didaskalia

Gazeta Teatralna grudzień 2022 **nr 172**

Teatr Powszechny w Warszawie, *Orlando. Biografie*; fot. Magda Hueckel

Koordynacja intymności

Dostępność edukacji artystycznej

Cenzura i postkomunizm

Spis treści

KOORDYNACJA INTYMNOŚCI

„Bez wiedzy i rozmowy czuliśmy się jak w horrorze”

Katarzyna Waligóra

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Nauka scenicznej intymności

Z Claire Warden rozmawiają Katarzyna Waligóra i Izabela Zawadzka

Praktyczne doświadczenie pracy z intymnością w filmie. Perspektywa aktorki

Adrianna Malecka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

GISÈLE VIENNE

„Crowd”. Noktorama teatru Gisèle Vienne

Kasia Tórz

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

CENZURA I AUTOCENZURA

Witaj w klubie AIDS

Dorota Sosnowska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

„Klątwa” w Teatrze Rozrywki. Cenzura w afekcie

Aneta Głowacka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

DOSTĘPNOŚĆ EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ

Godność, widzialność i profesjonalizm

Z Sandrą Johansson, Dennisem Nilssonem i Barbarą Wilczek-Ekholm rozmawia Monika Kwaśniewska

Zawodowcy

Z Petal Pilley i Jennifer Cox z Blue Teapot rozmawia Monika Kwaśniewska

PEDAGOGIKA TEATRALNA

Pedagogika teatralna po pandemii

Z Danielem Arbaczewskim i Łukaszem Zaleskim rozmawia Marta Bryś

SCENOGRAFIA

Ulotność architektury

Z Agatą Skwarczyńską rozmawia Zuzanna Berendt

REPERTUAR

„Pierwszy polski spektakl o pornografii”

Dorota Sosnowska

Teatr Fredry w Gnieźnie: *Miła robótka*, reż. Agnieszka Jakimiak

Obrazy na scenie

Piotr Olkusz

Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi: *Praktyka widzenia*, reż. Wojtek Rodak

Anatomia melancholii w „Plath”

Krystyna Duniec

STUDIO teatrgaleria w Warszawie: *Plath*, reż. Katarzyna Kalwat

Ćwiczenia terenowe z pamięci

Kinga Siewior

Teatr Zagłębia w Sosnowcu: *Środula. Krajobraz Mausa*, reż. Remigiusz Brzyk

Joga z Elonem Muskiem

Maria Magdalena Ożarowska

Instytut Sztuk Performatywnych (przy Teatrze Powszechnym w Warszawie): *Czuły spektakl. Medytacje w prekariacie*, reż. Marta Szlasa-Rokicka

Masz swój ulubiony grzyb?

Weronika Nagawiecka

Teatr Powszechny w Warszawie: *Grzyby*. reż. Weronika Szczawińska

Electro-opera

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Polski w Bielsku-Białej: *Faraon*, reż. Cezary Tomaszewski

Zmieniamy się i to z nami zmieniają się czasy

Zofia Dąbrowska

Stary Teatr w Krakowie: *Orlando. Bloomsbury*, reż. Katarzyna Minkowska; Teatr Powszechny w Warszawie: *Orlando. Biografie*, reż. Agnieszka Błońska

FESTIWALE

Oświecenie i empatia

Paweł Schreiber

Festiwal Prapremier w Bydgoszczy

Przed burzą

Jan Karow

26. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku

O dwóch światach, które istnieją dzięki słowom

Maria Sławińska

Festiwal Open the Door w Katowicach

TANIEC

Karuzela z Pulcinellami

Alicja Müller

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, Nowy Teatr w Warszawie, Teatr Łaźnia Nowa, Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia: *Wolne ciała*, choreogr. Marta Ziółek

ZAGRANICA

Tu się siedzi niewygodnie

Urszula Pysyk

Ruhrtriennale Festival der Künste

Śmierć mistrza?

Katarzyna Niedurny

Reactor de creație și experiment: *Dă -te din soare*, reż. Leta Popescu

OPERA

Triumf Tristana i trauma Nibelunga

Jolanta Łada-Zielke

Bayreuther Festspiele 2022

TEATR W KSIĄŻKACH

Słowacki i jego szafa

Joanna Targoń

Marta Justyna Nowicka, *Słowacki. Wychodzenie z szafy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021

Hersh Libkin, Hersz Lipkin... Jak to się w ogóle

pisze?

Marta Bryś

Ishbel Szatrawska, *Żywot i śmierć pana Hersha Libkina z Sacramento w stanie Kalifornia*, Wydawnictwo Cyranka, Warszawa 2022

Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

KOORDYNACJA INTYMNOŚCI

„Bez wiedzy i rozmowy czuliśmy się jak w horrorze”

Koordynacja intymności w teatrze i szkole teatralnej

Katarzyna Waligóra Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

“Without knowing or talking, we felt like we were in a horror movie.” Coordinating intimacy in theatre and drama school

The aim of the paper is to present intimacy coordination, a discipline that is dynamically developing in Poland. The content has been divided into three parts. The first part presents the most important principles of intimacy coordination, the basic concepts related to it and its history in the United States and Poland. The second part describes the workshops for acting students which are conducted by the intimacy coordinator Kaja Wesołek-Podziemska at The Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw. The third is an attempt to reflect on the importance of including elements of intimacy coordination in the process of educating actors and actresses.

Keywords: intimacy coordination; intimacy direction; intimacy professionals; theatre school; acting classes

1.

Edukacja seksualna wyreżyserowana przez Michała Buszewicza w szczecińskim Teatrze Współczesnym zaczyna się od sceny, w której Helena

Urbańska opowiada o swoim debiucie. Aktorka stawia pytania: „Czy jest jakaś błona w ciele człowieka, która pęka, kiedy się pierwszy raz wychodzi na scenę?”, „Czy za pierwszym razem boli?”, „A co, jeśli nie osiągniemy katharsis?”. Używa metafory debiutu teatralnego i generalnie występu teatralnego do opowiedzenia o inicjacji seksualnej i współżyciu seksualnym. Monolog kończy zdaniem: „Kiedy zaczęliśmy dojrzewać, pozostawieni bez wiedzy i rozmowy czuliśmy się jak w horrorze”. To oczywiście odwołanie do długotrwałego i dotkliwego braku edukacji seksualnej w polskich szkołach oraz ogólnej nieumiejętności prowadzenia rozmów o seksie i seksualności. Na tę scenę można spojrzeć jednak także inaczej: debiut sceniczny i debiut seksualny mogą być bowiem zaskakująco podobne do siebie, jeśli weźmiemy pod uwagę, że większość aktorów w swojej karierze gra sceny pocałunków i seksu.

Przywołuję *Edukację seksualną* Buszewicza – spektakl o seksie, w którym nie ma ani jednej sceny intymnej – bo istnieje kilka podobieństw między edukacją seksualną a tematem mojego artykułu, czyli koordynacją intymności, szczególnie w tym wydaniu, o którym będę pisać. Jednym z takich podobieństw jest oficjalne nieistnienie w publicznych instytucjach. Koordynacja intymności w teatrach jest rzadka, podobnie jak merytoryczna wiedza o seksie na lekcjach wychowania do życia w rodzinie. Obie pojawiają się najczęściej w wyniku oddolnych inicjatyw, a nie rozwiązań systemowych. Podobieństwo dotyczy również ogólnie pojętego celu, jakim jest zwiększanie sprawstwa i ułatwianie podejmowania świadomych decyzji o tym, co dzieje się z naszymi ciałami. Koordynacja intymności, tak jak edukacja seksualna, normalizuje seks i seksualność, daje język do rozmowy o tej części ludzkiego (i teatralnego) doświadczenia, przełamuje bariery wstydu, lęku, niepokoju, udziela rzetelnej wiedzy tam, gdzie do tej pory bazowano na niepewnych źródłach i prowizorycznych rozwiązaniach. Obie też sprawiają, że to, co się

robi – na scenie lub w sypialni – jest bezpieczniejsze, przyjemniejsze i bardziej satysfakcjonujące.

2.

Od kwietnia 2022 roku pracuję w grancie *Bezpieczna przestrzeń. Dobre praktyki i narzędzia do transformacji polskiego systemu teatralnego* kierowanym przez Agatę Adamiecką-Sitek na Akademii Teatralnej w Warszawie. Projekt, finansowany z programu „Nauka dla Społeczeństwa" Ministerstwa Edukacji i Nauki, ma na celu wprowadzenie zmian w kształceniu w szkole teatralnej, ale także zainicjowanie szerokich przemian w środowisku teatralnym. Jest konsekwencją raportu (*Nie)Zgoda na przekraczanie granic* przygotowanego przez zespół socjologów z Uniwersytetu Warszawskiego, który w najbliższym czasie zostanie udostępniony wszystkim zainteresowanym. Raport jest efektem badań przeprowadzonych na zamówienie Akademii Teatralnej, których celem było zdiagnozowanie zjawisk przemocy, dyskryminacji i przekraczania granic osobistych na uczelni. W ramach projektu *Bezpieczna przestrzeń…* studenci kierunku aktorskiego (a w niedalekiej przyszłości także studenci reżyserii oraz kadra) odbywają czterogodzinne warsztaty z zakresu koordynacji intymności (to jedno z kilku realizowanych w grancie zadań). Prowadzi je Kaja Wesołek-Podziemska (zwykle używa tylko pierwszego członu nazwiska), psycholożka i koordynatorka intymności.

Ten drugi zawód zaczęła wykonywać, kiedy polscy producenci tworzący serial *Sexify* dla platformy streamingowej Netflix otrzymali nakaz zatrudnienia osoby do pracy ze scenami intymnymi. W tamtym czasie Netflix wprowadził koordynację intymności jako standard pracy we wszystkich swoich produkcjach, a w Polsce był to pierwszy raz, kiedy ktoś sprawował

tego typu funkcję (Kurek, 2021). Wesołek była dobrą kandydatką, bo oprócz wykształcenia psychologicznego miała także doświadczenie pracy na planach filmowych jako konsultantka trudnych scen z udziałem nieletnich. Początkowo planowała karierę jako tancerka (te zamiary pokrzyżowała kontuzja), a następnie jako aktorka. Dostała się na Akademię Teatralną w Warszawie, ale trafiła do szkoły w czasie, kiedy obowiązywała jeszcze, niedawno zniesiona, praktyka tak zwanego roku selekcyjnego. Polegała ona na tym, że po pierwszym roku studiów na kierunku aktorskim, a przed rozpoczęciem drugiego, studenci mogli zostać usunięci z uczelni decyzją Rady Pedagogicznej. Kryteria oceny były niejasne: ewaluacji podlegało to, jak dana osoba radzi sobie w pracy aktorskiej oraz w pracy zespołowej. Zdarzały się lata, w których z jednego rocznika usuniętych zostało nawet kilkoro studentów[1]. Kaja Wesołek także została wyrzucona z uczelni w ramach praktyki roku selekcyjnego. Wtedy podjęła studia psychologiczne i jednocześnie dostała rolę w Teatrze Narodowym w Warszawie w sztuce *Kopciuch* w reżyserii Willa Pomerantza. Doświadczenia taneczne i teatralne zapewniły jej wiedzę z zakresu świadomości ciała oraz praktycznych aspektów rzemiosła i treningu aktorskiego. Studenci, słysząc o nieudanej przygodzie z Akademią, łatwiej nawiązują z nią porozumienie.

Do moich zadań w ramach projektu należy między innymi obserwacja warsztatów, sporządzenie notatek z ich przebiegu, udzielenie feedbacku prowadzącej oraz zebranie ankiet sporządzonych przez pracujący w projekcie zespół socjologów. Ankiety sprawdzają poziom przygotowania do zagrania sceny intymnej, z którym studenci przychodzą na zajęcia, oraz jak zmienił się on pod wpływem warsztatów. Proces jest anonimowy, a wyniki ankiet różnych grup, ze względu na to, że każda może liczyć maksymalne piętnaście osób, są łączone ze sobą, żeby zapewnić osobom studiującym większą ochronę. Miałam okazję obserwować cztery warsztaty, które odbyły

się 9, 12, 13 i 15 czerwca 2022 roku w Warszawie dla studentów trzeciego i czwartego oraz osobno dla pierwszego roku. Funkcję obserwatorek w czasie innych warsztatów, które dotychczas się odbyły, pełniły także Izabela Zawadzka (dwa warsztaty w Białymstoku) i Małgorzata Jabłońska (jeden warsztat w Warszawie). W czasie spotkań grantowych wielokrotnie rozmawiałyśmy na temat przebiegu tych zajęć, mam także dostęp do sporządzonych przez koleżanki notatek. W niniejszym tekście, za ich zgodą, posługuję się również artykułami i książkami, które wspólnie znajdowałyśmy na potrzeby projektu. Swoje refleksje chciałabym podzielić na trzy części: w pierwszej opowiem o koordynacji intymności i jej historii oraz postaram się zdefiniować podstawowe pojęcia z nią związane, w drugiej zrekonstruuję przebieg warsztatów, a w trzeciej zastanowię się nad znaczeniem włączania koordynacji intymności do procesu kształcenia aktorskiego.

3.

Istnieje kilka terminów używanych na określenie osoby wykonującej podobną pracę – nie wszystkie funkcjonują w języku polskim. Na gruncie amerykańskim mamy: profesjonalistę/specjalistę do spraw intymności (*intimacy professional*) – określenie używane w odniesieniu do wszystkich osób specjalizujących się w pracy ze scenami intymnymi zarówno w teatrze, jak i w filmie; reżysera intymności (*intimacy director*) – osobę pracującą w teatrze oraz przy produkcji innych wydarzeń oglądanych na żywo; koordynatora intymności (*intimacy coordinator*) – osobę pracującą na planach filmowych i telewizyjnych oraz choreografa intymności (*intimacy choreographer*) – pojęcie nieco starsze niż poprzednie, odnoszące się przede wszystkim do specyficznej części tej pracy, polegającej na układaniu choreografii scen intymnych. Czasami używa się również określenia projektant intymności (*intimacy designer*) – szkoła założona przez Kate

Busselle nosi nazwę Heartland Intimacy Design & Training. W Polsce mówi się o choreografii intymności w tym samym znaczeniu, pojęcia „koordynator intymności” używa się w odniesieniu zarówno do filmu, jak i teatru, a określenie „reżyser intymności” nie funkcjonuje. W niniejszym tekście pozostanę przy polskiej terminologii. Agnieszka Róż i Jewgienia Aleksandrowa, pracując nad spektaklem *Opowieści niemoralne* wyreżyserowanym przez Jakuba Skrzywanka w Teatrze Powszechnym w Warszawie, określiły swoją funkcję jako „konsultantki scen intymnych”. W dyskusji *Koordynacja scen intymnych w teatrze* zorganizowanej przez Teatr Polski w Poznaniu w ramach konferencji *Teatr Od}{nowa* Aleksandrowa tłumaczyła to następująco: „Nie chcemy pełnić funkcji koordynacyjnej […]. Konsultujemy, nie koordynujemy, nie narzucamy, tylko pytamy, rozmawiamy” (*Koordynacja scen…*, 2021). Choć funkcja koordynatorki intymności też polega przede wszystkim na rozmowach i stawianiu pytań, to, o czym mówi Aleksandrowa, jest istotne, gdyż wskazuje na zmienny zakres kompetencji profesjonalistów do spraw intymności.

Jak tłumaczy Kaja Wesołek w czasie warsztatów w Akademii Teatralnej, to, jak rozumiana jest scena intymna, różni się kulturowo. W Polsce koordynatorzy intymności są zapraszani na plany filmowe do scen pocałunków i nagości, a także do każdej sceny o zabarwieniu seksualnym, odgrywanego podniecenia (np. masturbacji) i oczywiście symulowanego stosunku (zarówno tego za obopólną zgodą, jak i gwałtu).

Claire Warren, która była jedną z dwóch pierwszych koordynatorek intymności pracujących na Broadwayu, a obecnie uczy w szkole Intimacy Directors and Coordinators (IDC), uważa, że praca specjalistki do spraw intymności polega na wykonywaniu trzech typów zadań. Po pierwsze, na byciu rzecznikiem (*advocacy*) aktorów i aktorek. Koordynatorzy intymności

pilnują, żeby wykonawcy zachowywali pełną zdolność dysponowania swoimi ciałami i wyrażali zgodę na wszystko, co się z nimi dzieje. Po drugie, ich zadania obejmują pośredniczenie w kontaktach z różnymi działami produkcji (czyli na przykład kontaktują się z osobami odpowiedzialnymi za przygotowanie kostiumów i ustalają zakup specjalistycznej bielizny lub informują dział marketingu o tym, które zdjęcia aktorów nie mogą być wykorzystywane). Wreszcie, po trzecie, praca ta polega na układaniu choreografii scen intymnych, czyli opowiadaniu historii seksualnych zbliżeń za pośrednictwem gestów, ruchu, ale też na przykład oddechu czy dźwięku (*Everything to Know…*, 2021). Te trzy typy zadań pokrywają się z trzema sposobami zabezpieczania aktorów, które wymienia koordynatorka intymności Sarah Lozoff: uzyskiwanie świadomej zgody (w tym upewnienie się, że wszyscy wiedzą, czym ona jest), tworzenie protokołów pracy dążących do maksymalnego komfortu wykonawców (określających, na przykład, kto będzie odpowiedzialny za okrycie ich po zagraniu nagiej sceny) oraz tworzenie choreografii scen intymnych (*Sex Scenes…*, 2021).

W czasie warsztatów Kaja Wesołek tłumaczy osobom studiującym, że scena intymna jest pewną opowieścią budowaną za pomocą ruchu. Dlatego tworząc ją, przede wszystkim ustala się, czym ona jest dla postaci, które w niej uczestniczą – inaczej będzie wyglądać pierwszy pocałunek, inaczej pocałunek po siedmiu latach małżeństwa, a jeszcze inaczej pocałunek oznaczający początek zdrady. Ten rodzaj umieszczania sceny w kontekście i utrzymywania jej w ramie fikcji jest istotny, bo zwalnia aktorów z konieczności odwoływania się do własnego doświadczenia, a więc rozmowy o swojej intymności. Wesołek twierdzi, że scenę intymną powinno się tłumaczyć, przyjmując założenie, że osoby, do których się mówi, nigdy się nawet nie całowały. A jednak, jak dodaje, bardzo często na planach, zamiast precyzyjnego opisu, słyszy: „wiadomo, co się dzieje”. Taka quasi-instrukcja

zakłada, że aktorzy mają doświadczenie seksualne, którym będą się chcieli podzielić, co jest wykluczające i opresyjne. Sarah Lozoff zauważa:

> Nie mówimy: „Pokaż mi jak to wyglądało, kiedy brałeś udział w bójce w barze”ani nie pytamy: „Kiedy ostatnio walczyłeś na miecze? Nie walczyłeś? Przykro mi, to nie możesz tego zagrać”. Nikt z nas się z tym nie spotkał. A jednocześnie, kiedy przychodzi do tej ekstremalnie prywatnej, delikatnej, intymnej rzeczy, polegamy na tym, co naprawdę robimy w naszych sypialniach. Nie chcę tego! „Chodź, pokażę ci, co robię w domu” – to przecież okropne, bardzo niestosowne i ostatecznie okazuje się nudne! (*Sex Scenes…*, 2021).

Jedna z prekursorek dyscypliny, Tonia Sina, dodaje:

> Jak mogę sprawić, żeby sceny intymne były przyjemne? Sceny walki są przyjemne, wszyscy uwielbiają sceny walki i zawadiaków – myślą, że to jest naprawdę fajne. A kiedy przychodzi do seksu, robi się niezręcznie i nikt nie chce tego ruszyć. I to jest wielka strata, bo te sceny powinny być taką samą zabawą (*Sex Scenes…*, 2021).

Wypowiedź Siny jest tak sformułowana, że dotyczyć może zarówno wykonawców, jak i widzów. Słusznie, bo jeśli, jak mówi Kaja Wesołek, zdarza się, że reżyserzy i aktorzy są zawstydzeni, zażenowani i przestraszeni perspektywą grania zbliżenia seksualnego, jeśli nie potrafią porozmawiać o tym, co właściwie mają robić i jak to, co mają robić, powinno wyglądać na scenie lub przed kamerą. Nic dziwnego, że widz podziela ich emocje w czasie oglądania efektu tej pracy. Zadaniem koordynatora intymności, oprócz bycia rzecznikiem aktorów, jest zrozumienie celów produkcji filmowej lub

teatralnej oraz wizji reżyserskiej, a następnie pomoc w jej realizacji. Dlatego choreografia (*choreography*) jest jednym z pięciu wypracowanych przez nieistniejącą już organizację Intimacy Directors International (IDI) i powszechnie przyjmowanych filarów koordynacji intymności (po angielsku określa się je czasem mianem 5C). Pozostałe to: świadoma zgoda (*consent*), kontekst (*context*) – scena intymna zawsze funkcjonuje w kontekście innych scen i opowieści prowadzonej w dziele, komunikacja (*communication*) i domknięcie (*closure*) – czyli konieczność wprowadzenia praktyki de-rolingowej (wychodzenia z roli) i klarownego oddzielania tego, co dzieje się w pracy, od życia prywatnego.

4.

Opowiedzenie spójnej historii koordynacji i choreografii intymności jest bardzo trudne. Zarówno Jessica Steinrock (współzałożycielka szkoły Intimacy Directors and Coordinators), jak i Kari Barclay w swoich rozprawach doktorskich wskazują, że pierwsze użycie terminu „choreografia intymności" pochodzi z pracy magisterskiej Toni Siny z 2006 roku (Steinrock, 2020; Barclay, 2020). Sina, pracując jako nauczycielka sztuk walki, reżyserka scen walki i choreografka, zaczęła dostrzegać potrzebę zajęcia się scenami intymnymi. Sama miała z nimi złe doświadczenia: w czasie spektaklu, w którym grała, jej partner sceniczny bez uprzedzenia pocałował ją o dwa razy więcej niż to było ustalone. Miał dobre intencje – chciał uczcić ostatni pokaz przedstawienia zdejmowanego właśnie z afisza, uzgodnił też pomysł z reżyserem. Nie zapytał tylko o zdanie partnerki. Stojąc na scenie, żeby nie zerwać przedstawienia, musiała przyjąć to tak, jak przyjęłaby to jej postać (*Sex scenes…*, 2021). Zastanawiając się, jak ulepszyć sceny intymne, postanowiła dostosować do nich metody wykorzystywane w choreografii scen walki (jak mówi: „Przekształciłam pojedynki w sceny seksu, a sceny

bitewne w orgie”; *Intimacy Choreography…*, 2019, s. 77).

Robiąc dyplom w 2006 roku, Sina szukała określenia działań, które podjęła dużo wcześniej i które wykonywali także inni. To, co dziś znamy jako koordynację intymności, wywodzi się z wieloletniej pracy choreografów, reżyserów scen walk, kaskaderów oraz nauczycieli ze szkół filmowych i teatralnych. Joy Brook Fairfield we wprowadzeniu do bloku tekstów o koordynacji intymności opublikowanym na łamach „Journal of Dramatic Theory and Criticism” zwraca też uwagę na mniej oczywiste wpływy: niepokornych aktorów redefiniujących tradycyjne techniki[2] (szczególnie te oparte na teorii Stanisławskiego), pedagogikę teatralną czarnych nauczycieli próbujących zwalczać dyskryminację rasową, queerowe społeczności BDSM, które wytworzyły na przykład dyskursywny mechanizm hasła bezpieczeństwa (*safe word*), przejęty przez profesjonalistów do spraw intymności. Fairfield pisze także, że:

> Praktyki świadomej zgody, sformalizowane przez choreografów intymności dla potrzeb tworzenia scen symulowanego stosunku, używają pracy kulturowej dążącej do normalizacji negocjowania zgody w obrębie scenariuszy prawdziwego seksu. Wysiłki te historycznie podejmowały osoby z doświadczeniem przemocy, pracownicy seksualni, aktorzy porno, aktywiści seksualni oraz członkowie społeczności *kinky* (Fairfield, 2019, s. 68).

Tonia Sina pracowała w różnych teatrach, a niektóre z nich z czasem – jak pisze Steinrock – zaczęły wymieniać specjalistów do spraw intymności wśród twórców przedstawień (często była to funkcja łączona ze stanowiskiem reżysera scen walki; Steinrock, 2020). Jedną z takich instytucji był

nowojorski The Flea Theater, który w 2015 roku zatrudnił Yehudę Duenyasa jako choreografa scen seksu (*sex choreographer*) do pracy nad spektaklem *Fulfillment* w reżyserii Thomasa Bradshawa. Choreograf w sali prób pojawił się z inicjatywy reżysera, który miał problem z zaprojektowaniem scen intymnych. Bradshaw i Duenyas mieli już doświadczenia wspólnej pracy, a nazwa stanowiska dla tego drugiego podobno wzięła się z żartobliwego pytania o zakres obowiązków (Barclay, 2020). O pracy Duenyasa przy tej produkcji napisały „The Chicago Tribune" i „The New Yorker", a hasło „choreograf scen seksu", jak twierdzi Barclay, wzbudziło zainteresowanie w mediach społecznościowych (Barclay, 2020).

Koordynacja intymności nie osiągnęłaby jednak zapewne dzisiejszej popularności gdyby nie dwa wydarzenia. Pierwsze miało znaczenie głównie na terenie Stanów Zjednoczonych: w 2016 roku doszło do ujawnienia aktów przemocy i molestowania seksualnego w Profiles Theatre w Chicago (Levitt, Piatt, 2016). W odpowiedzi przedstawiciele branży teatralnej utworzyli organizację Not In Our House, która opublikowała wypracowane przez siebie *Chicago Theatre Standards* określające standardy bezpiecznej pracy teatralnej. Wśród nich znalazły się postulaty szczegółowego ustalania przebiegu scen intymnych oraz dbania o uzyskiwanie świadomej zgody na każdym etapie pracy (*Chicago Theatre…*, 2016). Drugie wydarzenie miało charakter globalny: w 2017 roku oskarżenia kierowane pod adresem producenta filmowego Harveya Weinsteina doprowadziły do powstania ruchu społecznego #MeToo i ujawnienia szeregu nadużyć w branży filmowej i teatralnej (Adamiecka-Sitek, 2021). Zarówno sprawa Profiles Theatre, jak i ruch #MeToo spowodowały, że wzrosło zapotrzebowanie na takie techniki, które mogła zaoferować koordynacja intymności. A jednocześnie spowodowały, że do słownika tej ostatniej trafiło kluczowe dziś pojęcie świadomej zgody (*consent*), które – jak zauważa Barclay – przed 2016 rokiem

nie było używane przez choreografów scen intymnych (Barclay, 2020).

W 2016 roku Tonia Sina wspólnie z dwiema innymi choreografkami scen walki, Alicią Rodis i Siobhan Richardson, utworzyły organizację Intimacy Director International (IDI), której zadaniem było ustanowienie silnej pozycji koordynacji intymności. Jednym z efektów jej istnienia było wspomniane już pięć filarów koordynacji intymności. W 2019 roku, na kilka dni przed zamknięciem teatrów z powodu lockdownu, organizacja rozwiązała się, uznając że wypełniła swoje zadania. Do tego czasu w Stanach Zjednoczonych działało dwudziestu trzech reżyserów intymności afiliowanych przy IDI. Ich praca, jak pisze Barclay, zyskała jednak duży rozgłos medialny (Barclay, 2020).

Steinrock uważa, że przełomowy na tym polu był artykuł opublikowany w 2017 roku na łamach „New York Timesa", zatytułowany *Need to Fake an Orgasm? There's an „Intimacy Choreographer" for That* (Potrzebujesz udawać orgazm? Pomoże ci w tym „koordynator intymności"; Laura Collins-Huges, 2017). Opowiadał o reżyserce Jillian Keiley, która przygotowując spektakl *Bakkhai* na podstawie *Bachantek* Eurypidesa zwróciła się o pomoc do Toni Siny. Tekst w „New York Timesie" nie tylko tłumaczył, na czym polegają zadania koordynatorki intymności na przykładzie pracy nad przedstawieniem Keiley, ale także rozpropagował nazwę zawodu. Za gazetą podążyły inne media ogólnokrajowe i branżowe (Steinrock, 2020). Coraz więcej osób zaczęło interesować się tym zawodem, wzrosło więc zapotrzebowanie na koordynatorów intymności, a co za tym idzie – na szkolenia przygotowujące do tej pracy. Szczególnie że w pandemii wielu przedstawicieli branży pozostało bez stałej pracy i miało czas na poszerzanie swoich kompetencji.

Zanim jednak wybuchła pandemia, nastąpił inny przełomowy moment.

Aktorka Emily Meade poprosiła o zatrudnienie koordynatorów intymności do prac nad drugim sezonem serialu *Kroniki Times Square* produkcji HBO, opowiadającym o początkach branży porno. Praca Alicii Rodis na planie okazała się tak dużym sukcesem, że w 2018 roku stacja zarządziła obowiązkową obecność koordynatorów intymności w czasie kręcenia scen intymnych we wszystkich swoich produkcjach (Steinrock, 2020; Sørensen, 2021). W ślad za nią podążyły inne platformy streamingowe – dla Netflixa pierwszą produkcją tego typu był popularny serial dla młodzieży *Sex Education* (Hilton, 2020). Można oczywiście przypuszczać, że platformy VOD tak chętnie korzystają z pracy specjalistów do spraw intymności nie tylko z chęci zapewnienia bezpieczeństwa aktorkom i aktorom, ale też w obawie przed konsekwencjami prawnymi i wizerunkowymi, które musiałyby ponieść, gdyby w erze po #MeToo na planie doszło do nadużyć seksualnych. Dziennikarka „Vice News" rozmawiająca z Tonią Siną i Sarah Lozoff nazywa to trafnie „efektem Weinsteina" (*Sex scenes…*, 2021). Tę hipotezę potwierdzają okoliczności zatrudnienia Rodis do pierwszej pracy w HBO – serial był wówczas krytykowany za to, że w dalszym ciągu zatrudnia Jamesa Franco, oskarżanego przez kilka aktorek (żadna z nich nie pracowała przy *Kronikach Times Square*) o niewłaściwe zachowania seksualne (*How intimacy coordinators…*, 2020). Trudno powiedzieć, czy w innych okolicznościach prośba Meade spotkałaby się z tak samo pozytywnym odzewem.

Decyzje podjęte w centralach wielkich korporacji w Stanach Zjednoczonych obowiązywały na całym świecie. Właśnie w ten sposób koordynacja intymności trafiła do Polski. Jak wspominałam, pierwszą produkcją z jej udziałem był serial *Sexify*, przy którym pracowały Kaja Wesołek, Anna Zabrodzka i Agnieszka Laskowska-Ziemian. Nie oznacza to, że nikt wcześniej nie zajmował się w Polsce (czy w Stanach Zjednoczonych) realizacją scen

intymnych. W rozmowie zorganizowanej przez Teatr Polski w Poznaniu, Kaya Kołodziejczyk, tancerka, choreografka i koordynatorka intymności, wspomina: „Już od jakiegoś czasu choreografka/choreograf pełnił tę funkcję w sposób nieświadomy zarówno dla aktorów, jak i dla niego samego” (*Koordynacja scen intymnych…*, 2021). Trzeba jednak pamiętać, że samo choreografowanie scen intymnych nie oznacza jeszcze pracy na świadomej zgodzie i znajomości wszystkich zasad bezpieczeństwa obowiązujących w pracy koordynatora.

Obecnie w Polsce jest kilka osób pracujących jako specjalistki do spraw intymnych. Wiedzę zdobywają zwykle na różnych kursach i w różnych krajach. Znacznie częściej pracują na planach filmowych i telewizyjnych (szczególnie w produkcjach tych platform VOD, w których koordynacja intymności jest standardem). Zaledwie kilka razy pojawiały się w teatrach.

Ani w Polsce, ani nigdzie na świecie nie wyznaczono jak dotąd obowiązujących prawnie kompetencji, które muszą posiadać koordynatorzy intymności. W tym momencie zawód ten może więc wykonywać każdy, nawet osoba bez jakiegokolwiek specjalistycznego przeszkolenia, co może prowadzić do niebezpiecznych sytuacji. Jedna z najważniejszych instytucji branżowych w USA, Screen Actors Guild – American Federation of Television and Radio Artists (SAG-AFTRA), wydała co prawda dokument *Standards and Protocols for the Use of Intimacy Coordinators*, w którym wymienione są szkolenia, jakie powinien przejść koordynator intymności (między innymi: pierwsza pomoc psychologiczna, trening antyrasistowski, szkolenia antymobbingowe, trening świadomej zgody, trening mediacyjny), ale dokument ten nie jest w żaden sposób wiążący (*Standards and…*, 2021). Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że choć istnieje kilka szkół, które oferują pełen proces certyfikacji (między innymi IDC – Intimacy Directors and

Coordinators; Intimacy on Set; Intimacy for Stage and Screen; Intimacy Professional Association) to szkolenia są bardzo drogie (na przykład w przypadku IDC to koszt sześciu tysięcy dolarów), odbywają się w krajach odległych geograficznie i często wymagają przynajmniej częściowej obecności na żywo, są prowadzone po angielsku, a liczba miejsc jest ograniczona. W Polsce, jak na razie, żadna z koordynatorek intymności nie ma certyfikatu. Dużo łatwiej dostać się na krótkoterminowe kursy, które jednak też bywają kosztowne. Nie wszyscy są zresztą zgodni, że należy dążyć do ustandaryzowania procesu certyfikacji. Chelsea Pace argumentuje na przykład, że ewentualne wprowadzenie takiego wymogu będzie prowadziło do wykluczeń i będzie działało na niekorzyść różnorodności kulturowej. Jak pisze:

> W problemie z certyfikacją nie chodzi o tytuły i o to, kto je ma, a kto nie – chodzi o to, kto zarabia na tym i kto nie zostaje wpuszczony. To ableistowskie, klasistowskie, ageistowskie, szkodliwe. Trzyma z daleka nowych ludzi, ludzi przychodzących z innych rejonów branży, ludzi z obowiązkami opiekuńczymi, i stoi w sprzeczności z wszystkimi antyrasistowskimi obietnicami ostatnio publikowanymi na stronach szkół (Pace, 2021).

Pace, mówiąc to, nie kwestionuje oczywiście potrzeby treningu. Założona przez nią organizacja Theatrical Intimacy Education (TIE) oferuje różnego typu szkolenia, nie prowadzi jednak procesu certyfikacji.

5.

Czterogodzinny warsztat z zakresu koordynacji intymności prowadzony przez

Kaję Wesołek na Akademii Teatralnej w Warszawie nie ma oczywiście na celu przygotowania studentów do pełnienia tej funkcji w teatrach czy na planach. Jego zadaniem jest przekazanie podstawowej wiedzy, za pomocą której w przyszłości uczestnicy zajęć będą mogli chronić siebie i swoich scenicznych partnerów.

Warsztaty mają stałą strukturę, choć wprowadzane są niewielkie modyfikacje w zależności od nastawienia oraz potrzeb grupy. Zajęcia kierowane są do studentów kierunku aktorskiego; dla studentów i studentek reżyserii oraz kadry Wesołek opracuje inny program. Rozpoczynają się od przedstawienia się i wspólnego ustalenia zasad pracy – wśród reguł zawsze pojawiają się między innymi: dyskrecja, wzajemny szacunek i akceptacja. Następnie Kaja Wesołek prosi każdą z uczestniczących osób o sformułowanie swoich oczekiwań względem zajęć – ta część trwa zwykle ponad godzinę, bo prowadząca na bieżąco odpowiada na pytania, które stawiają studiujący. W ten sposób przedstawiona zostaje większa część wiedzy teoretycznej, która obejmuje: definicję sceny intymnej, określenie roli koordynatora/koordynatorki intymności i tego, w jaki sposób może pomóc aktorom, podstawowe informacje na temat zasad komunikowania się z reżyserkami i partnerami scenicznymi, podstawy samodzielnego przygotowania się do sceny intymnej, radzenia sobie ze swoimi emocjami; informacje o tym, jak rozpoznać swoje granice, oraz wiedzę, że powinny one być respektowane niezależnie od hierarchii panujących w salach prób i na planach. Pytania zadawane przez studiujących są bardzo różne i można je podzielić na kilka kategorii, które świetnie mapują obszar niepewności i niewiedzy. Po pierwsze, to pytania dotyczące radzenia sobie ze swoimi emocjami, często zadawane przez osoby, które nie miały jeszcze okazji zagrania sceny intymnej: „Jak radzić sobie ze stresem przed sceną intymną?”, „Jak radzić sobie z kompleksami na temat swojego ciała?”, „Co

zrobić, żeby pokonać wstyd?”. Drugi obszar dotyczy relacji z innymi osobami zaangażowanymi w proces twórczy – tu szczególnie mocno objawiają się obawy aktorów i aktorek przed sprzeciwianiem się osobie reżyserującej, narażeniem się produkcji, byciem uznanym za „problematycznego”. Przykładowe pytania to: „Jak rozmawiać z reżyserem o tym, dlaczego w danej scenie musi pojawić się nagość?”, „Co zrobić, kiedy powiem nie, ale reżyser odrzuci moją odmowę?”, „Jak rozmawiać, żeby nie wyjść na osobę arogancką?”. Studiujący są też zainteresowani relacjami z partnerem lub partnerką sceniczną: „Jak rozmawiać o scenie intymnej?”, „Jak pomóc partnerowi, który jest zestresowany?”. Niektóre z pytań mimochodem zdradzają, z jak głębokimi problemami musi zmierzyć się branża filmowo-teatralna: „Co zrobić, jeśli nie chcę grać scen intymnych z osobą pod wpływem alkoholu lub narkotyków, a wiem, że mój partner sceniczny nie jest w stanie zagrać bez substancji odurzających?”. Trzecia grupa pytań dotyczy roli koordynatora intymności i tego, czego można od niego oczekiwać. Czwarta kategoria to pytania dotyczące produkcji i budowania sceny intymnej. Wiele pytań w tej grupie ma charakter szczegółowy i techniczny np. „Jak powinno wyglądać przebieranie się na planach filmowych?”, „Co się dzieje pomiędzy realizacją scen intymnych?”, „Czego nie wolno robić w czasie grania sceny intymnej?”. Najciekawsze są jednak pytania prowadzące do ustalenia, jaka jest granica między fikcją a rzeczywistością w czasie grania scen intymnych: „Czy w scenie intymnej możne dojść do prawdziwej penetracji?”, „Czy wszystkie sceny intymne są zagrane?”, „Czy w scenach pocałunków całuje się z języczkiem?”. Choć uczestnicy zajęć są w różnym wieku i mają bardzo różne doświadczenie (od osób, które nigdy nie grały sceny intymnej, po osoby, które już miały okazję pracować z koordynatorem intymności), niepewność w zakresie tego, co może się wydarzyć w czasie pracy, jest powszechna. Młodzi aktorzy i aktorki słysząc, że scena intymna

może być opracowanym choreograficznie, technicznym spotkaniem dwojga profesjonalistów, a nie emocjonalnym przeżyciem, często reagują oporem. Niektórzy obawiają się, że kiedy odwołają się do rzemiosła w tego typu sekwencjach, ich praca straci na jakości i wiarygodności. Co więcej, nawet osoby studiujące na ostatnim roku przyznają, że choć mają za sobą doświadczenia scen intymnych, do tej pory nie dostały żadnych narzędzi pozwalających na rozmowę o nich i bezpieczne ich przeprowadzenie.

Część teoretyczną kończy prezentacja elementów odzieży, które wykorzystuje się w czasie odgrywania scen intymnych. To tak zwane zabezpieczenia lub dyskretna bielizna (*modesty garments*). Choć na rynku działa co najmniej jedna firma (Intimask), która produkuje taką odzież specjalnie na potrzeby filmu i teatru, to zabezpieczenia, które prezentuje Kaja Wesołek, można kupić w zwykłych sklepach z bielizną lub odzieżą sportową. Należą do nich między innymi: stringi samonośne (shibue dla kobiet, hibue dla mężczyzn), nasutniki, taśmy do modelowania biustu, suspensory sportowe (czyli plastikowe ochraniacze na krocze) i biustonosze samonośne. Jarosław Grzelak, kostiumograf, którego Kaja Wesołek szkoli na koordynatora intymności i który także uczestniczył w dwóch warsztatach w charakterze obserwatora, pokazywał też szyte przez siebie zabezpieczenia (trudno nazwać je inaczej niż woreczek/sakiewka na penisa i jądra). Według zasady przyjmowanej w koordynacji intymności genitalia aktorów nie mogą się ze sobą stykać, a w filmowych i telewizyjnych sekwencjach seksu co najmniej jeden z aktorów biorących udział w scenie powinien nosić dyskretna bieliznę. Oprócz tego wykorzystuje się oczywiście montaż i skróty kamery, żeby to, co wygląda na prawdziwą namiętność, w rzeczywistości było od niej jak najdalsze. Zabezpieczenia są wykorzystywane także po to, żeby zbudować granicę między aktorem a postacią. Przykład podawany przez Kaję Wesołek jest następujący: jeśli w scenie jedna postać wkłada drugiej rękę w

majtki, aktorka może nosić suspensor sportowy, żeby nie poczuć dotyku partnera – sekwencja nie straci na realizmie, ale obie osoby w niej grające będą miały większy komfort pracy. Dyskretna bielizna jest w większości łatwo dostępna, tania i wielokrotnego użytku (wyjątkiem jest hibue, które trzeba zamawiać za granicą). Ma kolor cielisty, co sprawia, że jest słabiej widoczna oraz – w przypadku filmów i telewizji – pozwala na „usuwanie" jej w procesie postprodukcji[3]. Choć dyskretna bielizna powinna być dostępna na planach filmowych i w teatrach, wiedząc, że nie zawsze tak jest, Kaja Wesołek radzi aktorom i aktorkom zakup własnych egzemplarzy.

W dalszej części warsztatów, po krótkiej rozgrzewce, studiujący są proszeni o wykonanie trzech ćwiczeń. Wszystkie są inspirowane podręcznikiem *Staging Sex: Best Practices, Tools, and Techniques for Theatrical Intimacy* napisanym przez Chelseę Pace we współpracy z Laurą Rikard. Książka, adresowana do studentów, nauczycieli i osób szkolących się na koordynatorów intymności, jest obecnie jednym z najbardziej docenianych źródeł praktycznej wiedzy na temat tworzenia scen intymnych. Ćwiczenia wybrane przez Kaję Wesołek są przez nią określane mianem bardzo bezpiecznych. Studiujący nie próbują w ich trakcie tworzenia scen intymnych i tylko w jednym zadaniu zaangażowany jest dotyk.

W pierwszym ćwiczeniu studenci stoją w kręgu i proszą siebie nawzajem o możliwość zamienienia się miejscami. Na prośbę najpierw mają odpowiadać „tak", później mogą odpowiedzieć „tak" lub „nie", następnie „tak" lub „poczekaj" oraz „tak" lub „poczekaj", ale wybór drugiej opcji trzeba uzasadnić. Celem tego ćwiczenia jest sprawdzenie metody miękkiej odmowy (w założeniu „poczekaj" brzmi bardziej ugodowo niż „nie" i ich skutki są różne – twarde powiedzenie „nie" zamyka komunikację, „poczekaj" ją otwiera i pomaga nawiązać dialog z drugą osobą). Jego zadaniem jest też

uświadomienie aktorom, że trening, który do tej pory przechodzili, zazwyczaj zakładał bezwarunkowe odpowiadanie „tak” na każde polecenie – do tej kwestii jeszcze wrócę.

W kolejnym ćwiczeniu uczestnicy dobierają się w pary i ustawiają w pewnej odległości od siebie. Następnie jedna z osób powoli zbliża się do drugiej, do momentu aż ta powie „poczekaj”. To ćwiczenie ma na celu ustalenie swojej strefy komfortu oraz uwrażliwienie się na reakcje swojego ciała, które sygnalizują przekroczenie granicy bliskości.

Trzecie ćwiczenie jest najbardziej złożone i jednocześnie z perspektywy studentów najważniejsze (wypowiadają na jego temat wiele pozytywnych opinii). Ponownie wykonują je w parach, na zmianę. Jedna z osób pokazuje na swoim ciele miejsca, w których może być dotykana. Choć taka sytuacja nie miała miejsca, teoretycznie można ustalić, że dotyk jest akceptowalny na przykład tylko na palcu wskazującym prawej dłoni – ta decyzja nie zostanie zakwestionowana i nie będzie podlegała negocjacjom. W tym ćwiczeniu obowiązuje też zakaz dotykania genitaliów oraz kobiecych piersi. Kiedy osoba kończy pokazywać strefy bezpiecznego dotyku na swoim ciele, prosi partnera o możliwość wzięcia jego dłoni. Następnie prowadzi dłonie partnera po tych miejscach, które wcześniej oznaczyła jako bezpieczne. Celem tego ćwiczenia jest po pierwsze rozpoznanie swojego ciała, po drugie przygotowanie go na dotyk, po trzecie pokazanie partnerowi gdzie, ale także w jaki sposób i z jaką siłą może położyć swoje dłonie[4]. Ćwiczenie może być wykonywane jako rozgrzewka przed próbą lub graniem sceny intymnej. Studiujący szybko zauważają, że na warsztatach działa tym lepiej, im bardziej wyjdzie się ze strefy komfortu. W parach, w których osoby dobrze się ze sobą znają, często słychać głosy, że trudno im uzyskać jakieś doznania. Szczególnie jedna z grup mówiła, że między innymi dzięki zajęciom

choreograficznym Leszka Bzdyla są dobrze przygotowani do pracy z ciałem, więc jego dotykanie w sytuacji profesjonalnej nie stanowi dla nich problemu. W innej grupie osoby ćwiczące podjęły decyzję o takim dobraniu się w pary, które zapewniało maksymalne wyjście poza strefę komfortu (w ich przypadku oznaczało to albo ćwiczenie z osobami spoza swojego rocznika, albo w parach damsko-męskich). To pokazuje, że koordynacja intymności nie sprawia wcale, że osoby studiujące będą mniej skłonne do nauki czy podejmowania ryzyka – wręcz przeciwnie, może okazać się, że mając poczucie bezpieczeństwa, sprawstwa i kontroli nad sytuacją, będą podejmować znacznie odważniejsze kroki i osiągać lepsze rezultaty.

W ostatniej części warsztatów Kaja Wesołek opowiada o choreografii scen intymnych, którą buduje się, wykorzystując między innymi dotyk o różnym natężeniu, oddech, bliskość, dominację. Ze względu na to, że studiujący mają wiele pytań, a czas warsztatu jest ograniczony, na część poświęconą choreografii intymności zostaje go zwykle niewiele. Jednym z celów projektu *Bezpieczna przestrzeń…* jest jednak opracowanie sylabusa pełnowymiarowych zajęć poświęconych koordynacji intymności, które mogłyby na stałe wejść do programów nauczania szkół teatralnych i filmowych.

Warsztaty kończą się bardzo krótkim ćwiczeniem de-rolingowym polegającym na odegraniu ściągania z ciała wyobrażonego kostiumu płetwonurka. Celem tego zadania (Kaja Wesołek zachęca, żeby studenci wypracowali rutynę wychodzenia z roli) jest zaakcentowanie rozgraniczenia między życiem prywatnym a zawodowym. Jest to jednocześnie sposób na realizację jednego z pięciu wspomnianych przeze mnie filarów koordynacji intymności, czyli domknięcia (*closure*).

6.

Warsztaty Kai Wesołek na Akademii Teatralnej, a nawet udział w pełnowymiarowym kursie uniwersyteckim nie sprawią, że obecność profesjonalistów do spraw intymności w salach prób lub na planach filmowych przestanie być potrzebna. Nie będzie to też złote rozwiązanie wszystkich problemów z przemocą i nadużyciami. Istnieje jednak kilka powodów, dla których warto wprowadzać tego typu szkolenia do szkół teatralnych.

Przede wszystkim zajęcia z koordynacji intymności mają szansę zmienić to, co dzieje się w obrębie samej szkoły. Dają narzędzia zarówno osobom studiującym, jak i prowadzącym. Wobec fali calloutów i ujawnionych opowieści o przemocy, która w niedawnym czasie przetoczyła się przez polskie media, widoczna stała się potrzeba głębokiej reformy kształcenia teatralnego. Jak diagnozują autorki *Staging Sex*:

> Szkoła aktorska to ćwiczenie w odpowiadaniu „tak” na wszystko. […] Przesłanie, które internalizują [aktorzy] jest takie, że nie mogą nikogo irytować, zadawać trudnych pytań albo mówić nie. Wierzą, że mówienie „nie” lub kwestionowanie polecenia może sprawić, że będą „trudnymi we współpracy”. Mit „łatwego we współpracy” jest bardzo wpływowy. Jeśli obowiązuje przesłanie, że aktor to osoba, która mówi „tak” i podejmuje ryzyko, jasne jest, że osoba, która stara się chronić siebie i mówi „nie” nie może być aktorem (Pace, Rikard, 2020).

Potwierdzają to Susanne Shawyer i Kim Shively w artykule *Education in*

Theatrical Intimacy as Ethical Practice for University Theatre. Autorki wprowadzają przydatne rozróżnienie między granicą (*boundary*), czyli czymś, czego nie wolno przekraczać, a emocjonalną barierą (*barrier*), taką jak na przykład obawa przed porażką, która w istotny sposób może ograniczać rozwój młodych aktorów. Uczenie mówienia „tak” w domyśle ma pomóc znosić bariery, w praktyce jednak bardzo często narusza granice. Jak piszą Shawyer i Shively:

> Pozostaje pytanie: jak można pomóc niewytrenowanym aktorom znieść emocjonalne bariery, skoro nie rozumieją różnicy między granicą a barierą? Jeśli nauczyciel po prostu będzie odtwarzał to, czego sam doświadczył w czasie treningu aktorskiego, bez zwrócenia uwagi na różnicę między tymi pojęciami, próba znoszenia barier może łatwo doprowadzić do sytuacji, w której granice zostaną rozmyte lub przekroczone. (Shawyer, Shively, 2019)

Dlatego badaczki uznają wprowadzenie elementów koordynacji intymności do edukacji teatralnej za zadanie etyczne. W tekście opisują przykład dwóch przedstawień szkolnych realizowanych na Elon University, w których na próbach wprowadzono protokoły zarządzania granicami intymnymi wypracowane na gruncie koordynacji intymności. W przypadku pierwszego spektaklu była to tylko pewna reorganizacja pracy (na przykład przez wprowadzenie zasady, że studiujący nie próbują pocałunków, dopóki nie czują się na to gotowi). Przyniosła ona jednak tak pozytywne opinie ze strony uczestników zajęć, że przed drugim przedstawieniem zdecydowano się zorganizować szkolenie z zakresu koordynacji intymności dla całej obsady (dla wielu jej członków nie było to pierwsze z nią zetknięcie). Ponieważ obie produkcje teatralne wykazały użyteczność nowych technik, a studiujący czuli

się dzięki nim bardziej sprawczy i traktowani podmiotowo, na Elon University zdecydowano się wprowadzić metody wypracowane na gruncie koordynacji intymności także na regularne zajęcia aktorskie.

Drugim powodem wprowadzania na stałe do programu szkół teatralnych zajęć podobnych do tych, które proponuje Kaja Wesołek, powinno być dostrzeżenie, że to, czego uczy koordynacja intymności, nie ogranicza się do scen intymnych. Rozpoznawanie własnych granic, a następnie zarządzanie nimi, mówienie „nie”, respektowanie potrzeb i ograniczeń partnera scenicznego – to umiejętności, które są przydatne w wielu sytuacjach zawodowych. Koordynacja intymności oferuje też poszerzenie technik aktorskich między innymi o świadomość metod konstruowania choreografii sceny intymnej oraz uczy języka (konkretnego, bezpośredniego i pozbawionego wstydu) do mówienia o graniu scen seksu. Nawet jeśli w przyszłości studiujący mieliby z tej wiedzy nie korzystać, nie zaszkodzi, jeśli będą ją posiadali.

Po trzecie, minie jeszcze trochę czasu, zanim koordynacja intymności stanie się standardem w teatrach i na planach filmowych. Studiujący, którzy przychodzą na warsztaty, niezależnie czy są na pierwszym, czy na piątym roku, zwykle nie wiedzą o istnieniu zabezpieczeń, mają obawy przed graniem scen intymnych i potrzebują konkretnych, merytorycznych wskazówek. Im wcześniej je dostaną, tym lepiej będą przygotowani do wykonywania swojej pracy. Zajęcia służą też informowaniu o pracy koordynatora intymności, oczekiwaniach, które można mieć względem niego i zachęcają do proszenia o jego obecność na planach i w teatrach. Dzięki temu aktorzy i reżyserzy zyskują świadomość, że mogą zwracać się o pomoc i korzystać z fachowego wsparcia.

Po czwarte, wiedza, której dostarczają zajęcia, może być kluczowa w czasie

decydowania o przyjęciu bądź odrzuceniu oferty pracy. Rozpoznanie własnych ograniczeń, ale także predyspozycji i wyzwań, które chce się podejmować, pozwala świadomie kształtować drogę twórczą. Jak tłumaczy studentom i studentkom Kaja Wesołek: są reżyserzy, którzy proponują ryzykowne metody pracy i są aktorzy, którzy uwielbiają taki styl pracy. I to jest OK, dopóki wybierają go świadomie i dobrowolnie. Do tego jednak potrzebne jest rozpoznanie swoich preferencji, najlepiej w bezpiecznych, szkolnych warunkach.

Wzór cytowania:

Waligóra, Katarzyna, *„Bez wiedzy i rozmowy czuliśmy się jak w horrorze”. Koordynacja intymności w teatrze i szkole teatralnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, DOI: 10.34762/f7wv-v331.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
DOI: 10.34762/f7wv-v331

Autor/ka

Katarzyna Waligóra (k.waligora@uj.edu.pl) – asystentka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, pracuje też na AT w Warszawie. Autorka książki *„Koń nie jest nowy". O rekwizytach w teatrze*, współredaktorka monografii *Teatr brzydkich uczuć*. Obecnie wspólnie z Katarzyną Niedurny prowadzi Podcast o Teatrze. ORCID: 0000-0001-5297-2889.

Przypisy

1. Wszystkie informacje na temat praktyki roku selekcyjnego przytaczam na podstawie wspomnianego w tekście raportu *(Nie)Zgoda na przekraczanie granic* przygotowanego przez

zespół, w skład którego wchodzili: Mikołaj Lewicki, Julia Kubisa, Justyna Kościańska, Katarzyna Rakowska, Feliks Tuszko. Raport powstał na zlecenie Akademii Teatralnej w Warszawie i w najbliższym czasie zostanie opublikowany.
2. Fairfield powołuje się w tym miejscu na tekst przywoływanego już Kariego Barclaya (Barclay, 2019).
3. Więcej na temat zabezpieczeń można przeczytać na blogu koordynatora_ki intymności Acacia (*What Is An Intimacy Coordinator Kit And What Is In It?*, dostęp: 2022).
4. Przykładowe ćwiczenie można zobaczyć w materiale przygotowanym przez „Vice News". Jonathan Stevens i Nubia Monks wykonują je w trzeciej minucie nagrania, prezentując próby do *Snu nocy letniej* (*Sex scenes…*, 2021).

Bibliografia

Acacia Intimacy Coordinator, Consultant, and Educator, *What Is An Intimacy Coordinator Kit And What Is In It?*, https://acacia.gay/2022/02/03/intimacy-kit/ [dostęp: 23 VIII 2022].

Adamiecka-Sitek, Agata, *„Naszym światem włada nieczułość". MeToo i transformacja*, „Didaskalia" 2021 nr 161, https://didaskalia.pl/pl/artykul/naszym-swiatem-wlada-nieczulosc [dostęp: 22 VIII 2022].

Barclay, Kari, *Directing Desire. Intimacy Directing, Consent, and Simuated Sexuality on The Contemporary U.S. Stage*, rozprawa doktorska Department of Theatre and Performance Studies, Stanford University 2020, https://www.proquest.com/openview/0cc36774ab25edecfe55f72a4a67ef4a/1.pd… [dostęp: 21 VIII 2022].

Chicago Theatre Standards, SAG-AFTRA 2017, https://theaterartsguild.org/about/chicago-theatre-standards/ [dostęp: 21 VIII 2022].

Collins-Huges, Laura, *Need to Fake an Orgasm? There's an „Intimacy Choreographer" for That*, „New York Times", 15 VI 2017, https://www.nytimes.com/2017/06/15/theater/need-to-fake-an-orgasm-there… [dostęp: 20 VIII 2022].

Everything to Know About Intimacy Coordinators in Film + TV, rozmowa z Amandą Blumenthal, Teniece Divya, Sashą Smith i Claire Warden, https://www.youtube.com/watch?v=WYGLICfYbiY&t=228s&ab_channel=Backstage [dostęp: 23 VIII 2022].

Fairfield, Joy Brooke, *Introduction: Consent-Based Staging in the Wreckage of History*, „ Journal of Dramatic Theory and Criticism" 2019 nr 1, vol. 34https://muse.jhu.edu/article/749727 [dostęp: 22 VIII 2022].

Hilton, Emily, *Let's Talk About Simulated Sex: Intimacy Coordinators Two Years On*, „The Hollywood Reporter", 10 XII 2020,

https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/lets-talk-about-simulated-… [dostęp: 23 VIII 2022].

How intimacy coordinators oversee romantic movie, TV scenes, CBS Sunday Morning, https://www.youtube.com/watch?v=YgsSojjaeK4&ab_channel=CBSSundayMorning, [dostęp: 25 VIII 2022].

Intimacy Choreography and Cultural Change: An Interview with Leaders in the Field, rozmowa J. Brooke Fairfield z T. Siną, L. Rikard I K. Dunn, „Journal of Dramatic Theory and Criticism" 2019, nr 1, vol. 34, https://muse.jhu.edu/article/749728 [dostęp: 21 VIII 2022].

Koordynacja scen intymnych w teatrze, panel dyskusyjny z udziałem:Żeni Aleksandrowej, Aleksandry Bożek, Kayi Kołodziejczyk, Kornelii Trawkowskiej, Natalii Lange, Agnieszki Różyńskiej, Katarzyny Szustow, prowadzenie: Konrad Cichoń, Andrzej Błażewicz, Teatr Polski w Poznaniu 22 XI 2021, https://www.youtube.com/watch?v=qdjTTRIAnm4&t=4490s&ab_channel=TeatrPol… [dostęp: 24 VIII 2022].

Kurek, Monika, *„Genitalia nie mogą się zetknąć". Rozmawiamy z koordynatorkami intymności na planie „Sexify" Netflixa*, „K Mag", 5 V 2021.

Levitt, Aimee, Piatt, Christopher, *At Profiles Theatre the drama—and abuse—is real*, „Chicago Reader", 8 VI 2016.

Pace, Chelsea, *The Certification Question*, „The Journal of Consent-Based Performance", 1VI 2021.

Pace, Chelsea, Rikard, Laura, *Staging Sex: Best Practices, Tools, and Techniques for Theatrical Intimacy*, Taylor and Francis 2020.

Sex Scenes Are Awkward and Dangerous — Intimacy Directors Are Trying To Fix That, „Vice News", https://www.youtube.com/watch?v=79prP_M-xEo&ab_channel=VICENews [dostęp: 21 VIII 2022].

SAG-AFTRA, *Standards and Protocols for the Use of Intimacy Coordinators*, https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/SA_IntimacyCoord.pdf [dostęp: 23 VIII 2022].

Shawyer, Susanne; Shively, Kim, *Education in Theatrical Intimacy as Ethical Practice for University Theatre*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism" 2019, nr 1, vol. 34.

Sørensen, Inge Ejbye, *Sex and safety on set: Intimacy Coordinators in television drama and film in the VOD and post-Weinstein era*, „Feminist Media Studies" 15 II 2021.

Steinrock, Jessica, *Intimacy Direction: A New Role in Contemporary Theatre Making*,rozprawa doktorska University of Illinois at Urabana-Champain 2020, https://www.ideals.illinois.edu/items/117094 [dostęp: 21 VIII 2022].

Villarreal, Amanda Rose, *The Evolution of Consent-Based Performance. A Literature Review*, „The Journal of Consent-Based Performance" 2022 nr 1

https://journals.calstate.edu/jcbp/article/view/2811/2456 [dostęp: 20 VIII 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/bez-wiedzy-i-rozmowy-czulismy-sie-jak-w-horrorze*

didaskalia
gazeta teatralna

KOORDYNACJA INTYMNOŚCI

Nauka scenicznej intymności

Z Claire Warden rozmawiają Katarzyna Waligóra i Izabela Zawadzka

Intimacy Directors and Coordinators (IDC) to organizacja założona w Stanach Zjednoczonych w celu wdrożenia praktyk choreografowania bezpiecznych scen symulowanego seksu oraz scen nagości w branży teatralnej i filmowej. To organizacja, która stworzyła program treningu i certyfikacji osób, pragnących zostać profesjonalistami do spraw intymności.

Claire Warden jest reżyserką i choreografką intymności, choreografką scen walki, pedagożką oraz aktorką z ponad dwudziestoletnim doświadczeniem pracy w teatrze, telewizji i filmie w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Pracuje jako koordynatorka intymności oraz konsultantka w telewizji, współpracując m.in. z HBO, Hulu, Amazonem, Showtime oraz w produkcjach telewizyjnych m.in. dla Sony i 20th Century Fox. Jest członkinią zespołu wypracowującego wspólnie z SAG-AFTRA (organizacją zrzeszającą dwa związki zawodowe w Stanach Zjednoczonych: Screen Actors Guild oraz the American Federation of Television and Radio Artists) standardy,

procedury i regulaminy pracy na planie filmowym oraz w produkcjach teatralnych.

Koordynacja intymności i reżyseria scen intymnych to dziedziny, które bardzo szybko się rozwijają. W Polsce jest jedynie kilka osób, które się tym zajmują, wszystkie są w trakcie szkoleń. Nie mamy też (jeszcze) systemu kształcenia koordynatorów intymności. Dlatego chciałybyśmy zacząć od pytania o to, jak powstało IDC – Intimacy Directors and Coordinators – szkoła, w której wykładasz?

IDC powstało w 2020 roku, tuż przed rozpoczęciem pandemii. Zespół założycielski organizacji był wtedy częścią IDI (Intimacy Directors International), grupy stworzonej w celu wprowadzenia koordynacji intymności do przemysłu teatralno-filmowego. Mieliśmy ją zdefiniować i udoskonalić. Kiedy ten cel został osiągnięty, zrozumieliśmy, że sytuacja w Stanach Zjednoczonych się zmieniła. Poza większą świadomością, czym jest koordynacja intymności, pojawiła się chęć działania, a razem z nią potrzeba stworzenia oferty szkoleniowej.

Z zewnątrz może się wydawać, że koordynacja intymności to dość prosta i przyjemna praca, ale w rzeczywistości jest bardzo złożona. Trzeba być przeszkolonym w wielu różnych obszarach, aby wykonywać ją dobrze i odpowiedzialnie. Żeby utrzymać i rozwinąć ten zawód, umocnić go w branży, zrozumieliśmy, że potrzebujemy więcej ludzi. Początkowo było około ośmiu osób, które wiedziały, na czym polega praca ze scenami intymnymi, a to nie jest wystarczające, żeby zaspokoić zapotrzebowanie w Stanach Zjednoczonych, nie mówiąc o reszcie świata.

Mieliśmy zamiar rozpocząć warsztaty szkoleniowe, ale wtedy wybuchła pandemia. W czasie lockdownu, kiedy praca w branży została wstrzymana, zainteresowanie szkoleniami dla koordynatorów i reżyserek intymności wzrosło. Poza tym ruch społeczny w Stanach Zjednoczonych, dyskusje o konieczności wprowadzania działań antyrasistowskich, które wybuchły po morderstwie George Floyda, zmobilizowały ludzi do działania, zabrania głosu i wprowadzania zmian w przemyśle filmowo-teatralnym. To był czas, kiedy otworzyliśmy pierwsze dwa etapy szkolenia, które zostały zaprojektowane jako kursy online. Obejmują one podstawy pracy ze świadomą zgodą (*consent*) i nad budowaniem dialogu. Kursy stały się bardziej popularne, niż mogliśmy przypuszczać. Mieliśmy osiemset osób na listach oczekujących. Zrozumieliśmy wtedy, że to, co robimy jest naprawdę ważne. Kiedy świat zaczął się ponownie otwierać, stanęliśmy przed wyzwaniem rozwinięcia kursów w pełnowymiarowe szkolenie dla koordynatorek i reżyserów intymności. W ten sposób, w 2021 roku zaczęliśmy projektować program nauczania i certyfikacji.

Posługujesz się pojęciami koordynatorka intymności (*intimacy coordinator*) i reżyserka intymności (*intimacy director*). Na waszej stronie jest jeszcze dodatkowy termin – profesjonalista do spraw intymności (*intimacy professional*). Czy możesz wyjaśnić, co się pod nimi kryje?

Reżyserzy intymności to osoby pracujące w przestawieniach na żywo: w teatrze, operze, tańcu. Koordynatorki intymności pracują na planie filmowym i telewizyjnym. To jest różnica wynikająca z odmienności samego medium. Podstawa pracy jest ta sama, opiera się na świadomej zgodzie, ale sposób, w jaki się ją wykonuje, jest zupełnie inny. W teatrze masz inny punkt widzenia –

perspektywę publiczności. Dzięki kamerze możesz kontrolować obraz, operować zbliżeniami. Aktorzy inaczej grają przed kamerą, inaczej na scenie. Profesjonalistka do spraw intymności to termin, którego używamy, mówiąc o osobach, które pracują z intymnością, bez względu na to, czy są koordynatorami czy reżyserkami. Można pracować tylko w jednej roli, można – tak jak ja – zajmować się zarówno przestawieniami na żywo, jak filmem i telewizją.

Czy możesz powiedzieć trochę więcej o różnicach między pracą na planach filmowych i w teatrach? Jaka jest specyfika tych dwóch mediów dla pracy profesjonalistów do spraw intymności?

Przede wszystkim profesjonalistka do spraw intymności musi zrozumieć, jak działa medium, w ramach którego pracuje. Trzeba wiedzieć, jak wygląda plan zdjęciowy i jakimi zasadami rządzą się produkcje teatralne. Tylko dzięki temu można wprowadzać protokoły pozwalające na bezpieczną pracę z intymnością. Podstawową różnicą między teatrem a filmem jest to, że w teatrze przygotowujemy sceny, które aktorzy będą powtarzać wielokrotnie, w dokładnie taki sam sposób, co wieczór, przez dłuższy czas. Tworzymy więc choreografię, która będzie powtarzalna i trwała. W filmie przygotowujemy scenę na tu i teraz. Jest kręcona kilka razy, jej nagranie trwa od dwóch do sześciu godzin i na tym koniec. Zapomina się o niej, idzie dalej – następna scena. Te różnice wymagają innego podejścia od aktorek, innego rodzaju utrzymania roli. W teatrze, gdzie jest duża scena, publiczność musi mieć możliwość zobaczenia choreografii z każdego miejsca na widowni. W filmie możemy umieścić kamerę w konkretnym miejscu, dysponujemy zbliżeniem i oddaleniem. Stawiając ją bliżej aktora, można pokazać dużo więcej detali, dlatego też rozmach choreografii musi być inny. Jako profesjonalistki do

spraw intymności musimy wiedzieć, jak sprytnie pracować z kamerą, żeby obraz wydawał się bardziej realistyczny.

Powiedziałaś, że ważne jest, żeby zrozumieć medium, w którym się pracuje. Czy zatem wymogiem przyjęcia na szkolenie IDC jest wcześniejsza praca w filmie lub teatrze? Czy może szkolenie obejmuje również elementy podstawowej wiedzy o tych branżach?

Znajomość branży wiele ułatwia. W szkole możemy oczywiście opowiadać, jak wygląda praca na planie albo w sali prób, ale nie stworzymy dokładnie takich warunków, w jakich działa się w rzeczywistości. Bez zrozumienia zasad produkcji teatralnej czy filmowej nie będziesz w stanie rozbroić ich w sposób, który jest potrzebny w naszej pracy i użyteczny dla tworzenia protokołów. Nie będziesz też umiała dopasować się do pracy innych członków ekipy. W założeniu koordynatorka intymności współpracuje z innymi działami produkcji, nawiązuje kontakty z wieloma osobami zaangażowanymi w proces twórczy i musi rozumieć, na czym polega ich praca, żeby samemu działać efektywnie. Jeśli ktoś przychodzi do nas z doświadczeniem w zakresie pierwszej pomocy psychologicznej, choreografii, ze znajomością zasad pracy ze świadomą zgodą i z traumą, wtedy – być może – będziemy w stanie taką osobę przeszkolić, ale będzie to dużo trudniejszy proces i zajmie dużo więcej czasu.

Poza znajomością branży, jakie są inne cechy idealnego kandydata na profesjonalistkę do spraw intymności?

Profesjonalista do spraw intymności jest osobą kreatywną, potrafiącą

tworzyć narrację ruchem i obrazem. Kandydatki muszą mieć umiejętność opowiadania historii językiem wizualnym, rozumieć biomechanikę, fizyczność ciała, to w jaki sposób ono działa i jak tworzyć z jego pomocą interesującą choreografię. Bardzo dużo pracujemy z emocjami i potrzebami innych ludzi, ich historiami. Profesjonalistka do spraw intymności to też ktoś, kto jest stabilny emocjonalnie, obdarzony dużą dozą samoświadomości. Musi umieć zadawać sobie pytania: co może triggerować aktorów, co może być dla mnie i innych wyzwaniem, jak sobie radzić z tymi emocjami w pracy. Trzeba kontrolować siebie, a jednocześnie być dyspozycyjnym dla innych.

Koordynacja intymności bywa piękną pracą. Jest satysfakcjonująca, kiedy udaje ci się skutecznie wstawić za kimś, kto tego potrzebuje albo pomóc stworzyć piękną sztukę. Ale chociaż jest wspaniała, bywa też bardzo, bardzo wymagająca. Osoby, które ją wykonują, mogą czuć się dość osamotnione, działają pod ogromną presją, w warunkach niesłychanie wymagających emocjonalnie. Myślę, że to ważne, żeby potencjalni kandydaci na koordynatorów intymności to rozumieli. Koordynacja intymności jest nową dziedziną, ma zaledwie pięć lat. Dlatego ważna u kandydatek jest chęć uczenia się w obszarze, który cały czas się rozwija, gotowość do stałego kwestionowania i poszerzania swojej wiedzy

Nie wiem, czy dyplomacja to dobre słowo, ale istotną cechą jest zdolność do rozmowy z wieloma osobami sytuującymi się na różnych szczeblach w hierarchii władzy. Ważne jest bycie otwartym, zdolność współpracy, przy jednoczesnej umiejętności stawiania granicy w miejscu, gdzie są one potrzebne. Istotna jest też gotowość do konfrontowania swoich uprzedzeń i przywilejów i przyglądania się, skąd one się biorą. Koordynatorki intymności będą pracować z osobami różnie określającymi swoją tożsamość, dlatego tak ważne jest zaangażowanie kandydatów w kwestie równościowe,

przynależnościowe oraz w działania inkluzywne.

Jak przebiega proces weryfikacji kandydatek, zgłaszających się na szkolenia w IDC?

Zanim kandydaci zdecydują się na konkretną ścieżkę – reżyserki bądź koordynatora intymności – wymagamy, żeby ukończyli dwa pierwsze, dostępne dla wszystkich poziomy, na których uczymy rozumienia, czym jest świadoma zgoda. Potem mogą aplikować na poziom trzeci. Ich formularze zgłoszeniowe są wtedy oceniane przez komisje według określonych przez nas wytycznych. Jest dla nas bardzo ważne, żeby osobiste uprzedzenia pracowników IDC nie wpływały na proces selekcji. Dlatego mamy dwie osobne komisje – jedna czyta i ocenia zgłoszenia, druga przeprowadza rozmowy kwalifikacyjne. Unikamy sytuacji, w których nasze osobiste doświadczenia pracy z danym kandydatem w poprzednich realizacjach na planach i w teatrach mogłyby wpływać na decyzje rekrutacyjne. W formularzu zgłoszeniowym kandydatki opisują swoje dotychczasowe doświadczenie zawodowe. Pytamy je też, dlaczego chcą pracować w tej branży.

Jeśli przejdą pierwszą selekcję, odbywają rozmowę z dwuosobową komisją. Wszystkim zadajemy dokładnie te same pytania i przyznajemy punkty za odpowiedzi. Osoby z najwyższym wynikiem są zapraszane na szkolenie. Jest osiemnaście miejsc i wielokrotnie więcej chętnych. Wybieramy, uwzględniając doświadczenie kandydatów, to czy odbyli szkolenia antyrasistowskie, uwzględniając ich wiedzę w zakresie ciałopozytywności i wrażliwości genderowej, a także ich osobiste praktyki samoopiekuńcze, motywację do wykonywania tego zawodu i ich wiedzę, na czym on polega.

Oznacza to, że spektrum oceny jest bardzo szerokie.

Jak wygląda proces certyfikacji w IDC?

Pełna droga do uzyskania certyfikatu przebiega przez cztery poziomy. Poziom pierwszy ma charakter wprowadzenia: uczestnicy dowiadują się, czym jest świadoma zgoda (*consent*) oraz jak to pojęcie przekłada się na przemysł sztuk filmowych i teatralnych. Uczą się też, jak sprawić, żeby sale prób i plany filmowe tworzone były w oparciu o zgodę. Na poziomie drugim uczestnicy dostają podstawową wiedzę o tym, co determinuje historie opowiadane w scenach intymnych, poznają pewne narzędzia służące do komunikacji z reżyserami i aktorami, a także uczą się rozumienia mechanizmów traumy i zasad działania systemu nerwowego. Po ukończeniu tego etapu powinni wiedzieć, jak ciało i psychika reagują na zagrożenie i jak możemy uspokoić te reakcje. Na drugim poziomie zaczynamy się też przyglądać podstawom choreografii scen intymnych, pod kątem tego jak za jej pomocą możemy opowiadać różne historie. W ten temat wchodzi się dużo głębiej na poziomie trzecim, gdzie uczestniczki dowiadują się szczegółowo, na czym polega praca koordynatora lub reżyserki intymności, poznają każdy jej aspekt i wymagania, przed którymi staną. Wreszcie na poziomie czwartym kursanci zaczynają wykonywać pracę w teatrach lub na planach filmowych, a my udzielamy im wsparcia w tym procesie. O całej tej drodze lubię myśleć przez pryzmat metafory pływackiej: poziom pierwszy to wejście do basenu po kolana i ochlapanie się wodą, na drugim wchodzisz już trochę głębiej, ale nadal masz grunt pod nogami, na trzecim zaczynasz pływać w basenie i wreszcie na czwartym możesz zacząć pływać w morzu, ale poruszasz się od skały do skały, a my patrzymy, czy nic złego ci się nie dzieje. Potem jesteś gotowy do samodzielnej pracy.

Ile trwa ten proces?

Może trwać od dziewięciu miesięcy do kilku lat. Każdy poziom jest realizowany jako osobne szkolenie. Można zacząć pierwszy poziom, od razu przejść do drugiego, aplikować i zakwalifikować się na trzeci, zaraz po nim dostać pracę i zacząć etap czwarty. Ale można też robić przerwy pomiędzy tymi etapami. Pierwszy poziom kursu trwa cztery tygodnie, drugi – sześć tygodni, trzeci – trzy miesiące. Czwarty poziom polega na indywidualnych spotkaniach, na których odpowiadamy na pytania i udzielamy porad. W tym czasie uczestnicy pracują na prawdziwych planach zdjęciowych lub w teatrach. Po zakończeniu czwartego poziomu oceniamy, jak przebiegło całe szkolenie. Następnie odbywa się rozmowa ewaluacyjna, prowadzona przez osoby, które nie uczyły uczestnika na żadnym etapie. Dzięki temu mamy pewność, że wszystko jest jawne. Jeśli uczestniczki przejdą pozytywnie ocenę końcową i rozmowę podsumowującą, otrzymują certyfikat.

Czy można pracować jako profesjonalistka do spraw intymności, zanim zakończy się cały proces?

Tak, kiedy tylko uczestnicy zakończą trzeci poziom kursu, zachęcamy ich do rozpoczęcia pracy. W ramach szkolenia wspieramy ich pomocą mentorską. W tym momencie w branży nie ma jasnych regulacji. Każdy może pracować jako reżyserka czy choreografka scen intymnych, choć branża zaczyna rozumieć, czym jest trening i z czym się wiąże. Miejmy nadzieję, że w większości produkcji weryfikuje się CV osób zatrudnianych do pracy z intymnością. Chciałabym podkreślić, że osoby, które są zainteresowane pracą jako

specjaliści do spraw intymności, nie muszą przychodzić do naszej szkoły, nie muszą nawet robić żadnego certyfikatu, ale muszą odbywać jakiś rodzaj treningu lub szkolenia. Muszą mieć fachową wiedzę w zakresie choreografii, przeciwdziałania rasizmowi i wykluczeniu, działania traumy, analizy scenariusza, sposobów inkluzywnego budowania dramaturgii i tworzenia dramaturgii scen intymnych, pierwszej pomocy psychologicznej, technik bycia rzecznikiem danej sprawy lub osoby. Tych niezbędnych umiejętności jest naprawdę dużo. Trening jest więc dobry i potrzebny. Dlatego chciałabym z całą mocą zwrócić się do wszystkich osób, które myślą o tej pracy: proszę, nie próbujcie robić jej bez wsparcia i bez przeszkolenia, bo możecie kogoś skrzywdzić.

Czy zdarza się, a jeśli tak, to jak często, że osoby, które rozpoczynają szkolenie na profesjonalistę do spraw intymności, nie mogą go ukończyć, bo nie pozwalają na to na przykład określone cechy ich charakteru?

Do tej pory zaledwie jedna grupa doszła do czwartego poziomu. To osoby, które szkolą się na koordynatorów intymności. Druga grupa, złożona z tych, którzy chcą być reżyserkami intymności, jest w połowie procesu certyfikacji. Na pewno nie chcemy nikogo wyrzucać. Mieliśmy natomiast jedną osobę, która musi nieco dłużej popracować nad tym, jak radzi sobie z presją ze strony reżyserów. W czasie zajęć tworzymy scenariusze sytuacji, na których uczestnicy mogą ćwiczyć pracę koordynatorów. My się ich ćwiczeniom przyglądamy i dajemy im wskazówki. To bardzo przydatne, bo oczywiście można doskonale znać całą teorię, a potem nie umieć jej wykorzystać w praktyce. W czasie tych ćwiczeń okazało się, że jedna osoba będzie musiała trochę dłużej popracować nad przyswojeniem sobie narzędzi zarządzania

napiętymi sytuacjami. Chodzi nam o to, żeby absolwenci naszych zajęć byli tak przygotowani do pracy, żeby mogli osiągać w niej sukcesy. Dlatego przenosimy ich na kolejne poziomy dopiero wtedy, kiedy są na to gotowi. Jeśli widzimy, że ktoś potrzebuje więcej czasu, żeby w przyszłości móc wykonywać dobrze tę pracę i umieć zadbać o siebie i innych, to wolimy się zatrzymać i udzielić dodatkowej pomocy niż popychać na siłę do wchodzenia na kolejne poziomy.

Ile kosztuje proces certyfikacji? Czy istnieją stypendia, które pomogłyby go sfinansować?

To, jaki jest ostateczny koszt może się nieco różnić. Poziomy pierwszy i drugi to niezależne kursy i za każdy płaci się osobno (odpowiednio około czterystu i około pięciuset pięćdziesięciu dolarów), potem płaci się łącznie za poziom trzeci i czwarty (około pięciu tysięcy dolarów). Zajęcia na pierwszych dwóch poziomach prowadzone są zdalnie, ale poziom trzeci wymaga obecności na żywo na trzech weekendowych warsztatach, które w tym momencie odbywają się w Nowym Jorku. A zatem w zależności od tego, gdzie mieszkasz, mogą dojść jeszcze koszty transportu oraz zakwaterowania, które każdy musi pokryć we własnym zakresie. Mamy nadzieję, że w przyszłości uda nam się uruchomić warsztaty także w Los Angeles i Chicago. Oferujemy stypendia dla osób, które identyfikują się jako nie-białe lub jako natywni Amerykanie. W zależności od potrzeb można ubiegać się o całkowity lub połowiczny zwrot kosztów. Staramy się, żeby w każdej grupie było kilka takich stypendiów. Pozostałym osobom umożliwiamy rozbicie płatności za zajęcia na raty.

Czy osoby, które myślą o pracy jako specjalistki do spraw intymności powinny spieszyć się z decyzją o rozpoczęciu szkolenia na przykład w obawie, że rynek szybko się wypełni?

Nie. Koordynacja intymności nie zniknie. Udało nam się ustanowić ją jako dziedzinę na tyle mocną, że z pewnością zostanie z nami na długo i będzie się rozwijać. Wśród osób, które rozważają podjęcie tej pracy, obserwuję bardzo dużą dozę pośpiechu, paniki nawet: muszę teraz, natychmiast się przeszkolić, bo inaczej przegapię swoją szansę. Myślę, że warto wziąć głęboki wdech i trochę się uspokoić. Koordynacja intymności będzie trwać, z czasem będzie tylko lepsza i w przyszłości znajdzie się w niej miejsce dla tych, którzy dziś nie są gotowi, albo nie mają możliwości rozpoczęcia treningu.

Jeśli dobrze rozumiemy, szkolicie osoby z różnych krajów i różnych kultur. To znaczy takie, które dysponują różnymi pojęciami intymności i podejściami do seksualności oraz prywatności, różnym pojęciem o tym, co jest a co nie jest dopuszczalne. W jaki sposób sobie z tym radzicie?

Na początku każdego kursu staramy się bardzo jasno postawić sprawę: nasze szkolenia korzystają z pojęć, protokołów i zaleceń wypracowanych w amerykańskim przemyśle filmowo-teatralnym. To oczywiście wynika z tego, gdzie się znajduje nasza szkoła oraz z tego, że większość uczestników naszych zajęć to Amerykanie. Rozumiemy jednak i szanujemy, że to, czego uczymy, niekoniecznie musi działać w taki sam sposób w innych krajach. Dlatego w czasie naszych zajęć oprócz przekazywania wiedzy, faktów i informacji staramy się pomóc uczniom rozwinąć ich intuicję w zakresie,

jakiego wymaga ta praca. Koordynacja intymności nie polega na odkreślaniu punktów z listy albo podążaniu za napisanym wcześniej scenariuszem. Nie możesz oczekiwać, że to, co robisz, wywoła takie same efekty u różnych ludzi. W tej pracy każda sytuacja jest wyjątkowa, bo pracujesz z żywymi ludźmi. Staramy się przekazać uczestnikom zajęć narzędzia takiego właśnie głębokiego rozumienia zadań, które stoją przed koordynatorami. W naszej szkole dostają szeroki zestaw narzędzi, ale to które z nich będą stosować w danej sytuacji, musi zależeć od ich intuicji i umiejętności oceny tego, z czym w danej chwili mają do czynienia. Za każdym razem muszą się zastanowić: co powinnam/powinienem powiedzieć? jak mogę pomóc tej osobie? jak sprawić, żeby scena wyglądała tak, jak chcę? To dlatego uczymy głębokiego rozumienia relacji władzy, poruszania się w obszarze zgody, komunikacji z aktorami o bardzo różnych tożsamościach. Osoby, które nie pochodzą ze Stanów Zjednoczonych, muszą wykonać dodatkową pracę polegającą na przeniesieniu tej wiedzy na grunt swojej kultury i przemysłu filmowo-teatralnego w swoim miejscu zamieszkania. W grupie, którą teraz prowadzimy, mamy studentów z Indii, Finlandii, Australii. Te osoby często mówią nam, jaka byłaby w ich kraju reakcja na dane słowa albo daną prośbę. I wtedy odpowiadamy: świetnie, to teraz jak możemy dostosować to narzędzie do potrzeb osób z waszego kraju? Bardzo mocno chcę podkreślić, że staramy się unikać tego, co nazywamy intymnościową kolonizacją. Naszym zadaniem nie jest mówienie osobom z innych krajów: wiemy najlepiej, jak to robić, bo jesteśmy biali i uprzywilejowani, a wy powinniście się od nas uczyć.

Obecnie na świecie jest kilka szkół, które szkolą koordynatorów intymności. Czym wyróżnia się IDC?

Zacznę od podkreślenia, że choć nasz program jest bardzo indywidualny i różni się od tego, co oferują inne szkoły, to postrzegamy siebie jako część społeczności profesjonalnie zajmującej się intymnością. Dbamy o regularne rozmowy z osobami z innych szkół i o wymianę idei. Zaznaczę też, że nie przechodziłam treningu w innych szkołach, więc nie mogę mówić szczegółowo o tym, co one oferują. Wydaje mi się jednak, że to, co nas wyróżnia, to zakorzenienie naszej pracy w ideach antyrasistowskich oraz w pracy na rzecz zwiększenia inkluzywności. To wymaganie stawiamy sobie od początku i stale sprawdzamy naszą pracę pod kątem jej dekolonizacji. Chcemy brać pod uwagę różne punkty widzenia, nie tylko te związane z rasą, ale też te związane z równouprawnieniem genderowym i wkluczaniem osób nieheteronormatywnych. Wydaje mi się również, że jako jedyni poświęcamy tak dużo czasu na początku naszego treningu na rozpoznawanie energii i indywidualnych emocji uczestników. Staramy się uwrażliwiać ich na to, jak nasza obecność i nasza energia mogą wpływać na to, co robimy w pracy. Chcemy też, żeby nauczyli się czytać ciała aktorów i generalnie rozpoznawać sygnały wysyłane przez ciało. Aktorzy mogą mieć trudności z werbalnym wyartykułowaniem swoich potrzeb albo z wypowiedzeniem, że dzieje się coś złego. Dlatego jako koordynatorzy i reżyserzy intymności musimy umieć odczytywać komunikaty pozajęzykowe. Nazywamy to pracą kinestetyczną. Kładziemy też szczególny nacisk na świadomość działania i manifestowania się traumy. Nie sądzę, żeby inne szkoły też zwracały na to tak dużą uwagę, ale my uważamy to za niezwykle ważne, bo bez rozpoznania tego pola bardzo trudno jest wykonywać pracę specjalisty do spraw intymności.

Wzór cytowania:

Nauka scenicznej intymności, z Claire Warden rozmawiają Katarzyna

Waligóra i Izabela Zawadzka, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nauka-scenicznej-intymnosci.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/nauka-scenicznej-intymnosci*

didaskalia
gazeta teatralna

KOORDYNACJA INTYMNOŚCI

Praktyczne doświadczenie pracy z intymnością w filmie. Perspektywa aktorki

Adrianna Malecka

Practical experience of working with intimacy in film. The perspective of an actress

The article presents an excerpt from a master's thesis entitled 'Intimacy in the acting profession. Methods of safe working in the light of the growing use of intimacy coordination' and is an attempt at describing and analysing the author's experience of working with intimate content in her practice to date, using the example of working on the lead role of Rita in the short film 'These Damn Peonies' telling the story of a young woman searching for her orgasm. An intimacy coordinator was not hired for this project, and there were difficult situations for the author, but also for the entire production team, during the filming of the numerous intimate scenes. The author describes the individual shooting days and reflects on how specific issues of working with intimacy should be resolved based on foreign literature on the subject and on techniques learned in workshops with intimacy coordinator Vanessa Coffey, one of the founders of The Intimacy Practitioners' Guild EU/UK.

Keywords: intimacy coordinator; intimate scenes; coordination of the intimate scenes; working with nudity in a movie; safe space; consent

Zdarzało się, że powątpiewając w moją determinację do stania się aktorką, pytano mnie o szczególnie trudne aspekty tego zawodu: „Co zrobisz, jak każą ci się z kimś całować? Czy będziesz gotowa rozebrać się przed kamerą?". A ja, wtedy kilkunastoletnia dziewczyna, odpowiadałam, że to zrobię. Zrodziła się wtedy we mnie myśl, że dla sztuki jestem w stanie zrobić wszystko. Z

tych wszystkich rozmów, pytań i obserwowania kina, w którym pojawiało się coraz więcej scen nagości czy seksu, wysnułam wniosek, że ciało aktora/aktorki to jej/jego narzędzie pracy. Aby wykonywać ten zawód, będę musiała traktować je w sposób przedmiotowy.

Czy to jest prawda? Teraz myślę, że nie do końca. Oczywiście – ciało i emocje to narzędzia pracy aktorki, ale dlatego właśnie, że w pracy bazujemy na swoich przeżyciach, emocjach i swoim ciele, tym samym, co w życiu prywatnym, powinniśmy o nie szczególnie dbać. To niezwykle ważne, żeby poznawać swoje potrzeby, uczyć się definiować swoje granice, a także pracować nad świadomością, na co jesteśmy gotowi w procesie twórczym i jakie warunki muszą zostać spełnione, żebyśmy bezpiecznie dla siebie mogli wykonać stawiane przed nami zadania. To temat, którego jeszcze kilka lat temu w Polsce się nie poruszało. Obecnie jednak w naszym systemie teatralnym i filmowym zachodzą zmiany, które prowadzą do innego postrzegania pozycji aktora i nowej definicji jego zobowiązań wobec stawianych mu zadań.

Jednym z ważnych obszarów zmian następujących w pojmowaniu aktora jako człowieka, a nie pozbawionego ograniczeń narzędzia w rękach reżysera, jest proces zmian w przygotowaniach scen, które wymagają przekraczania granic fizycznych (cielesnych), a przez to często również granic psychicznych. Są to przede wszystkim sceny intymne, w tym także zawierające przemoc o charakterze seksualnym. Sceny, które naruszają dystans personalny, ukazując postaci w intymnych sytuacjach związanych z seksualnością i często wymagających nagości. Kiedy postać się rozbiera, odsłania się ciało aktorki. Kiedy całują się dwie postaci, spotykają się usta aktorów. A gdy bohaterowie uprawiają seks, to właśnie aktorzy, symulując ruchy kopulacyjne, mogą znaleźć się blisko stref erogennych swoich partnerów.

Żeby zrozumieć bezpieczne sposoby pracy nad scenami intymnymi, trzeba wrócić do oczywistego, ale w naszym systemie teatralnym wypartego faktu: aktor to człowiek. Człowiek jak każdy inny, który ma swoje emocje, traumy, przyzwyczajenia, pragnienia. Człowiek, który czasem się boi, może być chory, mieć gorszy dzień, może czuć niezgodę na działania innych i chcieć powiedzieć „nie”. Czasami mam wrażenie, że nam, aktorom, bardzo trudno jest to zrozumieć, bo jeśli od początku pracy w wymarzonym zawodzie, do którego aspiruje wielu, a w którym ostatecznie pracują nieliczni, słyszymy, że: „aktor jest od grania, jak dupa od srania”, „aktor-traktor”, „aktor może nie pojawić w teatrze tylko z jednego powodu: śmierci”, a jeśli nie będziemy się do tego stosować, to może nie jest to zawód dla nas, a na nasze miejsca są setki chętnych. Przez taki wypaczony „system motywacyjny” jesteśmy wdrażani do mówienia „tak”, do zgadzania się na wszystkie propozycje pedagogów w szkołach, a później reżyserów w teatrach i na planach. Boimy się przeciwstawiać i mówić o swoich granicach. A strach nie pomaga w żadnej pracy twórczej. Strach przed powiedzeniem o swoich potrzebach czy niezgodzie na przekroczenie którejś z psychicznych granic może spowodować traumę, która zostanie w aktorze do końca życia, a nieleczona może doprowadzić do depresji, lęków czy nawet pełnowymiarowego zespołu stresu pourazowego.

Duże znaczenie w zrozumieniu skutków ubocznych traktowania aktorów i aktorek jako nieludzi miała rewolucja narastająca w branży filmowej i teatralnej, która ostatecznie wybuchła w 2017 roku za sprawą afery z Harveyem Weinsteinem i zapoczątkowaniem ruchu #MeToo. Wtedy też rozpoczęły się oficjalne zmiany w systemie pracy nad scenami intymnymi w Hollywood, otwierając tym samym drzwi dla nowego, dopiero kształtującego się zawodu – koordynatora intymności (*intimacy coordinator* lub *intimacy director*, w skrócie: IC lub ID).

Z taką właśnie koordynatorką intymności, Vanessą Coffey pracującą w Wielkiej Brytanii, odbyłam w październiku 2021 roku warsztaty zorganizowane w ramach projektu Change Now! realizowanego w Akademii Teatralnej w Warszawie[1], gdzie dowiedziałam się wiele o bezpiecznych sposobach pracy nad scenami intymnymi. Wraz z grupą innych studentek oraz zaangażowanych w projekt osób zatrudnionych w Akademii udało nam się odbyć osiem godzin zajęć online, które przybliżyły nam zasady i ćwiczenia, a także przyniosły odpowiedzi na pytania, do których my – aktorzy i aktorki – mamy prawo. Te warsztaty i wiedza, którą na nich zdobyłam, uświadomiły mi, jak ważnym tematem jest koordynacja intymności i właśnie o tym pisałam pracę magisterską obronioną na Wydziale Aktorskim Akademii Teatralnej w Warszawie: *Intymność w zawodzie aktora – metody bezpiecznej pracy w świetle upowszechniania się koordynacji intymności*. Praca ta zawiera podstawową wiedzę z zakresu technik pracy twórczej z intymnością i napisana została z perspektywy osoby wchodzącej w zawód aktorki. Chciałabym przybliżyć trzecią część pracy, zatytułowaną *Praktyczne doświadczenie pracy nad intymnością w filmie*, w której między innymi analizuję moje doświadczenie pracy nad treściami intymnymi w krótkometrażowym filmie *Te cholerne peonie* – produkcji Warszawskiej Szkoły Filmowej, gdzie wcielałam się w główną postać, Ritę, dziewczynę poszukującą własnego orgazmu.

Latem 2021 roku zostałam zaproszona do pracy nad tym filmem przez reżyserkę, naówczas studentkę Warszawskiej Szkoły Filmowej, dla której była to praca zaliczeniowa kończąca drugi rok studiów. Czytając scenariusz, zdałam sobie sprawę, że praca nad tym filmem wiąże się dla mnie z koniecznością zagrania wielu scen intymnych. Rozmawiałam o tym na spotkaniu z reżyserką, która zapewniła mnie o profesjonalnym podejściu do tych scen, o chęci dbania o mój komfort na planie, o pokazywaniu mojego

nagiego ciała w sposób celowy i motywowany zamysłem artystycznym, w ujęciach skupiających uwagę głównie na twarzy postaci. Zgodziłam się. W ciągu łącznie sześciu dni planu zdjęciowego codziennie pracowaliśmy nad jakąś sceną intymną. Miesiąc później, po warsztatach z koordynatorką intymności, zrozumiałam, że mimo wspaniałej atmosfery na planie i prób profesjonalnego podejścia do tematu scen intymnych, doszło przy tej pracy do błędów i niedopatrzeń powodujących moje psychiczne obciążenie, którego można było uniknąć. Wszelkie przekroczenia wynikały jednak z braku wiedzy realizatorów na temat pracy nad scenami intymnymi. Czy wynikało to z faktu, że film był pracą studencką? Nie wiem, ale wydaje mi się, że nie. Z rozmów, które odbyłam z aktorkami i aktorami już po napisaniu pracy magisterskiej, wynika, że doświadczali oni wielu nadużyć w pracy z intymnością na profesjonalnych planach filmowych, gdzie każdy członek ekipy dostawał odpowiednie wynagrodzenie, czego nie można powiedzieć o pracy nad etiudami studenckimi, gdzie wszyscy (lub większość) pracuje za darmo, tak jak w przypadku *Peonii*.

Doszłam wówczas do wniosku, że wprowadzenie zajęć z koordynacji intymności już na studiach w szkołach filmowych, nie tylko dla osób aktorskich czy reżyserskich, ale dla wszystkich zawodów związanych z filmem, jest nawet bardziej potrzebne niż zatrudnianie koordynatorów intymności na planach, ze względu na to, że to właśnie na planach etiud studenckich większość młodych twórców rozpoczyna swoją pracę z intymnością. To właśnie tam, gdzie nie ma funduszy na zatrudnianie profesjonalnych koordynatorów intymności, dochodzi do pierwszych nadużyć, które mogą mieć ogromne konsekwencje dla psychiki osób aktorskich.

Analiza moich doświadczeń przy pracy nad tym filmem jest podzielona na

kategorie: przygotowanie, komunikacja, dokumenty; współpraca z innymi działami; próby; na planie; po zakończonym procesie. Jest to klasyfikacja utworzona na podstawie dokumentu *Przebieg pracy koordynatora intymności* Vanessy Coffey. Taka struktura tekstu ma umożliwić zrozumienie, na jakim etapie pracy nad filmem doszło do błędów czy nadużyć i kiedy można było ich uniknąć. W próbie analizy pomógł mi również zaproponowany na warsztatach podział treści intymnych wg tzw. systemu sygnalizacji świetlnej na strefy: czerwoną (wymagającą zatrudnienia koordynatora intymności), żółtą (byłoby dobrze zatrudnić koordynatora) i zieloną (zatrudnienie koordynatora nie jest konieczne). Jest to skrótowy i umowny podział scen intymnych ze względu na trudności w ich tworzeniu i wykonaniu przez aktorów i aktorki. Na przykład sceny nagości, symulowanego seksu czy gwałtu zawsze trafią do strefy czerwonej, strefa żółta obejmować będzie namiętne pocałunki czy stymulowane „intymne pieszczoty", a do strefy zielonej zaliczyć możemy sceny, gdy aktorzy całują się w stosunkowo „platoniczny" sposób lub gdy wykonawcy znają się ze swoimi partnerami czy występują w danej produkcji w większej liczbie scen i nie czują potrzeby dodatkowego wsparcia. Podział na strefy jest umowny, ponieważ każdy z wykonawców treści intymnych ma za sobą inny bagaż doświadczeń, dzięki któremu może poczuć trudności w wykonaniu danej sceny lub wręcz przeciwnie – nie będzie czuł potrzeby zaliczania ich do stref ryzyka. W mojej pracy można zobaczyć przykład subiektywnego podziału treści intymnych na strefy; zrobiłam to między innymi dlatego, żeby określić w prosty sposób sceny, w których ja, jako aktorka, czułam się komfortowo i mniej komfortowo.

Chciałabym jednak jeszcze raz zaznaczyć, że praca nad tym filmem nie jest dla mnie traumą i nie chcę, żeby zostało to tak odczytane. Dziękuję za to wyzwanie reżyserce, która podjęła decyzję o obsadzeniu mnie w tej roli, a

także całej ekipie, która była w tym procesie ze mną. Wszystkie opisane sytuacje wynikały z niewiedzy, która dalej panuje na planach filmowych w Polsce[2], a nie ze złej woli twórców.

Przebieg pracy nad treściami intymnymi przy realizacji filmu *Te cholerne peonie*

Przygotowania, komunikacja, dokumenty

Opis sytuacji: Wiadomość z propozycją zagrania głównej roli w filmie dostałam od reżyserki na Instagramie. Od razu wysłała mi też scenariusz (w języku angielskim, z polskimi dialogami) i poprosiła o opinię i spotkanie. Przeczytałam scenariusz, rozpoznając w nim dużo treści intymnych, w tym najbardziej mnie od razu uderzające: scena seksu w pozycji na „pieska", scena nagości przed aktorem starszym ode mnie (około siedemdziesiątki) i scena imprezy z całowaniem w większej grupie osób. Mimo to scenariusz wydał mi się na tyle ciekawy, by porozmawiać z reżyserką. Spotkałyśmy się w kawiarni, pokazała mi prezentację dotyczącą filmu wraz z „moodboardami" przedstawiającymi jej koncepcje. Film był inspirowany takimi obrazami jak *Amelia* (2001) czy *Grand Budapest Hotel* (2014), a opowieść w głównej mierze dotyka problemu dorastania dziewczyn. W prezentacji były również zawarte typy aktorów do poszczególnych ról. W pierwszej rozmowie reżyserka zagwarantowała mi, że koncepcja nie przewiduje nadmiernej eksploatacji mojej nagości oraz że na planie będą zapewnione warunki, by zadbać o mój komfort. Rozmawiałyśmy o unikaniu kadrów nastawionych na erotyczną nagość i użycie jedynie mojego biustu oraz, w jednej scenie, pośladków. Ustaliłyśmy, że nie będziemy potrzebować nagości całego ciała. Przewidziane zostało również dla mnie wynagrodzenie

(nieduże, ale spore jak na warunki studenckie), a daty realizacji zdjęć do filmu zostały dostosowane do moich zajętości (od czasu rozmowy do zdjęć minie około półtora miesiąca). Już w pierwszej rozmowie podzieliłam się swoim strachem dotyczącym sceny z pozycją seksualną „na pieska”, inne stresujące mnie sceny przemilczałam. Reżyserka obiecała, że scena ta będzie kręcona z ujęcia, w którym na pierwszym planie będzie widoczna moja twarz, ewentualnie kawałek piersi, ale nic poza tym. Zapytałam również, kto będzie odpowiedzialny za zdjęcia, ale reżyserka jeszcze nie umiała odpowiedzieć na to pytanie. Po spotkaniu dała mi parę dni na odpowiedź. Zrobiłam research dotyczący reżyserki wśród znajomych. Był pozytywny. Zbierając te informacje oraz mając dobre osobiste przeczucia co do reżyserki, zgodziłam się wziąć udział. Od tego momentu pozostawałam w stałym kontakcie z reżyserką, która informowała mnie o kosmetycznych zmianach w scenariuszu oraz proponowała terminy prób do projektu.

Analiza: Scenariusz filmu powstał zdecydowanie zgodnie z perspektywą „female gaze”, i jako że reżyserka jest kobietą, miałam od początku poczucie bezpieczeństwa. Nieświadomie podjęłam bardzo rozsądne kroki dotyczące zbierania informacji o reżyserce oraz projekcie. Mój przyjaciel, któremu bardzo ufałam w kwestiach zawodowych, polecił mi współpracę z tą reżyserką. Miałam też doświadczenie pracy z jej partnerem – bardzo dobrym operatorem zdjęć, więc wierzyłam, że będzie to kwestia, o którą nie muszę się martwić. Zadawałam również reżyserce trafne pytania dotyczące projektu, a jej odpowiedzi mnie satysfakcjonowały. Zostałam od początku poinformowana o scenach nagości oraz obszarach ciała, które będą filmowane; potwierdzono też odpowiednie, według mojej ówczesnej wiedzy, zabezpieczenia na planie. Nie było rozmowy o zatrudnieniu koordynatora do spraw intymności, bo ani ona, ani ja nie znałyśmy jeszcze takiego terminu. Nie podpisaliśmy również żadnych dokumentów wewnętrznych

formalizujących ryzyko i skalę mojej nagości, czy precyzujących kwestie choreograficzne[3]. Na tym etapie nie było większych niedopatrzeń ze strony twórców. Oczywiście, można było w trakcie przygotowań zadać bardziej szczegółowe pytania, a tym samym udzielić bardziej szczegółowych odpowiedzi.

Pytania, które zadałam na tym etapie:

– Jaki sposób narracji chcemy przyjąć w filmie? – opowieść o wchodzącej w dorosłość bohaterce, która w pewien sposób jest jeszcze niedojrzała, co wpływa na treści intymne i przedstawianie ich mniej erotycznie, a nawet infantylnie;

– Jak reżyserka wyobraża sobie sceny nagości? – opowiadane głównie przez twarz głównej bohaterki i jej emocje, brak zbliżeń na konkretne partie ciała;

– Kto jest odpowiedzialny za zdjęcia w projekcie? – na tym etapie brak odpowiedzi na to pytanie;

– Kim są moi partnerzy sceniczni? – jako że było ich wielu, na tym etapie przedstawiono mi propozycje głównych postaci, jednak nie było jednoznacznej odpowiedzi.

Pytania, które jeszcze należało zadać:

– W jaki sposób będą kręcone sceny intymne? – z przedstawieniem przez twórców konkretnych pomysłów na dane sceny i sposób ich realizacji;

– Czy przewidziane są jakieś zabezpieczenia? – czy została zakupiona odpowiednia dyskretna bielizna, czy są przewidziane zabezpieczenia pomiędzy genitaliami aktorów;

– W jaki sposób będzie przeprowadzane dbanie o mój komfort na planie i kto będzie za to odpowiedzialny? – omówienie wszystkich zasad zamkniętego planu, za który odpowiedzialna jest konkretna osoba (najczęściej kierownik planu), w razie gdy nie ma na planie koordynatora, wyznaczenie konkretnej osoby do kontaktu z aktorem wykonującym sceny intymne, najczęściej kostiumografa;

– Czy przewidziane są próby z partnerami? – przed rozpoczęciem zdjęć do filmu, w neutralnej przestrzeni, które pozwolą nam się poznać przed pierwszym kontaktem fizycznym.

Współpraca z innymi działami

Ten punkt, który dodałam, sugerując się *Przebiegiem pracy koordynatora intymności*, nie dotyczy bezpośrednio aktorów, jednak jest on na tyle kluczowy, również jeśli chodzi o moje doświadczenia w tym filmie, że chciałam się przy nim zatrzymać. Współpraca między działami przed planem, na co składa się przedstawienie dokumentów dotyczących nagości, regulaminu dnia oraz poinformowanie o procesie pracy przy treściach intymnych, daje gwarancję, że aktorzy wykonujący projekt będą czuli się otoczeni opieką i spokojni w trakcie pracy. O konkretnych sytuacjach, które świadczą o braku tego punktu w pracy przy *Tych cholernych peoniach*, opowiem w punkcie „Na planie”.

Próby

Opis sytuacji: Reżyserka zaproponowała trzy próby przed rozpoczęciem zdjęć. Dwie z nich były indywidualne, tylko z moim i jej udziałem, trzecia była próbą do ostatniej sceny filmu. Spotkania indywidualne odbywały się w

domu reżyserki, polegały na analizie postaci i rozmowie dotyczącej konkretnych jej zachowań. W trakcie jednej z prób spróbowałyśmy również scenę, w której naśladuję dźwięki wydawane przez aktorki porno – ćwiczę odgłosy orgazmu. Nie było to zaprojektowane przez reżyserkę, raczej działała tu moja wyobraźnia. Próba do sceny ostatniej odbyła się z moim partnerem (kolegą z roku, którego dobrze znam), w neutralnym miejscu – wynajętym studiu fotograficznym. Polegała głównie na rozmowie dotyczącej naszych postaci, ich zachowań i próbie konstrukcji dialogów. Scena ta sprawiała duże problemy reżyserce (jednocześnie autorce scenariusza) i była dopracowywana właściwie do ostatniej chwili. Powstało wiele jej wersji. W pierwszej, którą przećwiczyliśmy na wspomnianym spotkaniu, nie było wiele zbliżeń pomiędzy postaciami: dotykanie kwiatami fragmentów mojego ciała oraz krótkie pocałunki. Nie ćwiczyliśmy tego na próbie.

Analiza: Nie zaplanowano odpowiedniej liczby prób i nie było możliwości, by wypróbować wszystkie sceny intymne, w tym te, których jako aktorka bałam się najbardziej. Nie miałam szansy poznać wszystkich partnerów ani przepracować z nimi planowanych ujęć. Tym samym nie powstała choreografia scen intymnych, która pomogłaby zrozumieć wykonawcom działania podejmowane przez postaci. Nie powstał również dokument opisujący choreografię i określający działanie poszczególnych wykonawców. Nigdy również nie zadano mi pytania o moje granice dotyku w scenie z innymi wykonawcami. Dobrym rozwiązaniem były dwie próby indywidualne z reżyserką, wystarczające w wypadku indywidualnych akcji mojej postaci. Próba z partnerem do ostatniej sceny powinna jednak zostać powtórzona (również w neutralnym miejscu, co było dobrym krokiem) po zmianach zaproponowanych w scenariuszu i nie powinna polegać jedynie na pracy nad tekstem, ale również na pracy praktycznej.

Jakie działania trzeba podjąć: Ponieważ plan rządzi się budżetowymi prawami, często trudno o poświęcenie czasu na próby w trakcie realizacji zdjęć. Dlatego wcześniejsze próby i choreografia mogą okazać się kluczowe w procesie bezpiecznej pracy nad scenami intymnymi. Ich brak może doprowadzić do nadużyć. Dlatego ważne powinno być wcześniejsze spotkanie ze wszystkimi wykonawcami danych scen, indywidualna rozmowa z nimi o ich granicach dotyku, a później rozmowa o tych granicach w grupie wszystkich wykonawców. W tym projekcie powinno odbyć się minimum sześć prób, każda dotycząca innej sceny intymnej, oraz przynajmniej jedna próba indywidualna dotycząca scen intymnych głównej bohaterki. Teoretycznie próby indywidualne powinny odbywać się w minimum trzyosobowej grupie, jednak w wypadku, gdy miałam zaufanie do reżyserki, nie czułabym takiej potrzeby. Próby w zespołach wykonawców odpowiednich scen powinny odbywać się w neutralnym miejscu wraz z reżyserką. Powinny polegać na poznaniu się partnerów scenicznych, porozmawianiu o swoich granicach dotyku, opisaniu przez reżyserkę założeń sceny oraz (jeżeli dotyczy) opisu przygotowanych zabezpieczeń. Jeżeli wszyscy wykonawcy zgodziliby się na postawione warunki, powinna odbyć się próba choreografii. Jeżeli aktorzy nigdy wcześniej nie pracowali ze sobą – a tak było w tym przypadku z paroma moimi partnerami – próba powinna rozpocząć się na przykład od praktycznego nazwania granic[4]. Dałoby to możliwość zbudowania świadomej zgody u wykonawców jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć. Później powinny nastąpić próby konkretnych scen wraz z opisem działań wszystkich wykonawców. Po wypracowaniu wraz z reżyserką odpowiedniego ułożenia figur, na przykład w przypadku sceny całowania się na imprezie, można byłoby zaprosić do udziału w kolejnej części próby realizatora zdjęć, który wiedziałby jak daną scenę nakręcić, i wniósłby ewentualne poprawki.

Na planie

Plan zdjęciowy filmu *Te cholerne peonie* został pierwotnie podzielony na pięć dni zdjęciowych. Każdy z nich rozdzielał jeden dzień wolny. Było to świetne rozwiązanie, pozwalające na regenerację w trakcie tego procesu. Ułożenie scen na poszczególne dni zależało od lokacji. Jako że w tym projekcie scen intymnych było bardzo dużo, rozłożę proces analizy na poszczególne dni zdjęciowe. Posłużę się fragmentami planów pracy z tych dni, oznaczając na nich czerwonym podkreśleniem sceny intymne. Są to wstępne plany i oczywiście w trakcie pracy ulegały one zmianom.

Dzień 1

SCENA	Str.	PI/Wn D/N	OBIEKT ZDJĘCIOWY OPIS AKCJI	AKTORZY	CZAS
9	2/8	Wn/D	*Rita is watching Andrij and Kowalski.*	1	12.30 – 13.15
4	4/8	Wn/D	*Watching porn.*	1	13.30 - 14.20
18	4/8	Wn/D	*Anatomy book + mirror.*	1	14.40 - 16.30
			PRZERWA OBIADOWA		16.45 -17.45
17	6/8	Wn/N	*SMS from Masha.*	1	18.00 - 19.15
8	4/8	Wn/ N	*Sex with Andrij.*	1,3	19.45 - 21.00
6	6/8	Wn/ N	*Cobblestone.*	1	21.20 - 21.45
14	1/8	Wn/N	*Bathroom scene.*	1	22.00 - 22.30

Opis dnia: Był to dzień, w którym zapoznałam się z całą ekipą. Wcześniej znałam jedynie reżyserkę oraz jej partnera – pełniącego przy tym planie funkcję producenta. Do nakręcenia mieliśmy aż siedem scen, w tym cztery uznane przeze mnie za intymne. Trzy z nich były moimi indywidualnymi scenami. Scena 4 polegała na odgrywaniu odgłosu orgazmu, jednak została połączona z nieplanowanym wcześniej ujęciem mojego wychodzenia spod prysznica. Było to jedno ujęcie. Scena rozpoczynała się w łazience, gdzie

stałam nago pod prysznicem. Po zakręceniu wody wycierałam się i owijałam ręcznikiem, po czym wychodziłam z łazienki, kierując się w stronę łóżka, na którym leżał otwarty laptop, w domyśle z filmem pornograficznym. Przez chwilę go oglądałam, a później odtwarzałam dźwięki orgazmu, następnie rzucałam się zrezygnowana na łóżko. Dowiedziałam się o potrzebie rozbierania do tej sceny dopiero na planie, ujęcie mojej nagości nie było jednak dosłowne – kręcono mnie przez chropowatą ścianę kabiny prysznicowej. Do sceny miałam prywatne, cieliste majtki. Pomiędzy ujęciami kostiumografka podawała mi przygotowany wcześniej szlafrok. W pomieszczeniu, w którym kręciłam nagie ujęcie, nie było nikogo innego oprócz niej oraz realizatora zdjęć i operatora tyczki (dźwięk). Przewidziane na scenę pięćdziesiąt minut nie starczyło, rozpoczęła się na planie walka z czasem.

Scena 18 to próba masturbacji. Mimo że oznaczyłam ją jako scenę intymną, nie czułam większego skrępowania, ponieważ i moja postać była tym mocno skrępowana. Wykorzystałam więc to uczucie. Przy scenie obecni byli wszyscy członkowie ekipy. Nie potraktowano jej jako sceny intymnej.

Do sceny 8, wspomnianej już sceny seksu w pozycji „na pieska”, rozpoczęliśmy przygotowania chwilę wcześniej. Wtedy też poznałam mojego partnera. Przed sceną zamieniliśmy dosłownie parę słów. Kostiumografka, która była studentką Międzynarodowej Szkoły Kostiumografii i Projektowania Ubioru, po raz pierwszy pracowała przy scenach intymnych. Nie znalazła odpowiedniego zabezpieczenia, zaproponowała więc prowizoryczne. Był to wycięty kawałek cielistego materiału przyklejony w miejscu intymnym mocną taśmą klejącą. Mój partner również miał takie zabezpieczenie. Kostiumografka nie planowała zakryć moich pośladków tym materiałem, stwierdzając, że zabezpieczenie może być widoczne. Poprosiłam

ją o wycięcie większego fragmentu materiału i ich zakrycie. Nie mieliśmy innych zabezpieczeń zakrywających nasze genitalia. Nie przeprowadziliśmy żadnej rozmowy z moim partnerem i reżyserką dotyczącej sceny. Rozpoczęliśmy od razu od próby. Odbyła się ona w szlafrokach, z udziałem ograniczonej liczby osób. Mieliśmy do nagrania jedno ujęcie; tak jak zostało to naświetlone w momencie przygotowań do filmu przez reżyserkę, było to ujęcie głównie na moją twarz (z lekkim wcięciem mojego biustu), a mojego partnera widać było jedynie w tle. Scenę nagraliśmy w paru dublach i wariantach aktorskich. Pomiędzy ujęciami byliśmy okrywani szlafrokami, jednak kostiumografka chciała mi zabierać szlafrok zbyt szybko. Na planie były tylko potrzebne osoby, a przy podglądzie reżyserka, operator zdjęć i producent. W trakcie sceny kontakt z moim partnerem był raczej ograniczony. Wykonywaliśmy zadanie bez zbędnych słów. Scena nie zajęła dużo czasu, jednak przeznaczona na nią godzina i piętnaście minut nie wystarczyła.

Ostatnią sceną intymną, a zarazem ostatnią sceną w tym dniu, była moja kolejna naga scena pod prysznicem (scena 14). Tym razem była ona wpisana w scenariusz i przedstawiała rozpacz mojej postaci. Pozycja skulona pozwalała mi na zostanie w cielistych majtkach, widać było jedynie fragmenty moich nagich piersi. Ponownie plan został oczyszczony z niepotrzebnych w tym momencie realizatorów, a kostiumografka pomiędzy ujęciami podawała mi szlafrok. Nie wiem, kto był wtedy przy podglądzie. Zrobiliśmy parę dubli tej sceny. Ostatecznie nie weszła ona do filmu.

Dzień skończyliśmy z godzinnym opóźnieniem.

Analiza: Jako wykonawczyni treści intymnych filmowanych w tym dniu podzieliłabym je według sygnalizacji świetlnej następująco: scena 18 – zielona, scena 4 i 14 – żółta, scena 8 – czerwona.

Pierwszy błąd był już na etapie planu pracy. Sceny intymne powinny być kręcone na początku dnia zdjęciowego. Po pierwsze dla większego komfortu aktorów, którzy czują się bardziej świeżo niż po paru godzinach na planie zdjęciowym, a także mają większy komfort niż po przerwie lunchowej. Ale również ze względu na ograniczony czas realizacji i możliwe opóźnienia – dzięki ułożeniu scen intymnych na początku dnia wiemy, że nie musimy się aż tak spieszyć przy ich realizacji, jak pod koniec dnia. Kolejny błąd w planie to czas przeznaczony na kręcenie konkretnych scen. Był on zdecydowanie za krótki, nawet gdyby nie były to sceny intymne, a przy realizacji takich scen czas powinien być przynajmniej dwa razy dłuższy. Plan powinien zostać teoretycznie rozpisany według wzoru: scena intymna z partnerem, sceny intymne indywidualne, pozostałe sceny. Oczywiście w wypadku tego dnia było to utrudnione ze względu na sceny dzienne (oznaczone jako D) oraz nocne (N). Plan powinien zostać zmieniony na tyle, na ile to możliwe, a kolejność scen uzgodniona z wykonawcami.

Jeśli chodzi o analizę niedopatrzeń przy poszczególnych scenach, ominę scenę 18, przy której czułam się komfortowo, podobnie było przy pracy nad sceną 14, przy której jedynym błędem mogła być liczba osób przy podglądzie, co do której nie jestem pewna. Jeśli jednak chodzi o scenę 4, nadużyciem było dodanie do niej nieplanowanego wcześniej ujęcia z nagością pod prysznicem. Oczywiście zostałam zapytana na miejscu, czy to będzie dla mnie w porządku, jednak odbyło się to na chwilę przed jej realizacją, czyli zdecydowanie za późno. Presja nałożona na mnie (głównie przez samą siebie, ale również przez czekającą i mierzącą się z czasem ekipę) ograniczała w tym momencie moją świadomą zgodę. Wyprzedzając fakty – nieprawdą było również, że w tej scenie prawie nie widać mojej nagości. Na ujęciu, które trafiło do filmu, przez lekko chropowaty materiał kabiny widać moje piersi. Zostałam więc wprowadzona w błąd dotyczący

efektu końcowego tej sceny.

Największe błędy zostały popełnione jednak przy pracy nad sceną 8. Brak próby do niej, brak rozmowy o naszych granicach z partnerem i reżyserką oddziaływały na moją psychikę w trakcie realizacji tej sceny. Główne myśli, które się pojawiały, polegały na blokowaniu moich odczuć względem sytuacji: „miejmy to z głowy”, „nie myśl o tym, że stykacie się genitaliami”, „dasz radę”, „to tylko chwila, jedno ujęcie, zaraz się to skończy”, „nie denerwuj się”, „nie pokazuj, że coś ci nie pasuje”, „wykonaj swoje zadanie”. Skupienie się na swoim aktorskim zadaniu było więc mocno utrudnione. Mój partner nie wydawał się czuć niezręcznie, zapytał mnie przed ujęciem, czy się stresuję, a gdy odpowiedziałam, że tak, skwitował, że on nie, bo ma już duże doświadczenie w takich scenach. Miałam mieszane uczucia w związku z tą rozmową – z jednej strony cieszyłam się, że jest on bardziej doświadczony, z drugiej jego wycofanie w tych okolicznościach pogłębiało moje poczucie samotności w tej stresowej sytuacji.

Oprócz tego kostiumografka, która nigdy nie pracowała nad scenami intymnymi, nie zaproponowała odpowiednich zabezpieczeń intymnych. Prowizoryczne zaklejenie stresowało zarówno ją, jak i mnie. Co chwila zerkaliśmy, czy nic się nie odkleja. Poza tym mocna taśma klejąca może podrażnić miejsca intymne aktorów. Na dodatek nie było między mną a moim partnerem innych zabezpieczeń. Oprócz dwóch cienkich kawałków materiału nic nie odgradzało naszych genitaliów. W trakcie odgrywanych ruchów kopulacyjnych czułam więc wyraźnie jego ciało. Kolejnym błędem kostiumografki było wręcz nadgorliwe zabieranie mi szlafroka, co głośno skomentowałam. Szlafrok powinien być zabierany aktorom w ostatnim momencie – tuż po sygnale „akcja” rozpoczynającym ujęcie. To wykonawcy mają decydować o swojej gotowości, a nie ktoś z ekipy. Kostiumografka

chciała zabierać mi szlafrok przed momentem włączenia kamery. Wywierała tym na mnie ogromną presje. Mój głośny sprzeciw wywołał jej oburzenie, co tym bardziej powodowało we mnie stres – miałam w głowie również myśl, że muszę kogoś przeprosić za swój podniesiony ton. Nie wydarzyło się to raz, ale parę razy i wprowadzało mnie w duży dyskomfort.

Dzień 2

SCENA	Str.	PI/Wn D/N	OBIEKT ZDJĘCIOWY OPIS AKCJI	AKTORZY	CZAS
2	6/8	Wn/D	**GRANDMA HOUSE** Rita is having sex with Wladek.	1,2,3	11.00 – 14.00
PRZERZUT 14.30 - 15.30					
PRZERWA OBIADOWA 15.30 - 16.30					
Rozłożenie sprzętu + scenografia 16.30 - 17.30					
7, 5*	6/8	Wn/N	**KOŚCIÓŁ** *Renovated place.* Rita taking cobblestone*	1,4	17.30 - 19.30

Opis dnia: Tego dnia była jedna scena intymna ustawiona jako pierwsza. Scena 2 polegała na nieudanym zbliżeniu między mną i moim partnerem w ramach naszej inicjacji seksualnej. Aktora, który grał ze mną tę scenę, znałam ze szkoły, jednak nie mieliśmy zbyt bliskiej relacji ani nigdy nie pracowaliśmy razem. Leżeliśmy na kanapie i odgrywaliśmy nieudolne ruchy kopulacyjne w pozycji „misjonarskiej". Nie zostaliśmy do tej sceny rozebrani. Nie czułam większych problemów z tą sceną.

Analiza: Ustawienie sceny intymnej jako pierwszej było dobrym posunięciem. Dało nam to szanse na spokojne wypracowanie efektu końcowego. Scena 2 była sceną bardzo formalną, a brak chemii pomiędzy postaciami działał na jej korzyść. Oczywiście przed zdjęciami powinna odbyć się próba, która pomogłaby poznać się nam lepiej oraz wypracować

konkretne ruchy, jednak jej brak nie zagroził ani artystycznej wizji, ani naszej psychice. W związku z tym, a także brakiem nagości i namiętnych pocałunków, można zakwalifikować ją do strefy zielonej.

Dzień 3

SCENA	Str.	PI/Wn D/N	OBIEKT ZDJĘCIOWY OPIS AKCJI	AKTORZY	CZAS
6, 18*	6/8	Wn/D	**LOKACJA 1** *Rita taking cobblestone + ANATOMY BOOK*	1	10.00 - 12.00
1	2/8	PI/ D	**STREET** *Rita is eating ice cream.*	1,2	12.30 – 13.30
PRZERWA OBIADOWA 13.30 - 14.30					
PRZERZUT 14.30 - 15.30					
20	3 6/8	Wn/D	**FLOWER SHOP** Rita and Arthur meet in a flower shop.	1,3	16.00 - 21.00

Opis dnia: W dniu 3 zaplanowano jedenaście godzin pracy, które nie starczyły na zrobienie trzech zaplanowanych scen (każdej w innej lokacji), a scena 20 – najważniejsza w filmie, która przechodziła liczne zmiany scenariuszowe i z której ciągle reżyserka ani producenci nie byli do końca zadowoleni – była ustawiona na sam koniec dnia. Już po obiedzie i przerzucie mieliśmy na koncie opóźnienie. Scena w finalnej[5] wersji polegała na wejściu Rity do kwiaciarni, zatrzaśnięciu się w wyniku błędu systemu alarmu wraz ze sprzedawcą (Arthurem) w środku, szczerej rozmowie z nieznanym wcześniej człowiekiem i próbie rozpoznania reakcji swojego ciała poprzez dotyk Arthura i jego pieszczoty. Rozpoczęliśmy zdjęcia w kwiaciarni około godziny 17:00, zaczynając od najmniej wymagających ujęć – wejścia mojej postaci do kwiaciarni (co zajęło prawie dwie godziny), a później dialogu pomiędzy Ritą a Arthurem (kolejne dwie godziny).

Tego dnia z powodów prywatnych poprosiłam o wyjście najpóźniej o godzinie 22:00, czyli o godzinę później, niż zakładał pierwotny plan. Realizatorzy uszanowali moją prośbę, zatem mieliśmy tylko sześćdziesiąt minut na nakręcenie najtrudniejszego fragmentu sceny tego dnia – sceny pieszczot, pocałunków i orgazmu Rity. W założeniach scena ta nie przewidywała nagości ani intensywnych pieszczot. Była jednak bardzo trudna emocjonalnie dla mojej postaci. Wchodziliśmy do tej sceny ze świadomością opóźnienia i z ciągle tykającym zegarkiem w rękach. Nie było czasu na próby czy rozmowę z reżyserką. Z powodu walki z czasem zostały zmienione założenia realizacji tej sceny – z paru subtelnych ujęć na jedno długie ujęcie naszej gry wstępnej. Udało się zgrać trzy mniej lub bardziej udane próby improwizacji na ten temat. Z powodu moich zajętości nie udało się zrealizować żadnych założeń sceny. Wyszłam z planu z poczuciem winy, że mam własne życie i plany na wieczór, z których nie chciałam zrezygnować.

W rozmowie z reżyserką i innymi realizatorami przyznałam się do swojego stanu. Próbowali mnie pocieszyć i dać do zrozumienia, że to nie moja wina i nie chcą, żebym tak się czuła, jednak wszyscy czuliśmy, że nie wykonaliśmy zadania. Dzień ten zakończył się porażką.

Analiza: Największy błąd to ten, który pojawił się już pierwszego dnia, czyli złe ułożenie planu pracy i złe gospodarowanie czasem. Jedyna scena intymna – kulminacyjna scena filmu, najważniejsza w nim – została ustawiona na sam koniec dnia, a przez skupienie się i próbę dopieszczenia poprzednich ujęć do perfekcji (większość z nich nie weszła do filmu) nie było na nią czasu. Ta scena mogłaby zostać bez problemu uznana za zieloną (brak nagości, brak namiętnego całowania), jednak to nadal scena intymna, której przesunięcie na sam koniec zdjęć powoduje dyskomfort. Przez opóźnienie nie było czasu na próby. Zmianie uległy wszystkie założenia sceny, bo została

zaimprowizowana przeze mnie i mojego partnera. Z powodu braku czasu na głębsze rozmowy z reżyserką przed nagraniem, musieliśmy używać do tego własnych doświadczeń i emocji. Doszło przez to do niedopatrzeń, które wpływały mocno na stan emocjonalny wykonawców. Jako realizatorzy sceny byliśmy również wiecznie poganiani przez pilnującą czasu kierowniczkę planu, a przez to, że to moje wyjście było jednym z głównych powodów pospieszania, czułam ogromne wyrzuty sumienia, które również przyczyniały się do mojego obniżonego samopoczucia. Oczywiście nie powinnam była się tak czuć – jako aktorka mam prawo do punktualnego wyjścia zgodnego z zaproponowanym wcześniej planem pracy, szczególnie że zgłaszałam swoją zajętość przed planem, a moją dobrą wolą było przesunięcie swoich planów o godzinę, nie musiałam tego robić. Jednak zadziałał schemat myślowy: „jestem odpowiedzialna za projekt i jego wynik artystyczny, to powinno być najważniejsze, a nie moje plany na wieczór”. Taki sam schemat trwa w głowie aktorów przy tworzeniu scen intymnych i wszelkich przekroczeniach z tym związanych – „nie będę skarżył się, że coś jest nie tak, bo robię to dla projektu”.

Dzień 4

SCENA	Str.	PI/Wn D/N	OBIEKT ZDJĘCIOWY OPIS AKCJI	AKTORZY	CZAS
3	2/8	PI/D	**KLIF** *Rita is throwing the painting*	1	16.30 - 18.30
PRZERZUT 18.30 - 19.00					
PRZERWA OBIADOWA 19.00 - 20.00					
16	6/8	PI/ N	**SWIMMING POOL** *Party at the swimming pool.*	1,2,3,4,5	21.00 - 00.00
15	1 4/8	Wn/N	**Masha's apartment** Rita and Masha doing tarot.	1,2	00.30 -02.00
TRANSPORT DO WARSZAWY 02.00 - 03.00					

Opis dnia: Dobrze, że między kryzysowym dniem trzecim a kolejnym dniem

zdjęciowym każdy z nas miał ponad dwadzieścia cztery godziny przerwy. Udało nam się zregenerować po porażce i wskoczyć ponownie w projekt z lepszym samopoczuciem. Zdjęcia zostały zaplanowane jako nocne. Pierwsza, jeszcze dzienna scena została zrealizowana w czasie i planowo. Dotarliśmy na kolejne miejsce zdjęć w podwarszawskim domu z basenem nawet trochę przed czasem. Scena 16, jedyna scena intymna tego dnia, była bardzo trudna w realizacji. Do jej nakręcenia wynajęto profesjonalny kran kamerowy[6], zamontowany w nieczynnym basenie, a oprócz mnie i czterech innych aktorów, którzy byli zaplanowani na ten dzień, pojawiło się również około piętnastu statystów. Ujęcie z kranu wymagało więc niezwykle precyzyjnej choreografii. Jej zaaranżowanie zajęło bardzo dużo czasu, którego nie starczyło już na rozmowę o założeniach aktorskich sceny intymnej czy ćwiczenia mogące pomóc w jej realizacji. Moim zadaniem było całować się namiętnie z trzema nieznanymi osobami. W różnych konfiguracjach, z ciągle rosnącym poziomem intensywności. Praca nad tym polegała głównie na wykonaniu zadania: „a tutaj się całujecie”, „mocniej”, „więcej”. Moi partnerzy nie wyglądali na skrępowanych tą sceną. Po zablokowaniu w głowie poczucia dziwności tej sytuacji, zrealizowałam te polecenia. Scenę skończyliśmy z ponadtrzygodzinnym opóźnieniem. Zdecydowaliśmy się zagrać ostatnią zaplanowaną tego dnia scenę i zakończyliśmy zdjęcia o godzinie 5:30.

Analiza: Tym razem plan został przygotowany całkiem rozsądnie, jeśli chodzi o kolejność scen. Jednak trzy godziny przeznaczone na bardzo trudną scenę intymną z kilkunastoma statystami, kranem kamerowym i choreografią to zdecydowanie za mało. Z tego powodu pojawiły się kolejne opóźnienia i przyspieszenie procesu. Zakwalifikowałabym scenę 16 do strefy żółtej – ze względu na jej złożoność oraz liczbę nieznanych partnerów, z którymi mieliśmy się namiętnie całować. Nie mieliśmy wcześniej próby, nie było też

czasu na poznanie się z nimi przed pracą, jedynie rozmowy we własnym gronie w trakcie czekania na gotowość do zdjęć. Nie rozmawiałam z nimi oraz z reżyserką zbyt dużo o naszych emocjach związanych z tą sceną. Śmiałość moich partnerów onieśmielała mnie w tym działaniu – jednak wpisało się to w konwencję działania mojej postaci. Nie walczyłam z tym, ale z tego korzystałam. Scena ta nie wpłynęła negatywnie na moje samopoczucie. Jednak odpowiedni czas na jej realizację, a także próba i rozmowa w gronie wszystkich wykonawców przed planem, mogłyby stworzyć jeszcze bardziej komfortową atmosferę.

Dzień 5

SCENA	Str.	PI/Wn D/N	OBIEKT ZDJĘCIOWY OPIS AKCJI	AKTORZY	CZAS
10	4/8	WI/D	**Kowalski house** *Rita is giving the flower pot to Kowalski.*	1,2	08.00 - 8.45
11	6/8	Wn/D	***Kowalski house*** *Rita and Kowalski talking*	1,2	9.00- 10.15
12	1/8	Wn/D	**Kowalski house** Rita is taking bath.	1	10.30 - 11.30
13	6/8	Wn/D	**Kowalski house** Rita in the bed with Kowlaski	1,2	11.45 - 14,45
PRZERWA OBIADOWA 14.45 - 15.45					
PRZERZUT 15.45 - 16.15					
9	3/8	Wn/ D	**LOCATION 2** Rita is waving to Andrij	1,2,3,	16.45 - 18.30

Opis dnia: Zdecydowanie to dzień, który utkwił mi w pamięci najbardziej. Był najtrudniejszy w realizacji i najbardziej wpłynął na to, że podjęłam ten temat pracy magisterskiej. Ostatni planowany dzień pracy był realizowany głównie w starym mieszkaniu na Żoliborzu, odgrywającym lokum sąsiada Rity – prawie siedemdziesięcioletniego pana Kowalskiego. Rita po wielu nieudanych próbach odnalezienia swojego orgazmu postanawia, że może

potrzebuje kogoś, kto ma więcej doświadczenia. Zaprzyjaźnia się z emerytowanym lekarzem, z którym po paru popołudniach spędzonych na rozmowie postanawia poszukać swojej przyjemności w bardziej praktyczny sposób. Na sceny z tą postacią składały się: scena 10 (przywitanie i poznanie bohaterów), scena 11 (kompilacja krótkich ujęć symbolizujących upływ czasu i bliższą relację bohaterów, zakończona propozycją złożoną przez Kowalskiego Ricie: „weź zimny prysznic, będę czekał na ciebie w sypialni”), scena 12 (scena przygotowania Rity do intymnego spotkania z Kowalskim) oraz scena 13 (naga Rita kładzie się obok Kowalskiego, który masturbuje się, widząc jej ciało).

Od samego początku zdjęć informowałam, że tego dnia muszę wyjść najpóźniej o godzinie 17:40, bo o 18:00 mam próbę w teatrze. Było to nie do przesunięcia, a z reżyserką spektaklu uzgodniłam, że mogę się spóźnić maksymalnie dziesięć minut. Wszyscy realizatorzy wiedzieli o moim wyjściu. Mimo to w planie pracy byłam wpisana do godziny 18:30. Gdy zobaczyłam ten błąd, od razu napisałam o tym kierowniczce, która potwierdzała, że wyjadę z planu najpóźniej o 17:40, a scena 9 zostanie nagrana bez mojego udziału. Opóźnienie tworzyło się już od samego początku dnia, z minuty na minutę. Pierwsze dwie sceny skończyliśmy około godziny 14:00. Reżyserka wraz z producentem uzgodnili, że nie robimy sceny 12, bo nie mamy na to czasu, a dużo ważniejsza jest dla nich scena 13. Zrobiliśmy więc przerwę obiadową i rozpoczęliśmy pracę od mniej więcej 15:00. Wtedy też, w trakcie ustawiania sprzętu, wraz z kostiumografką, która otrzymała od producenta zakupione c-strings oraz naklejki nasutkowe, by nie popełnić błędu z dnia pierwszego, rozpoczęłyśmy proces mojego zabezpieczenia. Szło bardzo mozolnie, ponieważ w założeniach, scena miała być kręcona od tyłu, z widocznymi moimi pośladkami. C-strings[7] mają klej po dwóch końcach – jeden na linii wzgórka łonowego, drugi powyżej szpary pośladkowej. Żeby nie

widać było zabezpieczenia w ujęciach tylnych, kostiumografka postanowiła obciąć je w połowie, na wysokości warg sromowych, i przykleić to zabezpieczenie taśmą klejącą. Nie było to zbyt mądre posunięcie. Miejsce, w którym trzeba było przykleić wybrakowane już stringi, nie sprzyjało przyklejeniu, ze względu na jego strukturę i potliwość. Nasza walka z zabezpieczeniem trwała około piętnastu minut. Kostiumografka przez cały czas nieudolnie próbowała skleić zabezpieczenie z moimi wargami sromowymi. Do drzwi łazienki, w której pracowałyśmy z kostiumografką nad moim kroczem, co chwila pukała pośpieszająca nas kierowniczka planu. Opóźnienie było coraz większe i sytuacja zaczęła robić się mocno stresująca. Postanowiłam wziąć sprawy w swoje ręce i zaproponować przyklejenie ściętego wcześniej fragmentu stringów z klejem w tym miejscu. Gdy zaczęłam tę sugestię: „A może byłoby lepiej…", kostiumografka dokończyła: „Żebyś była całkowicie nago? No. Byłoby zdecydowanie prościej". Poczułam się dotknięta tym zdaniem. Czułam presję zrezygnowanej kostiumografki, dla której mój komfort przestał się liczyć. Do oczu napłynęły mi łzy – nie byłam gotowa na całkowitą nagość. Nie było wcześniej rozmowy na ten temat i nie byłam nastawiona na taką ewentualność. Mimo że zabezpieczenie zakrywało może jeden procent ciała, czułam się dzięki temu bezpieczniej. Zaczęłam powstrzymywać łzy. Mój pomysł z przyklejeniem uciętego fragmentu stringów w miejscu warg sromowych okazał się trafiony. Z silnymi emocjami i myślą, że wszystko tak naprawdę dopiero przede mną, przystąpiłam do próby. W trakcie próby dowiedziałam się, że w związku z ogromnym opóźnieniem i ograniczeniem czasowym narzuconym moją próbą, musimy zmienić koncepcję tej sceny. Robimy więc dwa długie ujęcia z innych pozycji kamery. Na pierwszym ujęciu byłam widoczna z przodu w planie ogólnym, gdy wchodziłam naga do pokoju, z korytarza, siadałam na łóżku (tyłem do kamery), a po chwili rozmowy z partnerem kładłam się na łóżku. Więc

koncepcja, którą przedstawiono mi na początku rozmów dotyczących tej sceny, mocno się zmieniła – nie widać było moich pleców i pośladków, tylko piersi i zabezpieczony wzgórek łonowy. Miałam go też zasłaniać rękami. Ten właśnie fragment ujęcia wszedł zresztą później do filmu. Ujęcie z moją nagością trwało około czterech minut. Przez cały ten czas byłam niemal całkowicie naga jako jedyna w pomieszczeniu, wśród ubranych mężczyzn (i chowającej się w kącie kostiumografki z szlafrokiem) i prawie siedemdziesięcioletniego partnera, który nie odrywał nawet na chwilę wzroku od mojej twarzy. Z jednej strony cieszyłam się, że nie patrzy na moje ciało, z drugiej czułam się mocno skrępowana jego przeszywającym spojrzeniem. Bardzo przekonująco grał rolę dziwnego staruszka. W trakcie nagrywania tego ujęcia czułam duży dyskomfort. Obserwowałam też liczbę osób będących na planie – została ograniczona do minimum, jednak wszystkie niepotrzebne osoby zostały przekierowane do pokoju, w którym były podglądy. Gdy pomiędzy ujęciami zobaczyłam, że nagranie z dubla oglądają wszyscy obecni w pokoju (około piętnastu osób), zrobiło mi się niedobrze. Zaczęłam się zastanawiać, po co wyganiają ludzi z planu, skoro oni i tak to widzą w czasie realnym za ścianą? Zaczęłam walczyć ze sobą i swoją psychiką. Nie chciałam pokazać, że czuję się niekomfortowo. Miałam wrażenie, że to może przejawić się jako brak profesjonalizmu. Próbowałam stłumić emocje. W wolnych chwilach zamykałam się w łazience i próbowałam się wypłakać. Robiłam wszystko, by nikt nie zobaczył, że coś jest nie tak.

Po zaakceptowanym dublu rozpoczęły się przygotowania do zbliżeń na mnie – drugie długie ujęcie zostało przesunięte na później, „jeżeli starczy czasu”. Opóźnienie było wielkie, dlatego twórcy musieli szybko rozważać, które z ujęć jest bardziej potrzebne. Presja była ogromna. Mimo że czułam się fatalnie, nie chciałam zagrażać projektowi. Powstrzymywałam łzy. W trakcie zbliżenia na mnie reżyserka i producent zauważyli moje emocje – dyskomfort

był zbyt silny, by nie było widać tego w kamerze. Ogłosili krótką przerwę i wzięli mnie na świeże powietrze, żeby ze mną porozmawiać. Bałam się. Oni jednak zrozumieli, że potrzebuję chwili dla siebie, upewnili mnie, że dają mi tyle czasu, ile potrzebuję i że mam się tym nie przejmować. Zostawili mnie na chwilę samą w ogrodzie. Zaczęłam wręcz rozpaczać. Mieszało się we mnie dużo emocji – w tym również walka ze swoim profesjonalizmem, poczucie, że skoro potrzebowałam czasu, to nie jestem kompetentną aktorką. Ograniczenie czasowe z mojego powodu również nie pomagało mi w pozbyciu się tego uczucia. Musiałam mimo wszystko szybko wrócić do środka i zagrać tę scenę najlepiej jak umiałam.

Nie pomagało mi to, że mój partner, mimo że nie było to widoczne w ujęciu, dotykał czule mojej dłoni (w momencie, w którym byłam prawie kompletnie naga), a pomiędzy ujęciami ekipa patrzyła na mnie z politowaniem. Gdy czekałam na kolejne ujęcie, ubrana jedynie w szlafrok, charakteryzatorka podeszła do mnie i pogłaskała czule po ramieniu. Wiem, że był to dla niej gest solidarności ze mną, jednak w tym momencie był kolejnym wywoływaczem łez. Poprosiłam w emocjach, dość surowo, żeby tego więcej nie robiła, bo zaraz się popłaczę. Czułam się okropnie z tym, że wyznaczam swoje granice, gdy ktoś chciał być dla mnie po prostu miły.

Drugim długim ujęciem było nagranie mojego wyjścia z łazienki, przejścia przez korytarz, a później wejście do pokoju, przejście na łóżko, rozmowa z partnerem oraz moje położenie się na łóżku. Wszystko było kręcone kamerą z ręki, zza mnie. To był głównie plan amerykański oraz półzbliżenie. Producent stwierdził, że musimy się postarać zdążyć to zrobić. Do mojego wyjścia zostało około piętnastu minut. To było kolejne ujęcie, w którym przez prawie cztery minuty chodziłam nago po całym mieszkaniu. Ograniczony czas nie dał mi szansy myśleć nad tym, czy chcę to zrobić, czy nie – zrobiliśmy trzy

razy całe to ujęcie. Zakończyliśmy zdjęcia.

Tego dnia nie umiałam dojść do siebie bez pomocy innych ludzi. Próba w teatrze była dla mnie bardzo trudna. Nie umiałam wrócić do innych obowiązków. Ciągle chciało mi się płakać. Na szczęście czekaliśmy na rozpoczęcie próby, a w zespole była osoba, która wysłuchała mojej opowieści i dała mi do zrozumienia, że wszystko, co czuję, jest normalne, że wcale nie jestem nieprofesjonalna i że mam do tego prawo. Rozmawiałam też dużo przez telefon z bliskimi.

Analiza: Zdecydowanie scena 13 zalicza się do strefy czerwonej. Głównie ze względu na nagość. Ponownie najwięcej błędów popełniono w organizacji planu pracy, w którym sceny intymne zostały ustawione na końcu. Nie mówię tu nawet o dyskomforcie ze względu na brak świeżości czy poczucie pełności po posiłku, ale o mocno ograniczonym czasie pracy tego dnia. Próba w teatrze była nieprzesuwalna, dlatego nie było żadnych szans na nadgodziny z moim udziałem. Tym bardziej sceny intymne powinny zostać przestawione na początek dnia. Wiele z przekroczeń zostało wytworzonych właśnie przez to: brak czasu na odpowiednie zabezpieczenie, zmiana założeń sceny, brak odpowiedniej próby, brak przestrzeni na chwilę dla siebie i wyrzuty sumienia z tym związane. Na pewno dużym nadużyciem względem mnie było zdanie kostiumografki o nagości i jej stosunek do zabezpieczenia jako do problemu. To wtedy poczułam pierwszą falę silnych emocji związanych z tą sceną intymną – poczucie, że coś idzie niezgodnie z planem, na który byłam gotowa. Osoby wykonujące sceny intymne mają prawo do niezgody na nieplanowane wcześniej założenia, dlatego też ważne mogą okazać się dokumenty (*nudity-riders*).

Kolejnym nieświadomym przekroczeniem ze strony realizatorów, wpływającym negatywnie na mój odbiór jako wykonawczyni pracy nad tą

sceną intymną, była zmiana założeń realizacji sceny i tworzenie niezaplanowanego wcześniej ujęcia, które nie zostało mi przedstawione. Miałam prawo do niezgody na to ujęcie i zaproponowanie innego. Brak czasu i poczucie, że nie chcę przysparzać problemów, nie pozwoliły mi jednak na zajęcie stanowiska w tej sprawie. Nie czułam zresztą, że mam na to przestrzeń.

To właśnie tego dnia zauważyłam też najwięcej niedopatrzeń spowodowanych brakiem punktu „współpraca z innymi pionami". O mój komfort w ciągu całego procesu, a szczególnie w trakcie scen intymnych, próbowała dbać reżyserka. Miała jednak na głowie również inne zadania, często więc nie miałam przydzielonej konkretnej osoby do opieki nad moim stanem psychicznym, co powodowało, że każda z osób realizujących projekt próbowała mi pomóc. O mój stan pytali wszyscy, od realizatora zdjęć, oświetleniowca, poprzez kierowniczkę planu i producenta. Robili to ciągle. Największym jednak według mnie tego przejawem było pogłaskanie mnie po ramieniu przez charakteryzatorkę i moja negatywna reakcja. To brak wiedzy na temat relacji z osobą, która wykonuje treści intymne oraz nieprzydzielenie tej jednej konkretnej osoby do opieki nade mną odczuwałam tego dnia bardzo silnie. Punkt „współpraca z innymi pionami", oprócz poinformowania, w jaki sposób traktować wykonawcę scen intymnych i kiedy mamy możliwość rozmowy z nim, zakłada również czas, w którym informujemy wszystkich realizatorów o założeniach zamkniętego planu. Nie składa się na niego jedynie obecność na planie, ale również obecność przy monitorach. W trakcie pracy nad treściami intymnymi przy podglądzie powinien znaleźć się jedynie reżyser oraz autor zdjęć, ewentualnie producent, ale tylko jeżeli wykonawca wyrazi na to zgodę. To na ich prośbę inne piony mogą pomiędzy ujęciami dokonać poprawek (np. światła czy makijażu). Nie powinno tam być nikogo innego, a już na pewno nie piętnastu osób z różnych pionów. Było to

ogromnym nadużyciem i dyskomfortem dla mnie jako aktorki.

Można było również zadbać o poinformowanie mojego partnera, że jeżeli nie jest to konieczne, to nie musi mnie dotykać. Jego wyraźna bliskość, szczególnie poza kadrem, gdy jako jedyna byłam naga, oddziaływała na mnie bardzo silnie i nie była ani konieczna, ani pomocna.

Po zakończonych zdjęciach, jako główna aktorka, nie miałam również czasu na odreagowanie tych wydarzeń, ponieważ musiałam się jak najszybciej przetransportować w inne miejsce. To również było niedopatrzenie. Wszyscy wykonawcy treści intymnych potrzebują czasu na zakończenie procesu, wyjście z roli, przetrawienie sytuacji i jeśli to konieczne, rozmowę z realizatorami. Tego czasu nie było. Dlatego też zabrałam ze sobą emocje z planu do kolejnego miejsca pracy i potrzebowałam dużo jeszcze czasu, by dojść do siebie.

Po zakończonym procesie

Po zdjęciach i szybkim wrzuceniu się w inne obowiązki nie miałam czasu na rozmowę z realizatorami o tym, co się wydarzyło. Kontakt mieliśmy głównie SMS-owy, czasem telefoniczny. Jednak reżyserka wraz z producentem zaproponowali w przeciągu dwóch, trzech dni od zakończonego procesu spotkanie w ramach podziękowania. Zaprosili mnie na kolację. Mieliśmy czas na porozmawianie o pracy i o tym, co ona we mnie wywołała. Czas między zakończeniem zdjęć a naszym spotkaniem dał mi szansę na zrozumienie emocji zachodzących we mnie w trakcie procesu i nazwanie po części sytuacji, które je wywołały. Reżyserka wiedziała, że dużo kosztowała mnie ta praca, była ciekawa, jak się czuję i była gotowa na konfrontację. Dziękowała mi za to, że wskazałam jej błędy przy tej realizacji. Nie do końca świadomie

wykonała dobry krok, jeśli chodzi o zakończenie procesu – w związku z możliwością opóźnionej reakcji psychiki na trudne doświadczenia, warto dowiedzieć się, jak czują się wykonawcy scen intymnych również chwilę po pracy. Reżyserka wraz z producentem wykonali taki ruch, przy okazji dając mi okazję do rozmowy.

Miesiąc po zakończonej pracy okazało się, że musimy dograć całą scenę końcową oraz parę innych fragmentów scenariusza. Powstała całkowicie nowa koncepcja finału filmu, wraz z nowym aktorem grającym rolę Arthura, o czym dowiedziałam się na dwa dni przed zaplanowanymi zdjęciami. Scenariusz z nową propozycją dostałam na tydzień przed zdjęciami. Ponownie nie mieliśmy próby do tej sceny. Ponieważ byłam już po warsztatach z Vanessą Coffey, poprosiłam o ułożenie planu tak, żeby scena intymna była bliżej początku zdjęć oraz o dłuższy czas na jej realizację, określenie mojej nagości w tej scenie, rozmowę z autorem zdjęć oraz reżyserką na temat konkretnych kadrów, ograniczenie liczby osób na planie oraz przy podglądzie do absolutnego minimum. Mimo spełnienia tych próśb, w praktyce ponownie pojawiły się pewne problemy – pomysł na realizację tych zdjęć nie zadziałał. Scena polegała głównie na naszym namiętnym całowaniu, szybkim rozbieraniu siebie nawzajem oraz wzajemnych pieszczotach kwiatami (zaliczyłabym ją do strefy czerwonej, ewentualnie żółtej). Miała być kręcona specjalnym, bardzo bliskim obiektywem oraz z przyspieszeniem obrazu, które powodowało jej rozmazanie. Operator został zmuszony do improwizowania, tym samym my jako wykonawcy również. Głównie tyczyło się to dotyku i poziomu namiętności. Operatora w improwizacji ograniczały moje zabezpieczenia biustu, które były widoczne w kadrze. Mimo że nikt mnie o to nie prosił, zgodziłam się na zdjęcie zabezpieczenia do jednego dubla. Czułam, że ułatwiłoby to pracę realizatorom, a przez co skróciło czas pracy nad tą sceną. Udało się szybko

zrealizować nasze zadanie. Skończyliśmy dzień o czasie i tym samym zakończyliśmy zdjęcia do filmu.

Kolejnym elementem zakończenia procesu jest montaż. Jak już wspomniałam, niektóre sceny intymne nie weszły do ostatecznej wersji, a inne zostały zrealizowane inaczej niż w założeniach. Przy montażu jako wykonawczyni mam również prawo powiedzieć, że nie zgadzam się na użycie niezaplanowanego wcześniej ujęcia. Mimo że takie pojawiły się w ostatecznej wersji filmu, nie skorzystałam z tego przywileju. Zaufałam twórcom, że to był najlepszy wybór.

***

Choć proces pracy nad filmem *Te cholerne peonie* miał swoje negatywne strony, to wspominam go bardzo pozytywnie i wierzę, że film ten, kiedy w końcu pojawi się w dystrybucji, będzie bardzo wartościowy. Wpływa na to historia oparta na formule „female gaze”, z elementami mocno humorystycznymi, dobre wyważenie rytmu całości i bardzo dobre zdjęcia. W grudniu 2022 roku efekt końcowy został pokazany ekipie, a ja miałam szansę pokazać go moim najbliższym i usłyszeć pierwsze pozytywne oceny naszej pracy. Teraz z niecierpliwością czekam na opinię krytyków i widzów, chociaż oczywiście jest we mnie również strach, jak przyjmą oni treści intymne, ale wiem, że będzie mi w tym pomagać wsparcie,które otrzymuję od rodziny i przyjaciół. Cieszę się, że wzięłam udział w tym projekcie, i z tego, że mogłam skonfrontować moje doświadczenie z wiedzą zdobytą na warsztatach z koordynacji intymności. Życzę wszystkim osobom aktorskim takiej świadomości w pracy, jakiej dzięki temu nabyłam.

Tekst jest fragmentem pracy magisterskiej obronionej na Akademii Teatralnej w Warszawie pod kierownictwem dr hab. Agaty Adamieckiej-Sitek.

Wzór cytowania:

Malecka, Adrianna, *Praktyczne doświadczenie pracy z intymnością w filmie. Perspektywa aktorki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, DOI: 10.34762/7rv5-x191.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
DOI: 10.34762/7rv5-x191

Autor/ka

Adrianna Malecka (ada.malecka@wp.pl) – aktorka teatralna i filmowa, absolwentka Akademii Teatralnej w Warszawie (2022). Za role w swoich dyplomach: Antygony w *Antygonie. Edypie* w reż. Adama Nalepy oraz Reny w *Stramerze* w reż. Marcina Hycnara otrzymała główną nagrodę aktorską oraz Złotą Żyletę na 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi. Jest współtwórczynią spektaklu *Klub* w reż. Weroniki Szczawińskiej, za który otrzymała m.in. dwie nagrody zespołowe na Międzynarodowym Festiwalu Boska Komedia w Krakowie. Zadebiutowała w Teatrze Zagłębia rolą Autorki w spektaklu *Utracona cześć Katarzyny W.* w reż. Karoliny Szczypek. Od 2021 roku jest w zespole tego teatru, gdzie gra m.in. w spektaklach: *Środula. Krajobraz Mausa* w reż. Remigiusza Brzyka, *Poskromieniu złośnicy* w reż. Jacka Jabrzyka, wyróżnionym na 26. Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku nagrodą dziennikarzy. Grała główne role w filmach krótkometrażowych oraz teledyskach, ma za sobą również epizody w filmach pełnometrażowych oraz role w serialach telewizyjnych. Współpracuje z Akademią Teatralną w Warszawie jako asystentka na Wydziale Aktorskim. Rozwija się również jako scenarzystka (w produkcji jest film krótkometrażowy *Nela*, przy który współpracowała) i reżyserka, rozpoczynając również pracę nad swoimi autorskimi spektaklami, które mają pomóc w badaniach metodyki pracy nad rolą w aktorstwie performatywnym i teatrze dokumentalnym. W najbliższych planach ma wydanie książki na podstawie pracy magisterskiej *Intymność w zawodzie aktora. Metody bezpiecznej pracy w świetle upowszechniania się koordynacji intymności.* ORCID: 0000-0002-2646-6787.

Przypisy

1. Zob. *Change Now! Zmiana teraz*, http://changenow.at.edu.pl/ [dostęp: 8 XII 2022].
2. W ramach uzupełnienia informacji dotyczących najnowszych badań na temat realizacji scen intymnych na polskich planach filmowych, zachęcam do zapoznania się z wydanym w 2022 roku na zlecenie Szustow. Kultura i komunikacja *Raportem o stanie bezpieczeństwa*, a także najnowszymi *Zaleceniami realizacji scen intymnych* – które opierają się na wypracowanych wcześniej zachodnich standardach, z których korzystałam przy tworzeniu mojej pracy magisterskiej. Oba dokumenty dostępne tutaj: https://bezpieczenstwo-film.pl/ [dostęp: 8 XII 2022].
3. Z angielskiego: *check-ins*; dokumenty które opracowują koordynatorzy i z którymi zapoznają się wszyscy realizatorzy projektu przed jego rozpoczęciem. W ich skład wchodzą: ekspertyza ryzyka, zawierająca analizę scenariusza pod kątem treści intymnych, szczegółowy zapis opis choreografii sceny intymnej oraz regulamin dnia, który zawiera komplet niezbędnych informacji dotyczących zadań wyznaczonych dla pracowników wszystkich pionów w trakcie realizacji treści intymnych.
4. Ćwiczenie zaproponowane przez Chelseę Pace w *The boundary practices*, opisuję je szerzej w mojej pracy magisterskiej.
5. Finalnej na stan trzeciego dnia zdjęciowego. Nie była to wersja ostateczna, ponieważ scena została całkowicie zmieniona i powtórzona miesiąc później z innym aktorem.
6. Inaczej ramię kamerowe. Specjalny wysięgnik o długości regulowanej od 2,5 metra do 7 metrów, na którym zamontowana jest kamera. Urządzenie to pozwala na ujęcie z góry z zachowaniem płynności ruchów (jazdy kamerowej) w dowolnych kierunkach: pionowym, poziomym, poprzecznym. Za: http://www.worldvideo.pl/kran-kamerowy-steadycam.html [dostęp: 1 VI 2022].
7. C-strings – samoprzylepne, cieliste stringi (w wersji męskiej wraz ze sztywnym zabezpieczeniem zakrywającym członek i mosznę). W niewidoczny sposób osłaniają one strefy intymne aktorów. Są przykładem dyskretnej bielizny (*modesty garments*) wykorzystywanej przez koordynatorów intymności.

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/praktyczne-doswiadczenie-pracy-z-intymnoscia-w-filmie-perspektywa-aktorki

didaskalia
gazeta teatralna

GISÈLE VIENNE

„Crowd”. Noktorama teatru Gisèle Vienne

Kasia Tórz

Crowd. Nocturama by Gisèle Vienne’s Theatre

The author presents the theatre of Gisèle Vienne, a French-Austrian director and choreographer, as a laboratory exploiting darkness being a place for the *becoming* of the subject, for experiencing disturbed reality, for abolishing the opposition between the living and the dead. Exploring twilight, the director touches upon phenomena that violate the norms that in the general perception belong to the field of negativity, reveals that which is covered, that which activates the imagination. Darkness becomes a space for an intimate narration of hidden human dispositions. This article is an analysis of the performance *Crowd* (2017), in particular the three components that determine its structure and dramaturgy, i.e. time, light and space. The author engaged in a process of overt participant observation; she followed the rehearsals for the performance from 2016 to 2017 and created her own archive of the research process.

Keywords: Gisèle Vienne; dance; rave; posthumanism; darkness

W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami.

Bruno Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*

Pierwszy widok wyłaniający się z ciemności to niedoświetlona, przykryta cienką warstwą torfu sala, po której porozrzucano śmieci. Ziemi nie ma dużo i sprawia wrażenie, jakby już tam była, naniesiona butami poprzednich gości. Staje się zmaterializowaną teatralnymi narzędziami ciemnością, czymś realnym – „dowodem na istnienie" w abstrakcyjnej pustce. W czasie spektaklu czerń jest tłem dla kolorów wnoszonych przez performerów, dynamiki świateł – tego, jak wzajemnie się od siebie odbijają, generują odblask, dla trajektorii ich ruchu. Obraz pustej sceny – jak ekran – jest prostokątem, na którym pojawią się wszelkie widoki spektaklu.

Przez całą noc

Czas, światło, muzyka – na tych trzech filarach jest zbudowana realność *Crowd*[1], w niej działają performerzy. Funkcjonują tu we własnym tempie, sposobie obecności. Zanim przybliżę je na kolejnych stronach, przywołam dwa pokrewne obrazy-doświadczenia, które są dla mnie istotne w analizie *Crowd*, ponieważ rozszerzają topos ciemności tego spektaklu.

Pierwszy obraz to wizyta w noktoramie ogrodu zoologicznego w Antwerpii. Drugi – błądzenie przez wiele godzin po mieście – w filmie *Przez całą noc* belgijskiej reżyserki Chantal Akerman. Łączy je rama bycia pawilonem, sceną lub planem filmowym. Bycia sztuczną przestrzenią nocy przechodzącej w dzień (*Przez całą noc*), nocy wykreowanej w ciągu dnia po to, by stworzyć warunki do życia zwierzętom (noktorama) i nocy, będącej naturalną funkcją przestrzeni, w której wydarza się wyjęte z kazualnej czasowości party (*Crowd*). Z każdego z tych kontekstów wyłania się inna rzeczywistość zaciemnienia, trwania w stanie zawieszenia między jawą a snem.

Narrator *Austerlitz* W.G. Sebalda przybywa w drugiej połowie lat

sześćdziesiątych XX wieku na Dworzec Główny w Antwerpii i – z nieokreślonych dla niego samego przyczyn – „dręczony bólami głowy i niedobrymi myślami” udaje się do położonego nieopodal ogrodu zoologicznego. Z czasoprzestrzennej konkretności własnej podróży przenosi się więc w miejsce sztucznie wykreowane. Szczególną uwagę mężczyzny przykuwa noktorama – pawilon zwierząt nocnych. Narrator opisuje ją następującymi słowami:

> Trwało dobrą chwilę, nim oczy przywykły do sztucznego półmroku i mogłem rozróżnić zwierzęta, wiodące za szklaną ścianą przyćmiony żywot w bladym świetle księżyca. Nie przypominam sobie już dokładnie, jakie to stworzenia widziałem w antwerpskiej noktoramie. Prawdopodobnie nietoperze i skoczki z Egiptu albo z pustyni Gobi, rodzime jeże, puszczyki i sowy, australijskie torbacze, kuny, popielice i małpiatki, skaczące z gałęzi na gałąź, pomykające po żółtoszarym piasku, którym wysypane były klatki, albo znikające nagle w bambusowym gąszczu (Sebald, 2007, s. 6).

Skrupulatna wyliczanka mieszkańców pawilonu pozwala wyobrazić sobie wspólnotę stworzeń, ale nie mówi wiele o szczególnej realności tego miejsca. To wspomnienie niejasne, jak pisze autor – prawdopodobnie widział właśnie te gatunki. Na pewno utkwiło mu w pamięci coś innego: szop pracz.

> […] długo obserwowałem, jak z wyrazem powagi siedział nad strużką wody i bez ustanku prał ten sam kawałątek jabłka, jak gdyby w nadziei, że dzięki temu gruntowemu ponad wszelki rozsądek praniu zdoła wymknąć się z fałszywego świata, dokąd trafił bez własnego udziału (podkreślenie – KT) (Sebald, 2007, s. 6).

Szop zdaje się wierzyć, że przez swój uporczywy akt może zmienić rzeczywistość, wymknąć się swojej roli. Sebald wytwarza wspomnienie fikcji, która dzięki swojej dokumentalnej szczegółowości generuje własną intensywną realność. Dziś[2] wizyta w noktoramie przynosi następujący obraz. Do pawilonu prowadzą oznaczenia – tablica ze zdjęciem jakby nierealnego zwierzęcia z żółtaworóżowym nosem w kształcie kości, czarno-białym futrem, niedorzecznie wyciągniętym językiem i nadnaturalnie wielkimi, niemal czerwonymi oczyma. Pawilon jest ciemny, zwierzęta żyją w sąsiadujących ze sobą boksach. W środku jest cicho, ciemno i dość duszno.

Drogę odwiedzającemu wyznacza bladozielone, słabe światło techniczne. Nawet w środku letniego dnia panuje tutaj mrok. Łatwo stracić orientację, co jest „prawdziwą nocą" dla zwierząt. Noc to pora realnej, biologicznej aktywności i ponieważ to ona jest stawką w atrakcyjności widowiska, należy wykreować ją sztucznie, w godzinach otwarcia zoo. W ciemnym pawilonie noktoramy, podobnie zresztą jak w całym zoo, odwiedzający są turystami. Ich rola polega na tym, żeby patrzeć. Jednak wobec zwierząt nocnych czynność ta nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ akt obserwacji odbywa się w ramie zwielokrotnionej sztuczności.

Także teatr jest miejscem, w którym można pokładać nadzieję, że pozwoli „wymknąć się z fałszywego świata". I z teatru, i z noktoramy widzowie mogą wyjść, zrezygnować z aktu oglądania. Aktorzy nie – chyba że ich chwilową nieobecność na scenie przewiduje scenariusz. Są wyeksponowani tak długo, jak chce tego reżyser/reżyserka, na mocy warunków, na jakie się zgodzili. Złamanie reguł automatycznie pozbawia ich statusu.

W noktoramie zwierzęta mogą co najwyżej się schować, ukryć za kamieniem albo popaść w apatię w gąszczu sztucznej roślinności. Świat zakulisowy nie istnieje. Tym bardziej świat zewnętrzny – poza pawilonem. Każda drobna

możliwość ucieczki musi mieścić się w niewielkim oszklonym więzieniu wyznaczającym ramy uniwersum. Losem i sensem istnienia zwierząt nocnych jest bycie oglądanym, wyeksponowane funkcjonowanie, zaświadczanie o gatunku. W tym sensie turysta w noktoramie różni się więc od widza w teatrze, ponieważ płacąc za bilet, zyskuje prawo do podglądania nagiego, prześwietlonego życia, do ogołacania go z tajemnicy.

Mieszkańcy pawilonu wymagają uważnego spojrzenia. Czasem trudno dostrzec wyraźnie ich kontury. Są wyposażeni w aparaty konieczne do życia w zaciemnieniu, np. duże, błyszczące i wyłupiaste oczy. Choreografia zwierząt nocnych opiera się na skrajnościach. Ruszają się bardzo powoli albo bardzo szybko. Wydają się funkcjonować w zaburzeniu albo zgodnie z zupełnie inną czasowością, tam, gdzie punkty przełomowe następują po sobie w ułamku sekundy albo po wiekach oczekiwania. Ich egzystencja ma charakter kolisty i opiera się na powtórzeniu. Stale wykonują te same czynności – nurkują, obierają jedzenie, wskakują do wody i wyskakują z niej, czyszczą futro. Prowadzą życie, które nie należy do końca do nich, ponieważ są pozbawione naturalnych bodźców i możliwości realizacji własnych potrzeb.

Obraz drugi to wyreżyserowany w 1982 roku przez Chantal Akerman film *Przez całą noc*, w którym widzowie podążają za strumieniem luźno ze sobą powiązanych widoków nocnego życia Brukseli. Nie ma tu wiele dialogów, na film składają się strumienie sytuacji, widoków nocy – momentów bliskości, ciszy, nagłych wybuchów emocji. Bohaterowie błąkają się po ulicach, tańczą, piją w barach, czekają na kochanków. Swoje osobne historie opowiadają tańcem, neurotycznym obracaniem szklanki, rozmowami telefonicznymi. Kamera umożliwia intymny wgląd w coś, czego można doświadczyć podczas nocnego pasażu po mieście.

Obraz wciąga widza w wędrówkę, tak że staje się on uczestnikiem podróży, której kresem jest świt. Bohaterów czasem oświetla latarnia, innym razem chowają się w cieniu. Kiedy siadają w barze, pozostają niewidzialni, anonimowi. Warstwa dźwiękowa, podobnie jak w noktoramie, składa się głównie z naturalnych odgłosów nocy – to chodzenie po klatce schodowej, stukot obcasów na ulicy, świergot ptaków, szum samochodów, trąbienie. Bohaterowie filmu Akerman dosłownie zanurzają się w ciemność, w substancję miasta.

Choć czas trwania *Przez całą noc* jest standardowy dla pełnometrażowej produkcji, to film ma osobny rodzaj rozciągłości – eksperymenty z czasem narracji, powolne, długie ujęcia są cechami charakterystycznymi twórczości reżyserki[3]. Narracja Akerman afirmuje moment. Postacie zachowują się tak, jakby wyszły z domu na chwilę, a zarazem opuściły go na dobre. Chodzą z walizkami. Ciągle coś przenoszą. Znikanie przejawia się także w kolorystyce. Obraz pozostaje za filtrem, siną szybą, jest zanurzony we mgle. Miasto wydaje się statyczną zaciemnioną sceną, którą aktywizuje ruch kamery rejestrujący dynamikę krótkotrwale rozbłyskujących między bohaterami afektów. Niedokończone, banalne historie miłosne zyskują poetykę nadzwyczajności poprzez swoją fragmentaryczność, naddatek suspensu. Urywkowość raportowania stanu miasta nocą wytwarza zapętlenia, choć przecież widz od początku pozostaje świadomy dwóch podstawowych uwarunkowań: scenariusz filmu dzieje się w nocy – i mimo fragmentaryczności fikcyjnego reportażu – ma charakter linearny; sam film również kiedyś się skończy.

W *Przez całą noc* wielokrotnie powtarza się motyw pójścia w nieznane, w ciemność – na ulice, do ogrodów, bram, klatek schodowych. Dynamika relacji rozgrywa się między wnętrzem a zewnętrzem, w tranzycie, w ruchu

zamykanych i otwieranych drzwi – mieszkań, taksówek, barów. To tam wydarzają się sprawy prozaiczne i najgłębsze emocjonalne dramaty. Ten sam pokój może być przestrzenią namiętności i apatii. Podobnie jak w noktoramie, także w zapadniętej w noc Brukseli bohaterowie są na przemian powolni, niezdecydowanie błądzą lub bardzo się spieszą. Wszystko wydaje się tutaj sprawą życia i śmierci, oba porządki nieustannie się ze sobą splatają. Postacie wykonują różne czynności: siedzą, piją, czekają, grają w bilard, rozmawiają przez telefon. Tak jakby trwanie w nocy miało swój repertuar gestów. W jednej z pozbawionych dialogu scen kobieta i mężczyzna w barze zaczynają tańczyć. Oprócz nich nie ma tam nikogo innego. Bar staje się pełną scenografią, z codziennej sytuacji wyłania się teatr.

W *Przez całą noc*, podobnie jak w noktoramie, mieszkańcy zarysowanej przestrzeni funkcjonują w polu, systemie, ale w przypadku filmu środowisko ich życia jest szersze i ma także inne odsłony – trwania, które jest gdzie indziej, poza nocą i jej uwarunkowaniami. Funkcjonowanie nocnych kochanków jest sztuczne w inny sposób niż zwierząt w pawilonie. Ustanawia je samo filmowe medium – wytworzenie ich historii (scenariusz), przebieg i tempo akcji (montaż), forma, w której istnieją (reżyseria). Jeśli oba te środowiska porównać do snu, to mają one nie tylko swoją odrębną estetykę, lecz także polityczność.
Bruksela w *Przez całą noc* jest konkretnym biotopem – obrazem dużego europejskiego miasta na początku lat osiemdziesiątych XX wieku z jego strukturą społeczną i etniczną, etapem rozwoju technologicznego, ekonomicznego. Biotop noktoramy – choć także wytworzony w określonym systemie – to miejsce zaprojektowane jako permanentnie aczasowe, podporządkowane atawistycznym procedurom, których egzekutorami jest zbiorowość (personel zoo, voyeurzy – realizujący swoje funkcje na

określonych zasadach). Biotop *Crowd* zawiera w sobie oba te porządki i wytwarza *third entity*, nową przestrzeń, własne pole. Z jednej strony jest uniwersalną, abstrakcyjną pustką, w którą można wpisać własne treści, która daje możliwość kreacji i doświadczenia własnej transformacji; z drugiej strony to przestrzeń teatralna zaaranżowana w konkretnym kontekście społeczno-politycznym, kulturowym, ekonomicznym, uzależniona od struktur i dynamiki systemu kulturalnego, gdzie wzajemne relacje są uregulowane – obyczajowością czy podziałami klasowymi.

Flow, sliding, saccade

Czas, światło i muzyka w *Crowd* funkcjonują we własnych, odrębnych, choć nakładających się na siebie wymiarach, których synteza następuje w percepcji widza. W teatrze czas mierzony przez zegary i ten na scenie biegną swoim torem. *Crowd* trwa nieco ponad godzinę. Dla performerów i widzów – subiektywnie – o wiele dłużej lub o wiele krócej. Spektakl składa się z następujących po sobie obrazów scenicznych, których formalnie nic nie rozdziela – ani słowa, ani wideo, ani zmiana scenografii, ani antrakt. Podstawową zasadą jest *flow* – strumień przenikających się, płynnych scen. Czas zewnętrzny – obiektywny – jest jedynie zamarkowaną z konieczności realnością. Podobnie jak zwierzęta nocne w noktoramie, mieszkańcy metropolii, performerzy w *Crowd* funkcjonują we własnym chronotopie, poza dniem i nocą rytmizującymi zwyczajne życie. Przypomina to realną sytuację imprezy, gdzie nie wiadomo, co się wydarzy i jak długo potrwa. Chwile upływają szybko lub rozciągają się w nieskończoność, są wypełnione emocjami lub tępą pustką.

W czasie, muzyce i świetle zakotwiczona jest choreografia. Ruch tancerzy w *Crowd* wyznacza modusy ich obecności. Podczas trwania spektaklu wszystko

dzieje się symultanicznie. Widz podejmuje decyzję o tym, na co i na kogo patrzy, i godzi się na to, że nigdy nie może zobaczyć wszystkiego. To dlatego spektakl przypomina dynamicznie zmontowany film, każda scena jest modulowana światłem, zmieniającym postrzeganie przestrzeni i relacje między postaciami, ale – jak w nocnym pawilonie – nikt nigdy nie opuszcza pola gry, nie zmienia kostiumu, nie rozmawia ze sobą. Komunikacja wydarza się na poziomie wzroku, akcji, gestu.

„W głębi materii nieustannie zawiązują się napięcia", zataczając pętle – czasem szerokie, spowolnione, czasem wprowadzając ciała w nadaktywność. Przestrzeń ma swoją energię, która zakrzywia czas. Ruch w *Crowd* jest oparty na transie, płynnie przelewa się, wyraża różne odcienie *slow motion*. Jego siłą napędową jest otwartość, autentyczność i przyjemność, wynikająca z doświadczenia ciągłej eksploracji: nigdy nie jest się tak samo, ruchu zawsze można doświadczyć w innej barwie, choreografia może mieć miliony rozwinięć. „To tak, jakbyśmy oglądali fajerwerki w zwolnionym tempie" – podsumowała podczas jednej z prób Vienne.

Slow motion nie jest jedynie sposobem, w jaki poruszają się ciała tancerzy, ale głębią koncentracji, stanem odzwierciedlającym pejzaż wewnętrzny, przepisującym ich ruch na filmową strukturę. Sprawia, że każda partykuła ruchu, każdy przeskok są widziane tak, jakby działało tu światło stroboskopowe. Także muzyka nie jest podzielona na segmenty. Poszczególne utwory przechodzą jeden w drugi (miksowane w każdym spektaklu nieco inaczej), nietrudno wyobrazić sobie, że playlista mogłaby mieć wiele godzin.

Próg sceny jest stykiem dwóch czasowości: zewnętrznej (instytucjonalnych ram, ale też nieokreślonego „poza" – świata, z którego przychodzi się na

spektakl czy imprezę) i pola grawitacyjnego sceny. Pierwszy widok – wejście do klubu – trwa długie kilkanaście minut, podczas których po kolei, w zwolnionym tempie zza kulis wyłaniają się tancerze – uczestnicy imprezy. Ścieżkę dźwiękową otwiera utwór *Illuminator* (1995) z wytwórni Underground Resistance w Detroit. Po kolei pojawiają się performerzy: Marine Chesnais, Jonathan Schatz, Louise Perming, Tyra Wigg, Henrietta Wallberg, Rehin Hollant[4], Massimo Fusco, Philip Berlin, Sophie Demeyer, Oskar Landström, Theo Livesey, Sylvain Decloitre, KerstinDaley-Baradel, Vincent Dupuy, Katia Petrowick[5].

Poruszają się powoli, każdy diagonalnie markuje przestrzeń. Niektórzy pozostają sami, inni od razu przychodzą razem – jako pary, przyjaciele. Scena wejścia ukazuje klatka po klatce, jak tworzy się tłum. To moment, kiedy można dostrzec (i wytworzyć) charakterystykę postaci, poczuć zainteresowanie, łączność lub po prostu obserwować. Czyjaś twarz, detal stroju, postura przykuwają większą uwagę widza, inni pozostają niewidzialni (mogą nagle ujawnić się później). Wejście każdego performera jest rozciągnięte w czasie, tak jakby wszyscy dopiero dostrajali się do wspólnej przestrzeni.

O upływającym *real time* zaświadcza papierosowy dym, który zawisa w powietrzu. Kiedy na scenie są już obecni prawie wszyscy, muzyka zmienia się w mroczny ambientowy utwór skomponowany przez KTL. Większość grupy zastyga w bezruchu (będzie to jeden z powracających w spektaklu trybów istnienia). Między tłumem – teraz przypominającym gabinet figur – przechadza się jeden z performerów, Sylvain. Testuje swoje gesty. Wydaje się znajdować we własnym tripie. Bada przestrzeń. Uruchamia lekko innych. Powoli się wybudzają – jakby zaklęcie przestało działać. Zza kulis wyłania się ostatnia uczestniczka party – Katia. W kurtce przeciwdeszczowej, dżinsach,

tenisówkach, z siatką z supermarketu. Wygląda na zagubioną, nie pasuje do innych.

Scena jest zajęta w różny sposób. Niektórzy (Theo i Oskar) pozostają na jej obrzeżach, inni powoli zbierają się na środku. Stają się zwartą grupą. Jedna z dziewczyn, Louise, jest noszona na rękach. Performerzy odtwarzają w zwolnionym tempie ekstatyczne, entuzjastyczne ruchy przynależące do repertuaru imprez *rave*. Ktoś pada na ziemię, ktoś obejmuje innych. Zaczynają wytwarzać własne kolektywne ciało. Energia choreografii pozostaje w wyraźnym dysonansie z coraz cięższą i powolną muzyką KTL, która przechodzi płynnie w dynamiczny bit. Dźwięk syreny. Grupa zastyga.

Światło wykonuje teraz własną, niezależną choreografię. Otacza tancerzy z różnych stron, eksperymentuje z cieniem, manipuluje dwu i trójwymiarowością. Daje o sobie wyraźnie znać jako zewnętrzna, niezależna aparatura. Tak jakby machina teatru mrużyła oczy, inwigilowała, sprawdzała status istnienia performerów działających na scenie. Przypomina się uwaga Barthes'a o mechanicznych odgłosach migawki aparatu fotograficznego:

> Dla mnie organem fotografa nie jest oko (oko mnie przeraża), lecz palec: to, co jest związane z dźwiękiem wyzwalania migawki, przesunięcia się mechanicznych odsłon (Barthes, 1996, s. 27).

Zakrzepła figura – ciało kolektywne – w pewnym momencie pęka. Wszyscy – we własnym rytmie, ale będąc razem, połączeni niewidzialną afektywną siecią, tną przestrzeń. Są na fali wznoszącej. Ich ciała przeszywa dreszcz *saccade*, stają się niezależne. Stop. Muzyka gra dalej, ale grupa znów na chwilę „zamarza". W tych momentach któryś z performerów wychodzi poza bańkę aktualnej konstelacji, poza grawitację pola, wyłamuje się z

kolektywnego *flow*. Widzi i doświadcza czegoś na innych zasadach niż reszta.

Scena między Katją a Theo. Oboje są odrębni – to outsiderzy, którzy wydają się nie dbać o to, czy są *cool*. Przybliżają się do siebie i oddalają, jak w obrazie wideo, który się zaciął. Do przodu i do tyłu. Przyciąganie jest znoszone przez odpychanie. Nie mogą nawiązać bliskości. Reszta grupy trwa w ekstatycznym tańcu, drgania stają się coraz głębsze. Oszołomiona Katja wyjmuje z siatki chipsy, w pewnym momencie nie wytrzymuje, wybucha i zawartość paczki rozsypuje się po podłodze. Napięcie opada. Każdy z performerów ma tutaj swój modus ekspresji, własną historię, którą wyraża jedynie poprzez ruch, relacje z innymi.

Muzyka narzuca coraz szybsze tempo, ale grupa spowalnia, osuwa się w ekstatyczną religijną pozę, tak jakby każdy przeżywał własną, intymną iluminację, otwierał w sobie nowy, głębinowy kanał łączności ze światem. Światło i muzyka tworzą teraz jeden strumień spływający na bohaterów, miękkość przechodzi w taniec i *sliding*. Szorstka, brunatna ziemia zdaje się zyskiwać nową właściwość, pozwala im płynąć. To moment, w którym tancerze ruszają się powoli, zmysłowo, są sami dla siebie, każdy we własnej zonie, a zarazem trwają w tej sytuacji razem. Także tutaj przeszywają ich wahania *saccade*, których amplituda rozciąga się od gwałtownego szarpnięcia do osunięcia w miękkość, delikatne odpuszczenie (*release*).

Skupisko powoli rozprasza się coraz szerzej po całej scenie. Nie ma tu zasad, jak się zachować, ktoś zdejmuje koszulkę, ktoś czołga się po brudnej podłodze. Niektórzy są wycieńczeni i leżą na ziemi. Wszyscy z wyjątkiem Sophie i Tyry zastygają. Nagłe olśnienie. Tyra wygina się w miękkim spazmie i gładko wchodzi w trans. Impuls z jej ciała przechodzi na Sophie, a potem na całą grupę, która od stopniowo budzącej się energii przechodzi do dzikiej intensywnej reakcji na obecność innych ciał. Zbiorowe uniesienie w

niekontrolowanym kotle pogo. Także tutaj tłum w niektórych momentach zastyga – wtedy dwóch performerów staje do walki. Przypomina to plemienną bitwę. Cała uwaga jest skupiona na nich, to ekstatyczne, wzmocnione przez muzykę i wzbierający pył ziemi, momenty imprezy-widowiska wszczepione w performans, jakim jest samo *rave.*

Nagła zmiana. Muzyka gra dalej, ale towarzysze Katii padają na ziemię. Tak jakby wszystko, co zewnętrzne, zostało wyłączone. Z technicznego punktu widzenia to zaledwie połowa spektaklu, choć wydaje się, że już tyle się wydarzyło. W tym jedynym momencie w *Crowd* zapada całkowita cisza. Akcja sceniczna – układ ciał, muzyka, która na chwilę przestaje grać – staje się ekstrapolacją stanu wewnętrznej trwogi, wywołanej hiperwrażliwością dziewczyny. Jest sama, w szoku, tak jakby nagle to, co widzi, przestało być realne, tak jakby został jej podsunięty inny obraz.

Niespodziewana cisza sprawia, że widz może nastroić się na niesłyszalne dźwięki. Pusta przestrzeń pozostaje do dyspozycji, pozwala wyobrazić sobie, co słyszy performerka. Przypomina to psychozę, w której często dochodzi do halucynacji dźwiękowych. Jak pisze brytyjski badacz *sound studies* Jonathan Weinel, osoba jej doświadczająca może słyszeć – w różnej postaci i natężeniu – głosy, hałasy, a nawet muzykę (2018, s. 19). Psychozie może też towarzyszyć zjawisko synestezji – zlewania się ze sobą różnych zmysłów. W *Crowd* dźwięk, światło i ruch stają się kanałami badania relacji ze światem, uruchamiającymi zmysły.

Po chwili, która wydaje się bardzo długa, muzyka zaczyna stopniowo wyłaniać się z ciszy. Coraz głośniejszy staje się dominujący dźwięk. Uporczywie narasta, przywołuje na myśl sakralną muzykę Dalekiego Wschodu, może z Indii, z charakterystycznym kolistym nawrotem. Kiedy wszyscy w zwolnionym tempie budzą się ze snu, Katia sprawdza ciało Theo.

Wydaje się zdruzgotana. Podchodzi do niej Marine, która podnosi z ziemi kawałek szkła i przykłada go do gardła Katii. W tym czasie reszta grupy, jakby przyciągana siłą niewidzialnego magnesu, oddala się od dziewczyny.

Katja ucieka, bierze do ręki butelkę coca-coli, odkręca, rozpryskuje na wszystkie strony. Kulminacja. Rozładowanie. A może wszystko to wcale się nie wydarzyło i było tylko psychiczną projekcją performerki? Jej trans mógł być chwilową paniką na imprezie, epizodem padaczki, a także cielesną reakcją na to, że ktoś widzi ją w scenie ofiarowania. Muzyka przynosi odwilż, rozluźnienie, zmienia się w odprężający utwór *Quiet Nervousness* Manuela Göttschinga.

Znów każdy na nowo rozpoznaje przestrzeń, wkracza w ostatnią fazę imprezy. Kontaktuje się z innymi albo jest znów tylko dla siebie – zmęczony, oszołomiony tym, co do tej pory się wydarzyło. Rozproszenie, ostatnie gesty, decyzje, próby nawiązania kontaktu. Zdarzają się momenty, kiedy wszyscy ruszają się podobnie, tak jakby ich ciała nadal pamiętały o wspólnym nastrojeniu na coś. Katja pada na ziemię. Przytula ją Sophie. Troska, wycieńczenie, czułość. Marine rzuca czar na grupę, wykonując rytualny taniec. Sophie i Katja całują się. Tylko Kerstin, Vincent i Oskar funkcjonują w innym tempie, jak na własnym planie filmowym. Zmieniają swoje pozycje. Oskar podchodzi powoli do Vincenta. Wącha jego kark od tyłu, delikatnie obejmuje. Vincent jest sparaliżowany. Grupa zastyga w bezruchu. Oskar kładzie mu rękę na brzuchu, zsuwa poniżej. To scena gwałtu albo inicjacji. Rolą Kerstin jest bycie świadkiem. Niektórzy stoją odwróceni plecami, jak zamrożeni, inni zajmują się swoimi sprawami, Kerstin płacze. Oskar osuwa się na ziemię w ekstazie.

Performerzy wyciszają się i przełączają na tryb odchodzenia. Każdy w swoim tempie zbiera się do wyjścia. To czas na ostatnie kroki w przestrzeni, na

przetarcie oczu, rozejrzenie się dookoła, przebudzenie. Z ciał Kerstin, Sylvaina i Henrietty wydobywa się dym. Nadnaturalne kinetyczne zjawisko wydaje się jedyną możliwą reakcją na to, co się właśnie wydarzyło, swoją poetyką domyka rytuał. Tancerze pochylają nad sobą, wzajemnie podtrzymują, pomagają znaleźć drogę do wyjścia.

Vincent i Oskar zostają sami. Theo patrzy na wszystko trochę rozbity, z dystansu. Dym zawisa nisko nad podłogą. Jego chmura za każdym razem układa się inaczej. Światło nie dociera już do marginesów sceny. Na pustej, choć naładowanej energią scenie tylko Rémi (Rehin) zbiera porzucone ubrania, a Massimo jest pogrążony w samotnym, medytacyjnym tańcu. W ostatnim, delikatnie powietrznym, ambientowym utworze Global Communication *14 31* słychać wyraźnie metronom, wyznaczający puls tego kawałka. Cykl życia noktoramy może zacząć się od nowa. Światło powoli gaśnie. W ciemności są widoczne tylko fluorescencyjne akcesoria, plastikowe bransoletki Rémiego i Massimo. Muzyka zanika. Co się wydarzyło?

Trzy kanały: muzyka, światło, czas

Gisèle Vienne podczas prób powtarzała tancerzom, że każdy z nich w tym samym czasie może być w innym filmie. Indywidualne drogi przecinają się, narracje pokrywają, jednak nie dzieje się tak zawsze i nie to jest celem ich spotkania. Rozszczepienie czasu, muzyki i obrazu (ruchu i światła) jest fundamentalną właściwością *Crowd*. Wpływa nie tylko na estetykę spektaklu i jego percepcję, lecz także ma konsekwencje epistemiczne – otwiera na doświadczanie teatru Vienne w sposób wielokanałowy. Ukazuje go nie jako harmonijną całość, ale polimorficzne, zmienne środowisko – energetyczne pole, do którego można się podłączyć na wiele sposobów.

To, jak bardzo zmienia się odbiór rzeczywistości, kiedy rozdzielimy od siebie różne pasma percepcji, badał i praktykował William S. Burroughs. Przedstawiciel amerykańskiego pokolenia bitników używał w swojej prozie kolażowej techniki *cut-up*, ignorującej interpunkcję, rozczłonkowującej język i montującej go w nowy, zaskakujący sposób. Celem pisarza było pokazanie umowności języka, jego władzy – nie tylko nazywania, lecz także stwarzania świata.

Burroughs zachęcał do wykonania prostego eksperymentu: oglądania obrazu telewizyjnego, ale z inną niż oryginalna ścieżką dźwiękową: „dźwięki z ulicy rozmowy nagrania innych programów telewizyjnych". „Takie ćwiczenia przyniosą wam wyzwolenie z kajdanów starych skojarzeń" – pisał. Chciał pokazać, że różne kanały składające się na rzeczywistość nie tworzą jedności, są zaledwie umowną jej wersją, jedną z wielu możliwych. Ma to swoje konsekwencje polityczne. Burroughs nazywa sprawę wprost:

> jesteście zaprogramowanymi magnetofonami nastawionymi na nagrywanie i odtwarzanie kto was programuje kto decyduje jaką taśmę teraz odtwarzacie kto odtwarza wasze stare upokorzenia i porażki trzymając was w nagranym wcześniej i ustawionym czasie (2010, s. 421).

Pozostający w bezpiecznym zaciemnieniu audytorium widzowie *Crowd* sami podejmują decyzję o tym, co chcą widzieć, w jaki rodzaj *altered state* są gotowi siebie wprowadzić i na jak dalekie jego konsekwencje są otwarci. W spektaklu kluczowe jest dostrzeżenie, że zamknięta fikcyjna całość ma rozłamy, które ustanawiają indywidualność postaci oraz relacje między nimi i w które można wkomponować indywidualną afektywną historię własnego

życia.

Wariantowość, płynność rzeczywistości może ujawniać się za pomocą wielu środków. Vienne szuka odmiennych stanów świadomości i obecności – na styku tego, co archaiczne (cielesnego doświadczenia transu, granicznego erotyzmu, ofiarowania), z tym, co współczesne (z cyfrowym kodem wizualnym, muzyką). Darkroom teatru funkcjonuje tu jako miejsce, gdzie możliwe jest eksperymentowanie, przeżycie czegoś, co przekracza rejestry codziennego odczuwania. W tym sensie twórczość Vienne, a w szczególności *Crowd*, jest przykładem działalności dwojako odnoszącej się do *altered states* – wyzwala je (*induce*) oraz ilustruje (*represent*).

Na tej podwójnej perspektywie opiera swoje badania nad *altered states* w muzyce elektronicznej Jonathan Weinel. Twierdzi, że *altered states*, doświadczane w pierwszej osobie, są szczególnie adekwatnie reprezentowane przez *time-based-media*[6]. Zgodnie z ich definicją – obejmującą technologiczne dzieła sztuki o dokładnym czasie trwania, takie jak utwory muzyczne, filmy, instalacje wideo czy projekty w sieci – teatr się do nich nie zalicza. Różne formy widowiskowe, np. przedstawienia teatralne i taneczne, eksperymentalne happeningi, przynależą zatem do szerokiej kategorii *performing art*. W przypadku *Crowd* interesujące jest więc zawieszenie podziałów odróżniających od siebie te kategorie i uznanie, że choć spektakl jest żywym, cielesnym i zmiennym (a więc także nieprzewidywalnym) zjawiskiem, za którym stoi grupa ludzi (nie spełnia więc warunku o raportowaniu doświadczenia z pierwszoosobowej perspektywy), może być zarazem określony jako *time-based-media*, wydarzenie audiowizualne, niespełna półtoragodzinny teledysk, którego język choreograficzny przypomina techniki znane z filmu: *slow motion*, nagłe przyspieszenia czy powtórzenia sekwencji.

Jeśli *Crowd* – niczym współczesne *Święto wiosny* – jest opowieścią o ofiarowaniu, splocie przemocy i zmysłowości, współczesnym rytuale przekroczenia zainicjowanym po to, żeby zbliżyć się do doświadczenia wewnętrznego – to muzyka odgrywa tu taką rolę, jaką odgrywała od wieków w szamanistycznych misteriach. Była narzędziem wprowadzania w trans i pełniła istotną funkcję w wywoływaniu *altered states*. Choć Vienne wykorzystuje muzykę pochodzącą z konkretnego czasu historycznego, jej znaczenie jest podobne: ma wprowadzić tych, którzy znaleźli się w darkroomie (a więc nie tylko performerów, lecz także widzów), w inny stan świadomości.

Zdaniem Burroughsa, żeby usłyszeć swoją przyszłość, należy słuchać „teraźniejszych taśm", żeby zobaczyć, kim jesteśmy i co robimy, żeby usłyszeć jutro, trzeba „zmiksować wczoraj z dziś". W *Crowd*, montowanym wciąż na nowo w głowie każdego widza, zawiera się wiele dźwięków epoki antropocenu. Przede wszystkim fonosfera spektaklu z udziałem ludzi została wytworzona przez maszyny. Czasowość w muzyce ustanawiają mechaniczna powtarzalność bitów i tempo korespondujące z rytmem żywego serca. W ten sposób człowiek łączy się z technologią.

W poprzednich spektaklach Vienne autorem muzyki był Peter Rehberg; tutaj jest on nie kompozytorem, ale kuratorem cudzej twórczości[7]: „Gisèle chciała czegoś, co reprezentuje erę techno, z której w pewnym sensie się wywodzę"[8] – wspomina początki pracy nad *Crowd* Rehberg. Na dwa lata przed premierą muzyk dał reżyserce stos płyt z lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Potem wspólnie słuchali nagrań i tak zaczęła powstawać – „oparta na tamtej atmosferze" playlista. Rehberg podkreśla wyjątkowość współpracy z Vienne:

> Większość choreografów albo reżyserów w relacji z muzykami zachowuje się następująco: „OK, zróbmy muzykę do tego spektaklu”. Podczas gdy z Gisèle mamy o wiele głębszą relację. Rozumiemy się, interesują nas te same sprawy. Muzyka jest dla niej ważna.

W przypadku *Crowd* stała się matrycą świata scenicznego i jako osobny, niezależny kanał, ma swoją genealogię. Jak wspomniałam, na ścieżkę dźwiękową spektaklu składają się w przeważającej mierze utwory wywodzące się z nurtu *electro dance* z Detroit – mekki undergroundowej muzyki elektronicznej w latach dziewięćdziesiątych. Ciemność *Crowd* reprezentującego drugą dekadę XXI wieku zawiera więc w sobie warstwy odniesień – do konkretnej ciemności kulturowo-politycznej, która z kolei wytworzyła własną estetykę odbijającą się w spektaklu.

Rzeczywistość społeczną lat osiemdziesiątych XX wieku w Wielkiej Brytanii determinowały panujący wówczas taczeryzm, strajki górników i ich brutalna pacyfikacja[9]. Ludzie, zwłaszcza młodzi, byli pozbawieni nadziei. To właśnie pod koniec tej dekady – między 1988 a 1989 rokiem – doszło do tzw. drugiego lata miłości[10], które wprowadziło do świadomości opinii publicznej *rave*[11] – świeżą formę buntu i ponadklasowej emancypacji. Nowa subkultura szybko zapanowała nad wyobraźnią i działaniami młodych ludzi, dając im zupełnie nowe poczucie wspólnoty.

Choć brzmienie Detroit (*high-tech sound*), podobnie jak cały gatunek techno, opierało się na użyciu syntetyzatorów i automatów perkusyjnych, pozostawało pod mocnym wpływem futurystycznych wizji, które miała ucieleśniać nowa, pozbawiona elementu ludzkiego, muzyka. Dla twórców z Detroit ważne były tematy takie jak upodmiotowienie (*empowerment*)

technologii czy dystopia. Zdaniem Weinela:

> Detroit techno jest podkreślane przez elektroniczny funk, syntetyzatory i wokale brzmiące jak roboty, tworzy technologiczne brzmienie, które skłania do porównań z cyborgicznym electropopem Kraftwerku czy afrofuturystycznym electro boogie, hip-hopem artystów, takich jak Afrika Bambaataa (2018, s. 83).

Weinel w eksperymentach formalnych, np. „hipnotycznych rytmach sugerujących proces przemysłowy" (Weinel, s. 83) czy portretowaniu systemu solarnego poprzez ściśle obliczone dźwięki syntetyzatora, które są skoordynowane z pulsowaniem światła imitującego komunikację satelit, widzi zapowiedź praktyk posthumanistyczych.

Playlista *Crowd* jest całkowicie wygenerowana przez maszyny i – pozostając elementem większego, wieloelementowego konstruktu, jakim jest teatr i sam spektakl – staje się wyznacznikiem zasad panujących na scenie. Tak jak w Berghain określa to, co może się na niej wydarzyć. Nie chodzi o przytępienie zmysłów, ale o otwarcie zmysłowości na nowe rejestry. Muzyka w klubie ogłusza tak, że werbalna komunikacja jest utrudniona, ale właśnie dzięki temu wyzwala emocje, sprawia, że bardziej drożne stają się inne kanały percepcyjne.

Dwoma głównymi ośrodkami *rave* w Wielkiej Brytanii były Manchester i Londyn. Imprezy odbywały się na polach, w pustych halach magazynowych i hangarach. Według narratora filmu *Everybody in the Place: An Incomplete History of Britain 1984-1992* w reżyserii Jeremy'ego Dellera *rave parties* były niczym innym niż tranzytem z ery industrialnej do ekonomii opartej na usługach[12]. „Ludzie przychodzili do byłych hal produkcyjnych, w których ich

przodkowie w ogłuszającym hałasie maszyn i pocie czoła pracowali, by dobrowolnie ogłuszyć się muzyką, wyczerpać tańcem i socjalizować” – mówi.

Rave generował różnego rodzaju inwersje, „zaburzenia norm”. Party były organizowane w sekretnych miejscach, o których nieoficjalnie dowiadywali się ci wybrani.

Z czasem za nielegalne imprezy bez licencji zaczęły obowiązywać kary grzywny i więzienia[13]. Subkultura *rave* wprowadziła w powszechną świadomość także odmienne odczuwanie czasu: „dzień przechodził w noc, tak że godziny szczytu przypadały na noc. Cała idea pracy i przyjemności została wywrócona do góry nogami”. Kluczowy był kontekst oporu, poczucie wspólnoty, współdzielenie przestrzeni publicznej.

Antysystemowe cechy *rave* analizują w artykule *Mixed Messages: Resistance and Reappropriation in Rave Culture* Brian L. Ott i Bill D. Herman – amerykańscy badacze w dziedzinie komunikacji. Klub miał być bezpieczną przestrzenią, miejscem, gdzie można być tym, kim się chce. To dziedzictwo genezy *rave* – gejowskich klubów w Chicago w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku – czasu dyskryminacji społeczności LGBT+, szczytu epidemii AIDS, kiedy bycie gejem oznaczało wstyd, szykanowanie i strach. Geneza *rave* przypomina o jego istotnym wymiarze politycznym. *Rave*, otwierając na inność i nie normatywność, definiuje wspólnotę jako byt polimorficzny, niejednorodny, w którym indywidualna tożsamość nie jest monolitem.

Impreza *rave* nie ma określonego z góry czasu trwania. Nielegalne imprezy często trwały bardzo długo, aż do momentu przybycia policji. W undergroundowej tradycji *rave* nie ma też sceny:

> Entuzjaści muzyki rockowej czy popu uczęszczali na koncerty

> częściowo po to, żeby być świadkiem, tzn. oglądać muzyka albo zespół. Uczestnicy imprez *rave* brali w nich udział, żeby tworzyć i partycypować w doświadczeniu, które nie istnieje bez ich udziału

– przypominają Brian L. Ott i Bill D. Herman. Według autorów transgresyjna cecha kultury *rave* polega także na upadku dychotomii artysta – widownia i zmiany z modelu „muzyki, której się słucha" na model „muzyki, którą się gra". Rewolucyjne w *rave* jest to, że do muzyki elektronicznej się tańczy, że przeszywa ona całe ciało. Jest to więc kolektywny akt performatywny, włączający wszystkich obecnych na parkiecie. *Rave* afirmuje ciało ahierarchiczne, dionizyjskie, brudne. Ciało, które czuje, ma prawo do tańca.

W świetle tej charakterystyki, *Crowd* nie jest „prawdziwym *rave*" – to raczej seans pozostający w ramach konwencjonalnej sytuacji teatralnej, w której część zgromadzenia jest bierna (ogląda), a część – aktywna (występuje). Paradoksalnie jednak taka dynamika reprezentacji pozostawia otwarte pole partycypacji. Jako widz mogę oglądać tu i cudzy film, i swój własny sen, wspomnienie lub halucynację, nie rozprasza mnie przymus uczestnictwa. Performerzy pozostają w swoim świecie, choć świadomi ustaleń (ktoś przyszedł o określonej godzinie zobaczyć ich działanie), tańczą dla siebie, jakby wbrew stosunkom zależności wpisanym w architekturę tego wydarzenia.

Czas wyłania się w relacji z ruchem, muzyką. Jeśli za radą Burroughsa podczas oglądania *Crowd* zasłonilibyśmy uszy, obraz sceniczny byłby rzeźbiony przez światło. W spektaklu jest ono odrębną siłą o własnej decyzyjności, logice i materialności. Ucieleśnia jak gdyby obserwację Waltera Benjamina na temat palacza opium lub haszyszu, który: „doświadcza siły spojrzenia pozwalającej mu wyssać sto krain z jednego miejsca" (2017, s.

90).

Światło nie nakreśla jednoznacznie nastroju danej sceny, często mu się opiera, wydobywając niesamowitość (*uncanny*), wpływając na substancjalność obrazu scenicznego – nadając mu gęstość, tak jakby miało moc zmieniania atmosfery, temperatury, konsystencji powietrza. Szczególnie uderzające jest to podczas wspomnianych już momentów, kiedy grupa zastyga w pasywnym, statycznym obrazie. Światło staje się wtedy dominującą obecnością, ma władzę, decyduje o tym, jaki widok performerów jest „wyświetlany". Namacalnie udowadnia też, że spojrzenie jest względne, że obraz zależy od aparatu oglądu: inną konstrukcję ma oko ludzkie, oko kamery czy oko owada i każde z nich absorbuje inny widok.

Patrick Riou – reżyser światła, którego Gisèle Vienne poznała przy realizacji *Showroomdummies* (2001) i z którym współpracowała przy wszystkich kolejnych produkcjach[14] – traktuje swoją pracę w *Crowd* jako uzupełnienie tańca, wsparcie performerów i osobne źródło emocji: „Dla mnie światło pozostaje w służbie idei" – deklaruje[15]. Swoją rolę widzi w „dokończeniu procesu twórczego" rozpoczętego przez Vienne: „Zarówno dla niej, jak i dla mnie bardzo ważne jest, żeby znaleźć takie rozwiązanie, które zapewni najlepszą jakość ciała, da coś tancerzowi". Riou nie używa też ostrych filtrów, dzięki którym w ułamku sekundy można efektownie zalać scenę kolorem i radykalnie zmienić atmosferę.

W *Crowd* Vienne i Riou zdecydowali się na grę światłem chłodnym i cieplejszym, jeśli zabarwionym, to tylko delikatnie, jak filtry fotograficzne wydobywające określoną saturację, atmosferę, kontrast. Na pierwszy rzut oka światło nie jest więc spektakularne, choć jego ustawień w tym przedstawieniu jest ponad sto i precyzyjnie podąża za tancerzem. Sączy się powoli, zmienia organicznie, rzeźbiąc przestrzeń. Mimo że nie jest

bohaterem pierwszoplanowym, staje się niezależnym podmiotem, okiem obserwującym i wchodzącym w interakcję z żywymi ciałami – co opisywałam powyżej w scenie zastygnięcia tłumu i „inwigilacji” tej zbiorowej rzeźby przez światło. W ten sposób to, co archaiczne, pierwotne – pokryta ziemią podłoga – splata się z zaawansowaną technologią, oświetlającą noktoramę *Crowd*.

W pierwszej scenie wejścia do klubu z ciemności wyłania się torf. Reflektory skupiają się na jednym performerze, wycinając go z tła, innym razem na tańczącej wspólnie grupie, obdarzając ciała ostrym cieniem i multiplikując obecne na scenie figury. Nie ma tutaj mowy o jednej wersji czegoś. Światło wydobywa ze sceny rdzawe tony, czasem rozżarza ją prawie na biało. Demaskuje, każe widzowi dokładnie zapoznać się z wszystkimi uczestnikami tego seansu *rave*. Cienie tancerzy towarzyszą im w różny sposób w trakcie trwania całego spektaklu. Bywa, że są podwojone albo potrojone. W takich momentach można stracić pewność, ilu tak naprawdę performerów jest na scenie.

W biotopie *Crowd* splecionym z ciemnością miasta (Akerman) i pawilonu (noktorama) generatorami światła są również performerzy. Nie mam na myśli jedynie niewielkich fluorescencyjnych akcesoriów, które w końcowej scenie generują blask w ciemności, czy strojów, których sztuczne tkaniny błyszczą na scenie. Chodzi mi o aurę performerów, która wydobywa indywidualną osobowość, otwiera na innych lub zamyka, prowadzi ich przez całe party – podróż wydarzającą się na pograniczu pejzażu zewnętrznego i wewnętrznego. Podczas spektaklu (zwłaszcza oglądanego z pewnego dystansu) wydaje się, że każdego z nich otacza obwódka – indywidualna poświata.

Noktorama – pawilon, a także budynek teatru są oznakowane zielonymi

strzałkami, wskazującymi wyjścia ewakuacyjne. Cząstki brokatu są zatopione w linoleum, lampy – udając światło księżyca i gwiazd – subtelnie doświetlają przestrzeń, we fleszach aparatów turystów błyszczą zwierzęce oczy – to wszystko rozświetla ciemność. Miasto nocą ma swoje latarnie, światła samochodów, neony, gasnącą lampę na klatce schodowej, zaciemnione sypialnie sekretnych kochanków. Światło wślizgujące się w mrok, szeroka sfera zaciemnienia, stwarza miejsce, gdzie może dojść do spotkania. Momenty, kiedy w rozżarzającym się świetle reflektorów stroje tancerzy lśnią, eksponując swoją taniość i masowość (Vienne nazywała je *„Haribo" moments*) ukazują postacie *Crowd* w szczególnym rodzaju bliskości.

Także w innych spektaklach Vienne światło „pozostaje w służbie idei". Najważniejszą jego jakością jest to, że ukazuje gradację zaciemnienia, że pozostaje ono agentem niesamowitego. Sposób w jaki światło pozwala się wyłaniać i chować elementom realności tego teatru – sprawia, że jest odrębnym, stale obecnym performerem, bez którego nic by się nie wydarzyło.

***

Czy *Crowd* można by przemontować? Każdy, kto widział go więcej niż raz, dysponuje narzędziami, by wejść w jego anatomię głębiej, dostrzec sposób, w jaki wyodrębniają się od siebie pasma rzeczywistości: ruch tancerzy, światło, muzyka. Możliwe są różne rodzaje bliskości, utożsamienia, połączenia z polem. W ciemności wiele sekwencji żyć – obecności performerów – powtarza się, zatacza koło. Zapętlenia są dostrzegalne nie tylko w muzyce, przetwarzaniu określonych sekwencji dźwiękowych, lecz także przeżywaniu różnych emocji ponownie, poprzez ruch i światło.

Proces ten przypomina śnienie na nowo określonych motywów, raz za razem,

pod nieco innym kątem, w lekko zmienionej konstelacji. Ponieważ nie da się objąć percepcyjnie całego spektaklu, zobaczyć wszystkiego, percepcja widza sama „wyłącza” niektóre figury. Kontury pojawiają się i znikają. Nowe zachowania wychodzą z ukrycia jak nocne zwierzęta. Tutaj każdy – łącznie z widzami – ma swój trip, nic nie jest to wykluczone. Impreza może być, jak nazwał to kiedyś łódzki artysta Marcelo Zammenhoff, „tymczasową sceną astronomiczną”[16]. Dla każdego inną.

Tekst jest fragmentem książki, która ukaże się wkrótce nakładem wydawnictwa Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Wzór cytowania:

Tórz, Kasia, *„Crowd”. Noktorama teatru Gisèle Vienne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, DOI: 10.34762/cg0q-x453.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
DOI: 10.34762/cg0q-x453

Autor/ka

Kasia Tórz (kasia.torz@hotmail.com) – absolwentka filozofii na Uniwersytecie Warszawskim i a.pass (advanced scenography and performing arts studies) w Brukseli. W latach 2008-2019 odpowiadała za międzynarodowy program Malta Festival w Poznaniu. W latach 2019-2021 współpracowała z Needcompany. Od 2022 jest dyrektorką programową ds. teatru i tańca w Holland Festival. W 2021 obroniła doktorat na temat teatru Gisèle Vienne, pod kierownictwem prof. dr hab. Krystyny Duniec w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Mieszka w Antwerpii. ORCID: 0000-0002-7341-1244.

Przypisy

1. Do teatralnego pejzażu, w którym istnieje *Crowd*, należą spektakle powstałe w ostatniej dekadzie na wielu scenach Europy, wykorzystujące motyw tłumu, *slow motion*, lub odnoszące się mniej lub bardziej bezpośrednio do kultury *rave* i wpisanego w nią transu, eksplorowania odmiennych stanów świadomości (*altered states*). Wymienię tutaj: *they shoot horses* (2014) Phila Collinsa, *Sweat Baby Sweat* (2011) Jana Martensa, *Radical Light* (2016) Salvy Sanchisa, *Dance Is Ancient* (2016) Fréderica Giesa, *En Manque* (2017) Vincenta Macaigne, *Softcore – a Hardcore Encounter* (2019) Lisy Vereertbrugghen, *Dances of Death* (2020) Michiela Vandevelde czy *Respublikę* (2020) Łukasza Twarkowskiego. Projekty te można wpisać w szersze, obserwowane od kilku lat zjawisko odrodzenia się zainteresowania rytuałem, duchowością wyrastającą z praktyk somatycznych kultur nieeuropejskich.
2. Opis odnosi się do wyglądu noktoramy w sierpniu 2016 roku.
3. Jednym z przykładów jest film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* z 1975 roku, będący dwustuminutową kroniką domowego życia owdowiałej kobiety dorabiającej jako prostytutka. W finale filmu bohaterka zabija nożem swojego klienta.
4. Wcześniej – Rémi Hollant.
5. Wymieniam imiona i nazwiska performerów, którzy znaleźli się w pierwszej obsadzie spektaklu.
6. Autor przywołuje pejzaże dźwiękowe jako materiał wywołujący w słuchaczu odrealnione, halucynacyjne doświadczenia. Z kolei w niektórych pracach artyści używają halucynacji po psychodelikach jako podstawy kompozycji. Por. Weinel, 2018, s. 67, 102, 103.
7. Wyjątkiem jest utwór *Lampshade* skomponowany przez Petera Rehberga i Stephena O'Malleya i *Furgen Matrix/Telegene* Rehberga.
8. Rozmowę z Peterem Rehbergiem (1968-2021) przeprowadziłam 5 listopada 2017 roku w Strasburgu.
9. Strajki górników trwały w latach 1984-1985 i były najdłuższymi w historii Wielkiej Brytanii po drugiej wojnie światowej. Stanowiły reakcję związków zawodowych na plany restrukturyzacji sektora górniczego. W ich wyniku konserwatywny rząd Thatcher umocnił się, a wielu górników popadło w nędzę.
10. „Drugie lato miłości" (w nawiązaniu do pierwszego lata w 1968 roku, czasu Woodstock, protestów antywojennych w USA i pojawienia się LSD) to nie tylko taczeryzm, lecz także czas walki o wolność na świecie – rozpadu Związku Radzieckiego, przemian demokratycznych w Europie Wschodniej, protestów na placu Tiananmen i upadku muru berlińskiego.
11. *Rave* to skrót od: *renegate alternative venue events*.
12. Zob. https://www.youtube.com/watch?v=Thr8PUAQuag [dostęp: 9 VII 2021].
13. Niezależne imprezy *rave* zostały zdelegalizowane przez parlament brytyjski w 1994 roku.
14. Wyjątkiem jest spektakl *L'Etang* (2020), do którego światła zaprojektował Yves Godin.
15. Rozmowę z Patrickiem Riou przeprowadziłam 10 grudnia 2017 roku w Paryżu. Patrick Riou zmarł w styczniu 2022.
16. Cytat pochodzi z wystawy *140 uderzeń na minutę. Kultura rave i sztuka w latach 90.* w Polsce, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 22 lipca – 27 sierpnia 2017. Zob. https://artmuseum.pl/pl/wystawy/140-uderzen-na-minute-museum-on-the-vis… [dostęp: 19 VI 2021].

Bibliografia

Barthes, Roland, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

Benjamin, Walter, *O haszyszu*, przeł. E. Drzazgowska, Aletheia, Warszawa 2017.

Burroughs, William S., *Niewidzialne pokolenie*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Schulz, Bruno, *Sklepy cynamonowe*; *Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.

Sebald, W.G., *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2007.

Ott, Brian L., Herman, Bill D., *Mixed Messages: Resistance and Reappropriation in Rave Culture*, https://mountainscholar.org/bitstream/handle/10217/60073/Mixed_Messages… [dostęp: 19 VI 2021].

Weinel, Jonathan, *Inner Sound. Altered States of Consciousness in Electronic Music and Audio-Visual Media*, Oxford University Press, Oxford 2018.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/crowd-noktorama-teatru-gisele-vienne*

didaskalia
gazeta teatralna

CENZURA I AUTOCENZURA

Witaj w klubie AIDS

Cenzura i kanon wobec nienormatywności na przykładzie wystaw „5000 sztuk” i „Ja i AIDS”

Dorota Sosnowska Instytut Kultury Polskiej UW

Welcome to the AIDS Club. Censorship and the canon in the face of non-normativity on the example of the exhibitions ‘5,000 pieces’ and ‘Me and AIDS’

The paper reflects on the censorship after 1989 in the context of its ability to create and paradoxically legitimise the otherness. As an example the author uses Polish imagery around the HIV/AIDS epidemics with special focus on two artistic exhibitions from the early 1990s with the epidemic as the subject. One of them was quite successful, but it is forgotten today; the other is remembered to this day and often mentioned in the context of 1990s art even though it was censored back then. Showing the relations between censorship and discourses of otherness the paper reflects on different political possibilities inscribed in the history of transition.

Keywords: transition; HIV/AIDS; critical art; censorship; canon

W książce *Współczesne legendy miejskie* wydanej w 1993 roku etnograf i folklorysta Dionizjusz Czubala zarejestrował wyłanianie się nowego porządku społecznego związanego z upadkiem komunizmu. W rozdziale *Polskie sensacje o AIDS* odnotowuje bowiem pojawienie się w obiegu społecznym nowego typu opowieści związanych z zakażeniem wirusem HIV. Ich

intensywna i angażująca cyrkulacja zaczyna się według badacza w lecie 1989 roku. Autor nazywa to zjawisko paniką czy wręcz psychozą przynoszącą „obfity plon w postaci plotek, legend i mitów” (Czubala, 1993, s. 60), a źródła wybuchu upatruje w nagłej widoczności nosicieli HIV związanej z nagłośnioną w mediach walką Monaru o dom dla swoich podopiecznych, którzy zostali odrzuceni przez mieszkańców Kawęczyna i Konstancina, i okupowali budynki należące do służby zdrowia w Warszawie i innych miejscowościach. Jak pisze Czubala: „Od połowy 1989 roku prasa, radio i TV systematycznie przekazywały wiadomości o kolejno następujących demonstracjach ludności skierowanych przeciw chorym. Społeczna agresja ujawniła się nawet wobec grup narkomanów, których podejrzewano tylko o nosicielstwo HIV” (tamże). Przytacza relację z połowy marca 1990 roku, kiedy to Ośrodek Młodzieżowego Ruchu na Rzecz Przeciwdziałania Narkomanii „Monar” w Głoskowie został odcięty od świata. „W czwartek, 15 marca, o godzinie 6 wszystkie drogi prowadzące do Ośrodka zostały zablokowane. Trzy dni później, w sobotę, Komitet Protestacyjny zatarasował ciągnikiem międzynarodową trasę E-81. Trzecią akcją miało być zajęcie budynków należących do Ośrodka i ich okupacja” (tamże). Temu społecznemu wzmożeniu towarzyszyły hasła wskazujące na głęboki egzystencjalny lęk, który odnaleźć można także w historiach zapisanych przez Czubalę.

Jednym z najciekawszych motywów zarejestrowanych przez badacza jest opowieść o namiętnej nocy spędzonej przez kogoś znajomego z piękną dziewczyną lub studentką, czasem też prostytutką, po której rano bohater odnajduje na lustrze napisane czerwoną szminką zdanie „Witaj w klubie AIDS”. Jak pisze autor, jest to bezpośrednie zapożyczenie z legend miejskich opowiadanych w kontekście AIDS na Zachodzie. Powołując się na ich obfitą dokumentację i rozbudowane analizy, Czubala wskazuje na ukryty w tej

legendzie strach przed zemstą kobiet za seksualną przemoc i gwałt. Ta analiza pozwala stwierdzić, że legendy o AIDS kanalizują różnorodne, wynikające ze społecznych napięć i nierówności, produkujące jednak realną przemoc lęki. Kiedy więc społeczność zaczyna sobie opowiadać o krążących po centrach handlowych „narkomanach", kłujących zakażoną strzykawką przypadkowych ludzi, o zakopanych w plażowym piasku niebezpiecznych igłach, o kinach i nocnych klubach, gdzie można zostać ukłutym lub uwiedzionym, opowiada *de facto* o tym, że w połowie 1989 roku nastąpiła radykalna zmiana i w produkowanej przez tę zmianę rzeczywistości granica między byciem sobą a byciem innym może zostać przekroczona w sposób niezauważalny, nieświadomy i brutalny. Każdy może obudzić się rano, przynależąc do klubu inności, odmienności, nienormalności. Patrząc z tej perspektywy, w napisie wykonanym szminką na lustrze można zobaczyć podwójny przekaz: groźby, ale i obietnicy, koszmaru i ukrytego marzenia. Swoją reprezentację w tym wyrazistym obrazie znajduje zarówno lęk przed innością, jak i pragnienie bycia włączonym we wspólnotę – choćby AIDS. W tej legendzie można także dostrzec ekscytację konsumpcją połączoną ze strachem przed zatraceniem się w kapitalistycznej obietnicy spełnienia. Jest tu w końcu zapatrzenie na Zachód – kluczowe dla nowego porządku i nowych horyzontów, a także nowych historii i legend, połączone z lękiem przed „zarażeniem" rozumianym jako akulturacja, pozbawienie własnego „ja".

W legendach miejskich i w diagnozowanej przez Czubalę panice wokół AIDS ujawnia się więc źródłowa dla złożonego charakteru kultury transformacji[1] relacja normalności z odmiennością. Zebrane przez autora wersje tych historii prezentowane w mediach na prawach faktów, tak jak przywoływane blokady, protesty i wyzwiska świadczą o realnym wykluczeniu i rzeczywistej przemocy wobec osób seropozytywnych. Tym samym gra z innością tocząca się w folklorze, w mediach i w sferze publicznej przerodziła się w społeczną

cenzurę. W ten sposób w polskiej narracji wokół AIDS uwidacznia się interesujący mnie i kluczowy dla kultury transformacji związek między innością a cenzurą, który jest głęboką przyczyną rozumienia odmienności, a zwłaszcza nienormatywności, pojawiającej się w przestrzeni mediów, kultury i sztuki, jako zawsze już ocenzurowana. Takie uwikłanie dyskursu inności proponuję prześledzić na przykładzie reprezentacji HIV/AIDS w polskiej sztuce wczesnych lat dziewięćdziesiątych.

Choć, jak wynika z przytoczonych rozpoznań Czubali, temat HIV i AIDS był obecny w przestrzeni medialnej i społecznej początku nowej epoki, już pod koniec 1990 roku intensywność cyrkulacji plotek i doniesień w mediach wyraźnie spada. Temat jednak nie znika, a stopniowo przesuwa się ku marginesom życia społecznego i politycznego uobecnianym w codzienności raczej poprzez zachodnią popkulturę niż żywe doświadczenie. Inaczej też niż na Zachodzie, AIDS długo nie będzie w Polsce ważnym tematem dla sztuki i artystów. Tym ciekawsze wydają się dwie studenckie wystawy, które w latach dziewięćdziesiątych zmierzyły się z tematem wirusa. Co ważne dla proponowanej tu perspektywy, pierwsza została zapomniana i w ten sposób wykluczona z historii sztuki, druga zaś została ocenzurowana i na stałe wpisała się w narrację o polskiej kulturze lat dziewięćdziesiątych.

5000 sztuk

W 1992 roku w warszawskiej galerii Appendix, mieszczącej się w budynku Akademii Sztuk Pięknych, Antoni Grabowski pokazał *5000 sztuk*. Możliwość przygotowania wystawy była nagrodą w Konkursie Młodych Polskich Artystów organizowanym przez przedstawicielstwo EWG i Pełnomocnika Rządu RP do spraw Integracji Europejskiej. Grabowski – rzeźbiarz – znalazł inspirację do swojego dzieła na długo przed wygraniem konkursu.

Spacerując po ulicy, zobaczył kilka młodych osób kopiących karton z napisem „Mam AIDS. Proszę o pomoc”. Śmiali się, ale jednocześnie wyraźnie bali się go dotknąć. Artysta zapamiętał własne uczucie głębokiego strachu. Wziął zmaltretowany karton w ręce za pomocą plastikowych toreb[2]: W recenzji dla „Chicago Tribune” Linnet Myers cytuje Grabowskiego:

> Był to pierwszy [znak] z jego kolekcji, która rozrosła się do tysięcy. „Moja pierwsza reakcja była najważniejsza dla wystawy” – powiedział. „W tym momencie zdecydowałem, że jeśli pomnożę ten znak, będę w stanie wpuścić ludzi, pozwolić im poczuć ten sam moment, w którym ja czułem… Chciałem stworzyć przestrzeń, do której każdy mógłby wejść i się bać. By mu zagrażała” (Myers, 1992, s. 59).

Ludzie siedzący na ulicach i proszący o pieniądze z tego rodzaju zrobionymi z kartonu znakami byli dość powszechnym widokiem w Warszawie wczesnego kapitalizmu[3]. Były to głównie osoby dotknięte bezdomnością i używające narkotyków, śpiące na dworcu kolejowym Warszawa Centralna. Czasami były naprawdę zarażone, ale nierzadko używały AIDS tylko jako terminu: w jakiś paradoksalny sposób modnego i strasznego zarazem. Grabowski zbierał kartony od używających ich do żebrania i jednocześnie tworzył z ludźmi relacje. „Grabowski wiedział, że strach, nawet jeśli go na początku poczuł, był absurdalny – nie było szans, by zaraził się AIDS od należącego do żebraka kartonu. Kiedy rozpoczął swoją wędrówkę ulicami miasta, jego strach osłabł, a następnie zniknął” (tamże). Artysta początkowo wyobrażał sobie wystawę w przejściu podziemnym pod Krakowskim Przedmieściem, łączącym ówcześnie Akademię Sztuk Pięknych i Uniwersytet Warszawski, gdzie spotykano ludzi proszących o pomoc. Powstrzymał go

jednak brak pieniędzy – nie był w stanie wynająć strażnika, który chroniłby wystawę chociażby przed ogniem. W tym czasie walki z Monarem i jego podopiecznymi wciąż trwały, a groźba podpalenia była bardzo realna. Ostatecznie Grabowski zebrał około tysiąca kartonów, ale potem wykonał ich jeszcze więcej, kopiując je techniką sitodruku. Gdy wygrał konkurs, był już w stanie wytapetować całą galerię, w tym podłogę i sufit, kartonami z błaganiem o pomoc i odwołaniem do AIDS. Instalacja musiała robić jeszcze większe wrażenie ze względu na podkreślany przez widzów i samego artystę intensywny i nieprzyjemny zapach kartonów, który wypełnił pomieszczenie. Na parapecie autor umieścił puszkę na pieniądze. Jak stwierdziła jedna z recenzentek: „Na parapecie stoi pudełko na pieniądze. Wrzucamy je, by odejść ze spokojnym sumieniem. Ta wystawa nie jest tylko o AIDS" (Jabłonowska, 1992).

Za autorką recenzji można powiedzieć, że praca Grabowskiego traktowała raczej o społecznym kryzysie cechującym okres transformacji niż o samej chorobie. Bezdomność, lęk przed śmiercią, relacje zniszczone przez uzależnienie, poczucie wykluczenia i wyobcowania wyrażają się w instalacji, która nie pokazywała jednak niczego konkretnego. Nachalnie obecne kartony raczej uobecniały ten stan, czyniąc go możliwym do odczucia wszystkimi zmysłami. Strach, z którym chciał skonfrontować swoich widzów Grabowski, ujawnił się wprost w trakcie otwarcia wystawy: artysta pamięta, że z powodu zapachu odczuwanego w kontekście śmiertelnej choroby polscy przedstawiciele krajów EWG zaproszeni na wernisaż bali się wejść do sali i woleli pozostać na zewnątrz.

Projekt Grabowskiego konfrontował widza z kryzysem. Rzeczywistość transformacji i epidemii zdawały się na siebie nachodzić w jego pracy. Zagłębiając się w dokumentację wystawy, można znaleźć broszurę, w której

znajduje się zdjęcie młodego człowieka z twarzą zakrytą kartonowym znakiem trzymanym w dłoniach. Jest to, zgodnie z tekstem broszury, Tadek. Grabowski niewiele o nim wiedział. „Ojciec Tadka nie żyje, jego matka jest alkoholiczką. «Wiem, że mieszkał w piwnicy i mieszkał na strychu opuszczonego domu. […] Kiedy jest przytomny, jest bardzo miłym facetem. Ale jest przez większość czasu nieprzytomny i nie ma sposobu, aby z nim porozmawiać" (Myers, 1992, s. 59). Grabowski jest zły, że Tadek nie robi nic, aby zmienić swój stan, nie podejmuje leczenia ani rehabilitacji. Ale jednocześnie w przestrzeń strachu, którą stworzył dla widzów, wprowadza tę nieudaną, nienormalną, niezadowalającą relację jako przebłysk niemożliwych jeszcze relacji społecznych, sposobów bycia razem, krótkich spotkań, towarzyszenia drugiej osobie w przeżywanym przez nią kryzysie bez żadnej sprawczości, możliwości, aby coś zmienić. W jego pracy ujawnia się nagła siła takiego gestu.

Choć wystawa miała w większości pozytywne recenzje, w tym tę najważniejszą i najobszerniejszą w „Chicago Tribune", co z punktu widzenia logiki okresu transformacji powinno ją czynić tym ważniejszą dla lokalnego świata sztuki, nie wpisała się ani w historię sztuk wizualnych, ani w historię emancypacji i nienormatywności, która w Polsce, tak jak na Zachodzie, w oczywisty sposób splata się z reprezentacjami epidemii HIV/AIDS. W tym jednak wypadku, inaczej niż w rekonstruowanych przez Pawła Leszkowicza wczesnych wystawach o AIDS z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych, nie doszło do „eksplozji aktywistycznej i empatycznej twórczości wobec epidemii" (Leszkowicz, 2021, s. 207), a raczej do wymazania *5000 sztuk* ze zbiorowej pamięci. Inność sformatowana nie jako określony zbiór tożsamości, ale jako niebezpieczna i płynna kondycja kruchości, podatności na zranienie przez chorobę, uzależnienie, biedę, głód i wykluczenie, uobecniona brakiem obecności, jedynie zmysłowym śladem

innego ciała, okazała się mało nośna dla organizowanej już wokół lęku i konfliktu z zarażonymi odmieńcami społecznej wyobraźni.

Ja i AIDS

Cztery lata później, w 1996 roku, w zaimprowizowanej w holu warszawskiego kina Stolica studenckiej galerii Czereja, otwarto wystawę *Ja i AIDS*. Kuratorami byli Artur Żmijewski i Grzegorz Kowalski, a swoje prace – oprócz tej dwójki – pokazali Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, Katarzyna Górna, Jacek Markiewicz i jeszcze siedmioro młodych artystów związanych z pracownią Kowalskiego, słynną „Kowalnią", na warszawskiej ASP. Wystawa była otwarta przez jeden dzień, po czym została zamknięta przez dyrektora kina Jarosława Karaczewskiego, który stwierdził, że zainstalowane w holu prace, eksploatujące nagość, nie nadają się dla młodej publiczności odwiedzającej kino w ciągu dnia. Ochrona dzieci i młodzieży, którą obcowanie ze sztuką współczesną miałoby narażać na niebezpieczeństwo, jest jednym z najczęściej powracających wątków w książce Jakuba Dąbrowskiego *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku* i właśnie przede wszystkim to wytłumaczenie dyrektora Stolicy pozwoliło zakwalifikować zamknięcie wystawy jako akt cenzury, a tym samym wpisać ją w historię polskiej kultury. Jak referuje Dąbrowski:

> Dyrektor zarzucał wystawiającym, że nie poinformowali go o charakterze pokazu i nie przygotowali odpowiednich informacji dla publiczności. Grzegorz Kowalski podkreśla jednak, że dyrektor znał koncepcję wystawy, a głównym problemem stały się protesty personelu technicznego zbulwersowanego werystycznym rzeźbiarskim aktem *Dawid* (1994) autorstwa Krzysztofa Malca.

> Żmijewski określił likwidację wystawy jako „oddolną inicjatywę cenzorską”. Ekspozycja *Ja i AIDS* została przeniesiona do galerii Jacka Markiewicza a.r.t. w Płocku, a potem była prezentowana w Wieży Ciśnień w Bydgoszczy i gdańskiej galerii Wyspa (2014, s. 190).

Jak podkreśla autor, nigdzie więcej wystawa nie wzbudziła kontrowersji. Można wręcz powiedzieć, że jako już-ocenzurowana wpisała się w nabierający właśnie kształtu model polityczności sztuki i bez problemu weszła w artystyczny obieg. Wskazuje na to Dorota Sajewska w książce *Pod okupacją mediów*, gdzie pisząc o polskim teatrze politycznym, porównuje jego oddziaływanie ze sztuką krytyczną lat dziewięćdziesiątych, do kanonu której *Ja i AIDS* zostanie włączone z perspektywy XXI wieku:

> Dość blado i niewinnie wypadają wszelkie „narodowe dyskusje” wokół *Shopping and Fucking* Pawła Łysaka (1999), *Oczyszczonych* Krzysztofa Warlikowskiego (2001) czy *Psychosis 4:48* [sic!] (2002), kiedy przywoła się reakcje i debaty, jakie towarzyszyły wystawieniu *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry (1993), zbiorowej wystawie w CSW *Antyciała* (1995), w której udział wzięli m.in. Althamer, Libera, Kozyra, Rumas, Żebrowska, czy wreszcie kiedy przypomni się znamienną ingerencję w 1996 r. – zamknięcie wystawy przygotowanej przez Kowalskiego, Kozyrę i Żmijewskiego *Ja i AIDS* (2012, s. 62).

To właśnie z perspektywy cenzury *Ja i AIDS* może zostać wskazane jako politycznie znaczące. Luiza Kempińska zwraca jednak uwagę, że decyzja

dyrektora wynikała ze strachu, który był głównym tematem wystawy; potwierdzała więc niejako skuteczność artystycznego i kuratorskiego zamysłu (2021, s. 254). Artyści odnosili się do AIDS nie jako do choroby, a raczej kondycji społecznej tych, którzy nie są chorzy i boją się zarażenia. W ulotce towarzyszącej wystawie Malina Weiss – pseudonim Artura Żmijewskiego – pisała:

> *Ja i AIDS* jest odpowiedzią wystawiających Autorów na istnienie Zespołu Nabytego Braku Odporności. Na tyle ich stać i nie spodziewajcie się więcej. Mieli do czynienia z założonym tematem, a nie z doświadczeniem choroby. Prawdopodobnie żaden z nich nie jest zakażony. […] Temat sformułowano tak, że zakłada on dystans Ja od AIDS […] Wystawa jest formą upublicznienia własnego tchórzostwa, przyznaniem się do lęku i pokazaniem jego przyczyny: wirusa i kontaktu z drugim człowiekiem. Strach dyktuje działania, strach nieforemny – nieporadny dygot, a więc nawykli do obłaskawiania zjawisk i nadawania im formy – artyści FORMUJĄ WŁASNY STRACH, nadając mu atrakcyjny wizualnie kształt (1996).

Wystawę w kinie Stolica zdążył zobaczyć Andrzej Przywara, który napisał recenzję dla „Rzeczpospolitej". O rzeźbie Krzysztofa Malca przedstawiającej męski akt pisał jako o „przesadnie wyeksponowanym pięknie" (1996 nr 11), wtórując Żmijewskiemu, który przekonywał, że jest to „monstrancja męskiego ciała stworzona do adoracji" (Weiss, 1996), uniemożliwiająca myślenie o abstynencji seksualnej jako wiarygodnej odpowiedzi na kryzys AIDS. Według relacji Przywary następnie wzrok widza przykuwała rzeźba Pawła Althamera *Adam i Ewa*: dwa manekiny wykonane z drucianej siatki, jakiej używa się do stawiania ogrodzeń, mężczyzna i kobieta. On, w białych

majtkach i ciemnych okularach, stoi w betonowej donicy z kwiatem. Na jego nadgarstku tyka zegarek. Ona, w białej bieliźnie i w blond peruce, leży na łóżku polowym. Pod nią stoi małe tranzystorowe radio. Jest włączone i wydaje dźwięki. Wyglądają jak „ludzie-klatki" (1996, nr 11) skazani na wegetację, albo jak resztki ludzkich ciał po wybuchu bomby lub innej katastrofie – majaczący zarys ludzkiej sylwetki oprawiony przedmiotami – znaki nowej kapitalistycznej rzeczywistości, podróbki luksusu i komfortu. W zbudowanym z czarnej materii przez Jacka Markiewicza namiocie strach czaił się niemal dosłownie. Wchodzący w panującą we wnętrzu namiotu całkowitą ciemność widz narażał się na spotkanie z innym, z Markiewiczem, który w tej przestrzeni czekał nago i otwarty na każdą formę interakcji. Jego niewidzialność, ciepło i świadomość obecności drugiego ciała w tej ograniczonej przestrzeni stawały się dokuczliwe i trudne. Monika Osiecka-Leczew przygotowała trzy blaszane pojemniki przymocowane do ściany na różnych wysokościach. Można w nich było zanurzyć dłoń, jednak, jak pisze Przywara – w jednym z trzech przypadków „nie bez konsekwencji" (tamże). Artur Żmijewski pokazał film wideo, który potem funkcjonował pod tytułem *Ja i AIDS*[4]. W filmie widoczne są dwie postaci, które zderzają się ze sobą jak samochody podczas crash testów. Ich ruch pokazywany jest w zwolnionym tempie, często w dużym zbliżeniu. Nagie ciała gwałtownie łączą się i odbijają od siebie, deformują się w tym ruchu, odkształcają w nieuchwytny dla normalnego spojrzenia sposób. Obserwujemy dwie konfiguracje: dwóch mężczyzn i mężczyznę z kobietą. Nie ma jednak w żadnym z tych spotkań intymności, bliskości, a nawet erotycznego napięcia. Raczej niemożliwość spotkania, brak relacji, ciało, które staje się źródłem zagrożenia, a nie rozkoszy, którego nagość jest raczej brutalna niż piękna. Jak pisze Przywara: „obraz przypomina symulację wypadków samochodowych służących do skonstruowania bezpiecznego, zdrowego modelu pojazdu" (1996) czy też

pojazdu, który świetnie się sprzeda jako zdrowy i bezpieczny. Na wystawie była też praca Katarzyny Kozyry – fotograficzny tryptyk zatytułowany *Krzysztof Czerwiński* i przedstawiający pobitego i zdeformowanego widoczną na skórze (choć z historii powstania tej pracy wiadomo, że niekoniecznie było to AIDS[5]) chorobą mężczyznę leżącego nago, którego obraz został wpisany w biało-czerwone barwy polskiej flagi. Tylko jedna praca pokazywana na wystawie była związana z rzeczywistym doświadczeniem HIV/AIDS. Był to fotograficzny tryptyk Katarzyny Górnej zatytułowany *Nosiciele*. Artystka zrobiła zdjęcia osobom seropozytywnym, które poznała na Dworcu Centralnym w Warszawie. Ich akty przerobiła, dodając do nich ptasie maski – znak kojarzący się z epidemią. „Chciałam stworzyć trójcę z maskami ptaków, które w średniowieczu lekarze nosili w czasie epidemii dżumy. Nie wyszły mi te maski" – opowiada artystka w niepublikowanej rozmowie z Szymonem Adamczakiem i Luizą Kempińską:

> HIV to było w Polsce ogromne tabu. Zachowałam negatywy z tego czasu. Nie jestem jednak w stanie zidentyfikować tych osób, a co dopiero uzyskać zgodę na użycie ich wizerunku, patrząc na to z dzisiejszej perspektywy. Trójca to pierwsza wersja tej pracy. W drugiej, przygotowanej na pokaz wystawy *Ja i AIDS* w Bydgoszczy, zdecydowałam się złożyć z kawałków ciał zupełnie inne, wymieszane ze sobą figury. Myślę, że miało to wydźwięk queerowy, choć wtedy tego słowa się jeszcze nie używało.

Pozostałe prace przygotowali Edyta Daczka, Andrzej Karaś, Grzegorz Kowalski, Ryszard Lech, Małgorzata Minchberg i Jędrzej Niestrój. Wszystkie dzieła sztuki odważnie wykorzystywały ciało jako medium artystyczne. Mówiąc o chorobie i strachu przed zarazą, jednocześnie ustawiały cielesność

jako scenę dla tego na wskroś współczesnego dramatu, który w katolickim społeczeństwie polskim mógł być postrzegany jako obsceniczny i prowokatorski.

To, co jednak kluczowe z prezentowanej tu perspektywy, to wspomniane przez Katarzynę Górną „queerowe tony" pobrzmiewające w męskich aktach, nienormatywnych ciałach i konstelacjach, w dusznej atmosferze ciemnego namiotu[6]. Choć relacja między dopiero co wyłaniającym się dyskursem tożsamości i tematem AIDS nie jest jeszcze jasno sformułowana, w stworzonej przez studentów Kowalni wystawie związek ten wyłania się o wiele wyraźniej, niż w *5000 sztuk* Grabowskiego. Tym samym gest cenzury spełnia paradoksalną funkcję odsłonięcia czy też przypieczętowania tej relacji, nie tylko zabraniając prezentacji nienormatywności w miejscu przeznaczonym „dla młodzieży", ale zarazem legitymizując prace o AIDS jako wchodzące w pole nienormatywności, nadając im „queerowe tony". Tym samym waga tej wystawy, jej stała obecność w pamięci i dyskursie historii sztuki świadczy o procesie zespajania tego, co inne, z tym co ocenzurowane i legitymizowania politycznej siły oddziaływania inności właśnie poprzez akt cenzury. Inność nieocenzurowana wydaje się niepolityczna i podlega zapomnieniu – jak w wypadku wystawy Antoniego Grabowskiego.

Odmieńcy

Zależność między innością i nienormatywnością a cenzurą interesująco oświetlają rozważania Przemysława Czaplińskiego zawarte w książce *Polska do wymiany*. Mierząc się z rodzimymi narracjami późnej nowoczesności, autor stwierdza, że to „doświadczenie Solidarności jest centralnym wątkiem największej zbiorowej narracji emancypacyjnej w powojennych dziejach Polski" (2009, s. 181). Tym samym w centrum jego rozważań zainstalowana

zostaje wspólnota. Opisując transformację między innymi jako proces przemian w dotyczących Solidarności narracjach, Czapliński wskazuje na rozpad „wspólnoty wyobrażonej” i narodziny wspólnotowej wyobraźni, przynoszące nadzieję na gruntowną przebudowę narracji i dynamiczne przedefiniowanie ponowoczesnego „my”. Pisze o procesie desolidaryzacji, w którym uproszczony dla celów walki podział na władzę i „resztę”, zastępujący myślenie polityczne w latach osiemdziesiątych, po 1989 musi ustąpić „gwałtownie różnicującej się zbiorowości” (tamże, s. 183). Kolejne fazy tego procesu ukazane zostają jako dialektyka wytwarzania i burzenia zarówno z pozycji ideologicznych, jak i krytycznych mitu Solidarności jako wspólnoty otwartej, troszczącej się, równościowej. Stawką tych zmian, ale także kluczowym elementem umożliwiającym wszelką wspólnotową narrację, Czapliński czyni właśnie Innego, a właściwie zgodnie z przyjętym przez autora słownikiem, Odmieńca[7].

„[…] tutaj trzy rzeczy mogą człowieka doszczętnie zniszczyć, raz na zawsze: opinia, że ubek, Żyd, pedał” – pisze cytowany przez Czaplińskiego Janusz Anderman w powieści zatytułowanej *Cały czas* z 2006 roku (zob. tamże, s. 278). Jednak, jak wskazuje autor, zawarte w tym zdaniu poczucie, że wciąż, „cały czas”, w polskim życiu zbiorowym odtwarza się symetryczny układ zaślepionej ksenofobii i oświeconej życzliwości, wspólnoty opartej na wykluczeniu i wykluczonych Innych, nie pozwala zobaczyć istotnych dla późnej nowoczesności procesów i scenariuszy. Cofając się do lat osiemdziesiątych, Czapliński stwierdza, że stan wojenny ugruntował podział na władzę kumulującą całe zło i „nienormalność” rzeczywistości oraz „nas” – ludzi „normalnych, swojskich, polskich, gospodarnych, europejskich, wyzbytych przemocy i moralnych” (tamże, s. 285). Taki podział utrwalający poczucie, że tożsamość zbiorowa jest oczywista i transparentna, sprawił, jak stwierdza Czapliński, że „polska komunikacja społeczna znalazła się w stanie

kryzysu” (tamże), w którym wszyscy mówią to samo, więc już nie są w stanie słuchać się nawzajem. To męczące ujednolicenie może przerwać tylko Inny i tak w polskich narracjach od połowy lat osiemdziesiątych pojawiają się „Żyd”, „pedał”, „ubek” ale i „Ponowocześnik”, którego przykładem jest „bogaty dzikus”, „Murzyn” z powieści Marka Nowakowskiego *Raport o stanie wojennym*, oraz Kobieta. W *Polsce do wymiany* Czapliński śledzi jak „Nasi Odmieńcy” w literaturze lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych przemieszczają się z pozycji innych, nie tyle uznanych za część polskiej wspólnoty, ile poddanych swoistej absorpcji znoszącej znaczenie różnicy, wytwarzającej obojętność raczej niż sprzyjające emancypacji zainteresowanie, na pozycję wykluczonych Obcych (i dopiero z tego miejsca wracają do ponowoczesnych, rozproszonych narracji jako niosący emancypacyjny potencjał Inni). Kiedy zbiorowość rozpoznaje swoją inność wobec zachodniego świata, do którego jednak nie przynależy, wtedy wypycha z pozycji inności Odmieńców, czyniąc ich odpowiedzialnymi za odczuwaną nienormalność. W połowie lat dziewięćdziesiątych „Żyd”, „pedał”, „ubek”, „Murzyn” i „baba” stają się źródłem permanentnego zagrożenia dla wspólnoty. Od tej pory w momentach kryzysu tożsamości, w momentach, gdy frustracja indukowanymi przez kapitalizm nierównościami społecznymi narasta, gdy nienormalność zaczyna dominować nad pożądaną, propagowaną przez reklamy, towary i media normalnością, wrogość wobec Odmieńców narasta, a dotyczące ich narracje stają się coraz bardziej schematyczne i agresywne. Jednocześnie jednak to odmienność staje się motorem nowych narracji: w sztuce, literaturze, teatrze pojawia się „pod postacią brudnej cielesności, nienaturalnej płci, zmieszanego pochodzenia i przynależności do historii” (tamże, s. 368), ustanawiając nowe więzi wspólnotowe i nową polityczność.

W tej samej książce Czapliński – i w analogicznym horyzoncie historycznym –

opisuje grę między cenzurą a kanonem, także ustanawiającą nowe modele politycznego zaangażowania sztuki. Analizując spór lustracyjny najpierw wokół przyznanej 1996 roku Wisławie Szymborskiej Nagrody Nobla, a potem pogrzebu Czesława Miłosza na Skałce w 2004, Czapliński zestawia dwie tendencje w rozumieniu roli kanonu, a co za tym idzie form uczestnictwa w życiu zbiorowym, które wykształciły się w Polsce po 1989 roku. Jedną nazywa modernistyczną i nastawioną na pluralizm, rozproszenie kanonu, wejście w globalną ponowoczesność; druga – tradycjonalistyczna – dąży do reaktywacji fundamentów życia wspólnotowego i propaguje XIX-wieczne rozumienie tożsamości narodowej wraz z ustanawiającą je kulturą. Cenzura staje się narzędziem w sporze tych dwóch tendencji. Oskarżanie o wprowadzanie cenzury jest bowiem zawsze wskazaniem na anachronizm i nienowoczesność, swoistym wykluczeniem tych, którzy nie chcą uznać i dopuścić do istnienia wybranych treści i estetyk w polu współczesnej kultury. Ci z kolei, którzy odczytują te treści jako niepolskie, wrogie i zagrażające dzieciom, a jednocześnie czują się niewysłuchani, w cenzorskim zakazie upatrują gest sprawczości i siły. Jednak istotą tego sporu – jak wskazuje badacz – jest porażka, jaką wobec aktów cenzury i ataków ze strony tradycjonalistów ponosi idea, że da się pożegnać z kanonem i nie ustanawiać żadnej hierarchii dzieł sztuki, że da się funkcjonować w rozproszeniu, wobec wielu indywidualnie konstruowanych i dynamicznie zmiennych kanonów. Okazało się bowiem, że wobec ataku na Szymborską i Miłosza jedyną strategią było ponowne powołanie instytucji kanonu, a więc uczestnictwa w społeczeństwie opartego na realizacji narzuconych i politycznie motywowanych wzorców.

W ujęciu Czaplińskiego cenzura plasuje się zatem jako narzędzie ustalania relacji między sztuką a polityką, która po upadku komunizmu musi zostać na nowo wypracowana. Za Jakubem Dąbrowskim można dopowiedzieć, że

obrona przed cenzurą i interwencją polityki w przestrzeń sztuki przybiera postać konstruowania niepodważalnego kanonu, ale także legitymizującego ten kanon rynku i tak zwanego świata sztuki – grupy ekspertów lepiej orientujących się w tym, czym sztuka współczesna jest i powinna być[8]. Z drugiej strony akty cenzury, próby zaingerowania w to, co pojawia się w nowo ustanawianej przestrzeni publicznej, wyrażają zarówno polityczny interes cenzorów korzystających z poczucia wykluczenia osób, które sztuka współczesna oskarża lub pomija (na przykład ustanawiając zbyt wysoki komunikacyjny próg wejścia), jak i potwierdzają polityczną sprawczość sztuki. Jeśli coś zostaje ocenzurowane, staje się częścią progresywnego kanonu i politycznie zaangażowanym dziełem sztuki. Jak pokazuje przykład wystawy *Ja i AIDS*, to właśnie cenzura staje się osią myślenia o tym, co progresywne i konserwatywne, zaangażowane i tradycyjne, radykalne i klasyczne. Skoro jednak, jak wskazuje Czapliński, pole polityczności w polskiej kulturze jest także źródłowo powiązane z odmiennością, jako warunkiem wypowiadalności, wydaje się, że nieuchronnie cenzura staje się także narzędziem negocjowania granicy między tym, co nienormatywne i normalne, sprawiając, że Odmieńcy w ponowoczesność wkraczają nie tylko „pod postacią brudnej cielesności, nienaturalnej płci, zmieszanego pochodzenia i przynależności do historii" (Czapliński, s. 368), ale jako zawsze już ocenzurowani i z tej pozycji dopiero sprawczy. W tym układzie emancypacja nie jest drogą ku rozproszeniu, różnorodności i płynności, ale ku stałej reorganizacji pola polityczności za pomocą i wobec cenzury. Odmienność zaczyna legitymizować się statusem ocenzurowanej i niedopuszczonej do kanonu, jednocześnie kanonizując własne języki, estetyki i historie. Paradoksalność tej pozycji, jej klaustrofobiczny i patologiczny charakter, można odczytać jako symptom głębokiego kryzysu związanego z transformacją, który w nieoczywisty, ale uderzający sposób ubiera się w

metaforę AIDS.

Strefa przejścia

Widać to szczególnie wyraźnie we współczesnych artystycznych powrotach do tematu HIV/AIDS w Polsce. Na przykład w wystawie Karola Radziszewskiego *Potęga sekretów* pokazywanej w Zamku Ujazdowskim w 2019 roku towarzyszył plakat z fragmentem pracy *AIDS* (z serii *Kisieland*). Jest to zwielokrotnione słowo AIDS zapisane literkami z naklejkowego alfabetu z Kaczorem Donaldem. Napięcie między dziecięcymi, zabawnymi, ale także kojarzącymi się z wczesnym kapitalizmem i obietnicą konsumpcji literami a słowem niosącym ciężar choroby, śmierci, polityki i historii sztuki jest uderzające i prowokujące. W pracy tej Radziszewski wykorzystał pierwotny gest Ryszarda Kisiela, założyciela słynnego gdańskiego gejowskiego pisma „Filo”[9], który właśnie taką wyklejankę opublikował w numerze trzecim z 1986 roku. Napis w pracy Radziszewskiego, zwielokrotniony na wzór słynnej trawestacji *Love* Roberta Indiany przez General Idea, staje się niejako queerową formułą doświadczenia transformacji, co potwierdzał układ samej wystawy. Chodzi tu zwłaszcza o prace zatytułowane *1989* i *Barbie*. Pierwsza to wykonane specjalnie na wystawę obrazy na ścianach galerii: wróżki przerysowane ze szkolnych zeszytów artysty. Jak można przeczytać w ulotce, na przełomie 1989 i 1990 roku artysta miał dziewięć lat i „był nie w pełni świadomym świadkiem procesów transformacyjnych w Polsce. Z jednej strony upadek socjalizmu, rodzący się kapitalizm, gwałtowny rozwój kultury konsumpcyjnej – z drugiej uprowadzone królewny, dobre wróżki i seksowne kusicielki” (Radziszewski, 2019, s. 8). Na kolejnej ścianie tym „transformacyjnym obrazom”, wyznaczającym zmieniającą się epokę i wykluwającą się queerową

tożsamość, towarzyszył cykl zdjęć *Barbie* również z 1989 roku (ulepszony i profesjonalnie wydrukowany w 2019 roku) przedstawiający chłopięce zabawy z plastikowymi lalkami. W tle wyłania się rzeczywistość lat dziewięćdziesiątych – w postaci zasłony, lampy czy biurka – sprawiając, że patrzenie na nią jest zmysłowym doświadczeniem dla wszystkich, którzy przeżyli ten okres. Staje się jasne, że te dziecięce wspomnienia punktu zwrotnego polskiej historii są również częścią queerowej tożsamości inscenizowanej przez wystawę. AIDS – słuchanie o nim w telewizji, uczenie się o nim z zachodniej popkultury, plotkowanie o nim, niezrozumienie, co to naprawdę znaczy, a także bycie „nie w pełni świadomym świadkiem" przemian zachodzących na własnych oczach – jest częścią wschodnioeuropejskiego doświadczenia. Co ważne z budowanej tu perspektywy, wystawa Radziszewskiego, celebrująca inność, queerowość i nienormatywność, była opatrzona przez instytucję informacją o tym, że treści prezentowane w jej ramach przeznaczone są wyłącznie dla widzów pełnoletnich. Lęk o dzieci i młodzież stał się tutaj zarówno echem, jak i zapowiedzią kolejnej fali cenzorskich gestów wobec współczesnej polskiej sztuki, ponownie spajając odmienność z cenzurą.

W sztuce Radziszewskiego brak świadomości, swoista ślepota na zachodzące wokół zmiany, zostały przepracowane przez dziecięcy świat fantazji dający dostęp do indywidualnej transformacji. Za Borisem Budenem można jednak wskazać, że „ślepe" doświadczenie, zapisane przez Radziszewskiego w metaforze AIDS, jest *de facto* źródłem społecznej traumy i głębokiego lęku. W książce *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu* badacz pokazuje, jak fundamentalne dla zrozumienia postkomunistycznej[10] rzeczywistości znaczenie ma przemoc wobec inności. Uzasadniając konieczność opowiadania historii postkomunizmu od końca, Buden pisze:

> W ten sposób oszczędzimy sobie kilku iluzji, choćby tej, jakoby postkomunizm stanowił historyczną fazę przejściową, która zaczyna się w określonym momencie, a w innym kończy, wypełniając tym samym swój sens. Jest dokładnie przeciwnie: koniec, od którego zaczyna się nasza historia, znajduje się tam, gdzie utraciła ona jakikolwiek sens i odeszła w niebyt (Buden, 2012, s. 9).

Sceną pierwotną postkomunizmu – jego końcem i początkiem zarazem – staje się tym samym w opowieści autora wydarzenie z 1993 roku, kiedy serbska grupa paramilitarna zatrzymała na stacji Štrpci pociąg z Belgradu do Baru. Po przeszukaniu wagonów zmusiła dwudziestu pasażerów, mężczyzn, do opuszczenia pociągu. Osiemnastu z nich było muzułmanami, jeden był Chorwatem, wiek i nazwisko ostatniego mężczyzny do dziś są nieznane. Jak pisze Buden: „wiadomo tylko, że był «czarny»" (tamże). O ile wiadomo, że zabranych z pociągu ludzi spotkały tortury i okrutna śmierć (choć sprawcy nie zostali do dziś ukarani), o tyle losy „czarnego" pozostają nieznane. „Dlaczego nic nie wiemy? – pyta Buden. – Ponieważ nikt nie pytał o los tego człowieka, nawet sędzia śledczy. Jak gdyby nikomu go nie brakowało" (tamże, s. 10). Według Budena ten zwielokrotniony przez zapomnienie gest przemocy zapowiada dzisiejszy kryzys migracyjny, kolejne dzielące świat mury, których, jak się okazuje jedynie pozorne, zburzenie miało być początkiem transformacji. Postkomunizm postrzega jako zapadającą nad światem czarną noc, a nie słoneczny ranek odnowy. Granice wykluczenia i przemocy nie znikają – zostają jedynie przesunięte i wzmocnione. Logika transformacji – zrywająca z przeszłością, a wyrywająca się ku koniecznie kapitalistycznej przyszłości – nie pozwala na zachowanie struktur społecznych i wprowadza nas w epokę postspołeczną. Odnosząc się do postfundamentalnej teorii społecznej, stwierdza, że żadne społeczeństwo nie

ma prawdziwych fundamentów, ale historycznie zmieniające się obrazy takich podstaw. Tak zwane „puste znaczące”, w postaci narodu, wolności, rewolucji lub zwykłego porządku odgrywają kluczową rolę w budowaniu społeczeństwa i jego polityce. Jak stwierdza Buden:

> Wciąż będą podejmowane próby ufundowania na czymś społeczeństwa, które z góry skazane są na porażkę. Właśnie te próby tworzą fundament społeczeństwa, jakkolwiek zawsze się nam on wymyka i nigdy nie zostanie ustanowiony ostatecznie – społeczeństwa nie da się uzasadnić całkowicie i raz na zawsze. […] To, którą z tych figur [politycznych, kulturowych, ideologicznych] hipostazuje się jako podstawę społeczeństwa w konkretnej sytuacji historycznej, zależy tylko i wyłącznie od efektu realnych starć politycznych, a więc od ustanowionej w wyniku tych starć hegemonii (tamże, s. 69).

Po upadku komunizmu trzeba ustanowić nowe fundamenty i w większości przypadków nie są to, wbrew nadziejom zachodnich obserwatorów, wartości liberalne i kapitalistyczne, ale nacjonalizm i religia. Autor komentuje, że „nie wzbudziło ono [rozczarowanie] jednak żadnych wątpliwości na temat historycznej misji i ideologicznej przewagi liberalno-demokratycznego kapitalizmu. Przeciwnie, wzmocniło tylko jego roszczenia do władzy” (tamże, s. 70). Spowodowało to ciągłą potrzebę korekty w demokratycznym porządku „nowej” Europy.

Zanim jednak nowe fundamenty pojawiły się w świadomości społecznej i politycznej Wschodu, koniec komunizmu otworzył otchłań, a społeczeństwo „zwisa nad przepaścią” (tamże, s. 71). Ten moment jest dla Budena

definiowany nie przez politykę (zbiór zasad, instytucji, partie polityczne), ale przez „polityczność” – doświadczenie zakwestionowania własnych fundamentów społecznych. Przełom lat 1989 i 1990 otworzył przepaść skutkującą „historycznym kryzysem fundamentów społeczeństwa” (tamże, s. 72), pozwalając „polityczności” wlać się w sferę polityki i naznaczając ten historyczny zwrot jako początek epoki „kondycji postfundacyjnej”, w której poszukiwanie wspólnej podstawy społecznej jest jednocześnie konieczne i daremne. To jest prawdziwe znaczenie przejścia, które opisuje moment między obaleniem starego fundamentu a budową nowego. Jest to również moment „polityczności”, który jest przeżywany jako utrata społeczeństwa. Buden pokazuje dalej, jak ta sytuacja, jak ten specyficzny moment historyczny tworzy podmiot nazwany za Paolo Virno „będącym-nie-w-swoim-domu”, który stracił wsparcie społeczeństwa, będąc również daleko od „substancjalnej wspólnoty”, która zasadza się na powtarzających się nawykach i zwyczajach. W rezultacie niesamowity stan „bycia-nie-w-swoim-domu”, jest również doświadczeniem egzystencjalnego lęku, ponieważ

> […] wspólnota sama jest odpowiedzią na uczucie, w którym przejawia się strach przed konkretnym zagrożeniem, jak bezrobocie, zubożenie na starość, choroba czy po prostu niepewna przyszłość dzieci. To strach, którego doświadcza się w ramach wspólnoty, to znaczy w ramach ustanowionych, stabilnych i znanych form życia oraz stosunków społecznych […]. Ale na zewnątrz, poza wspólnotą, strach ten traci swoje konkretne i ściśle określone przyczyny, staje się wszechobecny, nieprzewidywalny i stały. Krótko mówiąc: poza wspólnotą strach staje się trwogą (tamże, s. 76).

Twierdzę, że to uczucie trwogi opisane przez Budena jako spowodowane

brakiem wspólnoty, na której można polegać, pojawia się w miejskich legendach z 1989 roku oraz w opisanych tu artystycznych interpretacjach epidemii HIV/AIDS z lat dziewięćdziesiątych. Przeziera także przez fantazyjny świat wróżek i lalek, kiedy stają się sposobem na oddanie nieświadomości zachodzących wokół zmian, a dziecięce litery z Kaczorem Donaldem układają się w napis AIDS w pracy Radziszewskiego. Polityczność, o której pisze Buden, objawia się w napięciu między innością a obcością opisywanym przez Czaplińskiego, a także określa nowe miejsce sztuki w społeczeństwie. Z tej perspektywy akty cenzury stają się niejako permanentną rekonstrukcją pierwotnej przemocy fundującej według Budena porządek postkomunistyczny i zarazem go unicestwiającej.

Czy jednak sposobem na emancypację i wyjście z pętli powtórzeń gestów przemocy jest identyfikowanie inności jako ocenzurowanej? Czy jej definiowanie jako tego, co podatne na przemoc i zakaz, kanonizowanie i przypisywanie większej politycznej sprawczości temu, co przemocowo uciszone lub zasłonięte, nie jest przesłanianiem przemocy i nie owocuje *de facto* jej powtórzeniem, które ufundowało według Budena postkomunizm? Może w zapomnianych, pominiętych, porzuconych strategiach odsłaniania i osłaniania kruchej kondycji odmienności, jak w nieudanej relacji Antoniego Grabowskiego z Tadkiem, jak w nieudanych ptasich maskach Katarzyny Górnej i anonimowych już dzisiaj postaciach utrwalonych przez nią na negatywach, kryje się możliwość ustanowienia inności poza cenzurą, przemocą, lękiem i konfliktem wyznaczającymi w (post)transformacyjnej kulturze jej granice.

Tekst powstał na podstawie badań prowadzonych w ramach projektu „Epidemie i wspólnoty w krytycznych teoriach, artystycznych praktykach i

spekulatywnych fabulacjach ostatnich dekad” (2020/39/B/HS2/00755) finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

Wzór cytowania:

Sosnowska, Dorota, *Witaj w klubie AIDS. Cenzura i kanon wobec nienormatywności na przykładzie wystaw „5000 sztuk” i „Ja i AIDS”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, DOI: 10.34762/fe28-pt50.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
DOI: 10.34762/fe28-pt50

Autor/ka

Dorota Sosnowska (de.sosnowska@uw.edu.pl) – adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej (Zakład Teatru i Widowisk) UW. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Kierowniczka projektu badawczego „Odmieńcy. Performanse inności w polskiej kulturze transformacji” a także wykonawczyni w projekcie „Epidemie i wspólnoty w krytycznych teoriach, artystycznych praktykach i spekulatywnych fabulacjach ostatnich dekad”. Jest redaktorką pisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, www.pismowidok.org. ORCID: 0000-0002-6073-460X.

Przypisy

1. Pojęcia „kultura transformacji” używam za Michaelem D. Kennedym i jego książką *Cultural Formations of Postcommunism. Emancipation, Transition, Nation, and War* z 2002 roku. Autor pisze o „kulturze transformacji” (*transition culture*) jako kulturowej formacji wywołanej wydarzeniami 1989 roku, upadkiem komunizmu i wprowadzeniem liberalizmu oraz kapitalizmu w krajach Europy Wschodniej. W podobnym duchu pojęcia transformacja używa Magda Szcześniak, 2016, s. 14-23.
2. Wszystkie wspomnienia Antoniego Grabowskiego, jeśli nie zaznaczone inaczej, na podstawie mojego wywiadu z artystą przeprowadzonego 2 marca 2021 roku.
3. Jak w książce *Kto w Polsce ma HIV? Epidemia i jej mistyfikacje* wskazuje Jakub Janiszewski, za źródło kanonicznych obrazów osób seropozytywnych obecnych w polskim

imaginarium AIDS można jednak uznać nie tyle opisane przez Grabowskiego doświadczenie, ile amerykański program telewizji PBS „AIDS Quaterly" z jesieni 1990 roku, w którym widzowie mogli zapoznać się z sytuacją w Polsce – z perspektywy Ameryki. Zob. Janiszewski, 2013, s. 17/128.
4. Warto wspomnieć, że jeszcze do niedawna film ten był dostępny na platformie Ninateka, jednak – czy w geście ponownej cenzury? – został usunięty.
5. Zob. Katarzyna Kozyra, *Krzysztof Czerwiński*, http://katarzynakozyra.pl/projekty/krzysztof-czerwinski/ [dostęp: 6 X 2022].
6. W rozmowie z Arturem Żmijewskim z 2000 roku opublikowanej w tomie *Drżące ciała*, Markiewicz opowiada: „To było moje zbliżenie się do ludzi. Spotkanie się z nimi w zupełnie inny, bardziej intymny sposób. Miałem też przykre zdarzenie as wystawy w Płocku byłem obmacywany przez jedną osobę dość poważnie, że tak powiem. Myślałem, że jest to dziewczyna i przeszły mnie ciarki, kiedy się zorientowałem, że to był ktoś zupełnie inny. Wiem, że ten ktoś jest homoseksualistą chorym na AIDS" (Żmijewski, 2008, s. 282) Cytat ten wskazuje na daleki od emancypacyjnego, ale uwikłany w nierozpoznaną jeszcze queerowość charakter wystawy.
7. Co istotne, autor świadomie odrzuca w swoich rozważaniach użycie kategorii „queer", tłumacząc w przypisie: „W swoich rozważaniach terminu «odmieniec» używam w znaczeniu szerszym niż przyjęto w tradycji anglo-amerykańskiej, gdzie «queer» jest kojarzony wyłącznie z odmieńcem płciowym (a nawet jeszcze wężej [sic!] – z homoseksualistą)" (tamże, s. 276) Teza o zawężającym znaczenia odmienności charakterze kategorii „queer" jest dyskusyjna i wydaje się rzucać ciekawe światło na pozycję autora, z której zresztą jest on w stanie w poczet odmieńców wpisać także taką grupę społeczną jak kobiety.
8. Zob. Dąbrowski, 2014, s. 138, gdzie autor cytuje Andę Rottenberg: „W świetle dotychczasowych strategii stosowanych przez środowisko artystyczne manewr wykonany w Norblinie nabiera cech symbolicznych: wpisuje sztukę w nową rzeczywistość polityczną czasów «rozsądnych kompromisów» i «trzeźwych wyborów». Pozwala także przy okazji trochę pohandlować. W końcu chodzi przecież o stworzenie w Polsce rynku na sztukę współczesną".
9. Rolę „Filo" i wydawanej w ramach Kowalni „Czerei" dla nieheteronormatywnej sztuki analizuje Luiza Kempińska w tekście *Rozproszone praktyki*, 2019 nr 5.
10. Buden używa w swojej książce analizującej proces transformacji ustrojowej po upadku komunizmu, ze szczególnym uwzględnieniem Chorwacji, pojęcia postkomunizm na oznaczenie projektu politycznego, który zgodnie z rozpoznaniem autora jest źródłowo nieudany i szkodliwy. Postkomunizm u Budena wyznacza niemożliwy horyzont transformacji. W polskiej tradycji intelektualnej postkomunizm wiąże się przede wszystkim ze znaczeniami nadanymi temu pojęciu w książce Jadwigi Staniszkis *Postkomunizm* (Gdańsk 2001), gdzie jest to polityczno-ekonomiczna formacja oparta na starciu procesów globalizacyjnych i układów oligarchicznych wyłaniających się z likwidowanych służb specjalnych. Ze starcia „zachodnich" i „wschodnich" strategii kapitalistycznych i politycznych rodzi się specyficzny układ, który po przejściu przez fazę post-tradycjonalistyczną (powrotu do dyskursu narodowego i narodowych symboli) ma doprowadzić do rzeczywistej modernizacji i nowoczesności. W moim tekście używam słowa postkomunizm za Borisem Budenem – stąd współwystępowanie tego pojęcia z pojęciem „transformacji", co nie mieściłoby się w bez zastrzeżeń w tradycji wyznaczonej przez Staniszkis i jej książkę.

Bibliografia

Adamczak, Szymon, Luiza Kempińska, *Problemy zataczają koło. Rozmowa z Katarzyną Górną*, [w:] *Mała publikacja o HIV*, red. S. Adamczak, L. Kempińska [w procesie wydawniczym].

Buden, Boris, *Strefa przejścia*. *O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Czapliński, Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, W.A.B., Warszawa 2009.

Czubala, Dionizjusz, *Współczesne legendy miejskie*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1993.

Dąbrowski, Jakub, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka, polityka*, Fundacja Kultury Miejsca, Warszawa 2014.

Jabłonowska, Zofia, *Obok nas*, „Nowy Świat" 1992 nr 216.

Janiszewski, Jakub, *Kto w Polsce ma HIV? Epidemia i jej mistyfikacje*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013 [e-book].

Kempińska, Luiza, *A jutro cały świat… Wracając do wystawy „Ja i AIDS"*, [w:] *Kreatywne stany chorobowe: AIDS, HIV, rak*, red. Z. Nierodzińska, J. Zwierzyński, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2021.

Kempińska, Luiza, *Rozproszone praktyki. Nieheteronormatywna sztuka na łamach zinów „Filo" i „Czereia"*, „Miejsce" 2019 nr 5, http://miejsce.asp.waw.pl/rozproszone-praktyki/ [dostęp 6 X 2022].

Kozyra, Katarzyna, *Krzysztof Czerwiński*, http://katarzynakozyra.pl/projekty/krzysztof-czerwinski/ [dostęp: 6 X 2022].

Leszkowicz, Paweł, *Wczesne wystawy o AIDS a etyka kuratorska*, [w:] *Kreatywne stany chorobowe: AIDS, HIV, rak*, red. Z. Nierodzińska, J. Zwierzyński, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2021.

Myers, Linnet, *Signs of Warsaw's Troubled Times*, „Chicago Tribune" 1992, 23 listopada, s. 59.

Przywara, Andrzej, *Ja – widz – AIDS*, „Rzeczpospolita" 1996 nr 11 (4265).

Radziszewski, Karol, *Potęga sekretów* [ulotka towarzysząca wystawie], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2019.

Sajewska, Dorota, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.

Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja

Nowej Kultury Bęc Zmiana; Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2016.

Weiss, Malina [Artur Żmijewski], *Und morgen die ganze Welt…*, [w:] *Ja i AIDS* [ulotka towarzysząca wystawie], Galeria Kina Stolica, Warszawa 1996, https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1348/82383 [dostęp: 26 IV 2021].

Żmijewski, Artur, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/witaj-w-klubie-aids*

didaskalia
gazeta teatralna

CENZURA I AUTOCENZURA

„Klątwa” w Teatrze Rozrywki. Cenzura w afekcie

Aneta Głowacka Uniwersytet Śląski w Katowicach

The Curse at the Teatr Rozrywki. Censorship in Affect

The subject of the article is the circumstances of the production of *The Curse*, directed by Oliver Frljić, at the Teatr Rozrywki (Entertainment Theatre) in Chorzow in August 2017 as part of the Wakacyjny Przegląd Przedstawień (Holiday Performance Festival). This was the first presentation of this play outside the house of the Powszechny Theatre in Warsaw. For a few weeks while the show was on sale nothing foreshadowed the subsequent protests to block its presentation. Recalling the events of five years ago, I do not only reconstruct the course of events, but also analyse the documentation that could be collected at the theatre and the experiences of the staff, as well as the role of the media, the Catholic Church and local politicians in the creation of events. The actions aimed at cancelling the performance fall into the category that Grzegorz Niziołek calls censorship of passion as the passionate emotions surrounding the performance significantly influenced the way it was organised.

Keywords: preventive censorship; emotional censorship; *The Curse*; Oliver Frljić; affective economies

1.

Tematem mojego artykułu są okoliczności pokazu spektaklu *Klątwa* w reżyserii Olivera Frljicia w Teatrze Rozrywki w Chorzowie w sierpniu 2017 roku w ramach Wakacyjnego Przeglądu Przedstawień oraz podejmowane

przez środowiska prawicowe próby cenzury prewencyjnej. Pokaz spektaklu miał być pierwszą jego prezentacją poza siedzibą Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie. Przez kilka tygodni, gdy tytuł był w sprzedaży, wszystko wskazywało na to, że na Górnym Śląsku spektakl Frljicia zostanie zagrany bez zakłóceń, mimo że jego pokazom w Warszawie niemal od premiery towarzyszyły protesty. W rekonstrukcji wydarzeń sprzed lat wykorzystam nie tylko zebraną przez chorzowski teatr dokumentację (m.in. petycje, listy protestacyjne czy wiadomości przesyłane do teatru), ale przyjrzę się też doniesieniom medialnym, które odegrały znaczącą rolę w kreowaniu nastrojów wokół przedstawienia.

Działania podjęte na Śląsku w celu odwołania spektaklu można za Grzegorzem Niziołkiem określić mianem „cenzury w afekcie", która po 1989 roku zastąpiła cenzurę instytucjonalną. Polega ona na wykorzystaniu afektywnej presji norm kulturowych wyznawanych przez większość czy też grupę, która obsadza siebie w roli reprezentanta większości. Jej specyfika polega też na tym, że „[p]o jednej stronie jest ona rozpoznana i odczuta, po drugiej pozostaje niewidzialna i nieodczuwalna" (Niziołek, 2016, s. 264), emocje bowiem nadają normom społecznym efekt naturalności. W rozpoznaniu sposobów oddziaływania afektów na przestrzeń publiczną niezwykle przydatna wydaje się również koncepcja ekonomii afektywnych Sary Ahmed. Filozofka, łącząc psychoanalizę Sigmunda Freuda i teorię przepływu pieniądza Karola Marksa, pokazuje, w jaki sposób afekty krążą pomiędzy różnymi obiektami i znakami, łącząc indywidualności w grupy i kształtując nie tylko normy społeczne, ale również pojęcie narodu jako afektywnej wspólnoty. „W takich ekonomiach afektywnych emocje *działają* i sprzymierzają jednostki ze społecznościami – albo też przestrzeń cielesną z przestrzenią społeczną – poprzez ich bardzo intensywne powiązanie", pełnią funkcję pośrednika pomiędzy tym, co psychiczne a tym, co socjalne,

indywidualne a zbiorowe (Ahmed, 2013, s. 18). Emocje można więc uznać za formę kapitału. Krążąc pomiędzy obiektami, zamieniają się w afekt, który „nie rezyduje w znaku czy towarze, ale jest produkowany jako efekt tej cyrkulacji” (tamże, s. 19). Również emocje nie są przypisane do rzeczy czy ciał, które zdaniem Ahmed pełnią raczej rolę punktu węzłowego „tej ekonomii niż jej punkt wyjścia lub dojścia” (tamże, s. 20). Im intensywniejsza jest rotacja znaków, tym bardziej stają się afektywne, a akumulacja ich wartości afektywnej rośnie wraz z upływem czasu. Co więcej, emocje dzięki „lepkim” skojarzeniom (łatwo sklejają ze sobą poszczególne podmioty) mają możliwość przemieszczania się zarówno w płaszczyźnie poziomej pomiędzy znakami, figurami i obiektami biorącymi udział na przykład w toczących się debatach społecznych, jak i pionowo, docierając do tego, co wyparte, i przywołując pamięć o przeszłych emocjach i traumach, bowiem „to, co «lepkie» jest zarazem powiązane z «nieobecną obecnością» historyczności” (tamże, s. 18).

W kontekście analizowanego przeze mnie przypadku cenzury prewencyjnej nie mniej istotne niż rekonstrukcja chronologii wypadków wydaje się przyjrzenie krążącym wówczas w przestrzeni społecznej emocjom i afektom, które miały znaczący udział w kreowaniu wydarzeń. Katarzyna Bojarska zauważa, że:

> [a]fekt i poznanie nie są rozdzielne; myśli się bowiem zawsze w jakimś ciele (myślenie jest wcielone), a afekt jest nieodzownie związany z życiem ciała wśród ciał. Bycie w świecie i wymiana z jego innymi elementami odbywa się zatem […] na dwóch płaszczyznach osobnych, choć nierównych: jedna będzie płaszczyzną znaczenia, a druga czucia (2013, s. 8).

Przyglądanie się wspólnocie z perspektywy afektów pozwala zarejestrować to, co nietrwałe, niestałe i mniej spójne, bo „[a]fekt pojawia się pomiędzy, w prześwitach, w pęknięciach, w niedostosowaniu do siebie płaszczyzn porozumienia i rozumienia, w nagromadzeniach intensywności, w akumulacji przeżyć, które nie zawsze w pełni przyswajane nękają naszą narrację o nas samych” (tamże, s. 8).

Istnieje kilka teoretycznych ujęć afektu. Na gruncie psychologii definiuje się go w kontekście osadzenia w ciele i angażowania władz poznawczych odnoszących się do systemu kulturowego. Patrzy się na niego również jako na konstrukt społeczny i kulturowy, czy też „nieświadomą, ukorzenioną w ciele i fizyczności intensywność” (tamże, s. 20). Afektem są więc „wszelkie krótkotrwałe stany uczuciowe o małej intensywności, przyjemne lub przykre, które nie przekroczyły progu świadomości i nie zostały opracowane przez władze poznawcze podmiotu, pozostając swego rodzaju protoemocją” (Kolańczyk, 2004, s. 19). Afekt jest więc czynnością automatyczną, nieświadomą, sprowadzającą się do podstawowych ocen i osądów podmiotu. Jak pisze Brian Massumi, afekt wywołują czynniki znajdujące się poza kontrolą podmiotu, jego świadomością i wolą, a charakteryzuje go silne wzburzenie, nagłość, intensywność, nie da się go sprowadzić do aktywności intelektualnej. Afekty „ujawniają się pomiędzy rozpoznanymi już stanami emocjonalnymi w intensywności i akumulacji przeżyć”, należą do sfery najbliższej uczuciom i najmniej zapośredniczonej kulturowo, w przeciwieństwie do emocji, które są przekształconymi i rozpoznanymi afektami, a ich forma jest uwarunkowana kontekstem społeczno-kulturowym (Massumi, 2013, s. 117). W przypadku afektów znika pojęcie indywidualizmu i łatwe rozgraniczenie między podmiotem a jego otoczeniem, „bariera skóry – zauważa Teresa Brennan – przestaje chronić przed «czymś, co wisi w powietrzu»” (2004, s. 1-23). W większości ujęć teoretycznych

przeciwieństwem afektu jest emocja. Postrzega się ją jako przynależną jednostce i wyrażającą indywidualne uczucia. O ile afekt jest „intensywnością” odłączoną od „znaczącej kolejności i narracji” (Massumi, 2013, s. 117), o tyle emocja ma strukturę narracyjną, funkcję i znaczenie. Z kolei Sianne Ngai dodaje: „Afekt byłby uczuciem opisanym z perspektywy obserwatora (analityka), a emocja – uczuciem «należącym» do mówiącego lub «ja» analizanta” (2021, s. 40).

2.

Pomysł na zaproszenie *Klątwy* Olivera Frljicia w ramach Wakacyjnego Przeglądu Przedstawień pojawił się w lutym 2017 roku, czyli tuż po premierze spektaklu[1]. Prezentację przedstawień z Teatru Powszechnego rozważaliśmy z dyrektorem Teatru Rozrywki, Dariuszem Miłkowskim, znacznie wcześniej, bo już na początku sezonu. Pracowałam wówczas w teatrze na stanowisku specjalistki ds. impresaryjnych, a moim zadaniem było m.in. programowanie wakacyjnego przeglądu, zapraszanie i czuwanie nad organizacją gościnnych spektakli i koncertów w trakcie całego roku. Zamiar pokazania w Chorzowie trzech bądź czterech spektakli z jednego teatru wynikał z idei i formuły przeglądu, który organizowany był co roku i miał charakter monograficzny. Jego celem od początku istnienia, czyli od 1998 roku, było prezentowanie w okresie letnim, kiedy tradycyjnie instytucje teatralne są zamknięte, najciekawszych przedstawień z Polski, wybranego teatru bądź zrealizowanych przez jednego reżysera[2]. Zdarzały się też edycje, kiedy zapraszano do Chorzowa przedstawienia ze znanymi i lubianymi aktorami, co było obliczone na zaspokojenie bardziej popularnych gustów lokalnych widzów. Podczas tamtej, dziewiętnastej edycji, oprócz *Klątwy* pokazaliśmy *Juliusza Cezara* Barbary Wysockiej i *Kuronia* w reżyserii Pawła Łysaka. Najbardziej intensywne rozmowy toczyły się wokół *Klątwy* i nie

dotyczyły one wyłącznie warunków techniczno-organizacyjno-finansowych.

Decyzja o zaproszeniu *Klątwy*, którą uznaliśmy za ważne przedstawienie, zapadła dość szybko. W krótkim czasie zostały sprawdzone warunki techniczne, a dalsze negocjacje dotyczyły przede wszystkim kwestii finansowych. Istotnym tłem prowadzonych rozmów były odbywające się pod Teatrem Powszechnym protesty przeciwko graniu *Klątwy*[3]. Musieliśmy brać je pod uwagę i rozważyć przede wszystkim dwie kwestie: czy teatr udźwignie organizację spektaklu w sytuacji, gdy podobny protest odbędzie się w Chorzowie, a więc czy będziemy mogli zapewnić bezpieczeństwo widzom, aktorom oraz pracownikom obsługującym spektakl. Po drugie, choć nie mniej ważne dla instytucji publicznej: czy teatr poradzi sobie z prezentacją spektaklu pod względem finansowym, zwłaszcza że dużą część budżetu pochłonie zapewnienie warunków bezpieczeństwa. Dodam, że na organizowane co roku przeglądy wakacyjne teatr nie otrzymywał celowych dotacji od swojego organizatora, czyli Marszałka Województwa Śląskiego. Nigdy też nie udało się uzyskać wsparcia od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, ponieważ przegląd miał charakter lokalny, był skierowany przede wszystkim do mieszkańców Górnego Śląska. Niewielkie kwoty – biorąc pod uwagę skalę przedsięwzięcia – udawało się pozyskać od sponsorów. Wakacyjny Przegląd Przedstawień w 2017 roku był więc finansowany ze środków teatru, które udało się uzyskać ze sprzedaży biletów na inne wydarzenia oraz z wejść zakupionych przez widzów na *Klątwę*. Zarówno protesty pod Teatrem Powszechnym, niezwykle emocjonalne komentarze w mediach, jak i skala wydatków finansowych, które należało ponieść, powodowały, że zaproszenie spektaklu wiązało się z dużym ryzykiem i niepewnością, czy teatr poradzi sobie z wyzwaniem.

Po przeprowadzeniu formalności związanych z przeglądem, podpisaniu

umów, uzgodnieniu warunków współpracy z chorzowską policją i firmą ochroniarską, mającą czuwać w teatrze nad bezpieczeństwem publiczności i pracowników, pod koniec czerwca ruszyła sprzedaż biletów. Nie były one tanie. Najtańsze, na balkonie, kosztowały sześćdziesiąt pięć złotych, najdroższe na parterze – sto siedemdziesiąt, co nawet jak na ceny Teatru Rozrywki, oscylujące w granicach stu złotych za miejsca na parterze, było niemałą kwotą. Ogromne zainteresowanie ogólnopolskich mediów warszawskim spektaklem, daleko wykraczające poza publicystykę poświęconą kulturze, a także reklama szeptana zapewne wpłynęły na szybką sprzedaż biletów. W połowie lipca w kasie teatru można było kupić ostatnie miejsca. Zapewne w widzach, którzy śledzili skandal związany z warszawską *Klątwą*, rodziło się przekonanie, że należy zobaczyć spektakl, który wywołał afektywną burzę na skalę od dawana niespotykaną w teatrze, w efekcie której różne ośrodki władzy i grupy nacisku (przedstawiciele Kościoła katolickiego, prawicowi politycy i publicyści, osoby związane z radykalnymi prawicowymi bądź religijnymi organizacjami) próbują stosować wobec przedstawienia cenzurę prewencyjną. Na spotkaniach organizacyjnych cieszyliśmy się zarówno z dużego zainteresowania widzów, które świadczyło o trafnym doborze repertuaru, jak i szybkiej sprzedaży biletów, co pozwoliło zminimalizować wydatki na reklamę. Wysoka frekwencja była też ważnym argumentem pozwalającym odeprzeć ewentualne ataki przeciwników *Klątwy*, zarzucających dyrektorowi teatru niegospodarność. Takiej krytyki spodziewaliśmy się, obserwując, co dzieje się w Warszawie. To wpłynęło też na decyzję o opublikowaniu na stronie internetowej i wprowadzeniu w życie dodatkowego – poza już istniejącymi zasadami rezerwacji i sprzedaży biletów[4] – regulaminu uczestnictwa w spektaklu, który obowiązywał w dniach od 2 do 4 lipca 2017 roku, czyli w okresie trwania przeglądu[5]. Ten regulamin różnił się od zwyczajowo stosowanych zasad zaostrzeniem wymogów

zapewniających bezpieczeństwo. Ponadto Teatr Rozrywki jako organizator zastrzegał sobie prawo do odwołania spektaklu bez wcześniejszego uprzedzenia albo zmiany daty jego prezentacji, z przyczyn od niego niezależnych, a także, gdyby było to związane z koniecznością zapewnienia bezpiecznego, komfortowego i niezakłóconego odbioru przedstawienia.

Przygotowania do prezentacji przebiegały nadspodziewanie spokojnie. Widzowie kupowali ostatnie bilety na *Klątwę*, dopytując o kolejne terminy; zespoły obu teatrów uzgadniały przebieg wydarzenia od strony technicznej; policja opracowywała strategię zapewnienia bezpieczeństwa artystom i widzom. Wydawało się, że na Górnym Śląsku nikt się tym spektaklem szczególnie nie emocjonuje, a zainteresowane nim są tylko osoby, które kupiły bilety. W tym przekonaniu utwierdzał nas fakt, że od rozpoczęcia sprzedaży na fasadzie teatru wisiał duży i widoczny transparent informujący o programie przeglądu. Tytuł *Klątwa*, namalowany czarną farbą na białym płótnie, był widoczny z dużej odległości, nie spowodował jednak żadnych reakcji lokalnej społeczności. Można więc przypuszczać, że nie budził negatywnych emocji, a jeśli już, to z całą pewnością nie zostały one uzewnętrznione w postaci wykonanych do teatru telefonów czy wiadomości wysyłanych pocztą elektroniczną. Być może tytuł na fasadzie budynku nie kojarzył się z warszawskim spektaklem, chociaż nazwa Teatru Powszechnego była zauważalna na transparencie. Biorąc pod uwagę afekty, które od niemal pół roku *Klątwa* budziła w Warszawie, w Chorzowie panował zaskakujący spokój – aż do 16 lipca. W tym dniu w katowickim dodatku „Gazety Wyborczej" ukazała się zapowiedź Wakacyjnego Przeglądu Przedstawień autorstwa Marty Odziomek, zatytułowana: *Czy „Klątwa" wywoła protest? Na początku sierpnia pokaże ją Teatr Rozrywki* (2017). Jego autorka syntetycznie i rzeczowo omawiała zaproszone do Chorzowa spektakle, ale też w sensacyjnym tonie informowała, że „[w] Chorzowie okrytą (złą) sławą

Klątwę będzie można zobaczyć w czwartek 3 sierpnia” i zastanawiała się, „[c]zy w dniu prezentacji czekają na nas manifesty niezadowolonych narodowców i obrońców religii?” (tamże). Do dnia ukazania się artykułu do teatru nie dotarły żadne wiadomości o przygotowywanych protestach, a widzowie, którzy kontaktowali się z Biurem Obsługi Widza w sprawie *Klątwy*, wyrażali zadowolenie, że będą mogli zobaczyć u siebie spektakl, o którym mówi cała Polska. Biorąc to wszystko pod uwagę, jak również późniejsze zdarzenia, można wysnuć tezę, że dopiero zapowiedź przeglądu w „Gazecie Wyborczej”, obliczona na wzrost zainteresowania artykułem w lokalnym medium z powodu opisywanego skandalu, uruchomiła cenzorską machinę.

3.

Artykuł Marty Odziomek był pierwszym tekstem, w którym pojawiły się informacje o przeglądzie. Pozostałe lokalne media pisały o *Klątwie* w sposób stonowany – jak „Dziennik Zachodni”, gdzie w krótkiej nocie czytelnicy byli informowani o programie przeglądu bez zwracania szczególnej uwagi na kontrowersyjny spektakl (Ł, 2017) – albo nie pisały wcale. Być może powściągliwość wynikała z dziennikarskiej odpowiedzialności: nie chciano wywoływać niepotrzebnej sensacji, o warszawskim spektaklu i tak było głośno, a może redakcje nie uznały programu wakacyjnego przeglądu za istotny temat na Śląsku.

Zainteresowanie lokalnych mediów wzmogło się dopiero tydzień później, gdy w niedzielę, 30 lipca, w chorzowskich kościołach został odczytany list arcybiskupa metropolity katowickiego Wiktora Skworca, datowany na 27 lipca 2017 roku[6] (Redakcja, 2017). Duchowny, posługując się słownictwem silnie nacechowanym emocjonalnie, wyrażał oburzenie i „zasmucenie”

planowanym wystawieniem „skrajnie kontrowersyjnego spektaklu *Klątwa*”. Siebie stawiał w roli reprezentanta ludzi wierzących i mieszkańców województwa śląskiego, przy czym zrównywał obie te kategorie, dając sobie legitymizację do wypowiedzi w imieniu wszystkich obywateli regionu. Pod adresem Teatru Rozrywki i jego dyrekcji kierował poważne oskarżenia „zaburzania spokoju społecznego”, recenzował również przedstawienie, zarzucając jego twórcom przekroczenie granic wolności artystycznej, którą precyzował jako brak szacunku do tego, „co wartościowe i święte dla współobywateli”. Uznał, że przedstawienie „w sposób niegodny, obraźliwy i świętokradczy traktuje postacie, symbole i treści” stanowiące dla człowieka wierzącego „treść życia”. Zakładał, że wszystkie osoby mieszkające na Górnym Śląsku podzielają jego wiarę i poglądy. Na poparcie tezy o homogenicznej tożsamości regionu, opartej na wartościach chrześcijańskich, przywoływał stereotypowy argument o przywiązaniu mieszkańców Śląska do religii, nie tylko katolickiej, lecz także ewangelickiej, a w przeszłości – żydowskiej, próbując wzmocnić przekaz o łamaniu przez teatr zasad społecznego współżycia: „Górny Śląsk jako region […] ma stać się miejscem, w którym publicznie może dojść do ich [wartości chrześcijańskich – AG] bluźnierczego i świętokradczego sponiewierania”.

List arcybiskupa, chociaż rozesłany do chorzowskich parafii, nie był – jak się wydaje – skierowany wyłącznie do ludzi wierzących, uczestniczących w niedzielnych nabożeństwach. Duchowny przypominał w nim politykom, że środki publiczne, „na które wszyscy pracujemy i powierzamy naszym przedstawicielom – w tym przypadku Urzędowi Marszałkowskiemu Województwa Śląskiego” powinny być zagospodarowane „dla wspólnego dobra, a nie dla jego dewastacji”. Wreszcie, sytuując siebie na pozycji reprezentanta suwerena, a więc potencjalnych wyborców, próbował wywrzeć presję, ocierającą się o szantaż, na świeckich organach władzy i w

zawoalowany sposób wyrażał oczekiwanie podjęcia działań zmierzających do odwołania spektaklu: „Wyrażamy również nadzieję, że odpowiedzialni za dobro wspólne naszej małej Ojczyzny podejmą właściwie kroki, aby Górny Śląsk pozostał miejscem szacunku dla podstawowych wartości, drugiego człowieka i miejscem tworzenia kultury wartości”. Nie sprecyzował przy tym, o jakie wartości chodzi, można się domyślać, że mieszczące się w konserwatywnym repozytorium, które wyklucza jakąkolwiek debatę publiczną na temat pozycji i roli Kościoła katolickiego w Polsce. W ostatniej części listu Wiktor Skworc namawiał wiernych do „ekspiacji, postu i modlitwy”, a więc do podjęcia działań religijnych mających na celu przywrócenie naruszonej grzechem tzw. jedności z Bogiem, a także szukał wsparcia u św. Floriana, patrona Chorzowa.

Silny afekt zdeponowany w liście, który można opisać jako mieszankę oburzenia z poczuciem zagrożenia wyznawanych wartości i koniecznością ich obrony, uruchomił realne działania. Jak pisze Deborah Gould – analizując emocje i afekty w przestrzeni publicznej oraz ich polityczne oddziaływanie – stany afektywne skupiają naszą uwagę, poczucie przynależności i identyfikacji, jedne przekonania wzmacniają, a inne osłabiają (Gould, 2010, s. 18-44). W odpowiedzi na komunikat z katowickiej kurii chorzowskie parafie ogłosiły czwartek, w którym prezentowany był spektakl, dniem „pokuty i ekspiacji za grzechy bluźnierstwa”. W Parafii Ducha Świętego znajdującej się niedaleko Teatru Rozrywki zorganizowano w tym dniu „nabożeństwo ekspiacyjne i adorację Najświętszego Sakramentu” w godzinach trwania spektaklu[7]. Usytuowanie siebie w roli ofiary broniącej wartości, którym nadaje się uniwersalny charakter, nieraz okazywało się społecznie i politycznie korzystne dla Kościoła katolickiego. Trzeba jednak powiedzieć, że tym razem przekaz płynący z listu Skworca był pełen sprzeczności: z jednej strony arcybiskup przemawiał jako przedstawiciel

większości, z drugiej – ofiara, której zagraża mniejszość. Jednocześnie otwarcie ujawniał prawdziwe ambicje Kościoła katolickiego jako politycznego gracza, dążącego do utrzymania hegemonii w sferze symbolicznej. Oczywiście zupełnie inaczej czyta się list dzisiaj, po ujawnieniu w 2021 roku zaniedbań arcybiskupa, który w czasie, gdy kierował diecezją tarnowską, chronił podległych mu księży pedofilów (Flis, 2021).

Całość bądź fragmenty listu arcybiskupa, opatrzone komentarzami dotyczącymi prezentowanego w Chorzowie spektaklu, natychmiast pojawiły się w ogólnopolskich i lokalnych mediach, reprezentujących różne opcje światopoglądowe, co spowodowało wzrost zainteresowania spektaklem. Widzowie pytali o bilety, których już nie było. Jak wynikało z relacji pracowników odpowiedzialnych za sprzedaż biletów, duża część osób zainteresowanych przedstawieniem dowiedziała się o nim w kościele. Tymczasem w reakcji na afektywny komunikat hierarchy – bowiem afekty mają charakter relacyjny – przedstawiciele ruchu społecznego „na rzecz wolności sztuki i badań naukowych" wystosowali apel o nieograniczanie prawa do obejrzenia spektaklu, przypominając o konstytucyjnych prawach „do wolności wypowiedzi, wiary i poglądów, a także odbioru sztuki" i oczekując, że będą one respektowane również przez władze Kościoła katolickiego. Sygnatariusze apelu rzeczowo zbijali poszczególne argumenty arcybiskupa, przypominając, że również z ich podatków utrzymywane są instytucje kultury, a w związku z tym, że wielu z nich jest praktykującymi katolikami, jego list nie reprezentuje ich poglądów. Na koniec zaapelowali „o zajęcie się realnymi problemami zarówno Kościoła, jak i lokalnej społeczności, nie zaś sztuką, która o tych problemach opowiada" (Kampania Wolność Sztuki i Nauki, 2017). List był utrzymany w rzeczowym tonie, choć z całą pewnością narodził się w silnym afekcie niezgody na komunikat metropolity, zgodnie z logiką, o której pisze Ahmed, podkreślając, że afekty

nie są przypisane do przedmiotów czy znaków, lecz „stanowią konsekwencję cyrkulacji pomiędzy obiektami i znakami”. Im bardziej intensywna jest ich rotacja, tym bardziej stają się intensywne (2013, s. 20).

Niemal w tym samym czasie do urzędu marszałkowskiego trafiły pisma protestacyjne, podpisane między innymi przez Marię Nowak, byłą posłankę PiS, jedną z osób najbardziej zaangażowanych w odwołanie *Klątwy*. Urząd marszałkowski po raz pierwszy informował o otrzymanych petycjach 26 lipca, a więc dzień przed podpisaniem komunikatu przez metropolitę katowickiego (Malinowska, 2017). Zbieżność w czasie mogłaby świadczyć o współdziałaniu władzy kościelnej z prawicowymi politykami. W sumie do końca lipca do urzędu marszałkowskiego spłynęło osiemnaście petycji, które podpisało tysiąc osób. Z kolei petycję założoną na portalu Protestuj.pl poparło nieco ponad dwa tysiące osób[8], co jednak nie jest, jak się wydaje, liczbą reprezentatywną dla czteromilionowego województwa. Na żądania cenzury prewencyjnej odpowiedział Henryk Mercik, członek zarządu odpowiedzialny za kulturę, który w sposób zdystansowany podkreślał, że jego rolą nie jest cenzurowanie spektakli: „Nigdzie w moich kompetencjach nie widnieje zapis o tym, że mogę cenzurować czy dobierać repertuar. Tym zajmuje się dyrektor placówki, który dużo lepiej zna się na teatrze niż ja” (Odziomek, 2017). Bardziej emocjonalnie na temat *Klątwy* wypowiadał się dyrektor Teatru Rozrywki, który na pytanie, czy kontrowersyjny tytuł zejdzie z afisza przeglądu, zauważył, że nie może powiedzieć widzom zainteresowanym spektaklem, że go odwołuje, bo uległ „naciskom osób, które do teatru nie chodzą w ogóle. To byłby brak szacunku”. A odnosząc się do apelu arcybiskupa Skworca, Miłkowski stwierdził: „Nie wiem, na ile arcybiskup jest znawcą teatru, ale wolałbym o jakości teatru rozmawiać z innymi autorytetami. Ja na pewno nie wypowiadałbym się publicznie na tematy wiary”. Odniósł się również do kwestii finansowych poruszonych w

komunikacie rozesłanym do chorzowskich parafii:

> W apelu arcybiskupa padł także mój „ulubiony” argument, że spektakl został zaproszony za pieniądze publiczne. Otóż to pieniądze z podatków, które ja też płacę! Co więcej, podatki idą także na kościoły i różne inicjatywy, z którymi mogę się nie zgadzać. A jednak nie protestuję przeciw takim praktykom, ponieważ wiem, że jest to po prostu pewna umowa społeczna (tamże).

Ta wypowiedź, choć merytoryczna i konkretna, może wydawać się dosadna na tle innych komentarzy, których autorzy starali się raczej tonować emocje i obniżać temperaturę publicznej debaty. Dyrektorzy śląskich teatrów, zapytani o opinię, z reguły popierali decyzję Miłkowskiego. Robert Talarczyk z Teatru Śląskiego w Katowicach stwierdził, że dyrektor ma „prawo pokazywać każdą sztukę, którą uzna za wartościową, a ludzie mają prawo protestować. Jednak to, co się teraz dzieje, zakrawa na paranoję”. Podobnego zdania był Mirosław Neinert, prowadzący prywatny Teatr Korez, deklarując: „Sztuka nie może być szantażowana, tak jak to ma miejsce teraz. Owszem, istnieje porządek społeczny, ale istnieje również porządek sztuki. Oba te porządki należy rozgraniczać”. Bardziej zachowawczy był Witold Mazurkiewicz z Teatru Polskiego w Bielsku-Białej, który potwierdził, że „dyrektor ma święte prawo” do wolności twórczej, choć asekuracyjnie dodał, że o ile jest „zwolennikiem twórczej wolności”, to jednak „nie takiej, która w bezpośredni sposób raniłaby czyjeś uczucia”. W podobnym tonie wypowiedział się Grzegorz Krawczyk z Teatru Miejskiego w Gliwicach, twierdząc, że nie zaprosiłby *Klątwy*, bo nie przemawiają do niego „tak mocne prowokacje w sztuce”, które „czynią więcej szkody niż pożytku, bardziej

dzielą, niż łączą i kulturze dobrze nie służą” (Bednarek, 2017). Można powiedzieć, że wypowiedzi te służyły neutralizowaniu interwencyjnej siły *Klątwy*, która wyostrzała istniejące podziały polityczne, zgodnie z tym, jak Chantal Mouffe postrzega rolę sztuki krytycznej, mającej za zadanie uwidocznić to, co „dominujący konsensus próbuje zaciemniać i zamazać”, oddać głos tym wszystkim, „którym w ramach istniejącej hegemonii zamyka się usta” (Mouffe, 2015, s. 100).

„Gazeta Wyborcza” i „Dziennik Zachodni”, dwa największe regionalne dzienniki, śledziły na bieżąco zdarzenia rozgrywające się wokół *Klątwy*, komentowały je i starały się stworzyć przestrzeń dla publicznej debaty, choć łatwo było wyczuć krytyczne nastawienie do prób cenzury. Z kolei ogólnopolskie i lokalne portale wiadomości ze Śląska przekazywały w trybie informacji. Zgoła inaczej te same zdarzenia były prezentowane w prawicowych mediach, a przede wszystkim na stronie „Polonia Christiana. PCh24”, gdzie krzyczące nagłówki wzywały do podpisania protestu, który zatrzyma „ohydne bluźnierstwo” (Wałach, 2017). Autor jednego z tekstów zarzucał organizatorom przeglądu ignorowanie faktu – w imię medialnego rozgłosu i komercyjnych korzyści – że przeciwko przedstawieniu toczy się zarówno proces o „obrazę uczuć religijnych”, jak i „w sprawie publicznego nawoływania do zbrodni” (tamże). Negatywne emocje autorów podzielali czytelnicy, którzy zamieszczali pod tekstami komentarze. Pisano o „upodleniu i przekraczaniu granic wolności słowa” oraz nawoływano arcybiskupa Skworca do działania, powołując się na śląskie wartości i przywiązanie Ślązaków do kościoła. Wytwarzał się rodzaj wspólnoty osób dzielących to samo emocjonalne doświadczenie, choć chyba nie do końca zainteresowanych, czy ich komunikat dotrze do adresata. Z internetowych wypowiedzi, pisanych szybko, często bez interpunkcji i znaków diakrytycznych albo z licznymi wykrzyknikami, przebijały złość, gniew czy

frustracja, tak jakby czytelnicy przejmowali temperaturę i intensywność afektów od autorów artykułów, zgodnie zresztą z mechanizmem, o którym pisze Maria Jarymowicz, że afekt ma charakter dyfuzyjny, dlatego łatwo rozlewa się na inne podmioty, zaburzając nie tylko ocenę sytuacji, ale też w nieświadomy sposób wpływa na osądy, przekonania, procesy zapamiętywania i zapominania (2007, s. 22).

W dniach poprzedzających prezentację przedstawienia do chorzowskiego magistratu wpłynęły dwa zawiadomienia o zamiarze zorganizowania zgromadzenia publicznego podczas spektaklu *Klątwa* pod siedzibą teatru. Wnioskodawcami były osoby prywatne: mieszkańcy Siemianowic i Bytomia. Z informacji przekazanych przez urząd miasta policji oraz teatrowi wynikało, że organizatorzy protestu spodziewali się udziału od stu do trzystu osób, te liczby podawały również media. Chorzowska policja pozyskała informacje, że wśród protestujących znajdą się sympatycy Obozu Narodowo-Radykalnego i kibice miejscowej drużyny piłkarskiej Ruch Chorzów. W związku z tym dzień przed pokazem teren przed teatrem został zabezpieczony barierkami, które miały oddzielać protestujących od linii tramwajowej biegnącej wzdłuż budynku Teatru Rozrywki oraz od widzów udających się na spektakl. W centrum miasta stanęły policyjne radiowozy w liczbie, która mogła kojarzyć się z derbami na stadionie Ruchu Chorzów. Teatr zalecał widzom skorzystanie w dniu prezentacji *Klątwy* z komunikacji publicznej oraz parkowanie samochodów w dużej odległości od instytucji. W budynku teatru policja przygotowała stanowiska, z których funkcjonariusze mieli obserwować okolicę za pomocą dronów.

4.

Widzowie, którzy trzeciego sierpnia przybyli na spektakl, wchodzili do teatru nie tylko chronieni barierkami i szpalerem policji. Każda osoba była kontrolowana przez ochroniarzy za pomocą sprzętu do wykrywania metalu, sprawdzano także zawartość toreb i plecaków. W powietrzu wyczuwało się podekscytowanie, które towarzyszy wchodzeniu na wyczekiwany koncert albo ważny mecz. Widzowie mówili później, że obecność na tym spektaklu kojarzyła im się z uczestniczeniem w tajnym wydarzeniu. W tym czasie pod teatrem od godziny 17.00 protestowała ponadstuosobowa grupa, a więc mniejsza niż zapowiadano, której skład zmieniał się w trakcie trwania zgromadzenia. Czasami protestujący skandowali słowo „hańba” lub wykrzykiwali coś do wchodzących do teatru widzów. Pikietę zorganizowało stowarzyszenie Śląskie Centrum Kultury w Siemianowicach Śląskich, do którego dołączyły osoby związane z Obozem Narodowo-Radykalnym, Ruchem Narodowym i Młodzieżą Wszechpolską, a także kibice Ruchu Chorzów. Dyrektorka ŚCK Katarzyna Olszewska przyznała dziennikarzom, że nie widziała spektaklu, a zna go jedynie z fragmentów, o których słyszała: „Myślę, że na tej podstawie można ocenić spektakl; nieprawdą jest, że trzeba go oglądać w całości, żeby stwierdzić, że jest on bluźnierczy i są w nim sceny, które łamią prawo polskie” (PAP, 2017). Przekonywała również, że „protest jest pokojowy, namawiamy do wspólnej modlitwy i publicznego różańca”. Drugim organizatorem była Krucjata Różańcowa. Jej członkowie od wczesnych godzin popołudniowych gromadzili się pod budynkiem i odmawiali różaniec. Kapłan przewodzący grupie przekonywał w mediach, że siła pikietujących „jest w Panu Bogu. Możecie się z nas naśmiewać. Zobaczymy kto będzie śmiał się ostatni” (OSZ, 2017).

Zarówno on, jak i Olszewska zarysowywali ostrą granicę między swoimi i

tymi, którzy nie podzielają ich poglądów, co niejako odwzorowywało i wyostrzało podział od kilku lat istniejący w polskim społeczeństwie, spowodowany silnym działaniem afektów w konstruowaniu tożsamości politycznej. Jednocześnie bliskie było nacjonalistycznemu imaginarium budowanemu na podziałach i uprzedzeniach. W tonie wypowiedzi protestujących, które koncentrowały się wyłącznie na artykulacji sprzeciwu, gniewu i wściekłości, uderzało fanatyczne przekonanie o potencjalnym zagrożeniu. Jak pisze Ahmed, obrzydzeniu często towarzyszy wściekłość spowodowana tym, że „przedmiot znalazł się na tyle blisko, by wywołać złe samopoczucie, opanować i wyprowadzić z równowagi. Poza wszystkim zaś – odczuwać wstręt to być afektowanym (*affected*) tym, co się odrzuciło" (2014, s. 174). Jednocześnie wyrażenie wściekłości, która będzie skuteczna, bo wywoła oczekiwany efekt, wymaga współobecności świadków, współuczestników lub widzów (tamże, s. 184). Ogromne wrażenie robiła również rozrzucana ulotka: jej język nacechowany był militarystycznie, a tekst zaczynał się od słów: „Panie Jezu, we Krwi zanurzam ten teatr, jego mury, podium, scenę, miejsca dla publiczności, wszystkie przedmioty w nim znajdujące się. Niech Twoja Krew zmyje z niego wszelki brud duchowy, wszelkie bluźnierstwa, wszelkie zło i oczyści go". Zastosowane w modlitwie strategie retoryczne przenosiły światopoglądowy spór na poziom mistycznej ofiary. Rzeczywistość polityczna sklejała się więc z religijną symboliką, co jest charakterystyczne dla nacjonalizmu, który – jak pisze Gerardus van der Leeuw – „ma zawsze charakter religijny" (1978, s. 320), dochodzi w nim do sakralizowania rzeczywistości narodowej.

Jako pracownicy teatru, obserwujący, co dzieje się pod budynkiem, odczuwaliśmy podekscytowanie tym, że wydarza się coś społecznie ważnego, ale też lęk przed zagrożeniem, obawę o bezpieczeństwo widzów, którzy byli słownie zaczepiani przez protestujących. Podobny niepokój wyrażali też

aktorzy grający w *Klątwie*. Na spotkaniu po spektaklu Klara Bielawka mówiła: „Jest to dziwna sytuacja, gdy jedzie się do teatru i ma się założyć kostium, a wokół teatru stoi kordon policji. Zaczynamy ten spektakl w stresie innego rodzaju, bo nigdy nie wiemy, czy coś się nie wydarzy w trakcie" (Bollin, 2017). Pokaz *Klątwy*, zabezpieczany na widowni przez firmę ochroniarską, odbył się bez zakłóceń. Krótko po rozpoczęciu przedstawienia letnia burza zakończyła pikietę przed teatrem. Wydaje mi się, że wszyscy, którzy braliśmy udział w organizacji tego pokazu, mieliśmy satysfakcję, że teatr nie uległ presji środowisk prawicowych i katolickich i udało się pokazać spektakl. Tym bardziej że odbiór przedstawienia był bardzo dobry. Po pokazie odbyło się spotkanie z aktorami i dyrekcją Teatru Powszechnego, na którym zostało ponad trzysta osób – to rekordowa liczba w historii organizowanych przez Teatr Rozrywki spotkań z publicznością. W trakcie trwania spektaklu do teatru przyjechał prokurator powiadomiony przez ŚCK o możliwości popełnienia przestępstwa. Gdy na widowni trwało spotkanie, prokurator na scenie przy opuszczonej kurtynie wykonywał czynności śledcze. Jednak puentą tamtego wieczoru, łączącą porządek sztuki z porządkiem społecznym, okazała się wypowiedź starszej kobiety, która podczas spotkania opowiedziała o swoim doświadczeniu molestowania przez księdza. Miłkowski w rozmowie dla „Dialogu" rok później tak relacjonował to spotkanie, jak mi się wydaje, dobrze oddając jego atmosferę:

> Przeprosiła, że nie umie, bo nigdy do mikrofonu nie mówiła. I opowiedziała, że jak była czternastoletnią dziewczynką i zaczęła kwitnąć, to zorientowała się, że dyrektor szkoły jakoś ją osacza. Nie wiedziała, co z tym zrobić. Jest coś bardzo charakterystycznego dla tamtych czasów w tym, że w ogóle nie pomyślała, że mogłaby powiedzieć rodzicom. Wracając ze szkoły, skręciła do kościoła. I

> proboszcz dokończył dzieła. To było wstrząsające. Nikt już nawet nie mówił, nie myślał o fellatio na figurze papieża, o co była cała awantura. Wszyscy słuchali w ciszy (Morawski, Sieradzki, 2018).

Po zakończonym spotkaniu widzowie wyrażali wdzięczność i uznanie dla naszych działań, mieliśmy więc powody do zadowolenia. Oprócz wiadomości z pogróżkami kierowanymi do dyrektora, które od kilku dni przychodziły do teatru, czy listami wyrażającymi rozczarowanie jego programem, pojawiły się też słowa poparcia, które w czasie, gdy rozkręcała się afektywna burza wokół *Klątwy*, były niezwykle ważne dla instytucji i panującej w niej atmosfery. Jak wspominał Miłkowski, w zespole zdarzały się też pojedyncze przypadki niezadowolenia z powodu zaproszenia warszawskiego spektaklu: „Pewna pani z administracji, w wieku już emerytalnym, przyspieszyła swoje odejście z teatru, żeby w tym nie uczestniczyć. Były rozmaite gadaniny w bufecie. Najgorsze, że zaczęły się w zespole takie sarkania «czy to nam przypadkiem nie zaszkodzi?». Musiałem to przeciąć, nawet dosyć ostro. I, jak widać, nie zaszkodziło" (Morawski, Sieradzki, 2018), choć nie zakończyło tematu *Klątwy*. W tej samej rozmowie wspominał, że obawiał się realizacji groźby karalnej, którą usłyszał od posłanki z Tarnowskich Gór, razem z nim biorącej udział w dyskusji zorganizowanej przy okazji *Klątwy* przez Ewę Niewiadomską w Radiu Katowice:

> Przebieg spotkania był wysoce pouczający, bo przed wejściem do studia prowadziliśmy uroczą rozmowę, gdzie posłanka opowiadała, że budzi się co rano z myślą, jak urządzić świat lepszym i piękniejszym, a po dyskusji, ledwie wyłączono mikrofony, usłyszałem, że ona i tak mnie wyrzuci z roboty, a i coś gorszego może mnie spotkać (tamże).

Rozmowa, o której wspominał, unaocznia również nabierający wówczas rozpędu na Górnym Śląsku proces zawłaszczania przestrzeni sztuki przez konserwatywną ideologię i prawicowych polityków, podejmujących bez jakichkolwiek merytorycznych kompetencji działania reorganizujące lokalną kulturę, co – jak przyznał Miłkowski – budziło w nim uczucie bezradności:

> W trakcie audycji próbowałem przekonywać, że czasy się zmieniły, że pewne narzędzia przekazu w teatrze stały się nieaktualne, że w staroświecki sposób nawet o bardzo szlachetnych kwestiach mówić się ze sceny po prostu nie da. „Da się”, syknęła pani posłanka, chyba nawet nie czując, jak jej wściekle zaciskają się szczęki. I może wobec tej niekontrolowanej złości w zaciśniętych zębach, złości amatora u władzy, który lepiej ode mnie wie, jaki teatr się da, a jakiego nie da zrobić, poczułem się tak bardzo bezradny (tamże).

Pokaz *Klątwy* odbył się w wakacje poprzedzające ostatni sezon Miłkowskiego na stanowisku dyrektora Teatru Rozrywki w Chorzowie, które zajmował do wielu lat. Rok później, zgodnie z wcześniejszymi planami, odszedł na emeryturę.

5.

Próby ocenzurowania programu Wakacyjnego Przeglądu Przedstawień podejmowane w tygodniu przed pokazem *Klątwy* nie były ostatnim akordem w tej sprawie. Zaangażowanie Kościoła katolickiego, który uruchomił środowiska prawicowe, choć można przypuszczać, że przepływ afektów odbywał się we dwie strony, wykorzystali lokalni politycy. Pod koniec sierpnia radni Sejmiku Województwa Śląskiego z ramienia PiS złożyli

wniosek o odwołanie marszałka województwa Wojciecha Sługi, jako powód podając fakt, że nie zgodził się na cenzurę prewencyjną. Powoływali się na podnoszony już wcześniej argument, że wysuwając takie żądania, reprezentują interesy i przekonania wierzącej większości mieszkańców Górnego Śląska, dla których „obraza krzyża to jest profanacja" (Babak, 2017). Na te argumenty odpowiedział marszałek, oceniając, że wolność artystyczna jest zagrożona, bo „[s]ą środowiska, które chcą ingerować, jakie mają być spektakle, kiedy wystawiane, gdzie i dla kogo. Musimy się temu przeciwstawiać, ponieważ zagarnięcie kultury to jest zagarnięcie naszych sumień, naszych dusz". Podkreślił, że o programie teatru decyduje dyrektor, a widzowie o tym, czy chcą kupić bilet, czy nie (tamże). Można więc powiedzieć, że w kwestii realizacji konstytucyjnych praw, zapewniających obywatelom wolny dostęp do sztuki, władze samorządowe i policja wypełniły swoje zadania. Dalsza, koncyliacyjna wypowiedź marszałka, gdy stwierdza, że nie był na spektaklu i się na niego nie wybiera, a to, co dzieje się wokół *Klątwy*, robi temu przedstawieniu niepotrzebną promocję, „nadmierną wobec tego, na co zasługuje" (tamże), zdradza jednak, gdzie jego zdaniem na Śląsku lokuje się władza.

Sprawa *Klątwy* była jeszcze omawiana na komisji kultury Sejmiku Województwa Śląskiego, gdzie Miłkowski tłumaczył się ze swoich decyzji. Jak się wydaje, tamta dyskusja nie przekonała, bo też nie mogła przekonać, radnych z Prawa i Sprawiedliwości, którzy trzykrotnie składali wotum nieufności wobec Sługi. Wówczas, będący w opozycyjnej mniejszości politycy PiS, nie osiągnęli celu. Kiedy jednak rok później wybory samorządowe ostatecznie, bo nie bez wyborczego oszustwa[9], wygrało Prawo i Sprawiedliwość, sprawa *Klątwy* powróciła w formie realizowanej przez instytucje autocenzury.

Niziołek zwraca uwagę na psychospołeczną dynamikę aktów cenzury. Mówi o cenzurze strukturalnej, która nie działa w ewidentny sposób za pomocą instytucji politycznych, lecz niejako podskórnie za pomocą afektywnej presji norm kulturowych, najczęściej postrzeganych jako neutralne (2016, s. 262). Stoją za nią afekty, które – jak pisze Ahmed – przyklejają się do niektórych obiektów, a inne omijają. „Krążenie emocji polega na przekształcaniu innych w obiekty uczuć" (2014, s. 11). Afekty wywołane przez zamieszczoną w mediach zapowiedź spektaklu, interpretowanego jako bezwzględna krytyka Kościoła katolickiego, wyrastały z lęku hierarchów kościelnych przed zdestabilizowaniem społecznego status quo i zachwianiem pozycji władzy reprezentowanej przez nich instytucji. Szybko jednak zostały wykorzystane przez prawicowych polityków do polaryzacji opinii publicznej i zrównania obrony interesów Kościoła z tzw. dobrem obywateli czy też narodu, co w kolejnych krokach, zgodnie z logiką prawicowego populizmu, pozwoliłoby przejąć polityczną władzę. Dość długo środowisku związanemu z teatrem udawało się odpierać argumenty prawej strony sceny politycznej, postrzegane wówczas jako niedorzeczne. Dziś jednak, kiedy władza trafiła do prawicowych polityków, chyba żaden z dyrektorów instytucji kultury podlegających pod Urząd Marszałkowski nie zdecydowałby się na pokazanie sztuki, która może budzić kontrowersje zarówno z obawy o zmniejszenie dotacji, jak i, a może przede wszystkim, z lęku o utratę stanowiska. Nastąpił proces świadomego korygowania twórczości z treści, które mogą być postrzegane jako niemieszczące się w obowiązującym, lub tak zdiagnozowanym, społecznym kanonie lub światopoglądzie. Teatr Rozrywki za nowej dyrekcji najpierw zrezygnował z wakacyjnego przeglądu, a dwa lata później zorganizował skromniejsze wydarzenie pod inną nazwą, odcinając się w ten symboliczny sposób od przeszłości.

Wzór cytowania:

Głowacka, Aneta, *„Klątwa” w Teatrze Rozrywki. Cenzura w afekcie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, DOI: 10.34762/c3n0-gc66.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
DOI: 10.34762/c3n0-gc66

Autor/ka

Aneta Głowacka (aneta.glowacka@us.edu.pl) – doktor nauk humanistycznych, profesorka Uniwersytetu Śląskiego, związana z Instytutem Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na estetycznych przemianach w teatrze i dramacie XX i XXI wieku, instytucjonalnych podstawach działalności teatralnej, związkach teatru i polityki, a także na relacjach teatru z kulturami lokalnymi i rdzennymi. Liderka zespołu badawczego „Trans-Indigena”. Członkini zespołu badawczego realizującego na Uniwersytecie Jagiellońskim grant „Przemoc w teatrze”. Od 2022 roku kieruje grantem NCN „Procesy demokratyzacyjne w teatrach instytucjonalnych w Polsce. Procedury, mechanizmy i relacje władzy”. Od 2021 roku współpracuje z Teatrem Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. ORCID: 0000-0003-4622-6315.

Przypisy

1. Premiera *Klątwy* w reżyserii Olivera Frljicia odbyła się 18 lutego 2017 roku.
2. Od początku istnienia przeglądu odbyło się dwadzieścia edycji, ostatnia w 2018 roku. Zob. https://teatr-rozrywki.pl/projekty/wakacyjny-przeglad-przedstawien.html [dostęp: 10 X 2022].
3. Na temat *Klątwy* i jej społecznego oddziaływania ukazało się wiele artykułów, felietonów i innego rodzaju wypowiedzi medialnych. O afektach, które uruchomił spektakl, pisała m.in. Agata Adamiecka, zob. Adamiecka-Sitek, 2015.
4. Mowa o *Regulaminie rezerwacji i sprzedaży biletów w Teatrze Rozrywki w Chorzowie*. https://teatr-rozrywki.pl/bilety/zasady-rezerwacji-i-sprzedazy-biletow… [dostęp: 10 X 2022].
5. *Regulamin uczestnictwa w spektaklu obowiązujący w dniach 2/3/4.08.2017 r. podczas 19. Wakacyjnego Przeglądu Przedstawień na terenie Teatru Rozrywki w Chorzowie*. https://teatr-rozrywki.pl/50-wakacyjny-przeglad-przedstawien-aktualny/7… [dostęp: 10 X 2022].
6. Pełna treść komunikatu ukazała się na stronie internetowej Archidiecezji Katowickiej, a

następnie została opublikowana w całości lub we fragmentach na stronach internetowych portali informacyjnych i lokalnych dzienników. W tekście odwołuję się do pełnej treści listu, zachowując oryginalną pisownię, opublikowanej na stronie internetowej „Dziennika Zachodniego".
7. Treść ogłoszenia przytaczam na podstawie materiałów zgromadzonych w Teatrze Rozrywki.
8. *Stop bluźnierczej „Klątwie" w Chorzowie – apel do Marszałka Województwa*: https://www.protestuj.pl/stop-bluznierczej-klatwie-w-chorzowie---apel-d… [dostęp: 18 X 2022].
9. Wojciech Kałuża, który zdobył mandat radnego do Sejmiku Województwa Śląskiego z ramienia partii Nowoczesna, zdecydował się przejść do Prawa i Sprawiedliwości, ostatecznie decydując o przejęciu władzy w województwie przez tę partię.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *Jak zdjąć klątwę? Oliver Frljić i Polacy*, „Polish Theatre Journal" 2015 nr 1.

Ahmed, Sara, *Ekonomie afektywne*, przeł. M. Glosowitz, „Kwartalnik Kulturalny Opcje" 2013 nr 2.

Ahmed, Sara, *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie" 2014 nr 1.

Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion,* Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.

Babak, Mateusz, *Wniosek radnych PiS o odwołanie marszałka – po spektaklu „Klątwa".* „Dziennik Gazeta Prawna", 28 VIII 2017, https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/1066927,slaskie-wniosek… [dostęp: 18 X 2022].

Bednarek, Michalina, *Brawa dla teatru za odwagę*. „Gazeta Wyborcza – Katowice", 2 VIII 2017.

Bojarska, Katarzyna *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie" 2013 nr 6.

Bollin, Przemysław, *„Klątwa" w Teatrze Rozrywki w Chorzowie: To było dla mnie katharsis*, https://kultura.onet.pl/teatr/klatwa-w-teatrze-rozrywki-w-chorzowie-to-… [dostęp: 18 X 2017].

Brennan, Teresa, *The Transmission of Affect*, Cornell University Press, Ithaca – London 2004.

Flis, Daniel, *Abp Skworc wysłał księdza pedofila do Ukrainy. Watykan umył ręce*,

https://oko.press/wiktor-skworc-wyslal-ksiedza-pedofila-do-ukrainy-waty… [dostęp: 12 X 2022].

Gould, Deborah, *Affect and Protest*, [w:] *Political Emotions*, red. J. Staiger, A. Cvetkovich, A. Reynolds, Routledge, New York – London 2010.

Jarymowicz, Maria, *Czy emocje mogą się zmieścić w polu świadomości*? [w:] *Nieuświadomiony afekt,* red. R. K. Ohme, GWP, Gdańsk 2007.

Kampania Wolność Sztuki i Nauki, *Apel o nieograniczanie wolności sztuki i prawa do korzystania z dóbr kultury!*, https://naszademokracja.pl/petitions/apel-o-nieograniczanie-wolnosci-sz… [dostęp: 17 X 2022].

Kolańczyk, Alina, *Procesy afektywne i orientacje w otoczeniu*, [w:] A. Fila-Jankowska, M. Pawłowska-Fusiara, A. Kolańczyk, *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, GWP, Gdańsk 2004.

Leeuw, Gerardus van der, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1978.

Ł, *2-4 sierpnia. Wakacyjny przegląd w Teatrze Rozrywki*, „Dziennik Zachodni" 21 VII 2017.

Malinowska, Anna, *„Klątwa" w Teatrze Rozrywki, protest na ulicy. „Wpłynęło pismo prywatnej osoby, która chce zorganizować pikietę"*, „Gazeta Wyborcza – Katowice" 27 VII 2017, https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35063,22150700,klatwa-w-teatrze… [dostęp: 17 X 2022].

Massumi, Brian, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie" 2013, nr 6.

Morawski, Piotr; Sieradzki, Jacek, *Czego się nie da. Rozmowa z Dariuszem Miłkowskim*, „Dialog" 2018 nr 7-8, https://www.dialog-pismo.pl/rozmowy-dialogu/pogoda-na-jutro-czego-sie-n… [dostęp: 18 X 2017].

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

Ngai, Sianne, *Wstęp*, przeł. M. Walczak, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Wydawnictwo UJ, Kraków 2021.

Niziołek, Grzegorz, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie" 2016 nr 4.

Odziomek, Marta, *Czy „Klątwa" wywoła protest? Na początku sierpnia pokaże ją Teatr Rozrywki*, „Gazeta Wyborcza – Katowice" 16 VII 2017, https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35063,22102593,czy-klatwa-wywol… [dostęp: 10 X 2022].

Odziomek, Marta, *„Klątwa". Bilety wyprzedane, protesty zaplanowane*. „Gazeta Wyborcza –

Katowice” 2 VIII 2017.

OSZ, *„Obronimy Śląsk, przegonimy Klątwę stąd” – pikieta pod Teatrem Rozrywki w Chorzowie*, 4 VIII 2017, https://dziennikzachodni.pl/obronimy-slask-przegonimy-klatwe-stad-pikie… [dostęp: 19 X 2022].

PAP, *Protest przed wystawieniem spektaklu „Klątwa” w Teatrze Rozrywki*, 3 VIII 2017, https://wydarzenia.interia.pl/kraj/news-protest-przed-wystawieniem-spek… 19 X 2022].

Redakcja, *„Klątwa” w Teatrze Rozrywki: komunikat metropolity katowickiego i duszpasterzy Chorzowa*, „Dziennik Zachodni” 31 VII 2017, https://dziennikzachodni.pl/klatwa-w-teatrze-rozrywki-komunikat-metropo… [dostęp: 11 X 2022].

Regulamin rezerwacji i sprzedaży biletów w Teatrze Rozrywki w Chorzowie, https://teatr-rozrywki.pl/bilety/zasady-rezerwacji-i-sprzedazy-biletow… [dostęp: 10 X 2022].

Regulamin uczestnictwa w spektaklu obowiązujący w dniach 2/3/4.08.2017 r. podczas 19. Wakacyjnego Przeglądu Przedstawień na terenie Teatru Rozrywki w Chorzowie, https://teatr-rozrywki.pl/50-wakacyjny-przeglad-przedstawien-aktualny/7… [dostęp: 10 X 2022].

Stop bluźnierczej „Klątwie” w Chorzowie – apel do Marszałka Województwa, https://www.protestuj.pl/stop-bluznierczej-klatwie-w-chorzowie---apel-d… [dostęp: 18 X 2022].

Wałach, Michał, *Nie dla bluźnierczej „Klątwy” w Chorzowie! Podpisz protest*, https://pch24.pl/nie-dla-bluznierczej-klatwy-w-chorzowie-podpisz-protes… [dostęp: 18 X 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/klatwa-w-teatrze-rozrywki-cenzura-w-afekcie*

didaskalia
gazeta teatralna

DOSTĘPNOŚĆ EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ

Godność, widzialność i profesjonalizm

Z Sandrą Johansson, Dennisem Nilssonem i Barbarą Wilczek-Ekholm rozmawia Monika Kwaśniewska

W 2020 i 2021 roku odbyłam serię rozmów pod tytułem*Dostępność edukacji artystycznej*. Był to projekt zainicjowany przez Teatr 21 w ramach Centrum Sztuki Włączającej. Przeprowadziłam wywiady z osobami reprezentującymi europejskie grupy teatralne i ośrodki edukacyjne prowadzące kursy aktorskie dla osób z niepełnosprawnością intelektualną. Poniżej prezentuję skróconą wersję dwóch z sześciu wywiadów. W 2023 roku opublikujemy kolejne rozmowy.

Moomsteatern to szwedzki teatr dla ludzi z trudnościami w uczeniu się, założony w 1987 roku. Jego cele są artystyczne, a nie edukacyjne lub terapeutyczne. W 2005 roku pięciu aktorów z Moomsteatern ukończyło Akademię Teatralną w Malmö. Następnie zostali zatrudnieni przez teatr na takich samych warunkach, jak wszyscy profesjonalni aktorzy w Szwecji. Od 2010 do 2012 roku teatr prowadził też Akademię Tymczasową

Moomsteatern, którą ukończyli niektórzy obecni członkowie zespołu.

Sandra Johansson jest dyrektorką wykonawczą Moomsteatern od 2018 roku, ale współpracę z grupą rozpoczęła w roku 2006 jako producentka. Dennis Nilsson to aktor, który rozpoczął swoją karierę w Moomsteatern jako student Akademii Tymczasowej Moomsteatern. Barbara Wilczek-Ekholm jest emerytowaną wykładowczynią Akademii Teatralnej w Malmö, gdzie od 1977 roku uczyła sztuki aktorskiej poprzez ruch, taniec i choreografię.

Czy możecie przedstawić działalność Moomsteatern i ludzi, którzy tworzą ten teatr?

SANDRA JOHANSSON: Na wstępie chcę tylko powiedzieć, że nasz aktor Dennis Nilsson nie mówi po angielsku [rozmowa odbywała się w języku angielskim – M.K.]. Będę mu tłumaczyć pytania i przekazywać jego odpowiedzi.

Moomsteatern zaczęło działalność trzydzieści lat temu. Założycielami byli Kjell Stjernholm oraz organizacja Studieförbundet Vuxenskolan – stowarzyszenie poświęcone edukacji dla dorosłych. We wczesnych latach dziewięćdziesiątych XX wieku Moomsteatern zostało częścią lokalnego systemu służby zdrowia. Piętnastu aktorów pracowało na cały etat, ale w ramach opieki zdrowotnej, co znaczy, że nie byli zatrudnieni, ale dostawali dodatek inwalidzki. Będąc w ramach systemu wspierającego osoby z niepełnosprawnościami, pracuje się nad zadaniami terapeutycznymi i dotyczącymi rozwoju społecznego. Cele Moomsteatern natomiast od początku do dziś są artystyczne. Skupiamy się na widowni, spektaklach, opowiadaniu historii i tworzeniu teatru o wysokiej jakości artystycznej.

Dzisiaj pracuje u nas siedmiu aktorów z trudnościami w nauce. Kilkoro z nich jest na etacie, kilkoro ma długoterminowy staż, którego celem jest zatrudnienie. Wszyscy pracują zawodowo i dostają pensję zgodnie z Porozumieniem Unii Teatrów. Nie są już częścią systemu opieki zdrowotnej. Nasi aktorzy występują z aktorami bez niepełnosprawności, których zatrudniamy na umowę zlecenie. Jedną z najważniejszych kwestii są równe warunki zatrudnienia. W 2005 roku pięciu aktorów zaczęło naukę w Akademii Teatralnej właśnie po to, by zarabiać tak jak zawodowcy.

Jaki jest związek między edukacją teatralną z wynagrodzeniem?

SANDRA JOHANSSON: Współpraca z Akademią Teatralną w Malmö miała na celu zaoferowanie naszym aktorom szansy rozwinięcia umiejętności aktorskich. To był najważniejszy, ale niejedyny powód. W tym czasie byliśmy gotowi zakończyć nasz związek z opieką zdrowotną i stać się całkowicie profesjonalnym teatrem. Założenie, że pracujemy z aktorami zawodowymi, miało podstawę w tym, że zespół aktorski był już bardzo doświadczony. W Szwecji jednak jesteś uznawany za profesjonalistę, jeśli skończyłeś studia aktorskie. Kiedy więc Moomsteatern opuściło sektor opieki zdrowotnej i stwierdziło, że aktorzy są zawodowi, kwestionowano ich profesjonalizm ze względu na brak wykształcenia uniwersyteckiego. Współpraca z Akademią Teatralną miała wyeliminować ten argument.

Czy w szkołach teatralnych w Szwecji są miejsca dla osób niepełnosprawnych? Mówię o różnych niepełnosprawnościach: w uczeniu się, fizycznych, sensorycznych, neurologicznych lub psychicznych.

BARBARA WILCZEK-EKHOLM: Na uczelni jest dużo poradni dla osób z dysleksją czy poruszających się na wózku, jest też pomoc psychologiczna. Ale najpierw trzeba się dostać na studia. Aktorzy z Moomsteatern nie zdawali egzaminów. Trzeba to od razu wytłumaczyć, by nie powstało wrażenie, że na Akademii Teatralnej mamy kursy specjalnie dla osób z niepełnosprawnością intelektualną. To był wyjątek. Pracowałam wtedy w teatrze i prowadziłam edukację teatralną (obecnie jestem już na emeryturze). Śledziłam Moomsteatern, widziałam wszystko, co robili w Malmö. Wiedziałam, że to wyjątkowy teatr. Sama mam córkę z zespołem Downa, co też motywowało mnie do działania.

Kjell Stjernholm i jego producent Per Törnqvist najpierw zaczęli szkołę teatralną w obrębie Moomsteatern. Piątka aktorów, która potem przyszła do Akademii Teatralnej, miała już za sobą rok edukacji w Moomsteatern. Kiedy Per przyszedł do mnie i powiedział, że chciałby, by kontynuowali profesjonalną edukację w naszej szkole, stwierdziłam, że możemy opracować dla nich specjalny program. Na uczelni tylko ja i Marek Kostrzewski byliśmy chętni do realizacji tego pomysłu. To był program płatny, co pomogło w jego realizacji. Nie byłoby to możliwe z egzaminami wstępnymi. Nie wtedy, może dzisiaj.

Zaczęliśmy od jednego kursu. Ostatecznie aktorzy z Moomsteatern zaliczyli trzy segmenty, zebrali połowę punktów do licencjatu. Pierwszy segment edukacyjny był taki sam, jaki robiliśmy z pierwszorocznymi studentami. Drugim była realizacja spektaklu wyreżyserowanego przez Kostrzewskiego. Trzeci zrobiłam wraz Markiem – to był projekt Szekspirowski. Użyliśmy naszego standardowego programu i go zaadaptowaliśmy. Codziennie wprowadzaliśmy nowe zmiany, nasze szare komórki pracowały na wysokich obrotach.

Ukończenie tych kursów było wielkim sukcesem nas wszystkich. Przede wszystkim jednak aktorów z Moomsteatern. Mieliśmy wtedy w Szwecji „Katalog Artystów” – książkę, w której byli wszyscy zawodowi aktorzy. Gdy potrzebowano aktorów do filmu, tam sprawdzano, jak wyglądają, ile mają wzrostu, jaki kolor włosów… Byli tam najważniejsi szwedzcy aktorzy, a obok nich aktorzy z Moomsteatern. Wspaniale było widzieć, że pewne rzeczy są możliwe. Aktorzy z Mooms zdobyli wykształcenie uniwersyteckie, przeszli na poziom zawodowych aktorów, co dało im poczucie godności i widzialność w społeczeństwie. Tego, czego się nauczyli w Akademii Teatralnej, mogli się też nauczyć w Moomsteatern. Teraz pomyślałam o tym, że w tym projekcie nie chodziło tylko o nabycie umiejętności. Awans społeczny związany z edukacją uniwersytecką był ważniejszy.

SANDRA JOHANSSON: Zgadzam się. Na początku, gdy zaczęliśmy zatrudniać naszych aktorów, mówiono im: „Jesteście objęci opieką zdrowotną, społeczeństwo opiekuje się wami. Dlaczego chcecie to porzucić? Po co? Dla pieniędzy?”. Częściowo, oczywiście, chodzi o pieniądze. Możesz być bardziej niezależny, jeśli masz stały dochód. Ale chodzi też o własny wizerunek oraz profesjonalizm. To daje naszym aktorom dużo pewności siebie.

Barbaro, powiedziałaś, że opracowałaś nowy program nauczania dla osób z Moomsteatern. Co musiałaś zmienić w swoim nauczaniu?

BARBARA WILCZEK-EKHOLM: Nie tak dużo. Robiłam to samo, tylko musiałam poświęcić na to więcej czasu lub powtarzać niektóre rzeczy. Każdy z tej piątki studentów był inny. Studenci bez niepełnosprawności, których zwykle jest dwanaścioro, nie są aż tak zróżnicowani. To bardzo ułatwia

edukację. To, co mówisz, już za pierwszym razem trafia przynajmniej do dziesięciu osób. W przypadku studentów z Moomsteatern niemal wszystko musiałam przekazywać na pięć różnych sposobów. Dla nas, pedagogów, to było pouczające. Nigdy dotąd nie przeszłam przez bardziej inspirujący i wymagający proces. Miałam też dużo uprzedzeń, kiedy planowałam tę pracę… Myślałam, że coś zajmie, na przykład, pięć tygodni, a okazywało się, że po dwóch tygodniach było gotowe. Nie miałam żadnych punktów odniesienia do tego typu pracy.

Czy doświadczenie uczenia aktorów z Moomsteatern wpłynęło na twoje metody nauczania?

BARBARA WILCZEK-EKHOLM: Absolutnie tak, choć trudno powiedzieć dokładnie, co zmieniłam. Do mojej własnej metody pracy z ciałem dodałam ćwiczenie, które nazywam „Kontrakt". Pomogło mnie i moim studentom brać za siebie odpowiedzialność w procesie pracy. Nie wiem, jak osoby, które uczę, się czują, co w nich tkwi; one same powinny to wiedzieć i o siebie zadbać… Nawet podczas przesłuchań mówię kandydatom: „Podpiszemy kontrakt, który zakłada, że bierzesz odpowiedzialność za siebie, że zadbasz o siebie. I jeśli to zrobisz, zadbasz też o mnie". To nie było możliwe z aktorami Moomsteatern, ale może właśnie dlatego praca z nimi była zalążkiem tego pomysłu. Wielu moich byłych studentów mówiło mi, że to było najważniejsze ćwiczenie, którego ich nauczyłam. Gdy podczas castingu reżyser prosi, aby, powiedzmy, spuścili spodnie, oni powiedzą: „Nie, mam z tym problem. Nie zrobię tego, jeśli nie rozumiem, po co".

Jakie były relacje między studentami bez niepełnosprawności i wykładowcami a aktorami Moomsteatern?

BARBARA WILCZEK-EKHOLM: Kiedy zaczęliśmy pracę w Akademii, oprowadziliśmy ich po budynku, ale nikt im nie asystował na stałe. W ramach opieki zdrowotnej pracuje się codziennie pomiędzy 9.00 a 17.00, a my nie uczymy w tych godzinach. Ostatecznie musieliśmy się dostosować, co było jak podwójny etat, czy wręcz potrójny, jeśli liczyć dostosowywanie programu. Było to wyczerpujące. Musieliśmy towarzyszyć aktorom w przerwach, mimo że chcieliśmy odpocząć, porozmawiać. Na konsultacje i planowanie kolejnego dnia czas mieliśmy dopiero w nocy. Tak było podczas pierwszego segmentu nauki. Podobało mi się to, że moi studenci spotykają się z Moomsteatern na przykład w kuchni. Ale oni potrzebowali kogoś, kto ugotuje im posiłki.

SANDRA JOHANSSON: Dzisiaj taka sytuacja nie miałaby miejsca, zawsze mamy kogoś do pomocy. Barbaro, poznałam osoby z branży teatralnej, które studiowały w Akademii Teatralnej w Malmö w tym okresie. Mówili, że byli na roku razem z naszymi aktorami. To były mieszane klasy z naszymi aktorami i twoimi studentami?

BARBARA WILCZEK-EKHOLM: Nie do końca. W trzecim roku nauki chcieliśmy jakiegoś wyzwania. Prowadziłam lekcje ruchu i spytałam kilku studentów, czy dołączą do nas, by wspólnie z aktorami z Mooms odbywać treningi teatru fizycznego. To było fantastyczne, ale myślę, że moich studentów było za mało. Z Mooms było pięć osób, a moich studentów było dwóch, trzech. Powinno być pięć na pięć. Marek zrobił też spektakl, w którym grali aktorzy z Mooms i aktorzy zawodowi. Gdyby studia Mooms trwały jeszcze czwarty lub piąty rok, wtedy na pewno połączylibyśmy grupy.

Niclas Lendemar, jeden z aktorów, którzy ukończyli Akademię Teatralną w Malmö, wciąż pracuje w Moomsteatern. Czy on dzieli się swoim doświadczeniem i praktyką z Akademii z innymi aktorami?

SANDRA JOHANSSON: Minęło już piętnaście lat. Myślę, że nie jest w stanie przypomnieć sobie tego, co się działo tak dawno temu i czego się wtedy nauczył. Cechą jego niepełnosprawności jest to, że żyje tu i teraz. Trudno mu pamiętać coś, co się stało kilka miesięcy temu. Ale to, czego się nauczył, jest podstawą tego, jakim jest dziś aktorem. I on się tym dzieli poprzez praktykę. Nie jest nauczycielem, nie może innym powiedzieć, co mają zrobić. Myślę jednak, że wszyscy nasi aktorzy uczą się od siebie nawzajem poprzez obserwację. Dennis mówi, że kiedy on był nowy w Moomsteatern, czwórka aktorów, którzy uczyli się w Akademii Teatralnej w Malmö, była w zespole. Pamięta, że dużo się od nich wtedy nauczył.

Jak rozumiem, projekt współpracy między Moomstertern a Akademią Teatralną nie był kontynuowany?

BARBARA WILCZEK-EKHOLM: Nie, ale potem Per Törnqvist, mój były student, prowadził Akademię Tymczasową Moomsteatern, z tymi samymi nauczycielami, co my w Akademii.

SANDRA JOHANSSON: W Moomsteatern nauka nigdy nie została przerwana. Zawsze znajdowaliśmy sposoby edukowania naszych aktorów. Program na Akademii Teatralnej był opracowany dla nas, a nie po to, by ogólnie edukować osoby z niepełnosprawnościami. Myślę, że to też świadczy o stopniu zapotrzebowania w branży. Nasz teatr jako jedyny w Szwecji zatrudnia aktorów z trudnościami w nauce. Z punktu widzenia uczelni nie ma

sensu kształcić więcej aktorów, bo nie będą mieli gdzie pracować.

BARBARA WILCZEK-EKHOLM: Edukacja aktorów z Moomsteatern nie było częścią programu Akademii. Prawdą jest, że teatr niejako kupił ten program. Może gdyby było więcej pieniędzy, ktoś by zrobił to samo. Myślę, że Teatr 21 jest grupą, która mogłaby to samo zrobić w Polsce, co nie znaczy, że Akademia Teatralna w Warszawie zacznie kursy dla osób z niepełnosprawnościami. Rynek jest za mały.

Musimy jednak w edukacji otwierać się na różnorodność. W Szwecji, i tym bardziej w Malmö, połowa mieszkańców urodziła się za granicą albo ma rodziców z zagranicy. Jest wiele kolorów skóry. Nie możemy być tacy, jak dotychczas. Mamy szkołę policealną, Fridhems Folkhögskola, w której uczymy muzyki, tańca, teatru. Ambicją szkoły było sprowadzanie ludzi z różnych kultur i dziedzin. Byłam w komisji rekrutacyjnej. Mieliśmy za zadanie zrekrutować połowę Szwedów i połowę obcokrajowców. Ostatecznie grupa była trójjęzyczna. Tam też mogą uczyć się osoby z niepełnosprawnościami.

Sandro, opowiedz o Akademii Tymczasowej w Moomsteatern. Co to był za pomysł, dla kogo przeznaczony, kto w niej uczył?

SANDRA JOHANSSON: Kilka lat po współpracy z Akademią Teatralną jeden z aktorów opuścił zespół. Zostało tylko czterech zatrudnionych aktorów. Chcieliśmy powiększyć naszą grupę, dlatego powstała wewnętrzna Akademia Tymczasowa. Sfinansowaliśmy ją dzięki Swedish Foundation. Nasz dyrektor artystyczny Kjell Stjernholm, nasz producent Per Törnqvist (który został dyrektorem artystycznym po Kjellu) odwiedzali szkoły i grupy amatorskie,

które robiły teatr z osobami z niepełnosprawnościami i zaprosili trzech utalentowanych aktorów do naszej Akademii. Dennis był jednym z nich. Celem było zatrudnienie ich po zakończeniu edukacji. Więc ponownie – edukacja wynikała z zapotrzebowania Moomsteatern na nowych aktorów.

Per i Kjell opracowali program zainspirowany Akademią Teatralną w Malmö. Nauczycielami byli członkowie naszego teatru oraz kilka osób z branży teatralnej. Duża część edukacji to było uczenie się poprzez działanie, na przykład udział w jednej z naszych produkcji. Edukacja zakończyła się projektem egzaminacyjnym, który polegał na współpracy ze studentami robiącymi magisterium w Akademii Teatralnej.

Ciekawi mnie, dlaczego Dennis zdecydował się na edukację teatralną w Moomsteatern.

SANDRA JOHANSSON: Dennis mówi, że był członkiem amatorskiej grupy teatralnej. Został „znaleziony” przez Pera i zaproszony na warsztat w Moomsteatern, a potem do Akademii Tymczasowej. Kocha aktorstwo, ale nigdy nawet nie marzył, że to może być jego zawód. Uczył się na kucharza, bo widział w tej branży szansę na pracę. Ale pójście do Akademii Tymczasowej Moomsteatern otworzyło go na nowy świat. Nie miałby innych szans na zostanie zawodowym aktorem.

Czy program zaoferowany w Akademii Tymczasowej był dla niego interesujący? Które praktyczne aspekty były dla niego najcenniejsze i dlaczego?

SANDRA JOHANSSON: Program był dwuletni. Aktorzy pracowali z tekstem, z ciałem, nad koncentracją, pracą w zespole i budowaniem postaci. Ta edukacja, jak mówi Dennis, jest fundamentem jego umiejętności aktorskich. Ale w pracy aktora nauka nie kończy się nigdy. Edukacja stanowiła fundament, który on cały czas rozwija.

Dlaczego Akademia Tymczasowa przestała działać? Jakie macie plany na przyszłość? Będą podobne projekty edukacyjne?

SANDRA JOHANSSON: Nie kontynuujemy z tego samego powodu, z którego nie kontynuujemy współpracy z Akademią Teatralną w Malmö. Oba programy zostały opracowane specjalnie dla tych aktorów, którzy na nie uczęszczali. Nasza Akademia Tymczasowa powstała po to, aby wyszkolić trzech aktorów, którzy potem zostali zatrudnieni. Naszym celem nie było opracowanie programu szkolenia aktorów, których potem wysyłamy w świat. Szkolimy tylko na własne potrzeby.

Obecnie mamy inne sposoby rekrutacji. Sprowadzamy aktorów na długoterminowe, czyli dwuletnie lub trzyletnie staże. Nadal są oni częścią systemu opieki zdrowotnej, ale robią staż w Moomsteatern. To jest czas ich edukacji, aby mogli wejść w naszą pracę, zrozumieć ją, zdobyć umiejętności. Efektem końcowym ma być ich zatrudnienie. Przede wszystkim jednak podstawą naszego zespołu jest edukacja i budowanie kompetencji. Aktorzy w naszym zespole próbują i tworzą spektakle, ale poza tym cały czas się edukują, a my ich w tym wspieramy.

Jakie są wasze metody edukacji i tworzenia spektakli?

SANDRA JOHANSSON: Nasze metody są oparte na indywidualności. Przyglądamy się, co każdy aktor przynosi, jakie ma umiejętności, opinie, talenty, ale też, jakie wyzwania przed nim stoją, czego musi się nauczyć.

Inną zasadą jest wsparcie. Ważne jest, aby aktorzy mieli kogoś, kto ich wspiera. Na przykład większości naszych aktorów nie możesz po prostu dać scenariusza i powiedzieć: „Przeczytaj, naucz się go. Do zobaczenia na próbie”. To tak nie działa. Ktoś musi im pomóc w uczeniu się tekstu, w analizowaniu go. Jednak, kiedy wspieramy, dajemy aktorowi także wyzwania, nie chcemy wspierać za bardzo. Zawsze trzeba dać mu szansę na zrobienie czegoś, co wydaje się przerastać jego możliwości. Widziałam zespoły, gdzie się pomaga aktorowi zawiązać sznurowadła albo zjeść. Nasze wspieranie koncentruje się na tym, żeby aktorzy mogli wykonywać swój zawód. Cokolwiek to znaczy, na przykład nauczenie się scenariusza, zrozumienie swojej roli lub koncentracja na próbach.

Na swojej stronie internetowej piszecie, że teatr to instytucja demokratyczna. Co to dla was znaczy?

SANDRA JOHANSSON: Nie sądzę, że dziś jesteśmy bardziej lub mniej demokratyczni niż inne teatry. Myślę, że budowanie organizacji demokratycznej miało większe znaczenie dwadzieścia lat temu, kiedy byliśmy częścią systemu opieki zdrowotnej, otoczeni ludźmi, którzy decydowali za naszych aktorów. Wytworzenie systemu demokratycznego wówczas oznaczało oddanie aktorom większej sprawczości. Od czasu, gdy staliśmy się profesjonalnym teatrem, w którym aktorzy są zatrudnieni na sprawiedliwych warunkach, bardziej interesująca jest rozmowa o włączaniu. Jak się tworzy włączający zespół? Nie tylko na scenie, ale w zespole, pomiędzy

pracownikami. Na przykład na początku myśleliśmy, że włączanie oznacza, że aktorzy zawsze są na spotkaniach. Jednak siedzenie na spotkaniu i słuchanie niezrozumiałych rozmów nie jest inkluzywne. Musimy ponownie przemyśleć, jak się komunikować ze wszystkimi, biorąc pod uwagę to, że mamy inne metody postrzegania i rozumienia.

Myślę, że jako profesjonalny zespół naprawdę wierzymy w rozwijanie swoich umiejętności zawodowych. Pyta się mnie czasami, czy aktorzy decydują o tym, jakie role dostają albo jakie spektakle robimy. Nie uważam, by głosowanie było dobrym sposobem podejmowania odpowiedzialnych decyzji repertuarowych. Ostateczna decyzja powinna być w rękach kogoś takiego jak dyrektor artystyczny. A zawodowym zadaniem aktorów jest granie. Demokracja polega na tym, że każdy z nas, aktor lub nie, pełnosprawny lub nie, może wyrazić sugestie i opinie, ale ostateczna decyzja należy do dyrektora artystycznego.

Czy teatry, a także szkoły teatralne w Szwecji są hierarchiczne?

BARBARA WILCZEK-EKHOLM: Nie. I to jest czasami problem, gdy mamy studentów z innych krajów. Dochodzi wtedy do zderzenia różnych postaw. Nasi studenci mają dużo przemyśleń na temat programu studiów. Po każdym segmencie nauki, a jest ich dziesięć, wyrażają je w anonimowych ankietach. Jeśli przez dwa, trzy lata są te same uwagi, wówczas musimy zareagować. Nie możemy, na przykład, pozwalać na seksistowskie zachowania. Oczywiście wiemy, że szef to szef. Ale bycie szefem polega na słuchaniu. Jeśli szef lub lider coś chce zmienić, idzie z tym najpierw do nauczycieli i studentów.

SANDRA JOHANSSON: Tak jest w całej naszej branży. Nawet w dużych teatrach. Za dobrego lidera w Szwecji uważa się tego, który wszystkich słucha.

Wzór cytowania:

Godność, widzialność i profesjonalizm, z Sandrą Johansson, Dennisem Nilssonem i Barbarą Wilczek-Ekholm rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/godnosc-widzialnosc-i-profesjonalizm.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/godnosc-widzialnosc-i-profesjonalizm*

didaskalia
gazeta teatralna

DOSTĘPNOŚĆ EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ

Zawodowcy

Z Petal Pilley i Jennifer Cox z Blue Teapot rozmawia Monika Kwaśniewska

Blue Teapot w Galwey w Irlandii to teatr współtworzony przez osoby z niepełnosprawnością intelektualną, który prowadzi również własną szkołę teatralną. Reżyserka Petal Pilley pełni funkcję dyrektorki naczelnej i artystycznej tego teatru od 2007 roku. Jennifer Cox jest aktorką Blue Teapot Theater Company od 2013 roku, kiedy ukończyła szkołę teatralną prowadzoną przy tym teatrze. Zadebiutowała w spektaklu *ID* w 2014 roku. Występowała też w głośnym filmie fabularnym *Sanctuary* oraz w projektach Town Hall Theater w Galway.

Kiedy powstał teatr Blue Teapot, a kiedy i po co funkcjonująca przy nim szkoła aktorska?

PETAL PILLEY: Jestem związana z Blue Teapot od 2007 roku. Zauważyłam, że w tym teatrze są fantastyczni aktorzy, ale nie mają teatralnego

wykształcenia. Zależało mi na prowadzeniu w naszym teatrze szkolenia, żeby ludzie nie mylili braku przygotowania aktorskiego z niepełnosprawnością. Pilotażowy projekt przeprowadziliśmy w 2008 roku, a dwa lata później mogliśmy już stworzyć stałą strukturę edukacyjną.

Czy osoby z niepełnosprawnościami, w tym niepełnosprawnością intelektualną, mogą studiować w publicznych szkołach teatralnych w Irlandii?

PETAL PILLEY: Tak, osoby z niepełnosprawnością intelektualną mogą uczęszczać do takich szkół. Bardzo często są dodatkowe opłaty z tym związane, organizowane jest bowiem jakieś wsparcie. Wszystko zależy od stopnia niepełnosprawności. Inaczej sprawa przedstawia się w przypadku edukacji aktorskiej. W 2010 roku osoby z niepełnosprawnością intelektualną nie mogły studiować w publicznej szkole aktorskiej. Teraz się to zmienia.

Jennifer, rozumiem, że najpierw uczyłaś się w szkole teatralnej przy Blue Teapot, a potem trafiłaś do zespołu. Stąd decyzja, żeby zacząć studia aktorskie?

JENNY COX: Ktoś do mnie zadzwonił w tej sprawie… Na początku nie wiedziałam, co zrobić, porozmawiałam o tym z mamą. To wszystko było dla mnie nowe. Nigdy wcześniej nie myślałam, że mogłabym uczyć się aktorstwa. W Blue Teapot spotkałam kilka osób, które znałam już wcześniej, ale poznałam też nowych przyjaciół.

Jak przebiega rekrutacja i ile osób uczy się w waszej szkole?

PETAL PILLEY: W 2010 roku mięliśmy bardzo mały zespół. Szkoła organizowała więc przesłuchania dla chętnych w postaci całodziennych warsztatów. Szukałam w tych ludziach, którzy się zgłaszali, pasji i wewnętrznego ognia. Nieważne było doświadczenie artystyczne. W ciągu następnych lat przyjmowaliśmy kolejne osoby, cały czas zastanawiając się, kto będzie najlepiej pasował do naszego zespołu. Teraz pewne rzeczy może są mniej oczywiste niż na początku. Mamy już stały zespół, więc nie zatrudniamy wszystkich absolwentów. Kiedyś mogliśmy przyjmować maksymalnie osiem osób na kurs trzyletni, a po trzech latach ponawiać rekrutację. Od 2019 roku możemy co roku przyjąć pięciu nowych studentów. Wciąż zbieramy fundusze, żeby można było prowadzić tą edukację w trybie ciągłym.

Ilu jest chętnych?

PETAL PILLEY: W 2020 roku było szesnastu kandydatów. Przyjęlibyśmy więcej, gdybyśmy mieli takie możliwości finansowe.

Jennifer, to chyba było duże wyróżnienie, że zostałaś przyjęta?

JENNY COX: Kiedy dowiedziałam się, że zostałam przyjęta, byłam zaskoczona i szczęśliwa. Chciałam być częścią takiego zespołu, takiej grupy teatralnej. Powiedziałam mamie i tacie: „Dostałam się. Mam to”. A moi rodzice powiedzieli: „Super, Jenny. Oby tak dalej”. Jeśli pracujemy nad czymś, czegoś bardzo chcemy i uparcie do tego dążymy, to da się to

osiągnąć.

Jak wygląda program edukacji? Czy wzorowaliście się na programach edukacji aktorskiej w innych szkołach teatralnych, czy raczej wypracowywaliście własne strategie edukacyjne?

PETAL PILLEY: Na początku staraliśmy się odpowiadać na potrzeby osób, które przyjmowaliśmy, by rozwijać ich talenty. Kiedy uznaliśmy, że nasza edukacja powinna być bardziej sformalizowana, dołączyliśmy do programu publicznych, akredytowanych szkół teatralnych. Zajęło nam trochę czasu, żeby wypracować z naszymi studentami własny program, w ramach którego moglibyśmy osiągnąć założone w publicznym systemie edukacji aktorskiej rezultaty. Na drugim i trzecim roku przygotowaliśmy studentów, którzy kończyli szkołę, żeby byli na poziomie pierwszym i drugim w ramach szkół publicznych i zdali potwierdzające to egzaminy[1].

Nasi studenci pracują z różnymi praktykami, którzy byli pod wielkim wrażeniem ich talentów. Oczywiście każdy z nich stosował własną metodologię, ale jednocześnie to byli ludzie bardzo otwarci na to, by dopasowywać swoje edukacyjne możliwości i do predyspozycji naszych studentów, i do wymogów szkół publicznych.

Jakie przedmioty są w waszym programie?

PETAL PILLEY: Współczesny taniec, teatr i sztuki teatralne, kostiumologia, wydarzenia artystyczne, uczestnictwo w sztuce. Mamy też moduły, które opracowaliśmy w ciągu ostatnich kilku lat, uczące niezależności, aby nasi

absolwenci potrafili zająć się sobą, podróżować. W ramach tych schematów jesteśmy elastyczni. Dostosowujemy się do możliwości i predyspozycji osób uczących się oraz do wymogów edukacyjnych. Natomiast interpretacja programu edukacyjnego dzieje się trochę intuicyjnie. Na przykład studenci, którzy rozpoczęli naukę w 2020 roku, to osoby w spektrum autyzmu. To jest dla nas nowa sytuacja, więc znów musimy dopasować nasz program, przepisać go, żeby ułatwić pracę z osobami studiującymi. Cały czas myślimy przede wszystkim o tym, z kim pracujemy, jakie osobowości, jakie talenty mamy u siebie.

Ważną inspiracją dla waszej pracy jest metoda Stanforda Meisnera. Dlaczego? W jaki sposób z niej korzystacie?

PETAL PILLEY: Dorastałam w wędrownej trupie teatralnej i tam dużo się o tej metodzie nauczyłam. Wniosłam to doświadczenie do Blue Teapot. Kiedy eksperymentowaliśmy z grupą aktorów pracujących w profesjonalnym teatrze, doszłam do wniosku, że kluczowe w pracy aktorskiej są spontaniczność i kontakt. Technika Meisnera nie bazuje na intelekcie, lecz na działaniu. Tekst jest w niej obecny, ale na niego nakładana jest kreatywna warstwa ruchu. To daje wolność i sprawia, że nasze działania w sposób naturalny pozwalają na budowanie połączeń i więzi. W naszym podejściu chcemy znaleźć taki punkt wejścia, który będzie odnosił się do danych okoliczności, stwarzał warunki do spontanicznej improwizacji. Widzę, że nasi aktorzy działają właśnie w ten sposób. Chodzi tutaj o uczciwość, szczerość grania.

Jennifer, jakie umiejętności, które zdobyłaś w szkole, okazały się potem dla ciebie najważniejsze?

JENNIFER COX: Pracowałam na przykład nad strunami głosowymi i sposobem mówienia. Chodzi z jednej strony o sposób modulacji głosu, z drugiej – o artykulację słów. W teatrze mogę zobaczyć, jak ludzie reagują na to, co mówię. Nauczono mnie wykorzystywać głos. Robiłam różne ćwiczenia. Czasami mówię za głośno lub za szybko i okazuje się, że muszę troszeczkę ściągnąć ten głos w dół i uspokoić się, żeby ludzie mogli mnie zrozumieć. Nigdy nie wiedziałam, że mogę mieć taki głos.

Czy coś jeszcze sprawiało ci szczególną trudność w trakcie nauki aktorstwa?

JENNIFER COX: Trudne było też wyjście na zewnątrz, przed ludzi, pokazanie się. Kocham być z ludźmi. Wierzę w siebie. Lubię podróżować i teatr daje mi do tego dużo okazji. Chciałabym kiedyś być częścią czegoś, czego wszyscy pragną, jak na przykład Hollywood.

Jak wygląda ewaluacja nauczania? Czy jest dużo egzaminów w ramach studiów? Czy jest takie ryzyko, że ktoś, na przykład, będzie musiał zakończyć edukację, ponieważ nie zda egzaminów?

PETAL PILLEY: W naszych programach mamy stałe ocenianie, trzeba spełnić konkretne wymogi. W naszej szkole mamy na to dodatkowy czas, co jest dla nas bardzo ważne. Jak dotąd, przez dziesięć lat nikt nigdy nie dostał negatywnej oceny, nie odpadł. Informacja zwrotna od zewnętrznych

egzaminatorów jest bardzo pozytywna, a oni dużo wymagają od naszych studentów, bez taryfy ulgowej. Wydaje mi się, że wszyscy tutaj pracują w bardzo racjonalny sposób, żeby upewnić się, że studenci otrzymują to, czego potrzebują, w czasie, który jest na to przeznaczony. Zależy nam na jakości pracy z ludźmi. Bardzo jest dla nas ważne, żeby studenci mieli dobre doświadczenia, żeby uzyskali wsparcie i wykorzystali wszystkie możliwości, jakie możemy im zapewnić. Wydaje mi się, że właśnie dlatego nasza edukacja jest efektywna. Dlatego, mimo że zewnętrzni fundatorzy nakłaniają nas do tego, nie będziemy przyjmować więcej niż dziesięć osób rocznie.

Czyli oprócz egzaminów prowadzonych przez osoby uczące w Blue Teapot Performing Arts School jest także komisja zewnętrzna? Jak to się odbywa?

PETAL PILLEY: Nasi instruktorzy oceniają każdego studenta. Raz do roku z każdego przedmiotu mamy też zewnętrznego egzaminatora, który patrzy na ocenę nauczycieli i przekazuje swoją informację zwrotną na ten temat. Często okazuje się, że nasze oceny są surowsze niż oceny zewnętrznych egzaminatorów. Nie odczuwam jednak, by egzaminatorzy patrzyli z góry na naszych nauczycieli czy studentów, aby traktowali nas protekcjonalnie. Wspinamy się w tych ramach krajowych na kolejne poziomy. Nieprzekraczalną cezurą są jednak poziomy, które wymagają pracy pisemnej (piąty i szósty), gdyż nasi studenci nie są w stanie jej napisać. Obecnie lobbujemy za większą elastycznością wymogów krajowych, żeby uczący się u nas aktorzy mogli osiągnąć wyższe poziomy zaawansowania edukacyjnego. Może mogliby zrobić prezentację ustną albo wideo na zadany temat, np. dramatów Moliera czy dramatu europejskiego… Bardzo ważna jest też publiczna ceremonia rozdania dyplomów – ma ogromny wpływ na naszych

studentów oraz na całą społeczność.

Jennifer, czy egzaminy były stresujące?

JENNIFER COX: Tak, pamiętam je bardzo dobrze. Zdawałam kolejne egzaminy i cieszyłam się, że dostałam taką szansę, że mogę kończyć kolejne poziomy. Bardzo emocjonującym przeżyciem było skończenie szkoły, bo to oznaczało rozstanie z przyjaciółmi… Brakuje mi mojej grupy.

Petal, mówiłaś o indywidualnym podejściu do osób studiujących. W formularzu rekrutacyjnym pytacie, jaki rodzaj sztuk performatywnych kandydat czy kandydatka lubią. Czy to znaczy, że potem pod tym kątem indywidualizujecie edukację, żeby osoba, która lubi np. taniec, miała więcej zajęć z tańca, a ta, która preferuje pantomimę, ćwiczyła się w niej?

PETAL PILLEY: Staramy się uczyć różnych form wyrazu. Kilka lat temu mieliśmy studenta, który był bardzo utalentowanym aktorem, ale był też bardzo nieśmiały. Staraliśmy się więc rozwijać jego umiejętności w ramach sztuk wizualnych. Po trzech latach edukacji w Blue Teapot, dostał się do National Design College, czyli do szkoły projektowania. I to właśnie szkolenie w designie, które u nas odbył, pomogło mu dostać się do szkoły wyższej.

Mamy też znakomity program taneczny. Na fali jego sukcesu powstała osobna szkoła tańca w Galway. Nasi studenci mogą też próbować swoich sił w profesjonalnym teatrze. Są więc różne możliwości. Nie możemy wypróbować wszystkiego, ale szukamy możliwości dla naszych studentów,

przyszłych aktorów, żeby mogli realizować swoje indywidualne talenty.

Jeden z waszych spektakli, *Sanctuary* (potem powstał też film pod tym samym tytułem, w którym grają aktorki i aktorzy z Blue Teapot), dotyczy seksualności osób z niepełnosprawnością intelektualną. Konsekwencją ruchu #MeToo w teatrze jest intensywna rozmowa o koordynacji intymności. Łącząc te dwa wątki, chciałabym zapytać, czy współpracujecie z koordynatorem intymności?

PETAL PILLEY: Jest taki moduł edukacyjny opracowany przez osobę, która pracuje z osobami z niepełnosprawnościami. W jego ramach mówimy o seksualności w aspekcie fizycznym, o napastowaniu seksualnym, wstydzie, mieszkaniu z rodzicami. Wszystkie te tematy dotyczą również intymności oraz infantylizowania dorosłych osób z niepełnosprawnościami. Dyskutujemy w bardzo delikatny i nieformalny sposób, nie uciekając jednak od trudnych tematów. W czasie pandemii, kiedy mieliśmy zajęcia online, włączyliśmy do programu sporo materiałów dotyczących przemocy seksualnej w internecie. Nasi studenci mogą być celem różnych ataków, rozmawiamy więc o tym, co ich może spotkać w sieci. Oprócz tego mówimy o komunikowaniu intymności, prawie do miłości, prawie do seksu i seksualności. Rozmawiamy o wchodzeniu w związki małżeńskie. Kiedyś śluby osób z niepełnosprawnością intelektualną były w Irlandii zabronione, ale widzimy, że w praktyce bardzo dużo zależy od rodziców.

Kto uczy w Blue Teapot?

PETAL PILLEY: Mamy silną grupę nauczycieli – artystek i artystów

specjalizujących się w różnych dziedzinach. Rachel Parry, choreografka i tancerka, jeździ po świecie, ale mieszka w Galway, więc uczy w naszej szkole. Aine Lawless prowadzi zajęcia ze sztuk wizualnych, z silnym naciskiem na design. To w Irlandii bardzo sławna artystka. Dave Donovan ma z kolei trzydziestoletnie doświadczenie w pracy z różnymi modelami uczestnictwa w sztuce…

Czy w kadrze pedagogicznej są osoby z niepełnosprawnościami, w tym właśnie z niepełnosprawnością intelektualną?

PETAL PILLEY: Teraz nie. Natomiast nasi aktorzy, którzy jako pierwsi ukończyli edukację i teraz pracują w teatrze, pracują też ze studentami, starając się rozwijać swoje umiejętności dzięki mentoringowi i dzieleniu się swoim doświadczeniem. Ta sama grupa chciałaby też pracować z dziećmi, więc będziemy podążać w tym kierunku.

Jennifer studiowała, a potem została przyjęta do zespołu. Jak powiedziałaś, nie wszyscy po ukończeniu szkoły trafiają do Blue Teapot. Od czego to zależy, kto zostaje w zespole?

PETAL PILLEY: Jenny ma mnóstwo talentów. Jest też bardzo pracowita i niezależna, również z dala od domu, lubi podróżować. Szukamy nie tylko talentów, ale też takiej gotowości do podjęcia życia zawodowego, takiego głodu pracy, jaki ją cechuje.

A co z tymi osobami, które kończą szkołę, ale nie trafiają do zespołu?

PETAL PILLEY: W 2014 roku przeprowadziliśmy badania wśród rodziców i uczniów, którzy powiedzieli nam, że bardzo martwili się o to, co będzie po zakończeniu szkoły, jak to się przełoży na ich późniejsze doświadczenia, jak będą mogli wykorzystać to, czego się nauczyli. Dla nas to było jasne, że nie możemy wszystkich zatrzymać u siebie. Na naszą pracę pozytywnie odpowiedziały jednak instytucje zajmujące się osobami z niepełnosprawnością. Są trzy ośrodki, które zostały zorganizowane po 2015 roku, kładące nacisk na kreatywność… Dwa z nich opracowały długofalowe projekty oparte właśnie na takim modelu.

Nasza oferta musi być jasna dla nas i dla naszych studentów oraz ich rodziców. W czasie rekrutacji odbywamy rozmowę z rodzicami o tym, jakie mamy możliwości, że to są tylko trzy lata, mówimy, czego spodziewamy się nauczyć w tym czasie. Niektórzy studenci rzeczywiście rozkwitają, zyskują dużo pewności siebie. To jest coś, co jesteśmy w stanie zaoferować. Ale co później? Z drugiej strony, mamy programy kontaktu z naszymi absolwentami. Są, na przykład, angażowani do większych projektów – jak spektakle plenerowe czy parady.

Nie ma już z nami Jennifer, bo musiała wcześniej opuścić spotkanie. Wiem jednak, że współpracuje też z Town Hall Theater, teatrem miejskim w Galway. Jak doszło do tej współpracy? Jak często zdarza się, że aktorki czy aktorzy z Blue Teapot współpracują z innymi teatrami lub grają w filmach?

PETAL PILLEY: W ostatnim czasie takie możliwości rzeczywiście się pojawiają. W stosunku do tego, jak było dwanaście lat temu, sytuacja bardzo się zmieniła. Reżyserzy, inne osoby twórcze, grupy, zespoły teatralne

kontaktują się z nami w celu podjęcia współpracy. Jest też coraz więcej scenariuszy, w których pojawiają się postaci z niepełnosprawnościami. Osoby pracujące w branży kreatywnej wiedzą już, że współpraca z aktorkami i aktorami z niepełnosprawnościami jest możliwa. Właśnie o taką zmianę mi chodzi.

Jak finansowany jest teatr i szkoła? Czy studia są płatne?

PETAL PILLEY: Nikt nie musi za nic płacić w Blue Teapot. Jesteśmy ośrodkiem dziennym dla osób z niepełnosprawnościami. Finansowanie wygląda tak, że na każdego studenta przypada określona kwota z ramienia Ministerstwa Zdrowia i z Ministerstwa Edukacji. Mamy również finansowanie charytatywne. To pomogło nam rozwinąć szkołę, wprowadzić ciągłą rekrutację.

Jeżeli chodzi o zespół teatralny, to bardzo długo trwało, zanim uzyskaliśmy roczne finansowanie z Irlandzkiej Rady ds. Sztuki[2]. Wniosek o nie musimy składać co roku. Na ogół finansowane są projekty, więc składamy osobne wnioski na każdy spektakl. Nasi aktorzy dostają też finansowanie ze względu na swoją niepełnosprawność, ale to są małe kwoty. W ciągu roku składamy wnioski do różnych firm o wsparcie. Bardzo ważna jest też sprzedaż biletów. Największe wyzwania dotyczą więc zabezpieczenia finansowania zespołu teatralnego.

Czy aktorzy Blue Teapot zarabiają? Dostają stałą pensję lub honoraria za spektakle?

PETAL PILLEY: Tak, to jest dla nas bardzo ważne, żeby nasi aktorzy byli wynagradzani tak, jak inni aktorzy w Irlandii. Proces dochodzenia do tego stanu był interesujący. Kiedy dołączyłam do Blue Teapot, aktorzy nie dostawali wynagrodzenia. Honoraria wywołały spory opór, również niektórych rodziców, którzy nie chcieli, żeby ich dzieci dostawały pieniądze. A okazało się, że one doskonale wiedzą, czym są pieniądze i czemu służą. Bywa, że nasi aktorzy są zapraszani do zewnętrznych projektów, ale zapłatą za ich pracę ma być doświadczenie i nauka. Nie zgadzam się na takie warunki. To są zawodowcy, więc powinni dostawać zwyczajne wynagrodzenie.

Czy zespół Blue Teapot dostaje stałą pensję, czy wynagrodzenie za zagrane spektakle?

PETAL PILLEY: Obecnie dostaje wynagrodzenia za proces prób i za przedstawienia. W ciągu następnych dwóch lat zaczniemy wypłacać im miesięczną pensję. Staramy się, żeby byli traktowani jak pracownicy teatru, a nie uczestnicy działań dziennego ośrodka dla osób z niepełnosprawnościami.

Wzór cytowania:

Zawodowcy, z Petal Pilley i Jennifer Cox z Blue Teapot rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zawodowcy.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Przypisy

1. O systemie edukacji w Irlandii można poczytać na stronach: http://www.krk-www.ibe.edu.pl/pl/aktualnosci/285-irlandzki-system-kwali…; https://www.gov.pl/web/irlandia/informacja-na-temat-systemu-edukacji-w-… [dostęp: 1 XII 2022].
2. Zob. https://www.artscouncil.ie/home/ [dostęp: 1 XII 2022].

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

didaskalia
gazeta teatralna

PEDAGOGIKA TEATRALNA

Pedagogika teatralna po pandemii

Z Danielem Arbaczewskim i Łukaszem Zaleskim rozmawia Marta Bryś

Do zespołu Starego Teatru w Krakowie jako edukatorzy dołączyliście w czasie pandemii. Czym zajmował się dział edukacji w teatrze objętym lockdownem?

DANIEL ARBACZEWSKI: Działaniami pozorowanymi. Koledzy i koleżanki w innych teatrach starali się wyjść naprzeciw sytuacji, dotrzeć do widzów, czasem udawało się sprzedać bilety na spektakl online w pakiecie z warsztatem, ale niewiele z tego wynikało. Przeniesienie działalności teatru do internetu generowało problemy techniczne, a także wysokie koszty. W moim poczuciu teatr online to było zmienianie kroplówek.

ŁUKASZ ZALESKI: Zaczęliśmy pracę w Starym Teatrze 1 czerwca 2021. Wcześniej edukacją zajmowała się tutaj Maja Luxenberg, która, jak nam powiedziano, nie była zwolenniczką aktywności online, a ostatni etap jej pracy przypadł na czas restrykcyjnych lockdownów. Szefowa działu edukacji Anna Litak wprowadziła nas we wcześniejsze praktyki edukacyjne teatru, ale

ostatecznie stworzyliśmy ofertę od nowa, własną sieć kontaktów ze szkołami i uczelniami.

DANIEL ARBACZEWSKI: Bardzo dużo czasu poświęciliśmy na rozmowy o tym, co wcześniej się udawało, a co niespecjalnie. W jaki sposób kontynuować myśl, która doprowadziła do powstania MICET, który przecież w nazwie ma „edukację teatralną”? Nasze ambicje były ogromne: oprócz warsztatów chcieliśmy prowadzić seminaria, projekty badawcze.

ŁUKASZ ZALESKI: Nasza praca uzależniona była na początku od zmian restrykcji. Jako pierwsze do nauki stacjonarnej powróciły klasy od pierwszej do trzeciej szkół podstawowych. Mogły uczestniczyć w zajęciach pozalekcyjnych, więc niespodziewanie stały się naszą jedyną grupą docelową. Warsztaty z dziećmi okazały się na tyle ciekawe, że nauczycielki przekazywały sobie nawzajem informacje i to od nich dostawaliśmy najwięcej telefonów ze zgłoszeniami, nawet gdy z nauki zdalnej wrócili licealiści, a potem studenci. Nie chcieliśmy nikomu odmawiać udziału w zajęciach, ale jednocześnie przez długi czas nasza praca polegała przede wszystkim na informowaniu nauczycieli i nauczycielek starszych klas o możliwości współpracy z nami.

Czyli w momencie otwarcia teatrów mogliście zacząć realizować swoje koncepcje, z którymi przyszliście do Starego Teatru?

DANIEL ARBACZEWSKI: Niestety, nie. Okazało się, że po pandemii weszliśmy na zaorane pole, na którym nie sposób od razu siać.

Co to znaczy?

ŁUKASZ ZALESKI: Przez wiele lat byłem widzem, w czasie studiów w kółko oglądaliśmy *Kalkwerk*, więc miałem takie wyobrażenie, że na naszych warsztatach będziemy rozmawiać o Lupie, Swinarskim… Szybko okazało się, że grupy w różnym wieku, które zabierałem na scenę, były ciekawe głównie, ile mam lat, ile zarabiam, a ile zarabiają aktorzy. Zaczynaliśmy od opowiadania uczestnikom, jak funkcjonuje teatr: kiedy odbywają się próby, jak dochodzi do premiery, co to jest repertuar i jak się go planuje, skąd bierze się reżysera, jak dobiera obsadę. Dziś, po roku pracy, kluczowe wydaje mi się rozróżnienie, także w naszej rozmowie, na wiedzę i umiejętności uczniów i studentów. Brak wiedzy mnie nie przeraża, bo można go nadrobić, ale brak umiejętności społecznych już tak.

Jakie umiejętności macie na myśli?

DANIEL ARBACZEWSKI: Komunikacja na najbardziej podstawowym poziomie. Między innymi z tego powodu dość szybko zrezygnowaliśmy z warsztatów „wiedzy” na rzecz „umiejętności” właśnie, wykorzystując do tego narzędzia parateatralne, performatywne. Kiedy grupa dostawała od nas zadanie wymagające od niej wspólnego działania i myślenia, to albo była sparaliżowana, albo natychmiast dochodziło do awantury.

ŁUKASZ ZALESKI: Zadanie „Narysujcie razem mapę świata” czasem kończy się kłótnią, kto szuka w Google, kto używa jakiego koloru kredki, kto rysuje wschód, kto zachód. „Namalujcie razem teatr”. Zawsze musimy precyzyjnie tłumaczyć, że muszą to zrobić wspólnie, podzielić się zadaniami. W przeciwnym razie często kończy się tym, że na jednej kartce każdy rysuje

swój reflektor albo scenę na brzegach wspólnej kartki. Nie zdarzyło się, żeby grupa samodzielnie ustaliła, kto rysuje kurtynę, kto fotele, a kto jeszcze coś innego. Dzieci czasem do tego stopnia nie potrafią się dogadać, że w końcu nie robią nic.

DANIEL ARBACZEWSKI: Bywa, że grupa jest bardzo zaangażowana, rozmawiamy o naszych marzeniach, uczestnicy potrafią powiedzieć, co ich interesuje, a co denerwuje w teatrze, co chcieliby zmienić wokół siebie… Ale gdy podczas warsztatów chcemy im oddać pole do samodzielnego działania, od razu pojawia się bezradność i oczekiwanie pracy w kółku teatralnym – pan musi podzielić funkcje, przydzielić role, jeśli pracujemy nad sceną, przynieść tekst, przypilnować, żeby nauczyli się na pamięć…

Często zajęcia zaczynamy od podzielenia uczestników na dwie grupy. Odliczają do dwóch, ale jeśli nie powiemy „zapamiętajcie swój numer”, to zadanie jest nie do wykonania. Albo prosimy, żeby ustawili się imionami w porządku alfabetycznym bez używania słów. Wszyscy czekają, aż nauczycielka powie: „Basia tutaj, Kasia tutaj”. To zadanie zajmuje od półtorej do dwudziestu minut, ale zdarzyło się, że nie udało się go wykonać, bo na warsztacie były dwie równoległe klasy z liceum i nie wszyscy się znali. Zachęcałem, żeby potraktowali to jako zabawę, szansę, żeby trochę się poznać i widziałem, jaki to dla nich wielki wyczyn społeczny, żeby podejść, nawiązać interakcję…

Przed przyjściem do Starego Teatru pracowaliście jako edukatorzy. Wcześniej nie mieliście podobnych problemów i obserwacji, czy zmieniła się ich skala i natężenie?

DANIEL ARBACZEWSKI: Cały czas rozmawiamy o tym z Łukaszem i mamy poczucie, że jeszcze kilka lat temu grupy były zdecydowanie bardziej samodzielne. Dzisiaj w imieniu nastolatków dzwonią rodzice, zapisują ich na zajęcia, wszystko za nich ustalają, usprawiedliwiają nieobecności. I później jest duży problem, żeby Basia czy Maciek załatwili jakąś sprawę samodzielnie, zadzwonili do nas, zapytali, nawet jak już nas dobrze znają. W skali makro objawia się to nieumiejętnością przyjęcia odpowiedzialności za swoją pracę w grupie, podjęcia ryzyka.

ŁUKASZ ZALESKI: W Teatrze im. Szaniawskiego w Wałbrzychu pracowałem na stanowisku kierownika literackiego, ale realizowałem również wiele projektów z Dorotą Kowalkowską, która prowadziła wtedy w teatrze działania edukacyjne. Uczestnicy i uczestniczki naszych warsztatów w Wałbrzychu do dzisiaj mają ze sobą kontakt na Facebooku, piszą na naszych grupach, chociaż każdy z nich już dawno poszedł w swoją stronę i niekoniecznie związał swoje życie z teatrem. Niedawno w Starym Teatrze po roku warsztatów, na których pracowałem ze stałą grupą, zrobiłem eksperyment i poprosiłem, żeby każdy napisał trzy zdania o innych uczestnikach: jacy są, co o nich mogę powiedzieć? Wydawało mi się, że po tak długim czasie bez specjalnego wysiłku wiesz, że ktoś ubiera się zawsze na czarno, a ktoś inny ciągle się spóźnia. Okazało się, że to niemożliwe. Jakby się nie znali.

Jak pamiętam z naszych prywatnych rozmów pod koniec sezonu, według was wpływ na taki stan rzeczy miało doświadczenie pandemii.

ŁUKASZ ZALESKI: Nie mam na to dowodów naukowych, ale według mnie zdecydowanie tak. Uczniowie przez dwa lata siedzieli przed komputerem,

słuchali, notowali, ale nie mieli szansy na spotkania w grupie, zrobienia czegoś razem. Chcę powiedzieć jasno: to nie ich wina! To nie jest tak, że coś źle robią. Ale pojawiła się w życiu nas wszystkich drastyczna zmiana i nie możemy jej nie zauważać i udawać, że jest tak, jak było dawniej.

DANIEL ARBACZEWSKI: Ponadto mogli zawsze wyłączyć kamerę i mikrofon, nauczyciel nie mógł wymagać tego rodzaju obecności, więc umiejętności aktywnego uczestnictwa są minimalne albo żadne.

Czy to możliwe, że takie zmiany zaszły w dwa lata?

ŁUKASZ ZALESKI: Dla ciebie czy dla mnie dwa lata to nie jest długo w perspektywie naszego wieku, ale dla dzieci i nastolatków to znacząca część ich życia.

W jaki sposób wychodzicie naprzeciw tym problemom?

DANIEL ARBACZEWSKI: Przede wszystkim najpierw tłumaczymy osobie, która zgłasza grupę na warsztaty, na czym one polegają i że nie będziemy robili spektaklu. Odczarowanie hasła „warsztaty teatralne” jest bardzo ważne, ponieważ wizja zagrania roli w przedstawieniu wiele osób paraliżuje. Ale rozmowa z nauczycielką też wymaga ostrożności, bo często przedstawiona nam charakterystyka grupy rozmija się z rzeczywistością.

ŁUKASZ ZALESKI: Choć jednocześnie bywa kluczem do rozpoznania grupy. Jeśli ktoś opłacił zajęcia, jest z nami w kontakcie, wysyła esemesa z informacją, że jedna czy dwie osoby się rozchorowały i grupa będzie mniej liczna, to wiemy, że jest zaangażowanie, jakieś porozumienie, a przede

wszystkim wzajemny szacunek. Nauczycielka, która pracuje z nami już niemal na stałe, doskonale zna swoich uczniów, na pierwszy rzut oka sprawiających wrażenie strasznych łobuzów. Ona aktywnie włącza się w każde zajęcia, a przy tym potrafi mówić mi na ucho, z czym może być problem, kiedy odpuścić, a czego mogę od nich wymagać. Po pierwszym warsztacie widziała, że uczestnikom i uczestniczkom bardzo się podobało, poszła do kasy i opłaciła dla nich z góry kolejne na kilka miesięcy. Trzeba to wyraźnie zaznaczyć: mamy dużą grupę nauczycieli, szkół, klas, z którymi nie tylko pracujemy, ale prawie się już przyjaźnimy. To idealna sytuacja: grupy, które wracają. Wiemy, czego od nas oczekują, wiemy, gdzie są problemy. Gdzie możemy naciskać, a gdzie lepiej odpuścić.

DANIEL ARBACZEWSKI: A trzeba powiedzieć, że zajęcia poza szkołą to olbrzymi wysiłek logistyczny – trzeba przekonać do tego rodziców, dyrekcję szkoły…

ŁUKASZ ZALESKI: Ale z drugiej strony, zaprowadziliśmy pewną grupę do MICET-u, gdzie między innymi znajdują się czaszki ze scenografii Justyny Łagowskiej do *Do Damaszku* Jana Klaty. Dzieci zaczęły je niszczyć, rzucały nimi, nie mogłem ich uspokoić, więc poszedłem szukać nauczyciela, który był za nich odpowiedzialny. Znalazłem go w innej sali, robiącego sobie selfie z sercem z *Hamleta* Garbaczewskiego. Na moją prośbę, żeby interweniował, bo uczniowie niszczą obiekty, odpowiedział: „przecież mówił pan, że to jest muzeum interaktywne i można wszystkiego dotykać”. Niedawno w jednej z grup miały być osoby z Ukrainy i poproszono nas o tłumacza dla nich. Wszystko udało nam się załatwić, byliśmy gotowi, ale po przyjściu grupy okazało się, że osoby z Ukrainy już nie chodzą do tej klasy, bo „pojechały gdzieś dalej”, a pani nie pomyślała, żeby nam o tym powiedzieć. I jej grupa była jedną z najtrudniejszych w pracy, prawie się popłakałem w trakcie,

bałem się, że zacznę na nich krzyczeć. Napisałem esemesa do Daniela, żeby mi pomógł i część warsztatu poprowadziliśmy wspólnie, a i tak nie mogliśmy ich opanować.

DANIEL ARBACZEWSKI: Agresja była duża, ciągle się wyzywali, popychali… W każdej chwili gotowi byli się pobić.

ŁUKASZ ZALESKI: Konflikt był o wszystko. Nawet gdy przekonywałem ich, żeby chociaż spróbowali zrobić jedno zadanie, bo może okaże się łatwe, innym grupom się udało, to od razu mówili: „proszę nas nie porównywać z innymi”.

Rozmawiacie z opiekunami po warsztacie o swoich wrażeniach?

ŁUKASZ ZALESKI: Opiekunka akurat tej grupy powiedziała nam po pierwszych zajęciach wprost, że wie, że było bardzo ciężko, ale czy mogliby jednak przyjść na kolejne. Musieliśmy powiedzieć jej, że nie jesteśmy w stanie rozwiązać problemów, które istnieją w tej grupie.

DANIEL ARBACZEWSKI: Przekonywała nas, że z takimi samymi problemami boryka się na co dzień w szkole i miała nadzieję, że praca w teatrze pomoże je załagodzić. Przyznała, że jest bezradna wobec braku komunikacji między tymi uczniami. Jednocześnie nie zapytała ich, czy w ogóle są zainteresowani kolejnymi warsztatami… Miałem poczucie, że przyszli tu za karę. Bardzo często słyszymy od nauczycieli, że w szkole nie mają czasu na rozmowy z uczniami, czasem próbują na godzinie wychowawczej, ale zanim uporają się z bieżącymi sprawami, to zostaje im piętnaście minut. Gdyby na początku roku szkolnego dwa tygodnie poświęcić problemom i technikom komunikacji, to nauczyciele mieliby cztery razy łatwiej i zrobili więcej materiału.

ŁUKASZ ZALESKI: Dlatego zawsze w pierwszej rozmowie telefonicznej pytamy opiekunów, dlaczego chcą do nas przyjść. Najczęściej mówią, że chcieliby zobaczyć teatr od kulis, wejść na scenę, do magazynów.

DANIEL ARBACZEWSKI: Często uczniowie nie są do końca informowani, dokąd i w jakim celu idą, więc jest im obojętne, czy to teatr czy fabryka śrubek. Dociera do nich komunikat: wychodzimy ze szkoły. Zdarza się, że to nauczyciel nie chce zajęć integracyjnych ani z komunikacji, tylko „warsztat aktorski" na scenie, bo kiedyś nie dostał się do szkoły teatralnej. Czasami nie konsultują z nami planu pracy podczas warsztatu i opowiadają dzieciom, że pójdą na próbę, przymierzą kostiumy, wystąpią na scenie… I kiedy nagle dowiadują się od nas, że nie jest to możliwe, mają żal i pretensje, bo „pani nam obiecała".

ŁUKASZ ZALESKI: Takich nieporozumień jest sporo. Podczas jednego z warsztatów pokazywałem kostiumy ze spektaklu, a zadanie polegało na stworzeniu opowieści o nich w formie komiksu. Najpierw dokładnie oglądaliśmy je, gdzie są plamy, rozdarcia, czy suwak nie działa, następnie każdy wymyślał część opowieści: kto je nosił, w jakiej sytuacji się pobrudziły, podarły i tak dalej. Każdy po kolei rysował jedno okienko komiksu, podczas gdy reszta przyglądała się i dorysowywała dalszą część historii. Dzieci bardzo się zaangażowały, przyglądały się, co rysują pozostali. W pewnym momencie pojawiła się nauczycielka, oderwała od zadania tych, którzy w danym momencie nie rysowali i kazała założyć na siebie te kostiumy, żeby – jak powiedziała – każdy miał „ładne zdjęcia z wycieczki do teatru". No i z tym już nie wygram, bo to jest dla dzieci atrakcyjniejsze i robią to, na co pani pozwala. Nie miałem już szansy na kontynuowanie warsztatu według tego, co zaplanowałem.

Czy wasza oferta warsztatów jest stała, czy też przygotowujecie ją specjalnie dla każdej grupy?

DANIEL ARBACZEWSKI: Nie mamy scenariusza, bo gdy przychodzi grupa, to możesz go sobie wsadzić w kieszeń. Mamy stałe „gry sprawdzające", które trwają od dziesięciu do piętnastu minut. I w zależności od tego, jak szybko udaje się je przeprowadzić, jesteśmy w stanie ocenić, co możemy z daną grupą zrobić.

ŁUKASZ ZALESKI: Siadamy razem w kółku i rozmawiamy: gdzie jesteśmy, czym tutaj przyjechali… Bardzo prosta rozmowa, która daje wiele informacji o grupie, pozwala zorientować się, kto jest liderem. Wiele czasu poświęcamy na warsztatach właśnie zadaniom grupowym, takim, które wymagają dogadania się, na przykład prosimy, żeby wybrali jedno miejsce na świecie, do którego pojechaliby razem, a potem wspólnie ustalili, co zabraliby ze sobą i co by tam robili. Szukamy między nimi elementów wspólnych, czegoś, co ich połączy przynajmniej na ten krótki czas pracy z nami.

Jakie cele stawiacie sobie w pracy pedagogów teatralnych?

DANIEL ARBACZEWSKI: Budowanie i rozwijanie widowni Starego Teatru. Chciałbym, żeby pojawiała się myśl: „o, znalazłem trzydzieści złotych w kieszeni, może kupię wejściówkę do teatru?". Zastanawiam się, w jaki sposób w procesie edukacji można znaleźć miejsce na sztukę. W wielu teatrach są pedagodzy, edukatorzy. Przekonaliśmy dyrektorów, że to bardzo ważna część działalności instytucji. Instytut Teatralny ciągle wspiera ogólnopolską współpracę pedagogów teatralnych. Tymczasem w szkołach dokonał się regres. Wiedza, materiały do pracy, to wszystko jest w internecie. Jedno

wyjście klasowe na warsztaty teatralne tego nie załatwi.

ŁUKASZ ZALESKI: Nie chcemy kształcić teatrologów ani znawców teatru Krystiana Lupy. Chciałbym, żeby po naszych warsztatach z komunikacji coś w tych ludziach zostało… Nauczycielka, która wykupiła warsztaty na kilka miesięcy do przodu dla swoich uczniów, przychodziła z nimi do MICET-u, gdzie jest mała scena, i odgrywali na niej monologi z *Balladyny*, którą wtedy omawiali na lekcjach polskiego. Włączali sobie muzykę, bawili się światłami, nagrywali na wideo. Mieli z tego fun. Po takim dniu każdy z nich coś zapamięta z tej *Balladyny*, jakoś ich to obchodzi, ciekawi i ma więcej sensu niż siedzenie nad dramatem w ławce. Chcemy, żeby po pracy z nami wiedzieli, że spektakl nie musi wyglądać tak, jak sobie to wyobrażali, że są różne ścieżki interpretacji pomysłów reżyserskich, bo wciąż wiedza o teatrze w wielu szkołach sprowadza się do tego, że jest scena, aktorzy, widownia, kurtyna podnosi się, opada, a na koniec się klaszcze.

DANIEL ARBACZEWSKI: Bardzo nie lubię sprowadzania spektaklu do oceny „podobało się", „nie podobało", wkurza mnie, gdy ktoś ocenia pracę moich kolegów i koleżanek na scenie: to fajne, to niefajne, trzy gwiazdki. Chcemy przygotować widzów do oglądania spektakli Starego Teatru, ale pilnujemy się, żeby nie odpowiadać na pytanie, o czym jest spektakl, które zadają opiekunowie grup i młodzież. Tak widzę swoje zadanie jako pedagoga – rozbudzić ciekawość, oswoić, pokazać, że naprawdę można wyjść ze spektaklu, jeśli z jakiegoś powodu nie chcę go dalej oglądać, ale niekoniecznie trzeba trzaskać przy tym drzwiami i krzyczeć „hańba".

Skąd czerpiecie inspiracje do warsztatów i zadań? Są jakieś gotowe wzorce?

DANIEL ARBACZEWSKI: Przede wszystkim pracujemy we dwójkę, dzięki czemu możemy analizować swoje pomysły, nieustannie zmieniać i rozwijać narzędzia pracy. Ta kwestia pracy w zespole często pojawia się w rozmowach z innymi pedagogami teatru, którzy najczęściej pracują w pojedynkę. Przez szesnaście lat pracowałem jako aktor i doskonale pamiętam czasy, kiedy edukacja teatralna polegała na proszeniu aktorów i aktorki, żeby po spektaklu dla dzieci przez chwilę „zrobili z nimi coś fajnego". Cały czas uczestniczę w warsztatach dla pedagogów, wykonuje zadania z grupą nie zawsze znanych mi osób, dzięki czemu, nie ukrywam, łatwiej jest mi zrozumieć dyskomfort czy trudności, jakie napotykają uczestnicy, z którymi później pracuję. Sprawdzam najpierw na sobie.

ŁUKASZ ZALESKI: Mam poczucie, że trzyletnia współpraca z Dorotą Kowalkowską i Maćkiem Podstawnym w Wałbrzychu ukształtowała moje myślenie o edukacji teatralnej. Pracując w Wałbrzychu z młodzieżą, dla której wizyta w naszym teatrze była nierzadko pierwszą w życiu, zrozumiałem, że pedagogika teatralna to nie jest zabawa w teatrzyk ani wykłady o teatrze. To naprawdę może mieć wpływ na czyjeś życie. Na pewno ważna jest również moja praktyka reżyserska. W spektaklach, które realizowałem z młodzieżą, nigdy nie zaczynałem z gotowym scenariuszem. Słuchałem uczestników i uczestniczek, nauczyłem się rozpoznawać, z czym mogą mieć kłopoty i jakie mają oczekiwania.

Jakie pozytywne zmiany możecie wskazać w pracy z młodzieżą, która doświadczyła pandemii?

ŁUKASZ ZALESKI: Niezwykła umiejętność skupienia uwagi, uważnego słuchania. Czasem mam wrażenie, że jak siedzę z grupą w kółku, to mógłbym

przeprowadzić cały warsztat tylko w ten sposób, że opowiadałbym o różnych rzeczach i oni byliby usatysfakcjonowani. To niesamowite w tak młodym wieku i wydaje mi się, że oni potrafią świadomie z tego korzystać.

DANIEL ARBACZEWSKI: To ma także słabsze strony, owszem, słuchają w skupieniu, ale to tyle. Nie chcą podjąć działania, onieśmiela ich własna sprawczość nawet na niewielkim polu. Naprawdę większość czasu poświęcamy na odpowiadanie na najprostsze, czasem naiwne pytania.

ŁUKASZ ZALESKI: Po obejrzeniu drugiego aktu *Halki* Anny Smolar pracująca z nami grupa licealistów była przekonana, że aktorzy zapomnieli tekstu, bo mówili do siebie po imieniu i wygadywali „bzdury". Rozmawialiśmy o improwizacji, o pisaniu scenariusza, o tym, że jeśli jutro przyjdą na spektakl, to będzie tak samo. Byli w szoku i nie uwierzyli nam. Licealiści nie wierzą nam, kiedy mówimy, że jeśli pójdą na *Hamleta* w Olsztynie, a potem w Gdańsku, to obejrzą dwa różne spektakle.

DANIEL ARBACZEWSKI: Ale też skąd mają to wiedzieć? To jest nasze wyobrażenie, że ludzie do poduszki czytają „Didaskalia". Maturzyści, z którymi pracujemy, nie są w stanie wymienić żadnego żyjącego polskiego dramaturga. Trzeba sobie uświadomić, że naprawdę nie wszyscy znają *Wesele* na wyrywki, nie kojarzą Gombrowicza. Na takim etapie wiedzy o teatrze jesteśmy w trzeciej dekadzie XXI wieku. Może więc nie należy się dziwić, że potem mamy ogólnopolską dyskusję, od zachwytów po krytykę, że Konrada w *Dziadach* gra kobieta…

Wzór cytowania:

Pedagogika teatralna po pandemii, z Danielem Arbaczewskim i Łukaszem

Zaleskim rozmawia Marta Bryś, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pedagogika-teatralna-po-pandemii.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/pedagogika-teatralna-po-pandemii*

didaskalia
gazeta teatralna

SCENOGRAFIA

Ulotność architektury

Z Agatą Skwarczyńską rozmawia Zuzanna Berendt

Spotykamy się po premierze opery Benjamina Brittena *The Turn of the Screw*, którą w Operze Królewskiej w Warszawie wyreżyserowała Kamila Siwińska. Zaprojektowałaś do niej scenografię, której głównym elementem jest pałac z tiulu. Ten projekt to trzecia odsłona konceptu ulotnej architektury, który rozwijasz w ostatnich latach. Jaki był jego początek?

Można powiedzieć, że pomysł pojawił się w związku ze złośliwą uwagą dyrektora jednego z teatrów, w których pracowałam kilka lat temu. Zaprojektowałam wtedy monumentalną scenografię, z której byłam ogromnie zadowolona i dumna. Miała wymiar, strukturę i formę konstrukcji architektonicznej, była spełnieniem moich marzeń. Kiedy oglądałam ją w hali, w której została ustawiona, zanim trafiła na scenę, zauważyłam przechodzącego obok dyrektora. Spodziewałam się, że podejdzie do mnie z gratulacjami, ale stało się inaczej. Podszedł do mnie i powiedział: „Pani Agato, co pani sobie myśli? Dlaczego buduje pani takie wielkie scenografie?

Czy pani myśli, że mamy na to pieniądze i miejsce do przechowywania? To skandaliczne rozbuchanie!”. Puściły mi nerwy i odparowałam, że następnym razem zrobię namiot, który da się zapakować do skrzynki. I tak się stało. Jedną z moich kolejnych prac był projekt scenografii do spektaklu *Kaspar Hauser* w reżyserii Jakuba Skrzywanka (Teatr Współczesny w Szczecinie, 2019). Zaproponowałam namiot – ulotną formę architektury, która wyłania się tylko na chwilę, a potem zapada się i znika. W tej chwili nie interesuje mnie tworzenie pełnej, stałej architektury, a koncept, który pojawił się w odpowiedzi na złośliwość, rozwija się dalej w moich kolejnych realizacjach.

Do jego rozwijania inspirują cię nie tylko tematy i wątki wywoływane przez kolejne spektakle, przy których pracujesz, ale też koncepcje filozoficzne i myśl architektoniczna. Czyje prace są dla ciebie istotne w tym kontekście?

Oprócz scenograficznego, mam też wykształcenie filozoficzne i pewne idee, z którymi kiedyś się zapoznawałam, wracają do mnie. Ideą, która mocno na mnie oddziałuje, jest heterotopia Michela Foucaulta. Heterotopia jest dla mnie metaforą przestrzeni, ale też teatru jako miejsca, które – w przeciwieństwie do utopii, miejsca wyśnionego, ale jedynego i konkretnego – jest wieloma miejscami naraz, ale żadnym konkretnie. Przestrzenią mieniącą się znaczeniami i obliczami, podlegającą ciągłym zmianom. Foucault pisał o lunaparku jako przykładzie heterotopii. Wieczorem oglądamy go jako feerię kolorów, ruchu, ludzi, a następnego dnia zostaje po nim tylko puste pole i ślady odciśnięte na trawie. Dla mnie to niezwykłe, że coś (miejsce, przestrzeń) może pojawić się w pełnym kształcie, a za chwilę zniknąć. Właśnie tak dzieje się w teatrze i wpływa na specyfikę przestrzeni, które w nim stwarzamy. Często scenografię zestawia się z architekturą, ale to

specyficzna architektura, która musi być demontowalna, pojawić się w pełnym kształcie na chwilę, a następnego wieczoru ustąpić miejsca kolejnej. Ulotność formy, która ma być pełna, ale nietrwała, odróżnia scenografię od architektury, jest wpisana w ideę scenografii. W myśleniu o ulotności architektury inspiruje mnie Oskar Hansen, który twierdził, że architektura zawsze tworzy narrację i coś wyraża. Jeśli zaczniemy patrzeć na architekturę jako na narrację, to dostrzeżemy opowieści, jakimi są budynki mieszkalne i publiczne oraz poglądy, które wyrażają. Zrozumiemy też wagę, jaką dla przestrzeni publicznych mają gesty burzenia i wznoszenia na nowo.

W twoich pracach ulotność istnieje w relacji z siłą obecności, życie form organicznych ze stałością materii nieożywionych. Namiot z *Kaspara Hausera* jest architekturą, która zmienia się i znika, ale jest też spektakularną formą. W tym projekcie ciekawi mnie napięcie pomiędzy elastycznością materiału, z którego jest zrobiony, i „ciężarem" obrazu w nim umieszczonego – pałacu pełnego marmurów, kolumn i popiersi. W jaki sposób powstawał ten projekt?

Sam obraz pałacowej sali pochodzi z historii Kaspara. Pod koniec książki Jakuba Wassermanna bohater opowiada o śnie, w którym przechadza się po pięknym pałacu, co być może ma źródło w jego wspomnieniu z dzieciństwa. Istnieją podejrzenia, że historyczny Kaspar Hauser był arystokratą, spadkobiercą tytułu i majątku, został odsunięty przez osoby, które chciały przejąć władzę. Myśląc o scenografii-namiocie, szukałam obrazu, który przekazywałby w pigułce ideały humanizmu i Wenecja wydała mi się miejscem, w którym można to odnaleźć. Zdecydowałam się na rekonstrukcję sali pałacowej weneckiego Palazzo Grimani. To niezwykła sala, zgromadzono w niej tyle rzeźb i popiersi antycznych, że efekt przestał być estetycznie

atrakcyjny, a stał się niesmaczny. Nie tylko jej wystrój, ale też architektura jest niezwykła, bo właściciel przebudował ją tak, by mimo kwadratowego kształtu była zwieńczona kopułą. Zależało mi na przeniesieniu tego efektu do teatru. Odtworzenie kopuły w materii tkaniny, z której zrobiony jest namiot, było bardzo trudne, ponieważ trzeba było precyzyjnie wyliczyć, gdzie powinny znajdować się szwy. Przekładanie na tkaninę tego, co jest od niej tak dalekie jak architektura, było dla mnie bardzo ciekawym doświadczeniem.

Właśnie ze względu na materię, której użyłaś, namiot funkcjonuje na scenie nie tylko jako forma architektoniczna, ale też żywy organizm.

Kuba bardzo pięknie domyślił scenografię, proponując efekt oddychania namiotu – on się chybocze, ściany nie trzymają pionu, obraz pałacowej sali nawet przez chwilę nie jest stabilny czy idealny. Myśląc o historii Kaspara i jej wizualnych analogiach, dużo rozmawialiśmy o wielorybie z filmu *Harmonie Werckmeistera* Béli Tarra. To piękna i czysta istota, która zostaje wyrwana ze swojego środowiska i na naszych oczach umiera, bo nie jest w stanie żyć w nowych warunkach. Nie potrafi egzystować w tym świecie. W naszym namiocie zachowały się ślady tego kierunku myślenia, sala pałacowa na długi czas pozostaje poruszającym się kształtem, „żywą” materią. Do namiotu przymocowano linki i odciągi, dzięki czemu wygląda też trochę jak pająk, coś, co ma swoje dziwne życie, oddycha, podnosi się i opada. Ponieważ w spektaklu historię Kaspara opowiadamy od końca, czyli momentu śmierci bohatera, na początku namiot jest zapadnięty, widzimy go jako czarną tkaninę poruszającą się po podłodze jak dogorywające we drgawkach ciało.

Dla tworzonej przez ciebie ulotnej architektury charakterystyczna jest jej zmienność w czasie spektaklu. Czy jest to związane z tym, w jaki sposób twój proces twórczy jest włączony w powstawanie spektaklu?

Opowiem na przykładzie współpracy z Jakubem. Zwykle szybko przynoszę mu pełny pomysł, a on włącza go w swoje myślenie. Czasami jego interwencje artystyczne w moje projekty są dla mnie zaskakujące, ale mam do niego pełne zaufanie. Tak było też z *Kasparem*. Wyobrażałam sobie, że namiot będzie podnosił się powoli przez cały spektakl, aż – na końcu – wyłoni się w całości. Natomiast Kuba zaproponował, żeby podniósł się tylko raz, na chwilę, i z powrotem opadł. Najpierw byłam rozczarowana na myśl o tym, że tak dużo pracy włożyłam w projekt, który będzie w pełni widoczny tylko przez chwilę, ale później zobaczyłam, jaki efekt daje taka dramaturgia przestrzeni i doceniłam pomysł reżysera. Podobnie w *Mein Kampf* (Teatr Powszechny w Warszawie, 2019), gdzie mamy wielką czarną piramidę, która zjeżdża z sufitu tylko na pięć minut, ale ten zjazd jest tak mocny i tak dramaturgicznie uzasadniony, że ten czas jej obecności wystarczy. Godzę się na niego. Często powtarzam, że w procesie pracy nad spektaklem brakuje czasu na rozwijanie pomysłów scenograficznych. Gdyby dłużej popracować z gotową scenografią, wpuścić żywą materię, mogłaby nas zaskoczyć i dać wspaniałe efekty. Jeśli tego czasu brakuje, pozostajemy na poziomie pierwszych pomysłów.

Kolejną odsłonę konceptu ulotnej architektury zaproponowałaś w innym spektaklu Skrzywanka, czyli *Śmierci Jana Pawła II* (Teatr Polski w Poznaniu, 2022). Zaprojektowałaś w nim ażurowy model

kopuły bazyliki św. Piotra. W jakiej relacji ten projekt jest to namiotu z *Kaspara Hausera*?

Odpowiedź na to pytanie też mogę zacząć od anegdoty. Po premierze *Śmierci Jana Pawła II* podszedł do mnie Mirosław Gawęda, dyrektor Teatru Współczesnego w Szczecinie i powiedział: „Pani Agato, widzę, że pani kocha te kopuły!”. Oczywiście kocham architekturę, nie wiem, czy darzę szczególnym uczuciem kopuły, ale rzeczywiście pojawiły się w obu tych projektach. Przez kopuły fantastycznie przenika na scenę światło, a ponieważ zajmuję się też reżyserią światła, ta kwestia jest dla mnie bardzo ważna. Po *Kasparze Hauserze* nie podjęłam świadomej decyzji, że chcę dalej pracować z ideą ulotnej architektury, bo dobrze się sprawdziła. Czułam jej potencjał i wiedziałam, że chciałabym do niej kiedyś powrócić. To było dla mnie nowe doznanie. Zwykle z każdym nowym projektem wchodziłam w inny świat, inne uniwersum obiektów i tematów. Jeśli chodzi o *Śmierć Jana Pawła II*, to sytuacja była o tyle trudna, że Kuba na samym początku określił, że zależy mu na „Watykanie”, rozważał wręcz rekonstrukcję mieszkania, w którym umierał papież. Dał mi wolność wyboru kierunku, w jakim ten projekt mógłby podążać, ale wiedziałam, czego potrzebuje i o czym myśli. Szukając idei scenografii do tego spektaklu, natrafiłam na album *Otwarty tron*, dokumentujący niezrealizowaną wystawę dotyczącą spotkania współczesnych sztuk wizualnych i fenomenu Jana Pawła II. Kuratorzy poszukiwali języka alternatywnego wobec środków sztuki ludowej. Wystawa miała powstać w 2010 roku, ale okazało się, że prac polskich artystów, które proponowałyby coś nowego w tym zakresie, jest naprawdę mało. Do pracy nad projektem scenografii zainspirował mnie tekst kuratorski Sebastiana Cichockiego dotyczący „nieobecności w nadobecności” papieża. Chodziło o nadreprezentację figury Jana Pawła II w bibelotach, portretach, rzeźbach i popiersiach przy jednoczesnym całkowitym zaprzepaszczeniu jego myśli.

Na obrazy ostatnich dni życia papieża i pierwszych dni po jego śmierci duży wpływ miały też produkowane masowo w prasie i telewizji przekazy medialne.

Tak, ten stan rzeczy trwał zresztą przez cały pontyfikat, któremu media towarzyszyły za przyzwoleniem papieża. Słynna jest historia, gdy papież odwiedził w więzieniu Alego Ağcę, operatorzy kamer chcieli się wycofać, zrobić miejsce dla tej intymnej sceny, ale on zachęcił ich do nagrywania. Wielkie medialne show, którym stało się umieranie papieża, było konsekwencją między innymi takich gestów. Mnie i Kubę interesowało to, co zostało po tym człowieku, który umierał w sposób niezwykły, na oczach świata, choć jego śmierć nie została zarejestrowana. Widoczna w spektaklu rekonstrukcja ostatnich chwil życia papieża została stworzona na podstawie relacji świadków, które zresztą różnią się od siebie. Jeśli chodzi o scenografię, to zastanawiałam się, jak przekazać tę ideę „nieobecności w nadobecności" – zarówno na poziomie reprezentacji w sztuce, jak i w mediach – i wróciła do mnie myśl o ulotnej architekturze. Projekt nawiązuje do architektury Watykanu – kopuły nad kaplicą św. Piotra – ale materiał, który zaproponowałam, czyli przezroczysta metalowa siatka, wywołuje wrażenie zaniku struktury tej kopuły. Interesowała mnie fuzja tych dwóch jakości – majestatycznej formy oraz materiału, który nie jest majestatyczny, jest ażurowy i pozwala zobaczyć tę formę tylko w zarysie, jakby kopuła była odtworzona tylko częściowo. Ten projekt zawiera też opowieść o człowieku, który odchodząc, zatraca swoją istotę. Poza tym zależało mi na uwidocznieniu sytuacji teatralnej, ujawnieniu sytuacji osoby wystawionej na pokaz. Każdy może zajrzeć przez przezroczyste ściany, ale jednocześnie część zdarzeń, które się za nimi rozgrywały, została przed nami osłonięta tak, by można było poddać ją mitologizacji.

Zestawienie pokoju umierania i kopuły bazyliki jest też zestawieniem dwóch porządków życia – codziennego i sakralnego – które w przypadku papieża uległy utożsamieniu.

Tak, sam obecny w spektaklu gest zamiany łóżka, na którym umierał papież, w katafalk, na którym wystawione jest jego ciało, oznacza właśnie to. Przestrzeń bazyliki oddaje mitologizację i upomnikowienie jego umierania, ale jednocześnie na scenie widzimy aparaturę medyczną, czynności fizjologiczne i pielęgnacyjne, które miały miejsce w tym mieszkaniu. W kontekście zaskoczeń, które moje scenografie czasami wywołują, mogę jeszcze opowiedzieć o jednym niespodziewanym skojarzeniu, które pojawiło się w związku z kopułą. W trakcie montażu najpierw podwiesza się kopułę, a później ustawia resztę scenografii. Kiedy jeszcze nic pod nią nie było, zdaliśmy sobie sprawę, że wygląda jak piuska, papieska czapka. Kopuła może być więc też symbolem głowy papieża, można myśleć o niej też w kontekście energetycznym – najważniejszej ludzkiej czakry, która znajduje się w głowie.

Kolejną odsłoną idei ulotnej architektury był projekt pałacu do opery *The Turn of the Screw*. Co w tekście, na podstawie którego powstała opera, albo w koncepcie reżyserskim skłoniło cię do powrotu do tej idei?

Pierwszym elementem, który pojawił się w tym projekcie, był materiał, a konkretnie przezroczysta tkanina. Kamila Siwińska jest reżyserką, ale również fotografką tworzącą autorskie projekcje wideo do swoich spektakli. Wiedziałyśmy, że w naszej operze będą miały istotne znaczenie dla

opowieści. Pomyślałam, że powinnam wykorzystać w scenografii coś innego niż zwykły ekran, na którym te projekcje mogłyby zostać wyświetlone. Zdecydowałam się na siatkę projekcyjną, ale potraktowałam ją w sposób architektoniczny – stworzyłam z niej nie płaski ekran, ale przestrzenną, piętrową formę. Dwór w Bly, który jest bardzo ważnym elementem powieści Henry'ego Jamesa, na podstawie której powstało libretto opery, chciałam potraktować jako coś żywego, korespondującego z akcją i dramaturgią, coś, co przez swoją formę nadaje znaczenie historii. W naszej interpretacji *The Turn of the Screw* nie ma duchów, ale są upiory – żywe, krwiste i pełne wigoru, czym odróżniają się od swoich ofiar. Pomyślałam, że jedynym duchem między tymi upiorami jest dwór, który obserwuje wszystko, ale nie może nic powiedzieć czy zareagować. Bly jest figurą domu, który powinien być bezpiecznym schronieniem, a staje się miejscem przemocy wygodnym dla oprawcy. W powieści Jamesa ofiarami przemocy są dzieci, a dom staje się potrzaskiem, w którym się znajdują. Chciałam pokazać w tym projekcie z jednej strony niegotowość dorosłych do dostrzeżenia traumy dzieci, a z drugiej odsłonić rozgrywające się w domu zdarzenia, które miały zostać ukryte. Jednocześnie zdecydowałam się pozbawić dom twarzy – okien i drzwi – i ten brak twarzy też czyni go upiornym. Z kolei zwiewność powoduje, że stopniowo traci formę, rozpada się. Jakby pod wpływem zdarzeń jego forma nie może dłużej się utrzymać.

W powieści Jamesa ciekawy był dla mnie wątek patrzenia – co to znaczy, że ktoś coś widzi, i co znaczy ukrywać coś przed czyimś wzrokiem lub nie być zdolnym do zobaczenia czegoś. Oglądając twoją pracę, myślałam o tym, że tworzy ona laboratorium spojrzeń, które czasem nie mogą dotrzeć do obiektu, bo jest on przesłonięty, a innym

razem – kiedy pojawiają się duchy-projekcje – zmuszają nas do kwestionowania zdolności wzroku do postrzegania rzeczywistości taką, jaka jest.

Tak, niewyraźna staje się też granica pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem domu. Ściany, które widzimy na początku, z czasem opadają i nie jesteśmy w stanie powiedzieć, czy znajdujemy się w środku, czy na zewnątrz. Miesza się to, co jawne i ukryte. Jednocześnie przezroczystość i ulotność scenografii współgra z projekcjami autorstwa Kamili, na których widzimy postacie tracące swój zarys, rozmywające się, znajdujące się w heterotopicznym byciu-niebyciu.

Podczas wczorajszego pokazu uświadomiłam sobie, jak intensywnie zaproponowana przez ciebie forma scenografii oddziałuje na moje ciało. Jej odbiór nie był dla mnie tylko wzrokowy. Ten rodzaj oddechu, który zaistniał w formie pałacu dzięki materiałowi, z którego jest zrobiony, ale też dzięki linkom, które wprawiają go w ruch, znalazł odpowiedź w ruchu mojego ciała – opadanie i podnoszenie się formy wywoływało analogiczne działanie w moich mięśniach. Czy poświęcasz uwagę tego rodzaju oddziaływaniu swoich prac?

To, co mówisz, jest dla mnie bardzo ciekawe i niespodziewane. Chociaż jestem autorką swoich prac, to myślę, że one mają własne życie, wobec którego staram się być pokorna. Chętnie słucham wrażeń odbiorców i nie zawsze to, co zauważają, jest efektem mojego świadomego projektu. Prace mają oddziaływanie wykraczające poza moje intencje. Bardzo wierzę w intuicję i to, jak mówi do nas poprzez ciało. Sama jestem bardzo wrażliwa na swoje ciało, ćwiczę jogę, ale też badam, w jaki sposób różne emocje znajdują

miejsce w moim ciele i jak się w nim objawiają. Czasem szukam pomysłu na projekt i przychodzi do mnie coś, co wywołuje we mnie cielesną reakcję, jakby ktoś łaskotał mnie piórkiem w splot słoneczny, wtedy mam poczucie, że jestem na właściwej drodze. Kiedy przygotowywałam ekspozycję na Praskie Quadriennale w 2011 roku, jako polska reprezentacja pokazałyśmy w sekcji architektonicznej pracę Joanny Rajkowskiej, która opowiadała o cielesnym doświadczaniu sztuki i o doświadczeniu ciała w ogóle. To, w jakiej pozycji widz ustawia swoje ciało podczas odbioru sztuki – czy siedzi, czy klęczy, czy może się wyprostować, jak zachowuje się jego ciało – jest dla tej artystki bardzo ważne. Rajkowska mówiła o tym, że z przestrzeni galerii wyszła właśnie dlatego, że w niej ciało jest nadzorowane w nienaturalny sposób, poddane regułom dotyczącym tego, czego nie można dotykać, gdzie siadać, jak poruszać się po korytarzach. W przestrzeniach publicznych zachowujemy się inaczej i Rajkowska szukała takiego odbioru swojej sztuki, w którym ciało może doświadczać jej inaczej. W teatrze też jest wiele zasad dotyczących bycia w przestrzeni, których nie da się zmienić. Zawsze zwracam uwagę na to, gdzie zostaną umieszczone moje scenografie, w jakiej architekturze, jak mogę się do niej odnieść, jak się do niej dobrać, bo ona jest ramą dla mojej pracy. Jeśli jest możliwość przearanżowania przestrzeni dla widzów, zawsze to robię. Teatr z jednej strony jest idealnym miejscem dla moich prac, a z drugiej nie. Widzowie nigdy nie będą mogli wejść w tworzone przeze mnie przestrzenie, ale jednocześnie wiem, że gdyby były one eksponowane w warunkach galeryjnych, to nie mogłyby być tak cieleśnie eksplorowane, jak robią to aktorzy.

Chciałabym wrócić do kwestii materialności twoich scenografii. Mam wrażenie, że interesuje cię wykorzystywanie takich materiałów, które wskazują na niematerialność albo dematerializują ciało. W

streamingowej wersji *Expirii* Agnieszki Kryst (Nowy Teatr w Warszawie, 2021) cały spektakl rozgrywa się między twoją scenografią, kamerą i poruszającym się ciałem performerki, ale to ciało rozprasza się w przestrzeni dzięki lustrom, które wykorzystałaś. W *The Turn of the Screw* mamy tiule, w *Śmierci Jana Pawła II* konstrukcję z siatki. Jak podejmujesz decyzje dotyczące materiałów, z którymi pracujesz?

Interesują mnie nieoczywiste połączenia, wykorzystywanie materiałów wbrew ich naturze. Tkanina wydaje mi się ciekawa, bo jest jak woda, poddaje się działaniom, przyjmuje różne kształty i pozwala je rozmywać. Umożliwia też pracę z powietrzem – wypełnia się nim, wybrzusza w przypadkowy sposób. Ta przypadkowość jest dla mnie fantastyczna, najbardziej chciałabym robić takie prace, które mnie samą będą zaskakiwać, bo nie wiadomo, co się z nimi wydarzy. Scenografia może być pewnego rodzaju żywiołem, a mnie żywioły i przyroda bardzo inspirują. Są czymś, czego działanie chcielibyśmy okiełznać albo chociaż przewidzieć, ale jesteśmy w stanie to zrobić tylko w ograniczonym stopniu. Myślę, że rozpływające się materiały pojawiają się w moich pracach dlatego, że formy stałe nie są w stanie dać mi tego co one. Niedawno w *Krumie* Małgorzaty Warsickiej w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (2021) zbudowałam dużą drewnianą platformę z wybrzuszeniem. Co prawda drewno nie jest plastyczne, ale forma, którą mu nadałam, jest pofalowana, ma załamania i zaostrzenia, a ciało aktora może się w niej odnajdywać w nieoczywisty sposób. Nawet w takim stałym materiale jak drewno poszukiwałam czegoś, co jest wbrew jego naturze. Ciekawe jest zrywanie z najprostszą definicją przedmiotu i patrzenie, co można jeszcze z nim zrobić, żeby stał się czymś innym, czymś więcej. Na tym według mnie polega sztuka – żeby poprzez środki, którymi dysponujemy, nadawać nowe nazwy, jakości i funkcje rzeczywistości, którą

znamy.

Mówiłaś, że twoje myślenie ściera się często i z wizjami reżyserów i z możliwościami instytucji. Chciałam zapytać cię wobec tego, co to dla ciebie znaczy prowadzić swoją praktykę przez różne projekty i rozwijać ją wobec tego, że o scenografii myśli się głównie w kontekście poszczególnych realizacji?

W tym kontekście widzę dwie kwestie – systemu produkcji związanego z instytucjami oraz odbioru, który dotyczy głównie krytyki i osób tworzących dyskursy towarzyszące sztuce. Na szczęście obecnie zmienia się sposób myślenia o teatrze i dostrzega się, że razem z reżyserem pracują osoby mające własną twórczą drogę, wspaniali artyści – muzycy, choreografowie – którzy konsekwentnie rozwijają swój język pracując albo głównie z jednym reżyserem, albo z wieloma. Ich praktyka też może być traktowana jako proces, który jest artystycznie ciekawy i kształtuje język teatru. Jeśli chodzi o obszar produkcji, to z mojego doświadczenia wynika, że pierwsza praca ze mną jest szokiem dla instytucji. Wymagam bardzo dużo. Z Opery Królewskiej, w której pracowałam nad *The Turn of the Screw*, wycisnęłyśmy z Kamilą Siwińską wszystko, co się dało. Ze względu na swoją skalę projekt wywoływał na początku opór, budził strach i brak wiary pracowników Opery. Przeszłyśmy długą i trudną drogę, przekonując wszystkich, ale ostatecznie praca byłaby dużo słabsza, gdyby nie zaangażowanie osób pracujących w pionach technicznych. Jako scenografka czuję się często łącznikiem między światem artystów i światem techniki. Te dwa światy są równie ważne i każda osoba pracująca przy spektaklu ma swoje miejsce i zadanie. Obszar techniki jest często pomijany, a ja wiem, że moje najwspanialsze pomysły nie spełniłyby się, gdyby nie ludzie, którzy je realizują na poziomie technicznym.

I myślę tutaj nie tylko o tych, którzy szyją i konstruują, ale też tych, którzy w trakcie pokazów pracują z całą teatralną maszynerią. Twoje doświadczenie ciała w trakcie oglądania opery wynikało między innymi z tego, w jaki sposób maszyniści pociągali za te sznurki. W kontekście instytucji mówię więc o oporze i strachu, ale też o tym, że zawsze spotyka się osoby, które mają serce do teatru i są gotowe na wyzwania. Jeśli chodzi o recepcję, to mam wrażenie, że w polu krytyki wciąż brakuje prób nazywania tych obszarów teatru, które leżą poza pracą reżysera i jeśli gdzieś widzę wytrącanie się potencjału moich prac, to właśnie w obszarze odbioru. Krytycy piszą, że jakiś element mojej pracy im się z czymś kojarzy, ale nie jestem przekonana, czy to jest dla kogokolwiek interesujące. Myślę, że dla czytelnika ciekawsze jest, kiedy osoba zajmująca się zawodowo rozczytywaniem artystycznych gestów nazywa to, co widzi, na poziomie znaczeń. Jeśli tylko mogę, przygotowuję teksty do programów spektakli i opowiadam o swojej pracy, na swojej stronie internetowej umieszczam opisy poszczególnych realizacji, bo mam poczucie, że inaczej wiele z ich właściwości pozostanie nienazwanych. Czasami w recenzjach zdarzają się nawet takie przejęcia, w ramach których pisze się na przykład, że reżyser dobrze wymyślił przestrzeń albo choreografię. To nie reżyser! Są ludzie, którzy w porozumieniu z nim ciężko nad tym pracują. Mnie cieszą współprace z wszystkimi osobami zaangażowanymi w tworzenie spektaklu, często ściśle współpracuję na przykład z kompozytorem Karolem Nepelskim. Jego instrumenty stają się częścią scenografii, a scenografia współtworzy muzykę. Z kolei Agnieszka Kryst uruchamia moje przestrzenie, pracując w nich choreograficznie.

Oglądając twoje prace, mam wrażenie, że one działają mediacyjnie w sytuacjach teatralnych – są ubraniem dla aktorów, środowiskiem życia

dla postaci, architekturą kształtującą ruch performerów i wpływającą na ich obecność na scenie. Te właściwości nie pozwalają myśleć o nich jako o dekoracjach. Wydaje mi się, że to może wynikać z twojego zainteresowania architekturą, która jest bardzo mocnym czynnikiem kształtującym doświadczenie, czego na przykład dla mnie nie wytwarza praca wnętrzarska.

Dla mnie wspaniałym nauczycielem scenografii jest Oskar Hansen. W fascynujący sposób opowiadał o przekształcalności przestrzeni i nazywał architekturę teatrem. Pisał, że kompozycja architektoniczna polega na zaaranżowaniu obecności uczestników i sieci ich spojrzeń. Nawet te jego realizacje, które uważa się pod wieloma względami za nieudane, na przykład Przyczółek Grochowski, są tak zaprojektowane, że na przykład osoba wchodząca jest widziana przez kogoś, kto stoi na placu. Hansen postrzegał architekturę jako spektakl, w którym kluczowy jest aktor, czyli w przypadku Przyczółku – mieszkaniec. To tworzenie się sieci spojrzeń i nadawanie im kontekstu jest jak komponowanie spektaklu. To, w jaki sposób zaaranżować przestrzeń, żeby wytworzyć napięcia między uczestnikami, jest też pytaniem o zasady tworzenia scenografii. Adolphe Appia i Edward Gordon Craig myśleli o przestrzeni rzeźbiarsko. Z tego dziedzictwa też korzystam. Podobnie bracia Pronaszkowie. Tym, czego brakuje mi we współczesnej scenografii, jest myślenie „bryłowością” rozumianą w kontekście napięcia między ciałem a bryłą – układów, napięć i dramaturgii, które tworzą. To jest dla mnie istota scenografii, a nie wnętrzarstwo, które – muszę powiedzieć po tym, kiedy jako jurorka tegorocznej edycji World Stage Design przejrzałam setki projektów scenograficznych – wciąż dominuje na świecie, zwłaszcza w teatrze amerykańskim i brytyjskim. Scenografia często polega na zaaranżowaniu mieszkania lub konkretnego, realnego miejsca. Ja najczęściej rezygnuję z mebli. Kuba Skrzywanek miał ze mną przez to duży problem. W

Mein Kampf mamy stół, ale on pojawia się tylko na chwilę i od początku jego forma jest specyficzna. Wiem, że stół i krzesła wytwarzają fantastyczną i teatralnie płodną sytuację, ale w oparciu o ten układ wykonano już tyle podobnych do siebie gestów, że trzeba go porzucić. Podczas pracy nad *Kasparem* aktor zapytał w pewnym momencie, na czym ma usiąść, a Kuba odpowiedział: „Nie wiem, musisz sobie jakoś poradzić, nie mamy tu krzeseł, możesz usiąść na plecach kolegi". I aktorzy tak zrobili, to była bardzo fajna scena, która dobrze wyraziła relacje postaci. Nagle brak krzesła stał się na tyle inspirujący, że pozwolił innymi środkami przedstawić dramaturgię relacji. Zdaję sobie sprawę, że czasami rezygnacja z mebli jest trudna, ale zmusza też do pójścia dalej i poszukiwania poprzez ciało innych rozwiązań dla bycia w przestrzeni. Małgorzata Szczęśniak zawsze mówi, że krzesła są dla niej bardzo inspirujące, i że je uwielbia, śledzi krzesła w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego, a ukrzesłowienie jest dla niej tematem człowieczeństwa. Ja muszę powiedzieć, że nie widzę krzesła w swojej scenografii.

Wzór cytowania:

Ulotność architektury, z Agatą Skwarczyńską rozmawia Zuzanna Berendt, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ulotnosc-architektury.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/ulotnosc-architektury*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

„Pierwszy polski spektakl o pornografii”

Dorota Sosnowska

Teatr Fredry w Gnieźnie

Miła robótka

scenariusz (inspirowany książką Ewy Stusińskiej *Miła robótka. Polskie świerszczyki, harlekiny i porno z satelity*) i dramaturgia: Agnieszka Jakimiak, Mateusz Atman, reżyseria: Agnieszka Jakimiak, scenografia, wideo, światła: Mateusz Atman, muzyka: Łukasz Jędrzejczak, choreografia: Oskar Malinowski, kostiumy: Julia Postuszna, koprodukcja: Festiwal Łódź Czterech Kultur

premiera: 10 września 2022 na Festiwalu Łódź Czterech Kultur

I still believe in your eyes

I just don't care what you have done in your life

Baby, I'll always be here by your side

Don't leave me waiting too long,

Please come by

Gigi d’Agostino, 1999

M*iła robótka* w reżyserii Agnieszki Jakimiak zaczyna się jako kolegium redakcyjne pisma „Natura Naturyzm”, wydawanego w latach 1990-1991 (wyszło dziesięć numerów) periodyku łódzkiego Stowarzyszenia Naturystów Polskich. Czwórka redaktorów granych przez Kamilę Banasiak, Zuzannę Czerniejewską-Stube, Pawła Dobka i Michała Karczewskiego zastanawia się nad wstępniakiem i tym, jak odnieść się do zarzutu, że publikowane przez nich zdjęcia nagich ciał (w naturze) mają charakter pornograficzny. Każdy z redaktorów proponuje minimanifest, pochwałę seksualności, cielesności i erotyki jako sfery rodzącej się właśnie w Polsce wolności, a możliwość jej otwartego, nieocenzurowanego pokazywania jako jednej z głównych zdobyczy transformacji. Razem z aktorami „wędrujemy do tego innego kraju, zwanego początkiem lat dziewięćdziesiątych” (*Miła robótka*, 2022), kiedy dyskusja o pornografii, ale może przede wszystkim jej oglądanie, używanie i tworzenie były także praktykowaniem nowej rzeczywistości i przesuwaniem granic indywidualnej wolności. Seks i seksualne fantazje są prawdziwą sceną transformacji, na której uwolnione zostają stłumione przez lata komunizmu energia, inwencja i pragnienia. Utopijna kraina wolnej, ciałopozytywnej i rozgrywającej się w naturze seksualności odsłania się jako zakodowana gdzieś w pierwszym zachłyśnięciu się wolnością, przegapiona, lecz wciąż aktualna możliwość myślenia o przyszłości.

Spektakl, co oddaje tytuł, jest inspirowany książką Ewy Stusińskiej *Miła robótka. Polskie świerszczyki, harlekiny i porno z satelity*, wydanym w 2021 roku reportażu o pornografii w Polsce wczesnych lat transformacji. Autorka we wstępie przywołuje głośny koniec pisma „Twój Weekend”, które zostało wykupione w 2018 roku na internetowej aukcji przez Gazeta.pl, bank BNP Paribas, Wavemaker Polska, Mastercard oraz Papaya Films. 8 marca 2019 ukazał się ostatni numer: „48 stron bez seksizmu”. Zamiast zdjęć gołych kobiet, w piśmie znalazły się „opowieści wpływowych kobiet, reportaż z

porodu, rozmowy o *gender gap* w biznesie, artykuły o walce z molestowaniem” (Stusińska, 2021, s. 7). Jak komentuje Stusińska:

> […] czy naprawdę „48 stron bez seksizmu” musiało być 48 stronami bez seksu? Czy jedynym poprawnym politycznie wyborem jest dziś zamknięcie wszystkich magazynów porno i oddanie pola pornografii internetowej, pozostającej w rękach anonimowych amatorów lub światowych gigantów hardcore’u? (2021, s. 8).

W spektaklu Agnieszki Jakimiak i Mateusza Atmana, współautora scenariusza oraz współdramaturga, zdaje się wybrzmiewać podobnie sformułowane pytanie: czy na pewno dobrze rozpoznaliśmy rolę i potencjał pornografii? „Pierwszy polski spektakl o pornografii”, jak w pewnym momencie aktorzy prezentują to, co właśnie wykonują na scenie, staje się bowiem wielką celebracją cielesności, bliskości i poczucia humoru. Przesuwa akcenty i na nowo opowiada stare legendy: na scenę wejdą w pewnym momencie jedni z ważniejszych bohaterów książki Stusińskiej – dzięki teatrowi młodzi i piękni – Jerzy Urban i Larry Flynt.

Szczególnie ten pierwszy, znienawidzony rzecznik prasowy Jaruzelskiego i pierwszy troll transformacyjnej Polski, założyciel i naczelny słynnego „Nie”, przysadzista postać, o której Stusińska pisze, że „jego twarz zamieniła się w karykaturę, dominuje łysina, żabie wargi, wielkie obwisłe uszy” (2021, s. 59), ożywiany (kiedy to piszę, „Gazeta Wyborcza” właśnie poinformowała o jego śmierci) na scenie przez Pawła Dobka jako pełen seksualnej energii młody mężczyzna, zyskuje nieoczekiwane znaczenie dla historii polskiej pornografii. Proces wytoczony jego gazecie w 1991 roku w związku z oskarżeniem o publikację pornograficznego zdjęcia stał się, jak wskazuje Stusińska,

kluczowy dla rozpoznania definicji pornografii, mimo że Urbanowi chodziło o coś zupełnie innego. Opublikował zdjęcie mokrej blondynki leżącej na materacu na basenie i szeroko rozsuwającej nogi, z podpisem nawiązującym do świeżo procedowanej ustawy antyaborcyjnej, której był zdecydowanym przeciwnikiem. Niezamierzenie stał się jednak sprzymierzeńcem kiełkującego rynku porno, a uniewinniający go wyrok stał się nową wykładnią pozwalającą przesunąć znacząco granice tego, co legalne. Jak wskazuje Stusińska, od tego momentu za pornografię uznawano tylko przedstawienia przestępczych aktów seksualnych: z nieletnimi, ze zwierzętami lub pokazujących skrajną przemoc. Cała reszta została zakwalifikowana jako „erotyka" i zaczęła zalewać sklepy i wypożyczalnie wideo. Ta nieoczekiwana seksualna wolność to, jak twierdzi autorka, poniekąd zasługa Jerzego Urbana. W spektaklu twórcy proponują nam przywłaszczenie sobie tej nielubianej, choć jednocześnie przecież bardzo popularnej figury, nieco bezczelnie, w zgodzie z konwencją „pornograficznego spektaklu", wkładając mu w usta te słowa z książki Stusińskiej:

> Kto i dlaczego decydował bowiem, że zdjęcie pięknej młodej nagiej blondynki na rozkładówce „Playboya" to akt erotyczny, a roznegliżowanej otyłej sześćdziesięciolatki w „Hustlerze" – ordynarna pornografia? Albo dlaczego seksualność heteronormatywna ma być traktowana jako erotyka, a nienormatywna (homoseksualność, seksualność osób z niepełnosprawnościami, różne parafilie) jako pornografia? (Stusińska 2021, s. 68)

Przestrzeń wyłożona puszystym dywanem w kilku odcieniach różu ujawnia

swój erotyczny potencjał. Dywan w najciemniej różowym miejscu otwiera się przed głową jednego z aktorów i pozwala jej gładko zanurzyć się w środku. Cała przestrzeń okazuje się miękką cipką, która wyzwala lubieżne ruchy starannie choreografowanych przez Oskara Malinowskiego ciał. To kobiecy rytm, pulsujący ruch, tak jak muzyka Łukasza Jędrzejczaka oparta na kolejnych wersjach i miksach utworu *L'amour toujors* Gigiego d'Agostino (1999) oraz kostiumy Julii Postusznej łączące styl lat dziewięćdziesiątych z futuryzmem i lekkim wyuzdaniem pozwalają ciałom aktorów utrzymywać się na granicy dosłowności i zabawy. Medium pornografii pozostaje w spektaklu wyobraźnia widza – ciała na scenie, choć momentami nagie, uzbrojone w uprzęże i dilda, cały czas zgrabnie umykają przed „szaleństwem widzialności" (Williams, 2010). Tym większe wrażenie robi pokazywana w pewnym momencie na umieszczonym w głębi sceny ekranie składanka zdjęć pornograficznych przeplatanych scenami wojennymi z czasów konfliktu bałkańskiego. Choć z dzisiejszej perspektywy pytanie o to, co jest gorsze i co powinno być zabronione, seks czy wojna, wydaje się chwytem co najmniej zgranym, to w kontekście konsekwentnie budowanym przez spektakl, który można by za Olgą Drendą nazwać duchologicznym, pytanie to, wraz z obscenicznością towarzyszących mu obrazów, jawi się raczej jako dręczące widmo. Nawracająca przemoc wobec kobiecych i nienormatywnych ciał, temat ustawy antyaborcyjnej i okrucieństwa tamtej i obecnej wojny, w której bronią jest gwałt, skłaniają, by zastanowić się, czy to, jak rozumiana, pokazywana, nazywana i praktykowana jest seksualność i seks nie ma głębokiego związku z tym, jak możliwa jest przemoc? Myślenie o pornografii, przyjrzenie się zdiagnozowanemu przez Lindę Williams (inną ważną dla twórców spektaklu autorkę) „poruszeniu", które prowokuje, i przyjemności, która z niej płynie, zdaje się więc ważnym elementem także w dyskusji o przemocy i jej reprezentacjach. Jak przekonująco pisze Williams w książce

Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”, można ją jednak prowadzić jedynie z uwzględnieniem pozycji feministycznych i przy użyciu feministycznej krytyki:

> […] feministyczne metody analizy i interpretacji muszą zwrócić się w stronę gatunku i ideologii, które mówią w sposób najbardziej bezpośredni o tym, jak różnice seksualne wyglądają z męskiego punktu widzenia. Ponieważ krytyka feministyczna z założenia poświęca się negacji wyłącznych prerogatyw płynących z tej perspektywy, wydaje się, że to właśnie feminizm jest szczególnie dobrze przygotowany do analitycznej interpretacji pornografii (2010, s. 17).

To z perspektywy zasygnalizowanej wyznaczającym przestrzeń gry różowym dywanem ujawnia się cały splot znaczeń pornografii i możliwe są następujące w spektaklu – w nieograniczonym do widzialności medium teatru – kolejne przekształcenia pola seksualności, erotyki i cielesności.

Obrazy wojny, ale także okładek pornograficznych pism, na których kobiece ciało zostało uprzedmiotowione na wiele najróżniejszych, lecz doskonale powtarzalnych sposobów, zostają wyparte przez sceny wideo nakręcone w bujnym, letnim lesie. Lizanie kory, zanurzanie rąk w szlamie, przeciąganie źdźbłami trawy po skórze, a w końcu przytulanie się nagich ciał i ich wzruszająca bliskość pozwalają otworzyć w spektaklu jeszcze inną perspektywę na seksualność. Rozumienie świata jako przestrzeni organicznej przyjemności staje się manifestem nowego stosunku do tego, co nie ludzkie, miękką, pełną czułości strategią zanurzenia się w świecie. Wyczytane z „Natury Naturyzmu”, dziwnej, niszowej pornografii, powiązanie nagości z

naturą, podniecenia z wpisywaniem swojej cielesności w przyrodę, stanowi w *Miłej robótce* kolejny element przechwytywania, pisania na nowo i z nowej perspektywy historii transformacji. Jak postać Jerzego Urbana, tak również „Natura Naturyzm” wskazuje na zarośnięte, lecz chyba wciąż możliwe do znalezienia ścieżki społecznych przemian i kulturowych poszukiwań, które mogłyby wytyczyć nowe mapy emancypacji. W tym kontekście wyjątkowo gorzko brzmi padające w pewnym momencie ze sceny pytanie: czy od lat dziewięćdziesiątych cokolwiek zmieniło się na lepsze? Czy te czasy dziś wspominane z zażenowaniem jako świadectwo niedojrzałości, nieobycia i zacofania polskiego społeczeństwa po upadku komunizmu, nie były jednak czasem na skraju kapitalizmu, kiedy jeszcze możliwe były dyskusje, praktyki, relacje i wspólnoty, które nie mieszczą się już dzisiaj w żadnej politycznej definicji? Czy nie był to czas zaskakującej, ambiwalentnej, ale jednak wolności? I czy da się odzyskać tak rozumianą przeszłość?

W brawurowym finale aktorzy na cztery głosy odśpiewują liryczną arię, składającą się z różnych obrzydliwych określeń cipki, ze „śledziem” włącznie. Potem używają fioletowych wibratorów, by na instrumentach, do których je przykładają, zagrać jeszcze raz *L'amour toujours*. W końcu Zuzanna Czerniejewska-Stube z podpiętymi do obu piersi elektrycznymi laktatorami, w czym wygląda jak w wyrafinowanej uprzęży albo stroju z futurystycznych wizji rodem z klubu techno, tańczy na scenie w transowym rave’owym stylu. Kiedy kończy, odpina butelki od laktatorów i podaje widzom mleko w malutkich plastikowych kubeczkach. Co to za gest? Czym jest ten biały płyn i jaką relację wytwarza między ciałami? Czy mleko – znak płodności i rodzicielstwa – jest tu alibi dla seksualnych praktyk? Czy wręcz odwrotnie – to uwolnienie seksualności z ram narzucanej przez Kościół katolicki moralności może nadać mleku, płodności, macierzyństwu, kobiecym piersiom, płci zupełnie nowe znaczenia i funkcje? Czy fizjologia jest

abiektalna, odrażająca, prywatna i wymaga poskromienia? Czy też może być częścią zabawnego, lirycznego i pełnego czułości spektaklu?

W ostatniej scenie trójka pozostałych aktorów siedzi nago na widowni, dotychczas zasłoniętej ekranem przed oczami usadowionej na scenie, wokół różowego dywanu, publiczności. To oni patrzą na nas, wygodnie rozparci na teatralnych siedzeniach. „Golas znaczy wolność" – mówi Kamila Banasiak. *Miła robótka* jest moim zdaniem spektaklem, który w lekkiej, zabawnej i wydawałoby się niezobowiązującej konwencji stawia radykalne pytania o wolność – jej historyczne, indywidualne, wspólnotowe i współczesne znaczenia. Seks i seksualne fantazje są polem badania ograniczenia i przekroczenia, doświadczonej społecznej zmiany, która odsłoniła i zarazem przesłoniła głębokie pragnienia Polaków. Jednocześnie za wielką wartość spektaklu Jakimiak i Atmana uważam jego wymiar utopijny, użycie historii i jej uwikłań, by stworzyć wizję innej możliwości, odsłonić spod melancholijnej przesłony żywą i zakorzenioną w przeszłości alternatywę. Takie mówienie o seksie, tworzenie takich obrazów, performatywnych konstelacji, w których seks, pornografia, erotyka odrywają się od przemocy i stają się właściwie filozofią, choć jednocześnie wcale nie zmieniają się w abstrakcję czy metaforę, wydaje mi się niezwykle ważne i potrzebne we współczesnej Polsce.

Wzór cytowania:

Sosnowska, Dorota, *„Pierwszy polski spektakl o pornografii"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pierwszy-polski-spektakl-o-pornografii.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Dorota Sosnowska – adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej (Zakład Teatru i Widowisk) Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Kierowniczka projektu badawczego „Odmieńcy. Performanse inności w polskiej kulturze transformacji" a także wykonawczyni w projekcie „Epidemie i wspólnoty w krytycznych teoriach, artystycznych praktykach i spekulatywnych fabulacjach ostatnich dekad". Jest redaktorką pisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej", www.pismowidok.org.

Bibliografia

Miła robótka [opis spektaklu], Festiwal Łódź Czterech Kultur, https://www.4kultury.pl/project/mila_robotka [dostęp: 4 X 2022].

Stusińska, Ewa, *Miła robótka. Polskie świerszczyki, harlekiny i porno z satelity*, Czarne, Wołowiec 2021.

Williams, Linda, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności"*, tłum. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/pierwszy-polski-spektakl-o-pornografii*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Obrazy na scenie

Piotr Olkusz

Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi

Praktyka widzenia

spektakl inspirowany *Teorią widzenia* Władysława Strzemińskiego

reżyseria: Wojtek Rodak, tekst i dramaturgia: Michał Buszewicz, scenografia i kostiumy: Katarzyna Pawelec, muzyka: Karol Nepelski, choreografia: Tobiasz Sebastian Berg

premiera: 16 września 2022

Teatr Nowy w Łodzi i Muzeum Sztuki dzieli mniej niż czterysta metrów. Dwie przecznice. Ale zawsze były to dwa różne światy i dwie różne publiczności. Gdy Ryszard Stanisławski dowodził, że Muzeum może być miejscem niebabrania się w romantycznie definiowanej polskości, Kazimierz Dejmek lubował się w wywoływaniu nadwiślańskich duchów odzianych w misteryjno-ludowy kostium. Gdy w ostatniej dekadzie, za dyrekcji Jarosława Suchana, Muzeum przyciągało publiczność nowymi odczytaniami awangardy, oswajało z ideą antropocenu i proponowało wyjątkowy cykl taneczny (sam kiedyś pisałem, że Muzeum to najlepszy teatr w Łodzi), Nowy, pod kierownictwem Krzysztofa Dudka, dyrektora z politycznego nadania, dryfował po niemającej

końca mieliźnie kryzysu, z pustą widownią i nieciekawym afiszem. Nie sugeruję, że Dudek w czymkolwiek przypominał Dejmka. Twierdzę zaś, że od dawien dawna, nieważne, czy dyrektor Nowego miał coś do zakomunikowania, czy nie, publiczność tego teatru, gdy już była, to nie miała bladego pojęcia o istnieniu Muzeum Sztuki. Obie instytucje leżały w innych światach – może przede wszystkim dlatego, że operowały zupełnie różnymi językami. Ufundowana założycielskim gestem Władysława Strzemińskiego i jego współpracowników kolekcja MS była i jest zaprzeczeniem narodowo-romantycznej, narracyjnej idei sztuki – czyli tej idei, która zdominowała wszelką sztukę w Polsce, zwłaszcza teatralną. A zatem robienie w Teatrze Nowym w Łodzi spektaklu inspirowanego *Teorią widzenia*, summą myśli Strzemińskiego, jest po prostu karkołomne.

I jest jak godzenie wody z ogniem. Również dlatego, że pomysł, aby zrobić ten spektakl, wyrósł na – szczęśliwie coraz bardziej niemrawej – fali popularności teatralnych opowieści lokalnych, choć przecież Strzemiński takim wąskim, lokalnym horyzontem po prostu się brzydził: inaczej w kolekcji MS mielibyśmy nie Mondriana, a Matejkę, zaś sam Strzemiński malowałby *Zatrute studnie* i *Błędne koła*, a nie pisał *Teorię widzenia* i numerował unistyczne kompozycje. Ale stało się. Dorota Ignatjew, nowa dyrektorka Nowego, zdecydowała się pokazać u siebie spektakl oparty na świętej księdze z innego świata: zapewne i po to, by przyciągnąć do siebie wyznawców z niedalekiej świątyni, i po to, by swoją publiczność skonfrontować z tą nieznaną jej religią. Przekładu biblii dokonał Michał Buszewicz.

Nie wiem, czy Buszewicz znał wcześniejsze próby otwierania łódzkich teatrów na spuściznę grupy „a.r.”. Zwykle kończyły się dość kuriozalnymi spektaklami – najdziwaczniejszy z nich powstał w 2003 roku w Teatrze

Wielkim. Był to balet *Kobro* (scenariusz i choreografia: Veredon Gray), w którym tancerze próbowali wyginać ciała na kształt kompozycji rzeźbiarki, tkliwie opowiadając koleje jej życia. Osiem lat temu sam Nowy pokazał zaś niby-biograficzną opowieść o żonie Strzemińskiego na podstawie sztuki Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk *Kobro* (reżyseria: Iwona Siekierzyńska), doprowadzając nawet przeciętnych znawców losów artystki do niemałej irytacji – tyle było w niej uproszczeń, może dlatego, że pisarka przeczytała wyłącznie wspomnienia Niki, córki Kobro i Strzemińskiego. Michał Buszewicz, pracując nad swoim dramatem, też przeczytał pewno tylko jedną książkę – *Teorię widzenia* Strzemińskiego – ale szczęśliwie prawie całkowicie zrezygnował z ambicji jej teatralizowania bądź kontestowania. Nie zgrywał się, że rozważania artysty są (albo były) mu szczególnie bliskie i nie próbował dowieść, że jest znawcą krytycznych opracowań na ich temat. Przeczytał *Teorię widzenia*, wiele kartek pewno tylko omiótł wzrokiem, a potem książkę zamknął i napisał, co miał do napisania. Niekoniecznie o rozważaniach Strzemińskiego.

Ten gest ratuje dramat i spektakl, ale też – paradoksalnie – otwiera Nowy na publiczność Muzeum. Bo choć Michał Buszewicz nie ma kuratorskiej wiedzy, to jednak napisał dramat, który staje się jaśniejszy, gdy samemu przeczytało się rozprawę Strzemińskiego i gdy umie się uprawiać metarefleksję o świecie, nie wykorzystując do tego konstrukcji fabularnych – a o to przecież w polskim teatrze niełatwo.

Mamy zatem utwór literacki, który ledwie szkicuje jakiś pretekst swojego powstania. Na jego początku i końcu jest mowa o zalegającym w magazynie obrazie – być może jest to praca powstała jako ilustracja myśli zapisanych przez Strzemińskiego na kartkach, które porwał wiatr i ostatecznie nie zostały włączone do *Teorii widzenia*. Tymczasem stronice te układałyby się w

oddzielny rozdział książki – rodzaj erraty, który tym razem byłby o praktyce. O tym, jak to jest z tym postrzeganiem świata, gdy aparat widzenia jest niesprawny, i gdy wszelkie uwagi o kulturowym uwarunkowaniu widzenia (jedna z naczelnych tez Strzemińskiego – prekursorska jak na czasy, w których powstawała) tracą rację bytu, bo odnoszą się do czynności zupełnie obcych.

W wersji teatralnej ten gest oddania głosu osobom niewidzącym zostaje wzmocniony – Wojtek Rodak zaprosił bowiem do udziału w spektaklu słabowidzących Lindę Rojewską i Arnolda Osieckiego, którzy nie kryją się ani ze swoją niepełnosprawnością, ani z technicznymi brakami aktorskimi. Niejako wirusują tę sceniczną sytuację, na swój sposób podkreślając, że nie będzie tu chodziło o zachwyty nad teatralną iluzją czy werystyczną opowieścią. Ma być sztucznie i z dystansem. Scena nie będzie służyła dzianiu się zdarzeń, lecz opowiadaniu o nich i prezentowaniu refleksji na ich temat.

To z kolei, co zamknięte zostało klamrą o zaginionych dziełach, układa się w ciąg scenek-obrazów. O przejściu po omacku przez nieoświetlony magazyn z pracami malarskimi, o wykładzie Strzemińskiego (a w zasadzie jego powidoku) dla studentów, na temat różnych sposobów widzenia, o spotkaniu niewidomego, który marzy o tym, by znów wsiąść na rower z modelką, która przez wieki użyczała swojego wizerunku postaciom ze słynnych obrazów, o wizycie w muzeum kobiety (metaforycznie) ślepej na sztukę, o *Lekcji muzyki* Vermeera, o nagłej burzy i smaku deszczu, i wreszcie o tym, jak zaćma mogła zainicjować rozwój sztuki nowoczesnej (to akurat najsłabsza opowieść – bo po prostu bardzo naiwna). Scenografia Katarzyny Pawelec osadza te różne zdarzenia w jednolitej przestrzeni odsyłającej a to do plam z kompozycji postsuprematycznych Strzemińskiego, a to do jego pejzaży, a to do całkiem realistycznego przedstawienia wielkiego obrazu z rozdartym

płótnem („Słyszałam, jak się płótno Rubensowskie drze. Inaczej się drze Rubensowskie, inaczej Monet, inaczej Klimt, a jeszcze inaczej falsyfikaty” – mówi Przewodniczka we wstępie). Akcja (czy to dobre słowo, by opisać celowo epizodyczny spektakl?) postępuje powoli, wręcz monotonnie. Trochę, jakby twórcy chcieli stworzyć jakąś sceniczną reprezentację unistycznych teorii o przedmiocie refleksji bez początku i końca, bez ośrodka przyciągającego uwagę i bez ośrodka spoza peryferii zainteresowania. Jest to rozwiązanie radykalne, dla wielu widzów na pewno trudne do zaakceptowania, ale też dodające temu przedstawieniu cennej szlachetności.

Oczywiście jest to też rozwiązanie w jakimś sensie konceptualne, bo dłużej można o nim mówić, niż dałoby się je z zapałem odkrywać. Nie zmienia to jednak faktu, że początkowo drażniący rytm tego zabiegu z czasem staje się niemal przezroczysty, a niekiedy nawet przyczynia do budowy szczególnego nastroju obrazów: rozmowa Niewidomego (Arnold Osiecki) z Muzą (Monika Buchowiec) kończy się wspólnym wpatrywaniem w niebo: zamiera wówczas czas, a gonitwa myśli ulega wyciszeniu. Nieczęsto takie rzeczy okazują się możliwe, gdy mamy do czynienia z rozważaniami z poziomu meta.

A to właśnie one stanowią oś kolejnych rozmów. Bohaterowie *Praktyki widzenia* opowiadają o tym, jak postrzegają świat wokół siebie. Nie o tym, co widzą (i nie tylko dlatego, że niektórzy z nich są niewidomi), ale o tym, jak rodzą się ich hierarchie percypowania rzeczywistości. Czy widzimy tak samo? Czy kompozycje malarskie wywierają na wszystkich (albo chociaż na widzących) taki sam efekt? Co różni różne patrzenia? I wreszcie, jaka jest relacja między realnym doświadczeniem postrzegania świata a jego wyobrażaniem? Michał Buszewicz umie w swoim oryginalnym tekście kontynuować rozważania Strzemińskiego, nie tyle doszukując się zbyt szybko porzuconych przez autora myśli, ile twórczo wykorzystując książkę, którą ten

zdołał wydać. Szczególnie dobitne jest to w scenie analizy obrazu Vermeera – obrazu przywołanego przez Strzemińskiego w części o widzeniu ruchomym, ale głównie poprzez ilustrację i schemat drogi przemierzanej przez wędrujące po płótnie oko, nie poprzez opis. Tę analizę pisze już sam Buszewicz, zaś Wojtek Rodak ilustruje, wprawiając w ruch i rozlokowując w przestrzeni dwie postaci (Linda Rojewska i Paweł Kos), odgrywające etiudę o młodej muzyczce i jej nauczycielu – zupełnie jak w *Lekcji muzyki*. On jest tu Powidokiem Strzemińskiego. Ona gra w zasadzie siebie: niewidomą, która musi ze słownych wskazówek wyczytać, gdzie i jak ma stanąć, ale i jak Vermeer ocieplił swój obraz smugą światła i plamami soczystych barw.

Poziom meta i poziom zabawy z konceptualizmem są tu nierówne. Spektakl otwiera długa, kilkunastominutowa scena w ciemności (mająca przenieść nas w świat osób niewidomych), która zwyczajnie się dłuży. Oto nieprzystawalność teatralnego i „plastycznego" medium: czarny obraz na ścianie muzeum objęlibyśmy wzrokiem na kilka sekund, a potem analizowalibyśmy bez przywiązywania wzroku do płótna. W teatrze musimy zaś przetrzymać ten spacer przez mroki, pozwalając naszej myśli odejść daleko od tego, co na scenie. Z drugiej jednak strony, czy zrównanie mocy inscenizatorskich gestów, ich uwiarygodnienie i uproszczenie, nie pociągnęłoby nas w stronę fabularyzowanej opowieści o świecie faktycznym?

Ciekawe, że wiele scen w tym spektaklu oglądamy przez pryzmat naszej pamięci wzrokowej. Jest to szczególnie widoczne w scenie wykładu Strzemińskiego: nie wiem, czy Rodak celowo odwołuje się tu do analogicznej sceny plenerowej lekcji z filmu Wajdy *Powidoki*. Mamy tu jednak do czynienia z jakimś wizualnym echem i ilustracją tezy, iż świat widzimy przez pryzmat obrazów, które już kiedyś zostały nam przedstawione.

Nie wiem, czy *Praktyka widzenia* zdobędzie swoją publiczność w Nowym.

Pierwsze pokazy przyjmowane były z rezerwą. Zastanawiam się, czy byłoby inaczej, gdyby pokazano je w budynku Muzeum, dla stałych bywalców wystaw i wernisaży. Zbliżenie dwóch światów – i dwóch sposobów myślenia – zawsze następuje powoli. Może być jednak bardzo twórcze dla obu stron tego spotkania.

Wzór cytowania:

Olkusz, Piotr, *Obrazy na scenie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/obrazy-na-scenie.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Piotr Olkusz – teatrolog, adiunkt w Katedrze Badań Kulturowych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, redaktor działu zagranicznego miesięcznika „Dialog”, recenzent portalu teatralny.pl. Zajmuje się współczesnym teatrem i dramatem europejskim oraz francuskim teatrem XVIII stulecia. Tłumacz tekstów literackich i naukowych.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/obrazy-na-scenie*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Anatomia melancholii w „Plath”

Krystyna Duniec

STUDIO teatrgaleria

Plath

reżyseria: Katarzyna Kalwat, tekst: Bożena Keff, dramaturgia: Agata Adamiecka-Sitek, scenografia, kostiumy, światła: LATALAdesign (Dagmara Latała, Jacek Latała), wideo: Antoni Grałek, muzyka: Żaneta Rydzewska, muzyka na żywo: Maksymilian Pach, choreografia: Ramona Nagabczyńska

premiera: 3 czerwca 2022

Melancholia to realność. Zabija i energetyzuje, obezwładnia i, paradoksalnie, ożywia. Robert Burton, wszechstronny humanista i erudyta, bakałarz sztuk wyzwolonych i teologii na Uniwersytecie w Oxfordzie, wydał w 1651 roku dzieło życia, które po dziś dzień towarzyszy refleksji antropologicznej, filozoficznej, politycznej, społecznej i egzystencjalnej. *Anatomia melancholii* to studium depresji, która pogrąża człowieka w rozpaczy, zaburzając i dekonstruując negatywnie obraz otaczającej go rzeczywistości, rozprzestrzeniając się zarazem nie tylko na jednostki, ale i kraje, prowincje, ciała polityczne. Podobnie jak w ludzkim ciele występują rozmaite zmiany spowodowane „wpływem złych humorów, tak lęgną się różne choroby

wywołane niepokojami społecznymi. […] Miasta w rozkładzie, miasteczka upadłe i zubożałe, wsie wyludnione, w nich ludzie zaniedbani, szpetni i nieuprzejmi […] taki kraj zgnębiony, melancholijny, chory na ciele pilnie wymaga reformy" – pisał Burton (2020, s. 134). Melancholia jest ponadczasowa. Choć „odmieniamy języki, prawa i zwyczaje, prawa, normy, zachowania, ale przywary, choroby, objawy szaleństwa ciągle pozostają te same" (tamże, s. 182). Już Plutarch pisał o usposobieniu pognębionym, które, kiedy trwa zbyt długo, rodzi niebezpieczne nawyki, prowadząc do ogólnej niemocy. Ambitni ludzie i ekspansywne narody, zabiegające o więcej „niż mogą udźwignąć", spragnione rozwoju i sukcesów zapadają na melancholię częściej od tych, którzy ambicje i pragnienia trzymają w ryzach. Jedni zabijają się, udręczeni niespełnionymi pragnieniami, drudzy, choć często rozczarowani i zgnębieni, próbują żyć mimo wszystko, jednym i drugim zaś nie pomagają „religijni formaliści czekający na swoje ofiary, którzy […] jak metalowe kurki na wieży obracają się z wiatrem, gotowi przyjąć i praktykować to wszystko, co służyć będzie ich awansowi". Wojny, masakry, spustoszenia ziem, morderstwa wybuchają zatem „dla ukojenia żądzy, ambicji, chciwości jednego człowieka i słabych i wykolejonych przywódców, pasożytów" (tamże). Tym, u których w krwiobiegu źle działają pneumy, harmonizujące w człowieku to, co imaginacyjne, animalne i intelektualne, cierpiącym na kliniczną depresję, próbuje przyjść z pomocą medycyna, tyle że nie zawsze potrafi.

Rozpoznania Roberta Burtona inspirują filozofów, pisarzy, artystów; *Anatomia melancholii* ma bowiem potencjał „obejmowania skrajnie różnych zagadnień […] od farmakopei medycznej kuracji do pocieszenia, jakie niesie filozofia […] od analiz ludzkiej fizjologii do opisów kosmosu" (tamże), od skrajnej depresji po energetyczne sposoby radzenia sobie z nią. Studium Burtona rozpięte jest pomiędzy ludzkim chaosem i systematyzacją, fizjologią

i duchowością, dynamiką i bezsilną bezradnością, zdolnością przekraczania własnej marginalizacji, żałoby, psychicznych zapaści wywołanych traumatycznymi wydarzeniami a melancholią, która, umocowana najczęściej w strachu, lęku i wstydzie, zabija. Wzywając, wedle Burtona niekiedy skutecznie, do walki ze sobą, wraca, niestety, z różną siłą w obliczu namiętności i „niepokoju umysłu", żeby tę wolę osłabić. Burton traktuje melancholię jak stan przejściowy, ale powtarzający się, często też „mający swoje źródło w nasieniu rodziców, wywołuje dziedziczną chorobę" (2020, s. 194). Burton nie ma także wątpliwości, że w gruncie rzeczy „cały świat jest melancholijny; szalony, obłąkany, jak i każdy jego mieszkaniec" (tamże, s. 294). Lekarstwo skuteczne zatem widzi jedynie w aktywności: „nie bądźcie bezczynni, nie bądźcie samotni […] zamiast dusić je [rozpacz i lęk] we własnej piersi, najlepiej je ukoić, dzieląc się nieszczęściem z przyjacielem", zamiast walczyć samotnie z afektami, pasjami, emocjami, trzeba je wyrażać, najlepiej w twórczej „imaginacji" w poddanych kontroli umysłu i uzewnętrznionych refleksji i wyobrażeniach. Robert Burton, żeby przed swoją melancholią uciec – pisał.

Pisanie jest zaś jest po trosze umieraniem, zwierzył się kilkaset lat później Maurice Blanchot. Autor *Wyroku śmierci* traktował pisanie jako doświadczenie wewnętrzne, stale przywołujące, uobecniające za sprawą języka wyobrażenie czegoś, czego nie ma, ale co nieuchronnie będzie – śmierci, które pozwala nie pogrążyć się w absurdzie i nicości. Jeśli uznać, że „śmierć nie ma nic wspólnego z ustaniem życia", jak dowodzi bohater powieści Blanchota *Tomasz Mroczny*, to rodzi się jakaś nadzieja na życie po śmierci w tym, co po człowieku zostaje, czyli w zapisaniu siebie w języku sztuki.

„Zaczynamy żyć dopiero wtedy, gdy stwierdzamy, że życie to tragedia" – tym

zdaniem Williama Butlera Yeatsa otworzyła swoje *Dzienniki* Sylvia Plath, poetka i melancholiczka rodem z Burtonowskiej *Anatomii melancholii* i niewątpliwie sojuszniczka Burtona i Blanchota w myśleniu o pisaniu jako autobiograficznym pakcie. Plath, w poczuciu beznadziei, chciała żyć, ale że była, jak napisała przed śmiercią w *Arielu,* „rosą w samobójczym locie, w pędzie do czerwonego oka, kotła poranku”[1], zabiła się 11 lutego 1963. Kiedy w nocy wkładała głowę do piekarnika, miała przy sobie kartkę do tych, którzy mieli przyjść nad ranem, ze słowami: „zadzwońcie do doktora”. Nie chciała umrzeć, ale zabrakło sił na pokonanie choroby, zawiedli lekarze, nie zdążyli na czas przyjaciele i mąż. Bała się całe swoje niedługie życie, że sobie nie poradzi z atakiem melancholii, pytała w autobiograficznej powieści S*zklany klosz*: „skąd mam jednak wiedzieć, czy któregoś dnia, „gdzieś, gdziekolwiek, szklany klosz, to duszące zniekształcenie, znów nie zaatakuje?”. W wierszu *Lady Lazarus*, po kolejnej próbie samobójczej, zanotowała:

> Umieranie
> Jest sztuką tak jak wszystko.
> Jestem w niej mistrzem.
> To był Trzeci Raz.
> Co za bezsens
> Unicestwiać tak każdą dekadę.

Córka emigrantów: Ottona Emila Platha, Niemca z Grabowa, poważanego profesora Harvardu, entomologa, autora *Bumblebees and Their Ways* badającego „doskonałość” życia trzmieli, i Austriaczki, Aurelii Schrober, wykładowczyni uniwersyteckiej, przepisującej mistrzowsko i z oddaniem na maszynie wszelkie prace męża i córki, zapisała w swoich listach, dziennikach

i wierszach symbiotyczną, ale konfliktową relację z kontrolującą i nadopiekuńczą matką oraz z toksycznym ojcem, podejrzewanym o nazistowskie sympatie: „o każdym Niemcu myślałam – to ty / A ich obleśny język / Niby niby parowóz / Sapiąc wiozący mnie jak Żyda / do Dachau, do Auschwitz, do Belsen”. Sylvia Plath zapisywała w swojej twórczości wszystko: doświadczenia ze studiów na renomowanych amerykańskich i angielskich uczelniach, z pobytu na prestiżowym stypendium Fulbrighta w Cambridge w Anglii, z barwnego i ekscentrycznego stażu w Nowym Jorku w popularnym magazynie kobiecym „Mademoiselle”, z własnych wykładów literatury w szanowanym College Smith. Witalizm młodej kobiety, spragnionej mocnych bodźców wolnego życia zawsze był podszyty depresyjną refleksją, nawet w fascynującym nowojorskim fotoplastykonie:

> patrzyłam na mężczyzn kręcących się po biurze:
> Jacyż byli płascy!
> Było w nich coś z tektury i tym musieli mnie zrazić,
> tą chudą, chudą płaskością, z której poczynają się idee, ruiny,
> Buldożery i gilotyny, amfilady białych sal pełnych krzyku
> Nie od razu dałam za wygraną. Próbowałam i próbowałam.
> Zaszczepiałam sobie życie jak dziwny organ,
> Jakże mnie ten niewinny owoc zabija i zabija!
> wydaje tak ponure dźwięki, że to musi być niedobrą wróżbą. (*Trzy kobiety*)

Poezja Plath to przejmujące studium miłości, namiętnej i dramatycznej, do głośnego poety Teda Hughesa; choć przewidywała, że „kiedyś przez niego umrze”, nie mogła bez niego funkcjonować, mimo że trudno było jej opisać zmianę, jaką wniósł w jej życie:

Jeśli teraz żyję, przedtem byłam jak martwa,
Choć jak kamień nic sobie z tego nie robiłam
Trwając w miejscu zgodnie ze zwyczajem.
Nie przesunąłeś mnie o cal, wcale nie –
Ani nie zostawiłeś mnie, bym ku niebu wzniosła znów
Małe ślepe oko, oczywiście bez nadziei,
Że ujrzę tam błękit lub gwiazdy. (*List miłosny*)

Sylvia Plath była już za życia uważana za wybitną poetkę, po śmierci, jak utrzymywał Ted Hughes, po „spektakularnym medialnie samobójczym performansie", przeszła do legendy, a jej życie zostało poddane mniej lub bardziej mitologizującym interpretacjom, rozmaicie w jej życiu naświetlających rolę Hughesa. Jeśli uznać, że „opowieść nie jest relacją z wydarzenia, ale jest tym wydarzeniem, jest środkiem dostępu do wydarzenia, do miejsca, w którym przyszłe wydarzenie ma się dokonać, a dzięki jego przyciągającej mocy opowieść ma nadzieję się urzeczywistnić", to po śmierci Plath posypało się mnóstwo opowieści, powstało i nadal powstaje wiele, często znakomicie udokumentowanych biografii i powieści faktograficznych – wszystkie, naturalnie, są własną, subiektywną wykładnią życia, śmierci i dokonań Sylvii Plath. Zainteresował się postacią Plath film, ale i teatr.

W Polsce Plath trafiła najpierw do teatru radiowego. „Poemat na trzy głosy", *Trzy kobiety*, wyreżyserował 22 marca 1973 Teatrze Polskiego Radia Helmut Kajzar, z udziałem Haliny Mikołajskiej, Mai Komorowskiej i Jolanty Lothe. Aktorki przejmująco ekspresyjnie oddały konfesyjne zwierzenia na „oddziale położniczym" kobiety silnej i niespełnionej, pięknej i brzydkiej zarazem, czułej i oschłej matki o porodzie rozrywającym ciało, o gwałtach, także politycznych, i o toksycznej miłości:

> poruszałam się ostrożnie i niepewnie, niby coś dziwacznego,
> Próbowałam nie za dużo myśleć. Próbowałam być instynktowna.
> Próbowałam rzucać się w miłość na oślep, jak niektóre kobiety,
> Na oślep w łóżku z tym moim dobrym kochanym ślepcem. (*Trzy kobiety*)

13 listopada 2011 Sylvia Plath stanęła na scenie już w pełnym świetle, w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu, w *Ofeliach* Joli Janiczak w reżyserii Wiktora Rubina. Towarzyszyły jej Camille Claudel, której prace podpisywał Rodin, i Zelda Fitzgerald, której pamiętnik przepisał z kolei Francis Scott Fitzgerald w *Wielkim Gatsbym*, oraz Hughes. Kiedy Ted oskarżał ją o wspomniany już „spektakularny medialnie performans samobójczy", Sylvia (Daniel Chryc) drwiła, że „jest postacią kultury masowej, co genialności nie odbiera", dodając, że „człowiek ucieka przed bólem, złością, podczas gdy artysta poszukuje ich niestrudzenie na strawę". A jednak w spektaklu Rubina i Janiczak zarówno Sylvia Plath, jak i Ted Hughes zostali potraktowani jako ofiary opresji kulturowej patriarchatu, narzucającej im obojgu normatywne, społecznie sprzeczne, wykluczające się role. W najnowszej zaś teatralnej biografii kontrfaktualnej *Plath*, opartej na tekście Bożeny Keff, a wyreżyserowanej przez Katarzynę Kalwat, ofiarą jest tylko Sylvia, a oprawcą represyjna męskość.

W Studio powstała zatem opowieść o „Doskonałej kobiecie. Doskonałej poetce. Doskonałej samobójczyni". W *Plath* Sylvie są trzy (Ewelina Żak, Dominika Biernat i Monika Szufladowicz, a także Maria Katarzyna Kłusek, Hanna Wojtóściszyn, Zuzanna Radek – studentki Akademii Teatralnej). Oglądaliśmy Sylvię energetyczną i wyzwoloną, Sylvię zgaszoną i ograniczającą się, Sylvię zbuntowaną przeciwko imperatywowi perfekcjonizmu w sztuce i w życiu. Widzowie usłyszeli, że zadaniem teatru

„jest pokazać doskonale życie, twórczość i personę Sylvii Plath”, dążącej do doskonałości. Czy to się udało?

Plath to opowieść o Plath utkana z wierszy poetki, ale bez ich obecności (to niewątpliwie wynik strategii poradzenia sobie z prawami autorskimi; szkoda, że teatr nie znalazł innego rozwiązania, niż przetwarzanie poezji na tekst teatralny). Powstało przedstawienie o artystce doznającej przemocy z jednej strony od najbliższych, z drugiej od siebie samej, czyli choroby i swoich standardów zawodowego perfekcjonizmu. Spektakl tworzy personę pisarki, która czuje się „strzałą wypuszczoną z łuku Artemidy” po sukces, personę kobiety, której mąż „karmi się jej życiem” i która czuje się „niezagojoną raną, na którą machnięto ręką”, ale która chce „nadać swojemu życiu sens”, zaangażowanej politycznie pacyfistki, której śni się ludobójstwo, bo „mężczyźni żywią taką obsesję niszczenia i mordowania”. Poznaliśmy w teatrze Plath leczoną elektrowstrząsami, więc stale pamiętającą „dziwne lato, w którym stracono Rosenbergów", z wiedzą, „jak to jest, kiedy kogoś smaży się żywcem prądem, puszczonym po wszystkich nerwach”. Widzieliśmy Plath w depresji klinicznej, która „zabija myśli, nie pozwala się ubrać ani umyć, choć już jest trzecia po południu i umyć od dwóch tygodni włosów”. Śledziliśmy opowieść o anhedonii, rodem z Burtonowskiej anatomii melancholii, dotyczącej nie tylko budowy anatomicznej i podstawowych procesów fizjologicznych, lecz także „struktur i procesów molekularnych, w których niewielkie fragmenty ludzkiego ciała (pojedyncze komórki, sekwencje genowe) stanowią źródło ogromnej ilości informacji i danych, w tym również danych wrażliwych, a przekraczanie granic biologicznych, w tym edytowanie genomu i tworzenie chimer międzygatunkowych, staje się coraz powszechniejsze”[2]. Byliśmy świadkami dramatu rodzinnego. Z jednej strony Sylvia nie potrafiła do końca życia „złożyć ojca w całość / poskładać, posklejać, spoić właściwie”, z drugiej nie mogła obejść się bez symbiotycznej,

ale toksycznej relacji z matką, marzącą o świecie, „który odzyskał równowagę, w którym wszystko wróciło na swoje miejsce, żeby się mogła rozpędzić do skoku w przyszłość”; jednak choć dzieci „miały zawsze nowe mundurki, chodziły do najlepszego college’u w kraju, miały lekcje pianina, waltorni”, to jej „twórcze aspiracje zniweczyła kultura, która negowała kobiece ambicje”. Sylvia widziała w matce przede wszystkim „żałosną wdowę po domowym tyranie, heroicznego więźnia prywatnego, totalitarnego państwa”. Przedstawienie wyraźnie przyznaje rację Luce Irigaray, podążając za jej teorią, że „ciało w ciało z matką” przynosi szaleństwo, jeśli nie umie się jej kochać i zarazem od niej oddzielić.

Plath to studium śmierci, która może być Blanchotowskim „przystankiem” na drodze do pośmiertnego życia w mnemonicznej czasoprzestrzeni, to także nieoczywiste rozmyślania o oswajaniu śmierci przez jej „wyruchanie” opiekuńczą czułością i intymnością z umierającym ciałem. To pozwala potem na „dobry sen” – tym doświadczeniem dzieli się z publicznością Bartosz Porczyk w scenicznym monologu, opowiadając o swojej opiece nad umierającą babcią. Wydawało mi się, że to wyznanie zamknie spektakl, a jednak nastąpiły po nim kolejne sceny, kierujące znaczenia w innym kierunku. Ted Hughes-Porczyk chce następnie nawiązać dialog, dość agresywnie, ale bezskutecznie, z Sylvią/Sylviami, dystansującymi się w zacisznych fotelach w głębi sceny. Dla hybrydowej bohaterki przedstawienia wszystko bowiem, co się w teatrze wydarzyło, „stanowi studium granic” wytrzymałości, wolności, cierpliwości, doskonałości: „ja sobie badam, na ile to, co się tu wydarza mnie przekracza, na ile wznosi. Na ile przekraczam dotychczasową siebie. Gdzie jestem wystarczająca, a gdzie mnie nadal brakuje”. W finale spektaklu, na zawieszonych nad sceną ekranach, w filmowej projekcji studentki Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza w Warszawie dekonstruują narcystyczne, trujące wymogi perfekcjonizmu i

wszelkiej doskonałości, gdzie i cokolwiek one znaczą, „plują na nie całą sobą, plują na to”, bo prowadzą do symbolicznej i autentycznej śmierci, jak wypowiadanym przez nie wierszu Plath:

> Kobieta osiągnęła doskonałość.
> Jej martwe
> Ciało ma uśmiech dokonania,
> Złuda greckiego determinizmu
> Płynie w zwojach jej togi. (*Krawędź*)

Spektakl *Plath* w Teatrze Studio stanowi pojemnik, ontologiczną metaforę, która wedle Lakoffa i Johnsona (2020), oznacza nośnik/przestrzeń zamykającą z jednej strony doświadczenia mentalne/wewnętrzne, z drugiej otwartą na ich rekonceptualizację przez doświadczenia zewnętrzne. Performatywny pojemnik *Plath* obejmuje stany indywidualnego poczucia beznadziei istnienia i stawiania im oporu, w kontekście zewnętrznej opresji egzystencjalnej i politycznej. Katarzyna Kalwat odsłania w swoim przedstawieniu kolejne strategie budowania narracji biograficznych w teatrze, stawiając pytania o fenomen śmierci, o toczące się wojny, o mit, o tożsamość, o dominację patriarchatu, o przymus konstruowania wizerunków, nakładania i zdejmowania masek. Czy powstał doskonały spektakl? Nie, raczej pęknięty, zbudowany z improwizacji, taki, któremu zabrakło rozmachu czy głębi scenariusza wobec dobrego pomysłu potrójnej Sylvii i ciekawych rozwiązań formalnych. Z publicznej relacji (na Facebooku) autorki tekstu przedstawienia, Bożeny Keff[3], o jej współpracy z zespołem, wynika, że zawiodły ją i rozczarowały komunikacja i porozumienie zarówno z reżyserką, jak i dramaturżką spektaklu, uniemożliwiając rozwinięcie literackich skrzydeł. Post Bożeny Keff opatrzyły liczne komentarze; co znamienne, wiele

pochodziło od osób, które spektaklu nie widziały. Wybuchła zatem nie pierwsza „awantura” wokół problemu demokracji w teatrze i hierarchiczności, miejsc przy stole, ale w istocie rzeczy, w kontekście innych jeszcze reakcji, przede wszystkim wokół pozycji autora w sztuce. Bożenę Keff najbardziej dotknęło poczucie własnej zbędności w procesie pracy i różnica w podejściu do teatru, do roli metateatralnych środków wyrazu, z czego wynika „różnica w ocenie jakości efektów produkcji”. Pisała: „wszystkie środki pozateatralne, sceny na wideo (bieganie po zapleczach Teatru Studio i wbieganie na wyższe piętra) są w większości marnej próby i niekonieczne, a w sztuce to, co nie jest konieczne, jest zbędne. Z tego, co widziałam, reżyserka nieczęsto dawała aktorom wskazówki, a to, co robili, było nierzadko nieadekwatne wobec postaci i bolało mnie to, jak łatwo można było to naprawić”. Najgorszy był zaś „wykwit, monolog-gwałt [Porczyka] na przedstawieniu. byłam zdruzgotana, zażenowana i wściekła”. A przecież jednej z widzek, jak napisała w komentarzu pod postem, spektakl podobał się, zwłaszcza „napięcie w relacji matka-córka”, zachwyciła ją też „przebieranka” [w symbolicznym nowojorskim sklepie aktorki/Sylvie przymierzają ubrania jak różne tożsamości – K.D.], a potem w scenie, kiedy terapeutka Beuscher i matka „przechodzą same siebie, miałam dreszcze! równie poruszające były wypowiedzi młodych aktorek (wideo z prób/castingu)”. Rozbawia więc, że osoby, które spektaklu nie widziały, uznały, że „upiorny Porczyk zaorał to, co stworzyły kobiety”.

Fejsbukowa „awantura o Plath” po *Plath* na niewidzianego, wokół przekonania, że „współczesne twórczynie są zaorywane”, że każdy dziś reżyser „czuje się kompetentny w dopisywaniu i przerabianiu, nawet jeśli nie ma pojęcia o kontekście, epoce, o zasadach budowania postaci, dialogów itd. No i lecą potem Sylwuchy”, że teatr postdramatyczny „ogranicza się teraz, więzi się sam w sobie, a przecież publiczność musi dostać informacje na

temat tego, jak biegło to niedługie życie [Plath], czyli o czym mówimy", smuci swoim anachronizmem. Roland Barthes dawno ogłosił w *Śmierci autora*, że „gdy tylko jakiś fakt zostanie opowiedziany nie dlatego, by mógł bezpośrednio oddziaływać na rzeczywistość, lecz dla celów nieprzechodnich, czyli wyłącznie w granicach praktyki symbolicznej, wytwarza się właśnie owo odłączenie, głos traci swe źródło, autor wkracza we własną śmierć i zaczyna się pisanie" (1999). Zdaniem Barthes'a więc przydać tekstowi autora, to zaopatrzyć ów tekst w hamulec bezpieczeństwa, to obdarzyć go ostatecznym znaczonym, czyli położyć kres pisaniu"; w moim eseju oznaczałoby to kres „pisania/tworzenia" teatru. Barthes nie ma wątpliwości, że miejscem, w którym wielorakość tekstu kultury się skupia, nie jest autor, jak dotąd mówiono, lecz „czytelnik", czyli w teatrze cały zespół teatralny oraz widz, poddający własnej lekturze i ocenie przestrzeń, „w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie", tworzenie niezależnego tekstu kultury – spektaklu teatralnego. *Plath* to bez wątpienia przedstawienie o charakterze pracy w toku (widziałam spektakl więcej niż raz i cieszą mnie zachodzące w nim zmiany), co wzbudza tylko ciekawość jej dalszego ciągu. Ponieważ zaś odpowiedzialność za końcowy produkt spada na „pośrednika", czyli instytucję teatru, która umożliwia widzom podziwianie lub nie „wykonania" spektaklu (czyli, jak powiada Barthes, „mistrzowskiego opanowania kodu narracyjnego") – widza, to mam nadzieję zarówno na kolejne przedstawienia *Plath*, jak i na to, że spektakl obejrzę raz jeszcze i pomyślę o nim jeszcze raz.

Wzór cytowania:

Duniec, Krystyna, *Anatomia melancholii w „Plath"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172,

https://didaskalia.pl/pl/artykul/anatomia-melancholii-w-plath.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Krystyna Duniec – profesorka w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN. Pomysłodawczyni i kierowniczka Laboratorium „Projektowanie Kultury" (obecnie Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych) Uniwersytetu SWPS. Autorka m.in. książek *Kaprysy Prospera. Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera* (1998); *Jan Kreczmar. Grał jakby uczył* (2004); *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna* (2012), *Dwudziestolecie. Przedstawienia* (2017).

Przypisy

1. Wszystkie fragmenty poezji Sylvii Plath pochodzą z tomu: Sylvia Plath, *Wiersze wybrane*, przeł. T. Truszkowska, J. Rostworowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
2. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty pochodzą ze scenariusza spektaklu.
3. Zob. https://www.facebook.com/bozena.keff, post z 28 sierpnia 2021.

Bibliografia

Barthes, Roland, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999 nr 1-2.

Blanchot, Maurice, *Wyrok śmierci*, przeł. A. Wasilewska, PIW, Warszawa 2021.

Blanchot, Maurice, *Tomasz Mroczny. Szaleństwo dnia*, przeł. A. Wasilewska, A. Sosnowski, Biuro Literackie, Wrocław 2009.

Burton, Robert, *Anatomia melancholii*, przeł. M. Tabaczyński, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2020.

Johnson, Mark, George Lakoff, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2020.

Plath, Sylvia, *Wiersze wybrane*, przeł. T. Truszkowska, J. Rostworowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/anatomia-melancholii-w-plath*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Ćwiczenia terenowe z pamięci

Kinga Siewior

Teatr Zagłębia w Sosnowcu

Iga Gańczarczyk

Środula. Krajobraz Mausa

reżyseria: Remigiusz Brzyk, scenografia i kostiumy: Iga Słupska, muzyka: Piotr Peszat, wideo: Aleksander Blitek, wideo performansu: Piotr Steczek, wideo z drona: Mikołaj Jakubiec, animacje skamielin: uczniowie technikum ZDZ w Katowicach, współpraca przy spektaklu, konsultacja merytoryczna: Tomek Grząślewicz, Roma Sendyka, Adam Szydłowski, konsultacja geologiczna: Paweł Woźniak, konsultacja dendrologiczna: Przemysław Bartos, statyści z filmu *Mur*: Andrzej Stempa, Edyta Albekier, mieszkańcy Środuli: Maria Blitek, Tomasz Trzepietowski, ze specjalnym udziałem Ignasia

premiera: 28 października 2022

Środula – dzielnica Sosnowca, blokowisko z wielkiej płyty, jedno z licznych w gęstej siatce urbanistycznej tej okolicy. Miejsce, w którym albo się mieszka, albo przez które jedynie się przejeżdża. Cztery parki, trzy tablice upamiętniające, dwa zabytki, centrum handlowe Plejada. Z grubsza trójkątny kawałek miejskiej przestrzeni od zachodu wydzielony ulicą Okrzei (Czerwone Zagłębie), od południa – ulicą 3 Maja (Polska), od północy – przelotówką łączącą Katowice z Dąbrową Górniczą (konurbacja górnośląska); jej środek

przecina ulica Bohaterów Getta (którego?). No właśnie: którego? Choć toponimia pozostaje tutaj charakterystycznie nieprecyzyjna, mowa o historii lokalnej – w listopadzie 1942 roku na terenie Środuli powstało getto dla Żydów, zlikwidowane latem następnego roku. W latach siedemdziesiątych wyburzono z kolei większość dawnej zabudowy, by postawić na jej miejscu nowoczesne, gierkowskie osiedle.

Maus. Opowieść ocalałego (1980-1991) – jedna z najgłośniejszych na świecie powieści graficznych, amerykański komiks Arta Spiegelmana poświęcony historii rodziców, Władka i Andzi Szpigelmanów, ocalałych z Holokaustu polskich Żydów. Książka, która wywołała sporo kontrowersji, bo łamała przyjęte decorum opowieści o Zagładzie. Nie dość, że korzystała z formy zarezerwowanej wówczas dla treści rozrywkowych i błahych, to jeszcze operowała – dziś słynnym, wtedy budzącym wątpliwości – chwytem obrazowania postaci jako zwierząt: Żydów jako myszy, Niemców jako kotów, Polaków jako świń. Jednocześnie *Maus* stanowił przełomowy punkt w dyskusjach nad reprezentacją doświadczenia Zagłady, otwierał na kwestie pokoleniowej transmisji traumy, fenomen postpamięci i stawek podejmowanej w tego typu tekście pracy tożsamościowej. Część historii Szpigelmanów rozgrywała się w sosnowieckim getcie.

W takiej optyce sprawa rysuje się prosto: Środula to „miejsce-po-getcie”, jak określał tego typu przestrzenie Jacek Leociak przy okazji rozważań o warszawskim Muranowie. „Po” w tego rodzaju konstrukcjach odsyła do statusu miejsca w przeszłości lub sytuacji, która kiedyś się w nim wydarzyła, ale dzisiaj niewiele z tej przeszłości pozostało: dawni mieszkańcy wyjechali lub umarli, dawna zabudowa popadła w ruinę lub została zastąpiona nowymi budynkami. Stąd „po” domaga się dopełnienia, dookreślenia tego, co było „przed” i odeszło w niebyt, a zarazem zawsze lokuje się w jakimś „teraz”.

Oznacza zatem zarówno nieobecność, jak i specyficznie widmowe formy trwania przeszłości w teraźniejszości. Jednak, aby je rozpoznać i zrozumieć, potrzebna jest choćby szczątkowa znajomość historii, w tym przypadku traktowanej dwojako – jako historii dzielnicy lub jako historii opowiadanej przez Spiegelmana.

Środula. Krajobraz Mausa w reżyserii Remigiusza Brzyka z historiami tymi zapoznaje, uzupełniając je o jeszcze jedną – autobiograficzną opowieść wychowanej w tytułowej dzielnicy dramaturżki Igi Gańczarczyk. Splot tych trzech narracji w założeniu ma działać niczym klin wbity w dosyć spoistą tkankę lokalnej niepamięci. Niepamięci, bo – w przeciwieństwie do chociażby wspomnianego Muranowa – wojenna przeszłość Środuli, pomimo działań podejmowanych przez lokalnych aktywistów, pozostaje słabo rozpoznana nawet wśród obecnych mieszkańców osiedla. Pamięć getta tli się jedynie w śladach i poszlakach: w eliptycznej nazwie ulicy, w zatartych bruzdach po dawnych torach kolejowych nieopodal osiedlowej szkoły czy w trudniej uchwytnej aurze niepokoju. „Lubiłam Środulę, ale się jej też jakoś bałam. Bałam się chodzić sama do dentysty, do tej przychodni poza blokami, gdzie były tory. Źle się tam czułam” – mówi Wera/Iga, jedna z postaci spektaklu.

Spektakl można tym samym traktować jako rodzaj interwencji pamięciowej wyrastającej z ducha wrażliwości ratowniczej, której stawką jest nie tyle samo odpomnienie trudnej historii miejsca, ile też jej oswojenie i włączenie w codzienną egzystencję współczesnych mieszkańców. Wszak, jak mówi inna bohaterka przedstawienia, „ludzie nie będą codziennie płakać przechodząc przez getto, oni muszą znormalizować fakt, że tam mieszkają. I nie robić z tego konfliktu, tylko zrobić z tego rzecz oczywistą”. Brzyk zdobył doświadczenie w tego typu działaniach przede wszystkim przy realizacji *1946,* spektaklu o pogromie kieleckim w Teatrze im. Stefana Żeromskiego. O

ile jednak osią starszej realizacji jest konkretne wydarzenie i nawarstwiające się wokół niego konflikty pamięci, o tyle w sosnowieckim projekcie twórcy stają przed zadaniem opowiedzenia efemerycznej biografii miejsca opartej na braku usystematyzowanej pamięci.

Aby ten brak wypełnić, po pierwsze reżyser i dramaturżka prowadzą wnikliwą kwerendę teoretyczną i pasjonujące archiwistyczne śledztwo. Gańczarczyk z jednej strony zdaje się inspirować rozwiązaniami Spiegelmana, łącząc w tekście autobiografię, fikcję, idiom dokumentu historycznego oraz świadectwa; z drugiej – wykorzystuje dyskurs współczesnej humanistyki zainteresowanej kwestiami przestrzeni po przemocy i trudnego dziedzictwa (wymownym tego dowodem jest dołączona do biletu broszura z fragmentem pracy Romy Sendyki *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci. Próba rozpoznania* z 2021 roku). Tak oto za sprawą rozmaitych inkarnacji figury postświadka – miejskiego przewodnika-regionalisty, badaczki forensycznej tropiącej środowiskowe ślady Zagłady, lokalnego poszukiwacza skarbów, tłumaczki, przypadkowego gapia czy analityczki dyskursów świadectwa – na scenie współwybrzmiewają rzeczowy język narracji historycznej i przyrodoznawstwa oraz prostota amatorskich dociekań, wyważone relacje świadków i niezborny wywiad „na żywo” z Ocalałą, pełne cudowności legendy miejskie i ludowa mowa robotników-szabrowników. Uspójniającą i rytmizującą ramę dla wszystkich tych mikroopowieści stanowią zaś sosnowieckie fragmenty *Mausa*, zyskujące nową moc performatywną poprzez odczytanie na dosłownym miejscu zdarzeń oraz osobiste wspomnienia Wery/Igi z dorastania na Środuli na przełomie późnego PRL-u i głębokiej transformacji, których potencjalnie naiwno-nostalgiczną wymowę skutecznie buforuje traumatyczny kontekst miejsca.

Integralnym dopełnieniem tej wielogłosowej struktury zapełniania braku stają się zaś wizualia. Na jasnej scenie, minimalistycznie zagospodarowanej jedynie peerelowskimi fotelami i eksponatami przyrodniczymi, rodzi się przestrzeń dla wyrazistego zaistnienia obrazów towarzyszących działaniom aktorów niemalże bez przerwy. Wśród nich obserwujemy przede wszystko dokumentacje wideo współczesnego krajobrazu Środuli, będące rodzajem ćwiczeń z terenowej spostrzegawczości, ale też screeny dzielnicy z Google Maps czy rejestrację performansu Natalii Bieleckiej znaczącej białą farbą granice dawnego getta w dzisiejszej tkance miejskiej (naśladującej przy tym *The Green Line*, słynny projekt Francisa Alÿsa zrealizowany na granicy izraelsko-palestyńskiej). Jeśli obrazy te osadzają spektakl w realnym miejscu, to wideo wywiadu Rity Stonehill z Idą Maizner z zasobów United States Holocaust Memorial Museum Collection zakotwicza go w ustalonym dyskursie świadectwa. Najciekawszym chyba motywem wizualnym okazują się jednak fragmenty polsko-amerykańskiej produkcji *Mur* z 1982 roku w reżyserii Roberta Markowitza i Jerzego Antczaka, w którym Środula odgrywa getto warszawskie – na rzecz tej hollywoodzkiej narracji wyburzono część starych zabudowań dzielnicy. To zdecydowanie najbardziej uderzający element scenicznego śledztwa, w którym wybrzmiewa problem rekwizycji peryferyjnej traumy na rzecz jednej z najbardziej wyraźnych dominant pamięci Zagłady, otwierający na ogólniejszy problem nierównościowej ekonomii lokalnych i globalnych pamięci.

Brzyk i Gańczarczyk udowadniają jednak, że ekonomię tę można pomyśleć na innych zasadach, odchodząc, jakby powiedział Michael Rothberg, od konkurencyjnego i zawłaszczającego modelu pamięci w stronę wielokierunkowego, bardziej inkluzywnego i relacyjnego trybu jej działania. Opowiadając lokalny środulski brak i niepamięć, autorzy czerpią bowiem obficie – jak starałam się pokazać – z globalnie usankcjonowanych narracji,

motywów, języków, obrazów i praktyk, przy tym nie tracą jednak z oczu zasadniczej stawki swojego projektu, a więc jednostkowego włączenia lokalnej traumatycznej przeszłości w tożsamość miejsca. I choć spektakl organizują do pewnego stopnia narracyjne struktury miejskiej wycieczki i wykładu, chwilami trącące dydaktyzmem, bo projektujące odbiorcę jako zupełnie niezorientowanego użytkownika przestrzeni, to ta perspektywa okazuje się w ostatecznym bilansie fortunna, gdyż – jak dowodzi chociażby Sendyka – z takim właśnie niezorientowaniem w przypadku peryferyjnych miast i miasteczek dotkniętych Zagładą nierzadko mamy do czynienia. Z wielkim prawdopodobieństwem spektakl może okazać się przez to również instruktywny dla interwencji artystycznych w innych miejscach – takich, w których albo się mieszka, albo przez które jedynie się przejeżdża, a które pilnie potrzebują swojej ratowniczej opowieści.

Wzór cytowania:

Siewior, Kinga, *Ćwiczenia terenowe z pamięci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/cwiczenia-terenowe-z-pamieci.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Kinga Siewior – dr, adiunktka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych WP UJ, członkini Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci. W 2018 roku obroniła pracę doktorską poświęconą przedstawieniom powojennych migracji na tzw. Ziemie Odzyskane. Autorka m.in. monografii *Wielkie poruszenie. Pojałtańskie narracje migracyjne w kulturze polskiej* (2018) oraz redaktorka tomu *Nie-miejsca pamięci. Tom 2. Nekrotopologie* (2020). Zajmuje

się kulturą polską po 1945 roku w perspektywie badań nad pamięcią, kulturowych teorii przestrzeni oraz teorii emocji.

Bibliografia

Domańska, Ewa, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.

Kobielska, Maria; Szczepan, Aleksandra, *Świadeczność. Leksykon świadków rozproszonej Zagłady*, „Didaskalia” 2020 nr 160.

Leociak, Jacek, *Miejsce-po-getcie*, [w:] tegoż, *Spojrzenia na warszawskie getto*, Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2011.

Rothberg, Michael, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.

Sendyka, Roma, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/cwiczenia-terenowe-z-pamieci*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Joga z Elonem Muskiem

Maria Magdalena Ożarowska

Instytut Sztuk Performatywnych

Czuły spektakl. Medytacje w prekariacie

scenariusz i dramaturgia: Jowita Mazurkiewicz, kostiumy i scenografia: Aleksandra Szlasa-Rokicka, muzyka: Mateusz Osiadacz, reżyseria: Marta Szlasa-Rokicka, feedback: kolektyw InSzPer

premiera: 7 września 2022

Niewielką przestrzeń w Teatrze Powszechnych, niegdyś zajmowaną przez kolektyw Dream Adoption Society, przejął Instytut Sztuk Performatywnych – niezależna organizacja kultury, założona przez grupę osób aktywnie działających w teatrze i przy organizacji festiwali teatralnych (Michał Buszewicz, Marta Keil, Grzegorz Reske, Anna Smolar, Weronika Szczawińska, Piotr Wawer Jr.). Ich celem jest próba założenia „domu pracy twórczej", w którym miejsce rywalizacji zajmą troska, pomoc, wzajemny feedback. Do pierwszej premiery w nowym miejscu (a właściwie też pierwszej lokalizacji, ponieważ wcześniej kolektyw podnajmował przestrzeń od innych instytucji kultury lub działał online) zaprosili młode artystki i artystów: siostry Szlasa-Rokickie, Jowitę Mazurkiewicz, Mateusza Osiadacza,

Urszulę Kobielę, Helenę Urbańską i Dominika Smaruja.

Na początku na scenę wychodzi reżyserka spektaklu Marta Szlasa-Rokicka z deklaracją, że właściwie nie jest reżyserką, tylko teatrolożką. Z ironią opowiada o warunkach powstawania spektaklu: tłumaczy, że powstawał bez budżetu, dlatego osoby aktorskie grają po kilka postaci naraz, a scenografia została ograniczona do kilku mat do jogi; miejsce, w którym pokazany jest spektakl, to mała sala prób, gdzie pozostały ślady po próbach do *Imagine* w reżyserii Krystiana Lupy w postaci napisów: „John Lennon never died" czy „Gaja". Na Instagramie można znaleźć profil reklamujący spektakl (@czuły_spektakl), który odsłania kulisy powstawania i prezentuje życiorysy osób zaangażowanych w proces twórczy oraz fotografie ich psich towarzyszy życia[1]. W opisie widnieje informacja „Profil prowadzi aktorka, bo produkcja nie wyznaczyła budżetu na promocję", co jest poniekąd wirtualną kontynuacją przemówienia.

Szlasa-Rokicka nie odchodzi w cień, ale siada na widowni i bacznie obserwuje poczynania aktorek i aktora, niekiedy komentując to, co dzieje się na scenie (czyżby przejęcie przestrzeni po wielkim reżyserze obudziło w twórczyni zapędy demiurgiczne?). Mimo że obsada to osoby jeszcze w trakcie edukacji teatralnej lub świeżo upieczone absolwentki, to ich gra charakteryzuje się dużą swobodą i charyzmą. Z łatwością odgrywają całą gamę bohaterek i bohaterów przechodzących życiowe kryzysy, którzy zdecydowali się uporać z trudnymi emocjami na zajęciach z uważnego oddychania czy jogi. Jest wśród nich kosmetyczka, która przeżywa przyjazd („chyba na zawsze") siostry z małymi dziećmi. Studentka filozofii pełna niepokoju wobec przyszłości, której nieśmiało wymyka się: „właściwie, póki studiuję, jeszcze nie żyję naprawdę". Wulgarny biznesmen pracujący na giełdzie, którego szef wysłał na zajęcia, bo „w pracy miewa problemy z

agresją”. I wiele innych.

Wyobraź sobie lepsze jutro i lepszą siebie bogatszą o milion złotych

Czuły spektakl krąży wokół praktyk mindfulness[2], filozofii self-care i poradników czy blogów, które mają pomóc w samoakceptacji i osiąganiu życiowych celów. Twórczynie i twórca zauważają, że sztuka uważności została jednak mocno skapitalizowana i stała się kolejnym produktem na sprzedaż. Bawią się zatem neoliberalnym językiem, kapitalizacją wypowiedzi i parafrazowaniem tych wszystkich patetycznych przemów rodem z Doliny Krzemowej o wyobrażaniu sobie lepszego jutra, lepszej wersji siebie i niezapominaniu, jak ważne w życiu są marzenia. Rykoszetem dostaje się właściwie każdemu – nie tylko najbogatszym, ale też osobom tworzącym doktrynę czy styl bycia mindfulness. Nie bezpośrednio – tytuł nie pada wprost – przywołany zostaje bestseller księgarni sieciówkowych, czyli książka Natalii de Barbaro *Czuła przewodniczka. Kobieca droga do siebie*. W tego rodzaju publikacjach próbuje się wyznaczyć linię między tym, co kobiece a tym, co męskie. To podejście mocno normatywne, wykluczające osoby transpłciowe i niebinarne, a niekiedy poprzez prowadzenie cis-kobiecej narracji nieuwzględniającej męskiej perspektywy – mizoandryczne. Kiedy Smaruj postanawia wcielić się w duchową przewodniczkę, mówi o poszukiwaniu w sobie małej dziewczynki. Wspólnie z performerkami zastanawiają się, czy on, osoba identyfikująca się jako cis-mężczyzna, też ma w sobie szukać dziewczynki, czy jednak chłopca.

Kolejne próby bycia uważnym w ciele i ruchu kończą się fiaskiem. Uważne oddychanie przybiera formę dziwnego sapania – ryku o charakterze seksualnym, asany i pozycje stretchingowe wyglądają koślawo i komicznie, a

taniec jest karykaturalny. Pod koniec zespół stwierdza, że właściwie ich „podróże w głąb siebie” są nieudane, co może wynikać, np. z niestabilnej sytuacji finansowej. Po chwili namysłu postanawiają wcielić się w milionerów i miliarderów – osoby, które mają czas i zasoby na aktywny wypoczynek i treningi uważności. A zatem do InSzPeru wkraczają Bill Gates, Mark Zuckerberg i Elon Musk. Osoby, którym nikt nie powie, żeby zacisnąć zęby, zjeść makaron lub czekoladę podczas epizodu depresyjnego czy wziąć kilka głębokich wdechów, kiedy cała wypłata pokryła koszty najmu mieszkania, a lodówka jest pusta. Uświadomienie sobie klasowego aspektu filozofii self-care prowadzi do refleksji nad prekarną pozycją w teatrze.

Spektakl z powodu krytycznego i ironicznego podejścia do tematu cały czas ucieka od „czułości” zawartej w tytule. Pojawia się ona jednak na sam koniec, kiedy osoby aktorskie biorą na swoje barki maty do jogi, zaczynają się kołysać i otwarcie mówić o swoich potrzebach. Fajnie byłoby, gdyby honoraria pozwalały na opłacenie czynszu. Fajnie byłoby, gdyby ludzie przestali pytać, kim jest dramaturżka, i żeby reżyserka nie była tylko takim pokojem. Fajnie byłoby mieć pieniądze na terapię. Fajnie byłoby…

Wydawałoby się, że autoteatralne gesty uległy przedawnieniu i stały się jedynie niepotrzebnym komentarzem, czczą gadaniną. Jednak w przypadku *Czułego spektaklu* dzielenie się najzwyklejszymi potrzebami jest kluczową sceną, która przypomina, że teatr nie jest sprawiedliwym miejscem. Jest miejscem, w którym startuje się z różnych pozycji, z różnymi budżetami i tak naprawdę niewiele osób chce, żeby to się zmieniło.

Wzór cytowania:

Ożarowska, Maria Magdalena, *Joga z Elonem Muskiem*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/joga-z-elonem-muskiem.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Maria Magdalena Ożarowska – absolwentka wiedzy o teatrze na UJ, studentka AT w Warszawie.

Przypisy

1. Zob. https://www.instagram.com/czuly_spektakl/ [dostęp: 1 XII 2022].
2. *Mindfulness*, czyli *uważność, uważna obecność* lub *pełnia obecności*. Zbiór praktyk (medytacje, ćwiczenia oddechowe, treningi redukcji stresu), które mają za zadanie skupić się na chwili bieżącej poprzez osiągnięcie szczególnego rodzaju uwagi i stworzeniu harmonijnej relacji z tym, co wewnątrz i na zewnątrz.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/joga-z-elonem-muskiem*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Masz swój ulubiony grzyb?

Weronika Nagawiecka

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Grzyby

reżyseria i scenariusz: Weronika Szczawińska, Piotr Wawer Jr, scenografia i kostiumy: Marta Szypulska, ruch sceniczny: Agata Maszkiewicz, konsultacje mykologiczne: Marta Wrzosek, nagranie muzyki: Aleksandra Gryka, konsultacje terapeutyczne: Dobrawa Borkała.

premiera: 19 listopada 2022

Gdy publiczność wchodzi, na scenie jest już tańczący Grzegorz Falkowski. Przede wszystkim jednak skupia na sobie uwagę scenografia i znajdujące się tam dziwaczne przedmioty: podłogę pokrywa biała plastikowa płachta, na której rozłożone są miejsca do siedzenia, stojak na karafki z wodą, zegar „chustecznik” w formie dużego kamienia, szklana kula, rzeźba przypominająca kroplę wpadającą do wody. Nad sceną oraz nad ułożoną na planie kwadratu wokół sceny widownią wisi biały materiał z wyciętymi sporej wielkości okręgami. Przedmioty przypominają fantazyjne bibeloty; kiczowaty design łączy plastik z puszystym obiciem przypominającym pleśń, zegar i stojak na karafki wyglądają na zrobione z wystylizowanej na drewno tektury.

Falkowski chodzi po scenie, siada, przekłada przedmioty, zabija czas, a gdy przychodzi Mamadou Góo Bâ, entuzjastycznie wita go słowami: „Witamy w nowej grupie terapeutycznej – mykoterapii, czy masz swój ulubiony grzyb?”. Skonfundowany przybysz nie potrafi odpowiedzieć, więc losuje nazwę ze szklanej kuli, by na czas terapii zadbać o anonimowość i przybrać grzybowy przydomek. Góo Bâ odtąd jest Rydzem, a Falkowski – Łysiczką. Następnie na terapię dochodzą: Purchawka (Natalia Lange), Borowik (Oskar Stoczyński) i Kurka (Marta Robaszkiewicz).

Rydz został wysłany na terapię przez pracodawców, by przepracował swoje problemy z agresją. Purchawka jest energiczną bywalczynią licznych terapii, psylocybina jest jej ostatnią nadzieją na odzyskanie równowagi emocjonalnej. Borowik sugeruje współterapeutyzowanym konkretne odmiany grzybów na różne dolegliwości, otwieranie czakr, zna się na znakach zodiaku i sprawdza talizmanem poziom energetyczny stołka, zanim na nim siądzie. Kurka źle zrozumiała nazwę grupy i wierzy, że jest na terapii leczenia grzybicy. Ta różnorodna grupa nie chce poddać się metodom Łysiczki. Niewiele czasu minie, nim uczestniczki i uczestnicy zaczną domagać się, by podano im psylocybinę. Łysiczka oznajmia, że nie jest to celem spotkania, a poza tym wszyscy są w każdym momencie pod wpływem jakichś grzybów. Uczestniczki i uczestnicy mają z nimi kontakt, chociażby pijąc wodę w trakcie terapii, na której właśnie się znajdują. Ten komentarz zostaje jednak odebrany zbyt dosłownie i grupa zaczyna przeżywać trans. Przenoszą się wyobraźnią do lasu, w którym eksplorują świat grzybów, leżą, wiją się po scenie, Lange na klęczkach szuka różnych odmian na każdym możliwym przedmiocie i ciałach uczestników i uczestniczek mykoterapii.

Opisana na początku scenografia Marty Szypulskiej (również autorki kostiumów) od momentu rozpoczęcia tripu ożywa w naszej wyobraźni pod

wpływem czułego dotyku Natalii Lange, która opisuje kolejne przedmioty sugerując jakie nie ludzkie organizmy się tam potencjalnie znajdują. W momencie, kiedy trip się zaczyna, wspomniana biała płachta z licznymi okrągłymi otworami obniża się na tyle, że niemal dotyka głów widzów i widzek, a co poniektórzy korzystają z tej okazji, by wstać i zajrzeć przez otwory. Ta płachta może ma przypominać po prostu kapelusz muchomora, może jednak również naprowadzać na skojarzenie z hymenoforem rurkowym, czyli częścią owocnika grzyba, gdzie wytwarzane są zarodniki. Wysypują się one z porów (wyciętych otworów) na osoby korzystające z mykoterapii, dokonując ekspansji i osiadając na ich ciałach. Jednocześnie ów zabieg jest znaczący dla działań aktorskich: aktorzy i aktorki są zmuszeni do zmiany pozycji ciała, jako że przestrzeń staje się znacznie bardziej kameralna. Zmienia to również oświetlenie, które tli się ze zmienną intensywnością przez cały czas trwania transu, co nie tylko podkreśla wrażenie intymności, ale jest również odwzorowaniem halucynacji wizualnych po spożyciu psylocybiny.

Gdy do życia budzi się leżący dotąd w milczeniu Łysiczka, okazuje się, że jego umysł został przejęty przez grzyb. Ta scena jest ciekawa przede wszystkim merytorycznie, ale to również prawdziwy popis Falkowskiego – grzyb przyzwyczaja się do ludzkiego ciała i mowy, co wychodzi często nienaturalnie: szatkuje dłuższe słowa, myli niektóre znaczenia. Jest to może naiwny zabieg antropomorfizacji, jednak daje szanse na uwolnienie krytycznego głosu: oczekuje się od tych nie ludzkich organizmów, że poddadzą się człowiekowi i posprzątają po każdej antropocentrycznej katastrofie – owszem, posprzątają, ale w swoim, zupełnie inaczej pojmowanym czasie. Liczymy na to, że grzyby zjedzą cały produkowany przez nas plastik, usuną nasze śmieci i zanieczyszczenia, wyleczą nasze gleby i rozwiążą nasze kryzysy psychiczne. Twórcy i twórczynie spektaklu

pytają, czy nie oczekujemy od tych organizmów za dużo?[1] Czy ten nowy kult grzybów nie jest jedynie wymówką, by móc dalej działać w ten sam niszczący dla środowiska i społeczeństwa sposób, ale mieć plan awaryjny? Czy grzyby w ogóle „chcą” być częścią tego planu?

Układ sceny (z którego Szczawińska korzystała już m.in. w spektaklach *Po prostu* i *Klub*) oraz brak wyciemnienia widowni zrywają z pozycją biernego widza czy widzki. Z kolei komediowy sposób opowiadania historii jest rozluźniający, dzięki czemu łatwiej przyjmujemy zaproszenie do uczestnictwa (w sensie percepcyjnym, chociaż jak wspomniałam, część widowni pozwala sobie na subtelną partycypację poprzez wstanie, by na własną rękę odkryć, co kryje się nad białą płachtą). Częste wybuchy śmiechu widzów i widzek (są to zwłaszcza reakcje na rewelacyjną kreację Stoczyńskiego, który staje się karykaturą instagramowego szamanizmu i wiedźmiarstwa) działają kojąco, bo chociaż spektakl jawnie wyśmiewa kult grzybów i psylocybiny, wskazuje też, że ta próba nawiązania kontaktu z nie ludzkimi organizmami może być twórcza, jeśli tylko spojrzymy na nie poza kategoriami ludzkiej użyteczności, z perspektywy antropocieniowej[2]. Twórcy i twórczynie zwracają też uwagę na to, jak mało wiemy o tych istotach (na tym w końcu polega cały żart z grzybami w wodzie, który staje się zapalnikiem do transu) i jak łatwo popadamy w kult tych nie ludzkich bytów; świadczą o tym chociażby popularne teraz na platformie Netflix seriale i filmy dokumentalne, m.in. *Niezwykły świat grzybów* czy jeden z odcinków *Jak zmienić swój umysł,* oba poświęcone przemilczanemu, a ponoć wielkiemu wpływowi na wszelkie kryzysy psychiczne i inne dolegliwości, w tym nowotwory; grzybowe nadruki na ubraniach czy najnowsza, „grzybowa” płyta Björk – *Fossora* (2022). Zapewne każda próba odejścia od antropocentrycznej perspektywy może być ożywcza, ale być może warto spojrzeć na te organizmy z nieco szerszej perspektywy, by nie tworzyć z tego fenomenu kolejnej kapitalistycznej

pożywki (co już się niestety wydarza, chociażby za sprawą netflixowskich produkcji czy grzybowych ubrań i akcesoriów marki SHEIN[3]).

Spektakl, krótki i prosty, a przy tym bardzo zabawny, nie wytyka nam niedociągnięć w zakresie mykologii (chociaż powstał w konsultacji z mykolożką Martą Wrzosek); jest próbą skonfrontowania się ze zbyt powierzchowną fascynacją, z nowym fenomenem kultury popularnej, zbyt banalnym „powrotem do natury". Grzyby nie mają w tym żadnego interesu, żeby ratować ludzki świat. I nie powinniśmy od nich tego oczekiwać, możemy tylko z nimi współpracować, uznając ich odrębność.

Wzór cytowania:

Nagawiecka, Weronika, *Masz swój ulubiony grzyb?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/masz-swoj-ulubiony-grzyb.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Weronika Nagawiecka – studentka teatrologii UJ, feministka.

Przypisy

1. Parafraza zapowiedzi spektaklu na stronie internetowej Teatru Powszechnego: https://www.powszechny.com/spektakle/grzyby,s1980.html?ref_page=control..., [dostęp: 30 XI 2022].

2. Korzystam tutaj z terminu autorstwa Andrzeja Marca; antropocień oznacza dla badacza sposób myślenia, który oddala człowieka na drugi plan, a więc rezygnuje z antropocentryzmu na rzecz międzygatunkowej współpracy, którą uważa za kluczową w kontekście współczesnych kryzysów klimatycznych; zob. Marzec, 2021.
3. Grzybową estetykę tej marki można eksplorować poprzez wpisanie hasła „grzyby” w wyszukiwarkę na stronie internetowej sklepu: https://pl.shein.com/pdsearch/grzyby [dostęp: 30 XI 2022].

Bibliografia

Jak zmienić swój umysł, Rozdział 2: Psylocybina, reż. Lucy Walker, Alison Ellwood, USA 2022, https://www.netflix.com/search?q=niezwykły%20świat%20grzybów%20&jbv=80229847 [dostęp: 29 XI 2022].

Marzec, Andrzej, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2021.

Niezwykły świat grzybów, reż. Louie Schwartzberg, USA 2019, https://www.netflix.com/search?q=niezwykły%20świat%20grzybów%20&jbv=81183477 [dostęp: 29 XI 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/masz-swoj-ulubiony-grzyb*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Electro-opera

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Polski w Bielsku-Białej

Faraon

fantasmagoria na chóry i solistów, na motywach powieści Bolesława Prusa i opery *Aida* Giuseppe Verdiego

adaptacja i dramaturgia: Grzegorz Niziołek, reżyseria: Cezary Tomaszewski, scenografia i kostiumy: BRACIA (Agnieszka Klepacka i Maciej Chorąży), światła: Jędrzej Jęcikowski, muzyka: Giuseppe Verdi, Karol Nepelski, przygotowanie chóru: Anna Ostrowska

premiera: 4 czerwca 2022

Fantasmagoria jest określeniem, które doskonale oddaje charakter bielskiego spektaklu Cezarego Tomaszewskiego. Z jednej strony fantazmatyczność dotyczy samego gestu adaptacyjnego, a zatem połączenia ze sobą dwóch odmiennych gatunkowo historii – monumentalnej powieści Bolesława Prusa i równie spektakularnej pod względem rozmachu opery Giuseppe Verdiego. Z drugiej strony tym, co podkreśla specyfikę i oryginalność tego scalającego zabiegu, jest oniryczna muzyka Karola Nepelskiego, który ariom i partiom chóralnym *Aidy* nadaje nowy, elektroakustyczny wymiar.

Pomysł na połączenie *Faraona* i *Aidy* nie jest aż tak zaskakujący, jak mogłoby się wydawać. W końcu oba dzieła przedstawiają historię i obyczajowość starożytnego Egiptu z XIX-wiecznej perspektywy, traktując państwo faraona jako alegorię ówczesnych konfliktów narodowościowych, wyzwoleńczych, religijnych i instytucjonalnych. Cezary Tomaszewski oraz autor adaptacji i dramaturg Grzegorz Niziołek podkreślają jednak w tekście programowym, że nie chcieli eksponować wyłącznie wątku walki młodego Ramzesa o władzę, jak zrobił to w swej filmowej adaptacji powieści Jerzy Kawalerowicz. W ich spektaklu wybrzmiewają antagonizmy kulturowe i wyznaniowe, które stają się przyczyną licznych wykluczeń i osobistych dramatów. Głównymi bohaterami spektaklu są postaci z powieści Prusa: Ramzes XIII (Mateusz Wojtasiński), jego adiutant Tutmozis (Michał Czaderna), kochanki Sara (Marta Gzowska-Sawicka) i Kama (Oriana Soika), wreszcie wróg i zabójca młodego faraona Lykon (Karol Pruciak). Tłem dla ich skomplikowanych relacji jest nie tylko wojna, ale także inne problemy zasygnalizowane w powieści Prusa: ksenofobia, uprzedzenia religijne, podziały klasowe. Szczególnie silnie wybrzmiewa tu antysemityzm, a Sara jako Żydówka staje się główną ofiarą przemocy ze strony dworu faraona. Upokorzenia, które ją spotykają, przybliżają ją do postaci Aidy, etiopskiej niewolnicy z opery Verdiego, będącej zakładniczką Egiptu. Jej zakazana miłość do Radamesa, wodza wojsk egipskich, jest odpowiednikiem tej, jaką Sara żywi do Ramzesa. Kluczowe znaczenie ma tu oczywiście również postać rywalki – przebiegłej kapłanki fenickiej Kamy w *Faraonie* i zazdrosnej Amneris w *Aidzie*.

Choć analogie między dwoma tytułami są znaczące już na poziomie treści, to jednak wydaje się, że *Aida* posłużyła twórcom przede wszystkim jako pewien konstrukt – stworzyła muzyczno-rytmiczne ramy dla historii Ramzesa XIII i nieco ją uwspółcześniła. Przede wszystkim dzięki muzycznym trawestacjom wybranych partii *Aidy*, odwołującym się do synth popu i italo disco, unikamy

patosu i monumentalności charakterystycznych dla obu dzieł. Zamiast majestatycznych obrazów, piramid i ociekających bogactwem świątyń Tomaszewski proponuje kameralne sceny w nieco surrealistycznym, electropopowym klimacie. O tym, że akcja spektaklu rozgrywa się w starożytnym Egipcie, przypominają złote kurtyny tworzące wnętrza komnat, obnażone torsy Ramzesa i Lykona oraz symboliczne dodatki w białych strojach chórzystów (złota biżuteria, czarne peruki). Scenografia i kostiumy zaprojektowane przez Agnieszkę Klepacką i Macieja Chorążego (kolektyw Bracia) dalekie są od realizmu – raczej przetwarzają wizualne znaki królestwa faraona, czyniąc z nich punkt wyjścia do stworzenia starożytnego Egiptu w nowej, mniej hieratycznej, a bardziej kampowej odsłonie. Dużo tu elementów zaprojektowanych z humorem i przymrużeniem oka, jak prowizoryczna świątynia fenicka z wielkim motylem nad wejściem, geometryczny kostium Kamy rodem z przedstawień Bauhausu, czy wreszcie stroje chórzystów, którzy emanują nieskazitelną egipską bielą, ale w wydaniu popkulturowym (noszą dresy i grube złote łańcuchy na szyi, które korespondują z przypisaną im teledyskową choreografią).

Trzynastoosobowy chór towarzyszący protagonistom ma zresztą kluczowe znaczenie – w zależności od sytuacji przybiera różne funkcje: zewnętrznego komentatora, zbiorowej persony (kasta kapłanów; uczestnicy orgii; niewolnicy; wojsko) bądź też jednej postaci, której głos ulega zwielokrotnieniu (matka faraona). Chór staje się katalizatorem działań Ramzesa i bezpośrednim łącznikiem między światem powieści a operą Verdiego. To właśnie chóralne partie *Aidy* – począwszy od zagrzewającego do walki hymnu (*Su! del Nilo al sacro lido*), przez pieśń sławiącą męstwo Radamesa (*Chi mai fra gl'inni e i plausi*), po triumfalny hymn Egipcjan (*Gloria all’Egitto*) – wyznaczają nadrzędną strukturę spektaklu. Ich kolejność, podobnie jak porządek arii solistów, nie jest przypadkowa – Niziołek i

Tomaszewski układają pieśni w taki sposób, aby odpowiadały scenicznym zdarzeniom i stanom emocjonalnym postaci. To dramaturgiczne dopasowanie budzi podziw, oczywiście pod warunkiem, że widzowi znane jest libretto *Aidy*, ponieważ wszystkie arie wykonywane są w języku włoskim.

Spektakl Tomaszewskiego nie tylko łączy w całość dwa XIX-wieczne dzieła, których akcja rozgrywa się w starożytnym Egipcie, ale też splata ze sobą odmienne tony, gatunki, konwencje estetyczne i stylistyczne. Jego *Faraon*, czyli – jak sugeruje podtytuł – „fantasmagoria na chóry i solistów" to w istocie przedstawienie muzyczne, electro-opera, która jednocześnie w oryginalny sposób podważa podstawowe wyznaczniki tego gatunku. Bielskiego *Faraona* rozpoczyna uwertura. Dyrygent (w tej roli Adam Myrczek) wyłania się z kanału orkiestrowego, choć pulpity nutowe stojące na scenie są puste, a muzyka dochodzi z offu. Aktorzy będą zatem śpiewać do podkładów muzycznych – przetworzonych, wzbogaconych brzmieniem syntezatora partii opery Verdiego. Brak orkiestry, elektroniczne brzmienie głównych motywów muzycznych oraz sposób wykonania negujący zasady klasycznego śpiewu – to tylko kilka z wielu zabiegów, dzięki którym Nepelski „odczarowuje" *Aidę*. Od razu warto zaznaczyć, że nie mamy tu do czynienia z parodią gatunku, ale raczej z aranżacyjnym eksperymentem, który w dużym stopniu okazuje się ocalający: trawestacje Nepelskiego wydobywają tajemniczość, melodyjność, ale także polityczność arii Verdiego.

W przetworzonych partiach *Aidy* słychać wyraźne inspiracje muzyką dyskotekową lat osiemdziesiątych i brzmieniem syntetycznym, które nowy wyraz nadają nie tylko ariom śpiewanym przez aktorów, ale również tym fragmentom opery, które w oryginalnej wersji są wstawkami baletowymi. Pośród tych ostatnich znakomicie wypadają dwie sceny choreograficzne – groteskowy taniec Kamy przed świątynią, który nawiązuje do sakralnego

tańca kapłanek z drugiej odsłony I aktu *Aidy* (Nepelski proponuje wersję zwolnioną, z wyrazistym elektronicznym beatem) oraz scena orgii, zainscenizowana do równie intrygującej, synthpopowej aranżacji fragmentu baletowego z drugiego aktu opery Verdiego. Kompozytor doskonale wyczuwa akustykę sceny bielskiego teatru – warto przypomnieć, że właśnie tutaj stworzył piękną, polifoniczną przestrzeń muzyczną dla *Mistrza i Małgorzaty* w reżyserii Małgorzaty Warsickiej.

Arie w *Faraonie* Tomaszewskiego spełniają swą podstawową funkcję dramaturgiczną, czyli charakteryzują bohaterów i wyrażają ich uczucia, choć czynią to w dość przewrotny sposób. Przykładem jest *Celeste Aida* (*Boska Aido*), którą pewny siebie Ramzes wykonuje z emfazą, zaś słowa „Chciałbym ci oddać twoje piękne niebo, słodki powiew ojczyzny, królewską koronę, która przystroi ci czoło”[1] brzmią ironicznie w kontekście szybkiej zdrady ukochanej oraz antysemickich przytyków czynionych pod jej adresem. Ramzes Mateusza Wojtasińskiego nieustannie demonstruje swą męskość, pod którą zdaje się chować słabości, niezdecydowanie i uprzedzenia – z jednej strony zaczyna interesować się losem swego ludu i wyzyskiem niewolników, z drugiej zaś obserwujemy, jak energię zużywa przede wszystkim na podtrzymywanie pozorów domniemanej wielkości, zamiast na wprowadzenie konkretnych reform, które usprawniłyby funkcjonowanie państwa.

Muzyczne strategie Karola Nepelskiego nie ograniczają się do ironii i żartu. W pewnych momentach kompozytor celowo eksponuje sentymentalny charakter solowych popisów, jak w arii *O patria mia (O moja ojczyzno*) przypisanej Sarze, którą to pieśń Ramzes komentuje w jednoznaczny sposób: „Wy Żydzi jesteście naród posępny”. To właśnie po tej arii następuje jedna z najbardziej dramatycznych scen spektaklu, a zatem rozpaczliwa, zakazana

modlitwa Sary do boga izraelskiego. Po głośnych, demonicznych kreacjach Marty Gzowskiej-Sawickiej – chociażby w *Królowej Margot* czy *Mistrzu i Małgorzacie* – ciekawie ogląda się aktorkę w zupełnie innej odsłonie. Jako ofiara jej postać mierzy się z różnymi formami przemocy – od tej słownej („Można śmiać się z wielu naszych przesądów, niemniej prawdą jest, że syn faraona nie powinien łączyć się z Żydówką"), po przemoc fizyczną, w dużej mierze stanowiącą wynik podstępnych działań Kamy. Fenicka kapłanka w kreacji Oriany Soiki jawi się jako szalona, owładnięta chęcią zemsty Lady Makbet – w przeciwieństwie do Amneris z *Aidy* nie ma wyrzutów sumienia po dokonanej zbrodni, a jej aria *Ohimè! Morir mi sento* („Teraz przeklinam zazdrość, która przyniosła jego śmierć i wieczną żałobę w moim sercu!"[2]) to jedynie symulacja (arię wykonuje inna aktorka).

Dużym walorem bielskiej inscenizacji jest zręczne oscylowanie między gatunkami, mieszanie tonów niskich z wysokimi, łączenie operowej powagi z kampową estetyką. Zaproponowana przez twórców forma wymaga od aktorów nie tylko muzycznego wyczucia, ale też scenicznej swobody, która wydaje się niezbędna dla efektownego funkcjonowania w tej eklektycznej strukturze. Mam jednak wrażenie, że bielski zespół momentami hamuje swoją naturalną ekspresję, koncentrując się przede wszystkim na prawidłowym wykonywaniu arii i towarzyszących im układów choreograficznych. Myślę, że większa spontaniczność i cielesno-ruchowa śmiałość aktorska w balansowaniu między konwencjami dodałaby temu udanemu zabiegowi inscenizacyjnemu mocy.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Electro-opera*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna"

2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/electro-opera.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska – teatrolog, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017), redaktorka książek *Dramat i doświadczenie* (2014) i *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego.

Przypisy

1. Fragment arii *Celeste Aida* w tłumaczeniu Tomasza Szczotki. Zob. *Faraon* [program spektaklu], oprac. Irena Świtalska, Grzegorz Niziołek, Daria Plucińska, Teatr Polski w Bielsku-Białej, 2022.
2. Fragment arii *Ohimè! Morir mi sento* w tłumaczeniu Tomasza Szczotki. Zob. *Faraon* [program spektaklu].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/electro-opera*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Zmieniamy się i to z nami zmieniają się czasy

Zofia Dąbrowska

Stary Teatr w Krakowie

Orlando. Bloomsbury

reżyseria: Katarzyna Minkowska, dramaturgia: Tomasz Walesiak, scenariusz na podstawie improwizacji aktorskich: Katarzyna Minkowska, Tomasz Walesiak, scenografia: Katarzyna Minkowska, Łukasz Mleczak, kostiumy: Julita Goździk, choreografia i współpraca reżyserska: Aneta Jankowska, muzyka: Wojciech Frycz, wideo: Agata Rucińska, reżyseria świateł: Paulina Góral

premiera: 24 czerwca 2022

Teatr Powszechny w Warszawie

Orlando. Biografie

reżyseria: Agnieszka Błońska, dramaturgia: Olga Byrska, konsultacje dramaturgiczne: Krysia Bednarek i zespół, Joanna Wichowska [R.I.P], teksty: Krysia Bednarek, Agnieszka Błońska, Olga Byrska, Anu Czerwiński, Lulla La Polaca, Pepe Le Puke, Filipka Rutkowska, Virginia Woolf, scenografia i kostiumy: Katarzyna Kozyra, Arek Ślesiński, wideo: Anu Czerwiński, DJ set: Karolina Kędziora vel Wyrodna

premiera: 25 czerwca 2022

„Czasy się zmieniają, a my się zmieniamy wraz z nimi” – mówi łacińska

sentencja. Patrząc na powstałe pod koniec ubiegłego sezonu dwa spektakle inspirowane powieścią Virginii Woolf *Orlando*, której tytułowa postać była nieśmiertelna, a zmieniała się jedynie cyklicznie jej płeć, można stwierdzić, że jest zgoła odwrotnie. Zmieniają się ludzie. Zmienia się nasze postrzeganie płciowości i sposoby mówienia o niej. A razem z nami zmieniają się czasy, w których żyjemy.

Katarzynę Minkowską w *Orlando. Bloomsbury* zrealizowanym w Starym Teatrze interesuje przede wszystkim biografia Virginii Woolf. Tłem tej opowieści staje się grupa Bloomsbury, do której należała pisarka, a także jej siostra i mąż. Natomiast w *Orlando. Biografiach* do trojga aktorów Teatru Powszechnego (Klara Bielawka, Arkadiusz Brykalski i Maria Robaszkiewicz), dołącza grupa osób queerowych, które opowiadać będą własne historie. Postać Orlanda stanie się jedynie kontekstem tych opowieści, symbolizując płynność płciową i przemijalność dziejów.

Oba spektakle łączy taniec, który trwa w zasadzie przez cały czas, ciągle powraca i pochłania wszystkie osoby aktorskie. Spektakl Minkowskiej rozpoczyna się od sceny salonowej, w której biorą udział wszyscy członkowie grupy Bloomsbury (nie licząc pierwszej sceny w teatralnym foyer, z której dowiadujemy się, że Virginia Woolf właśnie napisała książkę i że jest nerwowa). Bohaterowie toczą niedbałą rozmowę na temat swoich osiągnięć artystycznych, a także uwikłań osobistych. Ważnym tematem w przedstawieniu są bowiem relacje pomiędzy członkami grupy, bynajmniej nie normatywne i prowadzone często w duchu nonszalancji. W scenie tej rodzi się taniec, który powoli i stopniowo pochłania wszystkie osoby biorące w niej udział. Jest on rodzajem ilustracji skomplikowanych relacji łączących bohaterów i obrazuje splątanie, w którym wszyscy się znajdują. W ten sposób powstają wciągające i poetyckie obrazy, które stanowią o sile

przedstawienia. Bohaterowie trwają w transowej, trochę opętańczej choreografii (autorstwa Anety Jankowskiej), której towarzyszy wykonywana na żywo muzyka (Justyna Skoczek). Powtarzana ciągle jedna fraza muzyczna wciąga publiczność w obraz rozwijający się na scenie. Muzyka jest także współtworzona przez postaci sceniczne. Przykłada się do tego szczególnie Radosław Krzyżowski (w roli krytyka sztuki Clive'a Bella), co jakiś czas podnosząc stojący w rogu sceny kontrabas i wygrywając na nim ciągłą, powtarzalną melodię. Bohaterowie grają także na kieliszkach stojących na stoliku w salonie, w którym odbywa się pierwsze spotkanie Bloomsbury. Ta muzyczność, a także choreografia tworząca poetyckie obrazy, z których składa się przedstawienie, to zdecydowanie jego najsilniejsze punkty.

Choreografia towarzyszy także osobom biorącym udział w spektaklu Agnieszki Błońskiej, jednak tam ma ona radośniejszy wydźwięk – zabawy i celebrowania samego siebie. Ciekawą kwestią wydaje mi się „transowość", o której wspomniałam w odniesieniu do spektaklu w Starym Teatrze. Także w Powszechnym motyw ten zostaje wykorzystany, jednak bardziej dosłownie. W jednej ze scen przeprowadzony zostaje seans hipnotyczny, mający wprowadzić publiczność w zbiorowy trans, w którym projektowane jest wyobrażenie nowej, bardziej inkluzywnej przyszłości. Seans ten prowadzi Anu Czerwiński, będący osobą transpłciową, co samo w sobie jest grą ze słowem „trans". Siedząc na proscenium, Anu „hipnotyzuje" publiczność, powtarzając kolejne zdania zaczynające się od frazy „już nigdy…". Na przykład: „już nigdy nie użyjesz złego zaimka" albo „już nigdy nie zapytasz osoby trans, jak miała wcześniej na imię".

Obecność i działania osób queerowych w *Orlando. Biografiach* to jego najsilniejszy punkt. Spektakl wychodzi od osobistych doświadczeń Anu Czerwińskiego, Pepe le Puke, Filipki Rutkowskiej i Andrzeja Szwana,

znanego jako najstarsza polska drag queen Lulla la Polaca. Na jego opowieści położony jest w spektaklu szczególny nacisk. Szwan opowiada o doświadczeniach wojennego dzieciństwa, a później życia jako osoba nieheteronormatywna w PRL-u, tworząc potencjał alternatywnego przedstawiania historii Polski, opowiadanej ustami tych, którzy nieraz byli (i nadal są) z niej wykreślani. Kwestia widoczności osób nienormatywnych jest w tym spektaklu niezwykle istotna. W długim monologu Filipki Rutkowskiej, osoby o płynnej tożsamości genderowej, pada pytanie: „Czy może być bardziej widoczne miejsce, niż bycie na scenie w teatrze?”. Poprzez udział w spektaklu zaproszone osoby manifestują obecność niebinarności w polskim społeczeństwie. Nie możemy już udawać, że ich nie ma lub że ich nie dostrzegamy. Filipka Rutkowska mówi także o „queerowym spojrzeniu” – wiemy o istnieniu „męskiego spojrzenia” i „kobiecego spojrzenia”, a co z queerowym? Podkreślony zostaje nie tylko fakt, że osoby queerowe są widziane przez publiczność, ale spojrzenie jest kierowane również na osoby patrzące. Zdecydowanie dużą siłę ma scena, w której wszystkie osoby aktorskie siadają na proscenium i przez dłuższy czas patrzą na publiczność. Jesteśmy w tej sytuacji razem, widzimy siebie nawzajem. Osoby twórcze tego spektaklu kwestionują binarne podziały płciowe i tę myśl pragną uświadomić publiczności. Bardzo ważne w tej kwestii wydaje się pytanie padające pod koniec spektaklu: „Czy może pani przysiąc, że nie jest mężczyzną?”, „Czy może pan obiecać, że nie jest kobietą?”. Queerowe spojrzenie stawia pytania, które mają moc przekształcania naszego myślenia o rzeczywistości. Tutaj nasuwa się również pytanie, czy Teatr Powszechny nie próbuje jedynie „przekonywać przekonanych” – wydaje mi się, że niekoniecznie. Zadając pytania o pewność bycia kobietą lub mężczyzną, Anu Czerwiński i Filipka Rutkowska wchodzą pomiędzy publiczność. Nie wszystkie osoby chciały brać udział w tej interakcji, lub z widocznymi oznakami irytacji odpowiadały, że

tak, mają tę pewność. Przekonanie o binarnych podziałach płciowych jest w społeczeństwie nadal silne. Silna także wydaje się niechęć do mówienia głośno, że może być inaczej, a osoby takie jak te biorące udział w *Orlando. Biografiach* nadal często są marginalizowane.

Pewnego rodzaju potwierdzenie tej tezy znajduję również w *Orlando. Bloomsbury*. Tam również pojawiają się kwestie nienormatywności płciowych i seksualnych, zostają one jednak wypowiedziane jakby półgębkiem i nie są tematyzowane. Szczególnym przykładem wydaje mi się tutaj postać Dory Carrington (granej przez Natalię Kaję Chmielewską), o której mówi się, że „wygląda jak chłopak". W pewnym momencie Virginia zadaje jej pytanie: „Dora, jesteś kobietą, czy nie, bo nie wiem?", na które nie pada odpowiedź, natomiast pod koniec spektaklu na podobne pytanie Dora odpowiada: „Nie powiem, to tajemnica". Takie podejście do kwestii płciowości wydaje mi się adekwatne do epoki, w której żyli bohaterowie spektaklu, a więc sto lat temu – nienormatywności istnieją, ale się o nich nie mówi. Jednak z dzisiejszej perspektywy wątek ten wydaje się niewykorzystanym potencjałem. Osoby biorące udział w *Orlando. Biografiach* pokazują, jak ważne współcześnie jest mówienie o nienormatywnościach głośno i podkreślanie ich istnienia w społeczeństwie. W *Orlando. Bloomsbury* nienormatywności się nie ukrywa, ale też ich nie podkreśla ani nie poświęca im zbyt wiele czasu. Chociażby romans Virginii (Joanna Połeć) z poetką Vitą Sackville-West (Paulina Kondrak) pojawia się jako jedna z wielu relacji, w jakie wchodzą członkowie grupy Bloomsbury i zajmuje może pięć minut w trzygodzinnym spektaklu. To po prostu nie jest temat przedstawienia. Zajmuje się ono raczej życiem i twórczością Virginii Woolf, dużo miejsca poświęcając jej kryzysom psychicznym i relacji z mężem.

Co ciekawe, w obu spektaklach nie ma wielu odniesień do *Orlanda*. Powieść

jest raczej dodatkiem, służy poszerzeniu kwestii poruszanych w spektaklach – w Starym Teatrze biografii Virginii, a w Powszechnym płynności płciowej. W tym pierwszym Orlando/Orlanda jest na scenie przez większość czasu, ale przeważnie pozostali bohaterowie jej nie zauważają. Obecność tego wątku daje nam namacalny przykład twórczości Virginii i jej sposobu myślenia – fajnie, że tam jest, głównie dlatego, że poszerza to, co widzimy na scenie, ale gdyby ten wątek wyciąć, to w strukturze spektaklu w zasadzie nic by się nie zmieniło. Postać Orlanda/Orlandy funkcjonuje po pierwsze jako „obserwator dziejów", a po drugie jako uosobienie tego, co płynne płciowo i seksualnie, co widać również na przykładzie grupy przyjaciół Virginii. Zmienność dziejowa jest tutaj pokazana poprzez wybuch II wojny światowej, która radykalnie zmienia swobodny tryb życia członków Bloomsbury. Łączy się ona też z przemijaniem, czego symbolem jest wielka biała ćma wisząca pod sufitem i spływająca z niego w finałowej scenie (nawiązanie do eseju Virginii Woolf przytaczanego w spektaklu). W warszawskiej inscenizacji postać Orlanda/Orlandy pełni podobną funkcję osoby obserwującej zmienność czasów, tam jednak dużo większy nacisk jest położony na jej płynność płciową. Jej najlepszą sceną jest przemiana z mężczyzny w kobietę, pokazana jako wielkie wydarzenie. To dobry komentarz do struktur społecznych i oczekiwań płciowych – Orlando, będąc cały czas tą samą osobą, nagle zostaje wciśnięty w szereg ról, których nie rozumie i w których nie potrafi się odnaleźć (co zostaje bardzo trafnie zilustrowane poprzez gonitwę grającej tę postać Klary Bielawki „pod prąd" sceny obrotowej i pokonywanie po drodze przeszkód, czyli porozrzucanych elementów scenografii). W tym spektaklu o Orlandzie mówi się w neutratywach, używając zaimka „ono" i podkreślając jedynie, czy w danym momencie jest mężczyzną, czy kobietą. W ten sposób Orlando/Orlanda jest pokazany jako osoba niebinarna, co nie odbiega zbytnio od zamysłu Virginii Woolf. Ostatecznie postać ta – w obu spektaklach –

reprezentuje to, co płynne i niebinarne. W takim razie można zadać pytanie, dlaczego w tę rolę wciela się cis kobieta? Klara Bielawka wypada w tej roli dobrze, jednak myślę, że ciekawie byłoby zobaczyć Orlanda/Orlandę w interpretacji osoby niebinarnej. Byłoby to też wiarygodniejsze w takim ujęciu tej postaci, jakie prezentują twórczynie spektaklu. W warszawskiej inscenizacji także pojawia się motyw „przemijalności dziejów" w kontekście nieśmiertelności Orlanda/Orlandy – mamy do czynienia ze skokami w czasie ukazującymi różne momenty życia postaci, co równocześnie pokazuje zmienianie się świata. Koresponduje to z końcową przemową Lulli La Polaki, która komentuje współczesną sytuację osób LGBTQ w Polsce i wyraża nadzieję, że może niedługo nadejdzie kolejna przemiana. W tym przypadku przemijalność dziejów jest ukierunkowana w przyszłość i oczekiwanie na pozytywną zmianę, która może jeszcze nadejść. To właśnie dzięki temu, że zmieniamy się my, mamy możliwość przekształcania również otaczającej nas rzeczywistości. Na przykładzie obu spektakli widać, jak zmieniła się mentalność społeczeństwa przez ostatnie sto lat. A skoro już zajdzie w nas ta zmiana, to może zmienią się także i czasy, w których jeszcze przyjdzie nam żyć.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Zmieniamy się i to z nami zmieniają się czasy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zmieniamy-sie-i-z-nami-zmieniaja-sie-c….

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Zofia Dąbrowska – studentka teatrologii UJ, reżyserka spektakli wystawianych w toruńskich instytucjach kultury (m.in. ACKiS Od Nowa i Teatrze Muzycznym).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/zmieniamy-sie-i-z-nami-zmieniaja-sie-czasy*

didaskalia
gazeta teatralna

FESTIWALE

Oświecenie i empatia

Paweł Schreiber

XXI Festiwal Prapremier w Bydgoszczy, 14-29 października 2022

Hasłem XXI edycji bydgoskiego Festiwalu Prapremier było „Oświecenie". Zamieszczony na stronie internetowej festiwalu opis jego idei pokazuje, jak trudno mówić o nim w czasie, kiedy na świecie widać odwrót od racjonalności, widoczny choćby w reakcjach na pandemię COVID-19, łamaniu (również w Polsce) podstawowych praw człowieka czy w przyczynach rosyjskiego ataku na Ukrainę. Dalszy wywód traktuje jednak ten kryzys idei oświeceniowych jako świetny moment, żeby do rozmowy o Oświeceniu wrócić i spojrzeć na nie jako na program, który wciąż czeka na realizację – bo „[b]ez próby ponownego przeprowadzenia myśli oświeceniowych, będziemy wciąż oddalać się od wolności, którą fanatycy i dyktatorzy coraz częściej próbują nam odebrać"[1].

Kiedy pod koniec zeszłego roku twórcy koncepcji festiwalu składali swoją propozycję tematu, nie sposób było przewidzieć, jak dramatycznie zmieni się obraz Europy i świata. Ważną częścią Prapremier za dyrekcji Wojciecha Farugi i Julii Holewińskiej stała się bydgoska nagroda dramaturgiczna

Aurora, obejmująca autorów z obszaru Europy Środkowej i Wschodniej, i nic dziwnego, że w czasie wojny w Ukrainie to właśnie Aurora stała się sercem tegorocznego TPB. Była obecna w dwóch spektaklach przygotowanych we współpracy z postaciami znanymi z zeszłorocznej edycji, ale też przede wszystkim w serii zrealizowanych przez świetnych reżyserów szkiców scenicznych na podstawie dramatów nominowanych do tegorocznej edycji nagrody. Były one przygotowane w formule daleko wykraczającej poza tradycyjne czytanie, często przypominając pełnoprawne spektakle. Okazało się, że muzy wśród oręża nie milczą, ale najbardziej przejmująco mówią w formach kameralnych, ulotnych, spontanicznych, szkicowych.

Otwierające festiwal przedstawienie *Życie na wypadek wojny* w reżyserii Uli Kijak na podstawie tekstu Leny Laguszonkowej (zeszłorocznej finalistki Aurory) to spektakl szczególny. Premierę miał w maju – zaledwie trzy miesiące po wybuchu wojny. Grają w nim ukraińskie artystki, które osiadły w województwie kujawsko-pomorskim. Tekst jest oparty m.in. na relacjach i komentarzach zamieszczanych w mediach społecznościowych oraz instrukcjach, z którymi Ukraińcy musieli się zapoznać w swoim nowym wojennym życiu. Jak rozpoznawać poszczególne rodzaje alarmów. Jak się chronić przed skażeniem promieniotwórczym. Jak się zachowywać w trakcie gwałtu. Najważniejsze nie są tu jednak sztywne instrukcje, tylko ludzkie doświadczenie, które wokół nich wyrasta, przeciskając się przez szczeliny w zasadach, nie dając się uregulować. Każdy kolejny temat staje się punktem wyjścia do scenki, w której aktorki próbują go oswoić. Autentyczne opowieści o śmierci i przemocy pojawiają się na przemian z sytuacjami wstydliwie banalnymi (opłakane konsekwencje przerwania przez wojnę cyklu zabiegów depilacji laserowej). Zdarzają się też rzeczy, o których mówić się nie da, stąd chwila ciszy w miejscu, gdzie miała być scena o Irpieniu i Buczy. Całość ożywiają powstające cały czas w tle ilustracje i wycinanki autorstwa Justyny

Mohytycz, czasem ilustrujące to, co się dzieje na scenie, a czasem budujące ironiczny komentarz. *Życie…* to spektakl chropowaty, bez precyzyjnej struktury, ale z dużą siłą oddziaływania. Po pierwsze przez to, jak przejmująco potrafi połączyć codzienne doświadczenie ukraińskich kobiet ze znanymi z mediów obrazami wojny, a po drugie dlatego, że występujące w nim kobiety opowiadają o doświadczeniach podobnych do tych, przez które same przeszły, lub tożsamych z nimi.

Drugim spektaklem festiwalu była nowa bydgoska premiera – *F***ing in Brussels* w reżyserii Mikity Iłynczyka, zeszłorocznego laureata Aurory, według jego własnego tekstu. Główny bohater, Maksym (świetny Michał Surówka), to mieszkający w Brukseli imigrant z Europy Wschodniej. Umawia się przez internet na sesje BDSM z mężczyznami, ale ma konkretną zasadę – jego klientami są wyłącznie pracownicy Parlamentu Europejskiego. Motywacją nie jest tu pożądanie, a tłumiony gniew. Hasłem bezpieczeństwa, które urzędnicy PE wykrzykują pod uderzeniami Maksyma, są słowa „wolność, równość, braterstwo", o których Europie Zachodniej zdarzało się i zdarza zapominać w kontaktach ze Wschodem (życzliwa bierność w obliczu fali protestów na Białorusi czy powolne dojrzewanie do wsparcia Ukrainy dostawami broni). Bohater czuje się przez Unię Europejską oszukany i wykorzystany. Uznaje, że czas jej się zrewanżować tym samym. Twarda fasada, za którą Maksym skrywa swoje wybuchowe emocje, pęka w momencie, kiedy zakochuje się w jednym ze swoich klientów (Mirosław Guzowski). Iłynczyk stworzył przedstawienie przewrotnie powściągliwe, oszczędne w formie, z tradycyjnym, psychologicznym aktorstwem – jakby na przekór temu, czego można by się spodziewać po tytule i tematyce. To spektakl o gniewie i frustracji, ale emocje trzyma na wodzy, rozbrajając je ironicznymi komentarzami cyfrowej asystentki ze smartfonu Maksyma, rozmowami z Lusią (Małgorzata Witkowska), imigrantką, która widzi

jałowość gniewu bohatera, oraz jej cierpiącym na demencję ojcem (Marian Jaskulski), karmiącym Maksyma dziwacznymi, gorzkimi wizjami zaświatów, które nie oczyszczają z cierpienia, ale je pomnażają. Obraz relacji Wschód-Zachód jako niejednoznacznego, sadomasochistycznego związku, w którym nienawiść i pogarda mieszają się z czułością i oddaniem, jest bardzo celny. W *Wynalezieniu Europy Wschodniej* Larry Wolff poświęca niemal cały rozdział figurze bicza jako narzędzia komunikacji między dwiema połówkami kontynentu; tym razem stroną, która go doświadcza na własnych plecach, jest Zachód.

Kolejnymi punktami programu były przedstawienia wielokrotnie już opisywane, więc wspomnę tu o nich pokrótce – *Matka Joanna od Aniołów* w reżyserii Wojciecha Farugi oraz *Wstyd* w reżyserii Małgorzaty Wdowik. *Matka Joanna* miała w Bydgoszczy trudne zadanie, bo została wyrwana ze specyficznej przestrzeni sceny przy Wierzbowej Teatru Narodowego i na scenie bydgoskiego Teatru Kameralnego stała się przedstawieniem nieco innym. Aktorów i widzów dzielił spory dystans, usuwający poczucie niepokojącej bliskości. Piękne obrazy, których tu nie brakuje, stawały się czasem jeszcze piękniejsze, ale trochę brakowało dla nich przeciwwagi, wciągającej widza w świat spektaklu, przywracającej mu bardziej ludzki wymiar. *Wstyd* nic ze swojego ludzkiego wymiaru nie stracił. To niezwykłe przedstawienie, ćwiczenie z empatii, w którym reżyserka daje wyraz ogromnej uczciwości twórczej. Opowiadając szczerze o swojej matce, Wdowik sama również pojawia się w wyświetlanym w trakcie spektaklu filmie i na scenie. Nie jest to gest reżyserskiej dominacji, wręcz przeciwnie – to wydanie się na spojrzenie widowni. Szczere opowiadanie o innych wiąże się ze szczerym opowiedzeniem o sobie. Nie jest to szczerość bolesna, odzierająca z godności, mająca wstrząsnąć widzem – i traumy, i sukcesy mają tu skalę zwyczajną, życiową.

Drugi tydzień festiwalu był poświęcony dramatom nominowanym do nagrody Aurora, przedstawianym w postaci szkiców scenicznych, reżyserowanych przez ważne postaci polskiego teatru. To właśnie te wieczory, stojące w połowie drogi między czytaniem dramatu a pełnoprawnym spektaklem, okazały się sercem festiwalu. W kilku przypadkach były na tyle dobrze przygotowane, że przy odrobinie dodatkowej pracy mogłyby już z powodzeniem funkcjonować na scenie.

Pięć pieśni Polesia Ludy Tymoszenko to seria krótkich form, których akcja rozgrywa się od początku lat czterdziestych do współczesności w tytułowym regionie. Chociaż każda z nich dotyczy zupełnie innych czasów i postaci, łączą je wspólne wątki utajonego, ale wychodzącego w końcu na powierzchnię okrucieństwa, oraz błyskotliwie przemyślana struktura. Zawsze zaczyna się od spokojnego, powszedniego dialogu, który nie zapowiada niczego niepokojącego, a potem niepostrzeżenie zaczyna prowadzić w obszary przerażające. Spokojne prowincjonalne życie skrywa w sobie nieodłączny pierwiastek przemocy, o której opowiada się łagodnie i naturalnie, w toku codziennej rozmowy. Efekt za każdym razem zaskakuje i porusza. Reżyserujący ten szkic Jakub Skrzywanek poszedł tropem miejsca wyznaczonego przez organizatorów – galerii bydgoskiego BWA. Podczas gdy część aktorów czytała tekst sztuki Tymoszenko, pozostali zapełniali rysunkami płótna wiszące na ścianach pomieszczenia, w którym siedziała widownia. Uproszczone, często po dziecięcemu naiwne i komiczne obrazki czasem kontrastowały z ponurym wydźwiękiem opowieści (w trakcie historii o kolejnych śmierciach w rodzinie na płótnie pojawiały się ludziki z krzyżykami zamiast oczu), a czasem ujawniały wraz z nim swoje znaczenia (narysowany na tle pomarańczowych bazgrołów dom nagle identyfikował je jako płomienie; wybuchający pod sam koniec tekstu pożar był na płótnie obecny niemal od samego początku – ale jeszcze niezrozumiały). Pomysł na

wykorzystanie rysunków okazał się świetny – w opartym na czytaniu tekstu, przygotowanym w ciągu kilku dni pracy szkicu nie było miejsca na pełne niuansów role, a rysunki pozwalały na wydobycie z tekstu nie tylko okrucieństwa i patosu, ale też obecnego w nim przewrotnego humoru.

Zniknięcia Elise Wilk, która ostatecznie otrzymała w tym roku nagrodę Aurora, to skomplikowana saga rodziny siedmiogrodzkich Sasów, opisująca jej losy od czasów II wojny światowej. Tytułowe zniknięcia to przede wszystkim wyjazdy kolejnych członków społeczności, deportowanych na Syberię w trakcie wojny czy emigrujących do Niemiec na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. To również śmierć kolejnych postaci – o losach żywych opowiadają w tekście umarli, którzy pozostają wśród nich obecni. Znikają kolejni członkowie rodziny, znika saska społeczność i kultura. Pamięć o tych, którzy zniknęli, czasem wydaje się groteskowa – jak wtedy, gdy rodzina wysyła fałszywe kartki od zmarłych krewnych do Kathi, nestorki rodu, która nie umie zaakceptować zachodzących wokół zmian. Zakończenie sztuki silnie ją jednak afirmuje, kiedy opowiadający o ostatnim etapie rodzinnej historii, zmarły w roku 1994 Gerd opisuje losy Emmy, swojej dawnej żony, która mimo wszystko zdecydowała się nie znikać i pozostała w rodzinnej miejscowości. Kończy słowami „mówi się, że umarli pozostają na ziemi tak długo / jak ktoś o nich myśli / o mnie nadal / ktoś jeszcze myślał / więc zostałem” (Wilk, 2022, s. 53).

W wyreżyserowanym przez Michała Borczucha szkicu scenicznym wspólna przestrzeń rodzinnej pamięci to długi stół, umieszczony w centrum okazałej auli bydgoskiego VI LO, z imponującym tortem, którym aktorzy będą później częstować widownię. Stół to z jednej strony bliskość, ale jego rozmiary sprawiały, że aktorzy często siedzieli daleko od siebie – to poczucie chłodu relacji Borczuch podkreślał w dyskusji po spektaklu, przypominając, że

przecież każda z trzech części dramatu rozgrywa się w zimie. Poczucie dystansu podkreślało oświetlenie – od pewnego momentu cała przestrzeń tonęła w wyrazistych barwach światła reflektorów, raz niebieskiego, raz czerwonego. W pewnym momencie głosy aktorów zastąpiło nagranie, w rytm którego poruszali ustami. To odrealnienie świetnie współgrało z obrazem rodzinnej imprezy, w której zmarli uczestniczą na równych prawach z żywymi i pozwalało uciec od obyczajowego realizmu, ale z drugiej strony obniżało temperaturę emocjonalną tekstu. W pamięć zapadały raczej hipnotyczny rytm tekstu i piękne obrazy niż uczucia bohaterów – można powiedzieć, że nawet w szkicu scenicznym ściśle opartym na tekście dramatycznym Borczuch zachował elementy swojego charakterystycznego stylu.

Proszę, niech zapanuje pokój Marty Sokołowskiej to jedyna polska sztuka w finale tegorocznej Aurory. Opowiada o fascynującej postaci – zapomnianym w ojczyźnie polskim nobliście, wybitnym fizyku Józefie Rotblacie, który uczestniczył w pracach nad amerykańską bombą atomową, a po wojnie, przerażony perspektywą zagłady atomowej, współtworzył pacyfistyczny ruch Pugwash, zrzeszający naukowców dążących do rozbrojenia światowych potęg. Chociaż Rotblat pozostaje głównym bohaterem dramatu, jest w nim właściwie nieobecny – słyszymy tylko innych, którzy o nim rozmawiają albo próbują się z nim komunikować. Sam Rotblat milczy. Nawet jego mowa noblowska jest w dramacie cytowana przez inną postać. Jego emocje i motywacje pozostają tajemnicą. To ciekawy pomysł na strukturę dramatu, świetnie sprawdzający się np. w scenie, w której odwiedzający Polskę brat Rotblata, Bronek, dodzwania się do niego do Londynu i próbuje rozmawiać, ale odpowiada mu tylko milczenie, albo w momentach, kiedy Rotblat jest proszony o odmówienie modlitwy na pogrzebach kolejnych członków rodziny. Z drugiej strony jednak milczenie i niedopowiedzenia tekstowi nie służą.

Szczególnie dzisiaj, w kontekście wojny w Ukrainie i fałszywie zatroskanych o pokój na świecie głosów, które często *de facto* piętnują ofiary agresji i stają po stronie oprawców. Jesteśmy dziś niepokojąco blisko totalnego konfliktu, którego tak obawiał się Rotblat, a jednocześnie dużo bardziej zdajemy sobie sprawę z tego, jak trudno rozmawiać o pokoju – zwłaszcza o idei pokoju za wszelką cenę. Mam problem z rozmowami o pokoju w dramacie Sokołowskiej. Szczególnie razi sztuczne starcie między siostrą Rotblata Ewą a jego matką Szajndlą, w którym racje matki, stwierdzającej, że warunkiem rozmowy o pokoju jest wycofanie wojsk i rozliczenie oprawców, są wyraźnie kompromitowane w zestawieniu z idealistycznym pragnieniem pokoju Ewy; w pewnym momencie brat Bronek wtrąca komentarz: „Pokój jest nudny". Określając czas akcji, didaskalia mówią: „W roku 1944 albo w każdym innym czasie" (Sokołowska, 2022, s. 98). Po pierwsze – chyba stanowczo zbyt łatwo prześlizgujemy się tu nad perspektywą ofiar, po drugie – rok 1944 to nie czas jak każdy inny. Tam, gdzie pojawiają się problemy rzeczywiście złożone i bolesne, *Proszę niech zapanuje pokój* okazuje się tekstem zbyt powierzchownym.

Oparty na dramacie szkic sceniczny w reżyserii Piotra Domalewskiego wypadł słabiej od pozostałych. Powodów było kilka. Po pierwsze – niezwykle statyczna forma. Przez większość czasu aktorzy po prostu siedzieli na krzesłach i czytali swoje kwestie. Po drugie, większość ról przypadła bardzo młodym wykonawcom (współpracującym z TPB przy *Przemianach* w reżyserii Michała Borczucha), którzy nie zawsze dobrze sobie z nimi radzili (i nic w tym dziwnego – mieli zaledwie kilka dni na przygotowanie tekstu, który mógłby stanowić wyzwanie nawet dla doświadczonych aktorów). Całością kierował stojący nad nimi doświadczony aktor TPB Jerzy Pożarowski, wciąż powtarzający pytanie „Na co patrzymy?" (w dramacie wypowiadane tylko raz, przez agenta badającego sprawę Rotblata), co budowało niezbyt

fortunne skojarzenie ze szkołą, w której nauczyciel odpytuje uczniów z wyuczonej lekcji. To jeszcze bardziej uwypuklało uproszczenia miejscami obecne w tekście.

Ja, wojna i plastikowy granat Niny Zachożenko to zbiór siedmiu miniatur pisanych od wybuchu wojny, swoisty dramatyczny dziennik, czasem bardzo osobisty, a czasem tworzony z zaskakującym dystansem wobec wydarzeń i postaci. Każda część posługuje się innym językiem i konwencją. Mamy tu zapis czatu nastolatków, którzy próbują znaleźć swoje miejsce w wojennym świecie, rozmowę pary gejów walczących w ukraińskiej armii, telefoniczne instrukcje wydawane pacjentowi przez dentystę chirurga, który przeżył Holokaust, spotkanie zmarłej na froncie żołnierki z owdowiałym mężem, wychowującym ich dziecko… W tym zbiorowym portrecie społeczeństwa ukraińskiego czasu wojny uderza połączenie wojennej traumy z banalną codziennością. Na wieść o rosyjskiej inwazji jedna z bohaterek od razu biegnie do sklepu, żeby nakupić drogiego, luksusowego jedzenia (kto wie, kiedy będzie następna okazja). Młoda dziewczyna ukrywająca się przed nalotami w charkowskim metrze zawsze prosi koleżankę wolontariuszkę o snickersy. Wdowiec odwiedzany przez zmarłą żonę chce się z nią kochać; ona narzeka, że jego wąsy wciąż ją łaskoczą.

Wyreżyserowany przez Magdę Szpecht szkic sceniczny na podstawie tekstu Zachożenko mógłby przy odrobinie dodatkowej pracy stać się pełnoprawnym spektaklem. Przestrzeń gry składała się z namiotów przypominających te, w których mieszkańcy ukraińskich miast nocują w tunelach metra, chroniąc się przed nalotami. Widzowie mogli czuć się jej częścią, gdyż sami leżeli na materacach. Dzięki temu mogli oglądać i aktorów, i wyświetlane na suficie nagrania wideo – przeważnie dobrze znane z telewizyjnych wiadomości obrazy wojny. Polska widownia jednocześnie oglądała wojnę tak jak zwykle –

z wiadomości i filmików znalezionych w internecie – i z perspektywy zaimprowizowanego obozowiska w charkowskim metrze, z rozłożonymi materacami i namiotami. Szpecht świetnie wyczuła empatyczny ton dramatu Zachożenko i umiała go oddać w bydgoskim szkicu, którego odrobinę prowizoryczna natura pozwalała na jeszcze lepsze wejście w emocje postaci. Najbardziej niezwykły moment przedstawienia wydarzył się przypadkiem. W przedostatniej scenie, w której rodzice (ona – zmarła żołnierka, on – wdowiec) rozmawiają o przyszłości swojej córki, małe dziecko jednej z aktorek, którym dotąd zajmował się (heroicznie!) tata, wyrwało się z widowni i podbiegło do mamy. Potem leżeli obok siebie i wpatrywali się, spokojnie przytuleni, w wyświetlany na suficie film, przedstawiający zniszczony plac zabaw gdzieś w Ukrainie. Połączenie tego widoku z ponurą rozmową zmarłej matki z żyjącym ojcem miało w sobie coś przerażającego – i coś kojącego.

Ostatnim dramatem przedstawianym w ramach przeglądu finalistek Aurory był świetny tekst Stašy Bajac *Ta będzie taka sama*. To śmieszny i straszny jednocześnie portret toksycznej męskości – tu w wydaniu serbskim, ale chociaż odniesień lokalnych jest wiele, całość jest (niestety) uniwersalna. Grupka przyjaciół z siłowni prowadzi mizoginistyczne rozmowy o swoich erotycznych podbojach. Dialogi i monologi płyną wartko i są świetnie napisane – jednocześnie przekomiczne, obrzydliwe i przejmujące. A przede wszystkim wielowarstwowe, bo Bajac kataloguje w nich oblicza codziennej przemocy. Oglądamy przemocowe środowisko lokalnej siłowni, w narzekaniu bohaterów na kobiety widzimy zalążki przemocy wobec nich, a nad wszystkim tym unosi się krwawe widmo dalszej i bliższej historii Serbii (rozochoceni bohaterowie śpiewają piosenki o bohaterach wojny w byłej Jugosławii, a uprawiając seks, patrzą na obraz *Kosowska dziewczyna* Uroša Predicia). A pod warstwą dającej pewność siebie i poczucie bezpieczeństwa przemocy bohaterowie skrywają strach, niedojrzałość i zagubienie. Koniec

musi być tragiczny; poleje się krew.

Małgorzata Wdowik w swoim szkicu scenicznym wpadła na bardzo dobry pomysł – role kolesiów z siłowni dała aktorkom: Małgorzacie Trofimiuk, Dagmarze Mrowiec-Matuszak i Emilii Piech. Między nimi trwa postać mężczyzny – kiedy kobiety czytają tekst Bajac, instruktor z jednej z bydgoskich siłowni wykonuje w milczeniu kolejne ćwiczenia. W niedobrej inscenizacji tekst Bajac można by sprowadzić do prostej satyry, zacierając jego skomplikowaną konstrukcję. Dystans budowany przez odwrócenie płci skutecznie temu zapobiega – postaci na scenie są demonstracyjnie konstruowane, a rzeczywisty mężczyzna, tkwiący w centrum uwagi, pozostaje enigmatyczny. Ten subtelny zabieg kieruje uwagę głębiej, pod powierzchnię postaci. Tu, podobnie jak w przypadku szkicu na podstawie dramatu Zachożenko, nie trzeba by dużo zmieniać, żeby stworzyć dobry, drapieżny i dający do myślenia spektakl.

Tegoroczny festiwal był specyficzny. Złożyło się na to sporo okoliczności: świat wychodzący z pandemii i stający wobec wojny w Ukrainie, kryzys gospodarczy, a do tego – może przede wszystkim – gruntowny remont budynku Teatru Polskiego, który zmuszał do skupienia się na wydarzeniach bardziej kameralnych w różnych salach Bydgoszczy. Właśnie te sale były w tym roku moim odkryciem. Potencjał grania poza teatrem TPB sprawdzał już wielokrotnie, ze szczególnie dobrym skutkiem przy *Ach, jeżeli przyjdę dać, tak okrutne, moje ostatnie pożegnanie* Klaudii Hartung-Wójciak, granym częściowo w świetle dziennym, wpadającym przez ogromne okna auli bydgoskiego I LO. Aule VI LO (*Zniknięcia*) i Copernicanum (*Ja, wojna i plastikowy granat*) oraz przestrzenie świeżo otwartych Młynów Rothera mają taki sam potencjał – ciekaw jestem, czy będzie przez teatr dalej wykorzystywany. Drugim odkryciem było to, że czytania dramatów

nominowanych do Aurory okazały się doświadczeniem teatralnym tak samo ciekawym jak „właściwa” część festiwalu. Oczywiście funkcjonowały na trochę innych prawach – było w nich więcej spontaniczności i prowizoryczności, a mniej precyzji i widowiskowości, ale może właśnie przez to widzowie mieli wrażenie obcowania z czymś niezwykle świeżym. Pomysł na zaproszenie doświadczonych reżyserów i reżyserek, którzy tworzyli z aktorami formy pośrednie między czytaniem a spektaklem, okazał się świetny.

Trzecie odkrycie – może najciekawsze – to rola, jaką w festiwalowych przedstawieniach grały emocje, do których polski teatr ostatnich dwóch dekad podchodził często z pewną rezerwą. Większość na tegorocznej edycji FPP stanowiły przedstawienia bardzo silnie skupione na psychice i przeżyciach postaci – od *F***ing in Brussels*, przez *Wstyd*, po większość szkiców związanych z Aurorą (z wyjątkiem może *Proszę, niech zapanuje pokój* – tu i tekst, i jego realizacja wyraźnie od psychologii odchodziły). Nawet tam, gdzie pojawiały się ważne kwestie polityczne i społeczne, zamiast jasnych przesłań twórczynie i twórcy przedstawiali przede wszystkim perspektywę konkretnych jednostek i zachęcali widownię przede wszystkim do empatii. Nie wiem, czy rzeczywiście mamy dziś w polskim teatrze do czynienia z istotną zmianą w tym kierunku, choć chciałoby się myśleć, że wraz z falą #MeToo i upadkiem mitu reżysera-demiurga, fantazjującego o swobodnym kształtowaniu i aktorów, i widowni, nadszedł czas na teatr bardziej otwarty na zrozumienie, a nie zmienianie drugiej osoby. Na pewno taką tendencję widać w wielu spektaklach bydgoskich – tak działa przecież wspaniała *Maszyna* Jagody Szelc, czy wspomniane już *Ach, jeżeli…* Klaudii Hartung-Wójciak.

W gruncie rzeczy hasło tegorocznej edycji – Oświecenie – sprawdza się

całkiem dobrze. Oświecenie to przecież nie tylko wielkie teorie polityczne, filozofia racjonalizmu i kąśliwa satyra, ale też czas odkrywania natury doświadczenia emocjonalnego. Z jednej strony mizantropiczny Swift, ale z drugiej – inspirowany badaniami Locke'a Sterne, u którego złośliwa ironia nie wyklucza głębokiej empatii. Może po pandemii i w trakcie wojny właśnie takiego Oświecenia przede wszystkim potrzebujemy.

Wzór cytowania:

Schreiber, Paweł, *Oświecenie i empatia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/oswiecenie-i-empatia.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Paweł Schreiber – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, specjalista w zakresie współczesnego dramatu brytyjskiego. Badacz i krytyk gier wideo, członek rady programowej fundacji Indie Games Polska.

Przypisy

1. Zob. https://festiwalprapremier.pl/pl/ [dostęp: 5 XI 2022].

Bibliografia

Wilk, Elise, *zniknięcia,* przeł. J. Kornaś-Warwas, [w:] *Aurora 2022. Sztuki finałowe/Final list,*

Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy/Teatr Polski im. Hieronima Konieczki, Bydgoszcz 2022.

Sokołowska, Marta, *Proszę, niech zapanuje pokój*, [w:] *Aurora 2022. Sztuki finałowe/Final list*, dz. cyt.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/oswiecenie-i-empatia*

didaskalia
gazeta teatralna

FESTIWALE

Przed burzą

Jan Karow

26. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku, 26 lipca – 6 sierpnia 2022

Festiwal Szekspirowski obserwuję regularnie od dziewiętnastej edycji. Po dwóch trudnych latach – w 2020 roku z powodu pandemii COVID-19 przesunięto go na listopad i przedstawienia (jako transmisje bądź nagrania) udostępniono online, a w 2021 na kilka tygodni przed inauguracją właśnie ta choroba zabrała Jerzego Limona, pomysłodawcę Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego – dwudziestą szóstą edycję można uznać za udany początek nowej drogi. Być może zabrakło tym razem przedstawienia szczególnie się wyróżniającego (jakim ostatnio był *Antoniusz i Kleopatra* w reżyserii Tiago Rodriguesa), ale nie zmienia to faktu, że przez jedenaście dni utrzymano wysoki poziom.

Dyrektorka Agata Grenda, zarekomendowana na to stanowisko jeszcze przez Limona, po raz pierwszy miała okazję wziąć odpowiedzialność nie tylko za organizację, ale i program imprezy. Do grona dotychczasowych kuratorów, Łukasza Drewniaka (od 2012 roku selekcjonera konkursu o Złotego Yoricka) i Katarzyny Knychalskiej (od 2020 roku opiekunki nurtu SzekspirOFF),

doprosiła związaną w latach 2009-2019 z Instytutem Adama Mickiewicza Joannę Klass, która przygotowała program międzynarodowy. To właśnie on był od lat tym, co do Gdańska przyciągało najmocniej (Forced Entertainment, Romeo Castellucci, Silviu Purcărete, Oliver Frljić, zagraniczne inscenizacje Jana Klaty i Eweliny Marciniak, Oskaras Koršunovas, Needcompany…). Tym razem teatralnego magnesu podobnego formatu zabrakło. Niemniej istotniejsze wydaje mi się to, że nowa dyrektorka swoimi decyzjami pokazała już, które elementy będzie kontynuować (i rozwijać – rozszerzono aż do pięciu prezentacje spektakli walczących o Złotego Yoricka, a jury przekształcono w międzynarodowe i poddano jego ocenie również prezentacje offowe), a które będą jej autorskim wkładem w tradycję gdańskiego festiwalu. Zaliczam do nich zmiany ściśle teatralne – w nurcie SzekspirOFF coraz większy udział ma moduł „Produkcje", w którym wsparcie finansowe i organizacyjne otrzymują spektakle nowe, przygotowywane specjalnie na festiwal – jak i innego rodzaju. Na przykład po raz pierwszy zdecydowanie zwiększono widzialność na trwającym równolegle Jarmarku św. Dominika, a w ramach pozateatralnych atrakcji pojawiło się chociażby przygotowane z sukcesem, kojarzone do tej pory głównie z poznańską Maltą silent disco.

To kilka zmian od strony organizacyjnej. Dalej, zamiast wystawiania pozytywnych czy negatywnych ocen, pozostanę w tej skupionej na przeobrażeniach perspektywie i zwrócę uwagę na te punkty tegorocznego programu, które dla gdańskiego festiwalu można uznać za coś mniej typowego.

Artyści

Z każdym rokiem rośnie liczba krajów, z których przyjeżdżają do Gdańska

artyści zainteresowani twórczością Williama Szekspira. Informacja o tym, że widzowie będą mieli okazję zobaczyć po raz pierwszy twórców z danego zakątka globu, nigdy nie była pustą przechwałką. To konsekwentna realizacja jednego z podstawowych założeń organizatorów: poszerzania teatralnych horyzontów. W tych zaproszeniach chodzi nie tyle o teatralne czy interpretacyjne nowatorstwo, ile o wprowadzenie nowinki, o kolejne spotkania widzów z bliższymi i dalszymi kulturami, dla których pomostem jest Szekspir. Dlatego program zagraniczny nie był i nadal nie jest konkursem, tylko przeglądem.

W tej edycji, chociaż festiwalowy licznik dobił do czterdziestu czterech państw, nie znalazła się żadna prezentacja z mniej znanego w Polsce kręgu kulturowego. Za to zdecydowanie większa (dwadzieścia cztery w 2022) niż w ubiegłym roku liczba prezentacji (jedenaście w 2021) to dowód na organizacyjną sprawność i możliwość większego rozmachu, co można przypisywać częściowemu wyjściu z problemów finansowych, których Jerzy Limon nie ukrywał. W bogatszym programie również znalazły się punkty dotychczas niewidziane. Tym jednak razem ich oryginalność nie była po prostu geograficzna.

Jednym z dwóch, na które chciałbym zwrócić uwagę, był spektakl *L_UKR_ECE*. Monodram w wykonaniu Christiny Bily nie był pierwszą w historii festiwalu prezentacją z Ukrainy. Natomiast jest to przykład wpisania się w chlubną praktykę polskich instytucji kultury, które starają się wspierać ukraińskich artystów, między innymi zapewniając im możliwość twórczej ekspresji. Nietypowy był ponadto silny związek tego przedstawienia z obecną sytuacją. Na Festiwalu Szekspirowskim raczej nie zdarzają się spektakle, które by w sposób tak bezpośredni komentowały rzeczywistość. Tymczasem *L_UKR_ECE* w reżyserii Tanyi Shelepko, oparta na *Gwałcie na Lukrecji*,

który poszerzono o ukraińskie pieśni ludowe oraz poezje Tarasa Szewczenki i Łesi Ukrainki, choć nieco naiwny i przepełniony niewystarczająco okiełznaną żywiołowością bardzo młodej wykonawczyni, był wypowiedzią, której głównym celem była konfrontacja wydarzeń w Ukrainie (zdjęcia wyświetlane na projekcjach, włączone do scenariusza ukraińskie teksty) z rzeczywistością Szekspirowskiego poematu – jedna tragiczna noc ze starożytnego Rzymu była punktem wyjścia do porównania z trwającą od wielu tygodni nocą wojny. Trwające pół godziny przedstawienie wymagałoby jeszcze dalszej pracy, ale wraz *ShakeArt! vol. 2*, wernisażem prac polskich i ukraińskich artystów, oraz debatą *Teatr w czasach wojny*, w której wzięli udział (na żywo oraz online) ukraińscy twórcy teatralni, złożyło się na wyrazisty blok w programie festiwalu, dzięki któremu udało się wyrazić solidarność z Ukraińcami poprzez realne działanie.

Drugim punktem programu, który wprowadził w pole widzenia festiwalu nowe elementy, była *Burza*, wspólna produkcja Glad Teater i HamletScenen. Przedstawienie z Danii to przykład teatru inkluzywnego, w którym kluczowe miejsce zajmują artyści z niepełnosprawnościami, przy czym należy zaznaczyć, że sami o sobie mówią „aktorzy z różnymi sprawnościami" (*actors with different abillities*). W tym tanecznym spektaklu w choreografii hiszpańskiego artysty Antonia Quilesa trzech wykonawców przedstawiło czterdziestominutową impresję, dla której ostatnia komedia Szekspira stanowiła dalekie tło. Dla Janicka Nielsena, Dana Lunda i Christoffera Rønjego najważniejszy był temat wyspy jako nieznanego terytorium. Rozpoczęli od bezruchu, by następnie wypuścić z rąk piłeczki rehabilitacyjne, uruchomić wyrazistą mimikę i ostatecznie ekspresję całego ciała, realizowaną zarówno w sekwencjach indywidualnych, jak i wykonywanych wspólnie. Trzech tancerzy ostrożnie przemieszczało się po scenie Opery Bałtyckiej, jawiąc się raczej jako zagubieni zwiedzający aniżeli

rozbitkowie. Wychylali się zza kulis, tworzyli układy, leżąc na podłodze, a wszystko to z oszczędnym, minimalistycznym akompaniamentem preparowanego fortepianu. Taniec jako forma wyrazu był dla duńskich aktorów z Glad Theatre czymś nowym. Podobną nowością na festiwalu była obecność teatru osób z niepełnosprawnościami. I choć widzowie przyjęli spektakl chłodno, chciałbym, aby organizatorzy podejmowali więcej tego typu decyzji programowych.

Estetyki

Monotematyczny charakter festiwalu nigdy nie przeszkadzał temu, by na gdańskich scenach były prezentowane najróżniejsze formy artystycznego wyrazu. Szekspir interpretowany poprzez choreografię to od kilku lat wręcz niezbędny element programu. W tej edycji, poza wspomnianą już *Burzą* z Danii, najistotniejszy pod tym względem spektakl to *Romeos & Julias unplagued. Traumstadt* Polskiego Teatru Tańca. W przedstawieniu w choreografii Yoshiko Waki spleciono ze sobą tematy pandemiczne z niezwykle żywiołowymi zbiorowymi sekwencjami tanecznymi oraz prywatnymi przemyśleniami tancerzy. Długie, spokojne fragmenty, w których kluczowe znaczenie miały (przywołujące na myśl izolację i kwarantannę) foliowe kubiki, mieszały się z quasi-rytualnym, parodystycznym przeprowadzaniem testu na obecność koronawirusa oraz scenami w rytmie salsy i rapu. To wybuchowe, pełne witalności pomieszanie stylistyk pozwoliło wydobyć na pierwszy plan temat perspektyw młodych ludzi. Historia nastoletnich kochanków u Szekspira zakończyła się tragicznie. Tutaj wykonawcy dzielili się przemyśleniami na temat tego, gdzie w sferze prywatnej i zawodowej chcieliby być za dziesięć lat, chociaż po tym, jak stracili niemal dwa lata aktywnego życia artystycznego, nic nie może wydawać się pewne. Robienie planów stało się dla nich zdecydowanie

trudniejsze.

Spektakl zwyciężył w konkursie o Złotego Yoricka, pozostawiając w pokonanym polu między innymi *Wieczór Trzech Króli albo Co chcecie* w reżyserii Piotra Cieplaka, barwne, bajkowo-musicalowe przedstawienie, ujmujące siłą muzyki Jana Duszyńskiego oraz klasą rzemiosła aktorów Teatru Narodowego (wśród których prym wiodą brawurowa Wiktoria Gorodeckaja jako Oliwia, refleksyjny Cezary Kosiński w roli Błazna i wywołujący salwy śmiechu Jerzy Radziwiłowicz jako Malvolio) czy *Poskromienie złośnicy* w reżyserii Jacka Jabrzyka (Teatr Zagłębia w Sosnowcu), nadzwyczaj ciekawą inscenizację niezwykle trudnego dziś w lekturze utworu. Niezgoda aktorek na wzięcie udziału w tym spektaklu została przekuta przez twórców na kilkunastominutowy, błyskotliwy prolog w wykonaniu Natalii Bieleckiej, Adrianny Maleckiej i Mirosławy Żak, po którym aktorzy – w rolach męskich i żeńskich – odegrali przaśną, osadzoną w realiach pola kempingowego komedię.

Gdyby natomiast szukać prezentacji, której obecność w programie mogła budzić największe wątpliwości, byłby to *HA-M-LET* Petera Marka. W kontekście tego przedstawienia, bardziej niż na artystyczną jakość – to odegrany wewnątrz półprzezroczystego kubika monodram, w którym wykonawca, mieszając angielski z portugalskim, wchodzi w interakcje z wyświetlanymi dookoła niego projekcjami, z których większość to tandetne gify w estetyce *glitch art* – chcę zwrócić uwagę na fakt, że było już pokazywane w Polsce. Prezentacje w Gdańsku są zazwyczaj jedynymi okazjami na zobaczenie spektakli z programu międzynarodowego. Tymczasem Petera Marka można było zobaczyć w czerwcu 2018 roku w Teatrze Studio w ramach Festiwalu CalArts i nie sposób znaleźć usprawiedliwienia dla jego ponownego zaproszenia do Polski po czterech

latach. Oby tego typu powtórek udało się uniknąć.

Tematy

Czymś nowym dla festiwalu było hasło przewodnie, które brzmiało: „Między niebem a sceną. Po burzy?”. Skupię się na jego drugim członie, nienawiązującym do tytułu jednej z książek Jerzego Limona. Jak się okazało, pytanie to postawiono przedwcześnie. Burza w naszej części świata, choć zmieniła swoje oblicze z pandemicznego na wojenne, trwa nadal. A nawet jeśli szukać odpowiedzi na to pytanie w trzech goszczących na festiwalu inscenizacjach *Burzy*, nie znajdzie się w nich wspólnego mianownika. O Duńczykach już pisałem. Zaś Alberto Serra, którego *Makbet* w 2018 roku był jednym z najmocniejszych akcentów festiwalu, tym razem nie zaznaczył tak wyraźnie swojej obecności. Przedstawienie w jego reżyserii, ascetyczne w formie (jedynymi stałymi elementami na scenie były niewysoki drewniany podest oraz wieszak z kostiumami), imponowało skutecznością prostych rozwiązań teatralnych (wszystko działo się w półmroku, który rozjaśniał snop światła z reflektora za sceną; wprowadzano go w ruch i operowano jego szerokością poprzez precyzyjne przesuwanie dwóch kotar, działających niczym duże przesłony), lecz na finał, w którym osamotniony Ariel zwraca się do swojego pana (Pana?), prosząc o przebaczenie, nie zwrócono takiej uwagi, jakiej spodziewałby się reżyser. Natomiast rumuńska *Burza* w reżyserii Ady Milei była bardziej koncertem, podczas którego muzyka syntezatorów tworzyła tło dla w gruncie rzeczy streszczonej przez pięcioro aktorów akcji utworu. Poezję Szekspira zastąpiła proza popowych piosenek, które, choć czasem chwytliwe, nie zbliżały się do tego, co na przykład z *Hamletem* kilka lat temu udało się błyskotliwie zrobić groteskowo-kabaretowemu zespołowi The Tiger Lillies.

***

Czy hasło przewodnie jest potrzebne? Wydaje się, że sama postać Williama Szekspira wystarczająco odróżnia gdański festiwal od innych wydarzeń teatralnych w kraju. Nie wszędzie musi być to samo, nie ma potrzeby wszystkiego ujednolicać. Ważniejsze, żeby kolejna edycja przynajmniej powtórzyła tegoroczny poziom, a jeśli do tak udanych przedstawień w SzekspirOFF-ie, jak zwycięski *How Beauteous Mankind Is?* w wykonaniu wymieniających się rolami Ariela i Kalibana aktorów toruńskiego Teatru im. Horzycy Borysa Jaźnickiego i Wojciecha Jaworskiego, uruchomionych przez choreografów Annę Godowską i Sławka Krawczyńskiego, doda się coś ekstra w programie międzynarodowym, Festiwal Szekspirowski znowu mocno zaznaczy swoje miejsce na teatralnej mapie. I oby za rok już naprawdę było po burzy.

Wzór cytowania:

Karow, Jan, *Przed burzą*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przed-burza.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 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.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/przed-burza*

didaskalia
gazeta teatralna

FESTIWALE

O dwóch światach, które istnieją dzięki słowom

Maria Sławińska

5. Międzynarodowy Festiwal Open the Door, Katowice, 19-26 czerwca 2022

Program festiwalu Open the Door wypełniają spektakle, które opowiadają o osobach wykluczonych, ale przede wszystkim wskazują odbiorcom ścieżki do zmiany podejścia do niektórych grup społecznych. Festiwal niewątpliwie pełni funkcję dydaktyczną, ale jednocześnie zapewnia wiele doznań artystycznych na wysokim poziomie. Szczególnie istotnymi wydarzeniami tegorocznej edycji były performans grupy ukraińskich aktorek, który powstał w ramach rezydencji pod patronatem Forum Dyrektorów Teatrów Województwa Śląskiego, oraz plenerowy występ hiszpańskiej grupy Maduixa poruszający temat nienamacalnych przeszkód w kobiecym świecie. Jan Mocek z Czech zaprezentował teatralną pracę *Fatherland*, śląska grupa Teatr Ubogich miał okazję pokazać przed szerszą publicznością spektakl *Bracia*, a Unia Teatru Niemożliwego wraz z chilijskim artystą Davidem Zuazolą – spektakl *Robot*, utrzymany w estetyce teatru formy.

W ogromie interesujących propozycji znalazły się dwie, które łączy temat materii języka jako indywidualnego sposobu komunikacji z często okrutnym światem. Spektakl Ewy Galicy *A ja żyję bardzo*, wyprodukowany przez szczecińską Fundację pod Sukniami, przedstawia poetę Piotra Gęglawego. Paweł Niczewski i Romek Zańko mają zadanie stworzyć postać Piotra na scenie i opowiedzieć o jego świecie. Postać kreowana przez zawodowego aktora Pawła Niczewskiego podchodzi do tego zadania z zimnym dystansem, traktując próbę naśladowania Piotra tylko jako aktorskie zadanie. Postać zagrana przez Romka Zańkę jest z innego porządku – agresywnie wchodzi na scenę (wcześniej wtapiała się w tłum widzów) i od początku jest szczery w swojej bezpretensjonalności i prostocie mówienia o Piotrze. Zawodowy aktor nie ulega namowom partnera scenicznego, aby dać się ponieść i odnaleźć Piotra w spontaniczności. Bo przecież spontaniczność i poczucie chwili są ważne w poezji Piotra Gęglawego. Czasem sucha gra aktorska nie wystarcza, aktor musi włożyć w rolę serce i zaangażowanie. Spektakl w dużej mierze opiera się na improwizacji. Ostatecznie Niczewski i Zańko pozwalają, aby poniosła ich energia. Ich celem opowiedzenie o Piotrze, który jako osoba z zespołem Downa charakteryzuje się bogatą wrażliwością i umiejętnością tworzenia niestereotypowej poezji. Metaforę twórczą wykorzystuje do uzewnętrznienia siebie, ukazania swojego prawdziwego ja i bycia szczęśliwym w danej chwili – kiedy po raz kolejny w formie zabawy z przyjacielem tworzą kolejne dzieło. W jego twórczości język powyginany jest na wiele sposobów. Zestawienie nieoczywistych, barwnych słów pozwala na stworzenie dadaistycznych historii. Prostota tych opowieści ujawnia fałsz i pychę świata, a spektakl pokazuje, że nietrudno jest znaleźć swoją niematerialną przestrzeń, która pozwoli na uwolnienie naszego potencjału, nawet wtedy, kiedy w świecie codziennym uznawani jesteśmy za niepełnowartościowych.

W tłumaczeniu to kolejny po *Jednym geście* projekt Wojtka Ziemilskiego dotyczący języka migowego, tym razem uświadamiający, jak niewiele wiemy o ograniczeniach języka mówionego. Jednocześnie przedstawia twórczą przestrzeń języka migowego. To, co Adam Stoyanov, głuchy performer, prezentuje na scenie, chcąc wyjaśnić, jak funkcjonuje poezja dla osób głuchych, otwiera nowe ścieżki performatywne. Ten rodzaj twórczości poetyckiej wykorzystuje nie tylko ruch rąk osoby migającej. Pracuje całe ciało, nawet oczy artysty. Generuje to możliwość odnalezienie nowych praktyk choreograficznych, tak bardzo osadzonych w doświadczeniu życiowym.

Na pustej scenie króluje Stoyanov, który wciąga widzów w swój pozbawiony dźwięków świat. Na brzegu sceny ustawiony jest ekran, na którym wyświetlane są zdania tłumaczone na język migowy. Widzimy, jak bardzo plastyczny może być ten kod. Znaczenie języka jest w tym spektaklu analizowane wielowarstwowo. Mamy do czynienia z językiem pisanym, miganym i czytanym. Z offu wybrzmiewa głos Katarzyny Głozak, tłumaczki języka migowego, łączniczki pomiędzy słyszącymi widzami a głuchym performerem. (Dlatego można mieć wątpliwości, kto jest głównym bohaterem w tym przedstawieniu: performer czy tłumaczka?). Aktor poddając szczegółowej analizie poezję Różewicza, operuje wyrazistą metaforyką. W końcowej części przedstawienia miga, modulując dźwięk za pomocą czujników reagujących na ruch. Stwarza to wrażenie, że performer dyryguje czymś niezauważalnym dla reszty, jednocześnie wysyłając znak muzyczny. Swoje migane emocje przekłada na dźwięk, a ten, nacechowany emocjonalnie, dociera do widzów. Teraz nie potrzeba tłumacza. Teraz jesteśmy tu i teraz z artystą, jednocząc się z nim w jego przestrzeni twórczej.

Przedstawienie powstało w ramach festiwalu wtw://zawsze_Różewicz

organizowanego przez Wrocławski Teatr Współczesny w 2021 roku, czyli w setną rocznicę urodzin artysty. Organizatorzy zadali pytanie, jak twórczość awangardowego poety i poezja migowa są w stanie ze sobą współistnieć. Okazało się, że Różewicz poświęca wiele uwagi językowi jako głównemu instrumentowi rozumienia świata. Jednocześnie daje miejsce milczeniu i ciszy. Kiedy wgłębimy się w tę poezję, okaże się, że poeta był zwolennikiem oralizmu, czyli poglądu, że wszyscy muszą czytać i mówić. Z tym walczy Stoyanov, pokazując, że głuchy ma własną poezję. To nie poezja Różewicza jest jednak sercem przedstawienia, ale pokazanie, czym jest i jak funkcjonuje poezja w świecie osób głuchych. Tłumaczenie poezji na język migowy wymaga dużej kreatywności. Okazuje się, że głuchy aktor nie tłumaczy poszczególnych zdań, tylko właśnie ogólną metaforę. Używa do tego gestów osadzonych w kodzie języka migowego, dodając do nich własne twórcze działanie, które każdy odbiorca może odczytać indywidualnie. Przecież właśnie tak funkcjonuje poezja w świecie osób słyszących – do każdego dociera inne wrażenie.

Spektakle *W tłumaczeniu* i *A ja żyję bardzo* intrygująco się łączą; zostały zresztą zagrane w tym samym dniu. Organizatorzy katowickiego festiwalu tymi pokazami zaprojektowali kombinację teatralną, zapraszając widzów do świata języka, poezji, znaczeń, sposobu komunikacji z rzeczywistością. Niepełnosprawności stają się punktem wyjścia do opowiedzenia o poszukiwaniu własnych twórczych światów. Piotr Gęglawy i Adam Stoyanov, wykluczeni z normatywnego świata, mają w sobie tyle swobody, aby znaleźć swój intymny, twórczy świat. Oba przedstawienia są skromne – pusta scena, kilka rekwizytów. Najważniejsi są aktorzy i ich sceniczna próba dotarcia do tego, co nienamacalne.

Wzór cytowania:

Sławińska, Maria, *O dwóch światach, które istnieją dzięki słowom*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-dwoch-swiatach-ktore-istnieja-dzieki….

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Maria Sławińska – krytyczka teatralna i dziennikarka kulturalna. Odwiedza wiele festiwali teatralnych i muzycznych w poszukiwaniu dobrej sztuki.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/o-dwoch-swiatach-ktore-istnieja-dzieki-slowom*

didaskalia
gazeta teatralna

TANIEC

Karuzela z Pulcinellami

Alicja Müller

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, Nowy Teatr w Warszawie, Teatr Łaźnia Nowa, Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia

Wolne ciała

koncept i choreografia: Marta Ziółek, kreacja i performance: Dominika Kimaty, Karolina Kraczkowska, Oskar Malinowski, Aleksandra Osowicz, Gieorgij Puchalski, Ana Szopa, Rob Wasiewicz, perkusja: Bruno Jasieński, muzyka: Lubomir Grzelak, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, wizualizacje, rysunki: Rafał Dominik, kostiumy: Marta Szypulska, tekst: Marta Ziółek, Rob Wasiewicz, Andrzej Woźniak, zdjęcia: Witek Orski, wideo i montaż: Adam Zduńczyk

premiera: 27 sierpnia 2022

Spektakl powstał w ramach projektu „Poszerzanie pola – choreografia w nowym teatrze", edycja III, kuratorka programu: Joanna Leśnierowska

Oficjalny opis *Wolnych ciał* w choreografii Marty Ziółek otwiera wyimaginowany dialog Pulcinelli i Giandomenica Tiepola, który obmyślił Giorgio Agamben (2019), próbując odtworzyć relację starego malarza i bohatera jego rokokowych fresków, malowanych w chwili upadku Republiki Weneckiej. Pulcinella, w Polsce lepiej znany jako Poliszynel, w karnawałowej wyobraźni zapisał się jako dziwaczna, żarłoczna postać w białej, stożkowatej

czapce i patron makaronów[1]. Agamben widzi w nim jednak przede wszystkim ucieleśnienie działania, niekończącej się gry będącej sposobem istnienia: ulotnego i improwizowanego. Pulcinella jest nieuchwytny, jednocześnie samotny i zwielokrotniony.

W towarzystwie białego, garbatego klauna Giandomenico obserwuje koniec znanego sobie świata – Wenecji sprzed francuskiej okupacji. W błazenadach Poliszynela malarz widzi jednak nie tyle strategię wypierania tego, co nieuniknione, ile raczej afirmację możliwości pojawiających się w szczelinach katastrofy. Parodia, deformacja i śmiech okazują się taktykami istnienia na przekór tragedii. Pulcinella celebruje przygodność i nieprzewidywalność życia. Jego efemeryczna (nie)tożsamość zbudowana jest na chybotliwych fundamentach wiecznej przemiany. To samo można by, jak myślę, napisać o spektaklu Ziółek. *Wolne ciała* wyślizgują się konwencjom, rozlewają poza własne granice, a w konsekwencji pozostają niemożliwe do zdefiniowania czy unieruchomienia. Są nieposkromione i nadmiarowe. W błazeńskiej egzystencji Poliszynela odkrywają archetyp queerowej wrażliwości oraz jej nieobliczalnych trajektorii, tak bliskich dziecięcej wyobraźni z jednej i choreografowaniu Ziółek z drugiej strony. Choreografka tworzy rozrywkę-kaprys, gatunek, który jest jak – zgodnie z przypominaną przez Agambena etymologią – „nagły i śmiały skok kozy” (2019, s. 163).

Pulcinellowa rodzina

Pulcinella, jak go maluje Tiepolo i pisze Agamben, to odważny uczestnik życia oraz ucieleśnienie wolności, także tej odnalezionej w przestrzeni zniewolenia i niejako wydartej strukturom opresji. Co ważne w kontekście choreografii Ziółek, pulcinelle zwykli chodzić grupami, żartując i figlując. Byli nieprzyzwoici i rubaszni; przypominali hałaśliwe i buńczuczne duchy.

Postaci kreowane przez Ziółek, Dominikę Kimaty, Karolinę Kraczkowską, Oskara Malinowskiego, Aleksandrę Osowicz, Gieorgija Puchalskiego, Anę Szopę i Roba Wasiewicza należą do pulcinellowej rodziny. Są silne i wywrotowe, groteskowe i potężne, gniewne i czułe. W Poliszynelu nie ma, co podkreśla Agamben, winy tragicznej. Jego imię, jak to zwykle bywa w komediowym światotwórstwie, wskazuje wyłącznie na charakter. Pulcinella porzuca substancjalną tożsamość, jest w pewnym sensie niewykrywalny i jako taki funkcjonuje poza normatywnym system wiedzy i władzy, poza językiem i historią, na peryferiach ludzkiej wspólnoty. Dobrze poczułby się w świecie *Wolnych ciał*.

Biały klaun wypiera antycznych i biblijnych herosów malowanych przez Giambattistę, ojca Giandomenica. Reprezentuje nowych bohaterów: tych, którzy pragną wolności, ale siłą swoich wolnościowych poruszeń czynią już niekoniecznie metafizyczny patos, lecz fizjologiczny głód. Pulcinella najpierw odpowiada na wezwania brzucha, potem może myśleć o sprawiedliwości. To bohater codzienności, zrobiony z krwi, kości i pożądania. Jest pacyfistą, kocha żarty, tańce i zwierzęta, łatwo się zakochuje i ma dryg do rzemiosła. Lubi tak zwane proste życie. Jest też groteskowym pajacem, zamieszkującym komediowo-obsceniczne imaginarium legend o śmierci i seksualności. Nie przypadkiem choreografka łączy jego tanatyczno-erotyczny popęd z subwersywną mocą tańców społecznych.

Tańce społeczne to takie, których esencją nie jest przedstawienie, lecz uczestnictwo. Praktykuje się je przede wszystkim w celach towarzyskich i rozrywkowych, ale pełnią też funkcje rytualno-ceremonialne, erotyczne oraz polityczne. Charakterystycznym (choć niejedynym) dla ich symbolicznej i strukturalnej organizacji motywem jest dramaturgia kręgu – relacyjnej przestrzeni tego, co współdzielone. Tańce społeczne mogą umacniać więzi

już istniejące, ale również konstytuować nowe układy współzależności. Współczesne choreograficzne praktyki nieposłuszeństwa to między innymi *house dance*, *krumping* czy *voguing*, a więc tańce, poprzez które marginalizowane i mniejszościowe grupy infekują choreografie hegemona, dokonując przesunięć w zastanej organizacji ciał w przestrzeni. Siłą tych choreografii – wywrotowych poruszeń – jest zaś przede wszystkim ich ekspresyjna intensywność.

Ziółek w *Wolnych ciałach* ustanawia przestrzeń zbiorowej afirmacji fizyczno-afektywnej wspólnoty, dla której ruch jest tyleż formą oporu i przeistaczania gniewu w celebrację współtańczenia poza patriarchalną heteronormą, co właśnie praktyką intensyfikowania doświadczenia bycia w świecie poprzez uwolnienie somatycznej energii oraz siły odmieńczego i dionizyjskiego pragnienia. Wolne ciało nie zostaje tutaj jednak wpisane w porządek absolutnej anarchii czy libertyńskiej amoralności – jego nieskrępowane, beztroskie hulanki w pewnym sensie ogranicza bowiem horyzont etyczny. Myślę w tym kontekście przede wszystkim o przepięknej scenie miłosnego dialogu dwóch ciał, już wyraźnie roznamiętnionych i drżących w rytmie ogarniającej ich wnętrzności ekstazy. Postaci, choć połączone w afektywnym splocie wibrujących, rozgorączkowanych sił wzajemnego przyciągania, zanim zawirują w rozkoszy, zapytają o zgodę. Mogę cię dotknąć? Mogę cię polizać? Wolne ciała mogą wszystko – o ile ich działanie nie zagraża autonomii Innego.

Transowa śpiewogra

Co ciekawe, uniesienie kochanków rozgrywa się w przestrzeni języka, afektywnie nasyconego półszeptu, w którym wyrazy współbrzmią z wdechami i wydechami, a oddech staje się jednym ze znaczących elementów,

łącząc semiotyczne z symbolicznym. Sam stosunek nie zostaje natomiast dosłownie zainscenizowany. Odnoszę wrażenie, że w tym miłosnym duecie kochają się przede wszystkim słowa, transmitery i przedłużenia namiętności. Nie oznacza to jednak, że *Wolne ciała* pruderyjnie chowają się za maską dyskursu. Przeciwnie – z tych słowo-oddechów bucha żar, a dźwięki wydają się lepkie, gorące, unoszą się w dusznym powietrzu, intensyfikując zapach teatralnego dymu. Czuję je na policzku.

Głos jest zresztą w spektaklu Ziółek współkonstruktorem tymczasowej utopii wolnych ciał, materializującej się w formie haptycznej i immersyjnej. Dźwięki perkusji (Bruno Jasieński), transowe śpiewy, które oscylują między quasi-zwierzęcym skowytem i szamańsko-wiedźmowatym zaklinaniem realności, a także płacz i śmiech przez wibrację wdzierają się w podskórną tkankę odbioru. Już w pierwszej scenie Ziółek, ubrana we wspaniały biały płaszcz ballroomowej diwy (który później przejmie Kimaty), przedstawia się publiczności jako charyzmatyczna queerowa kapłanka. Mocny, hipnotyzująco-ekstatyczny głos choreografki zaczarowuje przestrzeń, jednocześnie odsłaniając swoją kruchość. Performerka z pozycji władzy płynnie przechodzi w somatyczną wokalizację rany, jakby od środka rozrywały ją siły Erosa i Tanatosa. Ciało przewodniczki w mgnieniu oka przeistacza się w ciało płaczące. Rozkosz zaczyna boleć, rytualne gesty przepoczwarzają się w małpie rozedrganie, a to, co wydawało się manifestacją triumfu, upodabnia się do choreografii nawiedzenia. Śpiew choreografki bywa tyleż lamentem, co wokalną eksplozją abiektu; uwodzi i mierzi. Ziółek poprzez ten dźwiękowy performans przenosi się w efemeryczną przestrzeń niezróżnicowania – jest ludzka i zwierzęca. Albo inaczej: przypomina, że człowiek jest śmiertelnym zwierzęciem, jak jeleń i kura.

A więc tak – Ziółek to Pulcinella! Agamben we freskach Giandomenica widzi serię przedśmiertnych reminiscencji starego malarza, uwięzionego w dialektyce pamiętania i zapominania. Zbliżając się do tego, co niewypowiedziane, a więc do końca, Tiepolo w towarzystwie Poliszynela naprzemiennie zaśmiewa się i płacze. Dociera do kresu języka – tam, gdzie załamuje się logos. Łapczywy śmiech i druzgoczący płacz to doświadczenia w pewnym sensie tożsame. Oba odbierają mowę, zamieniają słowa w bełkot, w szmery przyspieszonego oddechu i wstrząśniętego, dygocącego ciała, które podskakuje i telepie się, jakby było opętane. Scena, którą Ziółek otwiera *Wolne ciała*, jest właśnie taką śpiewną konwulsją, somatycznym grymasem rozpostartym między biegunami bólu i rozkoszy. Wibracją siły, która zamienia się w słabość. Ciała drgające w miłosnej ekstazie i wydające ostatnie tchnienie są do siebie podobne – oba otwierają się na to, co nadchodzi.

We właściwej części spektaklu wokalny performans realizuje Kimaty. Performerka w zwierzęcym porożu na głowie wędruje między przestrzeniami sceny i widowni, stając się niejako ucieleśnioną reprezentacją samej istoty głosu jako tego, co przekracza „ja” i umożliwia fuzję wielu różnych – jednostkowych i kolektywnych – doświadczeń, jednocześnie łącząc śpiewający podmiot z wibracjami oraz energiami świata wobec niego zewnętrznego.

Kim naprawdę jest Pulcinella?

Agamben powiada, że Poliszynel nie może zdjąć maski, ponieważ tylko ona istnieje w nim naprawdę – pod nią ma żadnej twarzy, za grą jest tylko inna gra, a poza nią – pustka. W Pulcinelli nie drzemie żadna podmiotowa esencja. To postać nie tyle bez właściwości, ile z ich nadmiarem. Jest hybrydą, której

unikatowość nosi znamiona uniwersalności. Jego ciało to strefa niezróżnicowania, w której horyzonty fikcji i realności, ułudy i doświadczenia scalają się w nierozerwalną masę nieodwracalnej liminalności. Pulcinella nie odgrywa konkretnej roli, tylko improwizuje. Filozof żywioł improwizacji łączy zaś z eksplozją czystej potencjalności – towarzysz Tiepola może być każdym, ale w istocie oraz z zasady pozostaje bezczynny. Jest też resztką, tym, co nieprzeżyte. Pulcinella to życie i niemożność życia. Pulcinella to wolne ciało.

Spektakl *Wolne ciała* przypomina somatopoetyczny kolaż sceniczny i afektywno-abiektalny pejzaż, w którym – jak w Lesie Ardeńskim – jawa i sen współtworzą przestrzeń niewyczerpywalnego doświadczenia. Śmierć jest partnerką tych scenicznych poruszeń. Osoby performujące noszą błazeńskie makijaże i cieliste kombinezony, które pokrywają schizoidalne rysunki – trochę jak z kart tarota, a trochę jak z plansz anatomicznych. Rzeczywistość, którą konstruuje Ziółek, jest parna, zagęszczona namiętnościami. Przypomina zaczarowaną polanę, ale też eklektyczny pokój wróżb. Postaci o niepewnym statusie ontologicznym, istniejące poza płcią i iluzją trwałej tożsamości, podążają za pragnieniami, fantasmagoriami, imaginacjami. To świat radykalnie umuzyczniony, wibrujący, daleki od tego, który znamy. Pośrednikiem między nim a realnością widzek jest Rob Wasiewicz – pierwszy Pulcinella, odmieńczy Puk z humorem squeerowanego Szekspirowskiego grabarza.

W tradycyjnym włoskim teatrze Pulcinella także pełni funkcję mediatora, rozmywa granice między sceną a widownią. Co jednak istotne, nie zawiesza akcji, ale trwa w alternatywnej czasoprzestrzeni – jako nieistotna perypetia i ucieleśniona parabaza. Skoro jego twarz to maska, a maska jest tym, co w nim najprawdziwsze, bezpośrednie zwroty do publiczności nie obnażają teatralnych chwytów ani nie powodują pęknięć w świecie iluzji. Wydarzają

się one niejako obok fikcji i pomimo realności, jednocześnie oba te porządki współkonstytuując. I taki właśnie jest Wasiewicz w *Wolnych ciałach* – meteatralny i teatralnie przegięty, swojski i obcy, ironiczny i transgresyjny.

Aktor bywa narratorem, a także queerowym mistrzem ceremonii, mówi do widzek, ale rozmawia też ze śmiercią – jak Hamlet z czaszką Yoricka. Giandomenico maluje pajaca, który w towarzystwie psa wpatruje się we własny grób – zupełnie jakby żył obok śmierci i jednocześnie poza jej prawem, jak Chrystus. Wasiewicz-Pulcinella też jest ponad to, ludzko-normatywny porządek go nie dotyczy. Co ciekawe, tylko jego twarz pozostaje naga, nieumalowana. Maską-prawdą Wasiewicza staje się poniekąd całe jego ciało – tyleż hauntologiczne, co jaskrawe; fluktuacyjne, chybotliwe i hipnotyzujące, przejmujące i uwodzące. Postać ta wydaje się Pulcinellą w stanie czystym, zarówno w sensie karnawałowym czy teatralnym, jak i filozoficznym. A co z pozostałymi pulcinellami na scenie Teatru im. Stefana Żeromskiego? Być może to potomkinie archetypu, wariacje na temat, naśladowczynie, a może powidoki – albo jeszcze inaczej: ciała z jego ciała?

W kolażowym, impresyjnym spektaklu Ziółek dramaturgia wiruje wokół tańczących ciał, niekiedy wypadając poza krąg i obijając się o kolejne pomysły, które rozrastają się jak monstrualny nos Poliszynela. Nie wykluczam zresztą, że to ruch celowy i sam spektakl jest Pulcinellą – nieokiełznanym, nawiedzonym, żarłocznym i folgującym niepohamowanej wyobraźni. Mamy tu więc quasi-akrobatyczne zabawy na trzepaku, praktyki *mindfulness*, rytualne pląsy w kręgu, szamańskie pieśni, tantryczne wizualizacje, ezoteryczny sztafaż, hip-hopowe celebracje anatomii w ruchu, stand-upy Wasiewicza i czaszki, dyskotekowe błazenady oraz liryczne litanie (a i tak nie wymieniłam wszystkiego). Czy w tym nadmiarze jest metoda? Moim zdaniem tak, ale niewykrywalna. „Kim jesteś?” – pyta Giandomenico.

„Jestem pewną ideą” – odpowiada Pulcinella. „Jesteś ideą, ale czego?” – dopytuje malarz. „W tym właśnie rzecz: jestem ideą, której brakuje owego czegoś” (Agamben, 2019, s. 83).

Inne tańce

Ziółek przywołuje ducha teatru rozumianego jako spotkanie i święto: mistyczne, rytualne i afirmatywne. Ceremonię odprawia w dragowych dekoracjach, ustanawiając tym samym alternatywną, transosobową, odmieńczą wspólnotę, w której ezoteryczne, wiedźmowate imaginarium płynnie przeistacza się w emanację kontrhegemonicznej wrażliwości. Ekscentrycznym ciałom w ruchu towarzyszy wir wyobraźni, który materializuje się w anarchistycznej formie spektaklu. Montażowa, wielopostaciowa struktura *Wolnych ciał* staje się narzędziem oporu – sprzeciwu wobec logocentrycznych reżimów, homologicznej ideologii i związanych z nią systemów kontroli. Cielesny dół okazuje się wehikułem projektowanej zmiany, która zakłada afirmację kreacyjnego potencjału tego, co materialne, seksualne, nieposłuszne.

Formalne rozwibrowanie spektaklu wydaje się więc konsekwencją radykalnego pragnienia zwielokrotnienia możliwych scenariuszy bycia w świecie. *Wolne ciała* to dryfująca projekcja innego porządku. Zamieszkujące mikrokosmos Ziółek – rytualną mandalę – pulcinelle pragną istnieć poza płciowymi dualizmami i indywidualistyczną ideologią neoliberalizmu. W ruchu zacierają też granicę między ludzkim a zwierzęcym, ucieleśniając demoniczno-subwersywną naturę trickstera: półboga, zmiennokształtnego żartownisia i mrocznego cienia, ślizgającego się na krawędzi pomiędzy porządkiem a chaosem. Ziółek nie konstruuje utopii wiecznego szczęścia, lecz przestrzeń targaną niespokojnymi deszczami burzliwych afektów, w

której nieprzerwanie tańczy możliwość śmierci. Uwolnione ciała przekraczają pojedynczość, są wielogłosowe, jednocześnie swojskie i obce. Istnieją, jak Poliszynel, między *bios* i *dzoē*.

W jednej ze scen to bycie pomiędzy, tańczenie w – niekiedy upiornych – duetach z własnymi Innymi, z cieniami, z Obcymi w nas, przeistacza się w parodię praktyk *mindfulness* i improwizacji czy medytacji w naturze. Na ekranie sentymentalny obraz gór w stylizacji à la jeleń na rykowisku, na scenie ludzkie ciała udające kamienie, drzewa czy oceany. Pomiędzy nimi przechadza się Wasiewicz, który komentuje owe choreografie z pozycji przerysowanego trenera dobrostanu. I mimo że jego monolog jest naprawdę śmieszny, to moim zdaniem w tym momencie spektakl potyka się o swój rizomatyczny ogon. To fikołek inny niż pozostałe wywrotki. Podważa on bowiem sens dokonywanych przekroczeń. Ziółek porzuca wizję niezróżnicowania i spekulację o innym niż androcentryczny porządku.

Być może choreografka jest w tej scenie autoironiczna i z dystansem przygląda się własnym praktykom ruchowym. A może ostrze satyry wymierza w tych, co ekowrażliwość wyobrażają sobie jako zajęcia z jogi w plenerze. Albo z błazeńskim rozmachem godzi się z niemożnością wyjścia poza antropocen i większościową perspektywę. W końcu w mandalach człowiek też wyznacza centrum świata. A może ten spektakl w ogóle nie jest o tym. Albo właśnie jest, i to o tym wszystkim naraz. A może chodzi o samą afirmację wolnego ciała, wyzwolonego także z konieczności produkowania sensu. Nie wiem, zastanawiam się. Przyznaję też, że uwiodła (zwiodła?) mnie ta fantazja o choreografii jednocześnie wielopostaciowej i niezróżnicowanej – pewnie dlatego tak niechętnie się z nią rozstawałam.

Przyciąganie, odpychanie

Rytualno-odświętna forma spektaklu-portalu to także pewna obietnica, którą twórczynie i twórcy *Wolnych ciał* składają publiczności: obietnica spotkania wykraczającego poza tradycyjne doświadczenia bycia razem w jednej przestrzeni. I chociaż Ziółek rzeczywiście intensyfikuje odbiór, to myślę, że *Wolne ciała* są przede wszystkim opowieścią o spotkaniu oraz jego politycznym i afirmatywnym potencjale.

Tańczące na scenie ciała nieustannie porzucają bezpieczną swojskość, otwierając się na szeroko rozumianych, ludzkich i nie ludzkich, Innych oraz zatracając się w ich kinesferach. Osoby performujące testują praktyki ruchowe, którymi dzieli się z nimi choreografka. Tworzą afektywny krąg karnawałowo-rytualnego zatracania. Błazeńskie maski na ich twarzach działają jak media, które przenoszą tańczące ciała w świat fantazji, zawieszając prawa realności. Sądzę jednak, że klaunowskie makijaże działają też wyobcowująco. Mam tutaj na myśli nie tylko proces zaklinania czy zawieszania tożsamości, ale też oddalania się od widzek i widzów. Rozbuchane energie wydają mi się poniekąd wsobne – ich cyrkulacja obejmuje wyłącznie sceniczny krąg i chociaż muzyczno-głosowe wibracje rzeczywiście anektują całą przestrzeń i nawiedzają wszystkie uczestniczące w zgromadzeniu ciała, to właściwa ceremonia pozostaje hermetyczna – możemy ją tylko podglądać. Myślę też, że przez to, że Wasiewicz jest blisko i opowiada o utopii *Wolnych ciał* jako przewodnik czy konferansjer, inne postaci pozostają dalekie – jak mieszkańcy egzotycznej wioski, których zwyczaje poznajemy przez okna turystycznego jeepa.

Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, że *Wolne ciała* to ostatecznie teatr, a nie mandala, spektakl, który czerpie ze strategii rytuału. Zresztą nie wiem

nawet, czy gdybym mogła, to odważyłabym się dołączyć do projektowanej na scenie ceremonii. Niemniej wydaje mi się, że choreografia Ziółek stawia opór cielesnemu zaangażowaniu widzki nie tyle przez teatralną ramę, ile przez swoją konceptualną hermetyczność, objawiającą się we wspominanym nadmiarze i myleniu tropów. Wybory dramaturgiczne można – rzecz jasna – uzasadnić dążeniem do stworzenia formy nieuchwytnej i niehomogenicznej, ale problem, moim zdaniem, pojawia się wtedy, gdy nie wiadomo, czy na poważnie odnawiamy energię mitu teatru przemiany, czy się z tych praktyk śmiejemy.

Moje ciało na „społeczne" tańce performerek i performerów było obojętne, reagowało zaś na muzykę i głos. Prężniej działał umysł, który chciał nadążyć za feerią powoływanych i unieważnianych znaczeń. W jednym z wywiadów Ziółek mówi: „Pewnie gdybym mogła inaczej operować przestrzenią teatralną, to bym zrobiła cały ten spektakl na kręgu, w takiej formie mandali. Niestety w takim czasie i z takimi środkami nie jest to możliwe" (2022). Kiedy oglądałam *Wolne ciała* w Teatrze Żeromskiego, myślałam właśnie o tym – że chciałabym zobaczyć tę choreografię w innym miejscu, doświadczyć jej z pozycji „pomiędzy". Sądzę jednak, że takie rozwiązanie prawdopodobnie dosadniej rozszczelniłoby teatralne podziały, ale niekoniecznie unieważniłoby wrażenie niekomunikatywności.

Innymi słowy – myślę, że nadmiarowość tej choreografii świetnie zadziałała jako strategia poszerzania pola widzialności i robienia w niej miejsca dla tego, co niehomogeniczne, ale zarazem zablokowała możliwość uwspólnienia doświadczenia pulsującej energii odmieńczości. Pewnie jest też tak, że *Wolne ciała* to jeden z tych spektakli, które „niesie" publiczność, i którego przebiegi radykalnie zależą od energii uczestniczek. Oglądałam go w grupie mocno zdystansowanej (jak wnioskuję po niemych reakcjach na dowcipy, raczej

nieśmiałych brawach i podejrzliwych komentarzach w szatni), co wzmacniało wrażenie podziału na patrzących „nas” i scenicznych innych. Niemniej *Wolne ciała* zadziałały na mnie jak abiekt – to, co jednocześnie odpychające i przyciągające, a na pewno fascynujące.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Karuzela z Pulcinellami*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/karuzela-z-pulcinellami.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Alicja Müller – absolwentka studiów doktoranckich w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ. Publikuje między innymi w „Teatrze”, „Didaskaliach”, „Akcencie”, „Blizie” i na portalu „taniecPOLSKA.pl”. W latach 2015-2018 była redaktorką naczelną magazynu „Teatralia”.

Przypisy

1. Pulcinella, który – jak Arlekin czy Kolombina – wywodzi się z komedii dell’arte, reprezentuje nie tyle konkretną postać, ile całą grupę nieoczywistych bohaterów o trickterskim rodowodzie. Jego protoplastą jest rzymski Maccus, prostacki żarłok i hedonista o posturze kury, później – patron włoskiej kuchni. Imię ubranego na białego błazna w półmasce z wielkim fallicznym nosem pochodzi od włoskiego słowa *pullecino* pisklę).

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Pulcinella, czyli Rozrywka dla dzieci*, przeł. J. Ugniewska, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2019.

O kolektywnym wydarzaniu się tańca nie tylko w „Wolnych ciałach”, z Martą Ziółek rozmawia Adela Prochyra, https://taniecpolska.pl/krytyka/o-kolektywnym-wydarzaniu-sie-tanca-nie-… [dostęp: 9 X 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/karuzela-z-pulcinellami*

didaskalia
gazeta teatralna

ZAGRANICA

Tu się siedzi niewygodnie

Urszula Pysyk

Ruhrtriennale Festival der Künste, 11-31 sierpnia 2022

Ich geh unter lauter Schatten (*I walk among many shadows*)

dyrygent: Peter Rundel, reżyseria: Elisabeth Stöppler, dramaturgia: Barbara Eckle

A Plot/A Scandal

koncept i choreografia: Ligia Lewis, dramaturgia: Sarah Lewis-Cappellari

Obraz pierwszy: Bochum, otwarcie festiwalu. Ogromna fabryczna hala zamieniona w przestrzeń widowiskową. Tłum elegancko ubranych ludzi w średnim wieku popija wino. Tu i tam niewielkie grupki młodych ludzi żywo o czymś rozmawiających. Obraz drugi: drugi dzień festiwalu. Niewielka sala tuż za głównym budynkiem z obrazu pierwszego. Nieopodal toi toi. Publiczność bardziej różnorodna, zdecydowanie mniej liczna, bo mniejsza przestrzeń, w której ma być pokazany spektakl. Nikt nie popija wina (przynajmniej tak się wydaje na pierwszy rzut oka).

Pierwszy obraz to publiczność spektaklu teatru muzycznego opartego na utworach Gérarda Griseya, Claude'a Viviera, Giacinta Scelsiego i Iannisa Xenakisa na orkiestrę, cztery soprany, mówcę i chór (*Ich geh unter lauter Schatten* w reżyserii Elisabeth Stöppler). Drugi obraz to widzowie solowego spektaklu tanecznego *A Plot/A Scandal* Ligii Lewis – czarnoskórej artystki pochodzenia dominikańskiego. Pokazane dzień po dniu w obrębie jednego postindustrialnego kompleksu na Ruhrtriennale, festiwalu o dwudziestoletniej tradycji. Zestawienie niezwykle wymowne, choć trudno powiedzieć, na ile celowe ze strony twórców programu. Jedno jest pewne: sytuacja z perspektywy kompozycji programu wydaje się dość niewygodna. Podobnie jak oba spektakle, choć każdy z innych powodów.

Pokaz *Ich geh unter lauter Schatten*. Głęboka, lekko oświetlona hala. Przy ścianach siedzą ubrane w szare kombinezony osoby, które trzeba minąć, by zająć miejsce na widowni. Centralną część scenografii tworzy pięć pochylonych ramp. Pomiędzy nimi, w niewielkich skupiskach wykorzystujących całą głębokość hali, za chwilę znajdą się muzycy wcześniej siedzący pod ścianą. Zaczynają grać. Scelsi wprowadza niepokojący nastrój, oczekiwanie wzrasta z każdą sekundą, kiedy przeszywająca muzyka odbija się od wysokich ścian. Przez oszklony sufit wpada jeszcze wieczorne światło, które w połączeniu z surową scenografią i muzyką każą wyczekiwać czegoś niesamowitego. Niestety na zapowiedziach się kończy, a oprócz scenografii i muzyki widownię nie czeka nic zajmującego.

Narrator zaczyna opowiadać w pierwszej osobie historię Claude’a Viviera i jego spotkania z jego późniejszym kochankiem (i zabójcą) w tramwaju. Na scenę wcześniej weszły cztery kobiety, które zajęły miejsca na rampach. I siedzą tak właściwie przez cały czas trwania spektaklu. Jedna po drugiej zaczynają śpiewać swoje solo z *Quatre chants pour franchir le seuil* Griseya,

po czym wracają, każda na swoją rampę. Tytuły kolejnych części utworu, które zwiastują zmianę solistki, wyświetlane są z boku na projektorze: *Śmierć anioła*, *Śmierć cywilizacji*, *Śmierć głosu* i *Śmierć rasy ludzkiej*. Scena właściwie cały czas jest statyczna, z nielicznymi wyjątkami, kiedy wypełnia ją chór wprowadzający wokalno-choreograficzne rozwiązania, które stanowią miłą odmianę od nieznośnego (choć malowniczego) bezruchu. Darcie papieru, tarzanie się po podłodze czy próba uniemożliwienia jednej z sopranistek wejścia na rampę to tylko niektóre z działań chóru. Wyjątkiem od statyczności jest również jedna z końcowych scen, w której ostatnia z solistek, z części *Śmierć rasy ludzkiej*, zaczyna jeździć dookoła sceny na wrotkach. Spektakl kończy fragment zatytułowany *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* (Czy wierzysz w nieśmiertelność duszy), gdzie uwaga znów skupia się na narratorze-Vivierze, jednak sam finał inscenizacji nie jest szczególnie interesujący. Muzyka przestaje grać i wszystko zamiera. Światła. Oklaski. Koniec.

Ich geh unter lauter Schatten to spektakl o śmierci, który dla widzów okazał się przede wszystkim czyśćcem, gdzie półtorej godziny było wiecznością. Pytania dotyczące ludzkiej kondycji, momentu między życiem a śmiercią czy upadku ludzkości zostały postawione przede wszystkim przez muzykę Viviera, Scelsiego i Xenakisa. Jednak mimo wszystko w założeniu nie był to koncert, a inscenizacja, której świetne wykonanie muzyczne nie zdołało uratować. Bezruch i próba utrzymania widowni za jego pomocą w napięciu była raczej nieudana, bo wyczerpująco nudna.

Z kolei *A Plot/A Scandal* Ligii Lewis wzbudzał dyskomfort zupełnie innego rodzaju. Neonowy napis „Revolution”, parawan z tyłu sceny, umieszczona na głowie manekina obok sceny biała peruka w XVIII-wiecznym stylu, stosik sztucznych czaszek, postawiona pod ścianą mikrofalówka – oto obraz każdej

rewolucji. Gdzieś pomiędzy romantycznymi fantazjami a niezbyt piękną rzeczywistością, gdzie peruka się zsuwa, a podgrzany w mikrofalówce kotlet jest tak smaczny, że jedzony z głową w talerzu trzymanym przez nieruchomego służącego. Relacje władzy, wiedzy i deklaratywnej pseudorówności poddane zostają prostej i tym boleśniejszej rekonstrukcji. Odebrana zostaje im cała powaga, a na scenę wkracza humor i lekkość. Śmiech publiczności wymierzony zostaje przeciwko niej, choć audytorium nie zostają postawione bezpośrednie oskarżenia. Śmieją się wszyscy, włącznie z artystką. Lewis na scenie śpiewa, tańczy i podskakuje. Wiruje, walczy, przebiera się, je (i próbuje poczęstować publiczność wspomnianym już kotletem z mikrofali). Wyraźna ekscytacja i odrobina chaosu wypełniają scenę właściwie cały czas. Co za chwilę się wydarzy?

Wszystko zaczyna się od frazy: „This is a story…" nuconej przez artystkę kokieteryjnie wprost do publiczności. Kwestie białej, europocentrycznej normy skonstruowanej wokół zachodniego rozumienia uniwersalizmu i humanizmu zostają kontrastowane przez obecność i działanie czarnoskórej artystki, która wciela się m.in. w Johna Locke'a, twórcy tzw. praw naturalnych, który na handlu niewolnikami dorobił się fortuny. Narracja zmienia się, nad sceną wyświetla się data 1791 – rewolucja na Haiti skierowana przeciwko kolonialnym rządom Francuzów, która miała być wzniecona dzięki obrzędom voodoo. Po chwili projektor wyświetla coraz szybciej daty innych rewolucji niewolników, światło zmienia się co chwilę, podobnie jak miejsca, w których tańczy artystka, za którą trudno nadążyć.

A Plot/A Scandal prześmiewczo ujawnia zinternalizowane pojmowanie obcości i odmienności. To kobieta gra karykaturalnie rolę Locke'a, to ona siedzi na stosie czaszek, oprawia rytuały voodoo, oczarowuje publiczność. Skandalicznie lekko opowiada historie o zniewoleniu i relacjach władzy, w

której historyczne (i nie tylko historyczne) narracje prowadzone są przez wybranych. Ona przez swoje ciało jest obca: przez bycie kobietą, osobą czarnoskórą, imigrantką, przez komediowość spektaklu, kiczowatą perukę… Ligia Lewis przedstawia publiczności skandaliczne i niejednoznaczne w szerszej perspektywie momenty historii, jednocześnie sama będąc skandalem i sprawiając, że publiczność też jest skandaliczna. W końcu mówi o kwestiach nierówności i niewolnictwa. A widownia śmieje się razem z nią. Budzący się już na początku spektaklu dyskomfort narasta z każdą minutą. Rodzi się pytanie, czyim kosztem budowana jest przyjemność oglądania i śmiania się. Czy tego chcemy, czy nie, w tym wypadku koszt ten ponoszą osoby dotknięte nierównością, którą w *A Plot/A Scandal* przedstawia Lewis.

Jednak na tym się nie kończy. Jest coś perwersyjnego w samym fakcie zestawienia *A Plot/A Scandal* z *Ich geh unter lauter Schatten* i wystawienia ich jeden po drugim. Relacje władzy ujawniane przez Ligię Lewis rezonują z takim programem. Co ciekawe, kwestia ta nie została w żaden sposób poruszona w materiałach dotyczących festiwalu, którego dyrektorka artystyczna Barbara Frey na pytanie o powody wyboru spektaklu na inaugurację oraz wystawieniu kolejnego dnia spektaklu Lewis odpowiedziała, że ustawienie programu było motywowane przede wszystkim względami pragmatycznymi.

Wzór cytowania:

Pysyk, Urszula, *Tu się siedzi niewygodnie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/tu-sie-siedzi-niewygodnie.

Z numeru: **Didaskalia 172**

Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Urszula Pysyk – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/tu-sie-siedzi-niewygodnie*

didaskalia
gazeta teatralna

ZAGRANICA

Śmierć mistrza?

Katarzyna Niedurny

Reactor de creaţie şi experiment

Dă-te din soare

scenariusz: Alexa Băcanu z zespołem, reżyseria: Leta Popescu, scenografia: Mihai Păcurar, kostiumy: Teodora Frîncu; muzyka: Radu Dogar i Adonis Tanța

premiera: 6 września 2021

Wyjście poza system teatralnych mistrzów to jedno z zadań, które przyświeca młodemu zespołowi Reactor de creaţie şi experiment, gwieździe rumuńskiej sceny niezależnej. Kiedy jednak artyści rozpisują projekt na międzypokoleniową współpracę, w ramach której mają skonfrontować się z jedną z teatralnych gwiazd tamtejszej sceny, sprawa się komplikuje. Spektakl jest analizą nieprostej relacji dwóch generacji twórców. Zaskakujące dla widza z Polski jest to, jak bliski jest on debacie prowadzonej na naszym podwórku.

Na scenie ustawiony jest ekran, na którym rozświetlają się kolejne zoomowe okienka. Słyszymy tak dobrze znane z początków pracy zdalnej dialogi i nawoływania: „jesteś tu?”, „nie widać cię, ale słychać”, „wyciszyłeś się!”.

Tym razem nie mamy jednak do czynienia z zwykłym spotkaniem online, tylko z pogrzebem Nicolae – brata i wujka zgromadzonych. Jesteśmy w środku pandemii. Scena rozgrywana jest w komediowym tonie; śmiech zbudowany został na dystansie między konwencją pogrzebu, rodzinnego spotkania po latach, w czasie którego narastają od dawna wyciszane konflikty, a zoomową formą, skutkującą przerywanym nagle połączeniem. Bohaterzy istnieją jednocześnie w dwóch planach – jednym znanym i domowym, drugim poważnym, o którego istnieniu przypomina zniecierpliwiony pop, chcący sprawnie zakończyć ceremonię. Za chwilę musi połączyć się z kolejnymi żałobnikami.

Niesforną rodzinę ucisza dopiero nagranie. Denat przed śmiercią przygotował dla nich wiadomość. Mówi: „Cokolwiek robisz, wynik końcowy jest taki sam. Pytanie brzmi: wiedząc o tym, że wynik będzie ten sam, czy warto robić cokolwiek? Moja odpowiedź brzmi – warto…”[1]. A w ostatnim zdaniu przestrzega: „Nie zniszczcie wszystkiego”. Po jego wypowiedzi ekran znika, na środku sceny widzimy zasłoniętą dotąd trumnę z kartonu. Aktorzy, których poznaliśmy na ekranie, pojawiają się na żywo w strojach ludowych, rozpoczynając żywiołową scenę żałobną, złożoną z ludowych piosenek i teatralnej rozpaczy przerywanej szeregiem gagów w stylu: chłop przebrany za babę. Widzimy wszystkich poza mężczyzną z nagrania, czyli Alexandru Dabiją – aktorem, reżyserem, gwiazdą rumuńskiego kina i teatru, o statusie podobnym do Jana Englerta. To on okaże się kluczową postacią w tym spektaklu.

Teatralna żałoba, odgrywana głośno i na najwyższych emocjach, zostaje nagle przerwana. Aktorzy zdejmują kostiumy, zostają w codziennych ubraniach i rozpoczynają właściwy spektakl, złożony głównie z podawanej w naturalny sposób opowieści, przerywanej scenkami. Opowiadają prawdziwą

historię własnego zespołu Reactor de creaţie şi experiment, który powstał kilka lat wcześniej jako niezależna grupa w Klużu, mieście akademickim, stolicy Transylwanii. Jak sami mówią, powodem powstania ich grupy była niezgoda na istniejący w Rumunii system teatralny, zarówno jeśli chodzi o dominującą estetykę, jak i nabożne podejście do mistrzów. Analizowanie własnych założeń sprawiło, że Reactor chciał jako grupa skonfrontować się ze swoją niezgodą i sposobem tworzenia teatru klasycznego, opartego na systemie mistrzowskim. Wymyślili więc projekt polegający na współpracy artystów różnych generacji, zapraszając do współpracy właśnie Dabiję. Założenia projektu wybrzmiewają w słyszanym z offu głosie sławnego aktora: „Kreuję teatr oparty na emocjach, w przeciwieństwie do was, którzy robicie racjonalny teatr oparty na wiedzy, informacjach. To jakby spotkanie dwóch krajów. Byłoby dobrze, gdybyśmy mogli przekazać te znaczenia do publiczności. Zrobić dramatyczną scenę i włożyć ją w racjonalny kontekst. To nasz eksperyment teatralny”. Ich wspólną pracę przerywa jednak pandemia. Jedynym efektem eksperymentu są oglądane przez nas pierwsze sceny spektaklu, zrobione na podstawie paru spotkań online. Zamiast tego zespół zdecydował się na zrealizowanie przedstawienia opowiadającego o samej współpracy, a także o spotkaniu generacji, analizując swój skomplikowany stosunek do teatralnego mistrza.

Spektakl oglądam na Festivalul de Teatru Piatra Neamț. Sposób umieszczenia go w programie rozszerza konteksty przedstawienie. Piatra Neamț to prowincjonalne miasteczko składające się z otoczonych pięknymi górami blokowisk, wybudowanych według koncepcji architektonicznych Nicolae Ceausescu. Bliżej stąd do Kiszyniowa niż do Bukaresztu. To tu urodziła się Gianina Cărbunariu – najbardziej znana w Polsce przedstawicielka rumuńskiego teatru, dyrektorka miejscowego teatru i kuratorka festiwalu. Stąd pochodzi również Alexandru Dabija. To postacie, z

których miasto jest niewątpliwie dumne. Dzień wcześniej mieliśmy zresztą okazję oglądać tu spektakl Dabii oraz inne przedstawienie grupy z Klużu. Kuratorka pokazała nam, między jakimi typami teatru toczy się tu konflikt. Położony w centrum Bukaresztu Odeon, nieprzerwanie od 1991 roku kierowany przez Dabiję, wygląda jak mała bombonierka. Na otaczających go afiszach można zobaczyć dość tradycyjny repertuar: komedie z zacięciem intelektualnym. W Piatra Neamt oglądamy spektakl *Rebarbor* w reżyserii dyrektora – opowieść na podstawie opowiadań rumuńskiego dysydenta, oparta na abstrakcyjnym humorze, przypominający nieco filmy Barei. Dużo w nim skeczy, piosenek i sentymentu, wyrażanego m.in. w odzwierciedlającym epokę kostiumie i scenach niczym z robotniczej rewii. Poprzedzający go w repertuarze festiwalu spektakl *Love. Part 1* grupy z Klużu grany jest na scenie eksperymentalnej. To postdramatyczna opowieść o różnych rodzajach miłości, oparta na rozbudowanych monologach, ukazujących kolejne aspekty sygnalizowanego w tytule tematu. W spektaklu *Dă-te din soare* oglądamy zderzenie obu typów teatru. Dabija od początku grany jest jako postać komediowa. Wcielający się w niego aktor wejście w rolę sygnalizuje założeniem na głowę kapelusika. Pewnym siebie głosem wygłasza bon moty, nie przejmując się zbytnio resztą. Wypowiedzi artysty słyszymy również z offu – to zazwyczaj wielkie pytania i dylematy – jak komentuje reszta zespołu, przypominają one kwestie zapisane w mądrych, filozoficznych książkach. Dalekie są jednak od życia. Kontrastuje to z postacią elegancika z cygarem, chodzącego po scenie z podniesioną głową.

Równie komediowo gra jednak reszta zespołu, odgrywająca przecież samych siebie – młodych ludzi w projekcie. Żarty dotyczą stosowanej przez zespół konwencji. Własny teatr również pokazują w ironicznym świetle. Kolejne gagi oparte są na tym, jak szybko wchodzą w narzuconą przez Dabiję konwencję. Od razu i bynajmniej nie ironicznie zaczynają nazywać go mistrzem. Stresuje

ich każda konfrontacja i rozmowa telefoniczna, bo chcą wypaść jak najlepiej, będąc najwyraźniej pod jego urokiem. W końcu to Dabija, jak sami przyznają, był dla nich kiedyś wzorem, z jego powodu zaczęli uprawiać zawód, podziwiają jego dawne prace. Postulat zapomnienia o mistrzach nie tylko odnosi się do obiektywnie istniejącej teatralnej hierarchii, staje się również pracą, którą trzeba wykonać na samym sobie.

Przełomowym momentem w tej opowieści jest początek pandemii, która, po kilku spotkaniach online, zawiesza pracę nad projektem. To ona pozwala młodym aktorom nazwać swój stosunek do mistrza, dostrzec swoje zagmatwanie, nazwać zachwyt i wyrazić smutek straconej szansy. Pozer nie pozer, być może nawet egoista. Co z tego, skoro praca z Alexandru mogła wydawać się wcześniej tylko nieosiągalnym marzeniem. W tym momencie zespół nabiera również dystansu. Skoro wiadomo, że projekt się nie odbędzie, a każdy ma dużo pandemicznego czasu na rozmyślania, postanawiają zrobić projekt o swoim stosunku do mistrza, który właśnie oglądamy. Do współpracy zapraszają związaną z nimi od dawna reżyserkę Lete Popescu. Zbierają o Dabii historie, oddające ambiwalencje tej postaci, którą czasem się rozumie i podziwia, a czasem nie chce się mieć z nią nic wspólnego, zastanawiając się, czy to, co robi, mieści się już definicji mobbingu.

Cały spektakl bazuje na takich dwuznacznościach. Początek dość szybko pozwala wybrać stronę. Nasze emocje komplikują się jednak z każdą sceną. Równie mocne są momenty, kiedy zespół z Klużu wylicza rzeczy, o które im chodzi i na które zwraca uwagę w swojej pracy, jako grupa lewicowych artystów (m.in. ekologia czy wrażliwość społeczna), i tak samo mocny jest Dabija dopytujący ich, co właściwie mają do starych ludzi i dlaczego ich tak nienawidzą. Grupa Reactor również nie jest jednoznacznie pozytywną

zbiorową postacią. Spektakl to zrobiona na poważnie analiza prawdziwych postaci i relacji między nimi, w której trudno podzielić świat i argumenty na dobre i złe. Pomaga w tym osadzenie problemu w rzeczywistości, wyjście poza model oparty na typach. Ta szczerość wiąże się z dużą odwagą zespołu, polegającą zarówno na podjęciu na serio dyskusji z jedną z najważniejszych osób w rumuńskim teatrze, jak i szczerości w pokazaniu własnej pracy.

Ambiwalentne jest również zakończenie spektaklu. Jeden z aktorów przypomina sobie lekturę książki o Dabii, który jako młody człowiek przejmował dyrekcję Odeonu, snując rewolucyjną wizję teatru. W tej opowieści jest jakoś podobny do twórców Reactora. Pojawia się trudne do zadania pytanie, czy to nieunikniony schemat, czy młodzi artyści wylądują kiedyś na miejscu Dabii? Przypomina się to, co Alexandru mówił z swojego pogrzebowego wideo, oglądanego na początku spektaklu: „Pytanie brzmi: wiedząc o tym, że wynik jest ten sam, czy warto robić cokolwiek? Moja odpowiedź brzmi: warto…”.

Słyszanej w tym fragmencie niepewności brakuje w obrazie. W czasie spektaklu aktorzy od niechcenia układają pogrzebowe kwiaty, pamiątkę po pierwszych funeralnych scenach przedstawienia. Kiedy stawiają tę kompozycję w pionie, widzimy ułożonego z kwiatów wielkiego fucka.

Każdy z tego spektaklu wychodzi, z czym chce, decydując na swój użytek, czy bardziej słuchał, czy bardziej oglądał…

Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *Śmierć mistrza?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/smierc-mistrza.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Katarzyna Niedurny – teatrolożka, dziennikarka, recenzentka. Publikuje m.in. w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, „Dialogu”, Tygodniku „Przegląd”. Stale współpracuje z „Dwutygodnikiem”. Współprowadzi „Podcast o teatrze”.

Przypisy

1. Cytat z tekstu udostępnionego przez Reactor de creaţie şi Experiment. Tłumaczenie z angielskiego własne.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/smierc-mistrza*

didaskalia
gazeta teatralna

OPERA

Triumf Tristana i trauma Nibelunga

Jolanta Łada-Zielke

Bayreuther Festspiele 2022

Richard Wagner

Tristan i Izolda

kierownictwo muzyczne: Markus Poschner, reżyseria: Roland Schwab, scenografia: Piero Vinciquerra

premiera: 25 lipca 2022

Richard Wagner

Pierścień Nibelunga

kierownictwo muzyczne: Cornelius Meister, reżyseria: Valentin Schwab, scenografia: Andrea Cozzi

premiera: 26 lipca 2022

Na tegorocznym festiwalu w Bayreuth pokazano dwie nowe inscenizacje. Na otwarcie *Tristana i Izoldę* w reżyserii Rolanda Schwaba i pod batutą Markusa Poschnera, którą publiczność i krytycy przyjęli bardzo przychylnie. Drugi spektakl, *Pierścień Nibelunga,* wzbudził kontrowersje, zarówno pod

względem muzycznym, jak i scenicznym. Trzydziestotrzyletni austriacki reżyser Valentin Schwarz odmitologizował największe dzieło Wagnera, przerabiając je na czteroodcinkową sagę rodzinną, na wzór seriali z Netflixa. Zastąpił zwykłymi ludźmi bogów, karłów, olbrzymów i smoki, wprowadził też własne rekwizyty. Najbardziej konserwatywni wagnerianie uważają, że reżyser spłycił ten dramat muzyczny, odzierając go z tradycyjnej symboliki.

Pojawia się pytanie, dlaczego aż dwie premiery, w tym czteroczęściowego *Pierścienia Nibelunga*? O przygotowaniu *Tristana i Izoldy* zadecydował niewielki udział chóru. Koronawirus rozprzestrzenia się w powietrzu wydychanym podczas śpiewania, a chórzyści, występując zbiorowo, są bardziej podatni na infekcję niż soliści. *Tristan* miał zastąpić którąś z „chóralnych" oper – *Holendra tułacza*, *Tannhäusera* albo *Lohengrina* – jeśli zostałaby usunięta z programu z powodu masowych zarażeń. Ale wszystkie spektakle odbyły się w ustalonych terminach. *Pierścień Nibelunga* planowano na rok 2020, w którym festiwal został odwołany. W zeszłym sezonie wystawiono tylko drugą część cyklu, *Walkirię*, w formie koncertowej. W maju tego roku wypadła sto pięćdziesiąta rocznica położenia kamienia węgielnego pod Festspielhaus, który – przypomnijmy – został wybudowany specjalnie dla wystawienia tetralogii. Jej nowa inscenizacja nadawała się doskonale na ten jubileusz, ale nie wszyscy uważają, że uczczono go należycie.

Rejs po morzu namiętności

Roland Schwab powiedział w wywiadzie udzielonym lokalnej gazecie, że przygotowanie inscenizacji *Tristana i Izoldy* zajęło mu cztery tygodnie. Reżyser inspirował się mitem o Filemonie i Baucis, którzy po śmierci zamienili się w drzewa splecione ze sobą korzeniami. Motyw ten wykorzystał

Piero Vinciguerra w oszczędnej, ale wymownej scenografii, przedstawiającej wnętrze okrętu z otwartym dachem. W drugim akcie młode drzewka oplatają brzeg burty statku, w trzecim są już wyrośnięte i jakby zmęczone życiem, bo ich długie gałęzie smętnie zwisają w dół. W każdym akcie pojawia się para statystów w różnym wieku, która symbolizuje jeden z trzech etapów miłości: „szczenięcą", młodzieńczą i dojrzałą. Tristan i Izolda przechodzą wszystkie te fazy w krótkim czasie.

Spotkanie pary kochanków, ich początkowa nieufność, a nawet wrogość, wypicie napoju miłosnego zamiast trucizny – wszystko to pokazane jest nie tylko za pomocą śpiewu i gestów, ale i poprzez grę świateł, która odzwierciedla emocje bohaterów. Z początku jest to spokojna woda, na której ukazują się krwawe plamy (aluzja do zabicia Morolda, narzeczonego Izoldy, przez Tristana), a następnie wir, który wciąga kochanków. W drugim akcie świadkiem ich miłosnego spotkania jest rozgwieżdżone niebo. Kiedy kochankowie zostają odkryci przez Melota i króla Marka, światła na scenie gwałtownie gasną, ukazując gołą podłogę i ściany.

Drugi akt wydał mi się nieco monotonny. Prawie w całości wypełnia go duet miłosny tytułowych bohaterów, którego zagospodarowanie jest wyzwaniem dla reżyserów. Tutaj Tristan i Izolda zataczają się od ściany do ściany lub kładą na podłodze. Bardziej interesująco zachowują się w pierwszym akcie, po zażyciu eliksiru miłości, kiedy zdezorientowani okrążają jedno drugie, nie wiedząc, co właściwie się z nimi stało.

Partię Tristana śpiewał po raz kolejny Stephen Gould, który przekroczył sześćdziesiątkę, ale jest jeszcze w świetnej formie wokalnej i aktorskiej. Z nie mniejszą wprawą kreuje Zygfryda w *Zmierzchu bogów*. Izolda w wykonaniu Catherine Fosters była bardzo wyrazista. Największe uznanie należy się rekordziście tegorocznego festiwalu, jeśli chodzi o liczbę ról,

Georgowi Zeppenfeldowi, wykonującemu tu partię króla Marka. Śpiewak dysponuje lirycznym basem o pięknej, ciemnej barwie i nienaganną dykcją. Jego pozostałe role to Daland w *Holendrze tułaczu*, Hundig w *Walkirii*, Król Henryk Ptasznik w *Lohengrinie* i Landgraf Hermann w *Tannhäuserze*. Udany był także debiut islandzkiego basa-barytona Olafura Sigurdarsona, który śpiewał Melota, ale w całej pełni zabłysnął jako Alberyk w *Pierścieniu Nibelungów*. Dyrygent Markus Poschner poprowadził *Tristana i Izoldę* z taką brawurą, że orkiestra w dwóch miejscach zagłuszyła śpiewaków. Mimo tych drobiazgów produkcję można uznać za udaną i spełniającą oczekiwania wielbicieli twórczości Wagnera.

Traumatyczny pierścień

Valentin Schwarz opowiedział własną historię na motywach *Pierścienia Nibelunga* i z wykorzystaniem muzyki Ryszarda Wagnera. Jako twórca miał do tego prawo. Ale najstarsi wagnerianie, którzy pielgrzymują do Bayreuth jak do Mekki, nie mogą mu tego wybaczyć. Według nich ojciec bogów, Wotan, powinien dumnie dzierżyć włócznię, podczas gdy tutaj wymachuje pistoletem, ma dwie żony (Frickę i Erdę) i romansuje nawet z własną córką Zyglindą. Pistolet zastępuje tu właściwie każdy rodzaj broni, nawet miecz Nothung w *Walkirii*. W *Zygfrydzie* pojawia się zamiast miecza ostry szpikulec, ukryty przemyślnie w inwalidzkiej kuli karła Mimego, który tytułowy bohater znajduje zupełnie przypadkowo.

Pierwszą część cyklu, *Złoto Renu*, rozpoczyna projekcja przedstawiająca dwa rozwijające się płody, które wymierzają sobie ciosy. To ojciec bogów Wotan i karzeł Alberyk. Ten pierwszy zostaje bogatym przedsiębiorcą, mającym osiem córek (walkirie), ale marzy o męskim potomku, któremu przekaże fortunę. Dlatego zamienia się z Alberykiem, oddając mu na wychowanie małe

walkirie, a sam bierze pod opiekę jego syna Hagena. Postać ta jako rola śpiewana pojawia się dopiero w ostatniej części tetralogii, *Zmierzchu bogów*, ale reżyser niejako dopisuje jej wcześniejszą historię i wprowadza na scenę, początkowo jako statystę. W pierwszej scenie Alberyk zaleca się do Cór Renu, występujących tutaj jako opiekunki do dzieci, które spędzają z nimi czas przy domowym basenie. Rolę złota Renu reżyser powierzył dzieciom, które są skarbem i przyszłością każdej cywilizacji. Córy Renu naśmiewają się z Alberyka razem z podopiecznymi i okładają go mokrymi ręcznikami. Zgodnie z librettem odrzucony karzeł przeklina miłość i przywłaszcza sobie złoto strzeżone przez rzeczne boginki. Tutaj Alberyk uprowadza chłopca w żółtym podkoszulku, który siedzi sam z boku, bawiąc się pistoletem na wodę. Widzowie orientują się później, że, zgodnie z intencją reżysera, karzeł porwał własnego syna, po czym „wykuł pierścień", czyli ukształtował po swojemu charakter chłopca. Kiedy w *Zmierzchu bogów* występuje już dorosły Hagen (w tej roli rewelacyjny Albert Dohmen), rolę „złotego chłopca" przejmuje syn Brunhildy i Zygfryda, też grany przez statystę.

W *Złocie Renu* mały Hagen to łobuz, do tego straumatyzowany przez ciągłe zmiany opiekunów. Wotan odzyskuje chłopca, ale na krótko, bo musi oddać go Fanferowi i Fasoltowi jako zapłatę za wybudowanie Walhalli. Fafner i Fasolt to dwaj mafiozi, a Walhalla to przebudowana luksusowa willa Wotana, której makietę, w postaci świecącego stożka, rodzina traktuje jak fetysz. Podczas kłótni o skarb, czyli dziecko Nibelunga, Fafner zabija Fasolta i zabiera chłopca ze sobą.

Hagena spotykamy po raz drugi w trzeciej części cyklu – *Zygfrydzie*. To już młodzieniec, nadal w żółtym podkoszulku, czuwający przy łożu umierającego Fafnera, ojca chrzestnego mafii. Pozostali członkowie rodziny, Wotan i Mime, spisali go już na straty. Popijają whisky siedząc przy kominku i obojętnie

przyglądają się, jak Fafner spada z łóżka, a młody Zygfryd nie pomaga mu wstać. Po śmierci Fafnera Zygfryd zaprzyjaźnia się z Hagenem i zabiera ze sobą go do miejsca, gdzie przebywa uśpiona Brunhilda. Tragedia Hagena polega na tym, że coraz to inny bohater bierze go w posiadanie, jak ów pierścień Nibelunga, ale nikogo tak naprawdę on nie obchodzi. Wotan, Alberyk i Fafner wychowują go po swojemu, wykorzystując do swoich celów, ale nie przekazują mu żadnych pozytywnych wartości. Nawet Zygfryd po obudzeniu Brunhildy przestaje się nim interesować. Hagen obserwuje ich oboje, zaciskając pięści w bezsilnej złości. W *Zmierzchu bogów* jawi się jako pozbawiony skrupułów zbrodniarz, ukształtowany przez negatywne doświadczenia. Reżyser wysuwa tu tezę, że niewłaściwie wychowywane dzieci stają się przekleństwem dla rodziców i samych siebie. Klątwa pierścienia jako trauma zyskuje tu ludzki wymiar.

Zemsta natury

Równolegle do życiorysu Hagena Valentin Schwarz opowiada historię jego przeciwnika, Zygfryda. W drugiej części tetralogii, *Walkirii*, występują jego rodzice, Zygmunt i Zyglinda. Według libretta są bratem i siostrą, które Wotan spłodził ze śmiertelną kobietą i rozdzielono ich zaraz po urodzeniu. Spotykają się jako dorośli i zakochują w sobie, choć Zyglinda jest żoną okrutnego Hundiga. I tu reżyser trochę namieszał. Kiedy Zygmunt przybywa do chaty Hundiga, Zyglinda jest już w zaawansowanej ciąży. Czy to znaczy, że Hundig jest ojcem dziecka? Zachodzi przypuszczenie, że mógłby być też nim Wotan, który w drugim akcie zachowuje się poufale wobec Zyglindy, wkładając jej ręce pod sukienkę. Schwarz nie doprecyzował, czy Zygfryd jest wnukiem, czy synem Wotana, czy może jednym i drugim.

Pierwszy akt *Walkirii* jest perfekcyjny pod względem muzycznym. Ciepła i

dramatyczna zarazem Lise Davidsen jako Zyglinda, mocny i klarowny tenor Klaus Florian Vogt w roli Zygmunta i kreujący Hundiga Georg Zeppenfeld dostarczają publiczności niezapomnianych wrażeń. Wagner podnosi w *Pierścieniu* problem niszczenia przyrody przez cywilizację, a Schwarz też podejmuje ten wątek. Scenografia Cozziego jest prawie pozbawiona zieleni. W willi Wotana stoi tylko kilka kwiatów w doniczkach. W mieszkaniu karła Mimego, u którego wychowuje się Zygfryd, znajduje się małe akwarium zawierające drobne roślinki. Pokolenie Wotana, zajęte pomnażaniem dóbr, nie uczy potomków szacunku dla przyrody, widząc w nich tylko dziedziców fortuny. W ten sposób wychowuje pokolenie nastawione na konsumpcję. Dorosłe walkirie, z wyjątkiem Brunhildy, spędzają czas na kupowaniu luksusowych ubrań i pielęgnowaniu urody. Młody Zygfryd zajada się fast-foodami, popija wódkę, a w atakach szału niszczy wszystko dookoła. Mime daje mu do zabawy kolaż z pornosów. Erda, Matka Ziemia, która w *Złocie Renu* ostrzega Wotana przed klątwą pierścienia, powraca do niego w *Zygfrydzie*, bezdomna i wynędzniała. Podjąwszy niewłaściwą decyzję i przywłaszczywszy sobie cudzą własność, Wotan ściąga nieszczęście na siebie i innych.

W *Zmierzchu bogów* dochodzi do ekologicznej katastrofy. W trzecim akcie widzimy wnętrze wyschłego basenu z kałużą wody pośrodku, w której Zygfryd usiłuje łowić ryby. Odwiedzają go Córy Renu, ucharakteryzowane na podstarzałe prostytutki w kolorowych, ale tu i ówdzie dziurawych płaszczach. Hagen i Gunther urządzają imprezę z Gibiszungami, którzy, pijani, pokładają się wokół basenu. Pożar Walhalli, czyli ostateczną klęskę bogów, Schwarz zamienia na powolniejszego, ale nie mniej okrutnego niszczyciela – suszę. W ten sposób ostrzega „bogów”, czyli wielkich tego świata, przed bezmyślną eksploatacją dóbr naturalnych.

Ciekawie wyreżyserowana została Brunhilda. Na początku drugiego aktu występuje jako hipiska, broniąca „wolnej miłości” Zyglindy i Zygmunta. Przeszkadza jej w tym Fricka (Christa Mayer), w oryginale bogini stojąca na straży nierozerwalności małżeństwa, a tutaj zazdrosna manipulatorka. Wotan ulega namowom małżonki i rozkazuje Brunhildzie wesprzeć Hundiga w pojedynku z Zygmuntem. Brunhilda akcentuje swoje posłuszeństwo przez zmianę awangardowego kostiumu na skromną, biurową garsonkę. Kiedy ostatecznie sprzeciwia się woli ojca, ten skazuje ją za karę na czasową mumifikację. Reżyser uczłowieczył nawet ukochanego rumaka Brunhildy – Granego, który jest tu jej zaufanym ochroniarzem. W *Zmierzchu bogów* Hagen morduje go ze szczególnym okrucieństwem, a Brunhilda znajduje w ostatniej scenie jego odciętą głowę. Córka Wotana jest jedyną osobą ocalałą z kataklizmu, choć też wiele przeżyła, bo została zdradzona przez ukochanego Zygfryda i zgwałcona przez Gunthera, brata Hagena. Valentin Schwarz pozostawia widzów z pytaniem, czy można przerwać błędne koło przemocy, czy trauma przejdzie na następne pokolenie. Reżyser jest umiarkowanym optymistą, bo „ratuje” pozytywną bohaterkę Brunhildę, a ponadto czyni ją ciężarną. Obraz spinający klamrą wszystkie cztery części *Pierścienia Nibelunga* to znów dwa płody, tym razem złączone w czułym uścisku.

Tomasz Konieczny Wotanem wszech czasów

Odmitologizowany Wotan jest człowiekiem zagubionym, targanym przez żądze, a jednocześnie słabym i uległym wobec Fricki. Jako ojciec stara się być surowy, ale pod autorytarną maską kryją się miłość i czułość. W takie niejednoznaczne, wielowymiarowe postaci potrafi wspaniale wcielać się, wokalnie i aktorsko, polski bas-baryton Tomasz Konieczny. Obsadzony jako Wotan w *Walkirii* i w *Zygfrydzie*, jest o wiele bardziej wyrazisty niż

występujący w tej roli w *Złocie Renu* Łotysz Egils Silins. W scenie pożegnania Brunhildy jego śpiew przypomina zduszony płacz. Swoją mistrzowską interpretacją roli ojca bogów Konieczny podbił serca najstarszych i najbardziej konserwatywnych wagnerian.

Pozostali śpiewacy reprezentowali mniej lub bardziej wysoki poziom, ale na szczególne wyróżnienie zasługują trzy debiutantki: Okka von der Damerau jako Erda, Elisabeth Teige w roli Freji i Gutrune, oraz Daniela Köhler jako Brunhilda w *Zygfrydzie*. Wszystkie dysponują mocnymi głosami i świetną techniką wokalną. Doskonałą kondycją wykazał się także młody Zygfryd (Andreas Schager), który dzielnie prześpiewał całe cztery godziny, oraz Arnold Beyuzen jako Mime, który wykreował świetną postać charakterystyczną.

Iréne Theorin, śpiewająca partię Brunhildy w *Walkirii* i w *Zmierzchu bogów*, zebrała najwięcej krytycznych uwag. Ma denerwujące, rozchwiane vibrato i jest słaba pod względem aktorskim. We wspólnych scenach z Tomaszem Koniecznym, który wyraża każdą emocję za pomocą innego ruchu, gestykulacja Theorin ogranicza się do unoszenia i opuszczania rąk.

Ciekawą postacią jest Gunther (w tej roli baryton Michael Kupfer-Radecky). Pojawia się tylko w *Zmierzchu bogów*, ale nie sposób go nie zapamiętać. To „król życia”: długowłosy, w obcisłych dżinsach i w podkoszulku z prowokacyjnym napisem „Who the fuck is Grane?” Później jawi się jako psychopata, któremu znęcanie się nad Brunhildą sprawia sadystyczną przyjemność.

Pierścieniem Nibelunga miał dyrygować Petrari Inkinen, ale w czasie prób zaraził się koronawirusem. Zastąpił go Cornelius Meister, jak się później okazało, na cały sezon. Nie wszyscy widzowie potraktowali go wyrozumiale.

Po premierze zebrał krytyczne uwagi za opieszałe tempa, chwiejny rytmicznie początek i zbytnią powściągliwość. Kolejne dwa przedstawienia poprowadził jednak z większym zaangażowaniem i precyzją, a publiczność – z niewielkimi wyjątkami – nagrodziła jego starania olbrzymim aplauzem. W przypadku reżyserii reakcje były skrajnie różne, osoby buczące i wiwatujące usiłowały się wzajemnie przekrzyczeć. Można się spierać, czy zamiast wciągającego serialu kryminalnego Schwarz stworzył tragifarsę. Ale nie jest to pierwszy i z pewnością nie ostatni reżyser, którego spektakl wywołał w Bayreuth przeciwstawne opinie.

Wzór cytowania:

Łada-Zielke, Jolanta, *Triumf Tristana i trauma Nibelunga*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/triumf-tristana-i-trauma-nibelunga.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Jolanta Łada-Zielke – urodzona w Krakowie dziennikarka, wokalistka i poetka. Obecnie mieszka w Hamburgu, gdzie współpracuje z mediami polonijnymi, publikuje także w „Ruchu Muzycznym" oraz na niemieckojęzycznym blogu „Klassik Begeistert".

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/triumf-tristana-i-trauma-nibelunga*

didaskalia
gazeta teatralna

TEATR W KSIĄŻKACH

Słowacki i jego szafa

Joanna Targoń

Marta Justyna Nowicka, *Słowacki. Wychodzenie z szafy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021

Na różowoliliowej okładce Słowacki – ale jakby inny. Bartek Arobal Kociemba narysował zalotnie uśmiechniętego jasnookiego blondyna; szeroko rozpięty sławny kołnierzyk odsłania włochaty dekolt. Słowacki był czarnookim brunetem (co do jego dekoltu nie mamy informacji), więc chodzi o sygnał, że w książce Marty Justyny Nowickiej będziemy mieć do czynienia ze Słowackim innym niż w dotychczasowych biografiach. Takim, który wychodzi z szafy, więc dokonuje coming outu[1]. Do okładki pasuje wstęp Krzysztofa Tomasika, zapowiadającego przełom w biografistyce („Chopin zaczął już wychodzić z szafy, teraz pora na Słowackiego" – s. 12) i narzekającego na rozpanoszonych w polskiej kulturze strażników heteronormy.

Jednak nie jest tak, jak sugeruje Tomasik – że istnieje jakaś jedna „oficjalna" biografia Słowackiego (chyba że za taką uznamy skromne informacje wtłaczane do głów uczniom). Jeżeli chodzi o nieheteronormatywność poety,

pisał o niej już w 1930 roku wybitny psychoanalityk Gustaw Bychowski w książce *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*. Jan Zieliński w książce *Słowacki. SzatAnioł* (trzy wydania, pierwsze w 2000 roku) wydobywa z życiorysu poety wiele przyjaźni o cechach homoseksualnych, w tym oczywiście Krasińskiego. Nowicka zresztą odnosi się w swojej książce do tych prac. Poza tym nowsze biografie – choćby wspomniany *SzatAnioł*, czy Jarosława Marka Rymkiewicza *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* (1989) i *Słowacki. Encyklopedia* (2004) – są zdecydowanie niestandardowe. Ich autorzy nie opisują życia poety „po kolei" i nie dają do zrozumienia, że głoszą niepodważalne prawdy, ale skupiają się na szczegółach, białych plamach, rozbieżnościach świadectw, domniemaniach i poszlakach[2].

Można też przyjąć własną perspektywę – tak jak Marta Justyna Nowicka. Jej książka oparta jest bowiem na tym samym zespole tekstów, z których inni badacze konstruowali swoje życiorysy Słowackiego. Generalna myśl autorki – uwolnienie siebie jako badaczki od ograniczeń heteromatrycy i spojrzenie na Słowackiego jako na odmieńca, queera, który nie potrafi (bądź nie chce) wpasować się w obowiązujące heteronormatywne społeczne schematy, być może osobę homoseksualną, a może taką, która nie potrafiła (albo nie chciała) zrealizować nieheteroseksualnego pragnienia – jest interesująca i wiele zapowiada. Ale autorka często dla przeprowadzenia swojej tezy idzie na skróty, niefrasobliwie traktuje źródła albo dokłada do swojej konstrukcji elementy wątpliwej wartości, nie widząc, że lepiej byłoby bez nich. I to niestety psuje tę książkę. Ktoś mógłby powiedzieć, że to drobiazgi, które nie powinny zakłócać odbioru całości – ale nie, jest ich za dużo i często nie są to drobiazgi, a podstawa do wyciągania daleko idących wniosków, więc, mnie przynajmniej, zakłócają i sprawiają, że nieufnie przyglądam się też uruchomionym przez autorkę na tak chwiejnym gruncie tezom i dyskursom. Po przeczytaniu książki sięgnęłam do źródeł – z ciekawości, ale też ze

sprowokowanej kiksami autorki podejrzliwości. Równoległa lektura listów, dokumentów, a także wykorzystywanych przez autorkę prac innych badaczy tylko tę podejrzliwość spotęgowała. Mój tekst nie jest recenzją książki Marty Justyny Nowickiej, ale raczej zapisem rozbieżności i spostrzeżeń po owej równoległej lekturze. Nie mam nic przeciwko odczytywaniu Słowackiego jako odmieńca czy queera – wątpliwości budzi we mnie jedynie sposób tego odczytywania.

Przeżycia w męskim gronie

Przykrajanie tekstów źródłowych pod tezę można zaobserwować choćby we fragmencie (s. 66-68) poświęconym trzytygodniowej wyprawie Słowackiego w Alpy z rodziną Wodzińskich w 1834 roku i wycieczce na Wezuwiusz dwa lata później. Autorka podkreśla, że te głęboko przez poetę przeżyte wycieczki odbyły się w gronie wyłącznie męskim, co miałoby dowodzić, że tylko takie towarzystwo stymulowało Słowackiego. Istotnie, pani Wodzińska, jej dwie córki i guwernantka po tygodniu wspinania się po Alpach zrejterowały do Lucerny, a resztę trasy odbyli sami panowie. W Neapolu z kolei Słowacki mieszkał z wujem Teofilem Januszewskim i jego żoną Hersylią, swoją przyrodnią siostrą. Hersylia miała w planach wejście na Wezuwiusz, ale jak zwierzała się w liście do Józefa Mianowskiego, zrezygnowała, bo nie miała ochoty być, jak inne kobiety, wnoszona na szczyt przez przewodnika (zob. *W kręgu*…, s. 648-649). Jednak nie sądzę, by to męskie towarzystwo na Wezuwiuszu, czyli wuj Januszewski, znany od dawna Jakub Gay (gaduła i nudziarz, jak pisze Słowacki we wcześniejszym liście do matki) i znajomy wujostwa skrzypek Jan Wański (który omdlewał i był „ciągnięty przez gidów” [przewodników – J.T.], jak pisze Hersylia) było dla Słowackiego czymś niezwykłym i inspirującym. Bracia Marii Wodzińskiej i ich znajomy Żmudzin, którzy towarzyszyli Słowackiemu w Alpach, mają tu większą szansę na owo

męskie grono, zapewniające – w sumie nie wiadomo co, pewnie podniety umysłowe, natchnienie poetyckie, a może i przyjemne zmysłowe dreszcze.

Najbardziej zdumiewającym zabiegiem jest jednak streszczenie opisującego alpejską wyprawę listu Słowackiego do matki z 21 sierpnia 1834 (s. 67-68). Nowicka pisze: „Raptem dzień po tych wydarzeniach i widokach, które duszy poety nie mogły pozostawić nienaruszonej, w pierwszej kolejności opisuje w każdym szczególe… fantastyczny ubiór, w którym w towarzystwie kolegów przemierzał górskie szlaki. Inspirując się między innymi Byronem i jego stylem, dalej pozuje na angielskiego *dandy*". A potem: „Detalicznym opisem modnego stroju zastępuje [wyróżnienie – J.T.] relację z dojścia na szczyt i wagę tego doświadczenia".

Otóż nie tak jest w tym liście (zob. *Korespondencja*, t. 1, 1962, s. 253-259). Na początku Słowacki pisze o okolicznościach wycieczki („Pani Wodzińska […] namówiła mnie, abym jej towarzyszył"). Zaraz potem: „Nigdy w życiu moim nie widziałem jeszcze tak pięknych obrazów jak te, które przez dwadzieścia dni przemijały przed moimi oczami…". Owszem, w drugim akapicie opisuje swój strój, ale czy Byron i *dandy* wchodzą tu w grę? W niemal identyczny strój (ściągnięta paskiem płócienna bluza zastępująca płaszcz, szerokoskrzydły kapelusz pleciony ze słomy, kij podróżny) zaopatrzyli się cztery lata wcześniej Mickiewicz z Odyńcem i Krasińskim – zdaje się, że był to uniform ówczesnego alpejskiego turysty (zob. Koropeckyj, 2013, s. 187)[3]. Co ważniejsze, Słowacki wcale nie zastępuje opisem stroju relacji z dojścia na szczyt – list jest długi i szczegółowy, opisy plastyczne i zmysłowe, dowody na poruszenie duszy liczne, jest też relacja ze szczytu Faulhornu[4]. Tymczasem u Nowickiej czytamy, że z alpejskich wrażeń Słowackiego jest w liście tylko ten strój i bliżej nieokreślone „zawoalowane" informacje o wydarzeniach, które miałyby zapewne służyć ukryciu przed

matką istotnych przeżyć w męskim gronie.

Trzeba powiedzieć, że Słowacki w tym liście nieprzesadnie zajmuje się swoimi współtowarzyszami, przedstawiając ich matce zaraz po owym opisie swego stroju, razem z damską częścią wycieczki („Najmłodszy […] był naszym pajacem, ciągle nas śmieszył i bawił… Najstarszy […] był osobą melancholiczną towarzystwa"; o trzecim Wodzińskim i Żmudzinie nic nie pisze), a później, choć używa liczby mnogiej, częściej używa pojedynczej – ważne są jego przeżycia i obserwacje, a nie owa chwilowa wspólnota. Nie ukrywa przed matką swoich przeżyć, a męskie grono chyba nie jest dla niego aż tak istotne, jak sądzi Nowicka.

Lista donżuańska

Nowicka narzeka na heteronormatywnych badaczy, którzy w każdej wspomnianej przez Słowackiego kobiecie widzieli jego kochankę czy też obiekt uczuć i uważali go za typowego donżuana, casanovę, łamacza serc niewieścich (s. 280). Dostaje się głównie Rymkiewiczowi, autorowi „donżuańskiej listy Słowackiego" (zob. Rymkiewicz, 2004, s. 534). Żeby go pognębić, Nowicka podaje w wątpliwość prawdopodobieństwo udziału w życiu uczuciowym poety różnych pań z tej listy (s. 256-257). Pani Reszko? Słowacki wspomniał o niej przecież tylko raz (Rymkiewicz o tym doskonale wie i bynajmniej nie sugeruje krwistego romansu, zresztą pisze głównie o mężu pani Reszko). Ludwika Reitzenheimowa – toż to „matrona z trójką dzieci", co chyba miałoby ją wykluczać z pola męskiego zainteresowania jako osobę starą i dzieciatą, w dodatku jej córki były „adresatkami listów Słowackiego" (co sugeruje, że to one go interesowały). Tymczasem pani Ludwika, kobieta wielkiej urody, była o cztery lata młodsza do Słowackiego, a liścik do trzech panien Reitzenheimówien Słowacki napisał jeden,

zapowiadając się z wizytą z okazji Trzech Króli z ciastem i prezentem (*Korespondencja*, t. 2, s. 236-239).

Okazuje się w dodatku, że przywołując polemicznie listę Rymkiewicza, Nowicka niedokładnie ją przeczytała. Analizując dziwne zaloty Słowackiego do Aleksandry Moszczeńskiej, pisze: „warto w tym miejscu zaznaczyć, że na liście Rymkiewicza brak Moszczeńskiej" (s. 280) – tymczasem Moszczeńska jak najbardziej tam figuruje, ma poza tym własne hasło (zob. Rymkiewicz, 2004, s. 534, 314-317). Z kolei na jego liście nie ma „nieznanych bliżej Francuzek", Charlotty Henrietty i Elizy – Nowicka mu je po prostu dopisała, podkreślając, że „część nazwisk może zaskoczyć nawet znawców życiorysu wieszcza" (s. 256), co sugeruje, że Rymkiewicz szuka dam serca poety na siłę, tak samo jak wcześniejsi badacze, niewolnicy heteronormy (notabene lista składa się z siedemnastu pań, nie dwunastu, jak uważa Nowicka).

Co ważne, u Rymkiewicza nie jest tak, że dostajemy listę kochanek Słowackiego: „Jeśli chodzi o Słowackiego – to za nic nie ręczę", pisze Rymkiewicz (s. 533-534). Nawiasem mówiąc, na liście są Wilenczanka siostra (z *Króla-Ducha*) i pasterka renów (z wiersza *Anioł ognisty…*), identyfikowane przez Juliusza Kleinera jako wcielenia Ludwiki Śniadeckiej. Rymkiewicz powątpiewa w tę stałą władzę Ludwiki nad sercem Słowackiego i podważa przekonania Kleinera, co właściwie powinno spodobać się Nowickiej, uważającej tę miłość za „rozdmuchiwaną przez badaczy i poetę osobiście" (s. 265).

Sprawa portiera

Przeciwstawiając aseksualne homospołeczne przyjaźnie filomatów, mieszczące się w heteromatrycy, nieheteronormatywnemu „pomieszaniu

uczuć” w przyjaźni Słowackiego i Krasińskiego, Nowicka skręca niespodziewanie w stronę Wilde’owskiej „miłości, która nie śmiała wyrazić swojego imienia” (s. 148-149). Znalazła bowiem w korespondencji Słowackiego wątek, który jej do tego pasował. Otóż Słowacki niedługo przed śmiercią napisał list do swego wuja Teofila Januszewskiego (a nie, jak podkreśla Nowicka, do matki[5]) w sprawie legatów testamentowych. Pragnął, aby by po jego śmierci pamiętano o Millecie, „który przy mnie spał i po bratersku mi służył”. Millet był portierem w domu, w którym mieszkał Słowacki, miał żonę i córkę (wiem, niczego to nie dowodzi). Słowacki pisze pod koniec listu: „wygluzuj [czyli wymaż – J.T.] z dziennej pamięci ten ustęp listu mojego”. Nowicka wysnuwa z tego wniosek, że Millet był kochankiem Słowackiego, angażując do wywodu rzeczonego Oscara Wilde’a i Walta Whitmana – miłość, której nie można było wyrazić, więc o niej milczano bądź ją wymazywano. W wypadku Wilde’a i Whitmana chodzi o miłość fizyczną – więc sprawa jest jednoznaczna, o żadnych płynnych tożsamościach nie może być mowy. Nowicka pisze: „Chęć, by wybrzmiało ostatnie pożegnanie, [Słowacki – J.T.] realizuje, wspominając szczerze o najbliższym mu aktualnie mężczyźnie; jednocześnie udaje, że portier nie istniał. Przez całe życie usiłował zarazem wyrazić i ukryć to, co dla niego najistotniejsze; tuż przed śmiercią postąpił tak samo” (s. 150). Sugestia Nowickiej, jakoby te słowa kierowane były do matki, dodaje im dramatyzmu – jednak były one przeznaczone niewątpliwie dla wuja, i to z napomnieniem, by nie pokazywał ich nikomu („piszę to tylko dla ciebie, sam czytaj”), zapewne dlatego, żeby nie martwić matki opisem poważnego krwotoku, pewnością, że śmierć jest bliska i dyspozycjami testamentowymi (*Korespondencja*, t. 2, s. 244-248). Poza tym we wcześniejszych listach wspominał matce i wujostwu o Millecie, więc nie mógł udawać, że portier nie istniał.

Ale czy na pewno Słowackiemu chodziło o związek z portierem? List zaczyna

się od informacji, że wykonawcą testamentu poeta uczynił Charles'a Pétiniauda-Dubos („mojego przyjaciela, człowieka złotego serca"), ale zamierza przysłać Teofilowi jeszcze różne rozporządzenia, więc owo „wygluzowanie" może dotyczyć spraw praktycznych: Teofil dostanie spis legatów, nie musi więc teraz zajmować się Milletem. Państwo Milletowie lubili swojego lokatora i uważali go za kogoś niezwykłego (zob. Rymkiewicz, 2004, s. 313-314), a portier poświęcał mu wiele czasu i uwagi, załatwiał też różne sprawy związane z pogrzebem. W jednej z wersji testamentu Słowacki zadysponował założenie książeczki oszczędnościowej dla jego córki. Wcześniej kupił jego żonie w prezencie zimową suknię. Pani Milletowa gotowała mu obiady (na których jakość trochę narzekał) i nosiła na górę. Trudno mi wyobrazić sobie Milleta i Słowackiego, oddających się „niewyrażalnym" igraszkom do wtóru kroków pani Milletowej wspinającej się, w sukni od Słowackiego, na piąte piętro z obiadem. Co zabawne, Milleta, któremu Nowicka poświęca tyle uwagi, nie ma w indeksie osób – został wygluzowany w procesie wydawniczym.

Nowicka pisze o nim jako „najbliższym aktualnie mężczyźnie" Słowackiego, ale nie wydaje się to prawdopodobne. Słowacki cenił sobie rozmowy, bliskość umysłową, był też trochę snobem, więc „poczciwy Miletus", jak go nazywano, niezbyt się tu nadaje. Kandydatów do tytułu najbliższego mężczyzny w ostatnich latach życia poety można znaleźć wielu. Słowacki pod koniec życia doczekał się wreszcie własnego wielbiącego go towarzystwa młodych artystów, o czym zresztą Nowicka pisze. Nazwisk jest kilkanaście, wśród nich „piękny jak Apollo" Ludwik Norwid, Zygmunt Szczęsny Feliński, Kornel Ujejski, no i przede wszystkim Charles Pétiniaud-Dubos, ów zwykle milczący w towarzystwie, skłonny do depresji czarnowłosy malarz, który wyznawał, że kocha Słowackiego jak brata (z wzajemnością) i zawsze był gotów mu pomóc. Ale to Milleta kazał Słowacki wygluzować, więc dostał mu się od Nowickiej

taki niezbyt prawdopodobny związek.

Odmieńczość: dandys

Badając różne sfery odmieńczości Słowackiego, Nowicka przywołuje opis dandysowskiego rynsztunku, w którym dwudziestotrzyletni Słowacki wystąpił na spacerze w Tuilerach i którym chwalił się matce. Kwiecista kamizelka, białe szarawarki, laseczka z pozłacaną główką, glansowane rękawiczki – „poeta sprawia wrażenie dumnego ze swojej oryginalności i odmieńczości" (s. 108). Tylko w którą stronę skierowana jest owa oryginalność i odmieńczość? Słowacki pisze przecież w tym liście, że chce się odróżnić od Mickiewicza, którego nie wpuszczono do domu gry, „bo go służący wzięli za lokaja" z powodu źle zawiązanej chustki. Niedługo potem donosi mamie o Mickiewiczu „z pomiętym od koszuli kołnierzem i we fraku zasmolonym…" (*Korespondencja*, t. 1, s. 144).

Słowacki pragnął wyglądać tak jak inni spacerujący po Ogrodach Tuileryjskich – a nie jak niechlujny Mickiewicz. Chciał się właśnie nie odróżniać – paryscy młodzieńcy z lepszych sfer wyglądali tak jak on. Balzac, który modzie męskiej poświęcał całe strony (sam miał ponoć sto trzydzieści kamizelek, a dążył do trzystu sześćdziesięciu pięciu, po jednej na każdy dzień roku), tak opisuje w *Eugenii Grandet*, wydanej w 1833 roku, a więc mniej więcej w tym czasie, kiedy Słowacki paradował po Tuilerach, Karola Grandeta wyszykowanego na spotkanie z rodziną z prowincji:

> […] włożył czarny atłasowy krawat skombinowany z okrągłym kołnierzem, aby wdzięcznie uwydatnić swoją białą i uśmiechniętą buzię. Podróżny surducik, na wpół zapięty, rysował kibić i odsłaniał kaszmirową szalową kamizelkę, pod którą znajdowała się druga

> kamizelka biała. Zegarek, od niechcenia wsadzony do kieszeni, wisiał na krótkim złotym łańcuszku u butonierki. Szare spodnie zapinane były z boku, a deseń haftowany czarnym jedwabiem zdobił szwy. Karol kręcił z wdziękiem laseczką, której złota rzeźbiona gałka nie kaziła świeżości szarych rękawiczek (Balzac, 1956, s. 43-44).

Brat bliźniak Słowackiego, można rzec. Słowacki za pierwszym pobytem w Paryżu (1831-1832) zwiedzał miasto, obserwował jego życie, miał światowe aspiracje – przecież przyjechał do Paryża opromieniony sławą barda powstania listopadowego i kuriera dyplomatycznego. Bywał na salonach, np. u książąt Czartoryskich i hrabiostwa Platerów. Wiedział, że aby bywać, trzeba wyglądać.

O dandyzmie Słowackiego napisano wiele (zob. Przybylski, 1986, s. 337-351). Bladożółtym rękawiczkom („mój jedyny luks”) Rymkiewicz poświęcił cały rozdział *Encyklopedii*. Istotnie, Słowacki nosił się elegancko, a co najmniej schludnie i stosownie do okazji, chętnie opisywał stroje i wystroje (np. swoich mieszkań), miał oko do szczegółów i lubił ironicznie obserwować świat, a także traktować tak siebie. Wprowadzenie do opisu spaceru w Tuilerach jest przecież autoironiczne („Po przeczytaniu romansu *Pelham* przez pana Bulwer, z zamyślenia oswaldowskiego przeszedłem trochę do dandyzmu – i dziś właśnie udała mi się moja rola w ogrodzie Tuilleries” – *Korespondencja*, t. 1, s. 127). W wydaniu Słowackiego był to dandyzm w wersji skromnej: paryskie mieszkanka („klateczki”, jak je nazywał) na ostatnich piętrach, umeblowane używanymi, acz porządnymi sprzętami, z haftowanymi przez mamę makatkami na ścianie i kwiatkami na balkoniku. Jak Słowacki pisał matce z Genewy, od czterech lat nosił ten sam czarny frak, „i tylko sobie co lata jeden tużurek robić każę, aby między ludźmi

dziurami nie świecić” (*Korespondencja*, t. 1, s. 319). Wiedział, że opłaca się zainwestować w dobrego krawca, „co mi oszczędza niepotrzebnych wydatków” (tamże, s. 483), bo wtedy zawsze się wygląda porządnie.

Queerowanie: gramatyka i drag

Aby zaprezentować dowód na nieheteronormatywność czy niebinarność Słowackiego, Nowicka sięga do języka przezeń używanego. „Rodzaj – czy to żeński, czy męski […] – nie był dla poety istotny, co widać nawet w tak prozaicznej sferze jak gramatyka” – tak zaczyna się rozdział *Męski, żeński… Słowacki* (s. 308). Dowód – Słowacki używał rzeczowników, przypisując im inny rodzaj niż ten figurujący w słowniku Samuela Lindego (wydawanym w latach 1807-1814). Ale gdy sprawdzi się u Lindego i Doroszewskiego[6] przykłady przytoczone przez Nowicką, okaże się, że te formy bynajmniej nie należały do idiolektu Słowackiego, a były w powszechnym użyciu – trzy z nich znajdziemy też u Mickiewicza.

Po kolei:

– „na jeden kopyt” (Linde notuje: „Na swoy kopyt”, więc była to oboczność);

– „pozytywek” (Doroszewski notuje to użycie jako dawniejsze);.

– „jakaś krizis obojętności” (Doroszewski notuje użycie rodzaju żeńskiego lub nijakiego jako dawniejsze);

– „poema nowe” (Doroszewski cytuje Mickiewicza: „Piszę nowe poema”);

– „morel owocem okryty” (u Lindego rodzaj żeński, ale może w Wilnie czy Krzemieńcu mówiło się „morel”? Linde podaje innojęzyczne odpowiedniki słów hasłowych; jest tam rosyjski „morel” właśnie);

– „wypędzić z zaciszy” (Doroszewski: „Doliny piękne zostawmy szczęśliwym:/ Ja lubię moją kamienną zaciszę" – *Konrad Wallenrod* Mickiewicza);

– „widziałem śliczne panorama” (Doroszewski: „Jak w panorama czarodziejskie mary” – *Dziady* Mickiewicza).

„Swoiste podejście do kwestii męskości i żeńskości” (a też, ściślej rzecz biorąc, do nijakości), gdy już czytelnika „zadziwi i zastanowi” (s. 308) niekoniecznie musi więc go kierować w stronę queerowania. Może go skierować do dostępnych online słowników, które podważą przekonania Nowickiej, a więc i wnioski z nich płynące.

Zbyt daleko idące wnioski, wypełniające dalszą część rozdziału *Męski, żeński… Słowacki*, wysnuwa autorka z tego, że siedemnastoletni Julek z siostrą Olesią i sąsiadem dla rozweselenia pani Salomei zaaranżowali niespodziankę dla innych sąsiadów – towarzyską sytuację z nieznajomą damą. Ową damą był Słowacki w przebraniu. Jak się wydaje, za kobietę Słowacki przebrał się raz, właśnie wtedy, a autorka jest pewna, że „poeta odczuwał dodatkową – powiedziałabym: queerową – satysfakcję z tej maskarady” (s. 308). Skąd to wie, nie zdradza – maskaradę opisała pani Salomea w liście do Edwarda Odyńca (to jedyne źródło) i nic tam o „dodatkowej satysfakcji” syna nie ma (zob. *W kręgu…*, 1960, s. 123-124). To raczej matka odczuwała satysfakcję z udanego przebrania się syna za kobietę i zwiedzenia tym kolegów. Co więcej, impreza rozwinęła się w kierunku, można rzec, queerowym – Olesia tańczyła w męskim płaszczu, a niejaki Kukolnik w porzuconym przez Julka czepku. Potem tenże Kukolnik śpiewał, naśladując pretensjonalną znajomą. Takie były zabawy w porządnym wileńskim domu w roku 1826. Przebieranie się w sytuacjach towarzyskich i granie przez mężczyzn ról kobiecych nie było bowiem niczym wyjątkowym. W pełnym „dragu” występował choćby Mickiewicz, który w 1811 roku w

szkolnym teatrze w Nowogródku grał Barbarę Radziwiłłównę w tragedii Felińskiego (Sudolski, 1995, s. 27), a na balu maskowym u Marii Szymanowskiej w Moskwie miał zamiar przebrać się za kobietę, ale ostatecznie wystąpił jako „pół-Hiszpan i pół-Hiszpanka” (tamże, s. 212).

Nie wiadomo, dlaczego ten żart miałby być tak istotny dla konstytuowania się tożsamości Słowackiego. Nowicka pisze o tej sytuacji dwukrotnie, angażując za drugim razem do interpretacji Judith Butler (s. 308) – można wręcz odnieść wrażenie, że Słowacki nie przebrał się raz, ale przebierał wielokrotnie. „Wszelkie maskarady, wystąpienia na balach i przedstawieniach wychodziły Słowackiemu świetnie w każdym wieku” – pisze Nowicka (s. 309), ale żadnych przykładów nie podaje; gdyby takie były, z pewnością rozdział byłby znacznie dłuższy[7]. No ale Słowacki w „dragu” – to brzmi intrygująco, otwiera pole do analiz, choć podstawa taka wątła. Bo „drag” Słowackiego był skromniutki – pani Salomea pisze tylko o chustce i czepku.

Słowacki „wcielił się w kobietę” również w listach do matki, podpisując się jako Zosia. Niby autorka wie, że robił tak w celu oszukania rosyjskiej cenzury w okresie, gdy jego matka i wuj byli zamieszani w spisek Konarskiego i korespondencja z emigracyjnym poetą mogłaby im zaszkodzić, ale według niej „znajdował w tym zabiegu najwidoczniej jakąś przyjemność” (s. 308). Może i znajdował, choć sądzę, że nie pisał tak dla przyjemności, a w strachu, że rodzina w niebezpieczeństwie. Ale znów – kobiecy pseudonim Słowackiego nie jest wyjątkiem. Zygmunt Krasiński, również z obawy przed carską bezpieką, pisywał o sobie w listach jako o kobiecie – Henrietcie albo Leonorze (Sudolski, 1977, s. 533). Nie jest więc prawdą, że, jak stanowczo i z emfazą twierdzi Nowicka: „żadnemu z naszych romantyków nie zdarzyło się postąpić na przekór wywodzącej się z patriarchatu tendencji, aby to kobiety

wcielały się w męskie role, przebierały za mężczyzn i podpisywały jako mężczyźni – żaden nie wcielił się w kobietę. Żaden poza Juliuszem” (s. 145).

Nowicka z rozpędu sama „wciela” Słowackiego w kobietę – rozważając jego nieheteronormatywną postać, „może aseksualną, może biseksualną, a może homoseksualną”, dochodzi do wniosku: „Aseksualność wieszcza zdaje mi się najmniej prawdopodobna, ze względu na niezwykłą namiętność stworzonych przez niego kobiecych bohaterek: Gwinony czy Balladyny” (s. 158). Biorąc pod uwagę charaktery i niezbyt erotyczne namiętności tych bohaterek, nie wiem, czy to dobre dowody na nieaseksualność ich twórcy.

Odmieńczość i homospołeczności

Żeby uznać odmieńczość Słowackiego, należy ją rozpatrywać w związku z otoczeniem. Nowicka w rozdziale *Ten wszędzie obcy. O przyczynach nieodnajdywania się Juliusza Słowackiego w przestrzeni* pisze: „Małżeństwo nie było celem Słowackiego […]. Tak samo nie dążył poeta do osiedlenia się w konkretnym miejscu. Ani miejsca stałego, ani osoby, która zostałaby z nim na lata, nie znalazł” (s. 39). Ale, o ile słuszne wydaje się spostrzeżenie autorki, że opuszczanie kolejnych miejsc jest rodzajem ucieczki (przed kobietą, z którą Słowacki nie chce nawiązać głębszej relacji, przed matką, rodziną, wreszcie nudą i jałowością), o tyle brak zakotwiczenia jest sporą przesadą. Słowacki przecież pod koniec 1838 roku przyjechał do Paryża i tam już do końca życia został (nie licząc krótkich wyjazdów wakacyjnych, podróży do Wrocławia i Wielkopolski). Jego trasa wyglądała mniej więcej tak: Krzemieniec, Wilno, Warszawa, Drezno, Londyn, Paryż, Genewa, Rzym, Neapol, podróż na Wschód, Florencja, Paryż. Co ciekawe, nie zwiedzał intensywnie Włoch, nie wybrał się nawet do Wenecji (do której z Florencji miał blisko). W porównaniu z Mickiewiczem, który przejechał Włochy wzdłuż

i wszerz, wydaje się wręcz nieruchawy. Trasy podróży Mickiewicza są dość podobne do tych Słowackiego (z dodatkiem Rosji i Konstantynopola). A Krasiński właściwie spędzał życie w podróży po Europie, jeżdżąc po uzdrowiskach, za Joanną Bobrową, a potem Delfiną Potocką, na święta do Rzymu czy Neapolu i tak dalej. Podróżnikiem Słowacki był tak samo jak Mickiewicz i Krasiński, a także wielu innych emigrantów – tych, którzy mieli na to fundusze oczywiście.

Druga sprawa to małżeństwo: tutaj też Słowacki, przynajmniej w Paryżu, nie odróżniał się od znacznej części emigracji – Mickiewicz choćby był kawalerem do trzydziestego szóstego roku życia. Jak pisała Alina Witkowska, emigracja paryska była kulturą samotnych mężczyzn, „spędzających czas poza domem, w klubach polskich, na zebraniach" (1986, s. 135). I Słowacki w tym życiu brał żywy udział.

Nowicka rozważa przyczyny, dla których Słowacki ani Krasiński „nie należeli do żadnej społeczności zrzeszającej wyłącznie mężczyzn" (s. 197-205); chodzi jej głównie o filomatów i filaretów. Obok przyczyny oczywistej (obaj byli za młodzi, a Krasiński mieszkał w Warszawie, nie w Wilnie) znajduje tę ważniejszą: różnicę w emocjonalności – czysta, braterska, gorąca przyjaźń filomatów, której ośrodkiem był Mickiewicz, *versus* bliska miłości przyjaźń (albo wręcz miłość) Krasińskiego i Słowackiego[8]. Ale Słowacki nie musiał szukać koła filomatów czy filaretów – z powodu nikłej obecności kobiet w życiu publicznym siłą rzeczy był członkiem homospołeczności. W szkole ani na studiach nie miał przecież koleżanek, w biurze pracował z mężczyznami; kobiety w tamtych czasach to był w dużej mierze osobny świat. Do paryskiego Klubu Polskiego, w którym spędzał wiele czasu (czytał tam gazety, jadał obiady) kobiety nie miały wstępu. Za drugim pobytem w Paryżu Słowacki pracował tam nawet jako dyrektor sali, pilnując porządku i służąc

zebranym rozmowami, był też w zarządzie Klubu – zajmował się nadzorem administracyjno-finansowym i, jak pisze Witkowska, był sumiennym urzędnikiem (1999, s. 217). Ciekawym dokumentem są zapiski kalendarzowe Leonarda Niedźwieckiego, przyjaciela Słowackiego (to jemu poeta zwierzał się listownie z nieudanych zalotów do Joanny Bobrowej). Wynika z nich, że między rokiem 1839 a 1841 Słowacki brał intensywny udział w życiu towarzyskim emigracji, chodząc na imieniny, kolacje, obiady, spotkania odbywające się w gronie czysto męskim (zob. Starnawski, 1956, s. 83-91). „Byliśmy wszakże samcy sami" – pisze Niedźwiecki 8 listopada 1841 roku o kolacji z „pożywaniem ciała jędykowego" i wyliczając jedenastu biesiadników, w tym Słowackiego (tamże, s. 90). Słynna uczta grudniowa (25 grudnia 1840) z pojedynkiem Słowackiego i Mickiewicza na improwizacje też odbyła się w męskim gronie. Witkowska pisze: „Szczególne wydaje się znaczenie zebrań, które odgrywały poniekąd rolę towarzyską, stawały się terenem braterskiego obcowania i sceną polskiego teatru namiętności, czasami drastycznego i brutalnego" (1986, s. 135).

Taki teatr namiętności na wspomnianej uczcie grudniowej zaprezentował Słowacki. Jan Koźmian opisuje to tak:.

> Mówił bardzo ładnie. Wzniósł piramidę z urażonej miłości własnej. Ciągle obracał mowę do Mickiewicza: „zwyciężyłeś mnie, lew konający padam ci do nóg" itd. Zakończył pięknym obrazem: „kiedy w Grecji miał jaki mąż historyczny upaść, bogowie schodzili z Olimpu, obnażali mu bok i pokazywali miejsce, a śmiertelni tam oręż topili, tak i ty – zawołał do Mickiewicza – pokazałeś, gdzie mnie przeszyć". Gdy skończył, dostał oklaski, ale smutne zrobił wrażenie. Uczuł to sam i raz jeszcze głos zabrał: „Na łodydze mego życia – rzekł – wyrosły dwa kwiaty, jeden zazdrości i dumy, ten więdnieje,

> drugi miłości ku tobie, świeżo rozkwitły. Schyl się i zerwij go” […]. Rzucił się pod stopy Mickiewiczowi, ale nie ze czci, tylko zabity (za: Miller, 2007, s. 106-107).

Słowacki najwyraźniej miał skłonność do dramatycznych cielesnych metafor obrazujących starcie talentów. Nie są one odległe od słów z listu do Krasińskiego „Powinieneś jak centaur stratować, jak orzeł wszponić, jak lew roztargać, a ja powinienem Ci się oprzeć jako ecce homo dzisiejszy, to jest: ducha mego wyraziwszy ciałem, a nie będąc niewolnikiem nawet przyjaźni”, które Nowicka interpretuje jako „ślady niewyrażonego wprost marzenia o charakterze seksualnym” (s. 226). W ten sposób czyta również inne fragmenty korespondencji obu poetów, listy dedykacyjne czy wiersze – i jest to przekonujące. Siła namiętności w tych słowach jest naprawdę wielka. Ale scena z Mickiewiczem też jest namiętna…

Niehetero: Byron

Czym jest dla Nowickiej nieheteronormatywność? Autorka raz poszerza to pojęcie tak, że mieszczą się w nim wszelkie odmienności (odmieńczości), innym razem zawęża do homoseksualności, rozważając na przykład, do jakiego z czterech typów „męskiej perwersji seksualnej” skatalogowanych przez Davida Halperina zaliczyć można Słowackiego i Krasińskiego (s. 239-250). Jeden z podrozdziałów poświęcony jest Byronowi. Słowacki – jak większość aspirujących poetów owego czasu – czytał i wielbił Byrona. W Szwajcarii oczywiście zwiedził miejsca, w których mieszkał i które opisywał Byron, jak wiele osób przed nim i po nim. Nowicka pisze o homoseksualizmie Byrona, powołując się na nowe badania i odkrycia (biografię autorstwa Fiony McCarthy z 2002 roku i ujawnione niedawno dokumenty z archiwum

wydawcy Byrona Johna Murraya) – i z tego wysnuwa wniosek, że czytanie Byrona przez Słowackiego i podążanie jego śladami „można odczytywać jako znaki nieheteronormatywności romantycznej” (s. 64; można zapytać, czy inni czytelnicy Byrona podążający jego śladami też się na tę nieheteronormatywność załapują). Ale Słowacki nie znał przecież tych odkryć, słuszniejsze byłoby przebadanie, z czego składała się w latach trzydziestych XIX wieku legenda Byrona. Co opowiadano sobie ze zgrozą i fascynacją w 1816 roku w tym hotelu nad Jeziorem Genewskim, którego dyrektor dla wygody gości zainstalował teleskop skierowany na Villę Diodati, gdzie spędzali czas Byron, Shelley, Mary Godwin, Claire Clairmont i doktor Polidori? Czy plotkowano tylko o skandalicznym rozwodzie Byrona, kazirodczej miłości do siostry, o jego kochance, lady Caroline Lamb, która obsmarowała go w powieści *Glenarvon*, czy również o angielskich i greckich chłopcach? I jak ucukrowała się ta legenda kilkanaście lat później, gdy Słowacki, a wcześniej Mickiewicz, Odyniec i Krasiński peregrynowali po Szwajcarii, a miejsca pobytu Byrona stały się atrakcją turystyczną? Myślę, że Słowackiego bardziej niż biografia Byrona interesowała jego twórczość, ale tym, czy można w niej znaleźć wątki nieheteronormatywne, Nowicka się nie zajmuje, a szkoda.

Romantyczna heteronorma

Jednym z głównych wątków książki jest przedstawienie niedopasowania Słowackiego do heteronormy – a także odczytywania przez wcześniejszych badaczy jego życia i twórczości poprzez ową heteronormę, uwewnętrznioną i uznawaną za oczywistą. Próba podważenia takiej perspektywy jest cenna i odświeżająca, ale problem w tym, że Nowicka nie wyjaśnia porządnie, jak heteronorma wyglądała w czasach romantyzmu. Raz pisze o nieprzystawaniu Słowackiego do „wzorca hegemonicznej męskości” i ideału męskiego

zachowania, „w który wpisane są hierarchia, przemoc i kontrola” (s. 83), innym razem o tym, że „zgodnie z heteronormą każdy powinien odczuwać i wyrażać własne uczucia, ale też opisywać przeżycia stworzonych przez siebie bohaterów w modelu jednoznacznie heteronormatywnym” (s. 252). Napomyka o tym, że romantyczna heteronorma różniła się od obecnej, bo za autentyczne uznawała choćby takie męskie zachowania, jak zalewanie się łzami czy padanie na kolana (jako reakcję na odczyty Mickiewicza – s. 253). Ale to trochę za mało.

Może romantyczna heteronorma była mniej wyrazista i mniej opresyjna niż w późniejszych czasach? Krasiński w listach do przyjaciół często nazywał Delfinę Potocką „Sorrento” – i pisał o niej w rodzaju męskim albo nijakim. Troskliwie kompletował dla niej paczki posyłane w różne miejsca Europy (buliony, kaszę, pierzynki, ciepłe czepki, obstalowane osobiście u warszawskiego szewca buciki i co tam jeszcze) jak dobra żona. W 1846 roku w nicejskiej willi Delfiny zajmował się pod jej nieobecność porządkami, doglądał remontu i ogrodu, dbał o garderobę kochanki, a zobaczywszy „mola paskudnego na flaneli siedzącego”, kazał służbie wietrzyć ubrania (Sudolski, 1977, s. 427).

Z kolei Eliza Krasińska jeszcze jako panna wyznawała, że chciałaby być chłopcem: „Czemu nie jestem chłopcem? Wewnętrznie rzeczywiście jestem chłopcem, gdybym była nim chociaż trochę zewnętrznie, niczego bym już nie pragnęła. Nie jestem wymagająca, niechby był ze mnie jaki bądź chłopiec” (cyt. za: Lipiec, 2000, s. 187).

W kwestii małżeństwa: Krasiński został wydany za Elizę Branicką przez ojca, choć tego nie chciał. W wypadku małżeństwa w wyższych sferach nie było to niczym osobliwym, ale Krasiński jęczał, histeryzował i narzekał na ów przymus jak panna zmuszona do poślubienia niechcianego amanta („O jakaż

gehenna, o jakież piekło! […] A ta panna nieznośna, głupia…” – pisał do Delfiny (Sudolski, 1977, s. 338). Obecny na ślubie Stanisław Małachowski tak pisał do Jerzego Lubomirskiego: „Wystaw sobie jego po akcie, którym, jak sam mówił, popełnił krzywoprzysięstwo, świętokradztwo, przymuszonego dnie całe przepędzać z osobą, której coraz gorzej nie znosił, prawie nienawidził! Dręczony przez brutalnego ojca, który to widząc, sam się dręczył i chorował, a syna wściekle mordował” (tamże, s. 342-343). Krasiński nie potrafił przeciwstawić się ojcu (zresztą to ojciec pojechał do Krzemieńca, by wymusić na Joannie Bobrowej zerwanie z Zygmuntem), samodzielnie postanowić czegokolwiek – po ślubie stosował coś w rodzaju biernego oporu. Podróż poślubna, podczas której Krasiński siedział ponury w swoim ukochanym powozie wciągniętym na platformę pociągu, a w innym wagonie jechała Eliza z rodzicami, to obraz równie przykry, co śmieszny. Z dopełnieniem „obowiązku małżeńskiego” zwlekał długo, co również sytuuje go poza „hegemoniczną męskością”.

Z kolei samiec alfa polskiego romantyzmu, Adam Mickiewicz, został wydany za Celinę Szymanowską niejako bez własnej woli, a także bez uczucia i nawet bez żadnego materialnego interesu. Poznał ją w Moskwie jako piętnastoletnią panienkę, córkę sławnej pianistki Marii, z którą się przyjaźnił, i w listach z czasu okołomałżeńskiego pisał o niej właśnie jako córce Marii, tak jakby ona sama nie była ważna, albo raczej jakby niewiele o niej wiedział – bo i skąd, skoro od tamtych czasów jej na oczy nie widział. Po śmierci matki w 1831 roku Celina została bez pieniędzy, porzucił ją narzeczony, potem zaś zmarł ojciec, u którego znalazła chwilowy dom. To jej siostra Helena Malewska razem z dawnym petersburskim znajomym poety doktorem Stanisławem Morawskim wpadli na pomysł, by wydać ją za Mickiewicza. Mickiewicz potraktował to jak żart, odpowiedział też żartem, że chętnie – a Morawski zaczął swatanie. Celina przyjechała do Paryża i już nie było

wyjścia – z listu Mickiewicza do Odyńca wynika, że poecie było głupio wycofać się z tej sytuacji: „Chciałem ją z niczym odprawić […]. Żal było narażać ją na tyle kłopotu” (zob. Koropeckyj, 2013, s. 281-285). „Adam wcale nie zakochany, tylko że swoim zwyczajem dał się zaprowadzić do ołtarza” – podsumował Jan Koźmian (tamże, s. 284).

Odmieńczość: zimno uczuć

Dlaczego Słowacki nie był lubiany? O co był posądzany? Nowicka znajduje jedną odpowiedź – nie wpisywał się w heteromatrycę; „zimno uczuć”, nieszczerość i nieautentyczność, które u niego i w jego dziełach zauważano, to wynik wyczuwania przez przeciwników jego odmieńczości. Poza tym nie pisał o tym, o czym chciano czytać, czyli o miłości i o ojczyźnie, sprawach zbiorowości. Może i tak było (choć Słowacki pisał przecież i o ojczyźnie, i o miłości), ale sądzę, że najważniejsza dla oceny jego twórczości była klątwa Mickiewicza (ta o pięknym kościele bez Boga), powtarzana w różnych wariantach przez bardzo wiele osób od roku 1832, kiedy Mickiewicz tak się wyraził o pierwszych tomach *Poezji*, aż, jak wylicza Rymkiewicz, do początku XX wieku, gdy Juliusz Kleiner tak właśnie osądził *Żmiję* (2004, s. 238-243). Tak więc, cokolwiek by napisał, Słowacki i tak nie byłby w stanie uwolnić się od klątwy. Siła rażenia opinii Mickiewicza była zbyt wielka. Ale z kolei – czy walki o uznanie swej wielkości, mierzenia się z władcą polskich dusz i polskiej poezji, nie można uznać za działanie w ramach „hegemonicznej męskości”?

Poza tym Słowacki był uznawany za człowieka pysznego, uważającego się (bezpodstawnie) za geniusza, który śmie porównywać się z Mickiewiczem i zamiast znać swoje miejsce w szeregu, żąda uznania dla siebie i swojej twórczości. Jak ta opinia była rozpowszechniona, widać ze słów George

Sand, która przecież Słowackiego nie czytała, ale znała środowisko emigranckie: „Mierny i zazdrosny poeta” (Starnawski, 1956, s. 101). Nawet Krasiński nie wytrzymywał: „Ten człowiek zwariuje z próżności” – powiedział w 1843 roku do Koźmiana (za: Rymkiewicz, 1989, s. 147), a nie jest to jedyna jego wypowiedź w tym duchu.

Słowacki umiał celnie zranić słowem – jeżeli mówił w realnym świecie to, co możemy przeczytać w listach, to nic dziwnego, że nie był lubiany. Trafność, ironia, złośliwość, poczucie własnej wartości… Nie mówiąc o dobrze wymierzonych ciosach w tym, co publikował – choćby w *Beniowskim*. Słowacki walczył nie tylko słowem – w 1841 roku stanął do pojedynku na pistolety ze Stanisławem Ropelewskim (o którym złośliwie wyraził się w *Beniowskim*), krytycznie traktującym jego twórczość. I wygrał, co prawda walkowerem – Ropelewski stchórzył i zrezygnował z walki – ale był gotów na rozlew krwi. Zresztą miał (hegemoniczną?) skłonność do takiego rozstrzygania spraw: w 1832 roku chciał wyzwać na pojedynek Mickiewicza (za przedstawienie doktora Bécu w *Dziadach*), a w 1845 Krasińskiego, który spotkany na paryskiej ulicy, udawał, że go nie zna.

Nawiasem mówiąc, Nowicka też posądziła swego bohatera o nieszczerość – gdy pisze o listach posyłanych przez Słowackiego Leonardowi Niedźwieckiemu w 1841 roku z Frankfurtu, gdzie pojechał uwieść Joannę Bobrową. „Krzykliwe listy z wyznaniami”; „Słowacki wszedł w rolę flirciarza”; „Słowacki wchodzi w rolę szalejącego z miłości amanta. Niestety, chwilami jest w niej całkowicie nieprzekonujący, jakby budował opowieść zgodnie z oczekiwaniami Leonarda”. No a słowa „Domyślasz się chyba, że szaleję i że często nie tknę ani książek, ani fortepianu, ani dzieweczki” (służącej w hotelu, która według Słowackiego się w nim zakochała) wydają się Nowickiej zupełnie już niewiarygodne: „Podobnego zwrotu nie

znajdziemy w ówczesnej korespondencji wieszcza z kimkolwiek innym” (s. 286-287). A do kogo miałby tak pisać? Do matki? Do Krasińskiego, który kwieciście przestrzegał go przed Joanną? Czemu by nie dodać do Girardowskiego trójkąta (tak widzi Nowicka relację Słowackiego, Krasińskiego i Bobrowej, i analizuje ją przekonująco) owej *une petite servante Allemagne*? Mnie te listy wydają się szczere i rozpaczliwe, ale Nowicka chyba za bardzo przyzwyczaiła się do wytworzonego przez siebie obrazu nieheteronormatywnego Słowackiego, by dopuścić myśl o jego ewentualnych heteroseksualnych potrzebach.

***

Książce przydałby się redaktor mający pewne pojęcie o temacie, potrafiący poprawić błędy, przynajmniej te najbardziej rzucające się w oczy. Żoną Mickiewicza nie była Celina Szymańska (s. 230), a Szymanowska. Autorem cytowanej recenzji z *Beniowskiego* nie był „współczesny Słowackiemu poeta klasycystyczny Kajetan Koźmian” (s. 255), tylko jego bratanek Jan Koźmian. Na s. 42 czytamy o planach pani Salomei ulokowania zaczynającego studia syna w wileńskim mieszkaniu Marii Spitznaglowej „opłakującej śmierć jedynego dziecka” – czyli Ludwika Spitznagla, który popełnił samobójstwo. Ale Ludwik nie był jedynakiem – miał sześcioro rodzeństwa (a autorka w innym miejscu pisze o jego braciach)[9]. Na s. 50 wśród przyczyn wyjazdu Słowackiego z kraju po upadku powstania listopadowego znajdziemy „niechęć do spotkania z ojczymem”. August Bécu, co wiemy choćby z *Dziadów*, zginął od pioruna w roku 1824, więc Słowacki w roku 1831 nie miał raczej szansy go spotkać. Na s. 288 czytamy: „W ruinach pałacu Nerona, w okolicach ogrodów willi Mills, Słowacki, Krasiński i Bobrowa niejeden wieczór przemarzyli wśród kwiatów i przy śpiewie słowików” – tak jakby marzyli tam razem, choć z Bobrową Krasiński marzył w 1834 i 1835

roku, a ze Słowackim rok później[10].

W rozbudowanym przypisie na s. 197 znaleźć można informację, że „do Koła Sprawy Bożej […] należało kilka kobiet, na przykład Marie Lemoine” – racja, ale gdzie Karolina Towiańska, która rządziła tym interesem, Anna Guttowa, Xawera Deybel, Celina Mickiewiczowa? Opisując wygląd schorowanego Słowackiego pod koniec życia (s. 321), Nowicka łączy świadectwa Antoniego Wodzińskiego i Zygmunta Szczęsnego Felińskiego – tyle że po pierwsze opisy te dotyczą różnych okresów życia poety (genewskiego i paryskiego; dzieli je kilkanaście lat), a po drugie Wodziński wcale nie spędzał ze Słowackim „sporo czasu w Genewie”, jak twierdzi autorka – był bratankiem Marii Wodzińskiej, urodził się w roku 1848, więc jego świadectwo jest z drugiej ręki, i być może uzupełnione własnymi fantazjami (zob. Starnawski, 1956, s. 63). Można się zdziwić przekonaniem autorki, że po powrocie z wyprawy na Wschód Słowacki zintensyfikował spotkania z Krasińskim (s. 80), skoro spotkał się z nim wtedy tylko raz, na krótko, w 1838 roku we Florencji (Krasiński przyjechał do Florencji 4 grudnia, a 8 był już w Rzymie), a po raz trzeci i ostatni dopiero w 1845 w Paryżu.

Pisząc o podróży Słowackiego na Wschód, autorka uważa[11], że „inspiracją […] były podobne podróże, jakie odbyli François-René Chateaubriand, idol poety George Byron czy Honoré de Balzac, a także zachwyt Zygmunta Krasińskiego nad zabytkami orientalnego świata. Udzielił się on Juliuszowi, dzielącemu z tym gigantem romantyzmu pasje i tematy do rozmów” (s. 79). Chateaubriand, owszem, wybrał się do Jerozolimy i opisał tę podróż (książka wyszła w 1811 roku); Byron dotarł tylko do Konstantynopola, natomiast Balzac nigdy na Wschód nie pojechał. Słuszniej byłoby Balzaca podmienić na Lamartine’a, którego *Podróż na Wschód*, wydaną w 1835 roku, Słowacki znał (wspomina o niej w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*). Po powrocie, w

liście do matki z Florencji pisze: „Tytuł mój: wojażera egipskiego i pielgrzyma Ziemi Świętej bardzo mi teraz pomaga w towarzystwie; mogę czasem poprawiać Lamartina” (*Korespondencja*, t. 1, s. 387). Ciekawe też, skąd informacja, że Krasiński zachwycał się ze Słowackim „zabytkami orientalnego świata” – autorka nie podała źródła, a Krasiński przecież nosa poza kompulsywnie przemierzaną Europę nie wychylił. Jeśli już szukać inspiracji w rozmowach, to przyjaciel z dzieciństwa Ludwik Spitznagel, orientalista i znawca języków wschodnich, byłby właściwym adresem[12]. Aleksander Chodźko wspominał: „Zrobiliśmy byli projekt we trojgu: Juliusz, Ludwik Spitznagel i ja, razem jechać uczyć się języków wschodnich… Juliusz, słabszego zdrowia i jedynak u matki, nie nauczył się języków, ale zachował chętkę widzenia Wschodu…” (Starnawski, 1956, s. 12). Co więcej, w *Aneksie* Nowicka wprost pisze o wpływie Ludwika Spitznagla na zainteresowanie Słowackiego Wschodem (s. 347).

Rozpatrując relację Krasińskiego i Słowackiego, Nowicka pisze: „Dzięki wpływowi Krasińskiego nie tylko serce Słowackiego nie «poszło w trumnę»; losu tego uniknął cały poeta. Biorąc pod uwagę trudną sytuację finansową żyjącego na emigracji Juliusza, śmierć można rozumieć nie tylko jako metaforę twórczego impasu” (s. 215-216). Sugeruje, że kolportowane wśród znajomych opinie o Słowackim, a przede wszystkim entuzjastyczna rozprawa Krasińskiego (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki”, Poznań 1841) „wpłynęła na odbiór przyjaciela jako artysty, a pośrednio także na jego sytuację finansową” (s. 216). Trudno się z tym zgodzić – Słowacki żył oczywiście skromniej niż Krasiński, ale dostatniej niż znaczna część emigrantów. Przede wszystkim miał stały dochód, którego podstawą była przysyłana przez matkę na raty pensja z siedemdziesięciu tysięcy złotych z zapisu testamentowego ojca, lokowana w banku, a potem również w akcjach.

Dochody Słowackiego ze sprzedaży książek były nieregularne i niewielkie, zwłaszcza że sam opłacał ich przygotowanie i druk (w 1832 roku dwa tomiki *Poezji* kosztowały go dwa tysiące, koszt wydania pojedynczych dramatów to około trzystu franków), sam również zajmował się kolportażem części nakładu. Co roku sporządzał zestawienie dochodów i wydatków. I tak, za notatką z 1 stycznia 1842: kapitał – 11 250 franków. Wydał 2720, dostał 2700 od matki, 200 za książki, 370 z odsetek bankowych[13]. Owszem, po roku 1842 miał wyższe dochody, ale nie z powodu wzrostu sprzedaży książek po publikacji tekstu Krasińskiego, tylko dlatego, że wtedy nabył akcje kolei żelaznych, przynoszące niezły zysk. Słowacki rozważnie dysponował swoim niewielkim (ale i nie najmniejszym) kapitałem, korzystał z rad fachowców co do lokat i akcji, kontrolował sprzedaż oddanych w komis książek. Trudno uznać, żeby na nich dobrze zarabiał – raczej stopniowo odzyskiwał to, co zainwestował, czasami z górką. Finansowo Słowacki dawał sobie świetnie radę bez Krasińskiego; co do serca – to już inna sprawa.

Wzór cytowania:

Targoń, Joanna, *Słowacki i jego szafa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slowacki-i-jego-szafa.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Joanna Targoń – recenzentka teatralna „Gazety Wyborczej”, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Redaguje książki i katalogi wystaw. Prowadzi na Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Przypisy

1. Choć Nowicka nie rozstrzyga o orientacji seksualnej Słowackiego, wiedząc, że to niemożliwe i że wykracza to poza kompetencje badacza literatury, tytuł pierwszej recenzji jej książki, autorstwa Renaty Lis, nie pozostawia wątpliwości, jakie były oczekiwania: *Czy Słowacki był gejem?*. Potem czytamy: „Opierając się na przekonujących poszlakach, autorka dowodzi, że Zygmunt i Juliusz najprawdopodobniej uprawiali ze sobą seks co najmniej raz, właśnie w Willi Róż. Niewykluczone, że właśnie w tej sprawie Krasiński konsultował się potem z seksuologiem (Słowacki z kolei chodził do wróżki)", zob. Lis, 2021. Brzmi to efektownie, tyle że Słowacki był u wróżki, sławnej madame Lenormand, w 1832 roku, cztery lata przed poznaniem Krasińskiego, a Krasiński do doktora Lallemanda (który seksuologiem w dzisiejszym znaczeniu nie był) udał się dopiero w roku 1843, siedem lat po poznaniu Słowackiego, z innych przyczyn niż własny domniemany homoseksualizm (Nowicka pisze o tym na s. 221 i 234).
2. Do jak różnych wniosków dochodzą badacze, prowadząc „śledztwa poszlakowe", można zaobserwować, czytając choćby książki Jana Zielińskiego i Leszka Libery. Zieliński uważa, że trzymiesięczny pobyt Słowackiego w Veytaux w 1835 roku (przerwa w życiu w genewskim pensjonacie pań Pattey) był spowodowany romansem z malarzem szwajcarskich pejzaży Charles'em Guigonem, a Libera – że poetą powodowała troska o zagrożone płuca, więc przeniósł się do miejsca o lepszym klimacie. Jak było naprawdę, nigdy się nie dowiemy, ale poczytać warto. Zob. Zieliński, 2009, s. 189-195; Libera, 2001, s. 128-143.
3. Podobny strój Słowacki sprawił sobie na podróż na Wschód – i go narysował (obok, jak zawsze skrupulatny, wypisał ceny poszczególnych elementów). Rysunek można obejrzeć w: Słowacki, 2019, s. 113.
4. O zdobyciu szczytu Słowacki pisze (choć według Nowickiej nie pisze): „Weszliśmy na Faulhorn, gdzie jeszcze mało było podróżnych. Oberża na tej górze jest najwyższym mieszkaniem w Europie. Wojażerowie, chcąc patrzeć na okolicę, muszą wychodzić z domu kołdrami okryci. Mróz nam dopiekał – ale też jaki widok… O zachodzie słońca mgły nas obwiały – i staliśmy na szczycie góry jak na pokładzie płynącego do nieba okrętu. Słońce czerwone było od nas niżej na niebie, a jeszcze miało drogę do przebycia, nim zaszło… Za nami z mgły wychodził ogromny szereg gór śniegowych – nikt by w godzinę nie zliczył ich szczytów, a wszystkie były czerwone od słońca – ogniste. Nocowaliśmy w oberży – i z rana widzieliśmy wschód słońca – czysty – żadnej mgły – przepaście – błyszczące jeziora – cała Szwajcaria pod nami – widna – jasna – a jaka cichość!", *Korespondencja*, t. 1, s. 256.
5. „List adresowany jest do Filów (Teofila i Hersylii Januszewskich), zawiera również zdania skierowane bezpośrednio do matki" [te o Millecie i wygluzowaniu – J.T.] – pisze Nowicka. Otóż list jest adresowany do Teofila Januszewskiego (zawiera m.in. rozważania na temat wyższości kapitału złożonego w banku nad majątkiem ziemskim), a o Millecie Słowacki pisze w części „Tylko dla Filów", *Korespondencja*, t. 2, s. 244-248.
6. Zeskanowany słownik Samuela Bogumiła Lindego jest dostępny pod kilkoma adresami, choćby tym: https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/8176/edition/12850; hasła ze słownika Witolda Doroszewskiego są podpięte do internetowego *Słownika języka polskiego PWN*, https://sjp.pwn.pl/.
7. Słowacki umiał i lubił tańczyć, ale trudno to nazywać „wystąpieniami na balach"; o przebieraniu się na maskaradach nie mamy informacji, a co do przedstawień, to wiosną 1833 roku w pensjonacie pań Pattey Słowacki miał grać (męską rolę) w domowym teatrzyku, ale że był zajęty wydawaniem tomu poezji, zadowolił się rolą suflera. Planowano inne

domowe komedie, nic jednak o ich realizacji nie wiadomo. Słowacki pisał owszem: „znajdywali wszyscy, że wybornym jestem aktorem”, ale jak się wydaje, na scenie nie wystąpił. Wiadomo, że sugestywnie czytywał znajomym swoje dramaty i wiersze, improwizował też w szerszym gronie. Zob. Raszewski, 1962.
8. Alessandro Amenta, Tomasz Kaliściak i Błażej Warkocki, autorzy antologii *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer* piszą we wstępie: „Pojęciem, które pozwala dobrze opisać i zrozumieć charakter jednopłciowych przyjaźni romantycznych, a jednocześnie uniknąć jałowych rozważań dotyczących nieuświadomionej i/lub niewyrażalnej homoseksualności, jest określenie «amoseksualność» Julii Kristevej rozumiane jako «miłość dusz». Oznacza ono tak ważną w życiu człowieka romantycznego niezależność życia miłosnego od sfery seksualnej, w świetle której heteroseksualny mężczyzna mógł po prostu zakochać się w drugim mężczyźnie, a heteroseksualna kobieta w innej kobiecie” (2021, s. 36).
9. O rodzinie Spitznaglów pisze Dariusz Kukuć, 2011.
10. Joannę Bobrową Słowacki poznał najprawdopodobniej pod koniec 1840 albo na początku 1841 roku. We trójkę z Krasińskim nigdy się nie spotkali, przynajmniej nie ma na to dowodów.
11. Wyliczając te inspiracje, Nowicka powołuje się na Jana Zielińskiego i Barbarę Riss. Otóż w *SzatAniele* Zieliński nic o takich inspiracjach nie pisze, a żadnego tekstu Barbary Riss w bibliografii nie ma.
12. Nie mówiąc o tym, że Słowacki miał wtedy już w dorobku utwory o tematyce orientalnej – *Araba* (1830), *Mnicha* (1831), *Lambra* (1832). *Lambro* zresztą byłby wdzięcznym obiektem do badań nad przebierankami i rolami genderowymi.
13. Dla porównania: roczna profesorska pensja Mickiewicza w Lozannie wynosiła 2800 franków; jako wykładowca Collège de France zarabiał 5000 – a miał dużą rodzinę na utrzymaniu.

Bibliografia

Balzac, Honoriusz, *Eugenia Grandet*, przeł. T. Żeleński (Boy), Czytelnik, Warszawa 1956.

Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer, wstęp, wybór, oprac. A. Amenta, T. Kaliściak, B. Warkocki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.

Korespondencja Juliusza Słowackiego, t. 1, oprac. E. Sawrymowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.

Korespondencja Juliusza Słowackiego, t. 2, oprac. E. Sawrymowicz, Zakład Narodowy im, Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963.

Koropeckyj, Roman, *Adam Mickiewicz. Życie romantyka*, przeł. M. Glasenapp, W.A.B., Warszawa 2013.

Kukuć, Dariusz, *Glosa do biografii Ludwika Spitznagla i rodziny Spitznaglów*, „Ruch Literacki” 2011 z. 3.

Libera, Leszek, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Universitas, Kraków 2001.

Lipiec, Magda, *Eliza z Branickich Krasińska. W nawias wzięta*, „Teksty Drugie” 2000 nr 6, s. 182-193.

Lis, Renata, *Czy Słowacki był gejem?* „Książki. Magazyn do czytania” 19 X 2021, https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,27681582,czy-slowacki-byl-gejem.ht… [dostęp: 22 X 2022].

Makowski, Stanisław; Sudolski, Zbigniew, *W kręgu rodziny i przyjaciół Słowackiego. Szkice i materiały*, PIW, Warszawa 1967.

Miller, Marek, *Uczta grudniowa 1840 r., czyli dwóch na słońcach swych przeciwnych Bogów*, Studio Marka Łebkowskiego, Warszawa 2007.

Przybylski, Ryszard, *Gentleman i dandys*, [w:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum 6-7 grudnia 1982*, red. M. Janion, M. Zielińska, PIW, Warszawa 1986, s. 337-351.

Raszewski, Zbigniew, *W Szwajcarii. Słowacki na widowni teatru genewskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1962 nr 1 (41), s. 101-115.

Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Czytelnik, Warszawa 1989.

Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Słowacki. Encyklopedia*, Sic!, Warszawa 2004.

Słowacki, Juliusz, *Dziennik niektórych dni mego życia. Antologia zapisów diariuszowych*, pomysł i oprac. M. Troszyński, PIW, Warszawa 2019.

Starnawski, Jerzy, *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1956.

Sudolski, Zbigniew, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, LSW, Warszawa 1977.

Sudolski, Zbigniew, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Wydawnictwo Ancher, Warszawa 1995.

W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Słowackiego, opr. S. Makowski, Z. Sudolski, red. E. Sawrymowicz, PIW, Warszawa 1960.

Witkowska, Alina, *Słowacki towianistyczny*, [w:] *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, IBL, Warszawa 1999, s. 215-222.

Witkowska, Alina, *Troja po raz któryś…*, [w:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum 6-7 grudnia 1982*, red. M. Janion, M. Zielińska, PIW, Warszawa 1986, s. 123-140.

Zieliński, Jan, *Słowacki. SzatAnioł*, W.A.B., Warszawa 2009.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/slowacki-i-jego-szafa*

didaskalia
gazeta teatralna

TEATR W KSIĄŻKACH

Hersh Libkin, Hersz Lipkin… Jak to się w ogóle pisze?

Marta Bryś

Ishbel Szatrawska, *Żywot i śmierć pana Hersha Libkina z Sacramento w stanie Kalifornia*, Wydawnictwo Cyranka, Warszawa 2022

Dramat *Żywot i śmierć pana Hersha Libkina z Sacramento w stanie Kalifornia* Ishbel Szatrawskiej to istny postpamięciowy rollercoaster. Szatrawska z imponującą pewnością miesza ze sobą narracje z różnych porządków, tragizm osobistych przeżyć ocalonych przeplata z dzisiejszą optyką widzenia i rozumienia przeszłości z perspektywy kolejnych pokoleń, wzruszenie i melancholię przecina absurdem i czarnym humorem, poważny ton zderza z błyskotliwą ironią, wykorzystując do tego różne konwencje – od groteski, przez filmowo-metateatralne zwroty akcji aż do przejmujących, realistycznych monologów. Zagmatwany los Hersha Libkina jest porywającą historią, ale sposób, w jaki Szatrawska opowiada go w swoim tekście, jest też poruszającym rozpoznaniem punktu, w którym znalazła się polska pamięć zbiorowa zogniskowana wokół Holokaustu.

Jednym z dominujących tematów w dramacie Szatrawskiej jest niewątpliwie

tożsamość – roztrzaskana, skomplikowana, wewnętrznie sprzeczna, niemożliwa do opowiedzenia, scalenia. Hersh Libkin urodził się w Łodzi, przeżył getto, obóz, Marsz Śmierci, po wojnie wyjechał do Ameryki robić karierę aktorską w Hollywood, założył rodzinę, miał dwie córki, rozwiódł się, pracował w sklepie meblowym, był ścigany przez FBI i podejrzewany o szpiegostwo z powodu telefonów do Polski Ludowej i zmarł w Sacramento w stanie Kalifornia. Mimo licznych prób rzucenia się w wir powojennego wyparcia nigdy nie zapomniał o swoim polskim kochanku i przyjacielu Dawidzie Goldfarbie, którego śmierć w dramatycznych okolicznościach, zaraz po wyzwoleniu obozu w Auschwitz, na zawsze straumatyzowała pamięć Hersha. W Ameryce spotyka różnych ludzi, którzy mniej lub bardziej dostosowali się do powojennej rzeczywistości – zmienili nazwiska na bardziej amerykańskie, wyparli swoją przeszłość lub milczą, żeby się nie wyróżniać i nie „epatować" nią, nie chcą lub nie mają okazji na co dzień mówić w języku jidysz.

Hersha poznajemy na planie filmu o Indianach w wiosce Komanczów; panuje ogólny chaos, zamieszanie, sceny są co chwila przerywane kolejnymi dublami. Hersh jest podekscytowany, ale też onieśmielony wizją aktorskiej kariery, którą sam przed sobą roztacza, niespodziewanymi odwiedzinami słynnej pary aktorskiej na planie, próbuje też nawiązać relacje z aktorkami i aktorami grającymi w jego scenach. Z ich opowieści i porad, którymi dzielą się z Hershem, chcąc pomóc mu w odnalezieniu się w Hollywood, szybko wyłania się obraz wiecznego niedopasowania, nieadekwatności i cierpienia w imię bycia częścią wspólnoty. Bohaterki i bohaterowie Szatrawskiej dyskutują o tym często i wprost, jak w scenie rozmowy sławnej aktorki Lauren Bacall (dawniej Perske) z marzącą o znaczącej roli filmowej Mildred Bobek:

Lauren Bacall: Mildred Bobek, niech pani zmieni to nazwisko! W Palestynie z takim nazwiskiem można nawet zostać działaczem partyjnym, bojownikiem Hagany, ale nie w Ameryce. W Ameryce Perske śmierdzi sztetlem, rozumie pani o co mi chodzi? Czosnkiem i ogórkami kiszonymi. Niech pani zmieni to nazwisko (s. 51).

Zagubiona Mildred sama też pomaga Hershowi zrozumieć reguły rządzące ich nową, amerykańską rzeczywistością:

Mildred: Podciągnij rękaw.
Hersh: Co?
Mildred: Podciągnij rękaw. Cały czas, tutaj, na planie, zauważyłam, cały czas go zasłaniasz. Odsłoń go.
Hersh: To nieeleganckie.
Mildred: Wojna jest nieelegancka. Musisz go nosić na wierzchu. Muszą wiedzieć, co nam zrobili, muszą na niego patrzeć.
Hersh: Amerykanie nic nam nie zrobili.
Mildred: Wszyscy coś nam zrobili. Odsłoń go (s. 77-78).

Szatrawska nie podejmuje jedynie tematu indywidualnej tożsamości, równie istotna jest tutaj kwestia wypadnięcia z ram opowieści stworzonej po wojnie, w których ocaleni nie zawsze potrafią się odnaleźć, bo to, co dotyczy ich bezpośrednio, zdążyło zostać zamienione w symbole i figury społecznej wyobraźni:

Mildred: Nikt cię tu nie rozumie poza mną.
Hersh: Nie potrzebuję zrozumienia, nie po to tu przyjechałem.
Mildred: Myślisz, że nie wiem, jak to wygląda? Przyjeżdżasz

> wychudzony, zabiedzony, w obozach widziałeś wszystko, skończone bestialstwo, ludzi, którzy przestają być ludźmi, tony trupów, przyjeżdżasz i co dostajesz? Społeczeństwo, w którym każdy uważa cię za świra. Myślisz, że nie wiem? Była tu taka jedna, pojawiała się w organizacjach przy synagodze reformowanej, na początku uporczywie milczała, aż ktoś zaczął pytać, drążyć, namawiać, żeby opowiedziała swoją historię i jak to naprawdę wyglądało. Wylało się z niej wszystko, gwałty, głód, druty pod wysokim napięciem, golenie głów, prycze, wszy, tyfus, całe getto, trzy obozy, marsz śmierci, wszystko wyrzygała. Amerykance powiedzieli, że wojna pomieszała jej w głowie, a między sobą szeptali, że powinno się jej unikać, bo fantazjuje. Nikt jej nie uwierzył (s. 79).

Libkin odkrywa, że w nowym świecie ukrywanie tożsamości (żydowskiej, ale też seksualnej) i prześladowania są wciąż na porządku dziennym, choć nie bardzo potrafi zrozumieć ani jak to możliwe, ani jak to się ma do tego, co przeżył w trakcie wojny w Polsce. Szatrawska uruchamia mnóstwo perspektyw, z jakich można przyglądać się losom postaci, świadomie zarzuca czytelnika licznymi kluczami interpretacji, pozwala swoim postaciom na bolesne opowieści o ich przeszłości, uczuciach i głęboko skrywanych przeżyciach, by za chwilę mogły spuentować je makabrycznym dowcipem czy komentarzem. Kolizja między przeżyciem osobistym a jego społecznym i politycznym znaczeniem jest fundamentalnym doświadczeniem większości postaci i powodem tkwienia w permanentnym niezrozumieniu i odrzuceniu przez otaczających ich ludzi. Na planie westernu, w którym Hersh gra Indianina, kręcona jest scena śmierci wodza; grająca go Żydówka Gladys, aktorka próbująca robić karierę w Hollywood, postanawia ostatnie słowa swojej postaci wygłosić w jidysz.

Głos Reżysera (*off*): Cięcie! Cięcie! Co to jest? Co tu się odpierdala? Dlaczego wódz mówi w jidysz?
Głos Asystenta (*off*): W jidysz mówi, powtarzam, w jidysz.
Głos Reżysera (*off*): To jest jakaś pomyłka, Gladys, czy ty kompletnie oszalałaś?
Gladys (*podnosząc się na łożu śmierci, wyciąga spod siennika swój scenariusz*): Ale tu jest napisane: „Improwizacja w nieznanym języku”. No to właśnie improwizuję.
Głos Reżysera (off): To są jakieś jaja! Gladys, nie możesz mówić w jidysz! Część widowni zrozumie wszystko, co mówisz. A druga część pomyśli, że nawijasz po niemiecku. Jeszcze tego nam tu brakowało. Żeby widownia pomyślała, że szkopy przebrały się za Indian, włożyły peruki i żyją na Dzikim Zachodzie (s. 34).

Żywot i śmierć… można czytać jako opowieść o poczuciu nieadekwatności i jednoczesnym przymusie określenia się i przynależności – do języka, wspólnoty, gdy słowa mające opisać rzeczywistość nie rezonują z osobistym doświadczeniem, a każda próba dopasowania kończy się porażką i cierpieniem. Hersh także wpadł w tę pułapkę: za wszelką cenę chciał, żeby po wojnie było inaczej, żeby wojny nie było, aż w końcu pamięć o niej, a przede wszystkim o sobie w jej trakcie, pokonała go. Siłą dramatu Szatrawskiej jest nieustanne balansowanie pomiędzy rzeczywistością a wyobrażeniem o niej, co zdaje się nie tylko adekwatnie oddawać perspektywę Libkina, ale również to, w jaki sposób widzą go inni. Tożsamość uwikłana w projekcje osób, z którymi Hersh pozostaje w różnych relacjach, zapowiadają już didaskalia otwierające *Żywot i śmierć…* Wszystkie wyrażenia w jidysz są pisane konsekwentnie według transkrypcji polskiej, z wyjątkiem imienia Hersh, które jest pisane według transkrypcji

amerykańskiej. Hersh staje się Herszem tylko wtedy, gdy mówią do niego osoby z Polski (s. 5). Hersh nie jest i nie chce być outsiderem; chciałby być częścią powojennego świata, ale też z każdą chwilą zdaje sobie sprawę, że adekwatnie (co nie oznacza, że dobrze) czułby się, żyjąc jednocześnie w Kalifornii, Izraelu i getcie w Łodzi lub wśród zamordowanych Żydów, przed którymi nie musiałby udawać, kryć się, którzy rozumieliby kłębowisko sprzecznych myśli, przeżyć i emocji, z którymi żyje na co dzień. A przede wszystkim zostawiliby go w spokoju. Ucieczka do Ameryki miała być przejściem do innego świata, zamiast tego Hersh musi zmagać się z nie do końca dla niego zrozumiałą aktorską konkurencją i meandrami środowiskowych relacji w Hollywood, szantażowanym przez czarną listę, na którą w latach czterdziestych trafiły osoby deklarujące sympatię do Komunistycznej Partii Stanów Zjednoczonych, wskutek czego odmawiano im dostępu do pracy zawodowej. Ponadto interesuje się nim FBI, gnębi go dwóch mało rozgarniętych agentów, Douglas i Fairbanks, próbując oskarżyć o kolaborację z państwem komunistycznym, znajomi z planu filmowego albo wyrzekają się relacji z nim, albo przeinaczają fakty w obawie przed uwikłaniem w polityczne manipulacje.

I choć Hersh jest postacią fikcyjną, to urealnia go obezwładniający odbiorcę życiowy nadmiar – jakby w jego biografii mieściło się kilkanaście innych. Hersh jest uosobieniem opowieści (o) ocalonych, tak mocno wpisanych w zbiorową wyobraźnię, język i formę. Trudno dziś odnaleźć się w wielości biografii, relacji, wyznań, świadectw i towarzyszących im szczegółów, a także fabuł, które w postpamięci niosą ze sobą ładunek emocjonalny nierzadko większy niż dokumenty i stają się równie istotne. Dlatego wymieszanie tego, co Hersh przeżył „naprawdę” z jego fantazjami nie budzi zdziwienia, nie jest też artystycznym konceptem Szatrawskiej, lecz właśnie wynikiem owego przeładowania pamięci zbiorowej sprzecznościami.

Wojenne i powojenne życie Hersha to permanentny nadmiar – emocji, sytuacji, ludzi, pretensji, oczekiwań, marzeń, pragnień, wyparcia, cierpienia, wspomnień, pytań i niezbyt pomocnych odpowiedzi. A wszystko to zatopione w polityce, która co chwila ingeruje w codzienność ocalonych i społecznej potrzebie nazwania wszystkiego na bieżąco, żeby jak najszybciej oswoić i przyswoić przeszłość. I móc żyć dalej. Na swoje nieszczęście Hersh również próbuje wziąć udział w tych oczekiwaniach, wieść tak zwane normalne życie – żona, dzieci, praca, dom, grill w weekendy. I choć od czasu do czasu wydaje się, że panuje nad codziennością, to zaraz wszystko się wali, ujawniając absurdalno-upiorne drugie dno.

Dzieje się tak w scenie kolejnego telefonu Hersha do Dawida, z którym „rozmowy" na chwilę przynoszą Hershowi ulgę. Ale w 1968 roku niespodziewanie zamiast Dawida odbiera pani Ida:

> Hersh: Chciałbym rozmawiać z Dawidem Goldfarbem.
> Ida: Ale nie porozmawia pan z Dawidem Goldfarbem. Panie Libkin, ile mam panu powtarzać? Jak ja mam to panu wyjaśnić? Dawid nie żyje. Nie żyje! Dlaczego pan wciąż do mnie dzwoni?
> Hersh: Rozmawiałem z nim, dzwoniłem dość często w czterdziestym siódmym i potem, w czterdziestym ósmym, kiedy powstawało państwo Izrael.
> […]
> Ida: Pan jest w Ameryce, ja jestem w Polsce Ludowej, proszę pana, pan do mnie dzwoni zupełnie niepotrzebnie, ja pana nawet dobrze nie znam, ja w zasadzie pana wcale nie znam. Pan dzwoni, pan pyta o mojego zmarłego brata, w sytuacji bardzo niestosownej, sytuacji, w której ja się boję odebrać jakikolwiek telefon, rozumie pan? […] Proszę dać mi spokój! Ja jestem Ida Tarnowska, ja nie znam nikogo

> z Ameryki, nie mam żadnych kontaktów z wrogami Polski Ludowej, nie interesuje mnie żaden Izrael, nie znam żadnych zboczeńców, niech pan przestanie, niech pan nie dzwoni, niech pan zapamięta: Dawid nie żyje! A ja nie chcę pana znać! (s. 147, 149-150).

Bohaterki i bohaterowie dramatu Szatrawskiej odnoszą się również do kwestii własnej reprezentacji w teatrze, wtłaczającej w formy i odbierającej im prawo do zwyczajności. Rozmawiają o tym Hersh i jego dwie dorosłe córki Lois i Hannah:

> Hersh: Albo idę do teatru…
> Lois: I tam biopic o Żydówce. W zielonym, kurwa, trykocie, w zielonych rajtuzach, abstrakcyjna historia!
> Hannah: Żeby tylko odżydzić. Żeby maksymalnie odżydzić. Bo jak się ma widownia zidentyfikować z bohaterką, jeśli jest Żydówką?
> Hersh: Chcę być w końcu człowiekiem!
> Lois: Ale zawsze jest…
> Hannah: Żyd jako projekt. Żyd-koncepcja. Żyd-symbol.
> Lois: Nośnik znaczeń.
> Hannah: Patrz, pani!
> Lois: Tak wyabstrahowany…
> Hannas: Tak zdyskursywizowany…
> Lois: Że kompletnie znikł!
> Hersh: Chcę być w końcu człowiekiem! Chcę, żeby w końcu ktoś spojrzał na mnie nie jak na kogoś, kto jest inny, czyje sprawy was nie dotyczą! Chcę, żeby moje radości i mój ból był czymś, z czym się identyfikujecie! (s. 175-176).

Tempo sytuacji, montażu, liczba tematów, spraw i do tego wszechobecny absurd pomieszany z tragizmem są chwilami przytłaczające. Paradoksalnie jednak w tej dezorientacji jest coś wyzwalającego, ponieważ pozwala zbliżyć się do samego Hersha i jego bezsilności wobec otaczającej go rzeczywistości. W pewnym momencie można już tylko słuchać, przyjmować perspektywę kolejnych postaci, reagować śmiechem i wzruszeniem bez poczucia niestosowności, nie dyskutować, nie oceniać i co najważniejsze – bezradnie nie mieć na temat ich życia i śmierci żadnego zdania.

Wzór cytowania:

Bryś, Marta, *Hersh Libkin, Hersz Lipkin… Jak to się w ogóle pisze?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/hersh-libkin-hersz-lipkin-jak-sie-w-og….

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Autor/ka

Marta Bryś – doktor nauk humanistycznych, absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wykładowczyni Wydziału Aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. W 2020 roku opublikowała książkę *Doświadczenie postpamięci w teatrze*. Współpracuje z licznymi instytucjami i organizacjami jako kuratorka i producentka. Publikuje na łamach „Didaskaliów. Gazety Teatralnej" i „Dialogu". Od 2021 roku w zespole redakcji „Didaskaliów. Gazety Teatralnej".

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/hersh-libkin-hersz-lipkin-jak-sie-w-ogole-pisze*

didaskalia
gazeta teatralna

TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Marzenna Wiśniewska, *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2022

Marzenna Wiśniewska skupia się w swojej książce na analizie twórczości solowych performerów i performerek, którzy działając w szeroko pojętym polskim teatrze lalkowym, uczynili z materii współtwórcę swoich spektakli. Głównym celem Wiśniewskiej, oprócz przedstawienia wybitnych postaci polskiego lalkarstwa, jest zbadanie, jak podejście nowomaterialistyczne – uznanie materii za działającą na równi z aktorem/aktorką – wpływa na działalność artystyczną. Praca ta jest pierwszą w polskiej teatrologii próbą ujęcia zjawiska jednoosobowych laboratoriów lalkowych, ponadto autorka bodaj jako pierwsza podejmuje się zbadania feministycznego zwrotu w

polskim lalkarstwie.

Książka składa się z sześciu rozdziałów, przy czym dzieli się na trzy bloki tematyczne. Pierwsza część skupia się na ogólnym opisaniu zjawiska solowych performansów lalkowych XX i XXI wieku, prześledzeniu na tym tle działalności polskich artystów i artystek oraz próbie wpisanie tego typu myślenia o lalkarstwie w dyskurs nowomaterialistyczny. Opierając się na pracach m.in. Jean Bennett i Rebekki Schneider oraz korzystając z narzędzi zwrotu performatywnego, Wiśniewska proponuje m.in. modyfikację sposobu mówienia o materii (np. za Dassi N. Ponser wprowadza termin „performujące przedmioty”) oraz redefinicję skostniałego wizerunku lalkarza/lalkarki. Drugi blok to analiza prac kilku wybitnych solistów współdziałających z materią: Andrzeja Dziedziula, Grzegorza Kwiecińskiego, Tadeusza Wierzbickiego i Adama Walnego. Trzecia część jest dość ogólnym zarysem kobiecego zwrotu lalkarskiego w Polsce w XXI wieku, którego reprezentantkami są Agata Kucińska, Anna Skubik, Natalia Sakowicz i Anna Makowska-Kowalczyk. O ile w przypadku mężczyzn Wiśniewska skupia się na ich metodach eksplorowania materii, o tyle w przypadku kobiet zastanawia się, jak ich solowe współdziałanie z materią wpływa na uzupełnienie teatru materii o perspektywę feministyczną. Jest to o tyle uzasadnione, że nowy materializm jest powszechnie łączony z współczesnym dyskursem feministycznym.

Oczywiście wykonawcy i wykonawczynie nie znajdują się w historycznej próżni: Wiśniewska przywołuje reżyserów redefiniujących lalkę i materię w polskim teatrze XX wieku, jak chociażby Tadeusza Kantora, Józefa Szajnę, Leszka Mądzika, przedstawia zapomniane herstorie polskich lalkarek XX wieku, jednak te nazwiska i zjawiska służą jej przede wszystkim do wpisania twórczości wspomnianych artystów i artystek w pewien ciąg albo wskazania ich rewolucyjnego podejścia na tle artystycznego mainstreamu. Znacząca

jest wielokrotnie podkreślana, zarówno przez autorkę, jak i przez liczne cytaty z rozmów i wywiadów trudna sytuacja solistów i solistek eksperymentujących i współdziałających z materią nie tylko w polskim teatrze, ale również w niechętnym tego typu eksperymentom środowisku lalkarskim.

Praca Wiśniewskiej jest w głównej mierze analizą konkretnych przedstawień. Autorka skrupulatnie opisuje kolejne prace, materie, proces twórczy, przywołuje liczne wywiady i recenzje; dokładność w niektórych rozdziałach jest niemal przytłaczająca. Niezwykle interesującym puntem książki jest próba zmapowania pola kobiecego odcienia tego zjawiska, jednak rozdział ten pozostawia niedosyt. Mimo tego niedociągnięcia, książka pozwala na wgląd w fascynujący, choć niezwykle trudny dla samych artystów i artystek świat solowego lalkarstwa współdziałającego z materią.

Weronika Nagawiecka

Michał Misza Czorny, *Postać sceniczna aktora-tancerza*, Convivo, Warszawa 2021

Trudno jednoznacznie zdefiniować pojęcie aktora-tancerza. Najczęściej pojawiają się twierdzenia, że to osoba, która bazuje na pracy z ciałem, wyobraźnią i emocjami. Skupia się na obecności, osadzeniu w czasie, przestrzeni. Tworzy nową jakość artystyczną. W Polsce obecnie działają dwie szkoły przygotowujące do tego zawodu: Wydział Teatru Tańca w Bytomiu Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie (od 2007 roku) oraz Zakład Tańca Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (od 2019 roku). Studenci uczą się tam sztuki aktorskiej, tanecznej, technik ruchowych,

reżyserii, choreografii, teorii teatru i tańca. Zdobywają wielopłaszczyznowe wykształcenie. Mogą pracować m.in. w teatrze, filmie i sztukach performatywnych. Mimo to grupa aktorów-tancerzy wciąż jest niezbyt liczna i słabo rozpoznawalna.

Książka Michała Miszy Czornego jest zatem niezwykle ważna i potrzebna. To publikacja skierowana do osób zawodowo związanych z teatrem, miłośników sztuk scenicznych, a także artystów amatorów. Stanowi zbiór przemyśleń na temat kreowania postaci scenicznej przez aktorów-tancerzy w oparciu o wybrane spektakle. Trzeba jednak zaznaczyć, że materiał dotyczy głównie doświadczeń artystów absolwentów Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu.

Rozważania prowadzone są z perspektywy praktyka i teoretyka-pedagoga. Książka została podzielona na cztery części (rozdziały). Na początku autor opisuje oraz zestawia ze sobą metody i teorie kreowania postaci scenicznej przez aktora-tancerza. Odnosi się do twierdzeń, które kształtowały się w ciągu stu kilkudziesięciu lat. Wybiera jednak te metody, które sam poznał, stosował w praktyce i przekazywał swoim wychowankom. Czorny wychodzi od metody Stanisławskiego. Podkreśla znaczenie świadomego oddziaływania na procesy twórcze, skupia się na realizmie psychologicznym postaci, działaniach fizycznych i odwołaniach do pamięci emocjonalnej. Następnie przytacza założenia Grotowskiego i metodę Łumińskiego. Zauważa zbieżności między nimi, m.in.: wizję teatru całościowego i artysty kompletnego, brak sztywnych podziałów na aktora i tancerza; specyficzne kreowanie teatralnej rzeczywistości i skupienie na ciele (poszerzona cielesność, ciało zdolne do rzeczy ponadprzeciętnych). Kończąc tę część, autor odwołuje się też do metody Alexandra i metody Michaelsa w kontekście poszukiwań postaci scenicznej. Technika Alexandra była właściwie punktem wyjścia dla profesora Briana Michaelsa, który w swej

praktyce akademickiej postulował odrzucenie wszelkich wyobrażeń związanych z rolą, skupienie się na byciu „tu i teraz”, bez planowania. Czorny podkreśla specyfikę wymienionych metod, ale nie tworzy radykalnej klasyfikacji, nie wyklucza ich łączenia, czerpania z wielu technik.

W kolejnych dwóch rozdziałach nakreślone zostały ścieżki zawodowe aktorów-tancerzy. Najpierw pojawiły się formy kreowania postaci scenicznej we współtworzonym przez Czornego Teatrze OdRuchu. Na podstawie trzech spektakli: *Deklaracja 6888*, *Linoleum*, *Po drugiej stronie Wisły* zestawione zostały indywidualne i grupowe procesy pracy. Pojawił się też opis autorskiej metody teatru, która polega głównie na wyrazistości aktora-tancerza. Obejmuje konkretne zasady treningu kondycji, dykcji w tańcu, głębi i nośności głosu. Autor podkreśla twórcze znaczenie researchu, narzędzi kreacji, improwizacji i refleksji. W tym miejscu płynnie przechodzi do kreowania postaci i postaciowania w przedstawieniach Wydziału Teatru Tańca. Przywołuje kilka spektakli – *Stany skupienia*, *Bezdech*, *Working Title ego*, *Ubu Król*, *Carson City*, *Out cry*, *Transdyptyk* i *Plateau* – aby podsumować specyfikę pracy aktora-tancerza. Rozważania i przykłady ilustrują niezwykle skomponowane fotografie teatralne.

Książkę dopełnia zbiór rozmów z artystami i artystkami. W latach 2017-2018 Czorny przeprowadzał wywiady z pedagogami i absolwentami Wydziału Teatru Tańca: z Jackiem Łumińskim, Jerzym Stuhrem, Katarzyną Pawłowską, Sylwią Hefczyńską-Lewandowską, Józefą Zając-Jamróz, Dorotą Furmaniuk, Januszem Skubaczkowskim, Jadwigą Leśniak-Jankowską, Katarzyną Gorczycą. Przygotował dla nich podobny zestaw pytań, dotyczący kształcenia aktorów-tancerzy, specyfiki pracy i kreowania postaci. Natomiast w latach 2020-2021 rozmawiał z Anną Piotrowską, grupą aktorów-tancerzy ze spektaklu *Plateau* oraz z aktorami-tancerzami z Teatru OdRuchu. Te

wywiady różnią się od poprzednich, pytania są bardziej spersonalizowane, praca artystów jest przedstawiona w kontekście konkretnych przedstawień. Wszystko sprowadza się jednak do indywidualnych prób zdefiniowania tytułowego zagadnienia.

Postać sceniczna aktora-tancerza jest publikacją, która bada nową jakość na polskiej scenie teatralnej. Prezentuje aktorów-tancerzy jako eksperymentujących artystów teatru oczekiwanego. Zaznacza ich obecność, pozwala odkrywczo spojrzeć na procesy ich pracy. Książka Czornego jest zapisem dotychczasowej drogi artystów teatru tańca; autor podkreśla, jak wiele jest jeszcze do zrobienia, ale pozwala też z nadzieją spoglądać w przyszłość.

Wiktoria Wojas

Rodowicz – Teatr – Droga, żywosłowie. wydawnictwo, Kraków 2022

Przeszło siedemsetstronicowa pozycja *Rodowicz – Teatr – Droga* to przede wszystkim wywiad rzeka, jaki z Tomaszem Rodowiczem przeprowadził w ciągu kilku miesięcy 2021 roku Dariusz Kosiński. Książka dzieli się na pięć bloków (*Czas wspólnot*, *Wędrowanie*, *Odchodzenie*, *Koniec azyli*, *W miasto, w teatr, w przyszłość*), co porządkuje ją zarówno pod względem chronologicznym, jak i tematycznym. Rozmowy rozpoczynają się nie tyle od kwestii związanych z dzieciństwem Rodowicza, ile dotyczących jego przodków i polsko-żydowskich korzeni. Młodość w czasach PRL-u, pierwsze zetknięcie ze sztuką, fascynacje zachodnią kontrkulturą, praca i przyjaźń z Jerzym Grotowskim, działalność w Ośrodku Praktyk Teatralnych

„Gardzienice”, rozłam i exodus oraz założenie Teatru Chorea to tylko kilka ważniejszych wątków książki. Przemierzając meandry pamięci, dzięki inteligentnie zadawanym przez Kosińskiego pytaniom, które działają niczym wyzwalacz wspomnień, Rodowicz dochodzi do różnych wniosków, ale jeden jest, zdaje się, najważniejszy. Analizując swój życiorys i dokonania, stwierdza, że wszystkie wydarzenia układają się w drogę, która jest nie tylko precyzyjnie określona, ale ma również konkretny cel, do którego przez całe życie dąży. Ta refleksja skutkuje przekonaniem o nieprzypadkowości istnienia.

Rozmowy przeplatane są felietonami, fragmentami prozy i poezji autorstwa Rodowicza. Całość okraszona jest fotografiami z jego prywatnego archiwum (można zobaczyć m.in. Grotowskiego podczas pięćdziesiątych urodzin, rozpakowującego prezent – zabawkowy helikopter). Pełno tu anegdot, przemyśleń na temat istoty życia i teatru. Rodowicz mierzy się ze swoją przeszłością mądrze i z dystansem, krytycznie ocenia to, co na to zasługuje, robi to jednak bez patosu. Wykazuje także zrozumienie dla kontekstów i warunków, w jakich przyszło mu funkcjonować. Choć to osobista historia, nie sposób nie zwrócić uwagi na zmieniający się wraz z przewracaniem kolejnych kartek krajobraz polskiego teatru. Konwencje, metody pracy i praktyki teatralne ulegają ciągłym przekształceniom, trzeba się do nich niejako adaptować, rewidować swoje artystyczne przyzwyczajenia. Dobrym przykładem jest tu doświadczenie „Gardzienic”. Rodowicz zwraca uwagę na specyfikę gardzienickich praktyk i opisując wiele pięknych i dobrych chwil z tamtych czasów, zauważa też, że miały tam miejsce nadużycia.

Rodowicz – Teatr – Droga to portret twórcy dojrzałego i świadomego. Jak sam mówi – trzeba umieć oglądać się za siebie. Ale wydanie tej książki nie oznacza bynajmniej zaprzestania aktywności artystycznej. Są jeszcze mosty,

które trzeba zbudować. Droga nie kończy się w tym miejscu.

Zofia Kowalska

Wzór cytowania:
Noty o książkach, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-11.

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-11*

DOFINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury