were marked by their subjective and creative personal experiences being affected by them and consequently affecting them as well (Silva, 2017).

These internal and external relations, which provide each other with feedback, meet the need of providing artistic creation that it is not restricted to the creation and the ephemeral nature of the scenes, but establishes the settings of an expanded stage where masculinity is not treated as an one-off theme of a play or performance, but it is also an act of recreation of the political self, and at the same time, it is personal. It is also important to highlight how tense the relations between these public and private aspects are, in the examples brought here, causing escapes and new arrangements for the experiences and masculinities, sometimes mediated by the compulsory hegemonic heterosexual-cis scheme from that time and still current today.

Regarding what was previously said about the escapes, we must recall Foucault's ideas (1982) that considered the withstanding act as a creation journey, a change that was not only restricted to denial, but also lined with a participative and active act of redefinition of the pre-established power condition. As for Natanael Silva (2017) after Francisco Ortega (2000), in politicising the friendship and the link among them, the Dzi created a new model of existence, from their re-existence movement. Noting that:

'friendship is an alternative to the old and strict ways of institutionalised relations' as the family, the marriage, the work, the unions, the associations, or in other words, spaces defined by a set of rules, and a historical script of the heterosexual centred social actions (Silva, 2017).

As for the examples brought by the Dzi, friendship is taken as an experimental field⁸ and political resistance exercise. Or, as it is described by Silva, 'an alternative to the bourgeois institutional sociability by creating other family arrangements from the collective work that was also creative and professional' (2017). Another fascinating fact about this creative and revolutionary act performed by the Dzi and totally worth mentioning is that those actors were not only creating escapes as to break with the gender rules, but they also came up with new ways of fighting the dictatorship existing at the time, a moment that the lefties revolutionary ideals that combated the authoritarian military regime were marked by the militant movements that organised the armed struggle; a context in which most of the activists had to disguise their desires and wishes to institute the fight for the democratic freedom.⁹ In order not to romanticise the work group, once this is susceptible to critics and questionings,¹⁰ we are going to express here the option of the group not joining the armed struggle, but instead choosing another way of establishing the re-existence. Therefore, we can say that the

Dzi politicised the political context through their art, consequently politicising the experiences and masculinity.

Conclusion

Throughout this article, we seek to contribute to the issues of masculinities and stage by presenting the conceptual framework of gender developed by the authors Benedito Medrado and Jorge Lyra, who structure it in four fundamental axes: 1) the sex/gender system; 2) the relational dimension; 3) power markings; and 4) the rupture in the translation of the binary model of gender into the spheres of politics, institutions and social organisations. Subsequently, we start from the questions presented in the thinking of some Brazilian authors to address specific issues involving stage activity. We developed this discussion from the need to create clues and methodological principles that can link the treatment of masculinities in artistic territories under the understanding of expanded art, attentive to political and careful awareness of gender issues, which is involved in the intersectional perspective addressing masculinities through other important social factors, such as race, class, age, sexuality, and colonality. In the final part of the article we focus our attention on the historical example of the Brazilian theatre and dance group 'Dzi Croquettes' identifying some of the clues brought earlier in a brief case study.

At no time did we bring in our writing the concern with the creation of a method; we speak here of clues precisely because we find the debate on ways to welcome the insertion of masculinities into the stage through points of view and methodological strategies that are open and open; a constant movement of creation. A method such as a closed and unique system does not seem to live up to the need that the complex relations of gender and

power impose on us.

Finally, we would like to clarify that although the idea of a potential for resistance in the context of power in gender relations is not limited to the thinking of Medrado and Lyra, this idea can be discerned and interpreted in the works of some North American authors, such as Judith Butler (1990), Adriene Rich (1984) and Judith/Jack Halberstam (1998). In this article we chose to focus on the thoughts of the Brazilian authors because while we were preparing this writing, we tried to develop an article that would highlight some little-known names in the world and the European sphere, ones that have a rich potential for conceptual thinking on the subject thus fostering the dissemination of the work of writers from the global south who have as much to offer as the names coming from the north. Without discrediting the works and authors cited, we hope that our readers understand that our choice was made as a political movement aligned with the current decolonial agenda, highlighting a perspective conceived by Brazilian Latin American thinkers.

Wzór cytowania / How to Cite:

Péclat, Chavannes Procopio; Ferracini, Renato, *For a feminist gender horizon in productions and studies on men and masculinities in the performing arts*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, DOI: 10.34762/x5k1-wg56.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

DOI: 10.34762/x5k1-wg56

Autor/ka

Chavannes Péclat (c180482@dac.unicamp.br) is a doctoral candidate in the Performing Arts at the State University of Campinas/UNICAMP. He holds a Master's Degree in Performing Arts from the State University of Campinas/UNICAMP (2017) and an undergraduate degree in Theatre from the Federal University of Paraíba (UFPB). He works primarily with the following themes: theatre and the work of the actor/performer as well as voice, gender and performance. ORCID: 0000-0003-2648-2266.

Renato Ferracini (renato@lumeteatro.com.br) is an actor, researcher, father and son (unfortunately no longer a grandson). He wears earrings. He is rhizomatic, critical, positive, vital, free and easy, and bald-headed. He always carries some yellow, sunshine and night time in his pockets, which he gives out for free. He holds a doctorate (2004) in Multimedia from the UNICAMP. He is an actor-researcher and current Associate Coordinator of the LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. ORCID: 0000-0002-8862-420X.

Footnotes

1. An irreverent group from Rio, aligned with counterculture, collective creation and experiential theater, which makes homosexuality and transvestism a banner for the affirmation of rights. In Paris, Dzi Croquettes are internationally known. In 1973 and 1974, they spent long periods at Le Palace and, among other activities, participated in the film *Le Chat et la Souris* by Claude Lelouch (1937). Part of the team creates a new show, "Romance", 1976 by Cláudio Tovar and Wagner Mello, which does not reach the same projection as the first show "Dzi-família Croquette", created in 1972. Later, a female cast joins the group . founder, but this alternative does not expand the initial proposals and, soon after, the group disbands. Inspired by the North American group The Coquettes and the gay movement active off Broadway, the team used elements of Brazilian culture such as Carnival to question the context of its reality of sexual repression and censorship suffered during the dictatorship. The group is at the origin of a current that developed some time later, linked to transvestism, mockery, the exploration of the virtuosity of the cast members, caricature, farce and comedy of manners. It influenced the creation of Grupo de Teatro Vivencial in Recife and several gay groups in Bahia in the 1980s and 1990s. In 2009, the documentary *Dzi Croquettes* was released, directed by Tatiana Issa and Raphael Alvarez (available at < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399377/dzi-croquettes> >. Accessed on 11.07.2021.

2. Benedito Medrado is a PhD Professor at the Federal University of Pernambuco for graduate and postgraduate courses in Psychology and the coordinator of the Feminist Research Centre on Gender and Masculinities - GEMA/UFPE. Jorge Lyra is the coordinator of the Paternity Project at Instituto PAPAI, a non-governmental organisation which works based on feminist principles and defends the idea that a fair society is one in which men and

women have the same rights

(http://www.papai.org.br/antigo/conteudo/view?ID_CONTEUDO=555). The work of the researchers discussed here is the article 'For a feminist gender matrix for studies on men and masculinities,' published in the Feminist Studies Magazine, Florianópolis, 16(3): 424, September-December/2008.

3. Scott, Joan W. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Educação & Realidade, v. 20, no. 2, pp. 71-99, 1995

4. Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

5. Elvina Maria Caetano Pereira (Nina Caetano) holds a PhD in Performing Arts from ECA - School of Communication and Arts of USP (2011) and Associate Professor post at DEART - Department of Performing Arts of UFOP (Federal University of Ouro Preto). At UFOP she also works with the PPGAC- IFAC-Graduate Program in Performing Arts of the Institute of Philosophy, Arts and Culture in the line of research Processes and Poetics of the Contemporary Scenario, in which she develops her teaching project: 'Foreign Bodies, Spaces of Resistance.' Performer and researcher, she investigates preliminary stage modalities and the relationships between performance, gender and feminism. As a playwright, she has worked with several theatre groups in Belo Horizonte, either guiding processes or producing collaborative dramaturgies. As a DJ, she performs a feminist DJ project, focusing on the production of cis women and trans people. She is currently the coordinator of HÍBRIDA - hybrid poetics of the contemporary scene (CNPq), a research group that integrates artists and scholars of the Performing Arts, from UFOP and other universities, as well as from NINFEIAS - Núcleo de INvestigations FEMinistAS with a strong presence in the Ouro Preto's community. In addition, it has been a member, since 2007, of obsCENA, an independent group for scenic research. Nina Caetano has experience in the field of Arts, with emphasis on Contemporary Scene, in which she mainly investigates the following themes: art and contemporaneity, public art, performance and genre, theatre and performativity, and poetics of the contemporary scene. In her academic training, she has a degree in French Language and Literature from the Federal University of Minas Gerais (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG) (1996), where she also received her master's degree in Linguistic Studies (2000).

6. According to Natanael Silva, Cabaret Casa Nova was founded in 1939, and it was located at 25, Mem de Sá avenue, in the neighbourhood of Lapa, in Rio de Janeiro. The place was considered one of the main places targeting the homosexual public at the time. With their wooden tables and chairs, dimmed reddish lights, Casa Nova, as well as many other houses, had as its main attraction the lip sync performances, most of them performed by cross-dressers. Cabaret Casa Nova was attended by intellectuals, musicians, and artists and it was in this very house that the Dzi started presenting their first shows (Silva, 2017).

7. Jornal do Brasil, Caderno B, RJ, quinta-feira, 13 de março de 1975, p. 3.

8. We chose to use the word 'field' here due to our discernment of the Dzi not only as producing changes in the group relations, but also as affecting a network of people who used to attend their shows and felt inspired by their examples of transgressing the heterosexual-centred gender norms. As a glimpse of what we are saying we can turn to the testimonies of several artists and interviewers in the documentary made by Tatiana Issa and Rafael Alvarez and mentioned in the first lines of this article. In their discourses, the interviewees describe that the magic and amazement produced on the stages by the Dzi made the audience hypnotised by their androgynous bodies, experiment in their own bodies new forms of expressing and self-producing in their daily lives in a way that, very soon, it

was possible to see bodies wearing clothes and paraphernalia of both genders, speaking like a Dzi, and using terms and vocal nuances presented in the shows. However, let us point out here that we should not take this action as a single one, and therefore romanticise the Dzi's actions as beautiful, unique and example of liberating revolutionary act as once said by Natanael Silva in his master's dissertation (2017). At Dzi's time and settings, as far as the authoritarianism was present, there was a whole movement that '... since the end of the 60s along with the changes that marked 1968, in special, in the wake of the 'Tropicalismo' and 'Contra Cultura' movements new ways of seeing the body and the behaviour arose, like the dubious figure of Caetano Veloso, who according to Trevisan, disturbed the military leaderships and the lefties.

9. In his article 'Dzi-Croquettes and the nonsensical masculinities', Natanael Silva (2018) illustrates the case of Herbert Daniel, a militant that belonged to some guerrilla organisations like Polop ('Vanguarda Popular Revolucionária') who had to deny his (homo)sexuality for seven years in order to be accepted by the group.

10. Despite recognising that the construction of this 'family' confronted the limits of the discourses that were popular at that time in defence of the 'traditional Brazilian family' - Once in this context the slogan that prevailed among most of the individuals who considered themselves conservatives, and being so defended the threefold 'Tradition, Family and Society'. The overwhelming majority of the society was guided during the military regime years, by the defence and maintenance of 'the gender order' based on the sexes complementarities as well as the reproductive role, as biological or social, of values considered 'natural', which in turn held up, discursively and politically, face to the new configurations of sexual individuals emerging at the time, like the homosexual guys, as well as the female liberation practices which shocked the 'traditional Brazilian family' (Silva, 2017) - establishing the creation of affection bonds based on the friendship rather than blood and consequently questioning and making even more complex the guidelines assigned as the results of the prevailing concept of family in the 70s. It is fundamental in the considerations emphasised by Natanael Silva that despite the fact that this 'family' was formed by a group of thirteen men, it still based itself on the traditional heterosexual arrangement as it was organised based on the figures of the father and the mother.

Bibliografia

Botton, Fernando, *As masculinidades em questão: uma perspectiva de construção teórica*, Revista Vernáculo, no. 19 e 20. 2007.

Beauvoir, Simone, *O segundo sexo*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2012.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Abingdon, 1990.

Connell, Raewyn, *Políticas da masculinidade*. Educação e Realidade, vol. 20, no. 2. 1995.

Masculinities. Polity Press, Cambridge: 1995.

Foucault, Michel, *Microfísica do poder*, Graal, Rio de Janeiro, 1982.

Halberstam, Jack, *Female Masculinity*. North Carolina: Duke University Press, 1998.

Kimmel, Michael, *A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas*, Horizontes Antropológicos, ano 4, no. 9. 1998.

Rich, Adrienne, *Notes toward a Politics of Location*, in: *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, W. W. Norton & Company, New York, 1986.

Schpun, Mônica, *Masculinidades*, Boitempo Editorial-Edunisc, São Paulo, 2004.

Scott, Joan W., *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*, Educação & Realidade, vol. 20, no. 2. 1995.

Medrado, Benedito and Lyra, Jorge. *Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades*, Estudos Feministas, vol. 16, no. 3. 2008.

Péclat, Chavannes and Caetano, Nina, *Entrevista sobre gênero e performance com Nina Caetano*. Unpublished.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/article/feminist-gender-horizon-productions-and-studies-men-and-masculinities-performing-arts>

Grzegorzewski

Grzegorzewski i Beuys. Awangardowa matematyka

Antonina Grzegorzewska

Jeden z twórców awangardowego ruchu artystycznego Fluxus, Koreańczyk Nam June Paik, chciał się wyzwolić z zachodniej manii perfekcji. Uznał, że zadowolenie z dzieła tylko w siedemdziesięciu procentach może chronić przed ową obsesją. Bardzo powolnym ruchem unosił nad głową skrzypce i jednym gwałtownym gestem łamał je na kawałki.

Pozornie wydaje się, że Jerzego Grzegorzewskiego w pracy artystycznej interesowało wyłącznie owo zostawione przez Paika trzydzieści procent. I że zmagał się z nimi w duchu napiętnowanego przez Paika perfekcjonizmu. I że balansował na linii wysokiego napięcia owych pięciu, a niekiedy trzech, dwóch punktów procentowych dzielących go od satysfakcji. Taką tezę chciałam początkowo zacząć moją wypowiedź. Jednak rozróżnienie perfekcji i znalezionej w żmudzie formy, oddzielenie ich statusu, uznanie, że znaleziona forma nie jest, nie musi i przynajmniej niekiedy nie powinna być perfekcyjna doprowadziło mnie do rachunku Paika.

Intuicja Paika, klasyfikująca manię perfekcji jako coś podejrzanego i w gruncie rzeczy odległego sztuce, wcale nie jest chybiona. Gdy Grzegorzewski w czasie prób odrzucał kolejne swe rozwiązania scen, wzbudzając w obserwatorach zdziwienie, uznawali je bowiem za wysoce atrakcyjne, wpisywał się niejako w matematykę awangardową.

Matematyka awangardowa przenosi porządek stu procent w świat sukcesu pozornego. Słynne „za dobrze”, jakim Grzegorzewski często kwitował swoje odrzucane pomysły, wiązało się z poczuciem, że nie należy ulegać terrorowi etui stuprocentowo dopasowanego do przedmiotu. Takie widzenie sztuki koresponduje z założeniami estetyki japońskiej, w której doskonałość i perfekcja doskonałego wykończenia są deprecjonowane jako nieinteresujące. Donald Keene pisze wprost, że japońskie odrzucenie regularności i perfekcji wiąże się z faktem, iż „doskonałość, jak jakaś nienaruszalna sfera, jest odpychająca dla wyobraźni, bo nie pozostawia miejsca na jej przeniknięcie” (2001, t. 1, s. 54). Przechodząc na grunt europejski, przeciwny japońskiemu duchowi: Juliusz Goncourt w swoim dzienniku przytacza słowa konserwatywnego krytyka swoich czasów: „Widzicie, teatr powinien być jak $2 + 2 = 4$ ” (1988, s. 23). I dalej: „Doprawdy młodzi przyjaciele, nie trzeba przesadzać z sumieniem!” (tamże). Przywołanie w tym miejscu sumienia jako kategorii powiązanej z matematycznym rachunkiem, artystyczne sumienie i jego ciągłe kołatanie w zetknięciu z pewnymi komplikacjami, nazwijmy je, wyższego rzędu, których nie należy pominąć (choć dla wielu dylematy tego piętra są niezauważalne i niezrozumiałe) jest bardzo istotne, kluczowe.

Artystyczne sumienie to kategoria do ciągłego odzyskiwania. Rachunek $2 + 2 = 4$, czyli oczywistość matematyki klasycznej, w rasowym artyście musi spowodować wyrzut sumienia właśnie. Artysta, prawdziwy artysta – w moim referacie jego reprezentantem jest Grzegorzewski – z sumieniem zmaga się,

chce mieć czyste sumienie. Pozostaje w kręgu matematyki bezwzględnie dręczącej, wyciąga pierwiastki, szuka iksów. Porusza się w kręgu kryptografii. Reasumując, podstawą matematyki awangardowej byłby skomplikowany X leżący u podstaw pracy. X rozpracowany często dopiero w nocy, na trzeciej generalnej. I, co więcej, X ruchomy, ujawniający nowe oblicza w ciągu procesu twórczego. Oprócz awangardowej matematyki, w której kategorią, jak już padło wcześniej, jest sumienie, istnieje także awangardowa fizyka, w której udane pięć minut rozciąga się w nieskończoność. Dywagacje na próbach stolikowych trwające od dziesiątej do czternastej, cztery krągłe godziny są jedynie złudzeniami, często kabotyńskimi i narcystycznymi. To zderzenie różnego funkcjonowania czasu, skuteczna kompresja minut, którą reżyser umiał osiągnąć, ewokowały idiotyczne teorie o stracie czasu na jego próbach – jakby potrzeba bezpieczeństwa artystycznego miała mieścić się w rozrzedzonym gładzeniu, a nie w kondensacji wynikającej z napięcia długotrwałej myśli, wpatrywaniu się w nierozwiązywalny X ze zmarszczonym czołem. Ten świat konkretnych minut i pozoru godzin to właśnie jest teatr kompletnie różnych definicji czasu artystycznego.

Na premierach Grzegorzewskiego obecność recenzentów operujących matematyką prostego rachunku była absolutnym zgrzytem, matematycznym właśnie. Im więcej czasu mija, tym bardziej sobie to uświadamiam. Siedemdziesiąt procent Paika to matematyka, do której dochodzi się niejako przez ucho igielne i trasę tę pokonuje wąska tylko grupa artystów i krytyków. W jakimś sensie to tego mechanizmu nieprzystawiania matematyk i ścian, do której muszą dochodzić niektórzy krytycy, stykający się z dziełem sztuki dla nich niezrozumiałym, tego *qui pro quo*, do którego w szczytowej formie doszło po premierze *Onego. Drugiego Powrotu Odysa* dotyczył performans Josepha Beuysa, który przez trzy godziny tłumaczył martwemu zającowi

założenia sztuki na przykładzie obrazów znajdujących się w galerii w Düsseldorfie. Dodajmy od razu, że zając nie wyciągnął z tej żmudnej lekcji żadnych korzyści.

W moim wystąpieniu matematyczny wstęp miał na celu przeciągnięcie nici między ruchem Fluxus a Grzegorzewskim. Podzielić się zaś chcę silnymi powinowactwami, jakie znajduję między kanonicznymi pracami najważniejszego obok Paika artysty Fluxusu, Josepha Beuysa, a ostatnim spektaklem Grzegorzewskiego *On. Drugi Powrót Odysa*. Chcę podkreślić, że to pewne wspólne pH nie dotyczy poza tym ani koncepcji sztuki Beuysa, ani wielu jego działań, np. dydaktycznych. Powinowactwo to odnajduję na początku drogi Beuysa, w samym micie założycielskim jego twórczości i jednocześnie w artystycznym pożegnaniu Grzegorzewskiego, które spełnia wszystkie warunki mitu-testamentu. Odwołuje się ono do dzieciństwa, do początku, operuje powidokami z całego artystycznego *oeuvre*.

W 1996 roku Zachęta pokazała dwie równoległe wystawy dotyczące Fluxusu, a głównie zaprezentowała bezprecedensowy transport, jaki zorganizował Beuys w 1981 roku w darze dla Muzeum Sztuki w Łodzi, dar ściśle związany z jego fascynacją „Solidarnością”.

Parę słów o Josephie Beuysie – w formie cytatów ze strony Muzeum Sztuki w Łodzi: „W latach 1947-1952 Beuys studiował rzeźbę w Kunstakademie w Düsseldorfie. Jego spuścizna artystyczna jest dość hermetyczna dla widza, który nie zna jego idei. Dla samego artysty ważny był nie tyle obiekt, który stworzył, ile myśl, która do powstania tego obiektu doprowadziła. Beuys opatrywał swe dzieła objaśnieniami, aby stały się bardziej czytelne i zrozumiałe. W latach 60. współtworzył międzynarodowy ruch Fluxus, podejmując szereg akcji z pogranicza różnych dziedzin artystycznych. Razem

z Heinrichem Böllem napisał *Manifest Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu Twórczości i Badań Interdyscyplinarnych* – FIU (1972). Prowadził również wykłady, akcje artystyczne, happeningi, założył Partię Zielonych, działał na Documenta w Kassel. Beuys zakładał, że społeczeństwo może się zmieniać poprzez sztukę w powolnym procesie ewolucji, prowadzącym do zniesienia barier politycznych i narodowych, zaniechania wojen, poszanowania natury” (<https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/421>).

Wydaje się, że zero, ale to absolutne zero punktów styčných z Grzegorzewskim. Jednak nota z muzeum pomija kwestię zasadniczą, która otwiera to zaskakujące pole. Otóż Beuys w latach II wojny światowej był wcielony do Luftwaffe jako pilot i uczestniczył w wielu akcjach. Podczas jednej z wojennych misji w 1944 roku jego myśliwiec zostaje zestrzelony nad Krymem. Beuys cudem przeżywa ten wypadek, doznaje potwornych obrażeń czaszki i z racji jej zniekształceń do końca życia nosi bogartowski kapelusz, co już jest pewnym załączkiem nici wiążącej go z Grzegorzewskim. Kapelusz staje się emblematem określającym postać artysty, pełni identyczną funkcję jak brak nogi i ręki Strzemińskiego. Zagrzebanego w śniegu Beuysa znajdują miejscowi Tatarzy i przez dłuższy czas ratują go od śmierci z odmrożeń i wyziębienia za pomocą łożu i słoniny oraz owijając go w filcowe koce. To te właśnie materiały staną się później tkanką rozpoznawczą kanonicznych prac Beuysa.

Moją tezą jest, że Odys z *Drugiego Powrotu Odysa* Grzegorzewskiego to Beuys zagrzebany w krymskim śniegu. To niekiedy Beuys *à rebours*, ale nadal dający się wydestylować jako figura, punkt odniesienia, dla samego Grzegorzewskiego nieuświadomiony. Beuys zafascynowany był zjawiskiem zdublowanej tożsamości, figurą sobowtóra. Wiele jego instalacji składa się z podwójnej ilości jakiegoś elementu, czego przykładem jest np. podwójne

łóżko do sekcji zwłok w instalacji *Pokaż swoją ranę* z 1974 roku. Stół do sekcji zwłok pełni ważną funkcję także w *Onym. Drugim Powrocie Odysa*, jest to jednak stół pojedynczy, rzecz by można, osobisty.

Tezy swojej będę dowodzić z pomocą pierwotnego scenariusza *Drugiego Powrotu Odysa*, pisanego przez Grzegorzewskiego ręcznie na kartkach A4 i złożonego następnie w Teatrze Narodowym. Pomoże mi również żywa pamięć samego spektaklu i fakt, że po wielu latach przybiera on we wspomnieniach coś na kształt bryły lodu.

Oto pierwszy fragment scenariusza *Drugiego Powrotu Odysa*:

„Ostatnie dni wojny.
Słysać jeszcze serie karabinów maszynowych.
Zima. Śnieg” (2014, t. 2, s. 127).

A więc wojna, zima oraz śnieg otwarłyby moje rozważania.

W 1894 roku Austriak Hans Hörbiger zaczął pracować nad swoją pseudonaukową „teorią lodową” i rozwijał ją mniej więcej do 1945 roku, z poparciem nazistów z Hitlerem na czele. Trudno powiedzieć, czy Beuys, w końcu Niemiec w służbie czynnej niemieckiej armii, znał tę teorię. Mnie jednak ona zachwyciła, zakłada bowiem, że lód jest podstawową substancją wszystkich procesów zachodzących w kosmosie. Nie mam wątpliwości, że lód jest podstawową substancją łączącą Beuysa i Odysa, Beuysa i tekst Grzegorzewskiego, w którym obraz „leżących oblodzonych żołnierzy, siedmiu, sześciu Niemców i jednego Rosjanina” (2014, t. 2, s. 163) – to cytat z notatek do *Drugiego Powrotu Odysa* – powraca w kolejnych jego wariantach i jest kierunkiem otwierającym wyobraźnię w stronę pewnego zahibernowania – Beuysowskiego zagrzebania w śniegu.

Potrzeba jednak czegoś jeszcze, jakiegoś dodatkowego wspólnego planu, pola, innego niż tylko awangardowa matematyka czy teoria lodowa, metarzeczywistości, w której Beuys i Odys mogliby się spotkać jako swoje alter ego. Byłaby to KURACJA jako czas wyjątkowy, wyrwany normalnemu trybowi, czas zakłócenia i zawieszenia zarazem, czas w dużej mierze decydujący o dalszym życiu lub – śmierci. U Grzegorzewskiego w ostatnim przedstawieniu kuracjuszem jest nie tylko Odys, ale i On.

Wprawdzie stan kuracjuszowania Grzegorzewski interpretował raczej w Mannowskim duchu katastrofizmu, z Iwanem Ilijczem jako powidokiem, podczas gdy Beuys, zafascynowany Celtami i szamanizmem, stworzył własną, z gruntu nieeuropejską legendę kuracjusza w rękach plemiennego rytuału, bliższemu raczej magii i znachorstwu niż medycynie, a jednak skuteczniejszemu. W obu przypadkach liczy się stan zawieszenia oraz zimno, z którego nie sposób wyjść o własnych siłach...

„Śnieg, śnieg. Śmierć przystąpiła do działania.
Łód. Grad. Deszcz” (2014, t. 2, s. 127).

Tymi słowami kończy się najważniejsza sekwencja autorska scenariusza *Drugiego Powrotu Odysa*.

Odys/Malajkat jest figurą MARZNAĆĄ. Obladzony samochód i śniegowa górka, o którą oparte są sanki, jasno mówią o zimnie. Jest to zimno, które w jednym z opisów przyrody Nietzsche nazywa wyzutym z miłości (za: Cirlot, 2000, s. 475). Śniegowa górka mogłaby być Czarodziejską Górą, skoro Odys zanosz się suchotniczym kaszlem. Susan Sontag w *Chorobie jako metaforze* przytacza fragment z Goddecka, który pisze o gruźlicy i definiuje ją jako pragnienie powolnej śmierci. „Pożądanie musi umrzeć, pożądanie

symbolizowanych przez oddech przypływów i odpływów, szczytowań i odprężeń erotycznej miłości. Razem z pożądaniem umierają płuca... umiera ciało” (2016, s. 25).

Słowa: „Zabiłem wszystko. Wszystko odepchnąłem” Odysa stają się więc deklaracją dobrowolnej śmierci. Beuys zaś przeżył swe powtórne narodziny, związane z decyzją o zajęciu się sztuką, którą podobno podjął, zdrowiejąc wśród krymskich Tatarów. Wszystkie jego działania twórcze charakteryzuje pewna witalność człowieka, który przeżył katharsis. W czasie kuracji jego myśl, inaczej niż – tu cytuję ze spektaklu Grzegorzewskiego – „przekłeta myśl” Odysa, nie ciążyła więc ku nihilistycznej i skrajnie egocentrycznej w gruncie rzeczy beznadziei.

Wszystko odepchnąłem... Ojczyznę Odysa okazuje się więc stan między zachorowaniem a ewentualnym, tu odrzucanym, wyzdrowieniem, choroba z zimna, śmierć wieszczona na dachu oblodzonego samochodu. Świst wiatru przeszywający zbyt lekki prochowiec. I, jak zwykle u Grzegorzewskiego, funkcję terapeutyczną, tę, nazwijmy ją w korespondencji z Beuysem, terapię ciepłem, pełnią nie obce plemię i jego metody, a kobiety w sukniach z gołymi plecami.

Tu mnie nie znajdzie nikt.

Tu mnie nie znajdzie nikt (Grzegorzewski, 2014, t. 2, s. 83).

To mogłyby być słowa Beuysa.

Beuysa znajdują Tatarzy, Odysa kobiety, które wylegają na scenę po jego pierwszym samotnym monologu.

Beuys, leżący wiele godzin w śniegu, po owym krymskim epizodzie obsesyjnie interesował się materiałami o właściwościach rozgrzewających,

które uratowały mu życie, przywróciły ciepłe krążenie. Najśłynniejsza jego instalacja to krzesło z gigantycznym kawałem słoniny, a także fortepian w filcowym pokrowcu.

Tym, czym u Beuysa jest słonina, tłuszcz i filc, nośniki ciepła, materiały je kumulujące i przekazujące, życiodajne, u Grzegorzewskiego w *Onym. Drugim Powrocie Odysa* staje się po prostu ogień. Ogień ogrzewający zgrabiałe ręce, ogień wojennej pożogi, ogień, w którym płoną obrazy awangardy. Ogień, który nie przebija się przez ostatecznie triumfujące zimno, ogień o charakterze lokalnym. W pierwszej części spektaklu, monologu Onego, materiałem rozgrzewającym byłby alkohol, który grzeje Onego w nieogrzewanym mieszkaniu. Alkohol jest w końcu wodą ognistą. Można więc stwierdzić, że nośniki ciepła u Grzegorzewskiego, inaczej niż u Beuysa, są nośnikami rezygnacji i każdy z nich łączy się z porażką. Ostatecznie i tak prowadzą do kostnicy.

Frapująca Beuysa całe życie kwestia magazynowania i przewodzenia energii, w przypadku Grzegorzewskiego materializuje się w postaci tej konferencji naukowej, która czymże jest, jak nie uwolnieniem czegoś, co Grzegorzewski kiedyś jakoś zmagazynował. Jesteśmy dziś przewodnikami, nazwijmy to metaforycznie, prądu Grzegorzewskiego, jego nośnikami.

Mówiłam przed chwilą o kuracji jako haśle łączącym Beuysa i Odysa. Teraz przywołać chcę KLAUSTROFODIĘ. U Beuysa wiąże się ona także z filcem, tym razem zwiniętym w belę, gdyż wiąże się z wytłumieniem wszystkiego, co na zewnątrz. Od wyizolowanego pomieszczenia, pośrodku którego stoi fortepian, przejdźmy do spektaklu Grzegorzewskiego, w którym miarą klaustrofobii są dwie ramy łóżka ściskające Onego, metalowe zastawki tworzące ciasną szczelinę, a także córka wciąż obecna jak cień.

Odys zaś jest pozbawiony cienia. Nihilistyczny bezkres, w którym tkwi, bezkres dmącego wiatru tworzy wrażenie klaustrofobii wynikającej z poczucia coraz bardziej zaciskających się kleszczy śmierci.

Jedna z kanonicznych akcji Beuysa z 1974 roku polegała na tym, że zamknął się on na parę dni w pomieszczeniu z kojotem. Jako córka mogę stwierdzić bez wątpienia, że w mieszkaniu mego ojca na Mazowieckiej niewidzialny kojot grasował bez opamiętania. I tak jak w akcji Beuysa był figurą tęsknoty za Naturą próbującą się realizować w klaustrofobicznych ramach, w ciasnocie, z ciągłą świadomością, że natura ujawni się przez ziemię, w której przyjdzie nam spocząć.

Kolejny fragment z notatek do *Drugiego Powrotu Odysa*: „Niebo zapala się od tysięcy żyrandoli. Mają ułatwić bombardowanie. Warkot samolotów, serie z karabinów. Z prawej kulisy chyłkiem wychodzi-wyczołguje się duży mężczyzna. Ciągnie ze sobą linki od spadochronu. Został zrzucony jako dywersant” (Grzegorzewski, 2014, t. 2, s. 163). Jak już wspominałam, utrzymuję, że dywersantem tym jest Beuys zestrzelony nad Krymem, czyli Odys Grzegorzewskiego.

Filc żołnierskiego stroju, u Beuysa kompletu zmienionego w osobistą ikonę bez żołnierskich epoletów, zestawu *sauté*, u Grzegorzewskiego jest materiałem wrogich mundurów, obcych i złowrogich. Mundurów, w które ubrani są żołnierze-zalotnicy. Ten filc jest więc już raczej żołnierski, farbowany, staje się suknom przyporządkowanym wrogiej armii. Pojawia się, będąc obok śniegu, zimy i wojny kolejnym punktem styczonym między Beuyssem a Odysem, lecz tym razem jest figurą ich dzielącą, pomostem tragicznym, platformą różnicy. Można przecież otrząsnąć się z romantyzmu i uznać Niemca Beuysa za okupanta, spacyfikowanego zrządzeniem losu

agresora, wprowadzonego w mój dyskurs tylnymi drzwiami. Zestawienie, sczepienie z nim Odysa Grzegorzewskiego byłoby aberracyjne z punktu widzenia kategorii narodowości. Jednak wewnętrzny konflikt bohatera przedstawienia Grzegorzewskiego – uścisk z depresją, wydaje się dawać asumpt do zderzenia zestrzelonego Niemca z figurą Odysa-Polaka, konceptu zanurzonego w konflikcie tragicznym. Fakt zestrzelenia w krymskie śniegowe zasy daje jednak Beuysowi nową tożsamość właśnie kogoś w rodzaju dywersanta, tożsamość legendy bez ścisłego osadzenia w narodowości, artysty, który pracuje nad generalnym zniesieniem wszelkich granic w ramach sztuki, którą niejako dekretem swojej idei chce otworzyć dla każdego i z każdego chętnego zrobić artystę ponad historycznymi uwarunkowaniami. Jednak osadzenie *Drugiego Powrotu Odysa* w okupowanej przez Niemców Polsce otwiera pytanie, czy Odys i Beuys mogliby być nie tylko sobowtórami, lecz w niektórych aspektach przeciwnie, figurami antynomicznymi. Odys artysta, samotny i wyobcowany, rozumiejący egzystencjalno-artystyczną komplikację i trud wykluwania się myśli, zanurzony w rozpacz i bezradności, oraz Beuys, wprzężony w kolektywne projekty, otoczony ludźmi, dający dużą rolę spontaniczności twórczej, działający na styku aktywizmu społecznego i polityki – Odys i Beuys to przedstawiciele już nie tyle matematyki awangardowej, ile dwóch jej odłamów. Odys reprezentuje matematykę z rozwiązaniem niemożliwym, Beuys zaś swoje rozwiązania nosi na transparentach.

Wojna, zima, śnieg, zimno, żołnierze.

Ostatnie dni wojny.

Słyszeć jeszcze serie karabinów maszynowych.

Zima. Śnieg.

Ołowiane niebo.

W śniegu leżą zabici żołnierze.
Siedmiu. Oblodzone ciała.
Pod przeźroczystą warstwą lodu widać mundury:
Sześć niemieckich, jeden rosyjski.
W głębi płonący wrak czołgu.
Z lewej kulisy słyszać wykrzykiwane słowa.
Wychodzą uciekinierzy: ojciec, matka i dwójka dzieci.
Matka niesie walizkę.
Edgar, Gracjanna, chłopiec sześć lat Jerzyk
i dziesięć dziewczynka Isia.
Ciągną dziecięce sanki.
W sankach mężczyzna w średnim wieku – Vladzio,
kaleka bez nogi, bez ręki, bez oka (2014, t. 2, s. 127).

Sanki łączą szczególnie Beuysa i Odysa, Beuysa i Grzegorzewskiego. Są dziełem rzemiosła, symbolem zimy, ale i drogi. Bachelard interpretuje łódź jako odzyskaną kołyskę, matczyne łono. U Grzegorzewskiego to sanki, tak jak w *Obywatelu Kane* Orsona Wellesa, są symbolem dzieciństwa. W spektaklu *On. Drugi Powrót Odysa* są to sanki oparte o śniegową górkę, te same, które grały w *Studium o Hamlecie* (były świątecznym prezentem przyniesionym rodzinie Wyspiańskich przez starego aktora granego przez Igora Przegrodzkiego, stąd mają przyłączone bombki, co potęguje wrażenie wspomnienia świąt Bożego Narodzenia w rodzinnym domu). U Beuysa sanki są wehikułem ocalenia. W jego fantastycznej instalacji *Sfora* z 1969 roku do każdego sanek przywiązany jest podręczny zestaw ratunkowy: latarka, zwinięty filcowy koc, a także kawałek tłuszczu. Odys ze spektaklu Grzegorzewskiego ma swój własny zestaw ratunkowy.

Jednak jego plecak z menażką zostaje rzucony na sanie projektu

Grzegorzewskiego i podkreślić należy fakt, że jest w nich jakby cały stos takich ratunkowych zestawów. U Orsona Wellesa sanki płoną, a u Grzegorzewskiego stoją zamrożone, oparte w pionie o śniegową górkę, odtworzone potem jako sanki dorosłego, sanki jako trumna czekająca na ciało. To, co u Grzegorzewskiego jest już na amen zamrożone, martwe, bezpowrotnie stracone i niemożliwe do odzyskania, u Beuysa jest pojazdem przekazującym nośniki ciepła, figurą ratunku. Sanki są żywotną sforą, jedną z bardziej witalnych i rzec można nawet triumfalnych instalacji

W spektaklu *On. Drugi Powrót Odysa* niewielkie czarne proste pianino jest medium, na którym jednym palcem odgrywa się *Warszawiankę*.

Litwin George Maciunas wraz z Beuyssem i Paikiem jest założycielem ruchu Fluxus. Jego muzyczny performans, utwór polegający na wbijaniu gwoździ w pianino, należy do najbardziej znanych. Uważam, że koresponduje ze sceną ze spektaklu Grzegorzewskiego. Wybijanie melodii jednym palcem na pianoli jest właściwie tym samym, co wbijanie gwoździ w klawisze instrumentu. U Maciunasa gwoździe są skrzyżowaniem tortury z pogwałceniem zasad kultury zachodniej, u Grzegorzewskiego są muzyką zgrabiałej z zimna dłoni.

Muzyczna matematyka mieszczańska byłaby tą od koncertów w eleganckich salach. Awangardowa zaś jest muzyka płynąca ze schronów, czy, jak w *Drugim Powrocie Odysa*, z bombardowanego miasta. Jednak wiąże je zapis na pięciolinii. Ważne, żeby urywała się w momencie, gdy pragniemy jej dalej słuchać.

Tekst został przedstawiony na konferencji naukowej *Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia*, poświęconej osobie i twórczości Jerzego

Grzegorzewskiego. Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 16-17 maja 2022 roku.

Wzór cytowania:

Grzegorzewska, Antonina, *Grzegorzewski i Beuys. Awangardowa matematyka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, <https://didaskalia.pl/pl/artypul/grzegorzewski-i-beuys-awangardowa-matematyka>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Antonina Grzegorzewska – absolwentka Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP (2002). Dramatopisarka, eseistka, dwukrotnie reżyserowała swoje dramaty. Stała felietonistka miesięcznika „Teatr”. W listopadzie 2021 roku ukazała się antologia jej sztuk teatralnych *Ifigenia i inne dramaty*, a także esej *Teatr i morze*. Ostatni dramat, *La Pasionaria*, napisała jako laureatka konkursu dramatopisarskiego Instytutu Teatralnego Dramatopisanie (prapremiera w październiku 2021 roku w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, w reżyserii Karoliny Szczypek). Mieszka w Andaluzji.

Bibliografia

Cirlot, Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.

Goncourt de, Edmund i Juliusz, *Dziennik*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

Grzegorzewski Jerzy, *Sonata epileptyczna. Notatki*, [w:] Jerzy Grzegorzewski, *Improwizacje. Scenariusze autorskie z lat 1994-2005*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014.

Grzegorzewski, Jerzy, *Drugi Powrót Odysa*, [w:] Antonina Grzegorzewska, Jerzy

Grzegorzewski, On. *Drugi Powrót Odysa*, [w:] Jerzy Grzegorzewski, *Improwizacje. Scenariusze autorskie z lat 1994-2005*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014.

Joseph Beuys [hasło], <https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/421> [dostęp: 20 II 2022].

Keene, Donald, *Estetyka japońska*, przeł. K. Guczalski, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2001.

Sontag, Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Karakter, Kraków 2016.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/grzegorzewski-i-beuys-awangardowa-matematyka>

Grzegorzewski

Teatr w oku kamery. Przyczynek do teorii rejestracji przedstawienia teatralnego na przykładzie „Duszyczki”

Wojciech Świdziński Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Theatre in the eye of the camera. A contribution to the theory of recording a theatrical performance on the example of *The Little Soul (Duszyczka)*

The paper is an attempt to theoretically examine the complex phenomenon of film recording of a theatrical performance. It is an extremely important issue, one that is becoming more and more clearly recognised, yet one that is rarely reflected upon in theatre or film studies. Using Jerzy Grzegorzewski's *The Little Soul (Duszyczka)* as an example, the paper discusses three basic types of theatre recordings, i.e. the technical recording, recording of a performance and its television adaptation. Their most important aspects, including differences and similarities as well as strengths and weaknesses, are discussed in relation to the categories of time, space and style. The introductory theoretical outline formulated in this way is primarily intended to help shape the audience's informed perception of these recordings.

Keywords: film recording; documentation; Grzegorzewski; *Duszyczka*; theatre and film



Duszyčka – zapis techniczny (w głębi Jan Englert); kadr z nagrania z Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego



Duszczyka – rejestracja Barbary Sierosławski. Zbliżenie (Jan Englert); kadr z nagrania z Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego

Klasyczny paradoks rejestracji filmowej przedstawienia teatralnego¹ sformułował w 1970 roku Zbigniew Raszewski:

Szczególne problemy stawia film, który właśnie wtedy, gdy chce być wierny, staje się najmniej użyteczny: jeśli nie będzie nakręcony wedle specjalnego scenariusza, jeśli nie będzie stosował dodatkowego oświetlenia, różnorodnych ujęć i planów, da nam zamiast dokumentu karykaturę przedstawienia. Opracowany wedle

wszelkich prawideł sztuki filmowej okaże się bardziej instruktywny. Ale wtedy będzie raczej filmem o przedstawieniu niż dokumentem (1978, s. 536).

Z innej perspektywy problem ten ujął Andrzej Wajda. Komentując własne doświadczenia z rejestrowania *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora, sięgnął do metafory okultystycznej: „najbardziej bałem [się], że ten duch, który wypełnia tę piwnicę, gdzie Kantor gra, to coś – ten fluid – nagle może gdzieś wyciec i na taśmie zostanie cień” (*O „Umarłej klasie”*, 1977, s. 137). Z kolei Kantor, dla którego fundamentalnie ważny był nietrwały i procesualny charakter teatru, z jego rejestracją wiązał problem „unieruchomienia” w nienaturalnej *stasis* (2004, s. 452-453).

Zastrzeżenia te zgłaszane są w odniesieniu do dokumentacji filmowej regularnie, mimo że ciąży na nich fetyszyzowanie teatru jako nieuchwytnego fenomenu – zwłaszcza za sprawą jego efemeryczności i żywego kontaktu aktora z widzem. Tymczasem niewielu widzów formułuje podobne wątpliwości wobec transmisji sportowych. Część kibiców preferuje obcowanie ze sportem na stadionach, ale równie wielu – jeśli nie większość – akceptuje bez zastrzeżeń przekaz telewizyjny, a nieraz stawia go wyżej. Różnica między rejestracją spektaklu teatralnego i wydarzenia sportowego jest oczywista: w przypadku sportu, będącego grą – agonem, by odwołać się do klasyfikacji Rogera Caillois – podstawowe znaczenie ma wynik, dlatego transmisje sportowe prowadzone są zazwyczaj na żywo, stając się następnie materiałem archiwalnym, relatywnie rzadko udostępnianym publicznie. Teatr natomiast nagrywany jest najczęściej w celu stworzenia dokumentalnego wizerunku zdarzenia artystycznego, dlatego jego transmisje na żywo stanowią niewielką – choć znaczącą – część powstających nagrań². Nie zmienia to jednak faktu, że w obu przypadkach mamy do czynienia z sytuacją

analogiczną: oko kamery rejestruje widowisko pierwotnie dla niego nieprzeznaczone, a odpowiedzialni za ten proces realizatorzy stosują bardziej lub mniej zaawansowane praktyki reżyserskie. W przypadku sportu postrzegane jest to jako naturalne i pożądane, w przypadku teatru zaś wywołuje wątpliwości i zastrzeżenia zarówno po stronie twórców przedstawienia, realizatorów nagrania, jak i jego odbiorców.

Być może najlepiej problemy dotyczące nagrywania wszelkich niepowstających dla kamery performansów wyjaśnia Susan Sontag. Odwołując się do terminologii Marshalla McLuhana, teatr i film postrzegała jako dwie sfery, których bliskość jest tylko pozorna, bowiem „kino jest «medium», jak również sztuką, w tym sensie, że jest w stanie uchwycić każdą ze sztuk performatywnych i wyrazić ją w swojej transkrypcji filmowej [...] Sztukę teatralną, balet, operę czy wydarzenie sportowe można sfilmować w taki sposób, że film stanie się – by tak powiedzieć – przezroczysty [...]. Jednakże teatr nigdy nie jest «medium»” (2014, s. 6-7).

Tylko jak sprawić, by film rejestrujący spektakl osiągnął tę „przezroczystość”?

Po co teoria?

W tym właśnie miejscu otwiera się pole dla wciąż nieistniejącej teorii rejestracji filmowej przedstawienia teatralnego. Pandemia oraz związane z nią ograniczenia sprawiły, że teatry sięgnęły do swoich archiwów i na dużą skalę upubliczniły – w różnych formach i na różnych zasadach – rejestracje spektakli, wywołując niejednokrotnie spore zainteresowanie odbiorców³. COVID-19 był jednak tylko katalizatorem, który ujawnił proces trwający za sceną już od kilkunastu lat. Kluczowe było w nim upowszechnienie się na

początku XXI wieku kamer cyfrowych, których szybkie udoskonalanie i przystępne ceny sprawiły, że rejestrowane spektakle – nawet przy typowym dla teatru niedoborze światła – zachowują głębię obrazu i dźwięku, co było wielką bolączką rejestracji wykonywanych z użyciem kamer wideo. Skalę postępu, jaki dokonał się w tej materii, może ocenić każdy, porównując współczesne nagranie przedstawienia wykonane środkami własnymi teatru z rejestracjami realizowanymi w przestrzeni scenicznej w latach osiemdziesiątych czy dziewięćdziesiątych XX wieku – nawet za pomocą w pełni profesjonalnego sprzętu Teatru Telewizji. Oczywiście nie znaczy to, że techniczne parametry obrazu i dźwięku są jedynymi kryteriami jakości rejestracji, niemniej klątwa widocznej na pierwszy rzut oka ułomności nagrań VHS została przełamana. Dodatkowymi czynnikami wspierającymi ten proces były coraz częściej stosowane w teatrze multimedia, wymuszające pozyskiwanie odpowiedniego sprzętu oraz kompetencji niezbędnych do jego obsługi, a także rutynowe posługiwanie się rejestracjami spektakli w procesie selekcji festiwalowych i konkursowych.

Tymczasem próby określenia możliwości i potrzeb oraz wytyczenia najefektywniejszych ścieżek w nagrywaniu teatru podejmowane są w piśmiennictwie teatrologicznym sporadycznie. Rozproszone głosy na ten temat pojawiały się w istniejącej od 1972 roku rubryce *Próby zapisu* na łamach „Dialogu”, były jednak marginalnym wątkiem o wiele szerszej dyskusji, której głównym celem było rozwijanie praktyki dokumentowania spektakli – przede wszystkim za pomocą słowa pisanego. Podobnie ma się sprawa z istniejącym od 2009 roku czasopismem „Sztuka i Dokumentacja”, które koncentrując się na sztuce performansu, aspiruje do miana „otwartego archiwum”, jednakże teoretyczna strona dokumentacji filmowych akcji artystycznych pojawia się na jego łamach tylko wyjątkowo. W licznych publikacjach poświęconych relacjom teatru i filmu⁴ wątki dotyczące

rejestrowania przedstawień są oczywiście obecne, przeważnie jednak skupiają się na analizach konkretnych przypadków, problemach ekranizacji dramaturgii czy identyfikowaniu podobieństw oraz różnic między wersjami scenicznymi i ekranowymi. Zdarzają się także próby ujęcia z perspektywy filozoficznej zjawiska obcowania z jedną formą artystyczną poprzez formę inną (por. Jasiński, 2013, Sosnowska, 2015). Bardzo trudno znaleźć jednak wypowiedzi dotyczące problemu od strony formalnej, próbujące zidentyfikować konkretne trudności stojące przed realizatorem, a następnie widzem.

Najwięcej pożytku przyniosłoby zapewne sformułowanie prawideł rejestracji filmowej przez jej praktyków. Doświadczeni mistrzowie – jak Andrzej Sapija, Stanisław Zajączkowski czy Jerzy Karpiński – kompetentnie mogliby wypowiedzieć się w tej niezwykle złożonej materii, jednak ich głosy nie pojawiają się szerzej w teatrologicznych dyskursach. Wykorzystując forum konferencji poświęconej teatrowi Jerzego Grzegorzewskiego na jego macierzystej uczelni – gdzie funkcjonuje kierunek teoretyczny – doszedłem do przekonania, że warto podjąć ten temat, formułując głos wynikający z potrzeb badaczy teatru. Głównym zadaniem niniejszego tekstu jest próba identyfikacji kilku dobrych praktyk oraz możliwych decyzji realizacyjnych, których dostrzeżenie może pomóc odbiorcom – czyli przede wszystkim badaczom – w bardziej świadomym obcowaniu z rejestracjami filmowymi przedstawień.

Do posłużenia się w tym celu twórczością Grzegorzewskiego skłoniły mnie dwa powody. Po pierwsze, podczas poprzedniej poświęconej reżyserowi konferencji w warszawskiej Akademii Teatralnej odbyła się dyskusja z udziałem dokumentalistów jego teatru – Barbary Sierosławski, Wojciecha Plewińskiego i Jerzego Karpińskiego – w której padło kilka istotnych uwag na

temat praktyki nagrywania przedstawień (zob. *Tak, żeby...*, 2008, s. 97-112). Po drugie, *Duszyčka* Grzegorzewskiego doczekała się trzech rejestracji, doskonale obrazujących trzy najczęstsze formy nagrywania spektakli. Konkretna realizacja sceniczna oraz jej zapośredniczone wersje nie są zatem przedmiotem mojego zainteresowania, lecz materiałem pogładowym, pomocnym w konkretyzacji spostrzeżeń. Wierzę, że nie ujmuje to niczego przedstawieniu, a wręcz otwiera perspektywę alternatywnego wykorzystania twórczości Grzegorzewskiego klasyka.

Trzy *Duszyčki*

Oparta na tekstach Tadeusza Różewicza *Duszyčka* (premiera 30 stycznia 2004) była autorskim przedstawieniem zrealizowanym przez Grzegorzewskiego w okresie, gdy po rezygnacji ze stanowiska dyrektora artystycznego Teatru Narodowego pozostał jego głównym reżyserem. Na kształcie inscenizacji fundamentalnie zaważył wybór przestrzeni – tunelu służącego do transportu dekoracji między głównym budynkiem teatru a Sceną przy Wierzbowej. Pełen zakamarków podziemny korytarz mógł pomieścić tylko dwa rzędy przenośnych krzeseł dla pięćdziesięciu osób, pozostawiając wykonawcom podłużną kieszeń oraz boczne przejścia, służące jako kulisy. Na równi z widownią, po lewej stronie zarezerwowano przestrzeń dla kontrabasisty, który odpowiadał za realizację efektów dźwiękowych i muzyki. Zasada czwartej ściany – choć zachowana – została napięta do granic możliwości, ponieważ aktorzy grali dosłownie na wyciągnięcie ręki od widzów. Ze względu na specyfikę przestrzeni nie można było wskazać najdogodniejszego miejsca do oglądania – zawsze pewne partie przedstawienia widziało się lepiej, a inne gorzej.

Niepowtarzalna, ekstremalnie trudna i organicznie zrośnięta z

przedstawieniem przestrzeń była wielkim wyzwaniem dla realizatorów rejestracji. Być może dlatego w krótkim czasie powstały trzy odmienne nagrania, różniące się stopniem zaawansowania języka filmowego, a także celem powstania. Łączy je fakt, że każde stanowi artefakt mający zachować przedstawienie, nieuchronnie wchodząc z nim jednak w skomplikowaną grę, w której zwycięstwem byłoby nieosiągalne utożsamienie z pierwowzorem⁵.



Duszyčka – rejestracja Barbary Sierosławski. Scena z kasetami taśmy filmowej (Jan Englert); kadr z nagrania z Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego



Duszczyka – Teatr TV. Przereżyserowana scena z kasetami taśmy filmowej (Jan Englert); kadr z nagrania

Zapis techniczny – nagranie, które obecnie sporządza się dla większości premier realizowanych w teatrach publicznych. Jest ono wewnątrzteatralnym dokumentem dzieła – audiowizualną wersją egzemplarza inspicjenckiego, mającego na celu jak najwierniejsze udokumentowanie przebiegu jednego przedstawienia. Za Stefanią Skwarczyńską można je określić jako jego „podobiznę” (1973, s. 130), akcentując tym zarówno jego wierność, jak i niedoskonałość. Zapis techniczny polega bowiem na filmowaniu spektaklu nieruchomą kamerą z jednego miejsca bez cięć montażowych oraz – zazwyczaj – bez zbliżeń. To właśnie on jest „karykaturą”, o której pisał Raszewski. Widz nie jest przecież szeroko otwartym, nieruchomym okiem,

ogarniającym wszystko (i nic); wodzi wzrokiem za akcją – za ruchem i dźwiękiem – wciąż skupia i rozprasza uwagę. W przypadku *Duszycki* ta nienaturalna perspektywa „martwego widza” jest szczególnie wyraźna, bowiem specyficzna przestrzeń wymusiła ustawienie kamery po lewej stronie widowni (aby ujmować prawą kulisę, z której odbywa się większość wejść). W efekcie przestrzeń sceniczna rejestrowana jest pod bardzo ostrym kątem, a na nagraniu źle widać działania aktorów, którzy co i raz znikają, przemieszczając się do części, której kamera nie jest w stanie objąć. Ujawnia to nie tylko ułomność zapisu technicznego, ale także jego nieprzystawalność do teatru innego niż klasyczna scena pudełkowa.

Rejestracja wykonana przez Barbarę Sierosławski – dokumentalistkę i pasjonatkę teatru Grzegorzewskiego, która filmowała jego przedstawienia powstałe w Teatrze Narodowym. Rejestracja taka ma służyć potrzebom instytucji, jednak – inaczej niż zapis techniczny – nie tyle wewnętrznym, ile zewnętrznym: może być prezentowana publiczności, wykorzystywana w celach promocyjnych i tym podobnych. Ma być wierna, a zarazem czytelna i – na sposób filmowy – atrakcyjna w odbiorze. Nagranie zostało zmontowane z materiału zarejestrowanego podczas trzech sesji realizowanych na kolejnych przedstawieniach *Duszycki* z udziałem publiczności. Praktyka montowania rejestracji z kilku – zazwyczaj właśnie trzech – nagrań, czasem uzupełnianych przez późniejsze dokrętki, jest wymuszona ograniczeniami sprzętowymi, powodując liczne problemy, wśród których najbardziej oczywistym jest ryzyko niekoherencji pozyskanego materiału. Ma ona jednak także zalety: za każdą z kamer stoi zwykle ten sam operator, a proces nagrywania jest bardziej dyskretny, nie rozprasza uwagi widzów i aktorów. Zdarzają się także rejestracje wykonywane podczas jednego przedstawienia przy udziale kilku kamer, czasem też bez udziału publiczności.

Adaptacja telewizyjna – spektakl Teatru Telewizji w realizacji Jacka Petryckiego, operatora i dokumentalisty od lat tworzącego przedstawienia dla TVP. Jako jedyny reżyser w napisach figuruje Grzegorzewski, który faktycznie odpowiadał za przepisanie swojego przedstawienia na medium filmowe, udzielając mu autorskiej pieczęci. Petrycki czuwał nad szeroko rozumianą stroną techniczną całego procesu realizacji telewizyjnej. Zachowane zostały: tekst przedstawienia, następstwo scen, kostiumy, rekwizyty oraz przestrzeń – *Duszyčka* nie mogła opuścić podziemi Teatru Narodowego. Niemniej wejście z kamerą w strefę sceniczną spektaklu (nagrywanego bez udziału publiczności), kadrowanie i montaż spowodowały konieczność przereżyserowania niektórych scen. Relacja między adaptacją a wersją sceniczną jest więc szczególnie skomplikowana, zaś pytanie o odrębność obydwu dzieł wydaje się najbardziej zasadne, a jednocześnie daremne. Zwłaszcza w obliczu faktu, że reżyser swoim podpisem poświadczył „autentyczność” wersji telewizyjnej⁶. Jej premiera odbyła się 18 kwietnia 2005 roku – dziewięć dni po śmierci Grzegorzewskiego, który pojawił się zresztą przed kamerą w kilkusekundowym ujęciu, co nie miało odpowiednika w wersji sceniczej, uruchamiało za to kilka nieobecnych w nim tropów (zob. Świdziński, 2011).

Czas

Jan Mukařovský uważał, że możliwość operowania czasem jest jedną z najistotniejszych różnic pomiędzy teatrem a filmem. Zauważył, że w przypadku dzieła narracyjnego obecne są zawsze „dwie warstwy czasowe: jedna to czas zdarzeń, druga – czas postrzegającego podmiotu (widz, czytelnik)” (1972, s. 119). W teatrze w ramach danej sceny – za sprawą realnej obecności aktorów i widzów oraz ich biologicznego poczucia upływu czasu – czas mija równomiernie dla sceny i widowni. Film ma natomiast

szczególną łatwość w kondensowaniu zdarzeń, czym zbliża się do epiki. Za sprawą montażu czas akcji na ekranie – nawet w ramach pojedynczej sceny – płynie inaczej niż czas biologiczny widza, a przechodzenie z jednego planu czasowego do drugiego jest wyjątkowo łatwe (zob. tamże, s. 119-121).

