didaskalia

Gazeta Teatralna luty 2023 **nr 173**

Rollercoaster w Cricotece; projekt Iwony Olszowskiej; fot. Grzesiek Mart

Wielojęzyczność w teatrze

Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne

Cenzura w pandemii

Spis treści

WIELOJĘZYCZNOŚĆ W TEATRZE

Wielojęzyczny teatr europejski: próba zarysu

Kasia Lech

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

CENZURA I AUTOCENZURA

Raise Your Voice!?

Micha Braun

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

MĘSKOŚCI

Rekonfiguracje męskości w najnowszym polskim teatrze

Wiktoria Tabak

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

„Tak, tato!”. Daddy issues i toksyczna męskość

Grzegorz Stępniak

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

KOBIETY W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI TEATRALNEJ

W kręgu PIST

Grażyna Chmielewska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

NIŻYŃSKI

The Horse Will Fall Forever: Nijinsky’s Kinetographies of Becoming

Wojciech Klimczyk

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

CHOREOGRAFIA. WYWIAD KOLEKTYWNY

Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze

Rozmawiają: Katarzyna Chmielewska, Natalia Dinges, Magdalena Fejdasz, Helena Ganjalyan, Aneta Jankowska, Kaya Kołodziejczyk, Patrycja Kowańska, Dominika Knapik, Agata Maszkiewicz, Bartosz Ostrowski, Urszula Parol, Weronika Pelczyńska, Michał Przybyła, Monika Szpunar

TANIEC

Rollercoasterem przez 2022 rok

Maciej Guzy

Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń w Krakowie

Rozmyślania o relacyjności

Michalina Spychała

Cricoteka w Krakowie: *Na dwóch nogach/back on feet, czyli anatomia relacyjności*, choreogr. Magda Fejdasz, Weronika Pelczyńska

Nie da się zatrzymać?

Marcelina Obarska

21. Festiwal Ciało/Umysł w Warszawie

REPERTUAR

Sen o queerowej rodzinie niech jeszcze się nie kończy

Dorota Ogrodzka

TR Warszawa, Teatr 21: *Rodzina*, reż. Justyna Sobczyk

Ciężar całego świata

Zofia Kowalska

Teatr Dramatyczny w Warszawie: *Mój rok relaksu i odpoczynku*, reż. Katarzyna Minkowska

Choreografia opresji

Kamila Kucia

Teatr Barakah w Krakowie: *Anioły w Ameryce, czyli demony w Polsce*, reż. Michał Telega

Zaułki języka i kamienicy

Maciej Guzy

Teatr Polski w Podziemiu, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, Komuna Warszawa: *Finnegans W/Fake*, reż. Katarzyna Kalwat; Stary Teatr w Krakowie: *Art Of Living*, reż. Katarzyna Kalwat

Alternatywna opowieść

Jakub Papuczys

Stary Teatr w Krakowie: *Wymazywanie*, reż. Klaudia Hartung-Wójciak

Prawdziwy bal

Agata M. Skrzypek

TR Warszawa i Münchner Kammerspiele: *niedoskonała utopia*, reż. Noémi Ola Berkowitz

KOMUNA WARSZAWA

ILY

Katarzyna Lemańska

Komuna Warszawa: *Rytuał miłosny*, reż. Daniel Kotowski

Nie można przejść obojętnie

Wiktoria Wojas

Komuna Warszawa: *Co się stało z nogą Sarah Bernhardt*; reż. Justyna Wielgus

W ciągłym ruchu

Katarzyna Niedurny

Komuna Warszawa: *JaWa*, realizacja: Turkowski & Nowacka

FESTIWALE

Narcystyczny obieg sztuki współczesnej

Stanisław Godlewski

Festiwal Nowa Europa w Warszawie

Ludzki międzyczas

Urszula Pysyk

InlanDimensions International Arts Festiwal, Wrocław – Gdańsk – Radom

Tytułu szukaj w bananie

Zofia Dąbrowska

Improfest. Międzynarodowy Festiwal Improwizacji Scenicznej w Krakowie

ZAGRANICA

Pomiędzy kłopotliwym a niemożliwym

Kamila Łapicka

40º Festival de Otoño w Madrycie

Wielkie sceny, wielkie emocje, wielkie historie

Z Benjaminem Ablem Meirhaeghem rozmawia Kasia Tórz

TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
DOI: 10.34762/y6j0-zh55
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wielojezyczny-teatr-europejski-proba-zarysu

WIELOJĘZYCZNOŚĆ W TEATRZE

Wielojęzyczny teatr europejski: próba zarysu

Kasia Lech Universiteit van Amsterdam

Multilingual Theatre in Europe: An Attempt at an Overview

The article surveys trends in multilingual European theatre in the last decade. It outlines artistic, pedagogical and institutional practices that try to revive the multilingual traditions of European theatre, reflect the diversity of the different European present(s), and imagine futures while searching for otherness-friendly hospitality. The overview grows out of my research project Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre, which was based on qualitative interviews with artists whose practices concentrate in Europe, and whose voices and languages stretch across Italy, Denmark, England, Sweden, France, Vietnam, Wales, Poland, Germany, Lithuania, Belgium, the Netherlands, Spain, the Czech Republic, Cuba, USA, Brazil, Austria, Argentina and Croatia.

Keywords: multilingualism; theatre; otherness; Europe; marginalisation

Zacznę od zdjęcia. Przedstawia ono wielojęzyczne graffiti stworzone przez odwiedzających Casa di Giulietta w Weronie. Ściana budynku, który odgrywa dom Szekspirowskiej Julii, była zapełniona listami, wiadomościami, rysunkami i słowami w różnych językach aż do 2019 roku, kiedy to miasto postanowiło ją oczyścić, żeby chronić zabytek. Graffiti zniknęło, a wraz z nim symboliczna inscenizacja wielojęzyczności przenikającej historię

europejskiego teatru. Ten akt usunięcia graffiti w celu „ocalenia tradycji” ma symboliczne znaczenie. Odzwierciedla wewnętrzny zgrzyt w teatrze europejskim, który często widzi swoje tradycje w kontekstach narodowych i jednojęzycznych, a jednocześnie ma wielojęzyczność wpisaną w swoje historie. Wielojęzyczność w obecnym kontekście rozumiana jest jako interakcja pomiędzy różnymi językami jako usystematyzowanymi środkami komunikacji, które oparte są na złożonych regułach (gramatyka, składnia, ortografia, wymowa itd.).

Wielojęzyczność a tradycje teatru europejskiego

Marvin Carlson w *Speaking in Tongues* przywołuje kilka przykładów europejskich dramatopisarzy, którzy zawierali w swoich sztukach elementy wielojęzyczności (słowa, rytmy języków obcych). Wiele z jego przykładów należy do tzw. kanonu: pierwszy zachowany dramat europejski, czyli *Persowie* Ajschylosa, *Henryk V* Williama Szekspira, *Mieszczanin szlachcicem* Moliera (Carlson, 2006, s. 24-45). Wielojęzyczność pojawia się też u polskich autorów: Jana Kochanowskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Aleksandra Fredry czy Adama Mickiewicza (w jego *Dziadach* wielojęzyczność jest domeną Diabłów i Nowosilcowa, co z pewnością nie jest przypadkowe). Nie chodzi tylko o dramat, opera w Europie ma wielojęzyczność głęboko zakorzenioną w swoich tradycjach i często przyjmowała i przyjmuje wieloeuropejską tożsamość kulturową, jak pisze Marta Mateo (2014, s. 332). Nic więc dziwnego, że dla aktorów wielojęzyczność była niegdyś umiejętnością zawodową.

Średniowieczny dramat liturgiczny był grany po łacinie – a później po łacinie i w lokalnych językach – w całej Europie, a aktorzy commedii dell’arte

potrzebowali zróżnicowanego repertuaru językowego, który obejmował lokalne języki włoskie, łacinę, grekę, hiszpański. A gdy zespoły rozpoczęły międzynarodowe *tournées*, języków, w których grano, przybywało. Wielojęzyczność w commedii dell'arte wynikała również z dominacji Hiszpanów na Półwyspie Apenińskim w XVI i XVII wieku. Jedna z najbardziej znanych postaci (i teatralny pierwowzór Papkina), Il Capitano, był karykaturą hiszpańskich żołnierzy i często mieszał hiszpański i włoski (Jaffe-Berg, 2008, s. 206). Tradycje te straciły na znaczeniu, kiedy standardyzm językowy – zakładający, że istnieje jedna konkretna odmiana języka, która jest „poprawna", „lepsza" i odporna na zmiany – zaczął łączyć się z ideologiami narodowościowymi, tworząc powiązania między mówieniem jednym (poprawnym) językiem, a narodową wspólnotą i politycznie pojmowaną jednością. Choć dla śpiewaków operowych umiejętność śpiewania w wielu językach pozostała kluczowa, a niektórzy reżyserzy (zwłaszcza z nurtu interkulturalnego, jak Eugenio Barba, czy postdramatycznego, jak Jan Lauwers) wykorzystywali wielojęzyczność.

Obecnie, w kontekście wielojęzyczności, teatr europejski jest zagmatwaną siecią paradoksów. Z jednej strony dąży do zdobywania międzynarodowej (a więc i wielojęzycznej) widowni, gości na festiwalach, zaprasza reżyserów z różnych zakątków świata. A jednocześnie ten sam teatr jako silnie zinstytucjonalizowana praktyka kulturowa, która opiera się na określonych kontekstach ekonomicznych, społecznych, politycznych i komercyjnych (Chaudhuri, 2016, s. 174), odzwierciedla postjednojęzyczną kondycję Europy. Yasemin Yildiz używa tego terminu, aby opisać, jak wielojęzyczna rzeczywistość Europy jest zorganizowana przez jednojęzyczne struktury doświadczania, narracji i organizacji, opierające się na założeniu, że normą jest osoba posługująca się jednym językiem, który doskonale wpisuje się w jej kontekst rodzinny, zawodowy, narodowy czy etniczny (2013, s. 2-4).

Jest jednak coraz więcej teatralnych przedsięwzięć, które tę postjednojęzyczną rzeczywistość problematyzują. Poniżej dokonuję przeglądu ich głównych nurtów i tematyki na przykładach działalności artystów z różnych środowisk teatralnych, na różnym etapie rozwoju zawodowego i otrzymujących (lub nie) bardzo różne wsparcie finansowe. Wszyscy pracują w warunkach profesjonalnych, ale w bardzo różnych kontekstach: duże instytucje, organizacje mniejszościowe, teatr migrancki, teatr tańca, niezależne grupy teatralne, edukacja teatralna czy pedagogika teatru. Pokreśliłam słowo „różne" z dwóch powodów. Po pierwsze, celem mojego zarysu nie jest zaprezentowanie wszystkich twórców, ale pokazanie, że pewne zjawiska są charakterystyczne dla teatru wielojęzycznego niezależnie od kontekstu. Po drugie, tym, co łączy zaprezentowane praktyki, jest właśnie różnica. Artyści, o których piszę, szukają sposobów spojrzenia na inność poza paradygmatami etnocentryzmu, interkulturalizmu opartego na „Zachodzie i reszcie" (Knowles, 2010, s. 21) czy innymi, które można opisać poprzez binarne my-oni. Dla większości wielojęzyczność jest stale w centrum ich teatralnej praktyki.

Zarys opiera się na moim projekcie badawczym *Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre*, w ramach którego rozmawiałam (jakościowo, a potem te rozmowy analizowałam) z artystami, których głosy i języki pochodzą z Włoch, Danii, Anglii, Szwecji, Francji, Wietnamu, Walii, Polski, Niemiec, Litwy, Belgii, Holandii, Hiszpanii, Czech, Kuby, USA, Brazylii, Austrii, Argentyny, Chorwacji, a ich praktyki – choć skupione w Europie – przekraczają europejskie granice geopolityczne.

Wielojęzyczność w teatralnych instytucjach

Po pierwsze, mamy teatry mniejszościowe, które przypominają o

wielojęzycznych historiach Europy i problematyzują jednojęzyczność narodowych/krajowych krajobrazów teatralnych. Teatrul Maghiar de Stat (Państwowy Teatr Węgierski) w Klużu wystawia spektakle w języku węgierskim z rumuńskimi i angielskimi napisami, przywołując wielokulturową i złożoną historię regionu Transylwanii. Do 2016 roku duży napis „Shalom” na placu Grzybowskim 12/16 w Warszawie witał widzów Teatru Żydowskiego – jednego z dwóch europejskich teatrów grających w języku jidysz. Drugi to Teatrul Evreiesc de Stat (Państwowy Teatr Żydowski) w Bukareszcie. Niedawna adaptacja Szekspirowskiej *Burzy* – jako *Der Szturem. Cwiszyn/Burza. Pomiędzy* – w reżyserii Damiana Josefa Necia (2020) w języku jidysz nawiedzała polską przestrzeń teatralną i dramat Szekspira losami polskich Żydów, a tytułowa burza, jak odczytał to Łukasz Drewniak, wybierając spektakl do finału 27. konkursu o Złotego Yoricka, stała się Zagładą (2022).

W sercu Helsinek stoi wielki Svenska Teatern (Teatr Szwedzki), państwowy teatr wystawiający sztuki w języku szwedzkim. Beaivváš Sámi Našunálateáhter (Lapoński Teatr Narodowy) ma siedzibę w Guovdageaidnu (Norwegia). Gra w językach lapońskich na terenach lapońskich w Norwegii, Szwecji, Finlandii i Rosji. An Taibhdhearc (dosłownie: widmowe widzenie) w Galway to teatr posługujący się językiem irlandzkim. Budynek z czerwonej cegły w Leeuwarden, stolicy Fryzji, to siedziba Tryater, którego działalność artystyczna rozciąga się na tę całą dwujęzyczną prowincję w Holandii, w której połowa ludności posługuje się językiem zachodniofryzyjskim. Tryater jest także symboliczną pozostałością po wczesnośredniowiecznym regionie Magna Frisia (dziś rozpościerającym się na terenie Holandii, Niemiec i Belgii). W przeszłości działalność tych teatrów była często nastawiona na chronienie języka i skupianie się na narodowym i lokalnym kontekście.

W ostatnich latach wzrasta jednak świadomość, że wraz z globalnymi i lokalnymi zmianami gospodarczymi, społecznymi i politycznymi istnieje potrzeba nowego spojrzenia na wielojęzyczne tradycje teatru europejskiego. Podczas European Theatre Forum 2020: European Performing Arts in Focus, Regina Guhl (Hochschule für Musik, Theater und Medien, Hanower), Máté Gáspár (producent i wykładowca teatralny, Budapeszt), Beata Szczucińska (kanclerz Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa) oraz Leo Swinkels (dziekan Wydziału Sztuki, Zuyd Hogeschool, prezydent platformy European Theatre Academy, Maastricht) uznali szkolenie praktyków teatru w zakresie teatru wielojęzycznego za jedno z kluczowych wyzwań dla teatru europejskiego. Pionierkami są Tiina Syrjä z Tampereen Yliopisto w Finlandii i Francuzka Anne Bérélowitch, która współpracuje m.in. ze szkołami teatralnymi w Paryżu, Glasgow i Chalon-sur-Saône. Ich praktyki się różnią. Syrjä uczy aktorów grania w językach, którymi nie mówią. Anne Bérélowitch pracuje z indywidualnymi kompetencjami aktorów. W Polsce też były takie próby. Podczas moich studiów aktorskich na Wydziale Lalkarskim Akademii Sztuk Teatralnych do wielojęzyczności zachęcał nas Mirosław Kocur. A nasz dyplom *Masakra* – powstały przy współpracy z praską Divadelní fakulta Akademie múzických umění i Akademią Muzyczną we Wrocławiu – zagraliśmy w trzech przeplatających się językach: polskim, czeskim i słowackim. Był to też dyplom dramaturgiczny Czecha Lukáša Trpišovskiego i reżyserski Słowaka Martina Kukučki, znanych jako SKUTR.

To zainteresowanie szkół teatralnych wielojęzycznością jest z jednej strony wynikiem niepewnej sytuacji ekonomicznej, która zmusza artystów do podróży i pracy w różnych środowiskach językowych. Jest to również refleksja nad obecnym bezprecedensowym poziomem migracji, który zmienia i wzbogaca językowe krajobrazy dźwiękowe, wizualne i dotykowe w Europie. Jest to również rzeczywistość branży teatralnej (i filmowej) oraz wynik

rosnącego zainteresowania jej liderów wielojęzycznymi przedstawieniami. Wielojęzyczność została włączona w wizje kierownicze Matthiasa Lilienthala w Münchner Kammerspiele (Niemcy), Shermin Langhoff w Gorki Theater (Niemcy), w Burgtheater kierowanym przez Martina Kušeja (Austria), w NTGent pod kierunkiem Milo Raua (Belgia) oraz w Europa Ensemble Olivera Frljicia. Ten ostatni projekt współrealizowany jest przez Nowy Teatr w Warszawie, Schauspiel Stuttgart (Niemcy), Zagrebačko Kazalište Mlad (Chorwacja) oraz Εθνικό Θέατρο (Teatr Narodowy) w Grecji. Od stycznia 2023 roku sceną Théâtre National de Strasbourg i związaną z nią szkołą teatralną kieruje Caroline Guiela Nguyen. Biorąc pod uwagę, że teatr Nguyen konsekwentnie bawi się wielojęzycznością, wprowadzając na konserwatywne francuskie sceny głosy i historie tradycyjnie uznane za „niewarte" opowiadania – np. migrantów z Wietnamu w *Saigon* (2017) – można oczekiwać, że tę wizję teatru reżyserka będzie kontynuować.

Teatry mniejszościowe także szukają nowych inspiracji i okazji do wymiany doświadczeń. Phōnē to wspierany przez Kreatywną Europę projekt polegający na współpracy pomiędzy regionalnymi i mniejszościowymi teatrami językowymi. Uczestniczą w nim Tryater z Fryzji, Deutsch-Sorbisches Volkstheater Bautzen/Němsko-Serbske Ludowe Dźiwadło (niemiecko-serbołużycki teatr w Budziszynie), Teatrul Evreiesc de Stat w Bukareszcie, Fíbín Teo (aktualny narodowy zespół teatralny języka irlandzkiego w Galway), Stadttheater Bruneck (niemieckojęzyczny teatr w Południowym Tyrolu), Teatr Piba (bretońskojęzyczny teatr w Breście we Francji), galicyjskojęzyczny zespół teatralny Centro Dramático Galego w Santiago de Compostela, Kvääniteatteri w Norwegii grający po kweńsku, baskijski teatr Maria de Jongh w Bilbao oraz Theatr Genedlaethol Cymru (walijski teatr narodowy w Carmarthen).

Tworzenie przestrzeni sprawczości

Zaczęłam od relatywnie dużych organizacji mających w miarę stały dopływ środków, zapewniający jakieś bezpieczeństwo finansowe i przestrzeń do eksperymentów. Niezmiernie ważne jest jednak, żeby podkreślić, że to przede wszystkim artyści z doświadczeniami niepełnosprawności, migracji, postmigracji zmieniają praktyki dotyczące wielojęzyczności w teatrze europejskim. I to one inspirują większe organizacje. Artyści wykorzystują wielojęzyczność jako performans autentyczności (Meerzon, 2021, s. 32), narzędzie aktywizmu oraz platformę do wyobrażania sobie przyszłości. Ogólnie rzecz biorąc, w ich działaniach często pobrzmiewa echo frazy Michaiła Bachtina „żyję w świecie cudzych słów", poprzez które odnosił się on do interakcji, społecznej natury i wielogłosowości zapisanej w językach (1986, s. 143). Dodają również nowego – pozakolonialnego – znaczenia refleksji Seamusa Heaneya nad relacjami angielsko-irlandzkimi: język jest „jednym z miejsc, w których wszyscy żyjemy" (2011, s. 277). Cytaty te wskazują nie tylko na wielojęzyczność w codzienności, brak jasnego i całkowitego podziału na języki, ale także na możliwość kształtowania tych językowych kontekstów w celu tworzenia nowych przestrzeni. W szerszym kontekście uderzającym przykładem jest Ntozake Shange. Jej zabiegi, aby (jak sama mówiła) zdeformować standardy amerykańskiego angielskiego i poprzez tę deformację wpisać swój głos w język, który ją marginalizował (Gavin, 2012, s. 195), odbijają się echem nie tylko wśród czarnoskórych współczesnych artystów teatralnych w Europie – takich jak debbie tucker green (Goddard, 2015, s. 70-71) – ale także wśród innych marginalizowanych i wielojęzycznych głosów. Peyvand Sadeghian (Iran/Wielka Brytania), Paula Rodríguez (Hiszpania/Wielka Brytania) czy SignDance Collective International pracują i grają wielojęzycznie, bawiąc się standardami

językowymi, żeby odzyskać i zaznaczyć swoją społeczną i artystyczną sprawczość w kontekstach, które im tej sprawczości odmawiają.

Sadeghian ma podwójne obywatelstwo, które odzwierciedla jej złożoną przynależność kulturową i polityczną. Napisana i zagrana przez nią sztuka *Dual* 2020) □□□□□□) wyreżyserowana przez Polkę Nastazję Domaradzką – używa wielojęzycznej poezji, żeby pokazać doświadczenia bycia jednocześnie Brytyjką i Iranką w kontekście konfliktów brytyjsko-irańskich, wojny i brytyjskiego Home Office (Ministerstwo Spraw Wewnętrznych) znanego z islamofobii. Rodríguez opiera się na doświadczeniach migracji z Hiszpanii do Wielkiej Brytanii, tworząc wielojęzyczne adaptacje klasyki hiszpańskiej. Jej *Rosaura* (2016) – tworzona we współpracy z hiszpańską aktorką Sandrą Arpą – to dwujęzyczna adaptacja *Życie jest snem* Pedra Calderóna de la Barca. Aktorki bawiły się angielskim i hiszpańskim, próbując sobie wyobrazić wraz z widzem nowe sposoby postrzegania inności w kontekstach, w których jakakolwiek inność jest postrzegana z wrogością. Proporcje hiszpańskiego i angielskiego zmieniają się w zależności od kraju. Do tej pory aktorki zagrały *Rosaurę* w Wielkiej Brytanii (w czasie brexitowego referendum), Hiszpanii i Meksyku (podczas prezydentury Donalda Trumpa). W Londynie Arpa i Rodríguez mówiły wierszem Calderóna po hiszpańsku, podkreślając sensy wyrazistymi gestami i ruchem. Zwracając się bezpośrednio do publiczności, używały angielskiego, aby wyjaśnić fabułę. Nigdy nie tłumaczyły hiszpańskiego tekstu. Angielski jedynie wypełniał luki, podkreślając prawo publiczności do poczucia zagubienia. Sztuka kończyła się wspólnym wyobrażaniem Europy, w której jest miejsce dla każdego.

SignDance Collective International wnosi swoje doświadczenia związane z przekraczaniem granic i niepełnosprawnością do unikalnej formy choreograficznej *signdance*, która jest „formą teatru tańca, w którym język

migowy jest podstawą choreograficzną i strukturą dramaturgiczną” (de Senna, 2016, s. 84). Co ważne, dla SignDance Collective International języki migowe nie są jedynie narzędziem choreograficznym czy estetycznym. Przeciwnie, zachowują w pełni swoje funkcje komunikacyjne i kulturowe, podkreślając, że języki migowe nie są jedynie narzędziami dostępności, ale pełnymi środkami komunikacji ze swoimi kulturami i historiami. Jako takie wprowadzają ważną perspektywę do dyskusji na temat problemów społecznych i nierówności.

Przykładowo, wielojęzyczna *Carthage/Cartagena* – adaptacja dramatu Caridad Svich napisanego po angielsku z hiszpańskimi wstawkami – zajmuje się wielowymiarowym przekraczaniem granic (głównie między krajami, ale nie tylko) jako doświadczeniem, narzędziem twórczym i częścią procesu twórczego. Spektakl powstawał między 2013 a 2017 rokiem w różnych miejscach (m.in. Austrii, USA, Włoszech i Wielkiej Brytanii). W tym czasie zmieniali się twórcy (co było zamierzone). Na początku reżyserowała, na przykład, hiszpańska reżyserka Beatriz Cabur, ale to Słoweniec Goro Osojnik przejął reżyserską pałeczkę na końcu procesu. SignDance Collective International wprowadził do adaptacji dramatu Svich języki migowe i mówione – International Sign, American Sign Language, British Sign Language, angielski, niemiecki i sierraleoński. W scenie otwierającej spektakl Isolte Ávila poruszała się po scenie pośród leżących aktorów, mówiąc o potrzebie powrotu do języka, który utraciła. Mówiła po angielsku z domieszką hiszpańskiego, jednocześnie tańcząc tłumaczenie na język migowy (signdance). Jej ciało zbliżało do siebie te języki, ale jednocześnie pozostały one odrębne. Dramaturgia aktorska – czyli sposób, w jaki performerka przedstawiała siebie, swoją historię, swoje tożsamości – istniała jednocześnie w wielu językach. Ta strategia rozszerzała się na scenę i inne ciała. Ávila,

prowadząc dialog z Lionelem Macauleyem, migała tłumaczenie jego słów i jednocześnie (poprzez ekspresję ruchu) informowała widza, jak doświadcza tego, co Macauley mówił. W końcówce tej sceny kwestie wypowiadane były – już przez całą czwórkę aktorów – po angielsku, hiszpańsku, niemiecku i sierraleońsku. Podczas gdy troje z aktorów jednocześnie tłumaczyło kwestie na różne uchoreografione języki migowe (to się zmieniało, ale zazwyczaj amerykański język migowy, brytyjski język migowy oraz międzynarodowy język migowy), Angelina Schwammerlin grała na gitarze. Efektem był transjęzyczny, fizyczny i dźwiękowy pejzaż migracji i nieprzynależności, który pokazywał wykluczenie, utratę języka, czy przemoc integralnie wpisaną w doświadczenie przekraczania geopolitycznych granic na poziomie sensorycznym, estetycznym i politycznym. W ten sposób spektakl w szerszym kontekście mówił o przemocy związanej z koniecznością ciągłego redefiniowania siebie w oparciu o struktury, które wykluczają inność.

Strategie gość-inności

Tematyka roli języka i przekraczania granic – fizycznych i metaforycznych – wiąże się z tym, że doświadczenia wielojęzyczności często podważają oczekiwania dotyczące idealnego dopasowania personalnych, rodzinnych, zawodowych, narodowych i etnicznych kontekstów językowych. Łączy się to z dostrzeganiem punktów stycznych pomiędzy różnymi doświadczeniami marginalizacji opartej na normatywnych kategoriach tożsamościowych. Często artyści używają wielojęzyczności jako narzędzia do wyobrażania sobie nowych sposobów na bycie razem i rozumienie obcości. Szukają, jakby to opisał Cezary Wodziński, sposobów na gość-inność jako proces dostrzegania własnej inności i rozpoznawania siebie poprzez nomadyczny akt ciągłej zmiany „w ruchu między Ktoś a Nikt, między Nikt a Ktoś” (Wodziński, 2015, s. 24, 51-52, 74). W 2016 roku w Berlinie artyści z migracyjnych i

postmigracyjnych środowisk kolumbijskich i brazylijskich – Simon(è) J. Paetau, Jair Luna i Iury Trojaborg – przedstawili *Frutas Afrodisíacas* w Maxim Gorki Theater. Ta koprodukcja pomiędzy Studio Я, Maxim Gorki Theater i Ballhaus Naunynstraße została przygotowana przez Laurę Paetau z Schauspielhaus Zürich (Szwajcaria). Spektakl opowiadał o ruchu queer w Berlinie Zachodnim w latach osiemdziesiątych z perspektywy postkolonialnej i wielojęzycznej, opartej na doświadczeniach emigracyjnych mieszkańców Ameryki Południowej w Berlinie, dekonstruując „stałe ramy" zarówno heteronormatywności, jak i kolonializmu (Sharifi i Paetau, 2020, s. 74).

Znaczenie tych artystyczno-społecznych przedsięwzięć dla przyszłości teatru europejskiego i ludzi zamieszkujących Europę można sobie wyobrazić, analizując przypadek Islandii. International Theatre Company Reykjavík Ensemble została założona jesienią 2019 roku przez urodzoną na Islandii reżyserkę Pálínę Jónsdóttir i urodzoną w Polsce Ewę Marcinek jako platforma dla wielonarodowych twórców teatralnych, celebrująca różnorodne pochodzenie i języki. Ich *Ég kem alltaf aftur/I Shall Always Return* w oczywisty sposób – po islandzku i angielsku – odnosi się do Tadeusza Kantora; bezpośrednim kontekstem jest pokaz jego *Nigdy tu już nie powrócę* (1988) w 1990 roku na Reykjavík Arts Festival. Ale *Ég kem alltaf aftur/I Shall Always Return* skupia się także na polskich migrantach w Islandii. Inny islandzki zespół PólíS – o nazwie symbolizującej islandzko-polskie korzenie – rozpoczął działalność w 2021 roku i od razu zdobył prestiżową islandzką nagrodę Performing Arts Award Grímuverðlaun za debiut roku. W 2022, przy współpracy z Borgarleikhúsið/The Reykjavik City Theatre – jednej z dwóch głównych scen kraju – zrealizowali *Tu jest za drogo eða Úff, hvað allt er dýrt hérna*. Islandzka część tytułu powtarza sens polskiej części. Spektakl pokazuje Islandię w 2026 roku, kiedy to Polak zostaje burmistrzem Reykjaviku, jednak głównym tematem jest historia

polskiej pary, która przyjeżdża do Islandii, by zarobić na ślub. W szerszym ujęciu spektakl porusza problem przynależności i tożsamości narodowej w Islandii. Podczas premiery w lutym 2022 roku artyści wyszli do ukłonów, niosąc ukraińską flagę w geście solidarności z ofiarami rosyjskiej inwazji.

Jedną z aktorek występujących w *Tu jest za drogo eða Úff, hvað allt er dýrt hérna* jest Sylwia Zajkowska, lalkarka, która w 2020 roku przeniosła się do Islandii, a wcześniej była w zespole poznańskiego Teatru Animacji. Kilka miesięcy później Zajkowska miała okazję ponownie odegrać problematykę tożsamości narodowej w Islandii. Została wybrana – jako pierwsza nie-Islandka – do roli *fjallkonan*, czyli „kobiety z gór", która uosabia i ucieleśnia Islandię podczas narodowego święta 17 czerwca. Zajkowska, ubrana w islandzki strój narodowy, wyrecytowała wiersz Brynji Hjálmsdóttir o różnorodności w języku islandzkim. Wyrecytowany przez migrantkę z bardzo charakterystycznym polskim akcentem – jak mówi sama Zajkowska (2022) i podkreślają media (np. Fontaine, 2022) – wiersz stał się zaproszeniem do ponownego wyobrażenia sobie wspólnoty Islandii, uznając inność za jej podstawową cechę. Nie da się oczywiście udowodnić żadnego związku przyczynowo-skutkowego między tymi projektami kulturowymi, ale wszystkie one są przykładem działań nakierowanych na ponowne wyobrażenie sobie społeczności Islandii poprzez wielojęzyczność i różnicę. Podobne cele widać w spektaklu Marty Górnickiej *Still Life. A Chorus for Animals, People and All Other* (2022) w Maxim Gorki Theater. Reżyserka przyglądała się wspólnocie ponad granicami gatunków. Jej postdramatyczny i postludzki chór czerpał z niemieckiego, angielskiego i „postjęzyka", który redefiniował atrybuty etniczne, kulturowe, przestrzenne i czasowe, jak również przynależność i wspólnotę.

Ku zmianom systemowym

Intersekcjonalne spojrzenie, u którego podstaw leżą wielojęzyczne doświadczenia, ma również wymiar aktywistyczny skierowany na zmiany instytucjonalne i systemowe. W 2013 roku szwedzko-tunezyjski pisarz Jonas Hassen Khemiri napisał list otwarty do Beatrice Ask, szwedzkiej minister sprawiedliwości. Poruszył w nim kwestię zinstytucjonalizowanego marginalizowania inności, która sprawiała, jak pisał, że wiele osób bez względu na pochodzenie czuło, że nie są „prawdziwymi obywatelami". Jego sztuka *Jag ringer mina bröder* (Wzywam moich braci) powtarza niektóre z motywów listu (Sörenson i Khemiri, 2020, s. 65-66).

W 2014 roku aktorki Mihaela Drăgan i Zita Moldovan założyły feministyczny teatr romski Giuvlipen, który rzuca wyzwanie opartej na rasie i płci opresji romskich kobiet. Teatr jest również związany z Asociaţia Actorilor Romi (Stowarzyszenie Aktorów Romskich), które dąży do zmian strukturalnych w rumuńskim przemyśle teatralnym i domaga się uznania (i finansowania) Giuvlipen przez państwo (Giuvlipen, 2022; Komporaly, 2021, s. 2). W 2016 roku Teatr Modrzejewskiej w Legnicy i Македонски Народен Театар (Macedoński Teatr Narodowy) w Skopje współprodukowały dwujęzyczny spektakl *Przerwana odyseja/Одисејата е прекината* Roberta Urbańskiego. Opowiadał on o Decata Begalci (macedońskich, greckich i wołoskich dzieciach, uchodźcach z greckiej wojny domowej), które w 1948 roku przybyły do Legnicy. Bezpośrednim kontekstem politycznym była siedemdziesiąta rocznica wygnania Decata Begalci oraz odmowa przyjęcia przez Polskę uchodźców wojennych z Syrii.

Jesienią 2017 roku Amanda Coogan – słysząca artystka interdyscyplinarna, której rodzice oboje byli Głusi, a jej pierwszym językiem stał się Irish Sign

Language (ISL) – współpracowała z dublińskim Teatrem Głuchych nad adaptacją *The King of Spain's Daughter* (Córka króla Hiszpanii) Teresy Deevy. Punktem wyjścia była głuchota Deevy. Spektakl został zaprezentowany w Abbey Theatre (narodowym teatrze Irlandii) i wciągał widzów w czynne badanie, co to znaczy być słyszanym i niesłyszanym w Irlandii, opowiadając się za prawnym uznaniem ISL jako języka mniejszości. Projekt ustawy, który uznał ISL i przyniósł pewne zwiększone prawa dla Głuchych w Irlandii, ostatecznie przeszedł przez Dáil Éireann (irlandzki parlament) w grudniu 2017 roku. O cenie, jaką płacą Głusi w Polsce za bycie niesłyszanymi, zrobił spektakl Adam Ziajski ze Sceny Roboczej. *Nie mów nikomu* (2016) grany był przez Głuchych aktorów Polskim Językiem Migowym i Lormą (język osób Głuchych i Niewidomych). Jednocześnie (i na żywo) Dominika Mroczek-Dąbrowska tłumaczyła to, co powiedziane, poprzez napisy w języku polskim (i czasem też angielskim). Ziajski bardzo inteligentnie przeplatał języki, kwestionując hegemonię językową polskiego (i angielskiego w niektórych spektaklach), zapraszając widza do współtworzenia bardziej demokratycznych trybów rozumienia i interakcji.

Aktywizm i wielojęzyczność łączą się też w kontekście instytucjonalnym. W latach 2018-2021 brytyjski Eclipse Theatre współpracował z holenderskimi teatrami Theater De Meervaart i ICK Dans Amsterdam oraz portugalskim Teatro GRIOT przy projekcie Slate World. Projekt, współfinansowany przez Kreatywną Europę, miał na celu promowanie widoczności i mobilności czarnych artystów w całej Europie. Organizacja Migrants in Theatre (Wielka Brytania) została założona w 2020 roku przez Larę Parmiani (Włochy), Nastazję Domaradzką (Polska) i Alexandru Istudora (Rumunia) podczas pandemii COVID-19. MiT aktywnie współpracuje z instytucjami teatralnymi, aby zapewnić możliwość teatralnej sprawczości artystów-migrantów w konserwatywnej rzeczywistości brytyjskich instytucji teatralnych. Jedną z

inicjatyw była ich współpraca z teatrem New Diorama, który użyczył MiT miejsce na próby. MiT udostępniał przestrzeń projektom, w których migranci w pierwszym pokoleniu stanowili większość zespołu oraz pełnili decyzyjne funkcje. Trzydzieści procent miejsc było zarezerwowanych dla artystów-migrantów, których tożsamość byłą niedostatecznie reprezentowana w MiT, np. artystów spoza Londynu, z Afryki, Karaibów, a także artystów niepełnosprawnych. Jeśli było więcej wnioskodawców niż miejsc, MiT podejmował decyzję poprzez loterię. Poprzez ten gest, MiT podkreślało, że loteria jest sprawiedliwszym kryterium niż (kulturowo zdeterminowana) ocena dokonań czy walorów artystycznych. New Diorama również przejęła pomysł loterii jako metodykę oceniania aplikacji o przestrzeń na próby. Idei wartości artystycznej dotyczy także kolejna z inicjatyw MiT, skupiona na artystach wielojęzycznych. Hiszpanka Paula Rodriguez (od *Rosaury*), Rumunka Andreea Tudose i Włoszka Emilia Teglia pracują nad zakwestionowaniem systemu finansowania sztuki w Wielkiej Brytanii, który jest praktycznie niedostępny dla artystów-migrantów pochodzących ze środowisk nieanglojęzycznych.

Wyobrażanie sobie przyszłości

Wielojęzyczność w teatrze stanowi też platformę do wyobrażania sobie przyszłości. W 2016 roku w *Weselu* wyreżyserowanym przez Radka Rychcika w Teatrze Śląskim w Katowicach pojawiła się próba nałożenia akcentu z Belfastu (zaśpiewowe podnoszenie końcówek słów) na język Wyspiańskiego. Kilka lat później zrozumiałem, że Rychcik – zapewne przez przypadek – przewidział przyszłość. Mój syn – wychowany w polsko-irlandzkiej rodzinie, dla którego język polski jest w tym momencie najbliższym i dominującym – wymawia niektóre polskie słowa z akcentem z północnego Dublina (gdzie nigdy nie mieszkał, ale skąd pochodzi jego tata). Jego „bajka” brzmi jak

[bʊi̯ka], ponieważ dublińskie [ʊ] zastępuje polskie [a]. On i inne dzieci dorastające w polskich rodzinach transnarodowych tworzą nowe odmiany polszczyzny. „Obcy” akcent nie oznacza obcości i istnieją Polki i Polacy mówiący z niestandardowym akcentem. Codzienne życie dzieci w rodzinach wielojęzycznych jest podbudowane mieszaniem się języków, co prowadzi do powstawania nowych form i systemów językowych, których nie można jeszcze przewidzieć. Dotyczy to np. dzieci ze środowisk postmigracyjnych, dzieci Głuchych, Niewidomych, dorastających w rodzinach słyszących i/lub widzących oraz dzieci słyszących i/lub widzących w rodzinach Głuchych i/lub Niewidomych, niezależnie od tego, czy w końcu będą mówić jednym, czy kilkoma językami. Nie chodzi tu o stworzenie nowego kosmopolitycznego systemu klasowego, ale o docenienie różnic, jaką wnoszą dzieci z różnych kontekstów językowych.

Twórcy teatralni zaczynają to rozumieć i angażują młodych i najmłodszych widzów we współtworzenie nowych sposobów obcowania z odmiennością, które wykraczają poza podział „my/oni”. Przykładem jest inicjatywa teatralna Čojč Theater Network Bohemia Bavaria, która pracuje z młodzieżą (w wieku od czternastu do dwudziestu jeden lat) z Niemiec i Czech, pochodzącą głównie z obszarów wiejskich w pobliżu granicy i ze społeczności rozdzielonych przez historię. Čojč oznacza język czeski i niemiecki (od český i Deutsch). Čojč to wielojęzyczna pedagogika oparta na wspólnym badaniu języka, kultury, historii i przyszłości granicy czesko-niemieckiej, ale także sposób spojrzenia na szerszą marginalizację w teatrze. Čojč ma na celu szukanie bycia razem poprzez kulturę gość-inności. W praktyce polega to na tym, że projekty są zawsze prowadzone przez dwóch moderatorów, niemieckiego i czeskiego, więc uczestnicy mogą mówić w wybranym przez siebie języku. Nie ma jednak tłumaczenia, a sam proces polega na zabawie językami, przy czym nacisk kładzie się na kreatywność językową, a nie

poprawność.

Teatr JaLaDa powstał w 2012 roku w Malmö, w którym mieszka około trzystu tysięcy ludzi ze stu siedemdziesięciu ośmiu krajów, a prawie połowa mieszkańców urodziła się za granicą i/lub ma dwoje rodziców urodzonych za granicą. W 2017 roku trzema największymi mniejszościami w Malmö były osoby z Iraku, byłych krajów Jugosławii oraz Danii (Malmö Stad, 2017). Teatr JaLaDa jest wielojęzyczny, ale skupia się na językach arabskich. Szwecja – co wyjątkowe w Europie – miała w pewnym momencie co najmniej trzy arabskojęzyczne teatry. Dwa w Malmö (Teater Foratt i Teater JaLaDa) oraz Arabiska Teatern w Sztokholmie. Teatr JaLaDa wyrósł ze sztuki *JaLaDa* napisanej przez Vanję Hamidi Isacson, wyreżyserowanej przez Rayam Al Jazairi i zagranej przez zespół aktorów niepochodzących ze Szwecji w mieszance arabskiego, szwedzkiego, rumuńskiego i języka wymyślonego, opartego na wszystkich trzech. Jego dramaturgia została zainspirowana doświadczeniami językowymi wielojęzycznych dzieci i wpisana w dźwiękowe różnice między językami na scenie. Ubrana w ramy gry, *JaLaDa* zapraszała młodych widzów do przećwiczenia (poprzez zabawę) sposobów wielojęzycznej komunikacji opartych na niewerbalnych znakach, takich jak pauza, ruch ciała, gestykulacja, intonacja, ale także podobieństwo słów w różnych językach lub szerszych kontekstach. Odpowiadało to systemom komunikacji przedwerbalnej, które dzieci rozwijają przed mówieniem (Salley i in., 2020), czyli większość dzieci (niezależnie od tego, iloma językami się posługiwała), miała już (lub ma nadal) umiejętności, aby włączyć się do tej wielojęzycznej zabawy.

Teatr wielojęzyczny dla dzieci powstaje też ze współpracy dużych i mniejszych organizacji. W 2022 roku rozpoczął się projekt wspierany przez Kreatywną Europę o nazwie Jeune Théâtre Européen Jeunes Publics (Młody

Europejski Teatr Młodego Widza). Prowadzi go francuski Espace des Arts, Scène Nationale de Chalon sur Saôn przy współpracy z ArtVeda (Tunezja), Artfraction (Serbia), Jeune Théâtre National (Francja), Staatstheater Mainz (Niemcy), Pedio Texnis (Grecja) i National University of Ireland Galway. Próbują oni stworzyć modele wielonarodowościowych i europejskich zespołów teatralnych opartych na wielojęzyczności i tworzących dla młodych widzów, które współwychowują nowych obywateli Europy.

Choć ta krótka próba zarysowania tego, co dzieje się w europejskim teatrze wielojęzycznym, kończy się pozytywnym akcentem, teatr europejski nadal w przeważającej mierze opiera się na założeniu, że normą jest jednojęzyczny „native speaker". Jednakże widać zmianę. Moje własne badania nad teatrem wielojęzycznym opierają się na głębokim przekonaniu, że te praktyki teatralne – odzwierciedlające kulturowe, polityczne i ekonomiczne zróżnicowanie współczesnej Europy, jej mieszkańców i teatrów – mają do odegrania ważną rolę w europejskiej przyszłości. Jest to być może mój „akt myślenia nadzieją", ale jak mówi Łucja Iwanczewska (2021), jest to „paląca potrzeba współczesnej humanistyki". Parafrazując Iwanczewską, chcę wyobrażać sobie Europę, która się dobrze kończy.

Wzór cytowania:

Lech, Kasia, *Wielojęzyczny teatr europejski: próba zarysu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, DOI: 10.34762/y6j0-zh55.

Autor/ka

Kasia Lech (k.k.lech@uva.nl) – aktorka, gawędziarka, lalkarka, dramaturżka i naukowczyni. Ukończyła AST we Wrocławiu, doktorat zdobyła na University College Dublin jako stypendystka irlandzkiego rządu. Pracuje jako Associate Professor na Uniwersytecie

Amsterdamskim. Jej badania i praca twórcza skupiają się na wierszu, wielojęzyczności, dramaturgii i doświadczeniach transnarodowych. Jej książka *Dramaturgy of Form: Performing Verse in Contemporary Theatre* została opublikowana przez Routledge w 2021 roku. Kolejna, *Multilingual Dramaturgies: Towards a New European Theatre*, ukaże się w wkrótce (Palgrave, 2023). Jest współzałożycielką Polish Theatre Ireland, wielojęzycznego teatru z siedzibą w Dublinie. Prowadzi też TheTheatreTimes.com oraz grupę roboczą Translation Adaptation Dramaturgy w ramach International Federation for Theatre Research. ORCID: 0000-0001-9171-9560.

Bibliografia

Bakhtin, Mikhail M., *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press, Austin 1986.

Carlson, Marvin, *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.

Chaudhuri, Una, *Theatre and Cosmopolitanism: New Stories, Old Stages*, [w:] *Cosmopolitan Geographies: New Locations in Literature and Culture*, red. V. Dharwadker, Routledge, London 2016, s. 171–96.

Drewniak, Łukasz, cytowany w *Warszawa/Gdańsk. „Der Szturem. Cwiszyn/ Burza. Pomiędzy" w finale konkursu o Złotego Yoricka*, https://e-teatr.pl/warszawagdansk-der-szturem-cwiszyn-burza-pomiedzy-w-finale-konkursu-o-zlotego-yoricka-13868 [dostęp: 20.12.2022].

Fontaine, Andie Sophia, *From Iceland – Icelanders Too Impatient With Accented Icelandic, Professor Of Icelandic Says*, „The Reykjavík Grapevine" 2022, https://grapevine.is/news/2022/06/27/icelanders-too-impatient-with-accented-icelandic-professor-of-icelandic-says/ [dostęp: 6.12.2022].

Gavin, Christy, *African American Women Playwrights: A Research Guide*, Taylor & Francis, London 2012.

Giuvlipen, *Giuvlipen*, https://giuvlipen.com/> [dostęp: 15.03.2022].

Goddard, Lynette, *Contemporary Black British Playwrights: Margins to Mainstream*, Palgrave, Basingstoke 2015

Heaney, Seamus, *Frontiers of Writing*, [w:] *The Redress of Poetry*, Faber & Faber, London 2011, s. 256-293.

Iwanczewska, Łucja, *Myślenie nadzieją*, „Performer" 2021 nr 22, https://grotowski.net/performer/performer-22/myslenie-nadzieja [dostęp: 6.12.2022].

Jaffe-Berg, Erith, *New Perspectives on Language, Oral Transmission, and Multilingualism in Commedia Dell'Arte*, „Early Theatre" 2008 nr 11.

Knowles, Ric, *Theatre and Interculturalism*, Palgrave, Basingstoke 2010.

Komporaly, Jozefina, *Plays from Romania: Dramaturgies of Subversion*, Methuen, London 2021.

Malmö Stad, *Medarbetare Med Utländsk Bakgrund*, <http://redovisningar.malmo.se/2017/startsida-2017/personalredovisning-2017/medarbetare-med-utlandsk-bakgrund> [dostęp: 25.03.2018].

Zajkowska, Sylwia, wypowiedź z niepublikowanej rozmowy przeprowadzonej przez Kasię Lech 24 czerwca 2022 w Reykjavíku.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/wielojezyczny-teatr-europejski-proba-zarysu*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
DOI: 10.34762/gtan-v577
Source URL: https://didaskalia.pl/en/article/raise-your-voice

CENZURA I AUTOCENZURA

Raise Your Voice!?

German Artists' Protest Campaign #allesdichtmachen and the Question of Freedom of Expression During the Pandemic

Micha Braun Universität Leipzig

Abstract

Both the Covid-19 pandemic as well as the political and social discussions it forced upon liberal Western democracies on limitations of fundamental rights provide me with the framework for this paper's topic. I will address it through the question of how German artists – in this case mostly TV actors – with the social Media campaign *#allesdichtmachen* drew attention to their situation in times of widespread lockdown and contact restrictions in spring 2021. The question will be whether the constraints of free expression felt by these artists, or the public reactions to their voicing a sense of being unheard, can be captured by the vocabulary of censorship in the narrower or broader sense.

Keywords: Freedom of Expression; Pandemic Restrictions; Social Media; New Censorship Theory

In spring 2021, about one year into the Covid-19 pandemic, an unprecedented and concerted social media campaign – and especially its aftermath in press and TV – brought up a German discourse on freedom of

speech and art that surprisingly outpaced the up to then dominant rants of lateral thinkers and conspiracists who had themselves subscribed to deep state and repression theories, but did not (yet) have a broader impact on the mainstream pandemic discourse. To briefly summarise the situation in Germany before jumping into the matter: after a second major lockdown from October 2020 to February/March 2021 forced all schools, universities, museums, theatres, catering establishments and many other places and institutions of public life, culture and education into an indeterminate shutdown, critical voices repeatedly pointed out that this would have unforeseeable consequences for the individual and collective psychological constitution as well as for cultural and social diversity.[1] For an uncertain period of time the collective thinking spaces of a pluralistically designed society that still perceives itself as a *Kulturnation* were not available as they had been before, or were forced to retreat into other media and spheres of communication.

A final evaluation of this temporary self-seclusion of a late-modern society vis-à-vis its internal and externalised control mechanisms and discourse spaces – which art, theatre, museums and educational institutions after all represent – is still pending. Despite the public and governmental legitimation for securing health institutions and critical infrastructure, the closure of public educational and exchange spaces and social arenas of discourse – which, however, 'only' meant their closing as physical spaces, but not as practices or virtual forms of encounter – certainly represents a serious intervention. From the perspective of the topic of this publication, one should nevertheless hesitate to speak of a process of censorship or self-censorship.

Following the *Encyclopedia Britannica*, I would describe censorship as 'the

changing or the suppression or prohibition of speech or writing that is deemed subversive of the common good' (Anastaplo, 2022)– that is, an authoritative gesture and practice of suppressing oppositional, harmful, punishable or simply inconvenient thought, speech and publishing. When this is – like the liberal censorship theory would assume – *not* done by governmental or other authorised institutions, but if individuals or organised groups voluntarily or involuntarily restrict or classify their own discourse or the discourse of others by agreement or out of anticipatory obedience, we speak rather of self-censorship. Not yet included in this definition is what recent cultural and political studies call New Censorship Theory, which takes processes into account that are acted out by scattered or disseminated non-state actors and that by no means are to be conceived only as repressive and prohibitive, but on the contrary as a 'productive force that creates new forms of discourse, new forms of communication, and new genres of speech', (Bunn, 2015, pp. 25–44, cf p. 26) as Matthew Bunn summarises. Relying on the Marxist, Althusserian and Foucauldian conceptions of society, state and power relations, he asks for the terms and conditions of socially sanctioned communication in late-modern societies. With Bourdieu, the anticipation of such a system of sanctioned communication is the main trigger of structural censorship that brings actors/speakers to 'compromise the expressive extent of their message in accordance with the norms of the field in which they are communicating' (Bunn, 2015, p. 38). This anticipation though can be seen as part of the actual literary, artistic or communicative production – which means nothing less than that artists, authors and speakers cannot be perceived as if they existed in a social vacuum. They are always part of and social actors in a communicative system, often organised like any marketplace is: the artistic production has to be evaluated as a form of labour, as well as the work of their marketers, censors and

readers/consumers – and all of these positions are interchangeable in different situations. ‘The true challenge of New Censorship Theory’, Matthew Bunn thus concludes, ‘is not in questioning the validity [or extending the coverage; MB] of our concept of censorship, but rather in *relativizing the meaning of censorship’s opposite*, freedom of speech and of the press’ (Bunn, 2015, p. 43; my highlighting). This relativizing means nothing else than the fundamental questioning of an ideal state of non-censorship that may actually never come into existence. The only way – at least in liberal democracies – would be to strive for the highest possible level of freedom of speech.

With these brief preliminaries in mind, I would like to discuss an artistically initiated, but above all politically perceived campaign by 53 German-speaking actors and directors, who on 23 April 2021 launched a series of videos on Youtube and on their own website, which immediately triggered a rarely seen wave of reaction in the media, in politics and the theatre and film scene. Under the hashtag *#allesdichtmachen* – ‘closing down everything’ – 52 pre-produced videos were distributed and discussed that satirically dealt with the political measures to mitigate the pandemic.[2] All videos, which were between 50 seconds and a maximum of 3 minutes long, begin in roughly the same way: a person in a portrait or semi-close-up shot introduces themself by name and occupation as an actor and then commented from a personal point of view on individual measures such as social distancing, school and theatre lockdowns, self-tests as well as the decisive orientation towards incidence and occupancy figures. In addition, the consequences of these measures such as psychological stress, anxiety, lack of contact, family violence, denunciation and general mistrust are described, whereby these are predominantly presented and consistently played out as positive factors. In their ironic-affirmative reports, the actors claim that the rather

defensively intentioned measures are quite excessive: that social isolation, the restrictions of public life, the challenges of home schooling and home office as well as the deepening division within society into privileged and socially detached strata have their causes and consequences not exclusively in the pandemic itself, but in the measures that are trying to meet it – or rather in their exaggeration. Some of the actors demand, for example, not to open the door to anybody – not even, or especially, to delivery workers – , to lock up one's children and to punish them severely, to test everybody, including unborn babies, twice a day, and to breathe only 'one's own' – and, if necessary, bought – clean air.[3] The level of fear and caution in the population as a whole must also be kept high for the measures to work, said Jan Josef Liefers, one of the heads of the campaign. As a most sarcastic highlight, the TV and movie star Ulrich Tukur demands, that not only theatres, museums and schools, but also grocery stores and supermarkets should be closed in order to obtain the goals of pandemic containment: 'As soon as we are starved in the body and not only in the soul and all dead as a doornail, we also deprive the virus […] of its basis of life. And thus, it returns at last what our planet urgently needs: peace and tranquility – and justice'.[4] Almost all of the videos conclude with the ironic phrase: 'Stay healthy and support the government's Covid policies'.

At first sight, we are dealing here with an artistic form of expressing an opinion that – in the best enlightenment sense – combines political and cultural education with the gesture of criticism and the constructive impulse of optimising the present towards a better future. The means of irony and satire, which admittedly cannot be immediately decoded as such in every single video, seem downright ideal for a thought-provoking impulse in challenging times. Also, the media production and presentation via digital platforms, which made it unnecessary for all participants as well as the

audience to meet directly in person, are appropriately meeting the situation.

However, the initiators obviously did not meet the *zeitgeist* or had miscalculated the effectiveness of such an exaggerating artistic appeal to quite moderate and reasonable political measures. Almost immediately after its publication, extremely critical portrayals of the video project emerged throughout public and private media: the actors were insulted as privileged and underemployed persons who underestimated the conditions in intensive care units and would ridicule or even disavow the many people suffering from Covid-19 and those who had died.[5] The action was described as misguided, inappropriate or even populist in its means and forms of presentation, and those involved were assigned to the milieu of Covid deniers, vaccination opponents, mavericks or right-wing conspiracy theorists. In addition to the demand for justifying statements by the artists involved, various contributions in social media channels, on public television and in private daily newspapers initiated a search for the initiators: the hidden sponsors and the suspected background of the project, steeped in conspiracy theories.[6] Initial reactions even went so far as to threaten those involved with an immediate ban from working in public television and public theatres (which was quickly withdrawn though; see e.g. Tunk; Wilms, 2021; Schwartz, 2021).

It can thus be stated that this project, while opposed to the censorship of public expression, was countered with the means of an – at least threatened – *post-censorship*: a classic ‘shitstorm’ in the social media, accompanied by private as well as public media commentaries that fundamentally questioned the sense and justification of this criticism of political measures. In response, about half of the participants (27 out of 53 people) withdrew their videos from the website and their names from the campaign within days or weeks

(although they can still be seen on Youtube in some compilations).[7] Public pressure and personal, verbal reactions through social media were followed by *self-censorship* in a second step – although it should be noted that no serious political intervention (in the sense of a state-authoritative censorship) took place at any point. On the contrary, many politicians at both federal and state level immediately stood up for the artists and defended their right to freedom of expression (see e.g. Beug, 2021; di Lorenzo; Parnack, 2021).

Before evaluating these reactions, it is necessary to look at the videos again on a second, substantive level. Here, too, questions of censorship and self-censorship were addressed – and these might have contributed to the unexpected harshness of the reaction. In some of the videos – and most clearly in the case of the most prominent artists involved, who were also identified as initiators or early supporters of the project – there are accusations of a one-sided coverage of the pandemic and, at least in hints, even of a state control of the journalistic media. Accordingly, it is also claimed that a narrative of the inevitability of the political measures to combat the pandemic prevails in the media reports, which does not take note of dissenting opinions or scientific findings, or even deliberately and actively suppresses them – in other words, the project itself thus brought up an implicit accusation of censorship.

Especially in the videos of the very prominent TV actors Jan Josef Liefers, Wotan Wilke Möhring or Nadja Uhl, there is clear evidence of an underlying narrative of enforced submission and obedience to what is necessary, just as there is an impression of strong police enforcement of measures even against reasonable objections. Liefers begins his piece by thanking all the media who ‘tirelessly, responsibly and with a clear stance ensure that the

alarm stays exactly where it belongs: at the very, very top'. He continues,

> Lately, however, I have the feeling that some newspapers are beginning to reactivate old notions of critical journalism that were thought to have been overcome. That's something we have to fight back against. We must not allow that to happen. We should just agree with everything and do what we are told. Only in this way will we get through the pandemic well.[8]

Interestingly enough, in the case of such actors in particular, who grew up in the GDR, such as Liefers and Uhl, but also Jörg Bundschuh, Thorsten Merten and Martin Brambach – some of whom were actively involved in the peaceful revolution of 1989/90 – a narrative appears of authoritative statehood and controlled propaganda against which it became necessary to actively rebel (or in the ironic reversal in the videos: to consent to without objection). Uhl expresses in her piece the joy to have learned to be silent again in the pandemic and that the truth is allowed to be simple again – which she illustrates with reference to the fairy tale *The Emperor's New Clothes* (*Des Kaisers neue Kleider*), shortened by the ending in which a child points out that he is naked. When no one says anything anymore – according to her subtext – everyone will be happy and satisfied. Thorsten Merten demands in his video large apartments and villas for everyone, so that all can keep enough distance from each other. And Nina Gummich states,

> Having your own opinion is indeed blatantly lacking in solidarity at the moment, leads to more and more infected people and unsettles not only myself, but also my entire environment. And that certainly shouldn't be the case. It's best for all of us if we simply echo

> whatever the Federal Government assigns us to do. Because that's the only way we'll be able to feel a sense of solidarity and security in the community again. And it's better for our careers, too. […] No opinion is the best opinion.[9]

Martin Brambach confesses that he 'started pointing fingers at other people in solidarity over the past year'. He feels most comfortable with clear rules about which he can also lecture others in order to teach them the errors of their ways.

These judgmental denunciations and the invocation of clearly distinguishable binaries such as truth and lie, 'those' up there and 'us' down here, the compulsion to agree or the duty of self-criticism are, in my opinion, not coincidentally reminiscent of George Orwell's novel *1984.*[10] The paradigm of Orwellian 'thought-crime' underlying many of the videos even seems to me to be constitutive of the project's agenda: 'Don't get caught up by the Big Brothers of the present' the actors seem to be murmuring behind their actual text. 'Start thinking for yourself and making your own decisions'. As a further highlight in this direction, Wotan Wilke Möhring postulates in his video that 'negative is positive' and that we accordingly just see everything wrong: 'If negative [as a test result, MB] is positive, then we are not doing badly at all, but well. Then the measures are not wrong, but right. And then I'm not inside at all, but outside. So, stay positive'.[11]

However, this subversive self-stylisation as lone fighters against a police state, this auto-positioning as the only ones who are perceiving things right in a fundamentally wrong system and who are seeing through them was not only radically inappropriate to the situation in Germany in 2021 – because the undoubtedly existing restrictions on fundamental rights are in no way

comparable to politically authoritarian regimes like the GDR or the Soviet Union. Rather, this self-victimising narrative, oblivious to history, is also one that has since long been propagated by right-wing populist parties and conspiracy-believing movements around the globe: that there is only one centrally controlled media mainstream where dissenting opinions are suppressed, which is why an underground rebellion of political and media activism (up to and including terrorism) seems unavoidable.[12] Last but not least, such self-stylisation of privileged artists in an affluent industrial state flies in the face of the actual limitations of independent reporting in politically much less liberal systems of the present.

So, what the project fundamentally lacks is any empathy towards those actually affected by the pandemic – not only in Germany – , people who should not be portrayed as mindless victims of political and medical decisions over their heads. Moreover, it lacks empathy for the supposedly detached 'political class', which has to make its decisions under maximum pressure from all directions and in an ongoing process. This, of course, does not exempt them from criticism, and any form of public discourse on the Covid measures is as welcome as it is necessary. However, the generally praiseworthy concern behind *#allesdichtmachen* – to make heard different positions on the pandemic situation and the measures that respond to it – had been disavowed from the outset by the simultaneous assertion of a media master narrative and a fundamentally manipulative or politically tampered mainstream position. The confrontational positioning vis-à-vis an Orwellian authoritarian system that uses 'thought-police' and 'new-speak' to suppress minority opinions has – it needs to be noted – not been helpful to the cause of a pluralistic discussion of pandemic containment measures, especially with regard to the cultural sector (see e.g. 'Kulturverbände zu #allesdichtmachen-Videos: Sie machen uns das Leben sehr, sehr schwer',

Der Spiegel, 2021; Sternberg, 2021).

In the end, the actors themselves have not taken the self-assertive position of the child from the fairy tale, who acknowledges the emperor's nakedness from the midst of society and thus dissolves it into community-building laughter. Rather, from the outset they have already anticipated Winston Smith's radically hostile position in Orwell's *1984* and are now denouncing the imminent re-education to 'double-think' and 'new-speak'. In doing so, however, they artificially limit themselves to extremes: either fundamental opposition, or the complete abandonment of all resistance.[13] In this respect, the harsh reactions to the video campaign were hardly surprising in my opinion: the attacked media defended themselves against the absurd accusation of a centralised control of opinion, those affected by the health crisis and their doctors scandalised the unsympathetic tenor of the campaign, and those artists who were actually affected by income losses and who, unlike the TV actors, had no way of earning a living during the lockdown, pointed to the project's lack of solidarity with other professional groups. On the other side, the right-wing party AfD and various lateral thinking initiatives immediately applauded the action, as it corresponded to their self-perception as political underdogs and those 'who see the big picture'.[14] Also, as the organisers pointed out in further interviews and statements, a lot of personal messages and comments on the action (especially directly below the Youtube videos) supported them and thanked them for speaking their mind.[15]

So, to conclude – was there any censorship at work at all? Can, with the New Censorship Theory, any part of the process be described as censorship – especially in the productive sense that Matthew Bunn argued for? I'd say yes, and no, at the same time. Probably, it depends on the actor's

perspective: Who is looking at which part of the discussion with which interest? The initiators had the intention to address the measures of pandemic containment as too one-sided and excessive. They did this by using public media as well as privatised societal discourse and addressing an economy of attention – but at the same time using accusations of 'You can't speak your mind properly in this society'. Actually, none of the videos was censored by anybody (also not by Youtube, as had been the case in other situations[16]) other than by those contributors who withdrew their contributions after the first public reactions. This can of course be seen as self-censorship in the sense of Bourdieu as to 'compromise the expressive extent of their message in accordance with the norms of the field in which they are communicating' (Bunn, 2015, p. 38). Nonetheless, they were not hindered or in any way compromised by others in their freedom of expression – as far as this term and concept can reach in an interdependent economy of attention.

On the side of public reactions to the project, there have indeed been calls for censorship or other, effective sanctions for the artists – from requests for dismissal from public television to actual murder threats.[17] This is in no way acceptable in a liberal democracy and rightly punished as defamation or threats to commit a crime. Nevertheless, the very public discussion of such reactions – and their overwhelming rejection – demonstrated the lively and unmoderated discourse that took place even under the constrained conditions of the pandemic. In this context, the most euphemistic application of an accusation of censorship came from those groups that actually hoped to benefit from it: right-wing activists, lateral thinkers and other outliers who used the opportunity to discredit not only state measures but also the so-called 'mainstream media', the medical system and other public institutions and to warn of a 'return to the GDR 2.0'.[18] Their demand for unrestricted

freedom of expression usually goes along the lines of ‘One may well still say that’, insinuating that actual freedom of speech does not (no longer or not yet) exist and that there should be no consequences and responsibility for expressing one’s mind. One of the early comments from Marina Weisband, a digital activist, publicist and politician of Jewish-Ukrainian origin, addresses this directly in her reaction to the actors’ videos:

> You have chosen to express your criticism in a way that anti-Semites like Attila Hildmann celebrate and share. The fact that people are now giving you a hard time for this does not mean that freedom of speech in Germany is dying. What you get is not censorship, what you get is not a mob, what you get *is* freedom of expression.[19]

Freedom of expression in all its imperfections, one might add – not as an unquestionable concept and idealised principle, but as a critical instrument of error and correction, of public discourse and dispute, as an unlimited resource of wisdom and stupidity, of satire and seriousness, and of a personal as well as societal questioning of the given.

Ultimately, the project’s clear reference to censorship was perhaps a useful and necessary way to show how decentralised opinion-forming processes work in a digital environment and in the free media of a liberal Western society: not in the form of a direct utterance followed by its suppression or banning, but as a multitude of statements, comments, rebuttals, and parodies, as well as expressions of approval, support, and affirmation, to no identifiable end. But to answer the question that gave my contribution its title: Should artists raise their voice at all? Absolutely! After all, that is

precisely one self-assigned and quite important task of art, throughout history and also and especially in times of crisis: to question what seems to be the norm and, without fear of censorship and scissors in one's own mind, to rethink life, together, as a community.

And if – to get back to the bedtime story of *The Emperor's New Clothes* – the emperor turns out to be naked in the process, we should all laugh and lend him a coat – because we made him emperor in the first place and, in any case, we don't wear much more than he does.

Paper presented at the "Self-Censorship and Censorship. New approaches" conference (Jagiellonian University, 21-23 October 2021).

Wzór cytowania / How to Cite:

Braun, Micha, *Raise Your Voice!? German Artists' Protest Campaign #allesdichtmachen and the Question of Freedom of Expression During the Pandemic*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, DOI: 10.34762/gtan-v577.

Autor/ka

Micha Braun (mibraun@uni-leipzig.de) – dr. phil., is Associate Lecturer at the Institute for Theatre Studies and Academic Coordinator of the Centre of Competence for Theatre (CCT) at Leipzig University. His dissertation on history and storytelling in Peter Greenaway's artwork ('In Figuren erzählen', Bielefeld 2012) was funded by the DFG Graduate School 'Critical Junctures of Globalisation'. His main research areas are strategies and practices of repetition and remembrance in the arts, theatre and film of the 20th and 21st century with a key focus on Central and Eastern Europe. Since 2019, he is Vice President of the

International Brecht Society and was guest editor for the ‘Brecht Yearbook’ 45 & 46 (2020/21). Further publications comprise: ‘Rekonstruktion und Reenactment. Das Theater der Wiederholung II’(Berlin 2023, with H. Wölfl, forthcoming); ‘Die Praxis der/des Echo. Zum Theater des Widerhalls‘ (Frankfurt, Bern, New York 2015, with V. Darian, J. Bindernagel, and M. Kocur); ‘Reenacting History: Theater & Geschichte‘ (Berlin 2014, with G. Heeg, L. Krüger, and H. Schäfer). ORCID: 0000-0002-6442-8909.

Footnotes

1. See for example the regular statements of the Deutscher Kulturrat for estimations of the consequences of cultural lockdowns at their webpage: https://www.kulturrat.de/thema/corona-vs-kultur/lageeinschaetzung-kultur/ as well as the thematic issues of their magazine *Politik & Kultur*, issues 4/20, 7-8/20 and 3/21, available at https://www.kulturrat.de/publikationen/zeitung-politik-kultur/ [accessed: 25.11.2022].
2. See the project’s website, as of 04/22/2021 (via Wayback Machine): https://web.archive.org/web/20210422162656/https://allesdichtmachen.de/ [accessed: 25.11.2022]. As of November 2022, the domain allesdichtmachen.de is used by another group of people that wants to document and discuss consequences of the Covid-19 pandemic on German and global economy. While this may be seen as an indirect result of the *#allesdichtmachen* campaign, there is no obvious link to the original organisers.
3. As in this order in the videos by/with e.g. Heike Makatsch (door answering), Felix Klare or Cem Ali Gültekin (children’s punishment), Miriam Stein (tests), and Christine Sommer & Martin Brambach (air).
4. My translation of: ‘Sind wir erst am Leibe und nicht nur an der Seele verhungert und allesamt mausetot, entziehen wir auch dem Virus [...] die Lebensgrundlage. Und so kehrt endlich zurück, was unser Planet dringend benötigt: Ruhe und Frieden – und Gerechtigkeit’. Cited after https: https://www.YouTube.com/watch?v=KQX79GqSAME [accessed: 25.11.2022].
5. As an English report on the topic see e.g.: Grenier, 2021. Further, as some examples for balancing assessments, not only from German media, all of 23.04.2021: Scharfenberg; ‘Schauspieler protestieren mit #AllesDichtmachen gegen Lockdown’; ‘Schauspieler sorgen mit der Aktion “Alles dicht machen” für Aufsehen’; Brodkorb.
6. Most prominently by the journalists Moritz Dickentmann (2021) and Hannes Soltau, Andreas Busche & Julius Geiler (2021). The latter apologised later for their quick and careless accusations, although still insisting on the suspected connections of the project network to lateral thinkers and right-wing activists. See ‘In eigener Sache: Unsere Berichterstattung zu #allesdichtmachen’, 2021.
7. Officially, there are still 27 videos online, compiled in this YouTube Playlist: https://www.YouTube.com/playlist?list=PLJZme9ZBIhG9gOB4uLw5vO2v5SSxF71iw [accessed: 25.11.2022].
8. My translation of: ‘Danke an alle Medien unseres Landes, die seit über einem Jahr unermüdlich, verantwortungsvoll und mit klarer Haltung dafür sorgen, dass der Alarm genau da bleibt, wo er hingehört: nämlich ganz, ganz oben. […] In letzter Zeit habe ich aber das Gefühl, dass einige Zeitungen damit beginnen, alte, überwunden geglaubte

Vorstellungen von kritischem Journalismus wieder aufleben zu lassen. Dagegen müssen wir uns wehren. Das dürfen wir nicht zulassen. Wir sollten einfach nur allem zustimmen und tun, was man uns sagt. Nur so kommen wir gut durch die Pandemie'. Cited after https://www.YouTube.com/watch?v=Ux_j8ALQiQY [accessed: 25.11.2022].
9. My translation of: 'Eine eigene Meinung zu haben ist momentan tatsächlich krass unsolidarisch, führt zu immer mehr Infizierten und verunsichert nicht nur mich selbst, sondern auch mein gesamtes Umfeld. Und das muss ja nicht sein. Es ist für uns alle am besten, wenn wir einfach das wiedergeben, was uns von der Bundesregierung aufgetragen wird. Denn nur so können wir uns in der Gemeinschaft wieder solidarisch und aufgehoben fühlen. Und für die Karriere ist es auch besser. [...] Keine Meinung ist die beste Meinung'. Cited after: https://www.YouTube.com/watch?v=0WHnxeS3Fi0 [accessed: 25.11.2022].
10. Not by coincidence, I guess, the novel was a bestseller during the pandemic, with new editions, two new translations into German in 2021, and countless re-uploads of Anderson's and Rutherford's 1956 and 1984 movies on YouTube, which were deleted again for copyright reasons.
11. My translation of: 'Wenn negativ [als ein Testergebnis, MB] positiv ist, dann geht's uns gar nicht schlecht, sondern gut. Dann sind die Maßnahmen nicht falsch, sondern richtig. Und dann bin ich gar nicht drinnen, sondern draußen. Also, bleiben Sie positiv'. Cited after: https://www.YouTube.com/watch?v=j4LOGhk5o_I [accessed: 25.11.2022].
12. Interestingly, there are also media and communication scholars who propagate this opinion in recent publications – one of them directly takes the *#allesdichtmachen* campaign into focus. See Meyen, 2021, pp. 99–115; Meyen, 2021A; Meyen, Gansel, Gordeeva, 2022.
13. On a side note, some initiators have since cultivated an oppositional, or rather maverick political gestus and have started a new video series under the title *#allesaufdentisch* – by which, however, they have completely left the realm of art and artistic freedom. See e.g. 'Neue umstrittene Videoaktion zur Corona-Pandemie mit Volker Bruch', 2021; Wohlrath, 2021.
14. See a collection of reactions, tweets and other social media comments in Hanselle, 2021; 'Die Twitterreaktionen auf #allesdichtmachen', 2021.
15. See e.g. the interview with Jan Josef Liefers in the Radio Bremen talk-show '3nach9', 24.09.2021, https://www.YouTube.com/watch?v=GYVY_C1jMP8 or the text by one of the initiators, the director D. Brüggemann (2021).
16. See e.g. '#allesaufdentisch": YouTube sperrt erneut ein Video – und den ganzen Kanal', *RND*, 12.01.2022, https://www.rnd.de/politik/youtube-allesaufdentisch-kanal-gesperrt-NSJUXCTWRN3MRHDMKGP7IK7TPE.html [accessed: 25.11.2022].
17. In the case of Meret Becker, who was one of the first to distance herself from the project as a reaction to the social media storm, which followed its launch during the night of 22.04.2021.
18. See e.g. an interview of the weekly paper of the German New Right *Junge Freiheit* with the former civil rights activist in the GDR, Vera Lengsfeld, who not only defends the action but also compares recent Germany with the GDR regime – a common topos across the heterogeneous strains of lateral movements who oppose the Covid mitigation strategies. See: Schwarz, 2021). Interestingly, the *#allesdichtmachen* action made it also into the ‚timeline of relevant events' (Zeitstrahl relevanter Ereignisse) of the 'Special Report on Conspiracy Myths and "Corona Deniers"' ('Sonderbericht zu Verschwörungsmythen und "Corona-Leugnern"') of the Ministry of the Interior of North Rhine-Westfalia, May 2021,

https://www.im.nrw/system/files/media/document/file/Sonderbericht_2021_Verschwoerungsmythen_und_Corona-Leugner.pdf, p. 178 [accessed: 25.11.2022].
19. My translation of: 'Ihr habt euch entschieden, eure Kritik auf eine Weise zu äußern, die Antisemiten wie Attila Hildmann abfeiern und teilen. Dass Leute euch dafür jetzt Gegenwind geben, bedeutet nicht, dass die Meinungsfreiheit in Deutschland stirbt. Was ihr abbekommt, ist keine Zensur, was ihr abbekommt, ist kein Mob, was ihr abbekommt *ist* Meinungsfreiheit'. My highlighting. Cited after https://twitter.com/Afelia/status/1385558177715048457 [accessed: 25.11.2022].

Bibliography

Anastaplo, George, 'Censorship', *Britannica Online*, 30.12.2022, https://www.britannica.com/topic/censorship [accessed: 25.11.2022].

Beug, Sebastian, *Laschet zu #allesdichtmachen*: 'Von diesen 50 ist keiner rechts', *Die Welt*, 24.04.2021, https://www.welt.de/politik/deutschland/article230626421/Laschet-zu-allesdichtmachen-Von-diesen-50-ist-keiner-rechts.html [accessed: 25.11.2022].

Brodkorb, Mathias, 'Neurotisches Deutschland', *Cicero*, 23.04.2021, https://www.cicero.de/kultur/aufregung-corona-allesdichtmachen-liefers-makatsch [accessed: 25.11.2022].

Brüggemann, Dietrich, 'Was machen wir hier eigentlich? Dietrich Brüggemann über die Aktion #allesdichtmachen', *Der Tagesspiegel*, 10.05.2021, https://www.tagesspiegel.de/kultur/dietrich-bruggemann-uber-die-aktion-allesdichtmachen-4255735.html [accessed: 25.11.2022].

Bunn, Matthew, 'Reimagining Repression: New Censorship Theory and After', *History and Theory* 2015, nr 54, pp. 25–44, cf p. 26.

di Lorenzo, Giovanni; Parnack, Charlotte, 'Jan Josef Liefers und Jens Spahn: "Ich wurde immer meschuggener"', *DIE ZEIT*, 28.04.2021, https://www.zeit.de/2021/18/jan-josef-liefers-jens-spahn-allesdichtmachen-corona-kritik [accessed: 25.11.2022].

Dickentmann, Moritz, 'Ahnungslose Agenten und Skripte für die Akteure? Was wir über die Entstehung des Promi-Furors wissen', *Stern* 24.04.2021, https://www.stern.de/kultur/-allesdichtmachen--was-zur-entstehung-und-vermeintlichen-machern-bekannt-ist-30497088.html [accessed: 25.11.2022].

'Die Twitterreaktionen auf #allesdichtmachen', *egoFM*, 23.04.2021, https://www.egofm.de/blog/netz/die-twitterreaktionen-auf-allesdichtmachen[accessed: 25.11.2022].

Grenier, Elizabeth, ‘German actors’ COVID videos spark controversy’, *Deutsche Welle*, 23.04.2021, https://www.dw.com/en/german-actors-covid-videos-spark-controversy/a-57311341 [accessed: 25.11.2022].

Hanselle, Ralf, ‘Ein Meisterwerk, das uns nachdenklich machen sollte’, *Cicero*, 23.04.2021, https://www.cicero.de/innenpolitik/dach-allesdichtmachen- [accessed: 25.11.2022].

‘In eigener Sache: Unsere Berichterstattung zu #allesdichtmachen’, *Der Tagesspiegel*, 10.05.2021, https://www.tagesspiegel.de/politik/unsere-berichterstattung-zu-allesdichtmachen-4249213.html [accessed: 25.11.2022].

‘Kulturverbände zu #allesdichtmachen-Videos: Sie machen uns das Leben sehr, sehr schwer’, *Der Spiegel*, 23.04.2021, https://www.spiegel.de/kultur/allesdichtmachen-videos-politik-und-verbaende-reagieren-a-fe7d0901-447c-40db-b268-43acfcb69108 [accessed: 25.11.2022].

Meyen, Michael, *Die Medien-Epidemie – Journalismus, Corona und die neue Realität* [w:] *Herrschaft der Angst. Von der Bedrohung zum Ausnahmezustand*, red. H. Hofbauer, S. Kraft, Vienna 2021, pp. 99–115.

Meyen, Michael, *Die Propaganda-Matrix. Der Kampf für freie Medien entscheidet über unsere Zukunft*, Munich 2021A.

Meyen, Michael; Gansel, Carsten; Gordeeva, Daria, *#allesdichtmachen – 53 Videos und eine gestörte Gesellschaft*, Berlin 2022.

‘Neue umstrittene Videoaktion zur Corona-Pandemie mit Volker Bruch’, *Deutschlandfunk*, 01.10.2021, https://www.deutschlandfunk.de/allesaufdentisch-neue-umstrittene-videoaktion-zur-corona-100.html [accessed: 25.11.2022].

Scharfenberg, Nadeschda, ‘Alle nicht ganz dicht?’, *Süddeutsche Zeitung*, 23.04.2021, https://www.sueddeutsche.de/panorama/allesdichtmachen-prominente-corona-videos-1.5273716 [accessed: 25.11.2022].

‘Schauspieler protestieren mit #AllesDichtmachen gegen Lockdown’, *Der Standard*, 23.04.2021, https://www.derstandard.at/story/2000126078641/deutsche-schauspieler-protestieren-mit-allesdichtmachen-gegen-lockdown [accessed: 25.11.2022].

‘Schauspieler sorgen mit der Aktion “Alles dicht machen” für Aufsehen’, *DIE ZEIT*, 23.04.2021, https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2021-04/coronapolitik-internet-kampagne-allesdichtmachen-lockdown-schauspieler [accessed: 25.11.2022].

Schwartz, Claudia, ‘Billiger Klamauk ist noch keine Satire’, *Neue Zürcher Zeitung*,

26.04.2021,
https://www.nzz.ch/meinung/allesdichtmachen-billiger-klamauk-ist-noch-keine-satire-ld.1613859 [accessed: 25.11.2022].

Schwarz, Moritz, 'Vera Lengsfeld zu #allesdichtmachen: "Endlich melden sie sich zu Wort!"', *Junge Freiheit*, 01.05.2021,
https://jungefreiheit.de/debatte/interview/2021/allesdichtmachen-corona-lengsfeld/ (full text at
https://www.swg-mobil.de/2021/05/01/allesdichtmachen-und-die-meinungsfreiheit-in-merkel-deutschland/) [accessed: 25.11.2022].

Soltau, Hannes; Busche, Andreas; Geiler, Julius, 'Wer steckt hinter #allesdichtmachen? Eine Frage des Abstands', *Der Tagesspiegel*, 29.04.2021,
https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-geschichte-hinter-allesdichtmachen-5397289.html, [accessed: 25.11.2022].

Sternberg, Jan, 'Hamburgs Kultursenator kritisiert Sarkasmus von #allesdichtmachen', *RND*, 23.04.2021,
https://www.rnd.de/politik/alles-dicht-machen-hamburgs-kultursenator-kritisiert-sarkasmus-der-schauspieler-aktion-4KPC5AGKV5DGBKPUSC6DJVWJWA.html [accessed: 25.11.2022].

Tunk, Carola; Wilms, Mike, 'ARD-Rundfunkrat fordert Konsequenzen für "Tatort"-Stars', *Berliner Zeitung*, 23.04.2021,
https://www.berliner-zeitung.de/news/allesdichtmachen-ard-rundfunkrat-fordert-konsequenzen-fuer-tatort-stars-li.154742 [accessed: 25.11.2022].

Wohlrath, Vanessa, '#allesaufdentisch: Meinungsvielfalt oder tendenziöser Diskurs?', *NDR kultur*, 14.10.2021,
https://www.ndr.de/kultur/allesaufdentisch-Meinungsvielfalt-tendenzioeser-Diskurs,allesaufdentisch100.html [accessed: 25.11.2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/en/article/raise-your-voice*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
DOI: 10.34762/f0sp-nr57
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/rekonfiguracje-meskosci-w-najnowszym-polskim-teatrze

MĘSKOŚCI

Rekonfiguracje męskości w najnowszym polskim teatrze

Wiktoria Tabak Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

Reconfigurations of masculinity in recent Polish theatre

Based on selected performances (including *Autobiografia na wszelki wypadek [Autobiography just in case]* by Michał Buszewicz, *Woyzeck* by Grzegorz Jaremko, *Chcieliśmy porozmawiać o męskości, ale zostaliśmy przyjaciółmi [We wanted to talk about masculinity, but we became friends]* by the Grupa Performatywna Chłopaki, *Bromance* by Michał Przybyła and Dominik Więcek, *Halka* by Anna Smolar and *Ojcowie [Fathers]* by Błażej Biegasiewicz), the author analyses transformations in the ways of representing masculinities in recent Polish theatre. In her opinion, it has been possible for the past few years to notice both a marked increase in interest in thematising male emotionality, fragility, caring, tenderness or intimacy in Polish theatre and a radicalisation of angry patriarchal masculinity, especially among those who reject the perspectives of institutional criticism or the #metoo movement. In this article, however, the author focuses solely on outlining the historical conditions that constituted patriarchal masculinity with all its qualities and on analysing feminist-formed masculinities in Polish theatre using methodologies developed by feminist theorists (bell hooks and Karla Elliott) and by researchers associated with the field of critical studies of men and masculinities (Michael Kimmel, Raewyn Connell, Jason Wilson, Erik Anderson and Paco Abril).

Keywords: masculinities in Polish theatre; feminism; representation; toxic masculinity; patriarchy; care politics

1.

Od kilku lat dostrzegam w polskim teatrze dwie oddziałujące na siebie trajektorie. Z jednej strony twórczynie i twórcy coraz chętniej opowiadają ze sceny o męskiej czułości i intymności, podejmują dialog z fantazmatycznymi wizerunkami hegemonicznej męskości[1] (w tym także ze stereotypowymi modelami ojcostwa) oraz problematyzują erotyczne i nieerotyczne formy męskiej bliskości czy nowe typy emocjonalnych wspólnot. Mamy przez to do czynienia z wyraźnym wzrostem zainteresowania przełamywaniem obrazów toksycznej męskości, którą rozumiem za Michaelem Kimmelem jako zbiór szkodliwych – zarówno dla mężczyzn, jak i dla całego społeczeństwa – norm kulturowych wspierających i legitymizujących negatywne zachowania związane z dominacją, agresją, przemocą i seksualnością (1995). Z drugiej natomiast obserwujemy gwałtowną (często publiczną) radykalizację wściekłej patriarchalnej męskości[2] zwłaszcza wśród osób negujących krytykę instytucjonalną i ruch #MeToo, a także pośród reżyserów i dyrektorów niemogących się pogodzić z faktem, że nie mają już przyzwolenia na uznawanie molestowania seksualnego i przemocy psychiczno-fizycznej za dozwolone metody pracy podporządkowane produkcji rzekomych arcydzieł.

Piszę o rzutowaniu jednej ścieżki na drugą, bo bliskie są mi spostrzeżenia Raewyn Connell, która przekonująco ukazywała, że męskości nie są (i nie mogą być) esencjalne czy wypreparowane z kontekstów, w jakich są konstruowane, lecz pozostają porozrywane, splątane i współzależne. Różne typy męskości wytwarzają, przekształcają i definiują siebie nawzajem pod wpływem rozmaitych czynników geopolitycznych, kulturowych, społecznych, symbolicznych, ekonomicznych, ale także na skutek interakcji lub konfrontacji z innymi modelami męskości (2005).

Radykalizację wściekłej patriarchalnej męskości w polskim teatrze łączę z działaniem mechanizmów nazwanych przez Michaela Kimmela „urządzeniami rozżalonych”[3] (*aggrieved entitlement*), które to mechanizmy polegają na świadomym albo nieświadomym pielęgnowaniu przez wściekłych białych mężczyzn poczucia skrzywdzenia pojawiającego się na skutek odebrania im statusu ekonomicznego, władzy, przywileju, uwagi czy symbolicznej pozycji i przekazania tego kobietom, osobom niebinarnym, queerowym, migrantom, uchodźczyniom, mniejszościom rasowym bądź etnicznym, ale także innym mężczyznom wyłamującym się ze standardu hegemonicznej męskości (2013, s. 32). Strażników patriarchatu i *status quo* napędzanych „urządzeniami rozżalonych” charakteryzuje złość, przemoc, resentyment, odmowa przystosowania się do nowych porządków społecznych oraz afektywny i radykalny sprzeciw wobec polityk antydyskryminacyjnych[4].

Przykładów z rodzimego podwórka nie trzeba nawet specjalnie szukać. Szerokim echem odbiła się w mediach reakcja Andrzeja Chyry, który na pytanie uczestniczki Campus Polska dotyczące tego, czy młodzi artyści powinni być uczeni w szkołach odpowiedzialności społecznej, nie tylko odpowiedział przecząco, ale także poderwał się z fotela, by z nieskrywaną złością wykrzyczeć: „czy wyście poszaleli, że będziecie teraz robić ogólnopolską akcję przemoc w teatrze, przepraszam, o co chodzi, komu chcecie dopieprzyć, jak gdyby robiąc ogólnopolskie kampanie na ten temat, przecież to jest jakieś kompletnie chore” i dalej: „chcecie uczyć artystów, jak mają się zachowywać?”[5].

Wspominam o tym po to, aby naszkicować określone tendencje i zobrazować swoje spostrzeżenia, chociaż w dalszej części tekstu nie będę się skupiać na badaniu przejawów wściekłej patriarchalnej męskości we współczesnym teatrze, lecz na zarysowaniu historycznych procesów konstruowania

męskości, które niejako zinstytucjonalizowały patriarchalne sposoby myślenia o mężczyznach i męskościach, z czego bezpośrednimi konsekwencjami mierzymy się do dziś; oraz na analizie najnowszych sposobów reprezentacji męskości na polskich scenach, które, jak sądzę, są w dużej mierze feministyczne[6]. Pojęcie męskości traktuję w tym artykule jako termin spinający konkretne praktyki kulturowe i społeczne, dlatego pisząc tutaj o mężczyznach, mam na myśli wszystkie osoby utożsamiające się z tą kategorią płciową. Esej ten w żaden sposób nie wyczerpuje tego rozległego tematu, stanowi raczej wstęp do dalszych rozważań i zarys potencjalnych kierunków refleksji.

2.

W klasycznej już dzisiaj rozprawie, zatytułowanej *Masculinities*, Raewyn Connell umieszcza męskości w kilkuwiekowym procesie krystalizowania się nowoczesnych porządków płci i twierdzi, że w dużej mierze uformowały je takie czynniki jak: powstanie globalnych imperiów i globalnej gospodarki kapitalistycznej, wzrost dominacji Europy Zachodniej, a później Ameryki Północnej oraz niesymetryczna konfrontacja różnych modeli płciowych na skolonizowanych obszarach (s. 185). Szczególny wpływ na konfigurację praktyk społecznych określanych zbiorowo mianem męskości miały, jej zdaniem, cztery rzeczy.

Po pierwsze: kulturowa zmiana opierająca się na renesansowej transformacji średniowiecznego katolicyzmu, reformacji protestanckiej i na upadku systemu monastycznego, w wyniku której pojawiło się nowe rozumienie seksualności (heteroseksualność stała się najbardziej honorowaną formą seksualności) i inne podejście do jednostki – nacisk na niezapośredniczoną relację człowieka z Bogiem prowadził w stronę indywidualizmu i koncepcji

autonomicznego „ja” (s. 186). Przemiany te wpłynęły zresztą na późniejsze refleksje takich myślicieli jak Kartezjusz czy Kant, którzy zdefiniowali racjonalność i naukę poprzez opozycję do natury i emocji, doprowadzając tym samym do bezpośredniego utożsamienia namiętności, emocjonalności i niestabilności z fantazmatyczną kobiecością oraz rozumu i siły z fantazmatyczną męskością, którą to męskość połączono w dalszej kolejności z cywilizacją zachodnią, wytwarzając przy okazji kulturowy związek między legitymizacją patriarchatu a legitymizacją silnie zgenderyzowanego przedsięwzięcia, jakim był imperializm (s. 187).

Po drugie: tworzenie zamorskich imperiów najpierw przez Portugalię i Hiszpanię, potem przez Holandię, Francję i Anglię, a w późniejszych latach także przez Niemcy, Włochy i Japonię oraz imperiów lądowych przez Rosję i Stany Zjednoczone. Państwa imperialne były niemal w całości zarządzane i dowodzone przez mężczyzn. Zresztą pisząc w drugim tomie *Historii męskości* o wojnie zdobywczej na przykładzie francuskiego podboju Algierii, Christelle Tarraud genderowy wymiar imperializmu kolonialnego nazywa wprost:

> Chodzi tutaj – nie miejmy co do tego złudzeń – by poprzez upodlenie i okaleczenia ciał „tubylców” wziąć ich w posiadanie, które świadczy o męskiej sile zdobywców. Kolonizowanych bowiem nie tylko się bestializuje, lecz także często ich feminizuje […] Rozbrojeni Algierczycy są zmuszani do aktów wiernopoddańczych w ramach procedur kapitulacyjnych, często przypominających związki małżeńskie, w których Europejczyk jest mężczyzną – potężnym, męskim i zdobywczym – a kolonizowany kobietą – słabą, bierną i pokonaną” (2020, s. 295).

Po trzecie: rozwój ośrodków miejskich pełniących funkcję centrów kapitalizmu handlowego, czego konsekwencje były najbardziej widoczne na przełomie XVII i XVIII wieku, gdy za sprawą pierwszej rewolucji przemysłowej i gromadzenia bogactwa z handlu, niewolnictwa i kolonii do kultury miejskiej zaczęła przenikać racjonalność kalkulacyjna: „kultura przedsiębiorczości i miejsca pracy komercyjnego kapitalizmu zinstytucjonalizowały formę męskości, tworząc i legitymizując nowe formy płciowej pracy i władzy w domu rachunkowym, magazynie i na giełdzie" (Connell, s. 188). Oprócz przemian kulturowych zachodzących w miastach wpływ na kształtowanie się męskości w obszarze północnoatlantyckim w tym okresie miała także szlachta ziemiańska, która była ściśle zintegrowana z państwem, a zarazem silnie zaangażowana w kapitalistyczne stosunki gospodarcze. To ona zasilała lokalną administrację czy aparat wojskowy, dostarczała oficerów armii i marynarki, a także rekrutowała szeregowych żołnierzy (s. 190). Męskość szlachecką definiowano zazwyczaj poprzez brutalną relację z rolniczą siłą roboczą i władzę nad pozostającymi w domach kobietami, co sprawiło, że porządek męskości oparty na agresji i brutalności został jeszcze silniej zinstytucjonalizowany w gospodarce i w państwie. Jednak, jak argumentuje Connell, wraz z rozprzestrzenianiem się gospodarki przemysłowej i rozwojem państw biurokratycznych zmniejszyła się siła ekonomiczna i polityczna szlachty ziemiańskiej. W późniejszych okresach stopniowemu wypieraniu szlachty przez biznesmenów i biurokratów w krajach metropolitalnych towarzyszyła transformacja populacji chłopskich w miejską klasę robotniczą, a na skutek rozwoju produkcji przemysłowej pojawiły się także nowe formy męskości zorganizowane wokół zdolności do zarabiania pieniędzy oraz utrzymywania domu i rodziny (s. 196).

Po czwarte: europejskie wojny domowe, w wyniku których silnie scentralizowane zachodnie państwa ostatecznie utrwaliły patriarchalny i

hierarchiczny porządek płciowy: „w epoce monarchii absolutnej państwo zapewniło instytucjonalizację władzy mężczyzn na większą skalę, niż było to możliwe kiedykolwiek wcześniej, a zawodowe armie żołnierzy powstałe w wyniku wojen religijnych i dynastycznych, a także podbojów imperialnych, stały się kluczową częścią nowoczesnego państwa” (s. 189).

Rzecz jasna Connell odnosi się do porządków męskości konstruowanych na terytoriach Europy Zachodniej i Ameryki Północnej oraz tych pozostających pod ich wpływami. Jej rozpoznania próbował kilka lat temu przeszczepić na rodzimy grunt Tomasz Tomasik[7], który zwracał uwagę na to, że choć Rzeczpospolita Obojga Narodów nie posiadała zamorskich kolonii, to jednak „polskim królom, magnaterii czy szlachcie nie były przecież obce aspiracje imperialne” (2016, s. 11). Przyjmuję jednak, za Karlą Elliott, że margines (peryferie, półperyferie) i centrum zawsze pozostają ze sobą w ścisłej relacji, przenikają się i wzajemnie na siebie oddziałują (2020). Dlatego nawet jeśli na polskim gruncie opisane wyżej przemiany zachodziły w różnym i nie zawsze porównywalnym stopniu, to wzorce konstytuowania się patriarchalnych męskości na obszarach zachodnich i tak wpływały na formatowanie lokalnych kulturowo-społecznych modeli i obrazów męskości.

3.

Wydaje się, że jeszcze kilkanaście lat temu to głównie aktorskie kreacje, chociażby Andrzeja Chyry i Jacka Poniedziałka w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego (by wspomnieć tu tylko o *Hamlecie*, *Bachantkach* i *Oczyszczonych*) czy Piotra Skiby w przedstawieniach Krystiana Lupy (zwłaszcza w *Lunatykach*[8] i *Factory 2*) wyznaczały horyzont myślenia o alternatywnych obrazach męskości w polskim teatrze. Wówczas wprowadzenie na scenę męskich postaci, których seksualna tożsamość nie

była do końca sprecyzowana, stanowiło czytelne przesunięcie w stosunku do obecnego w teatrze i w sferze publicznej przezroczystego porządku heteroseksualnej męskości, który – jak podkreślał Pierre Bourdieu w *Męskiej dominacji* – nie wymaga dodatkowego komentarza ani problematyzacji, bo jest automatycznie klasyfikowany jako naturalny, właściwy i oczywisty (1998).

Wychodzę z założenia, że obecnie przejawem transgresji w tym polu nie jest już sama obecność na scenach queerowych bohaterów, lecz obnażanie męskiej emocjonalności, słabości, kruchości i nieprzystawalności do konstruowanych przez patriarchat esencjonalnych reżimów płciowych oraz poszukiwanie nowych, bardziej inkluzywnych, relacyjnych i otwartych modeli – a dalej: obrazów – męskości[9]. Powiązałabym te przemiany po części także ze wzrostem zainteresowania wśród twórców i twórczyń strategiami autobiograficznymi oraz charakterystycznymi dla tego gatunku formami wyznania czy szczerych – choć też, oczywiście, balansujących na granicy pomiędzy fikcją a niefikcją – opowieści o osobistych przeżyciach, porażkach i traumach. Ale nie tylko.

Feministyczny model męskości, jak przedstawia go bell hooks w książce *Gotowi na zmianę. O mężczyznach, męskości i miłości*, opiera się na założeniach, „że wartość mężczyzn wynika z samego faktu ich egzystencji, że nie muszą oni «działać» ani «odgrywać roli», żeby ich doceniono i kochano. Feministyczna męskość nie definiuje siły w kategoriach «władzy nad», ale ujmuje ją jako zdolność jednostki do wzięcia odpowiedzialności za siebie i innych” (2022, s. 135). Tego rodzaju męskość jest więc zorientowana na budowanie relacji, podkreśla współzależność mężczyzn, ich emocjonalną wrażliwość i stanowi kontrast do patriarchalnej męskości charakteryzującej się oziębłością, cynicznością, alienacją, a nierzadko też stosowaniem

psychicznej lub fizycznej przemocy wobec innych lub wobec siebie.

Autorka *Teorii feministycznej: od marginesu do centrum* wiele uwagi poświęca w swoich rozważaniach kwestiom emocji i temu, w jaki sposób patriarchat produkuje pokaleczonych emocjonalnie mężczyzn, przekonanych, że „są bardziej męscy, kiedy nie czują" (s. 23). Ewentualnie, gdy przepełnia ich złość: „Prawdziwi mężczyźni bywają wściekli. Ich wściekłość, niezależnie od tego, jak agresywna i destrukcyjna, uznawana jest za naturalną – traktowana jako pozytywna forma ekspresji patriarchalnej męskości" (s. 25). Okazywanie innych emocji wiąże się jednak z silnie zinternalizowanym wstydem oraz z wystawieniem się na potencjalny atak ze strony „prawdziwych mężczyzn", a więc – na możliwe zranienie genderowe, symboliczne, ekonomiczne i każde inne. Dlatego też hooks przekonuje, że:

> Pierwszy akt przemocy, którego patriarchat domaga się od mężczyzn, nie dotyczy kobiet. Mężczyźni są zmuszeni do zaangażowania się w akty psychicznego samookaleczania i uśmiercenia tych części własnego *ja*, które składają się na emocjonalność (s. 84).

i dalej:

> Patriarchat nagradza mężczyzn za brak kontaktu z własnymi uczuciami. Niezależnie od tego, czy dopuszczają się aktów przemocy wobec kobiet i dzieci lub słabszych mężczyzn, czy też angażują w społecznie sankcjonowaną przemoc militarną, mężczyźni lepiej spełniają wymagania patriarchatu, kiedy nie czują (s. 88-89).

4.

W takiej ramie umieszczam *Autobiografię na wszelki wypadek* Michała Buszewicza (2020). Głównego bohatera spektaklu, Michała Buszewicza, poznajemy już po jego śmierci dzięki opowieściom trzech mężczyzn (Tomasza Cymermana, Daniela Dobosza i Konrada Wosika) zatrudnionych do posprzątania mieszkania zmarłego. Dwie osie tego przedstawienia wyznaczają: relacja między kapitalistycznie pojmowanym sukcesem – który jest lub może być jednym z wyznaczników patriarchalnej męskości – a porażką w dążeniu do tak zdefiniowanego celu oraz proces powolnego i stopniowego rozbrajania męskiej emocjonalności obudowanej rozmaitymi mechanizmami obronnymi. O Michale dowiadujemy się, że nie potrafił się rozpłakać, gdy zmarła jego ukochana babcia, a potem mama; że większość dorosłego życia spędził w oczekiwaniu na uznanie i zewnętrzną walidację swojej pracy w postaci branżowej nagrody, którą otrzymał dopiero za całokształt twórczości; że w jego związkach z kobietami zawsze w pewnym momencie pojawiał się inny mężczyzna, odbierany przez niego jako ten lepszy, który doprowadzał do zakończenia tych relacji. I wreszcie – że nikt go nigdy nie nauczył, jak stawiać granice i jak obchodzić się z emocjami: „bo moje emocje to nie jest coś, co ma jakiekolwiek znaczenie. Przecież żadnego faceta się nie przyzwyczaja do tego, że ma emocje, a co dopiero, że jego emocje mają jakiekolwiek znaczenie. No chyba że wkurw, ale ja nie umiem we wkurw. No to co mi pozostaje?”[10].

Autobiografia na wszelki wypadek jest opowieścią o męskiej samotności, zażenowaniu, klęskach, lękach, traumach i drodze do odkrywania i nazywania własnych stanów emocjonalnych. Wątki te – choć w nieco innym ujęciu – zostały silnie zaakcentowane również w *Woyzecku* (2019) Grzegorza Jaremki i Marcina Cecki. Główną osią spektaklu staje się tam konfrontacja

różnych (ale zasadniczo patriarchalnych) modeli męskości reprezentowanych przez kolegów tytułowego bohatera (Mateusz Górski) z garażowego zespołu: Tamburmajor (Paweł Smagała) nie wstydzi się swojego ciała, lubi starsze kobiety, chętnie zajmuje pozycje dominujące i przewodzi grupie, Kapitan (Jan Dravnel) w przyszłości chce zostać dyrektorem korporacji, bo, jego zdaniem, pomaganie ludziom polega na mówieniu im, co mają robić, a z kolei Doktor (Rafał Maćkowiak) jest bardziej skupiony na anatomii i chłodnych analizach niż na relacjach międzyludzkich. Dramat Woyzecka polega tu na podwójnym zagubieniu: w próbach zdefiniowania swojej męskości oraz w pozbawionej granic relacji z nadopiekuńczą matką (Maria Maj), karmiącą go hummusem z groszku. Jaremko i Cecko niemal całkowicie przepisują tekst Büchnera i w przedstawieniu skupiają się na procesach konstruowania męskich tożsamości – zwłaszcza podczas dorastania, nastoletniości – zachodzących niejako wobec wzorców męskości z najbliższego otoczenia. Dlatego też *Woyzeck* w ich interpretacji opowiada o tym, ile zniszczeń w ostatecznych rozrachunku powoduje – silnie afirmowane w patriarchalnym społeczeństwie – tłamszenie i wypieranie przez mężczyzn słabości, nieporadności czy emocjonalnej tożsamości oraz o braku narzędzi (i edukacji), by temu przeciwdziałać.

5.

Zdaniem bell hooks zinternalizowana koncepcja patriarchalnej męskości niejako zmusza mężczyzn do kultywowania ideałów samotności i nie pozwala im na budowanie emocjonalnych więzi z innymi mężczyznami. Schemat ten odwraca jednak feministyczna męskość, podkreślając, jak ważne dla zdrowego funkcjonowania mężczyzn w społeczeństwie jest wspieranie emocjonalnych porozumień pomiędzy nimi (s. 139). Za przykład potwierdzający i zarazem obrazujący te rozpoznania można uznać działania Grupy Performatywnej Chłopaki, których celem jest poszukiwanie

nietoksycznych form emocjonalnego braterstwa opartych nie na rywalizacji, lecz na wsparciu.

Ich spektakl *Chcieliśmy porozmawiać o męskości, a zostaliśmy przyjaciółmi* (2021) rozpoczyna się od prologu, podczas którego stojący na jednej nodze mężczyzna wygina ciało w różne strony, próbując utrzymać równowagę. Na ustach ma naklejoną taśmę z napisem „mam dość", a z offu dobiegają różne wyznania: „Przez całe życie byłem przygotowany, nie mogłem popełnić błędu", „Całe życie robiłem to, czego ode mnie oczekiwano", „Oczekiwano, że będę pracował, a jednocześnie zajmował się dziećmi. Robiłem jedno i drugie", „Oczekiwano, że wszystko załatwię. Załatwiałem", „Oczekiwano, że nigdy nie zawiodę, nie dam dupy. Nie zawiodłem, nie dałem dupy".

Przedstawienie czerpie z formuły męskich kręgów, dlatego w kolejnych sekwencjach mężczyźni zbliżają się do siebie zarówno na poziomie fizycznym, jak i psychicznym. Tomek opowiada o tym, że przez wiele lat identyfikował się jako osoba niebinarna, ale w trakcie terapii odkrył, że obawia się męskości, bo utożsamia ją z czymś złym i agresywnym. Kamil także odczuwał lęk przed mężczyznami i dopiero dzięki męskim kręgom zintegrował w sobie dwie tożsamości: mężczyzny i osoby nieheteronormatywnej. Wojtek deklaruje, że chciałby się uwolnić od sztywnych granic rozróżniających to, co kobiece od tego, co męskie i przekierować uwagę na indywidualne doświadczenia wszystkich osób, z kolei Paweł wspomina o tym, że mężczyznom brakuje przestrzeni społecznych, w których mogliby oni wyrażać swoje emocje.

Chcieliśmy porozmawiać o męskości, a zostaliśmy przyjaciółmi to także zbiór opowieści z różnych etapów życia mężczyzn, traktujących o rytuałach dyscyplinujących w szkole wojskowej, o konfrontacji (lub jej braku) z nieobecnym ojcem, o toksycznym ojcostwie i próbach jego przełamania przy

okazji opieki nad własnymi dziećmi, o męskim płaczu, o niedyspozycji seksualnej, o erekcji w niespodziewanych momentach, o przedwczesnych wytryskach czy o relacjach z matkami. Historiom tym towarzyszy zazwyczaj choreografia, w której te sztywne, wytresowane, zdyscyplinowane męskie ciała wchodzą ze sobą w różne interakcje: splatają się, dotykają, głaszczą, przytulają, dzięki czemu ukazany zostaje ścisły związek pomiędzy tożsamością emocjonalną a cielesnością oraz relacyjny charakter męskości wymagający wzajemnej uważności.

Sporo uwagi męsko-męskiej przyjaźni poświęcają także Michał Przybyła i Dominik Więcek w *Bromance* (2019). Już na początku spektaklu, gdy ubrani w kaski twórcy uprawiają na materacu zapasy, słyszymy z nagrania zasady dobrej relacji: „nie obśmiewaj przyjaciela w towarzystwie", „jeśli wymaga tego sytuacja, obejmij go", „nie udawaj przed nim kogoś, kim nie jesteś", „ciesz się jego sukcesem, nawet gdy to oznacza twoją porażkę", „bądź partnerem, a nie przeciwnikiem, podaj mu pomocną dłoń".

Tancerze raz za razem obnażają tu swoje lęki i kompleksy: niechęć wobec własnego ciała, wstyd odczuwany w towarzystwie innych mężczyzn, którzy komfortową czują się ze swoją nagością czy poczucie niedopasowania do klasycznych kanonów urody. Kontrastem do reprezentowanych przez nich męskości staje się powracająca figura patriarchalnego rodzica. „Podejmował za nas wszystkie decyzje i nie można było mu się sprzeciwiać" – wspomina Przybyła, który przez większość dorosłego życia bał się porozmawiać z tatą o tym, że jest gejem. W pewnym momencie prosi on nawet jednego z widzów, by ten odczytał list, jaki kiedyś napisał do ojca:

> Pamiętam cię jako wyrzut sumienia, wobec mnie, wobec świata, wobec losu. Ciężko mi przypomnieć sobie dobre wspomnienia,

> przysłaniają mi je wszystkie chwile twoich pretensji. Nie potrafię powiedzieć, czy cię kocham, czy jesteś mi bliski, kim dla mnie jesteś, nie przygotowałeś mnie do życia, na to co mnie czeka. Sam musiałem stać się mężczyzna.

Zarówno w przypadku *Bromance'u*, jak i *Chcieliśmy porozmawiać o męskości, a zostaliśmy przyjaciółmi* dostrzegalna jest konieczność poszukiwania nowych, bardziej inkluzywnych, form czy wspólnot bliskości pomiędzy mężczyznami, które łączyłyby ze sobą, a nie hierarchizowały względem siebie osoby cispłciowe, niebinarne, heteroseksualne, homoseksualne czy szerzej: queerowe. Erik Anderson w opozycji do ortodoksyjnych męskości charakteryzujących się w jego ujęciu homofobią, kompulsywną heteroseksualnością, seksizmem i stoicyzmem zaproponował termin inkluzywnych męskości (*inclusive masculinities*) odznaczający się, między innymi, płynnością społeczną (mężczyźni zachowują się w taki sposób, jaki w ortodoksyjnym modelu byłby zakwalifikowany jako kobiecy lub homoseksualny; starają się rozwiązywać problemy poprzez rozmowę, a nie walkę; nie budują swojego autorytetu na przemocy) czy zwiększoną erotyczną lub nieerotyczną bliskością między mężczyznami: przytulaniem, głaskaniem, całowaniem. Anderson nie pisał jednak o jednym wzorze czy modelu, ale raczej o procesach, różnych formach męskości skatalogowanych pod szyldem inkluzywnych, które albo współistnieją w społeczeństwach z tymi ortodoksyjnymi, albo je na swój sposób destabilizują (2009).

6.

I chociaż figura rodzica pojawia się niemal w każdym z przywoływanych tutaj spektakli, to samo pojęcie ojcostwa jest najwyraźniej problematyzowane w

Ojcach Błażeja Biegasiewicza oraz w drugiej części *Halki* Anny Smolar i Natalii Fiedorczuk. W pierwszym przypadku powraca temat dyscyplinującego obrazu ojca, na którego uznanie zawsze trzeba było czymś zasłużyć: dobrymi wynikami, dyscypliną, poprawnym wykonywaniem powierzonych zadań. W kontrze do tych wspomnień czwórka aktorów (Maciek Karczewski, Filip Lipiecki, Marcin Piotrowiak i Mateusz Grodecki) podejmuje próbę odnalezienia i ustanowienia innej relacji pomiędzy tatą a synem – takiej, którą mogliby stworzyć, gdy sami zostaną ojcami. Deklarują, że chcieliby wówczas spędzać jak najwięcej czasu z bobasem, bo, zgodnie z przytaczanymi w przedstawieniu danymi, w 2016 roku w Polsce ojcowie przebywali ze swoimi pociechami średnio czterdzieści minut dziennie. Ich zaangażowanie w zmianę modelu tacierzyństwa widać zwłaszcza w scenie testu wiedzy na temat noworodków, w której Karczewski, Lipiecki, Piotrowiak i Grodecki pytają siebie o następujące kwestie: do którego miesiąca życia dziecko żywi się tylko mlekiem matki, jaki wpływ na jego odżywanie ma cukier, kiedy rozwija się żuchwa i język, do którego roku życia dziecko może spożywać mleko matki, jak wprowadzać nowe pokarmy dziecku, jak rozszerzać dietę, kontrolować reakcje alergiczne, jak krok po kroku przewinąć dziecko oraz – co szczególnie istotne – jak nawiązywać więź emocjonalną z dzieckiem.

Zdaniem Karli Elliott integracja wartości wywodzących się ze sfery opieki, takich właśnie jak współzależność czy relacyjność może neutralizować męską dominację i pozytywnie wpływać na rozwój mężczyzn, oferując im poczucia bycia kochanymi i szanowanymi bez konieczności konkurowania z innymi mężczyznami (2016, s. 252). W zaproponowanym przez nią pojęciu opiekuńczych męskości (*caring masculinities*), wywodzącym się w dużej mierze z feministycznych teorii opieki, męskie kompetencje nie wiążą się jedynie z panowaniem nad rodziną i zapewnianiem jej finansowego

bezpieczeństwa, ale ze zdolnością do opieki; szacunek natomiast łączy się z miłością, a nie z wytwarzaniem autorytetu patriarchy.

Niall Hanlon, na którego powołuje się również Elliott, wskazuje kilka powodów, przez które funkcje opiekuńcze nie były dotychczas dostatecznie obecne w tradycyjnych modelach męskości. Po pierwsze, opiekę utożsamiano automatycznie z kobietami, a pozycja męskiego opiekuna postrzegana była jako podporządkowana; po drugie, sprawowanie opieki oznacza ujawnienie sfeminizowanej części męskiej tożsamości; po trzecie, opieka oznacza (przynajmniej częściową) rezygnację z władzy związanej z patriarchalną męskością, co wzbudza lęk i niechęć w obrońcach *status quo* (2012).

Z kolei w *Halce* zestawiono ze sobą dwa modele ojcostwa (i zarazem dwa modele męskości) reprezentowane przez Jontka (Łukasz Stawarczyk) i Janusza (Radosław Krzyżowski). W wersji zaproponowanej przez Smolar i Fiedorczuk Halina (Aleksandra Nowosadko) nie tylko nie umiera z powodu nieszczęśliwej miłości, ale ucieka, pozostawiając nowo narodzone dziecko pod opieką Jontka, który nie jest jego biologicznym ojcem. Zdaniem Janusza obowiązek alimentacyjny, z którego nie zawsze się wywiązuje, przyznaje mu prawo do nazywania się ojcem i zarazem do decydowania o przyszłości dziecka: „Po co ty chcesz ode mnie te alimenty, skoro chcesz to dziecko uformować po swojemu. Chcesz mieć kurwa, małą jontkową? To nie jest mała jontkowa. To jest mała januszowa” – wykrzykuje podczas kłótni z Jontkiem.

Janusz reprezentuje model ojcostwa ściśle powiązany z męskością, którą utożsamia się ze zdolnością do finansowego zabezpieczenia i utrzymania rodziny, z kolei Jontek, jak sądzę, realizuje model opiekuńczy opisany przez Elliott. W tekście *Men and caring masculinities* Paco Abril, odwołując się do rozpoznań australijskiej badaczki, wyraźnie podkreślał jednak, że

„pielęgnowanie opiekuńczych męskości musi koncentrować się na kwestionowaniu systemów dominacji – patriarchatu i kapitalizmu – i przecinać każdą sferę życia: rodzinę, edukację, świat pracy, politykę, media i relacje między ludźmi i nie-ludźmi” (2021). A gruntowna reorganizacja społeczna, która pozwoliłaby definitywnie zakwestionować szkodliwe dla wielu grup społecznych urządzenia patriarchatu, powinna opierać się na opiece oraz chęci wspólnego działania na rzecz zmiany (tamże).

7.

Jak słusznie zauważył Jason Wilson w książce *Cry Like a Man* (2019), toksyczny wizerunek mężczyzny umacniany bywa często dzięki afirmowaniu w sferze publicznej takich sloganów jak „prawdziwi mężczyźni nie płaczą” czy „przestań jęczeć, bądź mężczyzną”, które zachęcają mężczyzn do tłumienia emocji po to, by zaimponować innym mężczyznom i podkreślić swoją męskość pozbawioną miękkości, zmęczenia, zagubienia, niepewności i przygnębienia. W związku z tym mówienie przez mężczyzn o słabościach, porażkach i uczuciach w teatrze chciałabym uznać za gest kulturowego oporu, przyjmując w tym miejscu założenia niskiej teorii. Jack Halberstam, pisząc o związkach feminizmu z porażkowością stwierdził, że „tam, gdzie sukces mierzy się zawsze w odniesieniu do męskich standardów, a niespełnianie wymogów płci często oznacza zwolnienie z presji, by sprostać patriarchalnym ideałom, niepowodzenie w byciu kobietą może nieść ze sobą nieoczekiwane przyjemności” (2018, s. 17).

Rozszerzyłabym jednak jego tezy tak, by objęły również mężczyzn niemieszczących się w tychże hegemonicznych męskich standardach i wówczas potraktowałabym obnażanie na scenach swojej nieprzystawalności do patriarchalnych reżimów genderowych, przez przedstawicieli wszystkich

płci, właśnie w kategoriach przyjemności i kontestacji – jako zakłócenie i interwencje w opresyjny system konwencjonalnych konstruktów oraz norm płciowych, które mogą po prostu przynosić ulgę.

Szkicowo przedstawione tutaj przeze mnie tendencje dotyczące zmiany sposobów reprezentacji męskości w najnowszym polskim teatrze uznaję za pierwszy krok w stronę szerszej reorganizacji myślenia o wpływie patriarchatu na mężczyzn oraz w kierunku poszukiwania i wypracowywania innych, nietoksycznych, form ekspresji płciowej. Nie tylko na scenach, ale również w instytucjach kultury.

Blok „Męskości" jest kontynuacją tematu podjętego w 171 numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej" (https://didaskalia.pl/pl/numer/didaskalia-171) i powstał w odpowiedzi na call for papers „Męskości: mapowanie pola / Masculinities: Mapping the Field" sformułowanego przez Wiktorię Tabak (wstęp do bloku: https://didaskalia.pl/pl/artykul/meskosci-w-teatrze-mapowanie-pola).

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, Rekonfiguracje męskości w najnowszym polskim teatrze, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, DOI: 10.34762/f0sp-nr57.

Autor/ka

Wiktoria Tabak (wiktoria.tabak@doctoral.uj.edu.pl) – doktorantka nauk o sztuce w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Uczestniczka programu mentoringowego „Top Minds" organizowanego przez Polsko-Amerykańską Komisję Fulbrighta i Stowarzyszenie Top 500 Innovators. Laureatka nagrody głównej im. Ewy Guderian-Czaplińskiej w konkursie na najlepszą pracę magisterską z zakresu wiedzy o teatrze, widowisku i performansie organizowanym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie oraz nagrody Marszałka Województwa Pomorskiego w

Ogólnopolskim Konkursie im. Andrzeja Żurowskiego na recenzje teatralne dla młodych krytyków teatralnych. Jako recenzentka stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Dialogiem” i „Czasem Kultury”. Publikowała także na łamach „Pamiętnika Teatralnego” oraz „Widoku”. Była członkinią Komisji Artystycznej w 28. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, a obecnie jest konsultantką programową Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt” w Toruniu. ORCID: 0000-0002-2435-8985.

Przypisy

1. Rozumienie „hegemonicznej męskości” – tutaj i w dalszych fragmentach artykułu – przyjmuję natomiast za Raewyn Connell (2005). Hegemoniczną męskość, jej zdaniem, można zdefiniować jako „konfigurację praktyk płciowych, które ucieleśniają aktualnie akceptowaną odpowiedź na problem zasadności patriarchatu, a także gwarantują dominującą pozycję mężczyzn i podporządkowanie kobiet w danym społeczeństwie”. Nie oznacza to, że najbardziej widoczni nosiciele hegemonicznej męskości – jak przekonuje badaczka – to zawsze ludzie w pierwszej kolejności utożsamiani z władzą, mogą to być także aktorzy lub bohaterowie filmowi. Connell przekonuje jednak, że hegemonia może zostać ustanowiona tylko wtedy, gdy istnieje zgodność między ideałem kulturowym a władzą instytucjonalną i zbiorową. To właśnie skuteczne powoływanie się na autorytet, bardziej nawet niż bezpośrednia przemoc, jest znakiem hegemonii (choć przemoc często stanowi podstawę lub wsparcie dla autorytetu). Hegemoniczna męskość, jak twierdzi Connell, ucieleśnia „aktualnie akceptowaną” strategię, co oznacza, że w każdej chwili zmieniające się warunki patriarchatu mogą wpływać na dominację określonego typu męskości, a nowe grupy mogą zakwestionować stare rozwiązania i skonstruować swoją hegemonię. Hegemonia jest relacją historycznie mobilną, a jej zmienność jest kluczowym elementem proponowanego przez Connell obrazu męskości.
2. Męskość traktuję tutaj w oderwaniu od męskiego ciała, a więc jako praktykę kulturową, i z tego powodu pisząc o „wściekłej patriarchalnej męskości”, odnoszę się również do kobiet. Jak zresztą zauważyła bell hooks: „Odkąd kobiety zdobyły prawo do odgrywania roli patriarchalnych mężczyzn w spódnicy, dopuszczają się one aktów przemocy podobnych do tych, których dokonują mężczyźni. Ten fakt uświadamia nam, że gotowość do używania przemocy jest tak naprawdę związana nie z biologią, ale raczej z zestawem oczekiwań dotyczących roli władzy w kulturze dominacji” (2022, s. 73).
3. Zdecydowałam się to sformułowanie przetłumaczyć jako „urządzenia rozżalonych”, a nie np. „uprawnienia rozżalonych”, bo wydaje mi się, że Kimmelowi chodzi tutaj o rozumienie słowa *entitlement* nie tyle w kontekście legitymizacji prawa do walki o utracone przywileje, ile o przekonanie, że przez sam fakt bycia białym mężczyzną zasługują oni na ochronę przywilejów i zachowanie specjalnego traktowania.
4. Rzecz jasna Kimmel odnosił się w swojej książce do specyficznego amerykańskiego kontekstu, niemniej zaproponowana przez niego rama wydaje mi się interesującą i inspirującą konceptualizacją do zastosowania także na rodzimym gruncie.
5. Oryginalne wypowiedzi spisałam z nagrania dostępnego w serwisie YouTube. Zob. *Andrzej Chyra WKURZYŁ się na scenie! Wstał i zaczął krzyczeć do dziewczyny z widowni*, 31

sierpnia 2022, https://www.youtube.com/watch?v=2Tze2aGT_vc [dostęp: 17.11.2022].
6. Początkowo w akademickiej refleksji wokół męskości dominowały cztery charakterystyczne strategie jej definiowania: esencjalna (istnieje wybrana cecha określająca rdzeń męskości), pozytywistyczna (funkcjonuje pewna ugruntowana typologia płci, na podstawie której tworzy się konserwatywne skale męskości i kobiecości, całkowicie pomijając przy tym spektrum płciowości), normatywna (wytwarzająca zbiór norm społecznych przypisywanych mężczyznom i za ich pomocą ich identyfikujących) oraz semiotyczna (określająca męskość poprzez system różnicy symbolicznej, w której męskość i kobiecość są sobie przeciwstawne, męskość jest definiowana jako nie-kobiecość) (Connell, 2005).
7. Tomasik w swoim tekście zwracał też uwagę na to, że gruntowna historia polskiej męskości wciąż nie jest jeszcze napisana i wymaga wielu badań (2016).
8. Z perspektywy queerowej ciekawie analizował to przedstawienie Stanisław Godlewski w tekście *Dewocjonalia z Jednorożcem. Krystian Lupa i queer* (2019).
9. Słabość po części charakteryzowała również męskich bohaterów ze spektakli Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, lecz tam była ona głównie definiowana poprzez niedopasowanie postaci do pożądanego zachodniego czy neoliberalnego wzorca męskości i raczej nie problematyzowała szerzej sfery emocjonalnej.
10. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z przedstawienia (dotyczy to również spektakli, które analizuje w dalszej części tekstu) pochodzą ze scenariusza udostępnionego mi najczęściej przez twórców bądź twórczynie.

Bibliografia

Abril, Paco, *Men and caring masculinities*, „Idees” 25.11.2021, https://revistaidees.cat/en/men-and-caring-masculinities/ [dostęp: 17.11.2022].

Anderson, Eric, *Inclusive Masculinity: The Changing Nature of Masculinities*, Routledge, London 2011.

Andrzej Chyra WKURZYŁ się na scenie! Wstał i zaczął krzyczeć do dziewczyny z widowni, 31 sierpnia 2022, https://www.youtube.com/watch?v=2Tze2aGT_vc [dostęp: 17.11.2022].

Bourdieu, Pierre, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.

Connell, Raewyn, *Masculinities* (second edition), Polity Press, Cambridge 2005.

Elliott, Karla, *Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept*, „Sage Journals” 2016 nr 3, s. 240-259.

Elliott, Karla, *Bringing in margin and centre: ‘open’ and ‘closed’ as concepts for considering men and masculinities*, „Gender, Place and Culture. A Journal of Feminist Geography 2022, nr 12, s. 1723-1744.

Godlewski, Stanisław, *Dewocjonalia z Jednorożcem. Krystian Lupa i queer*, „Polish Theatre Journal” 2019 nr 1-2, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/189/890 [dostęp: 17.11.2022].

Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.

Hanlon, Niall, *Masculinities, Care and Equality. Identity and Nurture in Men’s Lives*, Palgrave Macmillan, London 2012.

hooks, bell, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

hooks, bell, *Zrozumieć patriarchat*, przeł. K. Płecha, „Codziennik Feministyczny” 15.06.2013, http://codziennikfeministyczny.pl/zrozumiec-patriarchat/ [dostęp: 17.11.2022].

hooks, bell, *Gotowi na zmianę. O mężczyznach, męskości i miłości*, przeł. M. Kunz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022.

Inna Scena: Koniec męskości? Konstrukcje męskiej tożsamości w polskim dramacie i teatrze, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2011.

Kimmel, Michael, *The Politics of Manhood: Profeminist Men Respond to the Mythopoetic Men’s Movement (And the Mythopoetic Leaders Answer)*, Temple University Press, Philadelphia 1995.

Kimmel, Michael, *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*, Nation Books, New York 2013.

Tarraud, Christelle, *Męskość w warunkach kolonialnych, od końca XVIII wieku do Wielkiej Wojny*, [w:] *Historia męskości. Tom drugi*, red. A. Corbin, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 293-309.

Tomasik, Tomasz, *Uwagi do wciąż nienapisanej historii męskości w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 2016 nr 2, s. 5-17.

Wilson, Jason, *Cry Like a Man. Fighting for Freedom from Emotional Incarceration*, David C. Cook, Colorado 2019.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/rekonfiguracje-meskosci-w-najnowszym-polskim-teatrze

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
DOI: 10.34762/229t-ea18
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/tak-tato-daddy-issues-i-toksyczna-meskosc

MĘSKOŚCI

„Tak, tato!”. Daddy issues i toksyczna męskość

Grzegorz Stępniak

Yes, daddy! Daddy Issues and Toxic Masculinity

The main objective of the article is to analyse the so-called “daddy issues” and their relations to modern masculinity. Using feminist, queer and gender theories as well as some basic psychoanalytical tools, the author tries to dismantle the toxicity of both daddy issues and masculinity itself. Discussing a mainstream Hollywood film, a festival circuit film and a popular TV show, this article offers an insight into and a thoroughly critical perspective on one of the worst shadows of manhood, that is the father figure.

Keywords: gender; masculinity; sexuality; patriarchy; feminism

W pokazywanym w prestiżowej sekcji Orizzonti ubiegłorocznej, 79. edycji Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji filmie *For My Country* Rachida Hamiego, opartym częściowo na jego własnych doświadczeniach, akcja rozgrywa się na kilku planach czasowych i w kilku miejscach. W 2012 roku, we Francji, główny bohater, Ismaël (Karim Leklou) i jego matka Nadia (Lubna Azabal) opłakują tragicznie zmarłego Aïssę (Shaïn Boumedine),

kadeta, który zginął w wyniku fatalnego wypadku podczas rytualnej fali w szkole wojskowej. Niepotrafiący pogodzić się ze stratą brata Ismaël wspomina podróż, którą odbył kilka lat wcześniej do Tajwanu, gdzie wówczas mieszkał i studiował Aïssa. Widzowie cofają się też aż do roku 1992, kiedy to bracia dorastali w targanej konfliktami Algierii. Ich ojciec był tyranem, funkcjonariuszem prawa, który za nic nie chciał zgodzić się na wyjazd rodziny do Francji. Sceny przedstawiające jego agresję, zwłaszcza w stosunku do małego Ismaëla, sąsiadują z tymi z Tajwanu – kiedy dorośli już bohaterowie nie mogą ustanowić swoich tożsamości, bo rozpościera się nad nimi widmo nieprzepracowanych traum związanych z ojcem i dorastaniem w obcym kraju. Ojciec niespodziewanie jednak zjawia się na planie najbardziej współczesnym i chce pożegnać się z tragicznie zmarłym synem. Powoduje to agresywną z początku reakcję Ismaëla, wynikającą po części z żalu płynącego z tego, że nie widział rodzica przez bez mała dwie dekady. To oczywiście nie przypadek, że najbardziej dramatyczne momenty w filmie wiążą się z ojcem. Od wyrzucenia małego Ismaëla z auta, gdy pod osłoną nocy ojciec próbował uprowadzić chłopców, żeby nie mogli wyjechać z matką do Francji, przez jego pełen rozpaczy krzyk nad zwłokami Aïsy, aż do rozpamiętywania przeszłości i rozmowy przeprowadzonej przez braci w Tajwanie, podczas której zastanawiają się, kogo z nich ojciec bardziej kochał.

For My Country to jeden z wielu filmów powstałych w ciągu ostatniej dekady, które jakby mimochodem, w mniej albo bardziej świadomy sposób, odsłaniają jeden z kluczowych, jak mi się zdaje, problemów związanych ze współczesną męskością. Idzie oczywiście o relację z ojcem, jej brak albo jego nieobecność, o potencjalnie toksyczne konsekwencje, jakie może to mieć dla męskiej tożsamości i o prymarne znaczenie figury Ojca w procesie kształtowania tejże. A więc coś, co w popkulturze i pop-psychologii określa się zgrabnie brzmiącym terminem „daddy issues”. W dodatku film Hamiego,

podobnie jak omawiane przeze mnie w dalszej kolejności przykłady, unaocznia istotne kulturowo i społecznie przesunięcie, jakie dokonuje się na naszych oczach w debacie publicznej, jeśli chodzi o ujęcie i przepracowanie tego tematu. Mam tu na myśli bardziej wnikliwe problematyzowanie przez twórców relacji między ojcami i synami i płynące z tego psychologiczne, obyczajowe i genderowe reperkusje. Wszak w *For My Country* męskość obu braci wydaje się nierozerwalnie związana z ich ojcem i nieprzepracowanymi traumami wynikającymi z jego przemocowej i toksycznej postawy zarówno wobec własnej rodziny, jak i uwikłanej w wojnę ojczyzny.

W tym tekście zamierzam przyjrzeć się zarówno samemu wspomnianemu pojęciu, jak i temu, co może ono oznaczać dla współczesnej męskości. Wykorzystując teorie i eseje z zakresu psychoanalizy feminizmu, *gender* i *queer studies*, zamierzam zastanowić nad modelami reprezentacji „daddy issues" (dosłownie tłumacząc: „problemów z tatusiem") w kulturze oraz nad tym, jak wpływają na męskie tożsamości bohaterów wybranych przeze mnie filmów i seriali.

Katherine Angel, feministyczna krytyczka i pisarka, w obszernym eseju wydanym w książce pod tym właśnie, wymownym tytułem – *Daddy Issues* – postanawia przyjrzeć się kulturowemu znaczeniu ojca w świetle przemian obyczajowo-politycznych ostatnich kilku lat, na czele z ruchem #MeToo. Analizując nienawiść i miłość jako fundamentalne uczucia skierowane do ojców, Angel sięga do pism Virginii Woolf, Valerie Solanas i najnowszej popkultury po to, żeby opisać rozmaite typy tatusiów: domowe, kulturowe, patriarchalne, a nawet prezydenckie. Poddając ostrej krytyce seksistowsko ukształtowane modele władzy i wiedzy (by odwołać się do terminu Foucaulta) – oraz ich sposoby dystrybucji i redystrybucji – autorka pokazuje, że figura Ojca odgrywa pierwszorzędną rolę w podtrzymaniu starych,

tradycyjnych struktur społecznych. Wychodząc od stwierdzenia Solanas, że „ojcostwo jest przede wszystkim przestrzenią umożliwiającą mężczyznom manipulację i kontrolę” (zob. Solanas, 1971), Angel zaznacza:

> Feminizm i ojcowie od dawna byli uwikłani w rodzaj antagonistycznego sporu. Odrzucenie patriarchalnej rodziny szczególnie mocno rezonowało dla białych, pochodzących ze średniej klasy feministek – kobiet historycznie uwięzionych w mieszczańskim domu, pragnących wyemancypować się od rodziny poprzez pracę (2019, s. 17).

Angel koncentruje się przede wszystkim na skomplikowanych, często podszytych wypieranym erotycznym pożądaniem, relacjach między ojcami a córkami, których ci pierwsi przede wszystkim mają strzec i chronić przed wpływami świata zewnętrznego – głównie przed innymi mężczyznami. Co szczególnie istotne dla mojego tekstu, proponuje ona wielowymiarowe ujęcie „problemów z tatusiem”, zwracając uwagę na to, jak prywatne nierozerwalnie łączy się z politycznym i w intersekcjonalnym duchu podkreśla znaczenie rasy, klasy, gender i seksualności dla każdego omawianego przykładu relacji z ojcem. Krytyczka omawia amerykańskie komedie obyczajowe, pokroju *Poznaj mojego tatę* Jaya Roacha, zwracając uwagę na powszechnie funkcjonujący w (pop)kulturze motyw problematycznych relacji z toksycznym ojcem, który za nic ma zarówno autonomię swojego potomstwa, jak i zmiany społeczno-obyczajowe ostatnich dekad. W efekcie postępuje autorytarnie, nie licząc się ze zdaniem dzieci, i reprodukuje wzorce opresyjnej, twardej męskości.

„Daddy issues” i ich związki z procesami kształtowania męskich tożsamości

wymagają oczywiście sięgnięcia po podstawowe założenia psychoanalizy, choćby w jej (pop)kulturowym wydaniu. W opisywanym przez Zygmunta Freuda kompleksie Edypa tożsamość jest konstytuowana przez bolesny kryzys. Chłopięca fantazja o seksualnym połączeniu się z matką zostaje zniszczona przez ojca i jego władzę. Co za tym idzie – kolejne marzenie dotyczy zabicia ojca, skoro na tym etapie niemożliwe jest konkurowanie z reprezentowaną przez niego falliczną mocą. Rządzony przez wyobrażony strach przed kastracją chłopiec porzuca erotyczne zaangażowanie w matkę (dziewczynka w tym ujęciu pożąda penisa ojca, a jej pragnienie zostaje skanalizowane w gotowość na urodzenie mu dziecka). W kompleksie Edypa chodzi więc o ojcowską interwencję w układ między matką a dzieckiem, który umożliwia indywidualizację. Jak zaznacza jednak Freud, pisząc o odwróconym wariancie kompleksu Edypa, dziecko płci męskiej może wejść w pozycję matki i rywalizować z nią o ciało drugiego rodzica (zob. Freud, 2022). Ojciec więc to nie tylko rodzaj silnego, choć traumatyzującego wehikułu, poprzez który dziecko odsuwa się od matki w stronę tradycyjnych heteroseksualnych relacji, ale także potencjalne źródło homoerotycznych relacji i fascynacji. Narzucone dziecku przez ojca represje sprawiają, że społeczne i kulturowe życie staje się w pełni możliwe. We freudowskim kompleksie Edypa ojciec jest więc źródłem zarówno odmowy, jak i możliwości. Jest też figurą ograniczenia – brutalne przebudzenie dziecka zostaje przekute w jego rzekomo pełną harmonii unię z matką. W Lacanowskiej reinterpretacji kompleksu Edypa ojciec głównie zakazuje. Stąd pojęcie „Imienia Ojca” – figury, która nieustannie mówi „nie” (por. Lacan, 2017). Lacanowi idzie jednak nie tylko o seksualne zakazy, ale o interwencję ojca w relację dziecka z matką i wejścia dziecka w sferę języka. Ojciec staje się w ten sposób katalizatorem wkroczenia w przyszłość, dojrzały świat i życie społeczne.

Żeby lepiej zrozumieć związki między figurą Ojca w psychoanalitycznym ujęciu a konstytuowaniem się męskich tożsamości, warto, jak sądzę, sięgnąć po koncepcje „genderowej melancholii” Judith Butler. W głośnym eseju z połowy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku – *Melancholy Gender – Refused Identification* Melancholia gender – odmówiona identyfikacja) badaczka wychodzi od pism Freuda o żałobie, melancholii i stracie i wykorzystuje je do analizy procesów odpowiedzialnych za ustanawianie płciowej identyfikacji. Filozofka przypomina przy tym o istotnym rozróżnieniu między żałobą, która ma prowadzić do pogodzenia się ze stratą, a melancholią, gdy utracony obiekt lub przedmiot pożądania wywołuje permanentny smutek, który nie może zostać do końca przepracowany. Butler zastanawia się, jakie konkretnie genderowe formacje są wynikiem czegoś, co określa „melancholijną identyfikacją”. Dodaje przy tym, że przymusowa heteroseksualność jest produkowana nie tylko poprzez kategoryczny zakaz incestu (o czym wspominałem wcześniej, w ślad za Freudem i Lacanem), ale też przez surowy zakaz homoseksualności:

> Konflikt edypalny zakłada, że heteroseksualne pożądanie zostało osiągnięte, oraz że wymuszone zostało rozróżnienie między heteroseksualnością a homoseksualnością (rozróżnienie, które wcale tak naprawdę nie jest niezbędne); w tym sensie – zakaz incestu narzuca z góry i implikuje zakaz homoseksualności, zakłada więc heteroseksualizację pragnienia (Butler, 1995, s. 168).

W związku z tym, jak podpowiada Butler, w mężczyźnie może zrodzić się strach przed homoseksualnym pragnieniem, przed byciem zniewieściałym, niedostatecznie męskim, przed genderową porażką czy staniem się potencjalnym abiektalnym tworem. Kobieta jest w tym ujęciu rodzajem

odrzuconej identyfikacji, podobnie zresztą jak homoseksualność. Filozofka podkreśla: „męskość jest nawiedzana przez miłość, po której nie może ostatecznie odbyć żałoby i jej opłakać” (tamże, s. 170). Repozytorium tak ujętej genderowej melancholii, stojącym na straży porządku społecznego, tradycyjnych podziałów płciowych i męskości jest Ojciec. A jak pokażę, omawiając wybrane kulturowe reprezentacje „daddy issues”, to psychoanalityczne ujęcie, skomplikowane przez Butler, jest bardzo istotne dla procesów ustanawiania męskich tożsamości bohaterów. Tytułem uzupełnienia wypada dodać, że gejowska kultura uczyniła nie bez przyczyny z „daddy issues” i odwróconego wariantu kompleksu Edypa źródło jednego z flagowych fetyszy erotycznych – seksualnej zabawy określanej potocznie jako „ojciec/syn”. Pozwala w ten sposób przepracować niewypowiedziane pragnienia, pożądania i nienormatywne genderowe oraz seksualne identyfikacje. A przede wszystkim utajone żale, pretensje i kompleksy podsycane przez figurę Ojca – wehikuł „prawidłowej” trajektorii męskości, w jakiej nie ma miejsca na odstępstwa od seksualnych norm.

W wydanym niedawno po polsku zbiorze esejów bell hooks, afroamerykańska feministyczna krytyczka kultury i badaczka, opisuje systemowe uwikłanie męskości, ostro atakując biały patriarchalny kapitalizm. Dobitnie zaznacza, praktycznie w każdym z rozdziałów, że jednym „ratunkiem” dla mężczyzn i sposobem na szeroko zakrojoną transformację opresyjnego *status quo* jest odrzucenie seksistowsko ukształtowanych norm i otwarcie się na dialog. Analizując przemoc, jaka nierozerwalnie wiąże się z męskością, seksualność, osadzenie mężczyzn w uniwersum patriarchalnych wartości, wyniszczające nie tylko kobiety, ale również ich samych, hooks sporo uwagi poświęca dzieciństwu i chłopięctwu jako formatywnym okresom wykuwania męskich tożsamości. I choć, w przeciwieństwie do Butler, zdecydowanie mniej

zajmują ją przekroczenia podziałów genderowych i ukazywanie performatywności nie tylko płci, ale samej rzeczywistości, w jej esejach męskość z jednej strony poddana jest ostrej i słusznej feministycznej rewizji, z drugiej – ujęta z empatią i zrozumieniem. Pisząc o roli i funkcji ojca w patriarchalnym systemie, hooks podkreśla, że ma on nieustannie rywalizować z synem i nie okazywać mu uczuć – uznawanych przecież za niemęskie. Zauważa:

> Większość patriarchalnych ojców w naszym społeczeństwie nie używa przemocy fizycznej, żeby zapewnić sobie posłuszeństwo synów, sięga raczej po różne techniki terroru psychicznego, z których podstawową jest praktyka zawstydzania. Patriarchalni ojcowie nie mogą kochać swoich synów, ponieważ zgodnie z zasadami patriarchatu, rywalizują z nimi i muszą dowieść, że są prawdziwymi mężczyznami i sprawują niepodzielną władzę (2022, s. 64-65).

W patriarchalnym systemie zwyczajnie nie ma miejsca, jak twierdzi hooks, na zrozumienie i uczucia pomiędzy ojcami i synami. A synowie są rodzajem niemal wojskowych rekrutów, trenowanych do posłuszeństwa oraz wypełniania na wskroś normatywnych wzorców genderowych związanych z męskością. Liczne „daddy issues” w dorosłym życiu mężczyzn biorą się właśnie z mocy oddziaływania tego systemowego i opresyjnego modelu, w którym tkwią zarówno ojcowie, jak i synowie. Hooks podkreśla siłę toksycznego przekonania o istnieniu ideału męskości, na którego symbolicznej straży stoi ojciec, a którego synowie za nic nie mogą osiągnąć. To właśnie ten nieosiągalny ideał, oparty na boleśnie normatywnie ustrukturyzowanej trajektorii męskości, nierozerwalnie łącząc ja z siłą,

agresja, aktywnością, dominacją, odpowiada – jak zresztą pokażę na przykładach – za nieustanne napięcia w relacjach między ojcami a synami oraz ich genderowymi formacjami.

Jedna z najbardziej wyczekiwanych hollywoodzkich premier 2022 roku – monumentalny, nakręcony z epickim rozmachem film Roberta Eggersa *Wiking* (*The Northman*) jest ultymatywną opowieścią o bohaterstwie, historii, sile genów, biologicznym dziedzictwie, a przede wszystkim – mitycznej niemal relacji ojca z synem. Nakreśloną, co więcej, bardzo stereotypowo, a rytm opowieści wyznacza głównie twarda, tradycyjna męskość głównego bohatera, księcia Amletha, w którego wciela się umięśniony, waleczny, żądny zemsty i rozwrzeszczany Alexander Skarsgård. Akcja dzieje się na Islandii w X wieku. Gdy widzowie poznają małego Amletha, pędzi on beztroskie dzieciństwo, przygotowywany przez otoczenie i rodzinę do roli króla. Nauka walki, polowania i rybołówstwa, a więc „typowo męskich" umiejętności, jaką serwuje mu ojciec, król Aurvandil (Ethan Hawke) zostaje jednak szybko i brutalnie przerwana przez groźnego stryja Fjölnira (Claes Bang), który na oczach chłopca morduje brata. Przerażony Amleth biegnie przez las i na łodzi ucieka z królestwa, przed oczami mając obraz ściętej toporem głowy swego ojca. Tymczasem przebiegły Fjölnir obejmuje tron, zmusza matkę Amletha, piękną i delikatną królową Gudrun (Nicole Kidman), żeby została jego żoną i rozpoczyna krwawe rządy. Akcja przeskakuje o dwie dekady – kiedy Amleth jest potężnym tytułowym wikingiem, wraz ze swoją bandą najeżdżającym słowiańskie wioski, siejąc popłoch i pożogę. Jak można podejrzewać, tężyzną, przemocą i niespotykaną siłą fizyczną tłumi w sobie nieprzepracowane problemy z dzieciństwa i stratę ukochanego ojca. Usiłuje być jak najbardziej męski – co w świecie przedstawionym jednoznacznie kojarzy się z agresją i przemocą. Pewnego dnia wyrocznia, do której się udaje, przypomina mu jednak o jego

przeznaczeniu i przysiędze, którą złożył, uciekając z rodzinnej wyspy: „pomścić ojca, ocalić matkę, zabić wuja” (to zdanie wyszeptywane przez Amletha powraca w toku akcji niczym refren, nadaje strukturę całemu filmowi i towarzyszy bohaterowi w kluczowych dla jego losów perypetiach). Niespełniony książę postanawia więc powrócić do ojczyzny po to, żeby dotrzymać obietnicy złożonej samemu sobie i zamordowanemu ojcu. Celowo daje się pojmać, by na statku niewolników przybyć do swego królestwa i upomnieć się o swoje prawa. W tej karkołomnej misji pomaga mu poznana w podróży, odznaczająca się wyjątkowym sprytem i umiejętnością „łamania ludzkich umysłów” Olga z Brzozowego Lasu (Anya Taylor-Joy), w której dość szybko Amleth się zakochuje.

Celowo szkicowo streszczam baśniową, stylizowaną na nordyckie sagi, fabułę filmu Eggersa – bo już na tym poziomie widać jak na dłoni, że jego akcję napędzają „daddy issues” głównego bohatera i toksyczna, przemocowa męskość (konstytutywna wszak dla tej konwencji). Dorosła tożsamość Amletha wydaje się ukształtowana głównie przez nieobecnego, straconego na jego oczach ojca – nieosiągalny ideał męskości, do którego ślepo dąży bohater. Jak wspomina Frank Pittman, autor książki *Man Enough. Fathers, Sons and the Search for Masculinity* (Dostatecznie męscy. Ojcowie, synowie i poszukiwania męskości): „Przepełniony lękiem, że nie jestem dość męski, oddawałem męskości nabożną cześć. Sądziłem, że mój ojciec posiada magiczne zdolności, których mi nie przekazuje, tajemnicę, której mi nie zdradza” (1994, s. 15). Magia jest dosłownie obecna w świecie *Wikinga*. I to w mrocznym wydaniu – wszak o przysiędze zemsty przypomina Amlethowi czarownica. A jego nieżyjący ojciec, niczym szekspirowski duch unosi się nie tyle nawet nad kolejnymi baśniowymi perypetiami (z których zdecydowana większość to sceny brutalnej walki albo te ukazujące ryczących bojowo mężczyzn i syczące przez zęby wyrocznie), ile nad dorosłym księciem.

Amleth, zagubiony w dorosłości, kurczowo trzyma się obietnicy złożonej w dzieciństwie i za wszelką cenę stara się wypełnić ideały walecznej męskości, wpojone mu przez ojca. Siła rażenia toksycznej męskości, w której okowach tkwią ojciec i syn, jest większa nawet niż śmierć jednego z nich. A nauki męskości z początku filmu, jakich małemu Amlethowi udziela Aurvandil, rezonują ze zdwojoną siłą w dorosłym życiu księcia, podsycane przez pragnienie zemsty. Tytułowy wiking chce udowodnić sobie, otoczeniu, a głównie ojcu, że jest w stanie wypełnić swą misję, jaką jest pomszczenie ojca i – co nawet bardziej istotne – sprostanie rzekomym obowiązkom dorosłego mężczyzny: sięgnięcie po należną mu władzę.

Nietrudno też zauważyć, że fabuła *Wikinga* do złudzenia przypomina schemat znany z *Hamleta*. Islandzki książę, niczym niegdyś duński, jest przecież uwikłany w podobny schemat władzy, męskości i mrocznej przeszłości. Składają się nań również problemy z okrutnym stryjem, zdrada stanu, chęć pomszczenia ojca, a przede wszystkim – nieprzepracowane traumy i kwestie wokół własnej męskości, wynikające wprost z „daddy issues”. W filmie Eggersa areną, na której rozgrywa się ten dramat, jest ciało granego przez Skarsgårda Amletha. Muskularne, atletyczne, górujące nad innymi wzrostem i siłą. Reżyser już w warstwie wizualnej zatem ustanawia twardą, tradycyjną męskość bohatera, wpisując ją w obowiązujące dlań normy cielesne. Wyposaża Amletha w tężyznę fizyczną, jednoznacznie kojarzoną z siłą, nieugiętością, twardością – stereotypowo męskimi przymiotami. Jak się zdaje, częściowo po to, żeby zbudować tym większy rozdźwięk między fizycznością a kruchym wnętrzem bohatera, pokiereszowanym zarówno przez jego mroczną przeszłość, jak i „daddy issues”, wynikające choćby z udzielanych przez ojca we wczesnym dzieciństwie wspomnianych „lekcji i treningów” tradycyjnej męskości. Reżyser tym samym wskazuje na opisywaną przez hooks toksyczność relacji

ojcowsko-synowskich, napędzaną przez stanie na straży sztywnych norm genderowych. A te wyrzeźbione na ciele Amletha nijak nie przystają do jego problemów ze sobą i światem, obnażając jego słabości, które wszak nie przystoją mężczyznom. W dodatku tak imponująco zbudowanym.

Równie istotna jak zabicie stryja i pomszczenie ojca, w powracającej niczym magiczna mantra frazie wypowiadanej przez Amletha, jest obietnica uratowania matki. W jednej z najważniejszych scen filmu, odsłaniającej jakby mimochodem toksyczną trajektorię męskości bohatera i stereotypowe wyobrażenia na jej temat, książę, dzięki kolejnym knowaniom i wypełnianemu krok po kroku planowi zemsty, znajduje się nagle w alkowie matki. Ta nie wie, z kim ma do czynienia i rozpoczyna teatr uwodzenia, chcąc ocalić życie swoje i męża – okrutnego Fjölnira. Amleth nie wytrzymuje wygenerowanego iście freudowsko erotycznego napięcia i wyjawia jej, kim jest, deklarując chęć ocalenia i wyzwolenia, o czym mówią słowa jego obietnicy. W tym momencie jednak reżyser serwuje widzom i swemu bohaterowi mroczne zaskoczenie – okazuje się, że to nie stryj stoi za spiskiem i morderstwem, ale na pozór niewinna jak biała lilia królowa Gudrun. Nie mogąc znieść życia u boku agresywnego, tyranicznego i traktującego ją jak powietrze męża, namówiła jego brata, z którym nawiązała romans, do zabicia go. Gudrun odsłania przed Amlethem całą prawdę z sadystyczną satysfakcją, odsłaniając przy okazji seksizm świata przedstawionego (wszystkiemu winna jest podstępna kobieta!). A przede wszystkim – dosłownie i symbolicznie miażdżąc jego idealistyczne wyobrażenia o własnym ojcu, który okazuje się tak samo, jeśli nie bardziej okrutny niż znienawidzony Fjölnir.

Trudno nie popatrzeć na tę scenę przez pryzmat freudowskiego kompleksu Edypa – matka przecież jest tu z początku dosłownie obiektem pożądania, a

chłopiec chce zgładzić co prawda nie biologicznego ojca, ale jego substytut – znienawidzonego stryja. I być może połączyć się na zawsze z matką – wypełniając swą misję, ale też odrabiając raz na zawsze powszechną lekcję toksycznej męskości. Pozornie nieskomplikowane „daddy issues" Amletha okazują się zatem dużo bardziej złożone. W *Wikingu* chodzi przecież nie tylko o to, by stać się „prawdziwym, dojrzałym mężczyzną", dotrzymując słowa i spełniając oczekiwania nieobecnego, nieżyjącego „taty" – jak mogłoby się zdawać przez większą część filmu. Ale bardziej o złamanie wyobrażeń o „idealnym ojcu", leżących u podstaw przemocowej męskości, którą uosabiają ojciec, stryj i syn. Każdy z nich okazuje się uwikłany z jednej strony w szereg stereotypów męskości, z drugiej – w system władzy i wiedzy nierozerwalnie z nią związanych. „Daddy issues" Amletha – emblematyczne dla filmu Eggersa – jest wobec tego jego największym przekleństwem: na zawsze więzi go poprzez przysięgę, która musi się wypełnić, a nawet bardziej poprzez siłę oddziaływania fałszywych wyobrażeń o idealnej, walecznej męskości, jaką uosabia nieżyjący Aurvandil. Potężny i silny wiking, którego fetyszyzowane konsekwentnie w toku akcji ciało jest areną, na której rozgrywają się wydarzenia nie tylko już wokół „problemów z tatą", nie chce w dorosłym życiu zawieść ojca tak samo, jeśli nie bardziej, niż ten przestraszony chłopiec uciekający przez las w pierwszej części filmu. Muskulatura i tężyzna fizyczna są tu rodzajem zbroi i „opakowania męskości", skrywającymi strach, słabość i przerażenie, których nie można pokazać światu. Należy je przykryć przemocą, agresją i chęcią zemsty – wyznacznikami męskości – napędzanej przez „daddy issues". I zaklętymi w nierozerwalny splot i błędne koło mordowania przedstawione w tej nordyckiej filmowej baśni.

O ile „daddy issues" w *Wikingu* odsyłają do archetypicznego, baśniowego porządku i mają spory potencjał symboliczno-figuratywny, równocześnie

przepisując strukturę tragedii Szekspira, o tyle te sportretowane w bijącym rekordy popularności serialu HBO *Euforia* (jego twórcą jest Sam Levinson) są konstytutywnym elementem świata przedstawionego na zdecydowanie innych zasadach. Nie tylko służą zbudowaniu skomplikowanego psychologicznego portretu naczelnego „czarnego charakteru” serii o amerykańskich nastolatkach z fikcyjnego kalifornijskiego miasteczka, Nate’a Jacobsa (w tej roli Jacob Elordi). Są też jednym z narzędzi, które wykorzystuje Levinson, żeby przedstawić zagmatwaną trajektorię tożsamości seksualnej i genderowej nastoletniego bohatera. Główną postacią w dwóch sezonach serii jest Rue Bennett (Zendaya). Dziewczyna po śmierci ojca wpadła w uzależnienie od narkotyków, z którym bezskutecznie usiłuje walczyć. Jej życie zmienia się nagle wraz z pojawieniem się w szkole nowej uczennicy – enigmatycznej dziewczyny trans Jules (Hunter Schafer). Jak się wkrótce okazuje, Jules znacząco wpływa na losy pozostałych uczniów z najbliższego otoczenia Rue: przebojowej, niedającej sobie w kaszę dmuchać Maddie (Alexa Demi); najlepszej przyjaciółki głównej bohaterki, nieco wycofanej, skrywającej wielki talent pisarski Lexi (Maude Apatow), jej emocjonalnej, ponętnej siostry Cassie (Sydney Sweeney) i nieśmiałej Kat (Barbie Ferreira), która emancypuje się, zaczynając pracę na seks kamerkach. A przede wszystkim wspomnianego już Nate’a – obiektu westchnień wielu dziewczyn w szkole, w pierwszych odcinkach związanego z Maddie – wysokiego, przystojnego bruneta o mrocznej, przemocowej naturze, którą będzie dane poznać każdej z wymienionych bohaterek. Levinson wykorzystuje konwencje opowieści inicjacyjnych i filmów licealnych (*high school movies*), a estetykę serii wyznaczają narkotykowe tripy Rue, wizualnie atrakcyjne kadry, stylizowane na zdjęcia przepuszczone przez instagramowe filtry, teledyskowy montaż i eklektyczna ścieżka muzyczna, na której hiphopowe niszowe piosenki sąsiadują z popowymi młodzieżowymi

hitami i szlagierami zespołów z poprzedniej epoki, na czele z INXS. Przewodnim tematem serialu jest ukazanie nieustannie zmieniających się w czasie tożsamości nastoletnich postaci, które nie tyle nawet stopniowo odkrywają siebie (jak w tradycyjnych filmach i serialach o dojrzewaniu), ile poprzez eksperymenty z używkami, seksem, przemocą i nowymi mediami z odcinka na odcinek są coraz bardziej i bardziej zagubione. *Euforię*, jak się zdaje niesłusznie, oskarżano o gloryfikowanie narkotyków czy przygodnego seksu – w szerszej perspektywie przecież portretuje samotnych, wrażliwych nastolatków, a jej wydźwięk jest pokrętnie moralizatorski.

Sposób przedstawienia „daddy issues" Nate'a wpisuje się w tę poetykę – służy bowiem nie tylko zbudowaniu złożonej psychologii postaci, ale częściowo „uczłowiecza" brutalnego młodego mężczyznę z problemami i podpowiada, co może leżeć u ich podłoża. Już w pierwszych odcinkach serialu poznajemy mroczny sekret ojca bohatera, Cala (Eric Dane) – zdystansowanego, surowego dla swoich dwóch synów przystojnego mężczyzny w średnim wieku. Cal umawia się na potajemną schadzkę z Jules w motelu, a całe zdarzenie rejestruje na wideo. Nie zdaje sobie sprawy z tego, że dziewczyna jest nową szkolną koleżanką syna. Już wkrótce wychodzi na jaw, że Nate dawno temu odkrył sporą kolekcję nagrań swego ojca uprawiającego agresywny seks, głównie z młodymi mężczyznami. W kolejnych odcinkach bohater desperacko stara się utrzymać *status quo* swojej dysfunkcyjnej rodziny z wyższej klasy społecznej, od lat ukrywając wiedzę na temat seksualności ojca. Szantażuje też Jules, zobowiązując ją do milczenia. Równocześnie jest nią wyraźnie zafascynowany. Wkrótce potem jego dziewczyna Maddie zauważa w telefonie Nate'a kilka zdjęć penisów i naciska na niego, żeby wyznał, czy ma homoseksualne tendencje, wypowiadając kultową już kwestię „sexuality is a spectrum" (seksualność to spektrum).

W drugim sezonie serii Nate, po zerwaniu z Maddie, rozpoczyna toksyczną relację z jej najlepszą przyjaciółką Cassie, wciąż tęsknie i pożądliwie spoglądając na Jules. Tymczasem jego ojciec, niespodziewanie dla całej rodziny, dokonuje coming outu i porzuca dotychczasowe życie. A Nate, pełen żalu, agresji, frustracji i lęków, zachowuje się coraz bardziej agresywnie w stosunku do najbliższego otoczenia i rówieśników. Levinson sugestywnie daje do zrozumienia, że Nate jest „cieniem własnego ojca" – po pierwsze, być może wcale nie jest heteroseksualnym samcem alfa, jak mogłoby się zdawać. Po drugie, frustracje spowodowane ukrywaniem sekretów rodzica znajdują ujście w agresji i w tradycyjnej, bo rzekomo twardej, nieprzyznającej się do własnych emocji i słabości męskości performowanej na co dzień przez chłopaka (i do pewnego momentu – Cala). Jak podpowiada hooks:

> Kultura patriarchalna podtrzymywana jest między innymi dzięki temu, że mężczyznom i kobietom nie pozwala się szczerze mówić o tym, czego doświadczają we własnych rodzinach. Przeważająca większość jednostek egzekwuje niepisaną zasadą obowiązującą w naszej kulturze, zgodnie z którą zobligowani jesteśmy dotrzymać tajemnicy patriarchatu, chroniąc w ten sposób rządy ojca (2022, s. 42).

Taką „tajemnicą patriarchatu", chroniącą stary, tradycyjny porządek są rozpaczliwe usiłowania Nate'a, żeby zatuszować seksualne ekscesy ojca, przede wszystkim schadzkę z nieletnią Jules. Nic dziwnego, że silne kobiece postacie serialu, na czele z byłą dziewczyną Nate'a, wprost oskarżają go o kultywowanie toksycznej męskości. Kilka odcinków później jednak Nate brutalnie pokazuje Maddie, „gdzie jej miejsce", zakradając się nocą do jej sypialni i strasząc przyłożonym do jej skroni pistoletem. A wszystko po to,

żeby wydobyć od niej sekstaśmę ojca i Jules.

Pierwszorzędne znaczenie dla reprezentacji „daddy issues” bohatera *Euforii* ma kwestia seksualności jego samego i jego ojca. Nie tylko dlatego, że Cal Jacobs skrywa swoje homoseksualne skłonności. Jeden z odcinków drugiego sezonu ukazuje zresztą jego niespełniony romans z najlepszym kolegą z liceum, nakręcony w estetyce gejowskiego romansu z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku i przywodzi na myśl wczesne filmy kultowego reżysera nurtu *New Queer Cinema* – Gregga Arakiego. Levinson wielokrotnie sugeruje, że Nate jest zafascynowany Jules, z którą stosunek odbył jego ojciec. Podpowiadając być może w ten sposób, że Jules jest rodzajem katalizatora niewypowiedzianego pożądania i pragnienia Nate’a skierowanego do Cala. Ta „genderowa melancholia”, by posłużyć się terminem Butler, w kluczu psychoanalitycznym wyraża zapewne tęsknotę za męskim wzorcem, którego potrzebuje bohater, ignorowany i traktowany surowo i oschle przez Cala całe swoje życie. Jak podpowiada James Saslow: „Każde dziecko doświadcza tego bolesnego poczucia niedowartościowania, kiedy tata odwraca twarz; to ukłucie jest podwójnie ostre, kiedy tata stanowi przedmiot pożądania, a jednocześnie jest mentorem i wzorcem” (2009, s. 240). W przypadku Nate’a ojciec jest pokrętnym obiektem pożądania, fascynującym i odpychającym. Świadczy o tym dobitnie jedna z najbardziej semantycznie skomplikowanych scen drugiego sezonu, rozpisana po freudowsku i przypominająca zawiłą trajektorię wspomnianego przeze mnie wcześniej odwróconego kompleksu Edypa.

Rzeczona sekwencja przedstawia sen Nate’a i oferuje widzom pogłębiony wgląd w psychikę bohatera i jego podświadomość. Koszmar rozpoczyna się w momencie, gdy bohater patrzy w lustro, jednak zamiast twarzy widzi tył swojej głowy. Następnie odwraca się i zauważa swoją byłą dziewczynę

Maddie, która ostentacyjnie gapi się na niego, a gdy zaczyna iść w stronę chłopaka – zamienia się w Jules. Bohater brutalnie – co przypomina spotkanie jego ojca z Jules – rzuca ją na łóżko i zdziera z niej ubranie. Po chwili Jules zamienia się w jego obecną partnerkę – Cassie. Nagle do łóżka podchodzi Cal, przekłada przerażonego Nate’a w miejsce Cassie i wchodzi w niego od tyłu. W tym momencie Nate budzi się gwałtownie z tego wysoce symbolicznego koszmaru. Sen z jednej strony świadczy o głębokim zagubieniu Nate’a (zamiast twarzy w lustrze – tył głowy) i być może o utajonym żalu za krzywdy wyrządzone obecnym i byłym partnerkom. Z drugiej zaś odkrywa głęboką traumę psychiczną wynikającą ze skrywania przez laty sekretu Cala – seksualnego drapieżnika. Nate jest w nim pokazany wymownie w roli ofiary i dosłownie penetrowany przez ojca. Levinson wskazuje być może na największy lęk Nate'a – wynikający ze strachu przed skonfrontowaniem się z demonami przeszłości i „daddy issues” po to, żeby choć spróbować ustanowić swoją tożsamość w nieagresywny i nietoksyczny sposób. Ale przede wszystkim z głęboko utajonej obawy Nate'a, że jest pod wieloma względami gorszy niż jego ojciec. Tożsamość bohatera byłaby w tym ujęciu, jak zresztą wynika z opisanej powyżej sekwencji snu, wyznaczana przez niespełnioną miłość do ojca, po której, jak sugeruje Butler – nie może odbyć żałoby i jej opłakać. Co na płaszczyźnie codziennej i psychologicznej staje się źródłem frustracji i agresji, a na planie znaczeniowym i symbolicznym – ogniskiem genderowej melancholii, którą przepełnione są rozmarzone, tęskne i mroczne spojrzenia bohatera. Wybór tego samego obiektu pożądania, który wybrał ojciec – Jules, dziewczyny trans – z kolei kanalizuje nieprzepracowaną zarówno przez Nate’a, jak i Cala (homo)seksualność. W tym ujęciu ojciec staje się rodzajem fetyszyzowanej figury zakazanego erotycznego pożądania. Rezonującej z podwójną siłą ze względu na nieprzepracowane kwestie osobowościowe bohatera, który wciąż

wszak jest na nastoletnim etapie ustanawiania własnej tożsamości. Potencjalny odwrócony kompleks Edypa Nate'a ma w tym przypadku realne konsekwencje – polegające nie tyle na uczynieniu z ojca wprost przedmiotu pragnienia, ile na skupieniu na Jules niewypowiedzianych uczuć, emocji, pretensji i żalów, związanych z trudną, toksyczną i podszytą homoerotyzmem relację serialowego taty i jego syna.

W finałowym odcinku drugiego sezonu *Euforii* Levinson sugeruje, że odkupieniem dla Nate'a i remedium na rządzące nim „daddy issues" jest odcięcie się raz na zawsze od sekretów Cala i zadośćuczynienie Jules. Chłopak przekazuje policji wydobyte od Maddie nagranie, a widzowie oglądają scenę aresztowania Cala – który, paradoksalnie, wreszcie wydawał się spełniony i szczęśliwy, spędzając czas ze społecznością LGBTQIA. I być może w przyszłości ten czyn okaże się choć częściowym wyzwoleniem z opresyjnego, patriarchalnego systemu, w jakim tkwią zarówno Nate, jak i jego ojciec, uwięzieni w sztywno przypisanych im rolach – ofiary i kata, umacnianych przez bezlitosne normy płciowe i stereotypy męskości, jakie sami reprodukują. Co nieprzypadkowe – pozostałe ze wspomnianych postaci *Euforii* ostro walczą z nimi i nie pozwalają, żeby to one wyznaczały ich rzeczywistość. Jedynie Nate wydaje się osadzony w przemijającym w świecie przedstawionym uniwersum starych, tradycyjnych wartości, w ramach którego mężczyźni nie wypowiadają swoich traum, nie okazują emocji, a sieją strach i agresję. (Cal wyzwolił się częściowo w scenie tragikomicznego coming outu, dosłownie sikając przed członkami rodziny w korytarzu ich domu na ściany, a zarazem na swe dotychczasowe zakłamane życie). Wymowne jest to, że toksyczność nieprzepracowanych „daddy issues" bohatera promieniuje na pozostałe postaci i jest rodzajem ostatniego bastionu patriarchalnych zasad. A te, mimo wszystko, zdecydowanie wykraczają poza ramy złego snu Nate'a i bezlitośnie wikłają chłopaka i

bliskie mu osoby w błędny krąg frustracji, żali i agresji.

Trzy omówione przeze mnie przykłady, choć tak skrajnie różne estetycznie i pochodzące z odmiennych mediów – mainstreamowego i festiwalowego kina oraz telewizji – nieprzypadkowo ściśle łączą „daddy issues" ich bohaterów z toksyczną męskością. Ukazując agresywne, sfrustrowane męskie postacie, ich twórcy zdają się upatrywać części winy za funkcjonowanie patriarchalnego systemu w nieprzepracowanych traumach i problemach z ojcami. Stojącymi na straży albo uosabiającymi świat tradycyjnych wartości genderowych i kulturowych, w ramach których cierpią kobiety, mężczyźni i wszyscy pomiędzy Jak podpowiada Jack Halberstam, ekspert *queer studies* – przestarzałe podziały na to, co rzekomo męskie i co kobiece oraz wysiłek włożony w ich codzienne podtrzymywanie i egzekwowanie jest wykańczający dla wszystkich (zob. Halberstam, 2012). A taka w dużej mierze jest funkcja omawianej przeze mnie tutaj figury Ojca i tego, co może oznaczać dla mężczyzn, którzy nie chcą odpuścić albo przynajmniej przepracować swoich traum. O ile jednak bohaterowie *For My Country* dosłownie i metaforycznie uciekają przed opresyjnym i agresywnym ojcem, opuszczając targaną konfliktami wojennymi Algierię, o tyle Amleth nie umie wyzwolić się z relacji z zamordowanym na jego oczach Aurvandilem. Nate z *Euforii* natomiast jest ściśle związany z Calem nie tylko przez mieszkanie w nim pod jednym dachem, ale niewypowiedzianą erotyczną fascynację. Bez względu jednak na status, relacje z ojcem wszystkich wspomnianych postaci okazują się kluczowe dla ich tożsamości i (toksycznej) męskości wprost promieniującej z ekranu.

I choć oczywiście w tym tekście mowa o fikcyjnych bohaterach wziętych z (pop)kultury, to płynące z analizy ich reprezentacji wnioski należałoby rozciągnąć na wszystkie sfery życia. Odpuszczenie i oswojenie „daddy

issues” zdaje się kluczowe dla współczesnej męskości i jej transformacji. Po to, żeby przystosować się do zmieniającej się na naszych oczach społecznej i kulturowej rzeczywistości, w której sztywne role genderowe, normy seksualne i obyczajowe wartości ulegają stopniowemu rozluźnieniu i otwierają nas na nowe typy relacji, struktur społecznych i potencjalne społeczności. Lub może jednak szybciej i bardziej efektywnie jest, jak sugerowała ostro i bezkompromisowo Valerie Solanas już ponad pół wieku temu, zabić (przynajmniej symbolicznie) wszystkich mężczyzn, a przede wszystkim – ich ojców.

Blok „Męskości” jest kontynuacją tematu podjętego w 171 numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” (https://didaskalia.pl/pl/numer/didaskalia-171) i powstał w odpowiedzi na call for papers „Męskości: mapowanie pola / Masculinities: Mapping the Field” sformułowanego przez Wiktorię Tabak (wstęp do bloku: https://didaskalia.pl/pl/artykul/meskosci-w-teatrze-mapowanie-pola).

Wzór cytowania:

Stępniak, Grzegorz, *„Tak, tato!”. Daddy issues i toksyczna męskość*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, DOI: 10.34762/229t-ea18.

Autor/ka

Grzegorz Stępniak (grzegorz.stepniak@independent.pl) – doktor nauk humanistycznych, autor książki *Sztuka życia inaczej*, poświęconej queerowym implikacjom dzieciństwa, dorosłości i starości w amerykańskim performansie i kinie niezależnym. Ukończył Wiedzę o Teatrze i Dramatologię UJ oraz dramaturgię w Instytucie Teatralnym. Studiował na Uniwersytecie w Pittsburghu, w School of Theatre, Film and Television na UCLA w Los

Angeles oraz na American and Ethnicity Studies Department na University of Southern California, pod kierunkiem Judith „Jacka” Halberstam. Trzykrotny stypendysta japońskiej Fundacji SYLFF i Ministra Szkolnictwa Wyższego. Publikował m.in. w „Notatniku Teatralnym”, „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, „Opcjach”, „Fragile”, „Dwutygodniku”, „Ha!Arcie”. Dyrektor artystyczny festiwalu Mastercard OFF CAMERA, współpracował z festiwalem Boska Komedia, tłumaczy filmy i teksty naukowe. Bywa także dramatopisarzem, dramaturgiem i aktorem. Jego zainteresowania naukowe obejmują gender i queer studies, studią nad rasą oraz amerykański performans, film, teatr i telewizję. ORCID: 0000-0002-5765-3657.

Bibliografia

Angel, Katherine, *Daddy Issues*, Peninsula Press, London 2019, tłumaczenie własne.

Butler, Judith, *Melancholy Gender – Refused Identification*, „Psychoanalitical Dialogues” 1995, nr 5 (2), tłumaczenie własne.

Freud, Zygmunt, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2022.

Halberstam, Jack, *Gaga Feminism. Sex, Gender and the End of Normal*, Beacon Press, Boston 2012.

hooks, bell, *Gotowi na zmianę. O męskości, mężczyznach i miłości*, przeł. M. Kunz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022.

Lacan, Jacques, *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, przeł. J. Waga, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

Pittman, Frank, *Man Enough. Fathers, Son and the Search for Masculinity*, Tarcher Perigree 1994, tłumaczenie własne.

Saslow, James, *Daddy Was a Hot Number*, [w]: *The Man I Might Become. Gay Men Write About Their Fathers*, red. B. Shenitz, Da Capo Press, Boston 2009.

Solanas, Valerie, *SCUM Manifesto*, Olympia Press, Olympia 1971.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/tak-tato-daddy-issues-i-toksyczna-meskosc*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
DOI: 10.34762/mnqn-1x19
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-kregu-pist

KOBIETY W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI TEATRALNEJ

W kręgu PIST

Środowisko studenckie Leonii Jabłonkówny – nauczycielki i studentki Wydziału Sztuki Reżyserskiej

Grażyna Chmielewska Instytut Sztuki PAN w Warszawie

In the circle of the PIST. The student environment of Leonia Jabłonkówna – a teacher and student of the Faculty of Directing

The article is devoted to female teachers and students of the Faculty of Directing of the Polish Institute of Theatre Arts (PIST). It presents the current state of research concerning the school and the faculty. It briefly recalls the history and the curriculum, and the process of admission of candidates. Furthermore, it provides new biographical information on male and female students, and highlights the role played by Jadwiga Turowicz and Stanisława Wysocka in the establishment of the school and the educational process. It presents profiles of women studying directing and their achievements. Special attention is paid to their fate during the Second World War. The article is supplemented by an appendix which presents brief biographies of women associated with the Faculty of Directing of the PIST.

Keywords: PIST; Jabłonkówna; female teachers; female students; female directors

O Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej i jego Wydziale Sztuki Reżyserskiej napisano już wiele. Uczelnię i interesujący mnie wydział wspominali studenci reżyserii: Aleksander Bardini (1990), Erwin Axer (1984,

2017), Bronisław Horowicz (1974), Zygmunt Koczanowicz (1976) i bohaterka artykułu, a zarazem jedna z najzdolniejszych absolwentek, Leonia Jabłonkówna (1955; Nowak, Jabłonkówna, 1988) studenci scenografii: Teresa Roszkowska (Baniewicz, Roszkowska, 1984; Nowak, Roszkowska) i Jan Kosiński (Kosiński, Strzelecki, 1976). Pisali o nim wykładowcy: Tymon Terlecki (1984) i Jerzy Stempowski (1990). PIST i jego wydziałom poświęcono specjalny numer „Pamiętnika Teatralnego", w którym zamieszczono wypowiedzi wygłoszone na sesji zorganizowanej w warszawskiej PWST w październiku 1982 roku, w pięćdziesiątą rocznicę powstania uczelni[1]. Naukowym opracowaniem, do którego przede wszystkim będę się odwoływać, jest książka Zbigniewa Wilskiego *Polskie szkolnictwo teatralne 1811-1944* (1978) w której jeden z rozdziałów mówi o PIST, a także jego artykuł *Warsztat Teatralny PIST* ogłoszony w „Pamiętniku Teatralnym" (1971). Fragmenty o PIST znalazły się w moich książkach: *W kręgu teatru. Życie i twórczość Leonii (Jelonki) Jabłonkówny* oraz *Droga Pani Jelonko! Portret adresatki i obraz środowiska w listach do Leonii (Jelonki) Jabłonkówny* (Chmielewska 2020, Chmielewska 2022). Obraz uczelni przedstawiony w tych publikacjach pozostaje jednak ciągle niepełny.

Dziś stan badań, otwarcie nowych archiwów i większe dzięki internetowi możliwości poszukiwań pozwalają na uzupełnienie i zweryfikowanie przedstawionych przez Wilskiego i innych autorów informacji. Dostęp do archiwów uczelni artystycznych, archiwów urzędów stanu cywilnego, baz i stron internetowych umożliwia ustalenie tożsamości osób wymienionych przez autorów opracowań dotąd tylko z nazwiska, podanie możliwie pełnych danych biograficznych niektórych studentów – koleżanek i kolegów Jabłonkówny. Warto też, niezależnie od uzupełnienia danych, dopełnić obraz środowiska, w którym przyszło jej studiować, o sylwetki uczących i studiujących kobiet, w dotychczasowych badaniach niemalże nieobecnych,

oraz pokrótce przedstawić rolę, jaką odegrały w tworzeniu i pracy uczelni. Bohaterki artykułu, poza Jabłonkówną, do której wypowiedzi będę sięgała, rzadko zabierały głos w tej sprawie. Z konieczności więc, poza opracowaniami, opieram się na opiniach i wspomnieniach ich kolegów.

Dla ułatwienia lektury warto w zarysie przypomnieć historię wydziału i jego programowe założenia[2]. Pierwszych studentów reżyserii przyjęto w roku akademickim 1933/1934, w drugim roku istnienia PIST, w kolejnym, 1934/1935, słuchaczami zostali adepci scenografii, którzy część zajęć mieli wspólnie z reżyserami. (W 1932, roku otwarcia PIST, przyjęto tylko kandydatów na Wydział Sztuki Aktorskiej). Przypomnijmy, że PIST był uczelnią państwową, podlegającą Ministerstwu Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Była to szkoła wyższa, jednak bez praw akademickich, jej statut nie wymagał cenzusu pełnej matury, choć z reguły ten warunek stosował się do studentów Wydziału Sztuki Aktorskiej. Na Wydział Sztuki Reżyserskiej przyjmowano kandydatów z co najmniej pełnym średnim wykształceniem, a na Walnym Zjeździe ZASP w 1936 roku Leon Schiller zgłosił nawet postulat wprowadzenia cenzusu wyższego akademickiego wykształcenia. Za założycieli uczelni uważa się powszechnie Aleksandra Zelwerowicza i Leona Schillera. Jak pisał Wilski: „Utworzenie PIST było wynikiem długotrwałych zabiegów prowadzonych w ministerstwie przez kilku ludzi, a w szczególności Zelwerowicza i Schillera” (1978). Zelwerowicz, zanim został kierownikiem Wydziału Sztuki Aktorskiej i dyrektorem PIST, w 1923-1929 uczył gry scenicznej i deklamacji w Oddziale Dramatycznym przy Konserwatorium Muzycznym, był też jego kierownikiem. Dyrektorem PIST pozostał do roku 1936. Schiller cieszył się sławą wybitnego inscenizatora, teoretyka, dyrektora teatru. Pedagogiczne i artystyczne zasługi obu były rękojmią wysokiego poziomu uczelni. Schiller już na pierwszym zjeździe reżyserów scen polskich w listopadzie 1919 roku

apelował o utworzenie takiego kierunku studiów (Timoszewicz, 1995). Studia reżyserskie w PIST były w pełni jego oryginalnym przedsięwzięciem.

Ciągle może imponować szeroko zakrojony program nauczania, jaki stworzył Schiller, jak sam twierdził, „na wzór i podobieństwo mojego własnego życia" (1996, s. 142). Wynikał on z założenia, że przyszli reżyserzy powinni być ludźmi wszechstronnie wykształconymi, mieć głęboką wiedzę z literatury, historii, filozofii, estetyki, historii sztuki i muzyki, a przede wszystkim tworzyć „zastęp artystów «wojujących», artystycznie wykształconych, lecz nie lekceważących społecznych zadań teatru, przeciwnie, kładących na nie największy bodaj nacisk" (Schiller, 1961, s. 88). Tę wiedzę i umiejętności należało zdobyć w trzy lata, bo tyle trwały studia[3]. Przyszli scenografowie musieli przyswoić podobną wiedzę jak reżyserzy, ale ze względu na to, że ich studia trwały rok krócej, mieli mniej zajęć teoretycznych. Przełomowy był pomysł wspólnego kształcenia przyszłych twórców teatru, przenikania się doświadczeń i umiejętności współpracy już na etapie studiów, np. w ramach Warsztatów Teatralnych.

Przypomnę, że nauka obejmowała przedmioty praktyczne i teoretyczne. Do praktycznych należały ćwiczenia aktorskie i ruchowe, umuzykalnienie i ćwiczenia wokalne, które prowadzili Stanisława Wysocka, Stanisław Stanisławski, Edmund Wierciński, Zbigniew Ziembiński, Tacjanna i Stefan Wysoccy, Juliusz Marso. Rysunku teatralnego uczyli Stanisław Jarocki i okresowo Władysław Daszewski.

Długa była lista przedmiotów teoretycznych i ich wykładowców. Podstawowe tematy, jak historia i teoria teatru i dramatu, wykładali Bohdan Korzeniewski, Tymon Terlecki, Stefan Essmanowski, Leon Pomirowski. Zdobyciu interdyscyplinarnej wiedzy z psychologii, filozofii, socjologii, historii kultury służyły wykłady Stanisława Ossowskiego, Henryka

Elzenberga, Ireny Filozofówny, Aleksandra Hertza, Juliusza Starzyńskiego, Jerzego Stempowskiego[4]. Najważniejsze były seminaria reżyserskie; prowadzili je Aleksander Węgierko, Edmund Wierciński, Karol Borowski, Stanisława Wysocka i Leon Schiller. Jabłonkówna z pewną przesadą, ale niepozbawioną podstaw, wspominała: „Jak byłam w PIST, to proszę pamiętać, że na moim roku ukończyło wydział reżyserski czterech studentów, a na to mieliśmy trzydziestu profesorów" (Nowak, Jabłonkówna, stenogram).

Wśród uczących na Wydziale Sztuki Reżyserskiej znajdujemy uderzająco mało kobiet[5]. Oficjalnie były jedynie trzy, wspomniana już Stanisława Wysocka oraz Irena Filozofówna i Tacjanna Wysocka[6]. Filozofówna, która w 1932 roku na Uniwersytecie Warszawskim otrzymała doktorat za pracę *Badania psychologiczne nad grą aktora na scenie*, w 1936 wykładała w PIST psychologię. Pracowała za krótko, by mieć istotny wpływ na proces kształcenia. Tacjanna Wysocka, tancerka i choreografka, twórczyni (wspólnie z mężem) Szkoły Umuzykalnienia i Tańca Scenicznego, prowadziła tu ćwiczenia ruchowe.

Trzeba natomiast podkreślić znaczenie pracy Jadwigi Turowicz. Przypomnijmy, że w latach 1924-1932 uczyła na Oddziale Dramatycznym przy Konserwatorium Muzycznym, w 1932 także Oddziałem kierowała. W PIST wykładała od początku powstania uczelni do 1939 roku, w latach 1932-1934 była sekretarzem, w 1934-1939 zastępczynią dyrektora, w roku akademickim 1937/1938 pełniła też obowiązki dyrektora. Mimo tak ogromnego doświadczenia i kompetencji decydenci ministerstwa, po odejściu Zelwerowicza w 1936 roku, nie zdecydowali się powierzyć jej funkcji dyrektora. Został nim, przysłany przez ministerstwo, Stanisław Adamczewski. Zabrakło na szczeblu decyzyjnym odwagi, by kobiecie

powierzyć tak odpowiedzialne stanowisko, i przekonania, że mogłaby je z powodzeniem piastować. Choć wykładała na Wydziale Sztuki Aktorskiej, a przyszli reżyserzy tylko sporadycznie brali udział w jej zajęciach, swą osobowością i stosunkiem do zawodu wywarła wyraźny wpływ na ogólną pracę dydaktyczną uczelni. Jej wpływ na wychowanków obu kierunków, nie tylko z racji pełnionych funkcji, ale oddziaływania wychowawczego wynikającego z wysoce etycznej postawy, podkreślają wszyscy studiujący. Najpełniej napisała o swej nauczycielce Leonia Jabłonkówna:

> Nie byłam nigdy jej bezpośrednią uczennicą. […] De facto jednak wraz ze wszystkimi słuchaczami obydwu wydziałów znalazłam się bardzo szybko w orbicie jej pedagogicznego oddziaływania. Z jednej strony wpływał na to niezmiernie bliski, nieomal „rodzinny” system współżycia wszystkich słuchaczy i większości profesorów […] z drugiej strony – wynikało to ze szczególnej wrażliwości jej serca, z faktu, że nie potrafiła pozostać obojętna w stosunku do kogokolwiek z młodych przechodzących przez jej szkołę (którą na nowych podstawach zaczęła tworzyć, zanim jeszcze przejęli inicjatywę w swe ręce tacy dwaj mistrzowie, jak Zelwerowicz i Schiller (1955)).

Można więc, opierając się na zdaniu Jabłonkówny, sądzić, że to Turowicz dała impuls do tworzenia PIST, a Zelwerowicz i Schiller wzięli sprawy w swoje ręce. Chociaż nie znajdujemy w innych źródłach potwierdzenia tej opinii, należałoby przyjąć ją z dużym zaufaniem, bo Jabłonkówna zwykle trzeźwo oceniała sytuację.

Turowicz, zwana przez wychowanków „ciocia Jadzią” z racji swej opiekuńczości i serdeczności w sprawach życiowych, jako nauczycielka

zawodu była wymagająca i surowa. Swych uczniów zobowiązywała do służenia teatrowi, a nie traktowania go jako środka do celów ubocznych, żądała poczucia odpowiedzialności za całość przedstawienia, lojalnej współpracy wszystkich jego twórców, traktowania swej pracy właśnie jako służby sztuce teatralnej. Wiedza, którą przekazywała, poparta była jej własną postawą życiową – prawością, poczuciem godności uprawianego zawodu, ofiarnością, „oddaniem swego życia sprawie teatru i młodzieży". Według Jabłonkówny jej działalność „można potraktować jako ideał pracy wychowawczej – i to specjalnie w dziedzinie teatru" (1955). Także Zofia Małynicz w rozmowie z Janiną Mrozińską podkreślała: „Ona była w szkole naszym przyjacielem, zawsze surowym, wymagającym od strony moralnej, etycznej, potem, w tym okropnie trudnym okresie okupacji była naprawdę niezwykłym przyjacielem. Wszystko można było jej powierzyć" (Mrozińska, Małynicz).

Stanisława Wysocka działalność pedagogiczną rozpoczęła w słynnym, prowadzonym przez siebie Studyu w Kijowie (od lutego 1916 do stycznia 1918), na Oddziale Dramatycznym Konserwatorium Muzycznego uczyła w latach 1921-1923 i w tym czasie była też jego kierowniczką. Propozycje naprawy szkolnictwa formułowała też w druku, np. w „Życiu Teatru" w 1923 roku ogłosiła artykuł *Aktor przyszłości*, w którym postulowała m.in. nowe metody kształcenia przyszłych adeptów sztuki aktorskiej. W PIST prowadziła zajęcia z gry scenicznej na Wydziale Sztuki Aktorskiej i seminarium reżyserskie na Wydziale Sztuki Reżyserskiej. Na Nadzwyczajnym Walnym Zjeździe Delegatów ZASP w 1936 roku wielokrotnie zabierała głos w sprawach aktorstwa, reżyserii i scenografii. Jej wypowiedzi znalazły się w roczniku 1936 „Sceny Polskiej" (Wysocka, 1936) wydanego jako Pamiętnik Nadzwyczajnego Walnego Zjazdu. Także jej aktorstwo i właśnie pedagogika były świadectwem twórczego działania. „Bezkompromisowa postawa wobec

sztuki i życia oraz wysokie wymagania, jakie stawiała zarówno sobie jak i otoczeniu, zapewniły jej w środowisku teatralnym nieprzeciętny autorytet moralny", pisał Zbigniew Wilski w przedmowie do wyboru jej pism (1973, s. 21). W pracy monograficznej o Wysockiej przywołał z kolei słowa Tymona Terleckiego: „Jej czynność w Instytucie Sztuki Teatralnej, w zbiorowisku artystów dużej miary, literatów, entuzjastów i maniaków teatru, była może najpłodniejsza z tego co robiła w ciągu lat ostatnich" (Wilski, 1982, s. 232-233).

Studenci reżyserii, jak wspomniałam, uczestniczyli w zajęciach na wydziale aktorskim, mieli więc możliwość przyjrzenia się z bliska lekcjom Turowicz i Wysockiej. Jabłonkówna wspominała, że jeden z końcowych egzaminów miała z gry aktorskiej: razem z Erwinem Axerem próbowali scenę Podstoliny i Wacława w *Zemście* Fredry, na zajęciach u Wysockiej próbowała z kolei rolę Jewdochy w *Sędziach* Wyspiańskiego (Nowak, Jabłonkówna, stenogram). Wydaje się, że praca obu nauczycielek, ich wpływ na proces kształcenia wychowanków PIST nie są wciąż tak doceniane jak działalność ich kolegów.

Wśród studiujących na Wydziale Sztuki Reżyserskiej wielu miało już długoletnie doświadczenie pracy w teatrze, np. z roku Jabłonkówny aktorzy Stanisław Kwaskowski i Jerzy Block, z kolei Zbigniew Krawczykowski studiował wcześniej prawo i filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim, Józef Wyszomirski filologię polską na Uniwersytecie w Wilnie. Erwin Axer, przyjęty zaraz po maturze, był wyjątkiem. Także studia scenograficzne podejmowali już artyści wykształceni w Szkole Sztuk Pięknych (od 1932 roku Akademii Sztuk Pięknych), np. Jan Kosiński, Teresa Roszkowska, Wacław Ujejski. Wychowankowie uczelni wspominali zresztą, że przystępując do egzaminu, wiele już wypadało wiedzieć, a właściwie wypadało wiedzieć prawie wszystko lub też mieć szczególne, docenione przez Schillera

predyspozycje i umiejętności.

Tymi mogła się pochwalić Teresa Roszkowska, absolwentka Konserwatorium Muzycznego i Szkoły Sztuk Pięknych (dyplom otrzymała w 1930 roku). Studia w PIST podjęła trochę przypadkowo, za namową Wacława Ujejskiego. Miała świadomość, że przyszła już jako ukształtowana artystka i choć później podkreślała, że te dodatkowe studia pomogły jej w zawodowym życiu, to jeśli chodzi o scenografię, „niczego nie nauczyli". Mówiła: „Nie była to nauka scenografii. To były luźne rozmowy na tematy związane z konkretną sztuką lub całkiem dowolne rozmowy o życiu, jak zawsze z Schillerem. […] Mieliśmy jakieś zadania scenograficzne. Przynosiliśmy projekty i znów się gadało, ale systematycznego, szkolnego kursu nie było" (Baniewicz, Roszkowska, 1984). Zwolniona z zajęć z historii sztuki, z ćwiczeń i wykładów na temat muzyki, musiała jednak uczęszczać na niektóre zajęcia i zaliczać je jak wszyscy. Wspominała: „To w ogóle całkiem przyjemne, gdy dorosłych ludzi traktowano jak uczniów w szkole. Bo na reżyserię i scenografię to przyjmowano już ludzi całkiem dojrzałych" (Nowak, Roszkowska). Roszkowska była też chyba jedyną, która nie odczuwała tremy i strachu przed egzaminami, a i później, na uczelni nie bała się Schillera. Pamiętała zawsze, ile mu zawdzięcza i podkreślała: „Schiller mnie wciągnął do teatru" (Mrozińska, Marczak-Oborski, Roszkowska).

Podobną drogę rekrutacji na studia, opartą najpierw na rozmowach z Schillerem, przeszli też Zbigniew Koczanowicz, Bronisław Horowicz i Jan Kosiński. Koczanowicz, który zawód aktora uprawiał od 1930 roku (w 1932 otrzymał dyplom w PIST), stanął przed komisją egzaminacyjną „nieprzytomny ze strachu". Egzamin wypadł pomyślnie, a na koniec Schiller spytał zdającego, czy chce studiować reżyserię, i po otrzymaniu twierdzącej odpowiedzi uznał, że „to już wystarczy" (Koczanowicz, 1976). Horowicz był

już zawodowym muzykiem, kompozytorem (Berger, 2010), gdy z „niespokojnym sercem” prosił Schillera o przyjęcie w poczet słuchaczy. Pamiętał, że „odbyło się coś w rodzaju egzaminu wstępnego, w czasie którego Schiller na pewno mówił więcej niż ja. Wiedziałem o Craigu i to było zdaje się wystarczającą legitymacją. No i to, że byłem muzykiem” (Horowicz, 1974, s. 26). Kosiński, wówczas student malarstwa i scenografii ASP, zastanawiał się, w którym pójść kierunku i „któryś z kolegów podpowiedział: «powinieneś zetknąć się z Schillerem, może on by ci doradził, co robić dalej»”. Jak wspominał, Schiller: „po prostu mnie złapał. On lubił tak naganiać ludzi, którzy mu się tak jakoś wydawali… Namówił mnie, żeby zdawać egzamin eksternistyczny. […] doradził, żebym jako wolny słuchacz w ciągu roku słuchał wykładów z wydziału reżyserskiego. Tak też postąpiłem” (Kosiński, 1976, s. 462). Można przypuszczać, że w podobny sposób trafiali na reżyserię do PIST inni słuchacze i słuchaczki; z ogromną tremą przystępowali do egzaminów, a ostatecznie o przyjęciu przesądzała decyzja Schillera.

Jabłonkówna, zanim dostała się na uczelnię, miała już za sobą studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego (co ciekawe, w swoich wspomnieniach do tych lat nie wracała), publikacje w „Bluszczu” i „Wiadomościach Literackich”. To bardzo imponowało kolegom, a Erwin Axer pisał: „Jabłonkówna legitymowała się działalnością literacką, i to nie byle gdzie, bo w «Wiadomościach»” (Axer, 1984, s. 103). Leona Schillera poznała na początku lat trzydziestych; zachwycona wyreżyserowaną przez niego w 1931 roku w Teatrze Melodram *Królową przedmieścia*, odważyła się prosić o spotkanie i rozmowę. Potem Schiller, znając już jej recenzje, zaproponował wstąpienie do PIST. Jak wspomniałam, jako jedyna spośród absolwentek reżyserii często w swych wypowiedziach wracała pamięcią do studenckich lat w PIST. Aleksandrowi Węgierce, swojemu profesorowi na uczelni,

poświęciła małą monografię (Jabłonkówna, 1960a). Na łamach „Teatru” (Jabłonkówna, 1956) i w rozmowie z Maciejem Nowakiem opisała swoje burzliwe kontakty z Schillerem. W trakcie studiów doświadczyła nieraz jego zmiennych nastrojów, ale jak twierdził Axer, tylko ona „nie wpadła w jego niewolę”, bo „uratowała się przez miłość do innego jeszcze profesora, a w gruncie rzeczy dlatego, że nie umiała mówić basem” (Axer, 1984, s. 126).

Można przypuszczać, że także inne studentki („nieumiejące mówić basem”) zachowały pewien dystans do Schillera; niezależne i już samodzielne, jak Roszkowska, lub świadome swych początków w zawodzie nie konkurowały, nie miały kompleksów (a miewali je nawet profesorowie, o czym wspominał Axer).

Według informacji podanej przez Wilskiego, w latach 1933-1939 na Wydziale Sztuki Reżyserskiej studiowało trzydziestu sześciu mężczyzn[7] i dziewięć kobiet[8]. Pierwszą przyjętą musiała być aktorka Helena Sulima, ale nie ma pewności, czy studia ukończyła: ostatni rok jej studiów to 1935. Biogram w pierwszym tomie *Słownika biograficznego teatru polskiego* (1973) nie podaje jej prac reżyserskich. W tym roczniku była jedyną kobietą studiującą reżyserię. W 1933 roku przyjęto Gustawę Błońską i Krystynę Severinównę, w 1935 studia zaczęła Leonia Jabłonkówna, w 1937 Regina Orzech. W ostatnim roku akademickim, 1938/1939, studiowało (łącznie z Jabłonkówną) dziewiętnaście osób. Byli to: Erwin Axer, Aleksander Bardini, Jerzy Block, Zygmunt Kałużyński, Zbigniew Koczanowicz, Zbigniew Krawczykowski, Stanisław Kwaskowski, Jerzy Merunowicz, Danuta Miszczakówna, Stanisław Szpiganowicz, Wojciech Wojtecki, Józef Wyszomirski oraz wymienieni jedynie z nazwiska Jarmul, Kabakówna, Parecka, Petecki, Rafałowska[9]. A więc już pięć kobiet i dwunastu mężczyzn. Mniej więcej połowa studiujących reżyserię wcześniej występowała w teatrze. Studenci roku akademickiego

1938/1939 byli ostatnimi, którzy studiowali przed wojną, ale studia reżyserskie zaczynali w różnych latach. Axer, Wyszomirski i Jabłonkówna zaczęli je w 1935, Kwaskowski w 1936, Block, Kałużyński i Petecki w 1937. W roku akademickim 1938/1939 zostali przyjęci: Koczanowicz, Krawczykowski, Merunowicz, Miszczakówna, Szpiganowicz, Wojtecki i Zawistowski[10].

Nie wiadomo, kiedy zaczęły studia Ludmiła Kabakówna, Wiktoria Parecka i Barbara Rafałowska. Nie zdążyły ich ukończyć przed wojną, a po niej, z różnych powodów, do studiów reżyserskich nie wróciły. Nie pozostawiły też spisanych wspomnień, więc dziś trudno ustalić, czy w podjęciu decyzji o zdawaniu egzaminu na Wydział Sztuki Reżyserskiej pomogła im znajomość z Schillerem i jego zachęta. Można jednak przypuszczać, że tak jak w większości przypadków to właśnie Schiller nakłonił je do studiowania reżyserii i zadecydował o ich przyjęciu, to on je „wciągnął" i „złapał". Na pewno świadczyło to o braku jego uprzedzeń wobec kobiet, które miałyby w przyszłości wykonywać ten męski, jak mogło się wydawać, zawód. Może, oprócz wiedzy i talentów, interesujące było też dla niego środowisko lewicującej inteligencji, z którego, jak Parecka i Rafałowska, pochodziły (Korzeniewski, 1995). Oczywiście wcześniej kobiety także reżyserowały. Były to najczęściej antreprenerki prowadzące własne zespoły teatralne lub aktorki, których zainteresowania i ambicje wykraczały poza kreowanie ról.

Reżyserki, które były też nauczycielkami, a które warto wymienić, bo miały swoje idee i styl, to Stanisława Wysocka, Maria Dulęba, która reżyserowała i uczyła już przed wojną w Reducie, oraz Stanisława Perzanowska, której talent reżyserski rozwinął się w drugiej połowie lat trzydziestych w Teatrze Ateneum, długo jednak pozostawała w cieniu mistrza, Stefana Jaracza.

Studentki przyjęte na Wydział Sztuki Reżyserskiej doświadczeń scenicznych

nie miały, a jeśli już, to niewielkie. Ludmiła Kabakówna wcześniej studiowała na Uniwersytecie Warszawskim, była też słuchaczką Instytutu Reduty. Wiktoria Parecka być może została przyjęta wkrótce po maturze; wiadomo tylko, że była córką Juliana Maliniaka, działacza PPS-u, i żoną Franciszka Pareckiego, lewicującego poety, rysownika-karykaturzysty, interesującego się też teatrem (brał udział w przedstawieniach teatru Cricot w Warszawie). Barbara Rafałowska była absolwentką Uniwersytetu Warszawskiego, nauczycielką, tłumaczką z języka niemieckiego i rosyjskiego, współpracowała z komunistycznym pismem „Lewar".

Słuchaczkami były Wanda Wróblewska oraz Estera Wodnarowa[11]. Informacje o studiach w PIST obie podały w swych aktach ZASP. Wodnarowa, związana z ruchem lewicowym, działała w robotniczych teatrach amatorskich; ukończyła kurs pedagogiczny w Szkole Umuzykalnienia i Tańca Tacjanny i Stefana Wysockich, na zajęcia Wydziału Sztuki Reżyserskiej uczęszczała w latach 1936-1939. Wróblewska także uczyła się tańca i choreografii, najpierw w szkole Janiny Mieczyńskiej, a potem u Wysockich. W 1934-1938 opracowała choreografię do kilku przedstawień w Teatrze Miejskim w Wilnie, np. do *Orestei* Ajschylosa, w której układ chórów przyniósł jej duże uznanie. Jak sama wspominała, zachęcona przez Schillera, który widział jej prace choreograficzne, w 1938 zaczęła studia reżyserskie w PIST. Po wojnie to ona najpełniej realizowała ideę Schillera społecznego znaczenia teatru.

Scenografię na Wydziale Sztuki Reżyserskiej w latach 1934-1939 studiowało dziesięciu mężczyzn, m.in. wymieniony przez Wilskiego tylko z nazwiska Zielenkiewicz[12], Jan Kosiński, Jan Golus, Wacław Ujejski, a na roku Jabłonkówny Adam Jasielski, Eugeniusz Markowski i Zenobiusz Strzelecki, z którymi współpracowała przy swoich przedstawieniach warsztatowych. Słuchaczem był Tadeusz Sowicki, który według informacji podanych w

aktach ZASP-u, w 1937-1939 studiował w ASP, a w 1938-1939 także w PIST[13]. Rzeczą zwracającą uwagę jest spora liczba kobiet, w stosunku do studiujących mężczyzn wyższa, niż wśród studiujących reżyserię. Studentki scenografii to: Irena Lorentowicz, Urszula Moszkowska, Kamila Golusowa, Maria Obrębska-Stieberowa, Alicja Kruszewska-Mac Kelley i Teresa Roszkowska. Niemal wszystkie miały za sobą studia w Szkole Sztuk Pięknych (od 1932 Akademii Sztuk Pięknych), malarskie w pracowniach Mieczysława Kotarbińskiego i Tadeusza Pruszkowskiego i scenograficzne u Wincentego Drabika, a później u Daszewskiego. Było to środowisko bliskie PIST, choćby z racji wspólnego wykładowcy, jakim był Daszewski, który w 1933-1939 wykładał w ASP, a w 1935 i 1938/1939 w PIST, i wiele lat ściśle współpracował z Schillerem. Nie wszystkie kobiety po ukończeniu studiów zajmowały się scenografią; najwybitniejsza była z pewnością Roszkowska, ale i nazwisko Lorentowicz jest znane. Z różnych powodów nie zaistniały w polskim teatrze Moszkowska i Kruszewska. Ich sylwetki przedstawiam w Aneksie, bo w obu przypadkach udało mi się zweryfikować błędne dane i przedstawić nowe informacje.

Dyplom ukończenia studiów reżyserskich otrzymało siedemnastu mężczyzn i trzy kobiety, a scenograficznych sześciu mężczyzn i cztery kobiety. Studia w 1936 roku ukończyły Golusowa (scenografia do *Męża przeznaczenia* George'a Bernarda Shawa), Obrębska-Stieberowa (oprawa plastyczna do *Bałaganiku* Aleksandra Błoka) i Roszkowska (scenografia do *Pugaczowa* Siergieja Jesienina). W 1939 roku studia ukończyła Kruszewska-Mac Kelley (dekoracje do *Kobiety o małym sercu* Fernanda Crommelyncka). W 1936 roku dyplomy reżyserskie otrzymały Gustawa Błońska i Krystyna Severinówna. Obie były absolwentkami Oddziału Dramatycznego przy Konserwatorium Muzycznym, miały już za sobą kilka lat występów na scenie, a reżyserię studiowały w latach 1933-1936. Dyplomem Błońskiej był

Pugaczow ze scenografią Roszkowskiej. Severinówna reżyserowała (przy pomocy Maksymiliana Wiskinda) *Orfeusza* Jeana Cocteau, w oprawie plastycznej Ujejskiego. Oba przedstawienia były pierwszymi pokazami Warsztatu Teatralnego, były interesujące jako pozycje repertuarowe, ale i w opracowaniach reżyserek dostrzegano zalety. Tadeusz Żeleński-Boy pisał, że opracowanie reżyserskie Błońskiej odznacza się „szlachetną miarą w stonowaniu poetyckiej formy utworu z realistycznymi akcentami treści", a Severinówna „pozostając w ramach intencji autora, umiała znaleźć właściwy ton i poddać go wykonawcom" (Żeleński [Boy], 1969, s. 648, 654).

Przedstawienia dyplomowego nie zdążyły przygotować Regina Orzech (znana później jako Kowalewska), studentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1929-1933, a reżyserii w 1937-1939, oraz Danuta Miszczakówna, która studiowała w roku akademickim 1938/1939. Obie ukończyły studia reżyserskie pod kierunkiem Schillera po wojnie. Także po wojnie dyplom reżyserski otrzymała Lidia Zamkow. W PIST w latach 1937-1939 studiowała co prawda na Wydziale Sztuki Aktorskiej, ale tak jak wszyscy studenci tego kierunku miała bliski kontakt z przyszłymi reżyserkami i reżyserami. Spotykała z pewnością Schillera i być może już wtedy myślała także o tym kierunku studiów.

W 1939, ostatnim roku istnienia uczelni, dyplom ukończenia studiów otrzymało pięć osób: Axer, Bardini, Jabłonkówna, Kwaskowski, Wyszomirski. Jabłonkówna była jedyną kobietą, która w 1939 roku otrzymała dyplom i jedną z trzech, które Wydział Sztuki Reżyserskiej PIST ukończyły z dyplomem. W ramach Warsztatu Teatralnego reżyserowała *Kaprysy Marianny* Pierre'a Marivaux, *Piosnkę wujaszka* Aleksandra Fredry syna, *Odludki i poetę* Aleksandra Fredry. Po ukończeniu studiów 10 sierpnia 1939 roku Komisja Kwalifikacyjna ZASP-u przyznała Jabłonkównie prawo

angażowania się w charakterze reżysera dramatu. Na zaświadczeniu widniała adnotacja: „ważne do 1 I 1940”[14]. Jednak nie stało się ono jeszcze długo przepustką do nowego zawodowego życia.

Z perspektywy czasu widać, że niemal wszystkie studiujące reżyserię kobiety pracowały po ukończeniu studiów w teatrach, na różnych stanowiskach i w różnym charakterze: aktorek, reżyserek, dyrektorek teatrów. Nie osiągnęły może spektakularnych sukcesów. Tylko dwóm udało się zbudować legendę prowadzonych przez siebie teatrów: Wandzie Wróblewskiej, dyrektorce Teatru Ziemi Mazowieckiej, i Reginie Kowalewskiej, dyrektorce Teatru dla Dzieci i Młodzieży „Syrena” w Londynie. Inne znajdowały pracę w redakcjach czasopism, instytutach naukowych (szczegółowo podaję te informacje w Aneksie). Jabłonkówna, po kilku latach pracy jako reżyserka, wybrała zawód krytyka. Jej erudycja, wrażliwość i literacki talent sprawiły, że zdobyła w tej dziedzinie powszechne uznanie, zasługując na legendę nie mniejszą niż pozostałe wychowanki PIST. Z uczelni tej wyniosła nie tylko wiedzę i szerokie horyzonty, ale i poczucie wspólnoty i przekonanie o wyjątkowości przeżyć z lat studenckich. Przyjaźnie wtedy zawiązane trwały wiele lat. I może mogłaby powtórzyć za Bardinim: „lata spędzone w PIST to były najszczęśliwsze lata mojego życia” (Bardini, 1995).

Była jeszcze jedna przyczyna takiego poczucia. Jabłonkówna, z pochodzenia Żydówka, podkreślała mocno, że była „absolutnie zawsze zakorzeniona w polskości”. Przed wojną były lata, kiedy nie myślała o tym, kto jest Żydem, a kto nie, i „nie przychodziło mi do głowy, żeby tak myśleć o kimkolwiek”. Dopiero w latach trzydziestych, kiedy jak mówiła „rozpoczęły się te wszystkie hece antysemickie, trudno, żebym nie wiedziała, bo dotkliwie własną żydowskość poczułam”. Ale, jak dodawała, „szczęśliwie studiowałam już wtedy w PIST, gdzie nie tylko o żadnym antysemityzmie mówić nie można

było, ale wręcz przeciwnie: jakimś wręcz filosemityzmie. W atmosferze tej niezwykłej uczelni kultywowano szacunek dla każdej inności” (Nowak, Jabłonkówna, 1988). Już w najbliższej przyszłości miało się okazać, że również dzięki temu środowisku mogła w czasie okupacji liczyć na pomoc i przetrwanie.

Kiedy po agresji Niemiec na ZSRR w końcu czerwca 1941 roku przedostała się do Warszawy, zmuszona do ukrywania się i pozbawiona środków do życia, korzystała z pomocy wielu osób. Schronienie znalazła u Teresy Roszkowskiej na Saskiej Kępie, a także w kilku mieszkaniach na Żoliborzu, m.in. u Wandy Terlikowskiej i jej córki Grażyny Wojsznisowej. Wspominała, że w domu tym „znalazły przystań dziesiątki osób ukrywających się z racji swego pochodzenia czy swojej działalności”. Wszystkim postawa obu kobiet „pozwalała przetrwać ten okres nie tylko fizycznie, ale i moralnie i psychicznie” (*Ten jest z ojczyzny mojej*, 2007, s. 372**)**. Ogromną pomoc świadczyli jej Zofia z Potworowskich Baumowa i Tadeusz Baum, którzy w wynajmowanym przez nich mieszkaniu w Aninie ukrywali ją jako rzekomą nauczycielkę języka niemieckiego ich dzieci. Otrzymywała pomoc finansową i rzeczową przyznaną przez Tajną Radę Teatralną i bezpośrednią od Jadwigi Turowicz, zaangażowanej w działalność podziemnego PIST. Jabłonkówna kilkakrotnie przebywała w jej mieszkaniu na Żoliborzu. Po wojnie to ona przejęła opiekę nad chorą nauczycielką, zajmowała się nią, zawoziła do szpitala, czuwała do ostatnich dni życia. Po latach wspominała w dziesięciolecie jej śmierci:

> Podczas okupacji Jadwiga Turowicz – chora już wówczas ciężko na serce – pełniła funkcje kierownika tajnego PIST. Ten prawdziwie heroiczny i chyba najpiękniejszy okres jej życia doczeka się niewątpliwie dokładnego i fachowego omówienia. […] Nie mając

> wówczas bezpośredniego kontaktu z Instytutem, nie czuję się uprawniona do naświetlania tych dziejów, nie mogę nie wspomnieć o tej najczulszej pomocy i opiece ze strony pani Jadwigi, z których danym mi było – jak tylu innym – korzystać. […] znajdowała czas i energię, by przybiec do mnie – często z jakąś pomocą materialną, gdy nie mogłam sama wychodzić z domu; wielokrotnie też udzielała mi schronienia w swym skromnym mieszkaniu na Żoliborzu (Jabłonkówna, 1955).

Ukrywała się aż do wybuchu Powstania Warszawskiego. Po jego upadku udało jej się z grupą warszawiaków ukryć w klasztorze sióstr Karmelitanek w Czernej koło Krzeszowic. W styczniu 1945 roku dotarła do Krakowa, do schroniska prowadzonego przez RGO przy ulicy Siennej. Wkrótce zaangażowała się do Teatru Wojska Polskiego w Łodzi.

Kiedy Jabłonkówna ukrywała się w mieszkaniu przy ulicy Mickiewicza, przy sąsiadującej z nią ulicy Krasińskiego, w tym samym mniej więcej czasie, w mieszkaniu Jerzego i Felicji Kreczmarów zamieszkał Erwin Axer, który potem znalazł schronienie przy ulicy Siemiradzkiego, u Bronisławy Kreczmarówny, siostry Jerzego (zob. Węgrzyniak, 2019**)**. Dzięki pomocy przyjaciół i kolegów z PIST przeżyła wojnę i okupację Irena Filozofówna. Najpierw trafiła do warszawskiego getta, potem przedostała się na stronę aryjską, zawdzięczając pomoc m.in. Schillerowi i Hugonowi Morycińskiemu. Wanda Wróblewska przez całą okupację chroniła męża, Andrzeja Wróblewskiego (właściwe nazwisko Fejgin, oboje nazwisko Wróblewscy przyjęli w połowie 1940 roku). Związana z konspiracyjną PPS „Wolność” (pseudonim Biała Joanna), sama zagrożona, niosła pomoc innym, m.in. Dobiesławowi i Irenie Damięckim, których ukrywała w swoim mieszkaniu w Warszawie. Pomoc Żydom nieśli Aleksander i Lena Zelwerowiczowie[15], którzy przechowywali ich w

mieszkaniu przy ulicy Szczyglej, szukali innych bezpiecznych miejsc. Świadectwo prawości i odwagi obojga wystawiła Miriam Caspari:

> Zelwerowicz był człowiekiem, który nie potrafił przejść obojętnie obok jakiejkolwiek niesprawiedliwości. Jego postawę moralną cechowała zawsze bezkompromisowość – był wyrozumiały dla innych, nigdy dla siebie. Uważał więc za jak najbardziej naturalne, że jego mieszkanie stało się w czasie okupacji schronieniem dla wielu Żydów. Byłam przyjaciółką jego córki Leny, również człowieka o kryształowym charakterze, całkowicie wyzutego z egoizmu. […] Mieszkałam u Zelwerowiczów jak w bezpiecznym gniazdku. Nigdy nie wychodziłam na ulicę. Przez mieszkanie to przewinęło się mnóstwo moich i Leny znajomych Żydów; zatrzymywali się na jedną noc, czasem na kilka, a niekiedy i na kilka miesięcy (*Ten jest z ojczyzny mojej*, 2007, s. 459).

Oboje Zelwerowiczowie przez Instytut Pamięci Yad Vashem zostali odznaczeni medalem Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Świadectw takich postaw można zapewne znaleźć jeszcze wiele. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że w dużej mierze wynikały z idei i wartości głoszonych lub po prostu obecnych w PIST. Należy jednak wspomnieć o incydencie z czasów dyrekcji Adamczewskiego, który usiłował wprowadzić *numerus clausus*, a nawet *numerus nullus* w stosunku do pedagogów i uczniów. Protesty środowiska, stanowczy opór i lojalność wobec uczących i studiujących osób pochodzenia żydowskiego (wśród studentek reżyserii była to większość), spowodowały, że został odwołany. Leonia Jabłonkówna mogła więc wspominać: „PIST to była uczelnia naprawdę wyjątkowa. […] tam była jakaś czystość moralna, chodzi mi tu o jakąś uczciwość, poczucie autentycznej

demokracji, jakiejś tolerancji, wolności wewnętrznej” (Nowak, Jabłonkówna, stenogram).

Wojna spowodowała rozpad tego środowiska. Część studentów i profesorów zginęła w czasie działań wojennych, inni w obozach zagłady. Nie wiadomo, kiedy i w jakich okolicznościach zginęły Kabakówna i Moszkowska. Wielu po tułaczce wojennej nie wróciło do kraju. Po wojnie część z tych, którzy przeżyli, wyjechała za granicę, pozostali działali raczej w rozproszeniu. Przed rozbiciem nie uchroniła działalność podziemnego PIST oraz podjęte przez Zelwerowicza wiosną 1945 roku starania o reaktywowanie uczelni. Idee wolności, demokracji, równości, wszechstronnego rozwoju, sztuki niezależnej od wszelkich doktryn i uwarunkowań politycznych, tak obecne w PIST – w warunkach PRL nie były możliwe do realizowania. Niemniej uczelnia i jej idee pozostały inspiracją dla następnych pokoleń. Wydaje się, że udało się je realizować twórcom – założycielom Wydziału Wiedzy o Teatrze w warszawskiej PWST, w pierwszych latach jego istnienia. Ale to już inna historia.

Pozostaje mieć nadzieję, że tak wybitne postaci jak Jadwiga Turowicz, Stanisława Perzanowska i Maria Dulęba doczekają się zainteresowania ze strony historyków teatru w postaci monografii, które pozwolą zmienić nieco optykę o dominującej roli mężczyzn w środowisku reżyserskim i pedagogicznym w teatrze polskim XX wieku. Udział Turowicz w tworzeniu programu nauczania na Wydziale Sztuki Aktorskiej z pewnością wart jest większej uwagi i opracowania w osobnym artykule, a cała jej twórczość (także aktorska) w monografii. Także osiągnięcia reżyserskie Stanisławy Perzanowskiej zasługują na oddzielne omówienie i przywrócenie im należytej rangi, a twórczość (także aktorska i pedagogiczna) na obszerną monografię. Na większą uwagę i oddzielne opracowania zasługują też i inne bohaterki

artykułu.

ANEKS

Gustawa Błońska, właściwie Blumenfeld, zamężna Kondrat (1898-1973), aktorka, reżyserka. W 1925 ukończyła Oddział Dramatyczny przy Konserwatorium Muzycznym w Warszawie. W 1926-1932 grała w Lublinie, Poznaniu, Lwowie. Reżyserię w PIST studiowała w 1933-1936. Po ukończeniu studiów łączyła aktorstwo z reżyserią, np. w 1936-1938 reżyserowała w Teatrze Wołyńskim w Łucku. W czasie wojny zmuszona była do ukrywania się. Po wojnie najpierw pracowała w Lublinie, a od 1948 stale w Warszawie, gdzie reżyserowała w teatrach: Klasycznym, Domu Wojska Polskiego, Ateneum. W latach sześćdziesiątych reżyserowała gościnnie w Olsztynie, Gorzowie, Białymstoku, Zabrzu, Bielsku-Białej i Rzeszowie.

Irena Filozofówna, zamężna Schiller (1906-1967), historyczka teatru, pedagog. Absolwentka Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Warszawskiego z tytułem doktora. W PIST wykładała w 1936 roku. Po wojnie, w latach 1946-1949 prowadziła zajęcia z psychologii w warszawskiej PWST (z siedzibą w Łodzi), a w 1949/1950 już w Warszawie. Od 1951 do końca życia pracowała w Państwowym Instytucie Sztuki (od 1960 IS PAN) w Warszawie, najpierw w redakcji „Pamiętnika Teatralnego”, w którym była zastępczynią redaktora naczelnego, a po śmierci Schillera, w 1954 i 1955, redaktorką naczelną. Od 1962 do końca życia pełniła funkcję redaktora naczelnego *Słownika biograficznego teatru polskiego*.

Kamila Golusowa, z domu Kruszyńska (1891-1979), scenografka. Ukończyła Państwowe Kursy Pedagogiczne dla Nauczycieli Rysunku w Warszawie, a w 1936 studia scenograficzne w PIST. Projektowała, wspólnie z

mężem, w teatrach w Warszawie (Ateneum, Kameralnym) i w Wilnie. Po wojnie, w 1945-1948 była scenografką w Miejskich Teatrach Dramatycznych, w 1951-1953 wykładała w ASP, później prowadziła zajęcia plastyczne w świetlicach szkolnych.

Leonia Jabłonkówna (1905-1987), reżyserka, recenzentka. Ukończyła filologię polską i historię sztuki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego (1927). W dwudziestoleciu międzywojennym publikowała w „Bluszczu" i „Wiadomościach Literackich". Studia reżyserskie w PIST ukończyła w 1939. Po wojnie zaczęła działalność jako reżyserka; do 1959 wyreżyserowała około trzydziestu przedstawień. W 1952-1976 pisała recenzje i artykuły w „Teatrze" (należała do zespołu redakcyjnego), „Tygodniku Powszechnym", „Dialogu", „Kulturze".

Ludmiła Kabakówna (urodzona w 1910 – zginęła podczas II wojny światowej), aktorka-adeptka Instytutu Reduty w Warszawie. W 1928 ukończyła gimnazjum Henryki Radkiewicz w Sosnowcu. W 1934 została przyjęta na Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warszawskiego, niestety nie zachowały się jej akta studenckie, jedynie wpis w księdze studentów. Zapewne wcześniej była słuchaczką w Instytucie Reduty w Warszawie (gdzie używała nazwiska Kabakówna-Naniewska), a w drugiej połowie lat trzydziestych podjęła studia w PIST. Była Żydówką, przyjaźniła się z Ryszardem Matuszewskim i Janem Kottem (Matuszewski; Osiński, 2003).

Alicja Kruszewska, zamężna Mac Kelley[16] (1896-1960)[17], scenografka, reżyserka. W 1919-1921 uczęszczała na Państwowe Kursy Pedagogiczne dla Nauczycieli Rysunku w Warszawie, które ukończyła z dyplomem. W 1923-1928 studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Należała do

Bloku Zawodowych Artystów Plastyków. Wiadomo, że przed wojną uczyła w gimnazjum, a w 1939 studiowała w PIST. Po wojnie działała na emigracji. Najpierw w Londynie, gdzie w 1951 w Teatrze Polskim projektowała scenografię do *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego i *Lekkomyślnej siostry* Włodzimierza Perzyńskiego. W maju 1951 wypłynęła do Nowego Jorku, ostatecznie zamieszkała w Los Angeles. Została tu kierowniczką artystyczną Kółka Dramatycznego działającego przy Stowarzyszeniu Emigracji Polskiej w Kalifornii „Samopomoc", reżyserowała *Spotkanie* Wiktora Budzyńskiego (1952) i *Jestem zabójcą* Aleksandra Fredry (1953). Kiedy zachorowała, zorganizowano przedstawienia, z których dochód przeznaczono na fundusz ratowania jej zdrowia. Teatrowi Polskiemu w Los Angeles, który powstał w 1956, nadano jej imię (Nowiński, 2002).

Irena Lorentowicz (1908-1985), scenografka, malarka. W 1925-1931 studiowała rysunek i malarstwo w ASP w Warszawie i scenografię w pracowni Wincentego Drabika. Po ukończeniu w 1935 studiów w PIST projektowała w warszawskich teatrach i kabaretach. Zdobyła pierwszą nagrodę w konkursie Grand l'Opera za scenografię do *Harnasiów* Karola Szymanowskiego w reżyserii Schillera i choreografii Serge'a Lifara w Operze Paryskiej. Otrzymała stypendium rządu francuskiego i pozostała w Paryżu. Projektowała scenografię dla teatrów paryskich i dla polskich zespołów baletowych w czasie ich gościnnych występów w Paryżu. W czasie wojny emigrowała do USA. W Nowym Jorku w latach 1942-1945 współpracowała z Polskim Teatrem Artystów, zajmowała się malarstwem sakralnym, tworzyła witraże i freski. W 1959 wróciła do Polski; projektowała scenografie do spektakli operowych i baletowych w Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu, Łodzi.

Danuta Miszczakówna, 1°v. Pietraszkiewicz, 2°v. Jastrzębska (1919-2002), aktorka, reżyserka (Berger, 2007). W latach szkolnych była adeptką

Instytutu Reduty. W PIST studiowała w 1938/1939. Studia reżyserskie kontynuowała po wojnie i w 1948 otrzymała dyplom warszawskiej PWST, z tymczasową siedzibą w Łodzi. Reżyserowała potem w Teatrze Powszechnym w Warszawie, w kilku teatrach poza Warszawą (Kielce, Radom, Zielona Góra, Jelenia Góra, Wałbrzych), a zakończyła swą działalność jako suflerka i aktorka ról epizodycznych w warszawskim Teatrze Współczesnym, gdzie była zaangażowana od 1966 do 1990.

Urszula Moszkowska (1914-1945), architektka, malarka[18]. W 1931-1934 uczyła się w żeńskiej szkole architektury im. Stanisława Noakowskiego w Warszawie. Na zajęcia w PIST uczęszczała w 1935. W 1935-1937 studiowała w ASP w Warszawie. Po wybuchu II wojny światowej ukrywała się, wraz z bratem, Ryszardem Moszkowskim, znanym rzeźbiarzem, architektem i krytykiem sztuki, i jego żoną Różą Etkin-Moszkowską (laureatką III nagrody w I Konkursie Chopinowskim w 1927) po aryjskiej stronie, w kilku mieszkaniach na Żoliborzu. Według informacji podanej na www.memoriart33-45.org po upadku Powstania Warszawskiego znaleźli schronienie w bunkrze na Żoliborzu, a kiedy Niemcy odkryli kryjówkę, w pierwszych dniach stycznia 1945 wszyscy troje zostali zamordowani[19]. Autorka artykułu o Ryszardzie Moszkowskim podaje z kolei informację, że ich ostatnim schronieniem mogło być mieszkanie przy ulicy Brudzińskiego (Toniak, 2019)

Maria Obrębska-Stieberowa (1904-1995), graficzka, malarka. W 1923-1931 studiowała w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Zajmowała się malarstwem sztalugowym i grafiką. Wygłaszała odczyty i publikowała felietony w czasopismach „Kurier Poranny”, „Arkady”. W 1936 ukończyła studia w PIST. W 1937 na wystawie Arts et Techniques w Paryżu otrzymała brązowy medal w dziale scenografii. Po wojnie od 1946 wykładała w PWSSP

w Łodzi, założyła i prowadziła Zakład Druku na Tkaninie na Wydziale Włókienniczym; od 1957 miała tytuł profesora nadzwyczajnego (*Artyści plastycy…*, 1972).

Regina Orzech, zamężna Kowalewska (1909-1999), reżyserka, dyrektorka teatru. W 1929 zaczęła studia polonistyczne na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego, które w 1933 przerwała. W PIST studiowała w latach 1937-1939. Dyplom reżyserski otrzymała w 1947, kiedy ukończyła studia pod kierunkiem Schillera w warszawskiej PWST, z tymczasową siedzibą w Łodzi. W 1949 wyjechała na stypendium do Paryża, a stamtąd do Londynu i na emigracji pozostała do końca życia. Była inicjatorką i w 1959-1984 dyrektorką Teatru dla Dzieci i Młodzieży „Syrena", w którym reżyserowała. Utrzymywała kontakt z Jabłonkówną, gdy ta odwiedzała Londyn, a także korespondencyjnie[20].

Wiktoria Parecka (1918-1999), córka Juliana Maliniaka, działacza PPS-u, dziennikarza i tłumacza, który w latach pięćdziesiątych był sekretarzem Zarządu ZAIKS-u, a w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przewodniczącym Komisji Rewizyjnej Polskiego Pen Clubu. Od 1937 była żoną Franciszka Pareckiego, lewicującego poety (członka m.in. ZSMP), który zginął w 1942 we Lwowie (Tomicki, Zakrzewska). W PIST studiowała w 1939. Wojnę przeżyła w okolicach Nowogródka, po wojnie wróciła do Polski; tłumaczyła z literatury rosyjskiej, np. *Czarodziejski kalosz* Giennadija Matwiejewa, wystawiany w teatrach lalkowych. W 1964-1973 należała do zespołu redakcyjnego „Przeglądu Artystycznego" (*Polskie życie artystyczne*, 1992).

Barbara Rafałowska, z domu Halbersztat (urodzona w 1900), tłumaczka, redaktorka, publicystka. W 1926 ukończyła Wydział Filozoficzny

Uniwersytetu Warszawskiego (studiowała literaturę niemiecką i polską). W 1925-1939 pracowała w gimnazjach warszawskich, zajmowała się krytyką literacką, tłumaczyła z języka niemieckiego i rosyjskiego. W PIST studiowała w 1939. W czasie wojny przebywała w ZSRR, najpierw w Kazachstanie, a od 1943 pracowała w Wydziale Literatury Związku Patriotów Polskich w Moskwie. W 1950-1954 była zastępczynią redaktora naczelnego miesięcznika „Twórczość" i pracowała w Instytucie Badań Literackich w Warszawie, sporadycznie publikowała. Tłumaczyła z rosyjskiego, np. *Poemat pedagogiczny* Antona Makarenki, który Jabłonkówna reżyserowała w 1951 w Teatrze Nowej Warszawy[21].

Teresa Roszkowska (1904-1992), scenografka, malarka. Pracowała głównie w teatrach warszawskich. W PIST studiowała 1934-1936. Przed wojną zasłynęła scenografiami do spektakli w reżyserii Schillera (teatry Nowy i Polski), po wojnie współpracowała m.in. z Wiercińskim (pierwszy raz spotkali się w pracy w 1939), Korzeniewskim i Bardinim, projektując przepiękne scenografie do ich spektakli, których sukcesów była współtwórczynią. Zdaniem Joanny Stacewicz-Podlipskiej „w miarę wykruszania się pokolenia PIST wolała wycofywać się z teatru, niż rezygnować z wpojonych jej jeszcze na studiach standardów" (2019).

Krystyna Severinówna, zamężna Zelwerowicz (1901-1974)[22], aktorka, reżyserka. W 1925 ukończyła Oddział Dramatyczny przy Konserwatorium Muzycznym w Warszawie, w latach trzydziestych grała w teatrach w Wilnie i Warszawie (w Teatrze Polskim, potem w teatrach TKKT). Reżyserię w PIST studiowała w 1933-1936. Po ukończeniu studiów już do aktorstwa nie wróciła. Reżyserowała w Teatrze Kameralnym (1938) i Teatrze Malickiej (1939). Po wojnie od 1949 pracowała w teatrach warszawskich, była m.in. kierowniczką administracyjną w Teatrze Współczesnym, w latach

pięćdziesiątych wicedyrektorką i kierowniczką artystyczną Teatru Ludowego w Warszawie, gdzie też reżyserowała. W 1957-1969 pracowała jako organizatorka imprez artystycznych w Polskiej Agencji Artystycznej PAGART.

Helena Sulima, właściwie Gottowt (1879 lub 1882-1944), aktorka. Debiutowała w 1896 roku we Lwowie. Jej nazwisko związane jest ze scenami w Krakowie (do legendy przeszła jej rola Racheli w prapremierze *Wesela*) i Warszawie, gdzie grała od 1910, kolejno w Warszawskich Teatrach Rządowych (na scenie Rozmaitości) i Teatrze Rozmaitości, w 1922-1934 w Teatrze Polskim, w 1934-1936 na scenach TKKT, potem w Teatrze Narodowym. W 1932-1939 była członkinią Zarządu Głównego ZASP-u i z jego ramienia opiekowała się Schroniskiem Artystów Weteranów Scen Polskich w Skolimowie (dziś Dom Artystów Weteranów Scen Polskich). Zginęła podczas powstania warszawskiego.

Jadwiga Turowicz (1886-1945), aktorka, reżyserka, pedagog. W 1902 ukończyła klasę Dykcji i Deklamacji przy WTM w Warszawie. Występowała w Łodzi, Sosnowcu, zespołach objazdowych, Poznaniu, a w 1910-1918 w Krakowie, w Teatrze im. Słowackiego i Teatrze Ludowym. Od 1919 do 1928 występowała w Warszawie, w teatrach: Praskim (tu w 1921 debiutowała jako reżyserka), im. Bogusławskiego i Odrodzonym. Potem zrezygnowała z występów i zajęła się tylko pracą pedagogiczną. Uczyła już w 1923, dykcji i gry scenicznej w Oddziale Dramatycznym przy Konserwatorium Muzycznym, od 1924 do 1932 wykładała tu stale, a w 1932-1939 na Wydziale Sztuki Aktorskiej PIST, od 1936 była też jego kierowniczką. W czasie okupacji kontynuowała tę pracę w konspiracji, działała w Tajnej Radzie Teatralnej. Po upadku Powstania Warszawskiego trafiła do Krakowa, gdzie w styczniu 1945 kontynuowała tajne nauczanie. W marcu tego roku przyjęła posadę wizytatorki szkół teatralnych z ramienia Departamentu Teatru MKiS, ale

wkrótce wyjechała do Łodzi i zaangażowała się w prace reaktywowanego PIST pod kierunkiem Zelwerowicza.

Estera Wodnarowa, z domu Wajngort (1912-1993), reżyserka. W 1934 ukończyła kurs pedagogiczny w Szkole Umuzykalnienia i Tańca Scenicznego Tacjanny i Stefana Wysockich w Warszawie, potem pracowała jako nauczycielka rytmiki i reżyserka przedstawień szkolnych. Słuchaczką PIST była w 1936-1939. Związana z ruchem lewicowym, należała do akademickiej Organizacji Młodzieży Socjalistycznej „Życie", a od 1932 komunistycznego ZMP. Reżyserowała i występowała w robotniczych zespołach Czerwona Latarnia i Teatr Eksperymentalny. Po wojnie, w 1945-1948 była zaangażowana w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi, najpierw jako reżyserka, potem asystentka reżysera. W latach pięćdziesiątych na tym stanowisku pracowała w teatrach warszawskich: Nowym, Narodowym i Ateneum. Reżyserowała montaże literackie prezentowane w czasie rocznic PRL. Wspólnie z mężem, Mieczysławem Wodnarem (pułkownikiem Wojska Polskiego, badaczem lewicowych amatorskich zespołów teatralnych dwudziestolecia międzywojennego) napisała książkę *Polskie sceny robotnicze 1918-1939. Wybór dokumentów i relacji* (Warszawa 1974).

Wanda Wróblewska, właściwie Fejgin, z domu Piotrowicz (1911-1997), reżyserka, dyrektorka teatru. Kształciła się w Szkole Rytmiki i Plastyki Janiny Mieczyńskiej, następnie w Szkole Umuzykalnienia i Tańca Scenicznego Tacjanny i Stefana Wysockich. W 1934-1938 w Teatrach Miejskich w Wilnie opracowała choreografię do kilku przedstawień. Uczyła tańca i gimnastyki w działającym przy teatrze wileńskim Studiu Teatralnym, prowadziła prywatną Szkołę Rytmiki, Gimnastyki Tanecznej i Tańca Artystycznego. Do PIST wstąpiła w 1938. Studia reżyserskie kontynuowała po wojnie; w roku akademickim 1946/1947 studiowała w warszawskiej PWST z siedzibą w

Łodzi. Była asystentką Schillera przy *Cudzie mniemanym, czyli Krakowiakach i Góralach* Wojciecha Bogusławskiego w Łodzi (1946) i w Warszawie (1950). Samodzielnie reżyserowała *Cud mniemany…*, wg inscenizacji Schillera, w 1955 na otwarcie Teatru Ludowego w Nowej Hucie. Była współtwórczynią (z Krystyną Berwińską) objazdowego Teatru Ziemi Mazowieckiej, a od jego otwarcia w styczniu 1956 do 1968 dyrektorką i kierowniczką artystyczną. Reżyserowała tu wiele interesujących przedstawień, dobrze ocenianych przez krytyków. W latach sześćdziesiątych wyróżniła się inscenizacjami sztuk Szekspira; Jabłonkówna chwaliła *Jak wam się podoba* i *Romea i Julię*.

Tacjanna Wysocka, z domu Adamowicz (1891 lub 1894-1970), tancerka, choreografka. Kształciła się w Rosji. Po przyjeździe z mężem do Polski w 1918 w Warszawie oboje założyli i do 1939 prowadzili Szkołę Umuzykalnienia i Tańca Scenicznego. Opracowywała choreografie do przedstawień w teatrach dramatycznych, w przedstawieniach tych często występował zespół jej uczennic, a do 1927 także ona sama. Najczęściej współpracowała z Schillerem, m.in. w Teatrze im. Bogusławskiego. Jej zespół Tacjann-Girls występował też za granicą. W PIST w 1934-1939 prowadziła ćwiczenia ruchowe. Po wojnie zajmowała się głównie krytyką i historią tańca, wydała książkę *Dzieje baletu* (Warszawa 1970).

Lidia Zamkow (1918-1982), aktorka, reżyserka. W 1937-1939 studiowała na Wydziale Sztuki Aktorskiej PIST. Studia reżyserskie zaczęła w roku akademickim 1947/1948 w warszawskiej PWST, z tymczasową siedzibą w Łodzi, pod kierunkiem Schillera. Była jego asystentką przy *Zagadnieniu rosyjskim* Konstantina Simonowa (1947), a już po kilku miesiącach zrealizowała własne przedstawienie dyplomowe, *Omyłkę* wg Bolesława Prusa, w opracowaniu dramaturgicznym Erwina Axera (premiera 19 II 1948

na scenie łódzkiego Teatru Powszechnego). W historii polskiego teatru zapisała się jako reżyserka wybitna, o silnej osobowości. Przedstawienia, które reżyserowała, nieraz kontrowersyjne, wywoływały burzliwe polemiki. Jabłonkówna poświęcała im wiele uwagi, ale oceniała różnie; krytycznie pisała np. o reżyserowanych w latach sześćdziesiątych *Medei* Eurypidesa, *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego, z uznaniem o *Indyku* Sławomira Mrożka (Jabłonkówna, 1960b, Jabłonkówna, 1962).

Wzór cytowania:

Chmielewska, Grażyna, *W kręgu PIST. Środowisko studenckie Leonii Jabłonkówny – nauczycielki i studentki Wydziału Sztuki Reżyserskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, DOI: 10.34762/mnqn-1x19.

Autor/ka

Grażyna Chmielewska (grazyna.chmielewska@ispan.pl) – absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze PWST w Warszawie, pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Teatru IS PAN. Jest współautorką *Słownika biograficznego teatru polskiego*, tom 3, woluminy A-Ł i M-Ż (Warszawa 2016 i 2017), autorką biogramów w Polskim Słowniku Biograficznym i *Almanachu sceny polskiej*, artykułów w publikacjach zbiorowych i książek: *W kręgu teatru. Życie i twórczość Leonii (Jelonki) Jabłonkówny* (2020) oraz *Droga Pani Jelonko! Portret adresatki i obraz środowiska w listach do Leonii (Jelonki) Jabłonkówny. Listy z lat 1945-1987* (2022). ORCID: 0000-0002-0558-1698.

Przypisy

1. „Pamiętnik Teatralny" 1995 z. 1-2; tu m.in. artykuły i wspomnienia Aleksandra Bardiniego, Bohdana Korzeniewskiego, Jerzego Timoszewicza.
2. Podstawowe informacje o PIST podaję za Zbigniewem Wilskim.
3. Niektórzy, decyzją Schillera, studiowali rok dłużej. Zazwyczaj chodziło o przygotowanie kolejnego przedstawienia dyplomowego, tak stało się z Jabłonkówną i Axerem.
4. Wykaz przedmiotów i wykładowców podaję za: Wilski, 1978.
5. By nie zakłócać lektury, podstawowe informacje o wymienionych w artykule

wykładowczyniach i studentkach Wydziału Sztuki Reżyserskiej, oparte w niektórych przypadkach na biogramach w *Słowniku biograficznym teatru polskiego* tom 2 (Warszawa 1994) i tom 3 (Warszawa 2016 i 2017) zamieszczone zostały w Aneksie.
6. Nie inaczej, jeśli chodzi o udział kobiet wykładowczyń, przedstawiała się sytuacja np. na Uniwersytecie Warszawskim, wtedy gdy studiowała Jabłonkówna. Jej profesorami byli jedynie mężczyźni: Kazimierz Ajdukiewicz, Tadeusz Kotarbiński, Władysław Tatarkiewicz, Władysław Witwicki, Bronisław Gubrynowicz, Manfred Kridl, Józef Ujejski, Marceli Handelsman, Mieczysław Treter.
7. Nazwisko Joel Kawenoka, które mogło budzić wątpliwość, figuruje na liście członków ZASP w 1949; Julian Tuwim w rozmowie z Witoldem Wirpszą w „Żołnierzu Polskim" 1946 nr 46 (*Poważny teatr lekkiego repertuaru*) wspominał, że był to „istny opętaniec teatru". Kawenoka miał być pomocnikiem reżyserskim w Teatrze Centralnego Domu Żołnierza w Lublinie (Tuwim był tam kierownikiem literackim). Po 1949 wyjechał z Polski.
8. Informacji biograficznych o osobie o nazwisku Jarmul nie udało się ustalić, więc nie jest tu brana pod uwagę.
9. Udało się ustalić, że mowa o Kazimierzu Peteckim (1903-1981), aktorze, śpiewaku, a pozostałe osoby to: Ludmiła Kabakówna, Wiktoria Parecka, Barbara Rafałowska.
10. Informacje te opieram m.in. na aktach ZASP wymienionych artystów, w których sami podawali takie lata studiów oraz na fakcie, że w tym roku pracowali w Warszawie.
11. Zapewne dlatego Wilski nie wymienia ich w swej publikacji.
12. Ustaliłam, że chodzi o Kazimierza Zielenkiewicza (1906-1988), malarza, od 1927 studenta Szkoły Sztuk Pięknych, ucznia Tadeusza Pruszkowskiego. Dyplom ASP otrzymał w 1936. Po wojnie tworzył na emigracji, do 1968 we Francji, potem, do końca życia w Wielkiej Brytanii. Jego siostrą była Maria Żabczyńska (1903-1981), aktorka.
13. Zob. też *Słownik*, 1994, w którym w biogramie Sowickiego mowa jest o studiach w PIST.
14. Oryginał zaświadczenia w zbiorach p. Marcina Gugulskiego w Warszawie.
15. Lena Zelwerowicz była w wieloletnim związku z aktorem Józefem Orchoniem (właściwe nazwisko Nudel), który był Żydem.
16. Akta studenckie i fotografia Alicji Mac Kelley nr 781 ZAS IX 39, Archiwum ASP w Warszawie.
17. Zob. też *Słownik*, 1986, w którym podano błędną informację, że zmarła w 1944.
18. Akta studenckie i fotografia Urszuli Moszkowskiej nr 907 ZAS IX 39, Archiwum ASP Warszawa.
19. Informacje o Ryszardzie Moszkowskim i rodzinie na www.memoriart33-45.org.
20. List Reginy Kowalewskiej do Leonii Jabłonkówny, Archiwum L. Jabłonkówny, Zbiory Specjalne IS PAN, sygn. 1744.
21. Biogram Barbary Rafałowskiej w SWPP tom 3, Warszawa 1964 oraz inf. z Akt osobowych w Archiwum IBL.
22. Biogram w *Słowniku biograficznym teatru polskiego* tom 2 podaje inny rok urodzenia, ale ten ustaliła Barbara Osterloff wg Aktu małżeństwa nr I-20/179/1927, Archiwum USC Warszawa.

Bibliografia

Artyści plastycy okręgu warszawskiego ZPAP 1945-1970. Słownik biograficzny, Okręg Warszawski ZPAP, Warszawa 1972.

Axer, Erwin, *Ćwiczenia pamięci*, PIW, Warszawa 1984.

Axer, Erwin, *Układanie biografii. Z Erwinem Axerem rozmawia Elżbieta Wysińska*, [w:] *Rozmowy z Erwinem Axerem*, red. P. Płoski, M. Smolis, Teatr Narodowy, Warszawa 2017, s. 7-40.

Baniewicz, Elżbieta, *Inscenizacja i scenografia. Rozmowa z Teresą Roszkowską*, „Teatr" 1984 nr 6.

Bardini, Aleksander, *Dług wdzięczności*, [w:] *Ostatni romantyk sceny polskiej. Wspomnienia o Leonie Schillerze*, wybór i oprac. J. Timoszewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

Bardini, Aleksander, *Wspomnienie o Zelwerowiczu*, „Pamiętnik Teatralny" 1995 z. 1-2, s. 30-42.

Berger, Barbara, *Bronisław Horowicz*, [w:] *Almanach Sceny Polskiej 2004/2005*, s. 233-234, IS PAN, Warszawa 2010.

Berger, Barbara, *Danuta Maria Pietraszkiewicz*, [w:] *Almanach Sceny Polskiej 2001/2002*, s. 253, IS PAN, Warszawa 2007.

Chmielewska, Grażyna, *Droga Pani Jelonko! Portret adresatki i obraz środowiska w listach do Leonii (Jelonki) Jabłonkówny. Listy z lat 1945-1987*, IS PAN, Warszawa 2022.

Chmielewska, Grażyna, *W kręgu teatru. Życie i twórczość Leonii (Jelonki) Jabłonkówny*, IS PAN, Warszawa 2020.

Horowicz, Bronisław, *Nim przeminie z wiatrem. Wspomnienia*, WAiF, Warszawa 1974, s. 26-27.

Jabłonkówna, Leonia, *Aleksander Węgierko*, PIW, Warszawa 1960.

Jabłonkówna, Leonia, *Jadwiga Turowicz*, „Teatr" 1955 nr 23, s. 16-17.

Jabłonkówna, Leonia, *Krakowskie peregrynacj*e, „Teatr" 1962 nr 11.

Jabłonkówna, Leonia, *W sprawie wywiadu z Leonem Schillerem*, „Teatr" 1956 nr 24, s. 30.

Jabłonkówna, Leonia, *Z rozmów Trzech Króli o teatrze. O Medei w Krakowie*, „Teatr" 1960 nr 11.

Koczanowicz, Zbigniew, *Czterdzieści lat to niewiele*, WAiF, Warszawa 1976.

Korzeniewski, Bohdan, *Schillerowski Wydział Reżyserski*, „Pamiętnik Teatralny" 1995 z. 1-2,

s. 67-74.

Kosiński, Jan, Strzelecki, Zenobiusz, *Rozmowa*, „Pamiętnik Teatralny” 1976 z. 4, s. 462-463.

Mrozińska, Janina, *Rozmowa z Zofią Małynicz*, maszynopis w Zbiorach Specjalnych IS PAN.

Nowak, Maciej, *Niedokończona rozmowa z Leonią Jabłonkówną*, „Teatr” 1988 nr 8, s. 16-20.

Nowak, Maciej, *Niedokończona rozmowa z Leonią Jabłonkówną*, stenogram rozmowy, Biblioteka Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego, Warszawa.

Nowak, Maciej, *Rozmowa z Teresą Roszkowską*, stenogram rozmowy, Biblioteka Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego, Warszawa.

Nowiński, Czesław, *Teatr Polski w Los Angeles*, „Studia Polonijne” tom 23, Lublin 2002.

Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960, pod red. A. Wojciechowskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.

Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowywiady 1923-1953, PIW, Warszawa 1996.

Schiller, Leon, *Teatr ogromny*, oprac. i wstępem opatrzył Z. Raszewski, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 88.

Słownik artystów polskich i w Polsce działających (zmarłych przed 1966), tom Kl-La, Warszawa 1986.

Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965. Na podstawie materiałów S. Dąbrowskiego opracowała redakcja w składzie: Z. Raszewski (red. nacz.), Z. Wilski (zastępca red. nacz), M. Wosiek, K. Zawadzka, H. Garlińska-Zembrzuska (ikonografia), PWN, Warszawa 1973.

Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980 tom 2. Redaktor naczelny Z. Wilski, zastępcy:, M. Wosiek, K. Zawadzka, zespół autorski i redakcyjny: B. Berger, T. Bogucka, G. Chmielewska, M. Gdowska, A. Jędrzejczyk, M. Komorowska, PWN, Warszawa 1994.

Słownik biograficzny teatru polskiego 1910-2000, woluminy A-Ł, M-Ż, zespół autorski i redakcyjny: B. Berger, K. Büthner-Zawadzka, G. Chmielewska, A. Jędrzejczyk, M. Komorowska, IS PAN, Warszawa 2016 i 2017.

Słownik współczesnych pisarzy polskich, tom 3, PWN, Warszawa 1964.

Stacewicz-Podlipska, Joanna, *Przed i po „Wielkim Jutrze”. Zachęta i wystawy scenografii*, Zachęta, IS PAN, Warszawa 2019.

Stempowski, Jerzy, *Schiller wśród tekstów i egzegetów*, [w:] *Ostatni romantyk sceny polskiej. Wspomnienia o Leonie Schillerze*, wybór i oprac. J. Timoszewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

*Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939-1945, o*pr. W. Bartoszewski, Z. Lewinówna, Świat Książki, Warszawa 2007.

Terlecki, Tymon, *Klimat PIST*, [w:] tegoż, *Rzeczy teatralne*, PIW, Warszawa 1984, s. 284-295.

Timoszewicz, Jerzy, *Leon Schiller o studiach reżyserskich*, „Pamiętnik Teatralny" 1995 z. 1-2, s. 75-84.

Tomicki, Jan, *Biogram Juliana Maliniaka*, Polski Słownik Biograficzny, tom XIX/1, z. 280.

Toniak, Ewa, *Ryszard Moszkowski: o nieobecności*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2017 nr 12.

Węgrzyniak, Rafał, *Wojna i zagłada. Odbicie doświadczeń z lat 1939-1945 w przedstawieniach i pisarstwie Erwina Axera*, „Pamiętnik Teatralny" 2019 nr 2, s. 5-22.

Wilski Zbigniew, *Warsztat Teatralny Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej 1936-1939*, „Pamiętnik Teatralny" 1971 z. 3-4, s. 385-399.

Wilski, Zbigniew, *Poglądy teatralne Wysockiej*, [w:] Stanisława Wysocka, *Teatr przyszłości*, oprac, i wstępem opatrzył Z. Wilski, WAiF, Warszawa 1973.

Wilski, Zbigniew, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811-1944*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

Wilski, Zbigniew, *Wielka tragiczka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Wysocka, Stanisława, *Praca reżysera*, „Scena Polska" 1936, s. 97-105.

Wysocka, Stanisława, *Program nauki na Wydziale sztuki aktorskiej PIST*, „Scena Polska" 1936, s. 92-96,

Wywiad Janiny Mrozińskiej i Stanisława Marczaka-Oborskiego z Teresą Roszkowską, maszynopis, Pracownia Dokumentacji Teatru IS PAN.

Zakrzewska, Maria, *Biogram Franciszka Pareckiego*, Polski Słownik Biograficzny, t. XXV/2 z. 105.

Żeleński (Boy), Tadeusz, *Pisma*, t. 26, pod red. H. Markiewicza, PIW, Warszawa 1969.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-kregu-pist*

didaskalia
gazeta teatralna

From the issue: **Didaskalia 173**
Release date: luty 2023
DOI: 10.34762/fk63-6272
Source URL:
https://didaskalia.pl/en/article/horse-will-fall-forever-nijinskys-kinetographies-becoming

NIŻYŃSKI

The Horse Will Fall Forever: Nijinsky's Kinetographies of Becoming

Wojciech Klimczyk Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Abstract

The article introduces Catherine Malabou's concept of plasticity and Deleuze and Guattari's theory of becoming to research on the infamous, so-called *Diary of Vaslav Nijinsky*, the legendary dancer and choreographer of Sergei Diaghilev's Ballets Russes. In this document Nijinsky describes, among others, the walks he presumably took around St. Moritz in Switzerland in 1918-1919. The text was written when Nijinsky started developing symptoms of mental illness eventually diagnosed as schizophrenia. Yet in the article Nijinsky's descriptions of walks are treated not as medical symptoms but as kinetographies of universal plasticity, in this case radically transforming the dancer's identity or, better, disidentifying him *as* a site of becoming. It is the access that Nijinsky's notebooks grant to a specific plane of kinetic experience which makes them of interest to the studies of human mobility, including dance. By deconstructing the peculiar character of plasticity the traces of which Nijinsky's writing contains the article advances further the project of cultural kinesiology seen as vital component of performing arts theory and cultural analysis in general and situated on the crossing of philosophy and performance studies.

Keywords: Vaslav Nijinsky; Catherine Malabou; plasticity; becoming; Gilles Deleuze and Felix Guattari; horse

On the cover of the 2012 English edition of contemporary philosopher Catherine Malabou's *Ontology of the Accident* there is a fragment of Sidney Nolan's painting *The Slip.* The fragment shows a horse upside down, falling from a cliff in a rather awkward, stiff position. In his notes to the painting Nolan wrote: 'It is a dreadful descent and the horse will fall forever.'[1] Presumably it is the decisiveness of the fall as well as its eternal character that explains the use of this fragment on the book's cover. Malabou's meditation on what she calls destructive plasticity deals exactly with this – the dreadfulness of irreversible descent – but also with its creative character.

Malabou writes: 'Destructive plasticity enables the appearance or formation of alterity where the other is absolutely lacking. Plasticity is the form of alterity when no transcendence, flight or escape is left. The only other that exists in this circumstance is being other to the self.' (p. 11) The passage from life to death that *The Slip* portrays is the ultimate form of destructive plasticity. Yet there are other forms of slippage that are even more important to Malabou – accident, deeply traumatic experience, disease that transforms life entirely. A person who undergoes one of these becomes 'A funny breed. A monster whose apparition cannot be explained as any genetic anomaly. A new being comes into the world for a second time, out of a deep cut that opens in a biography.' (p. 2) Destructive plasticity is virtually present in every human being as potential for becoming completely different – unexpectedly and irreversibly. The subject is no longer themselves losing – by accident or fate – the identity that defined their social status but also very personal sense of self. When at work, destructive plasticity rearranges the subject's most intimate being exposing it as a site of becoming rather than an object.

In this essay I introduce Malabou's concept of destructive plasticity, but also plasticity in general, to research on the infamous, so-called diary[2] (2006) of Vaslav Nijinsky, the legendary dancer and choreographer of Sergei Diaghilev's Ballets Russes.[3] In this document Nijinsky describes, among much else, the walks he presumably took around St. Moritz in Switzerland in 1918-1919.[4] As is well known, the text was written when Nijinsky and Diaghilev parted for good and the dancer, secluded in the Alps with only his family, and unable to work as he once had, started developing symptoms of mental illness eventually diagnosed as schizophrenia (see Ostwald, 1999, Fernandez-Egea, 2019). Yet in what follows I am not interested in the anecdotal aspects of the diary or its medical importance. Instead, I propose a more theoretical approach and argue, along Malabou's vein, that Nijinsky's descriptions of walks can be understood as kinetographies of plasticity radically transforming the walker/writer's identity or, better, disidentifying him as a site of becoming, to adopt a key term from *A Thousand Plateaus* (Deleuze, Guattari, 2006). It is the access that they grant to a specific plane of kinetic experience which makes them of interest to me and hopefully others who contemplate mobility. By deconstructing the peculiar character of plasticity – the traces of which Nijinsky's writing contains – I aim to advance further the project of cultural kinesiology as vital component of performing arts theory and cultural analysis in general that I introduced in *The Virus of Mobilization. Dance and the Shaping of Modernity, 1455-1795.* (Klimczyk, 2020)

In other words, in arguing for such a repositioning of Nijinsky's transformation, which he famously called 'my marriage to God' (2006, p. 7), I do not question but supplement the research already conducted on the case by psychiatrists (Abenheimer, 1946, Oswald, 1999) and literary scholars. (Orte, 2016, Svobodny, 2016) By looking closely at the kinetographies of

walking in Nijinsky's writing I am theorising a kinetic imaginary (Castoriadis 1987)[5] rather than further advancing the personal history of Vaslav Nijinsky as told in numerous hagio- (Nijinsky, 1972, Reiss, 1980), bio- (Buckle, 1972, Krasovskaya, 1979, Moore, 2013) and patographies (Ostwald, 1999) published so far. In my eyes, while plasticity is universal and reality a process of constant becoming, there are culturally shaped procedures (like psychiatry or literary studies) of making sense of this process. The procedures reterritorialize as more or less stable identities the becoming that has been unhinged by acts of deterritorialization (Nijinsky's walks), to once again refer to Deleuze and Guattari. It is between the devil of plasticity and the blue sea of cultural identities that becoming takes place and is written. So far Nijinsky's case has been mainly approached from the latter perspective. This article is an effort to advance the former and thereby enrich not only Nijinsky scholarship but historiography of the lived (and performing) body as well.[6]

The becoming in the diary is described as happening to a particular individual. Yet, what Nijinsky writes about – becoming other to the self – is a universal possibility, as Malibou reminds us: 'We must all of us recognize that we might, one day, become someone else, an absolute other, someone who will never be reconciled with themselves again […].' (Malabou, 2012, p. 2) I claim, advancing Malabou's argument, that by noticing and understanding both the universality and singularity of metamorphoses such as the ones captured in Nijinsky's notebooks we can more fully account for the processes of becoming encoded in them.

Becoming (plasticity, rapture,

transfiguration)

When in *A Thousand Plateaus* Deleuze and Guattari develop the concept of becoming-animal that was introduced in their study of Kafka (Deleuze, Guattari, 1986), becoming is described as follows: ‘Starting from the forms one has, the subject one is, the organs one has, or the functions one fulfills, becoming is to extract particles between which one establishes the relations of movement and rest, speed and slowness that are closest to what one is becoming, and through which one becomes.’ (Deleuze, Guattari, 1987, p. 272) This movement-oriented “definition” of becoming points us toward a field of research that after Deleuze and Guattari could be called molecular kinesiology. The point is to move beyond the formal or organizational aspects of the movement of the bodies (molar movement and rest) and into their “pure mobility” (molecular movement and rest). What a molecular kinesiologist traces are speeds and slownesses on the plane of immanence, the affects that move the body or rather the body as affects in constant motion. In the process of establishing the body as relations of movement and rest the subject constantly dissolves itself, it never *is* but always *becomes*: ‘for Deleuze, one’s self must be conceived as a constantly changing assemblage of forces, an epiphenomenon arising from chance confluences of languages, organisms, societies, expectations, laws and so on.’ (Stagoll, 2010, p. 27) It is when the body is in crisis that its assemblage-like character becomes particularly visible.

Becoming’s condition of possibility is plasticity that, as written by Malabou, ‘can signify both the achievement of presence and its deflagration, its emergence and its explosion.’ (2010, p. 8) In a note she adds: ‘It refers both to the aptitude to *receive form* (for instance, clay is “plastic”) and the ability to *give form* (as in the plastic arts or plastic surgery), but it is also

characterized by the power to annihilate form.' (p. 87) Plasticity enables constant metamorphoses of forms and according to Malabou is a fundamental quality of being or, rather, 'being is nothing but its plasticity.' (p. 36) It is in deliberate acts of creation as well as in accidental destruction that plasticity manifests itself most clearly, though it is in fact, a "constant" in being. In general, plasticity is 'a structure of transformation and destruction of presence and the present.' (p. 9) Its destructive manifestation can provisionally be interpreted as a rupture that comes to the subject from an exterior to the self yet not outside of one's being. In this instance the subject accidentally receives a completely new form. Creative plasticity, which I propose to call transfiguration, is a self-induced metamorphosis. The distinction is analytical rather than actual. In actuality any change is both a rupture and a transfiguration. As Malabou notes – and this is crucial – 'there is no alterity outside the change that makes alterity possible […] alterity can only impose itself fundamentally through its *power of transformation* and as this same power. Transformation is the origin of alterity.' (2010, p. 40-41) If we are to understand becoming at its most immanent level, we have to see it as transformation introducing alterity – becoming oneself by becoming other to the self. This is what I will do for the writer/walker in Nijinsky's notebooks.

While uncovering the plasticity described in Nijinsky's text one comes across numerous acts of disidentification which the writer performs as the walker embodying – by means of movement in space available to us only on paper – multiple identities and hence exposing each one of them as arbitrary and all of them as dependent on performances of identity-forming differentiation. In the diary the writer/walker often takes on and twists identities that seem mutually exclusive: human and God, human and animal, peasant and aristocrat (and many others) etc. Each and every identity then is being

actively undone by enumeration and accumulation as well as juxtaposition with other identities: religious, national and species.

This juxtaposition of identities is a process which has both the plastic and the graphic component, to adapt Malabou's distinction. (2010, p. 3) It happens as movement of the body in space and as movement of writing. Both movements intertwine and condition each other while expressing the writer/walker's becoming – him being moved by the other and moving himself towards the other. The other who is ultimately [only] other to the self.

In this context it is Nijinsky's becoming-horse[7] that I plan to use as an example of machines of becoming at work in history. The reason for this choice is two-fold. On the one hand, it is in the analysis of becoming-animal that Deleuze and Guattari's theory of becoming is fully developed. On the other, it is in deconstructing Nijinsky-becoming-horse-when-walking that Malabou's plasticity can be captured at work. Nijinsky's take on becoming-animal enables one to balance Deleuze and Guattari's emphasis on multiplicity of becoming by foregrounding its singular variant, the loneliness of a walker that Deleuze and Guattari sweep aside in their heavily politicized reading of becoming-animal as performing multiplicity (1987, p. 239-248), especially that Malabou only very briefly touches upon the issue when discussing, rather disapprovingly, Levinas's concept of transcendence. (2010, p. 39) In my interpretation Nijinsky's writing is an act of exploring the plane of immanence by means of solitary walking and precisely as the separation and loneliness of the writer/walker becomes an act of becoming-animal, becoming-other-to-the-self, becoming-oneself. On this plane personal history and universal plasticity become one another to produce a fall that lasts forever. Dreadful and empowering at the same time.

‘Schizophrenic’ walks

When in *Anti-Oedipus* Deleuze and Guattari develop their theory of schizophrenia as process rather than as a medical condition (see Van der Wielen, 2018), from the very beginning they refer to aimless walk as a model of this process. Their first example is Georg Büchner’s Lenz: ‘While taking a stroll outdoors […] he is in the mountains, amid falling snowflakes, with other gods or without any gods at all […] Everything is a machine. Celestial machines, the stars or rainbows in the sky, alpine machines— all of them connected to those of his body.’ (1983, p. 9) More or less, the same could be written about Nijinsky who is also, even if briefly, discussed in *Anti-Oedpius* as an exemplary *schizo*. Both Lenz and Nijinsky charge themselves by walking in the mountains, treating this activity as a way of intensifying presence. In this sense, walking embodies the general characteristic of the schizophrenic process: ‘Every voyage is intensive, and occurs in relation to thresholds of intensity between which it evolves or that it crosses. One travels by intensity; displacements and spatial figures depend on intensive thresholds of nomadic deterritorialization (and thus on differential relations) that simultaneously define complementary, sedentary reterritorializations.’ (Deleuze, Guattari, 1987, p. 5) If we translated this quote into Malabou’s terms we could say that nomadic deterritorializations are ‘dangerous morphing’ while sedentary reterritorializations are ‘adventures of refiguration’. Together they constitute a machine for changing identities: ‘Between the adventure of a *refiguration* (the continuous route going from one figure to another) and that of a *dangerous morphing*, *their forms take an unforeseen direction*.’ (Malabou, 2011, p. 121)

Nijinsky’s deterritorializations are available to us as a series of kinetographies (reterritorializations) that allowed him to *feel*, to

communicate his experience on the plane of pure affects by means of writing. This is essential because it is affects that Nijinsky almost constantly writes with and about in the diary. It is instructive to do a close read of one of these kinetographies to capture the feeling (*chuvstvo)* that Nijinsky aims at becoming by writing/walking[8]:

> I went for a walk once, and it seemed to me that there was blood on the snow, and so I ran, following the trail. I had the impression that somebody had killed a man, but he was alive, and so I ran in another direction and saw a large trail of blood. I was afraid, but went in the direction of the abyss. […] When I was walking along the snow, I saw a ski trail that stopped in front of the trail of blood. I was afraid that people had buried a man in the snow because they had beaten him to death with sticks. I was afraid and ran back. […] I then felt that it was God who was checking to see whether I was afraid of him or not. I said aloud, 'No, I am not afraid of God, because he is life and not death.' Then God forced me to go in the direction of the abyss […] I went to the abyss and then fell down, but was caught in the branches of a tree, which I had not noticed. […] God wanted to test me. I understood Him and therefore wanted to disentangle myself, but he did not allow me to. I held on for a long time, but after a while I became afraid. God told me that I would fall if I let go of this branch. I let go of the branch, but did not fall. […] On the road I again saw the trail of blood, but I no longer believed it. God showed me this trail so I would feel him. I felt him and went back. He told me to lie down on the snow. I lay down. He ordered me to lie for a long time. I lay there till my hand felt cold. My hand began to freeze. I pulled back my hand, saying

> this was not God, because my hand ached. God was pleased and ordered me to go back, but after a few steps he ordered me to lie down again in the snow next to the tree. I caught hold of the tree and lay down, slowly falling back. God commanded me again to remain in the snow. I lay there for a long time. I did not feel the cold, and then God commanded me to get up. I got up. He said I could go back. I went back. He said, 'Stop!' I stopped. I came to the trail of blood. He commanded me to go back. I went back. He said, 'Stop.' I stopped. (2006, p. 13-14)

This dense text reads like a horror film scenario with the gaping abyss awaiting the protagonist, blood on the snow, suspicion of murder and commanding God. We need to notice the motif of beating one to death with sticks which will reoccur in the context of Nijinsky-becoming-horse. But beyond the anecdote there is something more crucial to these lines – a very detailed molecular kinetography that consists of speeds and slownesses, of abrupt starts and even more abrupt stops. Nijinsky starts walking and almost immediately is pacing fast, afraid of the looming destruction. His body is agitated, unsure of its direction and yet drawn to the promise of transformation. He is getting ready to reconfigure himself. It is at this very moment that Nijinsky calls upon God and with him, destructive plasticity. A rupture happens to him. His body becomes a site of an encounter with the other which happens as a series of speeds and slownesses. After Malabou we could recall Heidegger's words here: 'To undergo an experience with something - be it a thing, a person, or a god – means that this something befalls us, strikes us, comes over us, overwhelms and transforms us […].' (Heidegger, 1971, p. 56) The French philosopher comments on them as follows: 'This metamorphosis is at once a change of route, a new direction,

and a change of form. To undergo an experience is to receive another inflection and another form from the other as well as to give the other these changes in return.' (2010, p. 41)

Plasticity, as we remember, entails ability to both receive and give form, to be the object and subject of change. Nijinsky's body undergoes a gruesome trial at the hand of God, who tests Nijinsky's courage. This is destructive plasticity at work. At the same time this kinetic trial is a productive transfiguration. What Nijinsky performs is not blind obedience to an external force but a dialog. At one point he very precisely describes the dialectics of his metamorphosis: 'God told me that I would fall if I let go of this branch. I let go of the branch, but did not fall.' God can also be wrong or, rather, God needs Nijinsky just like Nijinsky needs God. Only when Nijinsky dares to act transformation becomes possible.

On the molecular level, in the feeling body a total synchrony of God and man is performed: in the last part of the performance Nijinsky stops and goes, in frantic explosion of speeds and slownesses, as if he was a Deleuzian machine: 'Not man as the king of creation, but rather as the being who is in intimate contact with the profound life of all forms or all types of beings, who is responsible for even the stars and animal life, and who ceaselessly plugs an organ-machine into an energy-machine, a tree into his body [...]' (Deleuze, Guattari, 1983, p. 4) The rhythm of the machine is a perfect staccato with an underlying beat which firmly grounds Nijinsky in the snow on which he walks and in which he lies for a long time. The tree in this context becomes a *pars pro toto* for the body without organs, the profound life.[9]

And yet this is not where the transformation ends. A couple paragraphs further in the text Nijinsky continues his kinetography: 'I ran home, glad that

these trials were over, but God commanded me to direct my attention to a man who was coming towards me.' (p. 16) Nijinsky runs and hides from the man, who is building a mound in memory of his late wife and eventually puts a wooden cross on top of it, but something (God?) draws him to this man. The cross makes Nijinsky think about his wife. He is afraid that she might die as well and hence concludes his narrative with the following words, summarizing his transition from death-fearing man into death-embracing machine: 'I am afraid of death and therefore I do not want it. I turned back and took out the tree, but thinking that the man would discover my impudence, I stuck the tree back in again, but I crossed out the cross, thinking that the man did not understand death. Death is life. Man dies for God. God is movement, and therefore death is necessary.' (p. 16) The cross needs to be crossed out, undone as the tree. Transcendence is but a mere illusion. What really *is* is the constant movement between life and death. The eternal return of the same as the other.

The border between subject and object has been blurred. By conflating himself with God Nijinsky becomes the latter, becomes movement, immanent change of things, metamorphosis. While on walks he feels the unity of all things, and therefore necessity of death undistinguishable from life. This brings a very concrete, bodily, kinetic sensation – God as movement. A vibration which Frédéric Gros in *A Philosophy of Walking* kinetographs as follows: 'The body becomes steeped in the earth it treads. And thus, gradually, it stops being in the landscape: it *becomes* the landscape. That doesn't have to mean dissolution, as if the walker were fading away to become a mere inflection, a footnote. It's more a flashing moment: sudden flame, time catching fire. And here, the feeling of eternity is all at once that vibration between presences. Eternity, here, in a spark.' (2014, p. 65)

In Malabou we find an adequate description of such transforming feeling of eternity: ‘Changing […] amounts to finding a mode of torsion, reversion, metamorphosis, or migration that matches the impossibility of fleeing and the injunction to look at what looks at us. It is a kind of flight *in situ* […] To modify oneself is to change without fleeing, running, or waiting.’ (2010, p. 42) God is what looks at us but as seen by us. The walk is an act of looking at God looking at Nijinsky. At its most focused and most stationary it becomes most frantic and explosive, producing not identity but constant becoming – defamiliarization of all things, fluidity bordering on catatonia, deterritorialization: ‘As for the schizo, continually wandering about, migrating here, there, and everywhere as best he can, he plunges further and further into the realm of deterritorialization […] It may well be that these peregrinations are the schizo's own particular way of rediscovering the earth.’ (Deleuze, Guattari, 1983, p. 35)

Earth is exactly what Nijinsky rediscovers while lying in the snow or when kinetographing his rhythmical feeling in another passage in the diary: ‘I do not know how to plow, but I know that the earth glows. Without its warmth there would be no bread. People think that they must burn the bones of dead people in order to fertilize the soil. I will say that this is bad because the earth is made fertile by warmth and not by ash.’ (2006, p. 171) The warmth of the earth seems to be the opposite of the cold snow in which Nijinsky lays for a long time and yet when one is married to God one feels things differently. Near the end of his diary Nijinsky writes: ‘[…] I have studied the earth because I feel it and do not think. I know that the earth is a living thing.’ (p. 223) Walking seems to be among his preferred ways of studying the earth. During the walks his body performs most basic acts: falling down, standing up, running and standing still. All of them are essential as means to establish connection with God, with the movement of nature, nature as

movement, *feeling* one with it.

Peter Alois Orte has thoroughly analyzed how Nijinsky conceptualizes feeling (*chuvstvo*) in his writing. The word for him,

> Represents a force of sensation that extends beyond our conscious understanding or our ability to remain whomever we might imagine ourselves to be […] our inability to be or remain ourselves, our inability to be indifferent, or stable as in the fiction of a pure or ideal mind: to the degree I feel, to that degree I change, I am already beyond or outside myself, in the body, in the world […] the word expresses an excessive immanence of life that cannot be reified, reduced to words or thought […]. (2016, p. 91)

Feeling is a transformative force, a Deleuzian pure affect. An aimless stroll is an act of pure feeling and hence of becoming. It is while walking that Nijinsky becomes, at least for a time being, at peace with himself by reaching towards the other: 'I have experienced the fear of death on a precipice. No one wanted to kill me. I was walking along and fell over a precipice, and a tree held me up.' (2006, p. 93) In Nijinsky's diary writing configures walking as feeling – the rhythm of the profound life which is ever-changing, chaotic and yet perfectly organized, destructive and productive at the same time. In feeling-writing plastic and graphic meet to become a synthesis.

The synthesis for Malabou is impossible yet enforces itself as a necessity. As she writes, 'the sharing of the plastic and the graphic run parallel to the sharing of presence - flesh, face, body - and that which breaches presence - traces and marks on the flesh, face, or body. The confrontation of plasticity

and the trace thus made me aware of *the impossible possibility of writing presence*.' (2010, p. 11) Nijinsky himself expresses the same longing for writing presence: ' I know that if I show my handwriting to someone who can read the future, he will say that this man is extraordinary, for his handwriting jumps. I know that jumpy handwriting is a sign of goodness […]' (p. 42) Once we recall that it was his famous ability to jump and suspend his body in the air that made him a God of dance (see Brandstetter, Nesme, 1998, Järvinnen, 2015, p. 109-112) it becomes clear why Nijinsky in one of the letters jumpily writes: 'I am a God. I am Dance. I am love. I am God.' (2006, p. 249) This is as laconic a description of the impossible synthesis as any.

It is this (re)active production of continual corpolinguistic metamorphosis captured in the diary that can be called Nijinsky's becoming. The body becomes flesh as if prefiguring Merleau-Ponty's final meditation on being (Merleau-Ponty, 1968). It becomes a process rather than a fixed entity, transfigures itself by splitting into man and God and conflating the two: 'I have flesh. I am flesh. I am not descended from flesh. Flesh is created by God. I am God. I am God. I am God…' (Nijinsky, 2006, p. 24) Becoming God is none other than remaining faithful to the plasticity, understanding that 'the essence of a thing […] is its alterity. The essence of a thing is that through which it is originally foreign to itself. It should be possible to understand that alterity is first of all the strangeness within, the most intimate unexplored mystery of essential self-identity.' (Malabou, 2010, p. 42) It is this strangeness within, this other to the self that Nijinsky walks into and that is made graphic in the diary as God.

Becoming-horse

It remains to uncover in more detail how Nijinsky kinetographs flesh, what bodies he becomes while probing his plasticity. To do this it is useful to consider another walk that was described in the notebooks – a walk of becoming-animal.

One day he escapes the house after arguing with Romola over eating meat. It is worth noting that when explaining his reasons to be vegetarian he writes: 'I am not a meat-eater. *I am a man, and not an animal.* I am an animal only when God wants me to understand that I should not eat meat.' (2006, p. 134, emphasis mine) The walk he undertakes after the fight with his wife is a long and complex one. First he goes to town and looks for a room where he could hide himself. He finds it eventually in a woman's house. He feels at peace in the room but decides to continue his walk. He plays with children in the street and meets another woman who gives the children cakes. Nijinsky discovers that the woman lost her child, 'feels' her and tells her that 'God takes what he gives and that she should not grieve.' (p. 138) He then goes into the forest and begins an ascent: 'I went quickly up the hill, and suddenly I stopped. I did not know what to do. […] I waited for God's command. I waited and waited. […] I felt a push and went on. I was going up higher and higher. I walked on and on. Suddenly I stopped and realized that it was not possible to go any farther. […] I realized that death had come. I was not afraid […].' (p. 138)

It is there, on the hill, when it is not possible to go farther, that the ground for transfiguration is cleared – death is embraced with sadness and helplessness (of Nijinsky, of the women, of the world) but still without God's assistance, only by following the mysterious push from the immanent

outside. In the moment of stillness the dice are cast and fate decided, accidentally in Malabou's sense of the term. But not just destructive plasticity is at work here.

In general Nijinsky's walking is persistent, heavy, even obsessive. There is something in the way he walks that resembles the stomping in *Le sacre du printemps* or angular treading of the leading character in *L'après midi d'un faune* (see Ruprecht, 2008). Walking is oriented downwards, leaving deep traces as if Nijinsky was sketching a drawing for God to see. His pace is shifting but mostly he is speeding, his whole body agitated. He might freeze momentarily and then start again but what is gone compared to his dancing in Ballets Russes early works choreographed by Michel Fokine is fluidity. This is no longer Nijinsky the shape-shifter. The strength is apparently still there but it does not translate into the impression of effortlessness that so many of his viewers had while watching him dance.[10]

After realizing that death has come Nijinsky keeps walking along the river despite being very tired. He hears children forced to sing and feels sorry for them. He does not stop because the sensation of death is pushing him forward: 'I walked on and on. I came out on a road that led home in one direction and to my room in the other […] I felt that I had to go to that room, because I had to change my whole life. I decided to go there but a mysterious force compelled me to realize that I had to turn back.' (p. 139) The transfiguration is apparently not possible in the closed space of the room so Nijinsky goes uphill again. The mysterious force of destructive plasticity is driving him. Again he walks onward. The push becomes overwhelming, the need to change his whole life deeply burning. This is when Nijinsky notices an animal and transfiguration finally takes place: 'I saw a horse running uphill, and I ran. I did that not thinking but feeling. I

panted as I ran. I could not run, and I walked. I realized that people urged horses and men on till they stopped and fell like stones. The horse and I decided that they could whip us as much as they wanted, but we would still do what we liked, because we wanted to live. The horse walked and so did I.' (p. 140)

Nijinsky becomes a horse by running and walking with him. It is these forms of movement that enable the dancer to feel truly alive. The forms are universal in the sense of being universally accessible means of change. And yet in this case it is walking, not running that is associated with liberation. Running is caused by rapture. It is too exhausting to facilitate transfiguration. This seems to be Nijinsky's discovery – the decision to walk is a manifestation of sovereignty on the grounds of which different species can meet: 'The horse and I decided that they could whip us as much as they wanted, but we would still do what we liked, because we wanted to live.' This will to live is what we could call intensity of the flesh. Violence does not reach it because violence happens on the molar level. On the molecular plane one does what one likes. Nijinsky and the horse thus decide to walk.

Interestingly it is in the context of becoming-horse that Nijinsky reappears in Deleuze and Guattari after being referred to a couple of times in *Anti-Oedipus.* His reappearance happens in reference to the topos of a dying horse, that can be found also in Dostoevsky, Tolstoy and Freud (1987, p. 257). It is Freud's figuration of the suffering horse, in the case of Little Hans,[11] that Deleuze and Guattari discuss in detail, offering an alternative interpretation of the horse figure. This case of a child becoming-horse is obviously very different from Nijinsky's but still certain general similarities can be traced which help us understand the workings of his transfiguration via Deleuze and Guattari's take on Little Hans's horse.

Contrary to what Freud claimed, ‘Little Hans's horse is not representative but affective,’ write Deleuze and Guattari (1987, p. 257) Hence in any case of becoming-animal it is crucial to acknowledge that it does not equal imitating animal behavior: ‘the human being does not “really” become an animal any more than the animal “really” becomes something else. Becoming produces nothing other than itself. […] What is real is the becoming itself, the block of becoming, not the supposedly fixed terms through which that which becomes passes.’ (p. 238) As we saw, Nijinsky stressed that he was a man, not an animal[12], so it is no wonder that when identifying with the whipped horse Nijinsky does not turn into a horse but becomes with it by feeling with it. He walks with it, not like it. They walk together. It is the walking in which they meet and that becomes a block of becoming.

The mechanism is the same as in the case of marriage with God: ‘To undergo an experience is to receive another inflection and another form from the other as well as to give the other these changes in return.’ (Malabou, 2010, p. 41) This time though, unlike with God, the power of transformation comes solely from within the self. The horse is not an agent, only a figure used by Nijinsky to transfigure himself.[13] The animal’s imagined pain is merely a means of universalizing the pain of Nijinsky who forms the interspecies identity as a grievance. It is through suffering (being whipped) that death is embraced and made productive.

It is in suffering caused by being overworked and mistreated that Nijinsky becomes-horse in the notebooks also on another occasion. In one of the most explicit passages we read:

> I danced for money. I almost died because I was overtired. I was

> like a horse that is forced with a whip to pull a heavy load. I have seen draymen whipping their horses to death because they did not realize that the horse had no strength. The drayman was driving his horse downhill and whipping it. The horse fell, and all its guts dropped out of its behind. I saw that horse and sobbed in my heart. I wanted to sob aloud, but I realized that people would take me for a crybaby, and therefore I wept inwardly. The horse was lying on its side and screaming with pain. Its scream was like a low moan. I wept. I felt. (p. 190)

By weeping for and with the horse Nijnsky feels himself. He transfigures his moving body into a body becoming-intensive, a body that disidentifies itself (the same can be said of Little Hans according to Deleuze and Guattari). In this sense he looks at the horse as himself and other at the same time. He identifies with him but also separates himself from the other by means of a rhizome. He becomes an assemblage that can be identified neither as Nijinsky's nor the horse's, but that of the becoming-horse of Nijinsky, to paraphrase Deleuze and Guattari. (1987, p. 258)

Through becoming-the-other Nijinsky becomes non-singular. And by this de-identification he becomes himself as someone else. He is and is not an animal. He is and is not God. In the notebooks the writer defamiliarize and deform identities by arbitrarily selecting those he perceives as suitable to him, neglecting others, randomly throwing in the ones from different orders to a seemingly coherent catalog. What arises is a haphazard index of labels that simply cannot encompass his plastic being. It is in this sense that he writes of his becoming-God: ‘I understand everything. I can do everything. I am a peasant. I am a factory worker. I am a servant. I am a gentleman. I am an aristocrat. I am a tsar. I am an Emperor. I am God. I am God. I am God. I

am everything. I am life. I am an eternity. I will be always and everywhere. People can kill me, but I will live because I am everything.' (p. 184) He becomes plastic – a speeding machine kinetographing traces of its plasticity, its becoming.

A singular-universal becoming

Becoming then can be understood as molecular transformation. It takes place on the plane of immanence and not in the realm of purely physical commotion even if it marks the molar body as well, sending it into frenzy or stupor. In this context Nijinsky can be seen as a virtuoso of disjunction as it is through all-inclusive enumeration that he kinetographs his diverse identities as the flesh of God.

In *Anti-Oedpius* we read: 'The schizo knows how to leave: he has made departure into something as simple as being born or dying. But at the same time his journey is strangely stationary, in place. He does not speak of another world, he is not from another world: even when he is displacing himself in space, his is a journey in intensity […]' (p. 131) Nijinsky's walks as kinetographed in the diary help us understand intensity in Deleuze and Guattari and plasticity in Malabou. These walks performed a departure from the stage, from movement as production of extensive objects to behold to the realm of speed understood as embodying plasticity: being constantly in transition, becoming a shapeless, ever-changing vortex.

Heidegger criticizes what Deleuze and Guattari call movement as '*the reduction of the metabolic to the phoronomic*.' (Malabou, 2011, p. 41) It is in the metabolic then that intensity and plasticity find their counterpart. The triad constitutes a conceptual force field in which Nijinsky's walks can be

conceptualized. Who was once merely a moving body becomes a speed process leaving plastic and graphic traces. Who was once a body forever suspended in air, specter of a rose, becomes earthy flesh, a walking horse. Who was once a God of dance becomes a dance of God understood as immanent changeability. Intensity does not translate into a specific kind of movement. It is not a style, it is not even a way of moving. It is a mode of being (a metabolic) that always seeks to become not itself. Perhaps Nijinsky captured it best when he wrote: 'I do not want to dance the way I used to, because all those dances are death. Death is not only when the body dies. The body dies, but the spirit lives. The spirit is a dove, but in God. I am God, and I am in God.' (p. 127)

The spirit itself must die. It must become a dove and in that becoming embrace God. Nijinsky in his so-called diary kinetographs a series of transforming walks that should be seen as lines of flight, as intensities not compositions. It is the raptures and transfigurations which these kinetographies reveal that I proposed to call becoming. History of kinetic imaginaries needs to be as sensitive to the molecular transformations like those described in Nijinsky's diary as to the molar processes (in this case Nijinsky's career and his illness). The former are a key to the modern variant of plasticity of being perhaps even to a larger degree than the latter. Nijinsky-becoming-horse-becoming-God can be positioned as a bodily transformation by means of movement writing which takes place in a specific cultural space delineated by, among others, modern art criticism and clinical psychiatry. It is in these discourses that they have been reterritorialized as modernist literature and/or schizophrenia. It is through this double lense that we are accustomed to perceiving Nijinsky's writing which becomes a case of modernist genius gone made akin to Nietzsche, Strindberg, Artaud. And yet plasticity is constantly at work and rapture can

befall on anyone. Nijinsky's becoming-horse is (un)like Little Hans becoming-horse. Each case is completely different but they meet on the ground of universal becoming. Nijinsky's horse reminds us of Nietzsche's horse, Dostoevsky's horse and so on precisely because it does not become them. Each horse is singular and each one is a horse. Each one is born out of the common will to live and each one suffers alone. We need to acknowledge that. Only then the horse will indeed fall *forever.*

Wzór cytowania / How to Cite:

Klimczyk, Wojciech, *The Horse Will Fall Forever: Nijinsky's Kinetographies of Becoming*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, DOI: 10.34762/fk63-6272.

Author

Wojciech Klimczyk (wojciech.klimczyk@uj.edu.pl) – profesor w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ, historyk i teoretyk tańca badający jego kulturowe i polityczne aspekty, autor książek *Erotyzm ponowoczesny* (2008), *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca* (2010) oraz *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455-1795)* (2015, wyd. ang. 2020). ORCID: 0000-0003-3331-1721.

Footnotes

1. https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?irn=28944
2. Nijinsky himself considered his text not to be a diary (the entries are not dated) but a manuscript of the book, his *ouvre* to be published as *Feeling* (rus. *Chuvstvo*). He was writing a letter to the world rather than keeping a daily account of his thoughts and actions. More on the literary status of *The Diary* in Orte 2016 and Svobodny 2016. It was his wife, Romola that upon publishing a heavily edited version of *Chuvstvo* titled it *The Diary of Vaslav Nijinsky* (Nijinsky 1936). The title became so widely used that it was kept even in the semi-critical edition of the complete manuscript (along with Nijinsky's letters) by Joan Acocella (Nijinsky 2006). As it became common to refer to the text this way, as well as for the sake of terminological variety, I also use the term from time to time.
3. Among the many publications about Ballets Russes Garafola 1989 remains the most

comprehensive single study of this complex cultural phenomenon that ignited the process of ballet's modernisation in the West.
4. In the biography of her husband Romola confirms his habit of going on solitary walks. Still it is uncertain that the walks in the notebooks happened as they are described or happened at all. Some of them might be literary fantasies. Even so they are an invaluable testimony of a personal kinetic imaginary as well as of a certain kind of plasticity that is today usually labeled as schizophrenic.
5. See Ruprecht 2019 and Klimczyk 2020 for coresponding concepts of "gestural imaginaries" and "kinesis", respectively.
6. For similar attempts see Cull 2009. More on the category of lived body in Fraleigh 1987.
7. The Nijinsky here and in what follows refers to the character Nijinsky that marries God in *Chuvstvo*. The character's relation to the real Nijinsky is of secondary importance in molecular kinesiology I am proposing.
8. Due to lack of space I am forced to make substantial cuts in this crucial text. I strongly suggest reading the full version in Nijinsky 2006: 13-16.
9. More on the motif of the tree in *The Diary* in Svobodny 2016.
10. More on the qualities of Nijinsky's stage dancing and its effect on the audience in, for example, Kirstein 1975, Kopelson 1997, Järvinen 2015.
11. The case was analyzed by Freud in a paper entitled in English translation *Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy* (1909). The paper can be found in Strachey 1955.
12. The distinction between human and animals is made on a couple of occasions in the notebooks but also blurred at times. In general Nijinsky identifies with what we could call graceful animals (horse, cat, bird) but distances himself from beasts (predators) and stupid ones (he mentiones monkeys and apes in this context). The confusion that arises is perhaphs best expressed in the following quote: 'Nature is life. Life is nature. An ape is nature. Man is nature. An ape is not the nature of man. I am not an ape in man. An ape is god in nature because it feels movements. I feel movements. My movements are simple. The ape's movements are complex. An ape is stupid. I am stupid. But I have reason. I am a reasonable being, but an ape is not reasonable. I think that apes are descended from trees and man is descended from God. God is not an ape. Man is God. A man has arms, and so does an ape, but in his spiritual makeup he does not resemble an ape.' (Nijinsky 2006: 17-18)
13. It is for this reason that, although tempting, approaching the issue from human animal studies perspective is not possible. Still one could probably try to look at the encounter from the horse's perspective. In that case horse-oriented studies like Birke, Thompson 2018 and Argent, Vaught 2022 would prove very useful.

Bibliography

Works cited

Abenheimer, Karl M., 'The Diary of Vaslav Nijinsky. A Patho-graphical study of a case of schizophrenia'. *The Psychoanalytic Review*, 1946, vol. XXXIII, no. 3, pp. 257-284.

Argent, Gala, Jeannette Vaught (eds.), *The Relational Horse: How Frameworks of*

Communication, Care, Politics and Power Reveal and Conceal Equine Selves, Brill, Leiden & Boston 2022.

Birke, Lynda, Kirrilly Thompson, *(Un)Stable Relations. Horses, Humans and Social Agency*, Routledge, London & New York 2018.

Brandstetter, Gabriele, Axel Nesme, 'Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable,' *Littérature*, 1998, no. 112, pp. 3-13.

Castoriadis, Cornelius, *The Imaginary Institution of Society*, trans. K. Blamey, MA: Polity Press, Cambridge & Malden 1987.

Cull, Laura (ed.), *Deleuze and Performance*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. R. Hurley, M. Seem, and H. R. Lane, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 1986.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 1987.

Fernandez-Egea, Emilio, 'One hundred years ago: Nijinsky and the origins of schizophrenia,' *Brain*, 2019, vol. 142, no. 1, p. 220-226.

Fraleigh, Sondra Horton, *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1987.

Garafola, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York & Oxford 1989.

Gros, Frédéric, *A Philosophy of Walking*, trans. J. Howe, Verso, London & New York 2014.

Heidegger, Martin, *On the Way to Language*, trans. P. D. Hertz, Harper & Row Publishers, New York 1971.

Järvinen, Hanna, *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*, Palgrave Macmillan, Houndmills & New York 2015.

Kirstein, Lincoln, *Nijinsky Dancing*, Thames and Hudson, London 1975.

Klimczyk, Wojciech, *The Virus of Mobilization. Dance and the Shaping of Modernity, 1455-1795*, trans. S. Gauger, Jagiellonian University Press, Kraków 2020, vol. 1-2.

Kopelson, Kevin, *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*, Stanford University Press, Stanford, CA 1997.

Krasovskaya, Vera, *Nijinsky*, trans. J. E. Bowlt, Schirmer Books/Dance Horizons, New York

1979.

Malabou, Catherine, *Plasticity at the Dusk of Writing. Dialectic, Destruction, Deconstruction*, trans. C. Shread, Columbia University Press, New York 2010.

Malabou, Catherine, *The Heidegger Change. On the Fantastic in Philosophy*, trans. and ed. Peter Skafish. Albany, SUNY Press, New York 2011.

Malabou, Catherine, *Ontology of the Accident. An Essay on Destructive Plasticity*, trans. C. Shread, Polity, Cambridge & Malden MA 2012.

Merleau-Ponty, Maurice, *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*, ed. Claude Lefort, trans. A. Lingis, Northwestern University Press, Evanston 1968.

Moore, Lucy, *Nijinsky: A Life*, Profile Books, London 2013.

Nijinsky, Vaslav, *The Diary of Vaslav Nijinsky*, Simon and Schuster, New York 1936.

Nijinsky, Romola, *Nijinsky*, Pocket Books, New York 1972.

Nijinsky, Vaslav, *The Diary of Vaslav Nijinsky. Unexpurgated Edition*, ed. Joan Acocella, trans. K. FitzLyon, University of Illinois Press, Urbana & Chicago 2006.

Orte, Peter Alois, 'The Diaries of Waslaw Nijinsky and the Absence of the Work,' *Poljarnyj vestnik: Norwegian Journal of Slavic Studies*, 2016, no. 19, pp. 80–101.

Ostwald, Peter, *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*, Robson Books, London 1999.

Ruprecht, Lucia, 'Der Virtuose geht. Waslaw Nijinskys *L'Après midi d'un faune*,' *Arcadia*, 2008, vol. 43, no. 2, pp. 237-256.

Ruprecht, Lucia, *Gestural Imaginaries. Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, New York 2019.

Stagoll, Cliff, *Becoming*. In: Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, pp. 25-27.

Strachey, James (ed.), *Complete Psychological Works of Sigmund Freud (Vol. 10)*, The Hogarth Press, London 1955.

Svobodny, Nicole, 'Walking with a Tolstoyan Dancer: Physical and Psychic Mobility in Vaslav Nijinsky's Diary,' [in:] Anika Walke, Jan Musekamp, Nicole Svobodny (eds.), *Migration and Mobility in the Modern Age: Refugees, Travelers, and Traffickers in Europe and Eurasia*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2016, pp. 80-107.

Van der Wielen, Julie, 'Living the intensive order: Common sense and schizophrenia in Deleuze and Guattari,' *Nursing Philosophy*, 2018, vol. 19, no. 4, online: https://doi.org/10.1111/nup.12226.

Source URL:
https://didaskalia.pl/en/article/horse-will-fall-forever-nijinskys-kinetographies-becoming

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-gorzkie-praktyki-choreograficzne-w-teatrze

CHOREOGRAFIA. WYWIAD KOLEKTYWNY

Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze

Wywiad kolektywny przeprowadzony 28 listopada 2022

Osoby uczestniczące: Katarzyna Chmielewska, Natalia Dinges, Magdalena Fejdasz, Helena Ganjalyan, Aneta Jankowska, Kaya Kołodziejczyk, Patrycja Kowańska, Dominika Knapik, Agata Maszkiewicz, Bartosz Ostrowski, Urszula Parol, Weronika Pelczyńska, Michał Przybyła, Monika Szpunar

Redakcja: Michalina Spychała

27 listopada 2022 roku w Instytucie Teatralnym w Warszawie w ramach VII edycji programu „Placówka” odbyła się premiera spektaklu *Refrakcja. Choreografia spojrzeń*. W finałowej scenie wyświetlona została projekcja zawierająca ponad dwieście trzydzieści nazwisk choreografek i choreografów, którzy od przeszło stu lat współtworzą polski teatr. Dostrzegani w systemie instytucjonalnym jako napływowi, często pozostają w szarej strefie teatralnych wpływów. Zdarza się, że ich pracę dyrektorzy instytucji nazywają wymysłem inscenizacyjnym, czasem modą, widząc w nich przede wszystkim osoby zajmujące się „po prostu” scenami tańca do muzyki.

Ludzie choreografii mają jednak więcej do zaoferowania w procesie powstawania dzieła niż to, co dostrzegalne gołym okiem na scenie. Być może właśnie z uwagi na tę nieoczywistość choreografia nie doczekała się jeszcze powszechnie znanych nagród na miarę Paszportów „Polityki” czy nagród filmowych w Gdyni.

W spektaklu *Refrakcja…* to właśnie kompetencje choreograficzne stały się przyczyną do opowiedzenia o ciele jako inkluzywnej przestrzeni społecznych relacji i o teatrze jako miejscu dialogu. W spektaklu publiczność ma możliwość wzięcia udziału w pogłębionej praktyce patrzenia na ciało. W procesie powstawania dzieła, na podstawie dziesiątek wywiadów i zebranych materiałów, doświadczenie wielu osób choreografujących połączono w jedno ciało – zagrożoną wyginięciem Choreograficę. Nie jest to jednak wyłącznie kreacja sceniczna. Z uwagi na brak infrastruktury oraz doraźność stałych dotacji dla choreografii, teatr jest często miejscem rozwoju tej dziedziny sztuki. Pojawia się jednak pytanie: jakie konsekwencje dla choreografii niesie ta zależność, fuzja, zlepek?

Aby to sprawdzić, autorki spektaklu wystosowały do osób choreografujących w teatrach dramatycznych, operowych i musicalowych w całej Polsce zaproszenie do udziału w wypowiedzi kolektywnej, przeprowadzanej w imieniu wspólnego ciała choreograficznego. Skontaktowano się z sześćdziesięcioma sześcioma aktywnie pracującymi w zawodzie osobami, z czego dwanaście zdecydowało się wziąć udział w tym eksperymencie. Jego celem było stworzenie wielogłosu, który wydobywa perspektywę choreografek w odniesieniu do teatru instytucjonalnego. Inicjatorkom projektu zależało na wzmocnieniu istniejącej w środowisku potrzeby transparentności i dialogu o teatrze. Mamy nadzieję, że przyczyni się to jednocześnie do częstszych prezentacji i produkcji niezależnych dzieł

choreograficznych w strukturach teatru.

Oddajemy zatem do lektury choreograficzny wielogłos autorstwa Katarzyny Chmielewskiej, Natalii Dinges, Magdaleny Fejdasz, Heleny Ganjalyan, Anety Jankowskiej, Kai Kołodziejczyk, Patrycji Kowańskiej, Dominiki Knapik, Agaty Maszkiewicz, Bartosza Ostrowskiego, Urszuli Parol, Weroniki Pelczyńskiej, Michała Przybyły, Moniki Szpunar. Z uwagi na potrzebę uczynienia treści nadrzędną, ale również użycie narzędzia, jakim jest wywiad kolektywny, opisany poniżej, wypowiedź przybrała formę anonimowego strumienia świadomości. „Ja" jest w nim sposobem nawiązywania dialogu, ale i nabierania perspektywy na samotnie pełniony zawód choreografki/choreografa.

Weronika Pelczyńska, Magda Fejdasz, Patrycja Kowańska

autorki spektaklu *Refrakcja: choreografia spojrzeń* oraz inicjatorki poniższej rozmowy

Wprowadzenie do praktyki wypowiedzi kolektywnej (*collective lecture*)

Zasada wywiadu kolektywnego zakłada, że każda indywidualna wypowiedź będąca jego częścią jest formułowana z perspektywy „kolektywnego ja". Osoby uczestniczące wypowiadają się w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Opinie i poglądy zaprezentowane wcześniej powinny traktować jako własną potencjalną wypowiedź. Mogą mieć do niej różny stosunek, negować lub aprobować jej części albo rozwijać wybrane wątki. Struktura rozmowy opiera się na określaniu aktu własnej wypowiedzi słowem kluczem, zgodnie z przykładem: „1. rozpoczynam", „2. kontynuuję", „3. zmieniam temat", „4.

nawiązuję”, „5. rozwijam wątek”, „6. zamykam wątek”, „7. przeformułowuję”. Wyżej wymienione narzędzia są formułą otwartą. W trakcie rozmowy można je dookreślać, modyfikować czy uzupełniać o nowe propozycje. Osoba inicjująca wywiad rozpoczyna go wpisaniem nazwy i cyfry działania na czacie: „1. rozpoczynam”. Każda kolejna osoba dopisuje słowo klucz z cyfrą/liczbą do własnej wypowiedzi. Celem tego działania jest stworzenie zapisu dramaturgii wypowiedzi. Można zabierać głos dowolnie długo i dowolną liczbę razy. Wypowiedzi pozostają anonimowe ze względu na próbę uchwycenia wspólnej, chociaż zniuansowanej perspektywy. Dzięki temu tworzony jest wielowymiarowy obraz społeczności podejmującej rozmowę, przy czym każda z osób uczestniczących przedstawia swoje zdanie.

(Prezentowana praktyka jest interpretacją partytury z książki *Push: It Will Come Later* – antologii tekstów osiemnastu uczestników i obserwatorów projektu International Contemporary Dance Collective 2018-2020 (iCoDaCo). Dziękujemy społeczności Przestrzeń Wspólna za rozwinięcie tej praktyki oraz jej adaptację na język polski.)

Praktyka trwała godzinę i dziesięć minut i odbyła się na platformie Zoom. Po jej zakończeniu wywiad został zredagowany do pisemnej formy, aby umożliwić jego lekturę.

Rozpoczynam. Często powraca do mnie spostrzeżenie, że tworzenie choreografii w teatrach ma potencjał emancypacyjny dla teatru rozumianego jako społeczność. Pracuję w tym zawodzie od kilkunastu lat i przyglądam się, jak efemeryczne praktyki wprowadzone i rozwijane przez osoby choreografujące reorganizują uwagę wokół alternatywnych, często cielesnych, sposobów współtworzenia teatru. Uruchamiają najróżniejsze języki, style czy wyobrażenia, nadając niejednokrotnie spójność danemu dziełu. Innymi słowy, jestem świadkinią wciąż poszerzającego się pola

choreografii w teatrze. W tym zawodzie mierzę się jednak często z matactwem, nadużyciem, niedocenianiem moich umiejętności ze strony instytucji, realizatorów, wykonawców, a nawet samej siebie.

Kontynuuję. Staję się niejednokrotnie reżyserką, psycholożką, wuefistką, trenerką personalną, coachem, dramaturżką.

Kontynuuję. Zastanawiam się, czy to nadużycie, czy raczej tylko brak określenia, jaka jest moja rola jako choreografki. I często okazuje się, że nie do końca wiem, jakie są oczekiwania w stosunku do mnie, ale również, czym tak naprawdę jest choreografia w procesie twórczym w teatrze dramatycznym.

Dalej się zastanawiam. Czy to nie wynika przypadkiem z tego, że często relacje w zespole lub funkcje każdej z osób nie są jasno określane, nawet jeżeli tworzymy coś kolektywnie? Czy będąc choreografką, znam swoje miejsce, konkretne zadania, cele w danej pracy i charakter współpracy? Czy zostało to ze mną uzgodnione, czy narzucone?

Kontynuuję. Zastanawiam się, co sama chcę wyciągnąć z konkretnych produkcji, co zaproponować w zgodzie z własnymi zainteresowaniami. Odpowiadaniem na własne potrzeby daję sobie powód do działania w teatrze. W przeciwnym razie staje się to „zleceniem”, które wykonuję dla zarobku, a wtedy bywa to frustrujące.

Nawiązuję. Co kieruje moje myśli ku kwestii nazywania, czy jestem współrealizatorką, współtwórcą albo twórczynią, realizatorem. Jak nazywana jest moja obecność i w jaki sposób jest komunikowana innym osobom z zespołu.

Nawiązuję. Pomyślałam o tym, jak rozmawiamy o naszej roli. Na ile jest ona

przedyskutowana ze wszystkimi ludźmi z zespołu. Na ile aktorzy są świadomi, jakie są ich oczekiwania w stosunku do choreografa, reżysera i innych osób. Gdzie się kończy rola jednej osoby (np. choreografki), a gdzie zaczyna drugiej (np. reżyserki)? Może trzeba założyć, że to obszary, które się na siebie nakładają i nie można idealnie ich odgraniczyć. Jak możemy wspólnie dojść do konsensu, pracując nad spektaklem? Czy to dyskusja tylko pomiędzy twórcami, czy – i na ile – zapraszamy do niej również aktorów?

Wracam do pytania o choreografię. Gdzie się mieści to pojęcie? Czy robiąc to, co robię, nadal czuję, że jest to choreografia, czy już wykraczam poza nią, a jeżeli tak, to czym to jest? Czy nie wchodzę kolektywnie na pole dramaturgii albo budowania postaci, współreżyserowania? Zadaję sobie najpierw pytanie, jak określam siebie. Wtedy mogę dyskutować z innymi, jak oni mają mnie widzieć albo jak chcę, żeby oni mnie widzieli, w jakiej roli.

Nawiązuję do poprzedniej myśli. Od dłuższego czasu nurtuje mnie temat hierarchii w teatrze i możliwych działań kolektywnych. Jednak w teatrze dramatycznym częściej mam do czynienia z hierarchią i wszystko to, co powiedziałam/powiedziałem do tej pory, jest prawdą, ale z drugiej strony jest to skomplikowane. Zakładając, że chcę współpracować z reżyserem albo reżyserką, staram się respektować zaproszenie tej osoby, bo tak to najczęściej się w moim przypadku odbywa. Staram się nakreślić zasady gry z tą osobą, a później mimo to często odczuwam te wszystkie wcześniej wspomniane napięcia związane z byciem psychoterapeutą/psychoterapeutką, coachem, trenerem, współautorką ról. Ostatnimi czasy coraz częściej mam wrażenie, że walczę albo staram się w jakiś sposób wpłynąć na zmianę instytucji, w której pracuję, i to napięcie też wydaje mi się trudne.

Nawiązuję. Zastanawiam się, na czym bazuje zaproszenie mnie do produkcji. Czy jestem zapraszana, żeby wypełnić, wzbogacić jakiś pomysł,

czy po to , żeby jakiś pomysł zaproponować, czy też po to, by stworzyć cały spektakl? Czy po prostu być, bo choreografka w teatrze to dobry trend?

Pogłębiam wątek. Chciałam odnieść się do potencjału emancypacyjnego, który wybrzmiewa w teatrze za sprawą między innymi praktyk choreograficznych. Wielokrotnie widziałam, jak dyrektorzy instytucji repertuarowych odbierali dzieło od twórców, dzieląc się wrażeniami z pierwszych pokazów. Zazwyczaj w oparciu o własne gusta („ja bym to zmienił lub zrobił to tak"), z brakiem wrażliwości czy wyczucia, przy użyciu nierównych i niejawnych norm traktowania twórców. Wywoływało to we mnie złość i zdziwienie, nie rozumiałam, skąd ten brak norm, śmiałam się, że polski teatr kultywuje konflikt nie tylko na scenie, ale i poza nią.

Po latach tworzenia choreografii w teatrze widzę, że strategie choreograficzne pozwalają mi budować język nie tylko na scenie, ale i wokół niej. Choreografka może kreować fizyczny świat spektaklu, wspomaga utrzymywanie się zaangażowania w zespole, wytwarza przestrzeń do partnerstwa. Mam takie doświadczenie, że bardziej świadomy narzędzi scenicznych zespół chętniej staje za dziełem, którego jest częścią. Choreografia w teatrze swoją obecnością stawia opór i kwestionuje pewne schematy pracy, ale i stan nadany instytucji czy w niej zastany .

Nawiązuję. Praca jako choreografki w instytucjach wytwarza we mnie ogromne napięcie wobec mojej niezależności twórczej. Zwykle nie ma czasu na to, żeby próbować z aktorami tyle, ile się powinno. Instytucja teatru z panującymi w niej zasadami mocno wpływa na to, jakimi jesteśmy choreografkami i choreografami. Nie ma w niej wystarczającej wolności ani zrozumienia, ile czasu i uważności wymaga praca z ciałem. Dlatego zawsze mnie zastanawia, jak w teatrze dramatycznym zubożana jest nasza

kreatywność. Na ile ona jest w pełnym rozmiarze, tak jak byśmy tego chcieli, a na ile przez tę instytucję (to może być hierarchia, reżyser albo aktorzy) zawęża nam pole działania. Staje się to twórcze czy blokujące?

Nawiązuję i rozwijam. Często mam poczucie, że praca w teatrze dramatycznym oznacza pójście na kompromis twórczy i bywa, że nie rozumiem, czemu zostałam zaproszona do współpracy. Z jednej strony wyczuwam zainteresowanie ze strony ekipy moim sposobem myślenia i metodami tworzenia, a z drugiej na ich realizację nie ma często warunków, czasu albo chęci. Można powiedzieć, że metody pracy w teatrze dramatycznym zaprzeczają metodom pracy choreografów. Można to tak zostawić lub spróbować przebić się z pytaniem: czemu zostałyśmy zaproszone? Jaka jest wizja udziału choreografki? Czego się od nas oczekuje? Czy ekipa jest otwarta na nowe sposoby pracy, czy chce wyłącznie pani od ułożenia zestawu ruchów? A co więcej, czy aktorzy będą w stanie je wykonać?

Nawiązuję. Zastanawiam się też, na ile jest to sprawa procesu kształcenia, który teraz w szkołach aktorskich na szczęście bardzo się zmienia. Myślę, że idzie w dobrą stronę. Młodzi aktorzy już w trakcie edukacji spotykają się z nowymi strategiami choreograficznymi i procesowym podejściem do pracy. Jednak zastanawiam się, w jaki sposób wpłynąć na brak otwartości osób aktorskich, które nie doświadczyły i nie rozumieją takich praktyk. Czy sens miałaby na przykład seria warsztatów ukierunkowanych na właśnie takie osoby? Czy w ogóle osoby aktorskie byłyby chętne do wzięcia w nich udziału?

Przeformułowuję moją wcześniejszą wypowiedź. Myślę o edukacji, którą zdobyłam i z którą przychodzę na próby. Trenowałam technikę kreatywności, świadomości ciała, kreowania z minimalną liczbą środków, tworzenia scenografii, kostiumów, muzyki, a też odpowiedzialność za współtwórców.

Wchodzę do teatru z całą paletą wielowymiarowych narzędzi do budowania widowiska choreograficznego. Jestem niezależną osobą, świadomą przestrzeni, mającą poczucie rytmu i w teatrze dramatycznym często nie ograniczam się do tworzenia utworu choreograficznego. Robię wiele innych rzeczy, czasami wdrażam pomysły w kostiumach, czasami wspieram osobę tworzącą scenografię czy reżyserującą światła, aby scena miała sens i była spójna. Zastanawiam się, w którym momencie przekraczam limit swoich kompetencji, kiedy dostrzegam, że wymaga się ode mnie troszeczkę więcej niż powinno? Na poziomie umowy z instytucją wiem, że mam robić jedno, ale z uwagi na moją szczodrość nawet nie wiem, kiedy przechodzę do innych zadań. Myśląc o samorozwoju, chcę dużo proponować, bo nie jest mi dane pracować jedynie nad autorskimi choreografiami. Zatem czy moja kreatywna energia mogłaby być spożytkowana tylko na pracę przy tworzeniu ruchu, a drenuję się z pomysłów z własnej, nieprzymuszonej woli?

Przeformułowuję to, co wcześniej powiedziałam. Mam wrażenie, że nieumiejętność postawienia nam konkretnych zadań wynika często z braku edukacji w tym zakresie i świadomości, z czym umiemy pracować, jakie są narzędzia choreograficzne, jak nazywać jakości ruchowe. To nas się pyta: „co z tym robimy?”, „jak robimy tę scenę?”, oczekując pomysłu nie tylko na ruch w scenie, ale i na całą inscenizację. Trudno jest wyraźnie określić granice tego, co robimy.

Podaję przykład. W recenzji ze spektaklu, przy którym współpracowałam, coś, co wykonała choreografka, zostało opisane jako wizja reżyserska. Chcę tylko powiedzieć, że coś jest przypisane nie tej osobie, co trzeba.

Kontynuuję. Od jakiegoś czasu mam przerwę w choreografii w teatrze dramatycznym, z wielu powodów, ale często zdarza się tak, że to ja zaczynam reżyserować, a reżyser robi choreografię. Oczywiście mówię tutaj o

przeniesieniach kompetencji na różnych poziomach, i są takie momenty, kiedy to mi się zaczyna podobać. Jeżeli jest dobra energia i jakaś wspólnotowość, to nie wiem, czy ma znaczenie, kto co robi, jeżeli to idzie dobrze. Oczywiście to musi przebiegać z pełnym poszanowaniem i zrozumieniem, dokąd zmierzamy. Jeżeli ktoś coś robi, bo lepiej to poczuł albo lepiej rozumie, akceptuję to. Natomiast jest ciekawe w tej pracy, na ile to właśnie jest tak, że trzeba się rozliczać, a na ile dobrze czujemy się z tym, że coś zaczyna po prostu podróżować, tak naturalnie. Przecież w pracy kolektywnej tak często jest, że te role się zaczynają gubić, co może być bardzo twórcze.

Kontynuuję. Chyba mi się przed chwilą coś pomyliło, bo powiedziałam nie tak, jak chciałam. Zupełnie tak mi się nie zdarza. Zdarza mi się tak, że ja reżyseruję, ale nikt za mnie jeszcze nigdy nie zrobił choreografii.

Nawiązuję i rozwijam. Mam wrażenie, że tym bardziej choreografia w teatrze ma walor emancypacyjny. Jest obszerną dziedziną, która w spotkaniu z teatrem reorganizuje go, spekuluje na temat relacji oraz klasyfikacji w nim funkcjonujących.

Rozwijam wątek. Zastanawiam się, jak to jest, że faktycznie rzadko kiedy ktoś za mnie choreografował, ale gdy choreografuję własne spektakle, to nie nazywam się reżyserką, ale choreografką. Jednocześnie czy ta multidyscyplinarność i oczekiwania, że choreografka może zająć się wieloma kwestiami, nie wynika właśnie z potencjału choreografii? Zajmujemy się przestrzenią, ciałem, scenografią, to wszystko należy do obszaru choreografii. Może to dziać się we współpracy z kimś innym, ale to jest materia, z którą pracuję, nie wyłącznie ciało. Może to nam umyka w sytuacjach teatralnych, gdzie każda osoba jest od swojej działki. Może emancypacyjny charakter choreografii leży w tym, że staramy się poszerzać

nasze pole działania.

Rozwijam. Często odczuwam, że jestem osobą, która ma uczynić proces możliwie bezprzemocowym. Jestem osobą, która ma proponować drogę dojścia do efektu, ale kiedy mam na to nieustannie ograniczany czas, to sam znajduję się w przemocowych warunkach pracy. Często jestem osobą, która ma znaleźć bezprzemocowe warunki pracy i czuję, że choreografuję też sam proces twórczy.

Zmieniam temat. Jeżeli wykonuję tyle rzeczy, to dlaczego jestem wynagradzana jedynie za bycie choreografem/choreografką?

Zmieniam temat. Dlaczego, jeżeli jestem choreografką, muszę walczyć o to, żeby rano była rozgrzewka, bo jeżeli nie powalczę, to jej nie ma?

Wracam. Nie wierzę w kolektywną pracę, jeśli każdy na plakacie wyodrębnia swoje stanowisko i podpisuje się pod nim, twierdząc jednocześnie, że to była praca kolektywna. Uczciwy kolektyw jest wtedy, kiedy ma jedną nazwę, pod którą kryją się wszystkie nazwiska i stanowiska współtwórców, każdy jest równoprawnym reprezentantem. Zdarzyło się, że zaproponowałam reżyserowi wpisanie się również jako choreograf, ponieważ zrobił dużo świetnych scen, których nie chciałam zmieniać. Powiedziałam: „wspaniałe jest to, co wymyśliłeś i zrobiłeś, wpisz się ze mną jako choreograf”. I tak zrobiliśmy.

Poddaję refleksji myśli, które do tej pory zgromadziłam. Wydaje mi się, że dużo jest w moich słowach o braku miejsca dla nas i braku docenienia. Cały czas tak walczymy o swoją przestrzeń, bo mamy poczucie, że wykonujemy ogrom pracy, który nie znajduje dla siebie miejsca, nazwania i docenienia. Nie ma problemu w tym, że funkcje i umiejętności się przenikają,

wręcz wydaje mi się to naturalnym elementem każdego kreatywnego spotkania. To, że to fluktuuje, jest wspaniałym momentem procesu. Natomiast problem pojawia się wtedy, kiedy ta praca i wkład stają się niewidoczne dla innych. Nie zyskują uznania, zarówno na polu twórca-współtwórca na co dzień, jak i w szerszym dyskursie, kiedy mówimy o przestrzeniach przeznaczonych dla sztuki tańca, festiwalach, kategoriach w konkursach, gdzie ta dziedzina jest notorycznie pomijana.

Rozwijam dalej te wszystkie myśli. Zastanawiam się, na ile jest to kwestia postawienia granic, czyli naszej asertywności. Ile chcemy z nas dać w spektaklu, żeby to nie kończyło się zawiedzionymi oczekiwaniami, bo przecież mamy zawsze wielkie oczekiwania wobec pracy, którą się nam proponuje. Wydaje mi się, że z każdym spektaklem można się uczyć wytyczania granic, które są dla nas bezpieczne. Jak już wspomniałam, wtedy czuję, że jest to zgodne z tym, co zostało wypracowane, nie ma nic ponad. Wydaje mi się, że to jest równowaga; z każdym spektaklem się tego uczę. Zastanawiam się tylko, czy w tak skomplikowanym świecie, jakim jest teatr dramatyczny, gdzie jest tylu twórców, tyle rzeczy, które łączą się ze sobą, jest to możliwe? Traci się podziały, kto za co jest odpowiedzialny. Czy wytyczanie i stawianie mocnych, konkretnych granic jest dobre? Zawsze mam z tym problem. Czy właśnie odpuszczenie i pójście w wir, który niesie praca, nie jest ważniejsze? Nie jest istotne, czy jestem tam choreografką, czy reżyserką, ponieważ tam jestem, coś wnoszę w ten spektakl i to jest dla mnie najcenniejsze.

Poszerzam wątek. Przygotowałam krótki dialog, którym mogę się teraz podzielić.

–

TYTUŁ: *15 i 1,5%*

OSOBY DRAMATU:

OCH: Osoba Choreografująca

DYR: Dyrektor

PEŁ: Pełnomocnik dyrektora

OCH: Zdzwońmy się o 10:00 w środę.

PEŁ: Pan dyrektor prosi o zmianę terminu rozmowy.

OCH: Proszę o spotkanie do końca tygodnia.

DYR: Spotkajmy się w piątek o 13:00 na Zoomie.

OCH: O 13:30 odbieram dziecko ze żłobka, więc zdzwońmy się o 12:30.

(spotykamy się, laptop z odpalonym Zoomem)

PEŁ: Mamy opóźnienie, czy może pani poczekać?

OCH: Tak, poczekam.

(trochę podsłucham, jak przebiega rozmowa z innym twórcą; niewiele podsłuchałam, bo się skończyła)

DYR: Jaką ma pani propozycję?

OCH: Dwadzieścia tysięcy brutto i dwa procent od biletów za prawa do choreografii.

DYR: Dwadzieścia tysięcy ?

Jeszcze nigdy nikt

Jeszcze nigdy nikt w tym teatrze

Jeszcze żaden choreograf

W zeszłym roku cztery tysiące brutto jeden choreograf dostał za choreografię.

OCH: Ja się nazywam: MY WSZYSCY

I podaję propozycję mnie satysfakcjonującą.

Przywoływanie kwoty cztery tysiące jest dla mnie niezrozumiałe

W kontekście zadania

I mojego doświadczenia.

DYR: Dlaczego mi tu Pani nagle jakieś aktorstwo odprawia?

(tu mnie zdziwił)

Pani stawka jest dla naszego teatru

zupełnie niemożliwa.

Nikt wcześniej

Żaden choreograf

Dyscyplina finansowa

Sytuacja.

Bardzo pani konkretna.

Muszę pójść do reżyserki i się zapytać

Czy jest pani niezbędna

Czy bez pani udziału

No rozumie pani

Nic osobistego

Ale jak duże zadanie.

OCH: Ja muszę wiedzieć dzisiaj.

Od dwóch tygodni nie wiem, czy robię ten spektakl i za ile.

Nie mogę dłużej czekać.

Mam inne propozycje.

Plus plany rodzinne.

Pandemia.

Przylecieć czy przyjechać.

Czy będzie kwarantanna

Czy nie.

Czy będą latały samoloty.

Proszę o potwierdzenie jeszcze dziś.

PEŁ: Cześć

Tu Pełnomocnik Dyrektora.

Będę negocjował.

OCH: W takim razie jesteś już trzecią osobą

która wie o negocjacjach mojej stawki

PEŁ: Taką mamy teraz sytuację w teatrze.

Kontrole z ministerstwa.

Dyscyplina finansowa.

Jeden choreograf

Piętnaście tysięcy

To najwięcej, ile kiedykolwiek choreograf w tym teatrze.

OCH: Duże miasto. Duża scena.

Ile tutaj zarabia reżyser?

Czy to jest sprawiedliwe?

Co z tantiemami?

PEŁ: Inny choreograf

Doświadczony choreograf

Oddany

Piętnaście tysięcy

Więcej ci nie zapłacimy.

OCH: Co z tantiemami?

PEŁ: Ile w innych teatrach?

dwa procent?

Muszę porozmawiać z naszym prawnikiem, przejrzeć umowy.

OCH: Nie.

Jeżeli zgodzę się na piętnaście tysięcy

to nie rozmawiamy o tym, czy będą tantiemy czy nie.

Wy macie swoje problemy w teatrze, a ja mam swoje problemy.

Gdybym była w ZAiKS-ie

To chcielibyście mnie zmusić żebym dała się namówić

na to, że robię ruch sceniczny.

Wtedy teatr nie płaci tantiem.

To obchodzenie prawa.

Nie zgadzam się na to.

Kompozytorzy mają tantiemy, więc

dlaczego choreografowie nie mogą?

Nie zgadzam się.

Przepraszam, ale muszę puścić dziecku *Świnkę Pepę.*

Co mam zrobić z tym Zoomem z dyrektorem o 16:00?

PEŁ: No przekazać, co uzgodniliśmy.

Mamy szczególną sytuację.

OCH: Ja też.

DYR: Dzień dobry

Słyszę, że sprawa dogadana.

OCH: Co z tantiemami?

DYR: Półtora?

OCH: Dobrze.

(Zimne ręce, chcę coś słodkiego zjeść, boli mnie głowa.

Dwa Zoomy, jeden telefon.

Mam nadzieję, że kolejny choreograf dostanie te tantiemy)

Rozwijam. Zdarza się, że rozmowy o honorarium są prowadzone inaczej, w ekipie twórców. Rozmowa nie musi być przerzucana na choreografa i dyrektora, ale może być ustalona w ramach zespołu i potem reżyser wstępnie ustala stawki (ustalone w ramach grupy) z dyrektorem.

Rozwijam. Bardzo nie lubię robić rozgrzewek, ponieważ to u mnie bardzo dużo kosztuje. Nie robię ich, ponieważ teatru na to nie stać. Można mnie zatrudnić oddzielnie na prowadzenie regularnych zajęć przed próbą, ale nie w ramach wynagrodzenia choreograficznego, bo jest to wykańczające. Nie mam energii, aby dyskutować z osobami aktorskimi, czy mają skarpetki, czy buty, czy ktoś przyniósł ciuchy do tańczenia, czy nie przyniósł. Poza tym mam kompetencje z zakresu pedagogiki tańca, wieloletnie doświadczenie w pracy w wielu miejscach na świecie i nie kręci mnie praca za darmo.

Rozwijam. Czy jestem wuefistką, czy nauczycielką tańca, czy choreografką? Uczestniczenie w procesie nie oznacza wcale, że mogę poprowadzić rozgrzewkę, jogę, medytację, praktyki ruchowe rozgrzewające ciało, które przygotują całą ekipę realizatorską (łącznie z reżyserami świateł, scenografkami, kostiumografkami) do pracy i rozmawiania o projekcie. Zastanawiam się, czy są warunki na to, żeby otwarcie mówić „nie”.

Kontynuuję i rozwijam wątek. Przypominam sobie sytuację, w której mówienie „nie” było produktywne nie tylko dla mnie, ale i dla środowiska, którego jestem częścią. Zdarzyło mi się niejednokrotnie usłyszeć, przy negocjowaniu warunków współpracy w gabinecie dyrektorskim, że są inni, którzy mogą zrealizować ten projekt, lub że moje warunki są wygórowane, „bo nikt nigdy”. Wtedy konsultuję te dane, pytam w środowisku albo, jeśli rezygnuję z tej pracy, informuję kolejne osoby o przebiegu moich rozmów. A czasem polecam innych na moje miejsce, jeśli z jakichś powodów nie

chcę lub nie mogę zrealizować tej pracy. Jakiś czas temu zrozumiałam, że mogę wybierać i nie brać wszystkiego, co oferuje mi się w teatrze, nie muszę się ze wszystkimi dogadać. Zdarza się, że jakiś projekt wymaga kompetencji, których nie rozwijam. Wtedy otwieram pole na inne osoby, nawet przy stałych współpracach z reżyserkami czy reżyserami. Nie chcę być więźniem tworzenia sztuki, ale pozwolić sobie na niezależność, oferując sobie samej emancypację praw w teatrze.

Zmieniam temat i nawiązuję. Nawiążę do innego tematu, który wcześniej już poruszyłam/poruszyłem. Bardzo mnie ciekawi, dlaczego krytyka teatralna tak łatwo, często, lekko i gładko pomija choreografię, kiedy spektakl jest zbudowany głównie z ruchu.

Kontynuuję. Zastanawiam się, dlaczego w Paszportach „Polityki" nie ma choreografii.

Wracam i nawiązuję. Kiedyś spektakl, przy którym pracowałam, dostał grand prix. Nagroda została podzielona między wszystkich współtwórców, oprócz choreografki, ponieważ jej praca nie mieściła się w żadnej kategorii. Warto dodać, że spektakl był w znacznym stopniu oparty na choreografii, więc nie dało się jej pominąć. Znajomy reżyser podszedł po wszystkim do jury i zapytał, dlaczego choreografka nie dostała nagrody jak reszta twórców. Odpowiedzieli, że nie ma takiej kategorii w tym konkursie, a na pytanie, czy to nie ich rola, by kategorie zmieniać i moderować, jurorzy jedynie wzruszyli ramionami.

Kontynuuję. Zawsze staram się ustalać moje wynagrodzenie odnośnie do stawki reżysera, bo one są mocno połączone. Znacznie lepiej mi się pracuje, gdy ustalam z reżyserem/reżyserką czy grupą, na którym etapie pracy mam

pojawić się po raz pierwszy, bo to jasno charakteryzuje funkcję, jaką będę później pełnić. Często jestem obecna już na etapie koncepcji.

À propos krytyki, to pomyślałam, że krytycy teatralni często nie mają pojęcia, jaką rolę pełni choreograf w konkretnym spektaklu, co łączy się z brakiem wiedzy, czym choreografia może być lub czym jest. Często nie jest oczywiste, że nad daną sceną pracował choreograf. Staram się, by aktorzy coraz mniej tańczyli w taki dosłowny sposób. Brak czasu na pracę z ciałem (na rozgrzewkę) jest niekompatybilne z oczekiwaniem tworzenia tanecznych układów dla aktorów. Rezultat jest taki, że moja praca jako choreografki w teatrze dramatycznym staje się niewidzialna. Coraz częściej pracuję w teatrze z szeroko rozumianą choreografią (organizacja ruchu ciał ludzkich i nieludzkich w czasie i przestrzeni). Taka praca staje się mniej widoczna dla krytyka (zwłaszcza jeżeli w jego/jej rozumieniu choreografia to układy taneczne wykonane przez aktorów w spektaklu). Ale czemu w wypadku takiej „niewidocznej choreografii" krytyk/krytyczka nie zastanawia się, jaką rolę pełniła choreografka, skoro widnieje jako współtwórczyni spektaklu?

Kontynuuję i rozwijam. Wydaje mi się, że zrobiłam już strasznie dużo choreografii, a prawie nigdy nie wiem, ile zarabiają inni twórcy w mojej ekipie. Nie dzielą się ze mną tymi informacjami, pomimo przyjacielskich często układów. Dlatego sama nie wiem, jak podejść do tego, co przed chwilą powiedziałam. Zastanawiam się nad odpowiedzią na bardzo ważne pytanie: dlaczego pracuję w teatrze? Czasem dlatego, że interesuje mnie projekt, ale często, bo nie mogę pracować gdzieś indziej. Chciałabym pracować nad rzeczami bardziej opartymi na ruchu, ale miejsc, gdzie można to robić, w Polsce jest tak mało. Na ile lat to trzeba byłoby rozpisać? Mam wrażenie, że trochę pasożytuję na teatrze, wypełniając pewną przestrzeń swoim talentem i umiejętnościami. Gdyby dane mi było realizować się gdzie indziej, nie

zastanawiałabym się długo. Z drugiej strony przeskok z roli choreografa/choreografki do roli reżysera/reżyserki nie jest łatwy, wśród dyrektorów pokutuje niezrozumiała niechęć przed oddaniem takiego pola osobom, które niejednokrotnie współtworzą spektakle dramatyczne i pomagają je wyreżyserować.

Kontynuuję. Dzięki sojusznictwu i wspieraniu innych kolegów i koleżanek z branży straciłam pracę w dwóch miejscach, do których nie powrócę. Tylko dlatego, że według instytucji zawyżyłam stawkę, bądź dowiedziałam się od kogoś z branży, że proponowane wynagrodzenie jest zaniżone. To był powód, by rozpocząć negocjacje. Negocjacje stały się pretekstem do rozpuszczenia plotek, że nie ma sensu brać mnie do pracy, bo jestem osobą niewygodną – a ja chcę być jedynie godnie wynagradza na. Dodatkowo nie pojawiło się wsparcie ze strony ciała reżyserskiego, scenograficznego czy kompozytorskiego. Jesteśmy wszyscy bardzo blisko, rozumiemy się, pracujemy od wielu lat razem, ale rozmowa o budżecie spektaklu nie jest transparentna. Czasami jedyną nadzieją są tantiemy. Dlatego zawsze trzymam za siebie kciuki, żeby spektakl był grany więcej niż sześć razy, bo może kwota z tantiem uzupełni moją niższą stawkę choreograficzną.

Kontynuuję. Z tego względu często odmawiam pracy w teatrze, bo trochę już tego zrobiłam i mam wrażenie, że doszłam do ściany, do momentu, gdy to już mnie nie rozwija. Wybrałam nierobienie choreografii w teatrze dramatycznym w miejsce zmagania się z całą masą problemów, o których tutaj szeroko opowiadam.

Nawiązuję i wracam. Dlatego powraca do mnie słowo: uznanie. Potrzeba docenienia się i bycia docenioną przez innych. Praca w zawodzie choreografki jest trudna, wymaga ciągłej adaptacji pomiędzy poczuciem braku a odczuciem nadmiaru. Jest to praca z ludźmi, między ludźmi, często

nad ich ciałami, które są katalizatorami różnych treści, nie tylko tych potrzebnych do konkretnej inscenizacji.

Teatr jest czasem przestrzenią dezinformacji, ale czasem inspiruje i jest miejscem utopijnych fantazji. Zajmuje mnie, jak szukać i gdzie znaleźć równowagę pomiędzy nawiązywaniem dialogu w procesie twórczym a podążaniem za przyjemnością i własnym komfortem. Przychodzi mi na myśl taka historia. Zdarzyło mi się, że dyrektor w rozmowie o finansach zasugerował, że jeśli będę naciskać albo utrzymywać te, rzekomo wysokie, stawki, to nikt nie będzie chciał ze mną pracować. Gdy to powiedział, zaczęłam się śmiać z absurdu tej sytuacji. Śmiech był zaraźliwy, pracowałam w tej instytucji jeszcze dwukrotnie.

Kontynuuję. Czasami bardzo mi się podoba praca przy spektaklach teatralnych. Mam niesamowitą liczbę narzędzi, których nie uzyskałabym w żadnej instytucji promującej taniec, w teatrze tańca ani nawet w operze. To bardzo wyzwalające, kiedy mam do czynienia z kompozytorem, którego sama z własnego budżetu mikrospektaklu choreograficznego nie mogłabym opłacić. Używam dzieła dramatycznego do zbudowania choreografii, na którego prawa nie byłoby mnie stać, ale jest w stanie opłacić je instytucja produkująca spektakl. Jest więcej niż siedem reflektorów i komfortowa podłoga taneczna, która nie jest tylko czarna lub biała. Dlatego bardzo lubię czasami pracować w teatrze dramatycznym.

Przeformułowuję. Marzy mi się miejsce, w którym mogłyby powstawać pełnowymiarowe spektakle wykorzystujące ruch, wystawiane w sposób ciągły, sezonowo, gromadzące swoją widownię, tak jak istnieją teatry dramatyczne, opery, filharmonie, sale koncertowe. Miejsce, które ma realne dofinansowanie, pozwala tworzyć i wystawiać spektakle na więcej niż trzy osoby (bo rezydencje, festiwale, granty oferują kwoty, za które nie jest się w

stanie wyprodukować ani utrzymać przy życiu nic większego). Chciałabym, żeby było chociaż kilka takich miejsc na mapie Polski .

Kontynuuję. Pomyślałam, że warto mówić o stawkach i o dyskusjach, ale też dobrych doświadczeniach z tym związanych. Mam wrażenie, że dochodzi do zastraszania, bo teatry boją się, że jeśli zgodzą się na jedną stawkę, to kolejny choreograf będzie prosił o taką samą, więc nie chcą się zgodzić. Mam wrażenie, że o stawki trzeba walczyć, ale wyłącznie we współpracy z środowiskiem teatralnym. I musimy zacząć mówić otwarcie o naszych stawkach. One są do wynegocjowania. Stale słyszę, że moje są wysokie. Ale zastanawiam się, czy wszyscy choreografowie to słyszą? Może to jest metoda, by zamknąć nam usta? To tak à propos wspólnoty. Musimy powalczyć, ale razem.

Rozwijam myśl. Zaczęłam kilkanaście lat temu pracę w teatrze od żenujących stawek, co trwało niestety długo. Nie znałam osób, z którymi mogłabym o tym porozmawiać otwarcie. Zarabiałam od dwóch i pół do trzech i pół tysiąca za około dwóch miesięcy pracy, słysząc argument, że jestem jeszcze młoda. Kiedy pierwszy raz postawiłam się dyrektorowi, powiedział mi, że jeśli będę brała tak dużo, to nikt nie będzie chciał ze mną pracować. Warto dodać, że i ta stawka była wciąż żenująca, czyli cztery tysiące netto, ale dla mnie była ogromnym aktem odwagi. Od tamtej pory zaczęłam uczyć się, jak mogę z uszanowaniem swojej pracy i doświadczenia rozmawiać o stawkach i nie czuć się źle z tym, że chcę zarabiać godziwie.

Zmieniam perspektywę tego, co powiedziałam wcześniej, żeby nie było tak smutno. Zdarzyło mi się pracować z reżyserem, który zawalczył z instytucją i częścią zespołu, umieszczając na plakacie wszystkich twórców równoprawnie, po przecinku, tą samą czcionką. Ale żeby nie było aż tak miło,

kiedy tylko skończył się set plakatów premierowych, instytucja wycofała z nich choreografkę – mnie, jako jedyną z grona twórców. Pozostawiając scenografkę, kompozytora i reżysera.

Kontynuuję. Zdarzają się reżyserzy czy ekipa, która będzie walczyć z teatrem i ustawiać wszystkich, również aktorów, równo, w kolejności alfabetycznej. Zmiany są i bywają, więc warto o to powalczyć, bo są też pozytywne przypadki i nie są one wymazywane z czasem.

Kontynuuję. Uważam, że bardzo ważna jest umiejętność mówienia „nie" i odmawiania pracy, jeśli nie czuję się w niej dobrze. W takiej sytuacji jestem za polecaniem i przekazywaniem pracy innym. Niech to wszystko krąży, bo może pojawi się chemia, która zafunkcjonuje lepiej z kimś innym niż ze mną.

Kontynuuję kwestię praktyki mówienia „nie" i stawiania granic. Myślę, że zawód choreografki jest złożony i obszerny. Często jest tylko fragmentem naszego życia, ale może też być pełnowymiarowym zajęciem, choć nadal nie jest postrzegany na równi z innymi. Tym niemniej jest tak samo czasochłonny i wymagający jak inne zawody. To wiąże się z otwartym sugerowaniem struktur naszej pracy oraz tego, ile możemy wykonać. Na przykład architektka wnętrz w ramach umowy sugeruje, że za daną stawkę zaproponuje dwa modele, przykłady, projekty. My, choreografki, modeli musimy przedstawić co najmniej dziesięć tygodniowo. Stać się tablicą z Pinteresta pokazującą cały wachlarz możliwości i tworzącą spektakl na dziesięć różnych sposobów. Jeżeli proponowana stawka jest nie do końca satysfakcjonująca, ale nadal mimo wszystko po negocjacjach się godzimy, musimy mówić: „dobrze, ale w ramach tego mogę wykonać dla ciebie taką pracę i ani jednego projektu czy pomysłu więcej". Moja tablica na Pintereście kończy się na trzech pomysłach, a za resztę albo musisz zapłacić więcej, albo zrobić ten spektakl po swojemu.

Kontynuuję. Myślę, że wszyscy powinniśmy sobie obiecać jedno: że jeśli następnym razem reżyser/reżyserka pokazuje nam na YouTube Ultima Vez albo coś w tym stylu, to od razu mówimy „nie”. Byłoby super, gdybyśmy wszyscy umieli powiedzieć to „nie” , bo to jest, uważam, żenująca propozycja. Ostatnio dostałam od młodego reżysera klipy z informacją, że „tak by chciał”, i aż mnie zatkało. Myślałam, że ten problem dotyczy tylko reżyserów „pięćdziesiąt plus”, a okazało się, że nie. Może nie umieją inaczej się wyrażać, a może wynika to z braku wyobraźni. Ta forma komunikacji zaczerpnięta jest z mediów społecznościowych, gdzie ludzie myślą, że to, co powstawało trzy lata, można zrobić w trzy minuty. To jest jednocześnie tragikomiczne, paraliżujące i koszmarne. Wyobraźmy sobie, że choreografka wysyła reżyserowi trailer spektakl u innego reżysera z komentarzem: „ja chcę tak”.

Dopowiadam. Mam tak z reklamą Kenzo, mówię „nie”. Zachęcam.

Zmieniam temat. Przenoszę się do czasu po premierze, kiedy nie jestem informowany o próbach wznowieniowych. Pomimo porozumienia z osobą reżyserską, że dobrze byłoby zadbać, odświeżyć coś i moja obecność byłaby istotna, to po mojej stronie leżą kompetencje, żeby zorganizować w teatrze wynagrodzenie dla mnie za tę pracę. Często odbywa się to w dosyć absurdalnych warunkach. Kiedy rozmawiam z reżyserką, żeby to ona porozmawiała z produkcją, odsyła mnie ona do kogoś innego. Produkcja mówi, że mam rozmawiać z reżyserką. Mam już dość, jako wolny strzelec, organizowania sobie budżetów, żebym musiał wykonywać dodatkową pracę za tak dużą instytucję, gdzie jest szereg ludzi od tego. Chciałbym uczestniczyć w próbach wznowieniowych, bo często przez brak doświadczenia pracy z ciałem u wielu osób aktorskich pewne rzeczy po prostu szybko ulatują. Gdy mamy mało czasu w trakcie procesu, konieczne

jest po premierze utrzymywanie czy też odświeżanie pewnych zagadnień.

Kontynuuję. Nie tyle nie jestem informowana o próbach wznowieniowych, ile z góry dostaję informację, że nie jest przewidziany budżet dla choreografki, więc poradzą sobie beze mnie albo jeśli chcę, mogę przekazać uwagi dla zespołu aktorskiego przez osobę reżyserską. Na co z mojej strony nie ma zgody. Wtedy pojawia mi się pytanie: co mam z tym zrobić, skoro nadal ta praca podpisywana jest moim nazwiskiem? Nie mam już na to wpływu i też świadomie nie mam na to wpływu, bo nie będę się godzić na to, żeby mieć wpływ za darmo.

Kontynuuję. W teatrze obserwuję rozłam między instytucją, która mnie zatrudnia, a reżyserem/reżyserką, która zaprasza mnie do współpracy. Brak w tym spójności. Nikt nie bierze odpowiedzialności za całość przedsięwzięcia. Jest milion osób do pomocy, asystentów, podzespołów, ale gdy jest problem, nie ma się do kogo zwrócić. I każdy rozwiązuje go sam. Gdy tworzę własne spektakle, to jest nie do przyjęcia. Jeżeli w ekipie brakuje producentki, to przejmuję jej obowiązki jako osoba ponosząca odpowiedzialność za ludzi zaproszonych do zespołu. Na tym polu teatr ma wiele do nadrobienia.

Zaprzeczam. Mam jeszcze inne doświadczenie: dziewięćdziesiąt procent teatrów, z którymi pracuję, kontaktuje się w sprawie prób wznowieniowych najpierw ze mną, a potem z reżyserem – albo reżyserzy dbają o to, żebym o tym wiedziała. To jest kuriozalne, ale tak jest i okazuje się dla mnie zbyt dużym obciążeniem. Sama dbam o to, żeby w umowie był zapis o tantiemach oraz honorarium za próby wznowieniowe.

Kontynuuję. Zaczęłam wprowadzać zmiany już na poziomie umowy, gdzie zaznaczam i klarownie określam moje obowiązki na próbach. Określam

sytuacje, w których się pojawiam, i jest to ustalone w umowie.

Zmieniam temat. W kwestii edukacji ciała reżyserskiego i ciała dramatopisarskiego-krytycznego. Zastanawiam się, czy mogę zaadresować swoje doświadczenie, wiedzę do instytucji, które kształcą te osoby? Wyobraźmy sobie, że wprowadza się przedmiot, który dotyczy performatyki, pokazujemy inne spektakle niż Ultima Vez, DV8, Pina Bausch. Czy jest szansa, żeby trafić do pokolenia, które dopiero wejdzie za sześć czy siedem lat na rynek? To pokolenie byłoby bardziej wyedukowane w rozmowach z choreografami i przekazywaniu swoich wizji. Tak by choreograf nie błądził.

Rozwijam wątek. Prowadzę takie zajęcia na uczelniach wyższych. Są to zajęcia fakultatywne, rodzaj warsztatu praktycznego. Dbam o zakreślenie ze studentkami kontekstu, z którego wyrastają konkretne praktyki. Zachęcam do rozmów z osobami choreografującymi, lektury książek o tańcu, odwołuję się do spektakli granych i prezentowanych w Polsce z tej dziedziny lub przy jej udziale. Ufam, że praktyka inspirowania, pisania prac licencjackich, magisterskich, doktoratów oraz innych form naukowych w instytucjach państwowych (szkołach teatralnych, na wiedzy o teatrze, antropologii kultury) o choreografii i tańcu wzmacnia zapotrzebowanie na te kierunki sztuki i zainteresowanie nimi, a także zmienia znaczenie tańca w odbiorze społecznym.

Zmieniam temat. Z drugiej strony zastanawiam się, czy jest miejsce na choreografię w teatrze dramatycznym. Mam ochotę czasami powiedzieć na próbach: „słuchajcie, nie jestem tu potrzebna, może skupcie się na tekście, bo to jest bardzo dobre”. Na ile powalczyć i robić spektakle, które nie udają inscenizacji tekstu. Żeby była przestrzeń emancypacyjna dla spektakli choreograficznych w teatrze dramatycznym, ale nie jako próba pożenienia wszystkiego naraz, bo raz jest na to miejsce, a innym razem nie ma. Czasami

teatr jest świetny bez choreografów, a choreografia bez klasycznego teatru.

Kontynuuję. Często pytam reżyserów, czy jestem im naprawdę potrzebna, bo jeżeli nie, to może mnie nie być. To nie jest problem. Kiedyś zapytałam, czy jestem potrzebna, bo widzę, że może nie, a reżyser odpowiedział, że tak, potrzebuje, żebym po prostu była. Powiedziałam: dobra, to jest uczciwe.

Wracam. Przypominam sobie wspaniałe spektakle w teatrze dramatycznym, w których miałam wrażenie, że choreografia scala się z tekstem, nie miałam poczucia, że to są osobne ciała. To były cudowne momenty, kiedy czułam, że to ma sens. Moja praca jako choreografki naprawdę mnie totalnie spełniała i czułam się tą choreografką. Dzięki całej ekipie, reżyserowi, aktorom, którzy byli otwarci na moje propozycje. To momenty, o które warto walczyć.

Podsumowuję. Mam wrażenie, że powiedziałam dużo negatywnych rzeczy i chcę na koniec powiedzieć coś pozytywnego. Chciałabym wspomnieć o wzruszających i przynoszących artystyczną satysfakcję spotkaniach w teatrze dramatycznym, co też jest często moim udziałem. O tym, że czuję, że jestem częścią zmiany w myśleniu o choreografii w teatrze. Ostatnio kilka razy usłyszałam od pozostałych realizatorów, aktorów i recenzentów, że chcieliby więcej ruchu, że tekst jest nudny. To jest trudne do zbalansowania, ale część zniechęcenia czy zawodu wynika – będę to powtarzać jak mantrę – z braku własnej przestrzeni, miejsca, gdzie można by się spotkać i robić spektakle takie, jakie naprawdę chce się robić.

Wzór cytowania:

Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze, wywiad kolektywny przeprowadzony 28 listopada 2022, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr

173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-gorzkie-praktyki-choreograficzne-w-teatrze.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-gorzkie-praktyki-choreograficzne-w-teatrze*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rollercoasterem-przez-2022-rok

TANIEC

Rollercoasterem przez 2022 rok

Maciej Guzy

Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń – „Lekcja anatomii", Kraków 25 maja – 4 grudnia 2022

Czwartego grudnia odbył się pokaz ostatniego spektaklu w ramach kolejnej edycji programu prezentacji tańca *Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń*, który w 2022 roku kuratorzy cyklu, Paweł Łyskawa i Eryk Makohon, zdecydowali się poświęcić „lekcji anatomii". Data ta nabiera znaczenia, gdy wspomnieć, że inaugurujące program wydarzenie odbyło się w maju. To pierwszy raz, gdy *Rollercoaster* trwał ponad pół roku. Przez ten czas w Cricotece pokazano prawie dwadzieścia spektakli i performansów, przeprowadzono niemal tyle samo spotkań z artystami, zorganizowano także kilka wykładów, seminarium i pokaz instalacji. Zamykając edycję, kuratorzy podali również – dość imponującą jak na warunki tańca współczesnego – kilkutysięczną liczbę uczestników przeglądu.

Tekst, który dotyczy tak długiego okresu i niemałej liczby zagadnień, obejmie więc wydarzenia, które dobrze się zapamiętało, ale z konieczności również

te, z których wspomnienia są już mgliste, a nawet te, których w ogóle się nie doświadczyło. I one bowiem działają na autora jak wyrzut sumienia i – uniemożliwiając pisanie „o wszystkim” – łagodzą sądy, skłaniają raczej do otwierania twierdzeń, stawiania pytań, niż udzielania odpowiedzi w postaci jednoznacznych diagnoz. Z tych powodów poniższe akapity stanowią jedynie próbę podsumowania zeszłorocznego Rollercoastera, a nie recenzję czy relację – formy stosowniejsze dla pojedynczych spektakli lub festiwali. Są owocem bycia z wydarzeniem przez ponad pół roku, co traktuję inaczej niż uczestnictwo w nim. Zbieram zatem zachowane w pamięci echa spektakli, myśli i przekonania, które pojawiały się po kolejnych pokazach, a także notatki, sporządzane możliwie systematycznie, choć bynajmniej nie po kronikarsku. Z pewnością artykuł ten nie jest również w pełni autorski. Bez wątpienia miała na niego wpływ wymiana spostrzeżeń ze znajomymi spotkanymi w Cricotece, a także rozmowy z artystami prowadzone po większości przedstawień przez Alicję Müller, z których wnioski – w miarę upływu czasu – mogły scalać się z osobistymi przemyśleniami i nieuchronnie doprowadzać do kontaminacji tego, co indywidualnie wypracowane.

Czas

Wstępu, w którym odnoszę się do skali zakończonej w grudniu edycji przeglądu, nie wydłużam bez powodu. Czas jest istotny dla myślenia o Rollercoasterze z co najmniej kilku powodów. Zacznę od spraw kuratorskich. Decyzję Łyskawy i Makohona, aby z projektu uczynić ponadpółroczny cykl pokazów, odbieram bardzo pozytywnie. W ten sposób stawiają oni opór niechlubnej formie prezentacji tańca współczesnego w Polsce, która – z wyjątkami – przybiera postać pojedynczych, niemal branżowych spotkań. Również w lokalnym, krakowskim kontekście możliwość regularnej konfrontacji z propozycjami choreograficznymi wypełnia wyraźną lukę.

Można żywić nadzieję, że dzięki nadaniu programowi pewnej ciągłości publiczność przyzwyczajona do teatru dramatycznego ma szansę otworzyć się na alternatywną formę sztuki scenicznej, co – tu znów towarzyszy mi spora doza optymizmu – sprzyja obopólnej wymianie między tymi dwoma formami ekspresji. Wymianie narzędzi i praktyk twórczych oraz doświadczeń producenckich i pracowniczych, czego zarówno teatr, jak i taniec niezwykle potrzebują.

Czas nie był także kategorią obojętną przy wyborze prezentowanych spektakli. Podczas Rollercoastera zobaczyć można było premiery (będące efektem pracy w ramach rezydencji twórczych – *STOPA/Y*, *Na dwóch nogach/ back on feet, czyli anatomia relacyjności*) i spektakle stosunkowo młode (*Anatomie* □ □□□ □), ale także projekty kilkuletnie (*Części ciała*), a nawet realizacje, który korzenie sięgają około dekady w przeszłość (*Bones Mind Moving / Moving Bones Mind*). W pierwszym odruchu – zapewne dyktowanym przyzwyczajeniem do neoliberalnych warunków produkcji (tworzyć więcej nowego, stare porzucając) – poczułem wątpliwości, czy to słuszna strategia. Nabierając – co ciekawe, może również dzięki upływowi czasu – dystansu wobec początkowego krytycznego spojrzenia, zdanie zmieniłem. Prezentacja nie tylko najnowszych prac (i trendów) otworzyła moje myślenie na niespodziewane obszary (i przypomniała o niewyłączności tych, z których świadomością pojawiłem się na Rollercoasterze). Chciałbym wyróżnić zwłaszcza dwa z nich.

Oglądanie naprzemiennie spektakli nowszych i starszych zwracało uwagę na kwestię starzenia się projektów choreograficznych. Starzenia, które niekoniecznie należy rozpatrywać jako utratę wartości. Sprawa ta nie budzi może zdziwienia w teatrze dramatycznym, gdzie długowieczność spektakli niejednokrotnie generowała spore emocje (nie szukając daleko – *Rodzeństwo*

Krystiana Lupy w Starym Teatrze w Krakowie, grane ponad dwadzieścia pięć lat). W kontekście tańca – gdzie żywotność przedstawień jest bardzo krótka – rzadko można śledzić przekształcenia, jakim ulegają projekty w trakcie eksploatacji. W konsekwencji sporadycznie obserwujemy również starzejące się ciała osób performujących – tracące dynamikę, siłę czy koordynację, ale zyskujące pogłębioną świadomość ruchu, doświadczenie i spokój. Dochodzi tu nawet do pewnego wykluczenia. Upływ czasu równa się utracie widoczności – stare spektakle znikają z afisza, a nowych propozycji pojawia się coraz mniej, co zmusza tancerzy do zejścia ze sceny i zmiany zawodu. Być może, gdyby realizacje choreograficzne zostawały z nami, publicznością, na dłużej, norma każąca postrzegać osoby zawodowo zajmujące się tańcem (zwłaszcza baletowym, choć nie tylko) przez pryzmat wyśrubowanych standardów fizycznych, właściwych artystom młodym, musiałaby zostać zrewidowana. Dostrzeżono by walory odmiennej, starzejącej się motoryki. Pisała o tym niedawno Paulina Wycichowska (2022), a na Rollercoasterze ze sceny opowiadali Ryszard Kalinowski i Grzegorz Pańtak. Twórcy ci w *Humani Corporis Fabrica* (choreografia Jacek Przybyłowicz) – niejako na przekór stereotypom – występują jako tancerze już niemłodzi i bawią się swoim wiekiem. Choć motoryka ich ciał wciąż pozwala na szeroki zakres ruchowy, Kalinowski i Pańtak eksplorują to, co powoli tracą i co kształtowało ich ruch w miarę rozwoju artystycznego. Sięgają po konwencje gimnastyczne i sztuki walki. Żartują z pośmiertnego bezruchu, obrysowując ciało kredą na czarnej podłodze, aby zaraz ponownie krążyć po scenie-miejscu zbrodni. W ich przypadku obrys wciąż musi jeszcze poczekać na martwą tkankę. Artystom towarzyszy przedwojenny stół stolarski niegdyś należący do dziadka Pańtaka. Mebel znów jest w użyciu – na nowo dotykają go ludzkie ręce i narzędzia, szuflady to otwierają się, to zamykają. Choć wiekowy, wciąż może spełniać swoje funkcje – zupełnie jak starzejące się ciała tancerzy.

Obok spektakli i performujących ciał, starzeją się także techniki choreograficzne. Widać ich standaryzację, wypalającą się ewolucję, która nieuchronnie zmierza ku – momentami nużącej – niezmienności. Podczas Rollercoastera efekty wieloletniej pracy z tą samą metodą można było zobaczyć w trzech projektach Iwony Olszowskiej (*Bones Mind Moving / Moving Bones Mind*, *Ucieleśniony mózg*, *Koncert na organy*). Tryptyk oparty na metodzie Body Mind Centering – rozwijanej od lat siedemdziesiątych praktyce ruchowej polegającej na eksplorowaniu anatomii człowieka i integracji jego różnych poziomów życiowych – nie pochodzi z jednego okresu. Najwcześniejszą jego część zrealizowano przed laty. Najnowsza, którą Olszowska dopełniła cykl, premierę miała w zeszłym roku. I o ile w pierwszej czuło się świeżość zainteresowania niekoniecznie dobrze znaną w Polsce metodą (a także radość z odkrywania ciała przy jej użyciu), o tyle w performansie powstałym na zamówienie kuratorów przeglądu wyjątkowość techniki była o wiele mniej zauważalna. Ciało Olszowskiej (bądź Piotra Skalskiego i Małgorzaty Werbińskiej, z którymi współpracowała w pierwszej realizacji) to „dzieli się", niezależnie uruchamiając swoje poszczególne fragmenty (głównie kończyny, ale także brzuch, tors czy głowę), to – dzięki pracy wyobraźni – przekracza oczywiste połączenia anatomiczne, komponując ze sobą ruch tych części ciała, które na pozór zupełnie do siebie nie przystają: noga – wątroba, krtań – żebro etc. I te jakości ruchu – choć ciekawe – z każdą kolejną pracą traciły swoją oryginalność, z lekka drażniły powtarzalnością. Paradoksalnie mogła być temu winna odmienność tematów wszystkich trzech spektakli – każde było poświęcone innemu wymiarowi ludzkiej cielesności: kościom, układowi nerwowemu, organom wewnętrznym. Na tle następstwa poruszanych w realizacjach problemów i ich zróżnicowanej formy (od klasycznego przedstawienia choreograficznego po wykład performatywny), jednorodność ruchu proponowanego przez

Olszowską stawała się bowiem szczególnie wyraźna.

Ciało, czyli co?

Pracom Olszowskiej nie brakuje jednak błyskotliwości – zwłaszcza w kontekście tematu przeglądu, „lekcji anatomii” ciała ludzkiego. Pozornie oczywiste spostrzeżenia urastają w jej realizacjach do rangi alternatyw wobec obiegowych skojarzeń z rolą ciała w tańcu współczesnym. W *Bones Mind Moving / Moving Bones Mind* choreografka skupia się na szkielecie ludzkim jako – czasem zapominanym – narzędziu pracy tancerza. W ten sposób zmienia optykę postrzegania tańca, ale i metaforykę, którą można się posłużyć, aby opisać wrażenia towarzyszące jego percepcji. Kojarzące się z tkanką mięśniową (która w dość oczywisty sposób przystaje do praktyk ruchowych) miękkość, zwinność i elastyczność twórczyni zastępuje stabilnością, statecznością i twardością. Tańczą kości, a nie mięśnie: Olszowska, Skalski i Werbińska szukają punktów podparcia, kierując się przede wszystkim wyobrażeniem o zmianach w kompozycji ich układu kostnego. Zdają się pamiętać o wszystkich stawach, aby to z nich uczynić punkty węzłowe, wokół których organizowana jest choreografia żeber, piszczeli, rzepki czy paliczków.

Akcentując rolę kości jako narzędzi, którymi posługuje się tancerz, i ładunku symboliczno-metaforycznego, jaki ze sobą niosą, Olszowska prowokowała do zadania istotnego pytania o to, co w istocie jest ciałem, które tańczy. W myślenie o ciele w ruchu wkrada się bowiem pewien totalizm. Ciało tańczące się unifikuje. Każdy organ zostaje na scenie podporządkowany sumarycznemu spełnieniu w akcie twórczym. W ten sposób o wielu częściach ciała zapominamy, a często niektóre z nich zostają pominięte, tracąc swoją wyjątkowość przysłonięte tzw. efektem artystycznym.

Podczas Rollercoastera na wybiórczość pracy choreografa – kogoś, kto skupia się na pewnych aspektach cielesności, inne pomijając – zwracała uwagę także Ramona Nagabczyńska. W jej *Częściach ciała* to twarz staje się podstawową matrycą ekspresji. Artystka poszła zatem na przekór praktyce unieruchamiania twarzy tańczącej osoby. Jej twarz nie zastyga w pożądanym wyrazie – czy to zalotności tańców latynoskich, czy baletowej powadze – ale nieustannie pracuje. Tańczą jej mięśnie policzkowe, unosząc się w sztucznym uśmiechu. Tańczą powieki wyrażające skrajne zdziwienie. Tańczy wreszcie język, który krążąc w otwartych ustach, groteskowo zniekształca oblicze artystki, po którym spodziewalibyśmy się raczej skupienia niż komicznego grymasu. Na kilka chwil Nagabczyńska zasłania głowę fragmentem materiału, który był przyczepiony do jej kostiumu. Tkanina opina jej nos, oczodoły, wargi. Gest ten może przypominać twórczość choreograficzną, gdzie w każdej chwili decyduje się o widoczności poszczególnych fragmentów performujących ciał. Jednak prędzej czy później zawsze przebijają się one na powierzchnię, nawet jeśli zostały ukryte.

Relacja między organem ciała, niekiedy zapominanym, a ciałem jako całością prowokuje także do poruszenia sprawy bardziej ogólnej: „lekcję anatomii" jakiego ciała mieli na myśli Łyskawa i Makohon? Wielość realizacji w ostatniej edycji Rollercoaster gwarantowała anatomiczną różnorodność – przecież nie ma dwóch takich samych ciał. W Cricotece widzieliśmy ciała różne, ale jednak w większości normatywne: binarne, zdrowe i młode. Najwięcej odstępstw dotyczyło ostatniego z tych kryteriów. Wspomniałem już o temacie starzenia ciała w odniesieniu do *Humani Corporis Fabric*a. W pełni problem ten rozwinęła Katarzyna Kozyra. Podczas wakacyjnej przerwy w pokazach spektakli na scenie Cricoteki umieszczono wypożyczoną z MOCAK-u instalację *Święto wiosny* tej artystki. Przypomnienie pracy, w której na kilku ekranach oglądamy animację poklatkową choreografii Wacława

Niżyńskiego do muzyki Igora Strawińskiego złożoną ze zdjęć zmieniających pozycję nagich modeli w starszym wieku, było ryzykowną, ale bardzo dobrą decyzją. Instalacja nie zyskała wprawdzie całkowicie nowej formy, ale jej obecność w programie choreograficznym i kontekście „lekcji anatomii" działała na nią niezwykle odświeżająco. W *Święcie wiosny* Kozyra umiejętnie rozgrywa fałszywe, jak się okazuje, kalki pojęciowe wiążące to, co nieruchome z tym, co martwe, ruchome z żywym. Choć stare ciała, które widzimy na nieskazitelnie białym tle, przypominają te ze stołu anatomicznego, nagle nabierają niezwykłej ekspresji pod wpływem tempa zmiany kolejnych fotografii. Toczy się proces odwrotny niż w oryginalnym przedstawieniu Strawińskiego i Niżyńskiego, gdzie każdy kolejny ruch prowadził do nieuchronnej śmierci ofiarowywanej w ludowym rytuale dziewczyny. Tu z każdym kolejnym animowanym gestem śmierć raczej oddala się, a umieranie nie znajduje finału w postaci ostatecznego bezruchu.

Wspominając o starości jako kluczowym wymiarze komplikowania pojęcia cielesności podczas rollercoasterowej „lekcji anatomii", nie mam intencji wytykania braków w pozostałych obszarach potencjalnie kwestionujących normatywne rozumienie ciała ludzkiego. Zastanawiam się mimo wszystko nad samym zakresem wyzwania, jakie postawili przed sobą Łyskawa i Makohon, proponując zajęcie się „lekcją anatomii". Podczas kolejnych wydarzeń Rollercoastera towarzyszyło mi przeświadczenie, że nie ma spektaklu tanecznego, który nie zmieściłby się w programie. Kilkakrotnie zadawałem sobie pytanie, czy przypadkiem każda choreografia w jakimś stopniu nie jest sceniczną „lekcją anatomii". Ostatecznie każda – bez względu na podejmowany temat – jest przecież także opowieścią o ciele. Nawet taka, w której ciała ludzkiego w ogóle nie widzimy – historia tej formy sztuki skazuje bowiem kolejne realizacje na odnoszenie ich do kategorii cielesności (choćby w formie dostrzeżenia nieobecności tańczącego ciała).

Przyjmuję jednak, że problematyzując wizję anatomii ciała ludzkiego, można przyjąć wiele strategii. Uszczegółowienie tematu poprzez skupienie się na wybranym temacie ciała starego, niepełnosprawnego bądź niebinarnego jest tylko jedną z możliwości. Inną może być namnażanie perspektyw postrzegania cielesności, ich kumulacja, sprawiająca, że ciało przestaje być definiowalne, radykalnie otwiera się na kolejne sposoby ujmowania i postrzegania. Być może takiego zatarcia granic pojmowania ciała poszukiwali Łyskawa i Makohon, przeprowadzając swoją „lekcję anatomii" – lekcję, z której wynika, że ciało jest raczej potencjalnością, a nie zastaną, jasno określoną formą.

Ciało i jego relacje

Zainteresowanie celowo niedomkniętym rozumieniem cielesności potwierdza, bardzo licznie reprezentowany podczas przeglądu, motyw ciała w relacjach. Kolejne zaproszone przez kuratorów osoby udowadniały, że ciało nigdy nie jest syngularne, a raczej zawsze istnieje z czymś/kimś lub wobec czegoś/kogoś.

Ważne wydało mi się kreatywne włączanie obiektów, wyrastających w swych funkcjach poza proste rekwizyty, w prezentowane przez twórców choreografie. Stół stolarski z przedstawienia Jacka Przybyłowicza nie był bowiem jedynym przykładem. W spektaklu *Społeczne SPA*, gdzie uzdrowisko staje się tyleż miejscem poprawy kondycji ciała, co refleksji nad otaczającymi go zagrożeniami, przedmioty służą sensorycznemu pobudzeniu publiczności. Studentki i studenci Wydziału Teatru Tańca AST przeplatają opowieści o zaangażowaniu społecznym i aktach oporu krótkimi etiudami ruchowymi, często nawiązującymi do praktyk leczniczych i relaksacyjnych (stretchingu,

jogi, kąpieli zdrowotnej). Przy okazji dzięki rzeczom nieustannie wchodzą w kontakt z publicznością. Zachęcając do masażu dłoni, rozdają kremy, których zapach po chwili roznosi się po sali. Animując śnieżnobiałe ręczniki, wachlują widzów i kierują na nich strumień pary wodnej z ozdobnego nawilżacza. „Lekcja anatomii" to w tym przypadku badanie granicy, która pozornie oddziela wnętrze organizmu człowieka od jego zewnętrza. Skóra jako rzekoma bariera jest tu otoczona opieką – natłuszczona, nawilżona, przewietrzona. Czy to jednak wystarczy, aby ograniczyć wpływ katastrofy klimatycznej na nasze organizmy? – zdają się retorycznie pytać twórcy.

Z kolei przy użyciu niemal cyrkowego obiektu – groteskowo dużego garnituru – Magda Fejdasz i Weronika Pelczyńska w *Na dwóch nogach/ back on feet, czyli anatomia relacyjności* bawią się anatomią ciała nieistniejącego. To dopiero dzięki ich interakcji zostało ono na scenie powołane do życia. Jedna z artystek zakłada na siebie wyłącznie górną część kostiumu, druga dolną, a następnie próbują – w niemal nieustannym bliskim kontakcie – poruszać się w taki sposób, aby oczom widzów ukazały się raczej trzy osoby niż dwie. W pewnym momencie obie części ubrania łączą się bowiem ze sobą, dając początek nowej istocie. Krótka i dość żartobliwa choreografia podkręca do maksimum temat relacji, w jakich pozostaje ciało tańczące. Każda z tancerek musi myśleć o własnym ciele, o ciele partnerki, o tej części kostiumu, która akurat okrywa jej nogi bądź tors, ale i o całości – osobliwym olbrzymie, który rodzi się jako amalgamat nie swoich tkanek i tkanin.

Istotność tematu relacji podczas Rollercoastera nie powinna dziwić. „Lekcję anatomii", na której zależało Łyskawie i Makohonowi, trudno pomyśleć w oderwaniu od wielości ciał i rzeczy. W najbardziej rozpowszechnionym przedstawieniu badania anatomii ciała ludzkiego, *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta – lekcji ciała martwego, od której kuratorzy chcieli odejść,

stawiając na lekcję ciała żywego – widzimy, że badanie odbywa się w ludzko-nieludzkiej zbiorowości badających, badanych i narzędzi badaniu służących. Nawet przy „lekcji anatomii”, przeprowadzanej na samym sobie – jeśli można sobie taką wyobrazić – ciało własne jest ciałem obcym. Przyglądamy mu się z podejrzliwością, podchodzimy z rozwagą, na co dzień zapominając przecież o tym, że towarzyszy nam w każdej chwili.

Badanie anatomiczne przypomina zatem choreografię kontaktów różnych materialności, dłoń–skóra, palce–skalpel, skalpel–mięsień, i można je przedstawić jako opowieść o dotyku. Może dlatego ostatnim spektaklem prezentowanym podczas przeglądu, jego podsumowaniem, był *Skin Hunger* (choreografia: Joe Alter), który poświęcono właśnie dotykowi. Dramaturgia tego przedstawienia jest niezwykle sugestywna. Na zasadzie akumulacji prowadzi od początkowej odrębności czterech performerów, przez coraz bardziej zróżnicowane eksplorowanie wzajemnego kontaktu, zbliżanie się ku sobie, aż po zintensyfikowaną bliskość, przylgnięcie do siebie ich ciał. Najpierw, w krótkich etiudach solowych badają dotyk własnego ciała, a także jego pamięć, gdy zdają się wykonywać ruchy wobec wyobrażonych płaszczyzn i obiektów, których na scenie nie widzimy. Później jednostki łączą się w zmysłowych duetach, aby w końcu wszystkie cztery ciała stworzyły wspólną organiczną rzeźbę – obejmujących się rękami tancerek i tancerzy – która sunie przez scenę w rytm powolnych kroków plączących się czterech par nóg. *Skin Hunger* powstawał w czasie pandemii. Nauka, jaka płynie z oferowanej przez twórców spektaklu „lekcji anatomii”, dalece wykracza zatem poza suchą wiedzę o organach. To ucieleśnione poznawanie skutków powodowanych przez wyjątkowy stan radykalnej odrębności i poszukiwanie satysfakcji, którą niesie ze sobą bliskość.

Mówiąc o wielościach i sprzężeniach, chciałbym na koniec raz jeszcze wrócić

do spraw kuratorskich. I tu – choć bezpośrednio nie dotyczą już ciała – relacje odgrywają niemałą rolę. Cieszy mnie, że Paweł Łyskawa i Eryk Makohon nie traktują Rollercoastera jako przeglądu prac najbardziej rozpoznawalnych twórców tańca współczesnego (choć sądzę, że z prac najgłośniejszych nazwisk ułożenie programu na temat „lekcji anatomii" byłoby osiągalne). Próba generowania dialogu między centrum a peryferiami, jak sądzę, stawia słuszny opór kreowaniu kanonu choreograficznego (który – jak i inne kanony – promuje, ale i wyklucza). Do jego powstania przyczyniają się choćby niektóre teatry dramatyczne, gdy otwierają drzwi na produkcje taneczne (co może zadowalać), jednak na tyle wąsko, aby przez szparę przepchnęli się wyłącznie najwięksi (co zadowala trochę mniej). Ważne jest także to, że taniec współczesny na Rollercoasterze nie ma jasno określonych granic. Podczas przeglądu przedstawieniom koncentrującym się na ruchu towarzyszyły wykłady performatywne (Olszowska), instalacja (Kozyra) czy koncert performatywny (pokaz rejestracji *Anty-Edypa* Barbary Wysockiej i Michała Zadary [2010] – dość zaskakujący, luźno związany z tańcem punkt programu, broniący się wyraźnym kontekstem anatomicznym – występująca w projekcie aktorka, Barbara Wysocka, była wówczas w ciąży, a obecne na scenie lekarki badały performujące ciało artystki i płodu ultrasonografem). Czerpanie z estetyk, narzędzi i technik, a nawet przestrzeni nieswoistych dla sztuki choreograficznej to jedna z ważnych cech rozpoznawczych współczesnej sceny tanecznej. Dobrze więc, że i na krakowskim przeglądzie nawiązano do tego trendu.

***

W miejsce klasycznego zakończenia – które pomijam, nie chcąc sprowadzać wielości podjętych podczas Rollercoastera narracji na temat anatomii ciała

do jednego, upraszczającego mianownika – wspomnę o rzeczy, której podczas tych kilku miesięcy trochę mi brakowało. Kuratorzy przeglądu obudowali program wydarzeń artystycznych spotkaniami, które do „lekcji anatomii” podchodziły od strony teoretycznej, niemal akademickiej – seminaria i wykłady prowadzone przez doktor Annę R. Burzyńską. To oczywiście ciekawe i słuszne podejście, warte kontynuacji. Równocześnie powielona została w ten sposób ścisła separacja praktyki od teorii, sztuki od akademii, a wreszcie ruchu od bezruchu. Może w przeglądzie poświęconym właśnie ruchowi – zwłaszcza skierowanemu na poznawaniu anatomii – warto byłoby poszukać trochę miejsca dla uaktywnienia chętnej części publiczności w zakresie praktyk ruchowych, na przykład w formie prostych warsztatów towarzyszących pokazom przedstawień? Drobne elementy takiego podejścia pojawiały się choćby w propozycjach Olszowskiej i – patrząc na reakcję publiczności zarówno w trakcie, jak i po zakończeniu wydarzeń – zostały ciepło przyjęte. Myślami wybiegam więc ku kolejnej – zapowiadanej 4 grudnia 2022 roku przez Pawła Łyskawę i Eryka Makohona – edycji, z zaciekawieniem czekając, jakie nowości wzbogacą program krakowskiego Rollercoastera.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Rollercoasterem przez 2022 rok*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rollercoasterem-przez-2022-rok.

Autor/ka

Maciej Guzy – absolwent teatrologii na UJ, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Publikował m.in. w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” i „Teatraliach”.

Bibliografia

Wycichowska, Paulina, *Tańcząc z czułością cz. 5: Czuły taniec w dojrzałym ciele*, TaniecPOLSKA, 19.12.2022, https://taniecpolska.pl/krytyka/tanczac-z-czuloscia-cz-5-czuly-taniec-w-dojrzalym-ciele/ [dostęp: 10.02.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/rollercoasterem-przez-2022-rok*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozmyslania-o-relacyjnosci

TANIEC

Rozmyślania o relacyjności

Michalina Spychała

Cricoteka w Krakowie

Na dwóch nogach/back on feet, czyli anatomia relacyjności

choreografia i wykonanie: Magda Fejdasz, Weronika Pelczyńska, kostium: Monika Nyckowska, światło: Klaudyna Schubert, kompozycja i wykonanie: Natan Kryszk, realizacja i wykonanie nagrania: Aleksander Żurowski, konsultacje dramaturgiczne: Patrycja Kowańska, Monika Szpunar, konsultacje akrobatyczne: Jakub Odzioba

premiera: 23 października 2022 w ramach w ramach programu Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń

Kontrola, granice, bariery

Trema przed pokazaniem nowego dzieła oraz sprostaniem oczekiwaniom widzów premierowych, którzy są przecież szczególną publicznością: składają się na nią znajomi, goście z branży, prasa i sponsorzy, ma paraliżujący wpływ na twórców. Artyści są do tego przyzwyczajeni, bo przecież muszą, skoro tworzenie nowych spektakli to ich praca. Jednak gdybyśmy zdjęli odpowiedzialność za udaną premierę z twórców i pomyśleli o rozłożeniu jej

na wszystkich uczestników, to zauważymy, że oczekiwania i reakcje obserwatorów są tak samo istotne jak wkład artystów. Może powinniśmy pomyśleć o premierze jako projekcie, który będzie się przekształcał z każdym kolejnym przedstawieniem? Jeśli przychodząc na premierę nie oczekiwalibyśmy skończonej pracy, to czy przestrzeń na zmianę nie dawałaby twórcom więcej wolności, a co za tym idzie miejsca na eksperymenty? Czy to, co uznajemy za dobry spektakl, powinno być powtarzalne bez większych przekształceń i ukazywać wirtuozerię twórców? Czy naprawdę szukamy w sztuce bezbłędności i powtarzalności?

Zaczęłam recenzję od uwag dotyczących widowni, ponieważ Magda Fejdasz i Weronika Pelczyńska od początku *Na dwóch nogach/back on feet, czyli anatomia relacyjności* wchodzą w relacje z widownią i dają do zrozumienia, że nasza obecność jest kluczowa dla ich gestów scenicznych. To, co się wydarzy z ich ciałem, zależy w dużej mierze od reakcji odbiorców i odbiorczyń. Komunikują to otwarcie, przed samym wejściem na scenę prezentując przewodnik. Kompozytor Natan Kryszk stanął przed publicznością i odczytał przygotowane przez twórczynie wprowadzenie, które tłumaczy zasady uczestnictwa w performansie: można swobodnie poruszać w jego trakcie, a nawet w ogóle nie siadać na miejscach przeznaczonych dla publiczności. Biała podłoga do tańca jest jedynym ograniczeniem ruchu dla widzów, ponieważ instrukcje wspominają o niej jako miejscu dla tancerek, tak by interakcje nie odbywały się bezpośrednie między ciałami – dzięki temu każdy może czuć się bezpiecznie, a jednocześnie mieć możliwość wyjścia poza pozycję obserwującego.

Zaczynamy spektakl od przejścia dookoła białej podłogi, na której znajdują się już artystki oraz kostium służący jako obiekt, z którym wejdą w relację. Artystki wciąż na nowo wykonują gest zwrócenia wzroku na widzów, który

ma im uświadomić, że wszystko, co dzieje się na scenie, jest oddziaływaniem obustronnym między sceną a widownią. Stałe szukanie kontaktu wzrokowego zmienia pozycję widzki ze schowanej, nieobecnej obserwatorki w uczestniczkę, która ma wpływ na przebieg performansu. Te relacje zobrazowała najlepiej aktywność jednego z gości, dwuletniego dziecka, które – w odróżnieniu od dorosłych – nie miało zahamowań i podążyło za instrukcją uczestniczenia w ruchu scenicznym. Chłopiec zaczynał od wchodzenia powoli w przestrzeń sceny, by z każdą rundą przechodzić coraz dalej, pozwalać sobie na więcej. Odważnie testował, jak daleko może się posunąć, wracając za każdym razem do matki, jakby chciał się upewnić, czy jego działania są akceptowane. W finałowej fazie spektaklu przeistoczyło się to w zataczanie coraz szybszych kręgów wokół tancerek. Spontaniczne działania dziecka pokazują, jak można zmienić postrzeganie roli widza w spektaklu – jeśli tylko przyjąć zaproszenie wystosowane przez artystki.

Jeżeli skupimy się nie tylko na ciałach artystek, wyeksponowanych przez reflektory, wykonujących konkretną choreografię, mających za sobą trening i męczących się w trakcie performansu, a dołączymy do obserwacji nasze własne ciało, które reaguje na akcję – wówczas zmieni się nasze doświadczenie odbioru spektaklu. Jeżeli zaczęlibyśmy uczestniczyć w spektaklu, uruchamiając nie tylko odbiór emocjonalny czy intelektualny, ale również fizyczny, skupiając się na tym, jak spektakl pobudza nasze ciało, czy jak to, co się dzieje na scenie, aktywizuje w nas chęć ruchu, czy czujemy potrzebę zmiany miejsca albo zastanawiamy się, jak wyglądałby gest czy ruch z innej perspektywy. Jeśli pozwolilibyśmy sobie przetestować wszystkie te odczucia, wchodząc w przestrzeń, sprawdzając, jak teorie czy uczucia na nas oddziałują, wtedy łatwiej byłoby nam zrozumieć relacje wytwarzane na scenie między performerkami. Poprzez ruch i możliwość zmiany pozycji w trakcie obserwacji choreografii Fejdasz i Pelczyńskiej można zauważyć, jak

nasze ciało, jego rytm, napięcie, temperatura wpływają na ciała artystek, ponieważ rozproszenie ich skupienia, zwykle niezakłócanego przez czarną masę siedzących bez ruchu widzów, zmienia sceniczny ruch.

Dziecko testowało odbiór spektaklu z różnych perspektyw, przez oddalanie się, przybliżanie, zmienianie kątów patrzenia i tempa chodzenia. Wydaje się to banalnym spostrzeżeniem, jednak prawie nikt z dorosłych uczestników – mimo wystosowanego przez artystki zaproszenia – nie odważył się wstać z krzesła i choćby zmienić miejsca. Dało się też usłyszeć na widowni oburzenie, że dziecko dostało taką swobodę ruchu, jego reakcje postrzegane były jako niestosowne i przeszkadzające w odbiorze. To zniesmaczenie widzów przywołuje podstawowe pytanie Eriki Fischer-Lichte (2008): czego oczekujemy od spektaklu? Czy przychodzimy jako bierni konsumenci podziwiać dzieło sztuki, czy też ciekawi nas proces, który przebiega za każdym razem inaczej poprzez dzielenie wspólnej przestrzeni sceny i widowni? Otwartość dziecka, które nie było pewne, co można robić w teatrze, a czego nie, uświadomiła mi, jak spętane jesteśmy społecznymi regułami zachowań, niepisanymi i uwewnętrznionymi zakazami i nakazami.

Wnętrzności i zewnętrzności

Choreografia składa się z sekwencji ruchów, które opierają się na zasadzie łączenia i rozdzielania się dwóch ciał. Pozycją wyjściową są rozłączone ciała, które zaczynają wchodzić ze sobą w bliższą relację poprzez gest złączenia dłoni jako manifestacji obopólnej zgody na wejście w proces współtworzenia. Następnie po ściągnięciu wiszącego nad głowami performerek garnituru każda z nich zakłada jedną jego część i zaczyna samodzielnie zapoznawać się z jego materią. Poprzez drgania i falowanie performerki starają się zbadać zakres ruchu i charakter obiektu, jaki na siebie przyjęły. Ich odrębne

poszukiwania zatrzymują się w parterze, gdzie performerki na nowo znajdują ze sobą kontakt i szukają pozycji, w której będą identyczne niczym odbicie lustrzane. Przymierzanie gestów, przejmowanie ruchów partnerki jest długim i powolnym procesem, który zmierza do zbliżenia obu ciał. Niczym magnes dwie części garnituru zdają się powoli przyciągać i łączyć. W tym momencie rozpoczyna się sklejanie i przepływanie dwóch organizmów, które w wysiłku, ale i trosce badają relacje między sobą a kostiumem, dodatkowo nadającym im kształt. Dlatego ich ruchy funkcjonują w ramach łączenia marynarki i spodni w kształt pełnego garnituru, ale również wariacji na temat zmniejszania, powiększania i wykrzywiania stwarzanej istoty – Olbrzymki. Uważnie współpracujące ciała bawią się iluzją kreowania z siebie innego bytu. Ich synchroniczne ruchy pozwalają tworzyć obrazy perfekcyjnie dopasowanych kończyn, które zdają się jednością. Jednak przez pracę na nieustającej zmianie każdy obraz zostaje równie szybko zdeformowany i rozsypany, jak oddala nas od prostych prób utworzenia konkretnej i idealnej figury. Choć chwilami widzimy perfekcyjny kształt, który dowodzi dokładności, siły i wzajemnego zaufania twórczyń, to nie jest on celem choreografii. Najistotniejszy jest proces negocjacji między ciałami, które partnerują sobie na scenie.

Większość osób, z którymi rozmawiałam, zapamiętało jedynie pierwszą część tytułu performansu. „Na dwóch nogach”, jak stwierdziły autorki, odnosi się do związku frazeologicznego „stanąć na nogi”, czyli złapać równowagę, odzyskać siły, a w przypadku spektaklu także do stworzenia istoty, która wstaje na dwie nogi. Jednak myślę, że poprzestanie na pierwszym członie tytułu może być zwodnicze i zubażające odbiór. Drugi człon – „anatomia relacyjności” – odsyła nie tylko do wypunktowanej już relacji scena-widownia, ale również do relacji między artystkami. Weronika Pelczyńska i Magdalena Fejdasz współpracują ze sobą od długiego czasu (pracując przy

Kuli, *Kulistach*, a także działając w Instytucie Teatralnym przy projekcie *Refrakcja*), co jest istotne dla ich projektów, ponieważ dzięki zaufaniu i pielęgnowanej w ich praktykach wzajemnej trosce, choreografia przestaje być jedynie odtwarzaną sekwencją ruchów, a staje się studium cierpliwości i uważności. Oprócz tego, że każda pozycja jest bardzo dobrze przemyślana i przećwiczona, ma w sobie również delikatność i naturalność. Praca nad powołaniem do życia Olbrzymki, czyli kreacji zainspirowanej gigantycznym garniturem z kolekcji modowej, jest przestrzenią do badania interakcji ze swoimi ciałami we wzajemnej relacji, uwikłanymi w skomplikowany związek z kostiumem-obiektem, który pod wpływem ich działań zmienia swój kształt i znaczenia.

Użyty w spektaklu garnitur autorstwa Moniki Nyckowskiej powstał w ramach kolekcji costYOUme/YOUuniform w 2017 roku na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii. Jak piszą twórczynie: „zbiór kostiumów performatywnych kwestionuje i przewartościowuje granice pomiędzy tożsamościami, tworząc transgresywne sylwetki składające się na mapę wizualnych tożsamości". Powstało piętnaście takich kostiumów. „Obiekt bi(g)gender jest połączeniem cech męskiej i kobiecej fizyczności, które spotykają się w symbolicznej harmonii dwoistości. Sylwetka oversizowego garnituru wykorzystuje graficzną reprezentacje tożsamości posługując się charakterystyczną formą i kolorem. Różowy lampas umieszczony wzdłuż całej sylwetki kontrastuje z czerwienią symbolizującą krew menstruacyjną. Artystka wybrała formę garniturową kostiumu „zainspirowana pojęciem «penis envie», czyli zjawiskiem wchodzenia w męską rolę przez kobiety zakładające garsonki, by móc odzyskać (nie-swój) głos, dlatego garnitur wydaje się jedynym prawdziwym ubraniem"[1]. Istotne jest również powiększenie garnituru, tak że marynarka i spodnie mogą być używane nie tylko w zestawie, ale również jako osobne kostiumy. Spodnie podciągnięte

ponad piersi stają się kombinezonem, w którym jest nawet miejsce na schowanie rąk do środka, by można było naginać jego formę, dekonstruując podstawowy kształt. Marynarka staje się sukienką, która wydłużonymi rękawami zakrywa całe ręce łącznie z dłońmi.

Przedłużone nogawki i rękawy nie tylko zmieniają sylwetki tancerek, ale i utrudniają im swobodny ruch. Nie każdy gest wykonywany jest bez wysiłku i problemów, stąd pojawia się poprawianie i ustawianie materiału, tak by można było bezpiecznie przejść z jednej pozycji do drugiej. Gesty, które mogą być odbierane przez widzki jako prywatne, pochodzące spoza partytury ruchu, zanieczyszczające ją i przez to niepożądane, zostały tutaj włączone w choreografię, przekute w powtarzane działanie, które ma podkreślić pracę ciała: to, że pomimo płynnie zmieniających się pozycji, ciało nieustająco podejmuje wysiłek. Gesty te tematyzują również granicę pomiędzy tym, co uważamy w tańcu za profesjonalne, a co odbieramy jako przypadkowe i prywatne. Taki sposób pracy kwestionuje ideologię tańca jako opartego na wirtuozerii, a skupia się na prowokowaniu pytań. Na przykład, gdy artystka podciąga opadający materiał, musimy zapytać, czy jest to błąd, czy gest zaprogramowany – a może spontaniczny, wynikający z naturalnej potrzeby ciała, którego artystka postanowiła nie ukrywać, ale włączyć w choreografię?

Wyolbrzymiona marynarka i spodnie są pretekstem do dyskusji na temat ukrywania i odkrywania ciała, które przez nałożenie na siebie zdeformowanych klisz kostiumu zaczyna z każdą figurą oznaczać coś innego. Męskość, kobiecość, formalność, nagość przestają być prostymi definicjami, a zostają opakowane w materiał zmieniających się znaczeń, do których przedyskutowania zapraszają artystki. W przestrzeni Cricoteki poświęconej twórczości Tadeusza Kantora feminizacja kostiumu staję się istotnym gestem emancypacyjnym. Przejęcie garnituru męskiego i gra z jego wizerunkiem jest

jednocześnie podważeniem symbolicznej siły patriarchatu, który wyznacza kobiecym ciałom dopuszczalne granice ekspresji, linie i marginesy. Artystki zaczynają manipulować tymi granicami, rozmiękczając je swoim ruchem. Ich filigranowe ciała zdają się przytłoczone przez materiał garnituru, ale również cały zbiór znaczeń, jaki on ze sobą niesie, dlatego powolny ruch jasno naznacza tematy tabu dotyczące cielesności kobiet. W ich gestach odbija się echo potrzeby otwartych rozmów na temat cielesności kobiet, bez wulgaryzacji czy seksualizacji. Temat ten podejmowany jest nie tylko za pośrednictwem garnituru Olbrzymki. Performerki ubrane są w dwuczęściową bieliznę, której subtelność i cielisty kolor zacierają granicę między ubraniem a nagością ciała, ukazanego jako bezbronne i kruche. Cienkie czarne linie, wykańczające skromne spodenki z wysokim stanem i staniki bez ramiączek, są jak linie zaznaczające marginesy na czystej kartce, które wyznaczają granice swobody.

Jednym z powracających motywów w choreografii jest ruch chowania się jednej performerki między nogami drugiej. Gest ten nawiązuje do momentu narodzin i pytania o rolę ciała matki, które jest pierwszym, jakie poznajemy. Jednocześnie ruch ten sygnalizuje temat transformacji, której podlegają ciała artystek zaprzęgnięte do kreowania ciała Olbrzymki – a w ten sposób również temat ciągłych przemian towarzyszących ciału, które jest w stanie dawać nowe życie. Na każdym z tych poziomów powraca kluczowy dla projektu temat ciała, które powinno być silne i niezależne, ale jednocześnie opiekuńcze i ciepłe.

Współodczuwanie

Za każdym razem, kiedy myślę o tym performansie, wracają do mnie odczucia towarzyszące mi podczas oglądania. Zastanawiałam się, dlaczego,

mimo zaproszenia do zmiany miejsca i wprawienia mojego własnego ciała w ruch, tego nie zrobiłam. Na początku analizowałam, jak wplątana jestem w konstrukt tradycyjnego postrzegania spektaklu i hierarchii. Zastanawiałam się też, czy może to po prostu ciasna przestrzeń widowni mnie zblokowała. Wkrótce zrozumiałam, że choć wszystko to na pewno na mnie wpłynęło, to nie ruszyłam się przede wszystkim z powodu skupienia, z jakim oglądałam spektakl. Chodziło nie tylko o analizę, ale także doświadczenie zmysłowe: dominującym trybem mojego doświadczenia przedstawienia było podążanie za ruchem, oddanie się jego tempu, bliskości i złożoności. Czułam się tak, jakbym wchłaniała oczami przemieszczające się ciała. Moje własne ciało zamarło, bo bało się stracić choć na chwilę kontakt z ruchem rąk i nóg artystek, ich napinających się mięśni, drgających ust. Ten odbiór pozwolił mi w niezwykle sensualny sposób zapamiętać to wydarzenie. Uruchomiła się we mnie sfera współodczuwania trudu związanego z wykonywaniem skomplikowanych pozycji, momentami wstrzymywałam oddech, co uświadamiałam sobie dopiero po chwili. Przez spowolnione tempo i niezwykłą precyzję układania każdej cząstki ciała widziałam realność obecności dwóch kobiet i łączącej ich więzi, do której czułam się zaproszona.

Wzór cytowania:

Spychała, Michalina, *Rozmyślania o relacyjności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/en/article/rozmyslania-o-relacyjnosci.

Autor/ka

Michalina Spychała – studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Informacje umieszczone na profilu @praktyki_siostrzeństwa na Instagramie https://www.instagram.com/stories/highlights/17995742419555602/[dostęp: 10.02.2023].

Bibliografia

Fischer-Lichte, Erika *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozmyslania-o-relacyjnosci*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-da-sie-zatrzymac

TANIEC

Nie da się zatrzymać?

Marcelina Obarska

21. Festiwal Ciało/Umysł w Warszawie, 10–15 października 2022

Emma Goldman prawdopodobnie nigdy nie powiedziała ani nie napisała przypisywanego jej chwytliwego zdania: „Jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest moja rewolucja”. Napisała jednak między innymi: „Zatańczyć się na śmierć – co za cudowny koniec!” (Goldman, 1931). Witalistyczne wyznanie ramuje taniec jako negatywny (odwrócony) paroksyzm życia: zaostrzenie i wyjaskrawienie jego przejawów, za którym podąża nieodwracalne uspokojenie – jak pisała Goldman – „rozpalonego ciała i gwałtownie bijącego serca” (tamże). Hasłem 21. edycji festiwalu Ciało/Umysł była fraza „Wolno tańczyć”, semantycznie bazująca na dwuznaczności słowa „wolno” jako zarówno „niespiesznie”, jak i „zgodnie z własną wolą”. Ta druga definicja miała kluczowe znaczenie dla strategii kuratorskiej dyrektorki artystycznej Edyty Kozak. Jak pisała w festiwalowym manifeście, wolność jako pojęcie wiąże się z ruchem – wytwarzaniem nowych definicji, negocjowaniem granic, stawianiem czynnego oporu zastanym porządkom. W postscriptum tekstu

kuratorskiego Kozak oznajmia, że „tańca nie da się zatrzymać”. Nawet jeżeli Goldman nigdy nie napisała przypisywanego jej zdania – tego słynnego rzekomego cytatu z anarchistki, który powielony został na tysiącach koszulek, kubków i przypinek – jest ono niewątpliwie spójne z jej poglądami. Na grobie Goldman w Forest Park w stanie Illinois wyryto napis „Liberty will not descend to a people, a people must raise themselves to liberty” (Wolność nie zstąpi do ludzi, to ludzie muszą wznieść się ku wolności). Wolność jest więc rezultatem aktywności i ruchu. Rewolucja jako droga do wolności, jeśli ma się odbyć, musi wiązać się z możliwością witalistycznej ekspresji; z akceptacją nieskrępowanej pobudliwości.

Nieustający ruch pociąga za sobą zmęczenie, częścią intensywnej aktywności są momenty niezbędnej regeneracji. To napięcie między witalnością ciągłego ruchu a wyczerpaniem; między rezyliencją a rezygnacją eksplorowała w *Odbiciach* Anna Steller (notabene łaciński czasownik „resilire”, od którego wywodzi się słowo „rezyliencja”, oznacza dosłownie „odbić się”). W prostym performansie artystka, przebrawszy się na oczach oczekujących widzek i widzów w niebieski T-shirt i żółte spodenki, barwy odsyłające do flagi Ukrainy – przez niespełna czterdzieści minut bez przerwy wykonywała podskoki do muzyki ukraińskich raperek (dynamiczna i dość ofensywna muzyka budziła rodzaj prostej odbiorczej przyjemności). *Odbicia* prezentowano we foyer, jako widzki mogłyśmy obserwować Steller z każdej strony, zza kolumn, przemieszczając się, albo statycznie – w kontraście do jej pobudzonego ciała. Prostota performansu była – jak mówiła Steller w trakcie spotkania po pokazie – reakcją na wiadomość o rosyjskiej agresji na Ukrainę. Symboliczne wsparcie – zarówno na poziomie obrazu (kolory ubrania), jak i sfery dźwiękowej (muzyka ukraińskich artystek) – związane z bieżącą sytuacją polityczno-społeczną szło w parze z poziomem bardziej ogólnym, jak próba poradzenia sobie z

kryzysem poprzez dosłowne „wytrząsanie” stresu z ciała. W *Odbiciach* widzę także gest indywidualnej niezgody, słaby bunt, ale i bezsilność twórczą wobec horroru rzeczywistości.

Performans Steller prezentowany był tuż po *Swan Lake Solo* Olgi Dukhovnej, tancerki i choreografki urodzonej w Ukrainie, ale mieszkającej i tworzącej w Paryżu. Dukhovnaya podkreśliła performatywny potencjał dystrybucji wiedzy: między sekwencjami stanowiącymi autorską interpretację i przetworzenie elementów *Jeziora łabędziego* Piotra Czajkowskiego artystka opowiedziała o ramie kontekstowej swojego projektu. Wcieliła więc do performansu to, co zwykle czytamy w programie lub opisie wydarzenia. Choreografka klarownie wytłumaczyła źródło swojej pracy: artystka w akcie protestu wobec agresji Rosji na jej matczyznę odmówiła realizacji zlecenia dla Muzeum Sztuki Współczesnej w Moskwie. Zamiast pracy dla rosyjskiej instytucji, wykonała autorską odpowiedź na polityczne uwikłanie *Jeziora łabędziego*, które – jak wyjaśniła – było emitowane w telewizji byłych krajów ZSRR za każdym razem, gdy władza potrzebowała obrazu-zasłony, by ukryć przed obywatelkami i obywatelami istotne wydarzenia. Telewizyjna prezentacja baletu stała się z czasem jasnym sygnałem, że dzieje się coś ważnego, o czym nie można mówić i na co nie można patrzeć. *Jezioro łabędzie* służyło więc długo za narzędzie negatywnej propagandy działającej poprzez zatajenie. *Swan Lake Solo* to przykład bezpośredniej wypowiedzi na temat polityczny poprzez pryzmat historii sztuki i jej uwikłania w matrycę władzy. To wypowiedź usytuowana poza metaforą, zbudowana z elementów wykładu i performatywnego opracowania opowiadanej historii (tancerka najpierw sama, potem w towarzystwie Alexisa Hedouina prezentuje rodzaj ruchowej dekonstrukcji oryginału wykonywanej częściowo przy muzyce elektronicznej; w końcowej sekwencji podskoków, w której partneruje jej Hedouin, intensywność ruchu przywodzi na myśl praktyki fitness).

Bezpośredniość i komunikatywność pracy Dukhovnej kontrastowała ze sposobem, w jaki skonstruowana została inna praca prezentowana w trakcie festiwalu. *Lavagem* Alice Ripoll i grupy Cia REC w zamyśle stać miało na przeciwległym biegunie, jeśli chodzi o obecność metafory: tytuł w języku portugalskim oznacza oczyszczanie, pranie, ale także pomyje czy zlewki (jak nazywany bywa także pokarm dla świń). Rdzeniem dramaturgicznym stał się więc akt oczyszczania rozumiany wielorako, a także eksplorowany w różnych skalach czasowych – zarówno jako rozciągły historyczny proces związany z ufundowanymi na rasizmie próbami „oczyszczania" społeczeństw, jak i konkretna, materialna praktyka mycia i prania osadzona w dostępnej widzom naoczności. Poziom metafory spotyka się tu zatem z poziomem dosłowności: na wstępie czujemy charakterystyczny zapach detergentów (to doświadczenie zmysłowe ujawnia emocjonalny stosunek do czystości i aktu sprzątania; zapach środków czyszczących jest przyjemny, nie bez przyczyny istnieją odświeżacze powietrza imitujące zapach świeżego prania). W ciemności doświadczamy dźwięków podobnych do burzy; kiedy scena jaśnieje, widać, że dźwięki te to szelest dużej, niebieskiej, nieprzemakalnej plandeki z polietylenu. W toku performansu przedmiot stanie się wielofunkcyjną figurą: instrumentem, podłogą, wspólnym schronieniem. *Lavagem* na poziomie choreografii postrzegam jako ćwiczenie z różnych interakcji z wodą i jej fizykalną zmiennością, potencjałem wytwarzania piany i baniek mydlanych, eksplozywnością pryskania i hipnotycznym tempem kapania. Woda krąży w ramach zamkniętego obiegu, obmywa ciała i powraca do nich. Można by stwierdzić, że staje się ona materialnym odzwierciedleniem przepływu między bytami, tworząc – między performerkami, performerami, plandeką z polietylenu, podłogą i ciałami oglądających, do których również docierają mikrokropelki wody – niestałą i nieciągłą sieć, płynne uwspólnione pole. Zauważam, że w kontekście tytułu i

jego wieloaspektowości za praktykę o mocy oczyszczającej uznać można sam ruch – jego zdolność do przyspieszania metabolizmu, do zmiany poziomu neutrotransmiterów w mózgu, do odwracania uwagi i kierowania skupienia ku doświadczeniu ciała.

Tym, co uznaję w *Lavagem* za najciekawsze, jest wprowadzenie w ramy instytucjonalnego pokazu nieczęsto obserwowanej w sztukach performatywnych zmysłowości: dotarcie do węchu, narażenie na obryzganie czy proponowanie oglądającym dotknięcia piany. Takim nieczęsto pojawiającym się doświadczeniem zmysłowym był także model odbioru, do którego zaproszone i zaproszeni zostałyśmy jako uczestniczki i uczestnicy instalacji performatywnej *World of Interiors* w koncepcji Any Borralho i João Galante z udziałem piętnastoosobowej grupy mieszkanek i mieszkańców Warszawy. Jak cieleśnie opowiedzieć się wobec rozproszonego „wielociała" performerskiego – zespołu osób, które leżą na wznak i szepczą? Obserwacja modusów, ku którym skłaniali się widzki i widzowie (a może raczej uczestniczki i uczestnicy?), obcując z *World of Interiors*, stanowiła dla mnie najciekawszy aspekt wydarzenia. Piętnaścioro performerek i performerów, leżąc, wypowiadało szeptem teksty autorstwa Rodriga Garcíi, Rafała Dziemidoka i Antona Ovchinnikova. Aby usłyszeć, co mówią, należało się do nich zbliżyć: usiąść obok, kucnąć, przysunąć głowę do głowy osoby mówiącej. Performerki i performerzy tworzyli rodzaj ognisk, wokół których zbierały się osoby odwiedzające instalację. Część odwiedzających tylko się przechadzała, uważając, by nie nastąpić na czyjąś dłoń czy stopę. Tymczasowe wspólnoty słuchania wytwarzające się przy performerkach i performerach to zawiązywały się, to rozpraszały w różnych tempach i częstotliwościach. Osoby odwiedzające instalację poprzez jej konstrukcję „wprawiane" były w ruch, podczas gdy artystki i artyści pozostawali

statyczni. Doświadczyłam niewielkiej części trzygodzinnej instalacji – przedłużona ekspozycja na zwielokrotniony szept budziła we mnie wrażenie odwrotne od tego, które opisuje się jako korzyść płynącą z praktyk ASMR (angielski skrót, który na polski przełożyć można jako „autonomiczna odpowiedź meridianów czuciowych”). Rozdrażnienie trudnymi do zniesienia dźwiękami połączyło się z irytacją związaną ze zbyt ostrym światłem. Ta forma odrzucenia odbiorczego była wyraźną odpowiedzią mojego ciała. Dopiero w późniejszej rozmowie dowiedziałam się od osoby, która spędziła z instalacją więcej czasu, że w pewnym momencie wszystkie szepty ucichły, a leżące ciała – wówczas już w kompletnej ciszy – przywodziły na myśl drastyczne obrazy związane ze śmiercią, tworząc niewygodne napięcie. Znaczące jest dla mnie to, że nie byłam w stanie zapamiętać słów, które słyszałam od szepczących – docierały do mnie fragmenty zdań, jednak uwaga przesuwała się zdecydowanie ku materialności tej kompozycji i refleksji nad tym, jak chcemy i możemy praktykować swoją obecność w sztukach performatywnych.

Minimalistyczna choreografia rozpisana na panikę, stukot obcasów, popłoch, ucieczkę, chowanie się, przyspieszanie i zwalnianie, otwieranie i zamykanie drzwi rozpoczyna *Café Müller* Dominika Więcka. Przebieganie przez scenę i pozostawianie jej pustej odczytuję jako gest melancholiczny, odsyłający do myśli o braku. Z pustką i brakiem kontrastuje afektywny ładunek ucieczki: dlaczego artysta raptownie przecina scenę po skosie, kto lub co go goni? Jego ubiór – satynowy błękitny kombinezon, ciemny płaszcz i białe buty na obcasie – to estetyczne nawiązanie do ikonicznego *Café Müller* Piny Bausch. Pracę Więcka sytuować można jednak nie w hegemonicznym porządku hołdów i prób mierzenia się z arcydziełami, ale raczej w porządku intymnych spotkań z własnymi przeżyciami i poddawania ich nowym interpretacjom. Na krzesełkach na widowni czekały na nas kserokopie ręcznie napisanej

wiadomości od artysty z dedykacją: „Dla przodków i przodkiń, marzycieli i marzycielek, gdybaczy i gdybaczek. Dla tych, co nie boją się patrzeć wstecz i dla tych, co wycofują się w ostatnim momencie. Dla tych, którzy otwarcie zadają pytania i dla tych, co duszą je w sobie. Dla mojej mamy”.

W liście Więcek zwięźle opisuje sytuację towarzyszącą jego narodzinom: przyszedł na świat w 1992 roku w niemieckim Iserlohn, gdzie od 1989 roku mieszkali jego rodzice. Kiedy miał trzy lata, rodzina przeprowadziła się do Polski. O swoim *Café Müller* artysta napisał, że to rodzaj fanficiton, twórczości bazującej na dziele idola lub idolki. Jednak, tak jak podkreśliłam wcześniej, nie odczytuję tej pracy jako uniżonej wobec „wielkiego pierwowzoru”, a list pozostawiony na widowni traktuję jako wyraźny gest manifestujący wagę własnej biografii; jako autorski stempel. Wspólne pole niemieckiego kręgu językowego łączące pierwowzór i narodowość Bausch oraz biografię Więcka podkreśla artysta w scenie interakcji z widownią, którą prosi o powtarzanie prostych niemieckich fraz. Sekwencję kończy wymianą „– Ich komme aus Polen. – Es tut mir Leid” (– Pochodzę z Polski. – Przykro mi). Zmaganie się z własnym pochodzeniem, którego nikt sobie nie wybiera, zostaje w spektaklu Więcka ledwie zarysowane. W pewnym momencie na scenie pojawia się Bausch – w postaci przeskalowanej tekturowej figury, którą wnosi artysta. Jest w tej decyzji pewna ironia i dystans, Bausch jest tutaj dosłownie wielka, pojawia się trochę jak nauczycielka, która przyszła sprawdzić zadanie. Z drugiej strony monochromatyczna figura wygląda nieco złowieszczo, niczym pomnik, którego nie chce się spotkać nocą na cmentarzu. Kiedy na końcu Więcek, już bez białych butów na obcasie i ciemnego płaszcza, zarzuca okrycie na ramiona tekturowej figury, nie jestem pewna, co myśleć o tym geście: czy to oznaka troski wobec przewodniczki twórczej? Czy raczej gest tożsamy z przykryciem twarzy zmarłej? Czy ruch rzucenia płaszcza na sylwetkę słynnej

choreografki przybliża do niej Więcka czy oddala od niej?

Polityczny potencjał obśmiania wykorzystała w *Uteri migrantes* Renata Piotrowska-Auffret, sytuując w centrum dramaturgii performansu figurę macicy, która w ramach męskocentrycznej narracji jawi się jako narząd tajemniczy, mroczny i niebezpieczny. Ta historycznie ugruntowana narracja – o macicy, która „wędruje" po ciele kobiety, stanowiąc źródło wielu dolegliwości – zostaje w *Uteri migrantes* przechwycona i wykpiona. Wędrująca macica staje się tu dosłownie bohaterką narracji o drodze, postacią M. (Aleksandra Bożek-Muszyńska) ubraną w przypominający śpiwór różowoczerwony kostium. Przez dłuższy czas M. jest na scenie sama, we frenetycznej sekwencji solo mówi o suchości i wilgoci, jakościach będących istotnym elementem patriarchalnej narracji o zepsutych kobietach targanych histerią, którą ukoić może tylko stosunek seksualny. W kontekście wędrowania – a więc procesu, ruchu, przemieszczania się, przemiany – istotna w *Uteri migrantes* jest także kwestia starzenia się ciała. Kiedy na scenie obok Bożek-Muszyńskiej pojawiają się autorka oraz Anna Charlotta Nordanstedt, obserwujemy mały rytuał, kameralny sabat. Kobiety wykonują jednostajną pieśń afirmującą między innymi naturalne procesy zachodzące w ciele i na jego powierzchni. Kiedy w spektaklu pojawia się projekcja ze zbliżeniem na pomarszczoną skórę kobiecej twarzy, myślę o tym, jak rzadko widzimy dojrzałe ciała na scenie; jak – mimo powtarzanych deklaracji o pochwale różnorodności – spektrum ciał widzialnych w polu sztuk performatywnych jest uporczywie wąskie. W rozmowie z Adelą Prochyrą autorka *Uteri migrantes* wspomniała o okresie pandemii, kiedy zaczęła myśleć „o tym, po co jest macica, kiedy nie ma ona już funkcji reprodukcyjnej, wchodzi w okres menopauzy". Kobieta – postrzegana przez patriarchalny kapitalizm jako obiekt-maszyna w porządku reprodukcji – kiedy traci zdolność powoływania na świat nowych pracowników, staje się

przezroczysta. Ale to zjawisko niewidzialności nie dotyczy jedynie dyskursu społecznego czy rynku pracy, ale także reprezentacji w sztuce. Dlatego zaproszenie do współpracy i scenicznej obecności artystki po sześćdziesiątym roku życia, norweskiej choreografki Anny Charlotty Nordanstedt, uznaję za gest polityczny i emancypacyjny. Jednocześnie przeraża mnie, że w ujawnieniu dojrzałego ciała dostrzegam małą rewolucję (świadczy to o tym, jak bardzo homogeniczny jest porządek reprezentacji, jakiego doświadczam w polskich sztukach performatywnych na co dzień).

Powiedzieć, że taniec ma potencjał polityczny czy związany z miękkim oporem, to dziś banał. Słyszałyśmy i czytałyśmy to już wielokrotnie. Same doświadczyłyśmy politycznego wymiaru ruchu, chociażby uczestnicząc w masowych protestach przeciwko zaostrzeniu ustawy aborcyjnej. Ale dużo istotniejsze jest dziś dla mnie pytanie o to, gdzie – jeżeli traktujemy sztuki performatywne jako część sfery publicznej – rozgrywa się dziś polityka i czy, jak twierdzi Ana Vujanović, nie dzieje się to już poza sferą publiczną[1]. Poddając refleksji relację motta tegorocznej edycji Festiwalu Ciało/Umysł i prac, które obejrzałam, pozostaję z szeregiem pytań. Czy w obliczu narastających napięć politycznych i agresji militarnych tańca faktycznie „nie da się zatrzymać”? Jak pomyśleć alternatywne formy przeprowadzania rewolucji, akceptując bezruch? Czy istnieją sytuacje, w których pozorna cielesna pasywność zyskuje sprawczość większą niż niepowstrzymana pobudliwość? Jaki potencjał polityczny ma odmowa ruchu?

Wzór cytowania:

Obarska, Marcelina, *Nie da się zatrzymać?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-da-sie-zatrzymac.

Autor/ka

Marcelina Obarska – absolwentka teatrologii UJ, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Jako autorka i redaktorka współpracuje z Instytutem Adama Mickiewicza. Współautorka (wraz z Karolem Gromkiem) książki *Historie dotyku* (2023).

Przypisy

1. Do stanowiska Vujanović odnosi się Olia Sosnovskaya w tekście *Spacer. O gestach, ruchach i rytmach oporu w Białorusi* (Sosnovskaya, 2022).

Bibliografia

Goldman, Emma, *Living My Life*, Alfred A Knopf Inc., New York 1931, https://theanarchistlibrary.org/library/emma-goldman-living-my-life [dostęp: 26.10.2022], tłum. własne.

Sosnovskaya, Olia, *Spacer. O gestach, ruchach i rytmach oporu w Białorusi*, „Dialog” 2022 nr 10 (791), https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/spacer-o-gestach-ruchach-i-rytmach-oporu-w-bialorusi [dostęp: 27.01.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-da-sie-zatrzymac*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/sen-o-queerowej-rodzinie-niech-jeszcze-sie-nie-konczy

REPERTUAR

Sen o queerowej rodzinie niech jeszcze się nie kończy

Dorota Ogrodzka

TR Warszawa, Teatr 21

Rodzina

scenariusz na podstawie improwizacji aktorskich: Natalia Fiedorczuk, reżyseria: Justyna Sobczyk, dramaturgia: Jakub Drzewiecki, Natalia Fiedorczuk, Justyna Sobczyk, scenografia: Barbara Hanicka, kostiumy: Wisła Nicieja, muzyka: Krzysztof Kaliski, choreografia: Aleksandra Bożek-Muszyńska, wideo: Agata Rucińska, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, kierowniczka produkcji: Anna Czerniawska, producentka Teatru 21: Paulina Uryszek

premiera: 30 września 2022

Zaczyna się od plakatu. Rodzinne zdjęcie, forma, którą każdy z nas zna z familijnych albumów przeglądanych z okazji gwiazdki lub stypy, z własnego doświadczenia bycia ponaglaną do szerokiego uśmiechu, gdy ktoś naciska spust migawki. Rodzinne zdjęcie na plakacie, lekko sztywne postaci, nienaturalne wyrazy twarzy, pastelowe tło.

Bliscy ustawieni do zdjęcia, upozowani. Kiedyś uwieczniani na kliszy (czasownik „uwieczniać” ma w sobie tyle bezlitosnej ostateczności; tak jakby te relacje, te więzi, te zależności były już na zawsze, na dłużej nawet niż biologiczne trwanie życia). Teraz to cyfrowa reprodukcja, choć stylistyka plakatu do przedstawienia *Rodzina* w TR Warszawa, w reżyserii Justyny Sobczyk i koprodukcji z prowadzonym przez nią Teatrem 21, nawiązuje do zdjęć kojarzących się raczej z analogową fotografią. Obraz ten zapowiada, że przedstawienie dotyczyć będzie właśnie ustawień, upozowań, ról, klisz trzymających nas w ryzach domowego życia, najbliższych relacji.

Scenografia to precyzyjnie i gęsto umeblowane mieszkanie rodzinne. Jakbyśmy nagle znaleźli się w zbyt małym M-4, gdzie ściany są za cienkie, a przestrzeń życiowa raczej uwiera niż uwalnia. Kanapa i meblościanka, dywan, wycieraczka, stół. Wszystko ciasno przy sobie, bardziej przywodzi na myśl usilną, wynikającą z niedoboru, wynalazczość lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w blokach z wielkiej płyty, niż wypielęgnowane pokoje z ekspozycji IKEA. A więc coś tu się ciągnie od dawna, to będzie opowieść o utrwalonych z pokolenia na pokolenie sytuacjach.

Pełno tu podstawowych, nieco siermiężnych akcesoriów, które wyznaczają linie ruchu i podziału oraz decydują o choreografiach codziennego życia. Tu każdy ma swoje utarte ścieżki, swoje formy zachowań. Nawet tożsamości określone są nazwami ról domowych: mama i tata nie mają imion, nie noszą ich też siostra, sąsiadka, chłopak czy dostawca pizzy. Tylko Maciek jest Maćkiem, ale to, jak się zaraz przekonamy, zdaje się go raczej upupiać, niż upodmiotawiać. Teatralność rodziny ze spektaklu Justyny Sobczyk to przerysowana wizja lokalna każdego dnia, popołudnia, zakupów, rozmów przez telefon prowadzonych tak, by inni nie słyszeli, przepychanek rodzeństwa. Spektakl zaczyna się od sekwencji scenek rodzajowych.

Nastolatka chichocze do telefonu, rozmawiając z chłopakiem, Maciek, młodszy brat, ze wścibstwem i natarczywością próbuje zaangażować siostrę do zabawy. Matka z ojcem wracają z zakupów obładowani siatami, nawet nie próbują udawać, że ich wspólne życie jest wciąż historią o wzajemnym zainteresowaniu, choć gdy znajdują erotyczny wiersz własnej córki, to chwytają impuls miłosnego uniesienia i łapczywie za nim podążają. Na kanapie, wśród spranych poduch i w znoszonych kapciach, które pod wpływem pospiesznych uścisków zsuwają się ze stóp, wprost na zmiętolony dywan. Dorastające dzieci z niesmakiem i oburzeniem przyłapują „starych" na „tych akcjach", w których własnych rodziców nie chciałoby się jednak przyłapywać.

Sceniczne skróty myślowe i przywoływane obrazy trafiają w punkt – te schematy znamy przecież nie tylko z własnych rodzin, ale tez z powielanych przez popkulturę klisz. W tym oczywiście z *Klanu* – jednej z pierwszych telenowel o polskiej rodzinie, która na stałe znalazła miejsce w wyobraźni Polaków w latach dziewięćdziesiątych i na przełomie wieków. Do *Klanu* odsyła nie tylko estetyka spektaklu i temat, ale i obecność w obsadzie Piotra Swenda, jednego z głównych aktorów serialu, który – podobnie jak w wielu setkach odcinków tasiemca – i tym razem wciela się w rolę młodszego brata, Maćka. Gdy znów widzimy go w anturażu mieszkaniowej scenografii, nie sposób nie przywoływać całego kontekstu rodziny Grażynki i Ryśka, klanowych rodziców Maćka, ich perypetii, sposobów życia i uwikłań, które wielokrotnie przez krytyków opisywane były jako fantazja klasy aspirującej, polski sen o stabilności i wyrwaniu się z okowów codzienności robotniczej. Reżyserka gra tymi skojarzeniami, powielając je z przesadą i emfazą, ironicznie i prześmiewczo, doprowadzając widownię do chichotu. Jest śmiesznie, a rodzajowość scen wyostrzona tak, jakby ktoś nałożył filtr. Tym filtrem bez wątpienia jest szczególny styl tekstu autorstwa Natalii

Fiedorczuk, autorki znanej z umiejętnego namierzania absurdów codzienności i pełnego ironii rekonstruowania niewidzialnych przyzwyczajeń społecznych.

Publiczność zaśmiewa się jak przed lustrem, które chociaż wykrzywia, to jednak bezlitośnie wydobywa na światło dzienne to, co nas drażni w nas samych i w rodzinnych umeblowaniach – nie tylko tych fizycznych, ale przede wszystkim tych symbolicznych. To, co drażni, a jednocześnie to, do czego jesteśmy już przyzwyczajeni. Codzienne rytmy i koleiny, nużące, ale znane. Coś nam one załatwiają i choć bezlitosna ich rekonstrukcja na przemian żenuje i rozbawia, to jednocześnie można wyczuć unoszące się nad widownią poczucie bezsilności. Nie chcemy się przyznać, że i nas dotyczy prezentowany scenariusz, nie utożsamiamy się z nim, ale jednocześnie dobrze wiemy, że niełatwo się z niego wydostać. Największym sojusznikiem bezsilności jest śmiech. No więc się śmiejemy.

Pierwszą część spektaklu wieńczy sekwencja z odwiedzinami sąsiadki, którą gra wybitnie Magdalena Świątkowska, aktorka Teatru 21. Z pozornie niewinnej opowieści o szparagach i odwiedzinach na pięterku, na które namawia dostawcę pizzy, czyni komediowy majstersztyk. Konwencja delikatnie przesuwa się w stronę soft porno, w którym wizyta kuriera firmy gastro oznacza szansę na erotyczne uniesienia. Postać sąsiadki w wykonaniu Świątkowskiej zbudowana jest z kiczu i wulgarności – aktorka z wirtuozerią nad nimi panuje. Jesteśmy więc w konwencjach rodzinnych, ale i w konwencjach opowiadania o związku, miłości i relacjach.

Pierwsza część się kończy. Kolejna rozpoczyna się analogicznie, jakby taśma przewinęła się do początku i miała nastąpić powtórka, kolejna realizacja tego samego scenariusza. Sobczyk i zespół chcą nas skonfrontować z tym, jak mocno tkwimy w sposobach myślenia o układach rodzinnych, o ich

praktykowaniu. Pokazać je i to w dodatku podwójnie, żeby nie było wątpliwości, że to nieprzypadkowa rodzina, ale taka jak wiele innych. Ustawienia rodzinne są ustawieniami domyślnymi, żeby je zmieniać, trzeba wiedzieć o ich istnieniu.

Aktorzy zamieniają się rolami. Izabella Dudziak i Monika Frajczyk oddają sobie wzajemnie kostiumy matki i córki. Ich fizyczne podobieństwo, podobny zestaw aktorskich narzędzi sprawia, że można poczuć niepokój – czy to już inna, nowa opowieść, czy może prezentacja tego, jak córka wiele lat później powtarza po matce, wchodzi w analogiczny rodzinny układ sił?

Czy coś tu się zmieniło, czy po prostu chodzi o to, że rodzinne role są jak maski, jak gotowe kostiumy, które zakładamy bez refleksji, przyjmując je od naszych bliskich, naszej kultury, z wpajanych nam obrazów, dla których jesteśmy tylko ekranem?

Sebastian Pawlak zamienia się rolą z Danielem Krajewskim. Sąsiadka pozostaje sąsiadką, Maciek Maćkiem. Właściwie zarówno zamiana, jak i pozostawanie w swojej roli wydają się pułapką. Repertuar ról jest ograniczony, szafa z kostiumami zawiera tylko kilka zestawów. Tak jakby nie było pola manewru, a przestrzeń wolności to tylko indywidualne mikrogesty i drobne osobiste przyruchy, które różnicują postaci. Druga sekwencja przebiega dokładnie tak samo jak wariant pierwszy. W rolę męża wciela się tym razem Daniel Krajewski, aktor Teatru 21. Kwestia dostępu osób z niepełnosprawnością do ról związanych z rodzicielstwem lub uprawomocnieniem związków pojawiała się w spektaklach Teatru 21 już wielokrotnie, choćby w spektaklu *Statek miłości*. Wówczas sceniczne materializacje pragnień, potrzeb i oczekiwań aktorów i aktorek z niepełnosprawnością (którzy w świetle polskiego prawa nie mogą zawierać małżeństwa i posiadać dzieci) oraz kreowanych postaci miały wymiar

postulatywny, były wyzwaniem rzuconym wyobraźni społeczeństwa, porządkowi legislacyjnemu. Stanowiły emancypacyjny, upodmiotawiający gest, wskazujący na potrzebę antydyskryminacyjnych zmian w tych obszarach. Paradoksalnie, tym razem jednak fakt obsadzenia aktorów z niepełnosprawnością nie działa na rzecz emancypacji scenicznych postaci ze sztywnych i uciskających ich ról. W drugim przebiegu rodzinnej sekwencji nie ma znaczenia, czy rolę męża gra aktor TR, czy aktor Teatru 21. Rzeczy dzieją się identycznie, schematycznie. Klisze zostają powielone. Czy scenariusz w ogóle jest modyfikowalny?

Podobne pytania w swoich artystyczno-pedagogicznych poszukiwaniach stawiał Augusto Boal – brazylijski praktyk i teoretyk teatru oraz polityczny aktywista. Znany przede wszystkim z wynalezienia i rozwinięcia Teatru Forum, czyli metody pracy z grupami i społecznościami lokalnymi (z naciskiem na te ostatnie), którym oferował przedstawienia ich własnych, z uważnością wcześniej przez niego i jego zespół zaobserwowanych sytuacji, schematów, relacji władzy. Pierwszym etapem Teatru Forum zawsze jest swoista wizja lokalna, opowiedzenie o tym, jak jest. Na ogół przedmiotem tych odtworzeń są układy nazywane przez Boala opresją, przy czym nie chodzi tu tylko o oczywiste, jednostronne akty przemocy czy opowieści o widocznej przewadze albo nadużyciach. Boal sugeruje, że we współczesnych warunkach społeczno-politycznych większość osób i grup jest lub bywa uciśnionymi i że ucisk ten ma charakter systemowy, bierze się nie tylko z jednostkowego działania, ale ma źródło w głębiej zakorzenionych mechanizmach władzy i zależności. Jednym słowem: opresją jest zarówno paradygmat ekonomiczny, jak i zestaw reguł obyczajowych, przede wszystkim zaś wynikające zeń role i zachowania. Opisywane przez Boala spektakle-interwencje bardzo często dotykają społecznych miejsc konfliktu oraz utknięcia, czyli sytuacji pozornie nie do zmiany, zakonserwowanych, bez

wyjścia, zarówno w wymiarze lokalnym, rodzinnym, w rozgrywce między kilkoma osobami, jak i w sprawach angażujących całą społeczność.

Pomysł na Teatr Forum to szereg ćwiczeń i wariantów, których wspólnym mianownikiem jest możliwość zmiany. Aktorzy i aktorki odgrywają scenę z życia społeczności. Na przykład rodzinny spór o to, czy córka może wyjść po zmroku z domu w społeczeństwie ściśle patriarchalnym i opartym na kontroli kobiet. Albo opowieść o proteście mieszkańców przeciwko budowie elektrowni. Rekonstrukcja przebiega z uwzględnieniem możliwie wielu aktorów danej sytuacji, realistycznie, w dialogach i wyraźnie zarysowanych interakcjach. Przy drugim przebiegu, drugiej rekonstrukcji widownia może zatrzymać akcję i zadać wybranym postaciom pytania lub zastąpić jednego z aktorów, proponując inny wariant działania danego bohatera, sprawdzając, czy inaczej podjęte przez niego decyzje, zachowania, sceniczne gesty pozwolą w sprawczy i podmiotowy sposób odwrócić bieg zdarzeń. Stawką jest przejmowanie kontroli nad automatyzmami życia, próba przestawienia ustawień domyślnych. „W Teatrze Forum rzeczywistość pokazywana jest nie tylko jako taka jaka jest, ale też jaką mogłaby być" – konstatuje z wiarą Boal (2013, s. 34). W Teatrze Forum, a później w jego wariancie nazwanym Teatrem Uciśnionych kluczowym momentem, który ma się przyczynić do poszerzania wyobraźni i repertuaru zachowań, a w efekcie pracować na rzecz dekonstrukcji obowiązujących modeli i emancypacji spod reżimu ról, jest więc interwencja publiczności. Boal stanowczo twierdzi, że to nie dzięki dyskusji i racjonalnemu rozważaniu, ale intuicji, podążeniu za impulsem i wyobraźnią oraz w toku performatywnego sprawdzania pomysłów może dojść do znalezienia wyjścia z opresyjnego układu. „Teatr Forum to próba znalezienia konkretnych, alternatywnych rozwiązań, ponieważ zjedliśmy już wszystkie rozumy i często po prostu nie widzimy alternatyw, uważamy, że taka jest prawda i koniec" (2013, s. 40).

W *Rodzinie* nie jesteśmy co prawda jako widownia zaproszeni do ingerowania, jednak trzecia część okazuje się rozbiciem scenariusza. Źródłem zmiany jest podjęcie inicjatywy przez Maćka. To on, wspierany przez aktorów TR, przejmuje kontrolę nad biegiem zdarzeń, podejmuje tryb improwizacji, rozbijając tym samym ustalone struktury scenariusza. Ostatecznie prowokuje inny przebieg finałowej sekwencji. Osią i zapalnikiem staje się marzenie o wyjeździe do Paryża, które w poprzednich dwóch częściach spektaklu chłopak próbował forsować w rodzinnych dialogach, zresztą bezskutecznie. Wcześniej traktowany przez rodzinę z politowaniem, kwitowany refrenem „Oj, Maciek, Maciek", który jest jak szpilka przykłuwająca w gablocie martwego motyla – ani nie da się spod niej wyjść, ani być zobaczonym w trójwymiarze. Tym razem wydobywa się ze swojej roli i z opisującej go narracji. Dosłownie porzuca dotychczasowy kostium. Zamiast codziennych ubrań młodszego brata, przywdziewa elegancką suknię paryskiej diwy, w której bryluje na środku sceny, śpiewa pieśń i w queerowym geście performuje zupełnie inną postać. To właśnie queerowanie roli okazuje się rozbiciem utrwalonego schematu, szansą na wyjście z nieznośnej rzeczywistości i zamykającej możliwości scenografii rodzinnego mieszkania w stronę podróży, snu, Paryża, stającego się tu synonimem innego świata, lepszego, mieniącego się wielością opcji. Można mieć nadzieję, że ta trzecia, szalona, oniryczna sekwencja, która ostatecznie porywa też inne rodzinne postaci, skłania ich do nowych choreografii i gestów, pozwoli na rozbicie dotychczasowych schematów, stanie się alternatywnym scenariuszem.

W spektaklu szansa na to dana jest tylko Maćkowi, co właściwie w pewnej mierze przypomina Teatr Uciśnionych, gdzie w obrębie jednego przebiegu swój los może próbować zmienić tylko jedna postać. Inaczej jednak niż u Boala, tu performans Maćka nie powoduje zmiany całego układu dla innych.

Pozostałe osoby stają się jedynie uzupełnieniem jego wizji. To prawda, nieco szalona to wizja, jednak *de facto* operująca podobnymi rekwizytami i zestawem znaczeń, co wcześniej. Brzuch ciążowy jest tu atrybutem, który można przypiąć i odpiąć, jednak robią to tylko postaci żeńskie. Nie pojawiają się inne układy partnerskie, inne konstelacje rodziny, nie dostajemy szans na zobaczenie wywrotowych decyzji pozostałych członków rodziny. Ostatecznie tytułowa kategoria rodziny nie zostaje przeformułowana. Być może jest to szansa na kolejny odcinek spektaklu.

Katarzyna Tubylewicz, reporterka zajmująca się opisem skandynawskich modeli życia, w książce *Szuka kochania. O miłości i seksie na północy* opowiada o różnorodnych układach rodzinnych: parach jednopłciowych, ale też związkach poliamorycznych i najrozmaitszych wariantach patchworków. Przekonuje, że pokazywanie różnych prób praktykowania rodziny poszerza wyobraźnię, ale też normalizuje sposób myślenia o rodzinie jako o polu innowacji społecznych, przede wszystkim zaś jako o wyborze, a nie konieczności. Jednym z marzeń, z którym zostaję po spektaklu *Rodzina*, jest zobaczenie na scenie większej liczby odważnych alternatyw, których protagonistami będzie nie tylko jedna postać. To prawda, Maciek dzięki trzeciej części spektaklu, w której to on rozdaje karty, materializuje marzenia, gra z kategorią płci, tożsamości i przyjmuje różne role, wyrywa się z opresji swojej spektaklowej (ale i wcześniejszej, serialowej) roli młodszego brata, chłopca z niepełnosprawnością, któremu zestaw zachowań i możliwości dawno już został przydzielony. Chciałoby się jednak, by szansę dostały też inne postaci, by alternatywne scenariusze pozwoliły na queerowanie małżeństwa, rodzeństwa, sąsiedztwa, rodzinnych więzi i schematów w bardziej radykalnej, a w każdym razie bardziej wielowątkowej odsłonie. Tak, by afiszowe zdjęcia mogły ostatecznie wyglądać inaczej i by nie były płaskimi fotografiami, ale migotliwym, zmieniającym się

kalejdoskopem kolorowych kostiumów, które można wyciągać nie tylko z domowej szafy, ale na bieżąco szyć, tworzyć, łączyć, zakładać na opak, przymierzać.

Być może *Rodzina część 2* (a Teatr 21 ma przecież doświadczenie w realizacji spektakli w odcinkach) będzie szansą na sprawdzenie tych scenariuszy – niech senna podróż Maćka o innej roli dla siebie stanie się marzeniem, po który odważymy się sięgać wszystkie. Co najmniej w teatrze.

Wzór cytowania:

Ogrodzka, Dorota, *Sen o queerowej rodzinie niech jeszcze się nie kończy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/sen-o-queerowej-rodzinie-niech-jeszcze-sie-nie-konczy.

Autor/ka

Dorota Ogrodzka – artystka społeczna, pedagożka teatru, reżyserka, trenerka i badaczka. Wiceprezeska Stowarzyszenia Pedagogów Teatru, z którym prowadzi niezależne miejsce teatralne Szkoła oraz realizuje autorskie projekty artystyczno-społeczne i edukacyjne. Naukowo związana przez lata z Instytutem Kultury Polskiej UW, gdzie pisała doktorat i gdzie od czternastu lat prowadzi zajęcia, oraz z Polsko-Japońską Akademią Technik Komputerowych. Założycielka i reżyserka Laboratorium Teatralno-Społecznego, stypendystka MKiDN.

Bibliografia

Boal, Augusto, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, przeł. M. Świerkocki, Cyklady, Warszawa 2013.

Tubylewicz, Katarzyna, *Szwedzka sztuka kochania. O miłości i seksie na północy*, Wielka Litera, Warszawa 2022.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/sen-o-queerowej-rodzinie-niech-jeszcze-sie-nie-konczy

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ciezar-calego-swiata

REPERTUAR

Ciężar całego świata

Zofia Kowalska

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Mój rok relaksu i odpoczynku

na podstawie powieści Ottessy Moshfegh w przekładzie Łukasza Buchalskiego

reżyseria: Katarzyna Minkowska, adaptacja: Tomasz Walesiak, Katarzyna Minkowska, dramaturgia: Tomasz Walesiak, scenografia: Łukasz Mleczak, Katarzyna Minkowska, kostiumy: Jola Łobacz, Łukasz Mleczak, choreografia: Krystyna Lama Szydłowska, muzyka: Wojciech Frycz, multimedia: Agata Rucińska, operator: Janusz Szymański, realizacja kamery live: Janusz Szymański, światło: Paulina Góral, Monika Stolarska

premiera: 8 grudnia 2022

Chwilę po odebraniu biletu na *Mój rok relaksu i odpoczynku* dostałam małe kartonowe pudełko z programem spektaklu w środku. Wygląda trochę jak opakowanie seronilu – leku, którym leczyłam kiedyś depresję. Na kartoniku widnieje napis: „Teatr Dramatyczny. Terapia dla wszystkich”. Czy to żart? Niezbyt śmieszny. Tym bardziej że książka, którą przeczytałam, zanim przyszłam na przedstawienie (i na kanwie której ono powstało), opowiada historię chorej na depresję i lekomanię dziewczyny.

Trywializowanie trudnych tematów w sektorze promocji, bo o to niebezpiecznie ociera się ten pomysłowy gest, nie oznacza, na szczęście, że w spektaklu dzieje się to samo. Bo chociaż pewien rodzaj groteski jest nadrzędną cechą konstrukcji spektaklu Katarzyny Minkowskiej, a granica dobrego smaku jest wielokrotnie nagięta, to nie zostaje jednak nigdy przekroczona. Zniekształcenie jest właściwością rzeczywistości spektaklu. Świat ten jest przerysowany, ale i w dziwny sposób realistyczny – prawdziwy świat przecież też nierzadko bywa nieprawdopodobny.

Bezimienna Narratorka (Izabella Dudziak) wiedzie jedną z tych lepszych, wymarzonych egzystencji. Jest ładna, szczupła, ma przystojnego chłopaka Trevora (Marcin Wojciechowski), bliską przyjaciółkę Revę (Monika Frajczyk), pracuje w modnej galerii sztuki; zresztą o pieniądze martwić się nie musi – spory spadek po śmierci rodziców daje jej dużo swobody. Takim jak ona się zazdrości. Ekspozycja postaci głównej bohaterki przypomina konwencję rodem z komedii romantycznych z przełomu wieków z Julią Roberts czy Hugh Grantem w rolach głównych. Nie bez powodu akcja spektaklu dzieje się mniej więcej w tych samych latach, kiedy powstawały te filmy, a akcja rozgrywa się w Nowym Jorku. Amerykański sen okazuje się tu jednak koszmarem. Spektakl to powoli rozpadająca się rom-com, pod warstewką komedii czai się tragedia. Na pięknym obrazku jest rysa. Dziewczyna cierpi na ciężką depresję, zapoczątkowaną prawdopodobnie przez chorobę i śmierć ojca oraz samobójstwo matki. Te kwestie w pierwszych scenach bagatelizuje. Jej idealne życie to pozór, wszystkie swoje problemy ukrywa przed bliższymi i dalszymi znajomymi, a przede wszystkim przed samą sobą. Bolesna prawda stopniowo ujawniana jest przez cały spektakl. Zanim Narratorka podejmie radykalną decyzję, by przespać kilka miesięcy, z drobnymi tylko przerwami na jedzenie, ćwiczenia fizyczne i toaletę, już od dawna ma trudności w normalnym funkcjonowaniu. W końcu sen to śmierć w wersji demo, śmierć w

małych dawkach.

Patologiczny związek rodziców (Katarzyna Herman i Mariusz Dreżek) odcisnął piętno na psychice córki, która teraz powiela negatywne wzorce zaczerpnięte z relacji rodzinnych. Dramaturgia przedstawienia opiera się w sporej mierze na zabawie powtórzeniami – paralelnymi scenami, gestami, zachowaniami, skokami i fikołkami w czasie, jak gdyby w myśl idei wiecznego powrotu.

Wszystkie relacje Narratorki są w jakiś sposób dysfunkcyjne. Choć Trevor zagra i zaśpiewa *I'm on Fire* Bruce'a Springsteena, Narratorkę będzie traktował z chłodnym dystansem, nawet wtedy, kiedy jej zdrowie ulegnie znacznemu pogorszeniu. To karierowicz z kokainą pod nosem i ciągotami do perwersyjnych zabaw seksualnych, w których mniej chodzi o spełnienie seksualne, a bardziej o władzę i upokorzenie. W jednej ze scen widz jest świadkiem dehumanizującej gry wstępnej – toczącej się tylko dla zaspokojenia żądzy Trevora. Z kolei Reva zwyczajnie nie ma się komu wygadać, lubi porównywać się ze swoją pogrążoną w depresji przyjaciółką. Kobiety są względem siebie toksyczne, nieszczere. Wydaje się, że łączy je jedynie studencka przeszłość. Poza sobą nie mają nikogo. Gdy wszystko inne zawodzi, Narratorka zwraca się do swojej psychiatrki. Doktor Tuttle (Anna Kłos) przypomina raczej czarodziejkę Sybillę Trelawney z filmów o Harrym Potterze niż prawdziwą lekarkę. Pali kadzidełka, nie daje żadnych pożytecznych rad, jest szamanką, hipiską, buja w obłokach, zamiast leczyć. Nie pamięta niczego, co mówi pacjentka, nawet tak kluczowych informacji, jak to, że jej rodzice nie żyją, zresztą chyba niezbyt ją to obchodzi. Przepisuje Narratorce horrendalne ilości leków, dając jej oręż do popełniania powolnego samobójstwa. To ona poleci jej infermiterol, najmocniejszy i najbardziej zgubny lek.

Nie tylko znajomi Narratorki ją wykorzystują, także ona wykorzystuje ich bez skrupułów. W spektaklu każda interakcja z drugim człowiekiem to transakcja wiązana. Opresja postaci w spektaklu Minkowskiej (co szczególnie wyraźnie widać na przykładzie Narratorki) przebiega dwutorowo. Bohaterowie są ofiarami patriarchatu i systemu kapitalistycznego, co momentami zręcznie się łączy. Główna bohaterka nie bez powodu jest osobą uprzywilejowaną – jej kreacja nie jest intersekcjonalna, ponieważ wówczas odpowiednio głośno wybrzmiewa jej dramat jako kobiety. Niepewnej siebie i niewidzącej w sobie żadnej wartości, nawet jeśli jest wykształcona, bogata i wygląda jak Jane Birkin albo Angelina Jolie w *Przerwanej lekcji muzyki*.

Spektakl zbudowany jest na zasadzie teatru w teatrze. Życie Narratorki ujęte jest w ramę – gdy decyduje się na hibernację, powierza swoje życie artyście Ping Xiemu (Konrad Szymański), aby uczynił z tego procesu dzieło sztuki. Być może chce sprawić, żeby jej cierpienie miało sens, oddać się sztuce, by mimo braku sił tworzyć, produkować, bo tylko to liczy się w utylitarnym świecie. Podczas jej snu Ping Xi nagrywa ją, robi zdjęcia, na oczach widza przygotowuje w pudełku scenicznym żywą instalację. W tym przypadku istnieje jednak cienka granica pomiędzy robieniem sztuki, w której centrum jest jej własne ciało, a komodyfikacją, zawłaszczeniem tegoż ciała. Zgoda Narratorki na ten projekt jest świadoma, ale dana pod naciskiem ciężaru całego świata. Ping Xi prezentuje światu wyidealizowaną i wyestetyzowaną wersję życia Narratorki. Scena to muzeum, jednocześnie mieszkanie dziewczyny i galeria sztuki, w której w ramach eksperymentu Ping Xi stworzył performatywną instalację artystyczną, czyli de facto środkową, centralną część spektaklu. Za Narratorką nieustannie podąża kamera, a ona, trochę jak w programie MTV Cribs, opowiada o swoim życiu. Każdy jego intymny element wystawiony zostaje na światło dzienne, na pastwę pazernych spojrzeń wygłodniałych widzów. Nie ma tu miejsca na

prywatność. Trzy ekrany, jeden główny i dwa mniejsze po bokach sceny, są niemal w ciągłym użyciu. Pierwszy z nich używany jest przede wszystkim do transmitowania obrazu *live*, na pozostałych wyświetlone zostają projekcje przywodzące na myśl materiały z mediów społecznościowych.

Spektakl Minkowskiej jest barwny, jaskrawy, ma być jak najbardziej atrakcyjny formalnie – tak jak atrakcyjna ma być wystawa *Mój rok relaksu i odpoczynku* Ping Xiego. Bohaterka nie umie zapanować nad teatralizacją, przekształceniem swojego życia, musi mu się poddać. Szczególnie widać to w choreograficznych scenach zbiorowych, np. w scenie sennego, narkotycznego rave'u, w którym udział biorą wszyscy ludzie, których zna i o których nieustannie myśli Narratorka. W tańcu prowadzi Krystyna Lama Szydłowska – nienazwana postać w brzydkim brązowym futrze – to antropomorfizacja tej prawdziwej, nieszczególnie efektownej depresji. Za Narratorką wodzi mocne punktowe światło reflektora.

Nie jest to historia o systemie per se, prędzej o ludziach weń wtłoczonych. Mimo potencjału krytycznego, nie jest to spektakl radykalny politycznie, choć może niektórzy tego oczekiwali po pierwszej premierze dyrekcji Moniki Strzępki, szczególnie w świetle odwołania i zawieszenia dyrektorki przez Konstantego Radziwiłła pod pretekstem szerzenia ideologii lewicowej.

Przedstawienie Minkowskiej to opowieść o człowieku, o czymś, co w nim bardzo tkliwe i kruche. O lęku przed samotnością, bólu po stracie, braku sprawczości, paraliżującym smutku. W ostatniej scenie płoną bliźniacze wieżowce World Trade Center. W ataku terrorystycznym ginie Reva. Zaczyna się nowy rozdział w historii świata. Zaczyna się XXI wiek, który będzie jeszcze mroczniejszy i jeszcze straszniejszy. I trzeba zadać sobie pytanie, które śpiewa kilkanaście scen wcześniej Alice Deejay – „Do you think you're better off alone?".

Wzór cytowania:

Kowalska, Zofia, *Ciężar całego świata*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ciezar-calego-swiata.

Autor/ka

Zofia Kowalska – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/ciezar-calego-swiata*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreografia-opresji

REPERTUAR

Choreografia opresji

Kamila Kucia

Teatr Barakah w Krakowie

Michał Telega

Anioły w Ameryce, czyli demony w Polsce

reżyseria: Michał Telega, muzyka: Piotr Korzeniak, choreografia: Piotr Mateusz Wach, instalacja performatywna *Paradiso Bricks*: Krzysztof Marchlak

premiera: 7 maja 2022

Zaczyna się od wysokiego c: „*Aniołów* nie będzie” – słyszymy ze sceny. Teatr nie dostał praw do wystawienia tekstu Tony’ego Kushnera. Z jednej strony sytuacje nieprzewidywalne dobrze wpływają na sztukę – powstała autonomiczna dramaturgicznie opowieść, polska „gejowska fantazja na motywach narodowych” inspirowana tekstem Kushnera. Z drugiej jest coś dwuznacznego w tym, że ranga dramatu przerasta jego zastosowanie. W monologach aktorów słychać niemoc i autentyczną złość na takie utrudnienie procesu twórczego przez warunki postawione przez agencję Kushnera. Jak pada ze sceny:

Ze czterdzieści maili, prośby, groźby i pobożne życzenia.
A jeśliby Państwo zrobili jedną część?
A jeśliby Państwo drugą część też?
Bez skrótów. Do sześciu godzin przedstawienia,
W tym teatrze małym, na twardych siedzeniach[1].

Dodając do tego długie oczekiwanie na odpowiedź czy wymóg przesyłania ewentualnych skrótów przed rozpoczęciem prób z zespołem, praca na tak kultowym, a przez to również chronionym materiale wydaje się czymś niemożliwym. Rodzą się pytania: czy polski gej jest mniej ważny od geja amerykańskiego? Kto ma prawo do konkretnego kapitału kulturowego i czy takowy ma swoją narodowość? Czy mogą z niego korzystać tylko niektórzy użytkownicy i użytkowniczki danej wspólnoty narodowej?

Telega wyszedł jednak z tej sytuacji obronną ręką, traktując *Anioły w Ameryce* jako przyczynek do opowiedzenia własnej historii. To teatr dokumentalny, bazujący na opowieściach osób tworzących spektakl, znajdujących się na różnych etapach swojej artystycznej drogi, mierzących się z otoczeniem, które nie akceptuje ich tożsamości, orientacji czy wyborów życiowych. Z oryginału pozostało szydercze streszczenie sztuki w pierwszej scenie spektaklu. Porównałabym to do *Mikro-Dziadów* Anny Smolar, z tą różnicą, że w spektaklu Telegi aktorzy i aktorki opowiadają widowni o swoich postaciach z oryginału Kushnera. Ekipa zagrała amerykańskiej agencji na nosie – miało być bez skrótów, to skrócimy jak tylko się da. W efekcie powstała dosyć ciekawa esencja pierwowzoru, z której wyłaniają się archetypy bohaterów queerowego uniwersum – kryptogeje (Roy czy Joe), żona geja (Harper), matka, która zmaga się z coming outem syna (Hannah), gej chory na AIDS (Prior) czy stereotypowy „przegięty” gej, a przy okazji drag queen (Belize). Na poziomie dramaturgii dokonano tu kilka interwencji

– matka pojawia się jedynie jako głos z offu tej samej aktorki, Any Nowickiej, która gra głównego antagonistę – Roya Cohna. Roy z kolei zostaje przepisany z przemocowego prawnika na przemocowego reżysera, a Joe i Louis z prawników na początkujących aktorów, podobnie zresztą jak Prior i Belize. Taki zabieg pozwala na umiejscowienie sytuacji dramatycznej we własnym kontekście (polskim, autoteatralnym, zawodowym), zamiast w odległej fikcji. Następuje również przeniesienie, jeśli chodzi o postacie z planu boskiego, fantastycznego. W tym spektaklu Anioł milczy, a do głosu dochodzą tytułowe demony – własne, prywatne, wydobyte na światło dzienne, z którymi twórcy mierzą się na teatralnej scenie. Wątki z *Aniołów* zostają również chronologicznie przetworzone w tekście autorskim – sztuka Kushnera zaczyna się od pogrzebu nestorki rodu, Sary Ironson, babki Louisa, u Telegi natomiast mowa o śmierci matki jednego z twórców, która zbiegła się w czasie z rozpoczęciem prób.

Później pojawia się Roy. Warto wspomnieć, że część scen ma charakter improwizacji. Ogromne wrażenie robi sekwencja warsztatów aktorskich. Ich uczestnicy rozbierają się do bielizny, po czym wcielają się w samych siebie – młodych aktorów walczących o pozycję i miejsce w teatralnym stadzie. Tę sytuację odzwierciedla choreograficzna przepychanka, symbolizująca w moim odczuciu zjawisko toksycznej męskości, w szczególności w ujęciu homoseksualnym. Zresztą sam Roy, prowadzący ćwiczenia, będzie później dzielił grupę na tych, którzy wyglądają „męsko” i tych, którzy się w ten obraz nie wpisują. Przekroczone zostają wszelkie granice – wykreowany przez Anę Nowicką reżyser jest homofobem i rasistą, który raz po raz upokarza aktorów słownie bądź cieleśnie, tworzy między nimi atmosferę konfliktu, traktuje jak chłopców na posyłki, wątpiąc w ich jakąkolwiek inwencję twórczą, co zabawnie kontrastuje z jego brakiem przygotowania do prowadzenia warsztatów (pije kawę, ostentacyjnie je kanapkę, mówi z

pełnymi ustami, na bieżąco wymyśla ćwiczenia, które mają wykonać kursanci). Reakcje na takie traktowanie mogą być różne, zarówno na scenie, jak i w życiu, co fenomenalnie i kontrastowo pokazują Józef/Joe (Michał Kłodnicki) i Louis (Wojtek Kałuża), zwłaszcza postawieni obok siebie – pierwszy zaciska szczęki, jego ciało jest spięte, wygląda, jakby mocno gryzł się w język albo miał zaraz wybuchnąć, wyjść z sali, trzasnąć drzwiami czy uderzyć reżysera. Louis z kolei ma wypisane na twarzy czyste przerażenie, a jego oczy są szkliste. Również pozostali reprezentują mechanizmy radzenia sobie z przemocą – Prior (Łukasz Szleszyński) wycofania, a Pan Prince Polo, czyli Kushnerowska Belize (Dawid Tas) – adaptacji.

Narasta też napięcie homoerotyczne, wynikające między innymi z opresji, którą Roy wytwarza od początku sceny. Aktorzy są półnadzy i bardzo blisko siebie, a zadania aktorskie dosyć jednoznaczne – szukanie upuszczonego mydła, okładanie się witkami w saunie, czego wynikiem jest scena pocałunku Józefa i Louisa. Jest to niejako synteza wszystkich spotkań Joego i Louisa u Kushnera, które prowadzą do zbliżenia między nimi. Fenomenalnie rozegrana zostaje atmosfera – od uwolnienia negatywnych emocji po próbie pełnej przekroczeń, związanych z funkcjonowaniem w środowisku teatralnym, aż do niewypowiedzianego i zakazanego podniecenia seksualnego między kolegami z zespołu. Tuż po tym, jakby interwencyjnie, pojawia się Harper wraz z Mister Ściemniaczem, czyli Luna (Monika Kufel) i Pan Prince Polo (ponownie Dawid Tas). Aktorzy i aktorki sami decydowali, czy chcą zostać przy imionach z pierwowzoru, czy nadać sobie nowe. To ciekawa metoda pracy, która odchodzi od mitologizacji postaci w świadomości aktora, a sprowadza go na drogę tworzenia własnej kreacji i autonomii. Stąd Luna – uosobienie kobiecej depresji związanej z rozpadem małżeństwa, przeżywanej podczas pełnej niepokojów nocy, kiedy czeka na męża. Swoją drogą, bardzo sprytne przetworzenie Kushnerowskiej fantazji o

Antarktydzie – zamiast niej wyspy Bahama, wakacje w ciepłych krajach, o których marzył lub marzy prawie każdy Polak, i Prince Polo, polski wafel czekoladowy, symbol PRL-owskiego dobrobytu. Pod koniec sekwencji pojawia się także Józef – otrzymuje świńską maskę, co jest dosyć jasnym komunikatem, jeśli chodzi o ocenę sposobu, w jaki traktuje żonę, obsadzając ją w roli przykrywki, tzw. brody.

Trzeba tu przy okazji dodać, że twórcy i twórczynie nie boją się prostego poczucia humoru. Umiejętnie operują kliszami, jednocześnie je rozbrajając. Przykładowo, wspomniany już stereotyp „przegiętego" geja o „kobiecej" ekspresji zostaje zdekonstruowany poprzez dokładną jego realizację na scenie w formie gejowskich tańców w korowodzie – aktorzy w ciemnych okularach, w blasku klubowych świateł przesadnie wdzięczą się i mizdrzą. Jeśli ktokolwiek miałby zarzut o zbyt stereotypowe „rozgrywanie się", właśnie został on mu wytrącony z ręki. Następuje seria (dosłownie, jak z karabinu) bardzo szybkich scen z polskiego, nietolerancyjnego podwórka. Pan Prince Polo opowiada o rasizmie, jakiego doznał w dzieciństwie i doznaje do teraz. W telegraficznym skrócie zainscenizowano Marsz Niepodległości: aktorzy i aktorki ubrani w dresy skandują, że chłopak i dziewczyna to normalna rodzina, w dłoniach dzierżąc pałki teleskopowe. Bolesne to polskie tło, tym bardziej że autobiograficzne. Nie wybrzmiewa jednak w pełni ze względu na gorączkowe tempo spektaklu, które może i sprawdziło się przy streszczaniu dzieła Kushnera, ale w wypadku tak osobistego materiału nie zdaje egzaminu.

Inaczej jest z wątkiem HIV, który wprowadza Luna, rozpoczynając improwizację wokalną, która przyjmuje formę niemalże zaklinania (rzeczywistości?) czy egzorcyzmu. Reszta obsady wije się w konwulsjach na krzesłach, jakby ich wewnętrzne demony zyskały ucieleśnienie i próbowały

wydostać się na zewnątrz. Rzutnik wyświetla pozytywny wynik na obecność wirusa HIV w organizmie. Zwieńczeniem wątków wybitnie polskich jest niewątpliwie scena Wigilii – bez stołu, bez matki, z barszczem z torebki, który ścieka aktorowi grającemu Priora po brodzie niczym krew. Raz po raz dławi się nim, po czym wypluwa na podłogę, co samo w sobie jest już niepokojące, a staje się jeszcze bardziej, gdy przypomnimy sobie wynik testu sprzed chwili. To misternie zaplanowana sekwencja działań – choroba wisi w powietrzu, a główny zainteresowany milczy. To o nim się rozmawia, bez jego udziału, lecz w jego obecności – do czasu. Gdy już zacznie mówić, to długo nie przestanie, ze wszystkimi drażniącymi szczegółami.

Warstwa metafizyczna realizuje się najpełniej w formie muzyki (Piotr Korzeniak) i choreografii (Piotr Mateusz Wach). Mowa tu o pewnym wymiarze anielskości, planie boskim, z którym mamy do czynienia również przy lekturze oryginału. Tutaj Anioł (Marek Szajnar), jest przez większość czasu milczący. Mimo że nagi i w pointach, to początkowo niezauważalny. Niemal zlewa się z instalacją performatywną, która stanowi część scenografii:

> To jest instalacją, którą stworzył Krzysztof Marchlak, artysta LGBT+, o nazwie *Paradiso Bricks*. Razu pewnego poszedłem do Schefter Gallery zobaczyć jego wystawę. Szukałem czegoś w rodzaju baru, inspiracji barowej. I nagle objawiły mi się kostki, a w nich kolorowy raj – jednak tak pogrzebowy i tak cmentarny jak żaden inny – choć pełen kolorów. A ostatnie kostki były już niemal tylko białe, szare i niknęły w kolorze. Pomyślałem wtedy – mając już koncepcję Markowego ciała w głowie – że on jak taki kelner, nie mając nic w trakcie dramy do powiedzenia, przemierza nago Raj niczym Adam, żeby na końcu powiedzieć „to wielki banał, the

biggest one” na pointach cały czas w przód, raz tylko stając się Chrystusem w świetle latarki gdy kibole wychodzą na scenę[2].

Jego trwającej cały spektakl (półtorej godziny), powolnej wędrówce w pointach – wzdłuż instalacji ustawionej przy tylnej ścianie – towarzyszą projekcje z rzutnika, na których widoczne jest ciało performera, z widocznymi zmianami skórnymi. Biorąc pod uwagę, że przed chwilą widzieliśmy wyniki badań (gdy HIV zmienia się w AIDS, na ciele pojawiają się ropnie), można wysnuć wniosek, że Anioł jest metaforą choroby – stopniowo postępującej, niewidocznej, objawiającej się jednak z pełną mocą w najgorszym możliwym momencie. Podobnym schorzeniem jest nienawiść, wobec której ten spektakl zajmuje wyraziście krytyczne stanowisko.

Wzór cytowania:

Kucia, Kamila, *Choreografia opresji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreografia-opresji.

Autor/ka

Kamila Kucia – studentka I roku dramaturgii na AST w Krakowie, absolwentka Wiedzy o Teatrze na UJ.

Przypisy

1. Scenariusz spektaklu udostępniony autorce przez reżysera Michała Telegę.
2. Wypowiedź Michała Telegi z rozmowy z autorką.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreografia-opresji*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/zaulki-jezyka-i-kamienicy

REPERTUAR

Zaułki języka i kamienicy

Maciej Guzy

Teatr Polski w Podziemiu, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, Komuna Warszawa

Beniamin Bukowski

Finnegans W/Fake

reżyseria: Katarzyna Kalwat, scenariusz: Kamil Kawalec, kostiumy: Anna Tomczyńska, muzyka: Wojciech Blecharz, wideo: Anna Tomczyńska i Maciej Powała, scenografia: Anna Tomczyńska

premiera: 11 listopada 2022

Stary Teatr w Krakowie

Art of Living

na podstawie *La vie mode d'emploi* Georges'a Pereca © Editions Fayard

reżyseria: Katarzyna Kalwat, przekład: Wawrzyniec Brzozowski, adaptacja: Beniamin M. Bukowski, dramaturgia: Piotr Grzymisławski, kompozytor: Wojciech Blecharz, muzyka na żywo i instalacja instrumentalna: Aleksander Wnuk, scenografia i reżyseria światła: Agata Skwarczyńska, kostiumy i asystentka scenografki: Anna Rogóż, choreografia: Karolina Kraczkowska, transkryptor głosu: Natalia Mentkowska, materiały filmowe: Marcin Koszałka, Marcin Polar

premiera: 9 grudnia 2022

W rozmowie Katarzyny Waligóry (2022) z twórcami *Finnegans W/Fake* Katarzyna Kalwat wspomina swoje pierwsze doświadczenie lektury *Finneganów trenu* Jamesa Joyce'a, na podstawie którego powstało przedstawienie. Mówi, że było to dla niej jak medytacja, co chyba nie dziwi, jeśli przypomnieć sobie gęste, nasycone znaczeniem i wymagające skupienia zdania, które wyszły spod pióra Joyce'a, równocześnie nieustannie wytrącające czytelnika z uwagi, każące oddać się sieciom skojarzeń prowokowanych przez liczne językowe zagadki. Sądzę, że można również medytować, czytając *Życie instrukcję obsługi* Georges'a Pereca – francuską powieść, którą Kalwat razem z Beniaminem Bukowskim zaadaptowali w Starym Teatrze w Krakowie na potrzeby *Art of Living*. I w tym przypadku może się zdarzyć, że na granicy świadomości przyswajamy kolejne detale z obsesyjnie szczegółowej opowieści Pereca o nieistniejącej francuskiej kamienicy.

Obie premiery dzielił niespełna miesiąc, ale niewątpliwie łączyło dramaturgiczne wyzwanie, jakie postawili przed sobą ich realizatorzy. *Finneganów tren* i *Życie instrukcja obsługi* zdają się niewystawialne, tak jak mogły wydawać się nieprzetłumaczalne. W obu przypadkach mamy do czynienia z powieściami, choć ukierunkowanymi na poszerzenie granic gatunku, nie na jego schematyczną reprodukcję. Powieść Joyce'a opowiada o właścicielu dublińskiego szynku, Humphreyu Chimpdenie Earwickerze. Jej fabuła (o ile w ogóle uda się ją wyłuskać, a potem dowieść, że to ta właściwa) jest tu trzeciorzędna. Przysłania ją kipiel języka, który przed oczami czytelnika wije się, gęstnieje, kotłuje, sztywnieje, rozpręża… Joyce miesza gwary, dialekty, tworzy neologizmy, podważa zasady gramatyki i interpunkcji. Pod pozorami anarchii kryje się precyzja aluzji i semantycznych połączeń – kod trudny do odszyfrowania. Z podobnym zachwytem formą Perec komponuje *Życie instrukcję obsługi*: korzysta z – dosłownie –

matematycznych narzędzi, takich jak poligraf skoczka czy ortogonalny bikwadrat łaciński rzędu 10, których same nazwy budzą respekt. Akcja książki to jedna chwila z życia paryskiej kamienicy uchwycona przez pisarza, który z radiologiczną precyzją skanuje niemal wszystkie pomieszczenia budynku. Za narratorem krążymy między kolejnymi pokojami, a to, co w nich zobaczymy – osoby, przedmioty, wydarzenia, historie – zależy od reguł, jakie Perec sam sobie narzucił. Przykładowo: czy napotkana osoba będzie chodzić, leżeć czy siedzieć, to, jaką czynność akurat wykonuje, jakie przedmioty posiada (oraz jaką ich liczbę), czy jest mieszkańcem budynku, czy tylko gościem. Od osobliwych zasad zależy nawet długość poszczególnych rozdziałów czy ich kolejność.

Ostatecznie obie książki przełożono na polski (Joyce'a – Krzysztof Bartnicki w roku 2012, po dziesięciu latach pracy; Pereca – Wawrzyniec Brzozowski w roku 2001). Jak widać po przykładzie Kalwat, w teatrze hermetyczność tekstów raczej kusiła, niż zniechęcała.

Być może poza niecodziennymi zasadami konstrukcji prozę Joyce'a i Pereca łączy przede wszystkim podzielane przez nich rozumienie literatury jako procesu – wyraźne zaakcentowanie czynności metodycznego budowania tekstów (okresu wieloletniego i zapewne wyczerpującego), ale też nieustanne myślenie o ich recepcji. W tym aspekcie Perec i Joyce nie są już wcale tak odlegli od teatru, jak mogłoby się wydawać. Sztuka performatywna – dziejąca się w czasie i powstająca w kontakcie – nie może być obojętna na tego rodzaju performatywność literatury. Literatury, której powstawanie jest niemal tak istotne, jak i sam efekt, literatury, która chce dialogować z czytelnikiem, zaprasza go do rozwiązania formułowanej przez siebie zagadki. W obu spektaklach Kalwat przygląda się tym procesom i przepracowuje je, choć w każdym w nieco inny sposób.

We wrocławskiej realizacji na pierwszy plan wysuwa się praca z językiem. Kalwat i Kamil Kawalec (autor tekstu, który na etapie prób zastąpił Beniamina Bukowskiego) sprawdzają, co można powiedzieć – jak można poszerzyć pole semantyczne języka – bawiąc się nim tak, jak robił to Joyce. *Finneganów tren* nie jest tu obecny wprost – pełni raczej funkcję podręcznika, „Joyce – zrób to sam". Twórcy fejkują Joyce'a, „Dżojsa polszczą" lub – patrząc z innej strony – „dżojsują" język polski. Wyraźnie zależy im na wydobyciu politycznego potencjału takiej strategii. Krążą po tematach związanych z historią Polski, rolą Kościoła w naszym kraju, sytuacją kobiet czy kulturową i narodową unifikacją państwa. Twórcy scenariusza sięgają po słowa, które niosą w sobie naddatek, wykraczający poza odpowiadające im desygnaty (rytmicznie powtarzane przez Agnieszkę Kwietniewską „cymes"; „hummus", „maca" to nie tylko nazwy potraw, ale przede wszystkim znak żywej odpowiedzi języka na wymianę kulturową). Charakterystycznie akcentują pewne wyrażenia, aby nadać im nutę śląskiego, niemieckiego, rosyjskiego czy jidysz (zresztą liczne zapożyczenia z tych języków również usłyszymy). Z polskich słów tworzą wreszcie neologizmy („Słowa-nie" – Słowianie), kierując ich etymologię na inne tory. Inscenizacyjnie spektakl odpowiada tak skonstruowanemu scenariuszowi – skręca w stronę osobliwego wykładu performatywnego. Na środku sceny stoi kilka pulpitów ze słownymi partyturami dla aktorów. Kolejne epizody to przeważnie monologi kierowane do ogółu zgromadzonych lub jednego z wybranych scenicznych towarzyszy. Często zdarza się jednak, że wypowiedzi różnych osób nakładają się na siebie, bądź pozostali aktorzy, zmieniając nieco intonację, dopowiadają (lub powtarzają) kwestie chwilowego protagonisty (a może, co bodaj właściwsze w kontekście wrocławskiego spektaklu, lidera aktorskiego chóru). Wokół aktorów widzimy okręgi pustych krzeseł, niczym amfiteatr zamykające artystów na arenie zmagań z językiem. Polski

Finneganów tren rodzi się na nowo.

Krakowskie *Art of Living* jest bliższe literackiemu oryginałowi. Twórcy starają się tematyzować zarówno proces jego powstawania z punktu widzenia samego Pereca, jak i własną sytuację twórczej konfrontacji z powieścią. Cała scena tonie w bieli. Jest pustą kartką papieru, do której zasiada francuski pisarz, lub malarskim płótnem, na którym ma powstać portret kamienicy – wizualne odwzorowanie pomysłu Pereca – pędzla Valena, bohatera *Życia instrukcji obsługi*, a zarazem jednego z licznych alter ego autora. Pierwszy pojawia się na niej wytwórca puzzli Gaspard Winckler (Roman Gancarczyk) – po chwili orientujemy się, że to również sam Perec. Jest zagubiony i niepewny. Nieśmiało podchodzi do biurka. Proces kształtowania opowieści dopiero go czeka. Jerzy Franczak pisał, że zasady Pereca, które – zdawać by się mogło – krępowały jego autorską swobodę, były dla niego ratunkiem przed „przygodnością bycia", „okrucieństwem przypadku, który tak boleśnie zaciążył na jego losie" (2017, s. 12). Sceniczny bohater zdaje się pozbawiony sposobu na okiełznanie świata, źródła spokoju i ładu. Jest raczej niczym tytułowy *Człowiek, który śpi* z autobiograficznej powieści Pereca: pogrążony w niemocy, na granicy depresji.

Po chwili dołączają do Gancarczyka pozostali aktorzy. Wchodzą powoli, równie zdziwieni swoją obecnością w tym pozbawionym tożsamości miejscu. Siadają w rzędzie i patrzą na publiczność. Trwa dłuższa chwila krępującego milczenia. Wreszcie ktoś zaczyna – ktoś musi, bo nie wygląda, że chce – i przyjmuje rolę jednej z postaci. Potem kolejni aktorzy przypisują sobie nawzajem bohaterów powieści, a gdy obsada jest już gotowa, ruszamy w podróż po kamienicy. Choć miejsce akcji się nie zmienia, chronologicznie odwiedzamy kolejne pomieszczenia, owoc wyobraźni Pereca i zasad, które jej narzucił. W porządku ustalonym przez Pereca aktorzy opowiadają historie

swoich postaci lub opisują należące do nich mieszkania. Czasem wchodzą ze sobą w interakcje – to interesujący naddatek wobec literackiego oryginału, gdzie pozostawali oddzieleni granicami przestrzennymi i czasowymi. Nie da się wiernie wystawić tak szczegółowej i obszernej powieści, więc część rozdziałów-pomieszczeń jest tylko zasygnalizowana drobnym komentarzem. Konstruowanie opisu życia kamienicy Kalwat i Bukowski powiązali za to z procesem realizacji spektaklu. Między bohaterami działają zatem nie tylko napięcia obecne w powieści, ale i te, które są elementem pracy teatralnej: niechęć, zmęczenie, konflikty pomysłów. Czasem ktoś rzuci: „idźmy dalej", „wystarczy". Czy rzeczywiście odbija się w tym prawdziwy obraz pracy nad *Art of Living*, czy to jedynie inscenizacja? Trudno powiedzieć – można sobie wyobrazić, że wystawienie tak niestandardowej literatury nie było łatwe. Od czasu do czasu Agnieszka Kwietniewska w roli Bartlebootha (bardzo istotnej postaci dla *Życia instrukcji obsługi*) podchodzi do zawieszonej na ścianie kartki z rysunkowym planem pomieszczeń kamienicy – powiększonej ryciny autorstwa Pereca – i skreśla te, które już odwiedzono. A może po prostu tych, których realizację aktorzy z ulgą zostawili już za sobą.

Art of Living i *Finnegans W/Fake* to zatem żywe świadectwa teatralnego mozołu, pracy wymagającej poświęcenia rozumianego nie w paradygmacie twórczej ofiary, ale po prostu pracy trudnej, raz satysfakcjonującej, raz nie, pełnej pomysłów bądź ideowej pustki. Być może wymowa obu przedstawień jest podszyta sytuacją samej Katarzyny Kalwat, która niemal równocześnie realizowała dwa duże projekty (dorzucając do tego jeszcze warszawską *Plath*). A być może oba przedstawienia to kolejne wariacje na temat, który artystkę zdaje się interesować od dłuższego czasu. Przez jej twórczość przewijają się bowiem jednostki obsesyjnie skoncentrowane na jakimś celu, których determinacja fascynuje i niepokoi zarazem. W interpretację tę

wpisywał się z pewnością kompozytor Tomasz Sikorski (o którym Kalwat opowiadała w *Holzwege*) albo Jerzy Grotowski (którego fenomen badała w *Grotowski non-fiction*). Teraz doskonale pasuje do niej zatracony w języku Joyce czy matematyzujący swoją twórczość Perec. Ten ostatni wydaje się zresztą szczególnie bliski Kalwat. Sam bowiem typizował postaci swoich kolejnych powieści, często wracając zwłaszcza do jednej grupy, o której Claude Burgelin pisał: „rzemieślnicy-wirtuozi i wszelkiej maści badacze […]. Wszystkich ich cechuje identyczna pasja poszukiwawcza, pragnienie przekraczania granic, ta sama gorączkowa pogoń za tym, co niemożliwe, ale teoretycznie osiągalne" (2014, s. 198).

Obsesja to nie perfekcja – wynika jednak z krakowskiej i wrocławskiej realizacji. Błąd, niedokładność, konfabulacja to kolejny obszar, który z obu przedstawień wyłania się jako ważny dla twórców temat. Wspomniałem już, że cała adaptacja prozy Joyce'a z Teatru Polskiego w Podziemiu to umyślny fejk. Również sięgnięcie na półkę po *Życie instrukcję obsługi* zwiastuje szereg pułapek zastawionych na widza. Perec uwielbiał bowiem rysy i pęknięcia. Sam, zaraz po ukończeniu matematycznego zrębu książki, „zepsuł" go w kilku miejscach, czego najlepszym przykładem jest brak jednego z rozdziałów (który wedle początkowych założeń winien zostać napisany). U Kalwat naruszanie zaprojektowanej struktury przedstawienia zachodzi głównie na poziomie języka i przy użyciu technologii. Zarówno w Krakowie, jak i we Wrocławiu zastosowano rozwiązanie pozwalające na automatyczną transkrypcję tekstu mówionego. W *Finnegans W/Fake* pod koniec spektaklu, a w *Art of Living* przez cały czas jego trwania wyświetlane są napisy będące zapisem tego, co akurat mówią aktorzy. Aplikacja radzi sobie lepiej lub gorzej, ale nigdy bezbłędnie. Efekty są czasem kuriozalne, momentami zabawne, ale nieustannie otwierają przedstawienie na sensy kreowane przez algorytm. W ten sposób znaczenia, które twórcy

przypisywali w przedstawieniach odpowiednim frazom, zaczynają przeciekać im przez palce. Coś, co dla obu realizacji było źródłem inspiracji – gry językowe Joyce'a i Pereca – nagle ulega destrukcji, a może wręcz przeciwnie, dodatkowemu skomplikowaniu i w konsekwencji wzbogaceniu.

Pod względem technicznym najciekawiej wypada jednak opracowanie dźwiękowe obu przedstawień. Po raz kolejny Kalwat nawiązała współpracę z kompozytorem Wojciechem Blecharzem, czego efektem są dwie różne, ale interesujące formy soniczne. *Finnegans W/Fake* przypomina koncert, lecz kompozycja nie jest ściśle ustalona. Pomysł jest prosty: akustycznym jądrem spektaklu ma stać się głos aktorski. Nie tylko jego znaczeniowy wymiar, *logos*, w którym reżyserka i dramaturdzy szukali politycznej wymowy spektaklu, ale *phone* (jego dźwięczność – zresztą nie bez znaczenia dla polityczności głosu, jak twierdzi Mladen Dolar w *A Voice and Nothing More*). Stylizując język polski na efekty, jakie chciał osiągnąć Joyce, twórcy wrocławskiego spektaklu sprawili, że wystąpienia aktorów zyskują niezwykłe brzmienie – świszczą, szumią, trzeszczą – a ich aparaty mowy są niczym instrumenty. Do takiej nieuładzonej linii melodycznej dopasowują się Gabriela Irzyk i Małgorzata Mikulska – muzyczki, które towarzyszą aktorom na scenie wraz z całym naręczem fletów (instrumentów nieprzypadkowych – brzmiących dzięki ustom i oddechom zupełnie jak mowa ludzka). Artystki na bieżąco szukają tonacji, w której akurat mówi aktor, aby wejść z nim w dialog lub zaakcentować niektóre z wydawanych przez niego odgłosów. I odwrotnie – czasem same inicjują frazę, za którą ten podąża. Jest jeszcze Monika Łopuszyńska – z wykształcenia śpiewaczka operowa – której rola jest nie mniej intrygująca. Dzięki swoim zdolnościom wokalnym na scenie odgrywa rewers tego, co robią aktorzy. O ile ci drudzy skupiają się przede wszystkim na znaczeniach wypowiadanych kwestii, a efekty brzmieniowe pojawiają się niejako w następstwie artykulacji zniekształconych wyrazów, o

tyle Łopuszyńska wysuwa brzmienie na pierwszy plan, zdając się doskonale bawić skalą możliwości dźwiękowych, jakie daje zignorowania sensów, o które dbają już przecież jej dramatyczni partnerzy. W ten sposób *Finnegans W/Fake* staje się ciekawą opowieścią o oddechu, bez którego nie byłoby ani kwestii aktorskich, ani śpiewu, ani brzmienia instrumentów flecistek.

W *Art of Living* głos nie jest aż tak istotny. Dźwięk służy za to jako jedno z narzędzi pozwalających przełożyć na język teatru charakterystyczne cechy powieści Pereca. Bez wątpienia adaptacyjnym problemem jest bowiem obfitość przedmiotów, jakimi autor wypełnia wymyśloną przez siebie kamienicę. Trudno całkowicie zrezygnować z ich przedstawienia – zapomnieć o ich obecności – bo są jednym z centralnych elementów powieści: ich wyliczenia zajmują niekiedy całe strony, intensywnie oddziałując na czytelnika swoim natłokiem. Równocześnie koszty realizacji scenografii, która zdolna byłaby oddać tę intensywność, przekraczają granice wyobraźni. Kalwat znalazła na to sposób – przypomina, że rzeczy nie tylko wyglądają, ale także wydają odgłosy. Oprócz wspomnianego Blecharza do współpracy zaprosiła Aleksandra Wnuka, performera i multiperkusistę, który na krakowskiej scenie stworzył instalację, pozwalającą mu aktywnie współtworzyć zmienną audiosferę przedstawienia. Artysta zgromadził dziesiątki przedmiotów codziennego użytku, a podczas spektaklu bierze je do ręki i korzysta z nich, a więc potrząsa, obraca, przewraca, stuka. W ten sposób rodzi się całe spektrum unikalnych dźwięków, które potęguje mikrofon przyczepiony do nadgarstka artysty. Co działało na czytelnika Pereca uwodzonego kolejnymi detalami materii wypełniającej opisywany budynek, tu niepokoi akustycznie, wtrąca się w próby opanowania i zrozumienia relacji łączących zgromadzonych na scenie mieszkańców kamienicy, bohaterów powieści.

Doceniając szereg rozwiązań realizacyjnych, trzeba jednak zwrócić uwagę na jedno: oba spektakle nie należą do prostych w odbiorze. Epatują wieloznacznością, nie oferując odbiorcom łatwo dostrzegalnych punktów zaczepienia, których można by się chwycić i zbudować własną interpretację. Nie ukrywam, że poczytuję to za zaletę, ale mam też świadomość, że z tych samych powodów mogą wydawać się wsobne, a nawet nieczytelne. W oglądaniu bardzo pomaga znajomość literackich pierwowzorów, a przynajmniej świadomość ich charakteru. Jeśli nie czytaliśmy choćby zdania z Joyce'a, nie zrozumiemy, skąd dziwaczny język, jakim posługują się aktorzy Teatru Polskiego w Podziemiu. Szczęśliwie *Finneganów tren* funkcjonuje jako żartobliwy przykład snobistycznej, aczytalnej literatury, więc prawdopodobieństwo, że ktoś choć raz na dowolny fragment powieści trafił, jest wyższe niż w przypadku stosunkowo słabo znanego Pereca. Dlatego zwłaszcza *Art of Living* jest pod względem komunikatywności nieco problematyczne. Z krakowskiej realizacji nie dowiemy się bowiem nic na temat matematycznej struktury książki, której przytłaczający charakter wyraźnie znajduje odbicie w przedstawieniu. Nie zorientujemy się również, że scena teatru to miejsce, w którym przebywają ze sobą ci, którzy u Pereca pozostawali rozdzieleni, a więc przegapimy znaczenie tego – niewątpliwie interesującego – gestu. Być może zagubimy się również w historiach postaci, które u Pereca – poprzez umieszczenie w konkretnym pokoju i rozdziale – zostają detalicznie przypisane miejscu i opowieści, a tu tracą swoją konkretność, przygodnie zlewając ze się sobą, co rodzi poczucie chaosu. Jeśli widz ma świadomość tych zmian, te prawdopodobnie przynajmniej go zainteresują, a może nawet je doceni. Jeśli nie – istotność tych modyfikacji pozostanie dla niego niedostępna, a niemal pięciogodzinny spektakl przypuszczalnie zacznie nużyć.

Są zatem literackie pierwowzory *Finnegans W/Fake* i *Art of Living* bardzo

silnie obecne w obu spektaklach. Działają znacznie szerzej niż tylko jako dramaturgiczny fundament. To źródła inspiracji i fascynacji, ale też przyczyna zmęczenia i frustracji, której warto się postawić, konfrontować się z nią. Relacja z tekstem, jaką stara się pokazać Kalwat, jest czasem bardziej jasna, a czasem mniej. Wyraźnie da się wyczuć, że przedstawienia przesiąknęły prywatnym stosunkiem reżyserki do Pereca i Joyce'a – jej indywidualną medytacją, o której wspominała. Do czyjejś medytacji nie zawsze natomiast łatwo się przyłączyć. Jednak gdy to się uda, efekty bywają bardzo satysfakcjonujące.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Zaułki języka i kamienicy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zaulki-jezyka-i-kamienicy.

Autor/ka

Maciej Guzy – absolwent teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Publikował m.in. w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej" i „Teatraliach".

Bibliografia

Archiwum języka, rozmowa z Katarzyną Kalwat i Kamilem Kawalcem [rozmawia Katarzyna Waligóra], dwutygodnik.com, wydanie 347, listopad 2022, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10418-archiwum-jezyka.html[dostęp: 10.02.2023].

Burgelin, Claude, *Georges Perec*, przeł. W. Brzozowski, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2014, s. 198.

Franczak, Jerzy, *Recytacje*, [w:] *Życie. Instrukcja*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017, s. 12.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/zaulki-jezyka-i-kamienicy*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/alternatywna-opowiesc

REPERTUAR

Alternatywna opowieść

Jakub Papuczys

Narodowy Stary Teatr w Krakowie

Thomas Bernhard

Wymazywanie

przekład: Sława Lisiecka, reżyseria: Klaudia Hartung-Wójciak, scenariusz i dramaturgia: Klaudia Hartung-Wójciak, Iga Gańczarczyk, Witold Mrozek, scenografia: Barbara Hanicka, kostiumy: Hanka Podraza, choreografia: Oskar Malinowski, kompozycja: Piotr Peszat, reżyseria świateł: Jędrzej Jęcikowski

premiera: 18 czerwca 2022

Spektakl zaczyna się od zapadającego w pamięć obrazu. Z tyłu sceny leży ogromny drewniany jeleń. Drewno, z którego został wykonany, jest popękane, miejscami poprzecierane i rozwarstwione – faktura wygląda niczym zadane zwierzęciu rany lub miejsca postępującego rozkładu jego ciała. Proporcje jelenia są zaburzone – mała głowa kontrastuje z nienaturalnie powiększonym tułowiem, przypominającym ciało opitego krwią kleszcza. Obiekt od samego początku niepokoi, skupia na sobie uwagę, przez

większość spektaklu nie pozwala przestać myśleć nad tym, co doprowadziło do śmierci zwierzęcia i deformacji jego ciała.

Poczucie niepokoju i dezorientacji wzmagają wkraczający na scenę aktorzy. Patrząc w dal nieobecnym wzrokiem, stąpają powoli niczym w transie i wykonują szereg dziwnych, nienaturalnych ruchów przywodzących na myśl układy medytacyjne lub figury ze wschodnich sztuk walki. Zaskakuje również eklektyzm ich kostiumów: niemodne, za duże wzorzyste koszule, stylizowane na ludowość sukienki, powłóczyste ceremonialne togi, koronkowe bluzki, ślubne współczesne suknie, nowoczesne, składające się ze spodni i marynarki lub żakietu komplety w roślinne wzory czy wschodni strój do uprawiania tai-chi. Jedna z aktorek (Aleksandra Nowosadko) podchodzi w końcu do mikrofonu i spokojnym, wyobcowanym głosem mówi, parafrazując prozę Bernharda: „Krajobraz wypełnia całą przestrzeń obrazu, krajobraz jest austriacki i ma Alpy, gęste lasy i najlepsze powietrze, w krajobrazie wbrew swojej woli jedziesz drogą w górę przez jedną z najpiękniejszych okolic, jakie w ogóle istnieją”.

Ogromny, przeszło sześciusetstronicowy monolog Franza Josepha Muraua napisany przez Thomasa Bernharda został przez reżyserkę, dramaturżkę Igę Gańczarczyk i dramaturga Witolda Mrozka rozbity na szereg obrazów wypełnionych cielesnymi choreografiami, którym towarzyszą fragmenty powieści lub jej parafrazy wypowiadane przez siedem aktorek (Małgorzata Biela, Ewa Kolasińska, Aleksandra Nowosadko, Alicja Wojnowska, Paulina Puślednik, Anna Paruszyńska-Czacka, Małgorzata Zawadzka) i trzech aktorów (Roman Gancarczyk, Filip Perkowski, Przemysław Przestrzelski). Choć teoretycznie poszczególnych wykonawców da się przyporządkować do występujących w powieści postaci, przypisanie to nie jest trwałe. Sama postać Franza zostaje podwojona, a kwestie z powieści ulegają

fragmentaryzacji i wymieszaniu. Jednolity, pierwszoosobowy monolog-wyznanie bohatera zostaje odpsychologizowany, pozbawiony realizmu i przepisany na chór przeplatających się głosów. Co więcej, zamiast subiektywnej pierwszoosobowej narracji, ze sceny słyszymy bardzo często wprowadzającą dystans narrację trzecioosobową.

Dzięki temu możliwe staje się krytyczne spojrzenie zarówno na powieść Berhnarda, jak i na jej poprzednią, przez długie lata jedyną w polskim teatrze, sceniczną realizację w reżyserii Krystiana Lupy. Monumentalny, ponadsześciogodzinny spektakl wystawiony w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, wzmacniał bowiem te wszystkie rzeczy, które u Hartung-Wójciak zostają zakwestionowane. Lupa bohaterowi Bernharda pozwalał nieustannie mówić, stwarzał przestrzeń, w którym jego monolog wybrzmiewał w całej swojej mocy i realistyczno-psychologicznej formie. Scena w dużej mierze stanowiła tubę wzmacniającą zarówno słowa Bernharda, jak i pozycję, z jakiej poprzez swojego bohatera mówił. Oczywiście to nawiązanie nie pojawia się nigdzie w spektaklu bezpośrednio, a twórcy wprost odnoszą się do przedstawienia Lupy jedynie w opisie na stronie teatru. Działa to raczej na zasadzie silnych kontrastów i w ten sposób nawet czas trwania przedstawienia (około siedemdziesięciu pięciu minut) prowokuje do porównywania.

W tym duchu, o ile Lupa zdawał się kanonizować powieść Bernharda i traktował ją z bezkrytyczną nabożnością, wzmacniając jej męskocentryczność, młoda reżyserka postępuje z nią skrajnie odmiennie. Wprowadza dystans oraz pozwala przejąć napisane przez niego słowa przede wszystkim postaciom kobiecym. Próbuje więc nie tylko uwidocznić, ale również wyraźnie zaburzyć pozycję uprzywilejowanego mężczyzny, z której Bernhardowski monolog jest prowadzony. Narracja Franza, który z wyżyn

osiągniętej przez siebie mądrości i emancypacji wyjaśnia innym świat (monolog w dużej mierze prowadzony jest do jego ucznia Gambettiego), jest jednocześnie upustem mizoginii.

Za wszystkie swoje porażki bohater Berhnarda wini przede wszystkim matkę, która oprócz bezbrzeżnego zacofania charakteryzuje się niczym nieuzasadnionym okrucieństwem i tylko w tej materii osiąga niewiarygodny stopień wyrafinowania. Ojciec i brat, choć tępi i mieszczańscy, są dla Franza raczej śmieszni niż straszni. Siostry z kolei pozbawione są w swym okrucieństwie nawet wyrachowania. Amalia i Cecylia w opisach Franza stają się tylko bezmyślnymi, głupimi i złośliwymi dręczycielkami. „Na zdjęciu siostry mają około dwudziestu dwu lub dwudziestu trzech lat, mają szydercze spojrzenia".

Ta powieściowa fraza w spektaklu pojawia się wielokrotnie i jest na tyle sposobów trawestowana i parafrazowana w najprzeróżniejszych momentach, że nabiera cech krytycznej ironii oraz drwiny z mizoginicznych obsesji Franza. „Z fotografii znikały rzeczy istotne, pozostały tylko szydercze spojrzenia sióstr", jak mówi w pewnym momencie jedna z aktorek. Spektakl uświadamia, że cały zapisany przez Berhnarda monolog Franza jest pokłosiem przeżywanej traumy i rezultatem subiektywnej, wybiórczej pracy pamięci. Dlatego twórcze jest nie absolutyzowanie go, ale właśnie próba znalezienia alternatywnych form jego przedstawienia.

Dobrze widoczne jest to sposobie, w jaki spektakl ukazuje romans matki Franza z nuncjuszem watykańskim Spadolinim. Zamiast obecnej w powieści bezwzględności i potępienia uczynionej przez matkę zdrady, aktorzy przedstawiają tę relację jako pełną miłości i wzajemnej empatii. Kochankowie często okazują sobie drobne oznaki czułości – delikatnie się przytulają, muskają dłońmi, trzymają za ręce. Namiętna opowieść o tym, jak

przetrwali burzę śnieżną podczas wspólnego wchodzenia na Etnę, nabiera szczególnego charakteru w kontraście do chłodnej i bezosobowej narracji prowadzonej przez pozostałe postaci przez większość spektaklu. Autentyczne zaangażowanie i niezwykłe oddanie jest również widoczne podczas przemowy Spadoliniego na pogrzebie matki. Grający nuncjusza Roman Gancarczyk na jej zakończenie wykonuje jedną z pieśni żałobnych Mahlera. Z całych sił i z trudem, jaki przysparza śpiewanie klasycznej pieśni niezawodowemu śpiewakowi, próbuje dośpiewać ją do końca. Po chwili w śpiew włączają się pozostali aktorzy. Przez moment zawiązuje się na scenie wspólnota oparta na cieple, zaangażowaniu, pomocy i przywiązaniu.

Ten punkt jest znaczący, bo to *Wymazywanie* przeniknięte jest raczej katastroficzną atmosferą, nieustannym poczuciem zagrożenia i nadciągającej apokalipsy. „Na Piazza Minerva nie było nic oprócz gołębi, śladu życia" – powtarzane jest wielokrotnie. Wrażenie to potęguje też niepokojąca, ambientowa muzyka, a także rozwinięte na tylnej ścianie sceny mniej więcej w połowie spektaklu ogromne białe płótno z krwistoczerwonymi, rozmazanymi plamami. Zupełnie jakby wcześniej opisywany alpejski krajobraz nagle skąpany został we krwi. Ponadto obraz ten w pewnym momencie dzięki odpowiedniemu oświetleniu sprawia wrażenie, jakby unosiła się na nim ognista łuna. Uwagi o destrukcyjnym wpływie ludzkości na otoczenie i nieliczenie się ani ze środowiskiem, ani z naturą zostają wydobyte z powieści Bernharda i sugestywnie wzmocnione. W pewnym momencie wprost pada ze sceny: „Najpiękniejsze tereny padły pastwą żądzy pieniądza i władzy nowych barbarzyńców tam, gdzie rośnie nowe piękne drzewo, ścina się je, gdzie stoi wspaniała stara budowla, burzy się ją, gdzie wspaniały potok spływa w dolinę, niszczy się go, deptane jest w ogóle wszystko, co piękne".

W tym samym mniej więcej momencie podłoga sceny obraca się, odsłaniając podbrzusze umieszczonego na niej drewnianego jelenia. Co zaskakujące, okazuje się ono dużą, półotwartą wnęką, do której można wejść. Jest ona wypełniona dziwnymi przedmiotami i materiałami: doniczkową rośliną, sztucznymi owocami, fragmentami kolorowych koców i poduszek, zwisającymi strzępkami narzut, kawałkami budowlanych pianek czy różowymi wypełniaczami do paczek. Sprawia wrażenie miejsca niezwykle przytulnego, zachęcającego do schronienia się w nim, zatopienia w wypełniającą go osobliwą wyściółkę (co aktorzy chętnie czynią). Zupełnie jakby schronienie od nieprzyjaznego środowiska można było uzyskać w dziecięcych, stworzonych z różnych dziwnych, nikomu nieprzydatnych rzeczy, kryjówkach. Tak mogłaby w pamięci Franza wyglądać przecież będąca częścią posiadłości Wolfsegg dziecięca willa, która choć splugawiona ukrywaniem się w niej po wojnie nazistów, w jego wyobraźni przechowana została do końca jako związany z dzieciństwem, szczęśliwy azyl.

To *Wymazywanie* zręcznie i w niezwykle przemyślany sposób wystawia powieść Bernharda zarówno przeciwko niej, jak i paradoksalnie zgodnie z jej duchem. Twórcy sugestywnie obnażają w niej to, co jest dzisiaj anachroniczne, pokazując, jak łatwo krytykując jedne totalizujące narracje i ideologie można utwierdzać inne dominujące klasowe, społeczne czy płciowe schematy. Jednocześnie z dużym artyzmem wydobywają z powieści to, co jest w niej wciąż aktualne i nadal do nas przemawia. Pokazuje trud zmagania się z własnymi obsesjami czy próbę okiełznania opresyjnego świata poprzez pojedyncze gry wyobraźni. Bo choć ten świat już za chwilę, bez względu na nasze intencje i działania, może zostać wymazany, to ratunku nie da się znaleźć w tym, co znamy, ale w tym co nowe, momentami absurdalne, niespójne, fragmentaryczne czy słabe. W czymś, co nie będzie podtrzymywać utartych narracji, ale co wykroczy poza ramy domykających reprezentacji

czy w pełni racjonalnych działań.

Wzór cytowania:

Papuczys, Jakub, *Alternatywna opowieść*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/alternatywna-opowiesc.

Autor/ka

Jakub Papuczys – doktor nauk humanistycznych, interesuje się współczesnym teatrem i kulturową historią sportu, autor książki *Tour de France jako przedstawienie kulturowe* (2015).

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/alternatywna-opowiesc*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/prawdziwy-bal

REPERTUAR

Prawdziwy bal

Agata M. Skrzypek

TR Warszawa i Münchner Kammerspiele

niedoskonała utopia

reżyseria: Noémi Ola Berkowitz, dramaturgia: Viola Hasselberg, Rania Mleihi, Martyna Wawrzyniak, muzyka: Trace Polly Müller, scenografia: Mirjam Pleines, kostiumy: Florian Buder

pokaz przedpremierowy w Monachium: 17 lipca 2022 roku

premiera warszawska: 22 października 2022 roku

Nie zacznę od tego, że dwie instytucje – TR Warszawa i Münchner Kammerspiele – połączyły siły, by zrealizować spektakl *niedoskonała utopia* z udziałem etatowych i gościnnych osób twórczych, ponieważ jego historia nie zaczyna się w tym momencie. Po ścisły początek sięgnąć można do lata 2021 roku i powstałego wtedy w ramach rezydencji artystycznej Sopot Non-Fiction projektu *Dumna*y sein (Some Kind of Andere Szczelina)*, albo jeszcze dalej – do pierwszego pomysłu współpracy. Nie znajduję jednak więcej publicznych informacji na ten temat, więc genealogia tego artystycznego wydarzenia,

razem z innymi queerowymi świadectwami, opowieściami i plotkami wciąż czeka na ujawnienie.

W każdym razie zalążek projektu już istniał, nim instytucje postanowiły wspomóc i sygnować powstanie pełnometrażowego spektaklu. Do grupy sopockiej, z Justyną Wasilewską i Tomaszem Tyndykiem z TR Warszawa, kostiumografem Florianem Buderem, dramaturżką Martyną Wawrzyniak oraz Noémi Olą Berkowitz jako osobą reżyserską na czele dołączyli aktor i aktorka z Kammerspiele: Edith Saldanha i Stefan Merki, dramaturżki Viola Hasselberg i Rania Mleihi, Trace Polly Müller jako performerka, gitarzystka i autorka oprawy muzycznej oraz scenografka Mirjam Pleines. W obu zespołach produkcyjnych znalazły się także osoby odpowiedzialne za światło (Charlotte Marr i Daniel Sanjuan Ciepielewski) i realizację wideo (Jake Witlen, Maciej Kaszyński). Na liście współtwórców wymienia się także producentki (Angelika Koch, Magda Igielska), uczestników staży artystycznych (Carolin Bernklau, Mara Yakuba, Liz Bromberger), asystentów (Wojciech Sobolewski i Claudia Kaunzner), kierownictwo sceny i techniczne (Stefanie Rendtorff, Jonas Pim Simon) oraz twórczynię napisów do spektaklu (Yvonne Griesel). Tekst powstawał we współpracy Noémi Oli Berkowitz z Martyną Wawrzyniak z uwzględnieniem historii Tomasza Tyndyka. Wszystkie podane wyżej nazwiska wymieniono na stronie TR jako „osoby twórcze", zrywając z bardziej tradycyjnym podziałem na „obsadę", „twórców" i „realizatorów", co ma, jak sądzę, odzwierciedlać podmiotowy charakter procesu twórczego. Podkreślam oddolny charakter powstania spektaklu, bo choć oba koprodukujące go teatry ochrzciły swoje programy artystyczne inkluzywnymi hasłami („Die Wirklichkeit nicht in Ruhe lassen"[1] oraz „włącz pełne spektrum"), jak dotąd spotyka się jedynie pojedyncze sytuacje, w których repertuarowa instytucja inicjuje uważny proces wiwisekcji nieheteronormatywnych tożsamości[2]. Ale już scenariusz, w którym może go

wesprzeć – budżetowo, organizacyjnie i marketingowo – jest scenariuszem sojuszniczym, w który chcę wierzyć.

Kontrast między tytułowymi słowami „niedoskonałość” i „utopia” stwarza wyrwę myślową, o czym Berkowitz mówi tak: „to skomplikowana, nieuporządkowana i pełna wad podróż, a my godzimy się na to, ponieważ w prawdziwej utopii musimy radykalnie zaakceptować ludzi z całym ich pięknem i zrzędliwością, ich blaskiem i niedoskonałością” (2022).

Wspomniana radykalna akceptacja odróżnia ten spektakl od wielu innych podejmujących problematykę funkcjonowania w świecie osób nieheteronormatywnych. Inaczej niż na przykład w spektaklu Wojtka Rodaka[3] *Tom na wsi*, gdzie tytułowy bohater, wielkomiejski gej, konfrontuje się z nieprzyjaznym heteronormatywnym środowiskiem prowincji, w *niedoskonałej utopii* queer to organiczny i niezbywalny sposób patrzenia na świat. Zamiast prognozować jakiś cel, na przykład finałową emancypację spod długotrwałego ucisku, jest punktem wyjścia i przestrzenią, w której można pozwolić sobie na powtórne narodziny, nawiązywanie relacji, puszczenie wodzy fantazji. Przekłada się to także dramaturgię spektaklu: afabularną, sączącą się, „słabą”, gdzie poszczególne historie pięciorga performerów wyłaniają się ze zbiorowego tańca lub śpiewu i po zakończeniu znów w nie wpadają.

Jak powiedzieć, że robisz queerowy spektakl, nie mówiąc, że robisz queerowy spektakl? To pytanie może i pochodzi z retoryki memów, ale wydaje mi się, że dobrze oddaje efekt pracy Mirjam Pleines i Floriana Budera. Wspólnie stworzyli spójną i jedyną w swoim rodzaju oprawę wizualną, z jednej strony wykorzystującą estetykę kampu, przegięcia i przerysowania, z drugiej inspirowaną kolorystyką, kształtami i immersją morskiej otchłani, z trzeciej dającą się interpretować jako klub taneczny,

sportowy bądź inne publiczne miejsce spotkań. Wyłaniający się z niebieskiego światła nieduży ring bokserski otoczony jest z każdej strony krzesłami lub materacami. Wśród miejsc dla widzów porozstawiano wysokie skrzynie oklejone czarną taśmą, stanowiące przedłużenie sceny. Zamontowano również cztery różniące się wielkością i kształtem ekrany z napisami i animacjami. W jednym z rogów sali urządzono minibar z ladą i lodówką, w drugim kącik dla sprzętu muzycznego Trace Polly Müller. Pod sufitem podwieszono kilka ogromnych kolorowych meduz, czyli instalację składającą się z oplecionych tiulem lub inną półprzeźroczystą tkaniną metalowych obręczy, z których wnętrza wypuszczono łańcuchy świetlne, imitujące zakończone parzydełkami ramiona chełbi. Nie zasłonięto maszynerii teatralnej, rur czy rusztowań; przestrzeń sceniczną wyznaczało światło fluorescencyjne, w obrębie którego wszystko, a szczególnie kostiumy i makijaże performerów, nabierało ostrych, jasnych barw lub rozpływało się w przyjemnym fiolecie.

Spektakl złożony został z kilku odrębnych historii dotyczących queerowego doświadczenia życia w normatywnym świecie. Rozpoczyna się od Wasilewskiej, poszukującej alternatywnych zakończeń dla losów bohaterki, które spisuje w pamiętniku – „Drogi pamiętniczku, dlaczego moja lesbijska postać zawsze na końcu umiera? Czy możliwy jest scenariusz, w którym żyje dalej?”[4]. Performerka odtwarza też kolejne (i zapewne wyparte) wydarzenia ze swojego życiorysu, żeby ustalić nową chronologię dorastania jako osoba nieheteronormatywna: pierwszy pocałunek z dziewczyną, zmiana stylu ubierania się, napady złości i frustracji. Tyndyk przywołuje historię o tym, jak w podstawówce wystąpił przed całą szkołą przebrany za Sabrinę, robiąc *lip-sync* do piosenki *Boys (summertime love)* – co ogromnie podobało się jemu i kolegom, ale nauczycielkom już nie. W ramach osobistej rekompensaty postanawia zaśpiewać utwór jeszcze raz, samodzielnie. W muzycznej

aranżacji Müller przebój końcówki lat osiemdziesiątych zmienia charakter z rozrywkowego hitu na tęskną, miłosną balladę. Merki przytacza wspomnienie z dzieciństwa, w którym odkrywa, że jego wuj, stereotypowy krewki górnik, Ślązak z wąsem, był kiedyś jego ciocią. Nowa świadomość i późniejsza konfrontacja z krewnym nasuwają mu więcej pytań, ukazując całe spektrum szarości ludzkich przeżyć i decyzji. Saldanha zaś pomstuje na uprzedmiotowienie, z którym spotyka się jako czarnoskóra kobieta i aktorka, zapraszana do projektów jako „element różnorodności" lub „reprezentacja inkluzywności". Można powiedzieć, że opowieści Tomasza Tyndyka i Justyny Wasilewskiej przybierają formę reparacyjną, a Stefana Merki i Edith Saldanhy – manifestacyjno-refleksyjną. Ostatnia historia, wykonana przez Müller ponad głowami widzów, na balkonie reżyserskim TR Warszawa, została nazwana „bajką". Artystka projektuje w niej utopijny świat akceptacji i spełnienia ponad podziałami (gatunkowymi, rasowymi, kulturowymi), w którym da się przekroczyć wszystkie bolączki teraźniejszości. Ta bajka to miłosna pieśń koników morskich.

Przejścia między monologami wypełniają muzyka, śpiew i taniec, co nadaje całości charakter immersyjnego seansu. Müller często akompaniuje monologom grając (chyba nawet improwizując) na gitarze i syntezatorze, akcentując ich zakończenie lub inicjując kolejne wypowiedzi – jak wtedy, gdy agresywne „kurwa, ja pierdolę!" Wasilewskiej przekształcają w uroczą, cichą melodyjkę o tym samym tekście. Odnosiłam wrażenie, że spektakl został najpierw skomponowany, a dopiero potem wypełniony treścią i ruchem. Piszę to z poczuciem satysfakcji, bo wizualno-muzyczny aspekt spektaklu był dopracowany najlepiej.

Charakterystyczne dla dramaturgii *niedoskonałej utopii* są także sceny grupowe, przybierające formę wspólnego śpiewu, przechodzącego

momentami w swego rodzaju mantrowanie – zapętlanie przez osoby performerskie ostatnich słów wypowiedzi. Zdaje się, że większość z tych sekwencji pełni funkcję refrenu bądź przejść między poszczególnymi historiami, ponieważ przebiega bardzo podobnie: aktorzy i aktorki starają się zwracać do każdej ze stron widowni i jednocześnie pozostawać w kontakcie ze sobą nawzajem, więc w efekcie krążą wokół ringu, ogrywając napotkane po drodze elementy scenografii – pasy ringu czy parzydełka chełbi. Jedną z tak poprowadzonych scen jest „queerwashing (don't do it)"[5], czyli zbiorowe „dziękowanie prababciom" za praktykowanie przez nie „prawdziwego balu" mimo wszelkich przeciwności losu. Aktorzy wyliczają z entuzjazmem ważne dla nieheteronormatywnej historii nazwiska, wydarzenia i miejsca, takie jak: Hamilton Lodge w 1869, bezimienni z pikiety w 1892, trans klub w Eldorado, Herrenbühne (scena męska) w 1920 w Monachium, Magnus Hirshfeld i Instytut Seksuologiczny w Berlinie, Josephine Baker, Eva Kotchever i wiele, wielu innych. Z przebieżki niestety nie wynika zbyt wiele dla spektaklu, co wprawiło mnie w konsternację podczas oglądania. Z jednej strony bowiem ważne jest, by społeczności wykluczane znały swoją historię, by ta była powtarzana i upamiętniana, dopóki prawa mniejszości do samostanowienia nie przestaną być kwestionowane. W tym kontekście szczegółowy research dramaturżek budzi podziw. Zastanawiam się więc, dlaczego potraktowano go jak obowiązkowy punkt do odhaczenia (na zasadzie „stanu badań") – czy twórczyniom zabrakło pomysłu na ugryzienie tematu lub pogodzenie go z pozostałymi wątkami spektaklu? Całe to ciekawe, ulotne, heterogeniczne, specyficzne queerowe archiwum zamknięte zostało w chaotycznej wyliczance nazwisk i wydarzeń oraz sprowadzone do projekcji wideo z nagłówkami gejowskiej prasy i zdjęciami. Nie potrafię stwierdzić, czy miało to widownię przytłoczyć, zachwycić, czy tylko coś zasygnalizować. W każdym razie trudno byłoby mi na tej podstawie powiązać (emocjonalnie lub przyczynowo-

skutkowo) historie performerów z historią społeczności LGBT+, ponieważ o tej drugiej właściwie nie dowiadujemy się niczego poza tym, że istnieje.

Warto w tym momencie wspomnieć o kwestiach odbiorczych: percepcji spektaklu oraz interakcjach między aktorami a oglądającymi. Przeplatający trzy języki jednocześnie, nie zawsze czytelny i nie zawsze zgodny z napisami, tekst często wymyka się performerom, wobec czego świadkuje się tu przedziwnemu rozwarstwieniu dźwięków, słów i znaczeń. „Nic się nie martwcie, jeśli coś przeoczycie", mówi Merki asekuracyjnie na początku spektaklu, „to ma takie być". Oglądając, korzystałam z pozwolenia na fragmentaryczny odbiór, bo rzeczywiście trudno przez cały spektakl utrzymać pełne skupienie na każdej wersji językowej opowiadanych jednocześnie opowieści, rozproszonych i ukrytych między ruchem, kostiumem i śpiewem. Zaraz po zajęciu miejsc przez odbiorców, Stefan Merki zaprasza wszystkich do fotografowania i relacjonowania spektaklu na kanałach w mediach społecznościowych. Na stronie internetowej TR Warszawa znajdziemy podobną zachętę, rozszerzoną o możliwość dowolnego przemieszczania się w trakcie pokazu. Nie jestem pewna, jak w praktyce takie wędrowanie miałoby wyglądać, ponieważ, mimo serdecznego przyzwolenia, w ścisku na materacach ledwo starczało miejsca na zmianę splotu nóg. Podobnie namowa do zerwania z jedną z najświętszych zasad oglądania spektaklu (nie tylko grzecznościową, ale i regulaminową) nie spotkała się ze spontaniczną akceptacją podczas przebiegu, na którym byłam – telefony uniosło dyskretnie mniej niż pięć osób. W interakcję widownia wdała się raźniej, gdy Wasilewska zaproponowała sok lub wodę ze scenicznego baru. I skoro już o przysmakach mowa, pod koniec spektaklu wśród widowni zaczęła krążyć przekąska w postaci żelków; grupowe mlaskanie skutecznie zagłuszone zostało przez śpiewane z balkonu spektakularne i pełne emocji solo Müller. W planach twórców był także

wspólny „taniec porażki”, mający poderwać publiczność z miejsc. Następował zaraz po zmianie kostiumów na kreacje historyczno-balowe (tiurniury, peruki, makijaże, pumpy, tiule). Aktorzy pląsali wokół ringu, wyśpiewując słowa „taniec porażki”, zachęcając zgromadzonych do dołączenia. W dniu, w którym oglądałam spektakl, dołączyła jednak tylko jedna osoba. Interpretować to można jako swoistą apoteozę porażki jako sposobu funkcjonowania w świecie[6], która tego dnia poniosła sromotną porażkę jako gest reżyserski. Wyobrażam sobie więc, jak to wszystko mogłoby wyglądać w scenariuszu, w którym wszystkie interaktywne założenia się spełniają i ucieleśnia się tymczasowa, entuzjastyczna queerowa wspólnota: widownia sięga masowo po telefony, wysyła w świat selfie wśród fluorescencyjnej scenografii, staje za barem lub w ringu i transmituje grupowy taniec. Wydaje mi się, że atmosfera, przebieg i tempo *niedoskonałej utopii* w znacznym stopniu zależą od zaangażowania widowni. Biorąc pod uwagę, jak duże pole manewru zostawiono oglądającym, mogę stwierdzić, że uczestniczyłam w wersji sennej, poświątecznej – nieco zmęczonej…

Noémi Ola Berkowitz tworzy swoje projekty w myśl przekonania, że teatralny queer warto traktować nie tylko jako gatunek (obwarowany estetyką, modelem pracy i podejmowaną problematyką), lecz jako paradygmat, mieszczący w sobie przeróżne strategie performatywnych reprezentacji queerowych tożsamości i praktyk, służący wyobrażaniu sobie potencjału wykraczającego poza kwestie marginalizacji społeczności LGBT+. *Niedoskonała utopia*, wraz z historią swojego powstawania, wydaje mi się przede wszystkim niekończącym się procesem przymierzania różnych tożsamości i zadawania sobie pytań o nie – co stanowi już cel sam w sobie. Potencjalne interwencje lub współdziałania odbiorców pozostają elementarnymi składowymi tego przepływu, uwalniającymi w nim nowe pokłady energii. Sam proces zaś skierowany jest, moim zdaniem, głównie do

wewnątrz grupy go tworzącej. Co nie znaczy, że nie może on dotyczyć tych wszystkich, którzy chcieliby, dobrowolnie i na swój sposób, do niego dołączyć.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata M., *Prawdziwy bal*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/prawdziwy-bal.

Autor/ka

Agata M. Skrzypek – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka performatyki przedstawień UJ i wiedzy o teatrze na AT w Warszawie. Pod opieką dr hab. Magdy Heydel, prof. UJ, współtłumaczyła i współredagowała książkę Sherry Simon *Miasta w przekładzie. Skrzyżowania języka i pamięci* (2020). Jako krytyczka teatralna współpracuje m.in. z „Dialogiem”, „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Bydgoskim Informatorem Kulturalnym”. Autorka kilku tekstów dramatycznych, czytanych performatywnie, wystawianych i publikowanych w „Dialogu” oraz „Nowym Napisie”. Prowadzi zajęcia dla studentów wiedzy o teatrze na AT, jak również warsztaty pisarskie dla młodzieży, dorosłych i seniorów w ramach Funduszu Edukacji Teatralnej.

Przypisy

1. „Nie zostawiaj rzeczywistości w spokoju” (niem.)
2. Do wyjątków zaliczyć można np. Teatr Współczesny w Szczecinie od momentu powołania Jakuba Skrzywanka na dyrektora artystycznego (*Spartakus*, reż. Jakub Skrzywanek), Nowy Teatr w Warszawie (*Mieszkanie na Uranie*, reż. Michał Borczuch), Wrocławski Teatr Współczesny (*Syrena. Anatomia miłości*, reż. Daria Kopiec), czy Teatr Polski w Poznaniu (*Kolorowe sny*, reż. Wojtek Rodak).
3. TR Warszawa, *Tom na wsi*, reż. Wojtek Rodak, premiera: 24 kwietnia 2022.
4. Parafraza słów padających w spektaklu.
5. Tekst tej sceny dostępny jest na stronie spektaklu: https://trwarszawa.pl/app/uploads/2022/05/queerwashing-pl.pdf [dostęp: 10.02.2023].
6. Odwołuję się do koncepcji porażki Jacka Halberstama: „W pewnych okolicznościach

niepowodzenie, niestawanie się, nieposiadanie wiedzy mogą w rzeczywistości przynosić bardziej twórcze, bardziej wspólnotowe, bardziej zaskakujące sposoby na bycie w świecie. Niepowodzenie to coś, co odmieńcom zawsze wychodziło wyjątkowo dobrze; dla osób queer porażka może być jednym ze stylów, by zacytować Quentina Crispa, albo sposobem życia, by zacytować Michela Foucaulta, i może przeciwstawiać się ponurym scenariuszom sukcesu, podporządkowanym regule ciągłego «próbowania od nowa»", 2008, s. 15.

Bibliografia

Teatr queerowy – rozmowa z Wojtkiem Rodakiem i Noémi Olą Berkowitz, https://youtu.be/9jZj5qkAMKw [dostęp: 5.01.2023].

Dlaczego „utopia" jest „niedoskonała"? Rozmowa z Noémi Olą Berkowitz, https://trwarszawa.pl/news/dlaczego-utopia-jest-niedoskonala-rozmowa-z-noemi-ola-berkowitz/ [dostęp: 5.01.2023].

Halberstam, J., *Przedziwna sztuka porażki*, tłum. M. Denderski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2008.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/prawdziwy-bal*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ily

KOMUNA WARSZAWA

ILY

Katarzyna Lemańska

Komuna Warszawa

Rytuał miłosny

koncepcja, reżyseria, kostiumy i scenografia: Daniel Kotowski, scenariusz: Daniel Kotowski we współpracy z Alicją Kobielarz, dramaturgia: Alicja Kobielarz, konsultacje: Anka Herbut, Aleksandr Prowaliński, Marta Ziółek, Szymon Dobosik

premiera: 9 lipca 2022

Brak komunikacji

Dwoje performerów w białych spodniach, bluzach z długimi rękawami i w zakrywających twarze białych kominiarkach leży boso na scenie. Niewysoki, krępy mężczyzna o kręconych włosach stoi z boku, zakłada kominiarkę i także się kładzie. W ultrafioletowym świetle ich stroje i fluorescencyjny makijaż wyraźnie pobłyskują. Widownia ustawiona jest z trzech stron. Na środku sceny niski, obrotowy postument w kształcie koła. Performerzy przez dłuższą chwilę przewracają się z boku na bok, niepokojąco wiercą. Kucają w

pozycji psa. Kiedy jeden z mężczyzn przesuwa się na czworakach do kobiecej sylwetki, postać wzdryga się i warczy. Ciągle na czworakach performerzy podchodzą do widzów, zbliżają zakrzywiony w podkówkę palec wskazujący do ucha. Oznacza to: „Słyszysz?”, ale widzowie nieposługujący się polskim językiem migowym nie rozumieją pytania. Kiedy performerzy nie otrzymują odpowiedzi, piszą w komunikatorze na smartfonie słowa: „Słyszysz? Co myślisz?”. Trzymając komórki w zębach, zbliżają się do kolejnych widzów. Trudno odpowiedzieć na pytanie, co myślisz, jeśli nie znasz PJM. Po przeczytaniu pytania zamigałam: „Jestem zaintrygowana”, ale performerka, opierając się na rękach, nie miała jak mi odmigać. Nie mogłyśmy się skomunikować.

Według raportu Biura Rzecznika Praw Obywatelskich *Osoby Głuche w Polsce. Wyzwania i rekomendacje*: „Wiele osób jest przekonanych, że wszyscy głusi czytają z ruchu warg i że mogą pisać lub czytać po polsku. Występuje dotkliwy brak wiedzy o kulturze Głuchych i odmienności pewnych form ich bycia czy zachowania (inne sposoby nawiązywania i kończenia dialogu, zmniejszony dystans fizyczny), co prowadzi do nieporozumień i sprawia, że głusi są odbierani jako osoby przekraczające granice, a często także agresywne” (2020, s. 20). Z perspektywy Głuchych są oni traktowani przez słyszących, włączając rodzinę, jak wytresowane psy – nie rozumieją, co się wokół nich dzieje, ale muszą posłusznie reagować na polecenia bliskich.

Dyskryminacja

Rytuał miłosny to pierwszy spektakl, jaki widziałam, w którym nie tylko występują Głusi, lecz który także został wyreżyserowany przez osobę głuchą. Daniel Kotowski jest artystą wizualnym i performerem, obecnie doktorantem Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Posługuje się różnymi formami

artystycznej wypowiedzi: wykonuje performanse, tworzy filmy, instalacje, fotografie i obiekty. Do pracy nad przedstawieniem zaprosił Adama Stoyanova i Martę Abramczyk, związanych z amatorskim Teatrem Cisza Na Scenie przy Polskim Związku Głuchych w Warszawie, którzy występowali m.in. w spektaklach *Jeden gest* Wojtka Ziemilskiego (Nowy Teatr w Warszawie, 2016) czy *Operze dla Głuchych* Wojtka Zrałka-Kossakowskiego (Teatr Studio w Warszawie, 2018).

To, co wydarzyło się w pierwszej scenie spektaklu, Daniel komentuje znakiem w polskim języku migowym. Marta tłumaczy je na głos: „dyskryminacja". Performerzy przytaczają przykłady wykluczeń z życia Głuchych. Migają w pierwszej osobie, w swoim imieniu, i chociaż przeważnie nie są to ich prywatne historie, identyfikują się z nimi. Dyskryminacja ze strony słyszących dotyka bowiem wszystkich Głuchych. W spektaklu padają przykłady z domu rodzinnego, kiedy słyszący rodzice zmuszają dziecko do nauki polskiego języka fonicznego, a zabraniają mu migać („i w wieku siedmiu-ośmiu lat nie znasz dobrze żadnego języka"), kiedy zabraniają dziecku spotykać się ze znajomymi, kiedy dysponują jego zasiłkiem, nawet jeśli jest pełnoletnie.

Twórcy uświadamiają, że tłumaczy PJM brakuje w sądzie, w przychodni, w urzędzie. Głusi bohaterowie buntują się przeciw temu, że wszędzie reprezentują ich słyszący rodzice. Wbrew ich woli są ich prawnymi pełnomocnikami i niezawodowymi tłumaczami. „Bo wszyscy tłumacze są niekompetentni" – mówi Marta z przekąsem. Tylko że od swoich rodziców Głusi słyszą zazwyczaj – zamiast dokładnego tłumaczenia – komunikat „potem…" (się dowiesz; nie musisz wiedzieć; to za długa historia). Dlatego performerzy uczą widzów, jak zamigać „teraz". Znak ten staje się symbolem antydyskryminacyjnym, bo komunikacja nie może być odkładana na później,

a wspólnotę i szacunek buduje się tu i teraz.

Daniel

Daniel krzyczał, aby zostać wyraźnie usłyszanym, ale słowa były tak zniekształcone, że ich nie zrozumiałam. Brzmiały bełkotliwie, mogę tylko podejrzewać, co znaczą. Daniel Kotowski, wielokrotnie operujący swoim głosem w pracach artystycznych, zwraca uwagę na dyskryminację w Polsce (na poziomie prawnym i społecznym) osób nieposługujących się aparatem mowy. W jego pracy wideo *Człowiek, który nie posługuje się mową, nie jest człowiekiem* (2020) w zapętleniu do wtóru głosu artysty dwadzieścia dłoni miga fałszywy znak PJM składający się z liter „a" i „f". Zamiast zamigać poprawnie „a", dłonie pokazują nazistowski gest pozdrowienia. „A fa fa fa" umownie oznacza dźwięki wydawane przez użytkowników polskiego języka fonicznego, który zgodnie z artykułem 27. Konstytucji RP jest jedynym językiem urzędowym w Polsce. Kotowski wielokrotnie czytał przez megafon ten fragment Konstytucji w performansie *W Rzeczpospolitej Polskiej językiem urzędowym jest język polski* (2019). Z kolei w performansie *Narzędzie do posługiwania się mową* (2020) wypowiadał na głos zdania, które otrzymał od widzów za pośrednictwem aplikacji Zoom, a w *Czytam na głos* dwieście dwadzieścia dwa razy powtórzył hymn Polski. Postulaty jego i innych Głuchych zaczynają być słyszalne. W grudniu 2022 roku Senat rozpoczął prace nad nowelizacją ustawy o języku migowym. Wśród postulatów Rzecznika Praw Obywatelskich wystosowanych do izby wyższej znalazły się: formalne uznanie PJM za naturalny język osób głuchych, zdefiniowanie środków wspierających komunikowanie się, takich jak pętla indukcyjna, komunikacja pisemna, asystent wsparcia, udostępnianie tłumaczy PJM w instytucjach publicznych i ośrodkach zdrowia czy znajomość na wysokim poziomie polskiego języka migowego przez kadrę nauczycielską

w szkołach specjalnych dla niesłyszących i słabosłyszących[1].

Daniel opowiada, że w Polsce głuche dzieci są przymuszane do rehabilitacji aparatu mowy i posługiwania się językiem fonicznym, chociaż tego języka nie znają. To przejaw oralizmu (performer wyjaśnia ten termin jako przypis dla słyszących) – metody wymyślonej przez słyszących, zgodnie z którą Głuchym zabrania się używać języka migowego. W raporcie Najwyższej Izby Kontroli z 2022 roku czytam: „W procesie edukacji zdominowanym przez komunikację foniczną, podstawowym problemem niesłyszących dzieci i młodzieży jest słaba znajomość języka polskiego. […] Polski język migowy, uznawany przez Głuchych za ich pierwszy i naturalny język, nie miał rangi przedmiotu nauczania" (*Edukacja głuchych…*, 2022). Głusi nie są niepełnosprawni intelektualnie, to z powodu nieznajomości PJM przez nauczycieli wiedza jest niedostępna dla głuchych uczniów – dlatego osiągają niższe wyniki w nauce niż słyszący rówieśnicy. Po zapoznaniu się z wynikami raportu NIK tym bardziej niezrozumiałe i bolesne jest używanie w stosunku do Daniela określenie „debil". Takim wyzwiskiem dokuczała mu rodzina. Marta literuje głoski d-e-b-i-l i uczy Adama, w jaki sposób ma je powtórzyć: wyraźnie i wielokrotnie je wymawia, wskazuje na krtań, każe mu przyłożyć rękę do szyi. Jej artykulacja, po latach rehabilitacji, jest poprawna. Adam męczy się – jego narząd mowy nie działa sprawnie. W innej scenie Adam opowiada historię z dzieciństwa, kiedy ojciec nie dał mu nic do jedzenia, dopóki nie wypowiedział wyraźnie słowa „bułka". „A to nie jest łatwe słowo" – potwierdza aktor, próbując je wyartykułować. To przykład jednej z opresyjnych metod, jakimi zmusza się Głuchych do wykonywania ćwiczeń logopedycznych. A nie każdy Głuchy potrafi czytać z ruchu warg, mówić czy czytać w języku polskim. Nie jest to odosobnione zjawisko. Badania w USA wykazały, że „przeciętna osoba g/Głucha czyta tekst w języku angielskim na poziomie czwartej klasy szkoły podstawowej" (*Osoby Głuche w Polsce…*, 2020, s. 65).

Marta

Marta Abramczyk jest dwujęzyczna bimodalnie – to znaczy, że przekazuje treści w polskim języku fonicznym i polskim języku migowym równocześnie dwoma kanałami komunikacji – wzrokowym i słuchowym. Na scenie tłumaczy z PJM i jednocześnie miga. To dla niej wyczerpujące zadanie. Pochodzi ze słyszącej rodziny, ma duży stopień niedosłuchu, po wieloletniej rehabilitacji czyta z ruchu warg, mówi i czyta w języku polskim fonicznym. Marta twierdzi, że polskiego nauczyła ją mama, kiedy logopedka okazała się nieskuteczna. W innej wersji opowieści języka migowego nauczyła ją babcia, a mama zabraniała jej migać i zmuszała do używania polskiego języka fonicznego, przez co dziewczyna miała gorsze samopoczucie. Kiedy o tym opowiada, performerzy biją ją po rękach, aby nie używała PJM. Kolejna „rodzinna anegdota" dotyczy ignorowania Głuchych w towarzystwie, kiedy ludzie zwracają się do nich nie bezpośrednio, ale przez osoby trzecie. Na spotkaniach rodzinnych pada: „Co słychać u Marty?", chociaż ona siedzi obok. Podobnym doświadczeniem dzieli się z widzami Adam, wtedy performerka z empatią miga: „Co słychać, jak się czujesz, Adamie?".

Adam

„Gdybyś spotkał Boga, a ten ofiarowałby ci mowę i słuch, w zamian za migowy, tobyś się zgodził?" – pyta Adama Daniel. „Nie, nigdy! Przede wszystkim Bóg musiałby migać. Jeżeli nie miga, tylko mówi, to ja go nie uznaję". Adam fantazjuje, że wyzwałby Boga, kto piękniej w swoim języku opowie historię: Adam – migając, Bóg – mówiąc. Performer jest pewien, że Bóg by przegrał. Światła się zmieniają. Adam staje na ruchomej platformie. Marta z Danielem warczą na niego, ale ten nie jest już potulnym, wytrenowanym psem domowym. Prostuje się, ściąga kominiarkę, rozgląda po

sali i zaczyna migać – reszta spektaklu odbywa się bez tłumaczenia. Słyszący mogą podziwiać miękkość i płynność jego ruchów, pracę mimiką twarzy, ekspresję ciała, wyczucie trójwymiarowości przestrzeni migania; Adam korzysta ze *slow motion*, bawi się rytmem dłoni.

Adam Stoyanow pochodzi z dynastycznej rodziny głuchych i od dziecka uprawia poezję migową. Jego występ w spektaklu to przykład – jak sam to klasyfikuje – poezji migowej „bez granic" (*Słychać więcej…*, 2021), w której performer wykorzystuje elementy Visual Vernacular (VV), czyli migania obrazowego. Mnie jego występ, do którego dołączają pozostali performerzy, zlał się w strumień świadomości, gdzie dostrzegłam takie znaki jak: ulatujące myśli, bijące serce, spotkanie czy wolność.

Jeden znak Adam powtarza i twórczo rozwija z pomocą pozostałych wykonawców. Przez jednoczesne wyprostowanie palców małego, wskazującego i kciuka – przy zwiniętych palcach serdecznym i środkowym – i skierowaniu wewnętrznej strony dłoni do odbiorcy tworzy połączenie liter alfabetu palcowego I, L i Y, które w amerykańskim języku migowym (ASL) oznaczają zwrot „I love you". To gest rozpoznawalny we wszystkich narodowych językach migowych. W 2021 roku Marta Abramczyk wykonała w polskim języku migowym piosenkę *ILY* do muzyki Patryka Zakrockiego w ramach jego projektu „Piosenki Migowe"[2]. „Was wszystkich / Ten znak jednoczy" – migała performerka. W tym samym roku Daniel Kotowski z Janem Szymańskim wykonał z drewna lipowego szesnastocentymetrową rzeźbę dłoni prezentującej ILY – zatytułowaną *Amulet do rytuału miłosnego*.

W trakcie występu Stoyanova z sufitu zjeżdża ów amulet. Marta z Danielem ściągają kominiarki, a Adam jako szaman (według niektórych badań szamanizm powstał w kulturach Głuchych w Ameryce Południowej) rozpoczyna rytuał miłosny: stojąc w rozkroku, przykłada figurkę do serca i

wykonuje nią kolisty ruch nad głową, po czym uroczyście podaje ją Danielowi, który powtarza gesty i przekazuje Marcie, aż amulet zaczyna krążyć wśród publiczności. Widzowie kładą totem na dłoni rozpostartej w identycznym geście, duplikując znaczenie znaku. Gest ten Daniel Kotowski wykorzystał w pracy wideo *Ćwiczenia z codzienności* przygotowanej dla Cricoteki – jako symbol „podtrzymywania miłości, wzajemnego szacunku i poczucia jedności w obrębie grupy”[3]. Performer stworzył wówczas instrukcję do rytuału miłosnego, którym w zmienionej wersji kończy się warszawski spektakl. Twórcy stoją w kręgu, podnoszą ręce w geście ILY, łączą dłonie w znaku „o”, który zmienia się w „teraz”. Kolejne sekwencyjnie powtarzane znaki to: „miłość”, „wzajemność”, „relacja/komunikacja”, „wolność”, „dotyk”, „piękno”. Widzowie, pozostając na swoich miejscach, dołączają do rytuału i migają za performerami znaki. W świecie ciszy tworzy się wspólnota.

Polski język migowy do niedawna nie był uznawany za pełnosprawny język naturalny. Pierwszą ważną zmianą była *Ustawa o języku migowym i innych środkach komunikowania się* z 19 sierpnia 2011 roku, gwarantująca pomoc Głuchym przez profesjonalnych tłumaczy języka migowego w celu ułatwienia dostępu do usług publicznych. Rozpoczęcie w grudniu 2022 roku prac nad nowelizacją tej ustawy oraz raport NIK zwracają uwagę na prawo Głuchych do komunikacji międzyludzkiej i edukacji bez dyskryminacji oraz konieczność odrzucenia nacisku społecznego (także rodzinnego) na oralizm. *Rytuał miłosny* Daniela Kotowskiego zwraca uwagę na powszechny audyzm, czyli „przemoc oralną”. Na tym poziomie spektakl, obok *Jednego gestu* Wojtka Ziemilskiego, *Nie mów nikomu* Adama Ziajskiego czy *W dwóch językach polskich* Grzegorza Grecasa, spełnia cele edukacji w zakresie przeciwdziałania dyskryminacji Głuchych i popularyzacji ich kultury. Jednocześnie, o czym świadczy udział w projekcie nie tylko głuchych aktorów, lecz także, po raz pierwszy, głuchego reżysera, spektakl powstał z

silnej potrzeby głuchej publiczności. Twórcy wysyłają innym Głuchym przesłanie: o poczuciu sprawczości Głuchych w burzeniu barier i budowaniu wspólnoty mocnych, dowartościowanych jednostek. W zakończeniu *Rytuału miłośnego* amulet wraca na scenę. Adam-szaman stawia go na drewnianym postumencie umieszczonym na podwyższeniu. Performerzy krzyżują ręce w geście ILY i patrzą do góry na identyczny znak wyrysowany na płachcie. Rytuał działa i służy umocnieniu poczucia wspólnoty.

Wzór cytowania:

Lemańska, Katarzyna, *ILY*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ily.

Autor/ka

Katarzyna Lemańska – absolwentka edytorstwa i wiedzy o teatrze UJ. Stała współpracowniczka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”, „Dialogu” i „Performera”. Członkini Komisji Artystycznej 26. i 28. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Bada teatr Głuchych, uczy się polskiego języka migowego.

Przypisy

1. Por. Uwagi RPO Marcina Więcka do Przewodniczącego Komisji Praw Człowieka, Praworządności i Petycji Senatu RP, z dnia 22.12.2022.
2. Obydwie realizacje, Daniela Kotowskiego i Marty Abramczyk, można obejrzeć na YouTubie: https://www.youtube.com/watch?v=8JPaBtpoKJ0.
3. *Ćwiczenia z codzienności*, kuratorka Barbara Pasterak, Cricoteka, premiera: 18.11.2021, https://www.youtube.com/watch?v=ElwPGpHRRBw.

Bibliografia

Edukacja głuchych i niedosłyszących dzieci i młodzieży. Informacja o wynikach kontroli, Delegatura w Poznaniu z dnia 14.12.2022, s. 7 i 15.

Osoby Głuche w Polsce. Wyzwania i rekomendacje, redakcja merytoryczna: Barbara Imiołczyk, Biuro Rzecznika Praw Obywatelskich, Warszawa 2020.

Słychać więcej. Rozmowa z Arkadiuszem Bazakiem i Adamem Stoyanovem, „dwutygodnik.com”, wyd. 323, grudzień 2021, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9841-slychac-wiecej.html [dostęp: 10.02.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/ily*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-mozna-przejsc-obojetnie

KOMUNA WARSZAWA

Nie można przejść obojętnie

Wiktoria Wojas

Komuna Warszawa

Co się stało z nogą Sarah Bernhardt

reżyseria: Justyna Wielgus, scenariusz i dramaturgia: Justyna Lipko-Konieczna, scenografia i kostiumy: Wisła Nicieja, wideo: Wojciech Kaniewski, reżyseria światła: Monika Sidor, opracowanie muzyczne: Zoi Mikhailova

premiera: 4 listopada 2022

Boska Sarah. Kobieta, która podobno spała w trumnie, mieszkała z pumą, latała balonami, miała ponad stu partnerów, wywoływała liczne skandale i konflikty… Życiorys francuskiej XIX- i XX-wiecznej aktorki Sarah Bernhardt najczęściej funkcjonuje jako sensacja, plotka lub anegdota, Nie zmienia to jednak faktu, że w powszechnej świadomości Bernhardt figuruje głównie jako jedna z pierwszych kobiet wcielających się w męskie role (m.in. Hamleta) i aktorka, której specjalnością było odgrywanie śmierci na scenie. Justyna Wielgus i Justyna Lipko-Konieczna również w pewien sposób wychodzą od anegdoty. Wykorzystują spekulacyjny potencjał historii o

uszkodzonej, a następnie amputowanej i zaginionej nodze Sarah Bernhardt. Jednak kończyna jest jedynie punktem wyjścia do opowieści o różnych nogach, a także o skomplikowanych relacjach między artystą i sceną, o podmiotowym ujmowaniu ciała i kwestiach niepełnosprawności w zawodzie aktora.

Gdy widzowie wchodzą na salę, spektakl właściwie już trwa; kurtyna jest uniesiona tylko do połowy. Z przodu sceny ustawiono pięć krzeseł, na których siedzą: Anna Dzieduszycka, Maciej Kasprzak, Anna Kozłowska, Joanna Pawlik, Monika Świtaj. Widoczne są jedynie ich nogi, które poruszają się niczym autonomiczne jednostki. A przy tym w pewien sposób ilustrują odczytywane w tle przysłowia i związki frazeologiczne o nogach. Ta scena trwa i trwa, powiedzenia wydają się nie mieć końca… Dlatego, gdy kurtyna wreszcie się unosi, widzowie niemal zostają skonfrontowani z posiadaczami nóg (chociaż po początkowej sekwencji słowo wskazujące na przynależność wydaje się mocno nieadekwatne). Obecność aktora i aktorek, z pozoru oczywista, zaskakuje w trudny do wytłumaczenia sposób. Odbiorcy automatycznie ustawieni są w pozycji podglądaczy. Stają się świadkami intymnej pierwszej sceny, w której odbywa się coś na kształt wzajemnej eksploracji nóg. Aktor i aktorki obserwują je, dotykają, opisują, zwracają uwagę na różnice, lecz w żaden sposób nie wartościują. Prowadzą uważny, choć niecodzienny namysł nad nogami. Już na tym etapie zwracają się do siebie prywatnymi imionami, co nie tylko wskazuje na autoteatralne zabiegi, ale też zwiastuje, że tytułowa historia będzie opowiadana na kilku poziomach i wzbogacana o współczesne konteksty.

I tak się dzieje, ponieważ podczas niemal całego spektaklu rekonstrukcja losów Sarah Bernhardt przeplatana jest osobistymi opowieściami twórcy i twórczyń. Widzowie dowiadują się, że podczas zagranicznych występów

Bernhardt upadła na scenie i uszkodziła kolano. Lekarz na statku okazał się niekompetentny, zalecił niekonwencjonalną terapię, a to sprawiło, że aktorka cierpiała przez lata. Odczuwała promieniujący ból, nosiła gips, aż wreszcie w 1915 roku wykryto u niej zgorzel i konieczna była amputacja. Sarah Bernhardt postanowiła jednak grać z jedną nogą i pojawiała się na scenie jeszcze przez dziesięć lat (chociaż zazwyczaj siedziała lub była podparta). Oprócz wątków historycznych, w spektaklu pojawiają się domysły i spekulacje na temat tego, co się stało z nogą po amputacji, oraz plastyczne opowieści o życiu aktorki z bólem, medialnym rozgłosie, kolekcji protez i kontekście historycznym (powojennych czasach, gdy zwiększyło się zapotrzebowanie na protezy, a niepełnosprawność stała się społecznie widzialna). Okazuje się też, że te aspekty mają wiele punktów stycznych z monologami autobiograficznymi, które każda z osób występujących wygłasza w różnych momentach spektaklu. Anna Dzieduszycka wspomina o operacjach i nominowanym do Oscara filmie *Sukienka*; Joanna Pawlik o utracie nogi, opresyjnych pytaniach oraz życiu z protezą; Maciej Kasprzak opowiada o zmieniającym się stosunku do własnego ciała i odrzuceniu w szkole aktorskiej; Monika Świtaj o starzejącym się ciele, kanonach piękna i wymaganiach wobec aktorek; Anna Kozłowska o trudach początku kariery i czasowej niepełnosprawności (graniu po kontuzji).

Te osobiste opowieści są punktem wyjścia do namysłu nad kwestią niepełnosprawności w teatrze, kultem hipersprawności i wymaganiami stawianymi kandydatom do szkół teatralnych. Zespół aktorski ironicznie odgrywa i komentuje przesłuchania czy egzaminy: prezentuje układy akrobatyczne, ćwiczenia z chodzenia, a następnie zestawia je z przypadkiem Sarah Bernhardt. Ten zabieg rodzi pytania o to, kto ma przywilej, by grać z niepełnosprawnością. Twórcy podkreślają w ten sposób wykluczenie artystów o alternatywnej motoryce w szkołach i w teatrach. Poruszają tematy

reprezentacji, protez narracyjnych (ukazywania niepełnosprawności w sposób stereotypowy jako głównej cechy i wytłumaczenia poczynań bohaterów – zob. Zdrodowska, 2016), ukaleczania (obsadzania sprawnych aktorów i aktorek w rolach postaci z niepełnosprawnościami), dyskursów litości i podziwu. Na potwierdzenie swych rozważań przytaczają statystyki i konkretne przykłady. Najbardziej obrywa się gali Oscarów i Dawidowi Ogrodnikowi, który stał się rodzimym specjalistą od grywania bohaterów z niepełnosprawnościami…

Co się stało z nogą Sarah Bernhardt nie jest jednak spektaklem, który ma moralizować. Otwiera oczy na rzeczywistość, ale nie jest pozbawiony lekkiego tonu i autoironii. Dodatkowo angażuje publiczność, stwarza możliwość interakcji, współuczestnictwa. Już na początku pojawia się propozycja zdjęcia butów, uwolnienia się, zyskania świadomości ciała (szczególnie nóg), a nawet kontaktu dotykowego z sąsiadem. Uczestnicy spektaklu-spotkania do niczego nie są przymuszani. Dobrowolnie podejmują decyzje, często odmawiają. Wszystko dzieje się w swobodnej atmosferze. Widzowie odpowiadają też na pytania, pomagają aktorkom wstawać po upadku i wkładać buty, losują, kto ma wykonać konkretną sekwencję ruchową, a podczas sceny amputacji tańczą w rytm piosenki *To ostatnia niedziela*.

Przedstawienie Justyny Wielgus jest niemal minimalistyczne. Artystka pracuje zazwyczaj jako performerka i autorka ruchu scenicznego. W tym spektaklu, a raczej performansie z perspektywy nóg, ruch jest oszczędny. Całość jest oparta na obecności ciała i opowieści. Scenografia Wisły Niciei ogranicza się właściwie do krzeseł i trumny, rekwizyty, jak na przykład kule, mogą pełnić kilka funkcji. Na scenie pojawia się też artefakt – noga Sarah Bernhardt. Ale jest on właściwie tylko wspominany, w wielu momentach

pomijany, nieogrywany. Zaznacza swoją obecność w tle, a jego historia snuje się w opowieściach. Wizualnie spektakl dopełniają zabiegi Wojciecha Kaniewskiego, czyli wyświetlane na ekranie umieszczonym z tyłu sceny projekcje, wyniki badań, archiwalne zdjęcia i filmy.

Gdy tytułowa zagadka zostaje rozwiązana, publiczność znów przyjmuje voyeurystyczną perspektywę. Patrzy na ciała aktora i aktorek. Jest cicho. Ale gdzieś w przestrzeni wybrzmiewa jeszcze dewiza Sarah Bernhardt: „mimo wszystko" i podparty nią manifest twórców i twórczyń o różnorodności, potrzebie nowych form i figur teatralnych.

Spektakl w Komunie Warszawa to jedno z nielicznych wydarzeń, które można oglądać bez butów i czuć się swobodnie, w którym noga może stać się protagonistką i przewodniczką, a widz ma prawo gapić się, odzywać i być znaczącą częścią scenicznych zdarzeń. Spektakl Justyny Wielgus i Justyny Lipko-Koniecznej nie tylko przybliża historię Sarah Bernhardt, ale też sprawia, że niepełnosprawność staje się widoczna. Nie jest już powodem do wykluczenia, ale jedną z możliwości cielesności człowieka. Co ważne, spektakl odnosi się też do kwestii dostępności w teatrze. Niektóre pokazy tłumaczone są na język migowy. Na widowni zasiadają również osoby z niepełnosprawnościami. *Co się stało z nogą Sarah Bernhardt* podsumowuje społeczną i teatralną dyskusję o niepełnosprawności. Być może przyczyni się do tego, że artyści z alternatywną motoryką wystąpią na równi z twórcami bez niepełnosprawności w spektaklu o innej tematyce. Być może trzeba będzie jeszcze na to poczekać… Spektakl Justyny Wielgus to pierwsza część tryptyku *Anatomia teatru*. Kolejnymi częściami będą: *Co się stało z twarzą Marleny Dietrich* i *Co poniosło Christophera Reeve* – spektakle o urazach ciała i „ich związkach z tym, co teatralne, nieteatralne i okołoteatralne"[1]. Performans nóg był interesującym początkiem tego cyklu.

Wzór cytowania:

Wojas, Wiktoria, *Nie można przejść obojętnie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-mozna-przejsc-obojetnie.

Autor/ka

Wiktoria Wojas – studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Informacja pojawiająca się w zapowiedzi spektaklu na stronie Komuny Warszawa: https://komuna.warszawa.pl/events/co-sie-stalo-z-noga-sarah-bernhardt-rez-justyna-wielgus/ [dostęp: 13.12.2022].

Bibliografia

Świerkosz, Monika, *Niepełnosprawność poza zmyśleniem. Reprezentacja, ucieleśnienie i strategie „odgapiania się”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 162.

Zdrodowska Magdalena, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie” 2016 nr 5.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-mozna-przejsc-obojetnie*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-ciaglym-ruchu

KOMUNA WARSZAWA

W ciągłym ruchu

Katarzyna Niedurny

Komuna Warszawa

JaWa

Koncepcja, realizacja i wykonanie: Turkowski & Nowacka; udział wzięli, biorą, może wezmą: Jan Rozpędzik, Waldemar Wieczorek, Artur Czechowicz, Dariusz Mikuła, Adam Ziajski, Dorota Kwinta, Iwona Nowacka, Janek Turkowski; wsparcie realizacyjne: Stowarzyszenie Teatr Kana, Przedsiębiorstwo Społeczne JaWa, konstrukcja i wykonanie półobiektu: Piotr Szczygielski

premiera: 25 listopada 2022

Na środku sali stoi wykonana ze sklejki przyczepa. Początkowo przykryta płachtą pełni rolę ekranu, następnie stabilnego obiektu, umożliwiającego ukrycie się przed wzrokiem widowni, a także ruchomego domu – miejsca, dzięki któremu można się schować, ale nie trzeba zatrzymywać. Po obu stronach auta siedzą Iwona Nowacka i Janek Turkowski. Postawione przed nimi pulpity z laptopami wprowadzają widownię w formę wykładu performatywnego – opowieści o przedsiębiorstwie społecznym JaWa, połączonej z pokazem zdjęć i filmów dokumentujących jego działalność. Z

biegiem czasu ta prosta konstrukcja spotkania między artystami a widownią się komplikuje.

Ekran

JaWa – jak opowiadają artyści – powstała w 2021 roku jako przedsiębiorstwo społeczne zajmujące się pracami stolarsko-ogrodowymi. Jej nazwa pochodzi od połączonych pierwszych liter imion etatowych pracowników Jana Rozpędzika i Waldemara Wieczorka, czyli dwóch mężczyzn w trudnej sytuacji. Kiedy ich poznajemy, Jan żyje w kryzysie bezdomności, Waldemar niedawno wyszedł z więzienia. Interesująca jest już sama forma JaWy działającej poza systemem rynkowym – jako twór dotowany, o wyraźnych zadaniach społecznych, w którym głównym celem pracy jest poprawa dobrostanu pracowników, zaś naczelną zasadą – działanie dokładne, ale wykonywane bez pośpiechu, we własnym tempie. Na wyświetlanym nagraniu obserwujemy początki pracy zespołu, znajomość mężczyzn z Jankiem i Iwoną, zasady pracy JaWy. Kulminacyjnym punktem filmowanych wydarzeń jest wyjazd grupy na delegację do Warszawy i podjęcie prac remontowych w Komunie Warszawa.

Momenty przełomowe fabuły wyznacza przystosowanie się Jana i Waldemara do nowych warunków, wybuchające z tego powodu konflikty, a także pojawienie się nowego bohatera, Artura Czechowicza – spawacza zamieszkującego tymczasowo schody na terenie teatru. Artur stopniowo włącza się do działań zespołu, zaprzyjaźnia z jego członkami, zdobywa pracę i mieszkanie, a w finale historii spełnia swoje marzenie. Ekipa funduje mu nocleg w pobliskim Marriotcie. Teraz może naocznie sprawdzić to, nad czym wcześniej się tylko zastanawiał: czy z okien luksusowego hotelu widoczne jest jego dawne miejsce noclegowe.

Brzmi to jak fabuła hollywoodzkiego filmu o pomocy artystów wspierających procesy resocjalizacyjne.

Zgrzyty

A jednak przedstawiona na ekranie historia nie wpisuje się w proste rozwiązania znane z filmów, w których konsekwentnie ułożona fabuła prowadzi do happy endu. W przeciwieństwie do nich trudności nabudowane u Turkowskiego i Nowackiej nie służą spotęgowaniu emocji i zaskoczenia widzów w scenie finałowej. Zamiast tego prowokują do pytań, na które niekoniecznie w czasie tego pokazu znajdziemy odpowiedź.

Siedzący po obu stronach ekranu twórcy nie tylko przeprowadzają widzów przez opowieść, ale również stale poddają ją analizie. Janek Turkowski zastanawia się nad swoją rolą w tym projekcie. Oprócz tego, że jest kolegą Jana i Waldemara, sprawuje również nad nimi nadzór: kontroluje, ma moc podejmowania ostatecznych decyzji i ustalania zasad, co oczywiście staje się przedmiotem konfliktów. Szczególnie że pomoc Janowi, Waldemarowi i Arturowi nie jest prostym zadaniem. Mężczyźni ciągle problematyzują relację, która tworzy się między nimi i Jankiem, negocjują warunki, na których wchodzą do projektu, nie zawsze przestrzegają wyznaczanych zasad, kłócą się, czasem znikają, czasem są niezadowoleni z dostarczanych im rozwiązań. A przecież, jak uczy nas kultura – potrzebujący powinien być wdzięczny za każdą formę pomocy; filantropi to ludzie, którzy mają wiedzę i dostarczają rozwiązania, a z potrzebujący to ci, którzy powinni je przyjmować. To dlatego sceny, w których Artur narzeka na brak zupy mlecznej w Marriotcie, a Jan mówi o wadach zaprojektowanego specjalnie dla niego domku wzbudzają śmiech widowni – dając upust zaskoczeniu z naruszenia silnej koncepcji kulturowej. Obecne w całym projekcie duże

poczucie humoru zbliża go do odbiorców, sprawiając, że poruszane kwestie wydają się łatwiejsze, bliższe.

Jak dobrze pomagać? Jak w ogóle z pozycji osoby udzielającej pomocy decydować o czyichś potrzebach? Czy można za kogoś wiedzieć lepiej? Jak przeżywać osobiste zaangażowanie w projekt? Te pytania nie doczekają się na scenie wyraźnych odpowiedzi. Pozostaje wspólne bycie w niewiedzy i walka o to, żeby projekt, a także wbudowane w niego relacje były jak najbardziej szczere.

Sprawia to, że opowiadane związki idealnie wpisują się w kuratorowany przez Annę Smolar w Komunie Warszawa sezon, którego hasłem jest „Twarda miłość". Jak mówi kuratorka: „W spektaklu *JaWa* jesteśmy w sercu twardej miłości. Nie wszystko jest możliwe, dawno wyszliśmy z magicznego myślenia przedszkolaka i z przekonania, że świat będzie piękny i wszyscy się pogodzą, a moja siła woli doprowadzi do tego, że wszyscy będą szczęśliwi i zdrowi. Nie, pewne rzeczy są trudne i będą trwały w bólu, a czasem nawet wrogości, ale będziemy walczyć o dialog i relacje. Jesteśmy świadkami tego, jak Janek Turkowski walczy o relację z Jankiem Rozpędzikiem – to jest wytwarzanie pola, w którym jako widzowie i artyści w ciągu godziny tego performansu wchodzimy razem w dorosłość" (*Twarda miłość…*, 2023). Która, dodajmy, jest zwykle trudna i nieprzewidywalna.

Zasłonięcie

„Twarda miłość" to hasło związane przede wszystkim z terapią odwykową, określające relację bliskich wobec osoby uzależnionej, w której miłość wiąże się z wyznaczaniem zasad, ich konsekwentnym przestrzeganiem, a także bronieniem własnych granic w relacji. Temat alkoholu obecny jest na scenie

cały czas. Problem z nim mają główni bohaterowie nagrania. To on staje się częstym powodem konfliktów między Jankiem i pracownikami. Kontrowersyjną zasadą współpracy jest badanie mężczyzn przed jej rozpoczęciem alkomatem – mierzącym nie tylko promile, ale kolejne dni sukcesów i porażek w walce z nałogiem. To dlatego Artur przez pierwsze dni obecności w projekcie nie może używać spawarki. Wreszcie jego przystąpienie do pracy nie jest jedynie formą rutyny czy zarobku, ale także osobistym osiągnięciem.

Pokazanej na nagraniu historii mężczyzn przeciwstawiony zostaje wypowiedziany na żywo monolog Iwony Nowackiej. Artystka podnosi się z bezpiecznego miejsca za pulpitem, który dotychczas podkreślał jej rolę znawczyni, a także dystans wobec omawianych wydarzeń – Nowacka bardzo rzadko pojawia się na nagraniu. Chowa się w odkrytej już przyczepie, zamyka drzwi – jedynym źródłem komunikacji między nią a publicznością jest głos. Z tej pozycji szczerze odpowiada na pytanie o swoje mniejsze zaangażowanie w projekt. Mówi o poczuciu dyskomfortu przy wchodzeniu w środowisko osób uzależnionych, wynikające z tego, że również zmagała się z własnym uzależnieniem od alkoholu. Opowiada swoją historię: punktem przełomowym jest kolejna impreza, z której musi odebrać ją przyjaciółka. Następnego dnia zrywa ona kontakt z Iwoną, mówiąc, że nie ma siły uczestniczyć w jej nałogu.

To bardzo poruszający moment. Nie widzimy artystki, ale wyczuwamy jej zdenerwowanie. Zamknięte drzwi potęgują efekt intymności wyznania. Wskazują również na aspekt ukrycia – o ile bardziej oczywisty jest nałóg mężczyzn w kryzysie bezdomności niż wykształconej kobiety, z którą łatwiej jest zidentyfikować się kameralnej publiczności Komuny, złożonej (przynajmniej w secie premierowym) w dużej mierze z bliższych i dalszych

znajomych artystów i instytucji. Wyznanie artystki przełamuje schematy narracyjne dzielące nas, czyli kulturalną publiczność teatru, która chętnie widzi się w roli osób dostarczających pomocy, i ich – ludzi w rozmaitych kryzysach. Wprowadza to pewien rodzaj dyskomfortu wynikającego ze szczerości i odwagi przedstawionego wyznania, a także niepewności, po której stronie się znajdujemy. Potrzebujemy pomocy czy jej udzielamy?

Ruch

Jedną z ciekawszych cech spektaklu jest to, jak ciągle wychodzi z narzucanych ram i ograniczeń, utrzymując się w nieukończonej, procesualnej formie. Pozornie prosta linia narracyjna prowadzi Artura od schodów piwniczki do jednego z najwyższych pięter Marriotta. Wszystko, co wydarza się wokół tej linii, nie jest już takie proste do opowiedzenia i uchwycenia, budząc u recenzentki ciągle poczucie nieadekwatności opisu do rozedrganej i trudnej do uchwycenia scenicznej energii uczuć, nienazwanych relacji i dylematów.

Na rzecz otwartej struktury wydarzenia pracuje również przestrzeń teatru. Widzowie siedząc w Komunie Warszawa, jednocześnie przez większość czasu oglądają ją na ekranie. Spektakl realnie znaczy przestrzeń – zarówno zapisanym w oku kamery wspomnieniem (wychodząc z teatru, możemy obejrzeć miejsce, w którym nocował Artur), jak i materialnymi efektami współpracy. Rezultaty wykonanych przez JaWę prac pozostaną w budynku na długo. W ten sposób instytucja staje się specyficznym archiwum projektu, dokumentującym nie tylko jego artystyczny aspekt, lecz także proces powstawania zapisany w materialnych efektach – drobnych naprawach, uporządkowanym ogrodzie. Nie podlegają one ochronie i zmieniać się będą wraz z kolejnymi pracami remontowymi, jednocześnie niezbędne i

wystawione na wzrok widza, a także niewidoczne – niezauważane w swojej zwyczajności.

Anna Smolar w wywiadzie na temat kuratorowanego sezonu zauważa: „rola twórców teatralnych polega nie tylko na wytwarzaniu treści, lecz również na modelowaniu swojej pracy. Najlepiej jest, kiedy treść jest zgodna z praktyką. Taki spektakl jak *JaWa* definiuje teatr na nowo, staje się świadectwem czegoś, co zdecydowanie przerasta wieczór w teatrze. Opisuje relację między artystami a bohaterami opowieści, która jest budowana latami, jest projektem społecznym, który tylko w małej cząstce może zostać ujęty w dziele sztuki" (*Twarda miłość…*, 2023). Zwraca tym samym uwagę na rolę procesu, który przykrywa efekt, zwłaszcza wtedy, kiedy dotyka działań o charakterze społecznym. Kuratorka podkreśla również kluczową rolę relacji, których zapisem staje się nagranie, z konieczności wybiórcze i ograniczone.

Wydarzenie performatywne *JaWa* zmienia miejsca, w którym jest pokazywane. Umowna i łatwa do spakowania scenografia umożliwia jego grę w Komunie, a także w Szczecinie, w którym mieszkają artyści. Nie ma zamkniętego scenariusza. Opowieści Iwony i Janka nie są wyuczoną rolą. Zgodnie z zapowiedzią artystów wraz z rozwojem przedsiębiorstwa, czy miejscem przedstawiania *JaWy*, zmieniać się będzie pokazywanie nagranie. Ruchoma jest również obecność głównych bohaterów wydarzenia Jana, Waldemara i Artura, którzy raz pojawiają się w pracy, po czym znikają bez kontaktu na całe tygodnie, po to, by w końcu niespodziewanie wrócić do pracy. Stojąca cały czas na scenie przyczepa reprezentuje model życia w drodze oddający mobilność bohaterów, a także spektaklu, w czasie którego możemy pobyć przez chwilę w bliskości, a potem ruszyć dalej, zabierając część tego doświadczenia ze sobą.

Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *W ciągłym ruchu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-ciaglym-ruchu.

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”.

Bibliografia

Twarda miłość, trudne relacje. Z Anną Smolar rozmawia Piotr Morawski, „Dialog”, 6 stycznia 2023, www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/twarda-milosc-zdrowe-relacje [dostęp: 10.02.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-ciaglym-ruchu*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/narcystyczny-obieg-sztuki-wspolczesnej

FESTIWALE

Narcystyczny obieg sztuki współczesnej

Stanisław Godlewski

Międzynarodowy Festiwal Nowa Europa, Nowy Teatr w Warszawie, 24 września – 18 grudnia 2022

Na stronie Nowego Teatru w zapowiedzi pokazu spektaklu *All Inclusive* Juliana Hetzla napisano:

> Hetzel sprowadził kilka kilogramów gruzu ze strefy konfliktu w Syrii do Europy Środkowej i przekształcił te resztki wojny w sztukę. Powstałe z tej materii obiekty artystyczne prezentowane są w ramach spektaklu-wystawy, konfrontowane ze spojrzeniem turystów i widzów. To jednocześnie próba stworzenia spójnej ekspozycji, jak i samokrytycznej refleksji nad działaniami, które są w jej tle.

Kiedy to przeczytałem, od razu pomyślałem: „Jakie to pretensjonalne”. Moja irytacja i zniecierpliwienie wynikały z coraz większej niechęci do projektów artystycznych, które wykorzystują prawdziwe cierpienie i zmieniają je w

objazdowy produkt, szusujący po różnych festiwalach, gdzie publiczność w bezpiecznej atmosferze może uronić łzę i podumać nad pytaniami: „Jak kapitalizuje się cierpienie? Kto ma prawo rozmawiać o horrorze wojny? Kto jest właścicielem tych historii, a kto może z nich skorzystać? I czy muzeum jest przedłużeniem pola bitwy?” (to dalsza część zapowiedzi spektaklu).

Nie chodzi mi o to, by rozliczać artystę z jego zaangażowania i złośliwie zapytać, dlaczego zamiast pomagać uchodźcom z Syrii, wolał przywieźć stamtąd kamienie; nie uważam też, żeby refleksja nad kapitalizacją cierpienia i mechanizmami przemocy (wojennej, medialnej, historycznej) była bezcelowa. Sztuka krytyczna jak najbardziej ma sens, jeśli ta krytyka spełnia swoje zadanie – prowokuje do emocji, myślenia, do kwestionowania własnych przekonań. A w *All Inclusive* Hetzel, wykorzystując strategie sztuki krytycznej, robi dokładnie odwrotnie.

Akcja spektaklu dzieje się w galerii sztuki. W pierwszej scenie dwóch performerów (Edoardo Ripani i Geert Belpaeme) zastyga w dziwnych pozycjach. Po chwili za ich plecami wyświetlane są slajdy – zdjęcia przedstawiające momenty przemocy, chwilę wystrzału z pistoletu. Widzimy już, że performerzy ustawiają się tak, jak postaci na zdjęciach. Pokaz slajdów przyspiesza i się zapętla, podobnie jak ruchy performerów, z głośników rozbrzmiewa techno. Jak dowiadujemy się później, była to jedna z prac Juliana Hetzla. Cała wystawa (performerzy raz wymieniają obiekty prezentowane na scenie, innym razem sami stają się wykonawcami kolejnych performansów) jest monograficzną ekspozycją prac Hetzla dotyczących wojny.

Przewodniczką po galerii jest Bojana (Kristien de Proost), specjalistka od *audience development*. Wita publiczność, a także wyłonioną z lokalnego naboru grupkę widzów, która będzie chodzić razem z nią po galerii, zadawać

pytania, uczestniczyć w warsztatach. Widzowie z tej grupy mają za sobą doświadczenie migracji – na warszawskim pokazie było kilka osób z Ukrainy, Białorusi, Tadżykistanu. Teoretycznie ma to być dalsza część krytycznej i budzącej niesmak strategii – oto ludzie, którzy najprawdopodobniej doświadczyli uchodźctwa, będą oglądać dzieła Hetzla, czyli napuszone estetyzacje wojny i przemocy. Bojana opowiada o kolejnych pracach, tłumaczy ich sensy, jednocześnie prezentując dyskurs charakterystyczny dla sztuki współczesnej. Jedna z prac polega na tym, że widz może rozwalić młotkiem porcelanową figurkę psa. Gdy dzieło zniszczenia już się dokona, Bojana pyta protekcjonalnie: „I jak myślicie, czy to jest sztuka? I kto tu jest artystą? Czy ten, kto stworzył figurkę psa? Czy ten, kto ją rozwalił na kawałki? Te resztki, porcelanowe skorupki, są przecież jedyne w swoim rodzaju, unikatowe! A może artystą jest ten, kto zaaranżował całą tę sytuację? A może wszyscy jesteśmy artystami?”.

Inna praca: z gruzu przywiezionego z Syrii Hetzel stworzył rzeźbę przedstawiającą pocisk. „To dzieło – mówi Bojana – daje nadzieję, bo nawet w cierpieniu i zniszczeniu można dostrzec piękno, a destrukcja może przeobrazić się w nową kreację”. Teksty Bojany, pełne tego typu farmazonów, są oczywiście jawną parodią współczesnej krytyki sztuki, strategii wystawienniczych, artystycznych i kuratorskich. Niewiele z tej parodii wynika. Że sztuka współczesna (w tym teatr) to często hochsztaplerstwo pokryte frazesami, wiadomo nie od dziś. Powstało zresztą wiele dzieł, które były satyrą na *artworld* (by przypomnieć tylko *The Square* Rubena Östlunda). Ironiczny tytuł spektaklu, który sugeruje inkluzywność sztuki współczesnej, jest także synonimem luksusowych wakacji. Tak to przewrotnie wymyślili. Tylko co z tego?

Wszystkie próby manipulacji widzem jakoś nie działają – nawet gdy w finale

publiczność zaproszona jest do sklepiku muzealnego, gdzie może napić się wina jak na bankiecie i kupić oglądane wcześniej prace. Tak jakby artyści chcieli nam powiedzieć jak dzieciom: „zobaczcie, zobaczcie – tak właśnie kapitalizuje się przemysł sztuki, a wy w tym uczestniczycie!”. I co? Mamy zacząć bojkotować sklepiki muzealne? Czy mają nas zalać wyrzuty sumienia z powodu zakupionej pamiątki?

Ten spektakl krytykuje sztukę krytyczną, używając do tego narzędzi sztuki krytycznej, przez co staje się jałowy i samozwrotny, a także jakoś nieznośnie narcystyczny. Można by go oczywiście analizować według dyskursów sztuki krytycznej i opisać, jak przewrotnie artysta wytwarza fałszywe archiwum własnych prac, bardzo często opierających się na splątaniach ludzkich i nie-ludzkich podmiotów; można podziwiać Hetzla za krytykę sztuki współczesnej oraz własnego uprzywilejowania (ach, jaki świadomy! Jak to dobrze, że nazywa problem, już samo nazwanie problemu jest bardzo dużym krokiem ku zmianie!); napisać, jak ważne jest to, że ten spektakl zadaje pytania i nie udziela odpowiedzi, a przede wszystkim, że otwiera dyskusję (a to najważniejsze – że można rozmawiać, nawet jeżeli to rozmowa bez sensu i znaczenia).

Moja furia na *All Inclusive* jest tak naprawdę furią na samego siebie, ponieważ zbyt dobrze wiem, że sam na swojej drodze zawodowej bardzo często byłem Bojaną, to znaczy używałem takich bezmyślnych, wyświechtanych, krytycznych strategii i frazesów, w które nawet kiedyś wierzyłem; przejmowałem krążące w „środowisku” słówka i teorie, po to by jakoś uprawomocnić sporo działań artystycznych, które – jak teraz myślę – były w najlepszym razie przejawem naiwności artystów, w najgorszym oszustwem. Sądziłem zresztą, że to, co robią owi artyści, jest strasznie ważne, że wpływa na jakieś tam dyskursy. Problem polega na tym, że do

refleksji na ten temat dotarłem, zanim obejrzałem projekt Hetzla – przywołał on jedynie dawny gniew i zażenowanie (samym sobą oraz kolegami i koleżankami ze „środowiska”).

Nie uważam, żeby to się tyczyło całej współczesnej twórczości, przeciwnie, myślę, że powstaje wiele dzieł, które zadają odbiorcom poważne pytania w ciekawej artystycznie formie (że akurat ostatnio nie są to dzieła teatralne, to inna sprawa). Ale na pewno uczestniczyłem, i pewnie dalej jakoś uczestniczę, w narcystycznym obiegu sztuki współczesnej, który Hetzel krytykuje, a jednocześnie wzmacnia. To zresztą zamknięte koło, w którym sztuka bije się w swoje lub cudze piersi, a krytyka poklepuje ją z podziwem po plecach, prosząc o więcej, a wszyscy są poruszeni własną wrażliwością i samoświadomością.

Spektakl Hetzla pokazywany był w Nowym Teatrze w ramach festiwalu Nowa Europa. Drugim grudniowym spektaklem prezentowanym w ramach tego przeglądu była *Kołysanka dla padlinożerców* – solowy występ komika, performera i artysty Kima Noble. Formalnie *Kołysanka* zawieszona była pomiędzy wykładem performatywnym, stand-upem i przedstawieniem lalkowym. Na scenie towarzyszyły performerowi larwy much (takie, które żywią się padliną), martwe lisy (naczelne miejskie szkodniki) i martwa, choć animowana przez niego, wiewiórka szara, pełniąca w spektaklu funkcję DJ-ki (wiewiórki szare to „gatunek inwazyjny”, który w Wielkiej Brytanii tępi się na wszelkie możliwe sposoby).

W szalonym wykładzie, uzupełnianym projekcjami wideo, zdjęciami i animacjami, Noble w pełen dygresji i asocjacji sposób opowiada o tym, co nienormatywne: o szkodnikach i pasożytach, o tym, czego nie widać, a co jest silnie obecne pod powierzchnią cywilizowanego świata. Opowiada o swoich doświadczeniach, gdy zatrudnił się jako sprzątacz (sprzątał biura i domy

prywatne, używając często prywatnych przedmiotów innych ludzi, gdy oni tego nie widzieli), mówi o swojej relacji z umierającym ojcem. Noble używa wyjątkowo wisielczego humoru i bardzo często wystawia wytrzymałość widzów na próbę. Zarówno na poziomie estetycznym (bardzo dużo w tym spektaklu jest zdjęć martwych zwierząt, zgnilizny, śmierci), lecz także na poziomie kulturowym i społecznym. Jak choćby, gdy przygląda się relacjom rodzinnym: larwy much Noble nazywa swoimi córeczkami i pieszczotliwie się nimi bawi, na przykład wkładając je do swojej cewki moczowej; z kolei swoją matkę namiętnie całuje w usta (wszystko zostało dokładnie udokumentowane kamerą). Zapewne eksponowanie tego, co obrzydliwe powoduje namysł nad kulturowymi normami warunkującymi obrzydzenie (nawet jeśli, jak w przypadku larwy w cewce, normę warunkuje zdrowy rozsądek), jednak inaczej niż Hetzel, Noble używa takich mocnych gestów po to, by opowiedzieć o czymś innym niż owe gesty. Wszystkie wątki splatają się i uzupełniają, a artyście zręcznie udaje się nie wpadać w nadmierny symbolizm i metafory – być może właśnie dzięki poczuciu humoru. Zwierzęta nie stają się tu metaforami ludzi, a to co „brudne”, „inne” czy „nienormatywne” nie jest ani symbolem, ani ilustracją mechanizmów społecznych.

Ten złożony z abiektów teatralny esej mówi o brudzie, śmierci i odrzuceniu jako części życia, po prostu, bez moralizatorstwa ani protekcjonalnej, artystowskiej wyższości.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Narcystyczny obieg sztuki współczesnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/narcystyczny-obieg-sztuki-wspolczesnej.

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego". Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/narcystyczny-obieg-sztuki-wspolczesnej*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ludzki-miedzyczas

FESTIWALE

Ludzki międzyczas

Urszula Pysyk

InlanDimensions International Arts Festiwal, Wrocław – Gdańsk – Radom, 16 września – 10 października 2022

Przeszłość, teraźniejszość, niewyartykułowane pytania o przyszłość i poczucie, że dzieje się coś bardzo ważnego, chociaż trudno powiedzieć, co by to miało być. Poza kategoriami obcości i inności, poza kategoriami przestrzeni geograficznej – w końcu, jak pisał tegoroczny ambasador festiwalu InlanDimensions Tokimasa Sekiguchi, *Azja nie istnieje* (2008) – na scenie są ludzie. W *Przerwanym śnie* (reżyseria Danny Young), *Obywatelach Seulu* (reżyseria Hirata Oriza) i *Stacji wodnej* (reżyseria Kim Seil) to właśnie idea bycia, trwania w czasie staje się jednym z głównych punktów. Widzowie nagle znajdują się w stanie pomiędzy – w środku już rozgrywających się wydarzeń, które nie wiadomo kiedy się zaczęły ani kiedy się skończą. Czas się zawiesił, nie działa i nie da się go naprawić. Można tylko się przyglądać i trwać razem z wydarzeniami scenicznymi.

Właściwie trudno powiedzieć, w którym momencie zaczyna się *Przerwany sen*. Kiedy publiczność wchodzi, ubrani na czarno aktorzy już są na swoich miejscach. Na sześciu krzesłach siedzi sześć osób zwróconych twarzą do widowni. Przestrzeń sceniczna jest wydzielona białą taśmą. Za aktorami jest ściana, na której wyświetlać się będzie czarno-biały film; powracają w nim przesuwający się powoli tłum, płynące tam i z powrotem spokojne fale i przesuwające się po niebie chmury. Aktorzy wolno zwracają się w stronę wyświetlanego filmu – sądzimy, że spektakl się rozpoczął. Nagle rozlegają się krótkie komunikaty po kantońsku, mandaryńsku i po angielsku – prośba o wyłączenie urządzeń elektronicznych i zakaz nagrywania. Aktorzy wracają do pozycji wyjściowych, wstają, zamieniają się miejscami i znów patrzą w ekran. Czy spektakl rozpoczął się dopiero teraz?

Projekcji wideo towarzyszą napisy nawiązujące do chińskiego dramatu z dynastii Ming *Piwoniowy Pawilon* autorstwa Tang Xianzuna, który jest kanwą przedstawienia. Jest to historia młodej dziewczyny, która wbrew zakazowi rodziców wiosną wchodzi do tylnego ogrodu, gdzie zasypia. We śnie spotyka pięknego młodzieńca i nawiązuje z nim romans. Po przebudzeniu jest chora z miłości. Każe namalować swój portret i pochować go ze sobą. Do ogrodu przychodzi młodzieniec ze snu i zakochuje się w portrecie, a dziewczyna wraca do życia. Jednak na scenie ta historia jest jedynie pretekstem do rozważań na temat przyzwoleń i ról społecznych, kryzysów, śmierci, współczesnej miłości i wreszcie roli teatru.

Minimalistyczna scenografia nawiązująca do praktyk *xiqu* (krzesła, stół) staje się grobem albo ekranem. Co jakiś czas, w momencie gdy projektor wyświetla film z tłumem (najprawdopodobniej z protestu, co mogą sugerować transparenty), twarze niektórych osób zostają obrysowane czerwonymi prostokątami, których z czasem jest tyle, że zapełniają cały

ekran czerwienią. Kilkuminutowe etiudy składające się z minimalistycznych gestów i krótkich sekwencji choreograficznych wykonywane są właściwie w ciszy, z wyłączeniem kilku momentów, gdy na scenie rozbrzmiewa fortepianowa wersja *Trzeciej symfonii* Beethovena, lub gdy jeden z aktorów odśpiewuje partie *Piwoniowego Pawilonu* w zmodernizowanym stylu *kunqu*. Szczególnie zapadają w pamięć sceny z maską. W jednej z nich aktor w białym kostiumie z krynoliną zaczyna wirować na scenie, by za chwilę, zwrócony przodem do publiczności wycofać się za ekran projektora, wykonując przy tym gesty zaczerpnięte z teatru jawajskiego. W *Przerwanym śnie* motywy i sekwencje powracają, tworząc oniryczną czasoprzestrzeń. W pewnym momencie projektor wyświetla zdjęcie pustej widowni – dziś to teatr jest „tylnym ogrodem", z którego nie chcemy wyjść, i za którym umieramy z miłości.

Obywatele Seulu to z kolei spektakl, który zdaje się trwać bez końca i nie mieć początku. Bohaterami są członkowie bogatej japońskiej rodziny mieszkającej w Seulu w 1909 roku – tuż przed japońską okupacją. Pan domu, którego wszyscy się obawiają (ale chyba nie do końca na serio), jego druga żona, która pod koniec spektaklu okazuje się ciężarna, niepoważny wujek, który po kryjomu próbuje wyjechać do Mandżurii, syn rozrabiaka, zakochana córka, która czeka na odwiedziny ukochanego (zna go tylko z listów), druga córka powierzchownie zafascynowana literaturą europejską (obecnie – romantyzmem), rozgadane japońskie służące, cicha służąca Koreanka, wspólnik pana domu z żoną, majster budujący nową łazienkę i… magik, kolega wujka, który w drodze do toalety zaginął gdzieś w odmętach domu-labiryntu – oto barwni bohaterowie *Obywateli Seulu*. Codzienne i niecodzienne zdarzenia utrzymane są w lekkim, komediowym tonie, jednak pod nim czai się coś niepokojącego – uprzedzenia, poczucie wyższości, niechęć do Koreańczyków, które nie objawiają się w silnych deklaracjach i

jawnej niechęci. Obecne są w codzienności: pseudoprzychylność, podkreślanie własnej dobroci, poniżanie koreańskiej kultury, a to wszystko w niezobowiązujących rozmowach przy obiedzie.

Scenografia spektaklu przedstawia jadalnię w europejskim stylu, do której z obu stron wiodą podesty-korytarze. Aktorzy nie wychodzą poza obszar oddzielonej na scenie część jadalni i korytarzy, co sprzyja wrażeniu przepełnienia, nawet jeżeli na scenie jest tylko jedna osoba. Jeśli dodamy do tego bardzo szybkie i głośne dialogi, gwałtowne wejścia i wyjścia postaci, to poczucie natłoku staje się jeszcze bardziej dotkliwe. Na scenie ciągle się coś dzieje, ale poszczególne wątki są urywane, czy raczej po prostu „są" – wspomniane, niedokończone, odłożone na później. Zupełnie jakbyśmy widzieli jedynie fragment tego, co wydarza się codziennie.

Jako widzowie wrzuceni jesteśmy w sam środek dnia tej rodziny – bez wyjaśnień i bez ostrzeżenia. Zinternalizowana niechęć do Koreańczyków i wizja okupacji są wplecione w codzienność i sprowadzone do małych gestów do tego stopnia, że wydają się infantylne. Właśnie taki codzienny nacjonalizm wpleciony w fabułę wydaje się bardzo niebezpieczny, bo na pierwszy rzut oka niegroźny.

Przeciwieństwem *Obywateli Seulu* jest zamykająca festiwal *Stacja wodna* – rekonstrukcja spektaklu Ōty Shogo o tym samym tytule. Trzygodzinny spektakl to procesja wokół tytułowej stacji wodnej. Krokiem tak powolnym, że prawie niezauważalnym, zgodnie z ruchem wskazówek zegara na scenę wchodzą kolejne postacie. Stare, zniszczone przedmioty usypane w podesty i góry gruzu przypominają pobojowisko. Bohaterowie przechodzą po nim – każdy ze swoim bagażem, tak dosłownym, jak metaforycznym, by dotrzeć do stojącego na środku sceny kranu, z którego przez cały czas trwania

spektaklu leje się woda. To właśnie odgłosy wody, zakłócane w coraz to inny sposób przez kolejne postacie, wypełniają scenę, na której nie pada ani jedno słowo. Przelewanie, picie, chlapanie, mycie zmieniają sferę audialną spektaklu, którą trudno jednoznacznie określić – to ukojenie czy tortura?

W zupełnej ciszy na scenę wchodzi młoda dziewczyna z warkoczami. Zbliża się do kranu i nabiera wody do kubka, wyjętego z przyniesionego przez siebie koszyka. Po niej wchodzą kolejni bohaterowie: dwóch mężczyzn z wielkimi tobołami, prostytutka, kobieta w ciąży z partnerem, stara żebraczka, grupa ludzi w różnym wieku, para kochanków w schludnych ubraniach… Stacja wodna przynosi ukojenie spragnionym, radość dzieciom pragnącym zabawy, oczyszcza z potu, brudu i pyłu. Jest świadkiem narodzin, śmierci, seksu i wszystkiego, co ludzkie, jednak sama pozostaje niezmienna.

Jest coś nieznośnego w tym trwaniu stacji i powolnym przemijaniu kolejnych postaci, w ciągłym oczekiwaniu na kolejną zmianę odgłosu wody. Procesja trwa, a jej powolność sprawia wrażenie, jakby czas się zatrzymał. W ostatniej scenie na scenę znów wchodzi młoda dziewczyna z warkoczami – bardzo podobna do tej z pierwszej sceny spektaklu. To już koniec? W klamrze kompozycyjnej jest pewnego rodzaju oczekiwanie na dalszy ciąg procesji, sugerowany przez ciągle lejącą się wodę. W tym momencie trudno powiedzieć, ile czasu już minęło. Godzina? Dwie? Trzy?

Zdarzenia sceniczne nie wydają się obce, ale wręcz przeciwnie, są boleśnie bliskie, szczególnie w czasie obecnych kryzysów – wojennego, uchodźczego, ekonomicznego, klimatycznego… Nie wiadomo, co się jeszcze może wydarzyć, ale właściwie wszystko jest możliwe. I może dlatego poczucie rozbicia, uciążliwego trwania i powtórzenia obecne w *Przerwanym śnie*, *Obywatelach Seulu* i *Stacji wodnej* wydają się tym bardziej dotkliwe.

Wzór cytowania:

Pysyk, Urszula, *Ludzki międzyczas*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ludzki-miedzyczas.

Autor/ka

Urszula Pysyk – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Bibliografia

Sekiguchi, Tokimasa, *Azja nie istnieje*, „Teksty Drugie” 2008 nr 4, s. 48-75.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/ludzki-miedzyczas*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/tytulu-szukaj-w-bananie

FESTIWALE

Tytułu szukaj w bananie

Zofia Dąbrowska

Improfest. Międzynarodowy Festiwal Improwizacji Scenicznej, Kraków 2–6 listopada 2022

Improwizacja jest znana w środowisku teatralnym głównie jako forma ćwiczeń aktorskich. Często korzysta się z niej podczas prób, aby na jej podstawie tworzyć scenariusz spektaklu. Istnieje jednak również forma improwizacji, która polega na tworzeniu całych spektakli bez scenariusza, na żywo, na oczach widzek i widzów. Każde przedstawienie jest wyjątkowe, ponieważ zostanie zagrane w takiej formie tylko raz i nigdy nie zostanie powtórzone.

Improwizacja teatralna (nazywana w skrócie „impro”), rozwijająca się w Polsce mniej więcej od początku XXI wieku, nadal pozostaje na marginesach środowiska teatralnego. Spektakle impro są grane głównie w piwnicach barów i kawiarni (takich jak Artefakt Cafe w Krakowie lub Vertigo Jazz Club & Restaurant we Wrocławiu), a także w klubach komediowych (warszawskie Resort Komedii i Klub Komediowy). Powoli przenikają do instytucji –

przykładem może być grupa Impro KRK, grająca w Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Ważne dla tego gatunku są poświęcone mu festiwale, które jednak, ze względu na nienależenie do głównego nurtu teatralnego, od czasu pandemii borykają się z dużymi problemami finansowymi. W 2022 roku odbyły się w Polsce tylko cztery, z których jeden oficjalnie zakończył już działalność. ImproFest – Międzynarodowy Festiwal Improwizacji Scenicznej jest największym, pod względem liczby widzów, festiwalem impro w Polsce. W listopadzie 2022 roku odbyła się jego jubileuszowa, dziesiąta edycja, przez dwa lata odkładana ze względu na pandemię.

Przez dziesięć lat ImproFest stał się marką w świecie improwizacji. Podczas ubiegłorocznej edycji podkreślano to chociażby poprzez konkurs wiedzy o ImproFeście, odbywający się w przerwach pomiędzy spektaklami – do wygrania były koszulki, kubki i przypinki z logo festiwalu. Koncert Otwarcia rozpoczął się od fragmentów nagrań z poprzednich lat, a konferansjerzy – Michał Próchniewicz i Michał „Jeffrey" Ociepa – zabawiali publiczność anegdotkami z historii festiwalu. Nawiązania do historii ImproFestu były widoczne także programie. Zaproszono głównie grupy i artystów, którzy występowali w pierwszych edycjach lub są od lat związani z festiwalem. Na przykład wrocławska Improkracja pojawiła się w Krakowie po raz ósmy, a krakowska grupa Ad Hoc, w której skład wchodzą organizatorzy festiwalu, brała udział we wszystkich edycjach. W ten sposób otrzymaliśmy „klasyczny" program, złożony z występów najbardziej znanych w Polsce grup i nie dający zbyt wiele miejsca nowościom (jedynym młodszym zespołem występującym na dużej scenie była znana w Krakowie Grupa Ludzi, która występowała już na ImproFeście w roku 2019). Improwizatorom i improwizatorkom o krótszym stażu scenicznym dano możliwość prezentacji podczas Nocnych Improwizacji na małej scenie otwieranej po zakończeniu spektakli na scenie dużej. To właśnie tam wydarzyło się kilka najciekawszych, moim zdaniem,

występów, o których napiszę w dalszej części tekstu.

Jak już wspomniałam, ImproFest jest największym w Polsce festiwalem improwizacji scenicznej pod względem liczby osób na widowni. Według danych na stronie imprezy, podczas ostatniej edycji widzek i widzów było łącznie około tysiąca sześciuset[1]. Na pytanie konferansjerów, czy ktoś był na poprzednich edycjach, prawie cała widownia odpowiadała twierdząco. Dużą część oglądających stanowią na pewno sami improwizatorzy i improwizatorki (na pytanie, czy ktoś nigdy nie był na żadnych warsztatach impro, twierdząco odpowiedziało zaledwie kilka osób), jednak docenić należy obecność stałej i wiernej publiczności festiwalowej. Wybór Klubu Studio na miejsce wydarzenia nie był jednak zbyt fortunny. Przestrzeń Klubu nie sprzyja bezpośredniemu kontaktowi z publicznością, który jest bardzo ważny podczas spektakli improwizowanych, chociażby dlatego, że każde przedstawienie zazwyczaj zaczyna się od wzięcia od publiczności jakiegoś słowa, które będzie punktem wyjścia. Na ImproFeście ta część występu była bardzo chaotyczna – każda osoba z widowni, która chciała przebić się ze swoją sugestią, musiała przekrzyczeć inne. Scena Klubu Studio nie zachęca również do tworzenia spokojnych i kameralnych form teatralnych; większość występów nastawiona była raczej na widowiskowość i rozbawienie publiczności, co jak się wydaje, odpowiadało jej oczekiwaniom.

W programie postawiono na show. Widać to chociażby po Koncercie Otwarcia oraz spektaklu zamykającym – w tym roku był to *Maestro Show*. Koncert Otwarcia ma co roku taką samą formułę. Każdy z występujących na dużej scenie zespołów dostaje dziesięć minut, żeby pokazać krótką zajawkę tego, co zaprezentuje na festiwalu. W ten sposób już na samym początku widzowie i widzki dostają przedsmak tego, co zobaczą w kolejne dni. Ponieważ zespoły na scenie szybko się zmieniają, formuła ta jest intensywna

i może stać się męcząca, ponieważ wymaga od widzów i widzek skupienia i energii, aby z entuzjazmem witać każdą kolejną grupę. Podobny problem pojawił się w przypadku *Maestro Show*. Był to format konkurencyjny, w którym reprezentanci i reprezentantki wszystkich grup występujących na festiwalu, a także goście i gościnie z Polski i zagranicy, konkurowali ze sobą w wyzwaniach improwizacyjnych o tytuł Maestro i dwadzieścia złotych oprawionych w ramkę. Całość prowadził Vid Sodnik ze Słowenii, który dobierał uczestniczki i uczestników do poszczególnych scen, wybierał dla nich zadania, a także prosił publiczność o sugestie. Osoby biorące udział w danej scenie były oceniane wspólnie, dzięki czemu nie rywalizowały ze sobą. Oceny były przyznawane przez publiczność za pomocą oklasków – natężenie braw miało oznaczać, ile punktów chcemy przyznać uczestnikom i uczestniczkom danej sceny, w skali od jeden do pięciu. Pomysł ten może wydawać się ciekawy jako sposób na zaangażowanie publiczności w wynik konkursu, jednak w praktyce nie działał za dobrze. Publiczność była mało krytyczna i przyznawała wszystkim cztery lub pięć punktów, więc trudno było wyłonić zwycięzcę. Trzeba jednak przyznać, że finałowy pojedynek na improwizowane scenki był pokazem kunsztu komediowego. Tomasz Marcinko dostał od publiczności zadanie zaśpiewania piosenki o mięśniach jako Arnold Schwarzenegger. Wypadło to bardzo zabawnie – a jednak blado przy scence zagranej przez Christiana Capozzolego. Gość z USA miał bowiem odegrać scenkę, w której wcieli się w pięć postaci, a sugestią był „egzorcyzm” (otrzymany od publiczności jako odpowiedź na pytanie: „jaki jest dobry powód, żeby do kogoś zadzwonić?”). Capozzoli w przekomiczny sposób zaprezentował opętaną osobę, siedzącego w niej demona i parę sąsiadów. Na końcu improwizator odegrał, jak za pomocą demonicznych sił w powietrzu układają się puzzle z obrazkiem żółwia – po czym zagrał również jego. Był to zdecydowanie satysfakcjonujący finał.

Formatem, który miał duży potencjał widowiskowy i komediowy, a okazał się niewypałem, był *Alan, Timo i Vid Show* – spektakl, w którym udział wzięli Vid Sodnik, Timothée Ansieau (gość z Francji) oraz Alan Pakosz, dyrektor artystyczny ImproFestu. Występ nosił tytuł *Who would you pick* (Kogo byś wybrał/a) i również w dużej mierze opierał się na rywalizacji. Każda prezentowana przez aktorów scenka miała wyłonić zwycięzcę, który najlepiej zrealizował wymyśloną przez publiczność kategorię. Improwizatorzy tworzyli sceny wspólnie, ale rywalizowali między sobą, kto wypadnie w nich lepiej, przez co pokazywane przez nich historie zupełnie się nie kleiły. Najważniejszą zasadą w improwizacji jest bowiem słuchanie siebie nawzajem i pomaganie sobie, aby wspólnie coś pokazać. Rywalizacja tę zasadę zabija. Można by stwierdzić, że celem tego formatu nie było pokazywanie dobrze stworzonych historii i mogłoby to działać, gdyby były one odpowiednio zabawne. Odniosłam jednak wrażenie, że improwizatorzy momentami próbowali „dośmieszniać" grane sceny, przez co traciły one sens.

Najbardziej udanym spektaklem festiwalu był zdecydowanie format *Nie ufaj nikomu* zaprezentowany przez wrocławską grupę Improkracja. Jest to formuła zainspirowana kryminałami Agathy Christie, a także popularną, szczególnie w czasie pandemii, grą *Among Us*, w której gracze muszą wspólnie ustalić, który z nich jest zabójcą, mordującym po kolei członków załogi statku kosmicznego. Na początku członkowie i członkinie Improkracji losują, które z nich będzie zabójcą lub zabójczynią. Wie o tym jednak tylko ta osoba, która wylosowała odpowiednią kartkę. Następnie kartki wędrują do koordynatora spektaklu (Wiktor Walentynowicz). To on będzie decydował, kto po kolei umiera, poprzez zgaszenie światła na scenie i obwieszczenie tej wiadomości przez mikrofon. Kolejne osoby umierają, aż pozostaną tylko dwie – wtedy to publiczność musi zadecydować, czy chce, żeby zwyciężył

morderca, czy załoga. Natomiast o tym, kto jest mordercą, dowiadujemy się dopiero na końcu, po jego lub jej zwycięstwie lub przegranej. W ten sposób powstaje trzymający w napięciu thriller. Podczas ImproFestu Improkracja zaprezentowała spektakl odbywający się – według sugestii wziętej z publiczności – na platformie wiertniczej. Oczywiście większość zarówno występujących, jak i osób na widowni zapewne nie ma pojęcia, jak taka platforma działa. Nie ma to jednak znaczenia, ponieważ improwizatorzy i improwizatorki skupiają się przede wszystkim na relacjach pomiędzy członkami i członkiniami załogi, pokazując ich nam jako zwykłych ludzi przy pracy. Każdy z nich ma jakąś funkcję na tej platformie: jest pani prezes firmy (Joanna Jóskowiak), jej siostra (Natalia Cyran), która ma tę firmę przejąć, dwóch braci – mechaników (Artur Jóskowiak i Tomasz Marcinko), kucharz (Piotr Zdebski), analityk (Michał Gruz) i rzeczniczka prasowa (Anka Wojtkowiak-Williams). Na platformie jest też spa, co jednak nie dziwi, ponieważ w stworzonym przez Improkrację świecie ma to sens i dodaje spektaklowi lekkiego posmaku absurdu.

Jednak to, co w tym spektaklu działało najlepiej, to relacje między postaciami. Improwizatorzy i improwizatorki poświęcili dużo czasu na to, aby były one silne i wiarygodne, dzięki czemu publiczność polubiła postaci. To tylko podgrzało emocje, ponieważ wiadomo było, że będą one po kolei umierać. *Nie ufaj nikomu* wyróżniało się na tle innych spektakli ImproFestu także dlatego, że wywoływało w widzach inne emocje niż tylko śmiech. Wciągnęłam się bardzo w prezentowaną historię, nie czekałam wyłącznie na zabawne puenty, bo byłam ciekawa, jak się ona potoczy. Żarty były tworzone niejako przy okazji i wynikały z komizmu sytuacji lub postaci, a nie były głównym celem przedstawienia. Thriller czy kryminał też jest przecież gatunkiem rozrywkowym. Publiczność żywo reagowała na kolejne zabójstwa, emocje były bardzo silne i rosły aż do końca spektaklu. Bardzo przyjemnie

było oglądać, jak ta historia tworzy się na naszych oczach i jak składa się intryga. Całość była także świetnie zagrana, a postaci wiarygodne i wywołujące sympatię. Improkracja umie lekko i swobodnie tworzyć bohaterki i bohaterów, a tej umiejętności nieraz brakuje innym grupom.

Podczas Nocnych Improwizacji wystąpiło czternaście grup wyłonionych w formule *open call*, z których każda dostała dziesięć minut. Duet z Warszawy, The Cichulsky and Creep (w składzie: Amadeusz Cichulski i Marcin Chmiel) zaprezentował bardzo ciekawy format w klimacie science fiction. Wychodząc z założenia, że najbardziej sci-fi przedmiotem, jaki każdy z nas ma w domu, jest folia aluminiowa, poprosili osobę z publiczności, aby wykonała z niej jakąś rzeźbę w piętnaście sekund (w tym czasie Marcin Chmiel zabawiał publiczność ciekawostkami o wojnach religijnych). Dzieło zostało zinterpretowane jako paw i stało się inspiracją do całego krótkiego spektaklu. Cichulsky and Creep wyróżniają się umiejętnością szybkiego i sprawnego tworzenia świata, do którego zapraszają publiczność. W tym przypadku stworzyli Portal Wspomnień, przy którym jeden z bohaterów chciał się dowiedzieć, dlaczego ze strony jego ojca „było gardzone". W ciągu tych dziesięciu minut weszliśmy więc do głowy kilku różnych bohaterów, w tym pawia. Całość była spójna, a przedstawiony świat urzekający.

Krakowska grupa Wysublimowane Żarty zaprezentowała dziesięciominutowy żartobliwy metakomentarz na temat zbierania sugestii w impro. Na początku aktorzy poprosili publiczność o zapisywanie „typowych tekstów waszych ojców" i zebranie ich na tacy. Zbieranie sugestii przeciągnęło się na cały ich występ. Czekając, aż publiczność upora się z tacą, chcieli wziąć jako sugestię jakiś cytat z książki – okazało się jednak, że mają trzy egzemplarze tego samego dzieła: *Praktyczna improwizacja. Jak techniki improwizacji mogą usprawnić każdy aspekt twojego życia*, autorstwa Michała Mącznika i Artura

Króla. W książkach były koperty, które zapętlały wybory, czyli np. „wybierz książkę numer dwa” w książce numer trzy. W tym momencie na scenę wszedł Michał Mącznik, ale tylko po to, żeby zapowiedzieć Artura Króla, który pojawił się tylko jako głos z głośnika, który z kolei zasugerował, żeby wzięli sugestię z banana, przed spektaklem przekazanego osobie z widowni. W bananie była karteczka z napisem: „weźcie sugestię z tacy”. W końcu, walcząc z czasem, żeby zmieścić się w dziesięciu minutach, poszli za instrukcją z banana i wzięli sugestię z tacy – która, podawana przez kolejnych widzów i widzki, powędrowała na balkony, więc trudno było ją sprowadzić z powrotem na scenę. Całość była bardzo śmieszna i pokazała, że jedną z rzeczy, które w świecie improwizacji działają najlepiej, jest śmianie się z samych siebie.

Największym odkryciem Nocnych Improwizacji był jednak zdecydowanie występ krakowskiej drag queen Oxie Moron. Zaprezentowała ona improwizowane piosenki do akompaniamentu improwizowanego przez Ewę Rezex. Piosenki tworzyła na podstawie tytułów, słów lub tekstów refrenów podrzucanych jej przez publiczność. Widzowie i widzki przyjęli ją entuzjastycznie. Piosenki w impro nie są niczym niezwykłym, jednak zazwyczaj są one jedynie śmiesznym elementem dodanym do sceny, nieraz na siłę. Śpiewający improwizatorzy i improwizatorki skupiają się często na tworzeniu śmiesznych rymów, przez co utwory są nieraz chaotyczne i niezręczne. Oxie Moron natomiast bardzo skrupulatnie składała tekst, dzięki czemu jej piosenki miały sensowne słowa, a także chwytliwe refreny. Śmieszność objawiała się tylko przy okazji, zresztą nie wszystkie jej utwory były śmieszne. Oprócz rozbawiania publiczności, drag queen równie umiejętnie potrafiła wprowadzić ją w nastrój melancholii czy zamyślenia.

Nocne Improwizacje pokazały, jak dużą różnorodność kryje w sobie świat

improwizacji. Mimo że niektóre grupy na dużej scenie pokazały niewątpliwy kunszt komediowy, jednak to te młodsze i mniej znane osoby improwizujące miały nieraz coś ciekawszego do powiedzenia.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Tytułu szukaj w bananie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/tytulu-szukaj-w-bananie.

Autor/ka

Zofia Dąbrowska – studentka teatrologii UJ, reżyserka spektakli wystawianych w toruńskich instytucjach kultury (m.in. ACKiS Od Nowa i Teatrze Muzycznym).

Przypisy

1. Zob.: https://www.facebook.com/photo/?fbid=613228000605746&set=a.570172974911249.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/tytulu-szukaj-w-bananie*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pomiedzy-klopotliwym-niemozliwym

ZAGRANICA

Pomiędzy kłopotliwym a niemożliwym

Kamila Łapicka

40º Festival de Otoño w Madrycie, 10–27 listopada 2022

W czasie lekcji mistrzowskiej dla studentów jednego z madryckich uniwersytetów Gabriel Calderón poświęcił dużo uwagi naturze dialogu. Umiejętność konstruowania dialogów jest jego zdaniem kluczowa w warsztacie dramatopisarza, a jednocześnie najtrudniejsza do zdobycia. Według jego autorskiej klasyfikacji dialogi dzielą się na niewłaściwe, kłopotliwe i niemożliwe. Pierwszy typ ma związek z czasem (dobrze byłoby odbyć tę rozmowę, ale niekoniecznie teraz), drugi z dążeniami postaci (dla jednego z uczestników korzystniej byłoby, gdyby konwersacja się nie odbyła), a trzeci z przestrzenią (kondycja postaci lub miejsce jej pobytu utrudniają napisanie wiarygodnego dialogu).

Lekcja Calderóna odbyła się w listopadzie 2022 roku, gdy w stolicy Hiszpanii trwał międzynarodowy festiwal teatralny – 40. Festiwal Jesienny. Urugwajski dramatopisarz i reżyser zaprezentował na nim spektakl *Ana contra la muerte*

(Ana kontra śmierć), który zawierał przykład dialogu niemożliwego. Matka przebywająca na przepustce z więzienia rozmawiała w szpitalu z ciężko chorym synem, mając świadomość, że wolność jest jej dana tylko do momentu jego śmierci. Zdaniem Calderóna „jest nierealne, aby jakikolwiek dialog oddał sprawiedliwość takiej chwili”[1]. Sztuka *Ana kontra śmierć* powstała z podwójnej inspiracji – artykułem prasowym i osobistym doświadczeniem. Artykuł dotyczył pewnej matki, która zdecydowała się szmuglować narkotyki, aby zdobyć pieniądze na leczenie chorego dziecka i została zatrzymana. Sędzia zezwolił jednak, aby towarzyszyła dziecku w ostatnich chwilach życia. Z kolei Calderón przeżył doświadczenie utraty, będąc świadkiem odchodzenia swojej siostry, a potem żałoby rodziców. Chcąc zmierzyć się z tą sytuacją, przetransformował ją poetycko w spektakl o śmierci. Tytuł i kształt niektórych scen zaczerpnął ze zbioru refleksji Eliasa Canettiego *Księgi przeciwko śmierci*, nomen omen wydanego pośmiertnie. Jest w nim zawarta alternatywna wersja pierwszego przykazania: „Nie umieraj”.

Ana kontra śmierć to spektakl na trzy aktorki. Ich synergia sceniczna jest absolutna. Nic dziwnego, Gabriela Iribarren, María Mendive i Marisa Bentancur znają się od dawna i prowadzą wspólnie w Montevideo szkołę aktorską. Przez trzynaście lat czekały, aż Gabriel Calderón napisze dla nich tekst i gdy w końcu spełnił obietnicę, nie mogły wyjść ze zdziwienia. Oczekiwały utworu w jego stylu – głębokiego i inteligentnego, ale przede wszystkim komediowego, z humorem ostrym i ironicznym, z elementami fantastyki. Otrzymały nowoczesną tragedię napisaną w klasyczny sposób. Historię z początkiem i końcem, w której występuje protagonistka i szereg epizodycznych postaci. Główną ideą w trakcie prób była prostota. Aktorki miały się dać prowadzić słowom, stąd brak rekwizytów, zmian dekoracji, codzienne ubrania. Jedynym elementem scenografii jest duży drewniany

podest z ramą sceniczną, który przypomina teatrzyki z kartonu, jakie można znaleźć w książeczkach dla dzieci, z tym że w skali makro. Jego dodatkowym atutem jest funkcja symboliczna – teatralna rama umożliwia widzowi przyjęcie intensywnego i bolesnego doświadczenia przedstawianego na scenie, ponieważ jest jasnym sygnałem teatralności, filtrem wprowadzającym równowagę między światem fikcji i światem realnym. Ponoć reżyser był gotów wybudować drewnianą konstrukcję własnymi rękami, aby uniknąć pogoni za dotacjami na produkcję spektaklu i skupić się na pracy. Zadanie okazało się jednak trudniejsze, niż przypuszczał i trzeba było wymyślić sposób na zdobycie pieniędzy. Oszacowano, że całkowity koszt przedstawienia zamknie się w dwóch tysiącach euro i przeprowadzono zbiórkę wśród znajomych. Każdy, kto wpłacił sto euro, otrzymał zaproszenie na premierę wypisane odręcznie przez Calderóna, który chodził akurat na kurs kaligrafii. Dzięki tym fortelom spektakl powstał. *Ana kontra śmierć* jest niezależną produkcją, teatr alternatywny to w Urugwaju ważny sektor życia teatralnego. Warto dodać na marginesie, że Gabriel Calderón jest jednocześnie dyrektorem teatru narodowego w Montevideo – Comedia Nacional – który jako jedyny w kraju ma stały zespół.

Jubileuszowa edycja Festiwalu Jesiennego zgromadziła uznanych twórców z całego świata, co chętnie podkreślał odpowiedzialny za jego program dramatopisarz Alberto Conejero. Obok Calderóna zaproszeni zostali m.in. Robert Lepage, Wajdi Mouawad, Christine Jatahy, Marina Otero i Tiago Rodrigues. Jak wiadomo, Rodrigues jest od niedawna dyrektorem Festiwalu w Awinionie, więc oczekiwania wobec jego najnowszego spektaklu były duże. Na widowni Teatros del Canal, gdzie prezentowano *Dans la mesure de l'impossible* (Do granic niemożliwości) zasiadł sam Pedro Almodóvar, na którego mniej lub bardziej dyskretnie zerkała cała sala.

„Nie lubię teatru. Jest nudny” – tak ryzykownie rozpoczął swoje przedstawienie Rodrigues i skutecznie zaintrygował zebranych. Słowa te padły z ust kobiety, która wraz z kolegami opowiadała o tajnikach pewnej profesji, na razie nieujawnionej. Wiele kwestii zaczynało się od słów: „twoje przedstawienie powinno być o…”, po których padały przykładowe propozycje: „o tym, że to zwyczajna praca, za którą nam płacą”; „o tym, co poświęcamy”; „o uzależnieniu od adrenaliny”; „o życiu pomiędzy tym, co możliwe i tym, co niemożliwe”. To ostatnie pojęcie stanowiło słowo klucz do spektaklu i zostało powtórzone w różnych kontekstach, aby widz mógł samodzielnie zbudować sobie definicję „niemożliwego”. Moje rozumienie tego pojęcia ewoluowało od konkretu do abstrakcji, od pola walki do tego, co nie ludzkie, to znaczy niemożliwe do zrozumienia i zaakceptowania przez człowieka, na przykład obraz oczu matki po śmierci małego dziecka, które zginęło w strefie konfliktu wojennego. Takie wspomnienie przywołał jeden z uczestników „castingu”. Ujawniło się w ten sposób powinowactwo wyobrażeń Calderóna i Rodriguesa o istnieniu przeżyć, którym nie sposób nadać kształtu w sztuce.

Sceniczna kompozycja *Do granic niemożliwości* jest rekonstrukcją procesu przygotowań do premiery. Portugalski reżyser odbył w Genewie serię spotkań z przedstawicielami organizacji humanitarnych, takich jak Czerwony Krzyż czy Lekarze bez Granic, i uczynił ich świadectwa tkanką przedstawienia zaprezentowanego po raz pierwszy w lutym 2022 roku w Comédie de Genève. Rodrigues, który jest również autorem tekstu, podkreślał, że nie jest to teatr dokumentalny, lecz „teatr udokumentowany”. Polega on na tym, że czwórka wykonawców opowiada na przemian swoje historie w czterech językach (po francusku, angielsku, hiszpańsku i portugalsku). Nie pada konkretna nazwa, wszyscy są przedstawicielami „organizacji”. Opowieści zawierają w sobie nadrzędne dylematy uczestników

misji – kogo ocalić, jak sobie poradzić z popełnianiem błędów i presją, co ujawnić po powrocie do domu – lecz nie ma między nimi związku, akcja zamyka się w pętli. Całość jest ciekawa poprzez unikatowy temat i haczyki, na które reżyser łowi widza, ale w połowie spektaklu formuła się wyczerpuje. Rola publiczności ogranicza się do percypowania pojedynczych historii, pozbawionych właściwie wymiaru teatralnego, i pytanie, czym takie przedstawienie różni się od spotkania z przedstawicielami organizacji humanitarnych – przy założeniu, że powinno się różnić – wydaje się zasadne. Na użytek tej produkcji należałoby dodać do klasyfikacji Gabriela Calderóna „dialog nieistniejący", ponieważ wykonawcy nie zwracają się do siebie nawzajem, a jedynym adresatem ich słów jest bierna publiczność.

Podobny mechanizm został wpisany w przedstawienie brazylijskiej reżyserki Christiane Jatahy. Mamy jednak do czynienia z przewagą dialogów kłopotliwych. *Entre chien et loup* (Między psem a wilkiem) to teatralny wariant *Dogville* Larsa von Triera, czyli smutnej historii o pewnym mieście i jego mieszkańcach. Punkt wyjścia jest identyczny: Tom pragnie odnowy moralnej swojej niewielkiej społeczności. Jest przekonany, że jej członkowie mają problem z akceptacją. Okazją do udowodnienia lub obalenia tej tezy staje się przybycie nieznajomej szukającej schronienia. W spektaklu Jatahy jest to Graça, uciekinierka z Brazylii, która wchodzi na scenę z widowni (czytaj: każdy z nas może stać się „tym obcym"). W demokratycznym głosowaniu mieszkańcy zgadzają się na to, by młoda kobieta została w miasteczku. Dużo urody jest w scenie ogłoszenia wyników – jedna z aktorek gra na fortepianie, a każda nuta oznacza głos na „tak". Twarz Gracy rozjaśnia się w uśmiechu, gdy stopniowo daje się słyszeć całkiem długą melodię. Dalsza część historii układa się podobnie jak w filmowym pierwowzorze – dobrzy i uczciwi obywatele zamieniają się w grupę nadużywającą władzy. Najlepiej to widać w zbliżeniu, czyli na olbrzymim

ekranie z tyłu sceny. Najciekawsza w spektaklu Jatahy jest bowiem forma. O ile *Dogville* można było uznać za film teatralny, o tyle *Entre chien et loup* jest spektaklem filmowym. Aktorzy używają na scenie kamery i widz oczekuje, że na ekranie zobaczy obraz widziany jej okiem. Na początku tak właśnie jest, ale później reżyserka rozpoczyna różnego typu gry z czasem, przestrzenią i obecnością. Na przykład widzimy na ekranie zatrzymany kadr, a na scenie dalszą część akcji, albo odwrotnie: akcja na projekcji postępuje, a na scenie nie. Pojawiają się także formy pośrednie, np. postać z nagrania dialoguje z aktorem znajdującym się na scenie. To efektowne zabiegi, a połączenie środków teatralnych i filmowych jest od wielu lat znakiem rozpoznawczym Christiane Jatahy. Jedynie początek i zakończenie przedstawienia mają odmienny charakter. Aktorzy znajdują się na proscenium, blisko widzów, sugerując, że ich kondycja jest półprywatna. W pierwszej scenie przedstawiali swoje postacie, a w ostatniej przyjęli na siebie – wraz z publicznością – role świadków intymnego zwierzenia, odczytanego w ojczystym języku Gracy (cały spektakl jest grany po francusku). Świadectwo dotyczyło motywów jej ucieczki, czyli zinstytucjonalizowanej przemocy narastającej w Brazylii. Jatahy dała w ten sposób wyraz swojej dezaprobacie wobec rządów Jaira Bolsonaro, polityka o poglądach homofobicznych, rasistowskich i mizoginicznych, jak podkreślała w wywiadach. Nawet jeśli uznać całe przedstawienie za rodzaj dydaktycznej przypowieści, trudno się nie zgodzić z jednym z hiszpańskich artystów, który skomentował w kuluarach finałową scenę: to zły teatr dla dzieci w teatrze dla dorosłych. Odniósł się do faktu, że widzowie zostali pozbawieni możliwości wyciągnięcia własnych wniosków, otrzymując w zamian pouczenie, że faszyzm jest zły, a jego przedstawiciele operują frazesami. Czyli mówiąc krótko: „człowiek człowiekowi wilkiem”, jak można odczytać tytuł spektaklu. Jest on częścią „trylogii grozy” – razem z *Before the Sky Falls* (Przed upadkiem nieba, 2021)

oraz *Depois do silêncio* (Po ciszy, 2022) – dotyczącej tematów takich, jak toksyczna męskość, rasizm, władza i niewolnictwo.

Ostatnie przedstawienie, o jakim będzie mowa, to skarbnica dialogów niemożliwych. I to nie tylko dlatego, że występuje w nim jedna aktorka – znakomita Annick Bergeron – grająca różne postacie. Także z powodu rozmów toczących się w różnych językach pomiędzy istotami ludzkimi a sprzętami obdarzonymi sztuczną inteligencją: lodówką, ekranem, zegarynką. Akcja *Sœurs* (Siostry) Wajdiego Mouawada toczy się w pokoju hotelowym w Ottawie, zautomatyzowanym i zdehumanizowanym do granic możliwości, który staje się pułapką dla głównej bohaterki. Spektakl z roku 2014 współtworzy cykl „Domowy", wywiedziony z prywatnego mikrokosmosu libańsko-kanadyjskiego twórcy, poświęcony figurom rodziców i dzieci. Proces produkcji *Sióstr* wydaje się równie ciekawy, jak efekt końcowy. Mouawad od dawna pragnął wystawić przedstawienie o siostrze, ale obawiał się, że brak mu dystansu. Potrzebował artystycznego medium. Poprosił więc Annick Bergeron i swoją siostrę Naylę, aby się poznały. Uznał takie spotkanie za potencjalnie inspirujące, ponieważ dostrzegł między obiema kobietami paralele: zbliżony wiek; bycie najstarszą z rodzeństwa, której przypada obowiązek opieki nad rodzicami; identyczna perspektywa związana z emigracją i upokorzeniem ich ojców[2]. Dlatego w tytule spektaklu pojawia się liczba mnoga. W bardziej metaforycznym wymiarze fabuła dotyczy różnych aspektów tożsamości: używania ojczystego języka, potrzeby posiadania „siostrzanej duszy", cienkiej granicy między rodzinnymi więziami i więzami. Mouawadowi udała się trudna sztuka: tak poważne kwestie zostały podane w lekki, niemal komediowy sposób. Komizm jest budowany na kilku płaszczyznach: poprzez dwujęzyczność (pokój mówi do protagonistki po angielsku, a ona desperacko pragnie usłyszeć francuski), nierówną walkę

człowiek *versus* technologia, antybohaterstwo głównej postaci, która w życiu zawodowym jest liderką, ale za drzwiami hotelowymi okazuje zwyczajne słabości i w końcu scenografię rysowaną na scenie „animowaną kredką”.

Program Festiwalu Jesiennego 2022 był eklektyczny. Od teatru dramatycznego, poprzez taniec, performance i teatr przedmiotu, po produkcje familijne. Mój wybór skupił się na spektaklach twórców, którzy mają już swój rozpoznawalny styl, współpracują z wielkimi scenami. Byłam ciekawa, czy ich propozycje będą miały coś wspólnego z modelową produkcją festiwalową, o której Dragan Klaić pisał ironicznie w *Resetting the Stage*: zapewnia rozrywkę; jest niezbyt skomplikowana; efektowna, ale łatwa do spakowania i transportu; z niewielką obsadą; pozbawiona niuansów językowych (2012, s. 139). Myślę, że ta diagnoza sprzed dekady się zdezaktualizowała. Przede wszystkim wybór języka i sposób jego użycia odgrywają obecnie ogromną rolę. Rozrywka jest zawsze mile widziana, lecz poziom złożoności akcji scenicznej jest wysoki. Po części wynika to z faktu, że twórcy odwołują się do swoich korzeni i sytuacji społeczno-politycznej kraju pochodzenia – co wymaga od widzów lektur uzupełniających – a po części z zaawansowanych rozwiązań technicznych. Również z ich powodu przedstawienie może być mniej mobilne niż dawniej. Chyba jedynie rozpoznanie dotyczące małej obsady zachowało ważność. Można je powiązać z tendencją obecną w Europie i Ameryce Łacińskiej, jaką jest monologiczność teatru. Szereg długich wypowiedzi postaci skierowanych do publiczności zamiast rozmów pomiędzy postaciami. O tym także mówił Gabriel Calderón podczas swojej lekcji mistrzowskiej. O świadomości autora, który w pierwszej kolejności powinien zadecydować do kogo (i po co) jego bohater kieruje swoje słowa.

Wzór cytowania:

Łapicka, Kamila, *Pomiędzy kłopotliwym a niemożliwym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pomiedzy-klopotliwym-niemozliwym.

Autor/ka

Kamila Łapicka – absolwentka Wiedzy o Teatrze AT w Warszawie. W 2019 obroniła doktorat na temat dramatów historycznych Juana Mayorgi w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW. Jej zainteresowania badawcze obejmują polski i hiszpański teatr oraz dramat współczesny. Obecnie pracuje nad monografią na temat inscenizacji polskich dramatów historycznych powstałych w latach 2010-2020, przygotowywaną w ramach Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2020.

Przypisy

1. Cytat pochodzi ze wspomnianej na początku lekcji mistrzowskiej Gabriela Calderóna, która odbyła się 28 listopada 2022 r. na Uniwersytecie Karola III w Madrycie, tłum. Kamila Łapicka.
2. O metodzie pracy Wajdiego Mouawada można przeczytać w rozmowie zamieszczonej na stronie internetowej berlińskiego teatru Schaubühne, gdzie spektakl *Sœurs* był prezentowany w 2015 roku: https://www.schaubuehne.de/de/blog/find-15brsurs-a-correspondence-with-wajdi-mouawad-.html [dostęp: 10.02.2023].

Bibliografia

Klaić, Dragan, *Resetting the Stage. Public Theatre Between the Market and Democracy*. Intellect, Bristol – Chicago 2012.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/pomiedzy-klopotliwym-niemozliwym*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wielkie-sceny-wielkie-emocje-wielkie-historie

ZAGRANICA

Wielkie sceny, wielkie emocje, wielkie historie

Z Benjaminem Ablem Meirhaeghem rozmawia Kasia Tórz

Benjamin Abel Meirhaeghe ma zaledwie dwadzieścia siedem lat, ale już zwrócił na siebie uwagę krytyków i publiczności oryginalnym językiem scenicznym i wyrazistością artystycznej wizji. *A Revue* (2020) i *Madrigals* (2021) – spektakle zrealizowane we współpracy z Opera Ballet Flanders – przyciągnęły do opery młodszych widzów, a Meirhaeghe, sam wyrazisty performer, mówi, że pociąga go teatr w wielkiej skali. Chce uwolnić muzykę klasyczną i operę od rygorów elitarności. Pyta o to, jakie uniwersalne, ponadczasowe emocje możemy odnaleźć w repertuarze sprzed kilkuset lat. Wzywa do refleksji nad społeczeństwem, które zamiast w indywidualizm, będzie wierzyć w miłość i możliwość międzyludzkiego kontaktu.

Meirhaeghe urodził się w 1995 roku w Eine, małym miasteczku niedaleko Gandawy. Studiował sztuki performatywne w de Toneelacademie Maastricht, w 2018 roku zrealizował dyplomowe przedstawienie *The Ballet* we współpracy z Vooruit (obecnie Viernulvier) w Gandawie. Kluczowym

momentem było zaproszenie do opery. *A Revue* – „retro-futurystyczny kabaret”, jak określa go twórca – powstał w ramach programu dla młodych twórców Vonk. Meirhaeghe łączy w nim elementy tańca, klasyczny śpiew i pokaz mody. Wszystkie elementy na równych prawach tworzą posthumanistyczny pejzaż, w którym performerzy przypominają bohaterów z mitologii przeszłości i próbują stworzyć afektywną wspólnotę.

W kolejnym spektaklu, *Madrigals*, Meirhaeghe sięgnął po *Madrigali guerrieri et amorosi* – cykl pieśni o wojnie i miłości skomponowanych pod koniec życia przez Claudia Monteverdiego. Reżyser wraz z grupą tancerzy, śpiewaków i artystów wizualnych tworzy utopijny rytuał, przekraczający historyczny kontekst dzieła Monteverdiego. Meirhaeghe, jako multidyscyplinarny twórca angażujący się w projekty sceniczne w różnych rolach, kwestionuje prymat wirtuozerii i profesjonalizmu. W *Madrigals* współpracował z tancerzami, którzy w czasie prób poddani zostali treningowi wokalnemu i w ten sposób „stali się” śpiewakami. Sam Merihaeghe, choć nie ma wykształcenia muzycznego i nie potrafi czytać nut, z powodzeniem pracuje w operze, chcąc przywrócić ją – jako gatunek sceniczny, ale także instytucję – szerokiej publiczności.

Meirhaeghe jest aktywny jako wokalista. W projekcie *Spectacles & Unrequired Love* zrealizowanym w 2021 wspólnie z Laurens Mariën łączy punkową energię z muzyką elektroniczną i własnym wokalnym performansem. W *Ode to a Love Lost*, którego premiera odbyła się na początku 2023 roku w Toneelhuis, jest performerem i tancerzem zaangażowanym w dialog z kilkoma choreografami młodego pokolenia.

Od sezonu 2022/2023 Meirhaeghe jest członkiem dyrekcji artystycznej (obok FC Bergman, Olympique Dramatique, Lisaboa Houbrechts, Gorges Ocloo) Toneelhuis w Antwerpii, jednego z najważniejszych teatrów Flandrii.

Skąd wziął się teatr w twoim życiu?

Jako dziecko byłem zafascynowany tkaninami, wystrojem wnętrz. Dzieci budują w domu namioty, obozowiska, żeby się w nich schować i bawić. Też to robiłem, ale instalowałem kurtyny, które podnosiły się i opadały jak w operze. Był to jeden z początków mojego myślenia teatralnego, chociaż nie widziałem wtedy prawdziwych kurtyn, tylko te małe w teatrze kukiełkowym. Drugi początek to śpiewanie. W szkole któregoś dnia imitowałem wycie syreny przeciwpożarowej. Użyłem do tego swojego głosu [kontratenor – K.T.]. Potem próbowałem śpiewać klasycznie, z nut, ale bez przygotowania. Ta decyzja była dla mnie kluczowa – dziś w swojej pracy kwestionuję pojęcie profesjonalnego treningu. Trzeci początek to historia miłosna. Spotkałem tancerza baletowego i zanurzyłem się w świat klasycznej muzyki, opery, baletu, wielkich scen, wielkich emocji, wielkich historii, co także znalazło odbicie w tej szczególnej dla mnie relacji. Te trzy zdarzenia doprowadziły mnie do punktu, w którym jestem dziś.

Jak stałeś się performerem?

Zacząłem studia na wydziale sztuk performatywnych w Maastricht, po tym, jak z wycieczką szkolną poszedłem na przedstawienie Ivo Dimcheva w Kaaitheater. Byłem zafascynowany tym, co zobaczyłem: występem *self-made* performera z Bułgarii, podróżującego po całym świecie. Do szkoły poszedłem z myślą o tym, żeby być na scenie, a nie reżyserować. Ale później ze zdziwieniem odkryłem, że czuję dyskomfort, ponieważ była to szkoła aktorska, a ja nie lubię grać. Zderzyłem się więc ze ścianą i postanowiłem

spróbować reżyserii. Teraz jestem aktywny w dwóch rolach: śpiewam i reżyseruję. W swoim najnowszym przedstawieniu *Ode to a Love Lost* biorę udział jako performer.

W jakich okolicznościach zaczęła się twoja przygoda z operą? Jak znalazłeś się w tym świecie?

Mój dyplom, duży projekt zatytułowany *The Ballet*, został pokazany w centrum sztuki 404 [do maja 2022 Vooruit – K.T.] w Gandawie. Potem zrealizowałem mniejszy spektakl dla Toneelhuis w Antwerpii, a następnie *Revue* w Opera Ballet Vlaanderen. Zawsze chciałem pracować w wielkim teatrze z czerwonymi fotelami i złotymi ozdobami. Zależało mi na refleksji nad starym teatrem i jego infrastrukturą. To rdzeń mojej pracy: być tam, w tej olbrzymiej instytucji, która czasem jest matecznikiem konserwatyzmu, jako młody artysta. W *Revue* pytałem, o czym mówimy dziś poprzez historie, które istnieją od dwustu lat. Bardzo ważne dla mnie było przekazanie widowni mojej opinii na ten temat.

Powiedziałeś kiedyś, że uważasz siebie za błazna, *een nar*, który zna dwa światy – świat ludu, najniższych warstw społecznych, i świat elit. Obie te rzeczywistości rozumie, w obu jest uznawany.

Zawsze uwielbiałem Quasimodo z *Dzwonnika z Notre-Dame*.

Czym dla ciebie jest błazen? Modelem czy prawdziwą postacią?

Figura ta nadal mi towarzyszy, ale trochę osłabła. Nie jest to postać, raczej metafora miłości i rekonstrukcji. Nie destrukcji, ponieważ nie lubię, kiedy coś się niszczy i potem ponownie scala. Według mnie błazen dokonuje rekonstrukcji. Jest i w rytuale, i w rynsztoku.

Czy uważasz, że świat opery rozluźnia swoje rygory i staje się bardziej otwarty na nowe formy? Czy może po prostu potrzebuje nieco ekstrawagancji i energii młodych twórców?

Trudno mi mówić o sobie, nie uważam, żebym robił coś całkowicie nowego. W operze tak wiele się przecież wydarzyło. Staram się pracować na obrzeżach, ale używając do tego dużego budżetu, środków, którymi dysponuje opera jako instytucja. Być *full on*. Kiedy chcesz zmienić system, często słyszysz: „tak, tak, ale nie możemy tego wyprodukować". Próbuję więc wprowadzić do opery, na te wyżyny sztuki, moich undergroundowych przyjaciół, którzy tworzą „dziwne" rzeczy.

Jak znajdujesz ludzi, z którymi pracujesz? Czasem nie są profesjonalnymi śpiewakami, świadomie grasz z pojęciem wirtuozerii.

W Brukseli mieszka wielu performerów z różnych zakątków Europy. Mój przyjaciel Simon Van Schuylenbergh prowadzi projekt Ne Mosquito Pas. Różni twórcy wspólnie tworzą tam spektakle – na przykład solo, których tematem jest spadanie. Tam spotkałem wielu interesujących performerów, których zaprosiłem do swoich spektakli. Oczywiście projekt Simona jest dla mnie czymś dużo więcej niż biurem castingowym. To naprawdę underground. Razem z Louise van den Eede, moją dramaturżką, szukamy

performerów we wszelkich możliwych miejscach. Także teatry proponują obsadę, wtedy bardzo interesujące są przesłuchania. Naprawdę to lubię. To kluczowy moment przygotowań do projektu: ludzie, którzy w nim będą. Nie lubię, kiedy aktorzy grają role. Ważniejsze jest dla mnie to, kim są. Lubię o tym z nimi rozmawiać. Także z klasycznymi śpiewakami, którzy mają określone emploi, a potem dokonują w swoim życiu zwrotu. Lubię też energię spotkania na scenie i ścierania się różnych osobowości. Moim zdaniem to najbardziej niezwykła rzecz dla reżysera: spotkać ze sobą ludzi i zobaczyć, jak się do siebie dopasowują.

Czy lubisz pracować w tych samych konstelacjach ponownie?

Nigdy nie chciałem być w kolektywie i z moimi współpracownikami – dramaturżką i scenografem – zawsze rozmawiamy o tym, czy następny projekt będziemy robić razem. Czasem czuję, że potrzebuję zmian, z drugiej strony cenię i uważam za ważną lojalność wobec artystów. Staram się zebrać wszystkich razem, stworzyć grupę bez „bycia guru”. Nie chcę nim być.

Chociaż nie jako kolektyw, pracujesz kolektywnie – uznając różne wrażliwości i osobiste historie performerów.

Myślałem ostatnio o tym, czym jest praca w kolektywie, ponieważ obecnie sytuacja w Toneelhuis opiera się na współdziałaniu artystów, którzy prowadzą ten teatr. Żeby sprawa była jasna: w mojej pracy czuję, że jestem liderem autorytarnym. Ostatnie słowo należy do mnie. Najważniejsza sprawa to styl, w którym pracujesz i komunikujesz się z ludźmi. Kiedy wyrażam swoje zdanie i swoje zdanie wyraża scenografka, rozmowa ta musi być zarazem subtelna, prawdziwa, intymna i cięta. Czasem moi współpracownicy

poddają pomysł, który wydaje mi się o wiele lepszy niż mój. Oczywiście bywa też, że jestem ostry i mówię, że coś po prostu nie jest dobre. Niektórzy porównują mnie do Alaina Platela, ponieważ on także wie, czego chce, ale jest bardzo łagodny i miły. Lubię ten komplement.

Czy myślisz, że taki styl pracy to twój osobisty wybór, czy raczej jest charakterystyczny dla twojego pokolenia?

Myślę, że dziś każdy – od performera do scenografa – bardzo chce pokazać, kim jest. To duża zmiana w porównaniu do modelu, w którym „służyło się" reżyserowi jako anonimowa osoba. Zależy mi na tym, żeby uznawać pracę ludzi zaangażowanych w spektakl i czynić ją widzialną. I na tym, żeby każdy na scenie mógł być tym, kim chce. Z drugiej strony widać także dużą zmianę w kręgach związanych z kulturą *woke* [„kultura przebudzenia" – szerokie zjawisko kulturowe, oznaczające aktywną świadomość dotyczącą ukrytych i systemowych mechanizmów rasizmu i dyskryminacji – K.T.]. Niedawno odbyłem ciekawą rozmowę z jednym z moich kolegów aktorów. Jego zdaniem aktor musi przemieniać się na scenie w inną personę, przekraczać siebie. Tymczasem dziś wielu młodych aktorów odpowiada: nie. Nie mogę grać tej roli, ponieważ reprezentuje ona dziwkę, a ja nie chcę tego pokazywać. Mój kolega twierdzi: musisz grać kobietę jako dziwkę, bo taka jest historia, na którą się zdecydowaliśmy.

Myślę też, że następuje też zmiana w sposobie, w jaki podchodzi się do pracy nad rolą. Osobowości na scenie są o wiele ważniejsze niż kiedyś. Chodzi o to, kim jesteś, skąd pochodzisz, jaka jest twoja historia. Rozumiem, że nie jest to łatwe, ponieważ sztuka aktorska traci wtedy na znaczeniu.

Co sądzisz o głosach krytycznych mówiących, że taka zmiana może paraliżować pracę twórczą? Jak podejmować ryzyko w sztuce w tej zmieniającej się sytuacji? Jaka jest twoja strategia?

To naprawdę nie jest proste. Kultura *woke* jest istotna, ale też czasami mocno przesadzona. Czuję się uprzywilejowany, ponieważ przychodzą do mnie ludzie, którzy wierzą w to, co robię. Obdarzają mnie zaufaniem i wiedzą na przykład, że będą na scenie śpiewać nago Monteverdiego, starego kompozytora, który w żadnym razie nie był *woke*. Działam jawnie – mówię, co będziemy robić i dzielę się tym, czego jeszcze nie jestem pewien. Czasem pojawiają się konflikty. Na przykład podczas prób do *Madrigals* jeden z performerów poczuł się sponiewierany, ponieważ powiedziałem: „Ty tam, pod obrazem!”. Mogło to brzmieć uprzedmiotawiająco. Dobrze się stało, że ta uwaga padła. To właśnie moje stanowisko wobec kultury *woke* – być otwartym i słuchać, ale także pracować dlatego, że ludzie ci ufają i chcą z tobą pracować z powodów artystycznych.

Słyszę też o wielu historiach, których nie rozumiem. O performerach i aktorach, którzy zdecydowali się na pracę przy projekcie, wiedzieli, jaka będzie to historia i temat, a w czasie prób podważali materiał, bazę. Zastanawiali się, czy jest „wystarczająco *woke*”. Z tym mam już problem. Mam też znajomych, którzy odmawiają myślenia o różnorodności i inkluzywności, ponieważ uważają, że odhaczanie tych tematów jest bardziej rasistowskie niż po prostu praca z ludźmi, którzy są wokół ciebie. Myślę, że w tych sprawach jesteśmy na dobrej drodze, ale też, że mogłoby być lepiej. To dobrze, że uświadamiamy sobie, że jesteśmy *woke*, że nastąpiło przebudzenie. To lubię w tym ruchu najbardziej.

Mówisz, że jako społeczeństwo doświadczamy emocji, ale bardzo indywidualistycznie. Tymczasem potrzebujemy więzi. Czy to twoje credo?

Przede wszystkim wielkie emocje noszę także w sobie. Wierzę w to, że każdy z nas ma takie same emocje jak ludzie w czasach Monteverdiego, a nawet trzysta tysięcy lat temu. Uczucia się nie zmieniły. Za to sposób ich wyrażania jest zdecydowanie inny. Dziś pokazujemy sobie tylko szczęście, a społeczeństwo jest zainteresowane przede wszystkim pięknem i doskonałością. Wszystko musi zostać tutaj (w środku), a nie tam (na zewnątrz). Odnajduję to też w sobie, kiedy chcę wyrazić miłość do kogoś. To dla mnie bardzo trudne. W swojej pracy mogę to robić, pokazać uczucia na wielką skalę. Na przykład w *Revue* pytam o to, jak ludzie będą czuli się za dwieście lat. Jak będą radzić sobie z emocjami, kiedy staną się androidami.

Kluczowym wątkiem w mojej pracy jest pokazanie grupy, związku między ludźmi wszelkiego rodzaju. I forma, którą tworzę, staje się tego metaforą. Na przykład kulturysta w dialogu ze śpiewakiem operowym. To jest społeczeństwo. Każdy jego członek jest w nim obecny z własnymi pragnieniami i uczuciami. Chcę pokazać, że ludzie mogą tańczyć razem, trzymać się za ręce, stojąc w kręgu. Że jest to możliwe. Chcę także kwestionować wirtuozerię. To także jeden z kluczowych wątków w mojej pracy. Wirtuozeria nie jest niczym złym, ale brakuje mi w niej emocjonalnego, afektywnego aspektu. Dla mnie wirtuozeria oznacza także szczodrość, a często wcale szczodra nie jest albo jest niewystarczająco. Wierzę także w ból. To znaczy wiem, że nie można wierzyć w ból, ale musimy o nim rozmawiać, o bólu i żałobie, i sprawiać, że będą lżejsze. Nie żeby je relatywizować, ale pokazać różne rodzaje smutku.

Wzywasz też do „radykalnej intymności na scenie” i tworzysz w teatrze futurystyczne wizje ludzkości. Czy interesuje cię posthumanizm?

Muszę przyznać, że nie czytam wiele. Z całą pewnością zetknąłem się z pojęciem posthumanizmu, ale nieświadomie. Wiem, że tworzę utopie, pracuję wokół tego tematu, ale nie potrafię tego nazwać. Myślę, że to źródło największej frustracji performerów i wszystkich, z którymi pracuję, że nie mówię, co jest czym. Po trzech spektaklach performerzy przychodzą do mnie i mówią: „OK, teraz czuję, co robimy, wcześniej naprawdę nie wiedzieliśmy, o co ci chodzi”. Jedyne, co mogę powiedzieć, kiedy słyszę termin „posthumanizm”, to to, że wierzę w siłę troski i miłości. Wierzę, że jeśli nasze codzienne podejście do sztuki będzie motywowane tymi dwoma pojęciami, świat może się zmienić.

Twoje słownictwo jest według mnie zbieżne z kluczowymi myślami posthumanizmu i jego krytycznych teorii – wzywania do uznania nowych wrażliwości, afektywnej relacji wobec rzeczywistości oraz poszerzenia pojęcia podmiotowości na byty nieożywione. Czy duchowość jest dla ciebie ważna?

Jestem zodiakalnym Lwem, a duchowość jest jedną z właściwości Lwa, czyż nie? Lwy chcą być podłączone do tego kanału – ducha, troski, miłości, intensywnych przeżyć. Więc owszem, myślę, że jestem osobą, dla której wymiar duchowy jest ważny. Wierzę też w siłę rytuałów, w energię bycia razem, energię magii, wspólnych kodów. Ale wierzę też w siłę rozumu. Mogę

łatwo powiedzieć: daj spokój, ta magia to bzdura.

Ciekawi mnie to, co ukształtowało cię jako twórcę. Jaka jest twoja relacja z pokoleniem Fabre'a, Keersmaeker, Needcompany, Platela? Byli dla ciebie ważni?

Szanuję ich pracę. Otworzyła teatr i taniec na to, co nowe. Największą inspiracją i ważnym punktem odniesienia są dla mnie Jan Decorte i Sigrid Vinks. Choć jest między nami różnica dwóch pokoleń, czuję, że coś nas łączy. Z drugiej strony, jak już wspomniałem, nie robię nic nowego. Surfuję na fali dokonań starszego pokolenia. Przypomina to sztafetę: dostałem pałeczkę od nich, teraz moja kolej, a za chwilę przekażę ją komuś innemu. Kiedy wyobrażam sobie siebie powiedzmy za czterdzieści lat, mam nadzieję, że pozostanę otwarty na to, co mnie otacza, na pracę z młodymi performerami. I że nie będę przedstawicielem modelu: „Jestem mistrzem, teraz pokażę ci, czym jest dobra sztuka". Myślę, że Jan Decorte i Sigrid Vinks są jedynymi we Flandrii, którzy to robią. Anne Teresa De Keersmaeker rozwinęła piękny język, ścisły matematyczny kod, i nauczyła kolejne pokolenia go utrwalać. Rozumiem ten odruch, jest w nim rodzaj nieskazitelności i konieczności. Ale czasem powinieneś zdawać sobie sprawę z przestrzeni, jaką zajmujesz. To trudne pytanie. Przypomina to sytuację, kiedy nadchodzi ten nieuchronny moment, kiedy musisz zabić swoich rodziców.

Współprowadzisz Toneelhuis w Antwerpii, jeden z najważniejszych teatrów we Flandrii. Masz realny wpływ na przyszłość. Jak odnajdujesz się w tej roli?

Jesteśmy wciąż na etapie poszukiwań, ponieważ nie mianowaliśmy się na to stanowisko, wybór modelu zarządzania Toneelhuis został zaproponowany przez radę nadzorującą teatr, i każdy członek dyrekcji artystycznej jest inny. To bardzo ważne w myśleniu o przywództwie. Ale też coś bardzo pozytywnego, ponieważ okazuje się, że może istnieć dialog między ludźmi, którzy pracują już dwadzieścia albo dwadzieścia pięć lat w tym teatrze, i mną, całkiem nowym. Dopiero cztery lata temu skończyłem studia, w zasadzie nie mam zielonego pojęcia o niczym… Oczywiście, coś tam wiem… Ten dialog jest dla mnie bardzo ważny i jest też czymś nowym. Wszystkie te pokolenia, które są w zarządzie artystycznym, łączy teatr, Bourla, wielki budynek, gdzie możemy tworzyć. Teatr, który istnieje od lat i trwa w tej misji. Nigdy nie zboczymy z tej drogi. Skupiamy się na wielkim teatrze, wielkich historiach i wielkich emocjach. Do tego dochodzi zróżnicowanie języków artystycznych. Niektórzy pracują z tekstem, ja – z muzyką i obrazem. Styl FC Bergman przypomina film, Olympique Dramatique tworzy teatr repertuarowy… To naprawdę różnorodny zbiór. Jesteśmy w momencie, kiedy środowisko, które było wobec nas krytyczne, daje nam czas. Czas, żeby odkryć, jak prowadzić teatr w dziewięć osób. Sam jestem tego bardzo ciekaw.

15 sierpnia 2022

Wzór cytowania:

Wielkie sceny, wielkie emocje, wielkie historie, z Benjaminem Ablem Meirhaeghem rozmawia Kasia Tórz, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wielkie-sceny-wielkie-emocje-wielkie-historie.

Autor/ka

Kasia Tórz – 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.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/wielkie-sceny-wielkie-emocje-wielkie-historie*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-12

TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Helena Modrzejewska. Materiały do badań nad życiem i twórczością aktora II połowy XIX i początków XX wieku, red. Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2022

Już we *Wstępie* redaktor i redaktorka piszą, że badanie i budowanie życiorysu Heleny Modrzejewskiej jest jak odtwarzanie pajęczyny z rozerwanych nici. I rzeczywiście, autorzy i autorki tekstów składających się na książkę konstruują historię, korzystając z różnych źródeł, reinterpretują fakty, mierzą się z uproszczeniami, zafałszowaniami, mitami.

Ta publikacja to już trzynasty tom serii studiów poświęconych Helenie Modrzejewskiej, aktorce, artystce i ambasadorce polskiej sprawy w świecie.

Twórcami tekstów są uczestnicy seminariów urodzinowych Modrzejewskiej w 2021 roku oraz zaproszeni goście. Oprócz zespołu redakcyjnego (Alicji Kędziory i Emila Orzechowskiego) są to: Dorota Jarząbek-Wasyl, Agnieszka Wanicka, Anna Kuligowska-Korzeniewska, Barbara Maresz, Halina Waszkiel, Anna Jędrzejczyk, Jan Michalik, Tomasz Sobieraj, Agnieszka Kowalska, Anna Sobiecka, Dobrochna Ratajczakowa, Marta Kłak-Ambrożkiewicz.

Podtytuł *Materiały do badań nad życiem i twórczością aktora II połowy XIX i początków XX wieku* sugeruje powrót do pierwszego etapu procesu badawczego – gromadzenia dokumentacji i analizy źródeł. Autorzy i autorki mają świadomość istnienia wielu publikacji dotyczących różnych aspektów życia i twórczości Modrzejewskiej. Jednak w tym tomie sięgają też do mniej znanych materiałów i skupiają się na osobach, które kreowały znany obecnie wizerunek Modrzejewskiej. Przedstawiają wątki zawodowych i prywatnych przyjaźni artystki oraz ich wpływ na kształt jej sztuki aktorskiej, artystyczną drogę i światopogląd. Całość osadzona jest w zmieniającym się kontekście geograficznym i społecznym – od Krakowa lat sześćdziesiątych, przez Warszawę lat siedemdziesiątych, aż do Londynu i Stanów Zjednoczonych lat osiemdziesiątych XIX wieku.

Książka składa się z osiemnastu rozdziałów. Początkowe zarysowują styl aktorski Modrzejewskiej (czyli idealizm realistyczny), zjawisko teatralnej plotki jako materiału do badań biograficznych i teatralnych, a także sylwetki głównych partnerów i partnerek artystycznych Modrzejewskiej (osób aktorskich, dramaturgicznych, inscenizatorskich i administracyjnych). Pojawiają się zatem teksty poświęcone relacjom zawodowym i towarzyskim aktorki z Wincentym Rapackim, Bolesławem Ładnowskim, Janem Królikowskim, Aleksandrem Przezdzieckim, Joanną Tucholską. Podjęta jest też próba opisu powiązań Heleny Modrzejewskiej z krytykami teatralnymi,

dramaturgami, dyrektorami teatrów: Stanisławem Koźmianem, Józefem Kotarbińskim (i jego żoną Lucyną Kotarbińską). Niezwykle interesujący jest artykuł o twórczej współpracy z Gabrielą Zapolską w kontekście stanu teatru krakowskiego oraz zmieniających się postaw wobec aktorstwa na przełomie XIX i XX wieku. Natomiast kolejne rozdziały zwracają uwagę na unikalne, niebanalne piękno Modrzejewskiej jako połączenie wyglądu, osobowości, duchowości (w tym także religijności).

Dopełnienie stanowią umieszczone na końcu nieznane dotąd materiały źródłowe. Można przeczytać wypisy z *Notat* Michała Chomińskiego (aktora i kronikarza teatru warszawskiego) dotyczące życia osobistego i zawodowego Heleny Modrzejewskiej w latach 1865-1885. Pojawia się też pierwsza polska publikacja retrospektywnego artykułu Joanny Tucholskiej (dla „San Francisco Call" w 1902 roku) o amerykańskim debiucie Modrzejewskiej. Całość zamyka artykuł nieznanego autora *Las Ardeński Modjeskiej* z wypowiedzią samej artystki o jej domu w Kalifornii, nazwaniu posiadłości na cześć sztuki Szekspira, sposobach spędzania wolnego czasu i działaniach artystycznych.

Książka pod redakcją Kędziory i Orzechowskiego jest wzbogacona o przedruki i spisy różnorodnych źródeł: publikacji naukowych, opracowań, artykułów, wycinków z XIX-wiecznej prasy, recenzji, afiszy, fotografii, dokumentów osobistych, listów, notatników, przekazywanych opowieści środowiskowych. Zebrane teksty skutecznie demaskują powielane do tej pory wątki, podejmują refleksję nad genezą mitów i legend teatralnych, a potem je dekonstruują. Rzucają nowe światło na tę wciąż nie w pełni znaną biografię.

Wiktoria Wojas

Łucja Iwanczewska, *Potencjalności transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90.*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2022

Książka autorstwa Łucji Iwanczewskiej to rodzaj otwartego projektu, subiektywnej konstelacji efemerycznych zjawisk społeczno-artystycznych okresu transformacji. Lata dziewięćdziesiąte są dla autorki czasem kulturowego eksperymentu, pełnego modernizacyjnego i emancypacyjnego potencjału, który nie został w pełni wykorzystany. Badaczka zastanawia się nad tym, na ile jesteśmy w stanie teraz tę potencjalność zrozumieć, wykorzystać i w konsekwencji dokonać reparacyjnego przemyślenia naszej teraźniejszości i przyszłości.

We wstępie znajdziemy przystępny opis wykorzystanej w książce metodologii, płynnie wprowadzający nas w zaprojektowaną narrację. Praca ta bowiem nie próbuje być antologią polskiego performansu lat dziewięćdziesiątych, a raczej zmapowaniem zjawisk, które wyróżniały się potencjałem transformacyjnym. Z tego powodu autorka wykorzystuje koncepcję humanistyki afirmatywnej Ewy Domańskiej, humanistyki zaangażowanej, których celem jest odejście od obnażania mechanizmów przemocy i wskazywaniu ich, a namysł nad sprawczością podmiotów społecznych. Drugim wykorzystywanym przez nią kierunkiem są badania oparte na sztuce w ujęciu Ryszarda Nycza, które mają za zadanie poszerzanie naukowej analizy o aspekty formowania tożsamości i afektywnego podłoża więzi wspólnotowych.

Książka podzielona jest na trzy części. W pierwszej, „Rekonesansie”,

Iwanczewska opisuje działalność grupy C.U.K.T. jako rodzaju laboratorium sztuki, technologii i obywatelskości; bada obecność tematyki AIDS w polskiej kulturze poprzez koncepcję stref kontaktu oraz analizuje polityczno-artystyczne performanse ukrzyżowań. Druga część to ogólny przegląd postmodernistycznych strategii i zjawisk oraz próba ujęcia postmodernistycznego dyskursu na polskim gruncie, gdzie, jak stwierdza badaczka, był on rozumiany jak synonim pluralizmu, wielorakości, nieciągłości, przypadkowości i wydarzył się poza akademią, w praktyce kulturowej. W tym rozdziale przywołuje m.in. grupę Totart, „bruLion", Wspólnotę Leeeżeć, Ruch Społeczeństwa Alternatywnego. Następnie podejmuje analizę polskiego feminizmu lat dziewięćdziesiątych, zatopionego w walce o polityczną widzialność w nowym ustroju. W tym też kontekście pojawia się sprawa walki o aborcję – Iwanczewska próbuje opisać, jak w procesie kształtowania się pola symbolicznego czasu transformacji dominację zyskał dyskurs antyaborcyjny. Kolejnym wątkiem jest kwestia sztuki feministycznej i postfeministycznej (jako kształtującej konstrukt kobiecej podmiotowości), w której jednak rozpowszechnianiu i udostępnianiu zawiodła krytyka.

Ostatni rozdział, „Spekulacja o praktykach krytycznych", to analiza polskiej sztuki krytycznej. Autorka zauważa, że artyści i artystki tego nurtu, skupiając się na aspektach tożsamościowych, przeoczyli ekonomiczne konsekwencje transformacji, nieświadomie wspierając ekskluzywność świata sztuki. Przygląda się również innym strategiom krytycznym, których reprezentantami stają się m.in. założyciele periodyku artystycznego Raster i Grupa Ładnie.

Dzięki subiektywnemu zestawieniu (nie tylko) artystycznych praktyk w rozmaite konstelacje, posługując się zarówno zjawiskami dobrze opisanymi,

jak i peryferyjnymi, sama autorka dokonuje transformacyjnego gestu myślenia o polskiej kulturze lat dziewięćdziesiątych, jednocześnie pokazując zaskakującą różnorodność polskiej działalności kulturalnej ostatniego dziesięciolecia XX wieku. *Potencjalność transformacji* to jednak przede wszystkim zaproszenie do twórczego namysłu nad niewykorzystanym dziedzictwem oraz propozycja bazy, na której można dokonywać spekulacji na temat możliwych przyszłości.

Weronika Nagawiecka

Malina Prześluga, *To mogło być śmieszne, ale nie było. Osiem dramatów*, Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2022

Najnowszą antologię ośmiu tekstów dramatycznych Maliny Prześlugi poprzedza wstęp Jacka Sieradzkiego zatytułowany *Maliny Prześlugi teatr do przeczytania*. Autor sugeruje, żeby na te dramaty nie patrzeć jedynie jak na teksty będące przede wszystkim kanwą dla spektakli, a spróbować potraktować je jako partytury zaprojektowanych widowisk scenicznych, w których reżyseria odbywa się już poniekąd na poziomie tekstu. Bo choć Prześluga jeszcze dotąd nie wystąpiła oficjalnie w roli reżyserki, to w swojej twórczości dramatycznej znacznie wykracza poza tradycyjnie rozumiany obszar kompetencji dramatopisarki.

Autorka prowokuje wyobraźnię czytelnika, stawia mu wyzwania interpretacyjne, zaprasza do wspólnej gry, której rezultatem jest wyobrażony przez niego projekt spektaklu. W didaskaliach dialoguje z odbiorcą, podsuwa pomysły realizacyjne, obsadowe, scenograficzne, najczęściej dając mu sporą

dowolność kreacji, stawia pytania, na które sama nie zna jednoznacznej odpowiedzi.

Antologię otwiera *Stephenie Moles dziś rano zabiła swojego męża, a potem odpiłowała mu prawą dłoń*, kryminalna komedia o skrzywdzonej kobiecie. W *Pustostanie* czytelnik jest świadkiem bardzo dziwnej, ale jednocześnie bardzo znajomej polskiej wigilii. *Garnitur prezydenta* to satyra polityczna. *Czułość* – filmowa opowieść o podróży pociągiem. W *Nie ma* umarli powstają z grobów, by nawiedzić pewną wieś. *Wszystko jest dobrze, jesteśmy szczęśliwi* jest fantazją na temat wojny. *Debil* opowiada o niepełnosprawnym Kubie i jego świecie, a *Kobieta i życie* to reakcja na wydarzenia wokół Strajku Kobiet.

Teksty Prześlugi mają formę patchworków utkanych z cytatów, popkulturowych odniesień; patchworków wywiedzionych z bieżących wydarzeń społecznych i politycznych, ze wszystkiego, co wiąże się z codziennością i z niej wypływa. Wspólnym mianownikiem tych dramatów jest ekspresja wewnętrznego bólu, samotności, złości i smutku, skomplikowanych uczuć tłamszonych przez społeczne ramy i konwenanse. Dzięki teatralnej konwencji mogą zostać uwolnione. Prześluga bada relacje międzyludzkie przez szkiełko powiększające i wykrzywiające. Te głęboko osadzone w realności teksty są paradoksalnie groteskowe, a przez to bardzo teatralne. Prześluga godzi te przeciwieństwa. Przetworzona rzeczywistość staje się też materią, gdzie głos mogą zabrać osoby marginalizowane – osoba z niepełnosprawnością w *Debilu* czy kobiety w *Kobiecie i życiu*.

Autorka miksuje lirykę, prozę i dramat. Charakterystyczne dla niej poczucie rytmu, poetyka powtórzeń, strumień świadomości, jej świetne ucho do polszczyzny, gra z brzmieniem, z podobieństwami i znaczeniami słów, a do tego błyskotliwy humor sprawiają, że lektura tych tekstów jest wielką

przyjemnością.

Jedna z najczęściej wystawianych (i nagradzanych) dramatopisarek, która tworzy głównie teksty dla dzieci i młodzieży, udowadnia tą publikacją, że doskonale odnajduje się także w pisaniu dla dorosłych odbiorców. Jest to książka, po którą sięgać będą nie tylko reżyserzy, ale i zwykli czytelnicy chcący stworzyć swój własny teatr wyobraźni.

Zofia Kowalska

Wzór cytowania:

Noty o książkach, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-12.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-12*

WYDAWCA

INSTYTUT IM. JERZEGO GROTOWSKIEGO

WSPÓŁWYDAWCA

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE
WYDZIAŁ POLONISTYKI

DOFINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Czasopismo zostało dofinansowane ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na podstawie umowy Nr 86/WCN/2019/1 z dnia 19 lipca 2019 r. z pomocy przyznanej w ramach programu „Wsparcie dla czasopism naukowych".

„Didaskalia. Gazetę Teatralną" redaguje kolektyw w składzie:

dr Marta Bryś (Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2212-9393

dr Anna R. Burzyńska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6195-7602

dr hab. Marcin Kościelniak, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8738-9116

dr Monika Kwaśniewska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1913-4562

Joanna Targoń

Stażystki:
Zofia Kowalska, Weronika Nagawiecka, Wiktoria Wojas

Praktykant:
Bartosz Kumor

Opracowanie komputerowe:
Piotr Kołodziej

Opieka informatyczna:
Piotr Sarama

Artykuły publikowane w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej" są umieszczane i archiwizowane w bazach Scopus, ERIH PLUS, CEEOL, CEJSH oraz Biblioteka Nauki.

Wersją podstawową pisma jest publikacja online, od numeru 157/158 wszystkie teksty są dostępne na licencji Creative Commons BY-NC-ND 3.0 PL.