Tymczasem w przypadku rejestracji przedstawienia teatralnego niezbędne wydaje się powściągnięcie tej zdolności. Skoro w ramach danej sceny teatralnej czas płynie mniej więcej tak, jak odczuwają to widzowie, stosowanie filmowych efektów montażowych nie powinno być pretekstem do skrótów czy innych manipulacji czasem. Warto przyjąć, że działania sceniczne funkcjonują jak partytura w operze, w której czas danej frazy muzycznej został na zawsze określony przez kompozytora. Jeżeli reżyser zaprogramował, że dana etiuda, gest, wypowiedź, czy pauza mają trwać konkretny czas, to rejestracja powinna poświęcać im dokładnie tyle samo czasu ekranowego, niezależnie od intensywności montażu.

Jest to więc obszar, w którym zapis techniczny – rejestrując bez cięć autentyczny czas przedstawienia – góruje nad pozostałymi „gatunkami” rejestracji. Gdy tylko pojawia się montaż ujęć – niezależnie od tego jak poprawia on jakość odbioru – widz traci poczucie pewności co do czasu przedstawienia. Może jedynie zaufać rzetelności realizatorów. W przypadku nagrań *Duszycki* ta czasowa spójność z pierwowzorem została zachowana, a potwierdza to właśnie zapis techniczny. Mniej więcej w połowie przedstawienia gaśnie światło, a postać grana przez Annę Chodakowską wygłasza monolog, przy czym widoczne są przede wszystkim jej wyeksponowane w mroku usta. Oglądając rejestrację Sierosławski oraz adaptację telewizyjną – gdy scena ta rozpoczyna się po cięciu – zaburzeniu ulega poczucie ciągłości przedstawienia. Tracimy orientację przestrzenną, ale przede wszystkim czasową. Monolog może wydać się wmontowany z zupełnie innego porządku, co mogło zresztą być intencją reżysera. Dopiero

dzięki porównaniu z zapisem technicznym możliwe jest potwierdzenie, że scena ta następowała natychmiast po poprzedniej, a obie twórcze rejestracje wiernie zanotowały jej czas oraz łączność ze scenami sąsiednimi⁷.

Przestrzeń

Alfred Hitchcock stwierdził, że do najpoważniejszych błędów reżyserów filmowych ekranizujących dramaturgię należy dążenie do zamaskowania jej teatralności: „Wielu filmowców bierze sztukę teatralną zakładając: «Zrobię z tego film», po czym skupia się na takim «rozwijaniu» fabuły, które pomaga zrezygnować z jedności miejsca, czyli porzucić dekoracje [...]. Zapominają tym samym, że podstawowa jakość sztuki opiera się na koncentracji” (Hitchcock, Truffaut, 2005, s. 199-200). Również w dziejach rejestracji spektakli teatralnych zdarzały się próby takiego „przewietrzania”.

Najsłynniejszą – i bodaj najbardziej kontrowersyjną – pozostaje wyprowadzenie przez Andrzeja Wajdę fragmentów *Umarłej klasy* poza krzysztoforską piwnicę. W adaptacji telewizyjnej *Duszycki* także zdecydowano się na takie rozwiązanie – dodano minutowy prolog, w którym kamera schodzi do podziemi Teatru Narodowego, mijając nieobecną w spektaklu kompozycję z samochodem i dwojgiem statystów, którzy wyglądają jak ofiary wypadku czy aktu przemocy. O ile wprowadzenie dodatkowej – a przy tym dość tajemniczej – sceny można uznać za ryzykowne, o tyle nastrój, jaki ona ewokuje, dając telewidzom namiastkę wrażenia zagłębiania się w teatralne podziemia, można ocenić jako uzasadniony pod względem artystycznym.

Opinię Hitchcocka warto jednak odczytywać szerzej, jako przekonanie o ścisłym powiązaniu dramaturgii z przestrzenią, co wymusza – w przypadku rejestracji – szczególną uważność wobec scenografii oraz całego obszaru gry,

a nie skupianie się wyłącznie na aktorach i podążanie za nimi. Wojciech Plewiński ocenił, że reżyserzy teatralni preferują rejestrowanie ich spektakli w planach ogólnych – czyli skłaniają się ku zapisowi technicznemu – mniej chętnie patrzą zaś na wkraczanie w przestrzeń gry, zbliżenia na aktorów czy detale (zob. *Tak, żeby...*, s. 103). Wydaje się jednak, że z punktu widzenia dokumentalistyki oraz rzetelnego oddania złożoności spektaklu konieczne jest zachowanie odpowiednich proporcji między rejestrowaniem całej przestrzeni gry i jej modyfikacji (każda zmiana w obrębie dekoracji powinna zostać dostrzeżona), a czytelnym notowaniem działań aktorskich, do czego wejście na scenę i „pływanie” po niej – jak określił to Plewiński – jest konieczne. W odniesieniu do każdego spektaklu i każdego rodzaju rejestracji powinno być to dobierane odrębnie.

Duszyčka jako inscenizacja wypełniona słowem i aktorskim gestem, grana bardzo blisko widzów, bez wyraźnej granicy między sceną a widownią, wydaje się sprzyjać planom średnim i amerykańskim, które dobrze nadają się do rejestrowania rozmów. Nogi – przynajmniej jako środek lokomocji – mało znaczą w tym przedstawieniu, a widz, ze względu na krótką perspektywę, też raczej nie zwracał na nie uwagi. I właśnie plany średnie oraz amerykańskie najchętniej dobiera Barbara Sierosławski w swojej rejestracji. Przeplata je niezbędnymi planami ogólnymi, nie unikając przy tym odchylenia kamery od pionu – zapewne w reakcji na niewygodną, diagonalną perspektywę. Sporadycznie stosuje także zbliżenia, eksponując zwłaszcza działania z przedmiotami, czyni to jednak z wyraźną ostrożnością. Ujęcia takie mogą bowiem ujawnić to, czego oko widza teatralnego nie powinno dostrzegać. To przede wszystkim problem ekranizacji oper i spektakli rozgrywanych na wielkich scenach, gdzie – ze względu na olbrzymią perspektywę – detal bywa pomijany, a charakteryzacja ma skłonność do celowej przesady. W przypadku rejestracji kameralnej *Duszyčki* widać to na przykładzie noszonego przez

Jana Englerta kapelusza. Na kilku zbliżeniach w nagraniu Barbary Sierosławski wyłącznie teatralne, dość płaskie oświetlenie sprawia, że jawi się on jako to, czym rzeczywiście jest – postarzoną, planowo wymiętą rekwizytem, a nie prawdziwie sfatygowanym nakryciem głowy mężczyzny u kresu drogi.

Z kolei adaptacja telewizyjna nie tylko wprowadza nieistniejące w spektaklu sekwencje, ale także modyfikuje poszczególne sceny, aby dostosować je do bardziej filmowego sposobu prowadzenia narracji⁸. Kamera „pływa” po scenie swobodnie, wyłapując sens działań i starając się podpowiadać go poprzez dużo dynamiczniejszy, motywowany psychologicznie montaż pokazujący widzom to, co „powinni” w danej chwili zobaczyć (więcej zbliżeń, półzbliżeń, ale też planów ogólnych i pełnych, umiejętnie oddających zabudowanie ciasnej przestrzeni)⁹. Chętnie przy tym lokuje się za kulisami, wybierając perspektywy niemożliwe dla widza teatralnego, czym świadomie uruchamia – a przynajmniej rozbudowuje – autotematyczny aspekt przedstawienia. Paradoksalnie swobodniejsze stosowanie środków filmowych oraz złożone kompozycje ujęć – krótszych niż w rejestracji Sierosławski – służą tu podkreśleniu teatralnego rodowodu dzieła.

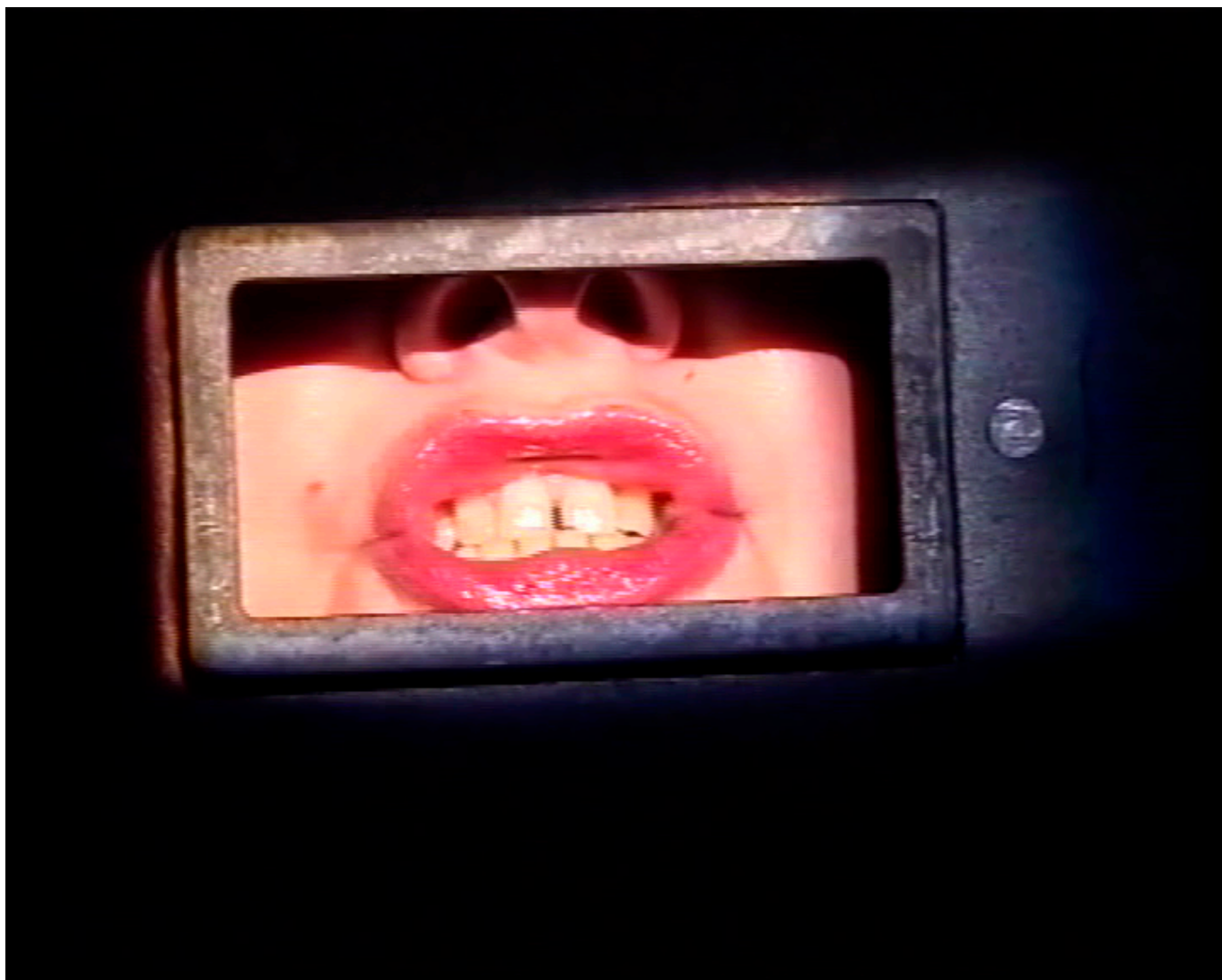
Styl

Wróćmy do postawionego na początku pytania: czy da się filmować teatr tak, aby film zniknął – jego forma stała się „przezroczysta”? Za filmoznawcą Mirosławem Przyłipiakiem można odpowiedzieć na nie twierdząco. Jego zdaniem istnieje konwencja, którą wszyscy doskonale znamy, choć na co dzień jej nie dostrzegamy, oglądając kino gatunkowe czy popularne seriale. Nazywa ją „stylem zerowym”, który – wykształcony w klasycznym Hollywood – pozwolił kinu na skupienie się na efektywnym opowiadaniu historii tak, by

forma nie rozpraszała uwagi widza. Ta „filmowa mowa codzienna” „też jest formą, czyli wiąże się ze ścisłym przestrzeganiem szeregu zasad, dzięki którym możliwe jest coś, co w oczach wielu widzów uchodzi za najbardziej pożądane – przysłonięcie języka przez to, o czym się mówi” (Przylipiak, 2016, s. 82). Konwencja ta jest tak fundamentalna, że – dzięki drobnym korektom – nadal dominuje w kinematografii, zwłaszcza na małym ekranie. Nawet kino, które określamy jako artystyczne czy autorskie, choć często – szukając nowego języka – przekracza „zerowość”, to prawie nigdy nie zrywa z nią całkowicie. Zaslugą Przylipiaka jest zidentyfikowanie niewidzialnych zasad tej stylistyki, a także ich systematyka, pozwalająca zaliczyć do niej środki czysto formalne, zabiegi narracyjne, jak też sposoby oddziaływania na emocje. Dobrym przykładem konwencji stylu zerowego jest filmowanie dialogu poprzez ciąg przeciwuńc przedstawiających twarze rozmawiających postaci. Dla widzów jest ona oczywista, a jednak ktoś, kto nigdy nie miał do czynienia z medium audiowizualnym, stykając się z nią po raz pierwszy, mógłby poczuć się dezorientowany. Co więcej, prostemu przeciwuńciu towarzyszy zwykle szereg innych chwytów stylu zerowego, na przykład rozpoczęcie dialogu od „ujęcia ustanawiającego”, informującego widza, w jakiej przestrzeni będzie toczyć się rozmowa. Nie dostrzegamy też, że niemal zawsze twarze dyskutantów nie są filmowane *en face*, lecz pod niewielkim kątem, tak aby nie patrzyli oni prosto w kamerę. W kinie stylu zerowego spojrzenia w kamerę uznaje się za niepożądane, gdyż wytrącają widza z diegetycznej iluzji.

Nie wszystkie zasady stylu zerowego mają zastosowanie do ekranizacji przedstawień teatralnych, choćby dlatego, że spektakl jest już utworem skończonym – o własnej konwencji – rejestracja nie ma więc wpływu na jego styl¹⁰. Niemniej wydaje się, że przepisy dotyczące strony techniczno-formalnej, w tym pracy kamery, następstwa ujęć, postrzegania przestrzeni,

mogą być najodpowiedniejszym sposobem opowiedzenia o przedstawieniu. Tendencję taką można dostrzec w rejestracji Barbary Sierosławski, przy czym stosowanie jej wydaje się kompromisem pomiędzy opanowaniem zasad filmowej przezroczystości a technicznymi ograniczeniami wynikającymi z nagrywania z trzech perspektyw podczas osobnych przedstawień. Wymusiło to na przykład ciągi długich ujęć, które w klasycznym kinie zostałyby najprawdopodobniej rozbite. Można widzieć w tym jednak nie ograniczenie, lecz ciążenie ku najwierniejszej – choć ułomnej – formule zapisu technicznego. W miarę możliwości Sierosławski stosuje więc ujęcia ustanawiające. Udaje jej się wprowadzić nawet kilka przeciwujęć, co nie jest zresztą nieodzowne, bowiem w *Duszyńcach* praktycznie nie ma klasycznie rozumianych dialogów. Cięcia montażowe stara się realizować miękko – na ruchu – aby zachowały płynność i spójność, co w związku z kojarzeniem materiału z różnych przedstawień z pewnością nie było łatwe. Zabiegi te przyniosły wymierne efekty – ożywiły rejestrację, pozwoliły lepiej przyglądać się pracy aktorów i szeroko rozumianym detalom.



Duszytzka – rejestracja Barbary Sierosławski. Monolog nawiązujący do *Nie ja* (Anna Chodakowska); kadr z nagrania z Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego



Duszczyka – Teatr TV. Ujęcie zza maski spawalniczej (Beata Fudalej, Anna Gryszkówna); kadr z nagrania

Pod tym względem znacznie prostsze zadanie stało przed realizatorami adaptacji telewizyjnej. Nagranie Grzegorzewskiego i Petryckiego, kręcone i montowane, a także nagłaśniane – co wyjątkowo ważne w przypadku przedstawienia z tak znaczną rolą muzyki – jest na sposób filmowy. Sięga więc spontanicznie do całej gamy środków stylu zerowego. Realizatorzy zdecydowali się jednak na świadome odstępstwa od niego, czyniąc ukłony w kierunku zrywających z zasadami zerowości eksperymentów Nowej Fali. Sygnałem tego jest wzmiankowane już wyeksponowanie autotematycznego poziomu, ostentacyjnie eksponującego teatralny charakter. W stylu zerowym unika się ponadto ujęć subiektywnych, a jeśli się je wprowadza, to po

uprzednim wyraźnym uzasadnieniu. W telewizyjnej *Duszyńce* oglądamy natomiast kilka takich ujęć, a najbardziej radykalny jest dezorientujący kadr zza maski spawalniczej, przez którą – jak orientujemy się dopiero po pewnym czasie – patrzy postać grana przez Magdalenę Warzechę. Z kolei w partiach, w których przywoływane są sceny z *Obywatela Kane'a* Orsona Wellesa, twórcy zdecydowali się na formalną stylizację – wprowadzenie zdjęć czarno-białych i wizualne odtworzenie pamiętnych ujęć z prologu filmu, o których mowa w tekście przedstawienia. Wydaje się jednak, że narusza to spójność spektaklu, a nade wszystko jest zbędną tautologią, w której słowa i obrazy nie dopełniają się, lecz powtarzają. Oczywiście można to tłumaczyć uwikłaniem spektaklu w tematykę kinową i przywoływanie szeregu wielkich filmowców oraz ich dzieł, programowo odległych od stylu zerowego. Całą – szeroką i płytką – przestrzeń *Duszyńki* można wszak postrzegać jako teatralną symulację panoramicznego ekranu kinowego.

Posługiwanie się środkami filmowymi może być zresztą wielką zaletą. Wspomniany kapelusz Jana Englerta w adaptacji telewizyjnej Grzegorzewskiego i Petryckiego za sprawą oświetlenia w niskim kluczu wygląda o wiele autentyczniej – niczym znoszona fedora przegranego bohatera spod znaku kina *noir* – a nie jak celowo zdeformowany rekwizyt z rejestracji Sierosławski. Kinowe środki wyrazu dają nieraz szansę na głębsze wprowadzenie odbiorcy w złożony świat spektaklu. Wzmiankowany już monolog Anny Chodakowskiej zza maski spawalniczej dopiero w rejestracji Barbary Sierosławski oraz w spektaklu telewizyjnym, dzięki odpowiedniemu kadrowaniu ujawnia się jako oczywiste nawiązanie do monodramu *Nie ja* Samuela Becketta, a zwłaszcza jego słynnej wersji telewizyjnej w wykonaniu Billie Whitelaw. Pamiętam, że oglądając przedstawienie w teatrze, nie zdołałem tego uchwycić, być może dlatego, że siedząc z boku, widziałem tę scenę pod ostrym kątem. A może dlatego, że ciemność nie była zupełna,

dostrzegało się nieobecną u Becketta maskę, która skupiła moją uwagę.

W tym kontekście zupełnie nie dziwią mnie – na razie pojedyncze – głosy docierające od studentów Wiedzy o Teatrze, że zdarzało im się oglądać spektakl na żywo oraz jego rejestrację i że to rejestrację – ku ich własnemu zaskoczeniu – odebrali głębiej, pełniej i ciekawiej. Możliwe więc, że nagrania spektakli zaczynają osiągać biegłość, którą kojarzyliśmy dotąd z transmisjami sportowymi. A jednocześnie widzowie uczą się je oglądać.

Temu procesowi powinien towarzyszyć komentarz teoretyczny. Podjęcie badań nad przemianami rejestracji filmowych w XX i XXI wieku, studia nad recepcją sztuki teatru i konkretnych przedstawień w zapośredniczeniu filmowym, czy też wpływu, jaki świadomość nieodzowności rejestracji wywiera na twórczość sceniczną, to być może jedno z najistotniejszych wyzwań stojących przed współczesną teatrologią. Jeśli swoje siły połączy na tym polu z filmoznawstwem i medioznawstwem, możliwe stanie się sformułowanie rzetelnej i wielowątkowej teorii rejestracji – a być może nawet nowej teorii dzisiejszego teatru w sieci medialnych powiązań.

Publikowany tekst różni się znacząco od wersji wygłoszonej podczas konferencji *Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia* (Akademia Teatralna w Warszawie, 16-17 maja 2022), zatytułowanej *Wstęp do teorii rejestracji przedstawienia teatralnego. Przypadek „Duszyczki”*. Wystąpienie miało charakter prezentacji multimedialnej opatrzonej komentarzem, dlatego w niniejszej wersji część wstępna została znacząco rozbudowana, zaś część teoretyczna – nie mogąc odwoływać się do konkretnych fragmentów nagrań – musiała ulec istotnym zmianom. Z tego też względu powiązanie tekstu z teatrem Jerzego Grzegorzewskiego przybrało bardziej pretekstowy

charakter.

Wzór cytowania:

Świdziński, Wojciech, *Teatr w oku kamery. Przyczynek do teorii rejestracji przedstawienia teatralnego na przykładzie „Duszyczki”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, DOI: 10.34762/6de9-zs27.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

DOI: 10.34762/6de9-zs27

Autor/ka

Wojciech Świdziński (wojciech.swidzinski@e-at.edu.pl) – teatrolog i filmoznawca, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Naukowo zajmuje się recepcją filmu, związkami filmu z innymi dziedzinami sztuki oraz kinem niemym. ORCID: 0000-0001-6840-4069.

Przypisy

1. Terminem „rejestracja” określam wszelkie nagrania filmowe istniejącego spektaklu teatralnego, niezależnie od celu powstania czy stopnia ewentualnych modyfikacji, wprowadzonych na potrzeby danej wersji. „Nagranie” stosuję jako pojęcie szersze, obejmujące rejestracje, ale także wszelkie inne formy zapisu przy użyciu kamery (np. fragmenty, rekonstrukcje itd.). „Transmisja” jest z kolei specyficzną rejestracją, zakładającą przekaz na żywo za pośrednictwem technologii telewizyjnych.
2. Transmisje teatralne na żywo stanowią ważny rozdział w dziejach Teatru Telewizji, międzynarodowym zainteresowaniem cieszą się transmisje spektakli z Metropolitan Opera i National Theatre, zaś w czasie pandemii wiele teatrów eksperymentowało z transmisjami własnych przedstawień granych do kamery i udostępnianych na zasadach VOD.
3. Prezentacja online działań teatru zarejestrowanych przed pandemią była najpowszechniejszą formą alternatywnej działalności realizowanej przez teatry podczas

lockdownu, por. Krajewski, Frąckowiak, 2021, s. 46.

4. Bibliografię najważniejszych publikacji dotyczących badań nad relacją między filmem a teatrem z lat 1964-2013 opracował Witold Wołoski na potrzeby tomu *Teatr wobec filmu*, 2015.

5. Przedstawione poniżej „gatunki” to niejedyne formy rejestracji. Oprócz nich można wyszczególnić jeszcze co najmniej wspomnianą już transmisję na żywo, będącą wariantem rejestracji, a także rozmaite hybrydy filmowo-teatralne, realizowane szczególnie intensywnie podczas lockdownu, takie jak seriale teatralne przeznaczone wyłącznie do odbioru online.

6. Jest to częsta, ale niejedyna praktyka, zdarzają się bowiem przypadki, w których adaptacja telewizyjna spoczywa wyłącznie w rękach reżysera telewizyjnego. Nawet wówczas realizacja bywa zwykle sygnowana przez reżysera teatralnego, podkreślając że to jego materiał wyjściowy stanowi podstawę i jedyny sens całego przedsięwzięcia.

7. O wierności czasowej trzech rejestracji *Duszyckich* świadczy także, że trwają one tyle samo: 72,5 minuty.

8. Dobrze obrazuje to już pierwsza scena przedstawienia, w której postać grana przez Jana Englerta siada naprzeciw widzów, umieszcza na swoich kolanach podwójną kasetę na taśmę filmową, a następnie przewija ją, czemu towarzyszy dźwięk kontrabas. Czynność ta może wywołać odległe skojarzenia z grą na cymbałach lub szpinecie. W wersji telewizyjnej scena ta filmowana jest w zbliżeniu, dlatego aktor umieszcza szpulę pod brodą, wyraźnie wywołując skojarzenie ze skrzypcami.

9. Dobrym przykładem są przebitki na kontrabas, gdy ten niespodziewanie się odzywa.

10. Zdaniem Przyłipiaka właściwy dla stylu zerowego jest konwencjonalny realizm, sprowadzający się do prawdopodobieństwa, ciągów przyczynowo-skutkowych oraz obiektywności i realizmu fotografii, zob. Przyłipiak, 2016, s. 88.

Bibliografia

Hitchcock, Alfred; François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut we współpracy z Helen Scott*, przeł., oprac., posł. T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Jasiński, Bogusław, *Rejestrować czy kreować? Próba filozoficznej refleksji nad zjawiskiem dokumentacji w sztuce współczesnej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2013 nr 9.

Kantor Tadeusz, *Trafić do światowego muzeum*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. II *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław - Kraków 2004, s. 452-455.

Krajewski, Marek, Maciej Frąckowiak i in., *W poszukiwaniu strategii. Działania instytucji teatralnych w czasie pandemii. Raport z badania prowadzonego z osobami kierującymi instytucjami teatralnymi w Polsce*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021,

<www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/publikacje/w-poszukiwaniu-strateg...; [dostęp: 30 VII 2022].

Mukařovský, Jan, *Czas w filmie*, przeł. Cz. Dondziło, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, WAiF, Warszawa 1972.

O „Umarłej klasie”, rozmowa Konstantego Puzyny, Tadeusza Różewicza i Andrzeja Wajdy, „Dialog” 1977, nr 2.

Przylipiak, Mirosław, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, GWP, Sopot 2016.

Raszewski, Zbigniew, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler, t. 3, Wrocław 1978.

Skwarczyńska, Stefania, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, „Dialog” 1973, nr 7.

Sontag, Susan *Film i teatr*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87-88.

Sosnowska, Dorota, *Rejestracja spektaklu – między obecnością a medialnością*, [w:] *Teatr wśród mediów*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszek, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015.

Świdziński, Wojciech, *Grzegorzewski aktorem*, „Teatr” 2011, nr 4.

Tak, żeby nie było nic widać. Zapis spotkania z udziałem dokumentalistów teatru Jerzego Grzegorzewskiego z dnia 24 kwietnia 2008, [w:] *Kubły kubły miliony kubłów w zupie! Materiały ze studencko-doktoranckiej konferencji naukowej poświęconej teatrowi Jerzego Grzegorzewskiego*, red. P. Płoski, M. Żurawski, wstęp J. Majcherek, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2008, s. 97-112.

Teatr wobec filmu, film wobec teatru, red. E. Partyga, G. Nadgrodkiewicz, Errata, Warszawa 2015.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/artykul/teatr-w-oku-kamery-przyczynek-do-teorii-rejestracji-przedstawienia-teatralnego-na>

Grzegorzewski

Magnetofon szpulowy, kosz motocyklowy i inne bambetle. Jak opisać chaos, którego nie widać?

Ola Bratkowska

Jak dużo uwagi poświęcamy temu, co widzimy? Jak dużo szczegółów zapamiętujemy? Czy z zamkniętymi oczami bylibyśmy w stanie opisać wygląd sypialni lub widok z okna? Choć codziennie mijamy te same przedmioty, choć codziennie przebywamy w tych samych pomieszczeniach, to ubranie tego w słowa byłoby wyzwaniem. Tworzenie audiodeskrypcji do rejestracji spektaklu *Giacomo Joyce*¹ w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego było właśnie jak opisywanie takiego widoku z okna. Z tą różnicą, że na szybie, przez którą patrzę, są smugi, za oknem noc, a ulicę próbuje rozświetlić samotna latarnia, której żarówka początkowo miga, żeby w pewnym momencie zgasnąć.

Definicji audiodeskrypcji jest wiele, ale mówiąc najprościej, to przedstawienie treści wizualnych środkami językowymi (zob. Chmiel, Mazur, 2014). To technika umożliwiająca osobom z niepełnosprawnością wzroku większy dostęp do filmów, seriali, spektakli, wystaw, a nawet widowisk sportowych. To usługa wspierająca komunikację. Usługa całkiem nowa,

ponieważ za jej oficjalne początki uznaje się rok 1981, gdy w Waszyngtonie zagrano spektakl z opisem dla osób niewidomych. Od tamtej pory audiodeskrypcja stawała się coraz popularniejsza, coraz powszechniejsza, aż w 2006 roku dotarła do Polski, zastępując wykorzystywane dotychczas tyflofilmy. W przeciwieństwie do audiodeskrypcji bazowały one na stopklatkach, co oznacza, że nie można było oglądać materiałów audiowizualnych w czasie rzeczywistym. Dlatego ten postęp z jednej strony umożliwił osobom z niepełnosprawnością wzroku odbieranie filmów w sposób bardziej zbliżony do odbioru osób widzących, ale z drugiej utrudnił zadanie twórcom opisów, którzy musieli nauczyć się mieścić w określonym czasie, oraz lektorom, którzy te teksty musieli na czas przeczytać.

Mówiąc już całkiem poważnie, przez ostatnie szesnaście lat polska kultura stała się dostępniejsza, ponieważ audiodeskrypcje zagościły w telewizji, teatrach, kinach, muzeach, a nawet na platformach streamingowych. Fundacje i stowarzyszenia organizują warsztaty i kursy z tworzenia, czytania i konsultowania audiodeskrypcji, więc ludzi zajmujących się nią wciąż przybywa. Jednocześnie są oni coraz bardziej potrzebni, ponieważ kolejne instytucje kultury troszczą się o to, żeby ich działania mogły dotrzeć do jak największej liczby odbiorców, a zwłaszcza żeby nie były wykluczające dla żadnej z grup. Jednocześnie nie jest to troska wynikająca jedynie z zapisów prawnych (Ustawa...), ale z rzeczywistej potrzeby – osoby z niepełnosprawnością wzroku chcą brać udział w wydarzeniach kulturalnych, oglądać spektakle i filmy – świadczyć może o tym chociażby Internetowy Klub Filmowy Osób Niewidomych „Pociąg”² czy coroczny Festiwal Kultury i Sztuki dla Osób Niewidomych³.

Oczywiście nie trzeba kończyć specjalnych kursów, aby sprawić, żeby świat stał się bardziej przystępny, a przez to przynajmniej odrobinę lepszy. Sama

brałam udział w tylko jednych warsztatach⁴, ale tworzenie audiodeskrypcji było dla mnie czymś naturalnym za sprawą mojej mamy, tyfłopedagożki. Od dziecka miałam styczność z osobami z niepełnosprawnością wzroku i dość szybko zaczęłam udzielać się jako wolontariuszka. Początkowo były to warsztaty teatralne dla niewidomych dzieci, później festiwale dla dorosłych odbiorców. Kontakt z audiodeskrypcją oraz kontakt z tymi ludźmi sprawił, że ja też chciałam pisać, pokazywać świat swoimi oczami. Metodą prób i błędów zaczęłam od zdjęć, potem pojawiły się pierwsze filmy, serial, a teraz dopiero teatr i sztuki wizualne. Każda kolejna audiodeskrypcja (czy to odsłuchana, czy napisana) jest rozwijająca, a każdy feedback od odbiorców jest wartościowy, więc przynajmniej z mojego punktu widzenia ten sposób nauki wydaje się bardziej efektywny od jakichkolwiek kursów teoretycznych. Dlatego każdy może spróbować swoich sił w tworzeniu audiodeskrypcji lub opisów tekstowych. Wystarczy pamiętać o kilku zasadach.

Przede wszystkim należy opisywać tylko to, co widać – bez domysłów i przypuszczeń. Trzeba też unikać interpretowania, czyli wyciągania własnych wniosków i odczytywania gestów. Ostatnią ważną zasadą, która obowiązuje na dobrą sprawę tylko przy opisywaniu utworów audiowizualnych, jest konieczność dopasowania audiodeskrypcji w taki sposób, aby nie nachodziła na dialogi, nie zagłuszała ich. Poza tym istnieją zasady, a może raczej dobre praktyki, które różnią się w zależności od fundacji, stowarzyszenia, organizacji czy nawet osoby zajmującej się tworzeniem audiodeskrypcji. Wśród nich najczęściej spotykałam się z koniecznością pisania tylko w czasie teraźniejszym, preferowaniem krótkich zdań, a nawet ich równoważników, stosowaniem imiesłówów, pomijaniem dźwięków, które łatwo rozpoznać. A do tego dochodzą jeszcze osobiste preferencje odbiorców – niektórzy lubią, gdy mówi się o kolorach, inni nie lubią audiodeskrypcji „przegadanych” i liczą na krótkie, konkretne opisy, a jeszcze innym zależy na lekkości,

poetyckości słów. Bez wątpienia trudno się w tym rozeznać i jeszcze trudniej to wszystko wprowadzić w życie. Szczególnie że audiodeskrypcje nie są czymś mechanicznym, co można zrobić w tylko jeden właściwy sposób. Dlatego jako praktyczka staram się mieć te wszystkie zasady i sugestie z tyłu głowy, ale jednocześnie wychodzę z założenia, że czasem, w trosce o jasność i wiarygodność przekazu, wręcz trzeba je nagiąć. Z takim samym podejściem zaczęłam zajmować się *Giacomo Joyce*.

Pomagałam działowi promocji Teatru Collegium Nobilem w opisywaniu niektórych zdjęć trafiających na stronę internetową, gdy usłyszałam, że podczas konferencji organizowanej w Akademii Teatralnej będzie pokaz rejestracji spektaklu. Od razu zgłosiłam się do organizatorów z pytaniem, czy nie myśleli o dostosowaniu nagrania do potrzeb osób z niepełnosprawnością wzroku. Pytając, nie myślałam o pracy dla siebie – w końcu w dziale promocji zajmowałam się jedynie zdjęciami, a tworzenie audiodeskrypcji spektakli zlecane było zewnętrznym podmiotom. Okazało się jednak, że jest to nie tylko dobry pomysł, ale również świetny temat na referat, dlatego mniej więcej dwa miesiące przed majową konferencją zabrałam się do pisania. Od początku wiedziałam, że praca z Grzegorzewskim będzie całkowicie inna od moich dotychczasowych audiodeskrypcji. Nie dlatego, że do tej pory zajmowałam się kinem – w końcu teatrologiczne wykształcenie powinno sprawić, że opisywanie spektakli będzie dla mnie znacznie łatwiejsze⁵ – ale ponieważ po zajęciach na temat reżysera i wysłuchaniu wspomnień współpracujących z nim aktorów miałam świadomość, że w tym teatrze nic nie jest proste. Nic nie jest dosłowne. Nic nie jest przypadkowe. Z tego powodu musiałam zabrać się do pisania inaczej – po raz pierwszy obejrzałam nagranie kilka razy, zanim napisałam choćby jedno słowo. Zazwyczaj staram się tego nie robić. Nie z lenistwa czy próby skrócenia całego procesu, ale z chęci uchwycenia pierwszego wrażenia, pierwszego spojrzenia na dany

utwór. Tu, mimo dysponowania nagraniem z tylko jednej kamery, miałam świadomość, że pierwsze wrażenie będzie zwodnicze – oglądając kilka miesięcy wcześniej nagranie *La Bohème*⁶ Grzegorzewskiego, czułam się bardzo zagubiona w przestrzeni i nawet omawianie spektaklu na zajęciach nie odpowiedziało na wszystkie pytania, nie rozwiało wszystkich wątpliwości. Choć naturalnie jako audiodeskryptorka powinnam przejmować się jedynie opisywaniem wszystkiego tak, jak jest to widoczne, chciałam uniknąć sytuacji, w której sama sobie zaprzeczam, powielam jakiś błąd lub pomijam istotny szczegół. Dlatego przez pierwsze tygodnie jedynie patrzyłam, patrzyłam i patrzyłam. Po patrzeniu przyszła pora na pierwsze notatki i rysunki, które pomagały odnaleźć się w foyer Teatru Narodowego, gdzie spektakl był grany, wśród marmurów, złota, porozstawianych przedmiotów i poruszających się jak w transie bohaterów.

Mając taką bazę, musiałam odpowiedzieć sobie na kilka pytań, z których chyba najważniejszym było to, co właściwie robię. Z jednej strony bez wątpienia mam do czynienia z teatrem, z drugiej bez wątpienia miałam przed sobą film. Ponieważ rejestracja spektaklu była na pograniczu tych dwóch kategorii, postanowiłam je połączyć. Teatr dał mi przyzwolenie na łamanie jednej z głównych zasad, czyli pisania tylko o tym, co widać – wiedziałam, że niewielka publiczność zgromadzona na zamkniętych pokazach⁷ widziała znacznie więcej ode mnie (pomijając już słabą jakość nagrania). Dlatego też czasem upraszczałam niektóre rzeczy, opisując nie tylko to, co uchwyciła kamera, ale również to, co musiała widzieć osoba siedząca kilka miejsc dalej. Film z kolei pozwolił mi zawrzeć namiastkę atmosfery w teatrze, czyli oczekiwanie na spektakl, nerwowe poprawianie ubrań, a przede wszystkim oklaski oraz reakcje publiczności, obsady i samego reżysera.

Następną ważną kwestią było to, dla kogo właściwie piszę. Patrząc

realistycznie, nie mogłam oczekiwać, że audiodeskrypcja trafi do fanów Grzegorzewskiego lub przynajmniej osób znających jego twórczość – *Giacomo Joyce* miał być pierwszym spektaklem tego reżysera dostosowanym do potrzeb osób z niepełnosprawnością wzroku. Jednocześnie trudno mówić o *Giacomo* jako bycie oderwanym od pozostałych spektakli: od ich charakterystycznej plastyczności, tematów, które poruszały, kontekstów. Nie chcąc nikomu narzucać własnych interpretacji, musiałam wziąć w nawias wszystko, czego do tej pory się o Grzegorzewskim dowiedziałam i wszystko, co zobaczyłam w jego spektaklach. Moim głównym zadaniem było opisywanie tego, co widzę, najprościej jak tylko umiem.

Uświadomienie sobie, kto będzie odbiorcą audiodeskrypcji, miało również duży wpływ na wybór osoby do konsultacji – początkowo rozważałam kogoś związanego z teatrem Grzegorzewskiego. Może niekoniecznie aktora lub aktorkę występujących w *Giacomo*, ale kogoś, kto wiedział, jak Grzegorzewski pracował, a przede wszystkim – jak patrzył na swoje spektakle. Choć współpraca z kimś takim zdecydowanie wniosłaby dużo do audiodeskrypcji, to bałam się pułapki opisywania czegoś, czego tak na dobrą sprawę nie widać: dodatkowej, trochę tajemnej wiedzy, anegdot czy wizji reżysera. Dlatego zdecydowałam się wybrać osobę, która nigdy w życiu nie widziała ani jednego spektaklu Grzegorzewskiego, a nawet o nim nie słyszała. Stwierdziłam, że jeśli ktoś taki dzięki mojej audiodeskrypcji będzie mógł sobie wyobrazić, co się dzieje na ekranie, uznam moją pracę za sukces. Jeśli dodatkowo zrozumie, o co w tym wszystkim chodzi, będzie to sukces mojej konsultantki. Gdy wiedziałam, co i dla kogo robię, mogłam zacząć kolejny etap pracy, czyli tworzenie audiodeskrypcji. Etap najtrudniejszy i najzwyklejszy, ponieważ polega na ciągłym przewijaniu nagrania, przybliżaniu, powtarzaniu tych samych krótkich kwestii, aby mieć pewność, że wszystko brzmi tak, jak powinno, a lektor lub lektorka będą w stanie

zmieścić się w wyznaczonym czasie. Etap, na którym musiałam podjąć kilka trudnych decyzji, a pierwszą z nich było już samo nazwanie postaci.

Przez całe siedemdziesiąt jeden minut nagrania w spektaklu pada tylko jedno imię – Amalia. Oznacza to, że całą resztę musiałam sobie dopowiedzieć sama, bazując na tekście Joyce’a oraz szczątkowych materiałach dotyczących spektaklu. Choć z pomocą przyszło Archiwum Jerzego Grzegorzewskiego wraz z listą postaci, to zdecydowanie nie rozwiązało problemu – w końcu Jan Monczka i Jerzy Radziwiłowicz jednocześnie grają Joyce’a, Anna Ułas jest początkowo Odaliską, a następnie Matką, a Przyjaciółka Amalii oraz Przyjaciół Przyjaciółki Amalii nie są chwytliwymi, łatwymi do wymówienia nazwami. Dlatego zdecydowałam się na zawarcie pewnych wyjaśnień we wstępie do audiodeskrypcji oraz uproszczeń w samym skrypcie, m.in. pojawił się Pierwszy i Drugi Joyce, Przyjaciółka i Przyjaciół.

Brak imion oznaczał niestety również utrudnienia w odbiorze. Nie wiedząc, kim są i do kogo zwracają się kolejne postaci, musiałam zadbać o to, aby audiodeskrypcja jak najczęściej przypominała, kto aktualnie znajduje się na scenie, a czasem nawet wskazywała, kto wypowiada daną kwestię, ponieważ głosy aktorów (z nielicznymi wyjątkami) raczej nie były charakterystyczne.

Kolejnym problemem była wszechobecna cisza. Cisza, która cieszy każdego audiodeskryptora, ponieważ to jest czas, kiedy możemy błyszczeć. Nie musimy dopasowywać się do dialogów, nikt nam nie przerywa. Możemy albo skrupulatnie oddać to, co się dzieje bez słów lub nadrobić opisem bardziej dynamicznych fragmentów, które są tuż przed nami. Ciszy w *Giacomo* jest bardzo dużo, ale nie mogłam jej wykorzystać. To cisza, która musi wybrzmieć, więc niemalże każda dłuższa pauza oznaczała szukanie równowagi między komunikatem audiodeskrypcji a pozostawieniem widzom możliwości wsłuchania się w milczenie postaci.

Szukanie równowagi, kompromisu było tak na dobrą sprawę tematem przewodnim całej mojej pracy. Nie tylko musiałam negocjować z ciszą, ale również z tempem spektaklu. Długie pauzy przerywały krótkie, dynamiczne sekwencje. Tak dynamiczne i jednocześnie tak złożone, że opisanie ich w czasie rzeczywistym jest praktycznie niemożliwe. Przykładem może być fragment, w którym Pierwszy Joyce podchodzi do kontuaru. Kładzie obie dłonie na jego blacie, a następnie unosi swoje ciało na rękach. Unosi je w taki sposób, że nogi znajdują się wysoko nad głową. I choć ten opis wydaje mi się w miarę czytelny, dobrze oddający to, co się w tamtym momencie działo na ekranie, to na powiedzenie tych trzech zdań są jedynie 0,633 sekundy. Czas, w którym realnie można wypowiedzieć najwyżej jedno, nie za długie słowo. Czy w takim razie można to jakoś skrócić, nie ujmując opisowi czytelności? Czy opisywany ruch jest bardzo istotny dla dalszego biegu fabuły? Te dwa pytania powracały niemal w każdej scenie, a ja za każdym razem nie miałam na nie jasnej odpowiedzi.

Jedynym problemem, z którym miałam do czynienia częściej niż z kwestią czytelności przekazu i istotnością działań scenicznych, była jakość nagrania. Jakość, która nawet jak na 2001 rok była naprawdę niska. Oczywiście mam świadomość, że ta rejestracja była robocza i nikt nie spodziewał się, że kiedyś jakaś audiodeskryptorka będzie poszukiwała wśród pikseli zaginionych surdynek, które, przynajmniej według Barbary Sierosławski (2008) powinny się znaleźć we foyer. Surdynki to naturalnie niejedynie tajemnicze przedmioty – sztuką było chociażby określenie owocu, który zjadał jeden z Joyce'ów, co robiłam częściowo po kolorze, częściowo po dźwiękach, jakie aktor wydawał podczas wgryzania się. Czasem wystarczyło jedynie mocno przybliżyć ekran, a czasem potrzeba było przypadku.

Szczególnie trudna do opisania była kilkunastosekundowa scena z Ojcem.

Robił kilka kroków, po czym zdejmował marynarkę, podwijał rękaw białej koszuli i odwracał się do stojącej za nim Amalii. Brał z trzymanej przez nią srebrnej tacy długą zapalną, a następnie wykonywał ruch, który wyglądał, jakby przypalał sobie wewnętrzną część lewego łokcia. Na koniec odkładał zapalną na tacę i z wysuniętym przed siebie ramieniem odchodził. To było coś, czego nigdy wcześniej nie widziałam, ale ceremonialny charakter, staranne ruchy sugerowały, że mam do czynienia z jakimś rytuałem. Zaczęłam przeszukiwać internet, potem sięgnęłam po antropologiczne książki, a nawet zaczęłam wypytywać członków rodziny, czy nie istnieją przypadkiem jakieś staropolskie, wiejskie obrzędy podpalania koszuli lub łokcia. Gdy internet, książki i rodzina zawiodły, pozostało mi jedynie opisać ten fragment tak, jak go widzę. Przez kilka tygodni rozpoczynałam i kończyłam pracę nad audiodeskrypcją tej sceny, mając nadzieję, że znajdę wreszcie słowa, które nie zabrzmiały tak, jakbym sobie to wszystko wymyśliła. Przewijałam ją kilkadziesiąt razy, aż przypadkiem komputer się zaciął. Zaciął się dosłownie na chwilę, dlatego zatrzymałam nagranie ułamek sekundy później, niż miałam to w zwyczaju. Ten ułamek sekundy pozwolił mi zauważyć, że to nie staropolskie, wiejskie obrzędy, a zwyczajne szklane bańki. Bańki, które w świetle reflektorów stały się niemal niewidoczne.

Podobne problemy były z dźwiękiem – niejednokrotnie okazywało się, że fragment ciszy, który postanowiłam wykorzystać do audiodeskrypcji, tak naprawdę był nie ciszą, a monologiem Jerzego Radziwiłowicza, którego praktycznie nie było słychać, gdy aktor znajdował się z prawej strony przestrzeni scenicznej. Dodatkowo jakość obrazu sprawiała, że nie zawsze było widać ruchy warg, dlatego w celu uniknięcia takich pomyłek nie tylko sztucznie zwiększałam głośność ścieżki dźwiękowej nagrania, ale zaczęłam pracować wyłącznie w słuchawkach. Co prawda wciąż nie byłam w stanie rozróżnić niektórych słów, ale przynajmniej miałam pewność, że

przygotowane przeze mnie teksty nie nachodzą na kwestie aktorów i nie utrudniają i tak wymagającego dużego skupienia odbioru.

Po tygodniach pracy oraz kilku dniach trudnych konsultacji tekst był gotowy do przeczytania. Zazwyczaj w tym momencie kończyła się moja rola, ale *Giacomo Joyce* od początku był zadaniem wyjątkowym, dlatego po raz pierwszy mogłam być również przy nagrywaniu. Patrzenie i słuchanie, jak wszystko zaczyna układać się w całość, było niezwykle stresujące, ale jednocześnie niezwykle potrzebne – nie wiem, czemu to było dla mnie tak dużym zaskoczeniem, ale zauważyłam, że lektorzy w przeciwieństwie do mnie nie wyrzucają z siebie słów z prędkością, której nie powstydziliby się raperzy, ani nie znają kolejnych kwestii na pamięć. Po tylu przelotkach naturalne było, że będę w stanie w środku nocy odśpiewać z Monczką „oczy me zawodzą w mroku miła” czy wyrecytować sekwencję opisującą scenę niemego kina. Uświadomiło mi to, że tworząc audiodeskrypcję, muszę myśleć nie tylko o jej odbiorcach, ale również o osobach czytających, co oznacza robienie większych zakładek, dawanie czasu na reakcję czy dzielenie tekstu na mniejsze części.

Magdalena Kekenmeister⁸ nie tylko przeczytała cały tekst audiodeskrypcji, ale przede wszystkim nadała mu życie. Jeśli chodzi o audiodeskrypcje filmów, seriali czy spektakli, uważa się, że głos lektora lub lektorki nie powinien odrywać uwagi widza od fabuły, a wręcz wtapiać się w ścieżkę dźwiękową (zob. Chmiel, Mazur, 2014). Nie oznacza to, że narracja ma być monotonna, a nawet postuluje się, aby sposób czytania był inny w zależności od tego, z jakim utworem mamy do czynienia – na przykład thrillery i dramaty psychologiczne mogą być czytane bardziej mrocznie, podczas gdy w przypadku komedii zezwala się na lżejszy ton. *Giacomo Joyce* zdecydowanie nie jest ani thrillerem, ani komedią. Myśląc o przymiotniku, który w jakiś

sposób opisywałby charakter spektaklu i był punktem wyjścia do szukania sposobu czytania, przyszło mi do głowy słowo „transowy”. Postanowiłam jednak nie dawać lektorce sugestii, ponieważ bałam się, że wtedy jej głos zaginie tak, jak zaginęli bohaterowie *Giacomo* w beżowej scenerii.

Efekt końcowy był zdecydowanie inny, niż się tego spodziewałam – choć aktorka, dla której było to bodajże drugie zetknięcie z nagrywaniem audiodeskrypcji, starała się utrzymywać neutralny ton, to czasami słysząc było, jak przeżywa fabułę wraz z postaciami na ekranie. Słysząc było przejęcie, słysząc było rozbawienie. I mimo że może nie była to najbardziej poprawna audiodeskrypcja, to zdecydowanie wprowadzała nową perspektywę, a nawet zaryzykuję stwierdzeniem, że tworzyła iluzję. Wprawdzie mogę mówić jedynie o swoich wrażeniach, ale czasem czułam się tak, jakby Magdalena siedziała wśród widocznej na nagraniu publiczności zamkniętego pokazu i na bieżąco opowiadała mi, co widzi.

Gdybym miała jakoś podsumować te kilka tygodni spędzonych z Grzegorzewskim, powiedziałabym, że praca nad *Giacomo* to przede wszystkim frustracja. Ciągłe powtarzanie, przewijanie i powiększanie, aby wciąż nie mieć pewności, co się widzi i słyszy. Ciągłe powtarzanie, przewijanie i powiększanie, aby koniec końców dojść do wniosku, że i tak nie ma czasu, aby o czymś wspomnieć.

To również nowa wiedza. Nie tylko, jeśli chodzi o samo tworzenie audiodeskrypcji: rozwijanie słownictwa, naukę radzenia sobie z trudnymi fragmentami i pisanie z myślą o lektorach. Podczas prac nad każdym nowym utworem staję się specjalistką w jakiejś dziedzinie. *Wataha*⁹ sprawiła, że znam każdy niuans mundurów Straży Granicznej. Dzięki *Każdy ma swoje lato*¹⁰ wiem dokładnie, z jakich elementów buduje się mosty, a przez *Gran Torino*¹¹ zmieniłam się w ekspertkę od azjatyckiej kuchni. *Giacomo* otworzył

przede mną świat przedmiotów – czasem pełniących całkiem nowe funkcje, na przykład sztaluga wykorzystywana w tańcu, czasem pozostawianych niby od niechcienia na środku, jak stara, czerwona pralka Electrolux W58. Szczególnie zapamiętałam jednak ekspresy kolbowe – choć kawy w takim ekspresie nie zrobię, to doskonale wiem, jak jest zbudowany. A w końcu nigdy nie wiadomo, kiedy taka wiedza się przyda.

Ta praca była też trochę innym spojrzeniem na teatr. Patrzeniem na chaos tych porozstawianych przedmiotów i próbą uporządkowania go. Próbą opisanie go w taki sposób, który będzie zrozumiały dla osób z niepełnosprawnością wzroku. Próbą skupienia się na detalach, przy jednoczesnym patrzeniu na całość. Próbą, która mimo swojej rzeczowości przekazuje, co jako audiodeskryptorka widzę w spektaklu w sposób inny, niż mogłabym to zrobić w recenzji czy tekście krytycznym.

Giacomo to też przywiązanie. Każdy opisywany utwór staje się częścią mnie, jakkolwiek absurdalnie by to brzmiało. I choć pisaniu towarzyszyła karuzela emocji – od pierwszego podekscytowania, gdy zaczynałam pracować, przez wielką nienawiść, gdy kolejny raz widziałam, jak Radziwiłowicz zaciąga dźwignię, po jakąś dziwną czułość, gdy cały proces się skończył. No bo jak tu się nie przywiązać?

Tekst został przedstawiony na konferencji naukowej *Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia*, poświęconej osobie i twórczości Jerzego Grzegorzewskiego. Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 16–17 maja 2022 roku.

Wzór cytowania:

Bratkowska, Ola, *Magnetofon szpulowy, kosz motocyklowy i inne bambetle. Jak opisać chaos, którego nie widać?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/magnetofon-szpulowy-kosz-motocyklowy-i-inne-bambetle-jak-opisac-chaos-ktorego-nie-widac>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Ola Bratkowska – studentka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Audiodeskryptorka współpracująca ze Stowarzyszeniem „De Facto” oraz Nowym Teatrem w Warszawie.

Przypisy

1. Teatr Narodowy w Warszawie, *Giacomo Joyce*, według: James Joyce, *Giacomo Joyce*, Samuel Beckett, *Ostatnia taśma Krappa*, Samuel Beckett, *Końcówka*, scenariusz, reżyseria, scenografia: Jerzy Grzegorzewski, muzyka: Stanisław Radwan, światło: Mirosław Poznański, premiera 23 maja 2005 (odwołana).
2. Internetowy Klub Filmowy Osób Niewidomych „Pociąg” jest platformą umożliwiającą oglądanie filmów z audiodeskrypcją online. Użytkownicy mogą z niej korzystać w dowolnym czasie lub raz w miesiącu uczestniczyć we wspólnych pokazach. Wspólne pokazy często poprzedzają przygotowane przez krytyków i krytyczki wstępy do filmów, a kończą panele dyskusyjne. Dostęp do platformy: ikfon.defacto.org.pl [dostęp: 11 X 2022].
3. XII edycja Festiwal Kultury i Sztuki dla Osób Niewidomych odbyła się we wrześniu 2022 roku, jej program dostępny jest na stronie fkison.defacto.org.pl [dostęp: 21 IX 2022].
4. Warsztaty zorganizowane zostały w Akademii Teatralnej w Warszawie 18 listopada 2019 roku. Prowadziła je Monika Marciniak, audiodeskryptorka filmowa i telewizyjna.
5. Wykształcenie teatrologiczne tak na dobrą sprawę znacznie utrudnia mi pracę. Zasady opisu spektakli są bezużyteczne w chwili, gdy muszę przedstawić, co się dzieje na scenie tu i teraz. Trzy lata skrupulatnego odnotowywania i szukania znaczeń każdego gestu, przedmiotu i kostiumu sprawiły, że trudno mi pomijać w opisie niektóre informacje –

wszystko wydaje mi się niezwykle istotne. Skutkuje to tym, że niektóre ze stworzonych przeze mnie audiodeskrypcji były trochę „przegadane”, a próby skracania wymagały bardzo dużo energii.

6. Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, *La Bohème*, scenariusz wg *Wesela* i *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, reżyseria: Jerzy Grzegorzewski, scenografia: Jerzy Grzegorzewski, Barbara Hanicka, kostiumy: Barbara Hanicka, muzyka: Stanisław Radwan, światło: Mirosław Poznański, premiera 25 lutego 1995.

7. Premiera *Giacomo Joyce* miała odbyć się 23 maja 2001 roku, ale dzień wcześniej do dyrekcji Teatru Narodowego dotarła wiadomość, że prawny spadkobierca Jamesa Joyce’a, Stephen J. Joyce, nie wyraża zgody na wystawienie tego tekstu. Spektakl odwołano, ale w trakcie negocjacji zorganizowano siedem zamkniętych pokazów dla zaproszonych gości. Po ponownej odmowie prace zakończono, a nagranie z jednego z pokazów zatajono z obawy przed konsekwencjami prawnymi. Za:

<http://jerzygrzegorzewski.net/?spektakl=giacomo-joyce> [dostęp: 12 X 2022].

8. Magdalena Kekenmeister jest studentką ostatniego roku aktorstwa w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

9. *Wataha*, reż. Michał Gazda, HBO, 2014.

10. *Każdy ma swoje lato*, reż. Tomasz Jurkiewicz, Aurora Films, 2021.

11. *Gran Torino*, reż. Clint Eastwood, Warner Bros., 2008.

Bibliografia

Chmiel, Agnieszka, Iwona Mazur, *Audiodeskrypcja*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014.

Sierosławski, Barbara, *Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie. Stan na rok 2007*, Teatr Narodowy, Warszawa 2008.

Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami (Dz.U. 2019 poz. 1696).

Source URL:

<https://didaskalia.pl/artikul/magnetofon-szpulowy-kosz-motocyklowy-i-inne-bambetle-jak-opisac-chaos-ktorego-nie-widac>

didaskalia

gazeta teatralna

Grzegorzewski

„Istniejący, ale gdzieś indziej”

Anna R. Burzyńska

Ewa Bułhak, *Legenda Grzegorzewskiego*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021

W październiku 2000 roku w „Didaskaliach” ukazał się tyleż osobliwy (impresyjny, labiryntowy, operujący a to skrótem myślowym, a to kryptocytatem), co fascynujący erudycją i rytmicznością frazy tekst debiutującej na łamach autorki, Bogny Mikorskiej. Artykuł poświęcony był *Operetce* w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego; interpretację spektaklu poprzedzał wstęp:

W opublikowanym w programie do Gombrowiczowskiego *Ślubu* (Teatr Narodowy, Scena przy Wierzbowej, 1998) artykule, autorka, Ewa Bułhak, nawiązując do wcześniejszych przedstawień Jerzego Grzegorzewskiego, kreuje sama pewien pomysł. Pomysł „nieistniejącego, rozgrywającego się w czasie wojny” spektaklu pod tytułem *La Bohème II*. Akcja jego miałaby, podobnie jak w *Warjaczach* i *La Bohème*, rozgrywać się w kawiarni; w jednym z jej

krańców „Chór Witkacych gwizdałby piosenkę o nicości, w drugim, pochylony nad stolikiem Gombro przywoływałby wymaginowanego pieska Bumfili”.

Projekt ten dobrze świadczy o znajomości twórczości Jerzego Grzegorzewskiego i rządzących nią praw. Przedstawienie takie bowiem właśnie powstało (Mikorska, 2000, s. 6).

Zacytowany tekst nie byłby jednak aż tak uderzający, gdyby nie fakt, że pod pseudonimem „Bogna Mikorska” ukrywała się sama Ewa Bułhak, „znajomość twórczości Jerzego Grzegorzewskiego i rządzących nią praw” zawdzięczająca wieloletniej relacji prywatnej i zawodowej z artystą. Wykreowanie osoby Mikorskiej (która na łamach „Didaskaliów” opublikuje w nieodległej przyszłości kolejne teksty-impresje na temat spektakli Grzegorzewskiego) z jednej strony jeszcze bardziej skomplikowało tę relację (także dlatego, że twórca nie był wtajemniczony w mistyfikację), z drugiej strony zaś umożliwiło wprowadzenie niezbędnego elementu dystansu czy też polemiki. Można przypuszczać, że to właśnie wtedy rozpoczął się proces, który ostatecznie umożliwił Ewie Bułhak napisanie i opublikowanie na przełomie 2021 i 2022 roku przeszło trzystustronicowej książki zatytułowanej *Legenda Grzegorzewskiego*. Książki, w której „wymaginowany piesek Bumfili” odegra zresztą niepoślednią rolę.

Pisanie monografii artysty, choćby najbardziej zobiektywizowanej i naukowej, zawsze pociąga za sobą konieczność ukonstytuowania specyficznego podmiotu badawczo-piszącego, którego perspektywa widzenia gwarantuje spójność wypowiedzi o przedmiocie opisu. W książce Ewy Bułhak widać to szczególnie wyraźnie: osoba czytająca prowadzona jest labiryntem teatru zmarłego siedemnaście lat temu artysty przez personę o unikatowym wglądzie w przedmiot badań i szerokiej wiedzy o kulturze, wyrazistych

poglądach i ugruntowanych kryteriach oceny. A jednak nie mam poczucia, że jest to książka o samej Bułhak – choć ryzyko stworzenia autoportretu zamiast (a przynajmniej obok) portretu jest zawsze wysokie, gdy w grę wchodzi relacje rodzinne i współpraca zawodowa. Autorka stara się tego unikać na różne sposoby, na przykład przenosząc informacje o swoich dokonaniach (w rodzaju reżyserowanych przez siebie spektakli, których scenografię projektował Grzegorzewski) do przypisów. Przede wszystkim zaś pielęgnując pewnego rodzaju nieufność wobec wypowiedzi bohatera książki, własnych wspomnień i wrażeń, a także ustaleń krytyków i badaczy teatru.

Mocny podmiot autorski niezbędny jest w przypadku tekstu o charakterze eseistycznym, a takie znamiona *Legenda Grzegorzewskiego* niewątpliwie nosi. I trudno się dziwić – dzieło twórcy *Miasto liczy psie nosy* pod względem rizomatyczności nie ma chyba sobie równych w historii polskiego teatru – nie bez powodu obraz splątanego kłęba pędów i korzeni u Deleuze’a i Guattariego (1988) odpowiada strukturze języka i pamięci.

Rizomatyczna jest też książka Bułhak, składająca się z czternastu rozdziałów. Autorka nie traktuje przywoływanych przedstawień jako zamkniętych całości, przeciwnie – wydaje się łączyć je wszystkie ze sobą w jedno artystyczne uniwersum złożone z charakterystycznych obiektów, słów i dźwięków, po którym wędrować można na nieskończenie wiele sposobów. Wędrówka może rozpocząć się w dowolnym miejscu – zaskakujący rekwizyt, nieoczywisty gest, zagadkowe słowo zachęcają do poszukiwań, tropienia powiązań, skojarzeń, sensów. Droga prowadzi na przełaj przez czas i przestrzeń, zapętla się, czasami przecina kilkakrotnie samo sedno jednego spektaklu, by inny tylko okręzać z daleka. Do każdego z rozdziałów dostajemy wprawdzie dwa klucze: tytuł i fotografię z wybranego spektaklu (skądinąd wcale niekoniecznie będącego głównym tego rozdziału bohaterem;

co ważne, publikację wieńczy zarówno indeks nazwisk, jak indeks wszystkich przywoływanych przedstawień), które jednak niczego tak naprawdę nie tłumaczą w sposób definitywny i niepodważalny.

Poszczególne rozdziały nie są budowane wedle tej samej zasady konstrukcyjnej, ich styl i dynamika są tak różne, jak różnej rangi są tropione motywy i podejmowane wątki – od reprezentacji rewolucji po obecność siły nadprzyrodzonej, od dramatów Szekspira po aktorów seniorów, od dyrektorskich (i nie tylko) gestów założycielskich po historię alternatywną niemożliwej (choćby tylko z racji chronologii; w 2010 roku reżyser już od pięciu lat nie żył) inscenizacji Grzegorzewskiego uświetniającej trzydziestolecie „Solidarności”. W efekcie czytelnik dostaje szkice o rozmaitym charakterze. I tak rozdział *Myszki mają pyszczki* to dosyć oczywisty pod względem konstrukcyjnym (choć pełen fascynująco dynamicznych i plastycznych opisów poszczególnych scen) katalog motywów zwierzęcych w spektaklach (zwierząt żywych i wypchanych, widzialnych lub tylko słyszalnych, lub też wyobrażonych, „nieistniejących, ale obecnych” – jak piesek Bumfili), ale już *Wyzwolenie – dreszcze* jest rodzajem meandrycznej pogoni za nieustannie wymykającym się (i Grzegorzewskiemu, który nigdy tego tekstu w całości nie zrealizował, i Bułhak, która w swoich poszukiwaniach napotyka inne kanoniczne teksty, przez reżysera wystawiane jedynie we fragmentach lub jako powidoki) cieniem tej metateatralnej sztuki Wyspiańskiego.

Maria Żmigrodzka w klasycznym artykule poświęconym monografii za kluczowe zadanie stojące przed potencjalnymi autorami tego typu publikacji uznała przemyślenie „problemu relacji wiążących dzieło i jego twórcę” (1975, s. 7). Bułhak wychodzi temu postulatowi naprzeciw, co najbardziej frapujący efekt przynosi we fragmentach dotyczących relacji

Grzegorzewskiego i jego aktorów. Bardzo w swojej istocie modernistyczna, bezwstydną fascynacją reżysera „powierzchnią” – określonym typem urody, stylem ubierania się, sposobem poruszania się czy gestykulowania, wreszcie głosem – okazuje się niespodziewanie skuteczną metodą docierania do sedna aktorskiego potencjału i przekłada się na niecodzienne pomysły obsadowe i interpretacyjne. Współcześni wykonawcy przeglądają się w biografiach artystów, a z ich spotkania wyrastają niezwykle role. Modelowym przykładem takiego procesu jest historia pracy nad Molierowskim *Don Juanem* w Paryżu w 1995 roku, gdzie podobieństwo aktora Paula Chariérasa do Antonina Artauda przełożyło się na wizję zapamiętane uderzającego w pień Sganarela-Artauda (artaudowskim Sganarelem będzie też Jan Peszek, niewątpliwie obsadzony „po warunkach” w inscenizacji tego tekstu w Teatrze Studio w 1996 roku).

Tego typu opowieści mają po części anegdotyczny charakter, ale umożliwiają zupełnie wyjątkowy wgląd w proces twórczy. Ich anegdotyczność równoważona jest jednak przez zaskakująco bogaty i zróżnicowany aparat naukowy, przede wszystkim z zakresu myśli filozoficznej. Ta filozoficzna perspektywa przenika i spaja wszystkie bardzo różne elementy książki, ponieważ określa podejście autorki do obiektu jej badań, jakim jest teatr Grzegorzewskiego (a może teatr w ogóle). Żadne z opisywanych przedstawień nie pozostaje już w repertuarze; to, z czym obcuje dzisiejsi badacze, to archiwum obiektów scenograficznych, egzemplarzy, nagrań i fotografii. Próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, o czym właściwie pisze, pisząc o tych inscenizacjach, Bułhak podąża za myślą Jeana-Paula Sartre’a (2012), częściowo zapośredniczoną przez artykuł Katarzyny Wejman (2015). Francuski filozof pisał o tym, iż świadomość wyobrażająca może ustanawiać swój przedmiot jako nicość na cztery sposoby: „(1) ustanawiając swój obiekt jako nieistniejący, (2) istniejący, ale gdzieś indziej, (3) nieobecny, oraz (4)

poprzez zawieszenie pytania o nieistnienie” (Wejman, 2015, s. 202). Bułhak już w pierwszym rozdziale deklaruje, że wybrała opcję „istniejący, ale gdzieś indziej”. Trudno jest mi wyobrazić sobie piękniejszą formułę do określenia statusu niegranych już spektakli.

Wzór cytowania:

Burzyńska, Anna R., *„Istniejący, ale gdzieś indziej”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171,
<https://didaskalia.pl/pl/artukul/istniejacy-ale-gdzies-indziej>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Anna R. Burzyńska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. W roku akademickim 2022/2023 visiting fellow Center for Advanced Studies Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (CAS LMU). Od 2000 roku współredaguje „Didaskalia. Gazetę Teatralną”. Opublikowała książki: *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej* (2005), *The Classics and the Troublemakers. Theatre directors from Poland* (2008), *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka* (2011), *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka* (2012) i *Atlas anatomiczny Georga Büchnera* (2022).

Bibliografia

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Kłucze*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988 nr 1-3.

Mikorska, Bogna, *La Bohème II*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2000 nr 39.

Sartre, Jean-Paul, *Wyobrażenie*, tłum. P. Beylin, Aletheia, Warszawa 2012.

Wejman, Katarzyna, *Doświadczenie obrazu w fenomenologii E. Husserla i J.P. Sartre'a*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2015 nr 3 (95).

Żmigrodzka, Maria, *Osobowość i życie pisarza w monografii historycznoliterackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1975 nr 4 (66).

Source URL: <https://didaskalia.pl/artikul/istniejacy-ale-gdzies-indziej>

Teatr w PRL

Wyposażenie kulturalnego miasta. Teatry i reforma administracyjna w roku 1975

Paweł Płoski Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Furnishing a city of culture. Theatres and the administrative reform of 1975

The article analyses the situation of creating new theatres in the Polish People's Republic in the 1970s in the context of the changes in the cultural policy and the administrative reform. The author juxtaposes theatres in Elbląg, Legnica, Płock, Radom and Słupsk. He shows a confluence of multifarious problems that determined the launch of theatres and analyses the first years of operation, taking into account the issues of audience and educational activities.

Keywords: cities of culture; administrative reform; cultural policy; Elbląg; Płock; Słupsk; Radom; Legnica

Nowa polityka kulturalna

W Polsce lat siedemdziesiątych XX wieku liczba teatrów znacząco wzrosła. Prócz teatrów-przedsiębiorstw państwowych powstawały również teatry subwencionowane, teatry działające w ramach i pod patronatem innych instytucji, sprofesjonalizowano teatry studenckie. Nastąpił instytucjonalny skok – od upaństwowienia w 1949 roku przez kolejne ćwierć wieku liczba teatrów dramatycznych utrzymywała się na podobnym poziomie, by w

dekadzie gierkowskiej wzrosnąć o dwadzieścia procent.

Lata sześćdziesiąte były dla nowych inicjatyw teatralnych niełatwe. Kończono inwestycje rozpoczęte jeszcze w latach pięćdziesiątych (przede wszystkim te gigantyczne – Teatr Wielki w Warszawie, Teatr Wielki w Łodzi), usamodzielniono teatry w Wałbrzychu i Gorzowie. Gomułka stawiał na produkcję, nie na konsumpcję, więc oszczędnie uruchamiano środki na nowe przedsięwzięcia kulturalne.

Ekipa Gierka postawiła na konsumpcję, jednak rozwój instytucjonalny w tych latach nie byłby możliwy bez impulsu politycznego, który przyszedł ze Związku Radzieckiego, gdzie podczas XXIV Zjazdu KPZR wiosną 1971 stwierdzono,

że na wyższych etapach rozwoju socjalistycznego opóźnienia w sferze życia kulturalnego stają się barierą na drodze do ogólnospołecznego postępu i że w związku z tym dynamika rozwoju kultury powinna być w rozwiniętych fazach budownictwa socjalistycznego wyższa od działań bezpośredniej produkcji i masowej konsumpcji (Kossak, 1974, s. 219).

W PRL szybko – formalnie – wdrażano ten radziecki model kształtowania polityki kulturalnej. Na VI Zjeździe PZPR w listopadzie 1971 roku powstał „program kulturalnej sublimacji wysokiego spożycia masowego” (tamże, s. 216). „W erze rewolucji naukowo-technicznej kultury nie możemy już traktować jako następstwa zmian techniczno-cywilizacyjnych. Kultura staje się warunkiem realizacji zadań rewolucji naukowo-technicznej” (Kossak, 1972).

Przejawem tego „nowego myślenia” było podjęcie prac nad *Prognozą rozwoju kultury polskiej do 1990 r.* w resorcie kultury w latach 1972-1973. Pracowali nad nią czołowi przedstawiciele socjologii kultury. Pracami kierowali politycznie sprawdzeni specjaliści: partyjny Jerzy Kossak (socjolog kultury, szef Instytutu Kultury przy MKiS, który za czasów Gierka pełnił funkcję głównego referenta założeń polityki kulturalnej) i bezpartyjny Kazimierz Żygulski. Raport powstał z inicjatywy Sekretariatu KC i miał być dowodem na naukowe podstawy planów i decyzji podejmowanych przez rządzących.

W odniesieniu do teatrów znaczenie miał wniosek, że wobec skracania czasu pracy należy przewidzieć rozwój placówek „typu ogólnomiejskiego” – teatrów, sal koncertowych, muzeów itp. – zaspokajających potrzeby wyższego rzędu. Natomiast rozwój środowisk twórczych i twórczości wiąże się ze stałą instytucjonalizacją życia artystycznego, zatem w najbliższej przyszłości niezbędne będzie „stworzenie nowych instytucjonalnych form zapewniających ciągłe współuczestnictwo środowisk twórczych w kształtowaniu polityki kulturalnej naszego kraju” (*Prognoza...*, 1973, s. 33, 85, 89).

Prognoza była jednocześnie diagnozą ukształtowanego w drugiej połowie lat pięćdziesiątych systemu organizacji i zarządzania kulturą w PRL-u – systemu, który cechowała „daleko posunięta decentralizacja w dziedzinie zarządzania oraz policentryzacja w sferze organizacyjnej”, czego efektem były

niejednolitość i rozproszenie ośrodków: dyspozycyjnych, zarządzania, mecenatu, inspiracji i kontroli; wielotorowość i niska efektywność: finansowania i inwestycji i rozrachunku

ekonomicznego; unifikacja typów placówek; żywiołowa koncentracja instytucji kultury itd. (*Prognoza...*, 1973, s. 128-129).

Zdaniem autorów *Prognozy* decentralizacja zarządzania wpływała na „niezadawalający poziom upowszechniania kultury” – wynikający z wielotorowości działań różnych podmiotów, które nie dookreśliły między sobą środków i zakresu ingerencji w kształtowanie życia kulturalnego. Niejasno określony był zakres władzy administracji państwowej i partyjnej, wciąż borykano się z podziałem kompetencji władz centralnych i terenowych.

Decentralizacja – przeprowadzona formalnie w roku 1958 – była sposobem na odejście od stalinowskiego modelu polityki kulturalnej (1949-1955), gdy wszystkie decyzje zapadały w Ministerstwie Kultury i Sztuki, niezależnie czy chodziło o powołanie nowego teatru, nominację dyrektorską czy angaż aktorski. Pod koniec lat pięćdziesiątych większość teatrów – poza Teatrem Narodowym i Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie – została przekazana w zarząd wojewódzkim radom narodowym (pięć największych miast – Warszawa, Łódź, Kraków, Poznań i Katowice – miało status województw). Odpowiedzialność się rozproszyła. Zależnie od możliwości i układów sił, w procesie decyzyjnym brały udział wojewódzka rada narodowa, komitet wojewódzki, czasem więcej do powiedzenia miewał Komitet Centralny PZPR, niekiedy mogło też wpływać na decyzje Ministerstwo Kultury. Funkcje dyrektorów teatrów znajdowały się w nomenklaturze – liście stanowisk, które nie mogły być obsadzone bez zgody danego szczebla partii. Obsada scen stołecznych zależała przede wszystkim od kierownictwa Komitetu Warszawskiego.

Więcej teatrów

W latach siedemdziesiątych w pierwszym rządzie dokonał się rozwój warszawskiej sieci teatrów. W 1974 roku zaczął działać Teatr na Targówku. W 1975 roku na nowo uruchomiono Teatr Powszechny – po pięcioletnim remoncie gmachu teatru i okresowym połączeniu z Teatrem Narodowym. Wreszcie Tadeusz Łomnicki w 1976 roku ekspresowo doprowadził do otwarcia Teatru na Woli.

Zapomnianą ciekawostką są teatry tworzone w strukturze Komitetu ds. Radia i Telewizji – w ramach Dyrekcji Teatrów Radia i Telewizji. Pierwszą sceną był Teatr Kwadrat, wymyślony przez Edwarda Dziewońskiego (1974), który stanowił załączek grupy teatrów rozrywkowych ([s], 1974). Zadaniem Dyrekcji było zbudowanie trzech stałych teatrów i zorganizowanie ich na wzór typowego przedsiębiorstwa widowiskowego, z zespołami artystycznym, technicznym i administracyjnym. Obok zwykłej działalności – przygotowywania premier i ich codziennego grania – przedstawienia miały być regularnie rejestrowane na potrzeby emisji telewizyjnych. Prócz Kwadratu miały powstać Music Hall TVP w Chorzowie (ostatecznie otwarty jako Teatr Rozrywki, niezależny już od Radiokomiteu) oraz Teatr Telewizji – swoisty warszawski Friedrichstadt-Palast – nowoczesny i wielofunkcyjny gmach dla wielkich widowisk telewizyjnych, który planowano zbudować na Ścianie Zachodniej ulicy Marszałkowskiej w Warszawie (Gumiński, 2006, s. 30-31).

Dość nietypowym działaniem – bo władze były raczej zachowawcze estetycznie – była decyzja władz Warszawy, by w 1971 roku Józefa Szajnę uczynić dyrektorem jednej ze stołecznych scen. Artysta przemianował dawny Teatr Klasyczny w gmachu PKiN na Teatr Studio, który stał się miejscem

eksperymentalnych działań artystycznych na pograniczu sztuk performatywnych i wizualnych.

W podobny nurt wpisywała się też decyzja władz Poznania z roku 1973 o powołaniu Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego pod kierunkiem Conrada Drzewieckiego. Początkowo chciano tylko wyodrębnić Balet Poznański w strukturze Opery Poznańskiej, bo zespół ten miał „kształtować, uprawiać i propagować taniec w konwencji artystycznej odmiennej od stosowanej dotąd w kraju i wyrażać dążenia współczesnej sztuki baletowej” (fragment regulaminu organizacyjnego zespołu, za: Drajewski, 2014, s. 146). Pomysł zastopowało MKiS – co jednak nie osłabiło determinacji władz poznańskich. Ostatecznie przydatne okazały się znajomości. Pomógł kontakt z Wincentym Kraśką – wówczas członkiem KC PZPR i Rady Państwa, wcześniej pierwszym sekretarzem wojewódzkim w Poznaniu – który znał twórczość choreografa i po prostu „zadzwoił do ministra kultury i poprosił o wyrażenie zgody na utworzenie osobnej instytucji” (Drajewski, 2014, s. 151). Paradoksalnie udało się załatwić aż za dużo, bo dla oddzielnego przedsiębiorstwa nie było początkowo ani siedziby, ani pieniędzy.

W kraju likwidowano przez podział „koncerny teatralne”, skupiające kilka scen. W ten sposób po podzieleniu Państwowych Teatrów Dramatycznych w Poznaniu samodzielną działalność zaczęły Teatr Nowy i Teatr Polski (1973). Podobnie było w Szczecinie, gdzie Państwowe Teatry Dramatyczne podzieliły się na Teatr Polski i Teatr Współczesny (1976). W Opolu z Teatru Ziemi Opolskiej wydzielono Teatr Lalki i Aktora. W Jeleniej Górze w roku 1976 powstał Jeleniogórski Teatr Animacji. W 1972 uruchomiono wielką inwestycję w Lublinie – później przez dekady będą straszyć ściany Teatru w Budowie. W 1974 ruszyła budowa Białostockiego Teatru Lalek. Poza tym realizowano inwestycje jeszcze z czasów Gomułki (teatr w Opolu, Teatr

Muzyczny w Gdyni).

Wreszcie teatry powstawały w miastach, w których nie było do tej pory samodzielnych scen – Płock, 1974; Elbląg, 1975; Legnica, 1976; Słupsk, 1976; Radom, 1977. Miasta te w efekcie reformy administracyjnej w roku 1975 stały się stolicami nowych województw. Przyczynom powołania tych teatrów i pierwszym latom ich funkcjonowania (do roku 1981) poświęcony jest ten artykuł.

Nowe województwa

Istotnym kontekstem dla rozwoju sieci teatrów były zmiany w kształcie administracji państwowej. Wzmocniono władzę wykonawczą. W 1973 roku, po dwudziestu trzech latach, przywrócono stanowisko wojewody jako przedstawiciela rządu w terenie. Wprowadzono też stanowiska prezydentów w największych miastach.

W ramach tej reformy podzielono dotychczasową strukturę rad narodowych wszystkich szczebli. Rady jako ciała przedstawicielskie pozostawały „organami władzy państwowej i samorządu społecznego”. Prezydium rad – zastąpione przez wojewodę – przestały pełnić funkcję organów administracji państwowej i miały już znaczenie tylko dla wewnętrznego funkcjonowania rad. Funkcje administracyjne pełnione dotychczas przez prezydium przejmowały tzw. toap-y – „terenowe organy administracji państwowej”, które stały się organami wykonawczymi i zarządzającymi rad. Funkcje toap-ów pełnili naczelnicy gmin, dzielnic, miast i powiatów oraz prezydenci miast i wojewodowie. Pod ich zarząd trafiły wcześniejsze wydziały rad narodowych (w tym wydziały kultury), stanowiące dotąd odrębne organy administracji. Odtąd podlegały urzędom wojewódzkim oraz odpowiednio powiatowym i

miejskim (Majchrowski, 2011, s. 121-122). Od tego momentu to bezpośrednią decyzją wojewody lub prezydenta – już nie rady narodowej – tworzone będą nowe teatry.

Rewolucją w działaniu administracji państwowej był, dokonany z dniem 1 czerwca 1975, „podział dzielnicowy”: siedemnaście dużych województw podzielono na czterdzieści dziewięć niewielkich. Dotychczasowe stolice województw pozostały nimi, ale na mocno okrojonym obszarze. Słowo „rewolucja” dotyczy też z tempa i sposobu przeprowadzenia reformy administracyjnej. Lektura gazet z roku 1975 pokazuje dobitnie, że niemal do końca maja nie znajdziemy ani słowa o nowym podziale. Dobrze sytuację oddają słowa wojewody radomskiego: „To był awans wymarzony, choć przyszedł nagle” (Ciemiński, 1975).

Sytuacja trzydziestu dwóch nowych miast wojewódzkich była bardzo zróżnicowana. W kuluarach władz mówiono o tym bez ogródek. Minister rolnictwa Kazimierz Barcikowski stwierdził w lipcu 1975 roku: „reforma odsłoniła «trzeci świat» w Polsce zakryty dotąd 17 wielkimi województwami” (Tejchma, 1991, s. 97).

Ze względu na potencjał kulturalny Aleksander Wallis dzielił nowe miasta wojewódzkie na trzy grupy. Do pierwszej grupy zaliczył Kalisz (87 tys. mieszkańców), Płock (88 tys.), Słupsk (78 tys.), Tarnów (98 tys.), Toruń (149 tys.), Zieloną Górę (94 tys.) – dobrze przygotowane do nowej funkcji ze względu na dotychczasowy dorobek gospodarczy i kulturalny. W drugiej grupie znalazły się miasta z tradycjami kulturalnymi i rozwinięte przemysłowo, które jednak nie były przygotowane do roli stolicy regionu: Częstochowa (200 tys.), Elbląg (97 tys.), Gorzów Wielkopolski (87 tys.), Leszno (38 tys.), Legnica (82 tys.), Nowy Sącz (49 tys.), Piotrków Trybunalski (64 tys.), Przemyśl (57 tys.), Radom (175 tys.), Wałbrzych (128 tys.),

Włocławek (90 tys.). Trzecia grupa to miasta najmniejsze, zaniedbane pod względem inwestycji kulturalnych: Ciechanów (27 tys.), Konin (50 tys.), Krosno (33 tys.), Łomża (29 tys.), Ostrołęka (28 tys.), Siedlce (44 tys.), Sieradz (37 tys.), Skierniewice (35 tys.), Suwałki (31 tys.), Tarnobrzeg (40 tys.), Zamość (39 tys.). Zdaniem Wallisa tylko pierwsza grupa miast mogła rozwijać się w oparciu o swój potencjał. Druga grupa powinna uzupełnić zestaw podstawowych instytucji. Miasta z grupy trzeciej musiały tworzyć swój potencjał kulturowy od podstaw (Wallis, 1981, s. 69-71).

Zaproponowany podział potwierdzały wydatki na kulturę z budżetu poszczególnych województw. Te z grupy pierwszej wydawały 3,2 proc. budżetu (i więcej), grupa druga to wydatki powyżej 2,5 proc. Grupa trzecia to około 2 proc. (Żuber, 1983, s. 106).

W momencie reformy administracyjnej teatry dramatyczne działały w dwudziestu ośmiu miastach, w tym dziesięciu, które w 1975 zyskały status wojewódzkich. Dwadzieścia jeden nowych miast wojewódzkich nie miało stałych teatrów. Tu wypada przypomnieć rzecz oczywistą: teatry w Polsce nie były rozmieszczone równomiernie.

W pięciu największych miastach – które przed reformą stanowiły odrębne jednostki administracyjne na prawach województw – znajdowała się połowa teatrów dramatycznych, 35 na 67 teatrów. W Warszawie siedemnaście (1 355 tys. mieszkańców), w Łodzi sześć (774 tys.), w Krakowie pięć (610 tys.), we Wrocławiu pięć (541 tys.), w Poznaniu dwa (485 tys.). Przed reformą administracyjną w piętnastu miastach liczących poniżej stu tysięcy mieszkańców działało dwadzieścia teatrów (czternaście dramatycznych i sześć lalkowych). Niemal tyle, co w stolicy. Były to teatry w Koszalinie i Słupsku, Opolu, Olsztynie i Elblągu, Rzeszowie, Zielonej Górze, Będzinie, Jeleniej Górze, Gnieźnie, Gorzowie Wielkopolskim, Grudziądzu, Kaliszu,

Rabce i Tarnowie. Wszystkie tamtejsze sceny powstały w latach 1944-1960.

Nowe teatry

Powody powstawania teatrów w mniejszych miastach w okresie powojennym (1945-1960) były – jak pisał socjolog kultury Kazimierz Żygulski – złożone: migracje, uprzemysłowienie, odbudowa po wojnie, polonizacja ziem zachodnich. Wreszcie przyczyna czysto polityczna: stawiająca na jej upowszechnianie socjalistyczna koncepcja kultury. Finansowanie życia kulturalnego przez państwo doprowadziło do

powstania określonych standardów wyposażenia kulturalnego miast w zależności od rangi, jaką mają one w administracyjnym podziale kraju. Stały zawodowy teatr wchodzi jako standardowy element do wyposażenia miasta wojewódzkiego lub posiadającego prawa wojewódzkie – niezależnie od wielkości (Żygulski, 1974, s. 93).

Żygulski poczynił tę uwagę na rok przed reformą. Analizując przyczyny powstawania nowych teatrów w małych miastach – poza kwestiami materialno-inwestycyjnymi – dostrzegał rzecz podstawową: rolę nastawienia mieszkańców.

W sytuacji, w której wszelkie osiągnięcia kulturalne, zarówno w dziedzinie upowszechniania jak twórczości odgrywają tak doniosłą rolę w życiu społeczeństwa – budzą się naturalne ambicje lokalne i regionalne. Z perspektywy społeczności małych miast posiadanie własnego, zawodowego teatru jest wyróżniającym miasto osiągnięciem. Taka opinia sprzyja powstawaniu tych teatrów i

pozwała im łatwiej przewyższać tak typowe zresztą dla życia teatralnego kryzysy i trudności (tamże, s. 94).

Zakładanie teatrów wywoływało jednak opór. Szczególnie wśród urzędników MKiS czy najważniejszych przedstawicieli środowiska. Prezes SPATiF-u Gustaw Holoubek oświadczał rok po reformie administracyjnej:

w aktualnej chwili nie widzę żadnych możliwości kadrowych zaspokojenia nowych potrzeb w tej dziedzinie. A przecież powołanie do życia nowych placówek teatralnych automatycznie pociąga za sobą konieczność zapewnienia im odpowiednich ludzi. Tymczasem obserwujemy w naszym środowisku zjawisko dość krytyczne, kiedy zapotrzebowanie na aktorów przerasta nasze aktualne możliwości. [...] Praktycznie uważam zatem powoływanie nowych placówek teatralnych w dniu dzisiejszym za wręcz niemożliwe do zrealizowania (*Współczesny teatr...*, 1976, s. 3-4).

Mówił to w momencie, gdy powstały nowe teatry (Płock, Elbląg), a kolejne były w zaawansowanych planach. Holoubek, mimo zastrzeżeń, podkreślał – mając na myśli teatry powstające w Radomiu, Słupsku i Elblągu – „że te właśnie trzy przykłady są zupełnie prawidłowe, a przesłanki do powołania samodzielnych teatrów w tych ośrodkach są znane od dawna”. Władze MKiS były bardziej optymistyczne. W 1977 podkreślały:

bodaj po raz pierwszy w naszej historii notujemy tak silne, autentyczne, tak szerokie społeczne zapotrzebowanie na teatr. W nowym podziale administracyjnym kraju, w warunkach obudzenia ambicji kulturalnych nowo powstałych województw, tendencje te

uległy nasileniu (Syczewski, 1977).

W Wydziale Kultury KC panowało przekonanie, że nie można „zamykać nowym województwom perspektywy tworzenia nowych placówek, jeśli zostaną spełnione wszystkie niezbędne warunki: etaty, lokal itd.

Wytworzenie atmosfery potępienia dla inicjatyw wojewódzkich jest groźne w dalszej perspektywie dla kultury polskiej” (*Notatka...*, b.d., s. 3).

Upór „terenu” mógł skutecznie przewyciężyć ewentualną niechęć „czynników centralnych”. Władze regionalne, jeśli za punkt ambicji postawiły sobie stworzenie nowej instytucji artystycznej, potrafiły szybko zrealizować swoją decyzję. Mimo że to przykład warszawski, to jednak świetnie tryb podejmowania takich decyzji ilustruje epicki w stylu opis tworzenia Teatru na Woli pióra Witolda Fillera:

A tymczasem był dzień 10 stycznia 1975, trwały obrady XVII Konferencji Dzielnicowej, Wola wstępowała w rok, co kończyć się miał VII Zjazdem Partii. Jego przewodni motyw „By Polska rosła w siłę, a ludziom żyło się dostatniej” chciano na Woli i dla Woli poprzeć jakimś odświeżającym, niezwykłym dezyderatem. [...] W kuluarach konferencji ktoś, nie wiadomo już dziś, czy był to Stanisław Ryszard Dobrowolski, czy Gustaw Zemła, rzucił słowa: „wolski teatr”. Hasło przetoczyło się przez salę, by dotrzeć aż do podsumowującego obrady Józefa Kępy. „Myślę, że dojrzały już warunki, by także na Woli stworzyć stałą placówkę teatralną – stwierdził, by zaraz dodać – Powstanie takiej placówki uzależnione jest w poważnym stopniu od poparcia i wkładu wolskich zakładów pracy”. Klasyczna definicja mówi, że teatr to aktor + widz +

dramaturgia. Sekretarz Chruszczewski po styczniowej konferencji widział sprawę zgoła inaczej: teatr to pieniądze + dyrektor + budynek. [...] W małej salce dyrekcyjnej Zakładów im. Nowotki zebrało się ich sześciu: Sekretarz [Marian Chruszczewski, I sekretarz Komitetu Dzielnicowego] i pięciu naczelnych. Andrzej Kaja z „Nowotki”, Eugeniusz Startek ze „Świerczewskiego”, Kazimierz Rewkowski z „Waryńskiego”, Kazimierz Oprządek z „Kasprzaka”, Henryk Gawroński z „Róży Luksemburg”. „Trwało dwadzieścia minut – wspomina jeden z uczestników – Po prostu zrobiliśmy zrzutkę” (1977, s. 9-10).

Argument finansowy najskuteczniej przekonywał władze centralne do sensowności danego przedsięwzięcia. Zatem w mniejszych miastach korzystano z mecenatu wielkiego przemysłu (Płock – Petrochemia, Elbląg – Zamech, Legnica – kopalnia miedzi, Gorzów – Stilon, Wałbrzych – kopalnie węgla). W relacjach opisujących powstawanie poszczególnych scen wiele miejsca zajmują podziękowania dla licznych przedsiębiorstw, które „pomogły”, „dopilnowały”, „ofiarowały”.

Sprzyjające warunki

Jednak równanie: nowe województwo + wielki przemysł = samodzielny teatr jest uproszczeniem. Warto choćby spojrzeć na daty: samodzielne teatry w Płocku i Elblągu zostały powołane przed reformą (dodać wypada, że akt powołania tego drugiego był ostatnią decyzją wojewody gdańskiego odnośnie do spraw elbląskich). W Słupsku już w 1973 roku władze przewidywały „realną możliwość przystąpienia do etapowej organizacji sceny muzycznej, zważywszy na dotychczasowe oddalenie mieszkańców województwa od tego

rodzaju instytucji oraz jej wzrastającą użyteczność i popularność” (*Stan i program...*, 1974, s. 13, 68, 74). (Ujmujące jest uzasadnienie pomysłu: jak może wzrastać użyteczność instytucji, której nie ma?) Co ciekawe, nikt nie widział sprzeczności między planami stworzenia nowego teatru w Słupsku a „obserwowanym zjawiskiem stosunkowo słabej frekwencji na spektaklach Teatru Dramatycznego i koncertach Filharmonii Koszalińskiej”¹.

Po latach w myślenie o teatrach powstających w małych miastach wkradł się schemat, że to status wojewódzki powodował powołanie teatru. Można raczej mówić, że była to okoliczność sprzyjająca. W czerwcu 1975 roku MKiS przygotowało wytyczne w sprawach organizacyjno-programowych „dla zapewnienia postępu kulturalnego kraju i wszystkich jego województw”, celem było stworzenie systemu zapewniającego „administrację rozwoju” (*Wytyczne...*, 1975, s. 1). Resort przedstawił listę instytucji, które „winny funkcjonować we wszystkich województwach w najbliższych tygodniach” po uruchomieniu reformy: wojewódzka biblioteka publiczna, wojewódzki dom kultury, muzeum okręgowe, wojewódzki konserwator zabytków (tamże, s. 4). Temat teatrów nie pojawiał się w tym dokumencie nawet jako odległa perspektywa.

W Elblągu, Radomiu i Słupsku przez lata funkcjonowały sceny filialne teatrów w, odpowiednio, Olsztynie, Kielcach i Koszalinie. U początków lat siedemdziesiątych wzrastało poczucie wyczerpania się tego modelu działania. Praca w dwóch miastach była trudna technicznie i uciążliwa. Szczególnie że premiery odbywały się na ogół w obu miastach, a członkowie zespołów też mieszkali w dwóch miastach. Był moment, w którym powoli zanikała wiara w teatralny objazd – mimo oficjalnych deklaracji i szerokich planów.

Spośród opisywanych miast Płock najbardziej metodycznie przygotowywał

się do powołania teatru. Od początku lat sześćdziesiątych stał się stałym adresem objazdu teatralnego (Teatr Ziemi Mazowieckiej, Teatr im. Jaracza w Olsztynie). W 1968 roku powstało Płockie Towarzystwo Przyjaciół Teatru, które związało się początkowo z Teatrem Adekwatnym. Wreszcie uruchomienie budowy ośrodka kultury w 1970 roku wpłynęło na podejmowanie konkretniejszych działań. W 1972 roku zaakceptowano projekt stworzenia sceny filialnej Teatru Ziemi Mazowieckiej – TZM (Dorobek, 1972, s. 52-53). Jednak jeszcze wiosną 1973 nie wiadomo było, gdzie teatr będzie mieć siedzibę (rafineria cały czas budowała dom kultury). W listopadzie 1973 dyrektor TZM Aleksander Sewruk zapowiadał, że filia zostanie uruchomiona za rok (Kiciński, 1973, s. 6). Informował też, że rektor warszawskiej PWST Tadeusz Łomnicki obiecał wspomóc scenę młodymi absolwentami. Współpraca okazała się znacznie szersza. W lutym 1974 ogłoszono: „Twórcy stałego teatru w Płocku zamierzają działać w trzech płaszczyznach: teatr szkolny, teatr dla dzieci i z udziałem dzieci oraz dla pozostałych widzów” ([jol], 1974, s. 1), a płocka scena będzie dla PWST warsztatem dydaktycznym.

Dzięki temu obok absolwentów tej uczelni, którzy będą tu wystawiać przedstawienia dyplomowe, płocki teatr gościć będzie również na swej scenie czołowych aktorów polskich, pedagogów PWST. Praktycznym wyrazem tych związków jest objęcie kierownictwa nad płockim teatrem przez dotychczasowo prorektora warszawskiej uczelni Jana Skotnickiego ([TAL], 1974, s. 6).

Dla powołania samodzielnego teatru niebagatelnym argumentem była obecność budynku teatralnego. Brak obiektu bywał na ogół główną przeszkodą w realizacji ambitnych projektów. W Legnicy od 1964 roku

Miejska Rada Narodowa dysponowała salą teatralną (opuszczoną przez teatr radziecki), którą wyremontowała. W 1967 roku MRN wystąpiła do władz wojewódzkich z propozycją otwarcia stałego teatru (deklarując przy tym gotowość utworzenia domu aktora) ([Zz], 1967, s. 2). „Przewiduje się zorganizowanie stałego teatru w Legnicy” (*Załącznik nr 1...*, 1977 nr 3, poz. 10, s. 4) – zapisano w planie społeczno-gospodarczego rozwoju województwa legnickiego na lata 1976-1980, zatwierdzonym 24 lutego 1977 roku. Nadzwyczaj lakonicznie wobec faktu, że już dwa dni później wojewoda legnicki wydał zarządzenie w sprawie utworzenia Teatru Dramatycznego w Legnicy (*Zarządzenie nr 11...*, 1977 nr 4, poz. 14, s. 2). Jednak dopiero tydzień później, 7 marca 1977 roku, zatelefonowano do kandydata na dyrektora (którym był Janusz Sykutera, aktor Starego Teatru w Krakowie) (Tyszkowska, 1977, s. 1).

Co trzeba podkreślić, żadne z tych miast nie dysponowało obiektem, który był budowany jako stały teatr. Wszędzie brakowało zaplecza – sal prób, magazynów, warsztatów. W Płocku Mazowieckie Zakłady Rafineryjne i Petrochemiczne inwestowały w obiekty czasu wolnego – w Dom Technika oraz w ośrodek kultury. I właśnie ten drugi władze przejęły na potrzeby tworzonego teatru. Odbyla się batalia między władzami a Petrochemią, która chciała mieć zakładowy dom kultury, ale „terenowi gospodarze” i wola polityczna przeważały. Gmach otwarto jako teatr, ale nie było on do tej funkcji dobrze przygotowany. Pierwsi pracownicy Teatru Płockiego bardzo narzekali na ażurową, „włoską” architekturę budynku – kompletnie niedostosowaną do polskiego klimatu, szczególnie że liczne okna nie były szczelne. Teatr elbląski, mimo ponawianych zapewnień, do końca PRL nie doczekał się budowy zaplecza. W 1965 roku filia radomska straciła scenę – z powodów technicznych zamknięto Dom Kolejarza, który po remoncie miał się stać siedzibą teatru. Ponad dwie dekady trwać będzie remont-budowa

nowocześniejszej siedziby. Miało to wymiar anegdotyczny – po wypadkach czerwcowych na wszelki wypadek na gmachu umieszczono napis „remont teatru”, bo przyjezdni dziennikarze brali go za spalony komitet partii (Dolecka, 2007, s. 48). Teatr w Radomiu nową siedzibę zyska w 1991 roku. Nie mniej ważnym elementem budowania samodzielnej sceny było wygospodarowanie przez władze miasta puli mieszkań dla pracowników teatru.

Mimo planowania, porad, ostatecznie w każdym z przypadków uruchomienie teatru stawało się walką z czasem. Każdy startował z pierwszymi działaniami w czasie krótszym niż rok od powołania. W Legnicy mówiono o rekordzie, prace zrealizowano tutaj między marcem a listopadem 1977 roku. Nic dziwnego, że ledwo uniknięto tragedii (i skandalu). W trakcie jednego z przedstawień zarwał się strop nad szatnią, z której chwilę wcześniej płaszcze wzięli czterej generałowie Północnej Grupy Wojsk Armii Czerwonej, opuszczający budynek w trakcie przedstawienia (Kopka, 2017).

Nowe pomysły, stare kłopoty

W roli dyrektorów nowych scen debiutowali: czterdziestoletni aktor, reżyser i prorektor warszawskiej PWST Jan Skotnicki w Płocku; trzydziestopięcioletni aktor i reżyser Jacek Gruca w Elblągu, czterdziestoletni reżyser Maciej Prus w Słupsku; czterdziestosześcioletni aktor Janusz Sykutera w Legnicy. Jedynym doświadczonym dyrektorem był pięćdziesięcioośmioletni Zygmunt Wojdan w Radomiu (w latach 1964-1974 kierował teatrem w Bydgoszczy). I chyba swojemu doświadczeniu i wyczuciu zawdzięczał, że przetrwał bez zawirowań rok 1981 i dobiegł na stanowisku emerytury w roku 1991. A przede wszystkim od razu zbudował zespół aktorski, który wytrzymał bez większych zmian kilka lat. „Przypomniałem młodym kolegom z Bydgoszczy,

Olsztyna czy Płocka, że byłem ich szefem i potrafię dotrzymać słowa” (Kulpa, 2017, s. 33). Stabilny był także repertuar – klasyka, sprawdzone dramaty współczesne – bez tytułów pod publiczność szkolną.

W Elblągu Jacek Gruca prócz klasyki (Fredro, Słowacki) sięgał po tytuły świeżo opromienione sukcesem na scenach stołecznych (*Rzeźnia Mrożka*, *Anegdoty prowincjonalne* Wampiłowa). Z czasem w repertuarze pojawiły się inscenizacje delikatnie kontestujące (dramaty Ivo Brešana, *Reportaż* wg Ernesta Brylla, *Pluskwa* Majakowskiego, *Czyżby* Janczarskiego). Teatr Dramatyczny jako jedyny spośród nowych scen miał szansę pokazać się na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych w 1977 roku. Elbląska *Ballada łomżyńska* Brylla znalazła się w programie obok spektakli Starego Teatru, poznańskiego Nowego, wrocławskiego Współczesnego. Część krytyki kręciła nosem – traktując to jako wyróżnienie za fakt bycia nowym teatrem z nowego województwa. Część chwaliła, np. Anna Schiller podkreślała pracę teatru: „Nie zawiódł żaden z elementów scenicznych. Pięknie pomyślane sceny zbiorowe, prawdziwie zespołowa gra aktorów dały spektakl na wysokim poziomie mimo ułomności teatralnego scenariusza” (1978). Po pierwszych pięciu sezonach działania teatr doczekał się pewnego uznania. W artykule poświęconym problemem scen prowincjonalnych Ryszarda Socha napisała: „Wzorem dla wielu ośrodków, dotyczy to zarówno teatrów, jak i władz terenowych, które sprawują nad nimi pieczę, stał się model Elbląga: ogólna poprawność i jedno wyróżniające się przedstawienie w ciągu sezonu” (1981).

Słupski Teatr Muzyczny miał wystawiać przedstawienia dramatyczne, muzyczne i operowe. Powołany do życia w 1976 roku, wystartował w 1977 pod kierownictwem artystycznym Macieja Prusa. Była to ta scena lokalna – spośród powołanych w latach siedemdziesiątych – która z perspektywy lat miała najmocniejszą ekipę reżyserską. Do 1981 roku pracowali tam Marek

Weiss-Grzebiński (w 1978 zastąpił Prusa na stanowisku dyrektora), Ryszard Major, Janusz Nyczak, Ryszard Peryt czy Janusz Wiśniewski, kierownikiem muzycznym był Grzegorz Nowak. Pierwszy sezon to opery Mozarta w reżyserii Peryta, *Operetka* Gombrowicza w reżyserii Prusa, *Opera za trzy grosze* Brechta w reżyserii Nyczaka, *Szelmostwa Skapena* Moliera w reżyserii Jowity Pieńkiewicz. Żaden ze startujących teatrów nie miał takiej stawki na początek. Jan Ciechowicz, komentując te pierwsze premiery – które już miały problemy z frekwencją – z charakterystyczną bezpośredniością nazwał powstanie teatru słupskiego „aktem odwagi oraz braku wyobraźni” (za: Sobiecka, 2009, s. 77). I miał rację. Utrzymanie sceny muzycznej – na każdym poziomie: finansowym, organizacyjnym, kadrowym – okazało się ponad siły miasta i województwa. W 1980 podzielono scenę na teatr dramatyczny i orkiestrę kameralną.

By uniknąć kłopotów z kadrami artystycznymi, teatr w Płocku miał blisko związać się z warszawską PWST. Dyrektorem teatru został dotychczasowy prorektor uczelni Jan Skotnicki. Do teatru zaangażowano sporą grupę świeżo upieczonych absolwentów. Rodzicami chrzestnymi sceny zostali Ryszarda Hanin i Tadeusz Łomnicki. Ostatecznie nic ze ścisłej współpracy nie wyszło... Jeśli udawało się kogoś ściągnąć – to na sezon, na zasadzie przygody artystycznej czy towarzyskiej. Wspominał o tym Grzegorz Mrówczyński, który jako zastępca dyrektora organizował zespół teatru w Płocku². (Widać to po ruchach kadrowych w Słupsku, gdy w 1981 roku wraz z Markiem Grzebińskim odeszli młodzi aktorzy, którzy bez trudu odnaleźli się w stolicy, m.in. Maria Pakulnis i Krzysztof Tyniec).

Poza radomskim inne opisywane teatry miały ciągłe kłopoty ze skompletowaniem zespołu aktorskiego. Rotacja była nieustanna. Teatr legnicki miał na początku trzynastu aktorów dyplomowanych na etatach. Do

końca pierwszego sezonu liczba powiększyła się do osiemnastu. W późniejszych latach to właśnie poziom aktorstwa będzie podstawowym zarzutem wobec legnickiego teatru (Sobańska, 1979, s. 10-12). Ogromny kłopot był w Słupsku, gdzie obok aktorów trzeba było zatrudnić także muzyków do orkiestry (na początek zatrudniono po dziewiętnaście osób do każdego z zespołów).

Widownia była problemem nowych teatrów, które zderzyły się z poważnymi kłopotami frekwencyjnymi. „Czy możemy mieć pretensje do siebie o to, że teatr świeci czasem pustkami, skoro wykształceni jesteśmy przez poniedziałkowy teatr telewizji i byle jakie przedstawienia nas nie satysfakcjonują” – padł szczery głos podczas dyskusji nad sytuacją kultury w Elblągu (Wallis, 1981, s. 90). Pierwsze premiery często zderzały się z emisją tych samych tytułów w Teatrze Telewizji. I na ogół porównanie wypadało na niekorzyść teatrów w Płocku (*Romeo i Julia*) czy Elbląga (*Damy i huzary*).

Na pytanie o widownię odpowiedzią miała być edukacja. W Elblągu powołano Studium Wiedzy o Teatrze, organizowano konkursy recenzenckie, koordynowano kluby widzów w szkołach – co było zasługą aktywności długoletniego kierownika literackiego Stanisława Franczaka. W Radomiu powstało Teatralne Studium Widza (1979).

Jan Skotnicki miał na to pomysł najbardziej wyrazisty. Chciał w Płocku „teatru czterech godzin”, gdzie wizyta na przedstawieniu będzie jednym z elementów wieczoru (także dyskusja, może nawet tańce). Chciał teatru prowadzącego szeroką i różnorodną edukację artystyczną – zanim teatr wystartował, delegacje zespołu odwiedziły wszystkie gminy powiatu. Skotnicki realizował w Płocku ideę na wzór francuskich domów kultury, mówiło się o „płockim eksperymencie” (Michalak-Pawłowska, 1999, s. 19).

Początkowo oficjalna nazwa teatru brzmiała kompromisowo: Teatr Płocki – Ośrodek Kultury i Sztuki, jednak po „dwóch latach Teatr zdominował dom kultury i stał się jedynym gospodarzem obiektu” (Ciółkowska-Ćwik, 1996, s. 2). Jednak szybko okazało się, że w intensywnie pracującym teatrze, któremu brakuje zaplecza, działalność ośrodka była spychana na bok. Brakowało też ludzi. Zapowiadano, że aktorzy będą instruktorami zajęć z młodzieżą, co okazało się mrzonką. Przygotowano dla młodzieży programy teatralno-edukacyjne – wykłady z udziałem aktorów – *Młoda Polska, Romantyzm*. Do edukacji wziął się sam dyrektor, organizując otwarte próby, pokazując, jak powstaje spektakl. Pomagał lokalny „Tygodnik Płocki”, który organizował „Premiery z tygodnikiem” – takiemu przedstawieniu towarzyszyło spotkanie z twórcami. Redaktor naczelny pisma Wiesław Sankowski punktował problemy z frekwencją po trzech sezonach działalności: „Czy tylko snobi chodzą do teatru?” (1977, s. 6), zauważając, że płocczanie przestali chodzić do teatru (mimo że oficjalnie głoszone świetną frekwencję – bilety wykupywały zakłady, pracownicy z nich nie korzystali). Po zaledwie trzech latach Sankowski, już jako szef „Wiadomości Elbląskich”, diagnozował podobny kłopot tamtejszego teatru: „Puste widownie – chorobą elbląskiej kultury” (1980), choć jednocześnie doceniał repertuar.

Ten edukacyjny wątek stanowi o oryginalności dorobku pierwszych lat istnienia opisywanych teatrów. To symptom zmiany relacji teatru i widowni. Zaczęto szukać skuteczniejszych kanałów komunikacji. Działo się to w czasie, gdy według danych GUS-u liczba widzów spadała. Liczba widzów teatrów dramatycznych w roku 1970 wyniosła 7 637 000 – potem już tylko spadała, do 1977 roku utrzymywała się liczbą ponad siedmiu milionów. W 1979 było już tylko 6 664 000 widzów, a w 1980 – 6 648 000.

„Tak naprawdę chciała tego teatru tylko sama Legnica” – stwierdził

Krzysztof Kopka, spisując dzieje legnickiej sceny (1997). Po inauguracyjnych uroczystościach dobra atmosfera wokół teatru minęła – psuły się relacje dyrektora Sykutery z władzami lokalnymi, z mediami. Raz po raz narzekano na poziom premier.

Czytając krytyczne, pochodzące z lat 1980-1981, opinie prasowe o wszystkich opisywanych tu teatrach w mniejszych miastach można było dojść do wniosku, że właściwie nikt tych teatrów nie chciał. I chyba przez resztki przyzwoitości nie zwalano grzechu stworzenia teatru na Gierka. Choć w niewyrażonym założeniu były te teatry dowodem błędnej polityki „etapu”.

Inne sposoby

W 1977 roku Aleksander Syczewski, wiceminister kultury i sztuki, stwierdzał: „bilans kadrowy i inwestycyjny nie pozwala obecnie na dalsze rozszerzanie sieci zawodowych teatrów. Po decyzjach powołania scen w Elblągu, Radomiu, Słupsku, Legnicy wyczerpane zostały możliwości tworzenia nowych teatrów” (Syczewski, 1977). W 1979 roku minister Zbigniew Najdowski deklarował: „A powiem wam szczerze towarzysze, że gdybyśmy wyrazili zgodę na wszystkie postulaty, jakie wpływają do nas z województw, musiałoby to nieuchronnie doprowadzić do obniżenia poziomu artystycznego sztuki teatralnej, sztuki muzycznej. Potencjał ludzki w sztuce jest ograniczony” (*Narady...*, 1979). Ta deklaracja okazała się akurat wiążąca. Sytuacja finansowa kraju stawała się coraz trudniejsza. Rozwój sieci teatralnej zastopował.

Miasta, które nie próbowały tworzyć zawodowego teatru, intensywnie wspierały rozwój teatrów amatorskich – dwa działały w Zamościu, po jednym w Przemyślu, Chełmie i Lesznie (Wallis, 1981, s. 77-79). „Lepszy silny i

autentyczny ruch amatorski, niż anemiczna i utrzymywana tylko dla wojewódzkiego prestiżu grupa profesjonalistów” – oznajmiali tamtejsi władarze (Pijanowska, 1979).

Inne miasta decydowały się na teatr zawodowy, ale za pomocą skromniejszych rozwiązań. Do Suwałk zapraszano np. teatry z Łodzi, Olsztyna, Białegostoku, a do Zamościa teatry z Lublina, Rzeszowa i Tarnowa. W Sieradzu odnowiono jedną z większych XIX-wiecznych budowli, przeznaczając ją na Teatr Miejski, który miał gościć przedstawienia z innych miast. Włocławek nawiązał stałą współpracę z większymi ośrodkami. W Siedlcach zdecydowano się działać dwutorowo: organizowano występy gościnne, a w strukturze Centrum Kultury i Sztuki powołano Siedlecki Teatr Kameralny, który produkował swoje premiery, początkowo korzystając z drugiego szeregu sił aktorskich Teatru Narodowego³, następnie z aktorów Teatru Ziemi Mazowieckiej (później Popularnego). Były także przedstawienia dla dzieci, które prezentowano później w całym województwie. W innych miastach postawiono na organizację festiwali i przeglądów.

W Tarnobrzegu w planie rozwoju kultury ujęto budowę Wojewódzkiego Domu Kultury, gdzie prócz biblioteki i BWA miał znaleźć się „kinoteatr, który w perspektywie powinien przekształcić się w samodzielny teatr zawodowy” ([e-ma], 1977, s. 2)⁴. Na początek jednak pokazywano przedstawienia na zasadach impresaryjnych. W grudniu 1977 wystartowała Barbórkowa Drama Teatralna – przegląd spektakli teatralnych z całego kraju. Gmach WDK nigdy nie powstał, pomysł stałego teatru szybko zapomniano, ale Drama z powodzeniem działa do dziś.

Takie postępowanie zgadzało się ze sposobem myślenia ministerstwa. W 1978 roku Jerzy Sokołowski, wicedyrektor Departamentu Teatru, postulował: „Byłoby lepiej, gdyby poszczególne województwa nie mające stałych scen,

zamiast tworzyć nowe teatry, zawierały umowy z już istniejącymi na występy w swoim terenie. Nie przewidujemy bowiem zwiększenia i tak już dużej liczby teatrów. Nie bylibyśmy w stanie zapewnić im wysoko wykwalifikowanej kadry. Teatry powstałe ostatnio także nie mają w pełni skompletowanych zespołów” (Garlicka, 1978, s. 7). Ale ten sposób stawiania sprawy budził istotne zastrzeżenie.

Wojewódzki Konin pogodził się z tym, że nie będzie miał samodzielnego teatru, szczególnie że pod koniec lat siedemdziesiątych trudno było powoływać nowe sceny. Jednakże Czesław Meissner z Wydziału Kultury i Sztuki konińskiego Urzędu Wojewódzkiego zwracał uwagę na zasadniczą niesprawiedliwość: „województwa, w których powołuje się nowe teatry, uzyskują zwiększone dotacje na działalność teatralną. Dotacje, które również winny być, choć w mniejszej wysokości, przyznawane województwom pozbawionym teatru. Dotacja taka wykorzystywana byłaby na zapraszanie najwybitniejszych teatrów na teren województwa i wyrównywałaby istniejące różnice w zaspakajaniu potrzeb w tym zakresie u mieszkańców różnych województw. Obecnie import zespołów teatralnych odbywa się kosztem istniejących dotacji na działalność kulturalno-wychowawczą” (*Stenogram...*, 20 IX 1979). W Koninie była już gotowa koncepcja teatru impresaryjnego, a sala znajdowała się w zarządzie Kopalni Węgla Brunatnego. Brak możliwości finansowych uniemożliwiał jednak przejęcie gmachu przez władze wojewódzkie i miejskie. MKiS nie potrafiło rozwiązać problemu „tak zwanego objazdu” i wymiany przedstawień – trafny postulat wymagał dodatkowych środków, którymi resort nie dysponował – wobec postępującego kryzysu nie miał skąd wziąć.

Wzrastająca liczba nowych przedsiębiorstw widowiskowych budziła wątpliwości. Michał Strąk zastanawiał się, obserwując rozwój instytucjonalny

w kulturze:

nikt właściwie nie zastanawia się nad tym, czy zestaw instytucji kulturalnych, którymi dysponuje np., województwo czy cały kraj, jest optymalny z punktu widzenia potrzeb społecznych i możliwości finansowych państwa. Nie wiem w tej chwili, co wyniknęłoby z takiego zastanawiania się. Jest jednak prawdopodobne, że doszlibyśmy do wniosku, iż zestaw ten jest nieprawidłowy, że preferuje się w nim instytucje zbyt drogie. Jeśli bowiem w budżetach szeregu starych województw połowę wydatków na kulturę stanowiły dopłaty do teatrów i instytucji muzycznych, to trudno oprzeć się wrażeniu, że rozdysponowywano tam te środki niezupełnie racjonalnie. Przecież instytucje te obsługują z reguły zaledwie miasto wojewódzkie (1977, s. 257).

Oszczędnemu i rozsądnemu gospodarowaniu nie sprzyjał sposób ustalania budżetów województw. Przy podziale środków władze centralne oddzielnie określały wielkość środków dla przedsiębiorstw (np. teatrów), oddzielnie dla zakładów i jednostek budżetowych (np. bibliotek) i zakazywały dokonywania przesunięć między nimi. Zatem nawet nie miało sensu „zastanawiać się nad tym, czy w danym mieście filharmonia jest rzeczywiście potrzebna, czy nie. Wiadomo z góry, że jeśli jej nawet nie będzie, to biblioteki czy domy kultury nic na tym nie skorzystają” (Strąk, 1977, s. 257). Jak zauważył Aleksander Wallis, przyglądający się polityce kulturalnej nowych województw: „Przegląd kilkunastu programów rozwoju miast wojewódzkich nie pozostawia wątpliwości, że im wszystkim – i dużym, i małym przyświeca metropolitalny model rozwoju kultury” (Wallis, 1981, s. 68). Przykładowo w Elblągu w perspektywie dwudziestu lat (do roku 2000) zaplanowano powołanie teatru

lalek, filharmonii i teatru muzycznego... (*Program rozwoju...*, s. 25).

Teatry prowincjonalne, teatry regionalne

Stałym tematem dyskusji wokół tych teatrów był wątek „teatr prowincjonalny”. Analiza zjawiska pojawiała się w prasie lokalnej, na łamach prasy branżowej („Scena”, „Teatr”). W Legnicy wraz z inauguracją zorganizowano sesję *Teatr regionalny – rzeczywiste potrzeby czy tylko ambicje*, która chyba służyła najbardziej rozładowaniu napięć związanych z powołaniem kolejnego teatru w nowym mieście wojewódzkim (Pańczuk, 1977, s. 6). Jednak uczestnicy debaty z miast oddalonych od Legnicy pozwalali sobie zanotować więcej. Życzliwa dziennikarka na sesji przestrzegała obecnych w prezydium ojców miasta: „Towarzysze, wkraczacie na obcy sobie grunt. Towarzysze, nie wiecie jeszcze, coście sobie wzięli na głowę” (Bajerowicz, 1978, s. 14).

Marek Grześniński na półmetku swojej dyrekcji w Słupsku zorganizował dyskusję *Komu potrzebny jest teatr na prowincji?* (1980). Była to sesja, która pozwalała podzielić się informacjami o rozmaitych kłopotach, przede wszystkim kadrowych. Okazało się, że zawiodła frekwencja. Przyjechało niewielu dyrektorów teatrów.

Jednak analiza publikacji towarzyszących „narodzinom teatru” (jak na ogół wtedy pisano) pokazuje, że ówczesne rozmowy skupiały się na aspekcie organizacyjnym: budynek, sala, wyposażenie, mieszkania dla aktorów. W tej perspektywie samodzielny teatr był efektem rozwoju miasta: uprzemysłowienia, wzrostu liczby mieszkańców. Docelowo samodzielna scena miała być wizytówką, a nawet „duszą miasta”, miała scalać lokalne środowiska artystyczne, przyciągać je i animować. Chodziło zatem o

realizowanie marzenia o lokalnej wersji „teatru kulturalnego miasta”.

Wówczas nie pojawiały się zagadnienia – nie było ich wówczas w słowniku – rewitalizacji czy kwestii tożsamości lokalnej, które dziś pozwalają lepiej zrozumieć funkcjonowanie i rolę lokalnych instytucji kultury (zob.

Ciechorska-Kulesza, 2016; Wilk, 2010). Jeśli Kazimierz Żygulski dostrzegał „silne zakorzenienie się, społeczne i artystyczne, teatru w małych miastach, jego związek z lokalnymi ambicjami i opinią publiczną, jego różnorodne funkcje” (1974, s. 97), to zakorzenienie społeczne dotyczyło „doniosłej roli kultury”, procesów demokratyzacji, prestiżu i poczucia wyróżnienia. Teatry powstawały w środowiskach, gdzie przekonanie lokalnych notabli i inteligencji w miarę sprawnie można było przekuć w konkret – w instytucję.

W połowie lat siedemdziesiątych Jerzy Kossak narzekał na epokę Gomułki, stwierdzając, że „zbyt często dotąd proces tworzenia i rozwijania sieci zawodowych instytucji kultury i placówek kulturalno-oświatowych miał charakter przypadkowy, a jego podstawą była inicjatywa środowiskowa, o której powodzeniu decydował splot lokalnych warunków, a nie zaś faktyczne, społeczne uzasadnienie” (Kossak, 1974, s. 225). Jednak ekipa Gierka niczego w sposobie tworzenia nowych instytucji nie zmieniła. Mimo że na potrzeby prognozy rozwoju kultury powstawały opracowania projektujące systemowy układ kultury, szczegółowo przewidując potrzeby rozwojowe poszczególnych regionów i zakładając – zależnie od wariantu – budowę od dziesięciu do dwudziestu nowych teatrów (np. *Wstępna koncepcja przestrzennego rozmieszczenia instytucji i placówek kultury do roku 1990*, MKiS, Warszawa, luty 1973). Takie dokumenty były opatrywane klauzulą „poufne” i ostatecznie trafiały tylko do szuflad w biurkach urzędników MKiS czy KC.

Po trzydziestu pięciu sezonach kulturalnych PRL Aleksander Wallis stwierdzał, że „wraz ze znaczną decentralizacją poczynił na polu kultury

nastąpiło niewątpliwe rozdrobnienie wysiłków inwestycyjnych i potencjałów kadrowych” (1981, s. 92). Koniec końców bez rozdrobnionej, oddolnej inicjatywy w Polsce nie zaistniałby szereg instytucji, bez których dziś trudno sobie wyobrazić życie kulturalne. Zatem ten teatralny boom nie był wyrazem propagandy sukcesu. Raczej stanowił wyraz regionalnych ambicji, był sposobem na potwierdzenie regionalnego sukcesu (dodać trzeba, że rozwój liczby teatrów stołecznych stanowił wyraz ambicji poszczególnych artystów, którym udało się znaleźć wsparcie dla własnej sceny). Kolejne dekady pokazały, że raz powołany teatr tkwi w mieście mocno. Legnicki teatr przeszedł perypetie łączenia i rozłączania z centrum kultury, by osiągnąć status sceny o znaczeniu ogólnopolskim. Na początku XXI wieku w Elblągu mówiono o łączeniu teatru z domem kultury (wzorując się na Legnicy) – pomysł upadł. W Słupsku teatr zlikwidowano w 1991 roku – na nowo, jako miejską instytucję, powołano go w 2004.

Powstanie tych teatrów spowodowało wrażenie – szczególnie silne w latach dziewięćdziesiątych, choć żywe do dziś – że teatrów w Polsce jest za dużo. Jednak rzadko pamiętamy, że po 1989 roku wzbogaciliśmy się o kolejne dwie dziesiątki instytucji teatralnych. Lokalne władze nadal wolą teatr powołać niż zamknąć. Na szczęście dla bogactwa i różnorodności pejzażu teatralnego. A także dla ogólnego poziomu kultury teatralnej – dostępności sztuki teatru dla widza, możliwości poznania repertuaru innego niż anglosaskie farsy. Transformacje teatrów w ostatnich dwóch dekadach – w Wałbrzychu czy w Gnieźnie – pokazują, że „wyposażenie kulturalnego miasta” nie musi być tylko elementem dekoracyjnym.

Wzór cytowania:

Płoski, Paweł, *Wyposażenie kulturalnego miasta. Teatry i reforma administracyjna w roku 1975*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, DOI: 10.34762/15sk-c917.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

DOI: 10.34762/15sk-c917

Autor/ka

Paweł Płoski (pawel.ploski@e-at.edu.pl) – adiunkt i dziekan kierunku Wiedza o Teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej. Teatrolog, redaktor, badacz polityki kulturalnej i organizacji teatru. Prowadzi też zajęcia na SWPS Uniwersytecie Społeczno-Humanistycznym. Jako ekspert współpracował z MKiDN oraz wieloma instytucjami kultury teatralnej w Polsce. ORCID: 0000-0001-7608-2856.

Przypisy

1. Była to uwaga zawarta w referacie egzekutywy KW PZPR w Koszalinie, wygłoszonym przez sekretarza KW Zbigniewa Głowackiego, [w:] *Stan i program...*, s. 13.
2. W rozmowie z autorem.
3. Imprezę organizował aktor Wojciech Brzozowicz.
4. Myśl, by zbadać tarnobrzeskie plany teatralne, zawdzięczam uwadze Krzysztofa Kopki z cytowanej w tym tekście książki.

Bibliografia

Program rozwoju kultury w Elblągu na lata 1976-1980 i perspektywy na lata 1981-2000 (Elbląg, Urząd Miejski), s. 25. Biblioteka Elbląska – Dokumenty życia społecznego.

Bajerowicz, Marcin, *Teatr i miedź*, „Tydzień” 1978 nr 2, s. 14.

Berger, Barbara, Teresa Bogucka, Zbigniew Wilski, Maria Wosiek, Krystyna Zawadzka, *Teatry polskie w Trzydziestoleciu (1944-1974)*. Słownik, „Pamiętnik Teatralny” 1975 z. 3-4.

Ciechorska-Kulesza, Karolina, *Tożsamość a przestrzeń w warunkach niestabilnych granic*.

- Przypadek byłego województwa elbląskiego*, Instytut Kaszubski, Gdańsk 2016.
- Ciechowicz, Jan, *Narodziny teatru w Słupsku*, „Tygodnik Powszechny” 1978 nr 4.
- Ciemiński, Ryszard, *Coś drgnęło*, „Tygodnik Kulturalny” 1975 nr 24, s. 1.
- Ciółkowska-Ćwik, Elżbieta, *Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku. Część III (1984-1996)*, Teatr Dramatyczny, Płock 1996, s. 2.
- Dolecka, Danuta, *Zygmunt Wojdan (1920-2005)*, [w:] *Zygmunt Wojdan*, red. A. Skubisz, Miejska Biblioteka Publiczna im. Józefa A. i Andrzeja S. Załuskich, Radom 2007.
- Dorobek, Franciszek, *Sprawa teatru w Płocku*, „Notatki Płockie” 1972 nr 4.
- Drajewski, Stefan, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Rebis, Poznań 2014.
- [e-ma], *Na pytania „Siarki” odpowiada: prezydent miasta Tarnobrzega mgr Zbigniew Kantorowicz*, „Siarka” 1977 nr 46, s. 2.
- Filler, Witold, *Pierwszy rok teatru*, WAiF, Warszawa 1977.
- Garlicka, Małgorzata, *Polubić Melpomenę*, „Zwierciadło” 1978 nr 5, s. 7.
- Gliniecki, Tomasz, *Teatr w Elblągu (1975-2015)*, Teatr im. Aleksandra Sewruka, Elbląg 2016.
- Gumiński, Jerzy, *Przemijają lata, zostają teatry*, Przedsiębiorstwo „Teatr”, Łódź 2006.
- (jol), *Oryginalna koncepcja spotkania z widzami*, „Tygodnik Płocki” 1974 nr 7, s. 1.
- Kiciński, Wojciech, *Teatr w Płocku*, „Trybuna Ludu” 1973 nr 289, s. 6.
- Komu potrzebny jest teatr na prowincji? Stenogram z sesji zorganizowanej w dniach 16 i 17 lutego 1980 r. w Słupskim Teatrze Muzycznym poświęconej problematyce teatru prowincjonalnego*, Słupsk 1980, Biblioteka Uczelniana Akademii Pomorskiej w Słupsku, zbiory, syg. Mg T-132, mps.
- Kopka, Krzysztof, *Dwadzieścia lat czyli Subiektywnej historii teatru część pierwsza*, [w:] *Subiektywna historia legnickiego teatru*, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Legnica 2017.
- Kopka, Krzysztof, *Dwadzieścia lat. Subiektywna historia legnickiego teatru*, Centrum Sztuki – Teatr Dramatyczny, Legnica 1997.
- Kossak, Jerzy, *Polityka kulturalna i zmiany społeczne*, „Miesięcznik Literacki” 1972 nr 9.
- Kossak, Jerzy, *Rozwój kultury w Polsce Ludowej*, Iskry, Warszawa 1974.
- Kulpa, Anna, *Marzyć, znaczy tworzyć. Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu 1976-2016*, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom 2017.

Majchrowski, Jan, *Ewolucja funkcji wojewody jako przedstawiciela Rządu*, WUW, Warszawa 2011.

Michalak-Pawłowska, Anna, *Teatr w Płocku w latach 1975-81 pod dyktando Jana Skotnickiego*, praca magisterska (1999), Biblioteka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

Narady z wicewojewodami i dyrektorami Wydziałów Kultury i Sztuki Urzędów Wojewódzkich 1979. Stenogram ze spotkania Kierownictwa MKiS z wicewojewodami odpowiedzialnymi za sprawy kultury i sztuki, 9 października 1979 r., Archiwum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Gabinet Ministra, Wydział Organizacyjny,teczka 1243/4, mps, XX.

Notatka w sprawie spotkania Prezydium Zarządu Głównego SPATiF z Z-cą Członka Biura Politycznego, Sekretarzem KC PZPR tow. Jerzym Łukaszewiczem, s. 3 (b.d. po grudniu 1978), AAN, LVI-1306.

Pańczuk, Czesław, *Mierzyć wyżej*, „Konkrety” 1977 nr 48, s. 6.

Pijanowska, Janina, *Tam gdzie kochają wiatraki*, „Polityka” 1979 nr 10.

Prognoza rozwoju kultury 1973-1990. Dyskusje i refleksje po dziesięciu latach, Instytut Kultury, Warszawa 1984.

Prognoza rozwoju kultury polskiej do 1990 r., red. J. Kossak, K. Żygulski, Ministerstwo Kultury i Sztuki – Komisja Prognozowania przy Ministrze Kultury i Sztuki, Warszawa 1973.

(s), *Telewizja otwiera teatr rozrywkowy*, „Trybuna Ludu” 1974 nr 333, s. 6.

Sankowski, Wiesław, *Czy tylko snobi nie chodzą do teatru*, „Tygodnik Płocki” 1977 nr 25, s. 6.

Sankowski, Wiesław, *Puste widownie – chorobą elbląskiej kultury*, „Wiadomości Elbląskie” 1980 nr 48.

Schiller, Anna, *O myśl w teatrze*, „Kultura” 1978 nr 1-2.

Sobańska, Anna, *Czy w Legnicy naprawdę jest źle*, „Teatr” 1979 nr 13, s. 10-12.

Sobiecka, Anna, *Dzieje teatru w Słupsku 1945-2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*, Akademia Pomorska, Słupsk 2009.

Socha, Ryszarda, *Teatr ambicjonalny*, „Czas” 1981 nr 25.

Stan i program rozwoju kultury w województwie koszalińskim. Materiały z plenum Komitetu Wojewódzkiego PZPR, KW PZPR, Koszalin 1974, s. 13, 68, 74.

Stenogram z ogólnopolskiej narady kierownictwa teatrów dramatycznych w dn. 20.09.1979 r., Pracownia Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodębskiej Instytutu Teatralnego im.

Zbigniewa Raszewskiego, *Archiwum Jana Siekiery*, mps, 2.

Strąk, Michał, *O polityce kulturalnej*, LSW, Warszawa 1977.

Syczewski, Aleksander, *Dziś i jutro polskiego teatru*, „Życie Literackie” 1977 nr 22.

(TAL), *Premiera w grudniu. Teatr w Płocku*, „Trybuna Ludu” 1974 nr 233, s. 6.

Tejchma, Józef, *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974-1977*, Oficyna Cracovia, Kraków 1991.

Tyszkowska, Krystyna, *Kurtyna w górę! Rozmowa z J. Sykutera*, „Gazeta Robotnicza – Magazyn Tygodniowy” 1977 nr 45, s. 1.

Wallis, Aleksander, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, Instytut Kultury, Warszawa 1981.

Wilk, Teresa, *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.

Współczesny teatr może grać wszędzie. Z Gustawem Holoubkiem rozmawia Zofia Sieradzka, „Teatr” 1976 nr 1, s. 3-4.

Wstępna koncepcja przestrzennego rozmieszczenia instytucji i placówek kultury do roku 1990, MKiS, Warszawa, luty 1973, AAN, LVI-622.

Wytyczne w sprawie dostosowania struktury organizacyjnej i zakresu działania jednostek terenowych Ministerstwa Kultury i Sztuki do dwustopniowej organizacji władzy i administracji terenowej, czerwiec 1975, s. 1, AAN, LVI-1879, MKiS.

Załącznik nr 1 do Uchwały nr VI/30/77 Wojewódzkiej Rady Narodowej w Legnicy z dnia 24 lutego 1977 r. w sprawie planu społeczno-gospodarczego rozwoju województwa legnickiego na lata 1976-1980, „Dziennik Urzędowy Wojewódzkiej Rady Narodowej w Legnicy” 1977 nr 3, poz. 10, s. 4.

Zarządzenie nr 11 Wojewody Legnickiego z dnia 26 lutego 1977 r. w sprawie utworzenia Teatru Dramatycznego w Legnicy, „Dziennik Urzędowy Wojewódzkiej Rady Narodowej w Legnicy” 1977 nr 4, poz. 14, s. 2.

(Zz), *Stały teatr w Legnicy*, „Gazeta Robotnicza” 1967 nr 255, s. 2.

Żuber, Eugeniusz, *Problemy finansowania działalności kulturalnej*, KTSK – KONB – Instytut Kultury, Koszalin 1983.

Żygulski, Kazimierz, *Teatr w małych miastach Polski Ludowej*, „Dialog” 1974 nr 7.

Archiwa

Archiwum Akt Nowych – akta Wydziału Kultury KC

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Pracownia Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodębskiej

Czasopisma

„Tygodnik Kulturalny” 1975

„Tygodnik Płocki” 1973-1977

„Wiadomości Elbląskie” 1976-1981

„Siarka” 1975-1977

„Życie Literackie” 1975

Source URL:

<https://didaskalia.pl/artykul/wyposazenie-kulturalnego-miasta-teatry-i-reforma-administracyjna-w-roku-1975>

Ukraina

O „Historii Ukrainy”

Dasza Bogdan
Wasyłyna Marceniuk
Sofija Oniszczenko

23 czerwca 2022 roku podczas konferencji The International Federation for Theatre Research w Reykjavíku odbył się panel poświęcony teatrowi ukraińskiemu – *Ukrainian Theatre. Now* – przygotowany i prowadzony przez Ewę Bal i Kasię Lech. Podczas panelu swoje wystąpienia zaprezentowały w formie zdalnej Майя Гарбузюк/Maija Harbuziuk z Lwowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Iwana Franki oraz Юлія Білінська/Julija Bilińska, Софія Оніщенко/Sofija Oniszczenko, Дар'я Богдан/Darja Bogdan i Василина Марценюк/Wasyłyna Marceniuk z Narodowego Uniwersytetu Artystycznego w Charkowie. Poniżej prezentujemy wystąpienie Sofii Oniszczenko, Daszy Bogdan i Wasyłyny Marceniuk o spektaklu *Historia Ukrainy / Історія України*, który zrealizowały w Akademii Sztuk Teatralnych (filia we Wrocławiu; przy pracy z dźwiękiem i światłem pomagali studenci AST Wrocław: Krzysztof Kozak, Filip Jaśkiewicz i Tomasz Żurek).

SONIA: Mam na imię Sofija, urodziłam się we wsi Kysliwka w obwodzie charkowskim. Jestem aktorką charkowskiego teatru Neft, do inwazji Rosji na Ukrainę studiowałam w Charkowie. W marcu przyjechałam do Wrocławia, gdzie kontynuuję edukację aktorską. Interesuję się teatrem dokumentalnym, plastycznością i performatywnością w sztuce.

DASZA: Mam na imię Dasza, jestem z Charkowa. Studiowałam w Charkowie na Wydziale Teatru Lalek. Do inwazji Rosji na Ukrainę grałam w teatrze Neft. Z powodu inwazji przeniosłam się do Wrocławia, tu studiuje na takim samym wydziale. Interesuję się performansem i teatrem ruchu i tańca.

WASIA: Mam na imię Wasylina, mam osiemnaście lat. Urodziłam się w Bachmucie w Ukrainie. Interesuje mnie badanie nowych form animacji i performatywnej formy teatru.

SONIA: Na początku kwietnia Dasza, Wasylina i ja zaczęliśmy pracować nad performansem *Historia Ukrainy*. Po dwóch tygodniach prób pokazałyśmy go we wrocławskiej Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego.

WASIA: Pomysł na przedstawienie wynikał z naszego stanowiska, że jako artystki ponosimy odpowiedzialność za front kulturalny. Wielu naszych przyjaciół i znajomych, którzy są znakomitymi reżyserami i aktorami, jest teraz bojownikami sił zbrojnych albo wolontariuszami w Ukrainie. Chciałyśmy zrobić spektakl, który byłby ich i naszym głosem. Jesteśmy w tym performansie, bo inaczej nie możemy – nie możemy o tym nie rozmawiać

DASZA: Tytuł spektaklu, *Historia Ukrainy*, brzmi jak przedmiot szkolny, ale zakładamy, że poprzez własne historie opowiadamy o historii całej Ukrainy.

SONIA: To spektakl performatywno-dokumentalny. Performatywność polega na tym, że go aktualizujemy – nawet w dniu grania

spektaklu. Performatywność pomaga zachować aktualność i daje poczucie „tu i teraz”. Zmieniamy spektakl, ponieważ zmieniamy się my, zmienia się sytuacja polityczna i wojenna w Ukrainie. Ale też mamy sceny, na przykład *Historię mojego życia w ciele*, w której poprzez cielesne teksty opowiadamy o nas od narodzin – te cielesne teksty są zawsze performatywne i pochodzą z tego, co jest tu i teraz w ciele. Zaczynając pracę nad spektaklem, nie miałyśmy napisanego scenariusza, a większa część konstrukcji zaczęła składać się z praktyk performatywnych z poprzednich spotkań.

SONIA: Dokumentalność polega na tym, że opowiadamy historie z własnego życia, piszemy własne teksty. Spektakl zaczyna się przy wejściu publiczności do sali. Na każdym siedzeniu zostawiamy pocztówki ze zdjęć zrobionych w naszych domach; po drugiej stronie widnieje napis: „Oddaję ci kawałek mojego domu”, data wykonania i podpis. Tym samym od początku dajemy publiczności do zrozumienia, że będziemy mówić szczerze.

WASIA: Spektakl grany jest w językach: polskim, ukraińskim i angielskim. Są polskie napisy. Różne języki są po to, aby usłyszało nas większe audytorium. To też jest dokumentalne, ponieważ na co dzień rozmawiamy w trzech językach.

DASZA: Dla mnie spektakl dotyczy naszych ciał, które pamiętają wszystko. Większa część spektaklu to teksty cielesne – wyrażanie stanu emocjonalnego poprzez ciało. Na przykład choreografia do drugiej sceny, *Tańca odwagi Róży*, została ułożona z tekstów cielesnych. Kiedy w naszym życiu mają miejsce pewne wydarzenia, ciało pamięta to doświadczenie.

Pracowałyśmy w ten sposób: badałyśmy, jakie ruchy kryje w sobie ciało podczas wojny. Jak nasze ciała reagują na konkretne słowa: dzieci, rodzina,

kwiat, Mariupol, Putin, wojna, szaleństwo. Podstawą choreografii (muzyka: Dakh Daughters) były reakcje naszych ciał.

WASIA: Dla mnie to sztuka o intymnych historiach trzech młodych osób i o ich przeżyciach. O wolności tworzenia, niezłomności, autoekspresji. O tym, jak ważna jest wdzięczność i wsparcie. W spektaklu przechodzimy od statystyk do naszej reakcji na nie. Podajemy na przykład liczbę zabitych w rosyjskiej inwazji dzieci: kiedy zaczynałyśmy pracę, ta liczba wynosiła sto dziewięćdziesiąt osiem, a gdy grałyśmy czwarty spektakl – dwieście trzydzieści jeden.

DASZA: Dla mnie jest to sztuka i wyznanie, ponieważ wydobywam z siebie wiele głębokich uczuć przed publicznością. Ta głębia jest różna. Od zakrojonych na szeroką skalę doświadczeń wojennych, które obejmują wszystkich ludzi, po subtelne osobiste doświadczenia, które dotyczą tylko mnie, ale są też wspólne wszystkim.

WASIA: Spektakl składa się z szeregu scen funkcjonujących na trzech poziomach. Pierwszy poziom to tu i teraz – w teatrze.

DASZA: Na początku, przy wejściu na scenę, witamy się z publicznością i wypowiadamy pierwsze słowa, których się nauczyłyśmy po polsku: „dzień dobry”, „nie rozumiem”, „jak to wytłumaczyć?”, „mam na imię...”

WASIA: Albo scena z mojej rozmowy telefonicznej z babcią. Ze względu na problemy z komunikacją nie dość, że długo jej nie widziałem, to jeszcze nie słyszałem jej głosu. Zupełnie niespodziewanie, podczas jednej z prób, zadzwonili do mnie wujek i babcia, a Sonia postanowiła to nagrać. Wtedy nawet nie sądziłem, że będę chciał to włączyć do spektaklu. Scena wygląda tak: na projektorze jest wideo z rozmowy, a ja jestem na scenie z torbą waty,

z której, jak z gliny, wyrabiam dziwaczne zwierzęta. Dla mnie to scena kontaktu z babcią i domem. Za każdym razem, kiedy to gram, jestem mentalnie razem z babcią.

DASZA: W trakcie swojej sceny zadaję sobie wiele pytań w obecności publiczności. W ten sposób widz może brać udział w scenie i odczuwać razem ze mną. Te pytania może zadać sobie każdy. (Pytania pochodzą z pamiętnika, który prowadziłem po przyjeździe do Polski po 24 lutego.) Tańczę moje pytania do muzyki napisanej przez mojego chłopaka. Ta scena jest częściowo o nim: „Jak to jest kochać na odległość?”. Ciekawe jest dla mnie dzielenie się swoimi doświadczeniami z publicznością, ponieważ po każdym spektaklu badam to doświadczenie i obserwuję, jak się zmieniało.

SONIA: Drugi poziom obejmuje wydarzenia, które rozgrywały się po 24 lutego. Na przykład pokazuję wideo z telefonu mojego brata, za które rosyjskie wojsko wzięło go do niewoli na miesiąc. Był tam bity prawie codziennie.

DASZA: Jest scena, w której opowiadam o tym, że 23 lutego zjadliśmy z Sofią falafele w ulubionej wegańskiej kawiarni w Charkowie, wracając ze szkolenia na temat radzenia sobie ze stresem. Następnie pokazuję zdjęcie zrujnowanego budynku, w którym kiedyś mieściła się kawiarnia.

SONIA: Na tym poziomie rozgrywa się też scena o wartości rzeczy przywiezionych z domu. Rozpakowuję w niej rzeczy z plecaka, który zabrałem ze sobą 24 lutego: skarpetki z kaczkami podarowane mi przez chłopaka, pusty kalendarz na marzec, notes, bieliznę termiczną, którą kupiłam na wyjazd w góry, kilka torebek herbaty i cukier – scena kończy się słowami: „mam mały domek w plecaku”.

WASIA: Trzeci poziom, historyczny, opowiada o naszej pamięci historycznej – jest tu scena z wideoklipami z różnych wydarzeń z historii Ukrainy: II wojna światowa, Dzień Niepodległości, zniszczenie lotniska w Doniecku, dwukrotne zwycięstwo w Eurowizji, aneksja Krymu, Hołodomor, lot Kadeniuka w kosmos. Ten poziom opowiada o naszej pamięci genetycznej i niesamowitej woli walki.

SONIA: Dla mnie najważniejszym momentem w spektaklu jest jedna z ostatnich scen – bierzemy telefony i wybieramy numery swoich rodzin, czyli dzwoniczmy do domu w Ukrainie. Odpowiedź jest zawsze taka sama: „W tej chwili abonent nie może odebrać twojego połączenia”... Myślę, że będziemy pracować nad spektaklem *Historia Ukrainy* i grać go, dopóki ktoś z rodziny nie podniesie telefonu i nie powie: „Jestem w domu. Wszystko w porządku”.

WASIA: Dla mnie najważniejszym momentem jest ten, kiedy wasze uczucia odbijają się echem w słowach spektaklu. Mamy taki „chip”, mówimy o nim na początku spektaklu: jeśli odczuwasz podobne emocje, byłeś w podobnej sytuacji, lub po prostu słowa do ciebie trafiają, możesz pstryknąć palcami: „właśnie!”.

DASZA: Siła spektaklu tkwi w jego prostocie. Jest na przykład scena, w której siedzimy i czytamy teksty z naszych dzienników. Moc tkwi w impulsach. Staram się bardzo uważnie obserwować impulsy podczas pracy nad spektaklem, bo to z nich wyłaniają się sceny, dzięki którym wchodzimy w głąb wraz z widzami. Często pierwsza myśl jest najlepsza. Możemy pozbyć się scen, które nie są już dla mnie istotne. Naszą siłą jest to, że słuchamy siebie i zmieniamy wszystko, co uważamy za konieczne. Moc tkwi w ciszy. Doceniamy ciszę, nie boimy się jej, choć wydaje się, że jest jej dużo. Powtarzam sobie: „Nie robimy spektakularnych koncertów, nasz spektakl nie musi być rozrywkowy”. Doceniamy nasze milczenie.

SONIA: Trzeba powiedzieć, że nie dzielimy się refleksjami. Nie jesteśmy jeszcze na etapie refleksji nad traumą. Jesteśmy na etapie krwawiącej rany, która nie może zacząć się goić, bo wojska rosyjskie są w moim domu. Moim zdaniem siła spektaklu polega na tym, że nazywamy rzeczy po imieniu. Mamy scenę, w której opowiadamy historię naszego życia w ciele, i po pytaniu „Co teraz?”, opowiadamy o tym, co się teraz dzieje. Wojnę Rosji z Ukrainą nazywamy wojną, a nie operacją specjalną ani konfliktem zbrojnym. Podczas jednego ze spektakli Wasia mówiła o propagandzie informacyjnej w przestrzeni medialnej. Że Rosja walczy przeciwko całemu cywilizowanemu światu, a Ukraina o cały cywilizowany świat.

WASIA: Siła polega na tym, że w spektaklu nie mówimy, że jesteśmy ofiarami, ale wojowniczkami i twórczyniami.

DASZA: *Historia Ukrainy* jest wypowiedzią polityczną i artystyczną. Sztuka i polityka są ze sobą powiązane i nie mogą istnieć oddzielnie. Dlaczego jestem w performansie?

WASIA: Jestem ukraińską aktorką i mam coś, czym chcę się podzielić. Chcę, żeby ta sztuka pomogła widzom ustalić jeden fakt – wszystko, co robimy i czujemy, jest niezwykle ważne i wartościowe.

DASZA: Chcę wierzyć, że może to coś zmienić. Najprawdopodobniej nie zobaczę tych zmian i nie odczuję ich bezpośrednio. Wszyscy czujemy odpowiedzialność i mamy siłę, aby zrobić coś, co pozwoli nam wspólnie zwyciężyć. Zrobiłam ten spektakl, bo chcę, żeby usłyszano Ukrainę. Wojna to nie statystyki i liczby, tylko prawdziwe życie. W naszym spektaklu jesteśmy głosem milionów Ukraińców.

SONIA: Kiedy mieszkałam w Charkowie, pomagałam uczniom przygotować

się do testu z historii Ukrainy. W moim telefonie i laptopie zostało wiele prezentacji i streszczeń. Rosja niszczy teraz moją historię: muzea, szkoły, zabytki – w pewnym momencie poczułam, że tak bardzo mnie to boli, że ból oddziela mnie ode mnie. Jakbym zniknęła z każdą wystrzeloną rakietą. To jest cel Rosji, ale pieprz się, Rosjo. Zrobię przedstawienie o historii mojej Ukrainy, która nigdy nie zostanie zniszczona.

DASZA: Dla mnie ten spektakl jest rozmową z Ukrainą. Ale też rozmową o Ukrainie, bo stawiamy pytanie: jak żyć w czasie wojny z naszej perspektywy i jednocześnie z perspektywy całej Ukrainy? Rozmową o Ukrainie, bo nasz spektakl ma zwrócić uwagę na temat wojny. Na przykład scena z filmu *Charków_Bachmut_Kysliwka* o tym, co dzieje się teraz w naszych miastach, jak teraz żyje i jak czuje się nasz dom, który jest tak daleko (wideo, zdjęcia, muzyka i scenariusz są autorstwa artystów charkowskich).

Rozmowa z Ukrainą – ta teza oparta jest na moich odczuciach podczas spektaklu. Czuję się blisko domu, kiedy na przykład dzielę się filmem o domu. Jest w nim wiele ujęć, jak siedzimy z rodzicami w piwnicy i słuchamy eksplozji. Albo nagranie mojej sąsiadki, której nie widziałam od początku wojny, bo ona, tak jak my, ciągle się ukrywała.

Na scenie w Polsce jestem prawie w domu, bo pamiętam, jak to wszystko się wydarzyło. Bo za każdym razem czuję, że mój dom na mnie czeka i że wrócę. Dla mnie spektakl jest powrotem do rzeczywistości; czuję, że czasami odwracam uwagę od wojny, bo psychika nie zawsze potrafi się na niej skoncentrować. Ale przypomnienie sobie rzeczywistości jest konieczne: jest wojna i to się dzieje naprawdę. Zapominanie i przyzwyczajanie się do tego jest dla mnie przestępstwem. Jestem w Europie, jest cisza i spokój. Mój chłopak jest we Lwowie, tam są syreny. Moi rodzice są w Charkowie, tam są

wybuchy. Będę wracała do rzeczywistości przez ten spektakl raz po raz, aż wrócę do domu, do spokojnej Ukrainy.

WASIA: Dla mnie praca nad spektaklem nie była łatwa. Oczywiście, jak w każdym procesie twórczym, było wypalenie, załamania emocjonalne, wieczne poszukiwania i niepewność. Dlaczego to robię? Takie pytanie nigdy mi nie przyszło do głowy. Z jakiegoś powodu byłam pewna, że robimy z dziewczynami coś ważnego, przynajmniej dla siebie w tym czasie. Bo każda próba była swego rodzaju małym odkryciem w sobie. Ale o tym później. Dasza, Sonia i ja studiowałyśmy na tym samym uniwersytecie w Charkowie, ale byłyśmy na różnych kursach i nie znałyśmy się.

Dlatego nie tylko kraj, język, ludzie byli dla mnie nowi, ale także dwie dziewczyny z mojej uczelni. Jesteśmy różnymi ludźmi. Praca nad spektaklem była pierwszym krokiem do wzajemnego zrozumienia i zadowolenia ze wspólnej nauki. Inicjatorką tych spotkań była Sonia. Na początku było mi bardzo ciężko, niczego nie chciałam, wydawało mi się, że zmuszam się do czegoś, co jest dla mnie trudne, ale im więcej spotkań, tym bardziej chciałam się otworzyć, chłonać informacje, dzielić się pomysłami. To pragnienie rosło z każdą próbą. Ten spektakl nie tylko dał ujście moim emocjom, ale też stał się okazją do wspólnej pracy trzech osób, które dzięki niej utworzyły jedną całość.

Myślę, że ten spektakl jest przede wszystkim o ludziach i dla ludzi. Dla ludzi, którzy mają uczucia, wspomnienia, historię. O ludziach, którzy płaczą, śmieją się, nienawidzą, są smutni lub szczęśliwi.

Jak widzimy przyszłość ukraińskiego teatru?

Teraz ukraiński teatr jest różnorodny. Dużo naszych kolegów i koleżanek, niezwykle aktorek i aktorów, reżyserek i reżyserów, teraz jest żołnierzami w siłach zbrojnych Ukrainy i wolontariuszami, na przykład w organizacji „Kulturny Szok”. Jeden z naszych przyjaciół, Artem Wusyk, po wybuchu wojny założył we Lwowie teatr Warta. Wielu aktorów i aktorek poróżjeżdżało się do różnych krajów. Portugalia, Anglia, Irlandia, Dania i Polska. Wielu z nich tworzy spektakle o Ukrainie, przekazując ukraińskie tradycje, symbole kultury. Ukraiński teatr jest silniejszy przez rosyjskie rakiety, które trafiają w gmachy teatralne. Kiedy pisałyśmy odpowiedź na to pytanie, pomyślałyśmy, że my naprawdę jesteśmy przyszłością ukraińskiego teatru. Jacy będziemy w przyszłości? Teraz studiuje aktorstwo w Polsce i przekazujemy to, co jest dla nas ważne. Wierzę w to, że po skończeniu studiów wrócę do Ukrainy żeby uczyć aktorstwa na uniwersytecie, a moje doświadczenie i studia w Polsce będą dla mnie silnym wsparciem. Wiem, że po zwycięstwie Ukrainy zrobimy w Ukrainie projekt z polskimi kolegami z roku. Planujemy wielki spektakl, który chcemy pokazać w miastach po obu stronach granicy. Na ukraińskim Krymie i w ukraińskim Donbasie. Jaka będzie przyszłość ukraińskiego teatru? Będzie silny i niepodległy.

Właśnie taki jest teatr teraz, bo jest w naszych rękach – teraz i w przyszłości.

Jesteśmy wdzięczne za wsparcie i pomoc.

Dziękujemy za zainteresowanie sztuką ukraińską.

Siła naszych głosów przybliży nasze zwycięstwo.

Слава Україні!

W sierpniu 2022 roku artystki założyły własny, niezależny teatr GAS (na Instagramie: https://www.instagram.com/gas_theater/) funkcjonujący jako ośrodek kultury ukraińskiej i polskiej. Grupa stworzyła spektakl *Lalka Show* (premiera: 13 X 2022), który był pokazywany na 15. Międzynarodowych Spotkaniach Szkół Lalkarskich Metaformy we Wrocławiu (11-14 października 2022) i jest otwarta na kolejne współprace.

Wzór cytowania:

Bogdan, Dasza; Marceniuk, Wasyłyna; Oniszczenko, Sofija, *O „Historii Ukrainy”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-historii-ukrainy>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/o-historii-ukrainy>

Ukraina

„W ogóle nie chce mi się pisać”

Z Natalią Woróżbyt rozmawia Natalia Jakubowa

Słyszałam już od dawna o Natalii Woróżbyt jako o mistrzyni słowa, czołowej przedstawicielce najnowszej ukraińskiej dramaturgii, a nawet, jak się okazało, byłam fanką serialu, przy którym współpracowała, kiedy w 2016 roku zetknęłam się z jej twórczością na żywo. Przeprowadziłam się wtedy do Wiednia, a na Vienna Humanities Festival został pokazany jej monodram w reżyserii Georga Genoux pod zagadkowym tytułem *Gdzie jest Wschód? Monolog nr 1*. Niespodzianką było, że zagrała w nim sama autorka, która dotąd, o ile wiem, na scenie nie występowała. Vienna Humanities Festival to przede wszystkim festiwal nauki: naukowcy wygłaszają wykłady albo uczestniczą w rozmowach. Przemawiając więc od siebie, Woróżbyt robiła to samo: w każdym razie z portretu jej bohaterki wynikało jednoznacznie, że to ona, a to, co opowiadała o aktualnym projekcie – scenariuszu filmu o obrońcach lotniska w Doniecku – też się zgadzało z tym, co wiedziałam o jej obecnych zajęciach. Byłam świadoma, że Woróżbyt jest od lat związana z teatrem dokumentu; nie miałam wątpliwości, że to właśnie o nią, o jej wyprawy chodziło, kiedy podczas spektaklu zostały włączone nagrania z

podróży na tereny wojny. To, co pokazywała, oddziaływało siłą prawdy, siłą dokumentu. Jednocześnie historia, którą opowiadała, zaczynała skręcać w groteskę. Byłam pewna, że Woróżbyt bierze wszystko, o czym opowiada – walkę o niepodległość, śmierć, męczeństwo – bardzo na serio, ale jednocześnie zachwycało mnie, że pozwala sobie grę fantazji, w której ujawniają się wszystkie niebezpieczeństwa bezkrytycznej heroizacji i wyłania się brutalna realność wojny, z którą kobieta – choć jest zafascynowana wizją heroicznej męskości – nie może się pogodzić. Nie wiedziałam, jak na to reagować, jak o tym pisać. Ona, będąc w samym środku tego koszmaru, bezwzględnie miała prawo do krańcowych opinii, natomiast czy ja miałam tu coś do powiedzenia? (A jednak napisałam tekst do „Didaskaliów”:

https://archiwum.didaskalia.pl/137_jakubowa.htm). Później się okazało, że ten tekst to pierwszy fragment powstającej wtedy sztuki *Złe drogi*, a jak przyznaje Woróżbyt w niniejszym wywiadzie, pisała ją bez zastanawiania się, jak zareagują jej rodacy, bo sztuka miała być zaprezentowana w teatrze Royal Court w Wielkiej Brytanii. Teksty Woróżbyt mają to do siebie, że chodzi w nich sprawy aż tak „insajderskie” (w tym przypadku mające naprawić coś w stosunkach Ukraińców z Ukraińcami), że nie wiadomo, czy ktoś z zewnątrz może je zrozumieć i mieć coś do powiedzenia, a jednocześnie – są „insajderskie” na tyle bezlitośnie, że trudno wyobrazić sobie, że ktoś w kraju, który walczy z niesprawiedliwą, okrutną, bezwstydną agresją z zewnątrz, jest w stanie wytrzymać ten stopień autokrytycyzmu.

A jednak dzisiaj, choćby po retrospektywie kina ukraińskiego, widzę, że najważniejsze przykłady tej sztuki są właściwie takie: *Do domu* Narimana Aliewa, *Volcano* Romana Bondarczuka czy *Plemię* Myrosława Słaboszpytskiego. Smutne, że, jak wielu innych, oglądałam te filmy (do retrospektywy był także włączony film wg *Złych dróg* w reżyserii Woróżbyt) „za późno”, i jasne, że nikt nie cieszy się z powodów, dla których znalazły się

teraz w centrum uwagi. Czy byłoby inaczej, gdyby zobaczyliśmy je wcześniej? Te filmy, których szlachetnym zadaniem było przede wszystkim opowiedzieć bezlitosną prawdę o „swoich”, zmienić przede wszystkich własnych rodaków?

Tak czy inaczej, wraz z tekstami Woróżbyt filmy te należą do niezwykłego zjawiska, które zrodziła wojna, trwająca już od 2014 roku. Działają siłą sztuki, która może sama nie wie, dlaczego jest taka, a nie inna, dlaczego pozwala najokrutniejszym fantazjom znaleźć drogę na scenę czy ekran, a niekiedy wypróbować granice człowieczeństwa.

Skoro Woróżbyt znalazła się w rezultacie obecnej wojny w Wiedniu na stypendium, postanowiłam z nią porozmawiać o naturze jej pisarstwa, poziomach realności i fantazji, którymi operuje, i o tym, jak widzi to wszystko w związku z sytuacją, która błyskawicznie się zmienia. Ciekawiła mnie też sprawa Teatru Przesiedleńca, o którym wiele słyszałam, i o innych działaniach Woróżbyt w obrębie teatru społecznego – znów w Wiedniu oglądałam film zrobiony na podstawie projektu z dziećmi na wschodzie Ukrainy w 2016 roku, a w 2019 zobaczyłam ten niezwykły fenomen na żywo – spektakl *Miasto ze sobą* z Popasnej, znów w reżyserii Genoux. Wiem, że teksty Woróżbyt były prezentowane w Polsce (*Złe drogi* na festiwalu Demoludy w Olsztynie), a miłośnicy kina na pewno nie przegapili wersji filmowej wspomnianej sztuki (premiera odbyła się na festiwalu w Wenecji w 2020 roku i zdobyła Verona Film Club Award).

Rozmowa odbyła się na początku maja. W czerwcu Woróżbyt zaprezentowała w Burgtheater wzruszający montaż tekstów swoich kolegów i koleżanek, które miały w kwietniu otworzyć *Teatr dramaturga* w Kijowie. Zamiast tego autorzy korespondowali ze sobą na temat przeżyć wojennych. W postaci scenicznego czytania tekst podróżował po wielu krajach.

Wspominam moje pierwsze wrażenie po zagranym przez ciebie monodramie *Gdzie jest Wschód?*. Odniosłaś się tam do doświadczenia wojny rozpoczętej w 2014 roku. Jak określiłaś cel tamtego tekstu?

Spróbuję sobie przypomnieć, co było wtedy dla mnie punktem wyjścia: mój szok i zaskoczenie tym, co się działo, bo to naprawdę było zupełnie niespodziewane, dzikie, nowe i przerażające – znaleźć się w sytuacji, kiedy w moim kraju wybucha wojna: gdzieś tam, w odległości kilkuset kilometrów bombardują, zabijają, gwałcą, a ty nie rozumiesz – za co? I jak to możliwe w XXI wieku?

Kolejna kwestia to, oczywiście, rola kobiety i rola mężczyzny w tej historii. Miałam ojczyma, który zmarł przed wojną, był pułkownikiem – rozumiem, że mógłby pójść na wojnę. No ale umarł – a przedtem żył raczej niesławnym życiem, ponieważ wszyscy mężczyźni, którzy służyli w wojsku, dostawali bardzo niewielkie pensje, nie cieszyli się autorytetem ani w społeczeństwie, ani u kobiet, ani w rodzinie. To głównie kobiety zapewniały warunki bytu, zarabiały na utrzymanie – a mężczyźni... byli poniżani, niedoceniani, zwłaszcza w tej profesji. Jakże radykalnie wszystko to się zmieniło w 2014 roku, jak nagle odrodził się kult mężczyzny w społeczeństwie ukraińskim – mężczyźni poczuli znów swoją ważność, nieodzowność: wielu poszło walczyć dlatego, że dotąd byli nikim i niczym, a tam stawali się kimś. Pojawił się masowy zachwyt, miłość, jakbyśmy wrócili do jakiegoś patriarchalnego świata. Chociaż kobiety ukraińskie – w porównaniu, na przykład, z rosyjskimi – są w mojej ocenie znacznie bardziej niezależne. Żartuje się u nas, że mamy niejawną matriarchat – oczywiście, jest niezupełnie tak, ale... pożartować można. To także było dla mnie odkryciem – przypominam sobie moje uczucia, podziw, ekscytację, kiedy stykałam się z tymi wspaniałymi wojskowymi, kiedy

przeprowadzałam z nimi wywiady, kiedy się w nich zakochałam... A jednocześnie była i odwrotna strona medalu: przemoc na wojnie i kobieta, która przecież zawsze pada ofiarą tej sytuacji (chyba że sama jest żołnierką – takich kobiet też jest sporo). Kiedy jeździłam do strefy walk w roku 2014 i 2015, było dosyć strasznie, więc ciągle obracałam w głowie różne sytuacje, męczyły mnie lęki: co bym zrobiła, gdybym, na przykład, dostała się do niewoli. Bo, powiedzmy, wsiałam do taksówki, na przykład w Słowiańsku, i u faceta w samochodzie gra radio DNR¹... idziemy do sklepu, wracamy, a on już się zorientował, że jesteśmy z Kijowa, więc teraz gra u niego inna stacja, słysząc piosenki ukraińskie... To stąpanie po bardzo cienkim lodzie. Głupio, ale rzeczywiście tak właśnie ludzie trafiali do niewoli – kiedy, na przykład, wsiedali do taksówki. Potem nimi handlowano, stawiali się przedmiotem wymiany. Znałam historie ludzi branych w niewolę – na przykład tej reżyserki, na podstawie opowieści której napisałam jedną z nowel w *Złych drogach*. Stawiasz się na ich miejscu i zaczynasz przewijać w głowie własne lęki.

Długo towarzyszyło mi przy tym pragnienie, żeby tam wracać. Dlatego, że tam bardziej się czułam człowiekiem niż wtedy, kiedy siedziałam w Kijowie i żyłam zwyczajnym życiem. Kiedy tam się przyjeżdżało – tu coś płonie, tam znów ruiny, ale mimo wszystko człowiek cieszył się każdym drobiazgiem! Coś mnie tam ciągnęło. Rozumiem wojskowych, którzy odchodzą ze służby, a potem jednak do niej wracają. Tam czują się potrzebni, czują, że żyją, tam są prawdziwe emocje, bardziej zrozumiałe niż w zwyczajnym życiu – złożonym, o wielu odcieniach; na wojnie tych odcieni jest o wiele mniej.

Ten tekst nazwałaś *Monolog nr 1* (został później włączony do *Złych dróg*) i pozycjonujesz go jako napisany na marginesie twoich

ówczesnych zainteresowań, które w tamtym czasie koncentrowały się wokół historii obrony lotniska w Doniecku - czy to był film dokumentalny?

Fabularny – *Киборги* (Cyborgi). To bardzo „lokalny” film: dla Ukrainy, o Ukraińcach, o bohaterach; oczywiście unikałam, jak tylko mogłam, patosu, ale film zebrał ogromną kasę jak na Ukrainę i jak na „dramat wojny”, bo zwykle na takie filmy nie chodzi wielu widzów. Zrobiliśmy go bardzo szybko, nie został wyczelowany, ale był bardzo ważny i potrzebny – ludzie na nim płakali. I wciąż płaczą – teraz podczas kolejnych emisji... Znow zyskał aktualność. Teraz pod gruzami „Azowstali” siedzieli żołnierze i cywile; wtedy na lotnisku donieckim byli tylko żołnierze – i prawie wszyscy zginęli. Zamówiono u mnie ten scenariusz w 2014 roku – wtedy wciąż jeszcze trwała obrona tego lotniska. Z początku odmówiłam: jak o tym w ogóle można pisać? Ale potem zmieniłam zdanie i zgodziłam się. I oczywiście nie żałuję, bo ta droga okazała się dla mnie ważna: chciałam zrozumieć, zorientować się, kim są ci ludzie... Wtedy miałam w każdym razie możliwość jeździć – nie na lotnisko w Doniecku, rzecz jasna, ale wzdłuż granicy, do jednostek wojskowych – i spotykać się z uczestnikami zdarzeń. Teraz bym się na to nie zdobyła: zrobiłam to jeden raz, i na tym koniec. Teraz jestem daleko i nie mogę niczego wymyślać.

Wtedy tak odważnie weszliście w konfrontację z rzeczywistością, chociaż, jak mówisz, można było po prostu pozostać w Kijowie. Dla was przeżycia tej nowej, pełnowymiarowej wojny są inne niż dla tych, którzy wówczas tego nie zrobili. Wy nie zostaliście wtedy obojętni, więc z pewnością chodzi wam też o nieusłyszane świadectwo, nieusłyszane ostrzeżenie. Nie przez Ukraińców, rzecz jasna, ale przez

świat. Oczywiście, to zrozumiałe i słuszne, że teraz świat przywołuje te świadectwa z ostatnich ośmiu lat. A jednak... Wracam do tego, co uderzyło mnie i wciąż mnie uderza w twoim tekście - mam na myśli *Złe drogi*: twoje wyostrzone spojrzenie kieruje się nie tylko na wroga, ale przede wszystkim na twoich rodaków. Oczywiście, dla mnie pojęcie patriotyzmu sprzęga się z możliwością krytycznego postrzegania własnego narodu, może nawet przede wszystkim z tym. Ale ty sądzisz, że obiektywnie rzecz biorąc moment, który uchwyciłaś w *Złych drogach*, nie odpowiada temu, co jest teraz, że dziś Ukraińcy są znacznie bardziej zjednoczeni. Czy wobec tego nie uważasz, że to niewłaściwe, że dziś świat wyrabia sobie pojęcie o Ukraińcach na podstawie *Złych dróg*?

Rzecz w tym, że ten tekst dziś się zestarzał, że nie daje dziś prawdziwych informacji, że to inny dyskurs... Z uwagi na poprawność polityczną, ze względu na to, że nie chciałam wtedy przedstawiać Rosjan jako „złych”, a Ukraińców jako „dobrych”, zajęłam się tylko Ukraińcami. Nie ma tam ani jednego Rosjanina - to znaczy ani jednego obywatela Rosji. Wszystkie opowieści są o Ukraińcach. Nawet ten okropny separatysta, który gwałci dziewczynę w ostatnich scenach...

Właśnie tego nie rozumiałam...

Tego nikt nie rozumie. To po prostu chłopak z Doniecka, który stanął po stronie separatystów, DNR, LNR², i oto proklamuje niezawisłą republikę - mówi tam przede wszystkim o tym. Zrobiłam to wtedy specjalnie. Żeby uniknąć podziału na „czarne” i „białe”. Teraz bym tak nie zrobiła. Podczas pewnego odczytu zadano mi dobre pytanie: „Jak dziś mówić, pisać o tej

wojnie, skoro dziś wszystko jest albo «czarne», albo «białe»?” A dramaturga oczywiście nie bardzo interesuje posługiwanie się tylko dwiema barwami, zaczyna poznawać ludzi, rozumieć ich motywacje, usprawiedliwiać nawet ich przestępstwa – ja w każdym razie nie potrafię pisać o „złych” i „dobrych”. I tak by mi się to nie udało. Wolę teraz w ogóle nie pisać. To dla mnie zbyt skomplikowane do objaśnienia. Wtedy było mi łatwiej. Wtedy wewnątrz społeczeństwa ukraińskiego też były rozbieżności. Można je było pokazać na przykładzie „swoich”, jak to wszystko działa, od czego się zaczyna... Teraz nie chcę tego robić. W ciągu ośmiu lat przeszliśmy tę drogę. Rozliczyliśmy się sami ze sobą. To jasne, że nie na sto procent. Ale w zasadzie się rozliczyliśmy. I co miałabym teraz pisać? I jak miałabym teraz pisać? Teraz mogę pisać jedynie apele, hasła, a utwór literacki... byłoby mi bardzo trudno pisać. O „tamtych” dziś, o żołnierzach... Rzeczywiście, *Złe drogi* to dziś tekst przestarzały. Nie podoba mi się, że dziś właśnie na jego podstawie wielu wyrabia sobie sąd o tym, co się dzieje. Jedyne, co, moim zdaniem, nie wszyscy rozumieją, to fakt, że tam mowa tylko o Ukraińcach. Tak więc „niedobry człowiek” dla dzisiejszych widzów – to Rosjanin, który teraz gwałci w Buczy...

Dla mnie jest to w każdym razie przedstawiciel „russkiego mira” - trudno mi się od takiego wrażenia uwolnić.

To bez wątplenia przedstawiciel „russkiego mira”. Ale to zarazem nasz ukraiński obywatel. „Dzięki” takim obywatelom, którzy uwierzyli, dawali posłuch, wspierali, wstępowali w szeregi... zaczęło się to piekło, ta wojna.

Ale jest też inny aspekt. Wydaje mi się, że akurat ten fragment sztuki wcale się nie zestarzał, jakkolwiek na to spojrzymy. Analizuje bowiem to, jak przemoc seksualna staje się narzędziem wojny.

W tym sensie – to prawda.

Te sceny wyglądają tak, jakby zostały wyjęte z dzisiejszej wojny. W twojej sztuce są to najokropniejsze sceny również dlatego, że odzwierciedlają środowisko językowe: tu napastnik nie jest Niemcem z „filmów o wojnie”, który posługuje się obcym, dystansującym językiem, tu ofiara i sprawca mówią tym samym językiem. O ile mogę sobie wyobrazić wszystkie kolejne części jako ukraińskojęzyczne albo dwujęzyczne, o tyle tę część potrafię sobie wyobrazić, niestety, tylko po rosyjsku. A ten właśnie język uderzająco zgadza się z tym, co dziś czytamy w dokumentalnych świadectwach kobiet, gwałconych albo zagrożonych gwałtem, a także w nagranych rozmowach gwałcicieli. W tym miejscu nie mogę nie zadać pewnego pytania. Cała ta sfera jest naturalnie okryta milczeniem. Andrea Pető, która od dziesięcioleci zajmuje się historią gwałtów popełnianych przez sowieckich żołnierzy, użyła frazy: „Wypowiedzieć niewyraźne”. Nie mogę nie postawić pytania, skąd u ciebie znajomość takiego języka? Zmierzam ku temu: sama przyznajesz, że w niektórych przypadkach, podobnie jak inni autorzy, okazałaś się prorokinią w stopniu większym, niż byś chciała. Co wynika z wiedzy, z zebranego być może już wówczas materiału dokumentalnego, a co jest kwestią „proroctwa”?

To, z jednej strony, sceny wymyślone...

Tak, czuje się w tym hiperbole: młoda dziennikarka testuje sadystę za pomocą wizji wielkiej miłości... Trudno mi jednak wyobrazić to sobie w realnym życiu...

Muszę tu jednak powiedzieć, że zostałam ukształtowana w latach dziewięćdziesiątych, wtedy dorastałam, przeżywałam pierwszą młodość – a te lata były straszne. Mieszkaliśmy w dość nieciekawej dzielnicy i wiele tych okropności znam, jeśli nie z własnego doświadczenia, to z doświadczeń moich kolegów i koleżanek. Nie sądzę, żeby w ciągu dwudziestu-trzydziestu lat słownictwo używane w takich środowiskach zasadniczo się zmieniło. Wydaje mi się, że wykorzystałam je podświadomie. Ale myślę, że istotne też było doświadczenie wyniesione z teatru dokumentalnego – kiedy z dyktafonem w ręku siedzi się, słucha, rozszyfrowuje: na pewno to mi wiele dało, wyostrzyło słuch. Pamiętam moje doświadczenie swoistego verbatimu – jeszcze w szóstej klasie... nie, nawet wcześniej. Miałam dziesięć lat. Przeprowadziliśmy się wtedy do nowego mieszkania w Kijowie, siedział tam na podwórku dziadek weteran i opowiadał o wojnie. Nie opowiadał jednak typowych bohaterskich historii, z jakimi przychodzili do szkoły na spotkania z młodzieżą weterani, ale mówił o tym, jak było strasznie, jak się o mało z przerażenia nie porobił, okropne rzeczy. Tak mnie to poraziło, że pobiegłam do domu i zapisałam ten monolog w formie narracji pierwszoosobowej. Uderzyło mnie to, jak on to opowiadał. Rozumiałam, że trzeba utrwalić właśnie ten jego sposób mówienia.

Od tamtego czasu przerodziło się to w trend i stało się składową zaangażowanego społecznie teatru. Jak to przebiegało u ciebie? Był

czas, kiedy zajmowałaś się Teatrem Przesiedleńca. Jak to wygląda teraz? Czy mówisz sobie: „poświęcę pewien czas na zbieranie materiału dokumentalnego”, czy jest to spontaniczne? Jak dzielisz czas pomiędzy „zaangażowanie społeczne” a „własną twórczość”?

Spontanicznie. Podejmuję niektóre wyzwania, coś tam robię, a potem wszystko okazuje się nieprzypadkowe. Czymś się zajmujesz i nie wiesz, dokąd cię to zaprowadzi. Na przykład: przystępując do pisania scenariusza *Cyborgów*, nie wiedziałam przecież, że dzięki temu napiszę *Złe drogi*. Albo weźmy Teatr Przesiedleńca. Później zamawiają u mnie sztukę i wykorzystują całe doświadczenie, jakie wcześniej zdobyłam. *Cyborgi* to było zamówienie, byłam więc świadoma, dla jakiego odbiorcy piszę, zakładałam pewne filtry, uprawiałam rodzaj autocenzury. Teatr Przesiedleńca pojmowałam jako pracę społeczną, nie dla siebie... To znaczy, dla siebie też – ale mnie w tej pracy jakby nie ma

Czy to znaczy, że usuwasz się w cień?

Tak, sama się marginalizuję: mam obsłużyć cudzą historię, jak najlepiej ją opakować, takie jest moje zadanie – usłyszeć ją, żeby usłyszeli ją inni. Choć i wtedy mimo wszystko to przeżywam. Potrzebne więc mi było takie wytchnienie, jak *Złe drogi*, gdzie mogłam pomieścić wszystkie te przeżycia, których nie mogłam [w ramach teatru dokumentalnego] wyrazić – to był po prostu prezent: powiedzieć to, co dla ciebie jest straszne, bolesne, o czym ci wstyd mówić albo o czym boisz się opowiadać. Co istotne, było to zamówienie teatru brytyjskiego. Wydawało mi się, że nikt, oprócz brytyjskiej publiczności, nigdy tego nie usłyszy. Jest bardzo wiele osobistych rzeczy w tej historii. Wydawało mi się po prostu niemożliwe, żeby doszło to do kogoś z moich znajomych. Ale tak mi się tylko wydawało. W tej chwili jest mi

zupełnie obojętne, kto, gdzie i jak będzie to czytał... Chodzi mi o to, że nie ma jakiegoś specjalnego rozkładu sił, ale konieczne jest, żeby mieć nie tylko zadania społeczne, obywatelskie, ale i osobiste, twórcze. Bez nich trudno by mi było radzić sobie z tamtymi. I na odwrót: gdybym robiła tylko rzeczy dla siebie, nie zebrałabym tego materiału, tych informacji.

A jak pod względem technicznym działał Teatr Przesiedleńca?

W Donbasie wyglądało to tak: przyjeżdżaliśmy do miast, które ucierpiały, ale były mniej więcej lojalne wobec Ukrainy. Awdiejewka, Szczęście, Popasna – w Popasnej mieliśmy bliskich przyjaciół. Jak oni odbudowywali tę szkołę, praktycznie od zera – została bardzo mocno zbombardowana na początku wojny. Jakie tam są cudowne dzieci i ludzie... No więc przyjeżdżaliśmy i proponowaliśmy wszystkim chętnym wzięcie udziału w projekcie. Dzieciom. Każdy, kto chciał, zostawał z nami, w ciągu tygodnia zaznajamialiśmy się z nimi, rozmawialiśmy, obmyślaliśmy jakiś wspólny temat. Na przykład dźwięki. Komu jakie dźwięki kojarzą się ze szczęściem, a jakie z nieszczęściem. Tak sobie rozmawiamy. Każde dziecko ma jakąś swoją historię. W rezultacie tych spotkań podejmowało się decyzję co do formy spektaklu: kto i co będzie opowiadał. Każdy miał swoją opowieść, a my staraliśmy się je wszystkie powiązać dramaturgicznie. Wychodzili na scenę, Georg Genoux³ obmyślał jakąś formę reżyserską – oczywiście bardzo prostą, bo wszystko powstawało w ciągu dziesięciu dni. Odbywało się to na zasadzie wolontariatu, nikt nie otrzymywał za to żadnych pieniędzy. A potem przychodzili tamtejsi mieszkańcy, oglądali spektakl. Naszą ulubioną formą była praca z żołnierzami. Nastolatki i żołnierze. Zapraszaliśmy ukraińskich wojskowych do szkoły – przecież to było jeszcze w 2015 roku, kiedy rosyjska propaganda działała na całego, miejscowa ludność źle odbierała żołnierzy

ukraińskich, relacje były bardzo napięte. Staraliśmy się to przewalczyć, po prostu poprzez wspólne rozmowy. No, na przykład, pogadajmy o swoich pierwszych miłościach. Albo o dźwiękach – komu i jak się kojarzą. Zaczynało się zawsze od jakichś dziecinnych, prywatnych pogaduszek. Przecież żołnierze mają wiele wspólnego z nastolatkami. I oni zaczęli tłumaczyć: kto i dlaczego tu jest, kto i co tu robi, kto kogo broni, dlaczego to wszystko się wydarzyło. Oczywiście, zapraszaliśmy takich chłopców, którzy potrafili to wytłumaczyć. A potem oni wychodzili na scenę – w domu kultury w Popasnej czy w Andriejewce, a tamtejsi mieszkańcy widzieli na scenie swoje dzieci, płakali – to było dla wszystkich oczyszczające. Zawsze starałam się, żeby było i śmiesznie, i strasznie. W niektórych miastach zrealizowaliśmy w ten sposób po trzy czy cztery takie projekty. To była bardzo ważna rzecz. Po pierwsze, zaprzyjaźnialiśmy się z nimi. Kiedy wyjeżdżaliśmy, to żołnierze z posterunku mówili nam: teraz wiemy, że tam, w tym ośmiopiętrowcu, mieszka Sasza, a znów tam mieszka Katia. To wszystko brzmi oczywiście strasznie dziecinnie, ale tak właśnie było. Te miasta bywały zresztą różne. Na przykład w Słowiańsku na czele najważniejszego przedsiębiorstwa stał prorosyjski dyrektor, który narzucał całą ideologię, społeczne nastroje. A były takie miasta, gdzie w ogóle nie trzeba się było spinać, żeby wyjaśnić, kim jesteśmy i po co przyjechaliśmy. Tam nie było problemów z samoidentyfikacją. Ale ważniejsza była praca właśnie w takich miejscach jak Słowiańsk. A potem, ponieważ było dużo przesiedleńców, to w Kijowie, Lwowie i w innych miastach po prostu zapraszaliśmy do siebie wszystkich chętnych: przychodzili, opowiadali swoje historie, a my, jak zawsze, wybieraliśmy najbardziej wyraziste, najważniejsze fragmenty z ich dwu-, trzygodzinnych monologów: należało z każdego wybrać po dziesięć, piętnaście minut, żeby na scenie posadzić przynajmniej dziesięć osób, żeby opowieści były różnorodne, żeby twarze były różne – żeby uzyskać jak najpełniejszy obraz. I

to wszystkim bardzo pomagało. I dzieciom, i żołnierzom, i uchodźcom, i nam – bo dla nas wszystkich to był rodzaj terapii. Takie spektakle nie mogły oczywiście iść długo, od dwóch do czterech razy. Mamy taki rekord: *Moja Nikołajewka*, nasz najwcześniejszy spektakl, najbardziej znany, który woziliśmy nawet za granicę, a potem zrobiliśmy film; na mniej więcej dziesiątym spektaklu dzieci zaczynały już odgrywać swoje historie: np. tu trzeba się rozplakać, więc dziewczynka pięknie, malowniczo roni łzy. Na sali też nie ma już tej samej atmosfery, co wcześniej: wszyscy czują, że te dzieci grają. I w tym momencie uświadamiamy sobie, że już w jakiejś mierze przepracowały swoje traumy, że to już ich tak nie porusza, jak na początku. Pierwsze spektakle to było coś niesamowitego, jeśli chodzi o siłę oddziaływania, bo to wszystko płynęło prosto z ich wnętrza. Natomiast w ostatnich opowiadały już z dystansu. Wtedy mogliśmy, Bogu dzięki, zamknąć ten projekt. Po dwóch latach byłam już zmęczona. Bezcenne doświadczenie, będę do końca życia wdzięczna Georgowi, że mnie w tym wspierał. Ale przecież trzeba było za każdym razem zmuszać się do wysiłku, wychodzić ze strefy komfortu, jechać do Donbasu. Pamiętam, że za każdym razem to było: „o Boże, nie”. A kiedy już się tam przyjechało – to zaczynał działać taki *drive*... Cóż, było ciężko. Teraz chyba nie byłabym w stanie czegoś takiego zrobić. Zrobiłam to wtedy – ale tego się nie da powtórzyć.

W związku z tym chciałabym cię zapytać, jak pracujesz obecnie. Wtedy zdobyłaś niezwykle żywe doświadczenie, w podobnie strasznych warunkach, jak te, które panują dziś na wojnie (mówiłaś, że mogli cię wziąć do niewoli, a teraz wciąż słyszymy o takich zdarzeniach na ziemiach okupowanych). Już wtedy zebrałaś materiał, który w jakiś sposób nadal pracuje. Ale zarazem jest teraz taki moment - może

szczególnie istotny dla Rosjan, których większość odbiera wojnę za pośrednictwem mediów, a z powodu manipulacji ideologicznych jakby nie czują jej realności - że trzeba się pogodzić z tym, że każdy odbiera tę wojnę inaczej. Są ludzie, których wojna dotknęła w swojej fizycznej bezpośredniości, w realności martwych i okaleczonych ciał, zburzonych domów, odgłosów wojny... Tacy ludzie na pewno również medialne obrazy odbierają inaczej. Są też ludzie, którzy są w bliskim kontakcie z tą pierwszą grupą: słuchając ich świadectw, pomagając im - i przez to wchodząc w kontakt z fizyczną rzeczywistością wojny. Medialne obrazy będą dla nich potwierdzeniem lub zaprzeczeniem tego, co wiedzą. Wreszcie jest i taka grupa ludzi, których wojna dotyka jedynie poprzez przekaz medialny. Na czym teraz pracujesz, co trafia do ciebie jako osobowości twórczej? Na przykład w *Złych drogach* nie mam wrażenia, żeby przekazy medialne były dla ciebie w jakikolwiek sposób istotne. Czy teraz to się zmieniło?

Wtedy nie miałam potrzeby pracować z obrazami medialnymi, ponieważ dysponowałam informacjami z pierwszej ręki. To było bardziej inspirujące, uczciwsze... Pojechałam tam dlatego, że to był protest przeciwko siedzeniu na miejscu, bo przez pierwszy miesiąc siedziałam w internecie. Teraz będę zmuszona pracować z przekazami medialnymi, ponieważ jestem w Wiedniu i mój dzień zaczyna się od czytania wiadomości. To, co robię, uwarunkowane jest tym, jak żyję. Od tego, jak żyję, będzie zależeć to, co będę pisać. Nie zabiorę się, na przykład, do pisania o Mariupolu - z mojej strony byłaby to zbrodnia. A więc tak, mój materiał to media, własne doświadczenie... teraz patrzę na wszystko z zewnątrz. To też nieźle. Oczywiście, wygodniej by mi było jako dramaturgowi, gdybym była tam, na miejscu. W tej chwili zajmuję pozycję w takim sensie niewygodną, ale z tego też można wyprowadzić ogromny potencjał: dziś w takim położeniu jest bardzo wielu ludzi.

Powiedzieć, że pracuję, to byłaby przesada. Wyduszam z siebie tekściki od czasu do czasu. Mam kilka zamówień na dramaty i moralnie się do tego przygotowuję, myślę o tym. Wolontariusz ze mnie kiepski, walczyć nie pójdę, pozostaje mi tylko pisanie. Daj Bóg, znajdzie to podobny odzew, jak moje poprzednie prace.

Ostatnio pojechałam do Lwowa. Nie byłam w Ukrainie przez półtora miesiąca. Przez te cztery dni czułam się szczęśliwa. W Wiedniu czuję się nijak. Niby wszystko dobrze, spokojnie, wygodnie. Ale tam byłam szczęśliwa. Zupełnie jak na obozie harcerskim. Zostawiłam tu mamę z córeczką. Wiem, że są bezpieczne, więc robię, co chcę. Jechałam jak na wakacje albo na romantyczne spotkanie. Teraz wiele kobiet – moich przyjaciółek – jeździ na romantyczne spotkania ze swoimi mężczyznami, którzy zostali w Ukrainie i nie mogą wyjechać. Nasi mężowie współpracują teraz ze sobą – ci, którzy nie walczą: mieszkają razem, jeden z nich zajmuje się gotowaniem, inny przeciwnie, gra wariata... każdy ma własny sposób, własne doświadczenia na tej wojnie. Jakoś sobie z tym radzą. Przyglądanie się temu jest bardzo interesujące. Przyjechałam – a tam męski świat. Tu absolutnie kobiecy – a tam absolutnie męski. Przez cztery dni stykałam się wyłącznie z mężczyznami. To zupełnie inna energia. A wcześniej żyłam w poczuciu równowagi i w ogóle tego nie rozumiałam. I uświadomiłam sobie, że taki świat też mi się podoba; chciałabym, żeby powrócił. Żeby mężczyźni i kobiety żyli razem.

Tu, w Wiedniu, organizuje się wiele imprez poświęconych kulturze ukraińskiej, zwłaszcza odkrywających rolę kobiet w tej kulturze, w której zaczynają być nadzwyczaj widoczne. To nie jest nowe zjawisko: historia obfituje w przykłady, jak podczas wojen kobiety mogły się

uwidocznic - i uwidoczniały się - w dziedzinach, w których w czasach pokoju dominują mężczyźni. (A potem, gdy ci wracają z frontu, kobiety znów muszą im ustępować). Przy tym, jak mówisz, istnieje też odrębny „męski świat”, związany nie tylko z działaniami wojennymi - w ogóle dokonuje się jakieś przewartościowanie męskości.

Z Ukrainy wyjechało pięć i pół miliona ludzi⁴, z których dobre cztery miliony to kobiety. Pojawia się pytanie: po co kobietom w innych krajach tyle kolejnych kobiet? Kobiet i tak jest więcej niż mężczyzn. Z drugiej strony, teraz kulturę będą reprezentować głównie kobiety. Powinniśmy stworzyć własny, kobiecy front kulturalny, wciąż o tym mówimy: „Nasze zadanie to bronić Ukrainy stąd”, uspokajamy same siebie.

Wracając do podróży do Lwowa: było mi tam bardzo dobrze. Kiedy na początku wojny wyjeżdżałam z Ukrainy, panował całkowity mrok. Teraz odzyskano niektóre terytoria, a wszyscy są w takim nastroju, że zwycięstwo jest tuż-tuż, że już prawie zwyciężyli... Nastrój jest podniosły. Ale kiedy wracałam do Wiednia, z każdą kolejną stacją robiło mi się coraz smutniej, bo uświadamiałam sobie, że to wszystko nie tak: na razie nie ma żadnego zwycięstwa, no dobrze, przesyłają nam broń – ale jednocześnie jest wielu ludzi, wiele krajów, które absolutnie nie chcą w tym uczestniczyć: nie chcą psuć relacji z Rosją, chcą raczej, żebyśmy jak najszybciej „wyparowali”, żeby się to wszystko jakoś skończyło... O jakim konkretnym wsparciu można tu mówić? Istnieje wielki dysonans pomiędzy tym, jak odczuwają to wszystko ludzie tam i tutaj. Bardzo mnie to rozstroiło. Po powrocie do Wiednia zrozumiałam, jak bardzo tęsknię. Wcześniej byłam zablokowana emocjonalnie. O ile wtedy jakoś się trzymałam, to teraz po prostu tęsknię.

O czym chciałabyś teraz pisać?

W ogóle nie chce mi się pisać.

A czego chcesz?

Chcę do domu, chcę, żeby nie było żadnych śladów wojny, żeby było, jak przedtem – to bardzo proste pragnienia. Chciałabym, oczywiście, tryumfalnego zwycięstwa, ale rozumiem, że to wszystko tak szybko nie nastąpi. A potem, wyobrażasz sobie, jak długo potrwa odbudowa, przebudowa...

Kiedy spotkałyśmy się poprzednio, powiedziałaś, że sztuka *Sasza*, *wynieś śmieci* okazała się prorocza – co cię, oczywiście, nie cieszy. Czy teraz kusi cię jakieś proroctwo?

Nigdy nie miałam tendencji do prorokowania. Po prostu puściłam wodze fantazji...

Fantazji, wyobraźni – żeby domyśleć do końca wszystko, co się teraz dzieje...

Nawet nie do końca – do jakiegoś momentu. Teraz z tego *Saszy* powinnam zrobić scenariusz filmowy, i rozumiem, że tam już będzie miejsce na takie „prorokowanie” – albo raczej na przyszpilenie tego, co się wydarzyło... Cóż, wychodzi na to, że kiedy się zapisze jakiś swój lęk – to on się potem realizuje.

Czytałam twój niedawny wywiad, jakiego udzieliłaś Nadzieździe Lindowskiej dla pisma „KOD”...

Ja to pisałam – a to coś zupełnie innego.

Tak, pojawia się tam szczególny rytm, na przykład, kiedy mówisz o załamaniu, które spowodowała wojna – i za każdym razem kończysz słowami: „nie tak sobie wyobrażałam...”⁵. W tej sekwencji jest pragnienie, żeby „Rosja pokutowała i płaciła rachunek”, ale słyszę w tym gorzką ironię. Czy myślisz, że to niemożliwe, a jeśli się wydarzy, to będzie to raczej farsa?

Przypomnij sobie historię: czy kiedykolwiek Rosja pokutowała i spłacała rachunki?

Oczywiście, że nie!

Trudno mi to sobie wyobrazić. Być może będą musieli spłacać rachunek, ale czy można oczekiwać jakiegokolwiek pokuty... chyba tylko w literaturze. A w rzeczywistości – działają masowe manipulacje, mechanizm samousprawiedliwiania. Ci, którzy mogli poczuć skruchę, już się pokajali.

I ostatnie pytanie: dlaczego sztuka nigdy nie staje się skutecznym ostrzeżeniem?

Przede wszystkim dlatego, że niewielu ludzi w ogóle zastanawia się nad sztuką, co znaczy, że sztuka na większość nich nie ma żadnego wpływu.

Napisałaś teksty, które mówiły o wojnie, będącej zarodkiem obecnej wojny. Co można było zrobić, żeby zostały one w porę usłyszane?

No cóż, na festiwalu w Wenecji mówiono, że *Złe drogi* to film antyrosyjski. Mówiono często, że jest zbyt okrutny. Dzisiaj na różnych festiwalach ten film odbierany jest zupełnie inaczej: okazuje się, że wcale nie był antyrosyjski, że nie było tam nic zbyt drastycznego w porównaniu z tym, co wszyscy dziś wiedzą na temat tej wojny... Jak sprawić, żeby zostało usłyszane? Nijak. W ogóle – lekcje się łatwo zapomina. Teraz będziemy wyciągać wnioski, ale jeśli przez dwadzieścia-trzydzieści kolejnych lat wojny nie będzie, wszyscy o nich zapomną i znów zaczną od zera.

Tłumaczenie: Agnieszka Marszałek

Wzór cytowania:

**„W ogóle nie chce mi się pisać”, z Natalią Woróżbyt rozmawia Natalia Jakubowa, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/w-ogole-nie-chce-mi-sie-pisac>.**

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Przypisy

1. Radio DNR (ДНР) - *Радио Донецкой Народной Республики* / Radio Ludowej Republiki Donieckiej - stacja radiowa separatystycznej republiki w obwodzie donieckim (przyp. tłum.)
2. DNR (ДНР) - Doniecka Republika Ludowa, LNR (ЛНР) - Ługańska Republika Ludowa - nazwy samozwańczych republik separatystycznych proklamowanych w 2014 roku, uznawanych wyłącznie przez Rosję (przyp. tłum.)
3. Niemiecki reżyser i aktor, jeden z założycieli moskiewskiego Teatr.doc (przyp. tłum.).
4. Stan na początek maja 2022.
5. „W ostatnich miesiącach panowało przygniatające przeczucie pełnowymiarowej wojny. Nie chciało się w nie wierzyć, ale było. Po raz pierwszy od ośmiu lat zaczęłam pakować awaryjną walizkę, dokumenty, podejmować pieniądze, kupować zapas benzyny, żywności... Kiedy 24 obudziły mnie odgłosy bombardowania - zrozumiałam, że się zaczęło. I znów zasnęłam, żeby się wyspać i móc z pełnymi siłami podejmować decyzje. Nazajutrz wyjechaliśmy z rodziną do Lwowa, a kiedy po kilku dniach tuż obok zaczęły spadać bomby - przyjąłm zaproszenie na rezydencję twórczą w Wiedniu. Zabrałam córkę, mamę i kota, męża zostawiłam w Ukrainie. Najbliższe trzy miesiące spędzę tutaj. Co dalej - nie wiadomo. Nie tak wyobrażałam sobie swoje życie. Marzę o tym, żebyśmy wygrali tę wojnę i żeby się zakończyła, marzę o tym, żeby Putin został unicestwiony, żeby Rosja pokutowała i zapłaciła rachunek, żeby rozpadła się na wiele małych republik. Nie tak wyobrażałam sobie swoje marzenia. Marzę o tym, żeby wrócić do Ukrainy, ale nie do tej zrujnowanej, tylko do poprzedniej. Do zrujnowanej też wrócę, ale to będzie ból, nie marzenie” („KOD: konkretne o divadle”, 2022 nr 4, s. 3-4).

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/w-ogole-nie-chce-mi-sie-pisac>

Ukraina

Odzyskane dziedzictwo

Bartosz Cudak

Łeś Kurbas, *Pisma teatralne*, wybór, opracowanie i redakcja naukowa: Anna Korzeniowska-Bihun, tłumaczenie: Bruno Chojak, Marta Kacwin-Duman, Anna Korzeniowska-Bihun, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021

Łeś Kurbas całe życie poświęcił rozwojowi teatru ukraińskiego, który cechować miała „narodowa europejskość” – idea czerpania zarówno z europejskiego dziedzictwa, jak i rodzimej tradycji. By lepiej poznać zachodnią estetykę i jej osiągnięcia, artysta odwiedzał niemieckie teatry i spotykał się z reżyserami. Odkrył wówczas, że – ku jego zdziwieniu – „zagranica prawie nic nie wie o naszych dokonaniach artystycznych i w ogóle o naszym życiu artystycznym” (s. 469). Europejska – w tym polska – niewiedza na temat ukraińskiego teatru nie była zjawiskiem chwilowym, trwała jeszcze przez kilka dziesięcioleci. Z własnych doświadczeń mogę powiedzieć, że nawet dziś na uczelniach artystycznych czy kierunkach okołoteatralnych rzadko omawia się dzieje tamtejszego teatru, w tym dokonania Kurbasa. O ukraińskim aktorze, reżyserze, reformatorze usłyszałem dopiero, gdy Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, realizując kolejny etap projektu Odzyskana Awangarda,

zapowiedział wydanie jego tekstów. Nikogo więc nie zdziwi, że książkę *Łeś Kurbas. Pisma teatralne* uważam za pozycję niezwykle potrzebną. Odzyskuje ona zapomniane, spychane często na margines ukraińskie dziedzictwo kulturowe. Ale też uzmysławia, że szczególnie dziś – w dobie geopolitycznych kryzysów – trzeba przestać patrzeć na niegdysiejsze kulturowe „peryferie” kolonialnym spojrzeniem i zacząć traktować podmiotowo spuściznę każdego narodu i jego artystów.

Książkę należy docenić za jej obszerność, uporządkowany i klarowny układ. Zawartość publikacji to przede wszystkim stenogramy publicznych przemówień czy wykładów Kurbasa na temat reżyserii i praktyki scenicznej, a także publikowane przez niego artykuły czy relacje osób trzecich. Pisma pochodzą z różnych okresów i miejsc działalności reżysera, dzięki czemu jego sylwetka zostaje przedstawiona w pełnym spektrum, a także na tle zmieniających się nastrojów politycznych. Redaktorka naukowa tomu, Anna Korzeniowska-Bihun, która odpowiadała także za wybór i opracowanie tekstów, nie zdecydowała się na układ chronologiczny, tylko podzieliła książkę na kilka tematów, co bardzo ułatwia lekturę.

Tom otwiera zatem rozdział zatytułowany *Teatry*, który nakreśla system organizacyjny, idee i główne zadania zarówno Młodego Teatru, jak i Związku Artystycznego Berezil. W trzech kolejnych częściach – *Ideach*, *Spektaklach* i *Sztuce reżyserii* – stopniowo poznajemy najważniejsze koncepcje teatru Kurbasa, na czele z zasadą „peretworennia”, czyli metodą plastycznego przetwarzania rzeczywistości w celu stymulowania u widza konkretnych skojarzeń. Dowiadujemy się także, co artysta myślał o ówczesnych inscenizacjach, na przykład o *Woyzecku* Georga Büchnera¹, oraz czym była dla niego sztuka reżyserii i jak chciał rozwijać jej nauczanie. Szczególnie ciekawe są dwa ostatnie rozdziały – *Rozumny arlekin* i *Narodowa*

europiejskość. Pierwszy z nich to rozważania na temat aktorstwa, w których Kurbas postuluje nowy rodzaj aktora. Według koncepcji „rozumnego arlekina”, aktora cechować ma nie tylko warsztat sceniczny, ale też szersze wykształcenie i zaznajomienie się ze światową filozofią, sztuką, literaturą itd. Na drugi z wymienionych rozdziałów składają się relacje reżysera z zagranicznych podróży oraz luźne przemyślenia na temat powiązań kultury ukraińskiej ze Wschodem i Zachodem Europy.

Sześć części poprzedza rozbudowany wstęp redaktorki tomu, która na kilkudziesięciu stronach przedstawia rys biograficzny Kurbasa oraz jego najważniejsze dokonania artystyczne, a także w skrócie omawia dotychczasowy stan badań oraz uzasadnia zastosowane strategie badawcze i translologiczne. Nie byłoby przecież tej pozycji bez ogromnego wkładu tłumaczy – Brunona Chojaka, Marty Kacwin-Duman oraz samej redaktorki, którzy zetknęli się z oryginalnymi myślami Kurbasa i niełatwą do zrozumienia i przetłumaczenia terminologią. Opatrzanie tekstu licznymi przypisami – zarówno rzeczowymi, jak i terminologicznymi – pozwala czytelnikowi lepiej zrozumieć nie tylko sens refleksji reżysera, ale także geopolityczny kontekst. Kierowanie teatrami, reżyseria spektakli i prowadzenie wykładów przez Kurbasa odbywało się bowiem w czasie rewolucji październikowej i radzieckiej ukrainizacji. Procesy te odbiły się bezpośrednio na twórczości i życiu artysty, którego pozbawiono stanowiska kierownika Związku Artystycznego Berezil, aresztowano i zesłano do łagru, a następnie rozstrzelano. Podkreślenie we wstępie splotu biografii z wydarzeniami politycznymi ma bezpośrednie konsekwencje w czytelniczej percepcji – uwrażliwia na skomplikowaną kondycję artysty w przemocowym systemie władzy.

Sama treść wystąpień i artykułów Kurbasa w większości nie zrobiła na mnie

piorunującego wrażenia. Z dzisiejszej perspektywy wiele kwestii, jak na przykład traktowanie inscenizacji z punktu widzenia „układu scenicznego”, czyli plastyczności, jest raczej normą. Inne refleksje artysty, w tym chociażby utożsamienie fizyczności i cielesności aktora (na przykład jego zmęczenia) z czynnikiem zakłócającym harmonię i równowagę spektaklu, wydały mi się nawet nieco dziś nieaktualne, zwłaszcza po zwrocie performatywnym w teatrze. Nic jednak dziwnego, że głoszone prawie sto lat temu sądy wraz z rozwojem sztuki mogły się zdezaktualizować. Poza tym celem publikacji nie było przecież ocenianie i sprawdzanie aktualności koncepcji Kurbasa, a raczej, jak miemam, zebranie ich w jednym tomie po to, by czytelnik sam zbadał ich siłę oddziaływania i znalazł coś szczególnie dla siebie interesującego.

Zaskoczyło mnie to, że w wielu wypowiedziach Kurbas tak dużą wagę przykładął do widza. Po pierwsze, kierował się ideą, że dla każdego typu publiczności należy inaczej robić teatr. Po drugie, postawił sobie za cel wychować „rozumnego widza”. Po trzecie – i dla mnie najważniejsze – nieustannie wskazywał, że tworzenie spektakli ma służyć przede wszystkim widowni. Jestem także pod wrażeniem silnej wiary reżysera w polityczne i społeczne znaczenie teatru, która nie opuszczała go nawet w czasach panowania radzieckiej cenzury. W wielu przemówieniach przekonywał, że „teatr jest potrzebą człowieka” (s. 360), a także niejednokrotnie nawoływał do wydawania książek z zakresu dramaturgii i sztuki aktorskiej. Najbardziej urzekło mnie jednak jego przywiązanie do etyki pracy i stawianie znaku równości między edukacją artystyczną a etyczną. W jednym z wykładów na temat reżyserii Kurbas głosił: „Mówiąc o wychowaniu mistrzów, nie można nie mówić o wychowaniu ludzi. To jest cenniejsze niż cokolwiek innego” (s. 339).

Moja lektura *Pism teatralnych* Kurbasa zbiegła się w czasie z rosyjską inwazją na terytorium Ukrainy i następującymi po niej wydarzeniami. Czytałem więc o ukraińskim reformatorze, którego kariera nabrała tempa wraz z ogłoszeniem w 1917 roku niepodległości Ukrainy, w momencie, gdy cały świat skierował swoją uwagę właśnie na Wschód. Wątek wolnej Ukrainy przeplata się z resztą często w wypowiedziach Kurbasa. Swój naród artysta trafnie charakteryzował jako ten, „który odczuwa do siebie szacunek i dumę” (s. 440). Jego słowa brzmią dziś nadzwyczaj aktualnie. Sama książka niesie natomiast przesłanie, by kontynuować proces przywracania zapomnianej spuścizny państw byłego bloku wschodniego, a historię i dziedzictwo Ukrainy włączyć do europejskiego kręgu kulturowego. Bo jak przecież pisał Kurbas: „teatr zachodni może się wiele od nas nauczyć, a my od niego” (s. 469).

Wzór cytowania:

Cudak, Bartosz, *Odzyskane dziedzictwo*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/odzyskane-dziedzictwo>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Bartosz Cudak – absolwent wiedzy o teatrze i performatyki na UJ. Student sztuki współczesnej na UP w Krakowie. Sekretarz literacki Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

Przypisy

1. Kurbas nie podaje nazwiska reżysera przedstawienia. Redaktorka tomu w przypisie wyjaśnia, że chodzi o spektakl, który Kurbas widział w czasie swojej podróży do Niemiec w 1927 roku.

Source URL: *<https://didaskalia.pl/artukul/odzyskane-dziedzictwo>*

didaskalia

gazeta teatralna

Repertuar

Kto jest za to odpowiedzialny?

Justyna Drath

Teatr Powszechny w Warszawie

Odpowiedzialność

reżyseria: Michał Zadara, scenariusz: Michał Zadara, Małgorzata Andruszkiewicz, Agata Andrzejewska, Zofia Królak, Milena Kuchnia, Aleksandra Łukomska, Aleksandra Majewska, Filip Płuciennik, Barbara Rojek, Julia Rygielska, Maja Sanak, Hanna Stacewicz, Michał Stańczak, Katarzyna Trzeciak wraz z przedstawicielami środowisk: akademickiego, prawniczego oraz teatralnego, analiza prawna: Jacek Dubois, Marta Górczyńska, Rafał Kozerski, Maciej Nowicki, Mikołaj Pietrzak; zdjęcia: Karol Grygoruk

premiera: 26 czerwca 2022

Od kryzysu na granicy polsko-białoruskiej minął już rok. Właściwie zmieniło się niewiele, chociaż już nie żyjemy nim aż tak wzmożeni, czujni i pełni empatii, gotowi do biegu pod siedzibę straży granicznej jak rok temu. Przyzwyczajenie do wszystkiego, nawet do śmierci, zmęczenie ciągłym stanem nadzwyczajnym to procesy właściwe człowiekowi, który znalazł się w środku 2022 roku. Charakter ostatnich dwóch lat nie pozwala nam przeprocesować w głowie wszystkich parametrów związanych z sytuacją kryzysową: pandemii, wojny, inflacji, kryzysu energetycznego, nowych aspektów katastrofy klimatycznej. Żyjemy w kołowrotku przesady i atmosfery

nieznośnie szczególnych okoliczności. Niektóre konfrontują nas z koniecznością zmiany warunków życia, inne próbują zmusić do stykania się ze śmiercią: osób bliskich, dalekich, znajomych i nieznajomych. Jak w takich warunkach krzesać w sobie empatię wobec przybyszów z krajów o nazwach kojarzących się raczej z atlasem geograficznym, a nie realnym wymiarem codzienności, przybyszów, którzy z nadzieją przemierzają nasze lasy narażeni na śmiertelne niebezpieczeństwo?

W dodatku brzmi to wszystko zbyt absurdalnie, zbyt nieprzystająco do wyobrażenia o egzotycznej katastrofie humanitarnej, którą przecież widzieliśmy wiele razy w telewizji. W momencie, w którym piszę te słowa, jakaś rodzina być może usiłuje rozpalić ognisko w polskim lesie. Wiedza na temat budowania szałasów i szybkiego rozpalaniu ognisk z mokrego drewna kojarzy się z harcerstwem. Tam było nam to potrzebne jako symulacja, wyobrażanie sobie jakiegoś nieprawdziwego, zawieszonego wymiaru, w którym uczyliśmy się, „jak przetrwać dwadzieścia cztery godziny na osobności”. Teraz kurdyjskie rodziny muszą sobie radzić naprawdę: jak nie odmrozić sobie stóp na bagnie i jak nie dać się złapać przez ludzi, którzy zawodowo zajmują się ich wywózką. Organizacje pomocowe, jak Grupa Granica, wyspecjalizowały się w pomocy, którą muszą kryć przed służbami, a służby wyspecjalizowały się w polowaniu na ludzi. Nad wszystkim unosi się koktajl z prawniczych decyzji, ustaw i praktyk, który próbuje zignorować prawo międzynarodowe, w tym to dotyczące ubiegania się o azyl, i kryminalizuje wszelką pomoc.

Tej właśnie rzeczywistości dotyczy przedstawienie Michała Zadary *Odpowiedzialność* w Teatrze Powszechnym. Spektakl, który powstał we współpracy z działającymi tam organizacjami i Helsińską Fundacją Praw Człowieka, wpisuje się w szerszy projekt – kilka lat temu reżyser próbował za

pomocą podobnej formuły zadawać pytania o nagonkę w marcu 1968 roku i dzięki analizie prawnej postawić tezę o ludobójczym charakterze tych wydarzeń. Teraz za pomocą akademickiego wykładu, czytanego przez aktorów z promptera, rekonstruuje historię powstania strefy stanu wyjątkowego. Precyzja w formułowaniu komunikatów to ochrona przed pozwem. Autorzy przedstawienia skupiają się na plątaninie przepisów i ustaw, które dały zielone światło praktyce push-backów. Wytyczają osie sporów i nie unikają nazwisk – najczęściej jest powtarzane nazwisko ministra spraw wewnętrznych Mariusza Kamińskiego. Przemieszczają się w gąszczu innych prawnych uniwersaliów – konstytucja, konwencja genewska – podkreślając, że kryzys związany z Trybunałem Konstytucyjnym umożliwia prawniczy chaos, a przygraniczna historia rozgrywa się w konkretnym polskim kontekście politycznym.

Na scenie stoją stoły, zwykłe krzesła, otwarte laptopy, sporo kabli. O ile skojarzenia z wykładem czy skonwencjonalizowanym programem telewizyjnym dotyczą formy wypowiedzi, mnie ten rodzaj rozgardiaszu i umowności, otwartych komputerów i zaangażowanych bohaterów, którzy raz po raz odrywają się od pracy i gestykulując, zadają pytania, przypominał przede wszystkim roboczą przestrzeń aktywistyczną. Taką, w której pracuje kilka osób naraz, która rzadko kiedy przypomina romantyczną rewolucyjną piwnicę, a nierzadko jest właśnie surowa, pozbawiona uroku i chaotyczna.

Zadara opowiada również ludzkie historie, na przykład tragiczny los Issy Jerjosa, który zmarł w lesie, mimo że kilka kilometrów dalej czekał próbujący go uratować członek jego rodziny. Autorzy traktują jednak przywołane ludzkie tragedie jako case-studies: przykłady funkcjonowania prawnego uniwersum. Zadają akademickie pytania retoryczne, przeplatane tylko gdzieś tam fragmentami *Pasji według św. Mateusza* Bacha, tworząc

analogię z procesem męki Jezusa, podkreślając, że on sam również padł ofiarą politycznych rozgrywek, spychania odpowiedzialności, rzeczywistości, w której nikt się za nim nie wstawił. Jest to jednak analogia dość oczywista i mimo trafności – dziwnie nieprzystająca do wykładowej i prawniczej konwencji spektaklu.

Wykładu, który zawiera tak mocne analogie, nie każdy chce słuchać. Historie opowiadane i przytaczane na osobnych ekranach przez Zadara i aktorów, Barbarę Wysocką, Mateusza Janickiego i Maję Ostaszewską, przy wtórze ironicznych pytań o charakter Trybunału Konstytucyjnego, zdają się orbitować w sferze opozycyjnych protestów KOD-u, troski o niezależność prawa i funkcjonowania sądownictwa w Polsce. Wywołany przez PiS kryzys prawny, poczucie destabilizacji nienaruszalnych struktur chroniących demokrację, ale i też zwykłe poczucie bezpieczeństwa jest dla Zadary i twórców spektaklu ważnym punktem odniesienia do wydarzeń na granicy. Polityczny kontekst, w jakim funkcjonujemy: chaos, poczucie, że rządzący są w stanie nagiąć niemal każde przepisy do swoich interesów, mieszają się tu z naddatkiem ksenofobii, cynicznego rozgrywania lęków przed przybyszami z innego świata.

Odstępowanie od przestrzegania kolejnych przepisów, naginanie prawa tak, aby wywózki i pozbywanie się uchodźców było legalne, w końcu nawet sama nazwa: stan wyjątkowy pokazuje jeszcze coś innego – strefa przygraniczna staje się laboratorium autorytaryzmu, przestrzenią testową, gdzie na zasadzie eksperymentu na żywej tkance ma się przygotować państwowe struktury na sytuacje, w których demokratyczne instytucje i prawa będą zawieszone, a ludzie podlegać bezwzględny zakusom władzy. Na razie są to „obcy”, o których nie dbamy, ale kiedyś będziemy to być może my. Statyczna forma spektaklu, przypominająca sądowy proces, pokazuje, że system

stworzony, żeby pognać słabszych, niechcący odsłania również coś więcej – bezradność prawnego uniwersum, nieprzystającego do przyszłości, w której już żyjemy.

Jednak szerszy, pozapisowski kontekst problemu jest jedynie przez Zadare zasygnalizowany. Padają tu odwołania do Łukaszenki i Unii Europejskiej, ale nie jest do końca jasne, czy kryzys humanitarny na granicy nie wyglądałby tak samo za rządów Platformy Obywatelskiej. To jej były lider Donald Tusk powiedział: „Granice muszą być szczelne. Kto to kwestionuje, nie rozumie, czym jest państwo”¹. Organizacje takie jak Frontex, przywoływane często jako ostoja porządku, same borykają się z poważnymi zarzutami o przyzwolenie na niehumanitarne praktyki wobec imigrantów². Rozkład tej odpowiedzialności, będącej tytułem spektaklu, jest zatem co najmniej problematyczny. Kto właściwie jest odpowiedzialny za zło, które się dokonuje: PiS, Mariusz Kamiński, pogranicznicy, mogący w świetle prawa odmówić wykonywania rozkazów? A może Unia Europejska, światowe prawo, która wciąż niedostatecznie dostrzega szerszy kontekst migracyjnych wyzwań? Powszechny rasizm, występujący pod mieszczańską, strawną przykrywką troski o bezpieczeństwo? Nasze prymitywne odruchy, które pozwalają nakarmić głodnych i ugościć uchodźców pod warunkiem, że ich wygląd i zwyczaje nie będą odbiegać od naszych? Rozpoczęta przed kilkoma miesiącami wojna w Ukrainie pokazała bowiem, że jesteśmy jednak zdolni do empatii – w określonych warunkach. Przemierzający las od strony białoruskiej ludzie mają inny kolor skóry. System stworzony przez władze, karzący za pomoc, jest dosłowną legitymizacją rasizmu.

Pomysł Zadary, aby o tym wszystkim opowiedzieć w konwencji wykładu pełnego analiz, zdaje się zawierać przekonanie o tym, że samo zrekonstruowanie prawnych zawiłości mówi samo za siebie: pokazuje

symulację państwa autorytarnego, podczas której dopiero uświadamiamy sobie, że chodzi o całkiem realne państwo, w którym teraz mieszkamy. System stworzony przez władzę zawiera już tyle kruczków, furtek i możliwości, że w niektórych miejscach się zapętla. Nie daje też wiele nadziei na to, aby ci, którzy za to odpowiadają, mogli ponieść konsekwencje tych decyzji. Czy jednak suchość formy i skrupulatność w egzekucji paragrafów nie odwraca uwagi od pytań fundamentalnych: o legitymizację rasizmu, znieczulanie, w końcu o źródło i pochodzenie zła i o to, jak będziemy je definiować w przyszłości?

Czy tak właśnie będzie wyglądał przyszły kształt świata, który właśnie się ustala? Kryzys klimatyczny nie przyjmie postaci jeźdźców apokalipsy, tylko ludzi, którzy przyjdą do nas stamtąd, gdzie już jest pięćdziesiąt stopni w cieniu, drutów kolczastych, ucieczki, cierpienia. Udawana pragmatyka władzy wykorzystuje słownictwo związane z bezpieczeństwem, tworząc nowomowę przygotowującą na tę rzeczywistość. Jak dobrze wiemy, w strefie stanu wyjątkowego nie ma rodzin czy ofiar – są tylko pionki Łukaszenki, których istnienie nam zagraża. Dobrzy i dzielni chłopcy nie wyrzucają dzieci na bagna, tylko bronią naszej integralności terytorialnej. Mur budowany w środku lasu jest symbolem naszych zabiegów o rozpaczliwe i daremne zachowanie resztek świata, jaki znamy. Anegdotyczna opowieść o tym, że kiedy decydenci zaczynają rozumieć zagrożenie i kształt świata związane z katastrofą klimatyczną, zaczynają się zastanawiać nad zamykaniem granic i zbrojeniami, realizuje się tu w praktyce. Decyzje są z klucza rozsądne i geopolityczne, nie mieści się w nich bardzo realna ludzka cielesność: odmrożone stopy, jedzenie trujących roślin, koce termiczne, nieprzyjmowanie płynów – grupa z Usnarza Dolnego otoczona przez pograniczników została nawet pozbawiona możliwości załatwiania potrzeb fizjologicznych w odosobnieniu.

Tam dla większości obserwatorów zaczął się kryzys graniczny. Grupa w większości afgańskich imigrantów, w tym ikoniczna dziewczyna z kotem, koczowała odcięta od świata kordonem strażników. Absurdalny obrazek: kilkanaście bezbronnych osób, zasłoniętych celowo ciężarówkami tak, aby nie dało się nawet przekazywać im informacji ani dostawać ich od nich. Na środku pustego pola przez megafon prawnicy wraz z tłumaczką próbują wykrzyczeć pytania po persku. Czy dobrze się czujecie? Czy czegoś wam potrzeba? Wrócimy tu jutro. Niedługo potem zamknięto strefę i fundacja Ocalenie straciła z tymi ludźmi kontakt. Do dzisiaj nie wiem, co się z nimi stało.

Wzór cytowania:

Drath, Justyna, *Kto jest za to odpowiedzialny?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-jest-za-odpowiedzialny>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Justyna Drath – absolwentka polonistyki i filmoznawstwa UJ, nauczycielka, działaczka społeczna. Publikowała w „Krytyce Politycznej” i „Dialogu”. Mieszka w Warszawie, uczy w Liceum Chocimska.

Przypisy

1. PAP, *Tusk: Ochrona polskich granic nie polega na antyhumanitarnej propagandzie, tylko*

sprawnym działaniu, 21 VIII 2021,

<https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/kraj/artykuly/8229589,tusk-ochro...> [dostęp: 15 IX 2022].

2. Ula Idzikowska, *Bezkarna „armia najemników” monitorująca granice. Czy to przyszłość Europy?*, 29 VI 2021,

<https://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/agencja-frontex-krytykowana-j...> [dostęp: 15 IX 2022]; Lorenzo Tondo, *EU 'has blood on its hands', say activists calling for border agency's abolition*, 18 VI 2021,

<https://www.theguardian.com/global-development/2021/jun/18/eu-has-blood...> [dostęp: 15 IX 2022].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/kto-jest-za-odpowiedzialny>

didaskalia

gazeta teatralna

Repertuar

„Libido romantico” rodem z Felliniego

Magdalena Hasiuk

Teatr 21 w Warszawie

Libido romantico

na podstawie *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza oraz improwizacji Aktorów i Aktorek

dramaturgia, scenariusz: Justyna Lipko-Konieczna, reżyseria: Justyna Wielgus, kostiumy i scenografia: Wisła Nicieja, muzyka: Zoi Mikhailova, wideo: Wojtek Kaniewski, światło: Monika Sidor

premiera: 21 maja 2022

Widzów wchodzących na spektakl *Libido romantico* wita Aleksander Orliński. Mężczyzna z nagim torsem i z rozbudowanym jelenim porożem kieruje do każdego miłosne wyznanie. Kwiatki umieszczone na rogach i korona cierniowa – poroże wyrasta ze splecionych na czole aktora gałęzi – tworzą obraz rodem ze snu.

Libido romantico to wielopiętrowa kompozycja złożona z autorskich tekstów siódemki aktorów Teatru 21 i ich działań powstałych w toku improwizacji, z komentarzy profesora Remigiusza Kijaka (jednego z performerów), a także fragmentów *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza. Temat jest ważny,

bolesny, dla wielu wstydlivy, w Polsce często (z reguły!) zamiatany pod dywan. Chodzi o seksualność osób z niepełnosprawnościami. Teatr 21 bada go od dawna, dzielił się nim z widzami w spektaklach i performansach: *Klauni, czyli o rodzinie, PokaZ, Ciało w ciało z Marilyn*, a także podczas spotkań i rozmów. Nigdy dotąd w tak pełnej formie. Zapis doświadczeń, potrzeb i marzeń aktorów Teatru 21 związanych z erotyką, bliskością, miłością i seksem, niezrozumienie i blokowanie tych potrzeb przez zewnętrzny świat w przedziwny sposób rezonuje z fragmentami tekstów Mickiewicza. Do tego stopnia, że o *Rybce* Barbara Lityńska mówi w spektaklu: „Mickiewicz chyba specjalnie dla Magdy [Magdaleny Świątkowskiej] tę balladę napisał”. Dzięki fragmentom *Romantyczności, Pierwiosnka, Świtezianki, Rękawiczki, Powrotu taty* widzowie nie tylko mają możliwość odkryć szerszy kontekst dla zmagania i bólu aktorów, ale zanurzają się też w świecie erotyki – tajemniczym, pulsującym doznaniem, momentami niepokojącym, którego nie sposób okiełznać, wyprzeć się, zanegować. To zestawienie tekstów samo w sobie przynosi nadzieję. Przypomina o demaskatorskim, emancypacyjnym i rewolucyjnym działaniu *Ballad i romansów* Mickiewicza przed dwustu laty. Niezrozumiałe i gorszące niegdyś treści od dawna weszły do kanonu i zostały uznane za ważne, potrzebne, inspirujące. Oby i tak się stało z przesłaniem *Libido romantico*.

Niezwykle istotna jest w tym spektaklu obecność seksuologa badającego życie erotyczne osób z niepełnosprawnościami. Uwagi, komentarze, relacje z badań rozszczelniają narrację, wyrrywają ją z ramy wypowiedzi tylko i wyłącznie artystycznej. Wytrącają oręż tym wszystkim, którzy chcieliby tu dostrzec indywidualne historie artystów o niespełnionym życiu. Dzięki performatywnej obecności Kijaka, w *Libido romantico* nauka i sztuka łączą się, by wspólnie mówić o człowieku w jego całości: w wymiarze biologicznym – w tym seksualnym – indywidualnym i społecznym. Ta całość w przypadku

osób z niepełnosprawnościami obejmuje te same obszary. Tyle tylko, że sposób realizacji potrzeb i marzeń na każdym z tych planów jest dla nich o wiele trudniejszy i to przede wszystkim ze względu na niską świadomość społeczną.

Szlagiery muzyki popularnej (*Liberty* Al Bano i Rominy Power, muzyka Jamesa Hornera z filmu *Titanic*, *I'm Your Man* Leonarda Cohena, *Get Sexy* Sugababes) i projekcje wideo nie tylko wzbogacają tkanę przedstawienia. Stają się też „tworzywami tnącymi” zmieniającymi wymiar, rytm, niekiedy temperaturę i energię akcji. Innym razem łączą się w zaskakujące sploty, w których działanie aktora czy aktorki, tekst Mickiewicza, obraz filmowy i muzyczny przebój owocują kompozycyjnym majstersztykiem (filmowy obraz mężczyzny pod prysznicem, tekst Aleksandry Skotarek i fragment *Świtezianki*) zdolnym ukazać wielowymiarowe doświadczenie życia, migotliwe, widowiskowe, o bujnych formach.

Struktura spektaklu przypomina sieć złożoną z ogniów, „oczek”, w której kameralne interakcje, oddzielne sekwencje z udziałem dwójki, rzadziej trójki aktorów przechodzą jedna w drugą, wprowadzając nowe tematy i konteksty. Pod względem siły scen kluczowe są trzy monologi. Aleksandra Skotarek w litanijnej formie wyraża cierpienie spowodowane niemożliwością związku z normalnym mężczyzną. „Moje serce nie mówi tak jak moja mama” – punktuje pełna złości i żalu zbuntowana aktorka. Jej miłosne niespełnienie przynosi ból fizyczny, który dosłownie ścina z nóg. Z kolei rozmowa Magdaleny Świątkowskiej z dziećmi, których nigdy nie urodziła, porusza w inny sposób: „Mam Downa. Powiedziałam sobie w głębi, że nie mogę przyjąć dzieci, ale moim marzeniem jest przyjąć je. [...] Mama jest z wami, czekałam tu na was długo. To ten ogród [...] sprawia, że jesteście. Tutaj mogę was mieć. Chodźcie do mnie. Jestem waszą mamą, [...] czekałam na was...”. Monologi

aktorek tworzą równocześnie opowieść o sile teatru – miejsca, w którym w wymiarze fizycznym może wydarzyć się to, co gdzie indziej niemożliwe. Z kolei ostatni monolog Remigiusza Kijaka opowiada historię ojca dorosłego syna z głęboką niepełnosprawnością, który stoczył zwycięską walkę z własnymi przesadami, by wesprzeć syna w zaspokojeniu jego potrzeb seksualnych.

Elementem, który w kompozycji spektaklu działa na widzów w sposób szczególny, są obrazy stworzone dzięki obecności aktorów – oniryczne, czasem hipnotyczne, spajające elementy romantyczne z satyrą i surrealizmem. Przypominają sekwencje z filmów Federica Felliniego. Takim obrazem jest działanie Erosa/Kupidyna (Piotr Sakowski), który ubrany w bufiaste, mocno marszczone czarne majtki, białą kryzę, buty na niewielkim obcasie, niczym z XVIII wieku, zaopatrzony w różowe skrzydła i szczotkę na kiju porządkuje ten świat i rozporządza nim. Bywa reżyserem, obserwatorem i komentatorem zanurzonym w tej rzeczywistości, a równocześnie jakby poza nią. Konkretny, a zarazem jakby niedookreślony, przybiera różne formy (przeobrażony na chwilę w hermafrodytyczną postać ubraną w suknię wieczorową wkracza wśród widzów). Jego sposób ruchu, który stał się dla Wisły Niciei inspiracją do zaprojektowania zjawiskowego kostiumu, sam w sobie jest spektaklem. Obecność Sakowskiego na scenie w trudny do określenia, ale bardzo wyrazisty w doświadczeniu sposób zmienia przestrzeń, trafnie koresponduje z działaniem erotycznej siły.

W świecie *Libido romantico* wszystko ulega permanentnej transformacji. Oniryczna postać Magdaleny Świątkowskiej, ni to kobieta, ni to syrena, zaczyna energicznie tańczyć w rytm piosenki *Get Sexy*, wznosić odważne okrzyki: „Moja macica to lamparcica” i prowokacyjnie odpowiadać na marzenia Aleksandry Skotarek – „Być w związku z normalnym facetem, czyli

z nikim. Nicolas Cage, Harry Potter, Pierce Brosnan, Leonardo DiCaprio, bracia Mroczkowie, James Bond, Daniel Craig...". Postać onieśmiałego mężczyzny grana przez Daniela Krajewskiego, w relacji z Jeleniem (Aleksander Orlński) odkrywa dzikość miłości zdolną spłoszyć nawet zwierzę. Chwilę później Krajewski pragnienie rzekomej miłości łączy z pogroźkami i szantażem. Z kolei postać Barbary Lityńskiej, znającej życie sceptyczki zdystansowanej wobec miłości („Oni nie przyszli cię kochać, oni przyszli cię oglądać” – mówi do zakochanego w widzach Jelenia) i seksu („Seks też jest przekłamany”) wnosi do przedstawienia temat bólu fizycznego („Trzeba chodzić, aż ból minie”). Z tego doświadczenia w połączeniu z doświadczeniem niespełnionej miłości rodzi się niezwykle interesująca pod względem literackim scena finałowa inkrustowana wulgaryzmami, zarazem przejmująca i komiczna.

Ważnym elementem przedstawienia jest intrygująca, zakomponowana z dbałością przestrzeń, złożona z kilku miejsc gry. Jedna z dwóch scen wewnętrznych ustawionych w głębi odsłania arsenał erotycznych gadżetów, druga duży plakat z atrakcyjnym męskim ciałem. Pomiedzy „mansjonami” zawisła dekoracyjna tkanina w formie anatomicznie przedstawionego serca. „Patrz w serce” – tak mogłoby brzmieć jedno z przesłań spektaklu. Podczas przedstawienia serce staje się bowiem ekranem, na którym wyświetlane są obrazy niczym senne wizje. Na zakończenie jednego z nich Aleksandra Skotarek, otulona w serce jak w kołdrę, daremnie próbuje przekroczyć ramę filmowej rzeczywistości.

Obok kanapy umieszczonej na środku sceny ustawiono mikrofon, do którego wykonawcy oraz jeden z widzów wypowiadają teksty Mickiewicza. Stojące nieopodal designerskie krzesło w kształcie ust intryguje wysuwającym na wiele metrów językiem z różowej lśniącej tkaniny. Białą elegancką wannę

otacza sztuczna trawa, zioła i olbrzymi kwiat. Mikrokosmos rodem z *Calineczki* przynosi informację, że przyjrzenie się pewnym tematom wymaga wejścia w głąb. Przeciwna strona sceny łączy atrybuty kawiarni i garderoby z eleganckimi strojami. Część aktorów nosi podobne kostiumy – wieczorowe suknie, futro, szpilki, białą koszulę, inni skórzane spodnie czy glany. Szczególna dbałość o materialną formę spektaklu intensyfikowała jego sensualność, a równocześnie odpowiadała znaczeniu poruszanego tematu.

Wielość miejsc pełni również funkcję dramaturgiczną. Nie tylko informuje o różnorodności światów doświadczeń miłosnych, ale zachęca do ich penetrowania. Ta, która topiła się z miłości, przechodzi do sex shopu, z kolei ten, który randkował przy kawie, kończy na kanapie. Dodatkową przestrzenią jest widownia. Aktorzy przybliżają się do widzów (Piotr Sakowski w sukni wieczorowej, długich rękawiczkach i butach na obcasach przechodzi przy ich pomocy na szczyt schodów), ale także zapraszają ich na scenę. Próby nawiązania bezpośrednich relacji z widzami przybierają formę wezwania, jak wypowiedane z podnieceniem przez Maję Kowalczyk słowa: „Tutaj. Tutaj. Tutaj połów. Usta do ust przyciśnij”, połączone z gestami wskazywania piersi, pośladków i łona. Z kolei Aleksander Orlński, składając widzom wyznanie miłosne, prowadzi z nimi rodzaj gry: „Moi ludzie [...], którzy jesteście najbliższymi mi osobami. [...] Zakochałem się w was od pierwszego wejrzenia. [...] Serdecznie zapraszam, polecam, zachęcam do wzięcia udziału w zakochaniu się we mnie jako aktorze. Czy te brawa są wyrazem miłości do mnie? Tylko tyle braw? Tylko tyle miłości?”. Aktor nie tylko prowokuje widzów, ale wskazuje na podobieństwo między teatrem i miłością. Istotą obu fenomenów jest przecież doświadczenie transformacji. Monolog Orlńskiego skierowany do widzów pełni funkcję dialogu. „Mogę dla was zagrać wszystko. Mogę spełnić wasze pragnienia. Czego pragniecie? Lubię męskich aktorów, a wy? Może być Leonardo DiCaprio? Rose, Rose jesteś tu?”. Dzięki

teatrowi Orlński nie tylko staje się Jackiem Dawsonem – postacią graną przez DiCaprio, a Barbara Lityńska jego ukochaną Rose, ale ich miłość uobecniona na scenie wydaje się bardziej poruszająca i czulsza niż w filmie *Titanic*.

Również Remigiusz Kijak nawiązuje bezpośrednią relację z widzami. Zadawane im indywidualnie pytania i uzyskiwane w trakcie spektaklu odpowiedzi stanowią jak gdyby dalszy ciąg prowadzonych przez naukowca badań z osobami z niepełnosprawnością intelektualną nad obrazem normalnego mężczyzny. Odpowiedzi udzielone w czasie dwóch przedstawień, w których uczestniczyłam, były bardziej przewidywalne...

Libido romantico, jedno z najważniejszych przedstawień granych w ostatnim czasie na polskich scenach, stawia problem potrzeb seksualnych postrzeganych nie tylko jako wyraz fizjologii, ale jako przejaw przynależącej wszystkim ludzkim istotom energii życiowej. Również w przypadku osób z niepełnosprawnościami potrzeby te nie są dysfunkcją, którą należy zignorować, ukryć czy wyciszyć. Podczas gdy w Polsce nadal odmawia się osobom z niepełnosprawnościami prawa do życia erotycznego, w Holandii mogą one liczyć na pomoc asystentów seksualnych – dowiadujemy się z relacji Kijaka w przedstawieniu. *Libido romantico* jest nie tylko wyrazem niezgody na sytuację w naszym kraju, ale niezapomnianą podróżą po krainie miłości erotyczno-romantycznej. W tym spektaklu po raz kolejny Teatr 21 dowodzi, że wszyscy należymy do jednego świata. Podobnie doświadczamy bólu odrzucenia, smutku w obliczu niespełnionej miłości, równie druzgocząca bywa niemożliwość zaznania macierzyństwa czy ojcostwa w sytuacji, w której pragnie się narodzin dziecka, podobnie uszczęśliwia radosna bliskość i odwzajemniona miłość.

Na koniec chcę powiedzieć o pewnym paradoksie. Polega on na tym, że w

spektaklu o seksualności osób z niepełnosprawnościami, tak precyzyjnie skomponowanym i zagranym, nie dostrzegam niepełnosprawności, widzę aktorów. Ich kunszt sprawia, że oddzielająca nas maska spada, dostrzegam ludzi dokładnie takich jak ja. W imię jakiego strachu miałabym odcinać ich od życia, które w nich pulsuje?

Wzór cytowania:

Hasiuk, Magdalena, „*Libido romantico*” rodem z *Felliniego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/libido-romantico-rodem-z-felliniego>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Magdalena Hasiuk – adiunktka w Instytucie Sztuki PAN, członkini zespołu naukowego realizującego grant NCN „Teatr Węgałty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych”. Autorka książek: „*Okrutnie dziwna strona*” świata. Wokół teatru więziennego (2015) oraz *Teatr Słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców* (2016). Współredagowała *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii* (2017) oraz *Gangliony pękają mi od niewyraźnych myśli...* (2019).

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/libido-romantico-rodem-z-felliniego>

didaskalia

gazeta teatralna

Repertuar

Zaproponuj swoje ciało

Katarzyna Lemańska

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie

Łatwe rzeczy

reżyseria i tekst: Anna Karasińska

premiera: 4 grudnia 2021

W *Łatwych rzeczach* Anna Karasińska zaprasza do współtworzenia spektaklu dwie gwiazdy olsztyńskiej sceny i stawia im aktorskie zadanie. Irena Telesz-Burczyk i Milena Gauer mają po prostu być – istotna jest ich obecność, prywatne ciało na scenie. W scenariuszu, wypracowanym podczas prób, kwestie opisane są imionami aktorek, a duża część z nich, nagrana wcześniej, pada z offu. W trakcie pięćdziesięciminutowego przedstawienia, opartego głównie na aktorskich monologach, reżyserka próbuje sproblematyzować – na podstawie doświadczenia artystek – kategorię ciała na scenie, zarówno tego teatralnego, wyobrażonego (przez reżysera, w roli), jak i prywatnego. Taka realizacja, charakterystyczna dla twórczości Anny Karasińskiej, która bada obecność aktorów i widzów, w repertuarze Teatru im. Stefana Jaracza jest wywrotowa.

Podobnie jak poprzednie spektakle reżyserki, i ten charakteryzuje prostota formalna. Karasińska przygląda się obecności (i widzialności) ciała na scenie za pomocą gry światła – aktorki są często w cieniu, podczas gdy widownia pozostaje cały czas oświetlona. Przedstawienie przez pierwsze dwadzieścia minut toczy się niemal w ciemności. Z prawej strony, przy słabym świetle, siedzi w sukni balowej Irena. Osiemdziesięciodwuletnia aktorka ocenia swoją karierę przez pryzmat własnego ciała – ma rude włosy, lekki garb, odstające uszy, ale obfity biust. To dzięki głębokiemu dekolтови i zgrabnym nogom grała amantki, chociaż w swojej opinii nigdy nie była piękna. Zaskoczyła rozbieraną rolę w *Kartotece* w reżyserii Krzysztofa Rościszewskiego (w spektaklu nie padają nazwiska) w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu z 1973 roku, w której wystąpiła nago na scenie. Irena wspomina wstyd, jaki czuła wtedy i strach przed reakcją widzów. Dzisiaj trudno jej pokazywać ciało, z którego emanuje starcza bezsilność.

Przez pierwsze minuty przedstawienia, kiedy z głośników płynie głos Ireny, Milena stoi z lewej strony sceny. Pod ścianą ustawione są rekwizyty, z którymi będzie grała – bo zazwyczaj dostaje proste zadania aktorskie, tytułowe łatwe rzeczy. Fikuśną zmiotką strzepuje kurz z kurtyny, bawi się chusteczką, zakłada na czarne body balową suknię, nalewa do porcelanowych filiżanek herbatę. Publiczność prawie jej nie widzi, może tylko podejrzewać, że aktorka odgrywa swoje olsztyńskie role. Scharakteryzuje je później jako kobietę sexy, zakochaną, gapę, zaradną, nieszczęśliwą, w rozpacz.

Różnica wieku między aktorkami, wynosząca ponad czterdzieści lat, umożliwiła Karasińskiej stematyzowanie, jak sposób postrzegania kobiecego ciała w polskim teatrze zmieniał się przez ostatnie półwiecze. Telesz w latach siedemdziesiątych była prekursorką scen topless w polskim teatrze

(komplementowanych przez męską widownię: „tę to kiedyś zastrzelą guziki z rozporków”). Kiedy Gauer studiowała, w szkole teatralnej eksponowanie ciała było już powszechne. Sama, w przeciwieństwie do koleżanek, nie wystąpiła nigdy tylko w staniku, bo jej zdaniem wykładowcy uważali ją za mało zgrabną. Piersi po raz pierwszy pokazała dopiero w Olsztynie i przylgnęła do niej opinia, że nie ma oporów, żeby się rozebrać. Ironizuje, że kiedy gra w repertuarze eksperymentalnym, to musi się obnażać. Czasami to trudne, ale ma to wkalkulowane w zawód, podobnie jak pocałunki ze scenicznym partnerem.

Łatwe rzeczy to kolejny spektakl z udziałem Gauer, w którym olsztyńska artystka zajmuje się instytucjonalną krytyką sposobów kobiecej reprezentacji. Aktorka problematyzowała te kwestie we wszystkich projektach współtworzonych z Weroniką Szczawińską – na przykład w *Ciotuni* zrealizowanej w 2015 roku w Instytucie Teatralnym czy w *Czasie porzucenia*, zaprezentowanym w olsztyńskim teatrze w tym samym sezonie co *Łatwe rzeczy*. U Karasińskiej występuje jako przedstawicielka intelektualnego uobecnienia ciała na scenie – w przeciwieństwie do Telesz, dla której aktorstwo zasadza się w ciele. Reżyserka specjalnie dla Gauer napisała dwie sceny, o których z offu aktorka pokrótce opowiada. Jedna jest o Maszy, której ręce i nogi odmówiły posłuszeństwa i robiły, co chciały. Milena puentuje, że to bajka o kimś, kto nie widzi swojego ciała, więc jego własne ciało się na nim mści. Ta anegdota (Gauer nie gra tej sceny) pełni istotną rolę w koncepcji spektaklu. Masza to Milena, która nie lubi swojego ciała, chociaż bez oporów je eksponuje, ale Gauer stwierdza wcześniej, że wszystko, co pada ze sceny, to słowa napisane przez kogoś innego, nienależące do aktorki (w *Łatwych rzeczach* jako autorka scenariusza widnieje tylko Karasińska). W innej scenie Milena mówi, że to reżyser decyduje, „czy widz coś rozumie, czy nic nie rozumie”. Jeśli to drugie, to

aktorka musi widzowi wszystko pokazać. I Gauer prezentuje drugą z napisanych dla niej scen: jej ciało to meteoryt, który spadł i rozbił się na kawałki. „A meteoryt no to wiadomo, to są takie kamienie jak pumeks. I jeden z tych kamieni to jest moje smutne serce”. Aktorka w ciemności kładzie się skulona, przyciskając do brzucha coś, co może być kamieniem. Scenę tę powtórzy później w pełnym świetle.

Dyferencję między tym, co sceniczne a prywatne, Karasińska buduje za pomocą tego, co widoczne i niewidoczne (scena zaciemniona a użycie świateł), nażywe i zapośredniczone (głos z offu i kontakt aktorek z widzami), teatr tradycyjny i nowoczesny. Gauer i Telesz – także z uwagi na różnicę wieku – mają różne podejście do tego, jaki powinien być teatr (takie kwalifikacje są ostatecznie w spektaklu wyśmiane). Milena odrzuca wiersz i emocjonalne podejście do budowania roli, Irena reprezentuje warsztat żywego słowa, oparty na poprawnej dykcji, emisji głosu, interpretacji wiersza przez ciało. Starsza aktorka dobitnie mówi: „to ciało przeżyło różne odsłony, aż w końcu jest w takiej sytuacji, że nie ma tych wszystkich postaci. Tylko jest ono, to ciało, Irena”. Zastrzega się jednocześnie, że czuje się bez roli bezsensownie, kiedy musi odsłonić siebie prywatnie. Tylko że na scenie – wbrew swoim skromnym, wstydliwym deklaracjom – czuje się bardzo pewnie. Trudno nie odnieść wrażenia, że Telesz kreuje rolę Ireny, bawiąc się zadaniem postawionym przez reżyserkę. Nie widziałam co prawda zbyt wielu ról olsztyńskiej seniorki, ale ze sprawdzonych źródeł słyszałam o jej temperamencie aktywnej społeczniczki i kobiety czynu. Opanowana Telesz, w pełnej godności postawie, opowiadająca o wstydzie i definiująca swoje ciało jako atrybut emploi amantki, nie przypomina Ireny, która mówi o sobie: „Dawniej z czymś mogłam walczyć, coś zmieniać na świecie. A w tej chwili jestem bezsilna już na starość. Już z tego ciała też nie ma żadnej korzyści. Ja już parę razy myślałam, dobra, to ja się podpalę. [...] To się jeszcze to moje

ciało na coś przyda”.

Łatwe rzeczy opierają się na subtelnej grze między sceniczną prywatnością aktorek a ich, jak na potrzeby spektaklu zakładam, prawdziwym i osobistym stosunkiem do postaci Ireny i Mileny. Telesz zastanawia się, czy po jej śmierci będzie można zatrudnić dublerkę. Kto zagra to, „że ja jestem mną, jeśli to nie będę ja. Że jestem brzydka, ruda?”. To ważne pytanie, ponieważ zawiera sugestię, że to za sprawą ciała wykonawczyń ten spektakl jest unikatowy. To w ciele, a nie w deklaracjach aktorek, że nie są na scenie w roli, konstytuuje się owa prywatność, przełamująca teatralny wymiar spektaklu.

Krytyczna strategia Karasińskiej polegała na wspólnej pracy nad scenariuszem, w którym aktorki podzieliły się swoimi refleksjami na temat ciała i jego scenicznej przydatności. Ocena ciała i jego roli w przekazywaniu treści (co często sprowadza się do obsadzania ról po warunkach) towarzyszyła obydwu artystkom od szkoły teatralnej przez długoletnią praktykę zawodową, którą w przypadku Telesz można liczyć od końca lat sześćdziesiątych. Krytyce podlega więc i system szkolnictwa artystycznego, które klasyfikuje ciało i sankcjonuje je jako nośnik treści erotycznych, jak i rodzima scena obu aktorek. *Łatwe rzeczy* mają jednak także wymiar wyzwalający. Mocnym, niehierarchicznym działaniem jest oddanie przez reżyserkę głosu aktorkom w scenach improwizowanych (doliczyłam się czterech), w tym w ostatniej. W zakończeniu na jasno oświetlonej scenie artystki siadają do podwieczorku: są herbata i tort. Milena rozbiera się do naga, Irena pozostaje w kostiumie. Będą jeść ciasto (jadły kiedyś nawet kurczaka) tyle czasu, ile zapragnie Milena – ona dzisiejszego wieczoru decyduje, kiedy kończy się spektakl. Telesz dłubie w deserze, a Gauer je łapczywie rękami. Urzeczywistnia swoje marzenie, że znowu z dziecięcym

zapałem nałoży sobie na talerz i zje tyle, ile chce, a nie tyle, ile by wypadało. To, o czym rozmawiają przy posiłku, jest mało istotne. Liczy się ich obecność. Ich ciała. Ciała, które istnieją na scenie na ich warunkach.

Wzór cytowania:

Lemańska, Katarzyna, *Zaproponuj swoje ciało*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/zaproponuj-swoje-cialo>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Katarzyna Lemańska – absolwentka edytorstwa i wiedzy o teatrze UJ. Stała współpracowniczka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”, „Dialogu” i „Performera”. Członkini Komisji Artystycznej 26. i 28. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/zaproponuj-swoje-cialo>

didaskalia

gazeta teatralna

Repertuar

Ciała polityczne

Tomasz Raczkowski

TR Warszawa

Michel Marc Bouchard

Tom na wsi

reżyseria: Wojtek Rodak, dramaturgia: Szymon Adamczak, scenografia, reżyseria światła: Katarzyna Pawelec, kostiumy: Marta Szypulska, muzyka: Karol Nepelski, choreografia: Wojciech Grudziński, przekład z francuskiego na angielski: Linda Gaboriau, przekład z angielskiego na polski: Jacek Kaduczak

premiera: 24 kwietnia 2022

Wszystko jest polityczne – nie jest to stwierdzenie ani nowe, ani odkrywczе, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki. Warto jednak regularnie powtarzać (zarówno sobie samym, jak i innym) to zdawałoby się wyświechtane zawołanie, bywa ono bowiem często otrzeźwiające – pomaga zachować higienę poznawczą i nie tracić z oczu wszechobecnego uwikłania tego, co prywatne, w to, co publiczne. Nieważne, jak bardzo będziemy odwracać wzrok, jak głęboko wejdziemy w pozornie nienaznaczone światopoglądowo role i jak głęboko przekonamy samych siebie o własnej neutralności, od upolitycznionego tu i teraz nie ma koniec końców ucieczki. Mniej więcej

takie myśli towarzyszyły mi zaraz po spektaklu Wojtka Rodaka w TR Warszawa. Nie dlatego, że jego obejrzenie zbiegło się niemal dokładnie z ogłoszeniem protestu zespołu teatru przeciw dyrekcji. I nie tylko nawet dlatego, że tekst Michela Marca Boucharda zogniskowany na tematyce gejowskiej wystawiony został w Polsce AD 2022. *Tom na wsi* wywołuje refleksję o polityczności na głębszym poziomie, zarówno bezpośrednio poprzez samą swoją treść, jak i jej obudowanie inscenizacyjnymi kontekstami.

Adaptowany przez Wojtka Rodaka i Szymona Adamczaka tekst Boucharda opowiada o wkroczeniu obcego w poukładany, żyjący swoją rutyną świat i jego konfrontacji z zastaną, niebezpieczną rzeczywistością. Obcym jest tytułowy Tom, owym światem – rodzinna miejscowość jego tragicznie zmarłego partnera. Chłopak przybywa, by wziąć udział w pogrzebie najbliższej mu osoby i rodzinnej żałobie. Na miejscu odkrywa jednak, że rodzina ukochanego bynajmniej nie wie ani kim on jest, ani też, że zmarły był gejem. Oczekiwali raczej odwiedzin Sary, z którą rzekomo był związany. Tom wchodzi więc w rolę „kolegi”, brnąc w kłamstwa na temat zarówno partnera, jak i samego siebie. Stopniowo wokół przebywającego w otoczeniu krów, dojarek i wiejskiego bezczasu Toma nawarstwiają się kolejne poziomy osaczenia, a on sam zmuszony jest grać z gospodarzami w dziwaczną grę, stając się jakby substytutem osoby, której nigdy tak naprawdę nie było, która zostawiła ten świat za plecami. Ambiwalentne zażyłości Toma z matką zmarłego, jego starszym bratem Francisem, z niezręcznych interakcji z cudzymi krewnymi przeradzają się w mgławicę kłamstw, niedopowiedzeń, mrocznych tajemnic i przemocy, budując perwersyjne, oblepiające głównego bohatera więzienie.

Główny ciężar dramaturgii *Toma na wsi* spoczywa na rozbudowanych

dialogach i interakcjach między postaciami, które ruchem i rekwizytami przeobrażają statycznie zaaranżowaną scenę w kolejne miejsca akcji: kuchnię, podwórze, stodołę. Najwięcej dzieje się między Tomem i Francisem – to ich sceny, w których jedność czasu i miejsca przełamywana jest onirycznymi refleksjami, napędzają psychologiczno-seksualną energię spektaklu, to w nich przedstawione zostaje najbardziej bezpośrednio przenikanie heteronormatywnej przemocy i emocjonalnego uzależnienia, które paraliżują Toma. Na taki efekt pracuje eksploatowanie przez twórców zestawienia raczej miękkiej, zmysłowej fizyczności Mateusza Górskiego (Tom) z proletariacką twardością i drapieżnością Jacka Belera (Francis). Tak obsadzonym aktorom udaje się oddać wpisaną w relację bohaterów mieszankę groźby, odrazy i wzajemnego magnetyzmu. Zderzenie – metaforyczne i dosłowne – ich pochodzących z różnych porządków ciał uwiarygadnia fundamentalną konfrontację dwóch światów i wpisaną w to spotkanie dysproporcję siły, stanowiącą dla jednej ze stron fizyczne zagrożenie. Rodak eksploruje psychologiczne meandry obopólnego strachu – homofobicznego lęku przed odmiennością oraz strachu homoseksualnego „ja” przed normatywnym porządkiem, pokazując zmagania wewnętrzne obydwu, ale też nie dając nam zapomnieć o istniejącej pomiędzy Tomem a Francisem asymetrii pozycji siły.

Do dość wiernie przenieszonego na scenę tekstu Boucharda Rodak dodaje obszerne cytaty z raportu *Cała siła, jaką czerpię na życie. Świadectwa, relacje, pamiętniki osób LGBTQ+ w Polsce* (wyd. Karakter 2022), odczytane przez aktorów w emocjonalnej kulminacji. W połączeniu z zamieszczonymi w programie fragmentami tekstów na temat homoseksualności i homofobii, ustawia to zaangażowany wydźwięk spektaklu jako zogniskowanego na krytykę społecznej opresji wobec odmienności od heteronormy. Taka oprawa dopowiada do historii Toma dosadne konteksty, które choćby w ekranizacji

autorstwa Xaviera Dolana (2013) pozostawały raczej w sferze aluzji. Rodak odważniej wskazuje, że przemoc dotyka nie jakichś hipotetycznych ludzi gdzieś daleko, ale prawdziwe osoby obok nas. Wplatając w spektakl świadectwa prawdziwych osób dotkniętych przemocą, reżyser czyni z fabuły spektaklu reprezentację szerszego problemu, nadając mu uniwersalny wydźwięk, przy jednoczesnym mocnym zakorzenieniu w społecznym tu i teraz.

To przełamanie, mocno sprowadzające *Toma na wsi* do lokalnego i bieżącego kontekstu, nie do końca synchronizuje się z zachowawczym pozostawieniem Bouchardowskiego umiejscowienia akcji w kanadyjskim Quebecu. Rodak nie decyduje się, by zmienić Toma na Tomka, Francisa na Franka, a oryginalną dychotomię między dwujęzycznym Montrealem a francuskojęzyczną prowincją zastąpić opozycją Warszawy i polskiej wsi. Padające ze sceny nawiązania do społecznych realiów bliskich autorowi tekstu, ale już mniej twórcom spektaklu i jego polskim widzom, podobnie jak obco brzmiące imiona, wypadają raczej sztucznie, wprowadzając niepotrzebny chaos na poziomie odbioru historii, która stoi jakby w rozkroku między zaangażowanym profilem a konwencjonalną interpretacją zachodniego tekstu. Razi to zwłaszcza w zestawieniu ze stricte lokalnymi inklinacjami wprowadzanymi przez cytaty z *Całej siły...* – umiejscowienie akcji „tam” i sprofilowanie wobec jej „tu” sprawia wrażenie dość mechanicznego łączenia dwóch elementów, które choć pokrewne, są jednak dosyć różne i które należałoby dopiero połączyć w spójniejszą całość.

Równocześnie zachowanie kanadyjskiego kontekstu kulturowego i tworzona przez niego sztuczność służy za bezpiecznik dla całej inscenizacji, rozbrajając pojawiające się w jej obrębie stereotypizacje. Widziana oczami „geja z dużego miasta” prowincja jest, cytując luźno, brudna, brutalna i

odpychająca, równocześnie nęcąc fantazmatem sielskości i spokoju, w czym realizuje się istniejący przede wszystkim w mieszczańskich wyobrażeniach dualizm wiejskości. Podobnie sama postać Toma pociągnięta jest miejscami nieco przerysowaną kreską (Górski podgrywa od czasu do czasu figurę zmanierowanego, „przeziętego geja”), w opozycji do personifikującego wizerunek chłopaka z marginesu Belera. W tym elemencie zresztą najbardziej rzuca się w oczy kontrast inscenizacji Rodaka i filmowej wersji Dolana – tam zarówno grany przez reżysera Tom, jak i Francis (Pierre-Yves Cardinal) są w gruncie rzeczy dość podobni fizycznie. W innym ubraniu Francis gładko wtopiłby się w tłum w montrealским klubie i na tym opierała się w dużej mierze rodząca się między mężczyznami więź, co podkreślało u Dolana arbitralność miejsc w społecznej układance i konwencjonalność opresji. W wersji Rodaka dwa światy – miasto i prowincja, mieszcuch i farmer, gej i homofob – są mocno rozdzielone wizualnie, somatycznie, postawione naprzeciw siebie jako antytezy. Relacja Toma i Francisa opiera się zaś raczej na mrocznej fascynacji innością niż na poczuciu bliskości. Rodak idzie więc w kierunku wyrazistej stylizacji, rysując prowincję jako konserwatywnie wrogą wobec odmienności przestrzeń, w której bohater konfrontuje się z mrocznym id. Wieś jednak nie jest polska, a kanadyjska, mimo że wybrzmiewają w niej polskie świadectwa ofiar przemocy. Powstała w ten sposób niespójność zdejmująca ze spektaklu ciężar dosłowności i wytwarza interesujące zawieszenie *Toma na wsi* między opowieścią o społecznym konkrecie a próbą budowania uniwersalnego obrazu doświadczenia przemocy ze względu na seksualność.

Można tu dostrzec analogię pomiędzy drogą głównego bohatera i samego reżysera. Tak jak pierwszy nie może uciec od tabu swojej tożsamości, koniec końców będąc przez nią warunkowany nawet w pozornie neutralnym światopoglądowo doświadczeniu żałoby, tak Wojtek Rodak na poziomie

języka teatru balansuje pomiędzy uniwersalizującą reprezentacją problemu homofobii a przetwarzającymi stereotypy konwencjami przedstawiania homoseksualności, męskości i prowincji. Ostatecznie *Tom na wsi* jest opowieścią o niemożności ucieczki od kontekstów i nieuchronnym wdarciu się polityczności do życia. Spektakl Rodaka pokazuje, jak intymność, myśli i cielesność stają się kwestiami publicznymi, włączanymi w grę konwencji, norm i pozorów i poddawany przekrojowej społecznej ocenie. Każdy element rzeczywistości, każda perspektywa i każda tożsamość jest ostatecznie powiązana z całą siecią społeczno-politycznych zależności, niezależnie od tego, jak bardzo by chcieć się od nich zdystansować.

Wzór cytowania:

Rackowski, Tomasz, *Ciała polityczne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ciala-polityczne>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Tomasz Rackowski – 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/ciala-polityczne>

didaskalia

gazeta teatralna

Repertuar

Sprawa Eatherly'ego

Jan Karow

Nowy Teatr w Warszawie

Uśmiechnięty

na podstawie książki *No more Hiroshima. Korespondencja lotnika znad Hiroszimy Claude'a Eatherly'ego z Güntherem Andersem*

reżyseria: Jagoda Szalc, dramaturgia: Paweł Mościcki, scenografia: Natalia Giza, kostiumy: Maja Skrzypek, muzyka: Teoniki Rozynek, światło, wideo: Przemysław Brynkiewicz, animacje: Maria Porzyc

premiera: 9 czerwca 2022

Decyzją Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Administracji we wrześniu tego roku do komend powiatowych Państwowej Straży Pożarnej przekazano tabletki zawierające jodek potasu. Przygotowania do dystrybucji tego środka – stosowanego w razie zagrożenia radiacyjnego – miały związek z doniesieniami o walkach toczących się niebezpiecznie blisko Zaporoskiej Elektrowni Atomowej, największej tego typu siłowni w Europie. Równocześnie Władimir Putin straszy Ukraińców i wspierający ich świat zachodni użyciem broni jądrowej. A jeszcze nie tak dawno trudno było się spodziewać, że tego rodzaju zagrożenie może w ogóle pojawić się w pobliżu

polskiej granicy. Tymczasem konflikt eskaluje, a groźba nuklearnej katastrofy jest od kilkunastu tygodni realna.

W takich okolicznościach obejrzałem *Uśmiechniętego*. Inspiracją dla reżyserki Jagody Szalc i dramaturga Pawła Mościckiego była książka *No more Hiroshima*. To korespondencja między Claude'em Eatherlym, oficerem amerykańskiego lotnictwa, który przeprowadził rozpoznanie pogodowe przed zrzuconiem bomby na Hiroszimę, a Güntherem Andersem, niemieckim filozofem żydowskiego pochodzenia, pacyfistą, prekursorem ruchu antyatomowego. Szalc i Mościcki doprowadzają na małej scenie Nowego Teatru w Warszawie do ich spotkania, które w rzeczywistości nie miało miejsca. Ta znajomość, chociaż trwała przez lata, nigdy nie wykroczyła poza wymiar epistolarny.

Scenografia Natalii Gizy imituje plan filmowy. Jest duże tło do green screenu, kamera na statywie, ekran do projekcji, konsola do realizacji dźwięku oraz zastawiony luźno porozrzucanymi kartkami, kubkami po kawie, długopisami i masą innych rzeczy stolik. Trwają próbne zdjęcia do *Smiling Boy*. Zapanować nad wszystkim próbuje Drugi Reżyser (Grzegorz Falkowski), a utrudniają mu to Charakteryzatorka (Anna Krotoska), Dźwiękowiec (Jan Dravnel), Operator (Mateusz Więclawek) oraz Klapserka (Wioletta Kopańska). Członkowie ekipy komunikują się za pomocą krótkofalówek, z offu z rzadka słychać komentarze nieszczególnie zainteresowanego Reżysera (głos Andrzeja Chyry), który nadzoruje jednocześnie kilka projektów. W tym rozgardiaszu, przerywanym rzucanymi przez Drugiego Reżysera żartami, pojawia się Maciek (Maciej Miszczak), niedoświadczony aktor, który stara się o rolę Claude'a Eatherly'ego – to on ma być bowiem bohaterem filmu *Smiling Boy*. Wyraźnie widać, że w przeciwieństwie do pozostałych sposób działania na planie nie są Maćkowi dobrze znane. Porusza się ostrożnie, nie do końca

rozumie większość poleceń, i jak się okazuje, nigdy jeszcze nie pracował z green screenem. Ekipa zbyt nie przejmując się tym i następują próby nakręcenia kolejnych ujęć z wykorzystaniem kilku szablonowych, dobieranych bez większego namysłu sztucznie wygenerowanych tła, jak nadmorska plaża czy las.

Tempo działań jest dość intensywne, co ma oddać nastrój typowy dla planu zdjęciowego. Tę czytelną sytuację stopniowo zaczyna jednak przenikać tajemnica. Po ścianach od czasu do czasu porusza się plama światła, na której wszyscy zatrzymują wzrok. Do efektów specjalnych wkradają się zakłócenia. Obraz kręcony na żywo na scenie miesza się z wcześniej przygotowanymi zdjęciami. Przykładowo foyer Nowego Teatru gra kantinę, do której już po swojej misji przychodzi Eatherly i gdzie spotyka znajomego żołnierza (w epizodycznej roli Krzysztof Zarzecki). Chociaż spoza kadru docierają okrzyki radości, Claude wcale się nie cieszy.

Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, kiedy nagranie się kończy i na scenę wchodzi zagadkowa postać, od stóp do głów zakryta obcisłym kombinezonem w tym samym kolorze, co ekran green screenu. Rozmawia z Maciem. Początkowo można mieć wrażenie, że to głos jego sumienia, lecz po pewnym czasie staje się jasne, że to Günther Anders, korespondencyjny przyjaciel Eatherly'ego (w tej roli również Mateusz Więclawek). Ich rozmowy mogą również skłaniać do przypuszczenia, że Maciek wcale nie jest „po prostu aktorem”, za którego się podaje, tylko Eatherlym.

Tę skomplikowaną postać Maciej Miszczak gra bardzo przekonująco. Potrafi sprawić, że znaczenie mają dylematy zarówno moralne – Eatherly męczy się bowiem z poczuciem winy (od samego tylko wybuchu zrzuconej na Hiroszimę bomby zginęło w przeciągu paru chwil około siedemdziesięciu tysięcy ludzi) – jak i te dotyczące jego obecności na planie (Anders namawia go, że najpierw

powinien napisać książkę i mieć pełną kontrolę nad scenariuszem). Nie dano mu jednak tyle przestrzeni, by można było mówić, że to on jest głównym bohaterem *Uśmiechniętego*.

Od pojawienia się Andersa przedstawienie zaczyna zmieniać swój charakter. Przestaje opierać się na w gruncie rzeczy klasycznych scenach dialogowych, których tematem są próbne zdjęcia do filmu *Smiling Boy*, i przekształca się w szereg scen, które powiązane są raczej na sposób eseistyczny aniżeli fabularny. Jest między innymi casting na pogodynkę, do którego przystępuje Klapserka. Zadanie, zgodnie z którym wszystko ma mówić z uśmiechem, realizuje do momentu, w którym zaczyna prognozować pogodę nad Ukrainą, co diametralnie odmienia jej nastrój. Jest także modlitwa o pokój wygłoszona w skupieniu przez Krotoską, pierwszy spośród trzech wpisanych w scenariusz monologów. Drugi, zbudowany z fragmentów *Dekalogu ery atomowej*, który Anders ogłosił w 1957 roku na łamach „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, rozpoczyna się słowami: „Pierwszą twoją myślą po przebudzeniu niech będzie «atom»” (Eatherly i Anders, 1963, s. 27-35). Zaś trzeci stanowi zwieńczenie spektaklu. Po krótkim filmie, w którym matka (Krotoska) z dzieckiem obserwują rozbłysk światła (co skojarzyło mi się z jedną ze scen z *Imperium słońca* Stevena Spielberga), wygłasza go Maciek-Eatherly. Monolog skonstruowany jest wokół słów „Go ahead”, którymi lotnik dał sygnał do zrzucenia bomby. Tutaj ten zwrot traktowany jest jako z jednej strony najgorszy slogan, z drugiej – jako hasło reklamowe dla naszej wizji świata, pędzącej do przodu i chyba cały czas przekonanej o słuszności postępu za wszelką cenę.

To jednak nie te parabazy składają się na główny komunikat płynący z przedstawienia. Podczas gdy Dźwiękowcowi najbardziej zależy na poderwaniu Klapserki, a Drugiemu Reżyserowi wyłącznie na udanych

ujęciach, Maciek jako jedyny z całej ekipy ma poczucie znaczenia sprawy, którą próbują się zająć: nadal tkwimy w erze atomowej i to powinno nas niezmiennie przejmować trwogą.

Być może właśnie na to chciała zwrócić uwagę widzów Szelc: na planie filmowym nie ma już czasu na filozoficzne rozważania, tylko trzeba przeć do celu, czyli do nakręcenia sceny. Szczególnie daje to odczuć w niemal karykaturalnej scenie z „gwiazdą”. Krotoska na kilka minut wciela się w Ankę, filmową sławę. Pojawia się na planie bez przygotowania. Nie zna szczegółów, oczekuje prostych i konkretnych uwag, a kiedy coś nie idzie po jej myśli, krzyczy na wszystkich. A jednak udaje się nakręcić kilka sekund wartościowego materiału, za co wszyscy są jej wdzięczni. Bohaterem sceny stanowiącej rewers tej sytuacji jest Maciek. Zostaje doprowadzony przez ekipę do skrajnych emocji, jego wybuch udaje się zarejestrować, po czym okazuje się, że został zmanipulowany. By go aktorsko uruchomić, zdecydowano się na „niewinny” podstęp i podpuszczono go kilkoma komentarzami, aby się zdenerwował.

Człowiek występuje w teatrze życia codziennego, a na planie filmowym gra jest już tak wszechobecna, że nikt się nie przejmuje, czy nie wynika z niej przemoc albo problemy innej natury. Taka krytyka, wyrażona nawet przez świetną reżyserkę filmową, nie pozwala w pełni wybrzmieć wątkowi Eatherly’ego. W jednym z wywiadów Szelc mówi, że trafiła na książkę *No more Hiroshima* dwa lata temu. Nie wiem, czy wybuch wojny w Ukrainie, który zbiegł się z rozpoczęciem prób, miał wpływ na decyzje twórców co do kierunku, w jakim chcą poprowadzić przedstawienie. Czytając esej *Apokalipsa Teraz!* Mościckiego (autor zestawia w nim refleksje Andersa i Giorgia Agambena na temat końca czasu, związane z zaistniałą katastrofą atomową i istniejącą katastrofą ekologiczną), można się domyślać, że

możliwości wyboru tematów do zgłębienia było kilka. Tym bardziej, kiedy czyta się dziś zdanie „Dostępna dziś wiedza naukowa nie pozostawia wątpliwości, że stoimy u progu kryzysu, w porównaniu z którym tragedia wojenna wydaje się niemal drobnostką” (Mościcki, 2020, s. 27). Przypomina ono, jak wiele od dwudziestego czwartego lutego się zmieniło. Pozostaje wrażenie, że bliskość rzeczywistej wojny skłoniła twórców do oddalenia się od wojny i zagrożenia atomowego z korespondencji Eatherly’ego i Andersa i większym skupieniu się na wątku pracy na planie. Sądzę, że przez tę ostrożność twórcy stracili niecodzienną szansę na wejście w żywy i bliski dialog ze współczesnością. W *Uśmiechniętym* historia lotnika jest wzięta w tak duży nawias i tyle uwagi poświęcono zrekonstruowaniu mechaniki filmowego sposobu opowiadania, że on jako bohater schodzi na dalszy plan, podczas gdy aż chce się go lepiej poznać.

Wydaje się, że twórcy sami na siebie zastawili pułapkę. Zapytana w wywiadzie o to, czy powstał kiedyś film o Eatherlym, reżyserka *Wieży. Jasny dzień i Monumentu* odpowiedziała: „Moim zdaniem jest to w ogóle niemożliwe, nawet jeśli ktoś to zrobił” (Dubrowska, 2022). Czego brakowałoby medium filmowemu do opowiedzenia tej historii? Szelc, przyglądając się kilku punktom niezwyklej i burzliwej biografii lotnika, niejako przy okazji wykorzystała teatr, żeby na to pytanie odpowiedzieć. Pokazała, jak pełen sztuczności i manipulacji proces powstawania filmu unicestwiłby prawdę opowieści Eatherly’ego. Zarazem jednak to przedstawienie uświadamia, że rozwiązania charakterystyczne dla jej scenariuszy – takie jak niedopowiedzenie czy manipulowanie przestrzenią akcji – na scenie działają w inny sposób.

Teatr już kiedyś zajął się *No more Hiroshima* (w połowie lat sześćdziesiątych adaptację Tadeusza Malaka wyreżyserowały Olga Koszutska i dwukrotnie

Lidia Zamkow), niemniej wydaje się, że powrót do niej dziś ma sens. Jeśli dobrze zapamiętałem, u Szelc Eatherly zostaje nazwany „prawdziwym człowiekiem w sytuacji o historycznym znaczeniu”. Jego dramat polegał na tym, że przez lata próbował pozbyć się przypisanej mu etykiety bohatera (stąd scena napadu na pocztę, w przedstawieniu zrealizowana w formie krótkiego filmu; Eatherly, walcząc o niebycie bohaterem, dopuszczał się mniejszych i większych przestępstw). W aktualnym kontekście, kiedy w Ukrainie codzienne mają miejsce sytuacje o historycznym znaczeniu, skomplikowana biografia Claude’a Eatherly’ego mogłaby być przyczynkiem do refleksji i zastanowienia się na przykład nad tym, co to znaczy „wykonać rozkaz”. Do tego jednak spektakl *Uśmiechnięty* trzeba połączyć z sięgnięciem po *No more Hiroshima*.

Wzór cytowania:

Karow, Jan, *Sprawa Eatherly’ego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/sprawa-eatherlyego>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Jan Karow – krytyk teatralny, kulturoznawca. Pracuje w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Był członkiem Komisji Artystycznej 26. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Bibliografia

Dubrowska, Magdalena, *Jagoda Szelc: Wszyscy jesteśmy „niewinnymi winowajcami”*. Wystarczy mała rzecz, żeby nas odpalić, „Wyborcza.pl”, 3 VI 2022.

Eatherly, Claude; Anders, Günther, *No more Hiroshima... Korespondencja lotnika znad Hiroszimy Claude’a Eatherly’ego z Güntherem Andersem*, przeł. W. Jedlicka, Książka i Wiedza, Warszawa 1963.

Mościcki, Paweł, *Apokalipsa Teraz!*, „Teksty Drugie” 2020 nr 1.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artikul/sprawa-eatherlyego>

didaskalia

gazeta teatralna

Festiwale

Trylogia na czasy uścisku

Bartosz Cudak

Malta Festival Poznań, 27 czerwca - 3 lipca 2022

NTGent

Cały smutek Belgii

reżyseria: Luk Perceval, muzyka: Sam Gysel, scenografia: Annette Kurz, kostiumy: Ilse Vandenbussche, reżyseria światel: Mark Van Denesse, realizacja dźwięku: Frederik Vanslembrouck, konsultacje ruchowe: Ted Stoffer

Czarny: Kongo

tekst: Fiston Mwanza Mujila, William Sheppard, Aminata Demba, Nganji Mutiri, Steven Heene, Luk Perceval, dramaturgia: Steven Heene

Żółty: Rex

dramaturgia: Peter van Kraaij, Steven Heene, Margit Niederhuber

Czerwony: Święta wojna

tekst: Lisah Adeaga, Rachid Benzine, Michael Bijnens, Farid Bouzenad, Steven Heene, Roberto Jean, Bert Luppès, Dahlia Pessemiers-Benamar, Peter Seynaeve, Maria Shulga, Oscar Van Rompay, Valéry Warnotte, Luk Perceval, dramaturgia: Steven Heene

Gdy w 2016 roku państwa Europy Zachodniej - w tym Belgia - zmagaly się z

islamskim terroryzmem, ubiegający się o stanowisko prezydenta Stanów Zjednoczonych republikański polityk Donald Trump zszokował światową opinię publiczną, mówiąc: „Bruksela? To niczym życie w piekle!”. W stolicy Belgii dwa miesiące później rozpętało się prawdziwe piekło: 22 marca 2016 roku w wyniku trzech skoordynowanych zamachów terrorystycznych zginęło trzydzieści pięć osób, a trzysta czterdzieści zostało rannych. To traumatyczne dla mieszkańców Brukseli zdarzenie kilka lat później stało się tematem ostatniej części *Całego smutku Belgii* – zrealizowanej w gandawskim NTGent trylogii Luka Percevala, w której artysta, mierząc się z niechlubną historią swojego kraju, wyruszył w symboliczną podróż do belgijskiego jądra ciemności. Droga do niego wiedzie przez trzy kręgi piekielne, trzy dramatyczne wydarzenia w historii kraju – brutalną kolonizację Konga, kolaborację dużej części Flandrii z nazistami i wspomniany zamach, ale efektem tej podróży nie jest – jak chciałby Trump – napiętnowanie Belgii i jej mieszkańców. Perceval nie rozlicza bowiem Belgów, a raczej europejskie dziedzictwo, u którego fundamentów znajdziemy antropocentryczną i patriarchalną przemoc.

Artysta na czasy uścisku

Tegoroczny program Malta Festival, którego głównym wydarzeniem była właśnie prezentacja całej trylogii Percevala, powstał – jak zapewniali organizatorzy – w odpowiedzi na przemoc współczesnego świata, której przejawem był między innymi kryzys humanitarny na polsko-białoruskiej granicy czy inwazja wojsk rosyjskich na terytorium Ukrainy. Hasłem festiwalu uczyniono więc frazę „świat w uścisku”, a – w myśl polityki afirmatywnej Rosi Braidotti – negatywny wydźwięk uścisku starano się zastąpić tym opartym na solidarności, przyjaźni i wsparciu. Festiwal miał być więc w założeniu miejscem upodmiotowienia człowieka, a także stwarzać

performatywne warunki do wyobrażania sobie lepszego, równościowego jutra. Kontynuując jednak rozpoczęty przed rokiem nurt programowy „Portret Artysty”, po Milo Rau postanowiono przyjrzeć się, znanemu już dobrze w Polsce, Lukowi Percevalowi. Tworzony przez niego teatr – z *Całym smutkiem Belgii* na czele – od wielu lat oscyluje wokół tematu uścisku, ale tworzone przez artystę opowieści nie projektują według mnie czulej alternatywy, a raczej obnażają przemocowe mechanizmy władzy i ukazują świat w radykalnym potrzasku, świat bez nadziei na zmianę. Dlaczego więc to Perceval stał się bohaterem tegorocznej Malty, a pełna goryczy, momentami wstrząsająca trylogia belgijska najważniejszą częścią festiwalu? Odpowiedź na to pytanie znalazłem u Jacques’a Derridy, który uważał, że nie da się zbadać współczesnej tożsamości społecznej bez konfrontacji z widmami przeszłości. Jak pisał: „trzeba pokonać widmo, a żeby je pokonać, trzeba je złapać. Aby je złapać, trzeba je zobaczyć, umiejscowić, zidentyfikować” (2016, s. 206). Perceval stał więc idealnym artystą na czasy uścisku, bo potrafi bezbłędnie analizować przemoc współczesnego świata, której nieodłącznym elementem, jak pokazują kolejne części *Całego smutku Belgii*, jest krążące nad Europą widmo kolonializmu, faszyzmu i terroryzmu. Pokazując belgijską trylogię w Poznaniu, potraktowano ją nie tylko jako, szczególnie dziś potrzebną, diagnozę ponurej rzeczywistości, ale też pierwszy krok do wyrwania świata z negatywnego uścisku.

Trzy kolory Belgii: przemoc, zdrada, strach

Wspomniane wyżej widma to tematy trzech poszczególnych części *Całego smutku Belgii*. Ich tytuły – *Czarny: Kongo*, *Żółty: Rex*, *Czerwony: Święta wojna* – nawiązują oczywiście do belgijskich barw narodowych. Tego typu konstrukcję przed laty zastosował w swojej trylogii filmowej Krzysztof Kieślowski, przy czym jego *Trzy kolory* przedstawiają flagę Francji, a

opowiedziane w nich historie inspirowane były hasłem Wielkiej Rewolucji Francuskiej – wolnością, równością, braterstwem. Skoro jednak Perceval, w przeciwieństwie do polskiego reżysera, nie łączy barw narodowych z wzniosłymi wartościami, to co dla niego znaczą poszczególne kolory belgijskiej flagi?

Kolor pierwszej części to bezpośrednie odniesienie do Czarnej Łądy, a dokładniej – jak wyczytać możemy ze zwisającej z sufitu ogromnej mapy – do terytorium „*Afrique equatoriale*”, czyli Afryki Równikowej. To tam właśnie pod koniec XIX wieku wyrusza afroamerykański misjonarz William Henry Sheppard, którego teksty, dzienniki i świadectwa stały się dramaturgicznym fundamentem czarnej części. Sylwetkę misjonarza poznajemy już w jednej z pierwszych scen, gdy aktorki i aktorzy, tańcząc do żywiołowej muzyki na tle wspomnianej mapy, opowiadają o kolejnych etapach jego wyprawy. Gdy trwająca kilka minut opowieść dobiega końca, a Sheppard dociera do Wolnego (na pozór) Państwa Kongo, radosna atmosfera znika, a przedstawiająca bezkresne terytorium mapa opada. Za nią znajdziemy szereg zwisających z sufitu masywnych sznurów, a pośród nich duży stół bilardowy. Scenografia stale współpracującej z Percevałem Anette Kurz operuje złożoną symboliką. Jeśli sznury mają podkreślić realną przemoc w stosunku do człowieka (biczowanie czarnych niewolników), to stół bilardowy symbolizuje tu wpisaną w antropocen hegemonię białego Europejczyka. Nie bez powodu więc sceny kolonialnego piekła, którym przewodzi król Belgii Leopold II – formalny posiadacz Konga – rozgrywają się wokół centralnie ustawionego obiektu. W jednym z bardziej ekspresyjnych momentów pijany kolonizator rzuca po scenie krzesłami, a jego celem są, oczywiście, uciekający dookoła stołu czarni niewolnicy. By pokazać przemoc białego człowieka, Perceval nieustannie gra z afektami. Innym tego przykładem jest scena słownego znęcania się kolonizatora nad Kongijką, która przerażona i

upokorzona ucieka wzrokiem od oprawcy. Powaga sytuacji zostaje stopniowo osłabiona przez śmiejącego się donośnie, zataczającego pod wpływem alkoholu oprawcę, co szybko wywołuje u widzów uśmiech. Chwila nieuwagi i rozluźnienia po stronie publiczności zostaje przez reżysera wykorzystana do włączenia jej w poniżanie kobiety. Aktor zwraca się w tym momencie bezpośrednio do widzów, zadaje im pytania, a z czasem prosi, by powtarzali za nim konkretne partie tekstu. Niewinnie brzmiące z początku określenia szybko ewoluują w rasistowskie inwektywy. Nieświadoma wagi gestów widownia z uśmiechem wypowiada za aktorem słowa-stygmaty. Ucieleśnia tym samym kolonialne widmo, staje się symbolicznie współodpowiedzialna za przemoc na Kongijczykach. Czarny kolor to zatem nie tylko, jak sugeruje początkowa scena, odległy ład, lecz również niechlubny rozdział belgijskiego dziedzictwa, a także przemoc, która tylko czeka na ponowne urzeczywistnienie.

Żółtą część państwowej flagi Perceval skojarzył z symbolem fałszu i zdrady. Drugi spektakl jego trylogii, oparty na sztuce pisarza i dramaturga Petera van Kraaija, z perspektywy flamandzkiej rodziny opowiada bowiem o popularności ruchów faszystowskich w międzywojennej Belgii i kolaboracji dużej części Flandrii z nazistami podczas wojny. Znany z poprzedniej części stół służy teraz rodzinnym naradom, w których uczestniczą między innymi: Staf (Peter Seynaeve), członek Czarnych Brygad, jego żona Marije (Chris Thys) oraz córka Mie (Lien Wildemeersch), członkini Narodowo-Socjalistycznej Młodzieżowej Flandrii. Postacią nieobecną przy rodzinnym stole jest syn Jef, żołnierz Legionu Flamandzkiego walczącego u boku armii niemieckiej na froncie wschodnim, który właśnie wyruszył na wojnę. Śledząc losy bohaterów, reżyser stara się przede wszystkim pokazać, że kolaboracja Belgów z Niemcami nie była wcale podbramkową decyzją czy wstydlivym

wyborem, a raczej odzwierciedlała zaślepienie nazistowską ideologią i jej wartościami. Wartości te, na czele z czystością rasową, witalnością, siłą i szczytnym pochodzeniem, podkreśla oprawa plastyczna spektaklu – kostiumy projektu Ilse Vandenbussche oraz scenografia Anette Kurz. Aktorzy zostali ubrani tak, by zaakcentować ich smukłe, ale witalne sylwetki, a grająca Mie Lien Wildemeersch ma na sobie skromną białą sukienkę, która podkreśla jej zgrabne kobiece kształty. Akcja przedstawienia toczy się w otoczeniu masztów z wiszącymi na nich białymi flagami. Choć biała flaga kojarzy się z kapitulacją, tutaj ma raczej zaznaczyć czystość i niewinność Flandrii. Flagi te zostaną wykorzystane także w zbiorowej choreografii autorstwa Teda Stoffera, stanowiącej sporą część spektaklu. Zsynchronizowane, powolne, ale energiczne ruchy aktorów w połączeniu z dźwiękami bębnów nabierają propagandowego wydźwięku. Mimo że żółta część opowiada o narodowej zdradzie, Perceval nie oskarża swoich bohaterów, a nawet im współczuje. Dobrze obrazuje to scena oczekiwania rodziców na powrót syna z wojny. Staf i Marije stoją kilkanaście minut nieruchomo na scenie. Zmieniają się pory roku, syn nie wraca, a ich sylwetki przysypuje w końcu masa śniegu. Obrazem zastygłych, białych postaci Perceval bez słów oddaje cierpienie flamandzkiej rodziny, spowodowane niewidzialną nazistowską przemocą, której doświadczyli. Ci, którzy mieli jednak nieco więcej szczęścia niż Jef i z wojny wrócili, świadomi zdrady, wyparli się niechlubnej kolaboracji, a nawet zmienili nazwiska. Kolejny poziom paradoksu belgijskiej historii reżyser pokazuje więc w jednej z ostatnich scen spektaklu, gdy dwóch ocalałych żołnierzy ucieka od odpowiedzialności, a za niemieckie świadczenia popija drinki na wakacjach. Kolor żółty pojawia się wtedy materialnie na scenie – jest nim oślepiające, jaskrawożółte światło, przy którym opalają się byli kolaboranci.

Choć czerwień trzeciej części to moim zdaniem aluzja do krwawego wymiaru

zamachów terrorystycznych, kolor ten nie pojawi się ani razu na scenie. Reżyser nie odtwarza traumatycznych dla mieszkańców Brukseli wydarzeń, a raczej, pokazując świat po katastrofie, tworzy studium na temat przemocy i zadaje pytanie o przyczyny islamskiego terroryzmu w Europie. Głównym bohaterem tej części jest Ibrahim (Farid Bouzenad) – ojciec jednego z zamachowców. Siedzi on w centralnej części sceny na krześle, a wokół niego leżą pozostałości po wybuchach, w tym fragment stołu bilardowego. Hegemonię białego człowieka, eksponowaną w czarnej części obecnością owego stołu, tutaj wysadzono w powietrze. Na ruinach europejskiego dziedzictwa rozgrywa się przesłuchanie zatrzymanego. Po dłuższej chwili milczenia Ibrahim nie zdradza miejsca pobytu syna-zamachowca, a opowiada własną tragiczną historię. Dowiadujemy się wówczas o wojnie w ojczystej Syrii, współpracy Ibrahima z amerykańskim wojskiem, zamordowaniu jego żony przez islamskich ekstremistów, ucieczce z synem do Belgii oraz nieudanej asymilacji. Opowieść Ibrahima rozpoczyna serię monologów innych postaci, między innymi ofiar ataków czy ich krewnych, które to wyznania odzwierciedlają strach współczesnych Belgów nie tylko przed islamskim terroryzmem, ale zmierzchem dotychczasowej dominandy kulturowej. Afektywne wrażenia odbiorcze potęgują w tej części wszechobecne ekrany. Ułożone w różnych konfiguracjach telewizory, tablety, smartfony przez cały czas trwania spektaklu wyświetlają obrazy brukselskich ulic. Urocze stare kamienice, porządek miasta oraz, zaznaczona przez obecność zieleni, harmonia kontrastuje tu z historiami bohaterów i zamierzenie wprowadza dodatkowy niepokój. Perceval udowadnia, że belgijska czerwień to kolor nie gniewu, a strachu.

Aktorzy obecni

Opisane wyżej obrazy nie niosłyby tak silnych znaczeń, gdyby nie znakomici aktorzy, których Perceval uczynił politycznie obecnymi podmiotami.

Aktorstwo w trylogii belgijskiej przypomina mi, postulowaną przez Dianę Taylor (2020), kategorię politycznej obecności typu *iPresente!*, która oznacza nie tylko dosłowną obecność artystki czy artysty, lecz także ich ucieleśnioną, etyczną, usytuowaną i zaangażowaną postawę. W teatrze Percevala aktorki i aktorzy właściwie nie opuszczają sceny, a tworzone przez nich postaci generują afektywny wydźwięk, nawet gdy nic nie mówią. W każdym kolorze belgijskiej trylogii to właśnie milczenie stało się głównym narzędziem wytwarzającym znaczenia. Apogeum przemocy w części czarnej uwidacznia scena, w której przerażeni niewolnicy chowają się na stole bilardowym przed ulewnym deszczem i swoimi oprawcami. Stoją w bezruchu, dopóki sceniczna podłoga nie wypełni się wodą. Połączenie żywiołu i politycznej obecności aktorów pojawia się także w części żółtej – w opisanej już scenie śnieżycy, gdy cierpiący rodzice oczekują na powrót syna z wojny. W ostatniej, czerwonej części milczenie dominuje nad akcją sceniczną, by sugestywnie ukazać niepokój Belgów przed islamskim terroryzmem. Warto również dodać, że w *Całym smutku Belgii* aktorstwo nie polega na konstruowaniu scenicznego indywiduum, a raczej tworzeniu polifonicznego kolektywu. Pochodzący z różnych zakątków świata, mówiący różnymi językami aktorzy dostrajają się do siebie nawzajem – nie tylko pod kątem scenicznych umiejętności, ale też w kontekście odmiennego zaplecza kulturowego. Tworząc wielojęzyczny chór, dopasowują się także do muzyki kompozytora i instrumentalisty Sama Gysela, która nie tylko buduje napięcie i potęguje afektywny odbiór, ale pozwala różnicom zaistnieć razem, na nowym choreograficzno-dźwiękowym poziomie.

Odbicie lustrzane

Wielokulturowość i wielojęzyczność *Całego smutku Belgii* nie wynika jednak tylko z wizji Percevala, ale wpisana jest w idee miejskiego teatru przyszłości, którym – po objęciu dyrekcji przez Milo Raua – stał się NTGent. Według zasad programowego manifestu, celem teatru nie jest już reprezentowanie rzeczywistości, a raczej wyobrażanie sobie świata, który stymuluje zmianę, a każda produkcja genewskiego teatru powinna rezonować za granicą – w przynajmniej trzech krajach. Uważam więc, że prezentacja trylogii na tegorocznej Malcie zaowocowała nie tylko spełnieniem tych zasad manifestu, ale też szczególnym politycznym potencjałem i afektywną siłą oddziaływania. Pozwoliła polskiemu odbiorcy przejrzeć się w belgijskiej trylogii jak w zwierciadle i zobaczyć, że widma kolonializmu, faszyzmu czy terroryzmu wpisane są w nasze, europejskie dziedzictwo. Mnie skłoniła także do zastanowienia się nad lokalnym, polskim wydźwiękiem tej niechlubnej spuścizny. Myślę, że tego typu refleksja to istota afektywnych resztek, które trylogia po sobie pozostawia. Bo skoro Belgia jest lustrem, w którym się przeglądamy, to może warto uczynić z monumentalnej opowieści Percevala przyczynek do zbadania cierpień i lęków własnego kraju i jego mieszkańców?

Wzór cytowania:

Cudak, Bartosz, *Trylogia na czasy uścisku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/trylogia-na-czasy-uscisku>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Bartosz Cudak – absolwent wiedzy o teatrze i performatyki na UJ. Student sztuki współczesnej na UP w Krakowie. Sekretarz literacki Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

Bibliografia

Derrida, Jacques, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016.

Taylor, Diana, *iPresente!: The Politics of Presence*, Duke University Press, Durham 2020.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/trylogia-na-czasy-uscisku>

didaskalia

gazeta teatralna

Festiwale

Androidki, metaludzie, sztuczna inteligencja, czyli o intymnym doświadczaniu nowych technologii

Maria Magdalena Ożarowska

STUDIO teatrgaleria w Warszawie: (Długi) weekend immersji, 17-19 czerwca 2022, koncepcja: Anna Lewanowicz

W 2022 roku Teatr Studio (obecnie STUDIO teatrgaleria) świętuje pięćdziesięciolecie powstania. Z tej okazji przygotowano morze atrakcji: nowe premiery, działania galeryjne, dwudniowe maratony teatralne, nocne oprowadzania po zakamarkach teatru, warsztaty, koncerty, spotkania wokół premier książkowych i wiele innych. Wydarzenia związane z celebracją rocznicy nie mają charakteru wspominkowego i sentymentalnego, są żywą dyskusją o ponownym czytaniu dziedzictwa awangardzistów (na czele z patronem teatru Stanisławem Ignacym Witkiewiczem i dobrym duchem dyrektorskim Józefem Szajną) oraz najbliższej przyszłości sztuk performatywnych. Widząc takie założenia, nietrudno domyślić się, że ważną częścią programu są nowe technologie i ich popularyzacja¹.

W dniach 17-19 czerwca odbył się interdyscyplinarny projekt (*Długi weekend immersji*, kuratorowany przez Annę Lewanowicz. Na trzy dni teatr przeistoczył się w interaktywną przestrzeń, do której zawitała wirtualna rzeczywistość i sztuczna inteligencja. W repertuarze znalazły się trzy realizacje z użyciem VR (*Umarłe miasto*, *Mechaniczne dusze*, *I am [VR]*) oraz performans oparty na rozmowie ze sztuczną inteligencją (*Deep Godot*). Co wydaje się istotne, projekt nie wykluczał pod względem ekonomicznym – na większość wydarzeń wstęp był wolny, a ceny biletów oscylowały w granicach dwudziestu-trzydziestu złotych. Polityka sprzedaży biletów w Studio już od zeszłego roku charakteryzuje się dużą inkluzywnością (bilet za dwadzieścia złotych czy wprowadzona niedawno oferta „płać, ile możesz”), jednak tutaj dodatkowo gest ten stoi w opozycji do popularnej narracji o nowych technologiach jako tych, które pogłębiają nierówności społeczne.

Warto zastanowić się nad istotą, znaczeniem i korzyściami płynącymi z teatru wirtualnego – co daje, a co odbiera ten nowy rodzaj doświadczania. Jest to teatr (choć piszę to słowo z dużą dozą niepewności) oferujący publiczności poczucie sprawczości, przy jednoczesnej utracie idei wspólnotowości – zanurzanie się w wirtualnej rzeczywistości jest przecież czymś bardzo intymnym. To idealny wybór dla osób introwertycznych, które cenią partycypację, ale sytuacje społeczne budzą w nich strach i niepokój. To teatr dla osób spragnionych mocnych i nietypowych doświadczeń estetycznych, nieograniczonych zasobami finansowymi, przestrzenią i wyobraźnią.

Deep Godot

W prawym rogu foyer znajdowało się niewielkie stanowisko na kształt

futurystycznego *call center* w pomniejszeniu. Niewielką przestrzeń wytłumiono panelami akustycznymi, co miało zapewne oferować choć pozór intymności, jednak tak się nie stało. Teatr tętnił życiem, co rusz biegali pracownicy obsługi, słysząc było ścieżkę dźwiękową innego projektu, co znacząco utrudniało pełne otwarcie i szczerść w rozmowie ze sztuczną inteligencją. *Deep Godot* to zaprojektowany przez niemiecki kolektyw Interrobang Program Inteligentnego Starzenia się, który ma za zadanie oswoić człowieka z tematyką przemijalności i śmierci. Na początku SI pyta o nasze zainteresowanie wyżej wymienionymi kwestiami, które należy uplasować na dziewięciostopniowej skali (jeden – temat jest nam zupełnie obojętny, dziewięć – znajduje się w epicentrum egzystencji), co podyktuje tok dalszej rozmowy. SI krąży wokół tragicznych, lecz prawdopodobnych scenariuszy. Zadaje pytania typu: „Jak zapatrujesz się na kwestię sztucznego oddychania, jeśli twoje płuca odmówią posłuszeństwa?” lub „Czy godzisz się na oddanie swoich narządów potrzebującym, jeśli poniesiesz śmierć w wypadku samochodowym?”. Odpowiadając, tworzymy wspólnie z *Deep Godotem* cyfrowy testament. Oprócz niezwykle emocjonującej konfrontacji, głównym celem instalacji jest przekonanie o użyteczności sztucznej inteligencji i pozytywnych skutkach digitalizacji świata. Temat był mi wcześniej zupełnie obcy, czyli jak SI może pomóc – czy to z samotnością, czy z podstawowymi czynnościami domowymi osobom w podeszłym wieku. Ucieleśniony głos, który poczyta ci na dobranoc, zaparzy herbatę, zrobi zakupy. Treści marketingowe subtelnie przeplatają się z osobistymi wątkami.

Deep Godot jest jeszcze w początkowym stadium. Dostępny obecnie jedynie w dwóch wariantach językowych, angielskim i niemieckim, wyklucza nie tylko osoby nieoperujące tymi językami, ale też te, które nie posługują się nimi perfekcyjnie. Źle skonstruowane gramatycznie zdanie czy akcent wpływają na płynność konwersacji. Wielokrotnie musiałam powtarzać

najprostsze wyrazy, których Godot nie wyłapywał albo „słyszał” komunikat inny niż ten, który wypowiedziałam.

Umarłe miasto

Krzysztof Grudziński sięgnął po libretto opery austriackiego kompozytora Ericha Wolfganga Korngolda z 1920 roku, które uwspółcześnił o elementy takie jak Tinder czy randki w hotelowych restauracjach, a całość osadził w wirtualnej rzeczywistości. *Umarłe miasto* to czarno-biała opera opowiadająca o losach Pawła pogrążonego w żałobie po ukochanej żonie Marii, z którą chciałby się pożegnać, ale nie może przestać szukać jej po świecie zarówno w przedmiotach i obiektach, jak i sobowtórach. Doświadczamy różnych przestrzeni – krajobrazów opustoszałej pandemicznej Warszawy (kino Iluzjon, most Świętokrzyski, Bulwary Wiślane, Pałac Kultury i Nauki), jak i sceny teatralnej (którą świetnie imituje siatka do gry – podstawa wielu programów do tworzenia VR-u, np. Unity).

Reżyser bawi się teatralnym potencjałem wirtualnej rzeczywistości: skalami mikro i makro, możliwością ciągłego przeistaczania przestrzeni. Przedstawia różnorakie elementy – galopujące konie, pływającego nad naszymi głowami wieloryba, posągi, wózki sklepowe oraz nienaturalnych rozmiarów środki nasenne. Co ciekawe, to, co w klasycznym teatrze uznalibyśmy za tautologię, w teatrze wirtualnej rzeczywistości zachwyca, a nawet na najgłupszą fabułę można przymknąć oko, gdy wizualność jest tak spektakularna.

Projekt zakłada również niedużą interaktywność przy użyciu dotykowych kontrolerów. Gdy w polu gry pojawi się migające światełko, to sygnał o czekającym na nas zadaniu – niekiedy wystarczyło złapać „światlika”, innym razem wcisnąć przycisk otwierania drzwi w windzie. Ta i inne strategie

pozwalają na meandrowanie między tożsamościami – swoją a Pawła. Obserwujemy jego metaludzką odsłonę, po czym sami się nim stajemy. Tak silne zatarcie granicy między widownią a sceną wydaje się niemożliwe do zrealizowania w teatrze.

Mechaniczne dusze

Przed sceną Modelatornia wita nas aktor (w warszawskiej odsłonie jest to Paweł Smagała), który przedstawia się jako Niezbędny Jan. Jego zautomatyzowane ruchy, wielokrotnie powtarzane, jakby wgrane do systemu, a nie wyuczone na pamięć kwestie wskazują na to, że nie mamy do czynienia z człowiekiem. Cechuje go sztuczna serdeczność. Zwraca się do nas z nie do końca poprawnie stylistycznie skonstruowanymi pytaniami, a następnie ostrzega, że gdy wkroczymy do przestrzeni VR, przywita nas tam inteligentna, ale nieco dziwna Anna (Sonia Roszczuk). W przeciwieństwie do Smagały gra aktorska Roszczuk nie jest „robotyczna” – to raczej wysoko wykwalifikowana bizneswoman w czarnym, szykownym garniturze, pracująca dla dużego koncernu Mechlife, do którego zostajemy wciągnięci jako potencjalne pracownice i pracownicy; doświadczenie wirtualnej rzeczywistości jest kolejnym etapem naszego procesu rekrutacyjnego.

Anna i Jan pomagają nam w okiełznaniu sprzętu (słuchawki, gogle VR), informują o rodzaju i długości trwania wizualizacji. Przenosimy się do Tajwanu. Naszym oczom ukazuje się pałac w kolorze krwistej czerwieni. Trwają przygotowania do wystawnego wesela. Matka panny młodej sugeruje, ażeby ta wybrała sobie na druhnę androidkę, tłumacząc, że jest to codzienna praktyka na „Zachodzie”. Córka początkowo podchodzi sceptycznie do pomysłu, ale w końcu daje się namówić. Do ogromnej sali, również

utrzymanej w koralowej kolorystyce, z pięknymi ornamentami na ścianach i lampionami, wchodzi kilka androidek wyprodukowanych w Mechlife. Każda została zaprogramowana w wyjątkowy sposób, ma unikatowe umiejętności. Mimo że to mocno futurystyczna wizja, w której hologramy, androidy i humanoidy są integralnymi elementami rzeczywistości, pełno tam zawłości typowych dla dramatu rodzinnego – niesnasek, plotek, afektywnych perturbacji. Kroczymy śladem jednej z druhen, jak się później okazuje – tej, którą mniej lub bardziej świadomie wybrały nasze oczy.

Samo bycie w wirtualnej rzeczywistości trwa tylko kwadrans, ponieważ doświadczenie – ze względu na realizm i liczne podróże po labiryntach tajwańskiej posiadłości – jest fizjologicznie obciążające i może wpłynąć na zaburzenia błędnika. Po „seansie” wszyscy rzucili się na stojącą w rogu sali karafkę wody. Ważną częścią wydarzenia jest rozmowa, coś na kształt pracowniczego spotkania feedbackowego. Omawialiśmy postępowanie naszych bohaterek: czy zachowywały się etycznie i czy jest wymogiem, aby zachowywały się w ten sposób. Podczas wymiany myśli wychodzi na jaw, że nasze historie są różne i że każda osoba obserwowała losy kogoś innego.

Jest to spowodowane użyciem silnika narracyjnego napędzanego sztuczną inteligencją, który oferuje indywidualny rodzaj uczestnictwa poprzez analizę systemów percepcyjnych w czasie rzeczywistym. Bierzemy udział w interaktywnym wydarzeniu i nie mamy o tym pojęcia. To rodzaj przewrotnej, wielopoziomowej, manipulacyjnej partycypacji, która rozpoczyna się od niepozornego, humorystycznego wręcz wplątania publiczności w proces ubiegania się o pracę w wymyślonym przez reżyserkę koncernie.

I am [VR]

Jednym z najciekawszych wizualnie, a najbardziej rozczarującym teatralnie okazał się projekt Susanne Kennedy i Marcela Selga *I am [VR]*. Skromny opis informował o doświadczeniu, które ma być nową odsłoną teatru immersyjnego, jednak bardziej przypominał interaktywną grę komputerową. Na spowitej mrokiem scenie rozstawiono kilka polowych namiotów, do których pojedynczo wprowadzono widzki i widzów. Po nałożeniu headsetu przenosiliśmy się do długiego kanału, zakończonego szklanymi drzwiami z potężnym uchwytem w kształcie uroborosa. Lektor informował, że gra, w której się znaleźliśmy, jest naszym życiem, w którym mamy całkowitą sprawczość – „when you think of fire, you are fire”. Po przekroczeniu pierwszego „portalu” przenosimy się do dziwacznej przestrzeni – opuszczonej fabryki z otwieranym dachem, o wielu pokojach. Znajdowały się tam inne postaci zanurzone w wirtualnej rzeczywistości.

Realizacja nie zakłada użycia dotykowych kontrolerów VR, przez kolejne etapy-poziomy prowadzą nas oczy – jeśli popatrzymy na pomieszczenie przez kilkadziesiąt sekund, samoistnie się tam przenosimy. Nasza wędrówka po najróżnorodniejszych zakamarkach (pokoju medytacyjnym, lesie czy sali kinowej) kończy się dla każdej osoby uczestniczącej w ten sam sposób – spotkaniem z wyrocznią.

I am [VR] oferuje bogate doświadczenie wizualno-kinestetyczne, zakładające teleportację między kolejnymi przestrzeniami i latanie w przestworzach do niczego niepodobnej planety, wśród kolosalnych form skalno-piaskowych, ale na zachwycie estetycznym niestety należy poprzestać. Oprócz antycznego finału, nawiązania do rytuału przejścia (wszechobecnego przecież w grach komputerowych) i lokalizacji wydarzenia – nie dostrzegam tam skrawka

teatru.

Glitches i failures, czyli ambiwalentne zakończenie

Wirtualna rzeczywistość i sztuczna inteligencja powoli wkraczają do polskiego teatru, jednak zanim na stałe się w nim zdomowią, minie, w moim odczuciu – wieczność. Nowe technologie kuszą rozmachem i nieograniczonymi możliwościami, scenicznymi rozwiązaniami, o których zastosowaniu w klasycznym teatrze nie ma co marzyć. Opisane przeze mnie projekty intrygowały, i to nie tylko środowisko teatrologiczne. Nie obyło się jednak bez technologicznej sztuki porażki (co zdaje się bardzo ludzkim i potrzebnym elementem), tego, co wszyscy dobrze znamy z wirtualnego obcowania pandemicznego – zawieszania, wyrzucania, rozformatowywania, nagłych i niespodziewanych software’owych zwrotów akcji. Minie też trochę czasu, zanim przyzwyczaimy się do zupełnie innej, lecz znanej już z historii percepcji. Czekają nas powrót do kartezjańskiego podziału na duszę (cyfrową) i ciało. Co najbardziej alienuje w doświadczaniu VR – to brak sylwetki ludzkiej. Spoglądając w dół, tam, gdzie powinniśmy widzieć kończyny, nie widzimy nic prócz pustej przestrzeni. Nasze ciało pozostaje w socrealistycznych wnętrzach PKiN, a sensorium hula po ulicach Warszawy i Tajwanu.

Wzór cytowania:

Ożarowska, Maria Magdalena, *Androidki, metaludzie, sztuczna inteligencja, czyli o intymnym doświadczaniu nowych technologii*, „Didaskalia. Gazeta

Teatralna” 2022 nr 171,

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/androidki-metaludzie-sztuczna-inteligencja-czyli-o-intymnym-doswiadczeniu-nowych>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Maria Magdalena Ożarowska – absolwentka wiedzy o teatrze na UJ, studentka AT w Warszawie.

Przypisy

1. Więcej o programie:

<https://teatrstudio.pl/pl/aktualnosci/jubileusz-piecdziesieciolecia-stu...> [dostęp: 15 IX 2022].

Source URL:

<https://didaskalia.pl/artykul/androidki-metaludzie-sztuczna-inteligencja-czyli-o-intymnym-doswiadczeniu-nowych>

didaskalia

gazeta teatralna

Festiwale

Uprzejmie donosimy...

Jakub Drewnicki
Julia Urbańska

Międzynarodowy Festiwal Kontakt w Toruniu, 21 maja – 12 czerwca 2022

Dwudziesta szósta edycja Międzynarodowego Festiwalu Kontakt w Toruniu rozpoczęła się 21 maja 2022 roku. Codziennie pokazywany był jeden spektakl z nurtu głównego, czasem odbywały się wydarzenia towarzyszące, a wszystko toczyło się w bardzo spokojnej, majówkowej aurze. Renata Derejczyk, dyrektorka Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu, podkreślała związek tegorocznej edycji z osobą Krystyny Meissner i jej wizją festiwalu: „Chciałabym wrócić do idei Kontaktu jako festiwalu, który odświeża spojrzenie polskich widzów, kreuje nowych liderów teatralnej Europy, pokazuje, jak bardzo – znów! – potrzebujemy wspólnej rozmowy ponad społecznymi i ideologicznymi uprzedzeniami, polskimi partykularyzmami”. Hierarchiczny model teatru, stojący za potrzebą kreowania nowych liderów sytuuje się po stronie konserwatywnego *status quo* z figurą reżysera w centrum. Uznanie tradycyjnego modelu uważamy za deklarację polityczną. Wśród prezentowanych w ramach festiwalu przedstawień, to właśnie te wtrącające się w rzeczywistość i otwarcie podejmujące kwestie polityczne

uznaliśmy za najciekawsze i szczególnie warte przybliżenia czytelnikom i czytelniczkom.

Niniejszy tekst jest podsumowaniem naszych doświadczeń i opinii, które publikowaliśmy na bieżąco w festiwalowej gazecie „Donos”, prowadzonej na zaproszenie organizatorów festiwalu i pod opieką redakcyjną Katarzyny Lemańskiej. Spośród prezentowanych przedstawień współtwórcy i współtwórczynie gazety jednogłośnie wyróżnili *Pieśni bez słów* w reżyserii Thoma Luza, które otworzyły główną ścieżkę festiwalu. Formuła teatru dramatycznego miesza się tutaj z konwencją koncertu muzycznego. Jednym z tropów przeprowadzających przez akcję sceniczną są powracające jak refren tytułowe cykle Felixa Mendelssohna-Bartholdy’ego. Performerzy i performerki (Fhun Yue Gao, Mary Miribung, Daniele Pintaudi, Samuel Streiff, Mathias Weibel) uruchamiają nie-ludzkie obiekty i wchodzi z nimi w relacje, tym samym uwydatniając zachodzące między nimi przepływy. Wykonują najprostsze czynności, takie jak otwieranie i zamykanie drzwi. W jednej ze scen samochód wyprowadzony jest na scenę z ogromnej skrzyni. Artyści i artystki wchodzi do niego, pchają go dookoła sceny, trzaskają drzwiami, bawiąc się wytwarzanym podczas działania rytmem uderzeń. Mikrofon przypięty do maski samochodu nagłasza uderzenia palcami i całymi dłońmi, brzmiące jak stukot deszczu i grzmoty burzy – dźwięki towarzyszące podróży i wypadkowi. W *Pieśniach bez słów* nie można oddzielić tego, co opowiadane, od dźwiękowych, niewerbalnych sposobów komunikacji. Uczynienie wydarzenia pierwszoplanowym bohaterem reorganizuje myślenie o roli i pozycji człowieka w teatrze, wpisuje się w optykę posthumanizmu; przekierowuje uwagę widza z bohatera ludzkiego na wszystko to, co na ogół uważamy za otoczenie czy tło. W scenie prezentującej krajobraz po wypadku napięcie wytworzone przez obraz powykrzywianej wypchanej sarny, przyniesionej i ułożonej troskliwie na scenie przez Marę Miribung, jest

szczególnie dojmujące. Oczy sarny skierowane są w stronę widowni. To, co w przedstawieniu Thoma Luza zachwyca szczególnie, to uruchomienie nieoczywistych obszarów percepcji, która jest także jednym z głównych tematów widowiska. Doprowadza nas ono do konieczności redefinicji poznawczych przyzwyczajzeń, co jest związane z decyzją twórców i twórczyń o rezygnacji z antropocentrycznej perspektywy. Dramat nie jest tu wyłącznie udziałem człowieka.

Program festiwalu obfitował w interpretacje klasycznej literatury. Znalazły się w nim *Noce i dni* Teatru im. Horzycy w Toruniu, *Stracone złudzenia* praskiego Divadlo na zábradli, *Trzy siostry* Teatru Narodowego I. L. Caragiale w Bukareszcie. Z tych propozycji to właśnie *Trzy siostry*, przez wzgląd na poruszane tematy, zainteresowały nas najbardziej. Reinterpretacja i przepisanie znacznej części oryginalnego tekstu umożliwia artystom i artystkom próbę diagnozy współczesności w jej politycznym uwikłaniu, pozwala na podjęcie tematu toczącej się właśnie wojny i opieszałości klas uprzywilejowanych. Niewątpliwie zaskakującą i interesującą strategią spektaklu w reżyserii Radu Afrima jest zastąpienie charakterystycznych dla dramatu i jego licznych inscenizacji momentów ciszy i niedopowiedzeń dopisanymi do tekstu obszernymi i gęstymi monologami bohaterek. Masza, Olga i Irina mówią między innymi o katastrofie klimatycznej i rosyjskim faszyzmie. Publiczność bombardowana jest ze sceny tekstem tak, że w natłoku słów niejednokrotnie gubią się sensy. Być może zawiera się w tym prawda o kondycji bohaterek i bohaterów, których sprawczość (także ta polityczna) ogranicza się do deklaracji i słownego zaklinania rzeczywistości. Bohaterowie i bohaterki spektaklu to żyjący marzeniami o lepszym świecie przedstawiciele i przedstawicielki wyższej klasy średniej, dla których nie ma przyszłości. Rzecz w tym, że Moskwa nie jest już utopijnym miejscem jak u Czechowa: na projekcji widzimy brutalnie tłumione protesty i właśnie z taką

totalitarną i pełną przemocy Moskwą konfrontuje nas Wierszynin. Bohaterowie poddają pod dyskusję aktualną sytuację w Rosji ogarniętej putinowską dyktaturą i mówią o współodpowiedzialności zachodnich elit za obecny stan rzeczy. Żadna realna zmiana nie może się jednak wydarzyć. Jedyna nadzieja na lepsze jutro pokładana jest w małym Bobim, biegającym po scenie w stroju kosmonauty, będącym symbolem przyszłości, oraz w noszonym przez Nataszę, otoczonym złotym nimbem płodzie.

Wyczekiwanym wydarzeniem była premiera *Życia na wypadek wojny* zrealizowana przez ukraińskie artystki: Olenę Boryszpołec, Żenię Doliak, Alonę Karpenko, Justynę Mohytycz, Jewheniję Nepytaliuk, Lenę Laguszonkową i Jasię Sajenko. Spektakl zaczyna się, jeszcze zanim widzowie zajmą swoje miejsca. Gdy pośpieszani przez performerki wspinają się po schodach, rozlega się alarm. Po wejściu do sali teatralnej słyszymy komunikat, że tu jest bezpiecznie. Za pomocą przerysowanych gestów performerki przeprowadzają przez kolejne punkty instruktażu przetrwania w trakcie wojny. Twórczynie skupiły się na przedstawieniu realiów zaatakowanej przez wojska rosyjskie Ukrainy. Dramaturżka Lena Laguszonkowa skonstruowała tekst bazujący na komunikatach informacyjnych, skupiając się na tym, co należy lub czego nie wolno robić w sytuacji zagrożenia, np. „w razie zagrożenia atakiem bombowym, zaklej szyby taśmą”.

Tematem zajmującym twórczynie jest wypracowanie systemu wsparcia i wzajemnej opieki, bazy wiedzy i kontaktów. Spektakl zrealizowany został pod opieką artystyczną Uli Kijak, z pospektaklowej rozmowy z twórczyniami wynika, że była to praca kolektywna. Głównym tematem przedstawienia jest przemoc, szczególnie wobec kobiet, na przykład gwałt wojenny. Artystki radzą, jak przeciwdziałać niektórym z jego konsekwencji lub zminimalizować

ryzyko śmierci i dodatkowych obrażeń. Dramaturgia pracuje nie tylko na refrenicznym powtarzaniu instrukcji i gestów performerek, ale też przez ilustracje i projekty graficzne wyświetlane na tylnej ścianie sceny, autorstwa Justyny Mohytycz, które symultanicznie dopowiadają i/lub odsyłają widzów i widzki do obrazów toczącej się wojny. Poza projektami graficznymi, istotne w spektaklu są układy choreograficzne, które niejednokrotnie zastępują narrację werbalną. Ciała performerek stają się nośnikiem doświadczanej przemocy, a poprzez narzędzie rekonstrukcji artystki przywołują jej obrazy. Doświadczenie traumy manifestuje się w przykurczach, drgawkach, konwulsjach i pozycjach ciał. W tym kontekście powtarzane słowa i instruktaże stają się mantrą, która ma przynieść namiastkę stabilizacji.

Z kolei przedstawienie *Mazagan. Miasto* opowiada historię założonej w XVI wieku przez Portugalczyków kolonii na terenie dzisiejszego Maroka. Mieszkańcy miasta z powodu splotu uwarunkowań geopolitycznych i opór autochtonów zmuszeni zostali do ponownej podróży, tym razem przez Atlantyk, do Brazylii. Przywołując tę historię, twórcy i twórczynie zadają pytanie o to, czym jest dom i jaki jest jego związek z miejscem, w którym się znajduje. Spektakl w reżyserii Judyty Berłowskiej na podstawie dramatu Beniamina Bukowskiego zagrany został w Wejściówce, czyli teatralnej kawiarni. Twórcy i twórczynie (Anna Magalska, Joanna Rozkosz, Mirosława Sobik, Wojciech Jaworski, Niko Niakas, Grzegorz Wiśniewski, Aleksandra Żurawska, Sebastian Świąder, Bartek Warzecha, Katarzyna Rybarczyk, Alicja Kostrzewska) zapraszają nas do miejsca, w którym czujemy się znacznie swobodniej niż w teatralnych fotelach. Przedstawienie rozpoczęło się od wspólnego wysłuchania nagrania, w którym wypowiadające się osoby przywoływały przedmioty i skojarzenia, związane z ich rozumieniem domu. W tym czasie performerzy i performerki wypakowywali walizki, w których znajdowały się rzeczy codziennego użytku – namiastka domu. Publiczność

siedziała w kole wyznaczającym również miejsce gry, blisko artystów i artystek podejmujących liczne interakcje, które wydawały się improwizowane, a z pewnością były włączające widzów i widzki w historię. Tym, co z przedstawienia najbardziej zostaje w pamięci, jest atmosfera wzajemnej troski. Twórczynie i twórcy sięgnęli po rytuał wspólnego posiłku, dzieląc supę wśród publiczności, tym samym pieczętując wspólnotę, która na chwilę miała okazję wytworzyć się w ramach spektaklu. Nie każdy jednak miał okazję stać się częścią tej wspólnoty, bo jedzenia nie wystarczyło dla wszystkich. Związane jest to z historią Mazaganu: dom dla jednych tworzony był kosztem wypieranego i kolonizowanego Innego. Opowieść problematyzuje kwestię uchodźstwa i silnie pracuje w kontekście dramatycznej sytuacji w Białorusi, na granicy polsko-białoruskiej oraz wojny w Ukrainie, choć premiera spektaklu odbyła się na długo przed tymi wydarzeniami. Mazagan to dom pełen codziennych przedmiotów, pamiątek i historii rodzinnych, miejsce, w którym zachowują się elementy tożsamości, również tej związanej z przynależnością do wspólnoty.

Wzór cytowania:

Drewnicki, Jakub; Urbańska, Julia, *Uprzejmie donosimy...*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/uprzejmie-donosimy>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Jakub Drewnicki - absolwent wiedzy o teatrze UJ, student dramaturgii AST w Krakowie.

Julia Urbańska - absolwentka wiedzy o teatrze UJ.

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/uprzejmie-donosimy>

Taniec

Bałyckie interakcje

Ada Ruszkiewicz

Baltic Dance Platform w Tallinie, 19-21 maja 2022

Bałycka Platforma Tańca (Baltic Dance Platform) to inicjatywa trzech instytucji: estońskiej Sõltumatu Tantsu Lava/STL, Litewskiego Centrum Informacji o Tańcu (Lithuanian Dance Information Centre) i Łotewskiego Centrum Informacji o Tańcu (Latvian Dance Information Centre). Jej celem jest promowanie bałyckiej sceny tańca współczesnego (zarówno lokalnie, jak i za granicą), oraz poszukiwanie i inicjowanie nowych możliwości wymiany doświadczeń. Powstanie Platformy wynikało z niedostatecznej reprezentacji spektakli z krajów bałyckich na scenie europejskiej oraz braku (instytucjonalnej) kooperacji pomiędzy Litwą, Łotwą i Estonią. Współpraca pomiędzy organizacjami reprezentującymi poszczególne kraje z założenia ma przynieść lepsze efekty niż samodzielna działalność każdej z nich. Głównym wydarzeniem Platformy jest odbywający się co dwa lata showcase – za każdym razem w innym z krajów partnerskich. Jego pierwsza, pilotażowa edycja odbyła się w 2019 roku w Wilnie jako część międzynarodowego festiwalu New Baltic Dance. Tegoroczną edycję (odbywającą się z rocznym

opóźnieniem, spowodowanym pandemią), tym razem już w pełni niezależną, zorganizowano pod koniec maja w Tallinie. W programie znalazło się dziewięć spektakli, szesnaście autoprezentacji, trzy warsztaty i dwa wydarzenia towarzyszące.

Wart wspomnienia wydaje mi się sposób selekcji zaproszonych artystek, która odbywała się dwuetapowo. Pierwszy etap zorganizowany był na poziomie krajowym – w każdym z krajów trzyosobowe jury z nadesłanych zgłoszeń wybierało maksymalnie dziesięć spektakli, dziesięć prezentacji i trzy warsztaty. W drugim etapie pięcioosobowe międzynarodowe jury decydowało o tym, które projekty ostatecznie znajdą się w programie festiwalu. W efekcie spektakle prezentowane w ramach Bałtyckiej Platformy Tańca tyleż odzwierciedlały realia sceny tańca współczesnego w poszczególnych krajach, co zainteresowania zagranicznych „ekspertek”. Biorąc pod uwagę fakt, że docelową grupą odbiorców była w dużej mierze publiczność międzynarodowa, na jury można spojrzeć niejako jak na grupę testową, przefiltrowującą bałtyckie propozycje pod kątem atrakcyjnych formatów i tematów zrozumiałych bez znajomości lokalnego kontekstu. Dokonana z takiej perspektywy selekcja teoretycznie mogłaby zwiększyć zainteresowanie zagranicznych partnerek, producentek i innych przedstawicielek branży. Szczególny nacisk położono bowiem na sieciujący i marketingowy potencjał showcase’u, umożliwienie lokalnym twórczyniom nawiązania międzynarodowej współpracy, zdobycia wsparcia producenckiego czy zaproszeń na festiwale. Wskazuje na to nie tylko format samego wydarzenia, ale także fakt, że w jego ramach sfinansowano pobyt ponad stu przedstawicielek zagranicznych instytucji związanych z sztukami performatywnymi.

Takie podejście wybrzmiewało szczególnie mocno podczas *pitching sessions*

- serii prezentacji, w trakcie których wybrane artystki miały dziesięć minut na opowiedzenie o swojej praktyce i przedstawienie spektakli oraz kolejne dziesięć na rozmowę z publicznością. Padające z widowni pytania skupiały się przede wszystkim na wymaganiach technicznych (rozmiarze sceny, liczbie miejsc na widowni, elastyczności pod względem lokalizacji), jasno wskazując na motywacje większości uczestników i uczestniczek Platformy. Zresztą część artystek wyprzedziła ewentualne komentarze, włączając te informacje do prezentacji. Dla mnie dużo ciekawsze było jednak to, co wyłaniało się nieco na marginesie i co dotyczyło ich sposobów pracy, warunków produkcyjnych, dotychczasowych współprac, edukacji, zainteresowań czy ambicji. Tym bardziej że tego typu narracje nie miały możliwości pojawić się w przypadku spektakli, pozbawionych komentarza (nie licząc krótkich opisów dostępnych na stronie internetowej i w katalogu festiwalowym). Dopiero te, dość skrótowe informacje, w połączeniu z oglądanymi przedstawieniami (lub, w przypadku prezentacji, ich fragmentami), umożliwiały lepsze zrozumienie charakteru sceny tańca współczesnego w krajach bałtyckich.

Tu oczywiście pojawia się wątpliwość, czy zasadne jest zestawienie ze sobą spektakli z Litwy, Łotwy i Estonii i mówienie o jednej wspólnej scenie (czasami wydaje się bowiem, że poszczególne artystki nie łączy nic poza bliskością geograficzną, a i to – jeśli weźmiemy pod uwagę miejsca ich zamieszkania czy miejsca produkcji spektakli – nie zawsze jest prawdą), oraz czy spektakle włączone do programu Platformy można uznać za reprezentacyjne dla poszczególnych krajów¹. Myślę jednak, że samo pokazanie tych spektakli w ramach jednego wydarzenia jest wystarczającym powodem do przyjrzenia się temu, jak poszczególne spektakle ze sobą dialogują (czy to na zasadzie podobieństw, czy kontrastu). W tym kontekście punktem wyjścia jest więc pytanie nie o to, jaka jest specyfika sceny tańca w

krajach bałtyckich, ale o to, jaki jej obraz wyłania się z Bałtyckiej Platformy Tańca. Czy można mówić o jakiejś dominującej estetyce, powtarzających się tematach lub formach? W jakich kategoriach myśli się o tańcu i czemu służy taniec w festiwalowych spektaklach i prezentacjach?

Tanec jako nośnik znaczeń

Choć na pierwszy rzut oka tematy prezentowanych przedstawień wydawały się różnorodne (mimo że powtórzył się na przykład temat rodzicielstwa, a także odwołania do estetyki i motywów baśniowych), wielu z nich towarzyszyły podobne inspiracje. Punktem wyjścia wielokrotnie stawały się własne doświadczenia, nierzadko te związane z tańcem (młodsze pokolenie poddawało weryfikacji swoją edukację, starsze – swoją karierę i pozycję). To, co wydało mi się jednak dość zaskakujące, to ilość materiału tekstowego pojawiająca się w spektaklach. Moim celem nie jest bynajmniej próba rozliczania, ile było (lub ile powinno było być) tańca w tańcu, czy też postulowanie wprowadzenia sztywnych podziałów gatunkowych, raczej dostrzeżenie, jak silny był wpływ teatru dramatycznego na prezentowane spektakle. I nie chodzi tu wyłącznie o obecność tekstu, ale również o sposób budowania narracji, myślenie o ruchu przez pryzmat tekstu – jako czegoś, co można zdekodować, co służy zilustrowaniu opowiadanej historii. I tak w łotewskim *Very good minutes* choreografia opierała się na serii interakcji pomiędzy dwójką tancerzy (Elīna Gediņa, Rūdolfs Gediņš) i stanowiła pantomimiczną inscenizację tradycyjnie pojmowanej dynamiki w relacji damsko-męskiej. Zresztą znaczący jest już sam opis spektaklu, który określa go jako rozmowę bez użycia słów². Z kolei oglądając *Dance for an object and child* (litewskie przedstawienie poświęcone tematowi rodzicielstwa) można było odnieść wrażenie, że funkcja tańca sprowadzała się niemal wyłącznie do

bycia przerywnikiem pomiędzy kolejnymi monologami i dialogami. Choreografia wywodziła się bezpośrednio z tekstu. Przykładowo, taniec oparty na kołyszącym ruchu ramion (a w końcu i całego ciała), łączył się z poprzedzającą go rozmową o usypianiu dziecka. Nieco inaczej wyglądała relacja pomiędzy tańcem i tekstem w solowym spektaklu estońskiego tancerza i choreografa Marta Kangro. Jego forma przypominała wykład performatywny (będący jednocześnie artystyczną retrospektywą), w którym obie warstwy (słowna i ruchowa) nieustannie ze sobą dialogowały, uzupełniając się i komentując wzajemnie. Ten pozorny brak autonomiczności tańca (istniejącego w silnej relacji do tekstu) z pewnością wynika częściowo z uwarunkowań instytucjonalnych. W Łotwie nie ma osobnej sceny dla projektów choreograficznych, nie ma też organizacji, która mogłaby produkcyjnie wspierać realizację przedstawień (współtworzące Bałtycką Platformę Tańca Łotewskie Centrum Informacji o Tańcu pełni przede wszystkim funkcje informacyjne i popularyzatorskie i nie dysponuje ani własną przestrzenią, ani budżetem). Do dyspozycji pozostają więc głównie instytucje teatralne, w których dominuje model teatru dramatycznego. Pośrednio z takim układem wiąże się jeszcze jedna kwestia, czyli przyzwyczajenia widowni. W tym kontekście praktyka włączania tekstu do spektaklu (przede wszystkim w formie słownego komentarza) mogłaby wynikać z próby zminimalizowania abstrakcyjności ruchu, zbudowania dla niego dodatkowego kontekstu, wzmocnienia przekazu i uczynienia przedstawienia bardziej klarownym, przez co dostępnym szerszej publiczności.

Taniec jako forma dialogu z publicznością

Uważność na widzkę, potrzeba bycia zrozumianą łączyła się z refleksją nad statusem publiczności, nad charakterem relacji łączącej ją z performerami i

nad wspólnotowością doświadczenia. Refleksja ta przejawiała się nie tyle w próbie aktywizacji publiczności (choć pojawiły się oczywiście przykłady spektakli partycypacyjnych, takich jak estoński *supersocial* Siima Tõniste i Üüve-Lydi Toompere), ile w tematyzowaniu jej obecności i samego aktu patrzenia, między innymi poprzez stwarzanie możliwości wyboru (a także zmiany) perspektywy. Najczęściej odbywało się to poprzez poszukiwanie alternatywnych (choć niekoniecznie eksperymentalnych) rozwiązań dla tradycyjnego układu przestrzennego: przearanżowanie sceny i widowni (przy jednoczesnym utrzymaniu podziału na aktywną scenę i pasywną widownię) lub umożliwienie widzkom swobodnego poruszania się po przestrzeni gry. Choć na poziomie formalnym relacja z publicznością kształtowana była za pomocą podobnych metod, za każdym razem była ona rozumiana w nieco inny sposób i służyła czemuś innemu. Członkinie estońskiego kolektywu The Biofilm Sisters w przearanżowaniu przestrzeni widziały potencjał krytyczny i polityczny, wynikający z ujawnienia braku neutralności spojrzenia. Według nich to, co i jak widzimy, zależne jest od miejsca, z którego się patrzy, a pokazanie tego mechanizmu w ramach spektaklu może ułatwić dostrzeżenie go w kontekście pozateatralnym (w odniesieniu do formułowanych opinii, poglądów politycznych itp.). Tego typu krytycznego namysłu pozbawiony był z kolei spektakl-instalacja *Olmeulmad: Sanctum textum** (kolejnego estońskiego kolektywu, Olmeulmad). Przestrzenią działania był w tym przypadku podświetlony sześcian stanowiący podwyższenie dla czterech, splecionych w uścisku (ale pozostających w ciągłym ruchu) performerek, wokół którego mogła przemieszczać się publiczność (co ciekawe, większość osób zdecydowała się pozostać w jednym miejscu, korzystając z porozstawianych dookoła taboretów). Sposób aranżacji przestrzeni, choć wydawał się podyktowany przede wszystkim względami estetycznymi, jednocześnie uruchamiał inne strategie odbioru, bliższe tym muzealnym niż

teatralnym. Do sztuk wizualnych i związanych z nimi przyzwyczajen percepcyjnych odwoływał się także litewski tancerz i choreograf Dovydas Strimaitis, który swoje zainteresowania rozciągniętymi w czasie powtórzeniami tłumaczył między innymi ich potencjalnym oddziaływaniem na publiczność, mówiąc, że wobec monotoności choreografii do zmiany dochodzi nie w samym ruchu, ale w spojrzeniu na ten ruch³.

Tanec jako narzędzie pracy społecznej

Festiwalowe *pitching sessions* ujawniły jeszcze jeden, dość istotny w powyższym kontekście aspekt, a mianowicie potencjał wykorzystywania praktyk tanecznych i choreograficznych do działań pozateatralnych. Tego typu podejście szczególnie często pojawiało się w prezentacjach łotewskich choreografek i tancerek, które opowiadając o swoich praktykach artystycznych odwoływały się do doświadczeń pracy z lokalnymi społecznościami (kolektyw LAUKKU, Kristīne Brīniņa) i pracy z młodzieżą (Agate Bankava) – czy to w formie spotkań warsztatowych, czy w ramach pracy nad spektaklami (nierzadko o charakterze partycypacyjnym). W przypadku litewskich artystek społeczne zaangażowanie łączyło się z zainteresowaniem kulturą protestu i formatem badań artystycznych: Agnietė Lisičkinaitė opowiadała o swoim projekcie i spektaklu partycypacyjnym *HANDS UP*, w którym sprawdzała i eksplorowała krytyczny potencjał gestu uniesionych ramion (w różnych kontekstach i przestrzeniach), Vilma Pitrinaitė prezentowała fragmenty researchu *RBL* poświęconego figurze buntownika/buntowniczk. Z nieco innego porządku były spektakle dość klasyczne w formie, jednak odwołujące się do społecznie ważnych tematów i mające ambicje, by swoim oddziaływaniem wykroczyć poza teatr: przedstawienie *Routine of fear* Jany Jacuki rozpoczęło w Łotwie dyskusję

poświęconą przemocy domowej (po raz pierwszy na tak dużą skalę)⁴, THEO litewskiego tancerza i choreografa Lukasa Karvelisa miał z kolei na celu wprowadzenie do przestrzeni publicznej (dosłownie – jako spektakl *site-specific*, grany na przystankach autobusowych) tematu uzależnień.

Mówienie i myślenie o Bałtyckiej Platformie Tańca w kategoriach generalizujących, choć kuszące i w jakimś stopniu nieuniknione, oczywiście z góry skazane jest na porażkę. Za każdym ogólnikowym stwierdzeniem podąża bowiem: „nie licząc...”, „z wyjątkiem...”. Do tego dochodzi poczucie, że decyzja o tym, o których spektaklach i prezentacjach wspomnieć, jest kolejnym etapem selekcji (po tych dokonanych przez jury) i paradoksalnie jeszcze bardziej zawęża możliwość zrozumienia specyfiki sceny tańca współczesnego w krajach bałtyckich. W materiałach towarzyszących Platformie, przede wszystkim w wywiadach z jej organizatorkami, kilkakrotnie padało pytanie o program i o próbę jego charakterystyki. Padająca odpowiedź „różnorodny” za każdym razem wydawała mi się nieco rozczarowująca, sprawiała wrażenia pójścia na łatwiznę. Teraz jednak najchętniej sama użyłabym tego określenia. Ciekawa w tym kontekście wydaje mi się refleksja Inty Balode (reprezentantki Łotewskiego Centrum Informacji o Tańcu), która zwracając uwagę na estetyczne różnice pomiędzy spektaklami z poszczególnych krajów, zastanawiała się nad tym, czy jest to oznaka, czy też raczej powód braku interakcji i współpracy międzynarodowej⁵. Prawdopodobnie obie odpowiedzi są poprawne, pojawia się więc kolejne pytanie – na ile Bałtycka Platforma Tańca ma szansę to zmienić? To jednak pokażą dopiero jej kolejne edycje.

Wzór cytowania:

Ruszkiewicz, Ada, *Bałyckie interakcje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/baltyckie-interakcje>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Ada Ruszkiewicz – krytyczka teatralna, kuratorka i producentka, absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współtworzyła projekty w ramach Pracowni Kuratorskiej, obecnie związana z Kaņepes Kultūras centrs w Rydze.

Przypisy

1. Przy czym kwestia potencjalnej reprezentatywności wymagałaby osobnej definicji i rozwinięcia.
2. W oryginale: „The production is intended as a bodily conversation without words between a woman and a man”, <https://balticdance.org/very-good-minutes/> [dostęp: 27 VIII 2022].
3. Kategorie powtórzeń, wytrzymałości oraz ekstremalnego czasu trwania spektakli jako główne obszary artystycznych zainteresowań pojawiały się zaskakująco często, między innymi w prezentacji Gody Žukauskaitē (Estonia) czy spektaklu Anny-Mariji Adomaitytė (Litwa). Ta fascynacja formalnymi aspektami choreografii wybrzmiewała w trakcie Platformy na tyle mocno, że – choć niebezpośrednio związana z omawianymi przeze mnie tematami – wydaje mi się warta odnotowania.
4. Pokrewnym projektem, współtworzonym przez Jacukę, było prezentowane w zeszłym roku w Warszawie Muzeum Dowodów Rzeczowych, mające również internetową wersję: <https://www.evidenciemuseum.com/> [dostęp: 27 VIII 2022].
5. W oryginale: „Surprisingly (or not) the aesthetics in each country is quite different and that is a sign that the fields have not been much interaction, or this is why they cannot really interact?” – The Baltic dance field: developing, active and alive, z Iną Ločmele, Intą Balode, Triinu Aron i Gintarė Masteikaitė rozmawia Marie Pullerits, <https://balticdance.org/the-baltic-dance-fielddeveloping-active-and-ali...> [dostęp: 28 VIII 2022].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/baltyckie-interakcje>

didaskalia

gazeta teatralna

Taniec

Bezdech

Michalina Spychała

ICK Dans Amsterdam

We, The Breath

choreografia i pomysł: Emio Greco, Pieter C. Scholten, reżyseria światła: Pieter C. Scholten, Maarten Heijdra, kostiumy: Clifford Portier, pejzaż dźwiękowy: Pieter C. Scholten, Salvador Breed, Ayrton Speet, porady i badania dramaturgiczne: Florian Hellwig

premiera: 3 lipca 2022 w ramach Julidans. International Festival for Contemporary Dance

W ramach festiwalu Julidans w Amsterdamie, prezentującego różnorodność aktualnej sceny tańca współczesnego, artyści ICK Dans Amsterdam zaprezentowali spektakl inicjujący cykl ich prac skupiających się na wspólnocie, pod hasłem „We”. *We, The Breath* to praca *site-specific*: podkreślenie architektury i wykorzystanie kilku poziomów budynku Westbeat miało zbudować wielowymiarowe przeżycie wspólnego oddychania.

Zaproszenie do chwili zatrzymania się i nabrania oddechu zaczyna reżyser, kierujący widzów do stojącej z boku małej kapsuły, która jest buforem odcinającym od świata zewnętrznego. Delikatne światło i nagranie spokojnego oddechu wypełniają to pozornie klaustrofobiczne pomieszczenie,

w którym narastający dźwięk pomiędzy każdym rozbrzmiewającym wdechem i wydechem artystki coraz bardziej słyszalnie przeradza się w delikatne i coraz częstsze dźwięki fletu. Przerwy pomiędzy szmerem oddechu zmieniają częstotliwość, stają się coraz krótsze i częstsze. Dla flecistki najważniejsze stało się zbadanie momentu pomiędzy wdechem i wydechem, tego, co się dzieje ze słuchającym, który doświadcza wydłużenia czy skrócenia tego momentu. Ograniczenie zewnętrznych bodźców ma przekierować uwagę na oddech słuchającej osoby.

Widzowie, przechodząc dalej, kierowani są do Rhino-space, której nazwa nie jest przypadkowa: przez przeszklenia widać naturalnych rozmiarów rzeźbę nosorożca, umieszczoną przed wejściowymi drzwiami. Rzeźba stoi pomiędzy przejeżdżającymi tramwajami i toczącym się miejskim życiem, niczym Cerber pilnujący wejścia. Usytuowanie tutaj pierwszej części performansu jest znaczące, to wyraz chęci połączenia świata zewnętrznego ze sztuką. Wchodząc do przeszklonej przestrzeni pełnej naturalnego światła dziennego, można obserwować zbierającą się widownię, która zachęcana jest do interakcji nie tylko ze sobą nawzajem, ale również ze znajdującymi się po obu stronach schodów dużymi ekranami. Reżyser swobodnie balansuje między ruchomymi obrazami a krótkimi rozmowami z widzami, pokazując, jak nasza obecność odzwierciedlana jest w instalacji. W odpowiedzi na nasz ruch z czarnego ekranu wyłaniają się kolorowe fale, które zaczynają wirować niczym poruszający się w szklance wody atrament. Skonstruowana we współpracy neurolożki, artysty medialnego, kompozytora i badaczki tańca interdyscyplinarna instalacja ma za zadanie wizualnie odwzorowywać gesty. Każdy gest wpływa na nasze ciało, a przedstawienie tego w formie odbicia lustrzanego, które ewoluuje na naszych oczach, dopasowując się do sygnałów, jakie wysyłamy, przedstawia zależności codziennych relacji bazujących na wzajemnych interakcjach.

Drewniane schody, na których każdy może usiąść jak i gdzie tylko chce, zdają się dużą ławką w parku, na której wszyscy przysiedlibyśmy po prostu odetchnąć. Swoboda, jaką ten element wytwarza, przenosi się na zachowanie oglądających, którzy bez skrępowania szukają wygodnego miejsca, rozmawiają, sprawdzają, jak funkcjonują umieszczone obok ekrany z kolorowymi obrazami. Ten układ umożliwia zajęcie pozycji osoby obserwującej bądź obserwowanej. Część widowni aktywnie performuje swoją obecność, a inni przyglądają się, jak ich ciała stają się częścią spektaklu, gdy na ekranach pod wpływem ich ruchów zmieniają się kształty.

Beztroskie osvajanie się z przestrzenią przerywa uaktywnienie się kolejnego elementu instalacji: zawieszone pod sufitem białe balony zaczynają się wypełniać powietrzem. Na widowni zapada cisza. Twórcy dobrze przemyśleli, jak kierować uwagę widzów i widzek, aby nie przytłoczyć ich liczbą używanych elementów, ale odkrywać przed nimi nowe fragmenty opowieści. Powoli pęczniejąca niczym płuca biała chmura skupia na sobie całą uwagę. Jej ruchom opadania i unoszenia zaczynają towarzyszyć dźwięki oddechu, do którego dołączają pomruki, stuknięcia i ciężkie basy.

Zamieniając się w coraz głośniejszą muzykę, wypełniają przestrzeń.

Widownia usadzona na drewnianym podeście czuje, jakby ktoś pod nią chodził i bębnił w ściany konstrukcji. Kilkanaście małych głośników w zetknięciu z konstrukcją budynku ożywia ściany, które odbijają rozchodzące się brzmienie i rezonują z nim. Wibrujące dźwiękiem powierzchnie zdają się tworzyć wspólny rytm z publicznością siedzącą w sali, która dostraja się do odgłosów wspólnego oddychania, dochodzących z każdej strony, widzi rytm oddechu w postaci unoszącej się instalacji-chmury i czuje drgania powierzchni schodów, na których siedzi. Po chwili za oknami pojawia się tancerka i powolnym, falującym ruchem sunie wzdłuż przeszklonej ściany. Nagle otwiera okno i wpuszcza do sali powiew chłodnego powietrza. Odgłosy

miasta mieszają się z instalacją dźwiękową. Temu połączeniu towarzyszy nagły okrzyk, który zaczyna się zapętlać: nagranie oddechu przerywane jest przez hasło, które dopiero po kilku powtórzeniach dociera do widzów. Z głośników płynie nawoływanie: „Just follow me”, które zaprasza w dalszą podróż po tym hybrydycznym świecie złożonym z techniki i emocji.

Przejście widowni przez szklane drzwi, potem przed budynkiem, przez schody i korytarze aż do sali w podziemiu jest jak powolna procesja. Przewodniczka zdaje się milczącą Eurydyką i metaforą oddechu, który nieustannie nam towarzyszy, ale o którym czasami zapominamy, bo wydaje się nam czymś pewnym i oczywistym, a jest unikalnym i niezbędnym elementem życia. Postać sprowadza grupę z podwyższenia, z samego szczytu podestu aż do podziemia, gdzie wchodzi się w zamkniętą przestrzeń wypełnioną głośną, szybką muzyką i ciałami, które nerwowo pulsują za szklaną szybą w niecierpliwym oczekiwaniu. Nie jest to jednak mitologiczne podziemie zmarłych, a próba wyzwolenia się od przytłoczenia światem zewnętrznym, znalezienia miejsca, w którym można na nowo odnaleźć się w grupie, nie tracąc przy tym indywidualności.

Coraz częściej nawracające zawołanie „podążajcie za mną” przeradza się w muzykę niemalże klubową. Mrok i tajemnica ustępują miejsca zabawie i ironii. Bazą remiksu jest piosenka Eminema *Without Me* z 2002 roku, mówiąca z sarkazmem o miejscu artysty w świecie muzyki. Piosenkarz stwierdza, że jest niezastąpiony, ponieważ wywołał kontrowersje w świecie hip-hopu, gdzie robiący zawrotną karierę biały raper jest wyjątkiem. Śmieje się ze swojej wyjątkowości, która jest podważana, ale jednocześnie podtrzymywana przez plotki, pozwyny i wyobrażenia innych ludzi.

Nieprzypadkowo wybrana została akurat ta piosenka. Wyśmiewane przez Eminema narcystyczne przekonanie o niezastępowalności artysty jest w

spektaklu podejmowane i rozgrywane podwójnie. Z jednej strony twórcy głównym podmiotem ustanawiają oddech, bez którego nie da się żyć – i nie jest to przecież jedynie rodzaj przekomarzania się ze słuchającymi, a fakt. Z drugiej pokazują swój dystans do tego, co robią, świadomie podchodzą do swojej pracy, chcąc stworzyć coś ważnego dla nich samych i miejsca, w którym się znajdują, ale unikają patosu. Dlatego tak ważne jest dla nich przekraczanie granicy między twórcami a widownią. Tancerze zapraszają oglądających, którzy błędzą w przestrzeni w oczekiwaniu na dalszą akcję, zaczepiają ich i drocą się z nimi.

Pulsujący rytm, wyjściowy w piosence Eminema, staje się tłem dla tańca, ale został przez artystów zdekomponowany i poprządkowany momentami ciszy. Istotne są odgłosy, jakie w tych przerwach wydają ciała tancerzy. Tupnięcia, szurnięcia, wzdychania i cmokania stają się częścią muzyki. Zaskakujące jest również, jak odtworzone zostają fragmenty piosenki, które nabierają ciekawych barw. Moment, gdy Eminem zmienia swój głos na piskliwy i skrzeczący, niczym po wdychaniu helu, wprowadza do piosenki rodzaj dialogu, ale również jest sposobem przedrzeźniania siebie. Ten zabieg zostaje odtworzony na scenie, co uwydatnia satyrę i pokazuje możliwości tancerzy. By osiągnąć pożądaną efekt, zatykają sobie nosy dłońmi i chóralnie rapują kawałki tekstu, przeplatając to wybijaniem rytmu rękami na podłodze. Dokładne stuknięcia palcami, pięściami czy wierzchem dłoni idealnie odwzorowują klubowy bit. Tancerze przez cały spektakl wykazują się perfekcyjnym warsztatem, zgraniem grupy, uważnością na swoje ciała i obecność widzów.

W choreografii nie brakuje idealnej synchronizacji, ale również solowych wyczynów, które podkreślają różnorodność zespołu. Praca na kontrastach ma uwydatnić drobne niuanse, jak przemieszczająca się wśród tancerzy

personifikacja oddechu, która ma własny stały rytm i sposób poruszania. Gra światłem ma nawiązać do wolnościowego disco, które w latach siedemdziesiątych było oazą społeczności LGBT+. Świdrujące pasy światła wprowadzają w buntowniczy trans, który skupia się na różnorodności ciał tancerzy i tancerek, do których dostęp, współuczestnictwo i przyzwolenie na obserwowanie ich relacji dostaliśmy w momencie wejścia do podziemnego, schowanego świata po przejściu kilku pomieszczeń otwartych nawet dla oka przypadkowego przechodnia. Ta droga staje się testem naszych zachowań, buduje pancerz ochronny przed wrogością. Choć nie ma bezpośredniego odwołania do wspólnotowości osób nienormatywnych, to poprzez intymność doświadczenia, otwartość i wyzwolenie swoich ciał artyści używają tańca jako narzędzia budowania wspólnoty, a nie jako rozrywki. Drobne światełka umieszczone na ścianie na metalowych szynach poruszają się, wprowadzając kolejną warstwę ruchu, ale też tworząc różne konfiguracje – od kręcących się niczym kula dyskotekowa kół do powolnych, zegarowych sekwencji. Choć widać, że choreografia ma trwałą strukturę, jest tu też miejsce na wkład własny tancerzy, mikroimprowizacje i interakcje z widownią, takie jak złapanie za rękę czy znalezienie kontaktu z konkretnym widzem czy widzką. W ciasnej i ciemnej piwnicy, gdzie widownia jest bardzo blisko wykonawców, gesty te są nieustannym podtrzymywaniem bliskiego kontaktu.

Zwieńczeniem i całkowitym przekroczeniem czwartej ściany jest zakończenie spektaklu: tancerze i tancerki przebierają się w prywatne ubrania i dołączają do widowni. Rozbrzmiewa piosenka w stylu disco, a artyści zapraszają widzów i widzki do wspólnego wejścia na scenę i tańca. Ten moment pojednania jest spełnieniem idei, która jest podstawą projektu: pod wpływem kolektywnego tańca, muzyki i emocji ciała dostrajają się do siebie nawzajem i wszyscy zaczynają razem oddychać. Przyspieszony oddech i chwila zapomnienia na parkiecie stają się upragnionym momentem połączenia i

zatrzymania chwili wewnętrznego spokoju. W tym momencie, pomiędzy zaplanowanym spektaklem, oklaskami a prawdziwym zakończeniem i opuszczeniem budynku, powstała przestrzeń do trwania w chwili bez żadnych konkretnych oczekiwań.

Wzór cytowania:

Spychała, Michalina, *Bezdech*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/bezdech>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Michalina Spychała – studentka teatrologii UJ.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/bezdech>

didaskalia

gazeta teatralna

Taniec

Trwaj w ruchu, bądź

Pamela Bosak

Krakowski Festiwal Tańca „Tu i teraz w nieskończoność”, Krakowskie Centrum Choreograficzne, 1-7 sierpnia 2022

W sierpniu 2022 roku odbyła się druga edycja Krakowskiego Festiwalu Tańca pod hasłem „Tu i teraz w nieskończoność”, organizowanego przez Krakowskie Centrum Choreograficzne. W programie festiwalu oprócz spektakli organizatorki zaproponowały liczne wydarzenia towarzyszące. Wśród nich wystawę fotografii z pierwszej edycji KFT autorstwa Klaudyny Schubert, spotkania online „Nieskończone ciało” z Wojciechem Klimczykiem, warsztaty grupy krytycznej z Hanną Raszewską-Kursą, warsztaty ruchowe dla początkujących i średnio zaawansowanych, w tym poranne warsztaty plenerowe i gaga oraz *Visual Ambient Jam Session*, obejmujące *ambient jam* w improwizacji Pawła Pruskiego i *live photo session* realizowane na żywo przez Klaudynę Schubert. W programie głównym znalazły się trzy premiery: projektu z seniorami w ramach Grantów Wyszehradzkich, który realizowany był równolegle w trzech krajach z różnymi grupami, rezydencji Krakowskiego Centrum Choreograficznego oraz spektaklu Wojciecha Klimczyka i Marty Wołowiec.

Reprodukcja, imitacja, konfabulacja

Festiwal rozpoczął spektakl *The Lion's Den*¹ w choreografii i wykonaniu Johany Pockovej i Sabiny Bočkovej. Z początku wszystko wydaje się stałe i rytmiczne, choć tancerki wykonują synchroniczne ruchy każda po swojemu. Z czasem w energicznych i mocno powtarzalnych gestach zaczynamy rozpoznawać znane z publicznych wystąpień polityków gestykulacje. A potem rytm zostaje przerywany. Ciała poruszają się już w *slow motion*. Artystki oddalają się od widzów z powidokami wcześniejszych gestów, spowolnionymi minami na wcześniej niezwykle ekspresyjnych twarzach. Nadal po dwóch stronach, w kontakcie bardziej z publicznością niż ze sobą nawzajem, artystki kładą się na podłodze, skulone, zmęczone, ciężko oddychające. Rozpoczyna się scena, w której światło, dym i głos odgrywają główną rolę i stają się pełnoprawnymi performerami *The Lion's Den*. Po chwili ciszy i spokoju artystki włączają megafony i zaczynają śpiewać *I Want You Badly*, podnosząc się z podłogi. Dźwięki wydobywające się z megafonu są skrzekliwe, chrzęszczące, przestają brzmieć jak ludzkie głosy. Pojawia się swoisty trójgłos, do którego dołącza muzyk, od początku towarzyszący tancerkom. Przesterowana komputerowo i na żywo muzyka tworzy głębię. Słowa utworu powtarzają się, całość nabiera powagi, atmosfera z każdą minutą staje się coraz bardziej gęsta. Za gęstość w tej scenie odpowiada także dym zasłaniający część przestrzeni scenicznej i będący niemyim performerem tej sceny. Rozpływający się w powietrzu dym współgra z muzyką i śpiewem, w świetle wygląda jakby tańczył, kłęby wirują nad głowami artystek i układają się w niecodzienne kształty, tworząc kolejny wymiar spektaklu. Z każdą kolejną sceną robi się coraz „ciężej” i tak pozostanie już do końca. Dym opada, gdy artystki wstają z podłogi. W kolejnej i przedostatniej scenie stają przed publicznością blisko siebie,

chwytają się za szyję, pozostając w mocnym uścisku. Nie do końca wiadomo, która ręka jest czyja – performerki tworzą kolejną iluzję, zaczepiają się dłońmi, stukają po ramieniu, dotykają po głowie. Wracają na chwilę do gestów z początku spektaklu, przyspieszają je, przechodzą z jednego w drugi. Precyzyjne i szybkie zmiany wytwarzają swoiste napięcie; intensywność pracy twarzy i emocji obu artystek mocno odbija się na atmosferze spektaklu i odbiorze emocjonalnym ruchowej narracji. Tancerki przemieszczają się na tył sceny i zaczynają poruszać się po całej przestrzeni. Idealnie wypracowane podskoki, struktura pracy nóg i stóp przywodzi na myśl znaną scenę z *Jeziora łabędziego*. Na końcu, kiedy staną jedna za drugą, co jakiś czas powtarzając przetworzone z początku gesty i miny, zostanie już tylko dźwięk, śpiew, głos. Smuga światła i brzmienie. Obraz. Wszystko się wyciszy i uspokoi. Na to czekaliśmy i to nas wzrusza. Po prawie pięćdziesięciu minutach chcemy odetchnąć. Wydobyte z publicznych występów gesty polityków i osób z telewizji zostają zreprodukowane i wyolbrzymione, zagrane i zatańczzone do muzyki, bez słów, zapętlone, jeszcze bardziej „hałaśliwe”. Bez kontekstu i głosu wydają się śmieszne i głupie, niepotrzebne. Artystki wywarzają przestrzeń podziałów i manipulacji, jednocześnie same będąc podatne na wpływy z zewnątrz, choćby muzyka, ale i publiczności. Rozpoznajemy świat, do którego nas zapraszają, i wchodzimy do świata wyselekcjonowanych gestów. Być może rodzaj niepewności (co dalej?) połączony z ironiczną i sarkastyczną wymową spektaklu pozwala nam krytycznie spojrzeć na istniejące w mediach i znane z politycznego świata manipulacje. W spektaklu manipulacja odbywa się na poziomie nastroju i ładunku emocjonalnego scen. Artystki zmieniają w trakcie trwania *The Lion's Den* swoje role. Nie zawsze są liderkami sytuacji, czasem stają się jej ofiarami. Bawią się „postawą przywódcy”, ubrane w garnitury, z włosami ulizanymi do tyłu badają granice między męską a

kobiecą energią. Czy są razem? Czy przeciw sobie? Odpowiedź być może jest pomiędzy gestami.

Żyćcie długo i szczęśliwie

Drugiego dnia festiwalu odbyła się premiera *The voice of seniors*², w koncepcji i choreografii Barbary Bujakowskiej i Karola Miękiny, z muzyką Łukasza Laxy'ego (który towarzyszy seniorom na scenie). W projekcie wzięło udział osiem senierek i dwóch seniorów. Spektakl powstał w ramach *Lifelong Art in V4 countries*, międzynarodowej inicjatywy (współpraca OFF Foundation – Hodworks company w Budapeszcie, Divadlo na cucky w Ołomuńcu i Krakowskiego Centrum Choreograficznego), której celem było odkrycie „nowych form zaangażowania seniorów w aktywności artystyczne i pogłębienie dialogu międzypokoleniowego”³. Krakowscy seniorzy wraz z reżyserką skupili się na pracy z głosem i ruchem. Prawie godzinny spektakl zakończyły owacje na stojąco i wspólny taniec artystów i publiczności.

Barbara Bujakowska to artystka posługująca się od lat indywidualnym językiem. W *The voice of seniors* nie mogło zabraknąć charakterystycznego dla niej poczucia humoru, struktury dramaturgicznej złożonej z pojedynczych, domkniętych scen i nagrań wideo, a także kolorowych kostiumów. Pojawiły się też tragikomiczne teksty i wyrazista, przesadzona gra aktorska.

Po dwóch stronach sceny na ustawionych pod ścianą krzesłach siedzą seniorzy. Przechodzą z jednej strony na drugą, siadają po przeciwnej, aż na scenie zostaje jedno z nich, oświetlone reflektorem. W ten sposób poznajemy każdego z performerów. Za ich plecami wyświetlane są filmy, na których w codziennych ubraniach, bez makijażu dokończają zdania zaczynające się od:

„Lubię”, „Nie lubię”, „Przyjemność sprawia mi”. Te i inne odpowiedzi zawarte w projekcjach będą towarzyszyły całemu spektaklowi.

Spektakl składa się ze scen, które łączy temat starości i szczęścia. Reżyserka wraz z artystami próbuje przemodelować stereotyp bycia emerytem.

Wypowiedzi są szczere, proste i odważne, niektóre zaskakujące i zabawne, inne smutne i cierpkie. Dotyczą tęsknoty za tym, co było, a czego już nie ma; żalu, że czegoś się nie zrobiło, że się czegoś bało – ale i radości z życia, z wnuków czy codziennego wyprowadzania psa. Są docenieniem codzienności: ciszy i spokoju, czasu na czytanie ulubionych książek, ale też wyrazem strachu przed samotnością i potrzeby bliskości i samoakceptacji. Wszystkie odpowiedzi przekładają się bezpośrednio na scenę. Jedną z pierwszych jest wspólny taniec, w którym kobieta ubrana na czerwono staje się dyrygentką prostej choreografii wykonywanej przez pozostałych. Potem liderzy zmieniają się, następuje kilka zabawnych przepychanek, po czym dyrygentka „ginie” od udawanego strzału z banana, a za nią kolejno upadają inni. W kolejnej części spektaklu pojawiają się także solowe występy: tańce, śpiewy, recytowanie wierszy, opowiadanie historii, a nawet zabawa popularnym *lip sync*. Ruch, przemieszczanie się po scenie i ustawienie w przestrzeni stają się operatywną strategią choreograficzną, w której prostota i wyrazistość odgrywają główną rolę. Szczególnie w kontekście szczęścia, do którego dążą seniorzy, i bliskości, której pragną i potrzebują. Wspólne *silent disco* czy wolny taniec-przytulaniec wprowadzają atmosferę ciepła i czułości, wzajemnego wsparcia i zabawy. Kiedy na końcu seniorzy wyjdą do publiczności, wciągając ją do tańca, nikt nie odmówi i wszyscy zakończą spektakl wspólnym beztroskim szaleństwem, trzymając się za ręce. Czy to jest recepta na szczęście? Odpowiedź na to pytanie twórcy spektaklu pozostawiają każdemu oglądającemu.

Fan fiction: co by było gdyby?

Entschuldigung! Café Müller to groteskowy kabaret, coś więcej niż taniec. To historia z życia, forma rozrywki z gorzkimi wstawkami. To perfekcja gestów, pracy z rekwizytem, czasu i estetyki światła. To śmiech, żale i wspomnienia, marzenia i fantazje.

Café Müller Piny Bausch to krótki spektakl z udziałem sześciorga aktorów, w którym główną rolę odgrywają upadki, chodzenie, przemieszczanie się między kawiarnianymi meblami, ruch w ciemności. Spektakl interpretowano jako opowieść o samotności, o nieobecności emocji, o tęsknocie. I o tęsknocie jest też *Café Müller* Dominika Więcka. O swoistej tęsknocie za czymś, czego nie ma, a co mogłoby być, o emocjach towarzyszących wyobrażaniu sobie alternatywnych scenariuszy życia. Jednocześnie to obraz tego, co „tu i teraz”, wzbogacony o inspiracje ze spektaklu Bausch.

Spektakl rozpoczyna dźwięk stukających obcasów. W ciemności widocznych jest tylko kilka fragmentów podłogi. Delikatne smugi światła muskają przestrzeń sceniczną. Dźwięk roznosi się po sali, dociera do publiczności bardzo szybko i równie szybko znika. Z początku nic więcej się nie dzieje. A potem pojawia się Dominik Więcek. Zdyszany zatrzymuje się w biegu, rozgląda się i znów wybiega. Scena ta trwa dość długo, zmieniają się rytmy wbiegania i wybiegania, czas trwania stania czy szukania właściwych drzwi, by znów opuścić scenę. Tak jak stukot obcasów wpływa na warstwę dźwiękową spektaklu, tak obcisły kombinezon odsłaniający ramiona i szyję (przywodzący na myśl sukienki wykorzystywane w spektaklach Piny Bausch), a także ciężki płaszcz wpływają na estetykę i sposób poruszania się performerów.

Spektakl ma formę artystycznego kabaretu, w którym każdy z pojedynczych występów wykorzystuje nową strategię performowania. Pojawia się scena walki z cieniem, w której artysta porzuca obcasy na rzecz szybkich ruchów, które przypominają te ze sztuk walki i zadawania precyzyjnych ciosów. Być może cień jako przeciwnik staje się pewnego rodzaju metaforą nieznanego przyszłości i niezmiennego teraźniejszości. *Café Müller* rozpulchnia odbiór spektakli Bausch, unowocześniając pomysły i struktury zaproponowane przez ikoniczną choreografkę.

Nośniki, Wodniki i Inni

W kolejnych dniach festiwalu widzowie zostali zaproszeni na polską premierę *The Others* w wykonaniu Anton Lachky Company, premierę rezydencji Krakowskiego Centrum Choreograficznego w ramach Krakowskiego Festiwalu Tańca *Tymczasowe nośniki krajobrazu* Aleksandry Bożek-Muszyńskiej i Gieorgija Puchalskiego, i w przedostatnim dniu na premierę produkcji Krakowskiego Centrum Choreograficznego, Nowohuckiego Centrum Kultury *Guppy 13* w reżyserii Wojciecha Klimczyka i choreografii Marty Wołowiec.

The Others w wykonaniu tancerzy Antona Lachky'ego to spektakl zarówno dla dorosłych, jak i dla dzieci: opowieść o plastikowym świecie, w którym jedyną rozrywką i codziennym zajęciem jest taniec czwórki przyjaciół, a próba ucieczki jest surowo zabroniona i karana. Bajkowa narracja towarzyszy tancerzom i widzom przez cały spektakl, ilustrując działania sceniczne, jednocześnie zawężając pole do własnej interpretacji. Na wielkiej scenie nie ma żadnej scenografii. W świecie, w którym rozgrywana jest opowieść, nie ma, poza tancerzami, innych żywych stworzeń. Stroje tancerzy

są równie ubogie jak otoczenie, a niektóre z postaci, choć marzą o czymś wielkim i nowym, nie dzielą się tym ze współtowarzyszami. Czują się inni i próbują codziennym tańcem urozmaicić sobie kolejny dzień w nudnym i niekolorowym otoczeniu. Taniec jest bardzo szybki i precyzyjny, a muzyka skoczna i radosna.

Pewnego dnia w osobliwym świecie nieprzenikalnych ścian pojawi się szalona wiewiórka, której obecność da bohaterom nadzieję na wydostanie się do świata pełnego kolorów. Powtarzalność gestów i sekwencji, wciąż w tym samym, energicznym tempie staje się nudna i przewidywalna, i choć scena pogoni za wiewiórką wydaje się ciekawa i inna niż pozostałe, traci się nią zainteresowanie, gdyż poprzedzające ją sceny bazują na widocznym schemacie, który szybko przestaje zaskakiwać. Być może taki rodzaj dramaturgii szybkości i niezmienności ma szansę utrzymać uwagę młodszego widza.

Spektakl Oli Bożek-Muszyńskiej *Tymczasowe nośniki krajobrazu* odwołuje się do jej solowej pracy z 2013 roku *I know №.Thing*⁴. Tym razem artystka nie pojawia się na scenie, do zmierzenia się z materiałem z przeszłości zaprosiła tancerza Gieorgija Puchalskiego. Zastanawia się, w jaki sposób jej własne, tożsamościowe archiwum zostanie zinterpretowane i przetworzone przez kogoś innej płci i z innego pokolenia. Pytanie, czy publiczność, która nie widziała pracy z 2013 roku, ma szansę złapać analogie, odniesienia do pewnego rodzaju doświadczenia i czy w ogóle musi to robić. Czy tytułowa tymczasowość zakłada, że odbiór przez dany nośnik (w tym przypadku ciało i wykonanie Puchalskiego) jest ulotna i „na jakiś czas”?

Choreografka dekonstruuje prywatne archiwum, oddając innemu tancerzowi kontrolę nad własnym materiałem ruchowym. Ciało-nośnik Puchalskiego staje się też niejako odbiorcą i przekąźnikiem jej uczuć, myśli i ruchowej

przeszłości. Artystka uaktualnia dawne rekwizyty i współczesnia kompozycje choreograficzne, korzystając z bagażu doświadczeń i fizyczności tancerza, z którym współpracuje. Korzysta z modelu kwadratu komunikacyjnego i w ten sposób buduje nie tylko strukturę choreograficzną i poszczególne sceny, ale i dramaturgię odbioru całego spektaklu. Wyraźny w modelu i spektaklu podział na płaszczyznę faktów, reakcji, apelu i ujawnienia siebie staje się formą wypowiedzi i kontaktu z widzami, który w jednej ze scen, kiedy tancerz niemo poprosi o wspólne wyklaskiwanie rytmów, stanie się nawet bezpośredni. Czy nośnikiem może być także samo wspomnienie przeszłości, przekształcone na teraźniejsze „tu i teraz”? Nie wiem. I myślę, że z tym „nie wiem” dobrze jest się czasem zaprzyjaźnić, tak jak zrobili to twórcy.

Ostatnią premierą na festiwalu był *Guppy 13* w wykonaniu Wojciecha Klimczyka i Marty Wołowiec. Spektakl mało taneczny, bardziej ruchowo-muzyczny, inspirowany podwodnym światem i twórczością Basa Jana Adera, holenderskiego artysty konceptualnego, twórcy filmowego, performerera i fotografa. Jego prace polegały na fotografowaniu lub nagrywaniu autodestrukcyjnych upadków na granicy bezpieczeństwa (jak upadek z rowerem do wody w *Fall II*). Ukoronowaniem jego tajemniczości i romantyczności była próba przepłynięcia Atlantyku, w której najprawdopodobniej zginął, a jego ciała nigdy nie odnaleziono. Te fascynacje wykorzystują także twórcy spektaklu *Guppy 13*, jednak ich wyprawa celowo nie zawiera w sobie tego ryzyka i niebezpieczeństwa.

Świat, w którym poruszają się bohaterowie rejsu, jest powolny i monotony. Ciągłe zmiany kostiumów przywodzą na myśl związane z wodą postaci żeglarza, rybaka, rozbitka czy plażowicza, a nawet lwa morskiego. Artyści wymieniają się ubraniami, nigdy nie wyglądają tak samo, trochę jakby trudno

było im się spotkać w tym samym miejscu, w podobnym czasie czy przy podobnej pogodzie. Za każdym razem, gdy się przebierają lub rozbierają, precyzyjnie rozkładają ubrania, nawiązując niejako do performansu Adera *All my clothes*. Ich relacja jest skomplikowana. Z jednej strony są obok siebie, jednak nawet kiedy na siebie patrzą, ich wzrok i ruchy są nieco mechaniczne. „Podwodne osoby” zawieszone między życiem a śmiercią, w wodzie i pod wodą, powolne upadki i przedziwne piosenki skomponowane przez Wojciecha Klimczyka i Filipa Koguta tworzą *Guppy 13*. Sceny składają się na abstrakcyjną, wsobną opowieść o kresie życia i bezkresności oceanu, o ciszy, nudzie i samotności, która może skończyć się katastrofą. Jedynie wolno upływający czas wydaje się realny.

Koniec (z) tym-czasem

W programie festiwalu znalazły się także solo Dominiki Wiak *Miss Piece* (recenzja w numerze 169-170 „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”) i Ramony Nagabczyńskiej *Części ciała* (krótki opis *work-in-progress* spektaklu, wtedy o roboczym tytule *O twarzy*, w numerze 153), które zamykało festiwal. Obie prace niezwykle precyzyjne, tak różne i jednocześnie podobne, w emancypacji raz kobiecego głosu, raz kobiecej twarzy, walczące ze stereotypami, podważające patriarchalne wymogi i normy stwarzają nowe strategie przetrwania i funkcjonowania w świecie.

Idąc za hasłem przewodnim festiwalu, organizatorki postrzegają pojęcie czasu jako nieodłączne od ciała, a nieskończoność jako możliwą w ruchu. W pewnym stopniu niektóre z zaproszonych na festiwal spektakli te postulaty spełniały – przede wszystkim w swoich koncepcyjnych założeniach, transformacjach czy zadawanych za ich pomocą pytaniach.

Wzór cytowania:

Bosak, Pamela, *Trwaj w ruchu, bądź*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/trwaj-w-ruchu-badz>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Pamela Bosak – doktorantka nauk o sztuce, redaktorka, tancerka.

Przypisy

1. W języku angielskim tytuł oznacza niebezpieczne, przerażające miejsce lub sytuację, w języku polskim nie ma bezpośredniego przełożenia tego idiomu, bo „jaskinia lwa”, oznacza coś nieco innego (miejsce, w którym ktoś groźny jest u siebie, jest panem sytuacji), dopiero związek frazeologiczny „iść jak w paszczę lwa” zbliża się trochę do „the lion’s den”, oznaczając pójście w najbardziej niebezpieczne miejsce.
2. „Projekt składa się z trzech etapów. W fazie przygotowawczej, w trakcie kilkudniowego warsztatu, artyści z trzech państw opracowali wspólnie metodologię procesu twórczego, opierając się na swoich dotychczasowych doświadczeniach pracy z grupami społecznie wykluczonymi. W kolejnym etapie, trwającym 14 tygodni, uczestnicy i uczestniczki pod kierunkiem artystów przygotowują spektakl, który zostanie zaprezentowany podczas Krakowskiego Festiwalu Tańca. Projekt zakończy spotkanie podsumowujące, które obejmie projekcję krótkich reportaży dokumentujących pracę wszystkich trzech zespołów”. <https://nck.krakow.pl/kcc/projekt-artystyczny-dla-seniorow/> [dostęp: 10 VIII 2022].
3. Zob. <https://nck.krakow.pl/kcc/projekt-artystyczny-dla-seniorow/> [dostęp: 10 VIII 2022].
4. „Pracę nad solo zaczęłam od rozważań na temat swojej tożsamości, moich ról jakie pełnię i doświadczenia, jakie już zdobyłam. Zauważyłam, że im więcej widzę i wiem, tym bardziej uświadamiam sobie, jak mała w tym wszystkim jestem i jak dużo jeszcze przede mną (niezależnie od tego, co już za mną)”. Wypowiedź artystki z fragmentu opisu spektaklu <https://taniecpolka.pl/wydarzenia/krakow-scena-tanca-wspolczesnego-ale...> [dostęp: 22 VIII 2022].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/trwaj-w-ruchu-badz>

didaskalia

gazeta teatralna

Zagranica

Siła głosu

Witold Mrozek

Festiwal Santarcangelo dei Teatri, 8-17 lipca 2022

„Rosjanin, Albańczyk i Egipcjanin jadą samochodem. Kto prowadzi? Karabinierzy”. Adel Fahmy opowiada ten, jak to określa, „włoski dowcip” ze sceny. Osiem lat wcześniej grał w niezależnym teatrze w Kairze. Jak mówi, w Egipcie zrobił spektakl o problemach z zaopatrzeniem w wodę. Dziś gra w przedstawieniu *New Creation* polskiej reżyserki Anny Karasińskiej – i mówi o byciu imigrantem. Jest ciepły lipcowy wieczór, a i aktor, i widzowie znajdują się pod niebem włoskim i gołym; na dziedzińcu potężnej, nieczynnej już, zabytkowej cementowni pod Santarcangelo di Romagna.

W tej monumentalnej zastanej scenografii Karasińska robi spektakl jeszcze bardziej minimalistyczny niż jej zazwyczaj bardzo minimalistyczne spektakle. Karasińska – artystka daleka od otwartych politycznych deklaracji – stara się uwidocznąć bariery komunikacyjne, społeczne paradoksy, etyczną grząskość przedsięwzięcia typu „spektakl o imigrantach”. W dramaturgicznym układzie przedstawienia można zobaczyć narastający w miarę jego trwania dystans, dzielący nas – widzów festiwalu toczącego się nieopodal wakacyjnych plaż –

od kolejnych osób na to miejsce w taki czy inny sposób skazanych, traktujących je jako ratunek, ale raczej nie wymarzony, a taki, jaki był możliwy. Ta opowieść o migrantach rozpoczyna się od osoby bardzo „tutejszej”. *Signora* Mara opowiada o swojej młodości w cieniu zamkniętej w 2008 roku po prawie stuleciu działania cementowni w San Michele, o przemianach tego miejsca; o wojnie i głodzie, powracających jak widma. Później na scenę wychodzi wspomniany już egipski aktor; Rosa Lara Goycochea z Peru opowiada swoją historię przybycia do Włoch. Wreszcie ostatnim bohaterem spektaklu Karasińskiej jest imigrant występujący pod inicjałem „E.”. Słyszymy jego wspomnienia z Ghany, skąd po utracie ojca i farmy wyemigrował najpierw do Libii, państwa upadłego, gdzie zetknął się z wyzyskiem i przemocą. „W Libii każdy ma broń, w Libii każdy jest sobie policją” – opowiada E., który w pewnym momencie zobaczył lufę pistoletu pracodawcy zamiast zapłaty. Z Libii na przepełnionym pontonie E. dotarł do Włoch.

Tyle tylko, że E. nie mógł wziąć udziału w spektaklu. Jego opowieść czytają najpierw pozostali performerzy, później – wyciągnięci z widowni ochotnicy; wreszcie finał – to nagranie głosu E.; teatr nie jest narzędziem mogącym włączyć go osobiście, nie przekracza niektórych przynajmniej społecznych granic – choć deklaruje to w różnych poprawnych manifestach.

W dostarczonym widzom angielskim tłumaczeniu włoskich monologów składających się na scenariusz spektaklu Karasińskiej zaznaczono precyzyjnie, kto jest autorem której części tekstu. To inaczej niż zwykle w przedstawieniach tej artystki; często gra ona napięciem między fikcją a rzeczywistością (jak w *Ewelina płacze* w TR Warszawa), między improwizacją a skryptem (jak w *Łatwych rzeczach* w Olsztynie), wreszcie między swoim głosem a głosami aktorów (jak w *Fantazji* w TR Warszawa). Godzinę

rozpoczęcia *New Creation* zaplanowano tak, by słońce zaszło w trakcie spektaklu. Krajobraz staje się współaktorem tego przejmującego przedstawienia o granicach porozumienia.

Polska ofensywa pod innymi flagami

„Can you feel your own voice” – to hasło tegorocznej odsłony festiwalu teatralnego w Santarcangelo. Niewielkie miasto leży blisko Rimini – kurortu z gęsto zaludnionymi plażami. Rimini – miasto Felliniego, któremu na miejscowym zamku otwarto niedawno efektowne nowoczesne multimedialne muzeum, mimo protestów mieszkańców. Jednak festiwal, którego siedziba mieści się notabene w gmachu miejscowego komisariatu policji, wciela w życie zupełnie inną wizję kultury.

Festiwal w Santarcangelo, mimo skromnego budżetu (zapewnionego m.in. przez kilka sąsiadujących ze sobą gmin prowincji Emilia-Romania), jest jedną z ważniejszych włoskich imprez teatralnych. Nowym dyrektorem programowym został niedawno Tomasz Kireńczuk, wcześniej dyrektor programowy Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Dialog – Wrocław i zastępca dyrektora Teatru Nowego Proxima w Krakowie. Wybrany w konkursie, Kireńczuk będzie pełnić tę funkcję przez trzy kolejne edycje. W tym roku ściągnął do Santarcangelo całkiem liczny polski desant – choć zdecydowana większość artystów pochodzących z Polski przywiozła produkcje z innych krajów, a Instytut Adama Mickiewicza odmówił festiwalowi współpracy.

Komunistka w operze

„Voice” z hasła festiwalu bywał rozumiany bardzo dosłownie. Maria

Magdalena Kozłowska przywiozła do Włoch swój spektakl z Amsterdamu. Jej *Commune* z niezależnej offowej scenki zostało przeniesione do Teatro Galli w Rimini, gdzie nabrało właściwego rozmachu. Tę pełną przepychu staroświecką scenę – z widownią na osiemset, a niegdyś tysiąc czterysta osób – w 1857 roku otworzył sam Giuseppe Verdi, *Aroldem* we własnej reżyserii. Teraz polska performerka robi tu osobliwą mikrooperę o własnej babci – komunistycznej działaczce, rodzinnej czarnej owcy, którą postrzega jako swoją matronkę i odległą, choć inspirujący wzór. Autobiograficzna opowieść Kozłowskiej zdaje się mieć jednak charakter raczej pretekstowo-zaczepny. Najważniejszy w *Commune* okazuje się żywioł opery. Dowcipnie i błyskotliwie gra nawiązaniem do Bacha i Händla, co nie byłoby możliwe w takiej skali bez muzyki na żywo; instrumentalistki – Teresa Costa, Beatrice Miniaci i Aleksandra Wtorek – czynią z gry na flecie czy instrumentach perkusyjnych (w tym wibrafonie) osobny performans. Sensacją *Commune* jest natomiast Maayan Licht, izraelski męski sopran, specjalizujący się w repertuarze pisanym niegdyś dla kastratów. To właśnie Licht wciela się w babcię Kozłowskiej; międzypokoleniowy przekaz rodzinnej pamięci na scenie tłumaczy się na operowy trening; to Licht uczy Kozłowską śpiewać słynne „kobiece” arie, jak *Un pensiero nemico di pace* Händla, znane dziś przede wszystkim z wykonania Cecilii Bartoli.

W pamięć zapada też nagrodzony w Niemczech nagrodą Faust w kategorii „najlepsza choreografia” spektakl *Scores That Shaped Our Friendship* – przejmujący, intymny spektakl o luźnej konstrukcji dramaturgicznej. Aktorka Lucy Wilke urodziła się z zanikiem mięśni; porusza się na wózku inwalidzkim. Na scenie towarzyszy jej tancerz Paweł Duduś – emigrant z Polski zamieszkały w Wiedniu, identyfikujący się jako osoba queer i zajmujący w pracy artystycznej i społecznej tematem seksualności. Rozgrywa

się między nimi dowcipna, lekka gra wzajemnego uwodzenia, zaczepki, pocałunków i snutych wspólnie wspomnień, które przy dźwiękach muzyki na żywo Kim Renalter przekształcają się w choreografię. Duduś kładzie się na platformie z kółkami, czymś w rodzaju dużej deskorolki, Wilke przyczepia go wraz z tą platformą do swojego elektrycznego wózka, ciągnie za sobą; w ten sposób to Wilke „prowadzi” w tańcu, by użyć tego uroczym tradycyjnego terminu. Klimat tego spotkania jest pogodny, daleki od podglądactwa; chciałoby się użyć słowa „czuły”, gdyby tak się ono nie wytarło.

„Amazonize The World!”

Festiwal Santarcangelo obejmował też koncert SIKSY, solo *Jumpcore* Pawła Sakowicza przearanżowane na spektakl uliczny, a także *Untitled (Holding Horizon)* Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa. Obok Polski najważniejszym punktem odniesienia była Ameryka Południowa, zwłaszcza Brazylia. Prócz tanecznego solo Carol Teixeiry, które otwierało festiwal, szczególnie godny uwagi był spektakl Gabrieli Carneiro da Cunha. *Altamira 2042*, zresztą również solowa, to osobliwa hybryda rytuału, performansu i sztuki wideo. Naga performerka krąży między widzami. Świecące głośniki na jej głowie odtwarzają nagrane opowieści kobiet z tytułowego regionu Altamiry, z doliny rzeki Xingu, na której mimo protestów stanęła dewastująca ekosystem gigantyczna tama Belo Monte. Zapętlone obrazy i dźwięki, połyskliwe wielobarwne światła instalacji, w której siedzi widownia, tworzą nastrój medytacji, efekt czegoś w rodzaju świetlnej techno-dżungli. Później artystka dźwiga na głowie również projektor. Można odnieść wrażenie, że Carneiro da Cunha oddaje w ten sposób swoje ciało opowieściom z Amazonii nie tylko tak, jak robi to zawsze aktor wobec fikcyjnej czy dokumentalnej postaci, ale i stając się czymś w rodzaju technicznego elementu nośnika nagranej opowieści; przenoszenie czy dźwiganie jest tu wpisane w próbę oddawania defaworyzowanym głosu

bardzo dosadnie, by tak rzec: fizycznie. W opozycji do „cywilizacyjnego” przekazu wyzysku i destrukcji w imię wzrostu niesie hasło „Amazonize The World!”, by wraz z widzami zniszczyć pewien szczególny obiekt, mający symbolizować opresję i znienawidzoną tamę.

Z kolei argentyńska performerka i reżyserka Marina Otero pokazywała *fuck me*, przejmujący spektakl o przemocy – tej, której doświadczyła w przeszłości, ale też tej, której sama potrafi być sprawczynią w związkach z mężczyznami. Ta snuta od wybuchu do wybuchu opowieść o agresji i bezradności wpleciona jest w konteksty społeczne, rodzinne, geograficzno-polityczne, ale też instytucjonalne, związane z funkcjonowaniem w Hiszpanii artystki pochodzącej z dawnych kolonii.

Przez zdecydowaną większość przedstawienia, którego współreżyserem jest Martín Flores Cárdenas, Otero siedzi milcząca na krześle. Historię opowiadają napisy wyświetlane za jej plecami. Nie oznacza to jednak, że Marina Otero nic wtedy nie robi, nie działa scenicznie. Mikrodraturgia jej gestów, zmian pozycji ciała czy ledwo widocznych w półmroku wyrazów twarzy tworzy równoległy do słów spektakl, drugą historię – symultaniczną wobec tej z napisów. W końcu Otero rzuca się w ekspresyjny taniec.

Inne spojrzenie

Festiwal w Santarcangelo to interesująca próba nakreślenia na nowo teatralnej mapy. Może być cennym punktem obserwacyjnym dla odbiorcy z naszej części Europy, przyzwyczajonego raczej do kontekstów niemieckich, austriackich czy szwajcarskich. Skupienie na społecznych tematach łączy się na festiwalu z poszukiwaniami formalnymi. Impreza stawia na różnorodność mniejszych form i poszukiwań, a nie na monumentalne inscenizacje i

nazwiska żywych klasyków europejskiej sceny. Brak mi takiego festiwalu w zamykającej się w sobie teatralnej Polsce.

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, *Siła głosu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/sila-glosu>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Witold Mrozek – teatrolog, dziennikarz, czasem dramaturg. Stale współpracuje z „Gazetą Wyborczą” i „Dwutygodnikiem”. W Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW przygotowuje rozprawę doktorską o performansach wykorzystujących wizerunek Jana Pawła II.

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/sila-glosu>

didaskalia

gazeta teatralna

Zagranica

Co się stało z naszą rewolucją?

Justyna Landorf

Göteborgs Stadsteater

Peter Weiss

Mordet på Marat

przekład: Britt G. Hallqvist, reżyseria: Jan Klata, dramaturgia: Anna Berg, scenografia, kostiumy, światło: Mirek Kaczmarek, wideo: Natan Berkowicz, choreografia: Maćko Prusak

Premiera: 18 lutego 2022

Jestestwo człowieka nie tylko nie da się zrozumieć bez szaleństwa, lecz nie byłoby jestestwem człowieka, gdyby nie niosło ze sobą szaleństwa jako granicy swej wolności.

Jacques Lacan

Kilka lat po wybuchu rewolucji francuskiej krążyła następująca anegdota na temat jednego z dzieł markiza de Sade'a: „kiedy [...] ministrowie czuli się zmęczeni morderstwami i wyrokami, kiedy cień wyrzutu pojawiał się w ich

kamiennych sercach, kiedy na widok rozlicznych kondemnat, jakie musieli podpisać, pióro uciekało im spod palców, wówczas szli przeczytać kilka stron *Justyny* i podpisywali” (Banasiak, 2006, s. 316). Nim jednak nastaną czasy krwawego terroru, początkowy zryw wolnościowy samemu markizowi nie przynosi upragnionej wolności – na dziesięć dni przed zburzeniem Bastylii, w której przebywał (osadzony jak na ironię w wieży Liberté), zostaje przeniesiony do zakładu w Charenton i wypuszczony dopiero parę miesięcy później. Do czasu ponownego uwięzienia pozbędzie się przedrostka „de” z nazwiska, stanie się aktywnym członkiem klubu jakobinów, napisze, a także wygłosi parę rewolucyjnych odezw, w tym płomienny panegiryk na cześć nieżyjącego Marata (Sade, 1997, s. 172). Obywatel Louis Sade nie był apologetą rewolucji, tylko pragmatykiem, pragnącym ocalić własną skórę, a wymienione strategie przeżycia okazały się na tyle skuteczne, iż „gilotyna [...] oddaliła się w milczeniu od jego głowy” (Ceronetti, 1995, s.73). Niestety wraz z nastaniem rządów Konsulatu „nieobyčajne” dzieła markiza ulegają konfiskacie, a on sam, z rozkazu Bonapartego, zostaje skazany na bezterminowe więzienie i kończy swój żywot w zakładzie dla umysłowo chorych.

De Sade ostatnie lata zamknięcia przeżył we względnym komforcie – jako szacowny penitencjariusz placówki, w której przetrzymywano również więźniów politycznych, cieszył się licznymi przywilejami oraz przychylnością dyrektora. Jego pobyt stał się kanwą słynnej sztuki Petera Weissa opowiadającej o spektaklu napisanym i wyreżyserowanym przez markiza przy czynnym udziale „kuracjuszy” z Charenton. De Sade rzeczywiście wystawiał tam swoje sztuki, ale aktorami wcale nie byli chorzy pacjenci. Tę zręczną plotkę rozpowszechniał dyrektor Coulmier w celu przyciągnięcia paryskich gości.

Znajdujemy się w nowoczesnym i nieprzemocowym zakładzie leczniczym, w którym za pomocą sztuki skutecznie oddziałuje się na zdrowie i ogólny dobrostan pacjentów. Wszak Szwecja to przykład państwa dobrobytu, przestrzegania prawa, poszanowania i wolności słowa (kraj ten jako pierwszy zniósł cenzurę prasy), a także poprawności politycznej (przed rozpoczęciem pracy aktorzy mieli przeprosić Jana Klatę za potop szwedzki, co szczególnie osobliwie zabrzmiało w ustach artystów mających etiopskie oraz irańskie korzenie; reżyser przeprosiny przyjął [Klata, 2022, s. 76]). Czy zatem da się tu zrobić spektakl o rewolucji? Kto i przeciw czemu miałby się buntować w kraju zaliczanym do pierwszej dziesiątki najszcześniejszych państw na świecie?

Na scenie Teatru Miejskiego w Göteborgu widzimy amfiteatralnie ustawione platformy z białymi wannami (scenografia Mirek Kaczmarek). Zasiadają w nich pacjenci doprowadzeni przez siostry zakonne (groteskowo wyglądający mężczyźni w białych podkolanówkach i adidasach). Obecność zakonnic sugeruje, że kuracjusze mogą zostać nie tylko uleczeni, lecz także oczyszczeni ze swoich grzechów, żeby stać się pełnoprawnymi członkami społeczeństwa. Czy reprezentacja, w dodatku nieco karykaturalna, religii w państwie tak laickim ma być ostrzeżeniem, że jest ona źródłem opresji? Czy w kraju etnicznie i (przede wszystkim) wyznaniowo pluralistycznym obecność przedstawicieli Kościoła może być zagrożeniem dla reszty społeczeństwa? Iluzja, jaką dyrektor placówki sprzedaje swoimi pacjentom oraz widzom, polega nie tylko na przekonaniu, że udział w spektaklu ma walor terapeutyczny. Nieobecność Coulmiera (Anna Bjelkerud) na scenie przez większą część przedstawienia daje złudne poczucie, że pacjenci cieszą się większą swobodą, niż to jest w rzeczywistości. Obsadzenie aktorki w roli nadzorcy szpitala psychiatrycznego burzy stereotyp postrzegania siły jako domeny mężczyzn, utożsamiania jej z męskością. Dzięki temu zabiegowi

sprawczość kobiet zostaje wzmocniona, zwłaszcza funkcja Charlotte Corday (a przede wszystkim dokonane przez nią zabójstwo Marata), stojącej po przeciwnej stronie barykady. Coulmier zjawia się jedynie w tych momentach, w których potrzebne jest przywrócenie porządku oraz zdyscyplinowanie niesfornych podopiecznych (potrafi nawet wytargać za uszy samego de Sade'a). Jego cenzorskie uwagi są jednak zredukowane, tak zresztą, jak cały tekst Weissa. Anna Berg wraz z Janem Klatą dokonali znacznych skrótów: początkowa introdukcja bohaterów ograniczona została do minimum, poboczne postacie przekształcono w bezimienny chór, a część kwestii zastąpiono układami choreograficznymi i pantomimą. Osią spektaklu jest oczywiście intelektualny spór pomiędzy de Sade'em (Johan Gry) a Maratem (Johan Friberg) na temat wolności, cywilizacji i natury ludzkiej.

To nie Kłata ze *Sprawy Dantona*, spektaklu budzącym kontrowersje również z powodu scen groteskowego erotyzmu. Właściwie cały göteborski spektakl został wykastrowany z seksualności. Charlotte (Anna Lova Aldén) swoim ubiorem nie prowokuje i nie wzbudza żądzy u bohaterów, Duperret nie jest erotomanem, próbującym przy każdej okazji wykorzystać swoją kochankę, nie ma okrzyku „demokracja, kopulacja” ani samej kopulacji, a biczowanie nie sprawia panu de Sade przyjemności, lecz wyłącznie ból. Nie może być mowy o erotyce, bo reżyser umieszcza swych bohaterów w konkretnej, współczesnej nam rzeczywistości.

Sterylna scenografia wraz z efektami wizualnymi i muzyką przypominają ekran dowolnego urządzenia elektronicznego. To już nie piekło szpitala psychiatrycznego, lecz uwięzienie we własnym telefonie czy tablecie. W rytm pulsującej muzyki zainspirowanej dźwiękiem starych komputerów i konsol aktorzy poruszają się niczym postacie z gier platformowych (w tle można usłyszeć motyw z Pac-Mana). Między nimi bezpieczna odległość, zawsze

mogą schronić się w swojej wannie, zastygając na kształt statycznych popiersi w zoomowej formule spotkań online. Jedyne kontakty fizyczne następują w scenie dwojga kochanków, kiedy Duperret (aktorka Eline Høyer), stojąc za Charlotte, pieści ją przez chwilę, niczym w internetowym tutorialu z serii „jak i gdzie dotykać dziewczynę, żeby ją podniecić”. Sam reżyser nazwał swój spektakl „operą awangardową dla pokolenia TikToka”. I słusznie, bo czyż wzmożenie „rewolucyjne”, a może „cyberrewolucyjne” pacjentów Charenton nie przypomina szybkich podniet na instagramowych profilach, częściej gadaniny w twitterowych komentarzach, a może i akcji Anonymous?

Skrzyknięcie się w sieci jest błyskawiczne i skuteczne. Pacjenci ochoczo maszerują w rytm transowej muzyki i pulsujących barw. Tylko nie bardzo wiedzą, przeciw czemu (w myśl czego?) protestują. Bo na transparentach, niesionych głównie przez pielęgniarzy – same obrazki, za to ładne i kolorowe: jest wizerunek Chrystusa, Matki Boskiej, ozdobne czaszki z meksykańskiego święta Día de Muertos, ale i banany. Można odnieść wrażenie, że to, co znajduje się na transparentach, nie ma znaczenia. A jednak pojawiły się na nich chrześcijańskie symbole. Czy to spuścizna pochodzącego z katolickiego kraju twórcy? Wierność wobec tekstu Weissa (u którego sanitariusze przebrani za zakonnice pojawiają się w didaskaliach)? Czy może jednak dowód na istnienie autocenzury w szwedzkim społeczeństwie, które obawia się pokazywania wizerunków zabronionych w muzułmańskim ikonoklazmie?

Aktorzy ubrani są w eklektyczne, wymyślne kostiumy (Mirek Kaczmarek), łączące współczesne elementy z kunsztownymi perukami z epoki i wyrazistym „pudrowym” makijażem. Wywoływacz (Emil Ljungestig) przypomina Joela Greya w roli Konferansjera z *Kabaretu* Boba Fosse’a (choć ma na sobie spódnicę), a królicze uszy na czapce człowieka-zwierzęcia

okazują się klasycznymi baletkami. Tylko kostium markiza uszyty jest według mody z początku XIX wieku. Niezwykła przemiana następuje, kiedy de Sade w scenie biczowania obnaża się – po ściągnięciu kolejnych warstw koronek, żabotów i gipiur przeistacza się z otyłego starca w przystojnego, postawnego mężczyznę w sile wieku.

Spektakl rozwibrowany tańcem, światłami, stroboskopem, wizualizacjami (Natan Berkowicz) zapada w pamięć: dziesiątki niezauważalnie zmieniających się par oczu, ciała – zwłoki ofiar zapakowane w plastikowe worki, taniec aktorów w cierniowych, fluorescencyjnych koronach w adoracji Marata, bombardowanie emotikonami i zdjęciami z portali społecznościowych tuż przed zadaniem ostatecznego ciosu przez Charlotte Corday. Muzyka to znaczący i przemyślany element wszystkich dzieł Jana Klaty. Tu w wykonaniu duetu kompozytorów: Tory Vinter i Christoffera Berga. Oprócz wspomnianych dźwięków rodem ze starych komputerów, mamy funk, techno, przesterowane menuety, muzykę renesansową, kompozycje pionierów muzyki elektronicznej, ale i polski akcent (*Tren – Ofiarom Hiroszimy* Krzysztofa Pendereckiego), oraz partie operowe napisane do fragmentów dramatu Weissa.

Spektakl ma nierówne tempo. Długie momenty ciszy, przestoju, na przemian z rytmicznymi sekwencjami ruchu, hipnotyczną muzyką bądź kakofonią ogłuszających dźwięków przypominających świst pejcza czy rażenie prądem. Motyw przemocy i śmierci ujawnia się także w choreografii Maćko Prusaka, w której bezradni i nieco zagubieni pacjenci obsesyjnie dotykają swoich głów i, kręcąc nimi, próbują upewnić się, że nadal znajdują się one się ich na szyjach. Bohaterowie na pozór odgradzeni od nas i od siebie, ukryci w swoich wannach, są widoczni w odbiciu luster umieszczonych na suficie. Ten podwójny obraz nasuwa różne skojarzenia: czy to naruszenie strefy intymnej

przez widza voyeurystę, czy celowa zmiana perspektywy? Jeśli tak, to który z tych punktów widzenia jest bardziej prawdziwy? Co jest odbiciem, a co oryginałem, kto jest ofiarą, a kto sprawcą? I kto jest szaleńcem?

Kto ma rację w sporze: niezłomny Marat czy cyniczny de Sade? Ten pierwszy pragnie czynów, a pisanie jest dla niego narzędziem do zmiany świata. Drugi uważa, że można opowiadać tylko o własnym doświadczeniu, a to, co napisane, jest świadectwem bólu i bezsilności, jakie artysta odczuwa w obliczu chaosu. W monologu wypowiedzianym w trakcie biczowania de Sade przewrotnie odżegnuje się od przemocy. Marat odnosi chwilowe zwycięstwo, łatwo przekonując widownię do skandowania rewolucyjnych haseł. Ale czy ten spór starszych porwie również młodych (kuracjusze reprezentowani są przez młodą część zespołu)? Stąd pytanie, czy to pokolenie zdolne jest do odważnych i radykalnych czynów. Wydaje się, że w dzisiejszym rozproszonym zachodnim świecie jest to mało prawdopodobne. Każda ofiara zostaje unieważniona, rozmyta w zalewie niezliczonych informacji i opinii. Niepewna Charlotte Corday (podobna do Greta Thunberg) kręci się wkoło, nie mogąc znaleźć Marata. Jednak to ona stanie się buntowniczką, decydującą się na ostateczny gest przemocy.

W końcowej, długiej scenie, wszyscy układają się w wannach w ikonicznym geście z portretu Jacques'a-Louisa Davida. W obliczu śmierci i szaleństwa wszyscy jesteśmy tacy sami.

Choć wielokrotnie powtarzane w dramacie Weissa pytanie: „Co się stało z naszą rewolucją?” nigdy ze sceny nie pada, to jednak jest obecne w spektaklu. Idea rewolucyjnego zrywu jako mechanizmu naprawy świata w bezkonfliktowym (przynajmniej pozornie), wielokulturowym i sytym społeczeństwie nie może się udać, bo co w nim naprawiać? Uśpieni aktorzy przy wtórze złowrogiego świstu rur i własnych oddechów być może czekają

na sygnał podrywający ich do nowej rewolucji. A może celowo zapadają w letarg, bo nie interesuje ich prawda ani Marata, ani de Sade’a.

Wzór cytowania:

Landorf, Justyna, *Co się stało z naszą rewolucją?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/co-sie-stalo-z-nasza-rewolucja>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

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

Bibliografia

Banasiak, Bogdan, *Integralna potworność. Markiz de Sade, filozofia libertynizmu czyli konsekwencje „śmierci boga”*, Thesaurus, Łódź-Wrocław 2006.

Ceronetti, Guido, *Sade w Charenton*, [w:] *Drzewa bez bogów*, tłum. S. Kasprzysiak, Oficyna Literacka, Kraków 1995.

Kłata, Jan, *Przeprosiny za potop*,
<https://www.tygodnikpowszechny.pl/przeprosiny-za-potop-170524> [dostęp: 30 IX 2022].

Sade, Donatien Alphonse François, *Mowa do cieniów Marata i Le Pelletiera*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, [w:] tenże, *Pisma polityczne*, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1997.

Source URL: *<https://didaskalia.pl/artukul/co-sie-stalo-z-nasza-rewolucja>*

Zagranica

Najbardziej zmienna jest przeszłość. Zagrzeb – retrospektywa

Magdalena Rewerenda

Croatian Theatre Showcase w Zagrzebiu, 12-16 maja 2022

14 marca w Muzeum Sztuki Współczesnej w Zagrzebiu (Muzej suvremene umjetnosti) otwarta została wystawa tymczasowa (która wkrótce stanie się podstawą nowej ekspozycji stałej) *Sad Songs of War*. Tytuł wystawy nawiązuje do pracy dźwiękowej litewskiego artysty Deimantasa Narkeviciusa, powstałej w 2014 w ramach programu Manifesta 10 w Sankt Petersburgu w odpowiedzi na pierwsze niepokoje związane z agresją Rosji i protestami na placu Niepodległości w Kijowie. Wystawa w Zagrzebiu przedstawia nawiązujące do wojny z lat dziewięćdziesiątych i sprzeciwiające się jej prace z kolekcji MSU – wydobyte z archiwum w geście solidarności z Ukrainą i w nawiązaniu do toczącego się tam konfliktu zbrojnego spowodowanego agresją Rosji. Przypomnienie prac artystów i artystek komentujących wojnę na Bałkanach umieszcza chorwacką przeszłość w teraźniejszości, przesuwając akcenty i rekontekstualizując „smutne pieśni wojny”, które brzmią boleśnie aktualnie. Pamięć wojny, która nie zdążyła

zostać uśpiona, ożywa na nowo i nie pozwala czytać obecnej rzeczywistości poza tym kontekstem.

Jednak nie w teatrze. Repertuar zagrzebskich teatrów w maju 2022 roku, przynajmniej ten prezentowany w trakcie showcase'u teatru chorwackiego, z niewielkimi odstępstwami od tej reguły pokazuje wyraźną, choć zaskakującą tendencję do odpolityczniania teatru i poszukiwania tematów możliwie najbardziej uniwersalnych, takich jak rodzina, partnerstwo, tożsamość artysty, a także odmienność czy granica między zdrowiem a chorobą. W spektaklach – zarówno dramatycznych, jak i tanecznych, w dużych teatrach repertuarowych i kameralnych i amatorskich, u artystów i artystek reprezentujących różne pokolenia – powraca wątek artystycznego indywidualizmu, wyraźnego wypowiadania swojego imienia, podkreślania własnej unikalności i szukania swojego „ja” pośród innych: jak gdyby na przekór ciężącej na regionie zbiorowej traumie, opowiadanej na nowo za sprawą wojny w Ukrainie.

„Please, like me, I really need it”

O potrzebie bezwarunkowej akceptacji – samej/samego siebie, ale też ze strony innych – opowiada spektakl *Bi-polar b(e)Ar/E* Marina Lemicia. To taneczne solo będące wyznaniem artysty na temat dwoistości jego natury, która utrudnia swobodne funkcjonowanie w społeczeństwie. Rozdarty między okresami ekstrawertyzmu, gdy bryluje w towarzystwie, i introwertyzmu, kiedy mierzy się z lękiem i niepewnością, tańcem opowiada o tym, jak ciało, będące także jego narzędziem pracy, reaguje na różne stany. Widzimy, jak ciało stawia opór, zmieniając się w klatkę, z której artysta obserwuje świat: pod ręką, pod nogą, które jednocześnie są bezpiecznym bastionem i zdrajcami, demaskującymi to, co w danej chwili najbardziej chciałby ukryć.

Zmaga się z każdym ruchem, pozostając na scenie, gdzie nie jest w stanie schować się przed ludzkimi spojrzeniami, więc błagalnie zwraca się do publiczności słowami: „Proszę, lubcie mnie, bardzo tego potrzebuję”. Stopniowe obnażanie się tancerza na scenie zyskuje także wymiar metaforyczny i odnosi się do intymnego wyznania mogącego prowadzić do odrzucenia go przez tych, którzy przyszli do teatru go podziwiać. Po chwili jednak pełen energii pojawia się na scenie w srebrnych stringach, błyszczący od brokatu, tańczy salsę, flamenco i bawi publiczność. To prawdziwa zmiana czy dyscyplina ciała tancerza i roli aktora, który w spektaklu musi być w „manii”, nawet gdy nie może? Czy to opowieść o chorobie dwubiegunowej (na co próbuje wskazywać skomplikowany i wieloznaczny tytuł) w kontekście pracy w teatrze, czy aspirująca do uniwersalizmu, trochę powierzchowna refleksja o naturalnym dla każdego człowieka istnieniu różnych aspektów osobowości?

Spektakl nie daje odpowiedzi, ale wyraźnie wyznacza linię chorwackich artystów i artystek, którzy i które domagają się głosu jako jednostki – ukształtowane przez rzeczywistość społeczno-polityczną, ale jednocześnie indywidualizujące się z niej przez niepowtarzalny zestaw uwarunkowań. W chorwackich spektaklach tanecznych widać to szczególnie wyraźnie. Oprócz solo Lemicia wątek ten powraca na przykład w *On pink-tinted future* Any Kreitmeyer, która (również w pracy solowej) opowiada o adaptacji jako strategii przystosowawczej ciała reagującego na pojawiające się w jego orbicie obiekty, przeszkody i nieplanowane sytuacje. Ciągła negocjacja możliwości i indywidualnych predyspozycji ciała z rzeczywistością zewnętrzną wyznacza zmieniającą się w czasie tożsamość (performującej) jednostki.

Dbłość o słyszalność upodmiotowionego głosu wydaje się także jednym z

podstawowych celów tanecznego show *Decadance*, będącego kolażem fragmentów choreografii Ohada Naharina. Zespół baletowy Teatru Narodowego w Zagrzebiu działa jak perfekcyjnie naoliwiona maszyna, w której warsztat i zgranie grupy skutkują profesjonalnym i hipnotyzującym widowiskiem. Z tego monolitycznego chóru zostają jednak wydobyte indywidualności, które poznajemy z imienia, nazwiska i historii, jaka doprowadziła każdą z osób do miejsca, w którym je spotykamy. I tak też taneczne fragmenty przerywane są mówionymi wstawkami na temat tożsamości, poczucia każdej z osób, kim jest w odniesieniu do wykonywanego zawodu i własnej cielesności w kontekście kompleksów, pochodzenia etnicznego, orientacji seksualnej czy skomplikowanych historii rodzinnych. Tancerze powtarzają swoje imiona kilkakrotnie, pokazując, że jedność grupy wytworzona jest z konkretnych jednostek, ukształtowanych zarówno przez niepowtarzalne opowieści, jak i wspólne doświadczenia. Mówią o potrzebie bycia zauważonymi i zaakceptowanymi – jako podmioty, a nie elementy odpersonifikowanej struktury.

Frida (grana przez fenomenalną Amandę Prenkaj), bohaterka spektaklu *Mała Frida* reżyserki Anicy Tomić i dramaturżki Jeleny Kovačić teatru dla dzieci Žar Ptica, o tę akceptację prosi w sposób tak bezpośredni jak Lemić w swoim tanecznym solo. Znakomity spektakl, być może najciekawszy i najodważniejszy ze wszystkich propozycji Zagrzebia, skierowany do młodej widowni, jest fantazją na temat dzieciństwa meksykańskiej malarki Fridy Kahlo. Prenkaj nie próbuje „podgrywać” niepełnosprawności kulejącej Fridy – w zamian pokazuje świat z perspektywy wyobraźni dziewczynki: jej strachu, wstydu, ale i energii i pasji oraz wewnętrznej niezgody na wykluczającą normatywizację. Nawet jeśli bezpośredni morał płynący ze spektaklu – że pomimo choroby i przeciwności Fridzie udało się znaleźć szczęście i zapisać się na kartach historii – wydaje się uproszczony i nie

uwzględnia cieni późniejszego życia artystki, a odrealniające przeniesienie w świat wyobraźni dziewczynki jest ostatecznie unikiem pozwalającym na niezmierzenie się z problemem dziecięcej niepełnosprawności, to samo przedstawienie podejmuje kwestie ważne dla kształtowania wrażliwości dzieci i młodzieży: konieczność empatii oraz rewidowania stereotypów dotyczących ról społecznych, płci czy spektrum zdrowia i choroby.

To głos ważny: nie dość, że dociera do najmłodszych osób, ucząc je, że teatr może, a nawet powinien podejmować tematy trudne, to jeszcze przedstawia wrażliwą i silną zarazem postać kobietą (czy raczej – dziewczyńską), wpisując się w pożyteczną tendencję do ustanawiania, alternatywnego wobec męskocentrycznych wzorców, podmiotu mówiącego w teatrze. W kontekście uwrażliwiania najmłodszych i kształtowania ich spojrzenia na świat nigdy dość powtarzania, że każdy jest inny, a dziewczynki mogą grać w piłkę – niech te spostrzeżenia staną się dla dzieci banałami. Potwierdzając dobrą kondycję chorwackiego teatru dla najmłodszych, kolorowy i zabawny spektakl o Fridzie zawiera ważny projekt polityczny w sensie interwencji w sferę publiczną. W końcu rzecz rozbija się o dyskusję na temat przemocowej walki o dominację, której tłumienie może stanowić podwaliny pod budowę nowego świata – a teatr powinien testować zasady jego funkcjonowania.

Smutna pieśń o wojnie

Dziwi zatem nieco neutralność i zachowawczość większości „dorosłych” propozycji repertuarowych stolicy Chorwacji – od teatru narodowego po małe sceny alternatywne. Z perspektywy międzynarodowej wymiany teatralnej uniwersalność wątków ma niekwestionowane plusy – tematy nie są hermetyczne, więc będą zrozumiałe także poza Bałkanami. Nadal dziwi

jednak, choćby chwilowa, dominacja tych kwestii w mieście, gdzie Oliver Frlić zrealizował głośny spektakl *Nienawidzę prawdy* (Teatar &TD, 2011). Zresztą nie tylko osoba skandalisty Frljicia pozwala spodziewać się w repertuarach większej liczby spektakli nakłuwających czułe punkty chorwackiego społeczeństwa, bo polityczność nowego teatru postjugosłowiańskiego ma całkiem solidną tradycję¹. Mimo to może nieprzypadkowo reżyser *Kłatwy* długo był *enfant terrible* także w swoich stronach i może dlatego także tam jego dobieranie się do lokalnych traum i resentymentów było tak bolesne. Jak się okazuje, na co dzień niekoniecznie są one problematyzowane w teatrze.

Biografije ptica (Biografie ptaków) Niny Bajsić, czyli niezależny kameralny spektakl, w którym aktor Silvio Mumelaš monologuje do towarzyszącego mu muzyka o konieczności przywrócenia poezji do teatru, czy nawet dobrze zagrany rodzinny dramat obyczajowy Ivora Martinicia *Dobro je dok umiremo po redu* (*Wszystko jest w porządku, dopóki umieramy we właściwej kolejności*, którego przekład wkrótce ukaże się w „Dialogu”) w reżyserii Aleksandara Švabicia ze świetnego skądinąd i progresywnego Teatru Młodych (ZKM) wydają się ignorować pozateatralną rzeczywistość, budując w teatrze autonomiczny mikroświat. Teatr nie jest tu – jak sugeruje wyjątkowy na tym tle *Eichmann w Jerozolimie* w reżyserii Jerneja Lorenciego – salą sądową dla dawnych zbrodni i teraźniejszych rozliczeń z przeszłością.

To mocny spektakl zrealizowany w najprawdopodobniej najciekawszym zagrzebskim teatrze, czyli Zagrebačko kazalište mladih (ZKM): instytucji nowoczesnej, zaangażowanej, o wyrazistym profilu programowym. W duchu spektakli Frljicia podejmuje refleksję nie tyle nad tekstem Hannah Arendt, ile nad jego współczesną recepcją w perspektywie historii wojny na Bałkanach, jak również w szerszym kontekście zagrożeń związanych z

nacjonalizmem. Łącząc lokalne traumatyczne historie (nie tylko te dotyczące nazistowskiego zbrodniarza Andriji Artukovicia, ale i autobiograficznych mikrohistorii aktorów i aktorek) z ogólniejszym namysłem nad pokłosem historii XX wieku w Europie, zespół aktorski relacjonuje proces pracy nad spektaklem i własne doświadczenia związane z budowaniem mapy kontekstów przygotowanej przez reżysera na potrzeby przedstawienia: lekturą Arendt czy oglądaniem *Shoah* Lanzmanna. Aktorzy i aktorki dokonują na scenie narracyjnej, minimalistycznej i symbolicznej rekonstrukcji procesu Eichmanna, a dokładniej utrwalonych narracji na jego temat, tworząc kolejne, dystansujące zapośredniczenie. Ono jednak paradoksalnie sugestywnie prowokuje – znowu, a wciąż jakby na temat – namysł nad politycznością narracji i teatralnością tragedii. Lorenci nie pozwala przykryć płaszczem uniwersalizmu niewygodnych prawd – także tych, których, powtarzając za Frłjiciem, nienawidzimy – co w kontekście powrotu wojny do Europy, właśnie w miejscu, które doświadczyło jej stosunkowo niedawno, wydaje się szczególnie ważne.

Niebieska drabina

Program tegorocznego showcase’u, zaproponowany przez instytut teatralny Hrvatski ITI Centar, nie jest jednak do końca reprezentatywny dla tego, co dzieje się obecnie w teatrach w Chorwacji. Zarówno programy wcześniejszych edycji – obejmujące też przedstawienia spoza stolicy, spektakle podejmujące tematykę najnowszej historii regionu, np. *Hotel Zagorje* (angielski tytuł *Hotel Tito*) o wojnie lat dziewięćdziesiątych w reżyserii Anicy Tomić czy cykl nawiązujący do formuły teatru stosowanego, między innymi z monodramem *Lampedusa Beach* Niny Vioić poświęconym kryzysowi uchodźczemu – jak i propozycje spoza programu prezentacji zawierają spektakle takich progresywnych i zaangażowanych artystów jak

choćby Oliver Frljić, Borut Šeparović czy Dora Ruždjak Podolski. Na dobór propozycji programowych wpłynęła także wciąż trwająca pandemia, która musiała zweryfikować plany premierowe teatrów, a także zmusiła organizatorki do odwołania głównego wydarzenia showcase'u, czyli planowanego na dwa wieczory spektaklu *Bracia Karamazow* w reżyserii Frljicia w Teatrze Młodych. Premiera odbyła się niemal w dniu wybuchu wojny w Ukrainie, spektakl nawiązuje do tych wydarzeń i jego prezentacja miała szansę stanowić istotny krytyczny kontrpunkt dla pozostałych propozycji. Poza tym mocno zaangażowana w sprawy społeczno-polityczne grupa BadCompany (do której należała między innymi Ana Kreitmeyer) zakończyła niedawno działalność, a Miejski Teatr Dramatyczny im. B. Gavelli utracił swoją siedzibę w wyniku trzęsienia ziemi.

Tym samym decyzje programowe podyktowane były różnymi czynnikami – nie tylko koncepcyjnymi. To więcej niż zrozumiałe. Jednocześnie ta programowa cisza showcase'u wydaje się znacząca: z jednej strony budzi sprzeciw – no bo czuć przez skórę, że nie jest to moment na przemieszczające się w próżni dywagacje o tożsamości artysty; z drugiej zaś wybrzmiewa jako echo świeżych traum, które się rekontekstualizują – odradzają nie w ramach empatii, solidarności i współczucia, ale z wciąż żywej pamięci. Chwilowe, trochę przypadkowe milczenie zadziornego, zaangażowanego teatru chorwackiego bez słów opowiada o żywotności tej pamięci i wskazuje na moment, w którym przeszłość zmienia się na naszych oczach. Uniwersalizujące, „milczące” narracje teatralne Zagrzebia stają się niebieską drabiną na czarno-białym zdjęciu.

Równolegle do *Sad Songs of War* w MSU pokazywana była wystawa *Retrospektywa* poświęcona twórczości chorwackiego artysty Gorkiego Žuveli. Jedną z jego prac, zatytułowaną *Najbardziej zmienna jest przeszłość*

(1975), jest czarno-białą fotografią miejskiej, opustoszałej ulicy. Jedynym kolorowym elementem jest domalowana niebieską farbą drabina oparta o mur. Barwny akcent ostentacyjnie nie pasuje do kadru, drażni, nie pozwala oderwać od niego wzroku. Budzi dysonans, dając zarazem nadzieję, która nie jest w stanie uśpić wrażenia niepokoju płynącego z kadru. Niebieska drabina prowokuje spojrzenie z nowym rodzajem świadomości na ciągle zmieniającą się przeszłość. Majowe spektakle zagrzebskiego showcase'u przypominają właśnie niebieską drabinę – kwiatek do kożucha na wyrazistej teatralnej mapie Chorwacji i problematyzują jednocześnie pozycję artystek i artystów: ustawiających to spojrzenie na przeszłość i przyszłość w odniesieniu do własnych, indywidualnych opowieści, traum i ciał.

Wzór cytowania:

Rewerenda, Magdalena, *Najbardziej zmienna jest przeszłość. Zagrzeb – retrospektywa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/najbardziej-zmienna-jest-przeszlosc-zagrzeb-retrospektywa>.

Z numeru: **Didaskalia 171**

Data wydania: październik 2022

Autor/ka

Magdalena Rewerenda – teatrołożka, recenzentka, badaczka i adiunktka w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książki *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frljicia* (2020). Zajmuje się teatrem i dramatem współczesnym głównie w kontekście zwrotu pamięciowego i archiwalnego w humanistyce.

Przypisy

1. Zob. Gabriela Abrasowicz, *Trans)pozycje idei w postjugosłowiańskim dramatopisarstwie oraz teatrze (1990–2020). Perspektywa transkulturowa*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2021. Przy okazji dziękuję Autorce za inspirujące rozmowy o teatrze chorwackim.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/najbardziej-zmienna-jest-przeszlosc-zagrzeb-retrospektywa>

DOFINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury