didaskalia

Gazeta Teatralna czerwiec – sierpień 2023 **nr 175/176**

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, *Żywot i śmierć pana Hersha Libkina z Sacramento w stanie Kalifornia*; fot. Krzysztof Bieliński

Tango jako maszyna pamięci

Autofikcje

InSzPer: praktykowanie feedbacku

Spis treści

TANIEC JAKO MASZYNA PAMIĘCI

Tango jako maszyna pamięci

Agata Chałupnik

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Współczesny taniec afrykański jako praktyka dekolonizacyjna

Joanna Szymajda

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

NOWA KOBIETA

„Nowa kobieta” i eugenika w rewolucyjnej retoryce („Chcę mieć dziecko!” Siergieja Trietjakowa, 1926-1928)

Katarzyna Osińska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

FEEDBACK

Czy nie można już zrobić zwykłego omówienia spektaklu?

Z Michałem Buszewiczem, Martą Keil, Grzegorzem Reske, Anną Smolar, Weroniką Szczawińską, Piotrem Wawrem jr. z kolektywu InSzPer rozmawia Marta Bryś

Feedback: próba zmapowania zjawiska. Część druga: praktyki feedbacku

Mira Mańka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

DOSTĘPNOŚĆ EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ

Co to znaczy być lojalną wobec siebie w teatrze?

Z zespołem Teatru 21 – Grzegorzem Brandtem, Mają Kowalczyk, Danielem Krajewskim, Aleksandrem Orlińskim, Aleksandrą Skotarek i Justyną Wielgus – oraz osobami aktorskimi współpracującymi z Teatrem 21 – Sebastianem Pawlakiem, Martyną Peszko i Heleną Urbańską rozmawia Monika Kwaśniewska

Język migowy w pedagogice teatralnej

Z Zoją Mikotovą i Veroniką Broulíkovą rozmawia Monika Kwaśniewska

CIAŁA SPRAWCZE

Anorektyczki jako homo nekroperformerki. Afektywno sprawcze podmiotki

Wiktoria Krzywonos

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

lcr/SM, albo: komunia na receptę przy zlewie Supreme

Bartosz Dołotko

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie: *Ból*, reż. Kinga Chudobińska-Zdunik

AUTOFIKCJA SERGIO BLANCO

„Przepowiadanie przeszłości”, czyli autofikcja według Sergia Blanco

Kamila Łapicka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Ja nie jestem mną

Sergio Blanco

KOMIKS NA SCENIE

Sceniczne adaptacje komiksów

Zofia Dąbrowska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

CHOREOGRAFIE

Widzenie ruchu

Z Anką Herbut, Oskarem Malinowskim, Hanną Raszewską-Kursą, Katarzyną Słobodą i Marią Stokłosą rozmawiają Piotr Morawski i Ida Ślęzak

Fremde, etranger, stranger

Agata Skrzypek

Fundacja Performa oraz Centrum Kultury w Lublinie, Teatr Łaźnia Nowa, Dom Utopii – Międzynarodowe Centrum Empatii, Instytut im. Jerzego Grotowskiego: *VALESKA VALESKA VALESKA VALESKA*, reż. Dominika Knapik

Do utraty tchu

Katarzyna Niedurny

Komuna Warszawa: *Imperial*, choreogr. Paweł Sakowicz

Produkowanie, czyli tworzenie

Z Alicją Berejowską, Sonią Nieśpiałowską, Ulą Zerek i Karoliną Wycisk rozmawiają Zuzanna Berendt i Anna Majewska

REPERTUAR

Nowe sytuacje, nowe nadzieje

Wiktoria Tabak

Teatr Współczesny w Szczecinie: *Wiarołomna*, reż. Hana Umeda; *Grunwald. Rekonstrukcja*, reż. Ewelina Węgiel i Anna Mazurek; *Dotyk za dotyk. Dansing*, choreogr. Katarzyna Sikora

Koryfeusze dansingu

Z Katarzyną Sikorą i Michałem Buszewiczem rozmawia Witold Mrozek

Proces nad płcią

Małgorzata Budzowska

Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi: *Dobrze ułożony młodzieniec*, reż. Wiktor Rubin

Solowe afekty: rośliny i zoo

Piotr Morawski

Centrum Sztuki Włączającej, Teatr 21 w Warszawie: *Nie jestem rośliną. Strumień świadomości*, reż. Justyna Wielgus, *To nie ja skradłem show*, performans: Daniel Kotowski

Jak (prze)żyć w postindustrialnym semiokapitalizmie

Mateusz Chaberski

Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach: *Germinal*, reż. Krzysztof Garbaczewski

Dziwne rzeczy

Zuzanna Berendt

Wrocławski Teatr Współczesny: *Trąbka do słuchania*, reż. Weronika Szczawińska

Na Dzikim Zachodzie

Zofia Kowalska

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach: *Żywot i śmierć pana Hersha Libkina z Sacramento w stanie Kalifornia*, reż. Łukasz Kos

Mapy, gry i wirtualna rzeczywistość albo kto zabił Marię Lenz

Magdalena Rewerenda

Teatr Nowy w Poznaniu: *Woyzeck*, reż. Zdenka Pszczołowska

Magia lustra

Stanisław Godlewski

Stary Teatr w Krakowie, *Niemęski*, reż. Daria Kubisiak

A Ty opanował_ś już sztukę kochania?

Wiktoria Wojas

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: *Sztuka kochania*, reż. Mira Mańka

Może jednak da się głośniej?

Weronika Nagawiecka

Wrocławski Teatr Lalek: *Głośniej się nie da*, reż. Michał Buszewicz

FESTIWALE

Spojrzenie przez szczeliny – czyli o kobiecym przejęciu narracji scenicznej

Anna Pawlik

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych, Wrocław

Teatr i inne sposoby emancypacji

Bartosz Cudak

International Theatre Online Festival „Theatre and Its Others”

ZAGRANICA

Dwa skrzydła Female Peace Palace

Natalia Jakubowa

Female Peace Palace w Monachium

Teatrowi dramatycznemu mówimy pa, pa

Maria Magdalena Ożarowska

Volksbühne w Berlinie: *Drama*, reż. Constanza Macras

TEATR W KSIĄŻKACH

Monumenta polskiej scenografii

Katarzyna Fazan

Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku, red. Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński, Warszawa 2020

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/qjax-8k70
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/tango-jako-maszyna-pamieci

TANIEC JAKO MASZYNA PAMIĘCI

Tango jako maszyna pamięci

Agata Chałupnik Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

Tango as a memory machine

The article looks at the history of Argentine tango in Poland using the tools of *song studies* and *memory studies*. The author makes reference to Marvin Carlson's concept and treats tango as a memory machine; in her opinion, pre-war Polish tango allows to tell an important fragment of the history of Poland and Central Europe. Focusing on selected songs, she shows how their history (and the fates of their creators) is entangled in various cultural, social and political contexts. The author constructs the narrative by choosing one tango, *Plegaria* by the Argentinian musician Eduardo Bianco, which was chosen for his debut at the Qui Pro Quo theatre by the Dana Choir. According to a legend, this tango was to be the 'tango of death' from the Janowska concentration camp, the inspiration for Paul Celan's *Todesfuge* (*Death Fugue*). Other Polish songs of the time are also recalled (e.g. the tango *Wanda*, alluding to the activities of the Zwi Migdal organisation, the foxtrot *Gdy Petersburski razem z Goldem gra* (*When Petersburski and Gold play together*), or the Polish version of *La Cumparsita* with lyrics by Andrzej Włast) and their composers (Jerzy Petersburski, the brothers Artur and Henryk Gold, Henryk Wars and Dawid Bajgelman), lyricists (Andrzej Włast and Emanuel Schlechter) and performers (Mieczysław Fogg, Adam Aston and Wiera Gran). Many tango artists in Poland had Jewish roots and perished during the war, which means that the genre itself became entangled here in the history of the Holocaust.

Keywords: Argentine Tango in Poland; tango of death; entertainment theatre; song studies; memory machine

1.

Maszyna pamięci? Za sprawą Marvina Carlsona myślimy tak przecież o teatrze. Jego książka z 2001 roku, zatytułowana *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine* (Carlson, 2003)[1], podejmuje temat relacji między teatrem a pamięcią. Zdaniem Carlsona istotą doświadczenia teatralnego jest oscylowanie między „tu i teraz" sali teatralnej a „tam i wtedy" świata przedstawionego, ale także owych wielu „tam i wtedy", przeszłych doświadczeń teatralnych widza/widzki. Jego/jej percepcja uruchamia pamięć wszystkich oglądanych wcześniej Szekspirów i Ibsenów, wszystkich poprzednich ról oglądanej właśnie aktorki/aktora, które, niczym widma, nawiedzają zarazem scenę i wyobraźnię widowni. Dlatego – zdaniem amerykańskiego badacza – tyle jest w teatrze duchów, zjaw, postaci z pogranicza rzeczywistości. *Upiór w operze*, *Hamlet czy Upiory* Ibsena tematyzują jego zdaniem i przetwarzają istotę sztuki teatru. Stąd w tytule jego książki „nawiedzona scena". Ów mechanizm rozpoznania jest także źródłem przyjemności widza, a wielu reżyserów świadomie odwołuje się do tego efektu, konsekwentnie konstruując swój teatralny język z cytatów i autocytatów (casus Jerzego Grzegorzewskiego).

W podobny sposób – jak pokazują badacze uprawiający *song studies*, relatywnie świeżą gałąź humanistyki, poddającą refleksji muzykę popularną[2] – oddziałuje na nas piosenka (Tański, 2021; Kuligowski, Tański, 2021). Na przykład przyjemność, jaką czerpiemy ze słuchania coveru (czyli kolejnej wersji przeboju) polega na rozpoznaniu oryginału (bądź tylko poprzedniej wersji) w nowej odsłonie. I warto dodać, że im radykalniej odmienna jest ta nowa odsłona, tym większa frajda słuchaczki/słuchacza (Skrzypek, 2021).

Marek Jeziński proponuje traktowanie muzyki popularnej (istotnej części XX-

wiecznej audiosfery) jako „miejsca pamięci” Pierre’a Nory:

> Muzykę, będącą formą kulturowej pamięci, rozumieć należy jako dźwiękową przestrzeń odzwierciedlającą aktualny obraz społeczeństwa – style muzyczne, sposoby produkcji dzieł muzycznych czy popularne w danym momencie utwory i wykonawcy to istotne wskaźniki, poprzez które można odczytywać szersze tendencje i zmiany kulturowe w społeczeństwie (2017, s. 15).

Muzyka popularna jako miejsce pamięci łączy to, co prywatne i najbardziej osobiste (jeśli pomyślimy o tym, jak często nasze wspomnienia kodowane są przez ich ścieżkę dźwiękową) z tym, co publiczne. Muzyka dociera do nas przez różne kanały, zarządzane przez rozmaite publiczne instytucje (sale koncertowe i taneczne parkiety, radio i telewizję, przemysł fonograficzny, kiedyś także wydawnictwa nutowe, a dzisiaj internet z YouTube, Spotify i innymi portalami muzycznymi), tyleż kształtowane przez modę i klimat epoki, co ów klimat, modę i upodobania publiczności kształtujące. Pozostające w dynamicznym dialogu, który John Fiske opisuje jako nieustające negocjacje i partyzancką walkę między „dominacją a podporządkowaniem” (2010, s. 20), władzą a podejmowanymi przez publiczność formami oporu, wojskową strategią (w tym wypadku – przemysłu kulturalnego) a partyzanckimi taktykami odbiorców. Według Pierre’a Nory miejscem pamięci może być „każdy istotny obiekt, materialny lub niematerialny z natury, który dzięki ludzkiej woli lub działaniu czasu staje się symbolicznym elementem dziedzictwa kulturowego jakiejkolwiek wspólnoty” (Nora, 1996, s. XVII, cyt. za: Jeziński, 2017). Może zatem nim być także piosenka.

2.

Jak zatem chciałabym w tym tekście myśleć o piosence i tym jej szczególnym gatunku, jakim jest tango w jego polskiej odmianie? Byłoby to „miejsce” czy „maszyna”? „Miejsce” wydaje się konotować bardziej statyczną wizję, „maszyna” odsyła do dynamiki pamięci zbiorowej i jej performatywnego charakteru, tym samym wydaje się bardziej adekwatną kategorią wobec tego, o czym chcę pisać. Interesuje mnie bowiem dynamiczny i cyrkularny charakter migracji rytmów, melodii i kroków tanecznych z Europy za ocean i z powrotem – z Argentyny do Europy i Polski, oraz wszystkie konteksty, którymi w trakcie owych podróży tango obrasta, cały ten kulturowy osad, który zbiera i niesie ze sobą. Tango jako maszyna pamięci ustanawia nowe związki i generuje nowe znaczenia, które będę śledzić. (A skoro od teatru zaczęłam, będę też regularnie do teatru wracać.)

Warto zauważyć, że wiele piosenek niejako tematyzuje swoją funkcję medium pamięci – czy będziemy definiować je jako miejsce, czy jako maszynę. Przypomnijmy choćby *Już nie zapomnisz mnie* z muzyką Henryka Warsa i słowami Ludwika Starskiego z filmu (nomen omen!) *Zapomniana melodia* z 1938 roku:

> Bo nie zapomnisz mnie
> Gdy moją piosenkę spamiętasz
> W melodii jest siła zaklęta
> I czar i moc
>
> A choć zapomnisz mnie
> Piosenkę usłyszysz tę rzewną
> I tęsknić już będziesz na pewno

Co dzień, co noc[3].

W tym miejscu zamierzałam przywołać także jedno z najpiękniejszych i najbardziej rozpoznawalnych tang Osvalda Pugliesego *Recuerdo*[4] z tekstem Eduarda Moreno, które pewnie jako pierwsze przychodzi do głowy każdemu tangowemu *aficionado* na pytanie o tango i pamięć. Kiedy szukałam jego tekstu na portalu todotango.com, wyświetliła mi się lista dwudziestu ośmiu tangowych utworów zawierających słowo „recuerdo" w tytule, a z pewnością nie jest to lista kompletna[5]. Nie znam ich wszystkich, ale sama lista tytułów wiele obiecuje. (Recuerdo można tłumaczyć jako „pamiętam", „pamięć", „wspomnienie" czy „pamiątka", oscylujemy zatem cały czas wokół pamięci i pamiętania). Ich twórcy (sądząc tylko po tytułach) piszą i śpiewają o zapachach i kolorach wspomnień (*Perfumes del recuerdo*, *Flor de recuerdo*), wspominają dawne miłości i przyjaciółki (*Un recuerdo de amor*, *Muchachita del recuerdo*), miejsca (*Recuerdo de Bahia*, *Cafecito del recuerdo*), oddają hołd *maestros* z przeszłości (*Memorial/Recuerdo de tangos*, *Recuerdo para Viloldo*). Może zatem nie ma sensu przywoływać akurat tego tekstu, skoro tango argentyńskie jako gatunek w pewnym sensie jest o pamięci i pamiętaniu? O nostalgii za utraconą ojczyzną, której nigdy tak naprawdę się nie miało (Thomson, 2005).

Mam też wrażenie, że ów Carlsonowski efekt nawiedzenia musiał towarzyszyć uczestnikom tangowego życia w Buenos Aires w najgorętszych dla historii tanga latach: te najważniejsze tanga nagrywane są przez większość liczących się orkiestr, więc dla *porteños* (czyli mieszkańców Buenos Aires) funkcjonują w wielu wersjach równocześnie. Najsłynniejsze bodaj tango, kończące każdą milongę (czyli tangową potańcówkę), *La Cumparsita* Gerarda Matosa Rodrígueza z 1916 roku, nagrane ponoć zostało

w dwóch tysiącach siedmiuset wersjach! Dzisiaj mamy do dyspozycji YouTube, który sprawia, że owe tysiące wersji są na wyciągnięcie ręki, możemy więc łatwo śledzić historię nagrań i jej meandry[6]. Ta dostępność zmienia sposób doświadczania muzyki, ale może też dawać fałszywy obraz zasięgu wpływów muzycznych w przeszłości: kiedyś, by podróżować, muzyka potrzebowała ciała i pamięci żywej osoby albo materialnego nośnika – w postaci płyty lub chociaż zapisu nutowego. Niemniej akurat *La Cumparsitę* każdy *porteño* musiał kojarzyć w wielu wykonaniach instrumentalnych bądź wokalnych (z tekstem kompozytora albo pod tytułem *Si supieras* z tekstem Pascuala Contursiego i Enrique Pedra Maroniego). Tym samym słysząc jedną wersję – słyszał też rozmaite inne. Z najważniejszych orkiestr Złotej Ery orkiestra Juana D'Arienzo nagrała *La Cumparsitę* pięć razy, Osvalda Pugliesego dwa razy (w tym *Si supieras* z Jorge Macielem), orkiestra Anibala Troilo znów dwa razy i w końcu – Carlosa Di Sarliego trzykrotnie[7]. (A to tylko cztery zespoły z setek występujących w klubach, kabaretach i studiach radiowych, grających do tańca i nagrywających płyty.)

Zamierzam się skupić na przedwojennym polskim tangu, bo w moim przekonaniu przez jego historię można opowiedzieć ważny fragment historii Europy Środkowej. Skupiając się na wybranych piosenkach, chcę pokazać, jak ich historia jest uwikłana w rozmaite kulturowe, społeczne i polityczne konteksty. Że właśnie zobaczone jako maszyna pamięci tango opowiada fascynującą historię, której dotychczas nikt w Polsce nie spisał[8].

3.

Tango jako gatunek muzyczno-taneczny pojawia się pod koniec XIX wieku w delcie La Platy, na ubogich przedmieściach Buenos Aires i Montevideo

(Brunelli, 2014). Wyrasta z różnych muzycznych i tanecznych tradycji przywożonych do Ameryki Południowej przez imigrantów z wielu zakątków świata (m.in. habanery, flamenco, candombe, polki, a nawet opery). Początkowo tańczone w dzielnicach portowych i domach publicznych, za sprawą argentyńskiej złotej młodzieży trafia do Europy, podbija Paryż i inne europejskie stolice, by wrócić za ocean na salony argentyńskich elit i zostać uznane za ważny element argentyńskiej tożsamości narodowej. Tak zwana Złota Era tanga w Argentynie trwa mniej więcej od połowy lat trzydziestych do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku. W tym okresie tańczy najwięcej ludzi, co sprawia, że działa najwięcej orkiestr, dojrzewa i rozkwita muzyczna forma tanga, a radio i rozwijający się przemysł fonograficzny (i ulepszana z roku na rok technologia nagrań), ułatwiają dostęp do muzyki tam, gdzie orkiestry nie docierają.

W Polsce tango pierwszy raz zostaje publicznie wykonane przez Lucynę Messal i Józefa Redo na scenie Teatru Nowości w operetce *Targ na dziewczęta* Victora Jacobiego w 1913 roku, ale już rok później tytułowy „apostoł tanga" z jednoaktówki Adolfa Nowaczyńskiego ogłasza: „Tango to dziś nie amusement tylko… Tango to sport! to manja! to folie! to epidemia! to jest to, czem były w średniowieczu masowe obłędy. […] Tango to potęga… to nowy rytm! to nowy dreszcz…" (Nowaczyński, 1914, s. 100), a ze sceny zabrzmi grane na żywo *El Choclo* Ángela Villoldo z 1905 roku oraz *Amapa / Le vrai tango brésilien* Jucki Storoniego z 1913 roku[9].

Tekst Nowaczyńskiego jest ciekawy na wiele sposobów: diagnozuje społeczną „tangomanię", nazywa i pokazuje ówczesne figury tańca, pozwala usłyszeć w teatrze jedno z najsłynniejszych tang w historii gatunku[10] i inscenizuje niezłą lekcję muzykalności – co z tego, że opatrzoną ironicznym cudzysłowem?

Co więcej, przywołując owe zmitologizowane kryminalne początki tanga, Nowaczyński, jak się wydaje, wskazuje na ważny wątek z historii relacji między naszą częścią Europy, a tamtą częścią Ameryki Południowej:

> I to wyszło prosto z takich lupanarów… z takich bodegas… obskurnych…. Tfy… (*splunął w bok*) Wstyd powiedzieć… Malaga! gitana! panie… sztylet… krew! Tacy gauchos!… takie alfonsy z Argentyny pierwsze to tańczyły… ostatnie męty świata… kanalia… żywy towar… ajenci z Galicyi… o… (Nowaczyński, 1914, s. 101).

„Kanalia", „żywy towar", „ajenci z Galicji" – wydają się jednoznacznie odsyłać do fukcjonowania organizacji Zwi Migdal, żydowskiej mafii, która sprowadzała dziewczyny z Europy Środkowej do domów publicznych w Argentynie i Brazylii (Jakubczak, 2020). To był biznes na wielką skalę (większość pracownic seksualnych w tym rejonie pochodziło z naszej części Europy, dlatego powszechnie określało się je „las Polacas" – z perspektywy Buenos Aires geograficzne, etniczne i religijne różnice tożsamości kobiet tracą na znaczeniu). Oficjalnym przedstawicielstwem Zwi Migdal było założone w 1906 roku Warszawskie Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Varsovia, „udająca samopomocową grupę emigrantów z ziem polskich organizacja żydowskich stręczycieli, agentów emigracyjnych i sutenerów" (Styczyńska, b.d.). Mafię rozbito w 1930 roku m.in. dzięki zeznaniom Raquel Liberman, Żydówki z Berdyczowa.

Tę historię da się opowiedzieć przez różne piosenki z tego czasu, jak robi to Donna J. Guy, autorka książki *Sex & Danger in Buenos Aires* (1991), traktując poezję tangowych tekstów jako ważne źródło pokazujące przemiany obyczajowe w Argentynie pierwszych dziesięcioleci XX wieku i ich społeczne

konsekwencje. Jednym z tekstów, które wybiera, jest tango Horacia Pettorossiego *Esclavas blancas* (Białe niewolnice)[11].

W polskim przekładzie mogłoby to brzmieć tak:

> Umęczone duszyczki
> Biedne białe niewolnice tanga i milongi.
> Bezpłodne kobiety,
> automaty występku, którym odebrano duszę i miłość!
> Nie wiem, dlaczego tego wieczoru
> w twoich oczach odbija się ból, który cię zabija
> Ale wiem, że za każdym razem kiedy się śmiejesz
> biedna milongero, twoje serce szlocha [przekład mój – A.Ch.][12].

Historię ofiary Zwi Migdal wydaje się też opowiadać tango *Wanda* Andrzeja Własta, z muzyką Jerzego Petersburskiego i Kazimierza Englarda, z rewii *To trzeba zobaczyć* w teatrze Morskie Oko z 1928 roku[13]:

> W szynkach Argentyny każdy zna ją
> Bawi gości śpiewem, tańcem i grą
> Kto zapłaci, temu odda swój czar
> Ciała i ust żar
>
> Z Polski ją sprzedano tu na życie psie
> Każdy nią pomiata, każdy śmieje się
> Tylko jeden gitarzysta
> Szepce do niej: święta, czysta

Wando
Kocham cię nad życie
Jedź ze mną w świat

Wando
W tej spelunce podłej
Zwiędniesz jak kwiat

Nie płacz, podaj usta malowane
Wierz mi, jam ci bliski, jam twój brat[14].

Autor *Wandy*, Andrzej Włast, być może najpłodniejszy autor tekstów piosenek dwudziestolecia, jest też istotną postacią w historii polskiego tanga. Kierował ważnymi scenami rozrywkowymi, na potrzeby których tanga były pisane lub adaptowane, sam napisał ich dziesiątki – jeśli nie setki, w tym tekst polskiej wersji *La Cumparsity*[15].

Ale echa handlu kobietami odnajdujemy także w wydanej w 1930 roku powieści Antoniego Marczyńskiego *Szlakiem hańby* (1930) i opartym na niej filmie *Kobiety nad przepaścią* w reżyserii Michała Waszyńskiego z 1938 roku z muzyką Henryka Warsa[16].

Złota Era polskiego tanga zacznie się w drugiej połowie lat dwudziestych i potrwa do wybuchu wojny. Tomasz Lerski, historyk polskiego przemysłu fonograficznego, twierdzi, że w międzywojennej Polsce w jednej tylko wytwórni Syrena Record, „nagrano 2200 utworów w rytmie tanga”! (2004, s. 164). Nagrywane są polskie wersje tang argentyńskich i europejskich, a także oryginalne tanga pisane przez polskich muzyków. Piosenki powstają najczęściej na potrzeby sceny, potem także filmu. Te największe przeboje,

nagrywane przez najjaśniejsze gwiazdy polskiej rozrywki, powstają dla Qui Pro Quo i Morskiego Oka, ale ciekawą tangową niszą był także rozrywkowy teatr żydowski z przypomnianym niedawno na świetnej płycie Bester Quartet *Bajgelman, Get to tango*[17] Dawidem Bajgelmanem, kompozytorem *Grzechu*[18], wielkiego szlagieru Wiery Gran. I tak jak w Argentynie – tango rozwija się w trójkącie między sceną i filmem, przemysłem fonograficznym i tanecznym parkietem. Można się pokusić nawet o pewne analogie: najpopularniejszą orkiestrą Złotej Ery w Argentynie była orkiestra Juana D'Arienzo, rezydująca w klubie Chantecler przy ulicy Paraná 440[19]. Szefem klubu, jego duszą, był Ángel Sánchez Carreño, zwany „El Principe Cubano". Polskim Chantecler byłaby niewątpliwie Adria, mieszcząca się przy ul. Moniuszki 10, a warszawskim El Principe Cubano jej legendarny szef Franciszek Moszkowicz. Odpowiednikiem orkiestry Juana D'Arienzo musiałaby z kolei być orkiestra orkiestra taneczna Jerzego Petersburskiego i Artura Golda, której najlepsze lata wprawdzie przypadają na czasy sprzed otwarcia Adrii w 1931 roku – orkiestra powstała w 1925 roku, zakończyła regularną działalność na przełomie lat 1929 i 1930, ale bywała czasowo reaktywowana: występowała na przykład w Adrii w karnawale w 1935 roku. Zespół także doczekał się muzycznej wizytówki: fokstrota *Gdy Petersburski razem z Goldem gra*, z muzyką Artura Golda i słowami Andrzeja Własta, z rewii *Ostatnia nagość* w Qui Pro Quo z 1926 roku[20].

Jerzy Petersburski po wybuchu wojny znajdzie się w Związku Radzieckim, wcielony do teatru drugiego korpusu, wraz z armią Andersa przez Teheran i Jordanię trafi do Palestyny. W Iraku zakłada trio ze swoimi kuzynami, Henrykiem Goldem (bratem Artura) i Fredem Melodystą, w Kairze prowadzi audycje radiowe dla żołnierzy, w Tel Awiwie występuje w teatrze Ohel. Po wojnie trafia do Buenos Aires. Współpracuje z rozgłośnią El Mundo, prowadzi teatr z Kazimierzem Krukowskim, komponuje i nagrywa. (Portal

bibliotekapiosenki.pl podaje nawet informację, że współpracuje z Astorem Piazzollą, ale nie udało mi się na razie jej potwierdzić[21].) Według różnych źródeł w 1968 albo 1969 roku wraca do Polski (co, biorąc pod uwagę trwającą wówczas w Polsce antysemicką kampanię, wydaje się decyzją zaskakującą). Artur Gold po wybuchu wojny znajdzie się w warszawskim getcie, gdzie będzie prowadził orkiestrę, a wywieziony do Treblinki założy tam orkiestrę obozową. Zostanie zamordowany w 1943 roku, w ostatnich tygodniach istnienia obozu[22].

4.

Wypróbuję teraz moją metodę badawczą, biorąc na warsztat jedno tango, żeby zobaczyć, dokąd mnie zaprowadzi. Przyjrzę się tangu *Plegaria* Eduarda Bianco z 1927 roku. Polska odsłona jego historii związana jest z pierwszym występem Chóru Dana w rewii *Gabinet figur wo(j)skowych* w Qui Pro Quo w 1929 roku[23].

Władysław Daniłowski wspomina, że przywiózł z Paryża „piękne hiszpańskie tango *Plegaria*".

> Poprosiłem o napisanie polskich słów. „Nie, nie" – brzmiała zbiorowa odpowiedź. [Na przesłuchaniu debiutującego chóru u dyrektora Boczkowskiego byli obecni również tekściarze Qui Pro Quo – Marian Hemar i Julian Tuwim – przyp. A.Ch.] Hiszpańskie słowa nie tylko [brzmiały] pięknie, ale i autentycznie i stylowo. Polskie mogłyby zepsuć efekt (cyt. za: Mościcki, 2008, s. 143).

Debiutujący zespół odniósł ogromny sukces, a w przyszłości odegra ważną

rolę w historii polskiego tanga: tango przez lata będzie pełniło ważną rolę w jego repertuarze[24]. Z karierą pierwszych polskich rewelersów wiąże się także kariera Mieczysława Fogga, jednego z najważniejszych w historii polskiego tanga głosów.

Ale premiera Coro Argentino V. Dano (pod taką nazwą zespół zadebiutował) jest ciekawa na różne sposoby.

Mieczysław Fogg wspominał ją tak:

> Nadszedł dzień premiery. Ubrano nas w jedwabne spodnie, koszule z żabotami, namalowano nam baki, głowy ozdobiono lśniącymi sombrerami i… kurtyna poszła w górę. Nazwano nasz chór (żeby zaintrygować i zwabić snobistyczną warszawską publiczność!) z hiszpańska – Coro Argentino V. Dano.
> Zaśpiewaliśmy (oczywiście po hiszpańsku) obie śliczne piosenki argentyńskie [Daniłowski, a za nim monografista Qui Pro Quo Tomasz Mościcki, piszą o trzech – przyp. A.Ch.] na tle dekoracji, wyobrażającej zatokę w… Rio de Janeiro. (Czyżby geografia nie była mocną stroną znakomitego dekoratora Józefa Galewskiego?) (Fogg, 2009, s. 33).

Na zdjęciu Chóru Dana ze zbiorów NAC chórzyści rzeczywiście mają białe koszule z żabotami, ale na głowach nie sombrera, ale czarne, zapewne jedwabne chustki, związane hiszpańską modą nisko na karku[25]. Oczy podkreślone czarną kredką, w rękach banja (Fogg wspominał, że musiał „zrezygnować z kupna nowych spodni i butów”, żeby się zaopatrzyć w instrument) i akordeon. Wokalistom w kostiumach towarzyszy Daniłowski w

smokingu i z muszką pod szyją. Kontrast między chórzystami i dyrygentem podkreśla jeszcze ów efekt kolonialnej fantazji, którą w moim przekonaniu twórcy Qui Pro Quo chcieli przywołać za pomocą występu Coro Argentino.

Na ów efekt złożyły się nowa w Polsce formuła występu, nieznane dotychczas tango, hiszpańskie teksty piosenek, obco brzmiąca nazwa zespołu, w końcu egzotyczna oprawa. Rio de Janeiro wybrane jako sceneria może dziwić z dzisiejszej perspektywy, ale… w realiach dwudziestolecia ma pewien sens: argentyńska badaczka Florencia Garramuño relacjonuje brazylijsko-argentyński spór z pierwszych dekad XX wieku o to, do kogo należy tango (Garramuño, 2011). W przywołanym *Apostole tanga* Nowaczyńskiego kursantki Oswalda domagają się, żeby tańczył tango „po brazyliańsku" (czyli z temperamentem), a Tadeusz Artur Müller skomponował *Tango brazylijskie* z tekstem Leopolda Brodzińskiego do operetki *Szczęśliwej podróży!* w teatrze 8.30, scence muzycznej działającej w Warszawie w latach 1932-1934[26].

Jednym słowem – premierowy występ Coro Argentino kreował fantazję o uogólnionym Południu, w której szczegóły (Hiszpania? Argentyna? Brazylia?) nie miały większego znaczenia. Warto też dodać, że tu Qui Pro Quo czerpało pełnymi garściami z bardzo powszechnych wówczas fantazji, ewokowanych przez tango w kulturze popularnej w różnych zakątkach świata. Ważną rolę w powstawaniu tej fantazji miał film *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (1921, reż. Rex Ingram) ze słynnym tangiem Rudolpha Valentino i Beatrice Dominguez[27]. Występ Valentino w kostiumie *gaucho* – charakterystycznych bufiastych spodniach, wysokich butach i czarnym kapeluszu – spopularyzował figurę *tanguero* jako namiętnego i dzikiego argentyńskiego kowboja. Do tego wizerunku będzie się także odwoływać Eduardo Bianco, kompozytor *Plegarii* i szef Orquesta Tipica Bianco – Banchicha

(argentyńskiej orkiestry bardzo popularnej w przedwojennej Europie, często występującej w strojach *gauchos*).

Według Manuela Adeta, argentyńskiego dziennikarza relacjonującego jej nieoczywistą historię, *Plegaria* Eduardo Bianco jest „niedobra i konwencjonalna"; posługuje się zarówno przestarzałymi chwytami literackimi, jak anachroniczną formą muzyczną; w Argentynie tango w tym czasie (tzw. Guardia Nueva) osiąga dojrzałą formę, zarówno w wymiarze muzycznym – dzięki takim postaciom, jak Julio de Caro i Osvaldo Fresedo, jak literackim – dzięki takim poetom, jak Homero Manzi i Enrique Santos Discépolo (Adet, 2013). Ale liryczny, podniosły (żeby nie powiedzieć – patetyczny) ton *Plegarii* najwyraźniej bardzo się w Europie podobał, biorąc pod uwagę liczbę nagranych wersji[28]. Tekst jest skargą na dojmujący ból egzystencji i mówi o pocieszeniu, jakie przynosi modlitwa. W drugiej zwrotce „piękna penitentka" umiera, a jej „skruszona dusza" odchodzi „bez skargi". (Dzwonki mszalne, które pojawiają się w tekście, słychać w różnych nagraniach).

Nagranie Chóru Dana dla Syrena Records brzmi bardzo podobnie do wersji orkiestry Bianco – Banchicha z 1927 roku z Odeonu[29] (to chyba najbliższa jej w czasie wersja wokalna). Podobna aranżacja i ta sama żałobna tonacja; zwrotki śpiewa solista, chór w jednej i drugiej wchodzi w refrenach. W wersji Bianco słychać gitarę (charakterystyczną dla wczesnego argentyńskiego *tango-canción*) i bandoneon; w wersji polskiej z kolei w akompaniamencie wybija się akordeon (chyba że to bandoneon, ale ten w przedwojennej Polsce był rzadkim instrumentem), pojawia się też skrzypcowe solo. (Nie słychać natomiast banjo, na którego zakup Fogg zaoszczędził, nie kupując butów, być może w wersji studyjnej banja nie było.) U Bianco też mszalne dzwonki raczej przypominają dzwony kościelne. Ale obie wersje wydają się uderzająco

podobne, zwłaszcza biorąc pod uwagę kontrast między większością polskich tang z tego czasu a nagraniami z Argentyny. Orkiestra Bianco brzmi zdecydowanie europejsko.

Tu mogłaby się zacząć nowa opowieść. Tym razem nie o egzotycznej estetyce i kolonialnych fantazjach, lecz o polityce i wojnie.

Eduardo Bianco, urodzony w Rosario argentyński skrzypek, przyjechał do Europy w 1924 roku, gdzie zaczął robić wielką karierę. Artystyczną i towarzyską. Jak się wydaje, lubił towarzystwo możnych tego świata: grał dla króla Hiszpanii, Alfonsa XIII (któremu notabene zadedykował *Plegarię*), dla Mussoliniego i Stalina. Przyjaźnił się ze znanym z faszystowskich sympatii ambasadorem Argentyny w Berlinie Eduardo Labouglem, a historyczne plotki głoszą, że w latach trzydziestych w argentyńskiej diasporze ostrzegano się przed Bianco, który uchodził za agenta Gestapo (Adet, 2013).

Krótko przed wojną orkiestra Eduarda Bianco gościła na *asado* (czyli argentyńskim grillu) wydanym przez ambasadora Labougle'a dla Führera i jego świty. Muzycy grali tango i obsługiwali gości. Spotkałam się z dwiema różnymi wersjami tej historii: że Bianco zagrał *Plegarię*, a ta tak się spodobała Hitlerowi, że poprosił o jej powtórzenie (Adet, 2013) oraz że nie ma na to dowodów (*El tango de la muerte*, 2010). Wiadomo wszakże, że naziści upatrywali w tangu zdrową alternatywę dla „zdegenerowanego", „czarnego" jazzu[30].

Koniec końców *Plegaria* miała w czasie wojny trafić do repertuaru orkiestr obozowych. Jako *Das Todestango*, z niemieckim tekstem, zarejestrował ją Aleksander Kulisiewicz[31], polski więzień polityczny z Sachsenhausen, który wyniósł stamtąd w pamięci ogromne archiwum obozowej twórczości

więźniów z całej Europy – wierszy i piosenek w wielu językach. Archiwum to poszerzał przez wiele lat, ale także wprowadzał w obieg, nagrywając płyty i koncertując.

Zostawił także wspomnienia, spisane przez Konrada Strzelewicza:

> Albo we Lwowie, przy ulicy Janowskiej, w tak zwanym obozie janowskim. […] Był tam taki esesman, SS-Unterscharführer Rokita, grajek kawiarniany z Katowic. I był tam artysta skrzypek Schatz, Żyd, który cudnie grał. I teraz tak, ten Schatz i inni Żydzi pisali dla Rokity różne kompozycje, walce i tanga, on się pod nimi podpisywał i dyrygował w soboty i niedziele koncertami, na które przychodziły żony esesmanów z dziećmi. Piły piwo, wino, bawiły się… […] Rokita dyrygował orkiestrą, grano *Tango śmierci*, a pani Gebauer, żona esesmana, strzelała z kilku kroków do więźniów, ot, dla przyjemności…
> Twórcą melodii do *Tanga śmierci* był przed wojną hiszpański Żyd Ricardo Bianco, melodię wzięto z tanga *Plegaria*. I oto we Lwowie, kiedy strzelano do więźniów rozlegały się słowa pieśni:
>
> Słyszysz, jak te skrzypce żałośnie łkają,
> Jakby krwią przesączone płyną ich tony…
> Ty nie miej żadnego strachu, nie bój się niczego,
> Choć skrzypce grają tango śmierci… (Strzelewicz, 1984, s. 39).

Nie ma wątpliwości, że Kulisiewiczowi chodzi o *Plegarię* Eduardo Bianco. Żyda w jego pamięci zrobiło z niego być może skojarzenie z tradycją muzyki sefardyjskiej, co mogłoby być ciekawą puentą.

Jedną z wielu możliwych.

Tangowe blogi przypominają przypuszczenie biografa Paula Celana, Johna Felstinera, że grana w obozie janowskim *Plegaria* mogła zainspirować *Fugę śmierci*, *Todesfuge*, najsłynniejszy wiersz Celana i bodaj najważniejszy wiersz o Zagładzie[32]. W 1947 roku bukareszteński magazyn „Contemporanul" opublikował jego rumuńskie tłumaczenie pod tytułem *Tangoul Mortii*. Amerykański badacz twierdzi, że poeta odwołuje się w nim do znanych mu praktyk wykorzystywania muzyki w hitlerowskich obozach: „pierwotny tytuł *Tango śmierci* nadawał wierszowi Celana wydźwięk autentyczności – autor wie o czym mówi, był tam i tam musiał napisać ten wiersz" (Felstiner, 2010. s. 53).

> Czarne mleko poranku pijemy je wieczór
> Pijemy w południe o świcie pijemy je nocą
> Pijemy pijemy
> Grób kopiemy w powietrzu tam się nie leży ciasno
> Człowiek mieszka w tym domu który się bawi z wężami ten pisze
> Pisze gdy zmierzcha do Niemiec złoto twoich włosów Małgorzato
> Tak pisze wychodzi przed dom i gwiazdy migocą przyzywa gwizdem swe psy
> Gwizdem wywleka swych Żydów każe im kopać grób w ziemi
> Nam rozkazuje teraz zagrajcie do tańca (Celan, 2003, s. 25).

Holenderski badacz Willem de Haan historii „tanga śmierci" poświęcił całą książkę, opatrzoną znaczącym podtytułem „the Creation of Holocaust Legend" (2023). Opierając się na wielu relacjach i weryfikując wspomnienia Kulisiewicza z *Zapisu* z jego ogromnym archiwum udostępnionym obecnie w

Muzeum Holokaustu, stawia pytanie, czyje tango rzeczywiście grała orkiestra w obozie janowskim. Wśród hipotetycznych autorów tekstu janowskiego „tanga śmierci” Haan wymienia Emmanuela Schlechtera[33], znów ważne nazwisko dla historii przedwojennej polskiej piosenki. Jeśli chodzi o jego muzykę, badacz stawia trzy hipotezy. Jedna zakłada, że kompozytorem był anonimowy żydowski muzyk, który wraz z resztą orkiestry został zamordowany w obozie. Druga idzie tropem legendy *Plegarii*, którą wszakże Haan odrzuca jako plotkę opartą na profaszystowskich sympatiach Eduarda Bianco. Według trzeciej, najbardziej jego zdaniem prawdopodobnej, tangiem towarzyszącym egzekucjom w lwowskim obozie była znana piosenka Jerzego Petersburskiego (i najbardziej znane polskie tango!) *To ostatnia niedziela*. Tym samym zatoczylibyśmy koło, wrócilibyśmy do warszawskiej Adrii i orkiestry Petersburskiego i Golda (który, jak pamiętamy, zakładał orkiestrę obozową w Treblince).

Jeszcze inaczej puentowałaby tę historię kolejna uderzająca koincydencja. W maju 1936 roku orkiestra Eduarda Bianco nagrała w Warszawie dla wytwórni Syrena Record dziesięć utworów, w większości tang, w tym osiem z udziałem refrenistów Manuela Bianco i Carlosa Moreno (Lerski, 2004). W tej samej wytwórni Syrena Record w latach 1936-1939 nagrano kilkanaście hebrajskich wersji popularnych polskich tang na rynek w Palestynie. Autorami hebrajskich tekstów byli Izrael Mordechaj Biderman i Jehuda Warszawiak, wykonawcą większości – Adam Aston, jednej z najpiękniejszych głosów polskiej piosenki, na potrzeby hebrajskich nagrań ukrywający się pod pseudonimem Ben Lewi[34].

Jak piszą Tomasz Jankowski i Katarzyna Zimek, autorzy niezwykłego opracowania ich zbioru, owe tanga są świadectwem dylematów ówczesnego pokolenia Żydów zaangażowanych w ruch syjonistyczny. Hebrajski,

wcześniej pojawiający się tylko w muzyce religijnej, staje się „językiem muzyki popularnej towarzyszącej wieczornym tańcom i flirtom zakochanych”. Już sam wybór języka „stanowił deklarację ideową”. Nieobojętny, zdaniem badaczy, był także wybór gatunku:

> Formowanie się nowej mentalności i tworzenie podwalin wymarzonego państwa zbiegło się w czasie ze szczególną obecnością tanga w codziennym doświadczeniu tego pokolenia. W tych okolicznościach doszło do połączenia dwóch sprzecznych, zdawałoby się, zjawisk: salonowego tańca z przesłaniem syjonistów. Ale rewolucyjne tango hebrajskie niosło też z sobą nutę sentymentu: w trudnych palestyńskich warunkach emigrantom z Polski przypominało dawną ojczyznę i dawny styl życia. Ben Lewi w Tel Awiwie wciąż śpiewał głosem Adama Astona, głosem roztańczonej Warszawy lat trzydziestych (Jankowski, Zimek, 2019, s. 6).

5.

Eduardo Bianco wrócił do Argentyny w 1943 roku. Styl jego orkiestry (przez dwie dekady europejskiej kariery konserwujący brzmienia z epoki Guardia Nueva), nie pozwolił mu się odnaleźć na tangowej scenie Buenos Aires lat czterdziestych, gdzie orkiestry Anibala Troilo czy Osvalda Pugliesego wyniosły formę tanga na zupełnie inny poziom. Zanim opuścił Europę w 1942 roku, nagrał w Amsterdamie *La Cumparsitę*, którą wiele lat później Maurice Béjart, nieświadomy faszystowskich sympatii Bianco, wykorzysta w jednym ze swoich spektakli (*El tango de la muerte*, 2010). Gdzieś w tym czasie w

warszawskim getcie umiera autor polskiego tekstu *La Cumparsity* Andrzej Włast.

> Nie wiadomo, kiedy i jak zginął. Kilka istniejących wersji wzajemnie się wyklucza. Podobno próbowała go wyciągnąć z getta Ola Obarska. Inna głosi – wspominała o tym kiedyś Loda Halama – że istniała szansa na wykupienie stamtąd Własta. Bliską prawdy wydaje się wersja, że zgarnięto go do transportu podczas Wielkiej Akcji w 1942. Doczekał „załadunku" na Umschlagplatzu i dojechał do „stacji przeznaczenia". Jeszcze jedna wyprowadza go za mur, gdzie po aryjskiej już stronie schronił się w mieszkaniu girlsy, dawnej damy serca. Gdy zdecydował się opuścić na chwilę kryjówkę, ktoś go rozpoznał. Nie dyrektora Własta, ale Baumrittera, Żyda. Nie zdążył napić się kawy zbożowej w pobliskiej kawiarni. Ucieczkę przez denuncjacją przerwał strzał z mausera (Wolański, 2019, s. 8-9).

Ale zanim w niejasnych okolicznościach zginął, napisał być może najpiękniejszą ze swoich piosenek, *Warszawo ma*[35].

Co wynika z tego zestawienia (przypadkowych przecież!) zbiegów okoliczności, przecięć losów iluś osób – w Buenos Aires, Berlinie, Warszawie, Lwowie i Treblince? Z tych zawikłanych wędrówek melodii, rytmów, obrazów i ciał, o których próbuję opowiadać, czerpiąc z pozornie przypadkowych źródeł – zapamiętanych anegdot, wpisów na blogach, opisów klipów na YouTube? Jakąś spójność i znaczenie nadaje im tango, dobrze chyba sprawdzające się w funkcji maszyny pamięci. Pozwalające z tych strzępów informacji, plotek i domysłów ułożyć opowieść. Nie mam wątpliwości, że nie

dałoby jej się ułożyć bez YouTube, pozwalającego jednym kliknięciem przekraczać tysiące kilometrów i dziesiątki lat, odkrywać albo ustanawiać powiązania między odległymi zdarzeniami, ale także bez całej tangowej blogosfery czy takich źródeł jak todotango.com czy staremelodie.pl, powstających zbiorowym wysiłkiem pasjonatów. Te źródła – nielinearne, hipertekstualne, rozwidlające się w wielu kierunkach – na pewno wpływają na charakter mojego tekstu i mogą mnie czasem zwodzić na manowce, czasem jednak przynoszą nieoczekiwane olśnienia, generując znaczenia i wprawiając w ruch wyobraźnię.

To jest także bardzo osobista opowieść. Snuję ją jako badaczka teatru, zainteresowana białymi plamami (i ślepymi plamkami) w narracji historycznoteatralnej (i czekająca na wciąż nienapisaną historię teatru popularnego w Polsce!). Jako warszawianka, mieszkająca mniej więcej trzysta metrów od granic getta i może dwieście – od Domu Sierot Korczaka. I jako tancerka tanga argentyńskiego, której pierwsza szkoła tanga mieści się przy ulicy Wolność 2A – dwadzieścia minut spacerem od Cmentarza Żydowskiego, pół godziny od Umschlagplatzu, pięć minut od bramy Sądów na Lesznie. A także dziesięć minut od teatru Femina i kolejne piętnaście od miejsca, gdzie była kawiarnia Sztuka – w tych ważnych ośrodkach życia kulturalnego w getcie z pewnością można było posłuchać tanga.

Wzór cytowania:

Chałupnik, Agata, *Tango jako maszyna pamięci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/qjax-8k70.

Autor/ka

Agata Chałupnik (a.chalupnik@uw.edu.pl) – dr hab.; teatrolożka, kulturoznawczyni, krytyczka teatralna, tancerka tanga argentyńskiego; adiunkta w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie kieruje Zakładem Teatru i Widowisk. Autorka książek: *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała* (2004) i *Niech się pan nie wyteatrza! Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego* (2017). Współautorka podręczników *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (2005, 2010); *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów* (2008). Współautorka książek *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (red. Małgorzata Szpakowska, 2008) oraz *Szpakowska. Outsiderka* (2013). Współredaktorka tomu *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu* (2018). Uczestniczka i współzałożycielka projektu HyPaTia. Kobieca historia polskiego teatru. Feministyczny projekt badawczy. ORCID: 0000-0002-8159-6998.

Przypisy

1. Książka Carlsona nie została wprawdzie przetłumaczona na polski, ale od czasu do czasu bywa przywoływana przez polskie badaczki i badaczy (Szczawińska, 2015; Golonka, 2022).
2. Paweł Tański, w manifeście otwierającym poświęcony *song studies* monograficzny numer „Czasu Kultury" podkreśla fakt, że „piosenki stały się pełnoprawnym elementem badań uniwersyteckich". „Najwyższy czas, – pisze – aby przestać traktować songi jako nieślubne dziecko muzyki i literatury w dyscyplinach akademickich oraz uznać je za paradygmatyczną formę sztuki w kulturze nowoczesnej i krytycznie przewartościować wszystkie te piosenki, którymi żyjemy" (2021, s. 1).
3. Tekst podaję za portalem staremelodie.pl: https://staremelodie.pl/piosenka/13/Juz_nie_zapomnisz_mnie [dostęp: 11.02.2023].
4. Tu w nagraniu z 1966 roku z Jorge Macielem: https://youtu.be/ftCkxRb_qug [dostęp: 15.04.2023]. Pierwszego nagrania tego tanga, w 1924 roku, dokonała orkiestra Eduardo Bianco, do której wrócę w drugiej części tekstu.
5. Zob. https://www.todotango.com/english/search/?kwd=Recuerdo [dostęp: 15.04.2023].
6. Takie jak ten (*La Cumparsita* w kreskówce *Tom i Jerry*): https://youtu.be/CNBawXfwnoU [dostęp: 22.02.2023] i ten (scena na dancingu w *Pół żartem, pól serio*): https://www.youtube.com/watch?v=hn_7PpyxqZM [dostęp: 26.02.2023], i ten (mambo Xaviera Cugata): https://www.youtube.com/watch?v=v61hKEKMjQQ [dostęp: 26.02.2023], i ten (tango-vals w wykonaniu Solo Tango Orquesta): https://www.youtube.com/watch?v=x_yNQF7pKQ8 [dostęp: 26.02.2023].
7. Tu brawurowy występ orkiestry Juana D'Arienzo w studiu telewizyjnym: https://www.youtube.com/watch?v=LHOgQQ_D3EY [dostęp: 01.03.2023] i orkiestra Anibala Troilo w aranżacji Astora Piazzolli z 1943 roku https://youtu.be/mqnT9UqkMSs [dostęp: 1.03.2023].
8. Tango argentyńskie doczekało się jednej polskiej książki (Stala, 2017), nie ma natomiast dotychczas solidnego opracowania historii tanga w Polsce. Mnóstwo ciekawego materiału przynoszą kanały na YouTube, prowadzone przez kolekcjonerów przedwojennych płyt. Zob. np. https://www.youtube.com/@jurek46pink [dostęp: 23.02.2023]. Interesującym źródłem

jest także blog *Poezja tanga argentyńskiego*: https://www.facebook.com/poezjatanga [dostęp: 23.02.2023].
9. Zob. https://louisianadigitallibrary.org/islandora/object/lsm-jaz%3A14787 [dostęp: 12.02.2023]. Być może to albo podobne wydawnictwo wpadło w ręce Nowaczyńskiemu. *Amapa* ukazała się też w 1914 roku na płycie wytwórni Victor: https://www.discogs.com/release/10288464-J-Storoni-Arthur-N-Green-Victor-Military-Band-Amapa-Sans-Souci [dostęp: 12.02.2023].
10. *El Choclo*, to jedno z klasycznych tang tzw. Guardia Vieja (Starej Gwardii), które niemal każda orkiestra tangowa musiała mieć w repertuarze. Tu w wykonaniu Tity Merello w filmie *La historia del Tango* z 1949 roku.
https://www.youtube.com/watch?v=I3PKtEjNtP4 [dostęp: 5.03.2023].
11. Tu najstarsze nagranie jakie znalazłam, w wykonaniu orkiestry Bianco–Banchicha z Teresą Asprellą, jedną z pierwszych argentyńskich wokalistek nagrywających w Europie, zarejestrowane w Paryżu w 1928 roku: https://youtu.be/zLRyhKMX-VU [dostęp: 24.02.2023]. Autor piosenki, Horacio Pettorossi był przez parę lat gitarzystą w orkiestrze Eduardo Bianco, do której jeszcze wrócę.
12. Tekst podaję za portalem todotango.com,
https://www.todotango.com/musica/tema/1212/Esclavas-blancas/ [dostęp: 24.02.2023].
13. Tu w wykonaniu Tadeusza Faliszewskiego, z nieco zmienionym tekstem:
https://youtu.be/RnT8jFSalY8 [dostęp: 13.02.2023].
14. *Wanda. Nowe tango argentyńskie z Teatru Morskie Oko* [partytura], Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa – Kraków – Łódź – Paryż – Poznań – Wilno – Zakopane 1928.
15. Tu w wersji nagranej dla Odeonu w 1937 z Tadeuszem Faliszewskim:
https://www.youtube.com/watch?v=9xMGT32qdWA [dostęp: 28.02.2023].
16. Notabene ciekawe sceny taneczne w filmie wydają się problematyzować męskie spojrzenie: na szkolne popisy uczennic Instytutu Choreograficznego Loli Ventany patrzymy oczami sutenera, wybierającego co ładniejsze dziewczęta, żeby z fałszywym paszportem wysłać je za granicę, co sprawia, że trudno uwolnić się od myśli o kobiecym ciele i kobiecej seksualności jako towarze. Widz zostaje też skonfrontowany z potocznym skojarzeniem łączącym tancerkę i pracownicę seksualną.
17. Por. https://youtu.be/QNX-IHFoKMQ [dostęp: 11.02.2023].
18. https://youtu.be/5GD67mJ4inI [dostęp: 13.02.2023].
19. Na zamknięcie klubu w 1958 Enrique Cadícamo napisał piękny tekst *Adiós Chantecler*, który opowiada jego historię. Wykonanie – rzecz jasna orkiestra Juana D'Arienzo z Jorge Valdezem: https://www.youtube.com/watch?v=UwQopcJB-ZE [dostęp: 25.02.2023].
20. Tu w brawurowym nagraniu Hanki Bielickiej: https://youtu.be/w7Qc4qMYO5w [dostęp: 25.02.2023].
21. Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Petersburski_Jerzy [dostęp: 3.03.2023].
22. Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Gold_Artur [dostęp: 3.03.2023]. Na temat obozowej orkiestry Golda zob. Arad, 2021.
23. Tu nagranie krótko po premierze dla wytwórni Syrena Record:
https://www.youtube.com/watch?v=jx0UKXh-VGo [dostęp: 25.02.2023].
24. Na liście nagrań chóru, zgromadzonej na portalu staremelodie.pl naliczyłam ponad sto siedemdziesiąt tang! Są wśród nich tanga argentyńskie (*Callecita de mi Barrio*, *Pobre milonga*), europejskie (*Tango notturno* czy *Capri*) i oryginalne polskie tanga samego Daniłowskiego (*Siempre querida*, *Pamiętaj*), Petersburskiego (*To ostatnia niedziela*, *Tango milonga*) czy Fanny Gordon (*Buddha*). Zob.

https://staremelodie.pl/chory/2/Ch%C3%B3r%20Dana [dostęp: 23.02.2023].
25. Zob. https://elcalaixetdelaiaia.es/2015/03/el-panuelo-mocador-de-cabeza-en-el_5/ [dostęp: 23.02.2023].
26. Tu w pięknym wykonaniu Adama Astona: https://www.youtube.com/watch?v=IjWRa2P4dNQ [dostęp: 23.02.2023]. Notabene kompozytor po wojnie wyemigrował do Brazylii i osiadł w São Paulo, co przewrotnie puentuje tę historię. Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Muller_Artur_Tadeusz [dostęp: 23.02.2023].
27. https://www.youtube.com/watch?v=C4ELzf0u7Q8&t=176s [dostęp: 1.03.2023].
28. Tu można znaleźć różne wykonania: https://tango.info/T8002606841 [dostęp: 27.02.2023]; tu – tylko lista różnych wydań nagrań orkiestry Bianco – Banchicha: https://www.discogs.com/search/?q=Plegaria++Bianco-Banchicha&type=all&type=all&format_exact=Shellac [dostęp: 27.02.2023].
29. Tu nagranie orkiestry Bianco – Banchicha z Juanem Raggi (albo jeśli wierzyć portalowi tango.info – z Césarem Alberú) z 1927 roku: https://www.youtube.com/watch?v=ViH6NdbLqoc [dostęp: 27.02.2023]
30. Jeśli *Plegaria* została zagrana na tym *asado*, mogła brzmieć podobnie. To najbliższe w czasie nagranie orkiestry Bianco – Banchicha z 1939 roku z Mario Viscontim: https://www.youtube.com/watch?v=SGfcYb9R-mA&t=1s [dostęp: 28.02.2023].
31. https://www.youtube.com/watch?v=FzPNzEvTypA [dostęp: 21.02.2023].
32. http://humilitan.blogspot.com/2014/05/so-thats-why-poema-is-hard-to-fit-into.html [dostęp: 9.03.2023].
33. https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Schlechter_Emanuel [dostęp: 9.03.2023]
34. Warto dodać, że Adam Aston, właściwie Adolf Loewinsohn, jak wielu artystów uprawiających tango w przedwojennej Polsce, miał żydowskie korzenie. O tożsamość polskiego tanga pytam w tekście *Żydowskie tango i kwestia tożsamości* (Chałupnik, 2022).
35. Tu w wykonaniu Zofii Mrozowskiej z *Zakazanych piosenek*: https://youtu.be/2uXc3S8AlnY [dostęp: 15.04.2023].

Bibliografia

Adet, Manuel, *Eduardo Bianco y „El tango" de la muerte*, „El Litoral", 29.06.2013, https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2013/06/29/escenariosysociedad/SOCI-06.html [dostęp: 27.02.2023].

Arad, Icchak, *Obozy śmierci akcji „Reinhardt": Bełżec, Sobibór, Treblinka*, tłum. I. Mączka, D. Kuczyńska-Szymala, Instytut Pileckiego, Warszawa 2021.

Brunelli, Omar García, *Tango*, [w:] *Bloomsbury Encyclopedia of popular music of the world*, vol. IX, *Genres: Caribbean and Latin America*, red. D. Horn i in., Bloomsbury, London – New York 2014.

Carlson, Marvin, *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.

Celan, Paul *Fuga śmierci*, tłum. S.J. Lec, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Chałupnik, Agata, *Żydowskie tango i kwestia tożsamości*, [w:] *Prze-pisać taneczny modernizm: sieci / Re-writing Dance Modernism: Networks*, red. J. Hoczyk, W. Klimczyk, WUJ, Kraków 2022.

El tango de la muerte, clarin.com, 11.11.2010, https://www.clarin.com/rn/escenarios/musica/tango-muerte_0_ryIguOcpDmg.html [dostęp: 28.02.2023].

Felstiner, John*, Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*, tłum. M. Tomal, M. Tomal, Austeria, Kraków – Budapeszt 2010.

Fiske John, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, WUJ, Kraków 2010.

Fogg, Mieczysław, *Od palanta do belcanta*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.

Garramuño, Florencia, *Primitive modernities. Tango, samba, and nation*, trans. A. Kazumi Stahl, Stanford University Press, Stanford 2011.

Golonka, Marek, *Musical jako maszyna pamięci. Przedstawienie przeszłości Austrii w wybranych musicalach Michaela Kurzego*, WUW, Warszawa 2022.

Guy, Donna J., *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family, and Nation in Argentina*, University of Nebraska Press, Lincoln – London 1991.

Haan de, Willem, *Tango of Death: The Creation of a Holocaust Legend*, Brill, Leiden 2023.

Jakubczak, Aleksandra, *Polacy, Żydzi i mit handlu kobietami*, WUW, Warszawa 2020.

Jankowski, Tomasz; Zimek, Katarzyna, *Tango hebrajskie w międzywojennej Polsce. Hebrew Tango in interwar Poland*, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, [Warszawa] 2019.

Jeziński, Marek, *Muzyka popularna jako forma pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna" 2017 nr 3.

Kuligowski, Waldemar; Tański, Paweł, red., *Song studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*, Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 2021.

Lerski, Tomasz, *Syrena Record. Pierwsza polska wytwórnia fonograficzna / Poland's first recording company: 1904–1939*, Editions Karin, Warsaw – New York 2004.

Marczyński, Antoni, *Szlakiem hańby (w szponach handlarzy kobiet)*, „Rój", Warszawa 1930.

Mościcki, Tomasz, *Kochana stara buda. Teatr „Qui Pro Quo"*, Wydawnictwo LTW, Łomianki 2008.

Nora, Pierre, *From lieux de mémoire to realms of memory*, [w:] *Realms of Memory.*

Rethinking the French Past, t. 1: *Conflicts and divisions*, red. P. Nora, L.D. Kritzman, Columbia University Press, New York 1996.

Nowaczyński, Adolf, *Apostoł tanga (Amulet). Komedia w jednym akcie*, Nakładem Księgarni Leona Idzikowskiego – S. A. Krzyżanowski, Kijów – Warszawa – Kraków 1914.

Skrzypek, Agata, *Cover: performowanie braku. Próba definicji coveru jako formatu muzycznego oraz strategii archiwizowania pamięci*, [w:] *Song studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*, red. W. Kuligowski, P. Tański, Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 2021.

Stala, Ewa, *Historia tanga dla początkujących i zaawansowanych*, Universitas, Kraków 2017.

Styczyńska, Anna, *Śladami las polacas*, Wirtualny Sztetl, b.d., https://sztetl.org.pl/pl/sladami-las-polacas [dostęp: 25.02.2023].

Strzelewicz, Konrad, *Zapis. Opowieść Aleksandra Kulisiewicza*, KAW, Kraków 1984.

Szczawińska, Weronika, *Enter Ghost. Dwa obrazy teatru jako medium pamięci*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2015 nr 10, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/10-polski-wiek-xix/enter-ghost.-dwa-obrazy-teatru-jako-medium-pamieci [dostęp: 11.02.2023];

Tański, Paweł, *Song studies*, „Czas Kultury" 2021 nr 3.

Thompson, Robert Farris, *Tango. The art history of love*, Vintage Books, New York 2005.

Wanda. Nowe tango argentyńskie z Teatru Morskie Oko [partytura], Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa – Kraków – Łódź – Paryż – Poznań – Wilno – Zakopane 1928.

Wolański, Ryszard, *Tango milonga czyli co nam zostało z tych lat*, Rebis, Poznań 2019.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/tango-jako-maszyna-pamieci*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/c983-s270
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolczesny-taniec-afrykanski-jako-praktyka-dekolonizacyjna

TANIEC JAKO MASZYNA PAMIĘCI

Współczesny taniec afrykański jako praktyka dekolonizacyjna

Joanna Szymajda Instytut Sztuki PAN

Contemporary African dance as a decolonising practice

This article takes a closer look at the processes of re-appropriation of the aesthetic field within which the phenomenon known as ‘contemporary African dance’ was shaped in the second half of the 20th century, mainly for the use of Western audiences. In the context of the generally outlined political and economic conditions of production, and using examples of performances that illuminate the basic concepts of postcolonial theories (e.g. H.K. Bhabha, E.W. Said and R. Bharucha), the main historical and aesthetic lines of the formation of the term ‘contemporary African dance’ and its possible designations are presented, and the artistic attitudes and formal procedures that artists of different generations employ in the process of reclaiming and transforming the aesthetic field that this term defines are evoked.

Keywords: Africa; choreography; practices of decolonisation; postcolonialism; contemporary African dance

Czy to jest sztuka? Czy to jest taniec? Czy to jest współczesny taniec afrykański? Jak mogę rozpoznać, czy to jest sztuka? Czy

sztuką można nazwać próbę przeciwstawienia się spirali destrukcji poprzez zasianie nasion piękna czy zalążków marzeń w otoczeniu beznadziei?A co wtedy, gdy ten opór jest wpisany w ciało? Ciało jako ostatnią tarczę wolności.

Faustin Linyekula, 2008 (cyt. za: Sörgel, 2011, s. 90, tłum. J.S.)

W artykule podejmuję próbę analizy procesów reapropriacji pola estetycznego[1], w ramach którego, w kolejnych falach zainteresowania kulturą Afryki, ukształtowało się w drugiej połowie XX wieku i głównie na użytek odbiorcy z tzw. Zachodu zjawisko nazwane „współczesnym tańcem afrykańskim". Termin „reapropriacja" w tym przypadku odnosi się nie tyle do odzyskania zawłaszczonego obiektu kulturowego (tańca), ile do procesu przywracania sprawczości, samostanowienia i samodefiniowania afrykańskich artystek i artystów tańca[2].

Niniejszy tekst powstał z perspektywy osoby białej, pochodzącej z kraju, który nie ma porównywalnego doświadczenia kolonialnego[3], oczywiste jest więc, że w celu przybliżenia optyk nieeuropocentrycznych zebrany materiał opiera się przede wszystkim na wypowiedziach i działaniach afrykańskich twórców i twórczyń. Z uwagi na obszerność materiału badawczego skupię się na przedstawieniu procesów historyczno-kulturowych mających wpływ na kształtowanie się pojęcia oraz tożsamości współczesnego tańca afrykańskiego, a także omówię wybrane przykłady spektakli autorstwa artystów i artystek pochodzących głównie z Afryki Zachodniej i RPA.

Szerokie pojęcie „współczesny taniec afrykański" ma podstawy stosowania, mimo że obejmuje zjawiska niezwykle zróżnicowane kulturowo i estetycznie. Podstawy te ustanawia przede wszystkim fakt, że terminu tego używają (mimo wątpliwości i dyskusji) twórczynie i twórcy, kontynuując tym samym –

z dystansem powodowanym świadomością jej utopijnych założeń – ideę panafrykańską z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Afrykański taniec współczesny funkcjonuje jak marka, *label*, którym posługują się artyści i artystki zarówno pracujący w Afryce, jak i przemieszczający się między krajem pochodzenia i krajem zamieszkania[4]. Pod tym hasłem organizowane są także od lat dziewięćdziesiątych przeglądy (triennale, biennale) tańca współczesnego, gromadzące środowisko tańca z całego kontynentu.

Akuszerzy i ideolodzy

Początki kształtowania się tego pojęcia związane są z perspektywą narzuconą z zewnątrz – „taniec afrykański" został zdefiniowany przez zachodnich odbiorców i na ich potrzeby[5]. Należy podkreślić, że już samo ujęcie muzyki, tańca i dramatu jako odrębnych jest europocentryczne i wynika z relatywnie niedawno ustanowionego podziału gatunkowego. W praktyce kulturowej kontynentu afrykańskiego obszary te rzadko są od siebie odizolowane, mimo że wykonawcy specjalizują się np. w instrumentach perkusyjnych, tańcu lub śpiewie (Kringelbach, 2014).

Antropolożka Altaïr Despres, na podstawie m.in. badań terenowych w Bamako (Mali), wyróżniła następujące główne czynniki związane z ogólnymi procesami globalizacji, prowadzące do pojawienia się współczesnych form tańca afrykańskiego: kształtowanie się sieci międzynarodowych instytucji, połączonych ściśle z Europą; uformowanie się nowego stosunku artystów afrykańskich do sztuki; powstanie „estetycznych" możliwości i interesów (związanych m.in. z podróżowaniem do Europy i funduszami na kulturę) oraz kształtowanie się nowych podmiotowych tożsamości tancerza/tancerki i choreografa/choreografki, sytuujących się pomiędzy „tu" i „tam" (Despres, 2016, s. 3).

Podłoże do formułowania się dzisiejszej postkolonialnej sztuki afrykańskiej, w tym tańca, ukształtowały w dużym stopniu działania francuskich agencji kulturalnych i UNESCO w latach sześćdziesiątych, kiedy trwał proces rozpadu struktur kolonializmu. Działania te miały przywracać podmiotowość kulturom „tradycyjnym", w rzeczywistości jednak wtórnie umacniały kulturowe wpływy Zachodu. Kongijski badacz Henri Kalama określa zachodnie organizacje i administratorów proklamujących takie tradycjonalistyczne ujęcie i sposoby wytwarzania „autentycznej" sztuki afrykańskiej mianem „akuszerów". Ustąpili oni następnie miejsca „ideologom", czyli wykształconymi w Europie artystom i mecenasom, włączając w to również władców państw (Léopold Sedar Senghor w Senegalu czy skrajny przypadek polityki *authenticité* Mobutu Sese Seko w ówczesnym Zairze). „Ideologowie" swoją aktywność zaczęli właśnie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, przypadała ona więc na czas, gdy kraje afrykańskie szukały nowej, postkolonialnej tożsamości, która miała być zarazem przekroczeniem przedkolonialnej „tradycji" i kolonialnej, importowanej nowoczesności (Kalama, 2018). W sferze tańca przekładało się to na popularność tzw. wielkich baletów afrykańskich, narodowych zespołów, które w rozbudowanych formach scenicznych prezentowały tradycyjny taniec i muzykę i były ważnym narzędziem kształtowania tożsamości kulturowej. Najbardziej znany był balet gwinejski, założony prze Keitę Fodebę w Paryżu w 1947 roku, następnie przekształcony w instytucję narodową objętą patronatem prezydenta Sékou Touré (Fodeba, 1957). Począwszy od lat siedemdziesiątych, zespoły te traciły na popularności i znaczeniu, ulegały też folkloryzacji. W tym samym czasie zaczęły pojawiać się nowe miejskie formy tańca, towarzyszące hybrydowym nurtom muzycznym rozwijającym się od lat sześćdziesiątych[6].

Panafrykanizm pionierów

Od początku lat sześćdziesiątych w obszar działań UNESCO włączono także w większym stopniu kraje kontynentu afrykańskiego, w tym arabskie, poszerzając początkowo przyjęty zakres kategorii „Orientu”[7]. W latach 1957-1966 UNESCO realizowało pomyślany na dużą skalę interdyscyplinarny „Projet majeur pour l’appréciation mutuelle des valeurs culturelles de l’Orient et de l’Occident” (Plan na rzecz wzajemnego uznania wartości kulturowych Wschodu i Zachodu). Miał on na celu lepsze wzajemne poznanie kultur krajów „Orientu” (rozumianego głównie jako kraje azjatyckie) i „Zachodu” (rozumianego jako Europa Zachodnia i USA). Ostatecznie skupiono się jednak na przeszłości i tradycji, pomijając współczesne, żywe formy kultur krajów postkolonialnych i ich ewolucję w obszarze sztuki współczesnej. Realizowane w ramach tego przedsięwzięcia działania, reportaże i filmy powstały tylko w językach zachodnich i w etnocentrycznej perspektywie (Maurel, 2005). Plan ten stał się tym samym niemalże podręcznikową egzemplifikacją pojęcia „orientalizmu” w ujęciu Edwarda W. Saida, zgodnie z którym Orient przedstawiany jest jako tajemnicza i odległa, niezróżnicowana całość, niedostępna i zamknięta w tradycji i przeszłości, w przeciwieństwie do nowoczesnego, racjonalnego Zachodu[8].

Zaowocowało to również pierwszym panafrykańskim festiwalem czarnej sztuki (Festival Mondial des Arts Nègres) w Dakarze w 1966 roku, który miał gromadzić zarówno artystów „tradycyjnych”, jak i diasporę afrykańską: amerykańskich jazzmanów, przedstawicieli sztuki kreolskiej, pisarzy, malarzy itp. Panafrykańskie wydarzenia tego typu przyjęły się także jako platformy tańca, definiując w ten sposób – według zachodnich reguł produkcji, promocji i rozumienia nowoczesności – pierwsze ramy estetyczne pojęcia „współczesny taniec afrykański”[9]. Począwszy od 1974 roku UNESCO

zmienia nieco paradygmat i zaczyna promować sztukę współczesną krajów postkolonialnych za pomocą funduszu FIPC[10] (Bax, 2018). Przy wsparciu tego właśnie funduszu oraz prezydenta Senegalu Leopolda Seda powstaje w 1977 roku pierwsza na kontynencie szkoła tańca współczesnego École de Sable w Dakarze – filia brukselskiej szkoły Mudra Maurice'a Béjarta[11]. Jej dyrektorka i ikona tańca współczesnego w Afryce, wykształcona w Europie Germaine Acogny zaproponowała już w połowie lat siedemdziesiątych termin *New African Dance* (fr. *nouvelle danse africaine*), używając go do opisania własnej propozycji estetycznej syntezy kilku afrykańskich tradycyjnych form tanecznych z nowoczesnymi zasadami kompozycji choreograficznej. Celem Acogny było stworzenie i rozwinięcie unikatowej techniki współczesnego tańca afrykańskiego, która promowałaby afrykańską estetykę jako część nowego, globalnego świata, przy poszanowaniu partykularnych różnic poszczególnych krajów (Acogny, 1980). Podobną postawę przyjmuje następnie Alphonse Tiérou, m.in. w znanym manifeście *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera* (Niech tylko coś drgnie w jej tańcu, to ruszy się cała Afryka[12]) (Tiérou, 2001). Tiérou – jeden z najważniejszych badaczy tańca kontynentu afrykańskiego, łączący etnografię i współczesną estetykę – był orędownikiem panafrykańskich festiwali i ideologiem „transnarodowej polityki tańca", według której taniec współczesny to „wyobrażona wspólnota", funkcjonującą ponad i poza (neo)kolonialnym dyskursem. *Lorsque la danse paraît le masque tombe, dit un proverbe africain* (Gdy pojawia się taniec, opada maska – mówi afrykańskie przysłowie), przypomina w książce stanowiącej pierwszą pełną próbę charakterystyki głównych gatunków tańca tradycyjnego na kontynencie, w której nakreśla także ambitną politykę dla kształtującego się afrykańskiego tańca współczesnego, ale w oparciu o relację do tradycji (Tiérou, 1989).

Zarówno formalny gest Acogny, jak i deklaratywny Tiérou można uznać za

pierwszą próbę reapropriacji pojęcia „afrykański taniec współczesny” – to znaczy odzyskania sprawczości przez jego twórców. Warto przywołać tutaj przykład RPA, gdzie z powodu apartheidu rozwój czarnej sztuki był szczególnie utrudniony, ale paradoksalnie to właśnie nurty współczesne, połączone z elementami tradycyjnymi i w opozycji do zaimportowanego wraz z kulturą białych baletu klasycznego, zostały uznane tu w latach siedemdziesiątych za przestrzeń emancypacji społecznej czarnego ciała. Ten pierwszy moment dekolonizacji manifestuje się więc tutaj przez przejęcie tego, co – zgodnie z wykładnią kolonializmu według Rustoma Bharuchy – zostało pierwotnie przywłaszczone, zdekontekstualizowne i uznane za reprezentację „innej” kultury, często przy współudziale skolonizowanych podmiotów: „akuszerów” i w pewnym stopniu także „ideologów” (Bharucha, 1990, s. 1-2).

Pułapki międzykulturowości

W inną kolonialną pułapkę „ślepego zaułka” międzykulturowości (tamże, s. 2) wpadli europejscy choreografowie, gdy w latach dziewięćdziesiątych wyruszyli do Afryki w poszukiwaniu inspiracji: m.in. Mathilde Monnier (spektakl *Pour Antigone* [Dla Antygony] z 1993 roku, przenoszący na ciała czarnych tancerzy grecki mit), Benjamin Lamarche i Claude Brumachon w Nigerii, Alain Platel w Burkina Faso, Susanne Linke w Senegalu, Jean-François Duroure w RPA. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte przyniosły bowiem większe wsparcie dla rozwoju choreografii oraz wzmocnioną wymianę międzykontynentalną, w tym staże czy współprodukcje (Despres 2016, s. 56), ale kultury Afryki były nadal postrzegane przede wszystkim jako źródło artystycznego surowca, a niekoniecznie cel sam w sobie. Wymowną ilustracją jest spektakl z 1999 roku w choreografii Linke – *Le Coq est mort*

(Kogut nie żyje – również tytuł francuskiej piosenki dziecięcej), który spotkał się ze skrajnymi reakcjami, w tym oskarżeniami o kulturowy kanibalizm, a nawet rasizm, zwłaszcza wśród publiczności amerykańskiej, która podniosła ten aspekt znacznie gwałtowniej niż publiczność europejska. Spektakl oparty na doskonałych umiejętnościach technicznych i oryginalnych jakościach ruchowych ośmiu tancerzy senegalskiego zespołu Jant-bi, odzwierciedlał dość stereotypowe myślenie Europejczyków o tym, czym jest taniec afrykański (prymitywizmy, silne zrytmizowanie, seksualizowane ciała męskie, tradycyjne symbole itp.). Należy jednak zaznaczyć, że wszystkie te projekty przyczyniły się do rozwoju międzynarodowych karier uczestniczących w nich tancerzy i *de facto* powiększyły scenę współczesnego tańca afrykańskiego poza granicami kontynentu.

Postrzeganie tańca afrykańskiego wśród zachodniej publiczności w większym stopniu zmieniły w tym czasie powstałe głównie dla zachodniego widza współczesne prace choreografów afrykańskich, m.in. pochodzącego z Gujany Bernardo Monteta, który po pobycie w Czadzie tworzy dwie ważne prace ukierunkowane na Afrykę – w 1997 roku *Issé-Timossé* (Ucieleśnienie tego, co nadejdzie) i następnie *O. More* (2002), czy *Święto wiosny* algiersko-francuskiego choreografa Heddy'ego Maalema, zrealizowane z tancerzami z Senegalu, Beninu, Nigerii, Mozambiku, Togo i Martyniki (2004)[13], które odniosło międzynarodowy sukces. Podkreślona minimalistycznymi kostiumami, zróżnicowana morfologia ciał (kontrapunktem dla niej jest cielesność solistów – pary bliźniaków) sama w sobie jest komentarzem do stereotypowego postrzegania kontynentu i czarnego ciała. Taniec w pierwszej części spektaklu odbywa się w białym, surowym kubiku, przywołuje Afrykę tradycyjną, duchową, zmysłową, ale i pełną napięć. W drugiej części natomiast wyświetlany jest film dokumentalny nakręcony w Lagos, który od przedstawień rajskiej natury przechodzi do obrazów

brutalnego, „ucywilizowanego”, postkolonialnego Czarnego Lądu: biedy, brudu i ciała zmechanizowanego rytmem pracy maszyn. Jako punkt wyjścia w tej pracy Maalem wskazuje na potrzebę przepracowania traumy kolonialnej, wykorzystując do tego krytykę zachodniego mitu ofiary – w tym spektaklu staje się nią bowiem Afryka.

Dzięki tym pracom taniec afrykański na scenach europejskich na przełomie wieków jawi się już nie tylko jako praktyka społeczna czy tradycja, ale pełnoprawna sztuka współtworzona przez Afrykańczyków.

Mimikra i pętla zwrotna

W XXI wieku kolejne pokolenie (które można uznać już za trzecią generację), często pracujące poza granicami kraju pochodzenia, nie czuje się uwięzione ani w rasowym „kaftanie bezpieczeństwa”, ani w swoich afrykańskich korzeniach. Pokolenie to angażuje się aktywnie w globalne obiegi artystyczne, w inny, bardziej ulotny sposób niż pionierzy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ale z nowymi aspiracjami transformacji Afryki jako przestrzeni społecznej, m.in. poprzez globalne sieci warsztatowe, uczestnictwo w międzynarodowych projektach choreograficznych i zaangażowanie w interdyscyplinarne praktyki. Spadkobiercy procesów urbanizacji kontynentu i globalizacji proklamują się obywatelami świata i upominają o swoją uniwersalność. „Jestem Afrykaninem, jestem artystą, ale nie jestem artystą afrykańskim” – mówi kongijski twórca Faustin Linyekula (Mensah, 2021, s. 3). „Współczesny taniec afrykański”, „taniec współczesny” czy *danse d'auteur* (taniec autorski) – wszystkie te nazwy odzwierciedlają jedno wyzwanie artystyczne: wyrazić nowy stosunek do nowoczesności, w całej jej złożoności i ze wszystkimi jej sprzecznościami (tamże). Wiąże się to również z wymogiem przekroczenia ogólnego, zewnętrznego wyobrażenia

sztuki kontynentu, według którego sztuka ta funkcjonuje w trzech podstawowych paradygmatach, które nie tyle są paradygmatami estetycznymi, ile polityczno-historycznymi: sztuki prymitywnej (tradycyjnej), kolonialnej (modernistycznej, nowoczesnej) oraz postkolonialnej – współczesnej (Kalama, 2018). To, co proponują współcześni artyści i artystki tańca, nie wpisuje się wprost w żaden z tych wariantów, a raczej stanowi do nich płynny (transgresyjny) komentarz. Hegemonia kolonialna może zostać podważona z wnętrza jej własnych ram, co ilustruje krytyczna koncepcja kolonialnej mimikry Homiego K. Bhabhy (2010, s. 79-89). Mimikra może być emancypacyjną ścieżką, dzięki której zawłaszczenie zachodnich form tańca współczesnego przez afrykańskie choreografki i choreografów nie powinno być postrzegane jako forma neokolonializmu, lecz raczej jako dekolonizacja.

Doskonale unaoczniają to prace wspomnianego już Linyekuli, np. jego rozliczenie się z ukrytym rasizmem Baletów Szwedzkich i Fernanda Légera w *La création du monde*[14], której zrekonstruowaną wersję z 2012 roku Linyekula opatrzył krytycznym komentarzem. W *Dinozord: The Dialogue series III* (2006) choreograf bada możliwość rozliczenia się z traumatyczną historią Konga po okresie kolonizacji, dyktatury i niedawnej wojny domowej, kiedy nie ma już poczucia narodu, a zamiast tego pojawia się dręcząca świadomość stanu ruiny (Sörgel, 2011, s. 83-91). Wstępem do spektaklu jest instalacja składająca się z fotografii i filmów dokumentalnych oraz wywiadów z Kisangani, rodzinnej wioski Linyekuli – tancerz porusza się wśród widzów ubrany w czarne dżinsy i białą koszulę, w białym makijażu (co można odczytać jako odwróconą praktykę *black face*, a także aluzję do maski afrykańskiej). Choreograf obiera za punkt wyjścia dla spektaklu czternaście części *Requiem* Mozarta, dramaturgicznie ujmując strukturę dzieła jako poszczególne „stacje cierpienia”, ilustrowane abstrakcyjnymi obrazami z historii Konga. Afrykański taniec współczesny staje się więc dla Faustina

Linyekuli i jego tancerzy wyimaginowanym domem w takim momencie kongijskiej historii, w którym zawiodły wszystkie inne systemy reprezentacji i wspólnotowej przynależności (Sörgel, 2011, s. 83-91). Również w *More, more, more… future* (2009) – rock-opera-*ndombolo*, analizuje społeczną i kulturową historię rodzimego Kongo. Przytacza w nim poezję więźnia politycznego Antoine'a Vumilii Muhindo, której towarzyszy hybrydowa, transowa forma muzyczna *ndombolo* w wykonaniu zespołu kongijskiego gitarzysty Flamme'go Kapaya (zob. Sörgel, 2020, s. 70-81). Choreograf wykorzystuje więc zachodnie ramy estetyczne do transpozycji treści lokalnych, a jednocześnie podważa prosty podział na paradygmat tradycyjny i współczesny. Jeszcze bardziej radykalnym formalnie zabiegiem jest *Si c'est un nègre/autoportrait* (2004) – autobiograficzne solo, które Linyekula opracował dla białego tancerza. Nadal niezwykle rzadko zdarza się bowiem, aby czarny choreograf realizował pracę dla białego wykonawcy, zazwyczaj jest odwrotnie (co obrazuje nierównowagę sił w przestrzeni symbolicznego podziału władzy). Linyekula podważa więc kolejny filar pojęcia „tańca afrykańskiego" jako opartego na czarnym ciele, z którym stereotypowo wiązane są takie jakości fizyczne jak szybkość, sprawność, rytmiczność, erotyczność.

Przejawem podobnego podejścia jest *Ja'nee* (2003) Boyziego Cekwany, spektakl-instalacja wykonywany w językach zulu i xhosa, w której mierzy się z problemami RPA: AIDS, gwałtami, wykorzystywaniem dzieci, biedą czarnej społeczności. Konfrontacja autochtońskiej kultury z kapitalistyczną i urbanistyczną kulturą Zachodu nie jest jednak prostą dychotomią, ale narzędziem do obnażenia chociażby patriarchalnego, opresyjnego charakteru „tradycji" i męskiej dominacji w społeczeństwach Afryki. W *Influx Controls: I wanna be* (2009) Cekwana z kolei wykorzystuje zabieg podwójnej

black face – czarny tancerz, malując twarz na czarno, staje się karykaturą *mimesis*, przechwytuje rasistowski zabieg, ucieleśniając jego absurdalność. Tym razem krytyka skierowana jest również częściowo do wewnątrz: celem jest polityka apartheidu RPA, skąd pochodzi choreograf (*Influx controls* to nazwa programu rządowego, który miał na celu ograniczenie przemieszczania się czarnych obywateli w określonych dzielnicach). Podobnie *J'accuse*[15] (2008) – solo senegalskiego tancerza Pape Ibrahima Ndiaye (Kaolacka), które traktuje o jego osobistym doświadczeniu brutalnego zatrzymania na tle rasowym w jednym z północnoafrykańskich krajów, jest również narzędziem skierowanej do wewnątrz krytyki, zapożyczonym z „białej" estetyki[16].

Przejmowanie ikon klasyki baletu czy współczesnego repertuaru choreograficznego – jak wspomniane *Święto wiosny* Maalema – jest szczególnie interesującym przykładem pętli zwrotnej[17]. Oto mit europocentryczny staje się narzędziem do krytycznego komentowania postkolonialnej sytuacji współczesnej Afryki, który to zabieg jednocześnie podważa lub krytykuje uniwersalny potencjał tego mitu. *Święto wiosny* wykorzystała także Dada Masilo – choreografka młodego pokolenia z RPA, po studiach w brukselskiej P.A.R.T.S. W *The Sacrifice* (2022) Masilo zdaje się jednak nie wykorzystywać w pełni krytycznego potencjału przechwycenia, zapożycza przede wszystkim tytuł i ogólną strukturę mitu (tutaj poświęcenie życia córki przez matkę), rezygnując z muzyki Strawińskiego na rzecz współczesnej kompozycji afrykańskich twórców, którą uzupełnia choreografią opartą na tradycyjnym tańcu *twsana*. W efekcie powstało estetycznie dopracowane dzieło, o klasycznej dramaturgii i silnym lirycznym ładunku, w niewielkim stopniu dyskutujące jednak z mitem *Święta wiosny*. Ikoniczne natomiast i o większym potencjale krytycznym stały się jej reinterpretacje klasyki: *Romea i Julii* (2008), *Carmen* (2009), *Jeziora*

łabędziego (2010) i *Giselle* (2017) zrealizowane z udziałem czarnych tancerek i tancerzy. We wszystkich tych spektaklach podstawą jest oryginalne libretto, ale np. w *Jeziorze* Zygfryd jest gejem, Odylia mężczyzną, role łabędzi tańczą zarówno kobiety, jak i mężczyźni, artyści mówią, muzyka Czajkowskiego jest pocięta i połączona z utworami innych kompozytorów (m.in. Steve'a Reicha czy Arvo Pärta). Choreografka (tańcząca rolę Odetty) bardzo efektownie łączy z klasyką różne techniki tańców afrykańskich, tradycyjnych i popularnych, takich jak *twerk*, co wydaje się zadaniem wyjątkowo trudnym, bo reguły prowadzenia ciała w tych technikach są skrajnie odmienne. Ubiera w *tutu* czarne, zróżnicowane fizycznie ciała, zdejmuje z cokołów jedyne słuszne wersje choreografii, nie obalając pomników, odbiera jednak białej kulturze dominację w balecie, przynajmniej na chwilę.

Generacja *D'abord moi*

Przypadek Masilo pokazuje, że najmłodsze pokolenie na drodze ku pełnej emancypacji nadal jest zagrożone neokolonialną dychotomią tradycja-nowoczesność, wynikającą już nie tylko z zewnętrznego spojrzenia, ale i introspekcji społeczności tańca. Pod koniec pierwszego dziesięciolecia XXI wieku zaznacza się bowiem ponowny zwrot ku tradycji, co jest jedną z form reakcji młodego, wychowanego w czasach kryzysów gospodarczych pokolenia na niepewność przyszłości (Kringelbach, 2014). Gdy współcześnie artysta/artystka pozostaje zbyt blisko tradycyjnych form, często musi konfrontować się z zarzutem braku innowacyjności, natomiast jeżeli odwraca się od nich, odchodzi zbyt daleko, może spotkać się z oskarżeniem o „wykorzenienie" (Kringelbach, 2014). Presupozycja, że cały taniec afrykański opiera się na tzw. tradycyjnych formach tanecznych, oznacza jednocześnie, że aby zaistnieć jako współczesny/a twórca/czyni, afrykański/a artysta/ka

musi przekroczyć ten tradycyjny słownik ruchowy. Estetyka współczesnego tańca afrykańskiego powinna więc bazować na zrozumieniu i znajomości rodowodu i archiwów, ale – co postulował już Tiérou –tancerka/tancerz może przekraczać tradycję poprzez angażowanie się w jej formalne i jakościowe aspekty (Sörgel, 2020, s. 33); nie cel, funkcja czy treść stają się tematem, ale np. rytmy, struktury formalne. Ta paradoksalna alternatywa, która zaistniała w świadomości twórców i rezonowała w ich pracach od pierwszych panafrykańskich spotkań współczesnego tańca, do dziś w dużym stopniu kształtuje jego oblicze.

Jak podkreśla Bhabha, przytaczając myśl Jeana-François Lyotarda:

> Tradycja jest tym, co dotyczy czasu, nie treści. Natomiast Zachód chce od autonomii, inwencji, nowości i samostanowienia czegoś zupełnie przeciwnego: by zapomniały o czasie, zachowując i gromadząc treść. Chce zmienić je w to, co zwiemy historią i sądzić, że – gromadząc – podąża ona naprzód. Zupełnie odwrotnie jest z tradycjami ludowymi. […] – nic się w nich nie gromadzi: narracje trzeba wciąż powtarzać, bo wciąż się je zapomina. Nie zapomina się jednak o rytmie czasu, który nieustannie skazuje narracje na niepamięć (Bhabha, 2010, s. 47).

Twórczynie i twórcy tańca z Afryki zdają się doskonale realizować postulat tradycji jako czasu, a nie treści, która – nadal stanowiąc ważny element współczesnej kreacji – aktualizuje się w nowych kontekstach i znaczeniach, hybrydach i fuzjach gatunkowych, już nie tylko na potrzeby zewnętrznego, zachodniego odbiorcy, ale i w ramach procesu samostanowienia jako profesjonalny/a, afrykański/ka artysta/ka. Przykładowo, w praktyce

tradycyjnej poszczególne style taneczne i muzyczne są często ograniczone do określonych grup społecznych, zaś wykonywanie danego tańca może wskazywać na status społeczny. W niektórych społecznościach, jak w Burkina Faso, Senegalu czy Mali, towarzyszy temu powszechna społeczna stygmatyzacja występów scenicznych (Sieveking, 2004; Desperes, 2016), zwłaszcza jeśli chodzi o kobiety – konwencjonalne wzorce występów w lokalnie ustalonych kulturach są zróżnicowane ze względu na płeć, a wiele pieśni i tańców zarezerwowanych jest wyłącznie dla jednej z nich. Nawet jeśli są one przywłaszczane przez płeć przeciwną (w presuponowanym, dychotomicznym ujęciu), to ich funkcja pozostaje genderowa (Sieveking, 2004). Taniec współczesny celowo dekonstruuje te ramy semantyczne, przekształcając elementy lokalnych przedstawień w „surowiec", który może być ponownie skomponowany i wykorzystany jako materiał przekraczający granicę konkretnej sfery społecznej i kulturowej.

Przykładem może być praca senegalskiej choreografki młodego pokolenia Fatou Cissé, która w swoim pierwszym spektaklu grupowym, zamówionym przez Festiwal w Awinionie – *Le Bal du Cercle* (2015), zainspirowała się popularną miejską praktyką *tanbeer* (w języku wolof: taniec nocny), zarezerwowaną dla kobiet. Jest to rodzaj uroczystego wydarzenia, podczas którego kobiety przebierają się i tańczą. Kojarzy się on jednak także z formą rywalizacji między sąsiadkami czy członkiniami rodziny, które w kręgu, w performatywnym pokazie mody, udowadniają swoją wyższość pod względem atrakcyjności, siły seksualnej i indywidualności. Według Nadine Sieveking pięć tancerek – dwie z Burkina Faso i trzy z Senegalu – nie performuje tutaj jednak ani tradycji, ani narodu, ani konkretnej etniczności, ale inscenizuje swoją indywidualną tożsamość profesjonalnych artystek, (re)produkując różnicę między amatorami a profesjonalistami. Kobiety w Senegalu czy Burkina Faso, które wybierają taniec jako swoje powołanie, muszą bowiem

do dziś walczyć z oporem, na jaki taka decyzja zazwyczaj napotyka w ich otoczeniu społecznym. W środowisku, w którym „nie mamy indywidualizmu”, jak zauważyła Fatou Cissé, profesjonalna praktyka tańca współczesnego stwarza okazję do twierdzenia: *C'est d'abord moi!* (Najpierw ja!) (Sieveking, 2017).

Lokalny, globalny, profesjonalny

Wiele choreografek i choreografów twierdzi, że w kontekście afrykańskim ogólna etykietka „taniec współczesny” nie wskazuje na nic innego, jak określenie praktyk jako „dzisiejszych”, odnoszących się do aktualnego życia społecznego, politycznego i kulturalnego. Oddala to użycie terminu „współczesny” jako kryterium gatunkowego (Sieveking, 2004; Desperes, 2016). Niemniej jednak nowa fala talentów choreograficznych na początku XXI wieku na kontynencie afrykańskim przyniosła normy estetyczne i zasady artystyczne, które w dużej mierze odpowiadają konwencjom identyfikowanym jako obszar „kultury wysokiej”. Dlatego też taniec współczesny jest często krytykowany przez lokalną publiczność jako gatunek kulturowo wyobcowany, kopiujący sztukę białych i przemawiający jedynie do wykształconej publiczności na Zachodzie lub do niewielkiej grupy emigrantów i afrykańskich miejskich intelektualistów, którzy przyjęli zachodnie zwyczaje (Sieveking, 2004). Nawet osoby, które nigdy nie uczestniczyły w spektaklu tańca współczesnego, kojarzą go z *affaire de blancs* (sprawami białych). Przypadkowi widzowie często uważają go za zbyt intelektualny, abstrakcyjny, trudno dostępny lub po prostu pozbawiony sensu, a nawet jeżeli przyznają, że taniec współczesny prowokuje do refleksji, to jego przesłanie często trudno zrozumieć (Sieveking, 2004). Zarówno dla widzów, jak i dla wchodzących do przestrzeni tańca

współczesnego twórców przeszkodą jest oderwanie od ścisłego związku rytmicznego muzyki i tańca w nowych gatunkach, różnice w zakresie użycia języka instrumentalnego, rozluźnienie związku między tym, co kinetyczne a tekstem.

Stopniowo jednak wykształca się bardziej obeznana z tą dziedziną sztuki widownia, która szczególnie docenia sposób, w jaki afrykańscy wykonawcy wykorzystują taniec do artykułowania zmieniającej się rzeczywistości, jednocześnie podkreślając wartość lokalnej kultury i tradycji lub też przeciwnie – dekonstruując jej przemocowe, patriarchalne schematy (np. Cekwana, Cissé). Sukcesy lokalnych artystów oraz możliwości współpracy międzynarodowej również przyczyniły się do zauważalnej zmiany postaw w ciągu ostatnich kilku lat. Najmłodsi artyści, często wychodzący z praktyki tańca tradycyjnego lub form miejskich, podkreślają, że taniec jest dla nich narzędziem budowania dialogu i zbliżenia narodowości oraz tworzenia sieci współpracy artystycznej i wymiany kulturalnej (Sieveking, 2004) – co przywołuje ponownie pionierskie, panafrykańskie wizje Acogny i Tiérou. Choreografia współczesna jako świadome przywłaszczenie, dekonstrukcja czy rekonstrukcja tradycyjnych gatunków performatywnych, znosząca linearną narrację i utrwaloną symbolikę, podkreśla ponadto sprawczość poszczególnych podmiotów twórczych i ich zdolność do tworzenia i przekształcania symbolicznej przestrzeni. Jednak, nawet jeżeli twórcy domagają się uznania swojej indywidualności i nie zgadzają się na ujednolicenie pod przestarzałym szyldem estetyki *négritude*[18], czy „tańca afrykańskiego”, to wykorzystują tę drugą kategorię jako mechanizm marketingowy[19].

Ann Cooper-Albright zwraca uwagę na jeszcze inne, powiązane ze sobą, pochodne bariery, z jakimi musi zmierzyć się współczesny taniec z Afryki,

wkraczając na międzynarodowy rynek, który jest w przeważającej mierze biały i „zachodni”. Pierwsza z nich to trudności w znalezieniu miejsca pracy, druga związana jest z powszechnym brakiem akceptacji dla faktu, że współczesny afrykański teatr tańca niekoniecznie musi być kulturowo zdefiniowany i skodyfikowany (Sörgel, 2020). Warunki rozwoju artystycznego w poszczególnych krajach kontynentu odzwierciedlają wzajemne uwikłania kontekstów społeczno-historycznych, w ramach których praktyka tańca współczesnego jako sztuka i zawód wyłoniła się w Afryce. Konteksty te obejmują instytucje kształcenia i rozpowszechniania sztuki, takie jak szkoły, zespoły, konkursy czy festiwale i są częściowo ukształtowane przez dziedzictwo krajowej i międzynarodowej polityki kulturalnej, a częściowo przez inicjatywy prywatne. Ich specyfika i zróżnicowany wpływ na trajektorie artystyczne zaprzeczają redukcyjnemu spojrzeniu na taniec współczesny w Afryce jako przedłużenia (głównie) francuskiego pola choreograficznego (Sieveking, 2017). Znaczenie nadawane procesowi zawodowego kształcenia w tańcu ma tutaj szczególny udział. Związane jest ono także z omówionymi powyżej wpływami zachodnich agend kulturalnych oraz praktykami budowania postkolonialnych tożsamości narodowych. W niektórych przypadkach, jak np. Burkina Faso, nowoczesność i wspieranie nietradycyjnych sztuk performatywnych było założeniem rewolucyjnego reżimu aktywnej „rekonstrukcji kultury” (rządy Thomasa Sankary w latach osiemdziesiątych), mającej na celu modernizację postrzeganej jako zacofana lokalnej praktyki kulturowej. Po gwałtownym upadku reżimu nowy rząd Burkina Faso, podobnie jak większość państw w regionie, wycofał się z angażowania w politykę kulturalną i pozostawił rozwój sektora artystycznego głównie indywidualnym aktorom, którzy aktywnie uczestniczą we współpracy międzynarodowej i transkulturowej.

Ta relatywna i jednak fałszywa (bo ograniczona brakiem finansowania)

swoboda wiąże się z nadal rosnącym zaangażowaniem międzynarodowych agencji rozwojowych w promocję i profesjonalny rozwój tańca współczesnego na kontynencie afrykańskim. Z jednej strony unaocznia to, jak zglobalizowane standardy artystyczne i dyskursy rozwojowe głównego nurtu wywierają wpływ w obszarze tańca, ale z drugiej wskazuje na włączanie się w coraz większym stopniu tego relatywnie nowego ruchu artystycznego w walkę o większą widoczność i kontrolę własnej pozycji na poziomie międzynarodowym. W ostatnich latach Unia Europejska staje się ważnym sponsorem programów współpracy kulturalnej w regionie Afryki Zachodniej, ale obszar tańca współczesnego jest wciąż zdominowany przez agencje francuskie, które kontynuują inwestowanie w profesjonalizację tego obszaru. Ten wkład europejskich agencji i instytucji kultury pozostaje nadal dwuznaczny. Mimo że ich wpływ jest cenny z uwagi na powszechny brak innych struktur produkcji, to niewątpliwie przekłada się na przejmowanie wzorców produkcji i prezentacji tańca oraz na hierarchizację środowiska według utrwalonych zachodnich wzorców. Jednocześnie nie przekłada się to na łatwy dostęp do międzynarodowej sceny nawet najbardziej uznanych artystek i artystów z Afryki.

Dynamikę tę można zobrazować na przykładzie Centre de Developpement Chorégraphique (CDC) La Termitière w Wagadugu. CDC, oficjalnie zainaugurowane w 2006 roku, zostało założone przez dyrektorów uznanego zespołu Salia n’i Seydou (który również powstał przy znacznym wsparciu struktur francuskich). Stało się ono najbardziej wpływową instytucją promującą taniec współczesny w Burkina Faso, stanowiąc także centralny punkt w sieci „nowego ruchu choreograficznego” w Afryce Zachodniej. Centrum prowadzi projekty rezydencyjne, udostępnia przestrzeń, zaplecze techniczne i infrastrukturę organizacyjną artystom, umożliwia prowadzenie warsztatów i pokazy spektakli na profesjonalnej scenie. La Termitière tworzy

zinstytucjonalizowane ramy dla przekazywania wiedzy, często z udziałem pedagogów z zagranicy, jest platformą dla transnarodowego networkingu i przyczynia się do kształtowania kosmopolitycznej „kultury choreograficznej". Jest instytucją publiczną, co wyjątkowe na kontynencie, powołaną przy wsparciu rządu, a finansowanie jest zapewnione przez międzynarodowych sponsorów, głównie ambasadę francuską, utrzymuje także trwałe relacje z Narodowym Centrum Tańca we Francji. Tak silne konotacje z Francją wywołały krytykę ze strony środowiska, które uznaje La Termitière za kolejne francuskie centrum choreograficzne, które co prawda znajduje się w Wagadugu, ale mimo to pozostaje częścią francuskiego establishmentu kulturalnego (Sieveking, 2004).

***

Dzieła i działania wpisujące się w pole estetyczne „afrykańskiego tańca współczesnego" realizują więc ideę Pierre'a Bourdieu o obiektach kulturowych jako dwoistych bytach, których recepcja nie może być oddzielona od warunków ich produkcji. „(S)połeczne warunki wytwarzania (czy wynajdywania) oraz reprodukowania (czy wpajania) dyspozycji oraz schematów klasyfikacyjnych stosowanych w postrzeganiu artystycznym, w tym sfery transcendencji historycznej, która jest warunkiem tego doświadczenia estetycznego" (Bourdieu, 2001, s. 436-439) nie są tutaj dane *à priori*, ale są elementem procesu recepcji.

W świetle powyższych przykładów procesy reapropriacji pojęcia „współczesny taniec afrykański" dotyczą więc praktyk mających potencjał dekolonizacyjny w tym sensie, że wykorzystują one narzędzia i metody dominujących kultur kolonizatorskich do stopniowego przejmowania określonego pola estetycznego. W praktykach tych mieszczą się zarówno deklaratywne ideologie i działania Tiérou, które dziś nazwalibyśmy

menedżerskimi, hybrydowa technika współczesnego tańca afrykańskiego Acogny, mechanizmy mimikry i pętli zwrotnej jako podstawy dramaturgiczne spektakli czy rewizja roli i funkcji tradycji we współczesnych choreografiach, a także bezkompromisowa postawa artystyczna twórczyń i twórców odrzucająca presupozycje estetyczne i gatunkowe oraz wykorzystywanie zachodniej estetyki i modelów instytucji do krytyki skierowanej „do wewnątrz", to znaczy dekonstrukcji opresyjnych schematów kulturowych i politycznych w krajach Afryki, związanych lub nie z procesami (de)kolonizacji.

Wzór cytowania:

Szymajda, Joanna, *Współczesny taniec afrykański jako praktyka dekolonizacyjna*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/c983-s270.

Autor/ka

Joanna Szymajda (joanna.szymajda@ispan.pl) – adiunkta w Instytucie Sztuki PAN, badaczka tańca, menadżerka kultury. Pracę doktorską obroniła na Université Paris III Sorbonne Nouvelle i Uniwersytecie Łódzkim. Absolwentka studiów magisterskich z zakresu teatrologii i psychologii na Uniwersytecie Łódzkim oraz na Université Lyon II. W latach 2010-2017 wicedyrektorka Instytutu Muzyki i Tańca, w latach 2018-2020 kierowniczka baletu Opery Wrocławskiej. Współpracuje z Akademią Teatralną w Warszawie, Uniwersytetem Łódzkim oraz Festiwalem Ciało/Umysł. Autorka książki *Estetyka współczesnego tańca europejskiego po 1990* (2013); redaktorka publikacji: *European Dance since 1989. Communitas and the Other* (2014), *Polskie artystki awangardy tanecznej* (2017), współredaktorka *Słownika tańca współczesnego* (2022). ORCID: 0000-0001-8491-7737.

Przypisy

1. Odnoszę się tutaj do rozumienia pola produkcji kulturowej w ujęciu Pierre'a Bourdieu (2001, s. 327-431).
2. Więcej na temat pojęcia „apropriacja" zob. m.in. Kupis, 2019.

3. Jak udowadnia Jan Sowa w książce *Fantomowe ciało króla*, historia Polski również naznaczona jest doświadczeniem kolonialnym związanym m.in. z dominacją imperiów rosyjskiego, pruskiego, habsburskiego i sowieckiego (Sowa, 2011).
4. Główny nacisk w tekście położony zostanie na relacje Europa-Afryka oraz na twórców i twórczynie związane z tymi obszarami, tym samym pojęcie *black dance*, odwołujące się przede wszystkim do czarnej społeczności USA, które ma nieco odmienne źródła i konotacje, nie będzie tutaj omawiane, podobnie jak taniec tradycyjny czy też artyści i artystki pracujący wyłącznie w Europie.
5. Za A. Tiérou: *D'ailleurs l'expression « danse africaine » n'a pas été créée par des Africains. Elle est née en Occident* (Zresztą pojęcie „taniec afrykański" nie zostało stworzone przez Afrykańczyków. Narodziło się na Zachodzie), Chalu, Thérésine, 2013, s. 6.
6. Więcej na temat tych nowoczesnych form miejskich tańca afrykańskiego zob. hasło „Afryka – rozwój tańca współczesnego", Szymajda, 2022.
7. Pojęcia „Orientu" i „Zachodu" stały się w tym projekcie źródłem nieustających problemów z kategoryzacją (odsłaniającą definitywnie zachodniocentryczną perspektywę tego podziału) dla UNESCO, m.in. w związku z postawą Japonii, która domagała się ujęcia jej po stronie Zachodu, oraz państwami i regionami sytuującymi się pomiędzy tymi intuicyjnymi strefami (jak ówczesne ZSRR, Turcja) czy zupełnie pominiętymi obszarami, jak Europa Środkowo-Wschodnia, Ameryka Południowa czy Australia. Zob. Maurel, 2005.
8. Zob. Edward W. Said, „Orientalizm dzisiaj", [w:] *Orientalizm*, 2003.
9. Więcej na temat sieci międzynarodowych festiwali tańca w Afryce zob. Szymajda, 2022 oraz Frétard, Sanou, 2008.
10. Fonds internationals pour la promotion de la culture (Międzynarodowy Fundusz Promocji Kultury).
11. W 1980 roku z tego funduszu sfinansowano również przestrzeń do prób baletu rwandyjskiego Amasimbi N'Amakombe, który to zespół miał ambicje łączenia form tradycyjnych i nowoczesnych. W wielu przypadkach stwierdzono jednak niepowodzenie licznych projektów, głównie ze względów organizacyjnych.
12. Tłum. Piotr Olkusz.
13. W kontekście neokolonialnych spojrzeń można tutaj przywołać recenzję z pokazu poznańskiego tego spektaklu w 2006 r. Publiczność przyjęła artystów chłodno, m.in. z uwagi na „niebaletową" technikę i „braki warsztatowe"; recenzentka postuluje, że lepiej byłoby, gdyby tancerze pozostali przy „ich oryginalnym ruchu i muzyce", zob. Obrębowska-Piasecka, 2003.
14. *La création du monde* (Stworzenie świata) – spektakl Baletów Szwedzkich z 1923 roku, z kostiumami i scenografią Fernanda Légera oraz choreografią Jeana Börlina zapożyczał z afrykańskich mitów o powstaniu świata, przy czym twórcom nie dało się uniknąć uproszczeń i stereotypów związanych bardziej z wyobrażoną niż realną kulturą kontynentu.
15. Tytuł spektaklu można odczytać jako aluzję do tak zatytułowanego listu otwartego Emila Zoli w słynnej sprawie Alfreda Dreyfusa, francuskiego oficera żydowskiego pochodzenia, niesłusznie oskarżonego o szpiegostwo.
16. Radykalne zabiegi formalne opierające się na przechwytywaniu estetycznych ram, gatunków i dyskursów białego tańca, zwłaszcza baletu klasycznego, stosuje także Robyn Orlin, jedna z pionierek współczesnego tańca afrykańskiego – biała choreografka pochodząca z RPA, pracująca z czarnymi wykonawcami, obecnie rezydująca głównie w Europie. Podobnie Steven Cohen, również biały twórca pochodzący z RPA, obecnie pracujący we Francji, podejmujący się krytyki apartheidu, ale także problemów mniejszości

queerowej w RPA, zob. Szymajda, 2013.
17. Proponuję tutaj bardziej ogólne ujęcie pojęcia „pętli zwrotnej” (pętli feedbacku) niż w teorii performatywności Eriki Fischer-Lichte (2008), ujmując je w kontekście wykraczającym poza jednostkową sytuację recepcji spektaklu jako abstrakcyjne i ogólne określenie sprzężenia zwrotnego w obrębie danego układu, tj. sytuacji, w której układ otrzymuje informację zwrotną o swoim działaniu.
18. Termin *négritude* (czarność/murzyńskość) proklamowany za sprawą poety Aimé Césaire’a jako tożsamościowy wyznacznik nowej kultury czarnych, głównie jednak w odniesieniu do literatury, stał się symbolem przejęcia przez twórców z Afryki zniekształconego, europocentrycznego obrazu tej kultury (Fanon, 1952). Césaire, Fanon czy Achille Mbembe postrzegają czarność nie tylko jako kolor skóry, ale „jako rodzaj kondycji ludzkiej (*la condition nègre*), w której widzieć należy dziedzictwo historii kolonialnej i niewolnictwa i której wyznacznikami są: skrajne ubóstwo, marginalizacja kulturowa i radykalne nierówności społeczne […] transnacjonalizacja czarnej kondycji to „konstytutywny moment nowoczesności” […], a czarny niewolnik jest jedną z najbardziej niepokojących jej postaci […]. W eurocentrycznym dyskursie kolonialnym czarność została zdefiniowana jako obszar peryferii, utożsamiona z tym, co gorsze, zacofane, marginalne” (Sajewska, 2020, s. 143).
19. Przytaczam tutaj wniosek wyłaniający się z opinii samych artystek i artystów oraz producentów, którzy brali udział w dyskusjach odbywających się w ramach Triennale i Biennale afrykańskiego tańca współczesnego w Burkina Faso (2016) i Maroku (2021).

Bibliografia

Acogny, Germaine, *Danse Africaine*, Verlag Dieter Fricke, Frankfurt 1980.

Afrique. Danse Contemporaine, red. D. Frétard, S. Sanou, Cercle d’art, Paris 2008.

Bhabha, Homi K., *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Bharucha, Rustom, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, Routledge, London – New York 1990.

Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

Chalu, Marie-Julie; Thérésine, Amélie, *Alphonse Tiérou: défendre les couleurs contemporaines de la danse africaine*, „Africultures” 2013 nr 92-93, s. 2-3, https://www.cairn.info/revue-africultures-2013-2-page-312.htm [dostęp: 22.12.2021].

Despres, Altaïr. *Se faire contemporain*, Éditions de la Sorbonne, Paris 2016.

Fanon, Frantz, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. U. Kropiwiec, Karakter, Kraków 2020.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera,

Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Fodeba, Keïta, *La danse africaine et la scène*, „Présence Africaine” 1957 nr 14/15, s. 202-209, https://www.jstor.org/stable/24346868 [dostęp: 21.12.2021].

International Fund for the Promotion of Culture. The Arts in Action, red. D. Bax, UNESCO, Paris 2018, https://fr.unesco.org/culture-developpement/fipc [dostęp: 23.12.2021].

Kalama, Henri, *Le paradigme „Art Africain”: de l’origine à sa physionomie actuelle*, „Artl@s Bulletin” 2018 nr 7, https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol7/iss1/3/ [dostęp: 21.12.2021].

Kringelbach, Hélène Neveu, *Choreographic performance, generations and the art of life in post-colonial Dakar*, „Africa: Journal of the International African Institute” 2014, t. 84, nr 1, s. 36-54, https://www.jstor.org/stable/24525545 [dostęp: 21.12.2021].

Kupis, Marta, *Tożsamość, dominacja i internet – zagadnienie apropriacji kulturowej w dyskursie internetowym*, „Relacje Międzykulturowe” 2019 nr 1(5), s. 35-54.

Maurel, Chloé, *L'Unesco, entre abolition et préservation des frontières culturelles*, „Hypothèses 2004. Travaux de l’École doctorale d’histoire de l’Université Paris I” 2005 nr 1(8), s. 119-130, https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2005-1-page-119.htm [dostęp: 21.12.2021].

Mensah, Ayoko, *Danse en révolution*, „Africultures” 2001 nr 42, http://africultures.com/danses-en-revolution/ [dostęp: 21.12.2021].

Obrębowska-Piasecka, Ewa, *Żywioł w bardzo sztywnej formie – recenzja „Święta wiosny” Compagnie Heddy Maalem*, „Gazeta Wyborcza. Poznań”, 22.03.2006, https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,3228972.html [dostęp: 21.12.2021].

Said, Edward W., *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Zysk i s-ka, Poznań 2003.

Sajewska, Dorota, *Perspektywy peryferyjnej teorii i historii kultury*, „Didaskalia” 2020 nr 156.

Sieveking, Nadine, *C’est d’abord moi: performing the identity of a professional female choreographer*, „Journal of African Cultural Studies”, nr 2 “Un/Making Difference through Performance and Mediation in Contemporary Africa”, 2017 vol. 29, s. 227-243, https://www.jstor.org/stable/10.2307/26739708 [dostęp: 21.12.2021].

Sieveking, Nadine, *Create your space! Locating contemporary dance in Ouagadougou*, „Africa: Journal of the International African Institute” 2004 nr 2, t. 84, s. 55-77, https://www.jstor.org/stable/24525546 [dostęp: 21.12.2021].

Sörgel, Sabine, *Contemporary African Dance Theatre*, Palgrave Macmillan, London 2020.

Sörgel, Sabine, *Transnationalism and Contemporary African Dance: Faustin Lineykula*, [w:] *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, red. G. Klein, S. Noeth, Transcript Verlag, Bielefeld 2011.

Sowa, Jan, *Fantomowe ciało króla*, Universitas, Kraków, 2011.

Szymajda, Joanna, *Afryka – rozwój tańca współczesnego*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Szymajda, Joanna, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po 1990*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

Tiérou, Alphonse, *Dooplé loi éternelle de la danse africaine*, Maisonneuve & Larose, Paris 1989.

Tiérou, Alphonse, *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera* Maisonneuve & Larose, Paris 2001.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolczesny-taniec-afrykanski-jako-praktyka-dekolonizacyjna

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/x7j0-vn15
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowa-kobieta-i-eugenika-w-rewolucyjnej-retoryce-chce-miec-dziecko-siergieja-trietjakowa

NOWA KOBIETA

„Nowa kobieta” i eugenika w rewolucyjnej retoryce („Chcę mieć dziecko!” Siergieja Trietjakowa, 1926-1928)

Katarzyna Osińska Instytut Slawistyki PAN w Warszawie

‘The New Woman’ and eugenics in revolutionary rhetoric (‘*I Want a Baby*’ by Sergei Tretyakov, 1926-1928).

This article discusses Sergei Tretyakov’s drama *I Want a Baby* in a broad historical context. At the centre of the drama the writer placed a female protagonist who is, according to the author of the article, a variant of the concept of the ‘new woman’, an interpretation of which was presented by Aleksandra Kołłontaj (in her articles of 1913 and 1919). A summary of Kołłontaj’s views made it possible to extract from them the problems taken up by Tretyakov, i.e. the position of women in society, motherhood, the family, the organisation of the childcare system in the post-revolutionary reality. The heroine of Tretyakov’s play wants to give birth to a child, but does not want to start a family. She chooses a candidate for the father herself, with the proviso that he must be healthy and have a proletarian class background. ‘The New Woman’ in Tretyakov’s rendition is committed to laying the foundations of a healthy society, and eugenics is meant to help in this.

The article shows the reasons why the heroine of the drama is not accepted by her environment (in the play itself) and also arouses opposition from the critics (as a result of which, Tretyakov’s work was not printed and did not live to see a stage or film production). Confronting her character with old ideas about the family, Tretyakov points out the obstacles to the fulfilment of the revolutionary ideas. To this end, light was shed on the idea

of the new family as construed by Lev Trotsky and on Aron Zalkind's views on the sexual education of the proletariat. The heroine of the play was confronted with the image of the 'new woman' propagated in society and with the real-life communist activist Asja Lācis. Also addressed was the blurring of gender boundaries in the development of the idea of the new man. The numerous contradictions that the play abounds with make it difficult to decide whether Tretyakov believed in the effectiveness of biological control of society combined with the idea of education by institutions, or whether he wanted to show the dangers of social experiment.

Keywords: Sergei Tretyakov; I Want a Baby; The New Woman; eugenics; Asja Lācis

Nazwisko Siergieja Michajłowicza Trietjakowa (1892-1937) raczej zapomnianego dziś, przynajmniej w Polsce, publicysty, poety, dramaturga, scenarzysty filmowego powróciło na afisz w związku z wystawieniem przez zespół Teatru Powszechnego w Warszawie spektaklu *Krzyczcie, Chiny!* (2015, reżyseria Paweł Łysak). Ten „montaż faktów" znany historykom teatru i badaczom radzieckiej awangardy dzięki inscenizacji w Teatrze im. Meyerholda (1926), u nas zapamiętany został za sprawą Leona Schillera, który w latach międzywojennych aż trzykrotnie przenosił na scenę tę rzecz o walce Chińczyków z zachodnimi kolonizatorami[1].

W ostatnich latach zainteresowanie Trietjakowem rośnie, także pośród zachodnich badaczy awangardy i sztuki politycznej pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Powodem jest nie tylko jego spuścizna literacka i piśmiennicza, przybliżana dzięki nowym wydaniom i opracowaniom (Trietjakow, 2010; 2018; 2019; 2019 a; 2019 b; 2020), ale także Trietjakow jako teoretyk sztuki, działacz rewolucyjny oraz ważna postać w kontaktach międzynarodowych, zwłaszcza ze światem kultury niemieckiej. Tę ostatnią jego rolę nazwalibyśmy dziś pośrednictwem kulturowym. Stąd amerykańska badaczka Katerina Clark uczyniła go jednym z bohaterów (obok Wsiewołoda Meyerholda i Ilji Erenburga) monografii na temat relacji radzieckiej kultury z zachodnią w latach 1931-1941 (Clark, 2011; wydanie rosyjskie – Clark,

2018). Teatralnym kontaktom Trietjakowa z Niemcami poświęcił część swych badań Władimir Koljazin przy okazji pisania pracy na temat wzajemnych związków przedstawicieli teatru radzieckiego i niemieckiego (Koljazin, 2013). Wreszcie sama biografia Trietjakowa stała się przedmiotem studiów brytyjskiego teatrologa Roberta Leacha (Leach, 2022).

Trietjakow, preferujący gatunki ulotne, jak artykuły gazetowe i scenariusze filmowe, a także teksty dramatyczne poruszające aktualne tematy, stał się dla Waltera Benjamina przykładem „twórcy jako wytwórcy". W wykładzie pod tym tytułem, opublikowanym w Paryżu w 1934 roku w obliczu narastania w Europie faszyzmu, Benjamin odrzucał estetyzację życia politycznego i na nowo definiował zależności między sztuką a produkcją. Nazwał wówczas Trietjakowa „pisarzem operatywnym", zwracając uwagę na jego bezpośrednie zaangażowanie w zmianę stosunków produkcji, a zatem też stosunków społecznych. Nie on jeden postulował w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku odejście od estetycznych funkcji sztuki na rzecz produkcji, czy – ujmując rzecz inaczej – przeniesienie akcentu z dzieła na działanie, przy czym „działanie" miało przynosić realny skutek, czy to w zakresie wytwórczości – robienia „nowych rzeczy" – czy też budowy nowej świadomości, nowych relacji społecznych, a także nowych obyczajów. Zbliżone poglądy reprezentowali przedstawiciele konstruktywizmu czy sztuki rozumianej jako produkcja. Radykalizm Trietjakowa jako działacza LEF-u (Lewicowego Frontu Sztuki) nie sprowadzał się do prostego narzucania wzorców myślenia za pomocą znanych środków agitacji i propagandy. Jako teoretyk i praktyk szukał metod wpływania na zmianę świadomości i proponował sztukę polityczną, przedstawiającą nowe treści w nowych formach. Dlatego przedkładał artykuł prasowy nad esej literacki, a dramat do dyskutowania ponad dramat do czytania lub oglądania. Podejmując gorące tematy, zajął się między innymi problematyką związaną z rolą kobiet w

tworzeniu porewolucyjnej rzeczywistości – znany skądinąd koncept „nowej kobiety” znalazł wyraz w jego tekście dramatycznym zatytułowanym *Choczu riebionka!* (Chcę mieć dziecko!, 1926). Owa „sztuka do dyskusji” miała prowokować widzów do zajęcia stanowiska wobec eugeniki, a także do zmiany myślenia w tak podstawowych kwestiach, jak rodzina, macierzyństwo, wychowanie dziecka. Aby przyjrzeć się, w jaki sposób autor *Chcę mieć dziecko!* zamierzał wpłynąć na zmianę społecznych nastawień, przypomnijmy, kim miała być „nowa kobieta” w rosyjskim, a następnie radzieckim wydaniu.

„Nowa kobieta” według Aleksandry Kołłontaj[2]

Samo pojęcie „nowa kobieta" (*nowaja żenszczina*), rozpowszechnione w Rosji przez Aleksandrę Kołłontaj, nie było nowe. Definicję New Woman zaproponowała w Anglii w 1894 roku Sarah Grand w artykule *The New Aspect of the Woman Question*[3]. W publicystyce Kołłontaj określenie to pojawiło się w 1913 roku w artykule *Nowa kobieta*, włączonym w 1919 do tomu *Nowa moralność i klasa robotnicza* (Kołłontaj, 1919). Kołłontaj odwoływała się do wielu przykładów wziętych z literatury, twierdziła przy tym, że XIX-wieczni rosyjscy pisarze, nawet ci wielcy, nie zdołali pokazać w swoich dziełach kobiety przemienionej pod wpływem nowych czasów i nowych warunków. I choć lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XIX wieku przyniosły spektakularne przykłady narodzin kobiety-człowieka, to nie tylko Tołstoj, ale nawet Turgieniew nie zdołali uchwycić dokonujących się zmian, a Czernyszewski w swojej powieści *Co robić?* (1863) pokazał swoją bohaterkę w sposób schematyczny.

Nowy typ bohaterki to zaprzeczenie dawnych „miłych dziewcząt”, których życie kończyło się wraz z wyjściem za mąż, to nie żony cierpiące z powodu

zdrad męża i nie „stare panny” – pisała Kołłontaj i akcentowała konieczność uniezależnienia się kobiety od mężczyzny, a nowym typem bohaterki, jakiej dotąd literatura (i życie) nie znały, okazała się, jej zdaniem, kobieta niezamężna – *die Junggesellinnen* (Kołłontaj, 1919, s. 5). Taka kobieta nie jest dodatkiem do mężczyzny; ma własny świat, jest zewnętrznie niezależna i wewnętrznie samodzielna. A zatem – nie bohaterki Turgieniewa, Czechowa, Zoli czy Maupassanta, ale Matylda, tytułowa postać z powieści Carla Hauptmanna (brata Gerharta), Tatiana z opowiadania *Kobieta* Maksima Gorkiego czy Magda z dramatu *Gniazdo rodzinne* Hermanna Sudermanna. Podając wiele przykładów literackich, Kołłontaj pisała o przedstawicielkach wszystkich klas społecznych, kobietach samodzielnych, pracujących, uczących się, rzucających wyzwanie burżuazyjnej moralności.

Konkretne postulaty Kołłontaj sformułowane jeszcze przed rewolucją odnosiły się przede wszystkim do robotnic i różniły się od postulatów zachodnich sufrażystek. Kołłontaj nie tyle skupiała się na prawach kobiet w zachodnim, „burżuazyjnym” ujęciu, ile przede wszystkim walczyła o poprawę warunków bytowych proletariuszek. Zwracała uwagę na rozmijanie się postulatów zachodnich feministek z potrzebami klasy robotniczej. W wystąpieniu na I Zjeździe Kobiet w Petersburgu w 1908 roku wygłosiła referat na temat: *Kobieta – robotnica we współczesnym społeczeństwie*. Przeciwstawiała w nim feminizm zachodni, „burżuazyjny” potrzebom klasy robotniczej. „Kwestia kobieca – według feministek – to kwestia «prawa i sprawiedliwości»; dla robotnic – to kwestia «kawałka chleba»” (Kołłontaj, 1908). Kapitał potrzebuje tanich rąk do pracy – i kobiety na rynku pracy są taką siłą. Według Kołłontaj to nie duchowe potrzeby czy pęd do nauki stały się źródłem kwestii kobiecej, lecz kolizja między starymi formami życia społecznego a nowymi stosunkami na rynku pracy. Burżuazyjne feministki od XIX wieku dążyły do wyzwolenia ekonomicznego, podczas gdy „wolność”

pracy jest dla proletariuszek brzemieniem, koniecznością. Zatem ważne jest wprowadzenie regulacji, a interwencja państwa w „swobodę umowy” między pracą a kapitałem obejmować powinna regulowanie dnia pracy, zakaz pracy nocą, podniesienie płac itp. Kołłontaj poruszała kwestie związane z ochroną pracy kobiet, a także zwracała uwagę na konflikt między pracą najemną a obowiązkami domowymi i macierzyństwem. Feministki burżuazyjne proponują kobietom – pisała – wyzwolenie w wolnej miłości i prawie do macierzyństwa, podczas gdy społeczno-ekonomiczne warunki, w jakich żyje proletariat, sprawiają, że wolna miłość i macierzyństwo są dla robotnicy realnością zbyt realną i stanowią źródło cierpień. Społeczeństwo zatem powinno uwolnić kobietę od tego brzemienia: zapewnić pomoc w wychowaniu dorastającego dziecka, ale jednocześnie chronić wczesne macierzyństwo, dać możliwość opiekowania się przez pracującą kobietę niemowlęciem w pierwszych miesiącach jego życia (Kołłontaj, 1908)[4].

Z postulatów wymienionych w 1908 roku przez Kołłontaj zwracają uwagę (w kontekście niniejszego artykułu) te, które odnoszą się do ochrony macierzyństwa. A zatem: zapewnienie ciężarnym możliwości odpoczynku osiem tygodni przed rozwiązaniem i osiem tygodni po nim z prawem do pełnego wynagrodzenia z kas państwowej ubezpieczalni; bezpłatna pomoc medyczna i akuszerska dla rodzących; zapewnienie specjalnych pomieszczeń na terenie fabryki dla kobiet karmiących oraz dla żłobków; oddanie zarządzania żłobkami w ręce matek; organizacja kursów świadomej opieki nad dziećmi; zapewnienie przez miejskie i lokalne samorządy bezpłatnego mleka kobietom, które nie mogą karmić piersią.

Kołłontaj była działaczką rewolucyjną, członkinią Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji i stała na stanowisku, że tylko partia robotnicza może skutecznie walczyć o poprawę sytuacji kobiet. Rewolucja proletariacka

rzeczywiście przyniosła emancypację kobiet, nie tylko przedstawicielek klasy robotniczej, przy czym modernizacja i urbanizacja rosyjskiego społeczeństwa, nieodłączna od utopijnego projektu stworzenia człowieka radzieckiego, szła w parze ze zmianami we wszystkich dziedzinach życia. Kobieta odtąd nie tylko mogła pracować, angażować się społecznie i politycznie, ale też – w ideale na równi z mężczyzną – samodzielnie decydować o swojej sytuacji osobistej. Państwo oferowało pomoc materialną i organizacyjną dla pracujących matek (żłobki, przedszkola, stołówki). W planie ideologicznym rewizji podlegała sama instytucja rodziny, traktowana do pewnego stopnia jako przeżytek społeczeństwa kapitalistycznego. W 1918 roku gazeta „Izwiestija" pisała o przejściu do komunistycznego porządku, w którym macierzyństwo zyska państwową opiekę, państwo zapewni wychowanie dzieci, a burżuazyjna rodzina zostanie zastąpiona wolnym związkiem (zob. Lebina, 1999, s. 82).

Rewolucje 1917 roku (lutowa i październikowa) przyniosły zmianę położenia kobiet w zakresie niektórych praw (choćby praw wyborczych), ale nie przyniosły natychmiastowych zmian obyczajowych i społecznych. Stawiając w centrum swojego dramatu „nową kobietę", Trietjakow wskazywał na konflikty i problemy, jakie generowało pojawienie się w danej społeczności takiej bohaterki. Podejmując problemy relacji „nowej kobiety" z mężczyznami, a także małżeństwa i rodziny, macierzyństwa, aborcji, przemocy seksualnej, na pierwszy plan wysunął eugenikę, bowiem to właśnie eugenika zaprząta umysł i pobudza do działań Miłdę, która nie tylko chce mieć zdrowe dziecko, ale też pragnie, by rosło ono w zdrowym społeczeństwie przyszłości.

O wystawienie dramatu starali się dwaj reżyserzy: Wsiewołod Meyerhold i Igor Tierientjew. Ostatecznie prawo to uzyskał Meyerhold, jednak nie udało

się zrealizować przedstawienia; do premiery nie dopuściła cenzura. Trietjakow napisał nowy wariant utworu (1927), w którym przeniósł akcję z miasta do środowiska wiejskiego. A następnie, w latach 1927-1928, na podstawie obu wariantów napisał scenariusz filmowy, również niezrealizowany. Wszystkie trzy wraz z dyskusjami, jakie toczyły się wokół sztuki w latach dwudziestych, zostały zebrane i opracowane przez szwajcarską badaczkę Tatianę Hofman oraz Eduarda Jana Ditschka z Berlina, a następnie ukazały się w Rosji – w przekładzie z niemieckiego – w 2018 roku (Trietjakow, 2018).

Miłda Grignau

Miłda pojawia się w drugiej scenie dramatu: w męskim ubraniu stoi plecami do widowni, przywołuje kota. Robotnik z budowy Grińko, nie widząc jej twarzy, dochodzi do wniosku, że to jego kolega Frołka i zaczepia ją, łapiąc pod pachy. Ubierająca się po męsku Miłda wywołuje złośliwe uwagi mężczyzn.

Miłda ma pokój w budynku z komunalnymi mieszkaniami. Niekiedy nocuje u niej chemik Dyscypliniarz, który nie krępuje się jej (a ona jego), ponieważ nie przypomina mu kobiety. „Ty rubacha-parień” (swój chłop) – mówi do niej. Pokój Miłdy otoczony jest pomieszczeniami, których mieszkańcy żyją w wielkiej ciasnocie; to świat znany z twórczości Bułhakowa czy opowiadań Zoszczenki. Trietjakow z talentem i satyrycznym pazurem, w czym nie ustępuje wspomnianym autorom, przedstawia kłótnie, konflikty, chaos panujący w tej zbiorowości. A także zdolność do błyskawicznego połączenia sił, gdy chodzi o danie wyrazu negatywnym emocjom. W jednej ze scen obiektem brutalnego ataku sąsiadów staje się Miłda jako ta, która przyjmuje

u siebie mężczyzn.

Miłda Grignau jest Łotyszką, przed rewolucją pracowała fizycznie na wsi jako pracownica najemna. Po rosyjsku mówi z błędami, za co krytykuje ją Dyscypliniarz („Ty, Miłda, słabo poddajesz się rusyfikacji”); zdarza jej się wtrącić do rozmowy łotewskie słowo. Dokształca się z broszur partyjnych – jest komunistką i działaczką: chce w klubie rejonowym zorganizować żłobek, ale napotyka na konkurencję. Niejaki towarzysz Bob szuka w klubie miejsca dla spotkań „organizatorów bytu”, poza tym działa już tu kółko dramatyczne prowadzone przez bohatera o wymownym nazwisku Saksualski – reżysera proponującego młodym aktorkom karierę przez łóżko.

Miłda chce mieć dziecko i nie chce mieć męża ani stałego partnera. Jest gotowa na poświęcenia, by zajść w ciążę. Do pewnego stopnia jej upór można wyjaśnić przekonaniem o obowiązku rodzenia dzieci (zdrowych dzieci!) dla społeczeństwa. Przy czym nie zamierza skorzystać ze sztucznego zapłonienia (tak, taki wątek też pojawia się w sztuce!) – odrzuca możliwość przyjęcia darmowego (w ramach państwowej opieki) zastrzyku ze spermatozoidów. Chce mieć dziecko z przedstawicielem proletariatu. Takim kandydatem okazuje się robotnik Jakow, osobnik zdrowy fizycznie, o właściwym pochodzeniu klasowym. Eugenika w wydaniu radzieckim miała przede wszystkim uzasadnienie zdrowotne (dzieci powinny pochodzić od zdrowych rodziców), a pod względem ideologicznym, jaki reprezentuje Miłda – także klasowe. Jakow jednak okazuje się nie dość postępowy: chce się ożenić z inną kobietą i reaguje zdumieniem na propozycję Miłdy. W końcu jednak ulegnie jej, bowiem ona – by go przekonać – przebiera się za „prawdziwą” kobietę: maluje, zakłada pożyczoną od koleżanki sukienkę. W finale sztuki, w konkursie nowo narodzonych syn Miłdy i Jakowa zajmuje pierwsze miejsce – pod względem wagi, odżywienia, objętości klatki piersiowej, składu krwi,

temperamentu itp. Jednak dziecko wychowa dom dziecka, jako że Miłda, prawdziwa „nowa kobieta”, zajęta pracą od rana do nocy, nie ma czasu na macierzyństwo. Ani na życie rodzinne. Miłda bowiem uosabia ideał kobiety niezamężnej. W stosunku do Jakowa jest nieprzejednana – on bowiem walczy najpierw o to, by żyć razem z Miłdą i wychowywać wspólnie dziecko, a potem o swoje prawo ojca, którego Miłda mu odmawia.

Trietjakow nie wprowadza na scenę klasycznej kolizji między uczuciem a obowiązkiem, ponieważ rozterki miłosne należą do starej epoki. Tymczasem rewolucja, której celem była likwidacja prywatnej własności, unieważniła wszelkie pretensje do posiadania, jakie niesie ze sobą związek dwojga ludzi. Miłość (do mężczyzny, dziecka, rodziców) staje na przeszkodzie w osiągnięciu celów rewolucji. Zatem w ujęciu Trietjakowa prawdziwa (w zgodzie z ideologicznymi założeniami, a nie z życiowym doświadczeniem) „nowa kobieta” Miłda nie może się zakochać. Odrzuca Jakowa, a sam Jakow, choć z niego proletariusz na „sto procent”, przywiązany jest do starego świata wraz ze świata tego wyobrażeniami o miłości, rodzinie, kobiecie. A także – ze starym sposobem myślenia. Jakow nie jest postępowcem; reprezentuje uprzedzenia rodem z systemu patriarchalnego. O zgwałconej dziewczynie mówi (bo i taki wątek pojawia się w pierwszym wariancie sztuki), że sama sobie była winna. Poza tym Jakow chce żyć z Miłdą, jednak ona nie dopuszcza takiej możliwości, powołując się na kontrakt, jaki zawarli z jej inicjatywy na początku znajomości. „Nowa kobieta” powołana jest do innych celów niż pielęgnowanie życia rodzinnego. To ona jest siłą postępową.

W zorganizowanym wedle naukowych zasad społeczeństwie indywidualne uczucia stają się problematyczne, miłość może mieć wręcz kontrrewolucyjny potencjał, a zakochana kobieta staje się siłą konserwatywną. Kołłontaj twierdziła, że dla „nowej kobiety” miłość przestaje stanowić treść życia, staje

się sprawą drugorzędną (1919, s. 24). Co nie oznacza powstrzymywania się od seksu. Jednak sama Miłda reprezentuje postawę wstrzemięźliwości, inaczej niż kobiety i mężczyźni w jej otoczeniu (lekarz Wopitkis twierdzi wręcz, że w narodzie istnieje „płciowa neuroza”). Seks w jej przypadku ma służyć poczęciu – i tu zderzamy się z zastanawiającą sytuacją: Miłda jako nowa, wyzwolona kobieta nie chce „marnować energii płciowej”; seks ma służyć reprodukcji. Jednak paradoks jest tu pozorny. W porządku opartym na naukowej organizacji społeczeństwa (Miłda mówi wręcz o „organizacji poczęcia”) seks, jeśli nie służy celom reprodukcyjnym, może być traktowany jako zbędne wydatkowanie energii. Świadome uczestniczenie w tworzeniu nowej rzeczywistości wymaga bowiem wewnętrznej dyscypliny, umiejętności poskramiania emocji. Autorka komentarza do wydania tekstów Trietjakowa stwierdziła, że „Miłda stanowi policzek dla teorii popędu Freuda” (Trietjakow, 2018, s. 254). To prawda, że Miłda nie odczuwa pragnienia seksualnego i niczego nie sublimuje, ponieważ jej wewnętrznym motorem jest „instynkt produkcji”, przy czym pojęcie produkcji przenosi na sferę biologiczną.

Słowo „organizacja”, tak często przez Miłdę używane, odnosi się nie tylko do społeczeństwa czy do życia poszczególnych ludzi, ale też do natury. Nagabywana przez jednego z rozmówców o jej stosunek do przyrody, mówi: „Lubię przyrodę, lubię kiedy na wodospadzie widzę turbiny, w górach – kopalnie, w gęstwinie leśnej – tartaki i prawidłowo założone szkółki leśne” (Trietjakow, 2018, s. 65). Zatem Miłda chce żyć w świecie uporządkowanym, ale racjonalizm, jakiemu hołduje, wynika z idealistycznego przekonania, że życie we wszystkich jego przejawach można zorganizować według jasno określonych reguł. Miłda jest przekonana, że rewolucja wymaga odrzucenia całego starego systemu we wszystkich aspektach: ekonomicznym, społecznym, obyczajowym, w tym także dotąd powszechnie akceptowanych

relacji między płciami.

Nowa rodzina

W *Chcę mieć dziecko!* Trietjakow skonfrontował ideę „nowej kobiety" ze starymi wyobrażeniami na temat macierzyństwa i rodziny. Bohaterka Trietjakowa stanowi wyzwanie dla większości zasad uznanych za normatywne w przedrewolucyjnym świecie: uosabia walkę o prawo do macierzyństwa wyprowadzonego poza sferę życia osobistego. W takim ujęciu macierzyństwo sprowadza się do urodzenia dziecka, natomiast jego wychowaniem powinno zająć się państwo. Jednak inne bohaterki dramatu wychowują dzieci, a do tego Trietjakow sugeruje, że opieką nad niemowlęciem może również zająć się ojciec. W scenie zatytułowanej „Ojcowie” dwudziestu ojców wynosi niemowlęta, niektóre zaczynają płakać. Ojcowie przewijają niemowlaki, wymieniają się uwagami na temat chorób i lekarstw. Przeciwko oddaniu dziecka do placówki wychowawczej protestuje też Jakow. Stąd można odnieść wrażenie, że Trietjakow deprecjonuje poniekąd twardą pozycję Miłdy: jej odmowę założenia rodziny, a przede wszystkim pozbawienie Jakowa prawa do wychowania dziecka (a w konsekwencji – prawa dziecka do ojca). Może nawet nie tyle deprecjonuje, ile stawia znaki zapytania – bo przecież jego intencją było poddanie pod dyskusję społecznych eksperymentów. Takim eksperymentem miało być stworzenie rodziny opartej na nowych, komunistycznych zasadach.

Wiele na ten temat pisano na początku lat dwudziestych. W 1923 roku Lew Trocki, zajmujący wówczas stanowisko Ludowego Komisarza do Spraw Wojskowych, ogłosił na łamach gazety „Prawda” artykuł *Od starej rodziny do nowej* (zob. Trockij, 1927, s. 31-39). Wskazując na patologie nękające wiele rodzin w porewolucyjnej rzeczywistości, podkreślał konieczność rewizji

większości zasad, które tworzyły podstawę rodziny w dawnym słowa tego rozumieniu. Przy czym Trocki ogólne pojęcie rodziny rozpatruje w kluczu klasowym, jego zdaniem to proletariat jako klasa, która odegra decydującą rolę w przyszłości, powinien wyłonić z siebie rodzinę funkcjonującą na nowych zasadach. Jednak rodzinę, stanowiącą według komisarza Trockiego związek kobiety i mężczyzny oraz ewentualnie dzieci. „Nowa rodzina" może powstać w wyniku procesu transformacji wyobrażeń o jej istocie, co wymaga wysiłku psychicznego każdej jednostki wspieranej przez programy państwowe (podniesienie kultury robotników, wzrost ich świadomości społecznej itp.). „Bez podniesienia indywidualnej kultury robotnika i robotnicy nie może powstać nowa rodzina, albowiem w tej sferze można mówić wyłącznie o wewnętrznej dyscyplinie, a nie o zewnętrznych przymusach" (Trockij, 1923, s. 37).

Do najważniejszych warunków powstania rodziny na nowych zasadach zaliczał on odciążenie kobiet od codziennych obowiązków. Warunek ten miał zostać spełniony wówczas, gdy nowe państwo radzieckie wejdzie w epokę większej stabilności ekonomicznej, co z kolei pozwoli na zintensyfikowanie nowego typu budownictwa, zapewniającego każdej rodzinie dach nad głową, a kobietom zwolnienie z codziennych prac domowych. Pisząc o nowym, komunistycznym bycie, Trocki był przekonany, że już wkrótce zaczną powstawać domy, realizujące potrzeby „rodzinno-grupowych wspólnot" (Trockij, 1927, s. 38). „Prać bieliznę powinna dobra społeczna pralnia. Karmić – dobra społeczna restauracja. Ubierać – odpowiednia pracownia krawiecka" (tamże, s. 37). Wypracowanie nowych warunków obejmowało również wychowanie dzieci, którym mieli się zająć odpowiednio wyszkoleni pedagodzy w ramach państwowych placówek.

Trocki wspomina o domach-komunach i istotnie pierwsze takie domy

powstały już w latach 1923-1924, lecz na większą skalę tego typu budownictwo zaczęto realizować w latach 1927-1929. To wtedy wznoszono budynki, w których wzdłuż długich korytarzy znajdowały się jednoizbowe najczęściej pomieszczenia dla rodzin, a pośrodku kompleksu – stołówka z tzw. fabryką-kuchnią, klub z salą teatralną i inne przestrzenie przeznaczone do wspólnego użytkowania. Miłda jednak nie mieszka w domu-komunie, lecz w komunałce, w której wspólne, dzielone przez kilka rodzin kuchnie stawały się polem bitew, sąsiedzkich intryg i awantur. Trietjakow zatem konfrontował Miłdę, walczącą o nowy porządek świata, ze światem funkcjonującym nie tyle nawet na starych zasadach, ile bez zasad. To świat ludzi stłoczonych we wspólnych mieszkaniach, pozbawionych elementarnego poczucia intymności, świat, w którym szerzą się rozmaite patologie.

Miłda i rewolucyjna etyka

Równie trudno byłoby nazwać Miłdę sufrażystką z początku XX wieku, jak i przypisać współczesnym nurtom feminizmu. Owszem, zajmuje ją sytuacja kobiet, ale nie interesują prawa jednostki. Jej poglądy mają oparcie w walce klas, a nie w walce płci. Nie przeciwstawia kobiet mężczyznom, bowiem jej działania podporządkowane są najważniejszemu wysuniętemu przez rewolucję zadaniu: organizacji nowego społeczeństwa. Starania Miłdy wpisują się w eksponowane w porewolucyjnej rzeczywistości postulaty odciążenia kobiet od ich obowiązków rodzinnych i macierzyńskich poprzez organizację państwowego systemu wychowania. Społeczeństwo przyszłości ma być nie tylko dobrze zorganizowane, ale i zdrowe, stąd jej poparcie dla eugeniki, a także dla aborcji, traktowanej nie tyle jako prawo kobiety do samodzielnego decydowania o macierzyństwie, ile przede wszystkim jako środek zapobiegający rodzeniu dzieci poczętych przez rodziców obciążonych chorobami bądź nałogami. Miłda u Trietjakowa nie walczy o nowe regulacje

prawne; przeszkodą w tworzeniu nowych stosunków społecznych są ludzie – środowisko, w jakim żyje i działa. To ludzie nie są przygotowani do rewolucyjnych zmian, i nie tylko drobnomieszczanie, uznawani w nowej rzeczywistości za przeżytki przeszłości, tzw. byli ludzie czy entuzjaści NEP-u, ale nawet niektórzy przedstawiciele klasy robotniczej (jak Jakow i jego koledzy z budowy), hołdujący starym wyobrażeniom na temat roli i miejsca kobiety w społeczeństwie.

Trietjakow podważa nie tylko uznane za burżuazyjne wyobrażenia o miłości i rodzinie, ale też ukazuje negatywne strony przelotnych kontaktów seksualnych. Tworzy zatem fundamenty pod nową, socjalistyczną moralność i higienę społeczną. Psychiatra i pedolog Aron Załkind[5] postulował przekierowanie popędu seksualnego w stronę walki klasowej i budowy nowego społeczeństwa oraz sformułował zasady mające pomagać w sublimacji popędu. W *Dwunastu przykazaniach seksualnych rewolucyjnego proletariatu* z 1924 roku (zob. Załkind, 1990) propagował zdumiewające konserwatyzmem (z dzisiejszej perspektywy) podejście do seksu, na przykład przedmałżeńską wstrzemięźliwość czy miłość monogamiczną. Uważał, że w nowym społeczeństwie relacja dwojga proletariuszy nie może opierać się na seksualnych podbojach (z flirtami, kokietowaniem itp.) i że relacji takiej obca powinna być zazdrość, kłamstwa czy podejrzliwość. Dziś postulaty Załkinda brzmią anegdotycznie, łatwo uczynić je obiektem żartów, ale jeśli odniesiemy je do kontekstu, jaki tworzyła idea totalnej przebudowy świata i powstanie nowego człowieka, to nasuwa się podejrzenie, że purytanizm proletariacki, reprezentowany przez wielu komunistycznych działaczy, mógł być odpowiedzią na chaos wartości czasów porewolucyjnych. Z drugiej strony głoszenie wstrzemięźliwości seksualnej stanowiło pochodną przekonania, że „wolna miłość” stoi w sprzeczności z ideą racjonalnie zorganizowanego społeczeństwa i że powściąganie energii seksualnej – jakkolwiek dziwacznie

by to brzmiało – będzie sprzyjać wzrostowi energii produkcyjnej. I tu już widać pęknięcie między ideami wolnej miłości głoszonymi przez feministkę Aleksandrę Kołłontaj a programem części działaczy, proponujących kontrolę również seksualnej sfery życia. Takich pęknięć pojawi się z czasem więcej, co wyrazi się w wewnętrznych walkach w partii i środowiskach lewicowych.

Miłda krytycznie odnosi się do przypadkowych kontaktów seksualnych swojej sąsiadki Łaskowej, zarazem jednak nie jest pruderyjna. Wręcz przeciwnie, swobodnie wypowiada się na temat seksu, proponuje napastującemu ją sąsiadowi masturbację itp. Jej postawa do pewnego stopnia stanowi ilustrację poglądów Załkinda. Choć nie do końca, bowiem Załkind stawia na związek dwojga ludzi, a Miłda chce być sama. Trietjakow, kreując postać Miłdy, nie czyni z niej przykładu do naśladowania. Komplikuje przekaz. W scenie napaści na Miłdę sąsiedzi pastwią się nad nią z powodu jej złego – w ich „starym pojmowaniu" – prowadzenia się; większość z nich postrzega ją jako prostytutkę. Dochodzi do brutalnej, wręcz chamskiej interwencji sąsiedzkiej, z przeszukaniem pokoju Miłdy. Ale przy okazji sąsiedzi odkrywają w tym pokoju grzałkę, która w ich mniemaniu świadczy o tym, że pobierała ona prąd nielegalnie, na koszt pozostałych mieszkańców. Czy tak istotnie było, tego się nie dowiemy, ale wprowadzając ten epizod, Trietjakow odbiera Miłdzie status pozytywnego wzorca.

Miłda nie przypomina kobiet ze swojego otoczenia, także z uwagi na swój wygląd, choć jest to otoczenie ludzi przeważnie biednych, reprezentujących ubogie warstwy społeczne. Tatiana Daszkowa, badaczka wizualnych kanonów w radzieckiej codzienności po rewolucji, doszła do wniosku, że w latach dwudziestych ukształtowały się dwa przeciwstawne typy kobiecej cielesności, umownie nazywa je „chłopsko-robotniczym" i „artystycznym". Typ „artystyczny" upowszechniany był w czasopismach teatralnych,

filmowych, a także poświęconych modzie (do tych ostatnich zaliczały się: „Iskusstwo odiewat'sia” [Sztuka ubierania się] czy „Domaszniaja partnicha” [Domowa krawcowa]) i polegał na naśladowaniu wizerunków gwiazd filmowych, także tych zachodnich: szczupłe sylwetki, subtelne rysy twarzy, cienkie brwi, głowy osadzone na długich szyjach, krótko ostrzyżone włosy z grzywką lub bez. Modne ubrania to sukienki i spódnice ledwo zakrywające kolana, buty na obcasach (Daszkowa, 2013, s. 44). Z tym typem (pojawiającym się także w radzieckich filmach i spektaklach) kontrastował typ „chłopsko-robotniczy”: szerokie twarze o grubych rysach bez makijażu, figury przysadziste: szyja krótka, szerokie ramiona. Ubrania na kobietach ze zdjęć w czasopismach takich jak „Robotnica”, „Robotnica i Chłopka” czy „Delegatka” były obszerne, workowate: kufajki, męskie marynarki – „kobiece” cechy ginęły pod takim strojem, konstatuje Daszkowa.

Miłda, jeśli brać pod uwagę jej wygląd, przypomina robotnice z fotografii w pismach typu „Robotnica i Chłopka”, a jednocześnie jej męskie ubranie wyróżnia ją nawet z proletariackiego środowiska. Poza tym Miłda w swoim radykalnym sprzeciwie wobec życia rodzinnego oraz propagandzie eugeniki wyraźnie odstaje od kobiet ze swego otoczenia. Co zatem łączy ją (i czy łączy?) z realnymi rewolucyjnymi działaczkami, reprezentującymi inne niż proletariackie środowiska – na przykład z Asją Lācis?

„Nowa kobieta” Asja Lācis

Znajoma Trietjakowa (zapoznała go z Brechtem), ukochana Waltera Benjamina była, podobnie jak Miłda, Łotyszką oraz ideową komunistką , a także reżyserką i aktorką, zaangażowaną między innymi w pracę dla dzieci. Do jej najważniejszych osiągnięć (którymi sama się chlubiła) należało założenie w Orle w latach 1918-1919 Teatru Wychowania Estetycznego, do

którego udało jej się zwerbować dzieci z ulicy (tzw. *biezprizornych*). A działała w warunkach wojennych, pośród głodu i nędzy, kiedy porzucone, osierocone dzieci łączyły się w bandy, niebezpieczne nawet dla dorosłych. W książce wspomnieniowej *Krasnaja gwozdika* (Czerwony goździk) opisuje, ile cierpliwości i odwagi wymagało przekonanie niektórych spośród tych chłopców (szef bandy miał czternaście lat) do przyjścia do zorganizowanej przez nią placówki. Jej upór sprawił, że *biezprizorniki* z czasem „stali się pełnoprawnymi członkami naszego kolektywu (Lācis, 2018, s. 14).

Asja (z domu: Anna Lijepina, 1891-1978) wywodziła się z biednej rodziny z łotewskiej prowincji (ojciec był rzemieślnikiem, matka tkaczką), jednak w przeciwieństwie do Miłdy nie pracowała fizycznie. Dzięki uporowi ojca otrzymała wykształcenie: najpierw trafiła do ryskiego gimnazjum, w którym fascynowała się twórczością pisarzy symbolistów, przede wszystkim Maeterlincka i Przybyszewskiego, a następnie, w 1912 roku rozpoczęła studia w Psychoneurologicznym Instytucie Biechtieriewa w Petersburgu. W 1914 roku wyszła za mąż za Juliusa Lācisa, dziennikarza i działacza komunistycznego; małżeństwo przetrwało do 1919, ze związku tego urodziła się jedyna córka Asji. Podobnie jak wielu swych rówieśników wciągniętych w wir burzliwego życia teatralnego, postanowiła zająć się teatrem profesjonalnie. Wstąpiła do Studia Fiodora Komissarżewskiego i to właśnie teatr stał się jej zawodem i pasją. Przy czym nie Komissarżewski (którego ceniła jako nauczyciela), lecz Meyerhold, Piscator i Brecht okazali się dla niej największymi autorytetami. U ostatniego z nich na początku lat dwudziestych praktykowała jako pomocnica reżysera i aktorka.

Po rewolucji mogła zostać na Zachodzie – znała Paryż, Włochy, a przede wszystkim Berlin. Z Niemcami łączyły ją więzi przyjacielskie, artystyczne i osobiste – to przecież w niej zakochał się Walter Benjamin, to dla niej jeździł

do Rygi i do Moskwy. Z tego ostatniego pobytu, na przełomie 1926 i 1927 roku powstał *Dziennik moskiewski* (wydanie polskie – 2012). Wreszcie życiowym partnerem Asji (po jej rozwodzie z Jurijem Lācisem) został powiązany z lewicą niemiecką austriacki reżyser pochodzenia żydowskiego Bernhard Reich, a ona sama odegrała niepoślednią rolę w kontaktach między radzieckimi komunistami i niemieckimi intelektualistami. Wybrała jednak Moskwę; do Moskwy przeniósł się też Reich. Oboje stali się ofiarami czystek stalinowskich, trafili do obozów, ale udało im się przeżyć. Asja w swoich wspomnieniach pisze o latach spędzonych w obozie bardzo powściągliwie. Pozostała przekonaną komunistką nawet po doświadczeniach łagrowych, a przynajmniej tak się prezentuje w swojej książce.

Będąc obiektem wielkiej namiętności Benjamina, Asja nie zdradza się w przeznaczonych do druku wspomnieniach ze swoimi uczuciami. Benjaminowi poświęca mało miejsca, przedstawiając ich relację (poznała go we Włoszech) jako przyjacielską. Nie zwierza się ze swoich uczuć do innych mężczyzn, nawet do bardzo jej bliskiego Reicha. Inaczej niż Benjamin, który nie waha się przed szczerym odsłonięciem intymnych przeżyć, przed opisem swych rozterek i cierpień, jakich przysparza mu niemożliwy – jak się w Moskwie okazało – związek z Asją. „Niechęć i miłość do niej wybuchały we mnie z prędkością wiatru” (Benjamin, 2012, s. 202). Nie wiemy, co Asja myślałaby o takim tonie relacjonowania ich związku, ale wiele przemawia za tym, że uznałaby go za drobnomieszczański.

Córce Dadze Asja poświęca w pisanych po latach wspomnieniach niewiele miejsca, znacznie mniej niż swej misji wychowawczej wobec dzieci porzuconych, o której z taką pasją opowiadała w Moskwie Benjaminowi (Benjamin, 2012, s. 35-36). Imię Dagi częściej pojawia się w *Dzienniku moskiewskim* – Benjamin odwiedzał córeczkę Asji w sanatorium dziecięcym.

W późniejszych latach Asja, zajęta pracą teatralną, podróżami do Niemiec, scedowała wychowanie Dagi na Reicha.

Ze wspomnień Asji Lācis wyłania się postać kobiety zaangażowanej politycznie, aktywnej zawodowo, a jednocześnie powściągliwej w pisaniu o sprawach prywatnych i uczuciach. Jeśli autoportret Asji uzupełnimy o relację Benjamina, to była ona intelektualistką[6] i wierną ideałom rewolucji komunistką, co nie stało w sprzeczności z dbaniem o siebie. Krótko mówiąc, Asja pragnęła dobrze wyglądać, lubiła piękne ubrania i cierpiała, gdy nie mogła sobie na nie pozwolić[7]. Co z kolei nie przeszkadzało jej być „nową", niezależną kobietą, poświęcającą się działalności społecznej, przekonaną o możliwości zorganizowania świata na nowo. Walter Benjamin pod datą 26 grudnia 1926 roku pisze, że przebywająca wówczas w sanatorium Asja lubi leżeć w śpiworze i słuchać krakania wron: „Jest też przekonana, że ptaki dobrze się zorganizowały, a przywódca powiadamia je, co mają robić" (Benjamin, 2012, s. 76)

Miłda, podobnie jak Asja, nie mówi o uczuciach, ale nie dba o swój wygląd. Przede wszystkim zaś na tle realnej komunistki Asji, ze wszystkimi jej sprzecznościami, Miłda stanowi projekcję „zbioru tez" (sam Trietjakow określił *Chcę mieć dziecko!* jako sztukę tez – Triejtakow, 2018, s. 234). Pragnie dziecka przede wszystkim z poczucia obowiązku – dzieci muszą się rodzić, ponieważ są potrzebne krajowi. Dziecko powinno zostać spłodzone przez zdrowych i odpowiednio dobranych pod względem klasowym partnerów. Samo urodzenie dziecka staje się zatem czynem społecznym. Nie jest jednak tak, że Miłda całkowicie pozbawiona jest uczuć macierzyńskich – oddanie dziecka do placówki opiekuńczej jest dla niej wyrzeczeniem. Mimo to niezłomnie stoi na stanowisku, że dziecko powinno być wychowywane przez profesjonalnych pedagogów, że dla dobra społeczeństwa trzeba

poświęcić matczyne (i ojcowskie) uczucia. Za pośrednictwem Miłdy Trietjakow wskazuje na możliwość wielkiego eksperymentu społecznego, a jednocześnie ujawnia jego problematyczność. W interesie społeczeństwa pojmowanego w zgodzie z postępowymi ideami jest nie tylko to, by dzieci rodziły się zdrowe, ale też, by kobiety na równych z mężczyznami prawach mogły uczestniczyć w budowaniu nowej rzeczywistości .

W stronę człowieka jednopłciowego

Jako „nowa kobieta" Miłda upodabnia się do mężczyzny, jak gdyby rewolucja odebrała jej to, co tradycyjnie uznawane było za „kobiece". Świadczy o tym nie tylko jej wygląd czy rezygnacja z opieki nad dzieckiem w imię ważniejszych spraw, ale też stosunek środowiska do niej: dla Dyscypliniarza jest „swoim chłopem", dla niektórych „towarzyszem Miłdą" (w języku rosyjskim brak żeńskiej formy gramatycznej słowa „towarzysz"), a dla jeszcze innych przedmiotem kpin i napaści. Zarazem zmaskulinizowana Miłda wydaje się stanowić wzór bezkompromisowej komunistki, walczącej o nowy porządek społeczny. Czy zatem Miłda w męskim ubraniu nie sytuuje się po stronie takiej wizji świata, w której to pierwiastek męski uosabia zdolność do przeorganizowania istniejącej rzeczywistości? Niekoniecznie, bowiem z tekstu Trietjakowa wynika, że w „nowym człowieku" przypisywane dotąd kulturowo cechy płci ulegają rozmyciu, co oznacza maskulinizację kobiet, ale też – choć w mniejszym stopniu – feminizację mężczyzn. Przykładem tej ostatniej tendencji jest wspomniana wyżej scena zatytułowana „Ojcowie".

Na marginesie nasuwa się pytanie, czy Benjamin i Reich w życiu, a Jakow w dramacie Trietjakowa to „nowi", czy też „starzy" mężczyźni. Łączy ich troska o dzieci: Benjamin kupuje zabawki dla Dagi, odwiedza ją w sanatorium; Reich ją wychowa. Jakow domaga się praw ojcowskich, których od Miłdy nie

dostanie, ale będzie się z nich wywiązywał jako mąż Olimpiady (Lipy) i ojciec ich dzieci. Fakt, że w rewolucyjnych narracjach nie pojawia się taka kategoria, jak „nowy mężczyzna”, przemawia za tym, że o społecznej pozycji mężczyzn, bez względu na ich stosunek do takich kwestii, jak małżeństwo, rodzina czy ojcostwo, decydowały ich polityczne poglądy.

W wysuniętej przez rewolucję idei „nowego człowieka” zaciera się podział na płcie: wszyscy „nowi ludzie” mają tworzyć kolektywistyczne społeczeństwo. W idei zakładającej zniesienie granic między płciami dawniej doszukiwano by się archaicznych marzeń o dwujedni, albo też gnostyckich tęsknot za człowiekiem doskonałym, tyle że takie odniesienia w tym przypadku muszą zderzyć się z ideologią degradującą wszelkie symboliczne wyobrażenia. „Nowy człowiek” przede wszystkim miał angażować się w tworzenie nowego, wyzwolonego z podziałów klasowych i mechanizmów rynkowych świata, ze starych, dotąd uznawanych za normatywne zasad. Przy czym to na kobiety spadł większy ciężar tych zadań, to od nich wymagano, by stały się „nowymi kobietami”. Miały wziąć na siebie znacznie więcej niż dotąd: pracować i angażować się w procesy przemian społecznych i politycznych. Narastała presja na wytworzenie nowego wzorca kobiecości; ten nowy model znajduje odzwierciedlenie również w dramaturgii[8]. Bohaterki radzieckich sztuk z tego okresu, komsomołki, robotnice, kobiety-komisarze (jak bohaterka *Tragedii optymistycznej* Wsiewołoda Wiszniewskiego) reprezentują nie tylko nowe poglądy, ale i nowy styl życia. Robocze ubrania, skórzane kurtki, krótkie włosy, ale też inne sposoby poruszania się, inny język ciała[9]. Pod wieloma względami Miłda, „swój chłop”, reprezentuje ten nowy, pożądany typ, a jednak dramat został po długich dyskusjach odrzucony przez bolszewickich decydentów. W końcu lat dwudziestych zmienia się kontekst polityczny i społeczny: rewolucyjna Rosja Radziecka odchodzi w przeszłość, nadchodzi epoka stalinowskiego imperium. A wraz z nią inne priorytety.

Seks, eugenika, aborcja

Trudności w rozpoznaniu intencji Trietjakowa wynikają ostatecznie z tego, czy decydować ma kontekst epoki, w jakiej Trietjakow działał, czy też dzisiejsza nasza wrażliwość w takich kwestiach, jak choćby eugenika. Porównanie trzech wariantów *Chcę mieć dziecko!* wskazuje na to, że im bardziej Miłda angażuje się w propagowanie eugeniki, tym mniej zajmuje ją kwestia macierzyństwa – zgodnie z ideą, że dzieci powinno wychowywać państwo oraz przekonaniem, że członek nowego społeczeństwa powinien być wolny od osobistych, intymnych relacji, od rodzinnych przywiązań i zobowiązań. Bowiem miłość do rodziców, dzieci, męża czy żony staje na przeszkodzie w osiągnięciu celu, jakim jest wychowanie „nowego człowieka" gotowego na każde poświęcenie w imię wspólnej sprawy. W redakcji dramatu z 1927 roku, a także w scenariuszu filmowym, w których akcja została przeniesiona w środowisko wiejskie, Miłda jest agronomką, pracuje w punkcie inseminacyjnym, dyskutuje o genach i zajmuje się eksperymentami na zwierzętach, które to eksperymenty mają udowodnić zasadność prozdrowotnej eugeniki: podaje knurowi alkohol, by dowiedzieć się, jakie cechy będzie miało jego potomstwo poczęte w stanie upojenia alkoholowego[10].

Na początku lat dwudziestych XX wieku eugenikę popierało (nie tylko zresztą w Związku Radzieckim; w Polsce od 1922 roku działało Polskie Towarzystwo Eugeniczne) wielu działaczy, polityków, lekarzy, w tym takie wpływowe osoby, jak Anatolij Łunaczarski. Radzieckim działaczom nie chodziło o kryteria rasowe, lecz o kwestie zdrowotne. W sytuacji biedy, alkoholizmu i szerzących się chorób idea ta zdawała się bardzo postępowa (nie wyzwalała jeszcze negatywnych skojarzeń związanych z późniejszym rasistowskim podejściem w III Rzeszy). Jednak już w końcu lat dwudziestych

zaczęto odchodzić o propagowania eugeniki na rzecz wychowania przez środowisko (tzw. teorii środowiska). Stąd w drugim wariancie sztuki Trietjakow umieścił spór między zwolennikami eugeniki i teorią środowiska – w kłótni „dyskutantów”. A w scenariuszu filmowym Miłda, niezależnie od eksperymentów biologicznych, skłania się raczej ku teorii środowiska i staje się coraz bardziej nieustępliwa w kwestii wychowania dziecka w taki sposób, by uwolnić je z rodzinnych więzi. Reakcja Miłdy w finałowej scenie scenariusza byłaby chyba trudna do zaakceptowania dla ówczesnego, nawet bardzo postępowego widza (gdyby film doczekał się realizacji). Jakow, szukający swojego syna wśród wychowanków domu dziecka, łapie jedno z dzieci i wskazując na Miłdę, pyta:

> – Czy to twoja mama?
> Miłda stoi wyprostowana niczym posąg:
> – Nasz nie zna słowa „mama”. On zna słowo „niania”.
> Jakow zatrzymuje się.
> – Dlaczego?
> […] Miłda odpowiada:
> – Żeby nie płakał za matką, kiedy będę umierać.
> Jakow z wściekłością rzuca się na Miłdę. Ona cofa się do syna (Trietjakow, 2018, s. 219).

Trietjakow sugeruje zbliżenie dwóch wektorów wyznaczających kierunek, w jakim powinno podążać społeczeństwo: biologicznego (eugenika) i socjologicznego (teoria środowiska). Jednak radykalizm Miłdy sprawia, że trudno rozstrzygnąć, jaka była ostatecznie intencja pisarza. Czy chciał skompromitować jej niezłomną postawę: odrzucenie macierzyństwa na rzecz wychowania przez środowisko? Czy rzeczywiście trwał na stanowisku, że

drogą eksperymentów biologicznych można będzie poprawić „jakość” społeczeństwa? Sam oświadczył w 1928 roku, że „nie chce narzucać publiczności Miłdy” i dlatego wprowadził do sztuki dyskredytujące ją momenty (Trietjakow, 2018, s. 234). Prawdopodobnie z powodu niejednoznaczności własnego stanowiska narażał się na krytykę z różnych stron; sojusznicy z Proletkultu zarzucali sztuce przewagę argumentów biologicznych. Z kolei reprezentanci organizacji społecznych uważali, że dramaturg pokazał rzeczywistość społeczną w sposób przerysowany, zdeformowany, uwypuklając drastyczne szczegóły dla uzyskania szokujących efektów. Zapewne dlatego z drugiego wariantu sztuki oraz ze scenariusza zniknęły odnoszące się do sfery seksualnej sceny, które wzbudziły największe opory wśród krytyków – gwałt na Kseni (wątek poboczny w dramacie) czy nieskuteczna napaść seksualna zarządcy domu (odczuwającego po wyjeździe żony „fizyczną potrzebę”) na Miłdę i jej reakcja (radzi ona napastnikowi załatwić sprawę na osobności: „Onanizm w naszym wieku i w naszej sytuacji może być, według mnie, tylko pożyteczny” – Trietjakow, 2018, s. 80).

Prawdopodobnie pod wpływem krytyki, ale też własnych przekonań co do tego, w jaki sposób skutecznie propagować nową ideologię, Trietjakow w kolejnych wariantach skupił się na kwestii: jak przeorganizować życie i ludzkie myślenie, by w krótkim czasie „naprawić” społeczeństwo, uwolnić je od chorób, czyli uzdrowić. Forsując ideę eugeniki prozdrowotnej poprzez wskazywanie niepożądanych skutków (z punktu widzenia „zdrowia publicznego”, jak byśmy dzisiaj powiedzieli) kontaktów seksualnych między ludźmi obciążonymi nałogami bądź chorobami, jako środek zaradczy proponuje aborcję. Jednocześnie nie oszczędza potencjalnym widzom filmu naturalistycznych szczegółów. W scenariuszu filmowym umieszcza opis aborcji, nakładając nań scenę ze świata zwierząt:

> Na stole, przykryta czymś białym, leży kobieta. Jest to Łaskowa[11].
> Na modelu widać, jak w macicę wdziera się łyżka ginekologiczna – skrobaczka. Niewielka wypukłość pośród naczyń krwionośnych zostaje podcięta ostrym krańcem łyżki.
> Zbliżenie na twarz Łaskowej. Usta rozwarte – czarna dziura.
> W chlewie ogromna, chuda, brudna świnia pożera dopiero co urodzonego prosiaka (Trietjakow, 2018, s. 215).

Drastyczne sceny[12] były pisane w zgodzie z przyjętą przez Trietjakowa strategią przerysowywania sytuacji, zaostrzania konfliktów tak, by wydestylować z nich określone typy ludzkich zachowań. Można przyjąć, że ukazując w naturalistyczny sposób zabieg aborcji, dramaturg w gruncie rzeczy przeciwstawiał się idei wolnej miłości w komunizmie, przestrzegając przed przypadkowymi kontaktami[13], których przykłady można znaleźć w wielu spektaklach i filmach radzieckich w pierwszej połowie lat dwudziestych. Wokół opozycji żywiołowości i porządku (zob. Gudkowa, 2008, s. 141 i następne) czy tego, co naturalne (przyrodnicze) i kulturowe (zob. Bułgakowa, 2005, s. 111) koncentrowały się debaty na temat celów społecznego eksperymentu i sposobów jego realizacji, także w odniesieniu do sfer dotąd chronionych przed ingerencją państwa: do życia seksualnego i rodzinnego.

Utopia czy antyutopia?

Ideologia nie zawiera się w materiale, którym posługuje się sztuka: „Ideologia kryje się w zasadach opracowania tego materiału, w formie. Tylko materiał opracowany w sposób celowy może stać się przedmiotem bezpośredniego społecznego przeznaczenia. Zmiana tematu – to drobiazg,

nie o temat chodzi, ale o formę” – pisał w 1927 roku Trietjakow (2016, s. 376). Czyli zdaniem dramaturga najważniejsze w osiągnięciu skuteczności oddziaływania spektaklu jest znalezienie dlań odpowiedniej formy. Pisarz odnosił się krytycznie do sytuacji w teatrze połowy lat dwudziestych. Krytykował paseistów[14], ale też niedawne wynalazki teatru rewolucyjnego, które przez powszechne używanie się ustandaryzowały: „Teatr wszedł w swoje ramy estetyczne, konstrukcje stały się miłymi drewnianymi dekoracjami, biomechanika – swoistą plastyką” (Trietjakow, 2018, s. 221).

W sam tekst dramatu wpisany został pomysł na jego realizację sceniczną – pomysł podchwycony przez Meyerholda, który powierzył przygotowanie makiety dekoracji El Lissitzkiemu[15]. „Trzeba stworzyć spektakl dyskusyjny – mówił Meyerhold, przedstawiając plan inscenizacji w 1928 roku. Widownia zostanie przedłużona – częściowo przeniesiona na scenę […]. Akcja będzie przerywana w celu podjęcia dyskusji. Postaci będą siebie prezentować oratorom jako schematy – jak w teatrze anatomicznym, gdzie studenci rozkrajają ciała” (Meyerhold, 1968, t. 2, s. 495). Meyerhold, planując przedstawienie nie ukrywał, że obecność oratorów na sali potrzebna jest po to, by żaden z niekoniecznie dobrze postawionych przez autora problemów (to opinia Meyerholda), nie został rozwiązany w sposób nieprawidłowy. Przy czym reżyser planował udział w spektaklu samego autora: „Niech Trietjakow wychodzi niekiedy z parteru i zwraca się do aktora: «nie tak to Pan/Pani wymawia». I niech sam wygłasza daną replikę” (tamże). A na afiszu miał zamiar pisać – nie spektakl pierwszy, drugi, ale dyskusja pierwsza, dyskusja druga itd.

Jednak zadaniem nie mniejszym niż nowe formy w teatrze było znalezienie tematu, który dałoby się podnieść do poziomu uogólnienia i nadać mu walor aktualności. Pisarz oczywiście doskonale rozumiał, że tzw. aktualne tematy

szybko się starzeją, że twórczość dokumentalna przeniesiona na scenę traci na świeżości – z uwagi na długi proces realizacji spektaklu. Dostrzegał dwa wyjścia z sytuacji: albo odgadnąć, co przyniesie przyszłość, jakie tematy znajdą się w centrum uwagi, albo skupić się na działalności oddolnej – organizować spektakle w klubach robotniczych, wykorzystując lokalny materiał (zgodnie z zadaniami „twórcy jako wytwórcy”).

W *Chcę mieć dziecko!* poruszył wiele aktualnych problemów, wyeksponował jednak eugenikę; prawdopodobnie uznał, że społeczeństwo dopiero będzie musiało się zmierzyć się z problemem „organizacji poczęcia”, jak mówi Miłda, albo – inaczej rzecz nazywając – z kontrolą życia biologicznego jednostki. Dramat powstał jako tekst, w który wpisana została aktywność widza. Przy czym, jeśli pierwszy wariant dramatu ma wiele cech brawurowej komedii, nie ustępującej komediom Nikołaja Erdmana, Michaiła Bułhakowa czy Władimira Majakowskiego, i charakteryzuje się błyskotliwymi dialogami z użyciem bogatego słownictwa zaczerpniętego z języka ulicy, fabryki, nauki, publicystyki, to w kolejnych wariantach komediowość ustępuje miejsca zaostrzonym konfliktom: autorowi chodzi o maksymalne zmobilizowanie widza, a nawet drażnienie go, by zajął jasne stanowisko. Autorka opracowania dramatu, Tatiana Hofman, doszła do wniosku, że agitacyjna strategia Trietjakowa polegała na manipulowaniu opinią bez uciekania się do oczywistości i jednostronności (Triejtakow, 2018, s. 265). Widz miał wrażenie, że ma wybór, ale prawidłowy wybór powinien był pokryć się ze stanowiskiem Miłdy. Niedoszły reżyser sztuki Igor Tierientjew twierdził z kolei, że w tekście dochodzi do zderzenia rozsądku z instynktem, że porusza on współczesny problem: granic racjonalizmu (tamże, s. 226), a granice te – dodajmy – wyznacza Miłda. Czy mamy tu zatem do czynienia z utopią, czy raczej z antyutopią: ukazaniem odwrotnej, ciemnej strony wielkiej idei uzdrowienia społeczeństwa? Z jednej strony wydaje się, że Trietjakow chce

przekonać przyszłego widza do idei eugeniki i dlatego w kolejnych wariantach używa coraz mocniejszych argumentów, także naukowych, na rzecz przekształcenia idei w społeczną praktykę. Z drugiej strony trudno nie zauważyć, że im bardziej forsuje swoje idee, tym bardziej stają się one problematyczne nawet dla jego potencjalnych sojuszników. A zatem: czy istotnie stał po stronie Miłdy i gorąco wierzył w skuteczność biologicznej kontroli społeczeństwa połączonej z ideą wychowania przez instytucje, czy też chciał pokazać niebezpieczne strony społecznego eksperymentu? Trudno dziś wniknąć w wewnętrzny świat radykalnego lewicowego intelektualisty, jakim był Siergiej Trietjakow, w jego sposób myślenia[16]. Choć przecież idee, jakie głosił, wywodziły się z oświeceniowych projektów, traktowane były jako przejawy nowoczesności.

U Trietjakowa napotykamy na problemy, które leżą u podstaw diagnoz postawionych współczesnym zachodnim społeczeństwom kilkadziesiąt lat później przez Michela Foucaulta czy Giorgia Agambena. Ścisły związek między kontrolą życia biologicznego a władzą polityczną zarysowuje się wyraźnie w ideologicznych założeniach Trietjakowa. Przy czym entuzjazm dla eugeniki reprezentuje Trietjakow, a w jego imieniu „nowa kobieta” Miłda, a nie władza polityczna, która nie tylko nie dopuściła do premiery sztuki, ale już kilka lat później rozprawiła się z Trietjakowem i jemu podobnymi w imię polityki. Co nie znaczy, że już niebawem, od lat trzydziestych, nie dojdzie do szerszego wtargnięcia biopolityki w obszar polityki, a biologiczne życie nie stanie się faktem politycznym.

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *„Nowa kobieta” i eugenika w rewolucyjnej retoryce („Chcę mieć dziecko!” Siergieja Trietjakowa, 1926-1928)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/x7j0-vn15.

Autor/ka

Katarzyna Osińska (katarzyna.osinska@ispan.edu.pl) – dr hab. prof. Instytutu Slawistyki PAN, rusycystka, zajmująca się teatrem rosyjskim XX i XXI wieku, związkami teatru ze sztukami plastycznymi oraz transferami kulturowymi w relacjach polsko-rosyjskich i hiszpańsko-rosyjskich. Autorka m.in. monografii: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow* (2003); *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje* (2009; przekład na angielski: *Twentieth-Century Russian Theatre and Tradition. Continuities, Ruptures, Transformations* – https://ispan.waw.pl/ireteslaw/handle/20.500.12528/84). ORCID: 0000-0003-4142-040X.

Przypisy

1. Zob. *Faktomontaże Leona Schillera*, 2015. W tomie wydanym pod redakcją Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej opublikowany został tekst dramatu w przekładzie Henryka Chłystowskiego, a także artykuł o życiu i twórczości Trietjakowa – zob. Osińska, 2015.
2. Biografię Aleksandry Kołłontaj oraz jej poglądy przybliżył niedawno polskim czytelnikom/czytelniczkom Jan Ratuszniak – zob. Ratuszniak, 2019.
3. Zob. na ten temat m.in. Wiatrzyk-Iwaniec, 2015, s. 229; zob. też: *Nowa kobieta – figury i figuracje*, 2017.
4. W swoim referacie Kołłontaj sporo miejsca poświęciła problemowi prostytucji. Krytykowała zachodnie feministki za to, że zamiast starać się o lepsze warunki pracy kobiet z dołów społecznych, wciągać je w walkę klasową, proponują przytułki dla upadłych dziewcząt. Jej zdaniem prostytucja jako zjawisko społeczne jest – jak wiele innych patologii – pochodną kapitalizmu (Kołłontaj, 1908). Warto tu dodać, że po rewolucji 1917 roku temat prostytucji i jej zwalczania podejmowała nie tylko publicystyka, ale też kino. W niemym filmie *Prostytutka* (1926, reż. Oleg Frelich), opowiadającym o losach trzech kobiet zmuszonych przez warunki życia do prostytucji, pojawia się siedmiominutowa wstawka, w której lektorka (fizycznie zresztą podobna do Aleksandry Kołłontaj) podaje rozmaite dane na temat prostytucji w Związku Radzieckim, z których wynika, że prostytucja powiązana jest z sieroctwem, alkoholizmem, bezrobociem, że, na przykład, 88 procent prostytutek wywodzi się ze wsi, z chłopskich rodzin itp. Dane podawane są w postaci prezentacji: z tablicami, wykresami, procentami (co przypomina prezentację w programie PowerPoint).
5. Trietjakow współpracował z Aronem Załkindem (1888-1936) przy tworzeniu scenariusza do filmu dokumentalnego na temat nerwic w społeczeństwie radzieckim; do realizacji filmu nie doszło – zob. Ratiani, 2010, s. 13.
6. Choć, jak trafnie zauważył we wstępie do pierwszego niemieckiego wydania *Dziennika moskiewskiego* Gershom Scholem: „jednak tę intelektualną stronę ukochanej kobiety dziennik traktuje po macoszemu”, Benjamin, 2012, s. 10.
7. „Wstydziła się, że przyszła do takiego «wykwintnego» lokalu w zniszczonych butach. U krawcowej włożyła nową sukienkę uszytą ze starego, nadjedzonego już przez mole czarnego materiału. Wyglądała w niej bardzo dobrze […]”, Benjamin, 2012, s. 187.
8. Wioletta Gudkowa, autorka książki o typologii dramaturgii radzieckiej w latach dwudziestych i początku trzydziestych, drugi jej rozdział poświęciła problematyce obrazu

kobiet we wczesnych sztukach radzieckich (Gudkowa, 2008, s. 141-171).
9. Kwestii tej poświęciła znaczną część swej książki Oksana Bułgakowa, 2005, s. 109-202
10. W scenariuszu znajdziemy szczegółowy opis sceny, w której – po słowach Miłdy o płciowej dezorganizacji – oczom widza miała ukazać kropla zatrutej alkoholem spermy pod mikroskopem, a następnie na widok słaniającego się, upojonego knura miał nakładać się obraz „ospałych, ledwie ruszających się, zatrutych plemników", Trietjakow, 2018, s. 201.
11. W pierwszym wariancie dramatu Miłda namawia (skutecznie) do przeprowadzenia aborcji inną bohaterkę, Warwarę, gdy ta zaszła w ciążę z uzależnionym od narkotyków Filirinowem. W scenariuszu bohaterką tą jest Łaskowa.
12. Takie opisy budziły wielkie opory; w końcu lat dwudziestych „naturalizm" był w Związku Radzieckim atakowany nie mniej niż formalizm. W dyskusji o dramacie z 4 grudnia 1928 roku na temat scenariusza wypowiedział się m.in. Moisiej Rafes, lekarz i działacz bolszewicki: „Nieprawidłowa interpretacja – epatowanie czysto fizjologicznymi elementami. Podejście chłopskie. Tendencja typowa dla dotkniętych przesytem inteligentów", Trietjakow, 2018, s. 226.
13. Warto przypomnieć, że w 1920 roku Rosja Radziecka jako pierwszy kraj na świecie zalegalizowała aborcję (do 1920 traktowana była ona jako przestępstwo). Jednak wśród działaczy bolszewickich nie było jednoznacznego poparcia dla powszechnej dopuszczalności aborcji (co wiele mówi o oporach przeciwko radykalnym zmianom w kwestii kobiecej wśród głównie męskich przywódców partyjnych). W 1924 roku częściowo ograniczono prawo do aborcji; mogła być przeprowadzana w wypadku zagrożenie zdrowia lub życia kobiety oraz gwałtu. W 1926 roku ograniczenia zostały zdjęte, jednak zabraniano aborcji przy pierwszej ciąży lub jeśli nie minęło od poprzedniej aborcji co najmniej pół roku. Od 1930 roku aborcje były płatne. Natomiast w 1936, w okresie umacniania się stalinizmu, zakaz aborcji powrócił, przy czym towarzyszyła mu kryminalizacja (poza przypadkami medycznymi) – dla wykonującego ją lekarza i dla pacjentki (choć de facto procesy w tej sprawie były rzadkie) – zob. szerzej: Avdeev, Blum, Troitskaya, 1997.
14. W opublikowanym w 1928 roku artykule *С Новым годом! С Новым Лефом!* (Szczęśliwego nowego roku! Szczęśliwego Nowego LEF-u) skupiał się na walce z paseizmem („to nasz główny wróg!" – pisał), z dostrzeganym w sztuce radzieckiej powrotem do przedwojennych norm w sztuce i życiu. Paseiści, twierdził, pod portretami bab w sarafanach wpisują zamiast „wiejska dziewka" – komsomołkę. Pisarze w czechowowskich intonacjach i dostojewsko-histerycznej manierze przedstawiają wojnę domową i odbudowę fabryk [dopatrzyć się tu można aluzji do *Drogi przez mękę* Aleksego Tołstoja – pierwsze dwa tomy powieści wyszły, odpowiednio, w 1922 i 1928 roku – oraz do *Cementu* Fiodora Gładkowa z 1925 roku – K.O.]. Teatry zaś w sztampowym dekoracyjnym stylu eksploatują ile wlezie wciąż tę samą *Lubow Jarowają* [dramat Konstantina Trieniewa, po raz pierwszy wystawiony w 1926 roku w Małym Teatrze w Moskwie – K.O.] w różnych wariantach. Kino marzy o „pikfordyzacji" [od nazwiska amerykańskiej aktorki Mary Pickford – K.O.] robotniczego bytu, zamiast o jego fordyzacji. Puszkin jest stary i bezzębny, jeśli patrzeć na niego z pozycji paseistów, którzy wloką go na mogiły klasyków: „W swoim czasie Puszkin był radykałem, futurystą, odrzucającym kanony, bezczeszczącym mogiły grubianinem. Ale o tym paseiści milczą, to temat niewygodny. Paseiści […] wmawiają ludziom, że «różowa kasza» aków i achrrów – to rewolucja" (Trietjakow, 2016, s. 376-377). [„Aków", czyli Teatrów Akademickich. Ten zaszczytny w rozumieniu władz bolszewickich tytuł był przyznawany od 1919 roku najstarszym i najbardziej zasłużonym teatrom rosyjskim, jak Moskiewski Teatr Artystyczny, Teatr Wielki w Moskwie, Teatr Maryjski w Piotrogrodzie i in. „Achrrów", czyli

Stowarzyszenia Artystów Rewolucyjnej Rosji (Assocyjacyja chudożnikow rewolucyjonnoj Rossii, w skrócie AChRR), powstałego w 1922 roku i – wbrew nazwie – skupiającego artystów wywodzących się z tradycji XIX-wiecznego malarstwa powstającego w kręgu tzw. Pieriedwiżników – K.O.].
15. Pomysł ten przewidywał m.in., że ławki dla widzów staną nie tylko na widowni, ale też wzdłuż bocznych ścian i na scenie. Inscenizacja została pomyślana tak, by organizować reakcje widzów. Zob. Osińska, 2015, s. 327-328.
16. Próbę rekonstrukcji „ja" bolszewika podejmował w swoich pracach Igal Halfin, badacz z Uniwersytetu w Tel Awiwie – zob. m.in. Halfin, 2003; Halfin, 2023.

Bibliografia

Avdeev, Alexandre; Blum, Alain; Troitskaya, Irina, *The History of Abortion Statistics in Russia and the USSR from 1900 to 1991*, „Population" 1997, nr 7, s. 39-66, https://www.researchgate.net/publication/306160208_The_history_of_abortion_statistics_in_Russia_and_the_USSR_from_1900_to_1991 [dostęp: 10.10.2022].

Benjamin, Walter, *Dziennik moskiewski*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012.

Bułgakowa, Oksana, *Fabrika żestow*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2005.

Clark, Katerina, *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitism and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941*, Harvard University Press, Cambridge, 2011.

Clark, Katerina, *Moskwa, czetwiortyj Rim. Stalinizm, kosmopolitizm i ewolucyja sowietskoj kultury (1931-1941)*, przeł. O. Gawrikowa, A. Fomienko, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2018.

Faktomontaże Leona Schillera. Polityka społeczna R.P. Cjankali. Krzyczcie, Chiny!, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

Gudkowa, Wioletta, *Rożdienije sowietskich sjużetow: tipołogija otieczestwiennoj dramy 1920-ch – naczała 1930-ch godow*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2008.

Halfin, Igal, *Awtobiografia bolszewizma: mieżdu spasienijem i padienijem*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2023.

Halfin, Igal, *Terror in My Soul. Communist Autobiographies on Trial*, Harvard University Press, Cambridge 2003.

Hofman, Tatiana; Ditschek, Eduard Jan, *Wstuplenije. Choczu riebionka! Sceniczeskaja demonstracyja mieżdu proswieszczenijem i agitacyjej*, [w:] Trietjakow, Siergiej, *Choczu riebionka. Pjesy, scenarij, diskussii*, wybór, opracowanie T. Hofman, E.J. Ditschek, przeł. z

niemieckiego T. Nabatnikowa, Aleteja, Sankt-Pietierburg 2018, s. 8-40.

Koljazin, Władimir, *Meyerhold, Tairow i Giermanija. Piscator, Brecht i Rossija. Oczerki russko-niemieckich chudożestwiennych swiazjej*, Palmarium Academic Publishing, Saarbrücken 2013.

Kołłontaj, Aleksandra, *Nowaja moral i raboczij kłass*, izdatielstwo Wsierossijskogo Centralnogo Raboczego Komitieta Sowietow R., K. i K. Dieputatow, Moskwa 1919, https://archive.org/details/libgen_00870418/page/n3/mode/2up [dostęp: 28.12.2022].

Kołłontaj, Aleksandra, *Żenszczina – rabotnica w sowriemiennom obszczestwie*, 1908, https://a-z.ru/women/texts/kollontair.htm [dostęp: 28.10.2022].

Lācis, Asja, *Krasnaja gwozdika*, izdanije kniżnogo magazina Ciołkowskij, Moskwa 2018.

Lebina, Natalia, *Powsiedniewnaja żyzń sowietskogo goroda: normy i anomalii. 1920-1930 gody*, żurnał „Niewa" – „Letnij sad", Sankt-Pietierburg 1999.

Leach, Robert, *Sergei Tretyakov: A Revolutionary Writer in Stalin's Russia*, Glagoslav Publications B. V., London 2021.

Meyerhold, Wsiewołod, *Statji, pis'ma, rieczi, biesiedy*, t. 1-2, „Iskusstwo", Moskwa 1968.

Nowa kobieta – figury i figuracja, red. I. Iwasiów, A. Krukowska, A. Zawiszewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2017.

Osińska, Katarzyna, *Siergiej Trietjakow: od dokumentu do faktografii*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera. Polityka społeczna R.P. Cjankali. Krzyczcie, Chiny!*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015, s. 303-334.

Ratiani, Irina, *S. M. Tretjakow i kiniematograf*, [w:] Siergiej Michajłowicz Trietjakow, *Kiniematograficzeskoje nasledije. Statji, oczerki, stienogrammy wystuplenij, dokłady. Scenarii*, Nestor-Istorija, Petersburg 2010.

Ratuszniak, Jan, *Nowa kobieta Aleksandra Kołłontaj*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2019.

Tret'jakov, Sergej M., *Ich will ein Kind*, band 1 – 2, opracowanie i red. T. Hofmann, E.J. Ditschek, Kadmos, Berlin 2019a.

Tretyakov, Sergei M., *I Want a Baby and other plays*, przeł. S. Holland, R. Leach, Publishers *Maxim Hodak & Max Mendor*, [brak miejsca wydania] 2019b.

Trietjakow, Siergiej, *Choczu riebionka. Pjesy, scenarij, diskussii*, wybór, opracowanie T. Hofman, E. J. Ditschek, przekład z niemieckiego T. Nabatnikowa, Aleteja, Sankt-Pietierburg 2018.

Trietjakow, Siergiej, *Itogo. Sobranije stichow i statiej o poezii*, Ruthenia, Moskwa 2019.

Trietjakow, Siergiej, *Kiniematograficzeskoje nasledije. Statji, oczerki, stienogrammy wystuplenij, dokłady. Scenarii*, wyb. I. Ratiani, red. K. Razłogow, „Nestor – Istorija”, Petersburg 2010.

Trietjakow, Siergiej, *Ot Pekina do Pragi. Putiewaja proza 1925-1937 godow. Oczerki, „marszrutki”, „put'filmy”*, Jewropiejskij uniwiersitiet, Petersburg 2020.

Trietjakow, Siergiej, *S Nowym godom! S „Nowym Lefom”!* [pierwodruk: „Nowyj LEF”, 1928, nr 1, s. 1-3], [w:] *Formalnyj mietod. Antołogija russkogo modernizma*, red. S. Uszkow, t. 2, Kabnietnyj uczonyj, Moskwa – Jekatierinburg 2016, s. 376-380.

Trockij, Lew, *Soczinienija*, t. 21, *Kultura pieriechodnogo pierioda*, Gosizdad, Moskwa – Leningrad 1927, http://elib.shpl.ru/ru/nodes/31568-t-21-kultura-perehodnogo-perioda-1927#mode/inspect/page/57/zoom/4 [dostęp: 10.10.2022].

Wiatrzyk-Iwaniec, Marta, *O Nowej Kobiecie w mniej znanej prozie międzywojennej*, [w:] *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, red. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, L. Marzec, Kraków 2015, s. 229-245.

Załkind, Aron, *Dwienadcat' połowych zapowiediej riewolucyjonnogo proletariata*, [w:] *Fiłosofija lubwi*, t. 2, Politizdat, Moskwa 1990, s. 224-255, https://a-z.ru/women/texts/zalkinr.html [dostęp: 10.10.2022].

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowa-kobieta-i-eugenika-w-rewolucyjnej-retoryce-chce-miec-dziecko-siergieja-trietjakowa

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-nie-mozna-juz-zrobic-zwyklego-omowienia-spektaklu

FEEDBACK

Czy nie można już zrobić zwykłego omówienia spektaklu?

Z Michałem Buszewiczem, Martą Keil, Grzegorzem Reske, Anną Smolar, Weroniką Szczawińską, Piotrem Wawrem jr. z kolektywu InSzPer rozmawia Marta Bryś

Słowo „feedback" staje się coraz bardziej obecne w praktyce zarówno artystycznej, jak i edukacyjnej. Nie posługujemy się jednak jednym modelem feedbacku – każdy definiuje go intuicyjnie, na własny użytek. Wasz kolektyw praktykuje feedback na co dzień jako narzędzie pracy. W jakich okolicznościach po raz pierwszy spotkaliście się z feedbackiem i jak go definiujecie?

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: Moje doświadczenie feedbacku wyrasta, naturalnie, z tzw. omówień reżyserskich. Dosyć szybko uznałam, że jednym z głównych narzędzi, jakimi powinnam dysponować, jest umiejętność formułowania wyczerpującej informacji zwrotnej dla osób aktorskich: co zobaczyłam, co z tego rozumiem, jak daleko jesteśmy od zamierzonego celu.

Jednocześnie jako reżyserka podlegałam omówieniom pedagogów czy dyrektorów. I to były sytuacje – mówię tu o początkach swojej pracy, kilkanaście lat temu – najczęściej bardzo krępujące, raczej z kategorii power play niż z kategorii dyskusja warsztatowa. Byłam bardzo pogubiona, jak na te uwagi reagować – zawsze odpierać jako atak czy brać pod rozwagę, nawet jeśli kompletnie odbiegają od moich pomysłów? W 2009 roku spotkałam się jednak z omówieniem wykraczającym poza te mizerne standardy. Pracowałam w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu i dyrektor Sebastian Majewski oglądał próbę, a potem zadawał mi pytania: „co chciałaś osiągnąć?”, „jaki był twój cel?”, „jak sądzisz, co z twoich założeń już masz, a czego jeszcze nie?”, „co możemy zrobić albo co ty możesz zrobić, żeby się do nich zbliżyć?”. Przyznam, że „omówienie” próby startujące od pytań zrobiło na mnie wtedy duże wrażenie. Dało też przeczucie, że umiejętności warsztatowe to coś, co może przekraczać osobisty gust. Taka formuła, opierająca się na wzmacnianiu wizji artystki, a nie na forsowaniu swojej wizji, zbliża się do tego, co dziś praktykujemy jako feedback.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Mam wrażenie, że w twoim pytaniu brak jednoznacznej definicji feedbacku wybrzmiewa negatywnie, z czym nie do końca się zgadzam. Feedback, który towarzyszy nam w pracy w InSzPerze, jest rozmyty, nigdy nie wytyczyliśmy jego precyzyjnych ram czy reguł. Kiedyś mieliśmy pomysł, żeby wszystko spisać w katalogu dobrych praktyk, ale ostatecznie do tego nie doszło i opieramy się głównie na naszych odczuciach co do jego charakteru. Nasza praktyka była krytyczną reakcją na omówienia, próbą uzdrowienia, zmodyfikowania bardzo hierarchicznej relacji między dyrektorami a realizatorami, bo feedback dotyczy wszystkich elementów spektaklu i pracy osób zaproszonych do projektu. W wielu instytucjach wciąż panuje silne przekonanie, że produkcja spektaklu odbywa się wyłącznie na linii dyrekcja-reżyser/ka i koniec, a premiera jest „realizacją zamówienia”.

Warto też podkreślić, że mówię to z pozycji uprzywilejowanej, w momencie twórczym, w którym mogę proponować własne tematy, teksty i estetyki, a większość dyrektorów, z którymi współpracuję, te wybory szanuje i docenia.

MARTA KEIL: Zderzyłam się od razu z feedbackiem w formie mocno skodyfikowanej, wywodzącej się ze szkoły DAS. I o ile bardzo ją cenię, o tyle mam też poczucie, że nie jest ona narzędziem na tyle uniwersalnym, by automatycznie stosować ją w każdym kontekście. Struktura feedbacku DAS skupia się wokół konkretnych pytań dotyczących procesu artystycznego w danym momencie, kierując uwagę przede wszystkim na potrzeby osoby, której udzielany jest feedback. To pozwala dokładnie prześledzić konkretne problemy, z którymi osoba twórcza się w danym momencie mierzy, a „zewnętrzne spojrzenie" często pozwala jej wyjść z impasu czy rozwiać wątpliwości. To zatem feedback bardzo przydatny w procesie pracy, kiedy jest jeszcze czas i przestrzeń na wprowadzenie poważnych zmian czy przekierowanie researchu, nie zawsze będzie jednak pomocny na dzień przed premierą. Dlatego myślę o feedbacku szerzej: dla mnie to przede wszystkim zmiana pozycji osoby patrzącej z odbiorczyni w sojuszniczkę, odejście od wartościowania czy oceniania i próba zbudowania, nawet chwilowej, sytuacji sojuszniczej z osobami, które przygotowują projekt.

ANNA SMOLAR: Rzeczywiście feedback, który praktykujemy w InSzpeRze, jest intuicyjny, ale jednocześnie próbujemy świadomie go rozwijać: w ciągu ostatnich lat kilka razy siadaliśmy i omawialiśmy, co się wydarzyło na danej sesji, co pomogło, co było kłopotliwe albo trudne. Używamy języka pozbawionego oceny, wartościowania, krytyki czy też doradzania, które także może być formą przemocy, bo może naruszyć wewnętrzny głos artystów będących w procesie. Feedback to zadawanie pytań, składanie świadectwa „co widzę", „co słyszę", „co robi na mnie wrażenie", „czego

doświadczam”, „co się tu opowiada”, „co tu odczytuję”, „gdzie się gubię”. Feedback z natury nie jest obiektywny, bo nawet jeśli mamy te same narzędzia do jego przeprowadzenia, to przecież kierujemy się własną wrażliwością, estetyką, wiedzą i innymi zasobami. Dlatego tak ważny jest język podkreślający jednostkową perspektywę oraz wzajemne zaufanie. Zgadzam się z Weroniką, że osoba reżyserująca jest w sytuacji nieustannego feedbackowania.

PIOTR WAWER JR: U mnie praktyka feedbacku również była sprzeciwem wobec omówienia dyrektorskiego, bo choć spotkałem się z kilkoma dobrymi omówieniami, to w większości były one opresyjne. Odbierałem je jako niezbywalne prawo dyrektora/ki do wydania swojego osądu na próbach generalnych. Ale to święte prawo nie wiązało się z obowiązkami i było egzekwowane subiektywnie – „kupuję”, „nie kupuję”, „wierzę”, „nie wierzę”, „dobre”, „złe”, ale bez nazwania rzeczywistości, w jakiej się poruszamy. Wygłaszanie takich opinii na próbach generalnych, kiedy spektakl w zasadzie jest domknięty, stoi scenografia, kostiumy są gotowe, sprawia, że jakiekolwiek radykalne zmiany dokonują się w trybie emergency. Kiedy uznaliśmy z Weroniką, że ta sytuacja jest dla nas problematyczna, zapraszaliśmy dyrekcję teatru na dużo wcześniejszym etapie pracy. Im szybciej dochodziło do ewentualnego zderzenia, tym więcej czasu miały obie strony – my, żeby takie omówienie przemyśleć, bo niektóre uwagi bywają trafne, a dyrekcja, żeby oswoić się z proponowaną przez nas estetyką. Dla mnie to jest *clue* feedbacku, że zamiast sytuacji omówienia dostaję konkretne narzędzia na wcześniejszym etapie pracy. Dzięki temu, że jest niesformalizowany, można dostosowywać go do potrzeb ludzi, którzy tworzą dany spektakl. To nie dyrekcja, ale twórcy określają zasady feedbacku, mają prawo powiedzieć: „słuchajcie, wyślę wam tylko scenariusz” albo „to jest tylko szkic, zobaczycie dwie sceny i chciałbym dowiedzieć się od was tego i

tego”, bo na przykład w jakimś momencie twórcy uznają, że widzieli daną scenę już trzysta razy i stracili ogląd, albo chcą zderzyć swoją wizję z „zewnętrznym okiem”, żeby sprawdzić, czy ich projekt jest odbierany zgodnie z ich założeniami.

GRZEGORZ RESKE: Nigdy nie byłem w obiegu teatru repertuarowego, więc omówienia nie były stale obecne w mojej pracy, ale pamiętam, kiedy pierwszy raz spotkałem się z próbą feedbacku, który na poziomie założeń był przemocowy. W 2007 roku w Nasutowie pod Lublinem odbywała się „Sztuka Dialogu” organizowana przez Tadeusza Słobodzianka. Było to kilkanaście dni pracy laboratoryjnej wokół historii Żydów lubelskich, ta edycja była współprodukowana przez Centrum Kultury w Lublinie, a ja wylądowałem tam jako obserwator. Feedback-omówienie, który tam zobaczyłem, sprowadzał się do psychologicznego zmanipulowania grupy odciętej od świata na małej wsi, która w dodatku pracowała nad trudnymi tematami. Piotr podawał przykłady ocen rzucanych w trakcie omówienia, ale wydaje mi się, że opinia „to mi się podoba, a to nie” nie zawsze jest najgorsza – może to nie jest najbardziej konstruktywna pomoc, ale czasem takie „spojrzenie pierwszego widza” i afektywna reakcja może pomóc twórcom w dokonaniu ostatecznych wyborów. Problem jest głębszy, bo funkcjonujemy w Polsce w systemie, w którym często dyrektorzy teatrów też są aktywnymi artystami, więc ten komunikat zazwyczaj oznacza „ja bym to zrobił lepiej” i wybrzmiewa na sześćdziesiąt godzin przed premierą.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Ważną funkcją feedbacku jest zaburzenie, naruszenie energii zamówienia i oczekiwania, że powstanie hit, na który przyjdą… i tu dyrekcja określa grupę docelową. To jest wyobrażenie na temat spektaklu, którego twórcy nigdy nie mieli. W takich warunkach feedback pozwala usłyszeć swój twórczy głos w życzliwej atmosferze, a zaproszenie na sesję

osób niezwiązanych z produkcją wyjść poza zaklęty krąg zleceniodawca-zleceniobiorca. Rozbić strukturę rozmowy w teatrze repertuarowym z górującą w hierarchicznej strukturze dyrekcją.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: Piotrek mówił o zapraszaniu dyrektorów na dość jeszcze wczesnym etapie prób i czasem to się rzeczywiście sprawdza, ale czasami kończy niewesoło. Funkcjonujemy w bardzo złożonej rzeczywistości odmiennych praktyk, odmiennych stylów, hierarchicznych napięć. Zdarza się, że dyrektor nie rozpoznaje kierunku, w jakim zmierza spektakl i jak może wyglądać na premierze, ponieważ praca jest bardzo odległa od jego własnej. Wtedy zaproszenie, które miało wspomóc produkcję, kończy się nerwami i, w skrajnych przypadkach, dyrektorską próbą reżyserowania z tylnego siedzenia. Natomiast zaproszenie grupy zewnętrznych sojuszników, którzy bezinteresownie wspierają proces, jest bardzo bezpieczne. Sytuuje się w poprzek hierarchii, w ogóle z nich wypada. Feedback InSzPeru staram się stosować również jako wykładowczyni Akademii Teatralnej w Warszawie, gdzie sama studiowałam kiedyś reżyserię. Komunikaty, które otrzymywaliśmy po egzaminach, były zazwyczaj mgliste i poza kategoriami zawodowego warsztatu. Nie bardzo wiadomo było, co z nimi zrobić – spośród pedagogów może ze dwie osoby dawały rzetelne uwagi. Głównie słyszeliśmy rzeczy w stylu „no nie wiem, nie wiem…”, „a jak się nazywa ta dziewczynka, która u ciebie grała?”, „żołnierze muszą mieć zapięte guziki”, „u ciebie dzieje się coś ciekawego, ale nie umiemy ci pomóc”, czy moje ulubione – „ty byś chciała robić taki tanztheater Pina Bausch, ale ani my cię tego nie nauczymy, ani ty nie umiesz”. Wydaje mi się, że w tamtym czasie chciałabym, żeby ktoś po obejrzeniu mojej sceny powiedział chociaż „nie podoba mi się, bo…”.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Ja również pamiętam omówienie jednego z

profesorów krakowskiej szkoły teatralnej na Wydziale Reżyserii. Dzień przed egzaminem pokazałem mu scenę i „hahaha, hahaha, takiego *Fantazego* to jeszcze nie widziałem”. Próbowałem dowiedzieć się, czy to znaczy, że dobrze? Źle? Coś mam poprawić? Chciałem, żeby powiedział cokolwiek. Następnego dnia na egzaminie ten sam profesor powiedział „No, takie trzy minus, to nieciekawe, nieciekawe. Takiego *Fantazego* to jeszcze nie widziałem”. Nigdy nie wiesz, wyrocznia rzuca ochłapy, a ty sobie dopowiedz. Kiedy pracowałem w Starym Teatrze w Krakowie za dyrekcji Jana Klaty, byłem z nim w relacji hierarchicznej. Wtedy praktyka feedbacku była dla mnie, między innymi, odpowiedzią na omówienia dyrektora, który potrzebował szybko dojść do celu, a kryterium skuteczności omówienia były poprawa lub naprawa czyjegoś dzieła, ewentualnie jego ocena.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: Zanim formalnie założyliśmy kolektyw, byłam pod wrażeniem takiej strategii Michała, który po premierze, jako widz potrafił powiedzieć „nie gadajmy teraz, umówmy się na kawę, ja bym na przykład chciał cię o kilka rzeczy zapytać”. Miał odwagę nacisnąć hamulec, wyjść z konwencji.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Rozmowy bankietowo-premierowe są zazwyczaj kompletnie bez sensu – „o, super”, „wspaniale, dziękuję”, „ale było fajnie” albo uniki „dziękuję za spektakl, do widzenia”. To się sprawdza wtedy, kiedy nie ma relacji pozwalającej na wspólną kawę. Z drugiej strony jako twórcy potrafimy dojść do paranoi „nic nie powiedział(a), nie podobało się”. Dużo napięć.

Czy widzicie jakieś realne zmiany i korzyści w swojej pracy, odkąd dajecie i odbieracie feedback w InSzPerze?

ANNA SMOLAR: Niedawno pracowałam w Niemczech i nie mogłam zaprosić kolektywu na sesję, bo żaden budżet takiego zaproszenia nie przewiduje. Dostałam ogromne wsparcie całej piątki w postaci feedbacku scenariusza. Ale próby koledzy nie widzieli, nie zdecydowałam się też na wysłanie nagrania. Wiedziałam, że w tej sytuacji mogę uruchomić pamięć i przywoływać głosy osób z InSzPeru: co by powiedziały, na co zwracają uwagę, co jest dla nich ważne i co zauważyłyby przez filtr swojej wrażliwości. To może być świadoma praktyka, czasem iluzoryczna, bo to przecież moja projekcja, ale szczerze mówiąc to nieraz pomaga. Taka praktyka zdarza mi się również w trakcie prób. Na różnych etapach potrzebujemy usłyszeć głos zaufanych, ale też wnikliwych i wymagających osób, które powiedzą, co widzą. Brałam też udział w warsztatach pisarskich z Mikołajem Grynbergiem, który pracę z grupą opiera na moderowanym przez siebie feedbacku, tam też mogłam obserwować, jak język i jakość słuchania budują poczucie wspólnoty i wzmacniają proces twórczy. Osoby, które wchodzą w relację feedbacku, za każdym razem dzielą się swoim kapitałem, doświadczeniem, każdy z nas uruchamia w sobie inne obszary, kiedy ogląda, czyta czyjąś pracę. Im więcej osób z InSzPeru udzieli mi feedbacku, tym jestem bogatsza, mogę iść dalej, bo to mnie otwiera, ale też uzbraja w bardzo konkretne narzędzia.

MARTA KEIL: Chciałabym rozszerzyć korzyści płynące z feedbacku z perspektywy osoby, która daje feedback i której podstawową praktyką jest kuratorstwo i dramaturgia. Feedback jest bardzo istotną częścią mojego życia zawodowego jako kuratorki: jest jednym z moich podstawowych narzędzi pracy. Nie występuję w roli kuratorki, która ocenia i programuje, przychodzi i odbiera gotowy projekt. Moja praktyka kuratorska i rozumienie tego zawodu polega na czym innym: na towarzyszeniu pracy artystycznej w roli sojuszniczki, dającej wsparcie tam, gdzie jest potrzebne i biorącej

współodpowiedzialność za proces i jego rezultat. Dawanie feedbacku to przywilej, ale też konieczność rozpoznania oczekiwań danej grupy czy osoby. Za każdym razem zastanawiam się, jaki feedback na danym etapie pracy jest potrzebny, i jak mogę rozwijać swoje umiejętności feedbackowania, by być jak najbardziej użyteczna.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: Wspólnotowa praktyka feedbacku ma ogromny wpływ na moją – a więc najczęściej i Wawra – pracę. Odbieram to na dwóch poziomach: tym związanym z budowaniem więzi, wzmocnienia, wyjścia z alienacji – i tym z obszaru scenicznego konkretu. Na przykład: feedback Marty i Grześka zmienił nasz spektakl *Nigdy więcej wojny* zarówno w zakresie struktury, jak i konkretnych pomysłów, które pojawiły się w wyniku sesji i potem weszły do spektaklu. Feedback Michała z kolei zmienił *Rozmowę o drzewach*, ponieważ jego pytania pomogły nam przemyśleć i na nowo ustanowić komunikację z widzem, co wymagało zmian montażowych. Ania z kolei udzieliła mi feedbacku do *Klubu* już na poziomie koncepcji i tym samym pomogła odblokować proces pisania scenariusza, ponieważ tonęłam w wątpliwościach. Podaję przykłady, bo wiem, że wiele osób ze środowiska nie dowierza, że my tak na serio chodzimy na swoje próby, prowadzimy sesje, czerpiemy od siebie nawzajem.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Widzę powiększenie kompetencji odbiorczych. W feedbacku spotykamy różne zespoły teatralne, różne estetyki i mimo że w InSzPerze mamy je rozpoznane i wiemy, co kogo interesuje, to jest to zdecydowanie rozwijające, coraz ciekawiej i głębiej można rozmawiać o spektaklach. Nigdy nie zdarzyło mi się, żebym na feedbacku zobaczył coś, co estetycznie od razu odrzucam, ponieważ jeśli podchodzisz do czyjejś pracy z życzliwością i uświadomisz sobie, jakiego zaufania do ciebie wymaga ta sytuacja od aktorów i instytucji, to w takich momentach dawanie feedbacku

wciąż cię rozwija.

PIOTR WAWER JR: Banalna zasada, którą stosujemy w InSzPerze, dotyczy rozpoczynania feedbacku od uwag pozytywnych, ponieważ jeśli powiesz „to świetne, tamto fantastyczne, ale chciałbym zwrócić uwagę na…”, to istnieje spora szansa, że twoja uwaga będzie konstruktywna i tak też zostanie odebrana. To jest prosta psychologia. Odkąd daję i odbieram feedback, zupełnie inaczej oglądam spektakle, także te, których nie będę musiał omawiać. Wykształcił się we mnie wewnętrzny głos feedbacku. Często zadaję sobie pytanie: „jak byś nazwał to co teraz widzisz?”. Dzięki temu, kiedy oglądam spektakl, odległy od mojej własnej estetyki, szukam w nim czegoś, co mnie przekonuje. Uczę się patrzeć z różnych perspektyw. Rozpoczynałem swoją pracę w teatrze jako aktor, potem dramaturg. Teraz zaczynam reżyserować czy współreżyserować. Mam nawyk fizycznego uczestniczenia w sytuacjach scenicznych i łatwość pokazywania rozwiązań na swoim przykładzie, co nie zawsze jest potrzebne i pomocne dla zespołu. Dzięki feedbackowi uczę się pracować inaczej – patrzeć na to, co wykonały na scenie inne osoby, z ich własną cielesną specyfiką i sposobem myślenia. Pamiętać, że moim zadaniem jest powiedzieć, co widziałem, co się z czym łączy, a niekoniecznie od razu wstać i przepuścić to przez siebie.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: Te narzędzia, które dajemy sobie nawzajem, są bardzo praktyczne, przydatne w wielu obszarach. Dzisiaj na zajęciach w Akademii Teatralnej przywoływałam metodę Ani, która na feedbacku zawsze pyta o status postaci – czyli trochę o to, na jakich zasadach działają aktorzy – a przede wszystkim o „pakt z publicznością”: na jakiej zasadzie chcemy nawiązać kontakt, jakie zasady komunikacji ustanawia spektakl poprzez swoją konstrukcję, estetykę, dramaturgię. To bardzo przydatne określenia, do których zawsze już wracam.

GRZEGORZ RESKE: Z tym wiąże się również twórcza zależność między tym, co w teatrze przebiega horyzontalnie i wertykalnie. Formuła „paktu z publicznością” jest przeciwieństwem zamówienia na „hit”. Jak długo szukamy paktu, tak długo efekt może być różny, ale przede wszystkim możemy go też szukać na granicach, czy poza tym, co jest rozpoznane i co się wydarzy w momencie spotkania z publicznością. Jeśli dyrektor teatru szuka hitu, to siłą rzeczy oczekuje czegoś, co już było, a to zawęża możliwości procesu pracy i ogranicza efekty tego, co może wydarzyć się w teatrze.

ANNA SMOLAR: Relacje, które wytworzyliśmy w InSzPerze, na pewno na nowo definiują nasze stosunki z dyrekcjami teatrów. Dzięki temu, że nasz feedback przebiega w bezpiecznych, wspierających warunkach, jest mi dużo łatwiej usłyszeć inne uwagi i brać z nich tylko to, co jest mi potrzebne, a do reszty dystansować się. Nawet w nietrafionych albo naruszających omówieniach może się zdarzyć jakieś ziarenko, które na danym etapie będzie pomocne. Szybciej rozpoznaję, co jest dla mnie osłabiające, z czym się nie zgadzam, na co przymknąć oko. Dzięki poczuciu takiej solidarności, jaką mamy w InSzPerze, mogę wchodzić w podobne relacje z innymi twórcami, choć raczej to dotyczy rówieśników albo młodszych artystów, rzadziej ze starszymi. Wyjście z paradygmatu rywalizacji to jest gigantyczna ulga.

W różnych modelach feedbacku jest też opcja nieprzyjęcia feedbacku, bo przecież nie wszystko, co zostaje wypowiedziane na sesji, jest później włączane w proces czy strukturę spektaklu. Czy zdarzyło wam się odrzucić feedback i według jakich kryteriów można to robić?

MARTA KEIL: Słuchając twojego pytania, uświadomiłam sobie, że dla mnie „feedback” i „odrzucenie” w ogóle nie idą w parze. Jeśli ustawiam się w

pozycji sojuszniczki i daję feedback, żeby wesprzeć proces, na ile potrafię, to przecież mam świadomość, że widzę tylko jakąś jego część, pewien etap pracy. Oczywiście mogę przestrzelić pytania, spudłować, nie zrozumieć intencji twórczych, być może pytanie, z którym przychodzi osoba twórcza, okaże się dla mnie nie do końca jasne. Ale to nie jest moja porażka, jest mi raczej szkoda czasu, który mógł być lepiej wykorzystany i bardziej pomocny dla danego procesu. To, co ogranicza pole takich nieporozumień, jest postawienie przez osoby twórcze precyzyjnych pytań, które inicjują feedback – czemu chciałabym się przyjrzeć? Co jest dla mnie istotne? Na co chciałabym, żebyście zwrócili uwagę? Z czym się zmagam? Czego nie jestem pewna? To jest akurat element feedbacku z metody DAS, który uważam za bardzo cenny, ponieważ pozwala przekierować feedback w jak najbardziej użytecznym kierunku

ANNA SMOLAR: Myślę, że w każdej sesji feedbackowej odbywa się przesiew: ta uwaga jest dla mnie bardzo cenna, a z tą nie do końca się zgadzam, albo wiem, że ostatnie dni prób pozwolą spełnić akurat tę kwestię. Przypominam sobie kilka sytuacji, kiedy pójście za tym, co usłyszałam na feedbacku na danym etapie pracy, oznaczałoby takie zmiany strukturalne, że nie byłoby na to czasu albo naruszyłoby to poczucie bezpieczeństwa zespołu, albo też ingerowałoby zbyt mocno w pracę twórczą danej osoby realizatorskiej. Ostatnio feedbackowałam pracę twórczyni spoza InSzPeru, pytałam o konieczność danej sceny, która w moim odczuciu i na tamtym etapie coś dopowiadała, a reżyserka powiedziała mi: „wiesz co, usunięcie tego monologu byłoby taką stratą dla aktora, że nie wyobrażam sobie tego”. To też jest ważne, bo pokazuje, jak wiele danych trzeba wziąć pod uwagę, na pewno kwestia etapu i gotowości na zmiany nie może być postrzegana w sposób sztywny i dogmatyczny. Każdy twórca ma trochę inaczej, również w zależności od tego, jak ma ustawione priorytety. Poza tym feedback rządzi

się delikatnymi prawami, coś, co możemy odsuwać od siebie na sesji, czasem procentuje na kilka dni przed premierą. Nie chcę powiedzieć, że zostaje w podświadomości, ale na pewno w nas pracuje, wybrzmiewa, tylko każdy potrzebuje czasu, żeby uwagi przetrawić i ułożyć w sobie.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Dlatego zaryzykowałbym tezę, że „odrzucenie feedbacku” jest niemożliwe. Niezależnie od tego, czy feedback kończy się pójściem za uwagą, czy w przeciwną stronę, to jest zawsze palik wbity w pewnym punkcie rozwoju spektaklu. Chodzi o to, żeby to później szczerze wobec siebie, sensownie i artystycznie opracować i podjąć decyzję, czy ten palik przeskakujemy, omijamy czy wyrywamy i udajemy, że go tam nigdy nie było, chociaż dziura zostaje. To nie ma znaczenia, bo coś zostało powiedziane i w tym sensie feedback jest już przyjęty. Jedyne, co może zrobić odbiorca feedbacku, to uczciwie go przepracować i pozostać w zgodzie ze sobą.

PIOTR WAWER JR: Kiedy zadałaś to pytanie, zacząłem się zastanawiać, czy to możliwe, że nie pamiętam ani jednej sytuacji odrzucenia feedbacku. Ale podobnie jak Michał i Marta uważam, że odrzucenie może nastąpić raczej w sytuacji „klasycznego” dyrektorskiego omówienia. Wtedy, kiedy ktoś, od kogo jesteśmy zawodowo zależni, wygłasza subiektywną ocenę albo formułuje oczekiwania, z którymi się radykalnie nie zgadzamy. Wtedy uruchamia się cały arsenał technik rozwiązywania tej konfliktowej sytuacji i często doprowadzenie do tego, żeby dyrektor/ka powiedziała „dobra, róbcie jak chcecie” jest uważane za sukces. Feedback się po prostu wydarza, to jest narzędzie twórcze. Trochę jakbyś postawiła kamerę i rejestrowała przebieg próby, a potem odtworzyła nagranie i pokazała zespołowi. Różnie możesz na to zareagować, ale nie zmienisz faktu, że widziałaś to nagranie. Jeśli miałbym mówić o odrzuceniu feedbacku w InSzPerze, to tylko w takich sytuacjach, kiedy ktoś jest w próbach i pada pytanie, czy będzie mu potrzebna sesja

feedbacku, bo nie zawsze wszyscy jesteśmy dostępni i czasem planujemy takie spotkania z wyprzedzeniem. I wtedy ktoś mówi: „Nie. Czuję, że nie będzie mi potrzebny”.

ANNA SMOLAR: Pamiętam feedback osoby spoza InSzPeru, która na jakimś etapie przyniosła mi bardzo ciekawe spostrzeżenia, ale uwagi o kostiumach wyraziła bardzo krytyczne. Natychmiast wiedziałam, że ich nie przyjmuję, bo to była wypowiedź ze świata wizualnego tej osoby, a nie mojego. Miałam też poczucie, że osoba nie do końca odczytała nasze z Anną Met intencje, ale ufałam, że koniec końców te intencje się przeniosą. To chyba jedyny taki radykalny przykład – a i tak dotyczy tylko jednego elementu feedbacku, większość pozostałych uwag, które dostałam od tej osoby, były bardzo ciekawe i trafne. Natomiast w InSzPerze ta konkretna uwaga nie zostałaby wypowiedziana w ten sposób, mogłaby wybrzmieć jako pytanie merytoryczne, ale nigdy jako krytyka nieznosząca sprzeciwu.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: W mojej praktyce zdarza się, że nieco inaczej przebiega feedback w relacji z osobami studiującymi albo bardzo młodymi osobami tworzącymi – tu może pojawić się bowiem kłopot z precyzyjnym zamówieniem wobec obserwatorów, precyzyjnym określeniem obszaru, w jakim tworzący potrzebują informacji zwrotnej. Zdarza się, że padają prośby w rodzaju: „proszę nam powiedzieć wszystko” albo „proszę nam powiedzieć cokolwiek”. W sytuacji edukacyjnej trzeba wziąć odpowiedzialność za to, że mam po prostu większe doświadczenie od osób, z którymi w danym momencie pracuję i muszę to brać pod uwagę. Dlatego w pracy na uczelni potrafię formułować przykłady konkretnych rozwiązań czy ścieżek, jakimi można podążyć. Żadnej nie traktuję jednak jako obowiązującej, najczęściej mnożę przykłady, żeby stymulować przyjrzenie się sytuacji z wielu perspektyw. Nie ma obowiązku pójścia za moją propozycją, zawsze

uprzedzam – mogą państwo z tego skorzystać albo nie, to jest opcja wynikająca z tego, co mi pokazaliście czy opowiedzieliście. Zależy mi po prostu na ćwiczeniu się w świadomym procesie decyzyjnym.

Podkreślacie kwestię solidarności, zaufania w InSzPerze, które są gwarancją bezpieczeństwa i skuteczności feedbacku. Przyjęlibyście zaproszenie na sesję feedbacku od kogoś, kogo nie znacie ani prywatnie, ani zawodowo?

MICHAŁ BUSZEWICZ: Zaprosiliśmy do pracy w ramach InSzPeru w naszej salce w Teatrze Powszechnym w Warszawie osoby, których wszyscy nie znaliśmy, na przykład Mikołaja Dziedzica, którego przyprowadziłem, żeby zrobił u nas fashion performance „Szafa", znałem tylko ja. To nie ma aż takiego znaczenia, kluczowe jest mapowanie, kto się czym zajmuje, jak chce tworzyć i wypracowanie wspólnego języka.

PIOTR WAWER JR: Feedback projektu Mikołaja Dziedzica był dla mnie ciekawy, bo zobaczyłem coś, na czym kompletnie się nie znam – pokaz mody i bal voguingowy, ale okazało się, że narzędzia, którymi dysponuję, wciąż mogą być przydatne. Z Teatrem Powszechnym mamy taką umowę, że jesteśmy dostępni do sesji feedbacku, z których mogą, ale oczywiście nie muszą, korzystać osoby tworzące w tym teatrze.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: Często przyjmuję zaproszenia od osób spoza kolektywu, to jest spora część mojej praktyki zawodowej (tutaj oczywiście na pierwszym miejscu sytuuje się Akademia – większość prowadzonych przeze mnie zajęć eksponuje feedback jako podstawowe narzędzie pracy w grupie). Coraz więcej instytucji czy inicjatyw chce wchodzić w taką współpracę – nie

na zasadzie mentorskich omówień czyjejś pracy, nie na zasadzie oceny, ale feedbacku właśnie. Z Michałem i Anią realizujemy na przykład sesje w ramach rzeszowskiej Sceny Nowej Dramaturgii; to bardzo interesujące rozmowy, obejmują zarówno kwestie artystyczne, jak i te dotyczące struktury procesu pracy. Zdarzało mi się feedbackować proces pracy dla artystów tworzących w Komunie Warszawa. Cały sezon tematyczny, który tam kuratorowałam w roku 2019, był tak naprawdę maratonem feedbacków dla pięciu drużyn, z których każda miała inne potrzeby w tym zakresie. Wtedy chyba najbardziej wymagająca była dla mnie sesja feedbacku spektaklu *Taki pejzaż* Agaty Maszkiewicz i Vincenta Tirmarche'a. Współpracuję z Agatą od lat, ale tutaj występowałam jako oko zewnętrzne dla jej autorskiego projektu z pola choreografii. Zarówno Agata, jak i Vincent są po prostu fenomenalni w feedbacku, naprawdę wszystko widzą. Starałam się dorosnąć do tej sytuacji i zastanowić się, jakie narzędzia uruchomić, żeby wesprzeć projekt powstający w języku tańca, który nie jest moim głównym językiem.

MARTA KEIL: Od półtora roku pracuję w Niderlandach i tutaj feedback przeprowadzany przez osobę z zewnątrz, niezaangażowaną w konkretny projekt jest stałym i naturalnym elementem pracy. Z taką osobą ustala się konkretną liczbę godzin przeznaczonych na feedback, ustalamy, na jakim etapie ta praca może być przydatna, żeby sprawdzać różne rozwiązania, zanim nastąpi spotkanie z publicznością. W Amsterdamie taką praktykę prowadzą w większości osoby związane ze DAS, które doświadczyły jej w trakcie studiów.

GRZEGORZ RESKE: Mnie się wręcz wydaje, że to doświadczenie feedbacku i przemyślenia, którymi dzieliliśmy się w InSzPerze przez ostatnie lata, jest jednym z najważniejszych bagaży, jakie zabrałem ze sobą, przejmując prowadzenie festiwalu. I nie chodzi tu tylko o spektakle, które

współprodukujemy – wtedy z automatu obsadzony zostaję w roli „dyrektora teatru” – ani o współpracę ze szkołami artystycznymi, ale przede wszystkim o to, co Marta określiła jako naturalny element pracy: zaproszenie ze strony licznym artystów do wejrzenia w ich proces pracy na rozmaitych etapach. Nie wiąże się to ani z próbą „sprzedania” spektaklu na festiwal ani z żadnym formalnym kontraktem – a raczej chęcią otwarcia się na inne spojrzenie, rozszczelnienie procesu. Staram się odpowiadać na każde takie zaproszenie – również traktując to jako rozpoznanie lokalnego środowiska, do którego wchodzę z pozycji spadochroniarza.

ANNA SMOLAR: Pracowałam metodą feedbacku podczas kuratorowanej przez mnie rocznej rezydencji w Komunie Warszawa z osobami zaproszonymi do pracy w wyniku *open call*. Nasze pierwsze wspólne spotkanie – a zależało mi na tym, żeby powstała grupa pozwalająca na przepływ między artystami, co zaprzecza tradycyjnemu modelowi wchodzenia w instytucję, gdzie każda grupa twórców pracuje osobno nad swoim projektem i nie ma kontaktu z tym, co w danym sezonie się dzieje w tym miejscu – zaczęliśmy od otwartej rozmowy; każdy opowiadał o swoim pomyśle, o intencjach i wątpliwościach. Sama opowiadałam o swojej pracy i problemach, z którymi się mierzyłam. Czułam, że twórcy są bardzo ciekawi siebie nawzajem, że pojawia się trema, natomiast lęk i potencjalna rywalizacja znikają. Ale tego nie da się z góry ustanowić jednym przemówieniem, to się wydarza w praktyce, trzeba wytwarzać bezpieczne warunki komunikacji w języku, który oparty jest na pytaniach, a nie ocenie, nawet jeśli wypowiadamy wątpliwości. Tylko w taki sposób mogliśmy wyjść z etapu „nie znamy się, ale musimy razem pracować”, do poczucia, że możemy się wszyscy przede wszystkim wspierać, słuchać nawzajem z ciekawością.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: Feedback robiony zawodowo poza InSzPerem

wymaga na pewno więcej dyplomacji, świadomości, że nic nie wiem o praktyce danej osoby, której pracę oglądam, a w związku z tym rysuje się potrzeba większej wnikliwości w patrzeniu, żeby najpierw znaleźć odpowiednie punkty wejścia, zrozumienia, otwarcia rozmowy.

Instytucje sceptycznie podchodzą do feedbacku i sesje nie przebiegają całkiem bezkolizyjnie, nie wszystkie zespoły aktorskie od razu zgadzają się na feedback. Jakie korzyści poza *stricte* artystycznymi mogą wynikać z takiej sesji?

MICHAŁ BUSZEWICZ: W Teatrze Dramatycznym w Warszawie aktorzy grający w *Chłopaki płaczą* powiedzieli, że feedback owszem, bardzo chętnie, ale proszą, żeby wszystkie myśli i wnioski, które pojawią się na sesji, zostały przekazane przeze mnie, a nie osobę feedbackującą. To nie był opór, ale potrzeba podążania w procesie za jednym głosem, a nie rozpraszania się na inne, nowe. To może wynikać z obawy, że jakaś pochopnie rzucona uwaga mogłaby wykoleić wewnętrzne poczucie spójności procesu prób i pracy aktorskiej.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: Zespoły aktorskie mają w sobie zapisaną historię przemocy. Bardzo często zdarza nam się to, o czym mówi Michał. Padają wtedy argumenty, że kiedyś w teatrze była podobna sytuacja, przyszedł ktoś spoza instytucji na próbę, miał tylko powiedzieć, jak się ogląda, a skończyło się na bolesnej krytyce. Nie dziwne więc, że trudno jest przekonać zespoły, że to nie chodzi o wygłaszanie sądów i przekonań; że nawet jeśli pojawi się coś krytycznego, to będzie to sformułowane w języku warsztatu, w formie pytania, zdania, nad którym możemy się zastanowić, a nie że ktoś wypali – jesteście wszyscy beznadziejni i do niczego. Niestety, w takich momentach odzywa się dziedzictwo przemocy.

MARTA KEIL: To lęk przed powtórzeniem doświadczenia takiej przemocy, wynikający z tego, że brakuje innych doświadczeń, brakuje w teatrze wiedzy, że można przekazywać informacje inaczej, że feedback może być wspierającym narzędziem. Z moich obserwacji wynika też, że feedback często najwięcej oporu budzi w dyrekcji, ponieważ nagle pojawia się zewnętrzny autorytet osób dających feedback, co bywa odczytywane jako zagrożenie dla ich pozycji.

MICHAŁ BUSZEWICZ: W instytucji pojawia się obawa przed zobaczeniem różnicy, ponieważ sytuacja feedbacku obnaża schematy dotychczasowego funkcjonowania teatru i trudniej jest później udawać, że omówienie jest czymś dobrym i twórczym dla spektaklu. Ten opór teatrów rozumiem jako lęk przed kompromitacją hierarchicznego myślenia opartego na autorytecie, który przecież jest tak naprawdę bardzo chwiejny w instytucjach zarządzanych tak zwaną silną ręką. Do tego dochodzi brak zaufania do intencji: że to na pewno będzie casting, ktoś straci etat, a także podważanie kompetencji reżysera, bo chyba jest coś na rzeczy, skoro musi konsultować się z kimś z zewnątrz. Wtedy skuteczność feedbacku jest mizerna.

PIOTR WAWER JR: To, co najbardziej cenię w feedbacku InSzPeru, to rozbicie logiki konkurencji. Jesteśmy grupą kuratorów i twórców w podobnym wieku i wiele instytucji zakłada, że powinniśmy raczej ze sobą konkurować, niż wspierać się w twórczej pracy. Praktyka feedbacku pozwala zaproponować inne wzorce. Wciąż czasem budzi to podejrzliwość. Głęboko zakorzenione jest przyzwyczajenie, żeby materiał, nad którym się pracuje, otaczać tajemnicą do dnia premiery. Aktorkom i aktorom wciąż trudno czasami uwierzyć, że inna reżyserka obecna na próbie nie jest tam po to, aby oceniać ich w kategoriach ewentualnej przydatności do swoich przyszłych projektów.

ANNA SMOLAR: Wydaje mi się, że w ostatnich latach wiele zespołów aktorskich, z którymi pracowaliśmy, zauważyło, że przyjazd InSzPeru wzmacnia osoby pracujące przy danym spektaklu. Że feedback pozwala jaśniej widzieć, wzmacnia przytomność, a nie ją odbiera. Że nie zaburza w żaden sposób relacji między osobą reżyserską a performerami. Ja akurat wolę model, o którym wspomina Michał, kiedy zespołu aktorskiego nie ma na feedbacku i potem to ja przekazuję, co zebrałam, że usłyszałam takie a takie ciekawe uwagi, może przetestujemy małą zmianę, a z tą uwagą nie do końca się zgadzam, ale chciałabym sprawdzić, co z niej może dla nas wyniknąć. Wtedy wszyscy widzą, że po feedbacku pracuje się dalej, nikt od tego nie zwątpił ani nie umarł, wręcz przeciwnie – żyje dalej, całkiem witalnie, wzmocniony towarzystwem widza sprzyjającego, a jednocześnie uzbrojonego w mnóstwo narzędzi.

Aktorzy i aktorki są zalewani opiniami pozytywnymi i negatywnymi, więc paradoksalnie najwięcej ich energii pochłania filtrowanie tych komunikatów. Perspektywa przyjęcia kolejnej opinii może być przytłaczająca.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Tyle że feedback pozwala zespołowi zobaczyć, a przede wszystkim doświadczyć, że o spektaklu można rozmawiać wieloaspektowo, niekoniecznie głosem reżysera i poza kategoriami „hit czy kit”.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: No właśnie, ta zmiana perspektywy jest kluczowa. To nie chodzi o opinię, tylko złożony proces diagnostyczny. Co działa, co nie, i dlaczego. Kiedy pracowałam nad *Klubem*, aktorki były bardzo zaciekawione naszym feedbackiem i każdą sesję procesowały w sobie z

podziwu godną dojrzałością. Najpierw feedback koncepcji robiła Ania, Piotrek przyszedł w połowie prób, później Ania w trzech czwartych procesu, Michał był na odbiorze spektaklu, potem Wawer wrócił na próbach generalnych. Włączała się też scenografka Marta Szypulska i jej znajomi artyści, dorzucając swoją perspektywę; koncept spektaklu dotyczył przecież środowiska sztuk wizualnych. Tak liczne sesje feedbacku pozwoliły zespołowi zrozumieć, że powodzenie przedstawienia nie zależy tylko od tego, czy aktorka „dowiezie", czy „nie dowiezie". Spektakl ma konstrukcję, jest zaprojektowany i aktorstwo jest jednym ze składników – być może najważniejszym, ale nie jedynym. Jeden z feedbacków Piotra pomógł mi nazwać problem z otwierającymi spektakl sekwencjami. Coś tam grzęzło. Uważna rozmowa wykazała pewną niespójność założeń i doszłam do wniosku, że to chodzi o sposób traktowania przestrzeni i kontaktu z widzem – widzowie po prostu nie mogli tkwić usadzeni na krzesłach. Dla aktorek było wielką ulgą, że nie chodzi o nie, że w spektaklu coś może nie działać poza aktorską kondycją. Z kolei w Akademii Sztuk Teatralnych we Wrocławiu praca nad spektaklem *Słowo las znaczy świat* była tak intensywna, że pomimo bogatego feedbacku Michała czuliśmy z Piotrkiem, że potrzebujemy kolejnej sesji. Akurat nikt z InSzPeru nie mógł przyjechać. Zaprosiliśmy więc znajomych aktorów z Wrocławskiego Teatru Współczesnego, Annę Kiecę i Mariusza Bąkowskiego, i okazało się, że odebranie feedbacku reżyserskiego od aktorów było dla nas świetnym przeżyciem. Jednocześnie musieliśmy być bardzo ostrożni, żeby nie wytworzyć poczucia, że aktor i aktorka pracujący w teatrze zawodowym przychodzą „oceniać" studentów i studentki.

Czy to oznacza, że każdy może nauczyć się przeprowadzać sesję feedbacku?

ANNA SMOLAR: Zastanawiam się, kogo spoza InSzPeru zdarzało mi się zaprosić na feedback mojej pracy i chyba zawsze kierowałam się intuicją, że dana osoba posiada kompetencje pedagogiczne. Nie każdy może udzielać konstruktywnego, bezpiecznego i wzmacniającego feedbacku, ale na pewno każdy może się tego nauczyć. Niektórzy mają do tego po prostu większe predyspozycje.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Każdy, kto jest zdolny do życzliwości względem czyjejś twórczości i nie robi z niej pretekstu do zaspokojenia własnych ambicji. To przede wszystkim ma być narzędzie wspierające, a nie sesja porównawcza i uzurpowanie sobie prawa do wchodzenia w czyjeś dzieło, które „umie się zrobić lepiej".

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: Tak, można się tego nauczyć – czy też uczyć ciągle, na nowo, w duchu pewnej dyscypliny. W teatrze często jest tak, że kochamy swoje opinie i ich wygłaszanie, a feedback to nie jest przyjemność mówienia i satysfakcji oceniania „a tu wam nie wyszło".

Ale nie ma też miejsca na komentarze – no fajne, fajne, dziękuję.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: No tak, feedback to jest ciężka praca, wyczerpująca jak WF.

PIOTR WAWER JR: To nie jest sekcja komentarzy pod artykułem w internecie, tylko test czytania ze zrozumieniem.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: I to my, feedbackujący obserwatorzy, ten test zdajemy. Nie wykpimy się anegdotką czy ironicznym uśmieszkiem.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Albo naszym niepodważalnym autorytetem, czy też

cudzym, na przykład: „co powiedziałby na to Zapasiewicz”.

GRZEGORZ RESKE: Ten wysiłek zasadza się właśnie na tym, żeby wyjść poza siebie. Przychodząc na feedbackową sesję, staram się wciąż patrzeć na pracę z perspektywy jej twórców – czyli tych, którzy mnie zaprosili. To ciężka praca wyjścia poza własne ego i estetykę i zrozumienia, dlaczego i po co pewne gesty i narzędzia są użyte. I przekazania moich obserwacji z kolei w taki sposób, aby twórcy potrafili dzięki temu spojrzeć na swoje decyzje z innej perspektywy

ANNA SMOLAR: Prawdziwy feedback nikogo nie narusza, ale jednocześnie trzeba mieć świadomość, że nie wszyscy są gotowi na wytworzenie w sobie tego delikatnego dystansu, pozwalającego nie odbierać cudzej wypowiedzi jako oceny wartości swojej pracy, albo wręcz – swojej osoby. Artyści teatralni na pewno mogą się wiele nauczyć od środowiska tańca, gdzie praktyka feedbacku jest czymś naturalnym.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: O tak! Ogromne wrażenie zrobiło to na mnie, kiedy w 2014 roku robiliśmy z Piotrkiem spektakl *Geniusz w golfie* w Starym Teatrze w Krakowie. Rozmowa o feedbacku w polskich instytucjach nie za bardzo istniała. Na jednej z prób obecny był niezwiązany z projektem Vincent Tirmarche, który ma bardzo bogate doświadczenie m.in. jako dramaturg spektakli choreograficznych. Byłam zaskoczona, jak osoba niemówiąca po polsku, nieznająca Konrada Swinarskiego, o którego legendzie był ten spektakl, zaczęła precyzyjnie nazywać relacje między performerami, kompozycję przestrzeni, zadawała nam pytania o kwestie, których sami nigdy byśmy nie zauważyli w takiej perspektywie.

MARTA KEIL: Nie wiem, czy można nauczyć się feedbacku i zamrozić go w jednej metodzie, na pewno natomiast można ciągle rozwijać umiejętności

feedbackowania poprzez praktykę. Istnieje wiele metod feedbacku opartych na scenariuszach, strukturach czy score'ach, które pomagają przefiltrować myśli, pozbyć się nawyku oceniania, oddzielić wartościowanie od krytycznej refleksji, opowiadać nie o sobie i o tym, co „mnie się podobało", ale przekazywać konkretne narzędzia twórcze. Ale przede wszystkim trzeba być gotowym zawiesić swoje ego na kołku i zrobić przestrzeń osobie, która potrzebuje feedbacku: ustanowić w centrum rozmowy dany proces artystyczny i jego potrzeby, a nie własne upodobania.

Michał Buszewicz (ur. 1986) – dramatopisarz, dramaturg, reżyser. Absolwent specjalizacji dramatologicznej Wiedzy o Teatrze UJ i dramaturgicznej na Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST. Był półfinalistą i finalistą Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, finalistą pierwszej edycji Aurory – Nagrody Dramaturgicznej Miasta Bydgoszczy, nominowany do Paszportu „Polityki" za rok 2022. Reżyseruje projekty teatralne na podstawie autorskich scenariuszy – zrealizował m.in. spektakle *Kwestia techniki*, *Kibice*, *Autobiografia na wszelki wypadek*, *Edukacja seksualna*, *Chłopaki płaczą* oraz adaptacje - *Akademii Pana Kleksa* na podstawie powieści Jana Brzechwy i *Srebrny glob* na motywach powieści Jerzego Żuławskiego. Jako dramaturg współpracował z Anną Smolar, Eweliną Marciniak, Anną Augustynowicz, Janem Klatą, Cezarym Tomaszewskim, Wojciechem Rodakiem. W latach 2015-2016 pełnił funkcję kierownika dramaturgów Narodowego Starego Teatru w Krakowie. Prowadził warsztaty dramaturgiczne w ramach studiów Performatyki UJ, w ramach Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych SWPS, Wiedzy o Teatrze poznańskiego UAM, krakowskiej ASP, Studiów Podyplomowych Pedagogiki Teatru, pełnił funkcję mentora w projekcie Sceny Nowej Dramaturgii w

Rzeszowie, a także wielokrotnie współpracował z organizatorami warsztatów teatralnych i dramaturgicznych dla młodzieży i dorosłych. Jest członkiem kolektywu artystycznego Instytut Sztuk Performatywnych w Warszawie.

Marta Keil – kuratorka, dramaturżka i badaczka, doktorka nauk o sztuce. Obecnie mieszka i pracuje w Utrechcie. W praktyce kuratorskiej i badawczej zajmuje się krytyką instytucjonalną, kolektywnymi i ucieleśnionymi praktykami kuratorskimi i budowaniem międzynarodowych feministycznych sojuszy. Ostatnio zainicjowała i prowadziła dwuletni projekt artystyczno-badawczy Breaking the Spell, zajmujący się figurą czarownicy we współczesnych sztukach performatywnych, koprodukowany przez Residenz Schauspiel Leipzig, München Kammerspiele, Viernulvier w Gandawie i Instytut Sztuk Performatywnych w Warszawie oraz współpracowała z New Theatre Institute of Latvia w Rydze i Rosendal Teater in Trondheim jako mentorka projektu The Shakedown, w którym zaproszono 10 osób nastoletnich do kuratorowania dwów międzynarodowych festiwali. Jako dramaturżka i doradczyni współpracowała ostatnio z Irą Brand, Ainhoą Hernandez Escudero, Wojtkiem Grudzińskim, Liną Majdalanie i Rabih Mroué. Marta jest redaktorką kilku książek o praktyce kuratorskiej i choreografii oraz regularnie prowadzi zajęcia z kuratorstwa, ostatnio na Uniwersytecie w Utrechcie i Uniwersytecie Jagiellońskim. Jest członiknią Instytutu Sztuk Performatywnych w Warszawie oraz sieci apap feminist futures network.

Grzegorz Reske – lublinianin, studiował historię sztuki, zarządzanie w kulturze i dyplomację kulturalną. Przez wiele lat związany był ze środowiskiem lubelskiego teatru niezależnego. Współpracował przez wiele lat z festiwalem Konfrontacje Teatralne, a w latach 2013-2017 wspólnie z Martą Keil odpowiadał za jego program. Współpracował także z Teatrem

Powszechnym w Warszawie, Kaliskimi Spotkaniami Teatralnymi, Galerią Labirynt w Lublinie, East European Performing Arts Platform. W latach 2017-2023 był członkiem zarządu i skarbnikiem IETM - International Network for Contemporary Performing Arts w Brukseli. Jest członkiem kolektywu InSzPer, a po tym jak Centrum Kultury w Lublinie zerwało z nimi współpracę, kontynuował działania z Martą Keil jako ResKeil (między innymi pracując z Liną Majdalanie i Rabihem Mroué przy projekcie Sunny Sunday oraz z Timem Etchelsem w ramach sezony Teren Wspólny/Common Ground w Komunie Warszawa). W 2021 roku objął funkcję dyrektora artystycznego SPRING Performing Arts Festival w Utrechcie.

Anna Smolar (ur. 1980 we Francji) – reżyserka teatralna, dramaturżka, tłumaczka. Proponuje autorski teatr, tworzony w ścisłej współpracy z zespołem aktorskim. Do takich kolektywnych prac należą spektakle *Henrietta Lacks*, *Thriller* i *Erazm/Erasmus* w Nowym Teatrze, *Dybuk* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, *Koniec z Eddym* w Teatrze Studio, *Halka* w Starym Teatrze w Krakowie oraz *Melodramat* w Teatrze Powszechnym. Do jej głośniejszych prac zaliczają się również *Kopciuszek* według sztuki Joela Pommerata w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, *Aktorzy żydowscy* Michała Buszewicza w Teatrze Żydowskim, *Kowboje* w Teatrze im. Osterwy w Lublinie, *Slow motion* w Narodowym Teatrze w Wilnie, *Hungry ghosts* w Kammerspiele w Monachium. Laureatka Paszportu Polityki 2016 w kategorii Teatr za „teatr kameralny i empatyczny, z polotem i humorem podejmujący tematy zepchnięte na margines, za konsekwentne poszerzanie teatralnego pola oraz chęć i umiejętność dialogowania z każdym odbiorcą”. Autorka tłumaczenia na język francuski książki Grażyny Jagielskiej *Miłość z kamienia*. W latach 2018-2021 wykładała na wydziałach Pedagogiki teatru oraz Sztuk społecznych w IKP. W 2022 roku kuratorka sezonu *Tough love* w Komunie//Warszawa. W sezonie 2023/2024 kuratorka w TR Warszawa.

Weronika Szczawińska (ur. 1981) – reżyserka, dramaturżka, kulturoznawczyni i performerka. Absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim; obroniła doktorat w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Reżyserię studiowała w warszawskiej Akademii Teatralnej. Współpracowała i współpracuje z wieloma instytucjami w całej Polsce (m.in. Komuną Warszawa, TR Warszawa, Wrocławskim Teatrem Współczesnym, Narodowym Starym Teatrem w Krakowie, warszawskim Teatrem Powszechnym, teatrami w Bydgoszczy, Kaliszu, Kielcach, Koszalinie, Łodzi, Olsztynie i Wałbrzychu) oraz ze Slovensko mladinsko gledališče w Lublanie. Adiunktka na kierunku Wiedza o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie, współtworzy kolektyw Instytut Sztuk Performatywnych (InSzPer). Laureatka nagrody Paszport Polityki 2019 w dziedzinie teatru, między innymi za „konsekwentne budowanie własnego języka artystycznego" oraz „dojrzałą wizję społecznej odpowiedzialności teatru". Jej najnowsze przedstawienie to *Trąbka do słuchania* (2023) na podstawie powieści Leonory Carrington, zrealizowane we Wrocławskim Teatrze Współczesnym.

Piotr Wawer jr – aktor, dramaturg i reżyser, twórca projektów niezależnych. Stale współpracuje z reżyserką Weroniką Szczawińską. Absolwent Studium Aktorskiego przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Współpracował m.in. z Teatrem Dramatycznym w Wałbrzychu, Teatrem Studio w Warszawie, Teatrem Powszechnym w Warszawie, Narodowym Starym Teatrem w Krakowie, Slovensko Mladinsko Gledališče w Lublanie, TR Warszawa, Wrocławskim Teatrem Współczesnym oraz Komuną/Warszawa. Laureat Nagrody im. Jana Świderskiego oraz nagrody aktorskiej na VIII Festiwalu „Rzeczywistość przedstawiona" za rolę Dresiarza w spektaklu *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł* (reż. Monika Strzępka, 2007) oraz nagrody za najlepszą rolę męską na Festiwalu Nowego Teatru w

Rzeszowie za spektakl *Afryka* (reż. Bartek Frąckowiak, 2015) . Od stycznia 2015 do sierpnia 2017 w zespole Teatru Polskiego w Bydgoszczy. Kiedyś wyczynowy żeglarz, później freediver. Dziś głównie biegacz i górołaz amator.

Wzór cytowania:

Czy nie można już zrobić zwykłego omówienia spektaklu? Z Michałem Buszewiczem, Martą Keil, Grzegorzem Reske, Anną Smolar, Weroniką Szczawińską, Piotrem Wawrem jr. z kolektywu InSzPer rozmawia Marta Bryś, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-nie-mozna-juz-zrobic-zwyklego-omowienia-spektaklu.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-nie-mozna-juz-zrobic-zwyklego-omowienia-spektaklu

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/g6gy-rb58
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/feedback-proba-zmapowania-zjawiska-czesc-druga-praktyki-feedbacku

FEEDBACK

Feedback: próba zmapowania zjawiska. Część druga: praktyki feedbacku

Mira Mańka

Feedback: an attempt to map the phenomenon

The second part of the article “Feedback: an attempt to map the phenomenon”. The first one, published in issue 174 of *Didaskalia*, is an attempt to systematize knowledge on the theory of feedback and to indicate it as a tool to support, organize and discipline the process of creative work and artistic education. In the second part published below, the author creates a feedback toolbox, discussing possible methods and structures of feedback developed by the business, artistic education and individual creative practices of people working both in Poland and in other European countries and in the United States of America. Mira Mańka puts her reflections on feedback in two contexts: interdisciplinary knowledge in the field of psychology, sociology, education, theory and practice of business, and lived knowledge resulting from going through the university and artistic path of education in Poland. Referring to her own work and the experiences of other creators, she constructs an author’s and open selection of reflections, recommendations and directions for the development of feedback, both in the perspectives of Polish theater pedagogy and individual artistic practice.

Keywords: feedback; feedback methods; toolbox; artistic education; non-hierarchical artistic strategies; creative tools

Wstęp

Część druga mojego tekstu (pierwsza ukazała się w poprzednim numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”) to skrzynka z narzędziami. To fragmentaryczny zbiór i krótkie omówienie metod, struktur i technik sprzężenia zwrotnego. Zbiór ten zawiera niewielką część z wypracowanych i rozwijanych w różnych ośrodkach strategii, użytecznych narzędzi i refleksji osób stosujących odrębne formy feedbacku. Jednak omawiane przeze mnie ujęcia feedbacku ukazują jego potencjał, a także wielość i różnorodność metodologii, nie roszcząc sobie prawa do encyklopedycznej skrupulatności. Część z opisanych poniżej struktur jest mocno usystematyzowana i od lat praktykowana w biznesie, biznesie kreatywnym oraz edukacji artystycznej i właściwie można je traktować jak gotowe modele lub podstawę do improwizacji we własnej praktyce. Inne, mniej ustrukturyzowane, pokazują spektrum możliwości wykorzystania teoretycznej wiedzy, którą mapowałam w pierwszej części mojej pracy, do tworzenia autonomicznych języków feedbacku. Jeszcze inne pokazują, jak można włączać gotowe elementy i rozwiązania w komunikację z innymi osobami twórczymi, a także, jak elementy te mogą stawać się strategią pracy artystycznej i wspomagać indywidualną ekspresję twórczą.

360º feedback[1]

Model 360º nazywany jest również oceną wieloźródłową, wielostronną lub kołową. Model ten, w zależności od konstrukcji ankiet, bada percepcję umiejętności i wiedzy lub zachowań osoby feedbackowanej. Bazuje na informacjach zwrotnych pozyskiwanych od przełożonych, osób równorzędnych, współpracujących, podwładnych[2] oraz od osoby ocenianej. Możliwie duża grupa udzielająca informacji zwrotnych pozwala na zebranie

pogłębionego wywiadu i zbudowanie wielowymiarowej oceny czy informacji zwrotnej na temat tego, jak osoba feedbackowana jest postrzegana przez pozostałe osoby. Elva R. Ainsworth twierdzi, że kluczowym dla skuteczności oceny w modelu 360^{0} są dobrze zadane pytania i anonimowość zapewniająca większą szczerość respondentów_ek. Jej zdaniem pytania w kwestionariuszu powinny być możliwie otwarte i dotyczyć w pięćdziesięciu procentach pozytywnych informacji: mocnych stron, sukcesów, opanowania lub przekazania nowych umiejętności i wiedzy itp.; w trzydziestu informacji o umiejętnościach interpersonalnych: komunikatywności, otwartości, poziomie zaufania itp.; w dwudziestu wskazywać obszary wymagające doskonalenia. Ainsworth zwraca uwagę, że w kwestionariuszach nie powinno być odpowiedzi zamkniętych i pozwalających na wystawienie liczbowej czy procentowej oceny osobie, której daje się feedback. Jej zdaniem tylko odpowiedzi otwarte pobudzają refleksje i prowadzą do rozwoju. Model 360^{0} tworzy kompleksowy obraz, uwzględniający mocne strony, ukryte mocne strony (zachowania, które są lepiej oceniane przez osoby feedbackujące niż przez osobę przyjmującą), obszary wymagające rozwoju oraz rozbieżności między samooceną, a opiniami innych.

Model ten, w uproszczonej wersji 90^{0}, występuje w większości instytucji w formie jednostronnych ankiet oceniających, np. pracę osoby pedagogicznej i najczęściej sprowadza się do wystawienia liczbowej oceny i kilku słów (zwykle negatywnego) komentarza. Wyobrażam sobie, że nie jest to motywujące do doskonalenia pedagogicznego warsztatu, podobnie jak system ocen liczbowych ostatecznie – nie jest motywujący i wspierający dla osób studiujących na wydziałach artystycznych.

Omawiana technika, choć czasochłonna, sprawdza się jako model wzajemnego otwartego feedbackowania w procesach edukacji artystycznej.

W Guildhall School w Londynie[3] model 360º jest stałym elementem wzajemnej oceny pracy osób studiujących i pedagogicznych. Osoby studiujące w Guildhall School mają prawo przez całe trzy lata edukacji nie znać swoich procentowych ocen[4] – i większość z nich podejmuje właśnie taką decyzję – opierając swój proces edukacji wyłącznie na informacjach zwrotnych uzyskanych w wyniku oceny wieloźródłowej[5]. Wypełnienie ankiet przez osoby wykładające i osoby studiujące po zakończeniu danego kursu i analiza współpracy, pozyskanych narzędzi i umiejętności jest budujące dla wszystkich stron. Dodatkowo samoocena pracy w ramach kursu pozwala na porządkowanie, nazywanie oraz zapamiętywanie wiedzy i poznanej metodologii, a także motywuje do doskonalenia warsztatu pedagogicznego, przekazywanych narzędzi i metod pracy twórczej. Ocena pisemna pozwala również na indywidualne podejście i udzielenie przemyślanego feedbacku. Osoby praktykujące w tym modelu zwracają uwagę na jego właściwość budowania zespołu i rozumienia zdrowej wyjątkowości. Dodatkowo osoby proszone o pozytywny feedback o pracy i zachowaniach osób współpracujących, współstudiujących czy wykładających są bardziej życzliwe, pomocne, chętniej współpracują i częściej proszą o pomoc.

Agnieszka Jachym: feedback choreographing

Feedback choreographing to narzędzie tworzenia kompozycji choreograficznych na zasadzie iteracyjnego zwrotnego rekomponowania materiału wyjściowego. Agnieszka Jachym[6], tancerka i choreografka, twórczyni tej techniki, zwraca uwagę, że „wiele osób w świecie tańca korzysta z metod feedbacku, ale mało kto tak te narzędzia nazywa. Dla mnie feedback jest nie tylko strukturą komunikacyjną, ale przede wszystkim impulsem i inspiracją do przyglądania się sprzężeniom zwrotnym, powstającym dzięki spotkaniu i dialogowaniu z materiałem, innym

tancerzem, inną grupą czy inną wrażliwością. Feedback jest dla mnie o przejęciu kreatywności innego lub innej i przetworzeniu, zgodnie z własną wrażliwością i potrzebami. Jest o spotkaniu z osobą, która wykonała taką samą drogę jak ja, ale efekty naszej pracy są zupełnie inne. Feedback jest o rozumieniu i zachwycie tą różnicą. W mojej praktyce choreograficznej staram się wydobywać te jakości i wielokrotnie poddawać je feedbackowaniu, sprawdzając, jak zmienia się ich charakter, struktura i wewnętrzne napięcia”[7].

Struktura feedback choreographing ma pięć punktów, przy czym punkt trzeci i czwarty mogą się wielokrotnie powtarzać.

1. Opracowanie materiału wyjściowego

Materiałem wyjściowym może być opracowana wcześniej niewielka struktura choreograficzna lub gotowy materiał choreograficzny autorstwa innej osoby. Może być również tak, że pracę nad materiałem wyjściowym rozpoczynamy od tematu lub problemu i gry w skojarzenia, by już na etapie rozmów rozpocząć proces wymiany, dialogowania i budowania wspólnego pola wyobrażeń. Następnie improwizujemy i z wybranych elementów układamy kompozycję materiału wyjściowego. Strategia opracowania lub wyboru materiału wyjściowego zależy od potrzeb i kontekstu oraz różni się w zależności od procesu, w którym zostaje użyta.

2. Nauka materiału wyjściowego

3. Rekompozycja materiału wyjściowego – powstanie nowej kompozycji

Po opanowaniu materiału zespół dzieli się na dwu- lub trzyosobowe grupy, które przetwarzają materiał wyjściowy. Zespół może dowolnie weń

ingerować: dzielić go na części, zmieniać układ, wybrać tylko niektóre elementy, dołożyć własny materiał albo zaproponować partnerowanie. „Tę część nazywam rekompozycją, bo pracując na elementach kompozycji wyjściowej i dodaniu własnej inwencji, recyklingujemy ją, tworząc wariacje, remiksy, rekompozycje właśnie”. Ważne, by rekomponowanie prowadziło do powstania nowej, powtarzalnej struktury. Otwartość na proponowanie zmian w strukturze materiału wyjściowego jest równie ważna, co uważność na propozycje. „To często nie jest łatwe, dlatego lubię korzystać z narzędzia improwizacji [tańca] *leader-follower*[8], które w prosty sposób pobudza uważną wymianę między tancerzami”. W tym ćwiczeniu jedna osoba inicjuje ruch, a druga za nią podąża, odtwarzając jej ruchy lub reagując na impulsy, a następnie wymieniają się rolami. Stopniowo wymiany te zagęszcza się aż do momentu, w którym nie da się rozpoznać, która osoba lideruje, a która za nią podąża.

4. Rekompozycja materiału powstałego w kroku trzecim – powstanie nowej kompozycji

Ten krok rozpoczyna się prezentacją zrekomponowanego materiału. W tej części szczególnie dobrze widać refleksję zwrotną, która pojawia się w kontakcie z materiałem wyjściowym. „Dwie grupy, pracując nad tym samym materiałem, znalazły w nim zupełnie inne jakości, inne rzeczy je poruszyły i inne pobudziły ich ekspresję. W kolejnym spotkaniu materiał wypracowany w punkcie trzecim poddajemy kolejny raz feedbackowaniu. Nie jest to feedback w sensie werbalnym, ale feedback w sensie ruchowym. Zespoły dzielą się tym, co znalazły i wspólnie negocjują, które elementy z ich pierwszych rekompozycji uwzględnią, a które odrzucą, w ten sposób wypracowują kolejną jakość tego materiału. Odbywa się jego ponowne zremiksowanie”. W zależności od wielkości zespołu rekomponowanie powtarza się jeszcze kilka

razy, tak by ostatecznie wszyscy się spotkali.

5. Rekompozycja materiału powstałego w kroku czwartym – komponowanie całości z powstałych elementów

Po wielokrotnym przetworzeniu materiału wyjściowego wypracowane fragmenty i elementy z każdego etapu „wracają” do osoby choreografującej, ta zaś układa z nich docelową strukturę.

W feedback choreographing osoba choreografująca staje się początkiem sprzężenia zwrotnego, jego pierwszym ogniwem. Razem z materiałem wyjściowym, tematem lub researchem poddaje swoją pracę, wrażliwość i myśli złożonemu procesowi feedbackowania. Następnie przygląda się, jak ten materiał pracuje w innych osobach, jak je uruchamia, jak razem z ich wrażliwościami się zmienia i zyskuje nowe potencjały. A kiedy wraca, zawiera w sobie jakości, przemyślenia i intuicje każdej osoby, która z nim pracowała.

Jachym dodaje, że zadaniem choreografa w tej technice jest nie tylko czuwanie nad procesem artystycznym, ale także przyglądanie się rozkładowi sił w ramach mniejszych zespołów. Dbanie o to, by niezależnie od indywidualnych cech charakteru, wszystkie strony wnosiły do sprzężenia tyle samo albo tyle, ile uważają za stosowne. Zadając dobre pytanie, zwracając uwagę na wycofanie albo nadmierną aktywność, zabiega o równorzędność w procesie. Kładzie nacisk na to, by ten, kto umie więcej, nie tylko dzielił się umiejętnościami z tym, kto umie mniej, ale także zwracał uwagę na jej/jego proces i wrażliwość. „Jestem przekonana, że czujność na te różnice buduje zaufanie i sprawia, że osoby przestają być wobec siebie ostrożne w sensie emocjonalnym, otwierają się i zaczynają ryzykować. Zdarza się również, że w procesie spotkają się mocne osobowości, które nie chcą ustąpić – moim

zadaniem jest ułatwianie im procesu komunikowania w taki sposób, żeby żadne z nich nie czuło, że musi się drugiemu podporządkować lub że traci autonomię i sprawczość. W tym wypadku staram się wskazywać elementy i frazy, które moim zdaniem zapracują na całość kompozycji, ale na każdym etapie mówię tak, aby nie narzucać, a inspirować”.

DAS Theatre Feedback Method[9]

DAS Theatre Feedback Method to metoda wspólnotowego i wieloperspektywicznego omawiania prac performatywnych[10]. Została opracowana przez osoby wykładające i studiujące w DAS, przy wsparciu filozofa Karima Bennamara i artystki performatywnej i choreografki Siegmar Zacharias. Metoda ta powstała w odpowiedzi na sygnały osób studiujących w DAS o braku metodologii i chaosie omówień oraz braku możliwości dalszej pracy z uzyskanymi informacjami ze względu na ich liczbę, jakość i formę podawczą. Po serii eksperymentów (w latach 2011-2013) Bennamar, mający również doświadczenie w biznesie, opracował klarowną strukturę, a z czasem pod wpływem praktykowania wypracowano stałe i ograniczone w czasie elementy sesji feedbackowych.

Podstawą tej techniki są trzy role: prezenter_ka (osoba, która prezentuje swoją pracę[11]), moderator_ka i grupa feedbacku. Sesja feedbacku (wraz z pokazem fragmentu pracy) trwa dziewięćdziesiąt minut i poprzedzona jest spotkaniem osoby prezentującej pracę z osobą moderującą dyskusję. Rozmowa ta odbywa się przed zaprezentowaniem materiału i dotyczy potrzeb feedbackowych osoby prezentującej, ustala się wtedy obszar, którego ma dotyczyć informacja zwrotna, np. afektywność, konstrukcja dramaturgiczna, praca z aktorem czy funkcjonalność materiałów wideo. W tym modelu bardzo rzadko omawia się prace całościowo. Zdaniem osób

praktykujących w tej metodzie przekrojowy feedback sprowadza się do nieprzemyślanych uwag, dawanych głównie pod wpływem subiektywnego, ocennego odczucia i nie ma nic wspólnego z chęcią merytorycznego wspierania procesu twórczego. Dzięki tej rozmowie moderator_ka w czasie sesji feedbacku pośredniczy między potrzebami prezenterki_a a grupą feedbacku. Prowadzi sesję, dba o przestrzeganie zasad i czasu wypowiedzi, dopytuje, kiedy informacja zwrotna nie jest klarowna. Ma prawo odebrać głos, gdy ktoś mówi nie na temat lub zbyt długo klaruje myśl. Wśród rad dla osób moderujących sesje są: zachowanie surowości i dbałość o syntetyczność wypowiedzi wszystkich osób. Moderator_ka również notuje – na widoku – spostrzeżenia poszczególnych osób grupy feedbackowej, by uniknąć powtórzeń w czasie dyskusji i by wypowiedziane refleksje wykorzystać w ramach różnych formatów.

W drugim kroku prezenter_ka referuje temat, zadanie, cel swojej pracy. Mówi, w którym miejscu jest jej/jego proces (początek prób, prawie gotowe przedstawienie itp.) oraz nazywa to, z czym się mierzy i jakie ma potrzeby wobec tej sesji feedbacku. Na końcu zadaje publiczności jedno lub dwa pytania, które stają się jej zadaniem podczas oglądania materiału. Małgorzata Wdowik uważa, że „te pytania są jak magiczne okulary dla publiczności, która ma dać feedback i pod tym kątem patrzy na spektakl. […] I to mi się wydaje niezwykle ważne i też wywrotowe […]. W DAS feedback – jeszcze raz to podkreślę – wychodzi od potrzeb artysty. I od tego, że artysta jest w jakimś procesie. I nie chodzi o to, żebyśmy teraz przyszli i go ocenili, ale o to, żebyśmy wsparli ten proces. To wydaje mi się kluczowe” (*Jak nie czuć się zdolnym…*, 2022).

Trzecim krokiem jest dwudziestominutowa prezentacja pracy. Po zakończeniu prezentacji DAS Theatre Feedback Method podaje kilka

możliwych formatów, czyli technik komunikacyjnych, które można dowolnie wybierać, pomijać i mieszać lub przejść przez wszystkie w zaproponowanej kolejności.

One on one – osoba prezentująca opuszcza miejsce pokazu lub wszystkie osoby wychodzą z sali. Grupa feedbackowa wymienia pierwsze wrażenia po obejrzeniu materiału. Są to rozmowy jeden na jeden, nie na forum. Część ta służy zrzuceniu pierwszych osądów i przygotowaniu się do udzielania informacji zwrotnej inspirowanej pytaniem lub pytaniami prezentera_ki.

Szymon Adamczak w rozmowie opublikowanej w „Didaskaliach" (por. tamże) wspomina o jeszcze jednym etapie – *clarification questions* – którego nie podają materiały opublikowane przez DAS. Możliwe, że ten element został dodany pod wpływem praktykowania tej metody i dlatego nie jest zawarty w materiałach własnych DAS z roku 2014. *Clarification questions* to krótka sesja pytań i odpowiedzi, które pozwalają uzupełnić informacje, konteksty oraz lepiej zrozumieć co prezenter_ka miał_a na myśli. To moment negocjacji i uwspólnienia obszaru rozmowy.

Affirmative feedback – grupa feedbackująca udziela pozytywnej informacji zwrotnej. Ważne, by były to pierwsze intuicje, wrażenia, emocje, ale wyrażone syntetycznie. Najlepiej w jednym zdaniu, a każde z nich powinno zaczynać się od słów: „to, co zadziałało" lub „to, co na mnie zadziałało". Osoby, które podzielają wypowiedzianą refleksję, dają temu wyraz, podnosząc rękę i mówiąc „plus jeden". To pozwala uniknąć powtórzeń, a także uświadamia osobie odbiorczej, że jej praca wywołała podobne odczucia u większej liczby osób.

Perspectives – osoby udzielające informacji zwrotnej konstruują swoje wypowiedzi, zaznaczając perspektywę, z której mówią. Osoby praktykujące

DAS TFM proponują, by wypowiedzi zaczynały się od słów „Jako… potrzebuję w tej pracy”[12], np. „Jako reżyserka potrzebuję”; „Jako aktor potrzebuję”; „Jako matka potrzebuję”. Obnażenie perspektyw pozwala zrozumieć, że informacje zwrotne nie są obiektywne, ale pochodzą od osoby, która patrzy na tę pracę pod konkretnym kątem. Zaznaczenie stanowiska, z którego się mówi, pozwala nie tylko osobie odbiorczej, ale także nadawczej zdystansować się od swoich przekonań i przyjrzeć motywacjom stojącym za jej wypowiedzią czy opinią. Dla osoby nadawczej świadomość perspektywy, z której mówi albo z której ocenia daną pracę, może mieć wpływ na jej osąd. Uświadomienie sobie, że mówię: „Jako osoba w złym stanie psychofizycznym” albo „Jako osoba, którą dziś spotkało wiele nieprzyjemności” albo „Jako osoba, która jest ekspertką w danym temacie” albo „Jako osoba, która nie lubi prezentera_ki” może sprawić, że informacje zwrotne będą inne, niż byłyby bez tej świadomości. Uświadomienie sobie, że opinia jest zawsze kwestią perspektywy, pozwala budować mniej radykalne i krzywdzące informacje zwrotne. Osoba nadawcza, zauważając perspektywiczną przesłonę na swojej opinii, może ją zdystansować i zamiast w formie ocennej, podać w formie merytorycznego komunikatu lub z niej zrezygnować. Zauważenie i nazwanie perspektywy pozwala również na jej zmianę i analizę przedstawionego materiału pod innym kątem.

> Zanim sformułujesz dobry *perspective feedback*, musisz przejść kilka kroków: pierwszy z nich to zrozumienie i nazwanie swoich emocji i tego, co wydarzyło się w tobie w czasie oglądania materiału. Jeśli myślisz: „to było nudne”, formułujesz potem opinię: „ta praca była nudna” i zamykasz się na proces innej osoby i przestajesz być konstruktywna. Jeśli myśl: „to było nudne” zamienisz w stwierdzenie: „ja się nudziłam” to zmieniasz quasi-

> obiektywną opinię w subiektywną perspektywę. To pozwala nazwać ci to, z jakiej pozycji mówisz. […] Partia „potrzebuję” pozwala zmienić myśl oceniającą, np. „to było naiwne” w pytanie „czego potrzebuję na przyszłość, by nie myśleć, że to było naiwne?”. I to jest moment, w którym przechodzisz z trybu osądzania i destruktywnej oceny do konstruktywnego poszukiwania rozwiązań i bycia prawdziwie wzmacniającą i pomocną. Czy to nie jest lepsze? (Faber, 2004).

Format *perspectives* może być również stosowany do wyimaginowanych perspektyw (np. „Jako reprezentantka obcej cywilizacji potrzebuję…”) i służyć ćwiczeniu myślowemu grupy feedbackowej lub być częścią procesu twórczego, pracy koncepcyjnej w omawianym lub innym procesie.

Open questions – format, w którym grupa feedbackująca zadaje otwarte pytania osobie prezentującej materiał. Ważne, by te pytania nie zawierały ukrytych opinii i twierdzeń, a także nie atakowały osoby odbiorczej. Pytania otwarte dotyczą zarówno emocji, odczuć i myśli osoby prezentującej pracę: „jak się czujesz z tą pracą?”, „co myślisz o tej scenie?”, „jak działa na ciebie ten monolog?” jak również elementów konstrukcyjnych pracy: „dlaczego ten tekst?”, „dlaczego taka adaptacja?”, „skąd pomysł na taką muzykę, obsadę, scenografię?”. Osoba prezentująca nie odpowiada na pytania, jedynie notuje lub słucha. Ta technika ma pokazać osobie odbiorczej, z iloma pytaniami mierzą się widzowie i widzki, a także uświadomić elementy pracy, których mogła nie przemyśleć. Często okazuje się, że pytania te powodują odblokowanie procesu twórczego albo jego całkowity zwrot.

Open discussion – rozmowa grupy feedbackowej i prezentera_ki. Powinna dotyczyć uwag i refleksji, które pojawiły się we wcześniejszych formatach. To

model, w którym osoba prezentująca dopytuje grupę o niezrozumiałe elementy poprzednich informacji, ale także daje możliwość doprecyzowania założeń, intencji i świadomości procesu. Ten format powinien trwać maksymalnie dziesięć minut, by uniknąć eskalacji emocjonalnej, która często się tu pojawia, a wynika z dużej liczby bodźców, wymogu refleksu myślowego i sposobów komunikacji osób biorących udział w sesji.

Concept reflection – osoby biorące udział w sesji zapisują na samoprzylepnych karteczkach swoje najważniejsze refleksje, słowa i inspiracje dotyczące obejrzanej pracy. W *concept reflection* ponownie ujawnia się wielość perspektyw odbiorczych, możliwości rozumienia i afektywnego działania prezentowanej pracy. Otwiera również dyskusję o kontekście kulturowym, z którego pochodzi osoba nadawcza, i jego wpływie na jej percepcję. To wydaje się szczególnie ważne, gdy sesje feedbacku – tak jak w DAS – odbywają się w międzynarodowym gronie, ale w grupach mniej zróżnicowanych etnicznie kontekst kulturowy również będzie miał znaczenie w procesie sprzężenia zwrotnego i percepcji pracy.

Prezenter_ka otrzymuje zapisane refleksje, a następnie – na widoku – układa w kolejności, zaczynając od tych, które są najbliżej jej/jego pracy i intuicji aż do tych, które uznaje za nieważne czy chybione wobec swojego procesu. Karim Bennamar w filmie Jacka Fabera (2004) mówi, że ta metoda konwersacyjna otwiera przestrzeń refleksji o twórczości jako szeregu decyzji i przywraca autonomię osobie prezentującej materiał. Pozwala zdecydować o tym, które refleksje są dla niej ważne, a które odrzuca, które korespondują z jej pracą, a które nie. Bennamar podkreśla, że ta część jest bardzo ważna, a opanowanie umiejętności selekcji i hierarchizowania informacji zwrotnych wpływa na samodzielność i zdrową niepodległość twórczą, a także zapobiega gubieniu się w gąszczu opinii innych osób. By wzmocnić świadome wybory,

osoba prezentująca po dokonaniu selekcji otrzymanych refleksji mówi o powodach, dla których dwie z nich uznała za ważne, a dwie odrzuciła.

Gossip round – grupa feedbackująca swobodnie wymienia myśli i uwagi na temat zobaczonego materiału (plotkuje), mówiąc w trzeciej osobie o pracy prezentera_ki, który_a jest obecny_a w pomieszczeniu. Prezenter_ka nie może interweniować w rozmowę. Co ważne, rozmowy muszą bazować na materiałach zebranych w formacie *affirmative feedback*, czyli odnosić się wyłącznie do tych elementów pracy, które zostały wskazane jako „działające" i warte wzmacniania w dalszych etapach procesu lub aktywności performerskiej. Bennamar uważa, że *gossip round* uczy psychicznej odporności na szeptane, nieoficjalne i niewypowiadane wprost opinie. A przez wielokrotne powtarzanie tej struktury kształtuje w podświadomości osoby odbiorczej przekonanie, że plotki o jej pracy są zgodne z opiniami wypowiedzianymi na forum, co znacząco rozładowuje lęki przed odbiorem i oceną pracy przez innych. *Gossip round* uczy także zauważania i rozbrajania mechanizmów obronnych, które pojawiają się podczas przyjmowania informacji zwrotnych i ich pozaemocjonalnego rozumienia oraz daje możliwość zdystansowania się wobec poczucia bycia zaatakowanym_ą czy zmuszonym_ą do „obrony stanowiska za wszelką cenę". Jego zdaniem przyczynia się również do pogłębiania umiejętności wyciągania budujących wniosków nawet z opinii, które prędzej nazwiemy destruktywną krytyką niż konstruktywnym feedbackiem.

Tips & tricks – w tej części osoby feedbackujące mogą podzielić się z prezenterem_ką wskazówkami i trikami wynikającymi z jej/jego specjalistycznej wiedzy lub specyficznego doświadczenia. Ta część wydaje się szczególnie ciekawa, gdy grupa feedbacku jest zróżnicowana pod względem wiedzy, umiejętności i doświadczenia w różnych dziedzinach

sztuki i nauki. A także w coraz częstszych przypadkach, gdy omawiana praca jest interdyscyplinarna, hybrydowa czy łącząca w sobie wiele elementów z różnych dziedzin.

Personal letter – to intymna refleksja przekazywana w liście lub e-mailem. Najczęściej zawiera wnioski, którymi osoba nadawcza nie chciała podzielić się na forum, np. emocjonalnego odbioru, podzielania doświadczenia czy osobistej reakcji na temat, formę itp. „Listy zawsze są podpisane. Brak anonimowości jest ważny, gdyż przypomina o relacjach, jakie artyści mają z każdą z tych osób oraz o ich wyjątkowych punktach widzenia" (*Jak nie czuć się zdolnym*…, 2022). Barbara van Lindt podkreśla, że *personal letter* dzięki osobistemu przekazowi najsilniej wpływają na postrzeganie efektów sesji przez osobę prezentującą.

> Zdarza się, że osoby, które zaczynają praktykować DAS TFM, czują się zranione techniczną i „bezduszną" formułą niektórych metod konwersacyjnych, dlatego ważne jest dla nas, by otrzymały wiadomości z osobistymi refleksjami i by to one, w formie artefaktów, zostały po zakończeniu sesji. Listy są ostatnim elementem układanki naszej metody feedbacku i po omówieniu technicznych, konstrukcyjnych, świadomościowych narzędzi twórczych uzupełniają ją o aspekt emocjonalny, który zwykle jest celem prezentowanych prac (Faber, 2004).

Feedback Method jest fundamentem komunikacji wszystkich osób zaangażowanych w program studiów DAS Theatre Master i techniką powszechnie stosowaną w procesie kolektywnego omawiania i wspomagania procesów twórczych. Osoby studiujące, wykładające, a także współpracujące

ekspertki i eksperci przez pierwsze dwa lub trzy tygodnie swojej obecności w programie poznają zasady DAS Theatre Feedback Method, najpierw w teorii, a następnie w praktyce. Uczestniczą w sesjach feedbackowych jako słuchacze i słuchaczki (bez prawa głosu), ćwiczą sposób zadawania pytań i komentowania prac oraz trenują umiejętności przyjmowania feedbacku i moderowania sesji. Po tym czasie mogą brać pełny udział w sesjach feedbacku zwoływanych przez inne osoby.

DAS TFM demistyfikuje proces twórczy i proponuje zastąpienie „genialnej artystycznej intuicji" świadomym procesem, wyborem narzędzi i komunikatywnością materiału. Osoby twórcze dzięki tej metodzie feedbacku nabywają umiejętności świadomego konstruowania klarownych wypowiedzi artystycznych i reprezentowania swoich założeń, intuicji i pracy. Dodatkowo DAS TFM przyczynia się do rozumienia pracy twórczej w kategorii specyficznego produktu, którego jakość, innowacyjność i precyzyjność powinny być podstawowymi cechami. Wzmacnia pozycję osoby twórczej w kontakcie z feedbackiem lub destruktywną oceną, pozwala wyjść poza osądy wynikające z pierwszego wrażenia i uzbroić się w świadomość, że przekazywane informacje nie są obiektywne i nie trzeba ich bezkrytycznie przyjmować. Daje również narzędzia służące samodyscyplinie i samoświadomości w procesie twórczym, co po zakończeniu edukacji często staje się podstawową umiejętnością w życiu zawodowym.

Małgorzata Wdowik: feedback, który nie pozwala zostać samej w procesie[13]

Nie mam jednej ulubionej metody feedbacku, raczej miksuję je, biorąc pod uwagę własne potrzeby twórcze, potrzeby procesu, w którym jestem i potrzeby osób, które do tego procesu zapraszam. Używam metod feedbacku i

autofeedbacku od pomysłu do premiery, a nawet później, gdy krytycznie przyglądam się pracy, którą wykonałam.

Szczególnie ważna jest dla mnie praca z intuicją i pielęgnowanie pierwszych powidoków, marzeń i wyobrażeń o tym, jak może wyglądać przygotowywany spektakl. Na pierwszym etapie, przed rozpoczęciem prób, bardzo dużo pracuję z wydobywaniem i nazywaniem intuicji. Nazywam tę praktykę feedbackiem wewnętrznym, czyli świadomą pracą nad zapisem przeczuć i informacjami, którymi je obudowuję, a także z tym, jak dokumentuję ten proces. Od początku prowadzę dwie formy notatek: dziennik intelektualno-twórczy z cytatami, fragmentami, myślami. Z tym, co się we mnie pojawia, rezonuje, co mnie uruchamia. Drugi notatnik przeznaczam na zapiski dotyczące świadomości procesu twórczego. Zapisuję w nim wszystko to, co do mnie przychodzi, gdy zebrany materiał zaczyna zderzać się z feedbackiem, myślami, intuicjami i doświadczeniami innych osób. Stosuję wtedy często metodę pisania automatycznego, to dobrze uwalnia myśli i ułatwia przyglądanie się temu, co realnie stoi za zapisaną myślą. Do notatek z tego etapu wracam co jakiś czas, by zweryfikować, co z tych materiałów jeszcze ze mną rezonuje i o czym mogłam zapomnieć, a jest ważne. Zaznaczam te fragmenty i przy kolejnym powrocie już nie muszę przechodzić przez ocean myśli, wracam tylko do zaznaczeń. To, co zaznaczę w dzienniku intelektualnym, rozpisuję następnie w dzienniku świadomości procesu, sprawdzając, co za tą myślą stało i czy na tym etapie procesu nadal jest mi potrzebne.

Praca z intuicją wiąże się z pracą z researchem. Do researchu zapraszam wszystkich realizatorów i realizatorki, co sprawia, że na bardzo wczesnym etapie moje intuicje poddane są feedbackowi, ale też dzięki narzędziom informacji zwrotnej w naturalny sposób zaczynamy zespołową selekcję

materiału.

Zapisuję również intuicje innych realizatorek_ów, a następnie przy użyciu pytań wziętych z różnych metod feedbacku dopytuję: co za tym wyobrażeniem jest? Jaka to może być potrzeba? Co ten obraz realizuje emocjonalnie, znaczeniowo? Na tym etapie wiele osób nazywa swoje pomysły głupimi. I kiedy się nad tym zastanawiam, to myślę, że fraza „głupi pomysł" jest właśnie o intuicyjności, dalekim skojarzeniu, czymś podświadomym, niepewnym, a nawet – nie wiedzieć czemu – wstydliwym. Pierwszy etap to wchodzenie w „głupie pomysły" i próba rozumienia, co za nimi stoi, a nie łowienia konkretnych rozwiązań.

W pierwszym tygodniu prób zapraszam zespół aktorski do dzielenia się ze mną opiniami i odczuciami. Często podkreślam, że są osobami, które jako pierwsze zapoznają się z materiałem, nad którym pracowałam przez kilka miesięcy, i ich opinia jest dla mnie ważna. Myślę, że tutaj najlepiej widać pracę z wiedzą i niewiedzą. Praca z zespołem realizatorskim na pewnym etapie jest o zanurzeniu w temacie i znużeniu tematem, a świeża perspektywa aktorów i aktorek na początku prób daje mi wgląd w miejsca, w których moje intuicje nie są czytelne albo „nie przechodzą". Także pierwsze pytania aktorek_ów są feedbackiem, że czegoś w materiale jeszcze nie ma, że czegoś brakuje. I nie chodzi o to, bym się tłumaczyła, a bym mogła skonfrontować się z tym, że skoro zespół czegoś nie widzi, to znaczy, że widz też tego nie zauważy. W tych pytaniach objawiają się niezagospodarowane tereny spektaklu. Zespół wypowiada pierwsze intuicje, które zwykle – tak sobie wyobrażam – ma też widz i na tych pierwszych intuicjach opiera się jego percepcja całego spektaklu. Zauważam, że bardzo często komplikuję komunikat i dzięki świeżemu spojrzeniu zespołu aktorskiego mam możliwość powrotu do pierwszej intuicji, a nawet powodu, dla którego ten spektakl

robię. A często powód w trakcie przygotowań gubię.

Zastanawiam się także nad brudami komunikacyjnymi, które kieruję do aktorów i aktorek. Chodzi o to, że większość reżyserek i reżyserów – ja również – nie zastanawia się nad tym, co powie, tylko mówi, by w trakcie procesu mówienia równolegle odkrywać to, co chce powiedzieć. To są całe połacie niepotrzebnych informacji, a to, co kluczowe, i tak pozostaje w sferze domysłów. Staram się teraz weryfikować, czy wszyscy rozumiemy tak samo pewne słowa, bo każde z nas może mieć inną definicję czy wyobrażenie tego, co znaczy np. „performatywny". Albo zanim aktorka wejdzie na scenę, sprawdzam, czy uwaga, którą jej dałam, ją poprowadzi czy zmiesza. Jeśli zmiesza, to próbujemy ustalić, dlaczego tak jest. Często okazuje się, że to ja coś źle czy niekonkretnie nazwałam. Na ostatnim etapie prób proszę najpierw aktora lub aktorkę, by podzielili się założeniem, z którym próbowali. To pozwala sprawdzić, czy nie ma w tej pracy jakieś starego założenia, które już nie jest potrzebne, a blokuje proces, bo nigdy nie zostało jasno przeze mnie odrzucone. Dzięki temu mam pewność, że nie nakładam na jej lub jego obecność sceniczną kolejnych warstw, które wykluczają wcześniejsze założenia i nie powoduję, że ktoś się gubi, realizując sprzeczne założenia.

Ważne jest dla mnie to, w jaki sposób wprowadzam osoby z zewnątrz w proces i w jaki sposób nakierowuję ich feedback na moje potrzeby. Świadomie selekcjonuję grupę, którą zapraszam do zapoznania się z bardzo świeżym materiałem. Zwykle jest to osoba lub osoby, którym w danej dziedzinie ufam i proszę o sprofilowaną informację zwrotną. Dbam, by nazywać dla siebie perspektywy, z jakich moja praca jest omawiana, np. proszę o feedback matki, bo spektakl, który przygotowuję, dotyczy relacji córki i matki, albo proszę o feedback osoby zajmujące się tańcem, bo mierzę

się z trudnością w obszarze choreografii albo proszę o pierwsze intuicje, gdy materiał dopiero zaczynam układać. Przed pokazaniem materiału zawsze mówię, z czym się zmagam i w jakim momencie moim zdaniem jestem. Przygotowuję również pytania, które chcę zadać danej osobie lub grupie, by w pełni wykorzystać informacje, które otrzymuję. Otwieram również próby na osoby z zewnątrz, gdy obawiam się o komunikatywność materiału, zwykle wtedy zapraszam osoby, które nic nie wiedzą o procesie.

Zdarza mi się też robić sesje feedbackowe z osobami, które dobrze znają moje prace. Są przyjaciółmi, bliskimi, dawnymi współpracownicami, osobami dobrze znającymi moją wrażliwość i wiedzącymi, do czego dążę. Perspektywa tych osób jest dla mnie szczególna i szczególnie wpływa na mój proces. Zwykle są to bardzo ważne informacje zwrotne, bo pochodzą od osób, które znając moje prace i język twórczy, wiedzą, czego się obawiam i kiedy tracę poczucie sensu pracy albo grunt pod nogami. Zwykle w trakcie sesji feedbacku te osoby są w stanie bezpiecznie przeprowadzić mnie przez etap „czapy”, momenty lęku czy poczucia beznadziei.

Czasem, kiedy już skończę spektakl, rozpisuję mój proces na linii, jakby na osi. Badam wszystkie jego etapy. Przyglądam się, w którym momencie pojawiły się trudności i kryzysy, a gdzie były górki. W moim wypadku czas kryzysu okazuje się powtarzalny, przychodzi zawsze w tym samym momencie prób. I odkąd wiem o tej powtarzalności i mówię o tym otwarcie, mam dla siebie więcej uważności i łatwiej mi obchodzić tę trudność.

Zespół mózgowców i burza mózgów[14]

Większość z nas, zapytana, czym jest burza mózgów, odpowie, że metodą zbierania pomysłów na rozwiązanie postawionego przed grupą problemu.

Część kojarzy również podstawowe zasady burzy mózgów – aktywizację całej grupy i wygenerowanie jak największej liczby rozwiązań w jak najkrótszym czasie. Mało kto wie, że burza mózgów to nie tylko spontaniczne formułowanie pomysłów, ale precyzyjna technika opracowana w latach trzydziestych XX wieku przez przedsiębiorcę Alexa Osborna, a następnie dostosowana do innych grup zawodowych i obszarów użycia. Twórca burzy mózgów postawił tezę, że zespołowe rozwiązywanie problemów jest bardziej efektywne niż samodzielna praca, ale by tak się działo, konieczna jest struktura komunikacyjna, która pozwoli na bezkrytyczny przepływ oraz swobodne łączenie i modyfikację zgłaszanych koncepcji. Ponad sześćdziesiąt lat później zespół Pixar Animation Studio doszedł do podobnych wniosków i wypracował mechanizm feedbacku zainspirowany w dużej mierze narzędziami proponowanymi przez Osborna.

Twórca burzy mózgów proponował oddzielenie procesu generowania rozwiązań problemu od procesu oceny ich przydatności. W tym celu tworzono dwa niezależne zespoły: twórczy (zadaniowy) i oceniający. Zadaniem grupy twórczej było wytworzenie możliwie dużej liczby rozwiązań postawionego przed nimi problemu, a zadaniem grupy oceniającej – analiza pomysłów i wprowadzenie do użytku najlepszych rozwiązań. Pixar również tworzy dwa zespoły: grupę twórców i twórczyń filmu oraz zespół mózgowców. Zespół mózgowców łączy w sobie elementy grupy twórczej i grupy oceniającej z modelu Osborna. To oznacza, że ocenia pracę twórców i twórczyń filmu, a namierzając problem lub problemy, proponuje szereg możliwych rozwiązań. Co istotne,

> zespół mózgowców nie ma żadnej władzy formalnej. […] Reżyser nie musi stosować się do jakichkolwiek jego sugestii. Po spotkaniu to od reżysera zależy, co zrobi z usłyszanymi uwagami. […] Co więcej, nie

> chcemy, aby zespół mózgowców rozwiązywał problemy za reżysera, gdyż sądzimy, że ich rozwiązanie nie będzie tak dobre jak to, które zaproponuje sam reżyser i jego zespół. Zespół mózgowców traktujemy jak ocenę środowiskową; to forum ekspertów, które daje pewność, że stale podnosimy poprzeczkę – nie poprzez dawanie gotowych recept, lecz na drodze szczerej i dogłębnej analizy (Catmull, Wallace, 2019, s. 98).

Grupę zadaniową w technice burzy mózgów tworzono według zasady: czterdzieści-siedemdziesiąt procent to osoby specjalizujące się w danej dziedzinie, dwadzieścia-pięćdziesiąt – specjalizujące się w dziedzinach pokrewnych, dziesięć-trzydzieści – niemające związku z problemem; dbano też o brak zależności służbowej między nimi. Skład zespołu mózgowców w Pixarze to ekspertki i eksperci w dziedzinie budowania fabuły (osoby reżyserskie i scenopisarskie). Wynika to z zasady Pixara *plot first* i przekonania, że sukces filmu uzależniony jest od klarownie opowiedzianej historii. Zdarza się jednak, że do zespołu mózgowców (często doraźnie) dołączają osoby specjalizujące się w dziedzinach pokrewnych – animacji, produkcji i promocji.

„Naszym celem jest stworzenie takich warunków, aby ludzie chcieli słuchać uwag innych, nawet jeśli te uwagi są trudne w odbiorze i stawiają wysokie wymagania. Próbujemy zbudować środowisko, w którym każdy jest zainteresowany sukcesem drugiej osoby” (tamże). Zaproszenie do zespołu mózgowców osób rozumiejących proces twórczy, a także znaczenie fabuły i mających osobiste doświadczenie twórcze podnosi wartość i jakość nadawanych informacji zwrotnych – „z jakiegoś powodu osoby reżyserskie łatwiej dostrzegają błędy i problemy w pracach innych reżyserów i konstruktywniej potrafią je nazwać oraz wskazać rozwiązania”. A osoby,

których praca jest opiniowana, chętniej słuchają i analizują feedback od osób, które wykonują ten sam zawód.

Podstawową zasadą pracy zespołu kreatywnego w metodzie burzy mózgów jest bezkrytyczne zgłaszanie i przyjmowanie pomysłów, gdyż chodzi o ich ilość, a nie jakość. Osborn uważa, że ilość, po pewnym dopracowaniu, przeradza się w jakość, a najbardziej absurdalne i nierealne rozwiązania często okazują się innowacyjne. Niestety z badań (Goldenberg, Wiley, 2011) nad efektywnością burzy mózgów jasno wynika, że praca w grupie zaburza procesy kreatywne i hamuje fantazję. Badaczki wskazują na mechanizmy psychologiczne blokujące innowacyjne myślenie: konformizm, lęk przed oceną i odrzuceniem oraz potrzebę akceptacji i uznania. Z podobnymi trudnościami mierzy się pixarowski zespół mózgowców. Próbując złagodzić konsekwencje strategii obronnych mózgu, każde spotkanie zespołu mózgowców z grupą twórczą poddaje się superwizji i moderuje na bieżąco. Zespołowi mózgowców odebrano również możliwość forsowania rozwiązań i uczyniono go ciałem doradczym procesu kreatywnego innych osób. Tworzy się go z osób o dużym doświadczeniu, pewności siebie i świadomości własnego warsztatu. Równorzędność pozycji i doświadczenia osób w tej metodzie pozwala uniknąć „obawy przed utratą pozycji, urażeniem kogoś lub zostaniem urażonym, przed zemstą i odwetem, przed powiedzeniem czegoś głupiego itp.” (Catmull, Wallace, 2019, s. 111-113) oraz pracuje na podstawową zasadę komunikacji zespołu mózgowców z zespołem, którego pracę omawia – bezwzględną szczerość. Catmull postuluje rozumienie szczerości w zespole mózgowców jako brak rezerwy i zaangażowanie w sukces innej osoby.

Osborn pisze również o rolach osób liderujących i sekretarskich pracujących podczas sesji burzy mózgów. Osoba liderująca ma za zadanie nakreślić

problem, dbać o przestrzeganie zasady bezkrytyczności oraz aktywizować wszystkie osoby współpracujące. Sekretarz zapisuje pomysły, tak by były widoczne dla całej grupy, a także zbiera koncepcje pojawiające się po skończonej sesji. Podczas spotkań zespołu mózgowców rola osoby liderskiej jest płynna. Początkowo pełni ją osoba reżyserska, podsumowując swoją pracę i nazywając miejsce, w którym – jej zdaniem – się znajduje. Następnie liderowanie przechodzi w ręce osoby moderującej dyskusję. Rola sekretarza nie jest aż tak znacząca jak w burzy mózgów, ale wszystkie uwagi zostają spisane i przekazane osobie reżyserskiej po skończonym spotkaniu.

Burza mózgów powstała jako narzędzie doraźnego radzenia sobie z kryzysem lub problemem i choć zespół mózgowców Pixara pracuje na przetworzonych narzędziach Osborna, to jego podstawową przewagą jest cykliczne towarzyszenie zespołowi twórczemu przez cały proces powstawania filmu.

> Aby zrozumieć, czym jest i na czym polega zadanie zespołu mózgowców […], musimy zacząć od podstawowej prawdy: ludzie pracujący przy skomplikowanych projektach kreatywnych gubią się w tym procesie. To całkowicie naturalne zjawisko – aby móc tworzyć, koniecznie jest utożsamienie z projektem. […] Ale bywa to przyczyną dezorientacji. W pewnym momencie scenarzysta lub reżyser traci właściwą perspektywę. […] Szczegóły zlewają się w jedno i przysłaniają całość, a to znacznie utrudnia utrzymanie się na odpowiednim kursie. […] Ponieważ wiemy, że ich pasja w pewnym momencie uczyni ich ślepymi na problemy, proponujemy im pomoc naszego zespołu ekspertów (Catmull, Wallace, 2019, s. 285).

Praktyka wczesnego i częstego dzielenia się efektami pracy z zespołem

mózgowców nie służy kontroli i ocenie pracy, ale dbałości o jakość i sukces filmu. Ta praktyka wymaga rozumienia, że by efekt ostateczny mógł być piękny, konieczne są etapy pośrednie, które wcale takie nie będą. A także przyjęcia, że łatwiej jest poprawić fragment i pójść w innym kierunku, niż przerabiać materiał uznany za gotowy. Podobnie jest z doświadczaniem niepowodzenia – na pewnym etapie pracy jest naturalne, że pojawi się ono jako konsekwencja robienia czegoś innowacyjnego, a możliwość konfrontacji nieudanej części pracy z zespołem mózgowców pozwala zauważyć jej potencjał i rozwijać w innym kierunku lub odrzucić i zacząć od nowa. Andrew Stanton, scenarzysta i twórca kinowych hitów *Gdzie jest Nemo?* czy *Toy Story* porównuje Pixar do „szpitala, w którym pacjentami są filmy, a zespół mózgowców to konsylium złożone z godnych zaufania lekarzy. W tej analogii należy pamiętać, że reżyser filmu i producent również są lekarzami. To oni zebrali wokół siebie panel ekspertów, który ma im pomóc postawić prawidłową diagnozę w niezwykle skomplikowanym przypadku. W końcu to jednak sami filmowcy, nikt inny, muszą podjąć ostateczne decyzje dotyczące najlepszej terapii” (tamże).

Holobiont: feedback jako narzędzie odpowiedzialności[15]

„Od początku działalności feedback jest jednym z fundamentów naszej pracy, nie tylko jako element procesu powstawania spektaklu, ale także eksploatacji przedstawień. Ze względu na specyficzną grupę odbiorczą, sprzężenie zwrotne rozumiemy jako mechanizm pomagający rozpoznać i uwzględniać potrzeby i wrażliwość naszych widzów i widzek. Feedback pomaga nam również zachowywać uważność na emocje, które budzą nasze przedstawienia. W moim odczuciu teatr wykonywany z dziećmi i rodzicami

wymaga znacznie większej odpowiedzialności za przekaz i emocje, które budzi. Feedback jest dla nas narzędziem bezpieczeństwa i wzięcia odpowiedzialności”.

Hanna Bylka-Kanecka w praktyce kolektywu Holobiont wskazuje trzy obszary pracy z feedbackiem. Pierwszym z nich nazywa wymianą uważności, do której dochodzi w ramach otwartych prób przed premierą, a także na pewnym poziomie przez cały czas eksploatacji spektakli. W drugim obszarze, nazywanym porozumieniem, umieszcza wszystko to, co dzieje się przed rozpoczęciem spektaklu i w jego trakcie. Trzeci obszar – kontenerowanie – to rozmowy po spektaklu, będące jego integralną częścią.

Wymiana uważności zaczyna się od potrzeby sprawdzenia skuteczności struktur dramaturgicznych i zabiegów interaktywnych. To nieodłączna część praktyki kolektywu, a spotkania performerek z rodzinami i dziećmi na etapie prób, a następnie rozmowy są kluczowe dla ostatecznego kształtu przedstawienia. Wyznaczają obszary komunikacji, a także sprawdzają skuteczność jego warstwy artystycznej. Nie ulega wątpliwości, że sesje feedbackowe pozwalają performerkom szukać ciekawej formy dla specyficznego, rodzinnego odbiorcy. „Próby otwarte mają różne struktury, przed tym etapem zastanawiamy się, czego potrzebujemy i jaka strategia pozyskiwania informacji zwrotnych od dorosłych będzie dla nas najskuteczniejsza i da najwięcej materiału do dalszej pracy. Pozyskiwanie feedbacku od dzieci dzieje się przede wszystkim w trakcie prób, one rzadko potrzebują rozmawiać. To jest dla mnie najpełniejsza «wymiana uważności», kiedy obie strony przyglądają się sobie równie czujnie, nie wiedząc, co wydarzy się dalej. Bardzo dbamy, by utrzymać w sobie czujność na reakcje i potrzeby naszych widzów i widzek”.

Otwierając próby do pierwszego spektaklu, performerki rozdały dorosłym

widzom i widzkom kartki z pytaniami o ich odbiór emocjonalny i przemyślenia po spektaklu. Informacje można było przekazać mailowo. „Otrzymane wiadomości utwierdziły nas w przekonaniu, że pewne emocje, które obserwujemy – skrępowanie, niechęć, wycofanie – zwykle nie są o naszej pracy, a pewnych trudnościach w partycypowaniu, otwartości albo współpracy z własnym dzieckiem”. Pozwoliło im to też zrozumieć, że trudności są naturalnym procesem i nie znaczą, że struktura nie działa, a wręcz przeciwnie. Duża otwartość w pierwszych listach pchnęła performerki do decyzji o uczynieniu rozmów z rodzicami i dziećmi integralną częścią spektakli. W późniejszych produkcjach członkinie kolektywu wybrały ścieżkę bezpośrednich rozmów po próbach, to pozwoliło im nie tylko pozyskiwać feedback, ale także trenować formaty rozmów do konkretnych tytułów.

„Mimo otwartych prób, przyjmujemy, że pierwsze pół roku regularnego grania nowego spektaklu jest nadal czasem zbierania informacji zwrotnych i wprowadzania zmian pod ich wpływem”. Zazwyczaj są to drobne zmiany, ale znaczące. Zwłaszcza w spektaklach dla starszych dzieci, gdzie po namierzeniu problemu wystarczy zmienić detal i to wystarcza, by struktura spektaklu była dla nich klarowna, a także zachęcała do wspólnej zabawy. Bylka-Kanecka zauważa, że jeśli dzieci zaczynają się wspólnie bawić dopiero po skończonym przedstawieniu, to znaczy, że w strukturze jest błąd, który nie pozwala na pełne uczestniczenie w spektaklu. „Jeśli uda nam się prawdziwie zaangażować dzieci, to wszystko, co koniecznie wydarza się w trakcie trwania spektaklu i po nim, dzieci są gotowe, by wychodzić z tego świata. Jeśli jednak nie uda nam się ich zaprosić, to one w jakimś sensie przeczekują. Dzieci nie znają konwenansów, więc reagują spontanicznie, idą za tym, co je interesuje i odpadają od spektaklu, gdy ten przestaje się z nimi komunikować. To jest dla mnie najpełniejszy feedback i praktykuję uważność na tę wymianę energetyczną między nami – performerkami a dziećmi i

rodzinami – widzami i widzkami”.

Wspólna przestrzeń dla performerek i widzów sprzyja niewerbalnemu przekazywaniu feedbacku. Zdarza się, że pod wpływem reakcji performerki na bieżąco zmieniają elementy spektaklu lub szukają innych rozwiązań. Praca z wrażeniowym feedbackiem wymaga analizy okoliczności, uważności i kreatywnego podejścia do zmian. A odkrycie co zadziała wymaga cierpliwości i kilku, a nawet kilkunastu prób.

Porozumienie następuje zawsze przed wejściem widzów i widzek do sali. Performerki witają się i przedstawiają „instrukcję obsługi” spektaklu. „Ten pierwszy kontakt bywa kluczowy dla przedstawienia. To, że dzieci wcześniej nas widzą, poznają nasze imiona, słyszą nasze głosy i nawiązują z nami kontakt wzrokowy, buduje podstawę zaufania i równorzędności wszystkich osób w tym procesie. Dzieci bardzo szybko rozpoznają, komu można zaufać, a komu nie. Mając tego świadomość, nie performujemy, że będziemy dawać poczucie bezpieczeństwa, tylko pracujemy na nie od początku spotkania”. Świadomość, jak działa spektakl i jakie elementy będą po sobie następować, daje poczucie bezpieczeństwa nie tylko widzom_kom dziecięcym, ale także, a może przede wszystkim, dorosłym. Bylka-Kanecka zauważa, że klarowne i wydawałoby się oczywiste komunikaty jak nieocenność i możliwość „poruszania się jak się chce i umie” bywają dla dorosłych nieoczywistymi odkryciami. Ponadto instrukcja zmniejsza poziom skrępowania i niepewności u osób dorosłych, a także – paradoksalnie daje im poczucie większej wolności w partiach wymagających interakcji.

Porozumienie owocuje w najbardziej newralgicznych momentach spektakli, czyli przejścia ze wspólnego oglądania do wspólnego poruszania się, performowania i zabawy. Zaproszenie do interakcji to bardzo delikatny moment, w którym strategie partycypacyjne performerki łączą z dbałością o

komfort tych osób, które nie chcą wziąć aktywnego udziału w przedstawieniu. Pracę nad komfortem i poszanowaniem granic Holobiont uważa za część porozumienia. „Zwykle długo zastanawiamy się nad tym, jak sprawić, by nikt nie czuł się przymuszony lub zawstydzony, że nie bierze udziału, a jednocześnie nie był pozbawiony dostępu do tej części spektaklu. Zawsze też staramy się pamiętać, że wycofanie czy nieufność w procesach partycypacyjnych to jedna ze zdrowych reakcji dzieci i mają prawo do trzymania dystansu. Naszym zadaniem jest zaproszenie do współbycia, ale także szanowanie ich granic”.

Kontenerowanie[16] to czas, w którym widzowie i widzki oraz performerki zostają we wspólnej przestrzeni po skończonym spektaklu. Już w części porozumienie zachęcają do swobodnego wynurzenia się ze świata, który zaproponowały, i zostania chwilę dłużej w przestrzeni spektaklu. Dodają również, że każda osoba niezależnie od wieku może podzielić się z nimi refleksjami. „Naszym celem nie jest otrzymanie pochwały czy uznania tej pracy, a budowanie wagi tego spotkania. I pomoc w rozumieniu tego, co się w jego ramach wydarzyło między nami a rodzinami i między członkami_iniami rodziny. Często nasze prace dotykają czegoś bardzo intymnego, czegoś w środku, co nazwałabym «miękkim». Zwykle widzowie i widzki to czują, ale nie zawsze potrafią to nazwać, po to są nasze rozmowy. To jest to, co nazywam kontenerowaniem: towarzyszenie w całym procesie, od wejścia do wyjścia (dosłownego i metaforycznego) ze spektaklu”.

Critical Response Process[17]

Jarosław Sacharski zauważa, że sporym problemem w szkolnictwie artystycznym jest łączenie osoby i rzemiosła artystycznego, którego się uczy. Przez to proces oceniania pracy często nie dotyczy wyłącznie rzemiosła, a

odnosi się do konglomeratu cech charakteru, umiejętności, zachowania itd. W ten sposób u osób studiujących pojawia się przekonanie o nierozerwalności tożsamości czy osobowości i umiejętności z zakresu wykonywanego rzemiosła. To buduje przekonanie, że jestem moją pracą i jeśli moja praca budzi zastrzeżenia, to znaczy, że ja budzę zastrzeżenia. Lawina takich myśli często hamuje proces kreatywny i z czasem zaczyna budzić lęk przed próbowaniem, podejmowaniem wyzwań i szukaniem poza sprawdzonymi strategiami. Oczywiście nie da się oddzielić pracy artystycznej od wrażliwości i inteligencji osoby tworzącej, ale da się tak nauczać i omawiać pracę, by nie dotykać obszarów personalnych. Stanowcze rozdzielanie osoby od jej pracy jest jedną z podstawowych zasad, którą kierują się osoby wykładające w Guildhall School of Music & Drama w Londynie.

„Drugą bardzo ważną rzeczą, którą zdiagnozowałem w szkolnictwie artystycznym, jest brak metodologii, która byłaby przyjęta przez wszystkich. W wielu szkołach nie ma wypracowanego wspólnego języka, który operując konkretem, znaczyłby dla wszystkich osób – pedagogicznych i studenckich – to samo. Struktury feedbackowe dążą do uwspólniania i uspójniania języka, tak by był zrozumiały i jednoznaczny dla wszystkich. W Guildhall School wypracowano podstawę w postaci wymogu szkoleń i certyfikatu z zakresu coachingu”. Dzięki temu wykładający wiedzą, że osoby studiujące są wyposażone we wszystkie narzędzia. A zadaniem nauczyciela jest budowanie autonomii osób studiujących, inwestycja w ich tożsamość i prowadzenie do odkrycia i świadomego używania tych narzędzi. „Jedną z metod stosowanych w coachingu jest dawanie feedbacku przez zadawanie otwartych pytań i aktywne słuchanie odpowiedzi, co doprowadza do tego, że osoba studiująca sama ocenia swoją pracę, a wszystkie informacje zwrotne pochodzą od niej samej, a nie od wykładającego. Zwykle zaczynamy od pytań o to, co jest

dobre w tej pracy, czego ktoś się nauczył i co uważa za sukces. Następnie pytamy o elementy, które ktoś poprawiłby następnym razem lub o elementy pracy, które sprawiły mu/jej trudność i prosimy o diagnozę tych problemów. Pytając, staramy się, by osoba studiująca sama doszła do wniosku, które elementy jej pracy są dobre, a które wymagają ulepszenia". Sacharski zwraca uwagę, że ten sposób prowadzenia omówień początkowo jest trudny, bo trzeba nauczyć się nowych struktur myślenia i mówienia, by nie oceniać pracy wprost, a pamiętać, że wszystkie jakości w procesie twórczym są odbierane subiektywnie, więc nie należy czynić perspektywy osoby pedagogicznej perspektywą obiektywną, przezroczystą czy jedyną możliwą.

Narzędziem, z którego najchętniej korzysta Jarosław Sacharski, omawiając prace swoich studentów i studentek, jest Critical Response Process (CRP) (por. Lerman, Borstel, 2022) – technika dawania i przyjmowania feedbacku opracowana przez Liz Lerman, amerykańską choreografkę i performerkę. CRP powstało z myślą o omawianiu procesu artystycznego, o omawianiu prac w procesie tworzenia, tak by osoba tworząca była zmotywowana do dalszej pracy. W tym modelu występują trzy role: osoba twórcza (*artist/maker*), osoby obserwujące (*responders*) i osoba moderująca (*facilitator).*

Critical Response Process składa się z czterech kroków:

1. *Statements of Meaning*

Po obejrzeniu pracy lub jej fragmentu osoby obserwujące mówią o swoich pozytywnych odczuciach. Określają to co było dla nich znaczące, co je poruszyło, zainteresowało czy wzbudziło ich emocje. „Na pierwszym etapie osoby obserwujące mogą mówić tylko o pozytywnych rzeczach i ważne jest, by każda osoba biorąca udział w sesji znalazła coś pozytywnego w oglądanej pracy. Na omówienie elementów budzących wątpliwości przyjdzie czas w

ostatnim punkcie. Teraz ważne jest wskazanie punktów, które warto rozwijać”. Z badań nad feedbackiem (Ashkansky, 2003) wynika, że pozytywne bodźce na początku procesu omówień pozwalają rozbrajać mechanizmy obronne, a w następstwie ułatwiają przyjmowanie doskonalących uwag.

Ten etap może być prowadzony przez osobę moderującą, która zadaje obserwatorom_kom pytania otwierające i pomocnicze oraz pomaga w procesie formułowania nieocennych opinii. W tej części osoba twórcza może dopytywać i odpowiadać, choć najczęściej słucha.

2. *Artist as Questioner*

„Na drugim etapie artysta czy artystka zadaje pytania dotyczące jej/jego pracy. Do tego kroku można się wcześniej przygotować. To zwykle bardzo ciekawy moment. Pokazuje, jak świadomie praca została skonstruowana i na ile jest przemyślana. Ta część CRP pozwala artyście zbadać, czy efekt, który zamierzył, rzeczywiście się wydarzył. Każda praca ma jakąś intencję nadawczą i powoduje jakiś efekt w odbiorcy, pouczające jest przyglądanie się na ile założenia projektu przeniosły się na widzów”. Dbałość o pytania otwarte i takie, które nie mają w sobie ukrytego twierdzenia, w tej części jest kluczowa, gdyż zamknięte pytania narzucają perspektywę osobom oglądającym i prowadzą do potwierdzenia lub zanegowania tezy autora_ki, a w tej części najważniejsze jest odkrycie nowych perspektyw własnej pracy. „Ważne, by się otwierać i nie szukać konkretu, który można od razu ulepszyć”.

Sacharski podkreśla, że osoby obserwujące mogą mówić tylko o tym, czego dotyczą pytania osoby twórczej. Podczas formułowania wypowiedzi obserwatorów ważne jest postanowienie, że wszystko, co powiedzą, powinno

pomagać osobie, której pracę obejrzeli. „Zakładamy kolektywne dążenie do wzajemnego wzmacniania procesów twórczych i wspólnotowego dążenia do bycia jeszcze lepszym”.

3. *Neutral Questions*

Na trzecim etapie osoby obserwujące zadają neutralne pytania osobie twórczej. Neutralne, czyli takie, w których nie ma ukrytego twierdzenie, opinii, oceny. Neutralne, czyli takie, które nie zawiera w sobie informacji o preferencjach osoby obserwującej. W tej części osoba facylitatora jest kluczowa, to ona prowadzi dyskusję, udziela głosu i pomaga formułować pytania.

Liz Lerman podkreśla: „Ten krok jest najbardziej fundamentalnym, wymagającym i najczęściej źle rozumianym i prowadzonym etapem Critical Response Process” (por. Lerman, Borstel, 2022). Sacharski dodaje, że „ten krok wymaga bardzo dużo cierpliwości. Po pierwsze trzeba nauczyć się przeformułowywać konkretne wnioski w otwarte i neutralne pytania, po drugie bardzo dużo ćwiczyć, by przychodziło to naturalnie. Na przykładzie wygląda to tak: masz myśl, że praca jest nudna, ale nie możesz tego powiedzieć i nie możesz też zapytać: dlaczego ta praca jest nudna? Ale możesz zapytać: Co myślisz o tempie swojej pracy? – to neutralne pytanie! To jest skomplikowany taniec językowy, który musimy wykonać, ale to działa i wpływa na proces artystyczny”. Zdarza się, że po zadaniu otwartego pytania osoba twórcza nie podejmuje refleksji i uznaje, że np. tempo jej pracy było w porządku. W takim wypadku krytyczną opinię przedstawia się w kroku czwartym.

4. *Opinion Time*

„Na samym końcu sesji przychodzi czas na formułowanie krytycznych opinii, ten krok również ma wewnętrzną strukturę. Przed sformułowaniem opinii zawsze pytamy, używając tej samej formuły: mam opinię na temat XYZ, czy chciałabyś ją usłyszeć?”. Możliwość wyboru daje poczucie kontroli i bezpieczeństwa, a także pozwala selekcjonować opinie. Osoba twórcza ma prawo zdecydować, że krytyczna opinia na dany temat nie jest jej potrzebna albo nie chcieć omawiać któregoś aspektu swojej pracy, uznając go za część własnego stylu. „Tak jak mówiłem na początku, mocno inwestujemy w autonomię studentów i studentek, to CRP pozwala nam tę inwestycję rozciągnąć do maksimum, dając wybór nawet na poziomie tego, które opinie chcą usłyszeć, a które nie”.

Zakończenie

Pierwsza część mojej pracy bazuje przede wszystkim na materiałach opracowanych i praktykowanych w biznesie. Zawiera również spojrzenia z zakresu coachingu, psychologii i teorii wychowania. To próba zebrania intuicji i technicznych elementów składających się na zjawisko feedbacku. W trakcie badań i analizy dostępnych materiałów dostrzegłam radykalną różnicę w myśleniu i opracowaniu tego tematu w Polsce i za granicą. Moim zdaniem wynika ona z braku namysłu i realnego praktykowania dobrych metod komunikacji zarówno w zarządzaniu, jak i edukacji w Polsce. Wynika to z braku prób tworzenia wspólnotowej, równorzędnej i nieprzemocowej kultury porozumienia w każdej sferze naszego życia. Szczególnie dojmujący jest dla mnie ten brak w metodologii nauczania i praktyki artystycznej, gdzie ocena postępów wydaje się wyjątkowo trudna i niepoddająca się łatwym klasyfikacjom. Gdzie, wydawałoby się, przemyślane narzędzia wskazywania obszarów wzrostu i doskonalenia powinny być podstawą rozmów i kształcenia. Gdzie odpowiedzialność za sposób mówienia, jego jakość i

zawartość powinny mieć strukturalne umocowania i ściśle wyznaczone reguły. Gdzie dobrostan i poczucie bezpieczeństwa osób studiujących, a na dalszych etapach współpracujących, powinno być stawiane na pierwszym miejscu. Gdzie świadomość mocy komunikatu powinna być nie tylko częścią scenicznej praktyki i budowania spektakli, ale także przestrzenią systemowego namysłu.

Stąd też wypływa moja potrzeba zebrania podstawowych elementów budujących wzmacniające i bezpieczne komunikaty. Zebrania analiz psychologicznych zajmujących się barierami, stresorami i błędami poznawczymi, z którymi mierzą się wszyscy – niezależnie od wykształcenia – i które w oczywisty sposób wpływają na jakość naszej komunikacji, procesy edukacji i tworzenia, a także – a może przede wszystkim – na zdrowie psychiczne. Nie jest tajemnicą, że coraz więcej osób studiujących na wydziałach artystycznych mierzy się z mniejszymi lub większymi problemami w zakresie zdrowia psychicznego. W mojej opinii brak klarownych zasad, uznaniowość sukcesu lub porażki, lęk przed oceną i niepewność intencji osób nauczających i współstudiujących przyczynia się do tego stanu rzeczy.

Część pierwsza mojej pracy nie jest tylko częścią teoretyczną czy informacyjną. Jej intencją jest wskazanie dobrych wzorców i zaproszenie do refleksji nad sposobami formułowania i przyjmowania informacji zwrotnych. To także próba refleksji nad brakiem kultury komunikacji i niezbędnością budowania jej w naszym środowisku. To próba zaproszenia do kolektywnego wysiłku tworzenia systemu opartego na uczciwości, zaufaniu i dbałości o wzajemny dobrostan. To próba postawienia pierwszych kroków na tej długiej i trudnej drodze.

Druga część pracy to punkty na mapie praktyki feedbacku. Punkty te, podobnie jak metody i techniki różnią się od siebie nie tylko na poziomie

rozwiązań, ale także na poziomie ustrukturyzowania własnych narzędzi. Chcąc zachować odrębny charakter każdej z nich, a także charakter całej pracy, postanowiłam zróżnicować sposoby opowieści. W mojej opinii ten zabieg jeszcze lepiej pokazuje spektrum, różnorodność i możliwość wyboru wielu dróg w praktykowaniu feedbacku.

Mimo to widoczne są łączące je punkty wspólne. Przekonanie o wspólnej sprawie, czyli wypracowanie umiejętności uczciwej współpracy, w której każdy jest szczerze zainteresowany sukcesem innej osoby, jest podstawą każdego omawianego przeze mnie modelu. Przekonanie o wspólnej sprawie buduje zaufanie, bezpieczeństwo i uczy proszenia o pomoc. Daje pewność, że prośba ta nie jest wyrazem słabości, nieumiejętności i braku talentu, a wyrazem siły płynącym z przekonania o wartościowym i wzmacniającym charakterze całej społeczności. Daje pewność, że prośba zostanie wysłuchana, a otrzymana pomoc wpłynie pozytywnie na cały proces twórczy. Daje pewność ochrony i pozwala przestać się bać niespodziewanego ataku. Z tej pewności wyrasta odpowiedzialność za siebie, swoje decyzje, słowa i za proces osób, z którymi i do których kierujemy nasze wypowiedzi artystyczne. Uczy lojalności i pozwala rozumieć, że nie jesteśmy dla siebie zagrożeniem, a możemy być najlepszym wsparciem.

Druga część mojej pracy traktuje o bezinteresownym dzieleniu się wiedzą, narzędziami i metodologią własnych procesów. Nie jest próbą zbudowania artystycznej przewagi czy wzmacniania własnego ego, a rzetelnym i zdemistyfikowanym przyglądaniem się swoim umiejętnościom i elementom indywidualnego języka twórczego. Jest o osobistym i oddolnym realizowaniu założeń kultury feedbacku.

W polskiej praktyce i edukacji artystycznej coraz więcej osób podejmuje namysł nad narzędziami komunikacji i budowaniem niehierarchicznych

relacji pracy i nauczania. Zebrane w tej pracy wypowiedzi są tego najlepszym przykładem i dowodzą, że postulowana przeze mnie zmiana już się dzieje. Nie udało mi się zawrzeć tutaj wypowiedzi wszystkich osób, które włączają do swojej praktyki artystycznej narzędzia feedbacku, jednak jest to pierwszy raport z terenu i mam nadzieję, że zaproponowany przeze mnie zbiór punktów stopniowo będzie poszerzał się o kolejne głosy, praktyki i systemowe rozwiązania, ostatecznie tworząc nie mapę, a terytorium dobrych praktyk.

Praca magisterska *Feedback: próba zmapowania zjawiska* powstała w 2022 roku na Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej AST, pod kierunkiem dr. hab. Jacka Orłowskiego.

Wzór cytowania:

Mańka, Mira, *Feedback: próba zmapowania zjawiska. Część druga: praktyki feedbacku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/g6gy-rb58.

Autor/ka

Mira Mańka (mirra.manka@gmail.com) – studiowała na wydziałach: Reżyserii Dramatu AST w Krakowie, Performatyki Przedstawień UJ, Wiedzy o Teatrze AT w Warszawie oraz na podyplomowych Gender Studies (UW). Stypendystka European Theatre Convention (2023), członkini ETC Women Directors’ Networking Group. Rezydentka programów: Komuny Warszawa (2023), Sceny Nowej Dramaturgii (Rzeszów, 2022), Sopot NonFiction (Sopot, 2021), Młodzi i Nowy (Łódź, 2021 i 2022), Młodzi w Starym: online (2020), Młodzi w Starym (Kraków, 2019). Członkini Koła Młodych Gildii Polskich Reżyserek i Reżyserów, aktywna działaczka na rzecz powstania *Funduszu na Start* oraz *Elementarza dobrych praktyk*. Członkini Pracowni Dramaturgicznej. Reżyserowała na zaproszenie Narodowego Starego Teatru w Krakowie, Teatru Współczesnego w Szczecinie, Festiwalu Opera Rara, Festiwalu Szekspirowskiego, Teatru Tańca Rozbark, Teatru Nowego w Łodzi, Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Autorka tekstów do własnych spektakli i scenariusza

Tajemniczego ogrodu (reż. Tomasz Fryzeł, Teatr Łaźnia Nowa, 2022). ORCID: 0009-0003-3060-7743.

Przypisy

1. Opis modelu na podstawie książek Ainsworth, 2016 oraz Ward, 2005.
2. Używam słowa „podwładny_a" z braku lepszego określenia osób, których warunki pracy zależne są od stylu liderowania osoby feedbackowanej, np. osoby studiujące, osoby aktorskie, osoby realizatorskie itp.
3. Na podstawie wywiadu autorki z Jarosławem Sacharskim, wykładającym w Guildhall School of Music & Drama w Londynie.
4. W Wielkiej Brytanii oceny wystawia się w skali procentowej – od 0 do 100 proc.
5. Z tą różnicą w stosunku do oryginalnego modelu, że przekazywane opinie nie są anonimowe.
6. Agnieszka Jachym – tancerka i choreografka. Od 2021 roku współpracuje z Sashą Waltz, biorąc udział w projektach Sasha Waltz & Guest. Współpracowała z Temporaere Theater w Berlinie i Dreźnie, Stadttheater w Giessen, Polskim Teatrem Tańca w Poznaniu i Baletto di Roma.
7. Wszystkie cytaty pochodzą z rozmowy autorki pracy z Agnieszką Jachym.
8. Co ciekawe, to narzędzie, podobnie jak feedback, zostało wypracowane przez biznes, a następnie przejęte przez praktyki twórcze.
9. Rozdział ten konstruuję na podstawie internetowych materiałów własnych Academy of Theatre and Dance w Amsterdamie: https://www.atd.ahk.nl/en/theatre-programmes/das-theatre/study-programme/feedback-method-1/ [dostęp: 17.12.2022], oraz Faber, 2004; Van de Wiel, Van Lindt, 2013; *Jak nie czuć się zdolnym…*, 2022.
10. DAS początkowo było programem rezydencyjnym dla osób zajmujących się sztukami performatywnymi i praktykowało kolektywne omawianie prac. W 2009 roku stało się częścią Academy of Theatre and Dance, ale zachowało odrębność i zasadę omówień, w których uczestniczą wszystkie osoby oglądające i wykonujące daną pracę.
11. Praca rozumiana jest tutaj bardzo szeroko: mogą to być pierwsze pomysły, koncepcja, work in progress, pierwsze szkice sceniczne, materiał literacki, badania, gotowa praca itp.
12. Kalka z języka angielskiego, oryginalna struktura brzmi: *as a… I need…*
13. Punkt ten konstruuję na podstawie wywiadu z Małgorzatą Wdowik oraz: *Jak nie czuć się zdolnym…*, 2022; Wdowik, 2022.
14. Ta część powstała na podstawie książek: Catmull, Wallace, 2019; Osborn, 1979.
15. Tę część konstruuję na podstawie rozmowy z Hanną Bylką-Kanecką, teatrolożką i choreografką, artystką kolektywu Holobiont, który tworzy wraz z choreografką i performerką Aleksandrą Bożek-Muszyńską. Artystki tworzą interaktywne spektakle przeznaczone dla rodzin z dziećmi do lat siedmiu. Łącząc performans, taniec eksperymentalny i sztuki wizualne zapraszają rodziców i dzieci do wspólnego performowania i współtworzenia spektaklu. Obserwując zaangażowanie uczestników i uczestniczek, badają możliwości pogłębiania relacji za pomocą sztuki.
16. Sposób, w jaki Hanna Bylka-Kanecka używa terminu „kontenerowanie", przywodzi na

myśl refleksję brytyjskiego psychoanalityka Wilfreda Biona. „Kontenerowanie emocji” w uproszczonym kontekście psychoanalitycznym oznacza przyjęcie emocji innej osoby, przetworzenie ich i nadanie im prostszego języka.
17. O metodzie Critical Response Process autorstwa Liz Lerman opowiada Jarosław Sacharski, aktor, trener wokalny, wykładający w Guildhall School of Music & Drama w Londynie oraz na Uniwersytecie SWPS w Warszawie.

Bibliografia

Ainsworth, Elva R., *360⁰ Feedback. A Transformational Approach*, Panoma Press Limited, London 2016.

Ashkansky, Neal M., *Emotions in organizations: A multi-level perspective*, [w:] *Multi-Level Issues in Organizational Behavior and Strategy (Research in Multi-Level Issues, Vol. 2)*, red. F. Dansereau, F. Yammarino, Emerald Group Publishing Limited, Bingley 2003.

Catmull, Ed; Wallace, Amy, *Kreatywność S.A. Droga do prawdziwej inspiracji*, tłum. M. Kowalczyk, Wydawnictwo MT Biznes, Warszawa 2019.

Faber, Jack, *A Film About Feedback*, 2004, https://vimeo.com/97319636 [dostęp: 17.12.2022].

Goldenberg, Olga; Wiley, Jennifer, *Quality, Conformity, and Conflict: Questioning the Assumptions of Osborn’s Brainstorming Technique*, „The Journal of Problem Solving” 2011, vol. 3, nr 2.

Jak nie czuć się zdolnym, a czuć się potrzebnym?, rozmawiają: Szymon Adamczak, Agnieszka Błońska, Iga Gańczarczyk, Lukáš Jiřička, Michał Salwiński, Justyna Sobczyk, Małgorzata Wdowik, Jan Kanty Zienko, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-nie-czuc-sie-zdolnym-czuc-sie-potrzebnym#top [dostęp: 17.12.2022]

Lerman, Liz; Borstel, John, *Critic is creative. The Critical Response Process in Theory and Action*, Wesleyan University Press, Middletown 2022.

Osborn, Alex, *Applied Imagination: Principles & Procedures of Creative Problem Solving*, Scribner&Sons, New York 1979.

Ward, Peter, *Ocena pracownicza 360 stopni metoda sprzężenia zwrotnego*, tłum. M. Justyna, Oficyna Ekonomiczna, Kraków 2005.

Wdowik, Małgorzata, *Zwrot ku sobie – między dokumentem a fikcją w tworzeniu autobiograficznych narracji teatralnych. W oparciu o pracę nad przedstawieniem „Wstyd” w Nowym Teatrze w Warszawie*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2022, https://issuu.com/nowy_teatr/docs/prc-wr-mgr-4198-620-1 [dostęp: 17.12.2022].

Van de Wiel, Karin; Van Lindt, Barbara, *DAS Theatre Feedback Method*, 2013, https://www.kaskdrama.be/praktische-zaken/nuttige-documenten/das-theatr e-feedback-method.pdf [dostęp: 17.12.2022].

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/feedback-proba-zmapowania-zjawiska-czesc-druga-praktyki-feedbacku

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-znaczy-byc-lojalna-wobec-siebie-w-teatrze

DOSTĘPNOŚĆ EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ

Co to znaczy być lojalną wobec siebie w teatrze?

Z zespołem Teatru 21 – Grzegorzem Brandtem, Mają Kowalczyk, Danielem Krajewskim, Aleksandrem Orlińskim, Aleksandrą Skotarek i Justyną Wielgus – oraz osobami aktorskimi współpracującymi z Teatrem 21 – Sebastianem Pawlakiem, Martyną Peszko i Heleną Urbańską rozmawia Monika Kwaśniewska

W 2020 i 2021 roku odbyłam serię rozmów pod tytułem *Dostępność edukacji artystycznej*. Był to projekt zainicjowany przez Teatr 21 w ramach Centrum Sztuki Włączającej. Przeprowadziłam wywiady z osobami reprezentującymi europejskie grupy teatralne i ośrodki edukacyjne prowadzące kursy aktorskie dla osób z niepełnosprawnościami oraz osób g/Głuchych. W numerze 172 opublikowaliśmy dwie rozmowy: *Godność, widzialność i profesjonalizm* (z Sandrą Johansson, Dennisem Nilssonem i Barbarą Wilczek-Ekholm) oraz *Zawodowcy* (z Petal Pilley i Jennifer Cox z Blue Teapot).

Pierwszą rozmowę o edukacji aktorskiej z Teatrem 21 odbyłam na jesieni 2021 roku. Przygotowując ją do publikacji po ponad roku, zdecydowaliśmy o potrzebie aktualizacji i zmianie formuły. W pierwszej rozmowie

uczestniczyły: Justyna Sobczyk, Justyna Wielgus, Justyna Lipko-Konieczna, Aleksandra Skotarek i Martyna Peszko. Teraz zależało nam na poszerzeniu grona aktorek i aktorów – zarówno tych z Teatru 21, jak i z nimi współpracujących. W poniższym zapisie rozmowy przeprowadzonej w marcu 2023 roku wykorzystałam niewielkie fragmenty wypowiedzi Aleksandry Skotarek i Martyny Peszko z poprzedniego spotkania.

Bardzo dziękuję Justynie Lipko-Koniecznej za pomoc w organizacji i autoryzacji rozmowy.

Wszyscy jesteście aktorami zawodowymi. Choć Justynie Wielgus pewnie bliżej do określenia „perforomerka”… Zastanawiam się, co to znaczy dla was być aktorką, aktorem zawodowym? Co się składa na tę kondycję i identyfikację?

ALEKSANDRA SKOTAREK: Zacznę, bo w Teatrze 21 jestem najdłużej. Stworzyłam dużo ról, żeby być aktorką zawodową. Mam dużo doświadczeń w pracy artystycznej i świadomość rzemiosła teatralnego. Bycie aktorką jest bardzo ważne. Mam coś do powiedzenia i prowadzę temat od początku do końca.

MAJA KOWALCZYK: Aktorstwo polega na ruchu – z muzyką lub w ciszy. Na poruszaniu mięśni i umysłu.

MARTYNA PESZKO: Pomyślałam o sobie, że jestem aktorką zawodową, w momencie kiedy zaczęłam zarabiać na życie wykonywaniem tej pracy.

ALEKSANDER ORLIŃSKI: *Libido romantico* to piętnasta premiera, którą grałem. Być aktorem zawodowym to znaczy: nie zamykać się w sobie, iść do

przodu, skupić się, koncentrować, współpracować, być czujnym, uważnym, odpowiedzialnym, aktywnym, punktualnym, kreatywnym, poważnym, ostrożnym, wrażliwym, czułym, zarabiać pieniądze, udzielać wywiadów. Opieramy się na emocjach, które czujemy w środku, w naszych sercach.

DANIEL KRAJEWSKI: Dołączyłem do zespołu w 2016 roku i grałem w wielu spektaklach. Zagrałem też w *Rodzinie* w TR Warszawa Dawida – chłopaka postaci granej przez Izę Dudziak. W tym spektaklu trójka aktorów z Teatru 21 jest w obsadzie z aktorami i aktorkami pełnosprawnymi. Bardzo się cieszę, że mogłem się znaleźć w obsadzie. W maju i czerwcu będę szykować kolejną rolę. W Teatrze Powszechnym w przedstawieniu *Co gryzie Gilberta Grape'a?* zagram Arniego – jak kiedyś Leonardo DiCaprio. Tego spektaklu nie reżyseruje Justyna Sobczyk, tylko inna reżyserka [Karolina Kowalczyk – przyp. red.]. Z Teatru 21 zagram tam tylko ja. Będę miał szansę zapoznać się z innym zespołem, chociaż moi koledzy i koleżanki z Teatru 21 grali już z aktorami Teatru Powszechnego w *Superspektaklu*.

Czyli oprócz doświadczenia, predyspozycji i funkcji, które opisaliście, jedną z oznak zawodowstwa byłoby wejście do teatrów publicznych?

HELENA URBAŃSKA: Nie umiałam siebie potraktować tak poważnie, by nazwać się zawodową aktorką. Po pewnym czasie w teatrze czułam się aktorką, ale taką po prostu, nie że zawodową. Często zdarzało mi się być tą „najmłodszą", więc przypisywałam tym starszym ode mnie zawodowstwo, a sobie bardziej rolę zbuntowanej nastolatki w rodzinie zespołu. Ale dzisiaj powiedziałabym, że aktorka zawodowa czy aktor zawodowy to osoba, która ma doświadczenie wykonywania zawodu. Buduję w sobie to poczucie.

SEBASTIAN PAWLAK: Mnie paradoksalnie źle się kojarzy to sformułowanie „aktor zawodowy”. Nie dostałem się do państwowej szkoły, skończyłem prywatne studium aktorskie, grałem w różnych teatrach, bylem tzw. adeptem. Wiedziałem, że muszę zdać egzamin eksternistyczny, żeby dostać się do lepszego teatru, mieć wyższą pensję, żeby być aktorem zawodowym. Ten egzamin bardzo mnie stresował. Zdałem go, ale umówmy się – czy dzięki niemu stałem się lepszym aktorem?

JUSTYNA WIELGUS: Dawno temu myślałam, że aktor zawodowy to aktor po szkole, aktor z dyplomem. Ja do szkoły nawet nie próbowałam zdawać, bo mi powiedziano, żebym sobie odpuściła. A zawsze grałam w teatrze, nie pamiętam swojego życia bez teatru. Nigdy nie miałam jednak odwagi powiedzieć o sobie, że jestem aktorką i dlatego w tej autodefinicji pojawia się raczej performerka, zresztą bardziej mnie interesuje performans niż teatr dramatyczny. Teraz myślę, że każda osoba biorąca udział w naszym spotkaniu będzie miała swoją definicję aktorstwa zawodowego. I to jest najciekawsze, że ta kondycja rodzi się na styku różnych możliwości, choć bywa zależna od dostępu do edukacji i od wyobrażenia społecznego o tym, kim jest aktor i kto może być aktorem, a kto nie. To dla mnie obecnie jest bardzo płynne. Daleka jestem od definiowania.

To miało być trochę prowokacyjne pytanie. Mam wrażenie, że nadal kwestia edukacji aktorskiej w publicznej szkole ma silną pozycję w definicji zawodowstwa. A przecież drogi do tego zawodu, do tej kondycji i umiejętności mogą być różne. Przypominam sobie marzenie Justyny Sobczyk, aby ktoś narysował mem, w którym jeden aktor Teatru 21 będzie mówił do drugiego coś w stylu: „Zobacz, tyle lat na scenie, a oni wciąż myślą, że to terapia”. To się teraz zmienia…

SEBASTIAN PAWLAK: Zmienia się, ale chyba nie aż tak powszechnie. Moja żona zaprosiła na *Rodzinę* znajomą, która nie mogła zrozumieć, dlaczego w tym spektaklu grają osoby z zespołem Downa, dlaczego ich ról nie zagrali aktorki i aktorzy z TR Warszawa. Spektakl jej się podobał. Natomiast taka obsada w teatrze publicznym wywołała u niej zdziwienie.

JUSTYNA WIELGUS: Myślę, że aktorstwo jest nadal najbardziej obwarowane ze wszystkich zawodów teatralnych. Łatwiej jest być reżyserem bez szkoły niż aktorem bez szkoły.

ALEKSANDER ORLIŃSKI: Justyna Wielgus jest choreografką Teatru 21 od 2013 roku i pracuje z tymi kochanymi aktorami. Gdyby nie ona, nie byłoby umysłu, zmysłów, duszy…

GRZEGORZ BRANDT: Tak, Justyna jest też aktorką – jak my. Teatr 21 to wielka teatralna rodzina.

MARTYNA PESZKO: A ja bym powiedziała, że gdyby nie wy – ty, Maja, Grzegorz, Daniel, Ola, to Justyna mogłaby sobie siedzieć w domu i wymyślać jakieś światy i teatry, ale to wy je realizujecie.

MAJA KOWALCZYK: Nie zgadzam się.

GRZEGORZ BRANDT: Jesteśmy rodziną teatralną.

ALEKSANDER ORLIŃSKI: Wspieramy się i ufamy sobie. Wierzymy sobie.

ALEKSANDRA SKOTAREK: Justyna Wielgus jest współtwórczynią moich performansów. Potrzebujemy siebie.

DANIEL KRAJEWSKI: Chciałem jeszcze powiedzieć, że z Justyną Sobczyk byliśmy w telewizji TVN, kiedy odbieraliśmy Paszport „Polityki” dla Teatru

21. Powiedziałem wtedy bardzo ważne słowa o tym, że gdyby nie Justyna Sobczyk – nie byłoby teatru ani podróży z teatrem.

ALEKSANDRA SKOTAREK: Ale tak naprawdę nasz zespół teatralny jest dużo większy.

GRZEGORZ BRANDT: Pokazujemy spektakle w Polsce i za granicą.

Rozumiem, że nagrody też w jakiś sposób sankcjonują wasze zawodowstwo. A jak wyglądała wasza edukacja teatralna? Co było dla was kluczowe w uczeniu się aktorstwa?

ALEKSANDRA SKOTAREK: Ważna jest akceptacja ciała i praca z nim. Moje ciało jest prywatne i sceniczne. Kocham je. Ono wyraża emocje, jest realne i przyzwoite. Pracuję górną i dolną częścią ciała. Górna nagość, którą pokazuję na scenie, ma w sobie przyzwoitość, jest wtedy widoczna, publiczna, a jednocześnie osobista. Mam też w swoim ciele przyjemność, wrażliwość. Ciało może być przyjazne. Ale jest też ciało domowe, prywatne, którego się nie pokazuje. Trzeba pilnować tego ciała… Trzeba zrozumieć rolę ciała i przyjemności, która jest różnorodna, rozmaita, milusińska. Taką mam tożsamość – nienormatywną normę, która jest mną, ale też wstrząsa, rozbudza emocje. Trzeba rozumieć różne etapy naszego ciała.

SEBASTIAN PAWLAK: Tak, ale ja jako mężczyzna, jeśli chcę dokonać gestu przekroczenia, to u mnie ta dolna część ciała jest górną u ciebie…

ALEKSANDRA SKOTAREK: Rozumiem, że męskie ciało jest inaczej zbudowane. Ja się nie wstydzę własnego ciała, to ludzie się go wstydzą. Jestem sobą na scenie. W ciele jest tożsamość. Norma niepełnosprawności to

jest pryzmat – nakładany dla bezpieczeństwa. Tworzysz tę normę niepełnosprawności w tym, co widzisz. W tym, co niesie wnętrze jest miłość, bliskość, radość, szczęście, erotyzm, bycie sobą, przyjemność i przyjaźń. Ja to rozumiem i akceptuję. Trzeba szanować to, co jest dane w ciele – to też jest tożsamość, ta struktura ciała, rama idealności swojego ciała, które rozumiesz. To są dwa światy, czyli dwa obrazy, które grałam, w cynicznych ruchach – albo to, albo tamto.

ALEKSANDER ORLIŃSKI: Musiałem nauczyć się ruchu, chodzenia po scenie, tekstu na pamięć. Musiałem się ośmielić, przezwyciężyć. Tutaj nie ma najlepszych. Mamy swoje cechy charakteru, umiejętności, zdolności, talenty, podobnie jak każdy ma swoje chromosomy. Ważna była też nauka performansów żydowskich. Nie sprawiało mi to żadnego problemu.

DANIEL KRAJEWSKI: Jako jedyny w teatrze jestem pochodzenia żydowskiego. Performanse świąt żydowskich były organizowane przez Muzeum Historii Żydów Polskich Polin.

JUSTYNA WIELGUS: *Pesach to święto wolności*, *Tisza Be-Aw*, *Tu bi-Szwat* – to były pierwsze performanse, które zrealizowaliśmy. Były dla nas bardzo ważne, rozwinęły nas artystycznie. Bez Daniela one by się nie wydarzyły, bo w ogóle byśmy się tym nie zainteresowali.

ALEKSANDRA SKOTAREK: Moje rzemiosło teatralne przygotowało mnie też performansów takich jak *PokaZ* czy *Ciało w ciało z Marilyn*. Uczyłam się różnych materiałów: scenariusza, na przykład na podstawie dzienników Marilyn Monroe. W *Libido romantico* doświadczam swojego scenicznego ciała. Moja rola to główna postać ze *Świtezianki* – jest bardzo trudna. Uczę się tego wszystkiego nieustannie. Rozwijam też swoje talenty artystyczne –

piszę książki, dzienniki. Chcę być aktywna na scenie, w teatrze, ale i w życiu. Dzięki temu jestem aktorzycą, jak mnie wszyscy nazywają, jestem ważna, akceptowana, lubiana.

HELENA URBAŃSKA: Mówi się, że nauka aktorstwa to nauka poruszania się, kontroli ciała, głosu. Nieustannie uczy się nas luzu; opuszczania i rozluźniania ramion, ale rzadko kto mówi, dlaczego ma tak spięte i skulone ramiona. Zrozumienie siebie, swoich słabości jest dla mnie ciekawym aspektem tej drogi, procesem, który trwa, trwał i będzie trwać. Zwłaszcza że edukacja aktorska jest oparta na konwenansach, stereotypach, na przykład na temat kobiecości czy męskości. Ważne było dla mnie pogodzenie się ze swoim rodzajem kobiecości, ekspresji scenicznej i pozascenicznej, sposobem mówienia, wstydami, tym, jaka jestem prywatnie, jak się zachowuję. Kiedy byłam w Akademii Teatralnej, przeprowadzano antyprzemocową reformę. Mieliśmy bardzo wiele spotkań z rektorem Wojciechem Malajkatem. Kiedy wszyscy mówili o swoich skrzywdzeniach, traumach, wykrystalizowała mi się myśl, że dopiero gdy zaakceptujemy siebie w pełni, mamy szansę stać się dobrymi aktorami. W czasie edukacji powinniśmy mieć okazję i grunt do tego, by być akceptowanymi przez ludzi, z którymi pracujemy, a szczególnie przez tych, którzy uważają się za autorytety. Ale to w sumie była moja droga, każdy ma inną. Może ktoś, wypierając swoje słabości i niedoskonałości, staje się aktorem.

MAJA KOWALCZYK: Teatr nauczył mnie akceptować swoją seksualność, akceptować swoje ciało. Seks to ważna rzecz. Teatr pozwala podejmować przyjemne, ale i mocne tematy. Rozwijam się. Gram na saksofonie i śpiewam. Niedługo mam koncert.

MARTYNA PESZKO: Moja edukacja polegała na uczeniu się zawodu, czyli podporządkowaniu się jakimś regułom. To znaczy, że ja, Martyna, muszę się

wpasować w ten system: nauczyć się wyraźnie mówić, stać dobrze na scenie, spełnić oczekiwania reżysera. Studiowałam też w Paryżu w szkole Lecoqa i ta szkoła była jeszcze bardziej nastawiona na fizyczność, bo uczono, na przykład, pantomimy. Tam jeszcze bardziej trzeba było się wpasować w ramy oczekiwań. Praca z Teatrem 21 najbardziej chyba przypomina mi metodę Lee Strasberg Film and Theater Institute, bo tam spotkałam się pytaniem, co chcę wyrazić na scenie, co myślę o tym, co zagrałam przed chwilą, jaką scenę czy tekst w ogóle chciałabym zagrać. Nie chodzi o narzucanie sobie, że muszę poczuć to, co Irina z *Trzech sióstr* Czechowa czy jakaś inna postać. Wszystkie ćwiczenia Strasberga polegają na odkryciu tego, co poczułam w jakiejś sytuacji. Są oparte na pamięci zmysłowej. Trening aktorów Teatru 21 też pozwala na powrót do własnego, a nie narzuconego czy wyobrażonego, odczuwania, na przykład szczęścia. W polskim teatrze to nie jest często spotykane podejście do aktorstwa. Dopiero w pracy w Teatrze 21 czułam, że moja podmiotowość, wrażliwość i potencjał są najistotniejsze w pracy.

Dla mnie w tym pytaniu – czego się nauczyłam, żeby być aktorką – jest jednak jakiś przymus tłumaczenia się. Nie żyjemy w idealistycznej bańce. Aktorstwo to bardzo trudny zawód. Można się wiele uczyć, chodzić na kursy, warsztaty. Edukacja artystyczna w naszym kraju nie nauczyła mnie jednak radzenia sobie w tym zawodzie, umiejętności zdobywania ról, bycia własnym menadżerem. A to bardzo duża część naszej pracy. Moje doświadczenie z Teatrem 21 to nie jest spotkanie z osobami z niepełnosprawnościami, ale ze świetnymi aktorami, którzy są osobami z niepełnosprawnościami. Nie każda osoba niepełnosprawna ma talent. W powszechnym wyobrażeniu aktor to jest ktoś, kto prosto stoi na scenie i wyraźnie mówi. Taka formuła się kompletnie nie sprawdza. Mam wielu znajomych, którzy świetnie stali i wspaniale mówili, ale nie odnaleźli się w tym zawodzie. Tu spotykamy się w grupie osób, które się świetnie odnajdują. Dla mnie najciekawsze w tej

rozmowie, w próbie wzbogacenia tematu, czym jest sztuka i edukacja aktorska, byłoby wskazanie na te umiejętności, których uczę się, pracując z tą grupą. Oprócz tego, że jestem aktorką, kręcę filmy dokumentalne – w tym o Teatrze 21, czyli *Rewolucja 21*. Justyny [Lipko-Konieczna, Sobczyk, Wielgus – przyp. red.] budowały w zespole poczucie wartości, godności, sprawczości i siły. I to jest coś, czego się nauczyłam od tego zespołu. Zrozumiałam, kim i po co jestem na scenie.

JUSTYNA WIELGUS: Aktorzy Teatru 21 nigdy nie mówią o sobie, że są aktorami z niepełnosprawnością. Nie słyszałam nigdy, aby ktokolwiek z was przedstawił się w ten sposób. Tak się o was mówi. Ta definicja przychodzi z zewnątrz.

Wrócę jednak do tropu zaproponowanego przez Martynę. W Teatrze 21 zaczynałam jako zaproszona performerka. Bardzo zainteresowało mnie wtedy napięcie między tym, co w procesie pracy wnoszę do roli z porządku osobistego, a co z zawodowego oraz jaki się w ten sposób wytwarza materiał teatralny. Tym, co mnie najbardziej uderzyło, była relacja z publicznością, która jest od samego początku wpisana w proces pracy tego zespołu. Każdy ma trochę inną relację z widzem. Zespół Teatru 21 cechuje wyjątkowa czujność. Za każdym razem, kiedy jestem z nimi na scenie, czuję to bardzo intensywnie. Nigdy wcześniej nie doświadczyłam takiej uważności na widza, na detal, na reakcje, na to, co się dzieje wokół. Widzę też, jak to działa na publiczność. To jakiś rodzaj esencji, odpowiedź na pytanie, po co robię teatr, po co stoję na scenie. Dopiero w tym zespole zaczęłam rozumieć, czym jest teatr, nieważne, po której stronie jestem – na scenie czy w kulisach jako reżyserka czy choreografka. Ta czujność i uważność nie stają się rutyną, oczywistością, za każdym razem są nowe. I ta żywotność jest bezcenna, bo ją się w pracy często wytraca.

ALEKSANDRA SKOTAREK: W teatrze trzeba być lojalnym wobec siebie i wobec siebie nawzajem. Kiedy mam wspólny monolog z kolegą, muszę patrzeć, kiedy on mówi i mu odpowiadać. Między nami wytwarzała się relacja. Widz też musi w niej być i widzieć, co robimy na scenie.

Co to znaczy dla was być lojalnym wobec siebie w teatrze?

SEBASTIAN PAWLAK: Nie robić czegoś, czego kompletnie nie czujesz, nie rozumiesz. To także lojalność wobec widza. Najtrudniej jest, kiedy reżyser ma silną koncepcję, nie słucha, nie przyjmuje twoich propozycji, nie jest otwarty na dialog. Wtedy mimo wszystko próbuję znaleźć jakiś punkt zaczepienia, obudowuję się różnymi inspiracjami, po swojemu buduję postać w głowie, proponuję inne warianty scen, improwizuję, nie odpuszczam. Daję z siebie wszystko, żeby mieć przyjemność z bycia na scenie, bo to jest dla mnie najważniejsze – przyjemność. Na szczęście takich sytuacji jest coraz mniej i większość spektakli tworzy się wspólnie, w miłej atmosferze. Nawet najgorsze, najtrudniejsze tematy najlepiej realizuje się w miłej atmosferze.

Aktorstwo to mój ukochany zawód, ale też trochę moje przekleństwo. Uświadomiłem sobie niedawno, że nie potrafię być tak czuły, otwarty, szczery w życiu jak na scenie. I to cholerne zawłaszczanie moich prywatnych przeżyć przez role – tak jakby tylko na scenie było miejsce na ekstremalne emocje, na krzyk, łzy, na przepracowywanie traum… W *Onko*, nad którym pracowałem z Weroniką Szczawińską, znalazłem przestrzeń wypowiedzenia tego, że dla mnie ważniejsze jest życie od teatru. Chcę, żeby tak było!

Aktorzy z Teatru 21 mają natomiast totalny luz – widziałem i czułem to w czasie prób do spektaklu *Rodzina*. Oni się w ogóle nie oceniają. To jest wspaniałe. Bez udawania, z czułością i akceptacją. Ta atmosfera przenika na

scenę. Wychodzimy na nią bez spiny. Tak powinno być na każdym przedstawieniu, w każdym teatrze.

GRZEGORZ BRANDT: W aktorstwie trzeba ufać, trzeba się przytulać i iść do przodu z pełnym sercem.

JUSTYNA WIELGUS: Lojalność to jest również odwrócenie tego, co mówił Sebastian – że ja się teraz nie wypruję, nie poświęcę, nie zabiję…

MARTYNA PESZKO: Ale też: nie stresuję się. Większość aktorów się stresuje, uruchamia autokrytyczne narzędzia, a aktorzy Teatru 21, choć oczywiście mają tremę, to jednocześnie charakteryzuje ich luz, wyczuwają widza, mają tupet w świadomym stymulowaniu silnych reakcji widowni. Dzięki nim odkryłam, że też mogę mieć tupet i nie muszę się go wstydzić. Przecież wchodzę na scenę, by zrobić wrażenie. A z drugiej strony nie muszę być taka spięta, martwić się, czy mi wyjdzie, czy ktoś mnie skrytykuje, czy się komuś nie spodobam. Wy to macie w życiu, ale scena potęguje tę jakość intensywnej obecności.

MAJA KOWALCZYK: Kocham przyjaciół z teatru! Musimy walczyć o swoje prywatne sprawy, a jednocześnie zarabiać pieniądze, bo w teatrze pracujemy. To jest podstawa Teatru 21!

DANIEL KRAJEWSKI: Za swoją pracę i zarobione pieniądze możemy kupować, co nam się podoba.

ALEKSANDER ORLIŃSKI: O właśnie! Pierwsze pieniądze zarobiliśmy w Teatrze 21 w 2013 roku.

DANIEL KRAJEWSKI: W TR Warszawa przed każdym spektaklem Sebastian i ja bierzemy prysznic. Ale osobno. Trzeba być czystym, użyć dezodorantu i

wysuszyć włosy, by być na scenie pachnącym i zadbanym. Dbamy o higienę osobistą przed każdym spektaklem.

JUSTYNA WIELGUS: To, czego się w tym teatrze nauczyłam, to akceptowanie swojej kondycji. Co to znaczy, że spektakl się udał albo się nie udał, że był lepszy lub gorszy. Znowu te kryteria oceny… W Teatrze 21 po prostu przyjmuję kondycję aktorek i aktorów oraz własną. Długo się uczyłam akceptowania tego, że mam gorszy dzień i nie odpalę fajerwerków. Magda Świątkowska, z którą zaczynałam swoją współpracę w tym teatrze, ma cukrzycę. Cukier często rządził zarówno jej kondycją, jak i naszą sytuacją jako dwóch aktorek na scenie. Pamiętam próby, na których Magda zasypiała. Dałam więc jej i sobie zgodę na to, że mamy w takich sytuacjach dwadzieścia minut odpoczynku. Potem ona wchodzi na pełnych obrotach. Jej to jest potrzebne. Otwarcie na ludzki wymiar obecności na scenie bardzo zmieniło relacje z widzem.

Pamiętam też sytuacje wchodzenia do teatrów publicznych, w których panował system pracy, który totalnie nie był nasz – na przykład próby w godzinach 10:00-14:00 i 18:00-22:00. To nadwyrężało naszą lojalność wobec siebie. O 22:00 jesteśmy już niezdolni do pracy. Okazało się jednak, że nie tylko my tak mamy. Aktorzy po prostu przyjmują ten system pracy, bo jest im narzucony jako niepodważalna norma… A nasza obecność powodowała, że zaczynaliśmy o nim rozmawiać i się okazywało, że on nikomu nie pasuje. Kwestia bycia lojalnym wobec siebie jest szczególnie widoczna w sytuacjach wejścia w nowe okoliczności. Trzeba podjąć decyzję, jak wychodząc naprzeciw nowym rzeczom, jednocześnie dbać o to, co się wcześniej wypracowało i co nam sprzyja.

MARTYNA PESZKO: Od początku rozmowy mam w głowie zdanie, z którym nie wiem, co zrobić – zanegować czy obronić. Moim mistrzem w szkole

teatralnej był Jan Peszek. Powtarzał to słynne porzekadło Kazimierza Dejmka, że aktor jest od grania jak dupa od srania. Takie myślenie jest opresyjne i chcę je odrzucić. Z drugiej strony jednak o 19:00 ma być spektakl, bo przychodzą widzowie, którzy kupili bilety. Jeśli chcę być zawodowa, to muszę się w tę ramę zawsze wpisać.

SEBASTIAN PAWLAK: Tak, szczególnie w instytucji.

MARTYNA PESZKO: Tak. Ale to jest też rodzaj lojalności. Pracować tak, abym mogła wyjść na scenę i być uczciwa wobec wszystkich – wobec widzów i swoich partnerów. Gdybym nie była lojalna, to wszystko, co robię w ramach spektaklu, nie miałoby sensu. To ważne, że Ola zwróciła na to uwagę, bo nikt mi nigdy w szkole teatralnej nie powiedział, że mam być lojalna wobec siebie na scenie.

ALEKSANDRA SKOTAREK: Moja lojalność polega na tym, żeby grać, działać i dawać z siebie wszystko. W *Libido romantico* emocjonalnie podchodzę do płaczu, ale płaczę scenicznie. To jest moje bycie sobą, to jestem ja na scenie, ale jestem aktorzycą. Sceniczny płacz mi pomaga, rozluźnia mnie i też mi daje minutę uspokojenia.

HELENA URBAŃSKA: Myślę, że chodzi też o lojalność wobec swoich emocji, granic swoich i innych ludzi. Jeśli ktoś ma ochotę płakać, czy kiedy ja mam ochotę płakać na próbie, to trzeba stworzyć na to przestrzeń, mimo że to cholernie trudne. Ta lojalność polega też na tym, że gdy mam okres, to nie faszeruję się lekami i nie robię fikołków czy gwiazd. Tego mnie nauczyła praca z Weroniką Szczawińską nad *Klubem*, gdzie były same dziewczyny, więc tematem numer jeden było to, która ma dzisiaj okres. Ale mówienie o tym w pracy jest wspaniałe.

Mam wrażenie, że dla ciebie, Heleno, udział w performansie *PokaZ*, w czasie, kiedy jeszcze studiowałaś, w dużej mierze dotyczył lojalności wobec siebie w kontekście rozmaitych ram i oczekiwań ze strony szkoły teatralnej…

HELENA URBAŃSKA: Tak, dla mnie pod tym względem praca z Teatrem 21 była bardzo ważna, bo zobaczyłam, że można być wspaniałym, profesjonalnym aktorem niekoniecznie spełniając nomy, które były i są narzucane. Dziś mam dużo większy luz, ale kiedy byłam na trzecim roku aktorstwa, bardzo trudne było dla mnie to, że jestem lesbijką, że moja ekspresja jest różna, a w szkole mi mówią, że mam pokazywać nogi, nosić spódnice… A nad *PokaZem* pracowaliśmy w atmosferze empatii i akceptacji swoich granic, tego, jacy jesteśmy i jak wyglądamy, jakie mamy potrzeby, jak mówimy, ile potrzebujemy czasu na zastanowienie. To dla mnie była terapia od szkoły, bo po raz pierwszy byłam w procesie w tak empatycznym zespole twórczym, w poszanowaniu różności wszelakiej – czy fizycznej, czy tożsamościowej. To było takie odrzucenie edukacji teatralnej. Z drugiej strony myślę, że bardzo ważnym momentem w edukacji teatralnej jest jej odrzucenie. Jak pewnie w każdej edukacji.

Czy możecie powiedzieć więcej o filmie dokumentalnym *Rewolucja 21*, który wyreżyserowała Martyna Peszko?

MARTYNA PESZKO: Premiera światowa filmu odbyła się 19 października 2022 roku na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych i Animowanych w Lipsku w Niemczech. Polska premiera – w maju na Festiwalu Millennium Docs Against Gravity w Warszawie.

JUSTYNA WIELGUS: Ten film powstał z bardzo istotnych dla nas powodów. Przez wiele lat spotykaliśmy się z komentarzami negującymi profesjonalizm, czy właśnie zawodowstwo zespołu. Niektórzy ludzie nie dawali wiary, że aktorzy Teatru 21 są w stanie wygenerować taki materiał teatralny, mieć przebiegi aktorskie, tworzyć role. Cały ten proces był postrzegany jako robiony za aktorów. Pozycja artysty z niepełnosprawnością jest na tyle podejrzana, że odbiera się mu status artysty, człowieka kreatywnego. Dlatego nagrywaliśmy proces powstawania *Rewolucji, której nie było*, daliśmy wgląd w improwizacje, żeby już przestać odpowiadać wciąż na te same zarzuty, by urwać podobne spekulacje.

MARTYNA PESZKO: Bardzo jestem ciekawa, jak to będzie odbierała publiczność w Polsce. Kiedy film był pokazywany w Lipsku, w czasie spotkań nikt nie podawał w wątpliwość twórczości zespołu aktorskiego. Były za to głosy podziwu dla nowatorskości tego teatru. Widzowie mieli poczucie, że czegoś mogą się nauczyć, oglądając taki rodzaj pracy w teatrze.

JUSTYNA WIELGUS: W Polsce też dużo się zmienia. To jest film z 2018 roku. Kiedy w 2016 roku Teatr 21 został zaproszony przez Weronikę Szczawińską i Magdę Grudzińską na Kaliskie Spotkania Teatralne – Festiwal Sztuki Aktorskiej, to było tąpnięcie w środowisku. Spotkaliśmy się z entuzjazmem, ale też z dezorientacją – że jesteśmy świetnym teatrem, ale jednak to jest festiwal sztuki aktorskiej… Reakcje były ambiwalentne. Dla nas to był bardzo ważny moment. To, że pojawiły się odważne osoby, które postanowiły nas zaprosić właśnie do tego konkursu, było wyraźnym sygnałem, że coś się zaczyna zmieniać. Teatr 21 zaczął być wtedy inaczej postrzegany przez krytykę. Recenzenci zaczęli pisać o naszych spektaklach tak jak o wszystkich innych, traktując nas całkiem serio, pisząc również o tym, co im się nie podobało. To oznaczało, że przyjęliśmy status teatru i aktorów. W szerszej

perspektywie to oznaczało przełamanie jednorodności cielesnej na scenie. Kiedy teatr będzie naprawdę różnorodny, będziemy dyskutować o talencie, jakości wykonania roli, a nie o tym, czy aktor jest normatywny czy nie.

Zmiana musi się zacząć od edukacji. Prowadzimy teraz z Olą Skotarek zajęcia w Akademii Teatralnej w ramach pracy nad dostępnością w edukacji. W czasie tych warsztatów Ola powiedziała, że wszyscy mają swoje normy, co właściwie podważa sens istnienia pojęcia nienormatywności. To jest dla mnie superciekawe w kontekście bycia na scenie z aktorami Teatru 21, że ta różnorodność norm się uobecnia, a wraz z nią – różne strategie komunikacji, budowania relacji. Kiedy się nie wybiera jednego wariantu, kiedy różnorodność jest reprezentatywna, można równolegle realizować różne strategie i języki komunikacji i uwzględnić większą część widowni. To tak, jakbyśmy byli na dziesięciu różnych kanałach, ale jednocześnie na wspólnym. Styk jednostkowego i wspólnego wytwarza przestrzeń nieoczywistego spotkania.

Dużo mówicie o relacjach i procesie pracy. Zastanawiam się, czy macie jakieś spisane zasady współpracy albo czy je ustalacie na początku realizacji kolejnych spektakli – dopasowując do okoliczności. Pytam o to, bo coraz częściej mówi się w środowisku teatralnym o spisywaniu tak zwanych kontaktów współpracy określających model pracy, zasady współpracy, sposób komunikowana potrzeb (np. wsparcia psychologicznego czy w zakresie koordynacji intymności).

MAJA KOWALCZYK: Trzeba szanować inne osoby, żeby nam się dobrze układało. Musimy nawiązywać kontakt w teatrze, kontrolować swoje emocje.

W teatrze mam przyjaciół i to jest dla mnie ważne. Przyjaźń buduje bezpieczeństwo, zaufanie. Z przyjaciółmi mogę mówić na scenie całą prawdę. Dzielność, przyjaźń, miłość, serce. Ważne jest, żeby uwierzyć w siebie, szanować i rozumieć innych, ich prawa. Trzeba też mówić o budżetach.

ALEKSANDER ORLIŃSKI: Ja się zgadzam z Mają…

GRZEGORZ BRANDT: Ja też…

ALEKSANDER ORLIŃSKI: …która ujęła potrzebę wzajemnego zrozumienia, akceptacji, wspierania, szanowana, zadbania, by dać innym…

GRZEGORZ BRANDT: …szansę mówienia o sobie…

ALEKSANDER ORLIŃSKI: …i o innych aktorach. Liczą się słowa i czyny.

MAJA KOWALCZYK: We współpracy po prostu obserwuję inne osoby. Współpraca to wspaniała rzecz w teatrze. Kiedy mam mocną scenę, kiedy śpiewam, to mój przyjaciel Alek mnie wspiera – bym mogła iść naprzód.

MARTYNA PESZKO: Pierwsza zasada: współdziałanie i wspieranie się nawzajem.

SEBASTIAN PAWLAK: Zasady pracy przy *Rodzinie* nie były spisane, ale dostosowywaliśmy je do potrzeb aktorów – było to dla nas oczywiste i przez wszystkich szanowane. Jeśli, na przykład, Magda o godzinie 13:00 musiała zjeść posiłek lub przyjść insulinę, to przerywaliśmy próbę i Magda to robiła.

JUSTYNA WIELGUS: U nas nie ma kontraktów współpracy. Dzięki temu, że się znamy i pracujemy już wiele lat, wyłonił się niepisany kontrakt. Na przykład to, że nie gramy w piątki, bo Daniel jest praktykującym Żydem.

SEBASTIAN PAWLAK: To dotyczy także TR Warszawa i jest niesamowite.

MARTYNA PESZKO: Ciekawe, czy nie ma innych aktorów, którzy są Żydami, czy też nie potrafią zawalczyć o swoją wolność? Czy naprawdę nie było innego aktora czy aktorki z cukrzycą? Jak oni sobie radzili?

SEBASTIAN PAWLAK: Jestem dwadzieścia pięć lat na scenie i nie spotkałem się z czymś takim.

MARTYNA PESZKO: No właśnie – ja też nie.

JUSTYNA WIELGUS: To są właśnie takie rzeczy, których istnienia się nie ujawnia. Niepełnosprawność w teatrze jest i zawsze była. Aktorzy bywają niepełnosprawni, chociażby ze względu na mnóstwo kontuzji, których doznają w pracy. Zależy nam na przełamywaniu tego tabu. Ukrywanie pewnych rzeczy związanych z kondycją jest też rezygnacją z tej lojalności wobec siebie, o której rozmawialiśmy. Uznanie różnorodności wymaga kompromisu. W piątki się fajnie gra, to jest dobry dzień na spektakl. Ale jesteśmy zgodni w tej decyzji, że nie gramy w ten dzień przedstawień, w których występuje Daniel. Są wyjątki – na przykład premiery, kiedy musimy grać w piątek. Wtedy Daniel dostaje dyspensę. Więc on też idzie na kompromis.

Często mówicie o tym, że w aktorstwie ważne jest bycie tu i teraz na scenie. Co to dla was znaczy?

GRZEGORZ BRANDT: To znaczy być na scenie i grać na poważnie. Dziękuję.

ALEKSANDER ORLIŃSKI: To znaczy reagować, nie denerwować się i nie zamykać się w sobie. W środku ciała zaczyna się spięcie emocji i uczuć –

łączą się w jedną całość. Aktor lub aktorka nie poddają się, nie biorą też wszystkiego do serca. Idziemy dalej, do przodu – śmiało. Musimy wytrwać do końca prób i przedstawień. Zachowujemy też cierpliwość. Kiedy Justyny proszą nas, abyśmy wykonali polecenie, to je wykonujemy.

DANIEL KRAJEWSKI: Kiedy Justyna Sobczyk przyjęła mnie do teatru, powiedziałem jej, że moim marzeniem jest zagrać w prawdziwym teatrze, na prawdziwej scenie, być zawodowym artystą, aktorem. Ja się nie poddaję – tu i teraz pracuję i współpracuję z aktorkami i aktorkami. My teraz, w tej chwili nie zwlekamy, nie czekamy. Tu i teraz – let’s go! Go, go, go!

HELENA URBAŃSKA: Dla mnie to znaczy odfiksowanie się od siebie. I tyle.

MAJA KOWALCZYK: Tu i teraz potrzebuję przyjaciół.

JUSTYNA WIELGUS: A na scenie?

MAJA KOWALCZYK: Tak samo…

ALEKSANDRA SKOTAREK: Moja świadomość na scenie jest tu i teraz. To, co robię realnie. Cel jest na scenie – trzeba przyzwoicie grać.

MARTYNA PESZKO: Otwartość na to, co się wydarza na scenie – włączywszy w to błąd, który zresztą jest najciekawszy, o czym też mówił nam Jan Peszek. Aktorzy Teatru 21 to po prostu mają i z tego czerpią. Czasami mając gorszą kondycję, wytwarzamy na scenie rzeczy, które nie byłyby możliwe w tej świetnej, w której panujemy nad wszystkim.

JUSTYNA WIELGUS: Dla mnie bardzo ważne było doświadczanie bycia na scenie z aktorami Teatru 21 – ono daje mi pełniejszą perspektywę, również w sytuacjach, w których nie gram. Najbardziej fascynujące jest to, co się dzieje w poprzek, te przesunięcia, zmiany, tąpnięcia, dziwny, zaburzony czas,

chropowatość. To wnosi nową jakość i nowy język.

SEBASTIAN PAWLAK: Tak, ja też w *Rodzinie* najbardziej lubię improwizacje Piotra Swenda, kiedy on odchodzi od struktury, ma swój lot. Dziewczyny mówią, że to dlatego, że mam z nim najmniej scen. To prawda, ale ja to uwielbiam, uważam, że wtedy jest najlepiej.

JUSTYNA WIELGUS: Chodzi o jakiś rodzaj wolności na scenie. Nie oznacza on anarchii. Polega na trzymaniu wątku, tematu, roli, przebiegu. Ale przesunięcia, które pojawiają się w strukturze, to momenty, w których się objawiam. To ja nimi zarządzam. Czuję się dzięki temu upodmiotowiona. Praca różnych ludzi została wykonana, ale na scenie to ja panuję nad sytuacją. Obserwuję to też ze strony reżyserki. Widzę, jak aktorzy zarządzają spektaklem. Widzę to w momentach słabszych, kiedy coś im się nie udaje, ale też, kiedy są na fali. Wcześniej, zanim zaczęłam pracować z Teatrem 21, ani ja nie pozwalałam sobie na taką wolność, ani nikt mi jej nie proponował.

SEBASTIAN PAWLAK: Bo zwykle ramy spektaklu są tak mocne, że boisz się z nich wyjść i choć nieraz pojawia się taka pokusa, to się boisz, jak zareaguje reżyser, koledzy, publiczność…

MARTYNA PESZKO: Ale przecież ci najwięksi aktorzy zawsze to robili.

JUSTYNA WIELGUS: Bo aktor sam jest w stanie odebrać sobie podmiotowość i sam sobie ją nadać.

Wzór cytowania:

Co to znaczy być lojalnym wobec siebie w teatrze? Z zespołem Teatru 21 – Grzegorzem Brandtem, Mają Kowalczyk, Danielem Krajewskim, Aleksandrem Orlińskim, Aleksandrą Skotarek i Justyną Wielgus – oraz osobami aktorskimi współpracującymi z Teatrem 21 – Sebastianem Pawlakiem, Martyną Peszko i Heleną Urbańską rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-znaczy-byc-lojalnym-wobec-siebie-w-teatrze.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-znaczy-byc-lojalna-wobec-siebie-w-teatrze*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jezyk-migowy-w-pedagogice-teatralnej

DOSTĘPNOŚĆ EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ

Język migowy w pedagogice teatralnej

Z Zoją Mikotovą i Veroniką Broulíkovą rozmawia Monika Kwaśniewska

Wykładają panie w Studiu Dramatu Edukacyjnego dla Osób Głuchych na Wydziale Teatralnym Akademii Muzycznej i Teatralnej (w skrócie DF JAMU) w Brnie. Kierunek powstał w 1992 roku, więc ma już dość długą tradycję. Skąd idea założenia tego Studia?

ZOJA MIKOTOVÁ: Historia kierunku jest połączona ze zmianami w społeczeństwie. W latach osiemdziesiątych w byłej Czechosłowacji osoby niesłyszące miały prawo studiować na uniwersytetach, ale były pozbawione wsparcia. W rezultacie studiowanie było dla nich nieosiągalne. W 1989 roku, kiedy powstały dobre warunki, nie tylko polityczne, ale również społeczne, w JAMU (Janáčkova akademie múzických umění) w Brnie usamodzielnił się Wydział Teatralny. Jego ówczesny dziekan Josef Kovalčuk był bardzo otwartym człowiekiem. Utworzenie osobnego kierunku zaproponowały osoby pracujące na polu teatralnym z osobami niesłyszącymi. Miały one świadomość potencjału mimicznego g/Głuchych aktorek i aktorów, którzy do

tej pory nie mieli możliwości profesjonalizacji. Dziekan wymyślił Studio Dramatu, żeby g/Głusi nie tylko mieli możliwość uzyskania wykształcenia teatralnego, ale również mogli edukować kolejnych niesłyszących. Pracowałam wtedy na Wydziale Teatralnym i dziekan powierzył mi zadanie utworzenia tego kierunku. Od pierwszego pomysłu do realizacji była długa droga. Ja byłam od spraw teatralnych, natomiast pani Veronika zajmowała się psychologią. Stopniowo zapraszaliśmy kolejnych specjalistów. Kierownictwo szkoły było bardzo otwarte na nasze potrzeby.

VERONIKA BROULÍKOVÁ: Bardzo ważne było zatrudnienie tłumacza języka migowego. To był pierwszy taki przypadek w szkolnictwie wyższym w Republice Czeskiej po 1989 roku.

ZOJA MIKOTOVÁ: Zależało nam na podniesieniu jakości kształcenia osób niesłyszących. Chodziło też o to, żeby dzieci niesłyszące uczył niesłyszący pedagog, który może być dla nich wzorem. To bardzo ważne, bo, na przykład, zdarza się tak, że kiedy dziecko niesłyszące wyrasta w rodzinie słyszącej, sądzi, że gdy dorośnie, to będzie słyszało.

Studenci byli bardzo różni. Niektórzy chcieli być pedagogami, inni marzyli o tym, żeby grać w teatrze. Staraliśmy się jakoś połączyć te aspiracje. Zachęcaliśmy do tworzenia spektakli dla dzieci w języku migowym, bez przekładu. I to się udało – kolejne nasze przedstawienia odnosiły sukcesy i podróżowały po Europie. Nasi studenci nie tylko mają dobry warsztat aktorski, ale też uprawiają sztukę akrobatyczną, są bardzo sprawni fizycznie. Dzięki temu realizujemy spektakle dramatyczne, muzyczne i plastyczne dla młodzieży oraz dorosłych w wielu różnych estetykach.

Ważnym motywem naszych spektakli jest historia g/Głuchych, w tym historia dyskryminacji. Opowiadamy o tym, że w XVII i XVIII wieku łączono głuchotę

z niepełnosprawnością intelektualną, że podczas II wojny światowej w Brnie na ulicy został zastrzelony głuchy, ponieważ nie usłyszał komendy „Zatrzymaj się!”; potem g/Głusi musieli nosić opaski, a Hitler stworzył program internowania ich w specjalnych obozach. Widownia różnie reaguje na te historie, niektórzy nie chcą w nie wierzyć.

VERONIKA BROULÍKOVÁ: W Studiu jest jeszcze ścieżka pedagogiczna, gdzie studenci mają przedmioty takie jak psychologia, pedagogika, pedagogika specjalna, surdopedia. Częścią kształcenia są praktyki pedagogiczne, najczęściej w szkołach dla niesłyszących lub integracyjnych. Zadaniem grupy studenckiej jest przygotowanie miniprzedstawień czy prezentacji oraz zrobienie na ich temat warsztatów. Potem rozmawiamy z pedagogami, którzy uczą w tych placówkach. Świetne jest to, że obecnie w szkole, z którą najczęściej współpracujemy, uczą nasi absolwenci jako niesłyszący pedagodzy będący w zespole ze słyszącym pedagogiem. Służy to dwujęzyczności, żeby niesłyszące dzieci miały możliwość edukacji zarówno w języku migowym, jak i w pisanym języku czeskim. Praca teatralna, której towarzyszą silne emocje, ma motywować do czytania.

Poszukujemy różnych możliwości rozwoju zarówno dla dzieci, jak i dla studentów, nie kładziemy nacisku na ich niepełnosprawność, ale na potencjał. Język migowy jest, na przykład, ciekawy pod względem wizualnym i ruchowym, staramy się z tego korzystać w choreografii.

Kto studiuje na tym kierunku i jak przebiega rekrutacja? Co biorą państwo pod uwagę, rekrutując przyszłe studentki i studentów?

VERONIKA BROULÍKOVÁ: Na wydziale jest wiele kierunków kształcenia,

które stale ze sobą współpracują. Oprócz tych klasycznych, jak aktorstwo, dramaturgia, reżyseria i scenografia mamy też takie jak pedagogika teatralna, współpraca z mediami, produkcja, technologia światła, reżyseria światła. Całą tę pulę uzupełnia nasz kierunek. Mogą go studiować zarówno osoby niesłyszące, jak i słyszące. Pierwotnie kierunek był przeznaczony tylko dla g/Głuchych, ale w miarę upływu czasu okazało się, że są nim zainteresowani też słyszący. Stopniowo umożliwialiśmy im studiowanie. To się okazało świetnym doświadczeniem, ponieważ sprzyja integracji.

Jeśli chodzi o egzaminy wstępne, to sprawdzamy sprawność ruchową, kreatywność, umiejętność pracy w zespole, motywację do studiowania właśnie tego kierunku, wiedzę o kulturze Głuchych. Jest też egzamin albo z języka migowego, albo z predyspozycji do nauki migowego. To jest bardzo ważne.

ZOJA MIKOTOVÁ: Nie wszyscy są w stanie nauczyć się języka migowego.

Rozumiem, że to są studia zarówno artystyczne, jak i pedagogiczne. Jakie są proporcje między przedmiotami artystycznymi i pedagogicznymi?

ZOJA MIKOTOVÁ: Obecnie jest zachowana równowaga. Są przedmioty artystyczne, gdzie największy nacisk jest położony na ruch oraz podstawowe artystyczne wykształcenie. Są też zajęcia z historii kultury, historii teatru fizycznego itp. oraz przedmioty, które dają podstawową wiedzę pedagogiczną: pedagogika, psychologia, różne metodyki, wspomniane praktyki w szkołach. Niektórzy bardziej się poświęcają praktyce pedagogicznej, inni artystycznej. Ten program jest uzupełniany różnymi,

zmieniającymi się w zależności od grupy, warsztatami praktycznymi, prowadzonymi przez gości z zagranicy lub naszych absolwentów. Staramy się też, oczywiście, połączyć te dyscypliny, żeby studenci wiedzieli, że to, co znają z psychologii, można zastosować np. w teatrze fizycznym.

Czy zajęcia się odbywają w języku migowym?

VERONIKA BROULÍKOVÁ: Wykłady są symultanicznie tłumaczone na język migowy, a jednocześnie studenci otrzymują materiał pisemny. W przypadku zajęć praktycznych, na język migowy tłumaczony jest wstęp, a potem pedagog uczący np. stepowania, żonglowania, tańca, akrobacji, pokazuje ćwiczenie, wiedza jest przekazywana poprzez działanie, ruch, ciało. Ale tłumacz języka migowego jest cały czas obecny, więc może pomóc w komunikacji. Tłumaczymy też oczywiście wszystkie inne wydarzenia na wydziale: wybory dziekana, posiedzenia senatu, wydarzenia na festiwalu, uroczystości rozpoczęcia i zakończenia roku. Osoby studiujące na innych kierunkach też mogą się uczyć języka migowego w ramach przedmiotów do wyboru. Lektoraty są prowadzone przez naszych absolwentów.

Czy język migowy potrzebuje adaptacji do teatru? Czy w teatrze należy go używać znacząco inaczej niż w życiu codziennym? Czy istnieje sceniczny język migowy?

ZOJA MIKOTOVÁ: Na pewno tak. Aktorzy uczą się języka sceny, tak aby to nie była tylko komunikacja, ale też rodzaj choreografii.

VERONIKA BROULÍKOVÁ: To zależy od tego, czy spektakl jest tłumaczony

na język migowy, czy też aktor gra w tym języku. Dążymy do stworzenia metody artystycznego tłumaczenia przedstawień teatralnych i produkcji muzycznych.

Studentki i studenci uczą się na tym kierunku zarówno aktorstwa, jak i reżyserii czy scenografii. To znaczy, że to bardzo holistyczne studia. W tradycyjnej edukacji teatralnej zwykle jest inaczej – również na innych kierunkach na waszym wydziale uczycie oddzielnie poszczególnych zawodów teatralnych. Co się zyskuje na takiej całościowej edukacji teatralnej?

VERONIKA BROULÍKOVÁ: Myślę, że zyski są duże i przydatne w późniejszej pracy. Każda osoba studiująca przygotowuje w ramach edukacji teatralny projekt solowy, który ma promować czytelnictwo wśród dzieci niesłyszących. Mają go opracować pod względem dramaturgicznym, reżyserskim, aktorskim, scenograficznym. Opracowuje też część warsztatową dla docelowej grupy młodzieży czy dzieci. Poza tym zależy nam na rozwoju indywidualnych predyspozycji wszystkich osób studiujących. Pokazujemy im różne możliwości, aby potem każdy mógł się ukierunkować adekwatnie do swojego talentu i zainteresowań.

Co to oznacza w praktyce? Ile osób jest na roku i czy każdy realizuje ten sam program, czy na jakimś etapie osoby studiujące mogą same współtworzyć program?

VERONIKA BROULÍKOVÁ: Przyjmujemy sześć osób na rok: trzy słyszące i trzy niesłyszące. Nie możemy przyjąć więcej, ponieważ zależy nam na

indywidualnej pracy. Wszyscy mają ten sam program, ale dobierają sobie przedmioty fakultatywne, które realizują z osobami studiującymi z innych kierunków.

Dlaczego teatr jest tak dobrym narzędziem edukacyjnym w pracy z osobami g/Głuchymi czy słabosłyszącymi?

ZOJA MIKOTOVÁ: To jest metoda, która docenia wartość wielozmysłowego oddziaływania oraz przeżycia w procesie edukacji. Inspirowali nas Jan Amos Komeński, Maria Montessori i wielu innych, np. Bruno Bettelheim. Mamy wieloletni projekt teatralny oparty na tym, że na scenie prezentowany jest alfabet. Są też wspomniane pokazy solowe promujące czytelnictwo. Dla osób niesłyszących umiejętność czytania ze zrozumieniem jest trudna, ale bardzo ważna. Kiedy pokazujemy nasze spektakle w bibliotekach, słyszymy komentarze, że one są wspaniałe nie tylko dla dzieci niesłyszących, ale dla wszystkich. To działa na zasadzie: zapamiętam to, do czego mnie włączysz.

W opisie programu studiów dużo miejsca poświęcono zagadnieniom higieny i etyki pracy. Dlaczego uważają panie, że jest to ważne w edukacji teatralnej?

VERONIKA BROULÍKOVÁ: Te zagadnienia są elementem całego programu studiów. Chodzi o relacje międzyludzkie i etyczne podejście do otoczenia. Higiena pracy jest z kolei związana z zawodem pedagoga ze względu na bezpieczeństwo każdej osoby w procesie. Wzajemne przenikanie się tych dwóch elementów jest niezmiernie ważne. Na pewno pomaga w tym wiedza psychologiczna, na którą składają się umiejętność tworzenia relacji czy

efektywna komunikacja. W czasie studiów łączymy wiedzę teoretyczną z praktyką teatralną. Praca ma się opierać na wzajemnym szacunku, respektowaniu siebie nawzajem, zaangażowaniu we wspólną pracę. Pracujemy z ochotą, bo robimy coś, co nas interesuje, bawi, staramy się wspólnie rozwiązać jakiś ważny dla nas wszystkich problem. Bariery komunikacyjne nie są realną przeszkodą, jeśli poszukujemy dróg do siebie nawzajem.

Wspominały panie o tym, że absolwentki i absolwenci realizują się potem w bardzo różnych zawodach. Czy w Czechach jest dużo zespołów teatralnych tworzonych przez osoby niesłyszące? Jaki jest ich status w środowisku teatralnym? Jak są finansowane, czy mają swoje budynki, jeżdżą na festiwale teatralne, czy są częścią teatralnego mainstreamu?

ZOJA MIKOTOVÁ: Z naszymi inscenizacjami występowaliśmy na bardzo wielu festiwalach teatralnych – ogólnych, a nie tych przeznaczonych dla osób z niepełnosprawnościami. Niejednokrotnie zdobywaliśmy nagrody – w Czechach i za granicą. Nie ma jednak u nas takiej instytucji, jak w USA, gdzie funkcjonuje Narodowy Teatr Głuchych. Zespołów tworzonych przez osoby g/Głuche nie ma w Czechach zbyt wiele. Ale niektórzy nasi studenci i absolwenci założyli teatry – na przykład Teatr Nie Słyszę (Divadlo Neslyším), czy też Ciche Iskry (Divadlo Tiché iskry) w Słowacji. Absolwenci kierunku współpracują również przy projektach z zakresu pedagogiki teatru lub teatru, np. w Anglii, Szwecji, we Francji, w Słowenii.

VERONIKA BROULÍKOVÁ: W Brnie jest Europejskie Centrum Pantomimy Głuchych (Evropské centrum pantomimy neslyšících), które ma swój

budynek. Dorośli mimowie amatorzy pracują tam z dorosłymi i z dziećmi. Regularnie organizują festiwal. Powstało też Stowarzyszenie Teatralne OUKEJ (Divadelní spolek OUKEJ), gdzie nasi słyszący i niesłyszący absolwenci i studenci oferują artystyczne tłumaczenie wydarzeń teatralnych. Realizowane są też różne warsztaty edukacyjne, przedstawienia dla dzieci, przedstawienia książkowe. Ale większość członków tego stowarzyszenia ma jeszcze inną pracę, inne zawody, na przykład jako tłumacze, lektorzy czy asystenci w szkołach.

ZOJA MIKOTOVÁ: Powstało też pierwsze duże centrum dla osób z niepełnosprawnością, przy którym również funkcjonuje teatr. To miejsce otwarte na osoby z niepełnosprawnością ruchową, osoby z zespołem Downa; jest tam też jest możliwość grania dla niesłyszących. Te grupy ubiegają się o dotacje zarówno z Ministerstwa Kultury, jak i z Ministerstwa Zdrowia; mogą też uzyskać wsparcie miasta. Ale posiadanie własnego budynku to zazwyczaj niemal nieosiągalne marzenie. Dlatego to, że funkcjonujemy w ramach Akademii, jest wielką wygodą.

Rozmowa odbyła się 4 kwietnia 2021 w ramach cyklu *Dostępność edukacji artystycznej* realizowanego przez Teatr 21 w ramach Centrum Sztuki Włączającej.

Wzór cytowania:

Język migowy w pedagogice teatralnej, z Veroniką Broulíkovą i Zoją Mikotową rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jezyk-migowy-w-pedagogice-teatralnej.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/jezyk-migowy-w-pedagogice-teatralnej*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/s94b-vh48
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/anorektyczki-jako-homo-nekroperformerki-afektywno-sprawcze-podmiotki

CIAŁA SPRAWCZE

Anorektyczki jako homo nekroperformerki. Afektywno sprawcze podmiotki

Wiktoria Krzywonos Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Anorectic women as *homo* necroperformers. Affective-causal subjects

The article is a proposal to look at anorexics as performers and an interpretation of the spectacle they make of their own bodies in the context of *homo* necroperformance in which the subversive and affective causality of the liminal subject (half-living being) and emaciated bodies becomes important. The article places the problems of the representation of a certain kind of disorder in the field of cultural experience. The article is an excerpt from a master's thesis written under the supervision of Professor Katarzyna Fazan.

Keywords: affect; anorexia; autoethnography; dehumanisation; *homo* necroperformance; necroviolence

Artykuł zawiera treści związane z zaburzeniami odżywiania. Osoby, których dotyczy ten problem, mogą skorzystać z telefonu zaufania: 116 123 (osoby dorosłe) lub 116 111 (dzieci i młodzież).

U podstaw spojrzenia na anorektyczki jako afektywno sprawcze *homo* nekroperformerki leży koncepcja nekroperfomansu zaproponowana przez Dorotę Sajewską, dla której początkowo stała się narzędziem badań „sprawczej mocy szczątków" w kontekście polskiej pamięci kulturowej[1]. Najobszerniejszej interpretacji tego pojęcia dokonała w monografii *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, następnie rozwijała swoją koncepcję w wielu artykułach i publikacjach[2]. Badaczka kładzie nacisk na różnorodne aspekty refleksji nekroperformatycznej, jednak według mnie kluczowy jest związek teorii Sajewskiej z „koncepcją historycznej sprawczości, niedający się zredukować do działania człowieka" (Sajewska, 2022, s. 147). Chodzi o aktualizowanie historii poprzez martwą i resztkową materię poddawaną wielokrotnym zapośredniczeniom. Przy czym jest to performowanie dokonane przez szczątki, by mocniej to wyrazić: „działanie trupa", który niekoniecznie jest podmiotem ludzkim, lecz przede wszystkim pozostałością materialną lub niematerialną, która może stanowić medium nieobecnego/martwego ciała ludzkiego. Nie interesuje mnie jednak kontekst historyczny, ciało-archiwum, które ożywia przeszłość w teraźniejszości, lecz takie, które nie będąc nośnikiem tego, co minione, wywołuje realne zmiany w sytuacji „tu i teraz" oraz nosi w sobie potencjał zmian przyszłości (oczywiście przyjęcie innej perspektywy nie dyskredytuje obecności tego potencjału w ciele-pamięci). Respektując autorski projekt Sajewskiej, w niniejszej pracy chciałabym przeorientować perspektywę badaczki i zwrócić wektor ku przyszłości i afektywnej sprawczości ciała w kryzysie. Na potrzeby swoich badań nie adaptuję teorii nekroperformansu w znanym jego kształcie, bowiem nie korzystam z fundamentalnych dla tej teorii założeń. Jednak czerpię inspirację z rozpoznań Sajewskiej o nekroperformansie jako zjawisku o czynnym wpływie „tego, co martwe, na to, co żywe" (Sajewska, 2016, s. 39) jednocześnie staram się ujawnić innego

rodzaju cyrkulacje i sieć powiązań.

Zastosowanie przeze mnie terminu nekroperformansu wynika z dostrzeżenia na wpół martwego statusu anorektycznych person oraz ich performatywnego działania. Przyjmuję definicję performatywności rozumianej jako sprawczość (*performativ as agency*) danego fenomenu lub przedmiotu, materii, czyli przypisanej mu siły do aktywnego kształtowania swojego otoczenia (Wojnowski, 2017, s. 176), performansu zaś jako widowiska ciała wywołującego realne zmiany w odbiorcy. Z kolei anorektyczny podmiot pomyślany jako Nekros to (precyzyjniej rzecz ujmując) – *Homo necros*: byt półżywy, znajdujący się w pozycji liminalnej między życiem a śmiercią. Nekropeformans rozumiem jako zjawisko, którego kontekst interpretacyjny wpisuje się zarówno w dziedzinę *dead body studies*, jak i studiów performatywnych. Szeroki horyzont pojęciowy słów „nekros" oraz „performans" może być zarówno inspirujący, jak i kłopotliwy. Z jednej strony obie te kategorie stają się przedmiotem badań wielu dziedzin naukowych, na przykład studiów pamięciowych, teatrologicznych, socjologicznych, ekologicznych. Z drugiej strony niezliczona liczba konfiguracji znaczeniowych sprawia, że połączenie tych terminów i użycie kategorii nekroperformansu (w nieco innym znaczeniu, niż nadała mu je Sajewska) wymaga sprecyzowania pola interpretacyjnego, w którym zamierzam się poruszać. Zatem dla jasności punktu wyjścia niniejszych badań konieczne jest rozsupłanie pojęć.

W swoich rozważaniach biorę pod uwagę model sprawczości afektywnej, zmieniającej świadomość i nastawienie, gdzie ciało jest głównym źródłem zmiany i wpływów. Moim celem jest przyjrzenie się afektywnemu działaniu anorektyczek na jednostkę i społeczeństwo, a tym samym odsłonięcie politycznego, emocjonalnego i performatywnego charakteru nekrotycznego

ciała. Chciałabym również zwrócić uwagę na trudności, z jakimi mierzą się osoby chorujące na anoreksję oraz postawić zaburzenia odżywiania w polu widoczności, a tym samym wzbudzić zainteresowanie społeczne tym tematem. Opieram się na wypowiedziach osób uczestniczących w programach talk-show, na filmach dokumentalnych, wideoblogach, reportażach, własnych doświadczeniach, czerpię z publicznych reakcji na kampanię reklamową Isabelle Caro, korzystam z działalności internetowej Eugenii Cooney oraz interpretuję scenę z popularnego serialu *Skins*.

Uwagi wstępne

Rozmyślania związane ze statusem anorektyczek jako *homo* nekroperorformerek zacznę od wyjaśnienia kilku kwestii. Po pierwsze, z moich obserwacji wyłączam mężczyzn, chłopców i osoby niebinarne, co nie oznacza, że bagatelizuję występowanie anoreksji u niekobiecej części społeczeństwa, wręcz przeciwnie, uważam, że jest to kwestia wymagająca rzetelnej i wnikliwej analizy. Przyjrzenie się problemowi w tych grupach wiązałoby się jednak z oddzielną pracą. Przedmiotem moich badań są kobiety i dziewczęta, które najczęściej zapadają na tę chorobę. Według poststrukturalistycznych badaczek feministycznych[3], analizujących historyczne konteksty zjawiska anoreksji, to właśnie płeć żeńska i kultura patriarchalna są podstawowymi czynnikami powodującym anoreksję. Po drugie, biorę pod uwagę anorektyczki w zaawansowanym stadium choroby, o skrajnie wyniszczonym organizmie i ciele w stanie kacheksji, ze świadomością, że choroba dotyczy również osób, których wskaźnik masy ciała jest w normie. Po trzecie, jak już wspomniałam, część spostrzeżeń i wniosków jest wynikiem obserwacji i bezpośredniego doświadczania afektywnego działania anorektycznych ciał. W 2021 roku przez kilka dni przebywałam w Specjalistycznym Centrum Terapii, gdzie miałam bliski

kontakt z sześcioma osobami chorującymi na anoreksję, będącymi w różnym stadium choroby. Obserwowałam sposób leczenia i zachowania osób z anoreksją, przeprowadzałam rozmowy z nimi oraz z zespołem medycznym i opiekuńczym. Mam poczucie, że w badaniach afektywnych istotna jest wiedza ucieleśniona oraz uprawianie pewnego rodzaju autoetnografii[4]. Pisząc o afektywnej sprawczości, nie sposób uciec od własnych afektów, które coraz częściej są traktowane jako metoda badawcza (zob. Chaberski i in., 2022). Dlatego też istotne wydają mi się moje doświadczenia, jednak zdaję sobie sprawę, że mogą być niewystarczające, zatem wszelkie rozpoznania konfrontuję z teoriami i pracami naukowymi. Po czwarte, celowo pomijam rozważania dotyczące kulturowych, społecznych, genetycznych i psychicznych przyczyn choroby, ponieważ interesuje mnie performatywne działanie anorektyczek, a nie etiologia anoreksji.

W tym tekście zamierzam skupić się na afektywno-performatywnym działaniu nekrotycznego podmiotu, jakim jest osoba chorująca na anoreksję, i na jego wpływie na otoczenie. Artykuł podzieliłam na dwie części; w pierwszej z nich podejmuję kwestie statusu anorektyczek interpretowanego przeze mnie jako *homo necro*. Uważam, że tylko w ten sposób możliwa jest odpowiedź na pytanie, dlaczego anorektyczki określam jako byty na wpół żywe. Tylko wtedy będę mogła pójść o krok dalej, w stronę ustanowienia *homo* nekroperformansu; to właśnie w drugiej części przyglądam się owej specyficznej *homo* nekrosprawczości anorektyczek.

1. Ontologia liminalnych istot

Homo necros

Termin *homo necros* zaczerpnęłam od Ewy Domańskiej, która korzystając z

rozpoznań Giorgia Agambena (2008), użyła tego pojęcia w analizie zjawiska obozowego muzułmana jako przykładu działania biopolityki oraz postludzkiej lub nie-ludzkiej formy istnienia *homo*. *Homo necros* to byt znajdujący się na granicy życia i śmierci, ani całkowicie żywy, ani całkowicie martwy. Studium badaczki nad figurą muzułmana jest dla mnie źródłem analogii i punktem odniesienia w rozważaniach nad anorektyczkami – *homo* nekroperformerkami. Elementami wspólnymi łączącymi oba podmioty są: choroba głodowa, niebywały stan wyniszczenia organizmu, dehumanizacja, znaczny stopień umieralności, trudność wyjścia ze stanu *homo nekros*, afektywny odbiór nekrotycznego ciała, działanie biopolityki/nekroprzemocy, balansowanie na granicy życia i śmierci. Należy wskazać również różnicę, którą dostrzegam w przyczynach wyłaniania się podmiotu *homo necro* i warunkach jego egzystencji. Oczywiście, czym innym było życie więźnia obozu koncentracyjnego, a czym innym jest życie anorektyczek w XXI wieku. Dlatego też konieczna wydaje mi się analiza dwóch wspomnianych punktów charakteryzujących *homo necros*, które mogą być niejednoznaczne w kontekście statusu anorektycznych person.

Dehumanizacja

Dehumanizacja negatywna[5] polega na odarciu człowieka z godności, właściwości ludzkich, upodleniu, depersonalizacji i sprowadzeniu do kategorii półczłowieka. Jednak już nawet najmniejszy gest odbierany jako traktowanie jednostki ludzkiej w sposób przedmiotowy jest aktem dehumanizacji. W przypadku anorektyczek proces ten przebiega na dwóch poziomach: autodestrukcyjnych działań prowadzących do instynktownych, behawioralnych (określanych często jako „nieludzkich”) zachowań oraz przemocowym traktowaniu anorektyczek przez środowisko opiekuńczo-medyczne, społeczeństwo i rodzinę. Przy czym chciałabym się wystrzegać

etycznej oceny owych dyscyplinujących i represyjnych praktyk, zdając sobie sprawę, że często są to jedyne sposoby zapobiegania śmierci osób chorujących na anoreksję.

Jednym z punktów wspólnych feministycznych badań dotyczących anoreksji jest przekonanie o nieludzkim i przedmiotowym sposobie traktowania anorektyczek przez dyskurs medyczny i psychiatryczny. Przejawia się to między innymi w powszechnym sposobie hospitalizacji polegającym na całkowitej kontroli nad chorymi, pozbawieniu ich decyzyjności i odebraniu podmiotowości w procesie leczenia.

W związku z klasyfikacją anoreksji jako psychopatologii, osoby chore (w placówkach publicznych i niepublicznych) traktowane są jak kliniczne przypadki zaburzeń psychicznych; dotyczy to obserwacji psychiatrycznej i medycznej, nadzoru nad wizytami, rewizji rzeczy osobistych. Jednak w przypadku zaburzeń odżywiania, jako jedynym w leczeniu psychiatrycznym, ale również somatycznym, stosuje się całkowitą kontrolę nad odżywianiem, ruchem i przede wszystkim ciałem. Stopień nadzoru jest zależny od stadium choroby oraz statusu placówki, jednak najczęściej wiąże się z pilnowaniem posiłków (bywa, że osoby chorujące nie mogą decydować o wyborze diety, np. wegańskiej), w skrajnych przypadkach z obowiązkową sondą – ingerencja w ciało pacjentki może odbyć się pod przymusem, a gdy ta stawia opór, może zostać przywiązana do łóżka. Warto posłuchać przynajmniej kilku głosów uczestniczek dyscyplinujących terapii, aby zrozumieć skalę ich problemów związanych z doświadczeniem opresji i poniżenia, wynikającego m.in. z oddziaływania mowy. Język jako główne narzędzie terapeutyczne oraz medium informacji i porozumienia bywa wykorzystywany do nakazów, zakazów i gróźb.

> Kazali jeść, straszyli, że jak nie zjem w ciągu pół godziny, to pójdę na rurkę. Czyli że będę miała pożywienie podawane przez sondę. Wszystkich opornych tak straszyli. Niektórym to robili, ale już w ostateczności. Pielęgniarka krzyczała, gdy jadłam zbyt wolno albo upadały mi okruszki, bo to stracone kalorie. Ciągle słyszałam: „Przestań ryczeć i jedz” (Pawłowska, 2022, s. 56).

Kontrola nad ruchem obejmuje nie tylko zakaz wykonywania ćwiczeń fizycznych, ale również każdą aktywność ciała np. sposób siedzenia przy posiłkach (zabronione jest zakładanie nogi na nogę, czy tzw. siedzenie po turecku)[6]. Kontroli podlega chociażby liczba spacerów lub czas stania.

> Kiedyś lekarka wezwała mnie, bo pielęgniarki doniosły, że chodzę, rozmawiając z pacjentami, innym razem, że rozmawiam z nimi na stojąco. Zadaniem pielęgniarek jest kontrolowanie spalania kalorii przez pacjentki z anoreksją (tamże, s. 54).

Przy skrajnym niedożywieniu obowiązuje tzw. reżim łóżkowy, polegający na ograniczeniu ruchu pacjentki do minimum; osoba chora powinna niemal nieustannie leżeć. Kontroli podlega również liczba branych pryszniców oraz czas ich trwania, a także ubiór, który powinien być zabudowany i ciepły. W niektórych ośrodkach w pokojach pacjentek znajduje się monitoring wizyjny, zatem anorektyczki zostają pozbawione prywatności.

Jednak przemoc na ciele i odebranie podmiotowości odbywa się przede wszystkim przez władzę spojrzenia i oglądu. W tym miejscu należy zaznaczyć, że już nie chodzi tylko o opresyjny język, ale o całkowity nadzór. Anorektyczki są ważone i mierzone codziennie lub kilka razy w tygodniu. We

wczesnych godzinach porannych ustawiają się w kolejce do gabinetu medycznego, gdzie ich ciało zostaje wystawione na pokaz i normalizujący osąd pełen uwag. Wiele z nich wspomina o krzywdzącej mocy zarówno krytycznych, jak i afirmatywnych opinii.

> Jako najbardziej wstydliwe z pobytu w szpitalu Lena wspomina ważenie. Odbywało się dwa razy w tygodniu, rano, w samych majtkach. Czasami był przy tym lekarz, czasami dwie pielęgniarki. Zdarzało się, że krzątające się pielęgniarki otwierały drzwi na oścież, niemal nagim dziewczynom mogli przyglądać się inni pacjenci. – Jak pielęgniarki zapomniały o ważeniu rano, to wzywały mnie nawet chwilę przed śniadaniem, mimo że już napiłam się wody. To dawało zaburzony wynik, ale ich to nie obchodziło, po prostu kazały mi się rozebrać i stanąć na wagę. To było okropnie poniżające, bo pielęgniarek było dużo (tamże, s. 55).

Powyższe wspomnienie dotyczy pobytu w publicznym szpitalu psychiatrycznym[7], jednak należy zaznaczyć, że niemal identycznym niehumanitarnym praktykom obserwacji poddawane są osoby z anoreksją w klinikach prywatnych i szpitalach somatycznych[8]. „Przy ważeniu, jak stawałam na wadze naga, [pielęgniarki] patrzyły na mnie z góry do dołu i mówiły «Boże, jak ty wyglądasz». […] Jedna pielęgniarka raz na mnie zabluźniła, inna powiedziała, że w ogóle nie powinnam tutaj być, że zajmuję miejsce potrzebującym” (Famulska, 2021). W wielu opowieściach[9] osób chorujących na anoreksję przewijają się wspomnienia o nieludzkim traktowaniu i krzywdzących komentarzach personelu medycznego podczas zabiegów czy codziennych obserwacji ich ciał.

Oprócz standardowego mierzenia, wiele miejsc na ciele anorektyczek jest dotykanych i sprawdzanych w celu weryfikacji nowych ran bądź objawów chorobowych. Z moich obserwacji i wywiadów z osobami chorującymi wynika, że tego typu badania nigdy nie były poprzedzone pytaniem o zgodę na dotyk.

Analizy kulturowych, historycznych i płciowych kontekstów występowania anoreksji dokonała m.in. Helen Malson. Badaczka łączy feministyczny dyskurs naukowy z wywiadami z osobami chorującymi. W kwestii praktyk oglądu ciała Malson dochodzi do następujących wniosków:

> To rzeczywiście technika dyscyplinująca, która charakteryzuje praktyki medyczne, psychiatryczne i psychologiczne pod względem procedur obserwacji, pomiaru oraz kategoryzacji i normalizacji (Foucault, 1977b; zob. także Ussher, 1991). To także technika, która przepełnia codzienne życie; na przykład „męskie spojrzenia" na kobiety. Powszechnie uważa się, że podawanie szczegółów swojego pożywienia i wagi przez wiele dziewcząt i kobiet (zarówno tych zdiagnozowanych jako anorektyczne, jak i niezdiagnozowanych) może być rozumiane w kategoriach spojrzenia normalizującego, jako krytyczna samokontrola, proces dyscyplinujący poprzez samokontrolę, pomiar i porównanie z normą, a raczej z fikcyjną normą zwaną „ideałem" (Malson, 1998, s. 173) [tłum. własne – W. K.][10].

Prowadzi to do wspomnianej już autodehumanizacji anorektyczek. Liczne praktyki dyscyplinujące (nadmierne ćwiczenia fizyczne, prowokowanie torsji, stosowanie środków przeczyszczających, obsesyjne liczenie kalorii,

ograniczanie jedzenia albo rezygnacja z niego, zimne prysznice i kąpiele) doprowadzają organizm do stanu kacheksji. Interesujących rozpoznań dotyczących anorektycznych praktyk dokonała Susan Bordo, upatrując ich źródła m.in w społecznej kontroli nad ciałem kobiet i Foucaultowskim społeczeństwie dyscypliny. Odzyskanie władzy nad własnym ciałem jest niczym działanie koła zamachowego – wprawione w ruch, obraca się ze sporą dozą energii, której nie sposób powstrzymać, jednak tak naprawdę kręci się siłą bezwładu.

> Jest to jednak nie tyle uwewnętrzniona kontrola, ile raczej potrzeba wynikająca z poczucia, że życie i wydarzenia, których jesteśmy częścią, są poza naszymi możliwościami sprawowania kontroli i że jedynym obszarem, nad którym możemy sprawować niepodzielną władzę, jest nasze ciało, jego sylwetka, wytrzymałość, stopień szczupłości (Rogowska-Stangret, 2019, s. 169).

W sytuacji skrajnego głodu uruchamia się biologiczny instynkt przeżycia. Wygłodzony organizm domaga się pożywienia do takiego stopnia, że zaczyna rządzić zachowaniami i odruchami człowieka, które stają się nie-ludzkie. Historycznie znanym autodehumanizującym aktem był kanibalizm, którego dopuszczali się m.in więźniowie obozów koncentracyjnych bądź ofiary Wielkiego Głodu na Ukrainie. O ile w przypadku anorektyczek trudno mówić o kanibalizmie (prędzej o autokanibalizmie – samozjadaniu się organizmu ze względu na brak rezerw tłuszczów i glikogenu), o tyle w wielu narracjach chorujących i ich bliskich można usłyszeć o działaniach nieracjonalnych, patologicznych, odzierających z godności. Wśród anorektyczek i bulimiczek powszechne są drastyczne eksperymenty z sondą. „Od razu zrozumiałam, że mam łatwy dostęp do żołądka. Gdy napinałam mięśnie, mogłam wycisnąć

jedzenie albo wyciągnąć je strzykawką”[11]. Powszechne jest wyrywanie giętkiego drenu, co często prowadzi do krwotoku. Innymi patologicznymi zachowaniami o samoupokarzającym i poniżającym charakterze jest wyjmowanie jedzenia ze śmietników, jedzenie cudzych resztek lub zepsutej i spleśniałej żywności, wyłudzanie pieniędzy, kradzież jedzenia, zwracanie posiłków w różnych miejscach i do różnych przedmiotów (np. butelek, wazonów, mis, pudeł, koszów)[12]. To tylko niektóre z instynktownych czynności anorektyczek, prowadzące do autodehumanizacji i powolnej transformacji w istoty pozbawione kontroli nad własnymi impulsami.

Kolejną praktyką wpisującą się w proces dehumanizacji, której są poddawane lub poddają się osoby chorujące, jest ubezwłasnowolnienie. Zgodnie z artykułem 23 Ustawy o ochronie zdrowia psychicznego osobie chorej psychicznie mogą zostać odebrane prawa do samostanowienia. Pozbawienie możliwości dokonywania wyborów, sprawczości, wpływania na własne życie, odebranie wiary we własną aktywność nieuchronnie prowadzi do odpodmiotowienia jednostki i pozbawienia jej autonomii.

> Psychiatrzy pytani przez sąd, czy pacjentka może kierować swoim postępowaniem odnośnie swojego leczenia, zazwyczaj odpowiadają negatywnie, biorąc pod uwagę zagrożenie życia, stosowane przez chorą praktyki, dotychczasowe efekty leczenia, postrzeganie kachektycznej sylwetki jako zbyt grubej (Tylec i in., 2013, s. 537).

Warto jednak dodać, że według badań feministycznych anorektyczki nie są irracjonalnymi i niepoczytalnymi istotami, które mają zaburzony obraz rzeczywistości, lecz są kimś, „kto zbyt dokładnie przyswoił sobie kulturowe standardy dotyczące wyglądu i zanadto precyzyjnie je stosuje, a nie ktoś, kto

błędnie postrzega swoje ciało” (Derra, 2010, s. 40). Wydaje się, że chorujące dosyć sensownie (a zarazem z pewnego punktu widzenia ekstremalnie) odczytały społeczny wymóg szczupłości i doskonale spełniają kulturowe oczekiwania. Możliwe, że jest to dość radykalna teza, jednak warto zastanowić się, czy odbieranie racjonalności osobom z anoreksją i poddawanie ich ubezwłasnowolnieniu jest działaniem etycznym, w imię dobra tych osób.

Ostatnim aspektem powodującym dehumanizację jest depersonalizacja, która jest jednym z głównych objawów anoreksji. W tym przypadku polega na zaburzeniu doświadczania cielesności. W opowieściach chorujących kobiet wielokrotnie przewijają się konkluzje o odrębności ciała od ja, o jego obcości.

> Pomyślałam sobie, że gdybym wcześniej pojmowała siebie jako jedność psychofizyczną, gdybym podchodziła do swojego ciała jako do czegoś, co jest mną, to nie pozwoliłabym sobie na coś takiego, żeby to ciało niszczyć. Myślę, że ja w pewnym momencie odcięłam się całkiem od ciała, wydawało mi się, że jestem duchem, że posiadam ciało i mogę z nim zrobić, co chcę, mogę je nawet zniszczyć (Rojek, Opoczyńska, 2014, s. 299).

Rozszczepieniu ciała i umysłu, swoistemu poczuciu dezintegracji towarzyszy oddzielenie od siebie z przeszłości. Narracje osób z anoreksją często przeniknięte są myślami o zatraceniu pamięci o sobie sprzed pojawienia się choroby. Utrata wiedzy o własnym wyglądzie, zainteresowaniach, cechach, relacjach prowadzi do poczucia obcości względem siebie. W końcu, w przypadkach skrajnych, osoby te tracą swoją tożsamość, bądź definiują ją wyłącznie jako anorektyczną: „Ja jestem anoreksją, to jest moja tożsamość”

(Malson, 1998, s. 147) [tłum. własne – W.K.][13].

Biopolityka czy już *homo* nekroprzemoc?

Zjawisko nekroprzemocy, mimo że istnieje od zarania dziejów, naukowe opracowanie zyskało dopiero w 2015 roku za sprawą antropologa Jasona De Leona. W *The Land of Open Graves. Living and Dying on the Migrant Trial* badacz definiuje to zjawisko jako „przemoc dokonywaną poprzez szczególne traktowanie zwłok, postrzegane przez sprawcę lub/i ofiarę (oraz grupy kulturowe, które reprezentują) jako uwłaczające, świętokradcze albo nieludzkie" (Orzeszek, Rosiek, 2022, s. 1). Jest to na wielu poziomach narzędzie nekro/biopolityki, którym oprawca posługuje się według trzech strategii. Po pierwsze, bezczeszcząc zwłoki, odbiera zmarłemu prawo do życia po śmierci, jak dzieje się to chociażby w *Antygonie* Sofoklesa. Po drugie, eksponując zmaltretowane martwe ciało, które staje się „nośnikiem brutalnego przesłania" władzy do społeczeństwa (tamże, s. 15). Po trzecie, usuwając ciało lub grób w celu „politycznego manipulowania żałobą" (tamże, s. 16), zmierza nie tylko do unicestwienia jednostkowej pamięci o zmarłej osobie, ale prowadzi do powstania sparaliżowanych tożsamościowo społeczeństw – pogrążonych w traumie naznaczonej stratą, która nie jest możliwa do przepracowania bez żałobnej materii, jaką jest martwe ciało.

Postawy wyróżnione przez amerykańskiego badacza wydają się jednak zbyt wąsko zakrojone, o czym wspomina Jakub Orzeszek we wstępie do antologii *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*. Potwierdzeniem tej tezy jest chociażby sam fakt pojawienia się na polskim rynku wydawniczym zbioru tekstów podejmujących temat nekroprzemocy w sposób złożony i wielokierunkowy. Orzeszek domaga się poszerzenia horyzontu myślenia o nekroprzemocy jako praktyk „na styku tego, co polityczne (technik

sprawowania władzy), i tego, co kulturowe (style i możliwości ekspresji)" (tamże, s. 16) oraz obejmujących zarówno to, co symboliczne, jak i materialne. Podążając za rozpoznaniami literaturoznawcy, chciałabym zastanowić się czy działania polityczne na „kościotrupach", „żywych trupach", jakimi są anorektyczki, to jedynie biopolityka, czy już *homo* nekroprzemoc.

W perspektywie moich badań nie chodziłoby o przemoc dokonywaną na martwym ciele, a o działania na podmiocie liminalnym (jeszcze nie martwym, ale już na wielu poziomach nieżywym), które prowadzą do śmierci osób chorujących na jadłowstręt psychiczny. Z tego powodu swoje rozważania umieszczam w kontekście biopolitycznych działań przemocy na *homo necro*, ale również zastanawiam się, czy nie są to działania homonekropolityki. To morfowanie w zapisie, poprzez dodanie członu *homo*, uważam za konieczne ze względu na wcześniejsze rozpoznania dotyczące statusu anorektyczki właśnie jako *homo necro*, a nie jedynie *necro*. Owe przemocowe praktyki nie działają bezpośrednio na ciele, raczej lokują się w świadomym lub nieświadomym wykluczaniu i ograniczaniu dostępności. Należy podkreślić, że według amerykańskich badań anoreksja, obok depresji, odznacza się najwyższym wskaźnikiem umieralności wśród wszystkich chorób psychicznych, jak sądzę nie tylko z powodu powikłań somatycznych i decyzji o samobójstwie, ale również polityki zdrowotnej i oświatowej państwa.

Nie od dziś wiadomo, że stan polskiej psychiatrii jest fatalny, o czym świadczy chociażby ogromny wzrost samobójstw w ostatnich latach[14]. W przypadku anoreksji zasadniczym problemem są rozwiązania systemowe, a właściwie ich brak. Liczba szpitali psychiatrycznych z oddziałami dla osób z zaburzeniami odżywiania jest na tyle niewielka, że osoby takie trafiają zazwyczaj na oddziały ogólne, gdzie brak specjalistycznej opieki, chociażby w

postaci obecności psychodietetyka. Czas oczekiwania na przyjęcie to minimum rok, lecz nie tylko to stanowi problem. Owe oddziały i kliniki wyznaczają chorym konkretne kryteria. Jednym z nich jest stabilny stan somatyczny i wskaźnik masy ciała, który nie może wynosić mniej niż czternaście. Przykładem tej powszechnej praktyki mogą być warunki określone przez Klinikę Nerwic i Zaburzeń Odżywiania Instytutu Psychiatrii i Neurologii w Warszawie[15]. Zanim osoba chorująca zostanie wpisana na listę oczekujących, musi przejść rozmowę kwalifikacyjną, podczas której m.in. ocenia się jej motywację do leczenia. W przypadku zaburzeń odżywiania pacjent w dniu planowanego przyjęcia na oddział całodobowy musi mieć BMI powyżej 14,5. Mimo że instytut prowadzi klinikę zaburzeń odżywiania, stawia podobne warunki co ogólne szpitale psychiatryczne, które nie przyjmują osób w stanie zagłodzenia z powodu zbyt dużego prawdopodobieństwa zgonu lub zapaści. Osoby z anoreksją mogą próbować dostać się na oddział gastroenterologiczny lub endokrynologiczny, który jednak nie prowadzi terapii, zatem pomoc nie jest holistyczna, a tylko taka daje szansę na przeżycie. Ostatnim wyjściem jest leczenie w klinikach prywatnych, których również jest niewiele, a poza tym koszt miesięcznego pobytu w nich to około piętnastu tysięcy złotych. Pozostaje jeszcze możliwość leczenia ambulatoryjnego, finansowanego z Narodowego Funduszu Zdrowia, w postaci psychoterapii indywidualnej, które jednak wiąże się z minimum rocznym czasem oczekiwania, natomiast wybór prywatnej drogi leczenia to również koszt przekraczający budżet wielu obywateli. W Polsce brak towarzystwa naukowego zajmującego się zaburzeniami odżywiania, jakie istnieją w krajach zachodniej Europy. Marginalnie traktowana jest edukacja w tym zakresie, a co za tym idzie – świadomość społeczna jest znikoma, a specjalistów niewielu. Przy czym milczenie Ministerstwa Zdrowia i brak rozwiązań systemowych wydają się znaczące.

Ten krótki zarys sytuacji osób chorujących na anoreksję pokazuje ich uwikłanie w przemocowe działania biowładzy. Michel Foucault, pisząc o technologii władzy, zdefiniował pojęcie biopolityki jako narzędzia sprawowania kontroli nad życiem biologicznym człowieka.

> Chodzi o pewien zespół procesów takich jak proporcja narodzin i zgonów, wskaźnik reprodukcji, płodność danej populacji itp. Właśnie te procesy narodzin, śmiertelności, długowieczności, związane z całą masą procesów ekonomicznych i politycznych w drugiej połowie XVIII wieku stały się jak sądzę podstawowymi przedmiotami wiedzy i podstawowymi celami kontroli związanej z tą biopolityką (Foucault, 1998, s. 240).

Zatem cały repertuar zaniechań, systemowego skazywania na życie w chorobie, mimo istnienia środków, żeby przeciwdziałać psychopatologiom, jest formą biopolityki. Wiąże się to również z decyzjami o refundacji leków, dostępności do badań czy leczenia. Kluczowe wydają się rozwiązania polegające na zmianie sposobu zarządzania środkami społecznymi, dofinansowaniu szpitali psychiatrycznych, większym wsparciu psychologicznym w szkołach, bezpłatnym dostępie do dietetyka czy zdrowotnej edukacji nie tylko dzieci i młodzieży, ale całego społeczeństwa. To, że psychiatria jest najbardziej zaniedbanym sektorem medycznym, wiedza o anoreksji jest znikoma, nie prowadzi się statystyk ani nie zbiera danych[16], jest wynikiem konkretnych rozwiązań politycznych. Spójrzmy chociażby na odebranie osobom z anoreksją w stanie kacheksji możliwości kompleksowego leczenia – bez wsparcia psychiatry, psychoterapeuty i psychodietetyka odżywianie przez sondę na oddziale klinicznym jest nieefektywne, a może nawet prowadzić do pogłębienia anoreksji. Co więcej,

przyjęcie na oddział bywa często problematyczne ze względu na kategoryzację anoreksji jako choroby psychicznej, a nie somatycznej. W opowieściach anorektyczek, z którymi rozmawiałam, pojawiały się doświadczenia odmowy skierowania na oddział szpitalny ze strony lekarzy prowadzących czy nawet odmowa przyjęcia na Szpitalny Oddział Ratunkowy. W wielu innych źródłach anorektyczki, które przebywały w szpitalach publicznych, wspominają o bagatelizowaniu problemu przez personel medyczny, lekarzy, a czasami nawet psychologów i psychiatrów[17] oraz powszechnym uznawaniu choroby za fanaberię. To praktyki nie tylko zarządzające ciałem i życiem, ale skazujące na śmierć podmioty nieprzydatne społeczeństwu; jednostki i grupy marginalizowane oraz defaworyzowane. Osoby te bardzo często nie pracują lub przerywają naukę ze względu na stan zdrowia, a zatem nie są wydajne społecznie. Myślę, że warto w tym kontekście zastanowić się nad rolą płciową kobiet konstruowaną społecznie, kulturowo i w znacznej mierze politycznie. Według Judith Butler, Pierre'a Bourdieu czy Michela Foucaulta, w zależności od płci biologicznej naszym ciałom nadaje się konkretne znaczenia i stawia wobec nich (a tym samym nas) określone wymagania. Z kolei te właśnie wymagania wyłaniają się w odpowiedzi na oczekiwania społeczne kierowane zarówno do kobiet, jak i mężczyzn. Nie bez znaczenie jest fakt, że anoreksja dotyka głównie kobiety, a więc być może właśnie dlatego się ją bagatelizuje. Jednym z objawów anoreksji jest zanik miesiączki i trudność przywrócenia prawidłowej gospodarki hormonalnej, czego konsekwencją jest niepłodność nie tylko w trakcie trwania choroby, ale również po wyzdrowieniu. W wielu krajach, w tym w Polsce, nadal utrzymuje się myślenie o kobiecie w kategoriach reprodukcyjnych[18] i jej „funkcji" społecznej polegającej na rodzeniu dzieci i spełnianiu roli matki. Uwidacznia się to w działaniach rządu: wystarczy spojrzeć na zaostrzenie ustawy antyaborcyjnej w 2021 roku czy politykę

prorodzinną państwa, zachęcającą do zwiększania liczby potomstwa.

> W Polsce rodzi się dużo za mało dzieci […] chcemy wesprzeć to poprzez budownictwo mieszkaniowe i poprzez zachęty materialne, ale także szereg innych zachęt, które będą przełamywały pewien opór kulturowy. […] To nie jest tylko kwestia materialna, to jest kwestia pewnego nastawienia ludzi, a w szczególności pań, bo to kobiety rodzą dzieci. Kobiety decydują się na dzieci, albo się na dzieci nie decydują, to zależy od czynników materialnych, ale w wielkiej mierze czynników kulturowych. […] Jeżeli się utrzyma taki stan, że do 25 roku życia dziewczęta, młode kobiety piją tyle samo co ich rówieśnicy, to dzieci nie będzie (natemat.pl, 2022).

Do skandalicznej wypowiedzi Jarosława Kaczyńskiego, wiceprezesa Rady Ministrów i prezesa partii rządzącej, można by dodać, że „dzieci nie będzie" również wtedy, gdy ciało kobiety jest w stanie wyniszczenia, zatem anorektyczki nie spełniają roli płciowej narzuconej im przez społeczeństwo i państwo. W tym kontekście warto wspomnieć, że społecznie i systemowo marginalizowane są również kobiety chorujące na endometriozę. Ta przewlekła choroba, podobnie jak anoreksja często prowadząca do niepłodności, dotyka ogromną liczbę kobiet i wiąże się z cierpieniem i bólem, lekceważonym nawet przez lekarzy. W państwie, gdzie przywiązuje się dużą wagę do macierzyństwa, wymowny wydaje się brak specjalistów i ośrodków wspomagających leczenie jednostek „nieprzydatnych" reprodukcyjnie, nie wspominając o mętnych zasadach refundacji leczenia.

W tym miejscu chciałabym podkreślić, że nie stawiam tutaj tezy, że działania rządu zmierzają do celowej likwidacji osób chorujących na anoreksję,

ponieważ nie mogą one działać na rzecz wzrostu demografii. Chciałam jedynie zasygnalizować, że jest to kwestia, którą warto postawić w polu rozważań. Twierdzę, że należałoby przyjrzeć się motywacjom polityki zdrowotnej państwa, która w efekcie swoich działań eliminuje jednostki chore, słabe, nieprzydatne. Przyczyny, cele, środki, skala to kluczowe zagadnienia, gdy mówimy o różnicy między działaniem biopolityki a nekropolityki, czy szerzej – nekroprzemocy. Achille Mbembe, radykalizując pojęcie biopolityki Foucaulta, wysunął koncepcję nekropolityki, która wyrasta z myślenia o epoce kolonialnej. Zdefiniował nekropolitykę jako „współczesną formę podporządkowania życia władzy śmierci", zatem taką formę sprawowania władzy, która bierze śmierć za główny cel, uderza w cywilów, życie jednostek i grup (zob. Mbembe, 2018). Radykalność wiązałaby się z bardziej konkretnymi metodami i z większą siłą rażenia wobec ludzkiego i nieludzkiego życia, niż w przypadku biopolityki, która w całej swej hipokrytycznej idei nakierowana jest jednak na kontrolę życia i budowanie zdrowego, wydajnego społeczeństwa, a w zasadzie populacji, jeśli natomiast doprowadzi do śmierci, jest to niejako efekt uboczny. Według Foucaulta tym, co charakteryzuje biopolitykę ludzkiego gatunku, jest przede wszystkim afirmacja ciała-populacji, która polega na dbałości o to, aby żadne niebezpieczeństwo nie pojawiło się w jego wnętrzu (Foucault, 1998).

Czy osoby chore na anoreksję byłyby tego typu niebezpieczeństwem? Uważam, że tak, jeśli spojrzymy na wielki wzrost zachorowań w ostatnich latach i aktywność społeczności Pro-ana. To środowisko (głównie internetowe) łączące rzeszę młodych dziewczyn, które wspierają się i dopingują w destrukcyjnym odchudzaniu. Ruch promujący anoreksję, którą członkinie traktują jako styl życia, a nie chorobę. Anorektyczki dzielą się fotografiami, przemyśleniami, sposobami (nie)żywienia i ćwiczeń oraz krytycznymi, ale także afirmatywnymi uwagami na temat własnych ciał.

Ruch Pro-ana z roku na rok rośnie i zbiera coraz więcej zwolenniczek.

Myślę, że stawką w próbie mówienia o biopolityce czy nekropolityce byłaby nie tylko bezwzględność i radykalność, ale działanie z premedytacją. Dlatego odpowiedź na to, czy niezliczona liczba zaniechań i rozwiązań systemowych wobec osób chorujących na anoreksję jest formą biopolityki, czy już *homo* nekroprzemocą, jest niemożliwa do rozstrzygnięcia, jednak, jak sądzę, warta wprowadzenia w obieg rozważań dotyczących statusu anorektyczek jako podmiotek *homo necro.*

2. Z ciała, poprzez ciało i na ciele

Homo nekroperformans

Spotkanie z anorektyczką nazywam *homo* nekroperformansem nie tylko ze względu na widowiskowość ciała *homo necro*, które niczym ciało performerów body artu[19] oglądamy z mieszaniną zaciekawienia, wstrętu, wstydu i wstrząsu. Tym, co uważam za fundujące dla *homo* nekroperformansu, jest ucieleśnione działanie na przecięciu życia i śmierci o poznawczym i politycznym potencjale oraz afektywnym charakterze**.** Dla porządku chciałabym omówić dwa pola działań anorektyczek, jednocześnie zwracając uwagę, że nie są one oddzielnymi performansami[20], lecz oświetlają *homo* nekroperformans z różnych stron. Pierwszy kontekst dotyczy praktyk, jakie anorektyczki dokonują na własnym ciele, drugi tego, jak poprzez swoje ciało anorektyczka afektywnie wpływa na odbiorcę, wywołując reakcje uwidaczniające się w ciele.

Homo nekroperformans subwersji

Autodestrukcyjne praktyki, jakimi forsują swój organizm anorektyczki,

można odczytywać jako performans oporu[21], który podlega „codziennym próbom i powtórzeniom w sferze publicznej” (Taylor, 2014, s. 22) i prywatnej. Wyżej wspomniałam, że anorektyczka to osoba, która za bardzo „przyswoiła sobie kulturowe standardy dotyczące wyglądu i zanadto precyzyjnie je stosuje”. To rozpoznanie Susan Bordo niekoniecznie musi sytuować anorektyczki w pozycji ofiary patriarchalnego świata. Jak pokazuje Susi Orbach, działań anorektyczek nie cechuje uległość, a sprzeciw i działanie. Według autorki *Hunger Strike: The Anorectic’s Struggle as a Metaphor for our Age* anoreksja jest formą protestu, która przejawia się nie przez wycofanie, ale przez ciągłe zaangażowanie w refleksyjność kształtowania własnej cielesności (Giddens, 2001, s. 147). Skrupulatne liczenie kalorii każdego produktu, wycieńczające, regularne ćwiczenia fizyczne, powolne i długie spożywanie jednego posiłku złożonego zazwyczaj z warzywa lub owocu, krojenie jedzenia na drobne kawałki, wyznaczanie konkretnych pór dnia i godzin na jedzenie, zapisywanie (w dzienniku, na blogu) postępów utraty wagi, regularne ważenie się i mierzenie. Cała ta rytualizacja świadomie wykonywanych czynności na rzecz ciała zawsze ma swój rytm, miejsce i czas, jest dyskursywna i powtarzalna. Część praktyk anorektyczek należy do repertuaru zachowań uznawanych za pozytywne, np. regularne ćwiczenia mogą być przejawem dbania o własne ciało i zdrowie. Jednak u anorektyczek podlegają dużo większej dyscyplinie, są brutalne, wycieńczające i obsesyjne. Anorektyczka strzeże ich, jakby ten proces był święty i podstawowy dla jej egzystencji. W ten sposób przesuwa się znaczenie pojęć takich jak dieta, ruch czy zdrowe odżywianie, a praktyki, którymi świadomie lub nieświadomie posługują się anorektyczki, stają się formą protestu krytykującego patriarchalny system. W publikacji *Fitting bodies: Kulturowa polityka rozmiaru ciała* Katarzyna Szopa porusza kwestie różnych interpretacji działań anorektyczek[22], powołując się na poglądy

wspomnianych już Susi Orbach czy Helen Malson. Pisząc o „niedopasowanych” ciałach, między innymi osób nadmiernie szczupłych, autorka zwraca uwagę na subwersywny potencjał ich cielesności. Oczywiście warto zastanowić się nad ambiwalentnym charakterem perspektywy anorektycznej rebelii: z jednej strony bowiem można mówić o emancypacji i włączeniu, które przywracają sens bytu anorektyczek w ciele społecznym. Z drugiej – niniejsza interpretacja może zostać odczytana jako afirmacja anoreksji (uwznioślenie działań anorektyczek w żadnym razie nie jest moim celem). Chciałam jednak postawić pytanie o to, czy bunt wobec własnego ciała może być jednocześnie gestem oporu wobec paternalizmu i systemu patriarchalnego. Czy nieświadomie można wyrażać sprzeciw? Podobne pytanie zadała socjolożka medycyny Maria Adamczyk, która również zastanawiała się nad tym, czy anoreksja jest przejawem buntu przeciwko obowiązującym kanonom piękna i wymogom atrakcyjności seksualnej, konstruktom kobiecości i dziewczęcości, narzucanym rolom płciowym i społecznym, czy może jednak chodzi o skrajny konformizm wobec tych wymagań, nakazów i ograniczeń. Ciała uległe, zdyscyplinowane czy subwersywne? Myślę, że trudno o jednoznaczną odpowiedź, ale tego typu refleksja poszerza spektrum możliwości patrzenia na działania anorektyczek przez pryzmat silnych uwikłań w sieci dyskursów kulturowych (zwłaszcza medialnych) i społecznych.

Anorektyczka mogłaby (znów – świadomie lub nie) wyrażać sprzeciw wobec tradycyjnie rozumianej kobiecości, ale również genderowym podziałom na dwie płcie. „Na przykład chude anorektyczne ciało może być przeżywane jako atrakcyjne seksualnie albo jako dziecinne i chore. Albo jednocześnie jako androgyniczne i chłopięce” (Józefik, 2014, s. 116). Zanik miesiączki i kobiecych proporcji ciała oznacza „cofnięcie” organizmu kobiety do okresu

sprzed pokwitania lub zatrzymanie procesu uzyskiwania dojrzałości płciowej, co pokazuje, że anorektyczka jest nie tylko w fazie liminalnej między życiem a śmiercią, ale towarzyszy jej płciowo-tożsamościowe zawieszenie ciągłości bycia. Z biologicznego punktu widzenia anorektyczka nie jest kobietą (brak jej trzeciorzędowych cech płciowych kobiecych i męskich), ale też nie jest ani mężczyzną, ani dziewczynką, ani chłopcem. W ten sposób zrywa z binarnym podziałem na kobiece i męskie tożsamości płciowe.

Wszystkie te praktyki wiążą się również z oporem wobec społecznie i politycznie narzucanych scenariuszy kulturowych uprzedmiotawiających kobiety i nakładających na nie określone role.

> Jak myślałam o dorosłości, to sobie wyobrażałam siebie jak taką moją mamę, która do niczego w życiu nie doszła, ma dwójkę dzieci, nie za fajną pracę i się tak naprawdę nie spełnia. I ja nie chciałam taka być, wiem o tym, czuję to jak dziś, kiedy o tym pomyślałam, że nie chcę… I to wszystko mogło doprowadzić do tego, że kobieta to dla mnie taka kura domowa, a kobieta równa się dojrzała osoba, a więc dojrzałe ciało i wszystkie zmiany, jakie zachodzą w dziewczynce (Rojek, Opoczyńska, 2014, s. 301).

Strach przed koniecznością rychłego wejścia w rolę opiekuńczo-wychowawczą został subwersywnie przekuty w feministyczny performans sprzeciwu, którego narzędziem są praktyki autodestrukcyjne, a „dziełem” – ciało *homo* nekroperformerki, świadomie ukształtowane i zarządzane na własnych zasadach.

Jednym z przykładów cielesnej praktyki, którą można potraktować jako performans subwersji, są publiczne intensywne treningi; anorektyczka

poddaje się wycieńczającym ćwiczeniom nie tylko w domu, ale również na siłowni lub w parku. Wychudzone ciało, poddawane fizycznemu treningowi, przykuwa wzrok publiczności danego miejsca, przesuwając jego znaczenie; szczególnie mam tu na myśli siłownie. Jest to miejsce, którego celem jest dbanie o zdrowie i ciało, ale można na nie też spojrzeć jako miejsce opresji, które ma służyć ukształtowaniu ciał odpowiadających estetycznym standardom współczesnej kultury. Anorektyczka ćwicząca na siłowni nie tylko tworzy widowisko własnej cielesności, ale rozmontowuje patriarchalny system od środka. Sabotuje jego działanie, „uszkadzając" maszynę, która ma służyć produkcji zdrowych, atletycznych i zgrabnych ciał. Już samo pojawienie wychudzonego i w jakimś sensie nienormatywnego dla tej przestrzeni ciała jest gestem buntu, który poprzez intensywny trening zostaje przekuty w *homo* nekroperformans subwersji.

Innego tego typu miejscami, gdzie anorektyczne praktyki na ciele stają się publicznym, subwersywnym performansem, są szkoła, praca, restauracja czy uczelnia. Jedna ze scen serialu *Skins*[23] pokazuje rozmowę chorującej na anoreksję nastoletniej Cassie z jej kolegą Sidem. W szkolnej stołówce podczas obiadu chłopak pyta dziewczynę o to, jak udaje jej się ukrywać chorobę: „Daj spokój, Cassie, przecież ty nigdy nic nie jesz. Rodzice musieli coś zauważyć" – mówi. Nastolatka postanawia zdradzić swoją „metodę", zabiera Sidowi talerz z jego posiłkiem i zaczyna energicznie kroić jedzenie, nieustannie przy tym mówiąc. Gdy podnosi widelec do ust, odwraca uwagę rozmówcy, zadając mu pytanie (powtarza to wielokrotnie), dzieli się z Sidem potrawą, cały czas zajmując go rozmową. Cassie nie zjada nic, a zawartość jej talerza to wymieszane jedzenie. Chłopak jest pod wrażeniem metod maskowania, jednak zaznacza, że jest to sposób na okłamywanie innych. W odpowiedzi Cassie mówi, że po powrocie ze szpitala jest z nią lepiej, jednak on między słowami, jakby mówiąc do siebie, stwierdza: „To pojebane", przy

czym raczej nie chodzi mu o strategię, którą pokazała mu dziewczyna. Zaskakująca wydaje się odpowiedź nieustannie miłej i uroczej Cassie, która z ironicznym uśmiechem odpowiada: „Wiesz co? To tak jakby nie jest, kurwa, nikogo sprawa”. Ta scena jest dla mnie interesująca, ponieważ ukazuje dwa typy *homo* nekroperformansu subwersji. Jednym z nich jest przedstawienie, które odgrywa dziewczyna w stołówce przed jednym widzem; myślę, że łatwo sobie wyobrazić podobne praktyki kamuflażu odgrywane na oczach wielu osób. Można zadać spekulatywne pytania: czy to, że nie widzimy reakcji pozostałych osób w stołówce, znaczy, że nie mogłoby ich być? Jeśli tak, to jakie? Czy obecni w stołówce nie dostrzegli zachowania Cassie? Niezwykle znacząca wydaje mi się reakcja Cassie na słowa Sida, która jest mocnym wyrazem sprzeciwu nie tyle wobec oceniającego komentarza chłopca (jakkolwiek nie bez znaczenia wydaje mi się fakt, że po drugiej stronie stołu siedzi biały, heteroseksualny, młody mężczyzna), ile właśnie wobec patriarchalnej kultury. Cassie opiera się zawłaszczaniu jej ciała, dyktowaniu warunków i standardów, którym ma się podporządkować; jak sama mówi – to tylko i wyłącznie jej sprawa.

Druga kwestia, która wydaje mi się interesująca, to początek sceny i fakt, że Sid jest przekonany o tym, że dziewczyna przestała jeść; jest to dla niego na tyle oczywiste, że dziwi się, że rodzice tego nie dostrzegają. Okazuje się, że niejedzenie przy bardzo niskiej masie ciała jest równie sugestywne i performatywne, jak publiczne jedzenie osób chorujących na otyłość, które wciąż wywołuje silne reakcje i komentarze. Niejedzenie nie jest brakiem działania, jakby mogło się wydawać, a właśnie sprawczą praktyką, szczególnie gdy weźmiemy pod uwagę, jak wiele miejsc publicznych jest powiązanych z jedzeniem z powodu spędzania większości dnia w pracy i szkole. Podczas przerw spożywamy posiłki lub wspólnie wychodzimy do lokalu gastronomicznego. Praktyka niejedzenia w połączeniu z wątłym i

wychudzonym ciałem nigdy nie zostaje niezauważona, staje się niemal widowiskowa. Zatem obecna w przestrzeni publicznej anorektyczka, poprzez swoje działania, tworzy performanse ciała, w którym ona sama staje się ucieleśnionym aktem oporu wobec narzucanych kobietom rolom. W ten sposób ujawnia się niszczycielska siła społeczno-kulturowych zasad funkcjonowania, którym jednostka musi się podporządkować, zaś jednym z gestów oporu okazuje się autodestrukcja.

Ważną publiczną przestrzenią dla *homo* nekroperfomansu stają się również media społecznościowe, blogi, filmy wideo i fotografie anorektyczek pojawiające na internetowych portalach. To miejsca performansów anorektyczek angażujących nie tylko zwolenniczki ruchu Pro-ana, ale szerokie grono użytkowników internetu, którzy manifestują niezgodę na obecność wychudzonych ciał w przestrzeni publicznej oraz przekazują afektywne odczucia i silne emocje. Te medialne performanse są szczególne, ponieważ pokazują nierozerwalność *homo* nekroperformansu subwersji z afektywnym *homo* nekroperformansem, o czym wspominałam powyżej.

Afektywne reakcje wywoływała chociażby kampania „No-anorexia", w której wzięła udział chorująca na anoreksję Isabelle Caro. Fotografie nagiej modelki ukazały się na billboardach i w magazynach dzień przed tygodniem mody w Mediolanie w 2007 roku. Reakcje na zdjęcie przedstawiające drastycznie wychudzone ciało były na tyle silne, że kampania niemal natychmiast została zakazana przez włoski organ nadzorujący reklamę (*Italy bans*, 2007). Mimo tego Caro stała się sławna; wielokrotnie występowała w mediach publicznych oraz regularnie prowadziła bloga, co wzbudzało wiele silnych emocji i sprowokowało skrajne komentarze. Nawet sam Oliviero Toscani, który sfotografował Caro do kampanii, po jej śmierci stwierdził: „Ona chciała być gwiazdą, łaknęła sławy, nawet umarła dla tej idei! Idiotka.

Żałuję, że dzięki temu zdjęciu dziś wszyscy znają jej imię. […] Powinienem był założyć jej maskę, worek na głowę" (*Oliviero Toscani*, 2015).

To, jak na splocie afektywnego sprzęgania wyłania się wstręt i jak bardzo trudne jest obcowanie z anorektycznym ciałem, doskonale widać w reakcjach na aktywność Eugenii Cooney w mediach społecznościowych. Na portalach YouTube, Instagram i Tik-Tok dwudziestoośmioletnia Amerykanka publikuje filmy wideo i fotografie, których treści lokują się w sferze subkultury emo. Cooney prezentuje głównie gotyckie stylizacje, pokazuje niedawno zakupione ubrania (tzw. haul ubraniowy), tworzy samouczki (tutoriale) makijażowe. Nagrywa wideoblogi, w których opowiada o prywatnym życiu, rzadko jednak wspominając o swojej chorobie. Od 2011 roku przyciągnęła ponad dwa miliony subskrybentów i szeroką widownię, o czym świadczy ponad siedem i pół miliona wyświetleń pod jej pierwszymi nagraniami. Influencerka wzbudza skrajne emocje: z jednej strony stała się ikoną, wzorem i inspiracją dla społeczności Pro-ana, która afirmuje jej szczupłość i zachęca do utrzymania wagi, wspiera i motywuje; z drugiej pojawiają się reakcje przepełnione troską o zdrowie dziewczyny, z trzeciej słychać głosy wzywające do zablokowania konta influencerki[24] lub zachęcające ją do rezygnacji z aktywności w mediach społecznościowych. Wszystkie te postulaty rejestrują afektywne reakcje komentujących anorektyczną fizyczność:

> Za każdym razem, gdy ją widzę, czuję się fizycznie chory. Mam takie mdłości, że czuję się, jakbym patrzył na martwe ciało. Sposób, w jaki jej skóra po prostu owija się wokół kości, i jak skóra na jej ramieniu się rozciąga, […], aż chce mi się rzygać[25] [tłum. własne – W. K.].

W całym paśmie rezonowania trudnych intensywności wyłania się nie tylko uczucie obrzydzenia, ale i dziwnego rodzaju dyskomfort pomieszany ze wstrząsem, bezradność sprzęgnięta ze zdumieniem, lęk i niezrozumienie splecione z szokiem. Mówi się o emocjach, które wytwarzają się w odpowiedzi na cielesną reakcję – mdłości, ból głowy, dreszcze. Skoro patrzenia na Cooney sprawia ból, łamie serce[26] i wywołuje głębokie napięcie, to znaczy, że niebywale trudno beznamiętnie przejść obok wyniszczonego ciała, którego obraz domaga się reakcji odbiorcy. To sposób odczuwania, który nie znajduje jednej reprezentacji językowej, boli i rani, a zarazem odpycha i obrzydza.

Podobnych przykładów widowisk medialnych ukazujących z jednej strony opór wobec standardów piękna i patriarchalnej kultury, z drugiej afektywne wzburzenie szerokiej publiczności internetowej można byłoby wymienić jeszcze co najmniej kilka, jednak nie to jest moim celem. Bo jeśli zapośredniczony medialnie obraz anorektycznych ciał wywołuje u odbiorców cały szereg trudnych i „brzydkich" uczuć, to wyobraźmy sobie eksplozję afektów w momencie bezpośredniego i bliskiego kontaktu z anorektyczką.

Afektywny *homo* nekroperformans

Intensywność odbioru anorektycznej fizyczności może różnić się w zależności od środka zapośredniczenia medialnego oraz indywidualnych cech i statusu obserwatora; znaczenie mają m.in. przeszłe doświadczenia, wrażliwość, wiek, zawód (medyka, dietetyka, terapeuty). Te czynniki mogą się na siebie nakładać, tym samym decydując o sile emocji i afektywnej mocy widowiska cielesności. Jednak najistotniejszymi siłami sprawczymi regulującymi i wpływającymi na pozostałe elementy, jest rzeczywista bliskość oraz czas spotkania. Te dwie kategorie uważam za istotne ze względu na możliwość

dostrzeżenia szczegółów niedożywionego ciała, które wpływają na doświadczanie zawieszenia czasowości, ciągłości bycia, na natężenie złych i słabych afektów. Afektywna reakcja, jaka wytwarza się podczas spotkania z wyniszczonym anorektycznym ciałem, jest bardzo indywidualna, dlatego też, uznając osobiste doświadczenie za cenne źródło wiedzy, uważam, że nie powinnam rezygnować z opisu afektów, które towarzyszyły mi podczas spotkań z anorektyczkami. Nie sądzę, aby opis własnych intensywności naruszał naukowy status mojej pracy badawczej, wręcz przeciwnie; myślę, że próba wprowadzenie afektu w obieg pozwoli przekazać rodzaj wiedzy ucieleśnionej. To, co odczute, w połączeniu z teorią może dać pełniejszy obraz opowieści o anorektyczkach jako *homo* nekroperformerkach. W tym kontekście to, co uważam za afektywny *homo* nekroperformans, to osobiste, bliskie spotkania z anorektyczkami sprzed kilku lat. Performatywny charakter polegałby na sprawczości ciała anorektyczek, realizującej się poprzez poruszenie. Słowo to interesuje mnie w formie rzeczownikowej i czasownikowej, bowiem po pierwsze chodzi o afektywne poruszenie, które pozostawiło we mnie psychocielesne ślady oraz wytworzyło pewnego rodzaju wiedzę na temat choroby. Po drugie – o poruszenie przeze mnie tematu anoreksji w kontekście badań kulturowych. Owszem, to ja wykonuje ten ruch, pisząc niniejszy tekst, jednak nie byłby on możliwy, gdyby nie owe spotkania z anorektyczkami, które stały się przyczyną mojego zainteresowania osobami cierpiącymi na tę chorobę.

Gdy mijamy ludzi na ulicy, zazwyczaj nie zwracamy na nich uwagi. Tym, co natomiast przykuwa uwagę, jest nienormatywny bądź patologiczny wygląd lub zachowanie. Pojawiająca się w naszym polu widzenia rażąco szczupła osoba przyciąga wzrok i zapada w pamięć. Widok kończyn pozbawionych tkanki mięśniowej, kości otoczonych cienką warstwą skóry wywołuje wstrząs. Głowa w porównaniu z wątłym ciałem wydaje się nieproporcjonalnie duża,

podobnie jak ubrania, które luźno zwisają z ramion. Za każdym razem, gdy spotykałam anorektyczkę w przestrzeni publicznej, nigdy nie widziałam odsłoniętego ciała – nawet w upalne lato. Powodem jest hipotermia i uczucie nieustannego chłodu. Chwilowe afektywne spotkanie wytrąca z własnych zajętości, a skupienie pochłania osobliwa drobna podmiotka zagarniająca całą przestrzeń. Jednak dopiero dłuższe i bliższe zetknięcie sprawia, że osoba chora na anoreksję jawi się jako *homo* nekropersona, a spotkanie z nią stanowi afektywny *homo* nekroperformans.

Przy pierwszym spotkaniu towarzyszyła mi dezorientacja i wstrząs, pamiętam długie wstrzymywanie powietrza, jakby z obawy, że lekki podmuch może w każdej chwili przewrócić drobne, kościste ciało. Przy każdym kolejnym nie opuszczał mnie ucisk gardła, zapewne w odpowiedzi na lęk przed śmiercią, której anorektyczki były obrazem. Wtedy zdałam sobie sprawę, że nie bez przyczyny w publikacjach medialnych i w mowie potocznej opisywane są jako „żywe trupy", „chodząca śmierć" czy „kościotrupy". Te konotacje nie tylko nawiązują do *homo necro*, ale nieuchronnie wiążą się z reakcją wstrętu wobec anorektycznych ciał. Z nierównego pisma w notatniku odczytuję wspomnienia mówiące o dreszczu na skórze i mdłościach spowodowanych widokiem wyniszczonych twarzy, pożółkłych zębów i odczuciem specyficznego, kwaśnego zapachu ciał. Julia Kristeva (2007), pisząc o przyczynach i powodach wyłaniania się wstrętu, podobnie zresztą jak powołująca się na nią Sara Ahmed (zob. 2014), wskazuje na lęk przed przekroczeniem granic ciała. Na strach przed wkroczeniem zewnętrza we wnętrze. Wstręt przychodzi, gdy brutalnie zostanie nam ukazane to, co niemal anatomiczne, coś, czego na ogół nie widzimy, ale zanikająca powłoka tłuszczowo-mięśniowa ujawnia ukryte do tej pory wnętrze. Nie tylko wystające kości, które wyglądają, jakby zaraz miały przerwać skórę, ale również linie naczyń krwionośnych wędrujących po ciele

i twarzy. Błękitne żyły są równie widoczne, jak zmiany skórne pokrywające poszarzałą i ziemistą cerę: trądzik, ropnie, łuszczyca – rozkład pozostawia ślady w postaci martwego naskórka i odprysków paznokci. W kątach ust widać rany, a wargi pokrywają pęcherze pełne kleistej cieczy ulegającej zasklepieniu – strupy odpadły, a w ich miejsce tworzą się nowe. Szeroko rozstawione zęby (o ile jeszcze istnieją) i matowe oczy (o ile jeszcze widzą) to dominujące komponenty na drobnych twarzach młodych dziewczyn. To, co przykuwa uwagę i odraża, to włosy, kruche i cienkie, odsłaniające blade pasma skóry głowy. Utratę włosów rekompensuje lanugo, zatem plecy, szyję, przedramiona i twarz dziewczyn pokrywa puchaty meszek. Miękkość włosów w połączeniu z suchą, porowatą i szorstką strukturą skóry jest osobliwą właściwością anorektycznego ciała. Na tyle osobliwą, że gdy dotknęłam przedramienia jednej z dziewczyn, znajome zasoby empirycznych doświadczeń były na straconej pozycji, nie mogłam odnaleźć w sobie punktu odniesienia, jakby wszelkie wartości referencyjne się wyczerpały, wygasły. Te liczne, osobliwe anomalie cielesne sprawiały, że podczas bliskiej obecności z anorektyczkami doświadczałam współuczestnictwa w procesie samounicestwienia się nekromonstrum.

Anoreksja często łączy się z zachowaniami bulimicznymi, których skutki również są widoczne na ciele. Zbyt częsta bliskość siekaczy z grzbietową powierzchnią palców, wynikająca z prowokowania odruchu wymiotnego, pozostawia otarcia i blizny (objaw Russella). Natomiast wzmożony kontakt kości kręgosłupa z podłożem podczas intensywnych ćwiczeń ściera skórę, tworząc zakrwawione rany. Plecy zobaczyłam raz, przypadkiem, gdy podczas porannego ważenia drzwi gabinetu medycznego były uchylone. Obraz był na tyle porażający, że nie mogłam się ruszyć i nie odwróciłam wzroku. Miałam jednak poczucie rodzenia się rodzaju fascynacji widokiem zwykle ukrytym, będącym poza zasięgiem, nieprzeznaczonym dla moich oczu. Podobnego

rodzaju amalgamat złożony ze wstrętu, zdumienia i zafascynowania wywoływały twarze; wystające kości policzkowe, ostro zarysowana żuchwa, zapadnięte policzki i ogromne, wypukłe oczy. Trupio blade barwy twarzy często nabierały żółtopomarańczowego odcienia (karotenodermia), który anektował inne obszary ciała. Odcienie skóry dłoni, stóp, nosa i uszów lawirowały między barwami; poza żółcią przybierały siny kolor, jak sądzę, w wyniku zaburzeń krążenia krwi i termoregulacji. Niska temperatura i wychłodzenie to syndrom martwych ciał. Niedokrwistość spowodowana niedoborem żelaza skutkuje słabą krzepliwością krwi i tworzeniem się sińców, głównie na nogach i rękach. Pojawiają się choroby i zaburzenia towarzyszące (niektóre widoczne, inne mniej), takie jak świerzb, biegunka, osteoporoza, hipotermia, depresja. Samookaleczanie często współwystępuje z anoreksją psychiczną, zatem oprócz licznych sińców przedramiona niektórych dziewczyn pokrywały blizny po głębokich ranach. Główne przyczyny śmierci anorektyczek to zagłodzenie i powikłania somatyczne, ale nierzadko również samobójstwo. Doskonale pamiętam dreszcz na skórze na widok świeżych blizn po głębokich ranach na przedramionach i szyi jednej z dziewczyn. Później dowiedziałam się, że są wynikiem próby samobójczej. Wyniszczone i zabliźnione ciało jest nie tylko zapowiedzią śmierci, ale również nośnikiem doświadczenia kresu życia, bądź liminalnego stanu bycia w zawieszeniu. Okazuje się wtedy, że powierzchnia, czyli skóra, wcale nie chroni, że jest przepuszczalna i przezroczysta, że łatwo można naruszyć jej strukturę. To właśnie widok istnego rozpadu – trupa, jest dla Kristevej najwyższego rodzaju abiektem.

> Trup, to co nieodwracalnie upadło, kloaka i śmierć, jeszcze silniej naruszają tożsamość tego, kto staje przed nim jako kruchy i oszukańczy przypadek. Rana pełna krwi i ropy, albo słodkawy i

> gryzący odór potu, zgnilizny *nie oznaczają* śmierci. Nie, taki prawdziwy teatr bez maski, odpad oraz trup *wskazują* mi na to, co permanentnie odsuwa, żeby żyć. Te wydzieliny, ta nieczystość, to gówno w śmierci są tym, co życie znosi wielkim trudem. Jestem tu na granicy swojej kondycji żywej istoty. […] Jeśli nieczystość oznacza drugą stronę granicy, gdzie mnie nie ma i która pozwala mi być, trup najobrzydliwszy to granica, która zagarnęła wszystko. […] Trup – oglądany bez Boga i nie z perspektywy nauki – to szczyt wstrętu. To śmierć pustosząca życie. Wy-miot (2007, s. 11).

W abiektualnym odbiorze anorektyczek nie chodzi jedynie o widok wyniszczonego i rozpadającego się na naszych oczach ciała; nie tylko o ujrzenie destrukcji i ruiny. Rzecz w tym, co ten rozpad ewokuje. Obumierające ciało anorektyczek jawi się jako wstrętne, ponieważ jest przejawem śmierci, którą nieustannie od siebie odpychamy, chciałoby się powiedzieć, która sama jawi się jako odpychająca. *Homo necro* jest śmiercią pustoszącą życie, mieszającą się do tego, co w naszym świecie żywe (tamże, s. 9). „Chodząca śmierć" osłabia granice integralności i tożsamości podmiotu, który się z nią styka. Ta na wpół martwa materia narusza delikatne tkanki życia, chce przekroczyć życie, jednocześnie życie zachowując. „Wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane" (tamże, s. 9). „Żywy trup" jest podmiotem, który wykraczając poza życie, nie wchodzi jeszcze w przestrzeń śmierci, a tym samym staje się abiektualną granicą, łamiącą zasady egzystencji. Nie tylko jego własnej, ale również osób będących blisko, również mojej. Bo jak radzić sobie z własnym funkcjonowaniem i podtrzymywaniem procesów życiowych, kiedy otacza cię uosobiona śmierć? Kiedy brak przejawów żywotności, kiedy kontakt jest

szarpany, bo bystrość umysłu znikła, bo puls i mowa spowolniły?

Wszystkie wymienione widoczne fizjologiczno-chorobowe cechy anorektycznego ciała powodują, że osoby te jawią się jako podmiotki na granicy życia i śmierci, jeszcze nie do końca martwe, ale już pozbawione wielu czynności i procesów życiowych, takich jak chociażby samodzielne odżywianie i ruch. Widok anorektycznego ciała i obcowanie z nim to nic innego jak przemoc wrażenia. Termin ten został wprowadzony przez Agnieszkę Daukszę, która pisze o przemocowym działaniu sztuki i literatury afektywnej, która „aktywizuje widza poprzez silne, czasami szokowe oddziaływanie" (2017, s. 338). W tym przypadku owa sugestywna aktywizacja, przemocowe poruszenie, rozciągnięte w czasie odczucia wyłoniło nowe sensy i skojarzenia materializujące się w niniejszych rozważaniach.

***

Żywię głęboką nadzieję, że owe rozpoznania nie są zuchwałe i nie czynią ze mnie autorki nazbyt wylewnej, a nawet jeśli, to liczę na to, że te cechy ekspresji, które dotyczą tematu ekstremalnego, jakim jest przeżywana anoreksja, działają na korzyść moich badań. Chciałabym, aby zarówno merytoryczna, jak i emocjonalna wartość tego tekstu w sposób sprawczy wpłynęła na czytelnika, tym samym przyczyniając się do poszerzenia świadomości społecznej. Aby pozwoliła wydobyć anoreksję i anorektyczki z symbolicznych i rzeczywistych nie-miejsc[27] oraz z heterotopii dewiacji[28]. Jednak sądzę również, że przedstawiona przeze mnie koncepcja *homo* nekroperformensu ma potencjał rozwoju i może znaleźć się w polu zainteresowań wielu badaczy i badaczek, poszerzając w ten sposób myślenie o istnieniu i sprawstwie istot balansujących na granicy życia i śmierci.

Wzór cytowania:

Krzywonos, Wiktoria, *Anorektyczki jako homo nekroperformerki. Afektywno sprawcze podmiotki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/s94b-vh48.

Autor/ka

Wiktoria Krzywonos (wiktoria.krzywonos@student.uj.edu.pl) – studentka piątego roku Teatrologii i Polonistyki Antropologiczno-Kulturowej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. ORCID: 0009-0001-5610-5990.

Przypisy

1. Pojęcie zostało wprowadzone i zdefiniowane po raz pierwszy przez Dorotę Sajewską w 2015 roku za sprawą artykułu *Nekroperformans*, 2015. Następnie Sajewska wprowadziła termin w obieg anglojęzyczny, w eseju *Postmortal Life of Savages. Witkiewicz and Malinowski Desinterred*, 2016. Kulminację pojęcie to osiągnęło w książce *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, 2016 (wyd. angielskie 2019).
2. Zob. np. Sajewska, *Archeologia traumy aborcyjnej*, 2017, Sajewska, *Nekroperformans. Teoria jako resztka*, 2018, a także Sajewska *Niewolnictwo poza grób. Od nekropolityki do nekroperformansu*, 2022. Warto również zwrócić uwagę na teksty korzystające z koncepcji Sajewskiej, np. Boruszkowska, *Nekroperformans awangardy albo teoretyzowanie śmierci. Projekt krytyczny Paula Manna*, 2021.
3. Dogłębnych analiz społeczno-kulturowych i szeroko zakrojonych badań na temat anoreksji dokonały m.in. Susan Bordo, Julie Hepworth, Susie Orbach, Helen Malson, Elspeth Probyn.
4. Autoetnografia to rozwinięta i dosyć rozbudowana metoda badawcza (ale też artefakt), która pełni różne funkcje w zależności od wyboru przedmiotu badań oraz procesu badawczego i obranych praktyk narracyjnych. Jednak trzonem zróżnicowanych perspektyw jest „fuzja między autobiografią i etnografią”, połączenie tego, co osobiste, z tym, co kulturowe i społeczne poprzez introspektywne podejście badacza. W moim przypadku posługuję się autoetnografią analityczną oraz ewokacyjną. Założenia pierwszej z nich to pełne uczestnictwo badacza w środowisku badanej grupy, pojawienie się jako członek tejże grupy w publikowanym tekście, oraz zaangażowanie badacza w teoretyczne zrozumienie szerszych zjawisk społecznych. Z metody ewokacyjnej korzystam o tyle, że skupiam się na własnych przeżyciach, emocjach, afektach i fizycznych doznaniach, w drugiej części tekstu. Zob. Kacperczyk, 2014, Szwabowski, 2019.
5. Domańska wprowadza rozróżnienie na dehumanizację negatywną i pozytywną; ta druga wiązałaby się z włączeniem do ekosystemu zdekomponowanych szczątków i uznaniem ich biologicznego potencjału w tworzeniu „ekumeny różnych form życia” i wielogatunkowej wspólnoty.
6. O tego typu dyscyplinujących praktykach można usłyszeć w wideonarracjach

udostępnianych na
portalu YouTube. Zob. np. Julia Sanczenko, *Anoreksja – moja historia*, https://www.youtube.com/watch?v=4UtBDndhuPE [dostęp: 7.02.2023].
7. O złożoności relacji między osobami pacjenckimi i pracowniczymi instytucji szpitali pisała m.in. Agnieszka Dauksza. Badaczka rozpatrywała ich sytuację przez pryzmat funkcjonowania poszczególnych aktantów w sieci systemu medycznego. Zob. Dauksza, 2021.
8. Mimo że warunki wszystkich wymienionych placówek różnią się od siebie, chociażby pod względem estetyki i komfortu czy też jakości cateringu, w każdym z nich pacjentki doświadczają opresyjnego oglądu i dotyku ich ciał. Mogłoby się wydawać, że ośrodki prywatne posługują się innego rodzaju nadzorem i praktykami leczenia, jednak jest to tylko pozór. Częściej oczywiście mówi się o niehumanitarnym traktowaniu pacjentów w szpitalach publicznych, jednak z własnych obserwacji i doświadczeń, rozmów z pacjentkami, które przeszły przez wszystkie rodzaje placówek oraz dogłębnego researchu wynika, że pod tym względem praktyki te niewiele się od siebie różnią.
9. Zob. np. Zagórski, 2022.
10. It is indeed a disciplinary technique that characterizes medical, psychiatric and psychological practices as a whole in terms of their procedures of observation, measurement and categorization and normalization (Foucault, 1977b; see also Ussher, 1991). It is also a technique that suffuses everyday life; the ‘male gaze’ at women (see Coward, 1984) for example. And the widespread attention that many girls and women (both those diagnosed as anorexic and others) give to the details of their food and body weight can similarly be understood in terms of a normalizing gaze, as critical self-examination, as a process that disciplines through self-surveillance, measurement and comparison with a norm or, rather, with a fictive norm, an ‘ideal’.
11. *Thin*, reżyseria Lauren Greenfield (2006), dostępny w HBO Max.
12. Zob. np. „Rozmowy w toku”, https://player.pl/programy-online/rozmowy-w-toku-odcinki,63/odcinek-2311,S07E2311,28963 [dostęp: 7.02.2023].
13. And the physician there refused to listen to all my bantering on about food or anything like that […] And it was as if he he said well you know: yeah OK I don’t want to hear about your anorexia. I want to hear about you. And I started thinking: But I am the the anorexia. /H: mm/ This is my identity […] it had actually become my identity /H: mm (.) yeah/ and I think that’s that’s a problem with it. /H: mm/ I think it becomes (.) can become an all-consuming identity.
14. Od 2016 roku na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego są prowadzone badania suicydologiczne wskazujące na wzrost samobójstw w Polsce w ostatnich latach. Zob. np. *Nikt nie chce umierać*, 2022.
15. Warunki, jakie musi spełniać pacjent w dniu przyjęcia do Kliniki Nerwic, Zaburzeń Osobowości i Odżywiania Instytutu Psychiatrii i Neurologii w Warszawie: https://ipin.edu.pl/o-instytucie/dzialalnosc-lecznicza/psychiatria/ [dostęp:7.02.2023].
16. Na stronie Ministerstwa Zdrowia i Narodowego Funduszu Zdrowia czytamy: „W Polsce obecnie nie przeprowadzono szeroko zakrojonych badań epidemiologicznych na ten temat, jednak szacuje się, że anoreksja może dotyczyć od 0,8–1,8 proc. populacji dziewczyn poniżej 18 roku życia”, https://pacjent.gov.pl/zapobiegaj/anoreksja-i-bulimia [dostęp: 31.12. 2022].
17. Zob. np. Zagórski, 2022; Nadia Famulska, *3 TYGODNIE Z SONDĄ? Leczenie anoreksji w szpitalu *story time**, https://www.youtube.com/watch?v=1z98S-V6zV8&list=PLF8cbrpltIn2N67qUExB1HVF3O2L

02X7j&index=5 [dostęp: 7.02.2023].
18. O „reprodukcyjnej wartości użytkowej” kobiet w kontekście ekonomicznego wyzysku i przemocy przez opresyjny system kapitalistyczno-patriarchalny pisała między innymi Lucy Irigaray, 2003.
19. O anorektyczkach jako performerkach body-art pisała Bogna Olszewska w artykule *Widowisko cielesności. Czy anoreksja może być nazwana body-art?*, 2009. Natomiast przywoływana w tekście Maria Adamczyk łączy widowiskowość anoreksji ze współczesną odmianą *freak show*. Zjawisko wystawiania chudych ciał na pokaz oraz fascynacja praktykami ekstremalnego ograniczania jedzenia wymaga osobnego opracowania. Szczególnie biorąc pod uwagę chociażby skalę fenomenu „cudownych dziewcząt” w XVI-XIX wieku, czy zjawisko głodujących cyrkowców (Józefik, 2014, s. 79).
20. Jeśli chodzi o szeroko rozumianą obecność anorektyczek i anoreksji w sztuce, warto wspomnieć o praktykach performatywnych bliźniaczek Liesbeth i Angelique Raeven, projekcie artystycznym Ivonne Thein *The Thirty-Two Kilos*, spektaklu Romeo Castelluciego *Juliusz Cezar*, w którym role Brutusa i Kasjusza zagrały dwie kobiety chorujące na anoreksję; autoportretach Lene Marii Fossen (o których na łamach „Notatnika Teatralnego” pisał Jakub Pawlak), rzeźbie *Studium Aktu* Katarzyny Kozyry; operowym monodramie *Comfort Starving* Krystiana Lady. Natomiast temat bulimii pojawił się w spektaklu *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* Jakuba Skrzywanka.
21. Jak zauważa Diana Taylor, termin „performans” może być pewnego rodzaju soczewką metodologiczną, która pozwala analizować różnego rodzaju zjawiska jako performanse, w tym chociażby akty oporu, które są nieustannie powtarzane w przestrzeni publicznej. Zob. Taylor, 2014.
22. W kontekście tematu niniejszego artykułu niezwykle istotna wydaje się teza Szopy na temat bulimii. Autorka zaznacza, że to temat anoreksji cieszy się większym zainteresowaniem badaczy, natomiast bulimia jest marginalizowana nawet w studiach feministycznych. To rozpoznanie wydaje się odsłaniać palący, masowy problem nie tylko anoreksji czy bulimii, ale różnego rodzaju zaburzeń odżywiania – dotychczas pomijanych lub słabo rozpoznanych w dyskusjach akademickich.
23. Scenę można obejrzeć w internecie: *Skins*, Cassie
Teaches Sid How Not To Eat – *Skins* – Jack Clough's Top 5 Moments,
https://www.youtube.com/watch?v=X8yIqhHPr70&t=258s [dostęp: 7.02.2023].
24. W 2016 roku powstała petycja internetowa, która zebrała ponad osiemnaście tysięcy podpisów i miała na celu tymczasowo zablokować działalność Cooney.
25. „Everytime i see her i feel physically sick. I get so nauseous it feels like im looking at a dead body. the way her skin just wraps around the bone. and how the skin on her armit streches, fuck, it just makes me wanna puke”. Komentarz można przeczytać na forum internetowym reddit,
https://www.reddit.com/r/EUGENIACOONEY/comments/tq5a6u/i_know_its_bad_to_say_but_i_genuinely_find/ [dostęp: 28.12.2022].
26. „Also it hurts to look at her, Also it hurts to look at her, not so much because of her appearance but because i kind of imagine how she might feel about herself and others. It is so damn sad it breaks my heart” – komentarz można przeczytać na forum internetowym reddit,
https://www.reddit.com/r/EUGENIACOONEY/comments/tq5a6u/i_know_its_bad_to_say_but_i_genuinely_find/ [dostęp: 28.12.2022].
27. Koncepcja „nie-miejsc” została zaproponowana przez antropologa Marca Augégo. To

przestrzenie, które są przejściowe, przelotne lub anonimowe; gdzie ludzie przechodzą czy podróżują, ale nie tworzą trwałych więzi i nie zawiązują relacji, np. lotniska, centra handlowa, autostrady, ale również wirtualne przestrzenie internetowe czy poczekalnie. Cechą charakterystyczną „nie-miejsc" jest ich standaryzacja i uniwersalność, które sprawiają, że są podobne w różnych miejscach na świecie. Augé twierdzi, że w dzisiejszym społeczeństwie tego typu przestrzenie stają się coraz bardziej dominujące. Zob. Augé, 2010.
28. Michel Foucault heterotopią dewiacji nazwał przestrzenie przeznaczone dla osób, które odstają od społecznych norm; są to np. więzienia czy szpitale psychiatryczne. Ważne jest, że heterotopie dewiacji nie są po prostu miejscami, gdzie dewiacja występuje, ale przestrzeniami, które spełniają specyficzne funkcje społeczne, np. mogą służyć do izolowania i kontrolowania jednostek dewiacyjnych, ale także do tworzenia społeczności, wyrażania tożsamości czy też eksploracji alternatywnych norm i wartości. Heterotopie dewiacji mają charakter paradoksalny, ponieważ istnieją wewnątrz społeczeństwa, ale jednocześnie są od niego odseparowane i stanowią przestrzenie „innego”. Foucault uważał, że istnienie heterotopii dewiacji jest nieodłączne od społecznej potrzeby wyznaczania granic i norm, a także od mechanizmów władzy i kontroli. Zob. Foucault, 2005.

Bibliografia

Adamczyk, Maria, *Konformizm czy bunt? Analiza fenomenu anoreksji z perspektywy badań nad płcią kulturową*, „Kultura i Historia” 2011, t. 20.

Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

Ahmed, Sara, *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014 nr 1, https://rcin.org.pl/dlibra/publication/78441/edition/59517/content [dostęp: 7.02.2023].

Augé, Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

Bordo, Susan, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, Berkeley 2003.

Boruszkowska, Iwona, *Nekroperformans awangardy albo teoretyzowanie śmierci. Projekt krytyczny Paula Manna*, [w:] *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.

Chaberski, Mateusz; Majewska, Anna; Morawski, Piotr; Ślęzak, Ida, *Ćwiczenia z relacyjności afektu*, „Dialog” 2022 nr 7-8.

Dauksza, Agnieszka, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017.

Dauksza, Agnieszka, *Humanistyka medyczna: o leczeniu (się) w patosystemie*, „Teksty

Drugie” 2021 nr 1, s. 38–58.

Derra, Aleksandra, *Kobieta jako czynnik przemilczany. Epistemologiczne uwikłanie medycznego zjawiska anoreksji*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2010 nr 2 (74).

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

Foucault, Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96).

Foucault, Michel, *Wykład z 17 marca 1976*, [w:] tegoż, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France*, 1976, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

Giddens, Anthony, *Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Irigaray, Lucy, *Rynek kobiet*, przeł. A. Araszkiewicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003 nr 1.

Italy bans 'No Anorexia' poster, BBC News, 20.09.2007, http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/7053725.stm [dostęp: 28.12.2022].

Józefik, Barbara, *Ciało, (nie) jedzenie, terapia. Perspektywa narracyjno-konstrukcjonistyczna w zaburzeniach odżywiania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

Kacperczyk, Anna, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat?*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, t. X nr 3.

Kristeva, Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Malson, Helen, *Feminism, post-structuralism and the social psychology of anorexia nervosa*, Routledge, London 1998.

Mbembe, Achille *Polityka wrogości. Nekropolityka*, przeł. K. Bojarska, U. Kropiwiec, Karakter, Kraków 2018.

Nikt nie chce umierać. Autodestrukcja w perspektywie kulturowej, red. H. Witkowska, E. Rudnicka, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022.

Oliviero Toscani: Isabelle chciała być gwiazdą, umarła dla tej idei! Idiotka. Żałuję, że dzięki mojemu zdjęciu wszyscy znają jej imię, z Oliviero Toscanim rozmawia Anna Tatarska, „Weekend.Gazeta.pl”, 1.05.2015, https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177333,17842704,oliviero-toscani-isabelle-chciala-byc-gwiazda-umarla-dla-tej.html [dostęp: 7.02.2023].

Olszewska, Bogna, *Widowisko cielesności. Czy anoreksja może być nazwana body-art?*, „Kultura Liberalna”, 9.11.2009,

https://kulturaliberalna.pl/2009/11/09/olszewska-widowisko-cielesnosci-czy-anoreksja-moze-byc-nazwana-body-art [dostęp: 1.01.2023]

Orbach, Susie, *Hunger Strike. The Anorectic's Struggle as a Metaphor for Our Age*, W.W. Norton, London 1986.

Orzeszek, Jakub, *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*, [w:] *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*, red. J. Orzeszek, Z. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022.

Pawłowska-Krać, Aneta, *Głośnik w głowie. O leczeniu psychiatrycznym w Polsce*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.

Rogowska-Stangret, Monika, *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.

Rojek, Karolina; Opoczyńska, Małgorzata, *Idiografie ciała. Studium anoreksji*, [w:] *Poza zasadą powszechności. Próby idiograficzne*, red. M. Opoczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

Sajewska, Dorota, *Archeologia traumy aborcyjnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2017 nr 139-140, s. 13-20.

Sajewska, Dorota, *Nekroperformans*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2015 nr 131, s. 18-33.

Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Teoria jako resztka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2018 nr 145-146, s. 60–67.

Sajewska, Dorota, *Niewolnictwo poza grób. Od nekropolityki do nekroperformansu*, [w:] *Nekroprzemoc? Polityka, kultura i umarli*, red. J. Orzeszek, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022.

Sajewska, Dorota, *Postmortal Life of Savages. Witkiewicz and Malinowski Desinterred*, „The Drama Review" 2016, Spring, s. 132-149.

Szopa, Katarzyna, *Fitting bodies: Kulturowa polityka rozmiaru ciała*, [w:] *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze*, red. P. Chudzicka-Dudzik, E. Durys, Łódź 2014.

Szwabowski, Oskar, *Nekrofilna produkcja akademicka i pieśni partyzantów. Autoetnografia pracy akademickiej i dydaktycznej z czasach zombie-kapitalizmu*, Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2019.

Taylor, Diana, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014 nr 120.

Tylec, Aneta; Olajossy, Marcin; Dubas-Ślemp, Halina; Spychalska, Katarzyna, *Możliwość czy*

przymus leczenia? Anoreksja psychiczna – uregulowania prawne. Opis przypadku, „Psychiatria Polska” 2013 nr 3.

Wojnowski, Konrad, *Performatywność*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Zagórski, Sławomir, *Historia Agaty, 18-latki, która zmaga się z anoreksją*, „OKO.press” 27.09.2022, https://oko.press/historia-agaty-18-latki-ktora-zmaga-sie-z-anoreksja-najgorsze-minelo-teraz-agata-walczy-o-innych [dostęp: 7.02.2023].

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/anorektyczki-jako-homo-nekroperformerki-afektywno-sprawcze-podmiotki

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/lcrsm-albo-komunia-na-recepte-przy-zlewie-supreme

CIAŁA SPRAWCZE

lcr/SM, albo: komunia na receptę przy zlewie Supreme

Bartosz Dołotko

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Ból

reżyseria: Kinga Chudobińska-Zdunik, teksty: W.N.P. Barbellion, Faustyna Kowalska, Aleksander Wat, Kaliber 44, scenografia teatralna: Sonia Skowronek, scenografia instalacyjna: Feliksa Żurawska, kostiumy: Barbara Niestrawska, oprawa muzyczna: Paweł Dudziak, ruch sceniczny: Helena Hajkowicz

premiera: 28 kwietnia 2023

Cicerone to przewodniczka. Posiadaczka i transmiter wiedzy, autorytet, dystrybutorka – ekspertka. Cicerone to mapa – zna trasy, wzory i ścieżki. Wie, którędy przejść, by wchłonąć jak najwięcej, jak najwięcej zobaczyć, jak najwięcej poczuć. Cicerone cię poprowadzi.

Archont to strażniczka. Akumuluje i aranżuje zbiory, organizuje je, konserwuje – przesiewa. Archont to filtr – decyduje, które resztki przetrwają, a które oblepi kurz lub pochłonie ogień. Wie, co jest gdzie, dlaczego i w

jakim celu. Archont cię zakataloguje.

Kinga Chudobińska-Zdunik – reżyserka dyplomowego spektaklu *Ból*, wystawianego w warszawskim Teatrze Collegium Nobilium – jest i ciceronem, i archontką. Zważ jednak, że nie opowie ci zbyt dużo z pamięci. W zasadzie przez cały czas będzie się wspomagać zapiskami, bo, jak sama zaznaczy, postępująca choroba wyżera wyrwy w jej wspomnieniach. Spomiędzy nich wyzierają co najwyżej teksty piosenek.

Kinga Chudobińska-Zdunik choruje na stwardnienie rozsiane. Ale o nim pisać nie będę. Kinga Chudobińska-Zdunik jest i ciceronem, i archontką. Wprowadzi cię w archiwalny mikroświat swojej choroby, przestrzenną manifestację biologicznych procesów, które w niej zachodzą. W performatywnie wytwarzaną historię choroby. *Ból* jest jak informacje na podkładkach przymocowanych do szpitalnych łóżek, które tyle razy widziałaś w serialach. Które tyle razy widziałaś dzierżone przez stoicko chłodne dłonie błyskotliwych lekarzy – fabularny konstans w zbiorowisku odcinków, przez które przemykają kolejni chorzy. W których życie jest codzienną dramaturgiczną stawką. W skali sezonu – życie na włosku razy dwadzieścia osiem.

Żeby zostać oprowadzoną po archiwum *Bólu*, musisz wpierw zostać do niego doprowadzona. Najpierw czekasz we foyer Teatru Collegium Nobilium. Następnie wychodzisz tylnym wejściem i jesteś prowadzony przez dziedziniec AT. Docierasz do budynku C, mijasz stoisko z przekąskami. Potem ładują cię do windy wraz z kilkoma innymi osobami. Jest gorąco, skóra jest zroszona słono klejącymi kropelkami potu. Na piętrze, po trzech turach jazdy windą, grupa na nowo się jednoczy.

Co jest w archiwum? Mały zlewik z logo Supreme. Mniej lub bardziej święte

obrazki. Mnóstwo opakowań po lekach. Kule zwisające spod sufitu. Tablica korkowa obwieszona zdjęciami. Ręcznie naskrobane zapiski. Zdjęcia skanu głowy wyświetlane projektorem – mózg na ścianie.

I trzy stanowiska. Trzy przystanki, a w nich eksponaty. Aleksander Wat (Karol Kunysz) i Ola Watowa (Zuzanna Rade), Faustyna Kowalska (Paulina Matusewicz) i W.N.P. Barbellion (Artur Zudzin-Wiśniewski). Trzy postacie (Watowa występuje tu na innych prawach – towarzyszki choroby) z trzech porządków, przygnane do jednej przestrzeni i organicznie złączone we wspólnocie doświadczenia bólu. Chudobińska-Zdunik pisze w opisie: „[…] musiałam odcedzić Chrystusa, biologię i politykę”. Wydestylowała ciała zazębiające się we wspólnym mianowniku: „ból”. Ich choroby wyślizgują się poza rygor metafory i stają się materialnie dosłowne. Stają się kostiumami, naroślami, które nie oczekują wyobrażeniowych uzupełnień. Choroba jest widoczna gołym okiem.

Ale to nieprawda, bo osób jest więcej. Jest cicerone, reżyserka, która wprowadza w logikę instalacji. Można chodzić, obserwować, słuchać. Postacie, każda w swoim kosmosie, symultanicznie odgrywają swoje partie, co każe uruchomić specyficzny tryb odbioru. Nielinearny, nieaddytywny, niesukcesywny. Wybiórczy. I tak – mnie nie udało się usłyszeć praktycznie żadnej kwestii świętej Faustyny. Widziałem ją jedynie w tle, gdy przechadzałem się pomiędzy eksponatami albo przystawałem słuchać Watów, mówiących fragmentami dzienników, i Barbelliona, którego *The Journal of a Disappointed Man* nie został nigdy przetłumaczony na polski, przez co jego autor w *Bólu* wypowiada się wyłącznie po angielsku. A co z Faustyną? Trzeba spytać kogoś innego.

Jest jeszcze Bóg (Bartosz Kieszkowski). To znaczy jest raczej, być może, bo kto wie, czy to nie blaga, arbiter losu zamanifestowany jako racjonalizacja

bólu i projektant serpentyn choroby. Z drugiej strony sam ból potrafi dostarczyć wystarczających dowodów na Boga nieobecność, bo skoro jest, to dlaczego cię nie słucha? Bóg siedzi na piedestale w centralnym punkcie instalacji. Obserwuje padół ze swojego punktu widokowego i raz na jakiś czas przygrywa na trąbce.

W *Bólu* kolidują ze sobą różne światy, z jednej strony Watowie, Barbellion i Faustyna, z drugiej Mozart figuruje na setliście ramię w ramię z Kalibrem 44. *Lacrimosa*, nieodzowne tło niejednej filmowej żałoby, spotyka się z piosenkami, których Chudobińska-Zdunik słuchała podczas pobytu w szpitalu. To jedna z kilku rzeczy, które jest w stanie spamiętać. Porusza do nich ustami, stojąc w zaciemnionym kącie, gdy te są rapowane przez postacie w świetle sceny.

Pisałem, że *Ból* to instalacja, którą można swobodnie eksplorować – ale to też nieprawda. Znaczy prawda i nieprawda, coś pomiędzy. Początkowych kilkanaście, może odrobinę więcej minut rzeczywiście pozwala na samodzielne podejmowanie decyzji, co będzie się oglądać. Przebieg regulują przebłyski arbitralnej inscenizacji – postacie koncentrują się w poszczególnych miejscach, by oddawać się zrytualizowanym czynnościom, które przywodzą na myśl restrykcyjną rutynę szpitalnego życia. Najpierw wspólnie pobierają farmaceutyczną komunię przy zlewie Supreme – łykanie piguł nosi znamiona transsubstancjacji, recepta staje się ciałem. Następnie, po powrocie do dotychczasowej formy, zbierają się ponownie, tym razem wokół jednego z filarów. Rozkładają się na matach i wykonują synchroniczny taniec bólu, łapią się za newralgiczne części ciała, bluzgają głosami wyduszanymi z głębi zszarganych krzykiem trzewi.

W pewnym momencie ta swoboda odkrywania, przełamywana jedynie tymczasowymi rytualnymi odstępstwami od przyjętej formy, rozpada się

permanentnie. *Ból* przeistacza się w spektakl reprodukujący klasyczną dynamikę scena-widownia z przestrzennym twistem – siedzieć można, gdzie się chce, ale akcja rozgrywa się bezwzględnie w centrum instalacji, w blasku światła punktowego. Nęci mnie, żeby napisać, że ów gest przekreślenia oczekiwań odbiorczych ufundowanych treścią opisu spektaklu („Wraz z zespołem stworzyliśmy absurdalną instalację chorobową, organizm, do którego można wejść i który można opuścić w dowolnym momencie") można potraktować jako rekonstrukcję dramaturgii diagnozy, gdzie wszelkie snute dotychczas ekstrapolacje rozpływają się w mgnieniu oka za sprawą nieresponsywnej arbitralności – chorobowej (wypowiedzenie nazwy choroby) czy reżyserskiej (podjęcie inscenizacyjnej decyzji). Albo że deklarowana swoboda uczestnictwa i wolność wypisania się z udziału w *Bólu* prosi się o bycie potraktowaną jako kontrapunkt doświadczenia choroby. Ale jest to grząski grunt daleko idącej metaforyzacji; nie chcę się zapuszczać w tym kierunku. Szczególnie że ten tok myślenia trąci, po pierwsze, wyrugowaniem ciała z horyzontu analizy na rzecz figur retorycznych i wymęczonych kodów językowych („choroba jako") i, po drugie, prostym biologicznym determinizmem (nienaruszalnie sztywny wektor rozwoju choroby i degradacji ciała). Grunt sprawdzony – ruchome piaski.

Swoją drogą, w *Bólu* pełno jest metafor wizualnych: wspomniana już lekowa komunia, Ola Watowa boso stąpająca po plastikowych listkach po tabletkach czy akompaniujący cierpieniu Bóg rzucający cień na miejsce gry. Tyle że strategia ich konstrukcji, być może przez ich performatywną sytuacyjność, wydaje mi się chociaż do pewnego stopnia odbiegać od dyscyplinującego porządku językowego naznaczania i nazywania. Również sam fakt, że ciało odgrywa w *Bólu*t ak istotną rolę, sprawia, że proces jego rozmycia w metaforyzacji „choroby jako" jest osłabiony, jeżeli nie zneutralizowany. I nie chodzi wyłącznie o cielesną współobecność chorych – w pewnym sensie

„legitymizowaną” przez autobiograficzne opowieści reżyserki o stwardnieniu rozsianym czy Karola Kunysza o chorobie nowotworowej. Ciało jest w *Bólu* zarówno przedmiotem namysłu, performatywno-tekstualnego eksperymentu – wyciśnięcie organizmu z wykorzystanych źródeł literackich – ale również pozasemiotycznym medium współbycia i działania. Nie chodzi o to, co ciało znaczy albo jak jest znaczone, tylko o jego bycie w przestrzeni, bycie w chorobie, bycie w tekście i bycie w ruchu. Jest to szczególnie odczuwalne dzięki początkowej, instalacyjnej strukturze inscenizacji, dzięki której ciała zwiedzających mijają się, niezręcznie muskają przy próbach wyminięcia i pozostają mobilne, oraz dzięki scenie tańca wszystkich postaci – tańca, który w swojej organicznej chaotyczności wymyka się strukturom znaczeń i pozwala ciałom być radykalnie materialnymi.

W jednej z etiud części drugiej, „spektaklowej”, Ola Watowa zastanawia się, jak uzasadnić metodologię stojącą za napisanym przez jej męża *Dziennikiem bez samogłosek* – zaszyfrowanymi zapiskami, odkodowanymi i zorganizowanymi przez Watową. Jednym z tropów jest próba tekstualnego ujęcia przez Wata jego cielesnego stanu – pozbawienia słów powietrza i otwarcia, które zapewniają im samogłoski. Jednak trop ten skazany jest na kluczenie wśród przypuszczeń i gdybań, rozproszonych wokół interpretacji przyczynowo-skutkowej w relacji „ciało-tekst”. *Ból* nie kluczy, lecz twardo ląduje na ziemi. Na gruncie, który podsyca poczucie bycia w ciele i bycia ciałem, szczególnie jeśli zdejmie się buty. Wzorem – jak na ironię – scenicznej Watowej.

Wzór cytowania:

Dołotko, Bartosz, *lcr/SM, albo: komunia na receptę przy zlewie Supreme*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/lcrsm-albo-komunia-na-recepte-przy-zlewie-supreme.

Autor/ka

Bartosz Dołotko – student kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim, absolwent teatrologii na Uniwersytecie Gdańskim. Stale współpracuje z „Dialogiem”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/lcrsm-albo-komunia-na-recepte-przy-zlewie-supreme*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/gqg0-p666
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/przepowiadanie-przeszlosci-czyli-autofikcja-wedlug-sergia-blanco

AUTOFIKCJA SERGIO BLANCO

„Przepowiadanie przeszłości”, czyli autofikcja według Sergia Blanco

Kamila Łapicka

‘Predicting the past’, or self-fiction according to Sergio Blanco

The author of this article sheds light on the model of Spanish-language theatrical self-fiction proposed by Sergio Blanco, a Franco-Uruguayan playwright and director whose self-fictions are published in translations into many languages and staged all over the world. An essential part of the article is devoted to the artist’s theoretical considerations and the Decalogue of self-fiction formulated by him and showing its mechanisms of action based on specific works.

Keywords: theatrical self-fiction; Sergio Blanco; contemporary theatre; Spanish-language theatre

Autofikcja[1] to podróż w przeszłość i w głąb siebie. Retrospekcja i introspekcja. W taki sposób Sergio Blanco objaśniał studentom w pewien listopadowy poranek[2] jedną z właściwości swojej strategii artystycznej[3]. Jako że autofikcja nigdy nie zajmuje się teraźniejszością, nazwał ją „pracą archeologiczną”, prowadzoną w celu zrekonstruowania przeszłości

pojedynczego istnienia i połączenia mikrohistorii z historią uniwersalną.

Tematem niniejszego artykułu będzie autofikcja teatralna w ujęciu Sergia Blanco, francusko-urugwajskiego artysty multidyscyplinarnego – pisarza, reżysera, aktora, performera. Urodzony w Montevideo w roku 1971, pierwsze lata życia spędził w Urugwaju, obecnie zaś mieszka w Paryżu. Z wykształcenia jest filologiem klasycznym, co znajduje odbicie w jego twórczości, w której splatają się w pierwiastki judeochrześcijańskie i grecko-łacińskie, filozofia, literatura i sztuka. Choć świetnie zna język francuski, Blanco pisze wyłącznie po hiszpańsku. Jest to jego pierwszy język i nazywa go językiem macierzystym (*lengua materna*), zaś francuski określa jako język ojczysty (*lengua paterna*). Kwestię swojej dwujęzyczności komentuje następująco:

> Zagadnienie języka zawsze mnie interesowało ze względu na moją ścieżkę życiową. Urodziłem się w miejscu, gdzie językiem oficjalnym był hiszpański, uczyłem się po hiszpańsku, językiem moich uczuć i moich zasad był hiszpański, ale potem przeniosłem się do Francji i w tym języku zdobyłem wykształcenie, kształtowałem swój sposób myślenia. To jest też język młodości, dorosłości. Więc te dwa języki istnieją we mnie. […] Myślę, że bycie dwujęzycznym oznacza czasami także brak języka (Soto Opazo, 2017).

1.

Sergio Blanco lapidarnie definiuje autofikcję jako *„skrzyżowanie* prawdziwej opowieści z życia autora, to znaczy przeżyć, których doświadczył, i opowieści

fikcyjnej – przeżyć przez niego wymyślonych” (2023). W słowie „skrzyżowanie” kryje się esencja autofikcyjnej ekspresji, czyli jednoczesność zwierzenia i zmyślenia, szczególna gra, jaka się między nimi toczy (Czyżak, 2020, s. 95). Odbiorca powinien być świadom tej strategii „ja” autofikcyjnego, aby móc zawrzeć z autorem „pakt kłamstwa” (Blanco, 2023). Sergio Blanco nazywa w ten sposób domyślny kontrakt, który stanowi przeciwieństwo „paktu autobiograficznego” Phillippe’a Lejeune’a[4] (zwanego również „paktem prawdy”). Relacja tożsamości – wpisana w obydwa wymienione pakty – obejmuje w przypadku teatralnego paktu kłamstwa autora, aktora i postać (niekoniecznie pierwszoplanową). Blanco utrzymuje, że autofikcja jest „ciemną stroną” autobiografii: „[…] tam, gdzie autobiografia zobowiązuje się do lojalności i wierności prawdzie, autofikcja zapewnia o nielojalności i niewierności wobec dokumentów” (2023).

Autofikcje Sergia Blanco budzą ciekawość w wielu odległych od siebie kulturach, czego dowodzi choćby poniższy plakat, zapowiadający premiery w latach 2023-2024 na trzech kontynentach.

Dochodzą do tego inscenizacje w krajach europejskich[5] oraz w Ameryce Południowej, a także publikacje utworów autofikcyjnych i tekstów teoretycznych. Blanco zalicza się bowiem do grona artystów-badaczy, artystów-myślicieli, którzy na podstawie własnej praktyki wytwarzają wiedzę.

Programowe założenia autofikcji zostały przedstawione w dwóch esejach opublikowanych w roku 2018. Pierwszy nosi tytuł *Yo no soy yo* (Ja nie jestem mną)[6] i ukazał się w formie prologu do antologii *Autoficciones* (Autofikcje), gromadzącej sześć najbardziej znanych utworów Blanco[7]. Drugi, zatytułowany *Autoficción, una ingeniería del yo* (Autofikcja, inżynieria „ja”), stanowi jego rozbudowaną wersję i zawiera dziesięć kluczowych zasad autofikcji teatralnej, zilustrowanych konkretnymi przykładami.

2.

„Dekalog zamierzeń autofikcji” (*Decálogo de un intento de autoficción*), jak Sergio Blanco zatytułował swoje zestawienie, nie został napisany wcześniej niż same teksty – jako zbiór wytycznych, których należy przestrzegać – lecz powstawał sukcesywnie, wraz z nimi. Prześledźmy pokrótce zawartość tych dziesięciu punktów:

1. Przemiana (*La conversión*) – każde działanie w obrębie autofikcji oznacza transformację, metamorfozę, począwszy od samego aktu pisania. Już w momencie, kiedy zamieniamy swoje przeżycia w słowa, dobierając je przedtem starannie, tworzymy fikcję. Przywołujemy to, co rzeczywiste i prawdziwe, lecz tylko po to, aby to naruszyć i przekroczyć. W ten sposób działają „mechanizmy poetyzacji” kierujące literaturą – przekształcają rzeczywistość. Przykładami z dorobku Blanco mogą być: jego pierwsza autofikcja, *Kassandra*, w której chęć ingerencji we własne ciało w celu jego transformacji jest równoznaczna ze zmianą biegu życiowej opowieści, oraz *Ostia*, gdzie przemiana ma z jednej strony wymiar konwersji religijnej, a z drugiej cudu przemiany, jaki oferuje sztuka.

2. Zdrada (*La traición*) – w tym punkcie kluczowe jest stwierdzenie, że w autofikcji „wszystko jest trochę nie na swoim miejscu”. Dzieje się tak, ponieważ „ja” poddane przemianie siłą rzeczy różni się od oryginału. Jest więc „ja” fałszywym, które doświadczyło „zdrady”, czyli niewierności wobec własnych przeżyć. Autofikcja oszukuje i falsyfikuje. To czyni ją pociągającą, a jednocześnie skazuje na potępienie. Jeden z przykładów, które wymienia Blanco, pochodzi z tekstu *Tebas Land*. Artysta nazwany inicjałem „S” pisze utwór teatralny na podstawie biografii młodego ojcobójcy Martína i w trakcie wspólnych rozmów objaśnia mu swoją metodę pracy:

MARTÍN. Więc wszystko, co powiem, będzie w tekście.

S. Nie. Nie wszystko. Niektóre rzeczy.

MARTÍN. A z tego co weźmiesz? Z tego, co mówimy? Moje pytania?

S. Tak.

MARTÍN. Tak? Identycznie?

S. No dobrze. Nie. Potem pozmieniam. Zmieniam niektóre rzeczy. Trochę modyfikuję. Nie zamierzam robić dokładnej transkrypcji tego, co mówimy.

MARTÍN. Czego?

S. Transkrypcji. Kopii. Duplikatu. Kalki. Interesujące jest właśnie to, że trochę pozmieniam. Że przekształcę kilka rzeczy.

MARTÍN. To znaczy, że zamierzasz część rzeczy wymyślić.

S. Tak. Oczywiście. Wiele.

MARTÍN. Ale wtedy nic jest niczym.

S. Jak to „nic jest niczym”?

MARTÍN. No bo… Nawet ja nie będę mną. Ani to, co mówimy nie będzie tym, co mówimy. Wszystko będzie tak jakby zmienione.

S. Tak. W pewien sposób. Wszystko będzie trochę nie na swoim miejscu (Blanco, 2018b, s. 75-76).

3. Przywołanie (*La evocación*) – autofikcja aktywuje wspomnienia, wydobywa je z przeszłości i za sprawą języka przywraca teraźniejszości. Blanco odwołuje się tutaj do koncepcji Rousseau – wypełniania białych plam pamięci[8]. Idzie jednak dalej, twierdząc, że w swoich autofikcjach nie tylko wypełnia luki, ale także je tworzy, nawet tam, gdzie wspomnienia są żywe i klarowne. Pozwala mu to korzystać z wyobraźni i bezkarnie kłamać. Przykład stanowi fałszywa informacja o jego zaginionym ojcu, podana w dwóch autofikcjach, *Ostia* i *Kartografia zniknięcia*. Funkcja przywołania polega

zatem nie tylko na przypominaniu sobie przeszłych zdarzeń, ale także na anihilacji wspomnień. Gdy przestają istnieć, wszystko może zostać wymyślone na nowo. W ujęciu Blanco autofikcja stanowi bowiem pole niczym nieograniczonej wolności twórczej, gdzie wszelkie kaprysy i pragnienia są dozwolone.

4. Wyznanie (*La confesión*) – upublicznienie tego, co wstydliwe, zakazane, niewłaściwe. W każdej autofikcji Sergia Blanco przychodzi moment, w którym postać ubiera w słowa to, co do tej pory pozostawało ukryte, z nadzieją na doznanie ulgi. Stopień prawdziwości wyznania nie jest tak istotny, jak jego wpływ na przebieg opowiadanej historii. W autofikcji *Ryk Düsseldorfu* postać syna zwierza się ze swojego głębokiego kryzysu obejmującego sferę moralności, religii i polityki. Zostaje on wywołany odpowiednio przez: pracę w przemyśle pornograficznym, potrzebę zmiany wyznania i fascynację seryjnym zabójcą. Z kolei w *Gniewie Narcyza* wyznanie dotyczy zamiłowania do ekscesów seksualnych i narkotyków. W pierwszym przypadku kryzys udaje się zażegnać, w drugim nie, lecz najważniejsza pozostaje zdolność do wypowiedzenia na głos swojego zwierzenia. Na tym polega heroizm autofikcyjnych postaci.

5. Zwielokrotnienie (*La multiplicación*) – autofikcja oznacza przejście od jednej do nieskończenie wielu tożsamości (które mogą być wobec siebie sprzeczne). Wynika to z przekonania, że „ja” nie jest niepodzielne ani nie jest monolitem, przeciwnie, można o nim mówić w liczbie mnogiej[9]. W miejsce pytania „kim jestem?” rodzi się zatem pytanie „kim jesteśmy?”. Przykład podany przez Blanco pochodzi z *Gniewu Narcyza*. Zanim przywołamy początkowy fragment tekstu, który ma charakter prezentacji, a jednocześnie dwuznacznej gry przenikających się tożsamości, przydatne będzie wyjaśnienie, że w spisie osób są dwie postacie nazwane Sergio Blanco i

Gabriel Calderón. W prapremierowym przedstawieniu wyreżyserowanym przez Sergia Blanco obie role zagrał Gabriel Calderón[10]. W pierwszej scenie zwrócił się do widzów słowami:

> Zanim zaczniemy, chciałbym wyjaśnić jedną rzecz, ja nie jestem Sergiem Blanco. Nazywam się Gabriel. Gabriel Calderón. To znaczy, że ten, na kogo państwo teraz patrzą, nie jest Sergiem Blanco. Albo, aby to ująć lepiej, ten, kto się tutaj znajduje, nie jest Sergiem Blanco, tylko Gabrielem Calderónem. Zrobię wszystko, co tylko możliwe, żeby się do niego upodobnić. Żeby nim być. No dobrze, nie tak dokładnie nim, Sergiem, tylko jego postacią, to znaczy postacią Sergia. Postaram się więc stać się nim i proszę wszystkich państwa, abyście postarali się uwierzyć, że nim jestem (Blanco, 2018b, s. 227).

6. Zawieszenie (*La suspensión*) – badając przeszłość, pamięć, a przede wszystkim dzieciństwo, które odgrywa w naszym życiu decydującą rolę (Sartre, 1965, s. 47), autofikcja zajmuje się także czasem oraz jego względnością. Przeszłość jest dla niej równie tajemnicza i otwarta, co przyszłość. Dlatego w autofikcjach Blanco przeszłość pozostaje nieokreślonym terytorium, podatnym na manipulacje. Zamiast przepowiadać przyszłość, proponuje on „przepowiadanie przeszłości" (2018b, s. 83). Zawieszenie czasu umożliwia jednocześnie wszystkie warianty czasowe narracji. Najlepiej to widać w autofikcji *Ostia*, w której brat i siostra (grani w czasie prapremiery przez Sergia Blanco i jego siostrę Roxanę, która jest aktorką)[11], pytają przez cały czas „gdzie jesteśmy?". Można odpowiedzieć, że znajdują się w czasie bez czasu, w „czasie *niepewnym*", który jest jedynym możliwym czasem fikcyjnej opowieści (Blanco, 2018b, s. 84). Blanco

motywuje zawieszenie czasu w *Ostii* również zaginięciem ojca rodzeństwa. Brak figury *pater noster*, przedstawiciela najwyższego prawodawcy, sprawia że znikają także prawa rządzące czasem i rodzeństwo może igrać z nim dowolnie, w sposób niepowiązany i fragmentaryczny.

7. Uwznioślenie (*La elevación*) – Sergio Blanco przyznaje, że każda z jego autofikcji ma na celu przedstawienie w jak najkorzystniejszym świetle postaci stanowiącej jego *alter ego*. Uszlachetnienie jej działań, udoskonalenie jej charakteru i zdolności. Na przykład S, wspomniany już pisarz i wykładowca akademicki z *Tebas Land*, jest „wywyższony" nie tylko poprzez swoją altruistyczną postawę wobec młodego więźnia, którego regularnie odwiedza, ale także za sprawą inteligencji i oczytania oraz talentów – pedagogicznego i artystycznego. Pozornie taka postawa świadczy o nadmiarze miłości własnej i próżności autora. W rzeczywistości Blanco zaświadcza w ten sposób o niedoskonałości swojej natury – istnieniu braków lub błędów, które można wypełnić i skorygować.

8. Degradacja (*La degradación*) – ta funkcja, podobnie dwuznaczna jak uwznioślenie, kryje w sobie przeciwne motywy: redukcję pewnego nadmiaru, obniżenie poziomu samozadowolenia. Wiele postaci z autofikcji Blanco jest umniejszanych poprzez nadawanie im niekorzystnych cech charakteru, przypisywanie zachowań uważanych za godne potępienia, działań z pogranicza moralności i prawa. Na przykład bohater *Gniewu Narcyza* jest pełen pychy i poczucia wyższości w stosunku do innych, w *Ryku Düsseldorfu* syn zwraca się do ojca chłodno i szorstko, a protagonista *Kartografii zniknięcia* przejawia degradację moralną, uczuciową i intelektualną, co jest następstwem przyjmowania niedozwolonych substancji.

9. Odkupienie (*La expiación*) – punktem wyjścia jest uznanie, że ciało

stanowi główny surowiec autofikcyjnych działań. Jest traktowane dwojako: na sposób polityczny i religijny. Pierwsze podejście oznacza nie tyle ekshibicjonistyczne obnażanie, co ofiarowanie ciała społeczności *polis*: wystawienie go na widok publiczny wbrew wszelkim tabu, zakazom, regułom. Nie jest to akt odwagi, lecz przejaw szczodrości – doprowadzenie do oczyszczenia za sprawą jakiegoś rodzaju poświęcenia. Drugie podejście, ściśle związane z pierwszym, sygnalizuje, że chodzi nie o pokazywanie ciała, lecz o ucieleśnienie. Blanco używa w tym punkcie sformułowań: akt wcielenia, zadość czyniąca ofiara – odsyłających wprost do mistyki chrześcijańskiej. W podanym przykładzie odwołuje się natomiast do mitologii greckiej, mówiąc o rytualnym przekazaniu ciała na rzecz *polis* w *Gniewie Narcyza*, gdzie dochodzi do dionizyjskiego rozczłonkowania zwłok Sergia Blanco, a następnie rozmieszczenia ich w lasach i budynkach użyteczności publicznej Lublany.

10. Uzdrowienie (*La sanación*) – autofikcja przyznaje słowu uzdrawiającą moc. Opowiedzenie o sobie, nazwanie swoich doświadczeń jest czynnością terapeutyczną, czy wręcz magiczną, która pozwala wyzwolić się od bólu. Jest bowiem jasne, że w autofikcji to, co przeżyte, czyli trauma (hiszp. *trauma*), umożliwia twórczość narracyjną, to znaczy powstanie fabuły (hiszp. *trama*). Blanco mówi o swojej autofikcji *Kassandra* – jedynej, która została napisana w języku angielskim[12] – że jest ona hołdem złożonym fabule, która mieści w sobie traumę, a jednocześnie przed nią ocala. Tytułowa bohaterka konstruuje swoją chaotyczną i postrzępioną opowieść na podstawie bolesnych doświadczeń: narkotyki, gwałt, emigracja, prostytucja. W finale wyjaśnia widzom, jak istotna była dla niej możliwość ubrania ich w słowa:

> Thank you… Thank you very much… You listened my story… My tragedy… You are funny… Yes… I love you… I love you very much…

> Yes… Thank you… For me it’s very important talking… You understand?… My life, very complication… And talking for me is very, very good… I’m sorry, but for me it’s very important talk with you… Oh… Thank you very much… I love you… (Blanco, 2018b, s. 41).

3.

Sergio Blanco nie tylko obudowuje teorią własną praktykę artystyczną, ale także inspiruje się przemyśleniami innych artystów, filozofów, teologów.

> Lista jest długa, począwszy od Świętego Augustyna, skończywszy na Julii Kristevej, poprzez Montaigne’a, Voltaire’a, Diderota, Goethego, Baudelaire’a, Tołstoja, Stanisławskiego, Kafkę, Artauda, Camusa, Marguerite Duras, Mishimę, Octavia Paz, Kunderę, Petera Brooka, Yourcenar, Alaina Badiou (Blanco, 2022b, s. 80).

Szereg nazwisk z tej listy znajdziemy w eseju *Autofikcja, inżynieria „ja”*, w części poświęconej omówieniu tekstów autoreferencyjnych powstałych od starożytności do naszych czasów, istotnych dla ukształtowania się idei autofikcji. Badanie własnego „ja” w dążeniu do uchwycenia ludzkich doświadczeń w całej ich złożoności, będące leitmotivem wielu utworów z kanonu literatury zachodniej (np. *Wyznania* Świętego Augustyna, *Księga życia* Świętej Teresy z Ávili, *Próby* Michela de Montaigne’a, *Wyznania* Jeana-Jacques’a Rousseau), wspiera przekonanie, że autofikcja istniała w rozmaitych formach na długo przed pojawieniem się samego terminu stworzonego przez Serge’a Doubrovskiego. Blanco dokonuje krótkiego przeglądu historyczno-literackiego, aby pokazać paralelną drogę, którą

biegnie jego własna myśl i rozważania autorów sprzed wieków. Podwaliną koncepcji autofikcji w rozumieniu Blanco jest założenie, że wejrzenie w głąb siebie i próba opowiedzenia siebie innym – nawet jeśli zabarwiona działaniem imaginacji – jest drogą ku samopoznaniu, ale także drogą ku drugiemu człowiekowi. Skupienie na własnych przeżyciach nie nosi zatem znamion egotyzmu, tylko staje się rygorystycznym egzaminowaniem własnej natury w celu zdobycia narzędzi, które pozwolą zrozumieć drugiego człowieka i zbliżyć się do niego. „To bardzo proste: nie piszę, bo kocham samego siebie, ale dlatego, że chcę być kochany" – deklaruje Blanco (2023).

4.

W trakcie nieco ponad dekady – pomiędzy napisaniem autofikcji *Tebas Land* (2012), która doczekała się największej liczby przekładów, publikacji i premier[13] a chwilą obecną – Sergio Blanco zdołał przekształcić się w symbol autofikcji teatralnej i niekwestionowany autorytet w tej dziedzinie. Jak wspomniałam na początku, jest on nie tylko pisarzem i eseistą, ale także reżyserem swoich utworów, aktorem biorącym udział w ich scenicznej realizacji oraz performerem w trakcie swoich wykładów autofikcyjnych. Dochodzi do tego praca pedagogiczna – seminaria i warsztaty – która współistnieje z pracą twórczą na zasadzie pozytywnego sprzężenia zwrotnego. „Nic tak nie ułatwia zrozumienia jakiejś kwestii, jak konieczność wyjaśnienia jej innym" – twierdzi Blanco (Soto Opazo, 2017). W trakcie swoich wystąpień publicznych często podkreśla, że czuje się zmuszony bronić racji, dla których zajmuje się autofikcją i obalać stereotypowe wyobrażenia, wedle których jest to wyłącznie narcystyczna działalność autopromocyjna. Przyjęcie postawy obrońcy autorskiej koncepcji teatralnej sprawia, że jest z nią silnie identyfikowany i utożsamiany. Nie brakuje głosów, że poetyka autofikcji stworzona przez Sergia Blanco jest znaczącym

punktem w rozwoju teatru i dramaturgii współczesnej (González Melo, 2020, s. 11). Literaturoznawcy i teatrolodzy, a wśród nich hiszpański teoretyk teatru José Luis García Barrientos, wysoko cenią jego twórczość:

> Niekwestionowanym mistrzem autofikcji dramatycznej w naszym języku jest francusko-urugwajski dramaturg Sergio Blanco, którego dorobek z ostatniej dekady przekracza dziesięć autodramatów, wystawianych na scenach całego świata i odnoszących spektakularne sukcesy" (García Barrientos, 2020)[14].

5.

Działalność Blanco jest innowacyjna, mimo że nie jest on pionierem autofikcyjnych utworów teatralnych. Stworzył jednak spójną i wielowymiarową kreację artystyczną. Uczynił z autofikcji przedmiot swojej działalności zarówno na polu teorii, jak i praktyki; w zasadzie tylko z tą strategią jest kojarzony[15]. Ponadto bardzo chętnie dzieli się przedmiotem swojej teatralnej fascynacji na forum publicznym. Przybliża nie tylko mechanizmy działania autofikcji, ale także metody swojej pracy. Jest zdyscyplinowany i lubi się trzymać ustalonego grafiku. Pracuje codziennie przez siedem godzin, od 5:00 do 12:00. W tym czasie pisze, obmyśla nowe projekty, odbywa próby, prowadzi wykłady. Nie jest typem twórcy, który może pracować w dowolnym miejscu i okolicznościach. Jest przywiązany do swojego biurka i ciszy. W czasie wirtualnej rozmowy z Jorge Dubattim, uznanym badaczem teatru z Argentyny, wyjawił także, że czasami posługuje się niestandardowymi technikami. Na przykład autofikcja *Cuando pases sobre mi tumba* (Kiedy przyjdziesz na mój grób) – osnuta wokół eutanazji i

erotyki – została napisana odręcznie byczą krwią. Blanco kupił sproszkowaną krew hiszpańskiego byka, którą przysłano drogą pocztową do Paryża, a następnie przygotował z niej atrament. Kaligrafował tekst przez trzy miesiące. Odkrył inny, o wiele wolniejszy niż komputerowy rytm stawiania liter i rysowania słów, a gdy zdarzył mu się kleks, musiał przepisywać całą stronę od nowa. Mógł poczuć się w trakcie tych czynności jak ogniwo w łańcuchu wielkich mistrzów literackich tworzących rękopisy (Dubatti, 2021). Ten nietypowy projekt, związany także z wrażliwością artysty na wizualne piękno słów, pozwala poczynić pewną uwagę natury ogólnej. Z jednej strony Sergio Blanco jest metodyczny i rygorystyczny, z drugiej uwielbia wyzwania i szuka nowych systemów pisania.

Podobne poszukiwania można zaobserwować w odniesieniu do jego wizerunku, który zmienił się na przestrzeni lat. Niegdyś Blanco gustował w bardziej klasycznych strojach, na przykład w czasie spotkań autorskich występował w marynarce i gładkiej koszuli. Później trudno było się oprzeć wrażeniu, że wizualnie zaczyna przypominać swoich bohaterów, zgodnie z deklaracją zawartą w eseju *Ja nie jestem mną*: „To nie ja jestem wzorem dla moich autofikcji, to one stanowią wzorce literackie, które staram się naśladować *co do joty*" (Blanco, 2023). Nawet przy oficjalnych okazjach miał na sobie kolorowe sportowe bluzy, jeansy i sportowe buty. Identycznie wyglądają choćby postacie z *Tebas Land* – dramatopisarz i aktor/ojcobójca. Pierwszy „jest ubrany w T-shirt z klasycznym logo Supermana, jeansowe spodnie i sportowe buty marki Adidas". Drugi „ubrany jest w sportową bluzę, spodnie dresowe do biegania i sportowe buty marki Nike z wysoką cholewką" (Blanco, 2018b, 53). Elementem wizerunku Sergia Blanco jest także charakterystyczna fryzura, krótki irokez, któremu pozostaje wierny.

6.

Zatrzymajmy się na chwilę przy postaci superbohatera, którego znak widnieje na koszulce dramatopisarza nazwanego S. Blanco poświęca Supermanowi fragment wykładu autofikcyjnego *Divina invención o celebración del amor* (Boski wynalazek albo celebracja miłości). Wyznaje, że był on pierwszą postacią, w której zakochał się jako dziecko. Pewnego lata ojciec podarował mu komiks, który miał na okładce Supermana zatrzymującego ogromny meteoryt zagrażający Ziemi. Najpierw oczarował artystę wizerunek bohatera – majestatyczne ciało, ciemne spojrzenie, niezwykła siła. Potem jego atrybuty – podwójna tożsamość oraz nadludzkie moce (pozostające w nieoczywistej kombinacji z ekstremalną nieśmiałością). Blanco podkreśla, że momentem, na który najbardziej czekał w trakcie lektury, była metamorfoza Clarka Kenta w Supermana. Porównuje ją do przemiany Szawła z Tarsu w apostoła Pawła, do przeistoczenia chleba w ciało Chrystusa podczas mszy lub do „konwersji zachodzącej w literaturze, która sprawia, że jakaś istota przestaje być tym, kim jest, aby stać się kimś innym, a tym samym móc być kilkoma jednocześnie, w tym nieskończonym mnożeniu bytów, którymi możemy być” (Blanco, 2022a, s. 29-30). Blanco przyznaje, że czytając komiksy, nie utożsamiał się z Supermanem, tylko wyobrażał sobie, że to jego właśnie superbohater ratuje. Z jakiej opresji? To pozostaje nieodkryte. W każdym razie artysta dopuszcza możliwość, że to pierwsze miłosne zauroczenie zrodziło w nim nieprzeparte pragnienie wkroczenia do świata fikcji (Blanco, 2022a, s. 30). Warto w tym miejscu wspomnieć, że na początku swojej drogi literackiej, w latach 2000-2011, Sergio Blanco pisał właśnie „fikcje”, czyli utwory dramatyczne o klasycznej konstrukcji[16]. Pytany o moment przełomowy, o moment przejścia pomiędzy jedną a drugą poetyką, nie jest w stanie wskazać wyraźnej cezury. Wyraża

przekonanie, że wkroczył do świata autofikcji nie mając do końca świadomości, że zaczyna ją tworzyć. Podążał za swoim instynktem twórczym i zainteresowaniami (Dubatti, 2021).

7.

Realizacje sceniczne utworów Sergia Blanco mają własną specyfikę, którą zaprezentuję na przykładzie spektaklu *Zoo*, wystawionego przez autora w Piccolo Teatro di Milano 26 marca 2022 roku[17]. Przestrzeń sceniczna była zorganizowana następująco: z tyłu znajdowały się wysokie szare ściany (na których wyświetlano projekcje), przed nimi stała przezroczysta klatka z gorylem, a po jej obu stronach biurka i wieszaki z kostiumami. W razie potrzeby na proscenium pojawiały się mikrofony na statywach. Dwójka wykonawców użyła ich na samym początku przedstawienia, w module introdukcji (nazwy części spektaklu oraz ich tytuły[18] wyświetlano w projekcji). Wprowadzenie polegało na tym, że aktorzy, Lino Guanciale i Sara Putignano, przedstawili siebie i swoje postacie – pisarza i lekarkę weterynarii – po czym streścili fabułę. Następnie odegrali sekwencje scen o charakterze metateatralnym – tworzyły one opowieść o spotkaniach dramaturga imieniem Sergio z gorylem Tandzo (Lorenzo Grilli) pod nadzorem lekarki. Na ich podstawie została napisana autofikcja o miłosnej fascynacji pomiędzy dwoma przedstawicielami ssaków naczelnych.

Aktorzy odgrywali sceny dialogowe, co przypominało nieco rekonstrukcję wspomnienia, a następnie zwracali się do widzów i je komentowali. Odbywało się to w dwojaki sposób. W pierwszym wariancie pozostawali w roli i wtedy komentarz dotyczył przebiegu akcji, np. korygowali nawzajem swoje kwestie, mówiąc, że pamiętają dane zdarzenie zupełnie inaczej lub dawali miniwykład popularnonaukowy, jak wtedy, gdy lekarka objaśniała

naturę goryla (czemu towarzyszyły stosowne wykresy wyświetlane na ekranie). W drugim wariancie powracali do swojej prywatnej persony, kierując ironiczne uwagi pod adresem autora lub przywołując anegdoty z prób. Nazwałabym ten rodzaj aktorstwa „szkicowym”, ponieważ dawał wyobrażenie o postaci, zarysowując jej kontury, ale nie stanowił skończonej, wypełnionej emocjami roli w rozumieniu tradycyjnego teatru.

Na scenie przenikały się i multiplikowały tożsamości wykonawców. Na przykład kiedy lekarka powiedziała, że Sergio nie może dać gorylowi słuchawek, które go zainteresowały, bo jest to zabronione, a poza tym ktoś może wejść do pomieszczenia, usłyszała w odpowiedzi, że to Sergio decyduje w tej sztuce, kto wejdzie, a kto nie, więc może być zupełnie spokojna. Zatem Lino Guanciale odegrał twórcę autofikcji Sergia Blanco, przebywającego w ogrodzie zoologicznym, który wyszedł z roli Sergia, aby stać się przez chwilę „rzeczywistym” Sergiem Blanco – autorem tekstu zatytułowanego *Zoo*.

Warto dodać, że aktorzy mieli na sobie werystyczne kostiumy – lekarski kitel, stylizację *à la* Sergio Blanco (zielona sportowa bluza, nieduży plecak, jeansy, adidasy) oraz naturalnych rozmiarów kombinezon odzwierciedlający wygląd goryla. To dobry przykład strategii Blanco, który zawsze dba, aby obok elementów fantastycznych, ciążących ku zmyśleniu – takich jak temat utworu – istniały elementy wiarygodne, bliskie życiu.

8.

Autofikcja stała się domeną Sergia Blanco w drugiej dekadzie XXI wieku. Spotkałam się z określeniem, że jest to jego własny „format”[19] i spróbowałam znaleźć argumenty na poparcie takiej kwalifikacji strukturalnej. Podobnie, jak „format telewizyjny”, autofikcje zawierają scenariusz opatrzony tytułem,

zbiór najważniejszych, powtarzalnych elementów, cechy gatunkowe, zarysowane charaktery bohaterów, bazę muzyczną, opis scenograficzny i kostiumowy, miejsce akcji oraz instrukcje realizacyjne (Sosnowska, 2017, s. 88). Format jest własnością twórcy, a stacje telewizyjne i producenci muszą wykupić licencję, aby móc go wyprodukować i wyemitować (Sosnowska, 2017, s. 88). Podobnie jest z kolejnymi premierami utworów Blanco (których nie reżyseruje on sam), z tym że produkcję i emisję serialu zastępuje produkcja i eksploatacja spektaklu. Format ma to do siebie, że jest rozpoznawalny pod każdą szerokością geograficzną. Sukcesy w kolejnych krajach zwiększają jego popularność i sprawiają, że interesuje się nim coraz więcej firm. Występowanie podobnego zjawiska w obiegu teatralnym zostało zasygnalizowane na początku tego artykułu – Blanco jest znany niemal na każdym kontynencie. Choć format uważany jest za gotowy produkt, jego ramy wypełniane są czasami rodzimą rzeczywistością (Sosnowska, 2017, s. 88). Sergio Blanco także dopuszcza zmianę imion bohaterów, zgodnie z personaliami wykonawców występujących w konkretnej inscenizacji (w jego utworach postacie często noszą imiona grających w prapremierze aktorów), a także drobne ingerencje tłumacza w tekst, tak aby brzmiał dobrze i operował rozpoznawalnymi metaforami, idiomami, przysłowiami. „Dzięki największemu uogólnieniu i wyeksponowaniu elementów uniwersalnych tworzy się produkt globalny zdolny odnieść sukces komercyjny w każdej kulturze” (Sosnowska, 2017, s. 90) – tę specyficzną właściwość formatu w odniesieniu do twórczości Blanco możemy zaobserwować na dwa powiązane sposoby. Jako że operuje on znanymi powszechnie motywami (np. zaczerpniętymi z mitologii) i dotyka problemów istotnych dla każdego człowieka – takich jak tożsamość, seksualność, relacje rodzinne – jego utwory są chętnie tłumaczone, wystawiane i komentowane.

9.

Podobnym powodzeniem cieszą się wykłady autofikcyjne. Mają one punkty wspólne zarówno z klasycznym wystąpieniem naukowym, jak i z performansem. Sam artysta wyjaśnił, że zdecydował się użyć nazwy „wykład autofikcyjny" (*conferencia autoficional*) ze względu na jej hybrydyczny charakter – mieści ona bowiem w sobie dwa gatunki o przeciwstawnych cechach. Wykładowi przypisane są obiektywizm, jasność i precyzja wypowiedzi, zaś autofikcji – podejście subiektywne, mylenie tropów i nieuporządkowany dyskurs (Blanco, 2022a, s. 11). W 2022 roku ukazał się tom *Confesiones* (Wyznania), gromadzący teksty trzech wystąpień Blanco dotyczących miłości, nienawiści i śmierci. Te konkretne zagadnienia mają dla autora szczególne znaczenie. Miłość i śmierć uznaje on za centralne motywy sztuki: „Często powtarzam, że w sztuce rozmowy toczą się przede wszystkim na dwa tematy: «Zakochałem się» i «Boję się śmierci»" (Mirza, Correa, 2022, s. 186). Z kolei przemoc to jedna z głównych osi jego zainteresowań, jest obecna we wszystkich utworach autofikcyjnych.

Spisane wersje wykładów zawierają wskazówki sceniczne. Dowiadujemy się dzięki nim, że artysta zazwyczaj siedzi przy biurku, na którym leży tekst i kilka rekwizytów (np. książki, notatnik, jabłko, ludzka kość). Za jego plecami, w głębi sceny znajduje się ekran, na którym wyświetlane są prezentacje multimedialne (np. kolaże zdjęć lub obrazy mistrzów malarstwa). Przestrzeń pozostaje dość ciemna, oświetla ją jedynie lampa stojąca na biurku. Oprawę muzyczną współtworzą kompozycje klasyczne i przeboje muzyki popularnej. Powyższe elementy zmieniają się wraz z problematyką wykładów, lecz za każdym razem instrukcje są zakończone zdaniem: „Tekst powinien być czytany z zachowaniem powściągliwości w słowie i geście, jak tego wymaga wygłoszenie każdego wykładu, ale ponieważ jest to wykład autofikcyjny, nie

można wykluczyć pojawienia się emocji w pewnych momentach” (Blanco, 2022a, s. 20).

Temat każdego wystąpienia jest zapośredniczony przez osobiste doświadczenia autora, poddane do pewnego stopnia fikcjonalizacji. To, co intymne, staje się publiczne. To, co niewypowiedziane, zyskuje formę werbalną, aby przynieść podmiotowi ulgę. Pracując na bazie własnych przeżyć, Blanco stara się formułować uogólnione refleksje na wybrany temat. Tkankę wykładów tworzą relacje z podróży, cytaty z literatury, informacje o procesie twórczym (czyli o genezie najbardziej znanych autofikcji), wspomnienia z dzieciństwa, ciekawostki ze świata nauki. Te wszystkie elementy przenika dwuznaczność moralna. Pojawia się także kwestia przekraczania granic i łamania stereotypów. Peryferyjna sfera ludzkiej natury to dla Sergia Blanco synonim fascynującej materii twórczej. Jest on zdania, że powinniśmy jako społeczeństwo konfrontować się z tematami tabu. W trakcie wykładów umiejętnie rozbudza ciekawość widza i potrafi go zaangażować w przebieg swojego wywodu. Czasami także świadomie prowokuje, podważając twierdzenia autorytetów. Oczekuje reakcji ze strony widowni, jest ona domyślnie wpisana w przebieg spotkania.

Uczestnicząc w wykładach, nietrudno ulec złudzeniu, że są to spontaniczne wystąpienia. Inna rzecz, że Blanco reżyseruje je osobiście, więc odstępstwa od scenariusza są trudno dostrzegalne dla odbiorcy, który słucha go po raz pierwszy. Tę iluzoryczną aurę spontaniczności tworzy używanie języka potocznego zamiast żargonu naukowego, odwołania do uczuć i emocji, a także anegdoty, ironia i poczucie humoru. Warto też zwrócić uwagę na świadomie wywoływany dysonans. Z jednej strony Blanco przyjmuje rolę wykładowcy akademickiego według standardowego wzorca – siedzi za pulpitem i odczytuje z kartki wystąpienie (Bielecka-Prus, 2014, s. 32). Z

drugiej – jego wygląd i zachowanie wymykają się porządkowi naukowemu. Ułatwiają natomiast porozumienie z widownią, na której mogą zasiadać wszyscy zainteresowani, bez względu na poziom wykształcenia czy znajomości teatru. Nie tracąc nic ze swojego wyrafinowania i oryginalności, sztuka Blanco jest niezwykle przystępna.

10.

Kiedy Sergio Blanco pracuje jako reżyser swoich autofikcji, umieszcza na scenie znane nam już z wykładów autofikcyjnych rekwizyty i pomoce naukowe – duże ekrany, biurka, laptopy. Dzięki projekcjom buduje kolejne piętra gry pomiędzy fantazją a rzeczywistością – „otwiera tysiące ekranów w głowach publiczności", jak sam mówi, podkreślając, że nowe technologie zmieniły sposób odbioru w teatrze, a „każdy twórca powinien wiedzieć, co się dzieje w jego epoce" (Vicente, 2017). Idąc za tą myślą, Sergio Blanco i Gabriel Calderón – uważani obecnie za najważniejszych urugwajskich autorów teatralnych – wzięli udział w eksperymencie, który w kwietniu 2023 zrelacjonowała informacyjno-kulturalna witryna internetowa „Montevideo Portal". Zgodzili się skomentować krótkie scenariusze, które na bazie ich twórczości wygenerował Chat GPT, czyli sztuczna inteligencja. Scenariusz w stylu Blanco był zatytułowany *Desenredando* (Rozplątywanie) i dotyczył obrony koncepcji autofikcji. Wygłaszała ją naturalnie postać imieniem Sergio, *alter ego* autora. Rezultat wydał się (rzeczywistemu) dramatopisarzowi niezwykłym osiągnięciem. Kompozycja wytworzona przez sztuczną inteligencję była zbieżna z jego tekstami pod względem tematyki, struktury i stylu. Zawierała np. często stosowany przez niego w dialogach układ krótkie pytanie-krótka odpowiedź, interakcję między dwiema postaciami (sceny dwójkowe zajmują uprzywilejowaną pozycję w autofikcjach) oraz trafne pod względem intencji didaskalia. Okazało się, że

przy użyciu najnowszej technologii można imitować konkretny styl literacki. Sergio Blanco nie był tym zaskoczony. Porównał komputerowy proces twórczy do zabiegów początkującego pisarza, w którego utworach można dostrzec wyraźne ślady dotychczasowych lektur i próby imitowania mistrzów. Ponadto Blanco łączy umiejętność kreatywnego myślenia z kalkulacjami oraz wzorcami konstrukcji języka: „Kreatywność jest procesem absolutnie matematycznym, dlatego maszyny mogą tworzyć […]. To jest jak puzzle, które składasz i rozkładasz. Bez wątpienia sztuczna inteligencja ma wszystkie narzędzia, żeby tworzyć i robić to dobrze" (Bordaberry, 2023). Autor autofikcji przewiduje, że w ciągu najbliższych lat życie człowieka jeszcze ściślej zintegruje się z postępem technologicznym i jest tej ewolucji przychylny: „Witam z otwartymi ramionami tę nową technologię, która wywołuje szereg dyskusji. Myślę, że powinniśmy wykorzystywać ją w pracy i że możemy robić niezwykłe rzeczy" (Bordaberry, 2023). Dla pełnego obrazu sytuacji warto wspomnieć, że w przypadku Gabriela Calderóna eksperyment się nie powiódł – ani język, ani dynamika dialogu nie miały w jego odczuciu wiele wspólnego z jego własnym stylem. Przypisywał to okoliczności, że scena, która ma dla teatru decydujące znaczenie, jest dla sztucznej inteligencji obcą przestrzenią.

Niniejsza publikacja powstała dzięki Stypendium Rządu Francuskiego / Cette recherche a été financée en partie par une Bourse du Gouvernement Français.

Wzór cytowania:

Łapicka, Kamila, *„Przepowiadanie przeszłości", czyli autofikcja według Sergia Blanco*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/gqg0-p666.

Autor/ka

Kamila Łapicka (colendra@gmail.com) – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa hiszpańskiego, prowadzi badania nad życiem teatralnym Madrytu w XXI wieku, autofikcją teatralną, twórczością Juana Mayorgi oraz teatralnymi relacjami między Hiszpanią a krajami Ameryki Łacińskiej. Publikuje na łamach „Teatru", „Didaskaliów", „ADE Teatro". ORCID: 0000-0003-1587-3026.

Przypisy

1. Termin „autofikcja" jest neologizmem wymyślonym przez Serge'a Doubrovskiego w roku 1977. W odautorskiej nocie do swojej powieści *Fils* (Syn) zamieścił on następujące słowa: „Autobiografia? Nie, to przywilej zarezerwowany dla ważnych tego świata, u schyłku ich życia, w pięknym stylu. Fikcja wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych; jeśli się chce, autofikcja, zawierzenie języka przygody – przygodzie języka…". Powodzenie ukutego przez Doubrovskiego terminu zaskoczyło jego samego. Nie było bowiem jego zamiarem tworzenie nowego gatunku literackiego, ani nawet wniesienie znaczącego wkładu do literatury francuskiej (Chemin, 2013; Alberca, 2019, s. 26). W brudnopisie swojej powieści wielokrotnie użył neologizmu „auto-fiction" (zapisanego z dywizem), po raz pierwszy posługując się nim we fragmencie, w którym narrator czyta i uzupełnia swoje zapiski, stojąc w korku. Korzystając z przedłużającej się chwili bezczynności, notuje: „jeśli piszę w moim samochodzie, moja autobiografia będzie moją auto-fikcją" (Grell, 2007, s. 46). W ten sposób szczęśliwy przypadek zapoczątkował niezwykłą karierę autofikcji powieściowej i teatralnej, która stała się również atrakcyjnym i chętnie podejmowanym tematem badań literaturoznawczych i teatrologicznych.
2. Wykład Sergia Blanco dla studentów Uniwersytetu Karola III w Madrycie odbył się 16 listopada 2022 roku i nosił tytuł *La autoficción: decirse en escena* (Autofikcja: wypowiedzieć siebie ze sceny). Wszystkie cytaty z języka hiszpańskiego w przekładzie własnym.
3. Choć będziemy się zajmować autofikcją tworzoną w języku hiszpańskim, dla porządku warto wspomnieć, że w polskim literaturoznawstwie termin „autofikcja" zaczął funkcjonować na przełomie XX i XXI wieku (Czyżak, 2020, s. 94). Jest definiowany jako „strategia artystyczna", „łączenie fikcji z materią osobistych doświadczeń w ramach fabularnych porządków" (s. 93).
4. Zgodnie z regułami paktu autobiograficznego, scharakteryzowanego przez Phillippe'a Lejeune'a w studium otwierającym jego książkę pod tym samym tytułem, nieodzowne jest istnienie „tożsamości autora, narratora i głównego bohatera" (Lejeune, 1975, s. 32) oraz zobowiązanie autora, że będzie mówił prawdę o swoim życiu (s. 42).
5. Warto zaznaczyć, że w Polsce Sergio Blanco pozostaje nieznany poza kręgami akademickimi. Żaden z jego utworów nie został opublikowany ani wystawiony na scenie.
6. Wersję polską eseju *Ja nie jestem mną* w tłumaczeniu autorki artykułu można znaleźć w tym samym numerze „Didaskaliów".
7. Są to: *Kassandra* (Kasandra), *Tebas Land* (Ziemia tebańska), *Ostia* (Ostia), *La ira de Narciso* (Gniew Narcyza), *El bramido de Düsseldorf* (Ryk Düsseldorfu), *Cartografía de una desaparición* (Kartografia zniknięcia).

8. Jean-Jacques Rousseau wyraża przekonanie, że pisanie na bazie własnych wspomnień niesie ze sobą konieczność wypełniania luk niepamięci tym, co uważamy za prawdopodobne. W ustępie otwierającym pierwszą księgę *Wyznań* czytamy: „Wyznałem dobre i złe z równą szczerością. Nie przemilczałem nic złego, nie dodałem nic dobrego; a jeżeli zdarzyło mi się uciec do czczej ozdoby, to jedynie wówczas, gdy trzeba było wypełnić lukę ułomnej pamięci. Mogłem wziąć za prawdę to, o czem wiedziałem że mogło nią być; nigdy tego, o czem wiedziałem iż było fałszem" (Rousseau, 1921, s. 1).
9. Mamy tutaj do czynienia z trudną do oddania grą słów. „Ja" w liczbie pojedynczej to po hiszpańsku „yo". Blanco używa liczby mnogiej „yoes", lecz forma taka nie istnieje w języku polskim, ponieważ „ja" – rzeczownik rodzaju nijakiego – jest nieodmienne.
10. Gabriel Calderón (ur. 1982) jest urugwajskim dramatopisarzem, reżyserem i aktorem. Od roku 2022 kieruje teatrem narodowym w Montevideo – Comedia Nacional. Prapremiera spektaklu *La ira de Narciso* odbyła się w Auditorio Nacional Sodre w Montevideo w roku 2015. Warto w tym miejscu wspomnieć, że choć obecnie Sergio Blanco występuje we własnych autofikcyjnych realizacjach jako aktor, nie zawsze tak było. Wcześniej postać będącą jego *alter ego* grał najczęściej urugwajski aktor Gustavo Saffores, albo właśnie Gabriel Calderón.
11. Prapremiera *Ostii* w reżyserii Sergia Blanco odbyła się w Teatro Solís w Montevideo w roku 2015.
12. *Kassandra* jest napisana prostym, czasami niepoprawnym językiem angielskim. Jest to celowy zabieg, który oddaje niewielki stopień znajomości języka przez bohaterkę. Sergio Blanco w nocie otwierającej tekst wyjaśnia znaczenie tego zabiegu i prosi o nietłumaczenie *Kassandry* na inne języki (2018b, s. 17).
13. W latach 2013-2022 *Tebas Land* opublikowano jedenastokrotnie w różnych krajach (Urugwaj, Kuba, Meksyk, Wielka Brytania, Niemcy, Argentyna, Hiszpania, Japonia, Włochy, Francja, Grecja), łącznie w siedmiu językach. Tekst został wystawiony szesnaście razy, m.in. w Montevideo (2013), Londynie (2016), Madrycie (2017), Rydze (2019), Tokio (2022) i Chicago (2022). Informacje pochodzą ze strony internetowej Sergia Blanco: https://www.sergioblanco.fr/p/tebas-land.html [dostęp: 8.06.2023].
14. Termin „autodramat" García Barrientos traktuje jako skrót określenia „autofikcja dramatyczna". Ta kategoria z kolei jest bliskoznaczna używanemu przeze mnie terminowi „autofikcja teatralna" – odnosi się bowiem na równi do tekstu, co do jego wystawienia, jednak akcent położony jest na tekst.
15. W przeciwieństwie do dramatopisarzy hiszpańskich, takich jak Lola Blasco (*Los hijos de las nubes* / Synowie chmur), Juan Mayorga (*Intensamente azules* / Intensywnie niebieskie) czy José Ramón Fernández (*J'attendrai* / Poczekam), dla których autofikcja jest jednym z obszarów działalności twórczej, ale nie zajmuje w niej centralnego miejsca.
16. Zostały one wydane w zbiorze *Ficciones 2000-2011*, Arola Editors 2020. Antologia zawiera osiem utworów, wśród których jest *Kassandra* (2008), opublikowana również w zbiorze autofikcji. Autor wyjaśniał przy różnych okazjach, że ten tekst funkcjonuje na styku obu poetyk, stąd jego obecność w obu tomach.
17. Spektakl był grany w języku włoskim. Tekst autofikcji *Zoo* został przetłumaczony przez Angelo Savelliego i wydany nakładem wydawnictwa Il Saggiatore (Mediolan, 2022) . Więcej informacji na temat *Zoo* oraz fotografie z przedstawienia można znaleźć na stronie internetowej Piccolo Teatro di Milano: https://www.piccoloteatro.org/it/2021-2022/zoo [dostęp: 7.06.2023].
18. Widzowie oglądali kolejno: „Wprowadzenie", Akt I – „Poznanie", Akt II – „Zbliżenie", Akt

III – „Spotkanie”, Akt IV – „Porzucenie”, „Epilog”.
19. Takiego określenia użył Lluis Homar, kierujący hiszpańskim Narodowym Zespołem Teatru Klasycznego (Compañía Nacional de Teatro Clásico), kiedy zapowiadał w planach na sezon teatralny 2020/2021 wykład autofikcyjny Sergia Blanco pt. *Divina invención o celebración del amor* (Boski wynalazek albo celebracja miłości): https://www.youtube.com/watch?v=2QDzXIUdIvA [dostęp: 3.04.2023]. Wykład ten, przygotowany na zamówienie Narodowego Zespołu Teatru Klasycznego, stanowił artystyczny dialog z premierą spektaklu *Castelvines y Monteses* wg tekstu Lopego de Vega.

Bibliografia

Alberca, Manuel, *De la autoficción a la antificción o el coraje de escribir la verdad*, [w:] *Estudios actuales de literatura comparada. Teoría de la literatura y estudios interdisciplinares I*, red. R. Cubillo Paniagua, R. Campos López, Universidad de Costa Rica, San José 2019.

Bielecka-Prus, Joanna, *Wykład jako performans. Performans jako wykład. Performatywne wymiary praktyki badawczej*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2014 nr 4 (228).

Blanco, Sergio, *Autoficción, una ingeniería del yo*, Punto de Vista Editores, Madrid 2018a.

Blanco, Sergio, *Autoficciones*, Punto de Vista Editores, Madrid 2018b.

Blanco, Sergio, *Confesiones. Tres conferencias autoficcionales*, Punto de Vista Editores, Madrid 2022a.

Blanco, Sergio, *Ja nie jestem mną*, tłum. K. Łapicka, „Didaskalia” 2023 nr 175-176.

Blanco, Sergio, *Sergio Blanco: „Escribir un texto para mí es una forma de investigación”. Entrevista con Jorge* Dubatti, [w:] *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*, red. J. Dubatti, L. Lora, Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático „Guillermo Ugarte Chamorro”, Lima 2022b.

Bordaberry, Federica, *La ingeniería de la creatividad: Sergio Blanco, Gabriel Calderón y textos con su „estilo”*, Montevideo Portal, 6.04.2023, https://www.latidobeat.uy/Beat/La-ingenieria-de-la-creatividad-Sergio-Blanco-Gabriel-Calderon-y-textos-con-su-estilo--uc850433?fbclid=IwAR1AdYKrCvpj0FhS9rybkXA5-w3Dl1Eebh61X-f6J7qDf1fPO-YI4oao3IA [dostęp: 9.04.2023].

Chemin, Anne, *„Fils”, père de l’autofiction*, „Le Monde – Culture et idées”, 20.07.2013.

Czyżak, Agnieszka, *Autofikcja* (*Słownik pisarstwa autobiograficznego*), „Autobiografia Literatura Kultura Media” 2020 nr 2. DOI: 10.18276/au.2020.2.15-07.

Doubrovsky, Serge, *Fils*, Edition Galilée, Paris 1977, cyt. za: Turczyn, Anna, *„Fikcja*

wydarzeń ściśle rzeczywistych". Z Sergem Doubrovskim rozmawia Anna Turczyn, „Teksty Drugie" 2005 nr 5.

Dubatti Jorge, *EIEIC - Sergio Blanco (Uruguay)*, 12.08.2021, https://www.youtube.com/watch?v=EhW_u3RmtZU [dostęp: 10.04.2023].

García Barrientos, José Luis, *Autoficción y teatro (Cuestiones teóricas)*, „Las Puertas del Drama" 2020 nr 53, https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/autoficcion-y-teatro-cuestiones-teoricas/ [dostęp: 17.12.2022].

González Melo, Abel, *Prólogo*, [w:] Sergio Blanco, *Ficciones 2000-2011*, Arola Editors, Tarragona 2020.

Grell, Isabelle, *Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction?*, [w:] *Genèse et Autofiction*, red. J. L. Jeannelle, C. Violet, Bruylant-Academia, Louvain-la-Neuve 2007.

Lejeune, Philippe, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A.W. Labuda, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1975 nr 5.

Mirza, Natalia, Verónica Correa, *Hospedar una idea: Una conversación con Sergio Blanco sobre la creatividad*, „Revista uruguaya de Psicoanálisis" (online), 2022 nr 135, http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/1802/1562 [dostęp: 6.04.2023].

Rousseau, Jean-Jacques, *Wyznania*, t. 1, tłum. T. Boy-Żeleński, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa – Bydgoszcz 1921.

Vicente, Álvaro, *Sergio Blanco: „El creador debe conocer lo que está pasando en su época"*, „Revista Godot", 29.12.2017, https://www.revistagodot.com/sergio-blanco-el-creador-debe-conocer-lo-que-esta-pasando-en-su-epoca/# [dostęp: 30.12.2022].

Sartre, Jean-Paul, *Słowa*, tłum. J. Rogoziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

Sosnowska, Joanna, *Serial formatowany na polskim rynku telewizyjnym*, „Zeszyty Naukowe KUL" 2017 nr 1.

Soto, Opazo; Marcelo, Eduardo, *Entrevista a Sergio Blanco: „La autoficción y el poner el cuerpo de uno en el centro del discurso poético es una forma de reivindicar esa singularidad que nos hace una persona indivisible"*, „Argus-a Artes y Humanidades" 2017 nr 24.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/przepowiadanie-przeszlosci-czyli-autofikcja-wedlug-sergia-blanco

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ja-nie-jestem-mna

AUTOFIKCJA SERGIO BLANCO

Ja nie jestem mną

Sergio Blanco

> *Moja sztuka jest rzeczywistą fikcją,*
> *nie jest moim życiem, ale nie jest też kłamstwem.*
> Sophie Calle

Termin „autofikcja” jest neologizmem stworzonym w latach siedemdziesiatych przez Serge’a Doubrovskiego na określenie jego powieści *Fils* (Syn). Termin, który składa się z przedrostka *auto-* (o sobie, przez siebie) i z wyrazu *fikcja* (fałsz, kłamstwo, wymysł), odnosi się do gatunku literackiego, który jest zdefiniowany przez połączenie elementów autobiograficznych i fikcyjnych. Serge Doubrovsky mówi: „Autofikcja to fikcja wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych”. Należy podkreślić, że chociaż termin ten został ukuty przez Serge’a Doubrovskiego w 1977 roku, koncepcja istniała na długo przedtem. Dzięki temu, że Doubrovsky wymyślił nazwę dla tej praktyki literackiej, czyli ochrzcił ją, rozpoczęły się

systematyczne badania nad jej teorią i problematyką. Jak wyjaśnia jeden z głównych badaczy tematu, Manuel Alberca: „Dopóki nie sformułował tego Doubrovsky, nie było żadnej teoretycznej ani generycznej świadomości specyfiki tego typu narracji zapomnianej, odrzuconej, niezrozumiałej i niesklasyfikowanej ze względu na jej sprzeczną formę” .

Mój utwór *El bramido de Düsseldorf* (Ryk Düsseldorfu) otwiera *Captatio*[1], w którym jedna z postaci proponuje najlepszą definicję autofikcji, jaką do tej pory wymyśliłem:

> SOLEDAD FRUGONE: Sergio jest dramatopisarzem mieszkającym w Paryżu i od lat piszącym sztuki takie, jak ta, które są autofikcjami. Definiuje je jako fuzję rzeczywistych i fikcyjnych opowieści. Sergio bardzo często mówi, że autofikcja jest ciemną stroną autobiografii i że miejsce paktu prawdy, który jest zawarty w autobiografii, w autofikcji zajmuje pakt kłamstwa. […] Słyszałam, jak w czasie kilku konferencji poświęconych autofikcji Sergio powtarzał coś, co moim zdaniem dobrze go określa: „Nie piszę o sobie, bo kocham siebie, ale dlatego, że chcę być kochany”.

Z tej próby definicji, którą uważam za hojną, życzliwą i pouczającą – zgodnie z charakterem *Captatio* – wyłaniają się trzy główne aspekty autofikcji.

Pierwszy z nich to pojęcie fuzji, przecięcia, połączenia tego, co rzeczywiste z tym, co nierzeczywiste. Właściwie w ostatnich latach przywykłem szybko definiować autofikcję jako *skrzyżowanie*[2] prawdziwej opowieści z życia autora, to znaczy przeżyć, których doświadczył i opowieści fikcyjnej – przeżyć przez niego wymyślonych. Co ciekawe, autofikcja nie jest ani jednym, ani drugim, tylko połączeniem obu. To właśnie czyni ją fascynującą.

Miejsce dylematu „być albo nie być” zajmuje pewność jednoczesnego „bycia i niebycia”. To ostatnie sprawia, że autofikcja proponuje ciągłe kwestionowanie związku między tym, co prawdziwe, a tym, co fałszywe. Mamy zatem do czynienia ze słynnym zagadnieniem dotyczącym granicy między rzeczywistym a nierzeczywistym, które jest obecne w świecie sztuki od czasów Sokratesa do dziś. Stapiając prawdę i kłamstwo w jedną opowieść, autofikcja dotyka epistemologicznych korzeni sztuki: współistnienia tego, co realne i tego, co nierealne, tematu świata i jego przedstawienia. We właściwym sobie stylu, przenikliwym i klarownym, brytyjski dramatopisarz Harold Pinter sformułował kiedyś ryzykowną myśl: „Nie ma wyraźnego rozróżnienia między tym, co rzeczywiste, a tym, co nierzeczywiste; ani między prawdą a fałszem. Rzecz niekoniecznie musi być prawdą lub fałszem, ale może być zarówno prawdą, jak i fałszem”. Na swój sposób scharakteryzował autofikcję.

Drugim aspektem, który wynika z tej definicji jest to, co nazwałem *paktem kłamstwa* i co właśnie oddziela i oddala autofikcję od autobiografii. Formułę *paktu kłamstwa* wymyśliłem w odpowiedzi na koncepcję *paktu prawdy*, o której mówi największy znawca autobiografii, Philippe Lejeune, głosząc w swojej słynnej książce *Pakt autobiograficzny* z 1975 roku, że w każdej autobiografii funkcjonuje rodzaj umowy, którą autor zawiera z czytelnikiem. Pewnego popołudnia rozmyślałem o tym pakcie prawdy i przyszło mi do głowy, że w autofikcji, w przeciwieństwie do autobiografii, istnieje pakt kłamstwa. W tym sensie chętnie twierdzę, że autofikcja stanowi ciemną – lub ukrytą – stronę autobiografii: tam, gdzie autobiografia zobowiązuje się do lojalności i wierności prawdzie, autofikcja zapewnia o nielojalności i niewierności wobec dokumentów. Jeśli jest coś, co urzeka w autofikcyjnej przygodzie, to jest to oderwanie od rzeczywistości, od prawdziwości i dokładności, ponieważ tam, gdzie autobiografia zaświadcza i potwierdza,

autofikcja podważa i kwestionuje. Najwyższe doświadczenie *nieprawości*, oto czym jest autofikcja i właśnie dlatego jest to kuszące terytorium, gdzie nie ma ani prawa, ani moralności. Jeśli jest coś, o czym mogę zapewnić w kwestii definiowania autofikcji, to że jest to doświadczenie *amoralne* par excellence.

Trzecim aspektem, który wydobywa ta definicja, gdy mówi o pragnieniu bycia kochanym, jest właściwa każdej autofikcji nagląca potrzeba, by odnaleźć innego lub innych. I nie jest to drobny szczegół: autofikcja nie jest egocentrycznym zamknięciem się w sobie, jak się często błędnie uważa, ale raczej drogą otwierania się na innych. Chociaż działalność autofikcyjna rodzi się z jaźni, z *pierwszoosobowego* przeżycia, z osobistego doświadczenia – głębokiego bólu lub najwyższego szczęścia – zawsze wychodzi od *ja*, by następnie przekroczyć siebie, to znaczy zmierzać ku *innemu*. W ten sposób autofikcja zawsze będzie proponowała tę dwuznaczną i niejasną grę między *jednym* a *drugim*, między *sobą* a *innością*. To poszukiwanie miłości drugiego jasno pokazuje, że celem twórczości autofikcyjnej nie jest izolacja, ani ucieczka w głąb siebie, lecz przeciwnie, wyjście ku *innemu*: gest otwarcia służący próbie dotarcia do *innego, który nie jest mną*.

W dzisiejszych czasach, w obliczu rosnącej groźby *desubiektywizacji*, powodowanej przez nowe modele gospodarki rynkowej i prowadzącej do autorytaryzmu politycznego, fundamentalizmu religijnego i komunitaryzmu społecznego, które zakazują pod groźbą kary wszelkich form indywidualnej ekspresji – przeciwstawiając się tym samym *procesowi personalizacji*, o którym mówi Lipovetsky i *kulturze siebie*, o której mówi Foucault – autofikcja wyłania się z mocą jako artystyczna alternatywa, która stara się oprzeć temu *odpodmiotowiającemu* zastraszaniu. Na początku XXI wieku autofikcja staje się aktywną formą oporu wobec tego *umasowionego indywidualizmu* – prowadzącego do formatowania anormalnych zachowań i

postaw – poprzez powrót do *autofikcyjnych historii*, które aspirują do unikatowego, wolnego, autonomicznego i niezależnego słowa. Słowa obcego rynkom, pociskom rakietowym i modom. Słowa poszukiwanego i poszukującego. Słowa, które otwiera się na wewnętrzne przestrzenie retrospekcji i refleksji. Słowa, które wątpi. Które drży. Które myśli. Słowa, które przede wszystkim *się* myśli.

Można więc stwierdzić, że autofikcja powraca dziś z wielką witalnością na scenę literacką, potwierdzając Rimbaudowską maksymę, że przecież *„Je est un autre* / Ja to ktoś inny", gdyż, jak utrzymuje Paul Ricoeur, „droga do samego siebie wiedzie poprzez innych". W tym ponurym momencie, jaki przeżywamy, autofikcja pragnie być postrzegana jako inicjatywa wyraźnie polityczna. Poświęcenie się autofikcji to znacznie więcej niż poświęcenie się gatunkowi literackiemu, to oddanie się w pełni niezwykłej formie oporu, to postawienie na konstrukcję *ja* jako wolnego podmiotu, zdolnego do emancypacji wobec niebezpiecznej hegemonii autorytarnej gospodarki rynkowej, wobec destrukcyjnej homogenizacji kultury masowej i wobec groźnej dominacji tego, co realne. Autofikcja wpisuje się tym samym w polityczny projekt budowania *wyemancypowanego ja*, które desperacko szuka innych. A świadomość, że autofikcja jest poszukiwaniem innego, pozwala mi nie tylko nadać jej charakter polityczny, ale także jasno dać do zrozumienia, że autofikcja jest aktem o wiele skromniejszym, niż się powszechnie uważa, ponieważ, jak twierdził Jean-Luc Godard, „aby mówić o innych, trzeba mieć na tyle skromności i uczciwości, by mówić o sobie".

Zawsze podkreślam, że moje autofikcje nie służą świętowaniu na cześć własnego *ja*, lecz przeciwnie, są po prostu próbą zrozumienia siebie i sposobem na zrozumienie innych. Wszystkie moje autofikcje zostały napisane nie tyle, by mnie ukazywać, ile, by mnie poszukiwać. Wszystkie wychodzą od

ja, które w pisaniu szuka szansy na odnalezienie siebie, aby w ten sposób odnaleźć *innych*.

Sobąpisanie[3] dało mi możliwość wypowiedzenia *siebie*, czyli skonstruowania własnej opowieści, dzięki której mogę spotkać się z innymi. Ciągle to powtarzam: piszę o sobie, bo jestem sam i pragnę odnaleźć innych. Piszę o sobie, ponieważ staram się zrozumieć siebie i innych. Piszę o sobie, zanurzając się w wymyślone sytuacje. To jest moja próba rozszyfrowania świata.

W ostatnich latach kilka razy przyszło mi bronić publicznie racji, dla których zajmuję się autofikcją. Te sytuacje, bez względu na to, jak były brutalne lub agresywne – w niektórych przypadkach uznano mnie nawet za narcyza, egocentryka lub egoistę – pozwoliły mi nie tylko nabrać biegłości w udzielaniu odpowiedzi i formułowaniu argumentów, ale także umożliwiły mi badanie i zgłębianie tej sztuki opowiadania siebie. Na widok moich rozmówców gotowych przejść do ataku – wiem z doświadczenia, że mówienie o sobie drażni i denerwuje – cytuję często piękne zdanie Montaigne'a, które brzmi tak: „Jeśli świat mnie zgani, iż mówię nadto o sobie, ja mogę mu przyganić wzajem, dlaczego on nawet nie myśli o sobie".

Chciałbym zakończyć ten esej stwierdzeniem, które powtarzałem przy wielu okazjach: żadna z moich autofikcji nie dąży do tego, aby mnie rozsławić lub wypromować, często są one natomiast świadectwem wrażliwości i podatności na zranienie. Staram się za ich pośrednictwem odnaleźć historie innych w mojej własnej historii i poczuć się dzięki temu mniej samotnym. Z drugiej strony tworzenie narracji na swój temat, opowiadanie siebie, nie jest przejawem miłości własnej, lecz przeciwnie, świadectwem zabiegania o miłość. To bardzo proste: nie piszę, bo kocham samego siebie, ale dlatego, że chcę być kochany. Dlaczego tak bardzo irytuje, że ktoś poszukuje miłości?

Czy może istnieć deklaracja mniej wyniosła niż potrzeba miłości innych?

Autofikcja nie ma na celu upiększania czegokolwiek, wprost przeciwnie. Dlatego wszelkie oskarżenia o egocentryzm, samouwielbienie, pychę, samowystarczalność etc. świadczą nie tylko o głębokiej ignorancji wobec teoretycznego, technicznego i literackiego wymiaru gatunku, ale przede wszystkim o dużych niedostatkach wiedzy emocjonalnej na temat tego, czym jest sam gest autofikcji.

To za pomocą autofikcji wymyślam *sobie* nowe życie: nową opowieść. Pisanie autofikcyjne jest w jakiś sposób życiowym projektem, który realizuję krok po kroku i któremu jestem posłuszny. Dlatego moi bohaterowie nie są kopią mnie, tylko wręcz przeciwnie, to ja zaczynam być ich kopią: to nie oni są do mnie podobni, lecz to ja coraz bardziej staram się do nich upodobnić.

Autofikcja nie tylko mnie wymyśla, ale także koryguje, zmienia, ulepsza, a czasami psuje, stwarzając mnie w grze nieskończonych konstrukcji. Ostatecznie jest to prawdziwa inżynieria *jaźni*. I taki oto sposób znalazłem, aby móc ingerować we własne życie. Ponieważ jest niemożliwością, aby naszą opowieść miał kształtować jedynie upływ czasu, albo opinia społeczeństwa, w którym przyszło nam żyć. Musimy mieć możliwość samodzielnie odnieść się do swojej historii. Taki właśnie mam zamiar i autofikcja jest jedyną formą, jaką znalazłem, aby go zrealizować: to ona stopniowo mnie wymyśla.

Bo ostatecznie to nie ja jestem wzorem dla moich autofikcji, to one stanowią wzorce literackie, które staram się naśladować *co do joty*. I tak jak Don Kichot śledzi romanse rycerskie, Julien Sorel śledzi historie napoleońskie, a pani Bovary śledzi miłosne lektury, ja podążam za moimi własnymi opowieściami.

Wreszcie, to nie ja piszę, ale to moje pisanie pisze mnie. I to jest moja forma oporu: bycie fikcyjną postacią, która pisze się sama, aby przetrwać. W ten sposób moje autofikcje pozwalają mi usprawiedliwić jedną z najbardziej potępianych, ganionych i karanych maksym – mogę powiedzieć spokojnie: *ja nie jestem mną*.

Tłumaczenie: Kamila Łapicka

Esej ten, którego oryginalny tytuł brzmi *Yo no soy yo*, jest prologiem do zbioru autofikcji Sergia Blanco *Autoficciones* (Punto de Vista Editores, Madrid 2018).

Wzór cytowania:

Blanco, Sergio, *Ja nie jestem mną*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ja-nie-jestem-mna.

Przypisy

1. Pełna łacińska nazwa tego narzędzia retorycznego stosowanego przez rzymskich mówców brzmi *Captatio benevolentiae*. W odniesieniu do dzieła literackiego lub teatralnego można ją definiować jako rodzaj słowa wstępnego – bezpośredniego zwrotu do czytelników/widzów, służącego zaskarbieniu sobie ich życzliwości i uwagi.
2. Użycie kursywy w całym eseju za tekstem oryginalnym.
3. W oryginale: *escritura del yo*, czyli odmiana literatury autoreferencyjnej. Zdecydowałam się na użycie polskiego tłumaczenia wyrażenia Michela Foucaulta *l'écriture de soi* dokonanego przez Michała Pawła Markowskiego w tytule jego tekstu *Sobąpisanie*. Został on zamieszczony w tomie Foucaulta *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura* (Fundacja Aletheia, Warszawa 1999).

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/ja-nie-jestem-mna*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/5nhz-1s34
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/sceniczne-adaptacje-komiksow

KOMIKS NA SCENIE

Sceniczne adaptacje komiksów

Strategie przekładania historii obrazkowych na język teatralny

Zofia Dąbrowska Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Stage adaptations of comic books. Strategies for translating graphic stories into theatrical language

Comic books are increasingly being used as a material for creating theatre plays. In Poland, first theatre adaptations of comics appeared in the mid-20th century, but on Broadway, comic strips have provided source material for theatre plays since its outsets in the late 1800s. In this paper I present a short history of the most important comic book adaptations for the theatre in Poland, with an emphasis on plays based on a Henryk Jerzy Chmielewski's series *Tytus, Romek i A'Tomek*. I ponder upon the connotations between comic books and music, and bring into consideration many different forms that comic book adaptations can take. Above all, I analyse in details a few examples (Polish productions *Staś i Zła Noga [Staś and the Bad Leg]* by Bartłomiej Błaszczyński and *Kajko i Kokosz* by Marta Ogrodzińska, and an American production *Spider-Man: Turn Off The Dark* by Julie Taymor) for the purpose of discussing the strategies of putting the comic book stories onto the stage and the difficulties involved with the process.

Keywords: comic books; musical; adaptation; theatre play; pop culture

W ciągu ostatnich kilkunastu lat komiksy stały się jednym z bardziej

dochodowych źródeł inspiracji dla kina. Na przykład Marvel Cinematic Universe od premiery pierwszego filmu o Iron Manie (2008) kilka razy w roku wypuszcza kolejne części przygód bohaterów wywodzących się z komiksów. W teatrze opowieści obrazkowe wciąż są znacznie mniej oczywistym wyborem, mimo że chociażby w Stanach Zjednoczonych tradycja inscenizowania komiksów sięga końca XIX wieku. Środowiska naukowe uznają opowieści obrazkowe za coraz bardziej godne uwagi, rozpoznając kulturę masową jako trafnie oddającą otaczającą nas rzeczywistość. Jak pisze Grażyna Gajewska we wstępie do zbioru artykułów na temat intertekstualności komiksów we współczesnej kulturze *KOntekstowyMIKS*: „komiksy zaczynają absorbować polskie środowisko akademickie (chociaż ciągle w niewielkim zakresie). Zainteresowanie to można tłumaczyć tym, że minęły już czasy, w których kultura popularna sytuowała się na antypodach zainteresowań środowiska naukowego" (2011, s. 14). W Polsce sceniczne adaptacje komiksów nadal są zjawiskiem niszowym; w znacznej większości są to spektakle skierowane do młodego widza, co wynika z faktu, że tego typu opowieści obrazkowe dominują na polskim rynku. Mamy dosyć bogatą tradycję wystawiania chociażby *Tytusa, Romka i A'Tomka* Henryka Jerzego Chmielewskiego, a także solidną reprezentację scenicznych przygód Kajka i Kokosza – bohaterów serii komiksów autorstwa Janusza Christy. Jednak i poza tymi „komiksowymi celebrytami" – jak można by nazwać te najbardziej chyba w Polsce rozpoznawalne postacie – na sceny teatralne trafiają bohaterowie o rysunkowych korzeniach.

Za oceanem

W Stanach Zjednoczonych małe formy komiksowe są źródłem inspiracji dla teatru popularnego w zasadzie od samych swoich narodzin. Pierwsze paski komiksowe, które ukazywały się w nowojorskiej prasie i tam zdobywały

popularność, doczekały się scenicznych adaptacji już na przełomie XIX i XX wieku. Pierwszą taką serią była *Hogan's Alley* autorstwa Richarda Outcaulta, ukazująca się w dzienniku „Morning Journal" od października 1896 roku. Jak podaje Thomas Greenfield: „W wyniku połączenia sił rynku prasowego oraz teatralnego, sceniczna wersja *Hogan's Alley* ukazała się w The People's Theatre jeszcze w tym samym miesiącu" (2010, s. 122-123). Niedługo później Richard Outcault doczekał się kolejnych inscenizacji swojej twórczości:

> Sukces *Hogan's Alley*, które przeniesiono później do Weber and Fields's Broadway Music Hall, doprowadził do adaptacji kolejnych pasków komiksowych autorstwa Richarda Outcaulta. *Kelly's Kindergarten*, seria, którą Outcault rysował dla „New York World", znalazła się na krótko na Broadwayu w 1898 roku" (tamże, s. 123).

Adaptacje tych materiałów komiksowych miały bez wątpienia w dużej mierze służyć promocji tytułów prasowych, w których ukazywały się ich pierwowzory. Nowy Jork tamtych czasów był bowiem istnym polem bitwy pomiędzy Josephem Pulitzerem a Williamem Randolphem Hearstem, którzy walczyli o dominację na rynku wydawniczym. Nie jest zresztą tajemnicą, że zarówno twórcy komiksowi (ci wcześni na równi z późniejszymi). jak i przedsiębiorcy z Broadwayu podejmują działania o charakterze *stricte* komercyjnym. Dobrym tego przykładem jest seria *Buster Brown*, wprowadzona na łamy „New York Herald" w 1902 roku, rysowana także przez Richarda Outcaulta. Dwa lata później tytułowy bohater został kupiony przez Brown Shoe Company jako oficjalna maskotka, a w kolejnym roku spektakl na podstawie pasków Outcaulta pojawił się w Majestic Theatre. Chociaż tytuł nie utrzymał się długo na afiszach (na Broadwayu zagrano go tylko dziewięćdziesiąt pięć razy), dużą popularnością cieszyły się

przedstawienia objazdowe, wykorzystywane do promocji produktów *Bustera Browna* (zob. Greenfield, 2010). Z krótkiej żywotności scenicznej tych pierwszych komiksowych adaptacji można wnioskować, że nie były to przedstawienia szczególnie udane. Jednak już w 1908 roku na scenie New Amsterdam Theatre w Nowym Jorku pojawia się *Little Nemo in Slumberland* – spektakl muzyczny na podstawie pasków komiksowych Winsora McCaya, którego walory artystyczne były już zdecydowanie wyższe. Seria *Little Nemo* była rysunkowym zapisem snów małego chłopca o zwariowanej i nietuzinkowej wyobraźni. Przeniesiono ją na scenę jako fantazyjny musical z elementami operowymi, bardzo bogatą scenografią i licznymi efektami specjalnymi. Wszystko to miało jak najefektowniej odzwierciedlać surrealistyczne, oniryczne scenerie z komiksu. Wiele wskazuje na to, że producenci przynajmniej częściowo zainspirowali się niedawnymi sukcesami innych fantazyjnych musicali – na przykład *Czarnoksiężnikiem z Oz* według Franka Bauma z 1903 roku. *Little Nemo in Slumberland* odniósł duży sukces, ale był też niezwykle kosztowny. Jak podaje Thomas Greenfield:

> Mimo popularności *Little Nemo*, bardzo wysokie koszty odtworzenia surrealistycznych i fantastycznych elementów serii na scenie znacznie ograniczyły opłacalność tej produkcji. McCay z czasem uznał kino za bardziej ekspresyjne i przynoszące większe zyski medium dla swojej twórczości. Wielu artystów komiksowych podąży jego śladem, wybierając dla swoich pasków raczej adaptacje filmowe niż teatralne (2010, s. 123).

Z dzisiejszej perspektywy ta tendencja wydaje się oczywista, a także – jak widać – nieunikniona. Kino jest znacznie lepszym medium do adaptacji komiksów ze względu na szerszy wachlarz środków, którymi dysponuje.

Bohaterowie komiksowi często nie podlegają prawom fizyki, którymi skrępowani są niestety aktorzy teatralni, ale już postaci w filmach animowanych – zupełnie nie. Historyjki obrazkowe często też dążą w stronę surrealizmu lub absurdu, co zdecydowanie łatwiej (i taniej) można pokazać w filmie. Nic zresztą dziwnego, że współczesne kino tak łapczywie rzuciło się na ekranizowanie historii o superbohaterach – kiedy tylko możliwości technologiczne zaczęły pozwalać na coraz bardziej wiarygodne przestawianie latania, przenoszenia ciężkich przedmiotów czy niszczenia budynków, trudno było oprzeć się pokusie ożywienia komiksowych kadrów. To zjawisko tak opisuje Grażyna Gajewska:

> Wspominając o filmie, należy podkreślić, że to właśnie w tej dziedzinie sztuki komiks znalazł najzagorzalszego sprzymierzeńca. […] Można zatem mówić o wzajemnych zapożyczeniach i fascynacjach w obszarze sztuki filmowej i komiksowej, ponieważ sztuka kina, ze względu na techniczno-wizualizacyjne możliwości, poprzez liczne adaptacje i trawestacje, wyraźnie wspiera popularność komiksu w kulturze współczesnej (2011, s. 12).

Przez cały XX wiek teatr amerykański coraz odważniej czerpał z bogatego zasobu tradycji komiksowej. Po wspomnianych już małych formach komiksowych dosyć szybko sięgnął po superbohaterów (pierwsza premiera musicalu o Supermanie, *It's a Bird… It's a Plane… It's Superman…* odbyła się na Broadwayu w 1966 roku) i nie ominął także innych kultowych postaci, takich jak np. rodzina Addamsów, a także Pokemony czy nawet Żółwie Ninja (zob. Natale, 2017).

Uczłowieczanie Tytusa na scenie

Jeżeli chodzi o reprezentację komiksów na scenach polskich, wspomnieć należy na pewno o *Tytusie, Romku i A'Tomku*. Seria zeszytów Henryka Jerzego Chmielewskiego, znanego także jako Papcio Chmiel, doczekała się aż siedmiu wystawień oraz słuchowiska. Premiera pierwszej adaptacji odbyła się w 1985 roku w warszawskim Teatrze Rozmaitości i była to sztuka muzyczna autorstwa Anny Amarylis i Jerzego Boma. Ten sam scenariusz został przeniesiony rok później na scenę Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, a w następnym sezonie zagościł w Teatrze Nowym w Zabrzu. Tam również w roku 1991 powstała kontynuacja scenicznych przygód trójki bohaterów – była to sztuka tych samych autorów, *Tytus, Romek, A'Tomek i rock*. Dwadzieścia lat później, w 2011 roku, w Teatrze Ludowym w Krakowie pojawia się *Ychu-Dychu, czyli Tytus, Romek i A'Tomek* (jako przedświąteczny spektakl charytatywny zorganizowany przez pracowników krakowskiej firmy Capgemini Polska). We wrześniu 2014 roku swoją wersję przygód harcerzy, *Tytus Romek i A'Tomek, czyli jak zostać artystą* przedstawił warszawski Teatr Kamienica, a w roku 2019 we wrocławskim Teatrze na Ostrowie premierę miał *Tytus, Romek i A'Tomek – misja uczłowieczanie*. Jak widać, przez prawie pół wieku trwa zainteresowanie twórców i twórczyń teatralnych historią szympansa uporczywie uczłowieczanego przez dwójkę harcerzy. Można śmiało powiedzieć, że spośród wymienionych przeze mnie przedstawień, największy sukces odniosło to pierwsze. Jak podaje Rafał Kołsut: „spektakl utrzymał się na afiszu do pożaru budynku Rozmaitości w roku 1988. Po tymczasowych przenosinach do Teatru Buffo aktorzy odbyli kilka gościnnych wyjazdów, prezentując sztukę muzyczną m.in. w Nowej Hucie. – Przedstawienie było bardzo popularne, zawsze przychodziło mnóstwo ludzi - mówi Mika [Józef Mika – jeden z dwóch aktorów

wcielających się w rolę Romka – przyp. Z.D.]” (2015). Jerzy Kremarczyk, który w tym spektaklu grał rolę Tytusa, w rozmowie na Krakowskim Festiwalu Komiksu dodaje, że grano nieraz trzy-cztery przedstawienia dziennie i w ciągu trzech lat odbyło się ich trzysta trzynaście (por. 2019). Barbara Osterloff w swojej relacji ze spektaklu potwierdza, że „Teatr Rozmaitości, gdzie grany jest *Tytus, Romek i A’Tomek*, ma zapewnione komplety na całe tygodnie z góry” (1986). Bardzo też chwali Jerzego Kremarczyka: „gdyby nie był tak młody, zaryzykowałabym twierdzenie, że to jego życiowa rola… Bledną przy niej inne i usuwa się na drugi plan krzykliwa scenografia Lecha Zahorskiego” (Osterloff, 1986). Rola Kremarczyka została także doceniona przez Papcia Chmiela, i to chyba w najwyższej możliwej formie. Mianowicie w jednym z zeszytów *Tytusa, Romka i A’Tomka*, poświęconym edukacji teatralnej, bohaterowie udają się na grany w Rozmaitościach spektakl o nich samych, gdzie Tytus osobiście dekoruje młodego aktora Orderem Beczki Śmiechu z Piątą Klepką za znakomite „wmałpienie się” w tytułową postać (zob. Chmielewski, 1991, s. 64).

O muzyczności w adaptacjach komiksowych

Jesienią 2021 roku w Teatrze Syrena odbyła się premiera nowej, trzeciej już w Polsce adaptacji przygód bohaterów Janusza Christy – *Kajko i Kokosz. Szkoła latania*. Pierwsza adaptacja tego komiksu, wydawanego od 1972 roku, odbyła się w Słupskim Teatrze Dramatycznym w roku 1986, a więc na fali popularności przygód dzielnych wojów. Scenariusz autorstwa Bogusławy Czosnowskiej, reżyserki spektaklu, był oparty na zeszycie *Festiwal Czarownic*, piątej części cyklu. Co ciekawe, druga inscenizacja, w 2011 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, także pod tytułem *Kajko i Kokosz*, była oparta na tej samej historii.

Spektakl w Teatrze Syrena jest musicalem z autorskimi piosenkami (muzykę skomponował Jakub Lubowicz). Jacek Mikołajczyk, zastępca dyrektora teatru do spraw artystycznych, uważa, że

> Komiks ma duży potencjał musicalowy. Światowy musical chętnie po niego sięga, w Polsce mamy na tym polu jeszcze sporo do nadrobienia. Dlatego w Syrenie zdecydowaliśmy się na spektakl inspirowany *Kapitanem Żbikiem*, a teraz rozpoczynamy pracę nad *Kajkiem i Kokoszem*. Zresztą musical i komiks mają wiele wspólnego – wywodzą się z kultury popularnej, szeroko adresowanej i nie wstydzą się swoich korzeni" (*Kajko i Kokosz w musicalu!*, 2021).

Te słowa dowodzą mojej tezy, że mimo niszowości komiksów na polskim rynku, twórcy teatralni zaczynają zwracać na nie coraz większą uwagę, a także doceniać ich wartość. Jacek Mikołajczyk słusznie zauważa także powiązania pomiędzy komiksem i musicalem – nie bez przyczyny w opisywanych przeze mnie spektaklach dominowały muzyczne. Udźwięcznianie historii obrazkowych może się jednak wydawać absurdalne, skoro – jak pisze Michał Traczyk – „Komiks jest gatunkiem niemym. Zarówno ze względu na nośnik, na jakim jest utrwalany, jak i materiały, których używa się do jego tworzenia. Do poznawania komiksów służy wzrok, pozostałe zmysły są w tym akcie marginalizowane […]" (2011, s. 87). Sam jednak zauważa, że „[…] zarówno twórcy, jak i czytelnicy komiksów nie godzą się z tym faktem, usilnie udźwięczniając kolejne historie bądź jedynie umawiając się w tym względzie między sobą. Dźwięk staje się zatem elementem komiksu, choć elementem tylko umownym. Zależnym od wyobraźni i umiejętności. Ale w sumie – niezbywalnym" (tamże). Jako przykłady podaje

tutaj tak ważne chociażby w przypadku *Kajka i Kokosza* onomatopeje, lub zapisy nutowe, które często symbolizują obecność melodii w historiach obrazkowych. Zauważa też, że obecność w komiksach konkretnych piosenek – znanych czytelnikowi – może służyć urealnieniu komiksowej rzeczywistości. Tak jest chociażby w przypadku *Tytusa, Romka i A'Tomka*. Traczyk pisze:

> o komiksach Papcia Chmiela można powiedzieć, że są rozśpiewane. Jest tak dlatego, że bohaterowie należą do harcerstwa, a śpiew to nieodłączny atrybut ludzi należących do tej organizacji, dzieje się tak również ze względu na charakter autora, który – jak się zdaje – nie marnuje żadnej okazji, by sobie pośpiewać. […] Piosenki są w przypadku komiksów Chmielewskiego sposobem urealnienia fantastycznych historii, zakorzenienia ich w rzeczywistości pozatekstowej. Z jednej strony – służą do rozpoznawania przez odbiorców elementów tejże (a tym samym własnej) rzeczywistości, z drugiej – prowokują do wspólnego przeżycia, są łącznikami wspólnotowymi, a przynajmniej ludycznymi, łączącymi w zabawie. Pozwalają tym samym na łatwiejsze utożsamienie się z bohaterami (czy z Tytusem?), wspólne przeżywanie przygód (2011, s. 93-94).

Być może dlatego właśnie pierwszym odruchem adaptatorów *Tytusa* była realizacja właśnie sztuki muzycznej. W latach osiemdziesiątych w Polsce nie nazwano by jeszcze tego spektaklu musicalem, lecz od samego początku adaptowania komiksów na scenę starano się je umuzyczniać.

Wielość form

Spektakle muzyczne dominują, ale mamy w Polsce także kilka

niemuzycznych adaptacji komiksów. Ważną premierą był na pewno *Sandman* Studia Teatralnego Koło w Warszawie w 2006 roku Był to – jak pisze Joanna Derkaczew – „cichy przełom” (2006); pierwsza adaptacja komiksu jako spektaklu dla dorosłych widzów i to nie w nurcie *stricte* rozrywkowym. W 2013 roku w warszawskim Teatrze Studio miała premierę *Łauma, bajka zbyt straszna dla dorosłych*, na podstawie komiksu Karola Kalinowskiego pod tym samym tytułem. Ten sam komiks został przeniesiony na scenę Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu, jako *Łauma, czyli czarownica*, w roku 2017. W czerwcu 2013 roku w krakowskim Teatrze Figur pojawił się *Mglisty Billy* na podstawie komiksu francuskiego twórcy Guillaume Bianco, a w 2018 w Teatrze Śląskim w Katowicach premierę miał *Staś i Zła Noga*, na podstawie *Przygód Stasia i Złej Nogi* autorstwa Tomasza Grządzieli. Każda z tych realizacji nieco inaczej podchodzi do ogrywania komiksowej formuły. *Mglisty Billy* na przykład jest spektaklem cieni. Rafał Kołsut podaje wypowiedź jednej z animatorek, Dagmary Żabskiej:

> W przypadku teatru cieni przełożenie materiału rysunkowego na język sceniczny jest proste […]. I tu, i tu opowiadamy obrazem. Komiks jest w części storyboardem. Rzecz tylko w sprawnym skracaniu, tak samo jak przy adaptacji innych form literackich. […] Dla mnie komiks jest równorzędnym źródłem inspiracji, stoi w jednym rzędzie z książkami, animacjami, obrazami, historiami. Ma przewagę ze względu na podobny charakter budowania opowieści, a jego niszowość na polskim rynku czytelniczym nie ma znaczenia (2015).

Rzeczywiście, w tym spektaklu mamy do czynienia z bardzo dokładnym przeniesieniem komiksowych obrazków na formę teatralną. „Sylwetki

kukiełek są dokładnym odwzorowaniem rysunków autora – łącznie z ruchem źrenic. Na białym ekranie pojawiają się kompozycje zaczerpnięte wprost z komiksowych kadrów" – pisze Kołsut (2015). Warszawska wersja *Łaumy* także wykorzystuje oryginalne rysunki autora – są one wyświetlane z tyłu sceny, jako tło, a jednocześnie scenografia spektaklu. Aktorzy zostają wcieleni w komiksowe kadry, grając na równi z narysowanymi postaciami. Piotr Guszkowski pisze:

> [reżyser] Rafał Samborski nie pozostał gołosłowny w swoich przedpremierowych deklaracjach: komiks Karola „KaeReLa" Kalinowskiego rzeczywiście ożywa w foyer Teatru Studio, pozwalając widzowi wziąć w nim udział, zamiast być tylko biernym obserwatorem. Czarno-białe kadry raz są elementem scenografii budującym niepokojący klimat, innym razem wychodzą na scenę, partnerując czy niejako „wchłaniając" bohaterów. W każdej chwili coś może zostać dorysowane przez reżysera, na naszych oczach obsługującego rzutnik i przekładającego kolejne plansze, lub przez któregoś z aktorów (2013).

Podobny zabieg zastosowano w najnowszej wersji *Tytusa, Romka i A'Tomka* w Teatrze na Ostrowie – tu także mamy do czynienia z narysowanym tłem wyświetlanym z tyłu sceny za pomocą rzutnika. Scenografię tworzą natomiast białe tablice, na których pisakami dorysowywane są poszczególne elementy – np. klamka potrzebna do otwarcia drzwi w jednej ze scen.

Sposoby nawiązywania do obrazkowego oryginału w spektaklach nie zawsze są jednak tak dosłowne. Reżyserzy i reżyserki nie zawsze wykorzystują rysunki autorów, nie dążą też do dokładnego odwzorowania wizerunków

postaci. W rozmowie na Krakowskim Festiwalu Komiksu rysownicy Karol Kalinowski i Tomasz Grządziela mówią, że spektakl teatralny jest wizją jego twórców i osobnym dziełem, które niekoniecznie musi być blisko związane z zamierzeniem autora (*Komiks na deskach teatru*, 2019). Ta teza znajduje potwierdzenie w adaptacjach komiksów obu tych twórców – wałbrzyska *Łauma, czyli czarownica* nie nawiązuje już do rysunków autora, natomiast twórcy i twórczynie adaptacji *Stasia i Złej Nogi* znaleźli dla komiksu odrębny język teatralny. Jeszcze inny sposób nawiązywania do komiksowego oryginału mamy w przypadku *Sandmana*, gdzie, jak pisze Kołsut,

> chociaż reżyser nie podejmuje prób stylizowania wyglądu postaci i lokacji na podobieństwo rysunkowego pierwowzoru, za pomocą gry świateł i doboru filtrów kolorystycznych stara się oddać ponury i przytłaczający klimat warstwy graficznej – charakterystyczne odrealnione ilustracje Jonesa cechujące się przygaszonymi barwami i ogromnymi plamami czerni, jakie kładą się na twarzach postaci (2015).

Teatralna odrębność – *Staś i Zła Noga*

Staś i Zła Noga Teatru Śląskiego w Katowicach, w reżyserii Bartłomieja Błaszczyńskiego, jest adaptacją komiksu Tomasza „Spella" Grządzieli *Przygody Stasia i Złej Nogi*. Premiera odbyła się w grudniu 2018 roku, a autorką adaptacji jest Katarzyna Błaszczyńska, która gra także rolę Mamy Stasia. Komiks Grządzieli opowiada o dziesięcioletnim Stasiu, poruszającym się na wózku inwalidzkim z powodu swojej Złej Nogi, którą autor przedstawił jako nadnaturalnie długą. Noga, mimo że jest częścią ciała Stasia, jest również w tej historii osobną postacią – opisaną we wstępie jako „przyczyna

zdrowotnych kłopotów chłopca, ale też jego najlepsza przyjaciółka i towarzyszka szalonych przygód” (Grządziela, 2016). Nie wypowiada ona żadnych kwestii, ale Staś rzeczywiście traktuje ją jak przyjaciółkę – bawi się z nią, a także przypisuje jej konkretne cechy charakteru. Dowiadujemy się na przykład, że „Zła Noga ma w szkole opinię rozrabiaki” oraz że jej ulubioną postacią z *X-Menów* jest Wolverine (tamże). Twórcy spektaklu natomiast poszli o krok dalej i uczynili z Nogi autonomiczną postać, graną przez Michała Rolnickiego (w Stasia wciela się Dawid Kobiela). Henryk Mazurkiewicz opisuje tę sytuację w sposób następujący: „Bo Zła Noga to noga Stasia pisana literą małą, która, będąc od urodzenia złą, inną, odmienną, wyjątkową, wybiła się na wyjątkową samodzielność. W tym też, a może przede wszystkim, światopoglądową. Przy czym do tego stopnia, że na scenie zobaczymy jej spersonifikowaną wersję […]” (2019). Aktor grający Nogę jest ubrany w niebieską połyskliwą marynarkę, co nawiązuje kolorystycznie do długiej niebieskiej skarpetki na nodze Stasia (w ten prosty sposób powiązanie między bohaterami od razu staje się jasne i czytelne).

Dzięki przedstawieniu Nogi jako autonomicznej postaci (bo przecież Noga w komiksie też jest osobną bohaterką, mimo że nie odłącza się od ciała chłopca) można wyraźnie pokazać relacje między Stasiem i Nogą, Nogą a Mamą, a także całą trójką. Widać, że Mama i Noga się nie lubią, że Noga trochę dręczy Stasia, a jednak on traktuje ją z dużą ufnością i czułością. Dobrym zilustrowaniem tych relacji jest scena, w której dochodzi do szczególnej przepychanki – Mama przytula Stasia i chce przytulić też Nogę, ale ona nie daje się objąć i oburzona zaczyna wpychać się pomiędzy nich. Wtedy Staś przytula się do Nogi, a Mama idzie z drugiej strony, żeby przytulić się do Stasia. Noga znowu jest oburzona. Moim zdaniem jest to bardzo dobre zobrazowanie sytuacji, w której ktoś wykształca sobie osobną

relację z niepełnosprawnością drugiej osoby. Mama próbuje kochać Nogę, ale też niepełnosprawność syna utrudnia jej życie i komplikuje relacje z nim. Staś za to kocha Nogę bezwarunkowo, nawet gdy jest dla niego niemiła. Jedna z jurorek Małej Boskiej Komedii w Krakowie, na której w 2019 roku pokazywany był spektakl, mówi, że „Staś i Zła Noga to są tacy przyjaciele, tylko że Staś to chłopiec a Zła Noga to jest jego noga, która się wygłupia i jest niemiła czasem dla niego" (*Mała Boska Komedia*, 2019). Jest to bardzo trafne podsumowanie, jaką relację można mieć ze swoją niepełnosprawnością. Staś przyjaźni się z Nogą (także dlatego, że nie ma żadnych innych przyjaciół), ale ona czasem „się wygłupia", ponieważ jest chora, i „jest niemiła", ponieważ utrudnia mu życie. Dawid Kobiela zauważa także, że „jest to trochę też toksyczna relacja, trochę go wyniszczająca, ale on nie do końca sobie zdaje z tego sprawę" (*Do teatru!*, 2018). Staś chce wierzyć, że Noga nie jest do końca taka zła, skoro jest jego przyjaciółką. Zarówno w komiksie, jak i spektaklu główny bohater dopisuje sobie pozytywne aspekty do rzeczywistości, która wcale nie jest dla niego łaskawa. Spora część wydarzeń, które obserwujemy na scenie, jest odzwierciedleniem jego wyobrażeń – chociażby wszystkie przygody, które przeżywa wraz z Nogą. Widz może łatwo się domyślić, że rzeczywistość, w której żyje bohater, musi wyglądać inaczej. Dawid Kobiela mówi, że „Staś zamienia sobie tą smutną rzeczywistość na rzeczywistość komiksową właśnie. Wymyśla sobie, że Zła Noga to jego najlepsza przyjaciółka, z którą przeżywa przygody – przygody takie, jak w komiksach, które czyta" (tamże). U Grządzieli mamy bowiem do czynienia z sytuacją „komiksów w komiksie" – Staś jest fanem chociażby marvelowskich X-Menów, co zapewne pozwala czytelnikowi się z nim utożsamić. W spektaklu ta wymyślona przez Stasia część rzeczywistości objawia się głównie ruchliwością bohatera. Widz wie, że jest on niepełnosprawny, więc nie powinien się ruszać. Kiedy aktor to robi, łatwo

można się domyślić, że jego zachowanie jest odzwierciedleniem wyobrażeń bohatera. Dawid Kobiela jest bardzo sprawny fizycznie, dużo biega po scenie i wykonuje różne akrobacje. Michał Rolnicki podsumowuje to następująco: „stwarzamy rzeczywistość fantazyjną troszeczkę. Większość spektaklu to jest ta fantazja Stasia – jest dużo ruchu, ponieważ w rzeczywistości Staś jest unieruchomiony, jeździ na wózku. Dlatego to, co tam się w jego główce dzieje, jest również na kontrze" (*Staś i Zła Noga*, 2019). Ruch tworzy także całą dynamikę spektaklu, który jest bardzo energetyczny i pełen życia, mimo że opowiada o wydarzeniach smutnych, a także o momentach, w których życie bywa zagrożone. Dlatego też jest przystępny dla młodego widza, do którego spektakl jest kierowany.

Staś i Zła Noga Teatru Śląskiego to bardzo dobra adaptacja komiksu: nie jest dosłowna, a jednak zachowuje sedno historii obrazkowej. Tomasz Domagała pisze, że „Katarzyna Błaszczyńska, adaptując komiks Tomasza Grządzieli, dokonała rzeczy pozornie niemożliwej: przełożyła oryginalny koncept autora na język teatru tak, że nie stracił on w ogóle świeżości i jest jednym z najmocniejszych punktów spektaklu" (2020). Sama autorka zaś tak tłumaczy swój wybór: „zdecydowaliśmy się zrobić adaptację tego komiksu głównie ze względu na to, że obydwoje płakaliśmy czytając go i pewnie niezależnie od tego czy to byłaby powieść czy – tak jak się stało – komiks, tak samo mocno chcielibyśmy opowiedzieć ją tutaj w teatrze" (*Do teatru! Staś i Zła Noga*, 2018). Historia opowiedziana przez Grządzielę zostaje tutaj przeniesiona jeden do jednego: bohaterowie opisują i przeżywają wszystkie sytuacje z komiksowych kadrów. W przeniesieniu na język sceniczny zostaje ona wzbogacona o ruch, otrzymuje nową dynamikę i energię, dzięki czemu mamy do czynienia z autonomicznym dziełem, zdecydowanie ważnym i wartym uwagi.

Ryzyko dokładności – *Kajko i Kokosz*

W drugim spektaklu, którym zajmę się bardziej szczegółowo, sytuację przenoszenia komiksu na język sceniczny potraktowano dużo dosłowniej. Tym przedstawieniem jest *Kajko i Kokosz* Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie, który miał premierę w grudniu 2010 roku. Przestawienie na podstawie komiksu Janusza Christy wyreżyserowała Marta Ogrodzińska. *Kajko i Kokosz* to komiks w Polsce kultowy i widać, że twórcy i twórczynie spektaklu podeszli do niego z dużym szacunkiem. Historia jest odtworzona w całości zgodnie z pierwowzorem – konkretnie z zeszytem *Festiwal Czarownic* (Christa, 2013), co nie do końca się opłaciło, o czym więcej napiszę później. Poza tym teatr zorganizował konkurs dla dzieci i młodzieży polegający na narysowaniu komiksu *Kajko i Kokosz i tajemnica Pojezierza* (zob. *„Kajko i Kokosz" na scenie olsztyńskiego teatru*, 2010), a program teatralny zawierał fotokomiks ze zdjęciami z procesu przygotowywania spektaklu (zob. *Kto żyw, do Olsztyna*, 2010). Ewa Jarzębowska, kierowniczka literacka Teatru im. Stefana Jaracza, tłumaczy: „chcemy zainteresować dzieci nie tylko historią dwóch dzielnych wojów, ale także samym gatunkiem, jakim jest komiks, czyli sztuką łączenia słowa i obrazu" (Spiczak-Brzezińska, 2010).

Rzeczywiście, spektakl jest bardzo komiksowy. Przejawia się to przede wszystkim w wyglądzie postaci, wiernie odtwarzających komiksowe pierwowzory. Nie tylko kostiumy dokładnie odpowiadają rysunkom Christy, ale i sylwetki bohaterów. Na przykład część postaci ma doklejone brzuchy, co upodabnia je do rysunkowych – nieco karykaturalnych – pierwowzorów. Tak jest chociażby w przypadku charakterystycznej sylwetki Lubawy (granej przez Agnieszkę Pawlak), przedstawionej w komiksie jako kobieta słusznej tuszy, czy Kaprala (Dariusz Poleszak), który dzięki kostiumowi wydaje się bardziej przysadzisty. Karykaturalne są nie tylko kształty postaci, ale także

niektóre fryzury – na przykład kasztelan Mirmił w komiksie ma bardzo długie, rude, sterczące na boki wąsy – takie wąsy otrzymał zatem grający tę rolę Cezary Ilczyna. Przykłady można mnożyć. Inną „komiksową” cechą spektaklu jest przeniesienie na język teatralny charakterystycznych dla historii obrazkowych onomatopei. Co więcej, czasami onomatopeje zastępują działanie – na przykład w scenie przedstawiającej atak Zbójcerzy aktorzy stają w rzędzie i kilkakrotnie wypowiadają słowa: „bum, trach, szczęk mieczy”. Dźwięki zastępują także sceny walki; kilka razy bohaterowie po prostu udają się za kotarę, zza której po chwili dochodzą odgłosy ciosów i tłuczonych naczyń. W jednej ze scen pojawia się jako rekwizyt dymek komiksowy – kiedy Krwawy Hegemon (w tej roli Jarosław Borodziuk) w złości prosi o przyniesienie mu słownika brzydkich wyrazów i dostaje w odpowiedzi kartonowy dymek z narysowaną czaszką i błyskawicami. Jest to prawie idealne odtworzenie na scenie kadru z komiksu Christy.

Muszę stwierdzić, że w tym przypadku chęć dokładnego odwzorowania historii obrazkowej nie wyszła twórcom i twórczyniom na dobre. W zeszycie, na podstawie którego powstał scenariusz, bardzo dużo się dzieje – tytułowy Festiwal Czarownic jest tylko jednym z wydarzeń, i to wcale nie najważniejszym. Historia toczy się wokół jubileuszu stulecia założenia grodu Mirmiła, w którym mieszkają nasi bohaterowie. Z tej okazji organizowany jest tytułowy festiwal. Mamy także tradycyjną dla cyklu intrygę Zbójcerzy, którzy w każdym zeszycie szukają sposobu, aby przejąć władzę nad grodem – tym razem sprzymierzają się ze zbójeckim plemieniem Rarogów. Poza tym jest jeszcze wątek skrzatów, a także magicznej mikstury wiedźmy Jagi, która pozwala rzeczom zmniejszać się i zwiększać – co wykorzystuje Mirmił, aby pozbyć się kompleksów związanych z niskim wzrostem i niedostateczną tężyzną fizyczną. Twórcy przenoszą na scenę wszystkie te wydarzenia. Mamy więc dużo zmian miejsca akcji (a w związku z tym dużo biegania po scenie),

są czarownice, Zbójcerze, Rarogowie, skrzaty, a także zwiększający się i zmniejszający kasztelan. Dzieje się więc bardzo dużo, co sprawia, że spektakl jest nieco męczący zarówno dla widza, jak i dla aktorów (Maciej Mydlak, odtwórca roli Kokosza, pod koniec przedstawienia wydaje się mocno znudzony. Nic dziwnego, skoro jego postać przede wszystkim się wygłupia i nie wyraża żadnych głębszych emocji czy przeżyć – kolejne gagi aktor wykonuje już dość mechanicznie i bez przekonania). Zasmuciły mnie także żarty niskich lotów, dodane przez twórców – jakby bez pewnej liczby dowcipasów spektakl dla dzieci nie mógł się obyć. Trzeba jednak przyznać, że rozwiązania sceniczne, chociażby częste zmiany miejsca akcji, są bardzo pomysłowe. Na scenie znajduje się drewniany podest z kotarą, otoczony drewnianą palisadą. To zarówno gród Mirmiła, jak i chatka czarownicy czy warownia Zbójcerzy – zmiany miejsca sygnalizuje przeciągnięcie zasłony. Do niego dostawiane są elementy takie jak tron Hegemona – precyzyjnie odwzorowany – a po wyciągnięciu zza kotary pary potężnych rudych wąsów cała konstrukcja staje się olbrzymim Mirmiłem (po wypiciu eliksiru wzrostu). Scenografia jest więc dosyć umowna – dobrze, że odpowiedzialna za nią Ewa Kochańska nie siliła się na realizm, ponieważ skutki mogłyby być opłakane.

Wspomnieć jeszcze należy o odwzorowaniu na scenie nie tylko wyglądu, ale też charakteru postaci Christy. Przedstawieni tutaj bohaterowie sceniczni dobrze się bronią. W adaptowanej historii najważniejszą postacią jest Mirmił – Kajko i Kokosz wyciągają go z kolejnych tarapatów, ale to on jako jedyny przechodzi tutaj jakąś drogę. Wcielający się w tę rolę Cezary Ilczyna radzi sobie świetnie. Tworzy wiarygodną postać kasztelana, który jest może trochę marudny i tchórzliwy, ale jego kompleksy i brak pewności siebie łączą się z ambicjami oraz szczerą chęcią bycia dobrym obrońcą grodu i wzorem dla jego obywateli. Jego bohater wydaje się bardzo ludzki i jest zdecydowanie najlepszą postacią w spektaklu. Dobrze radzi sobie także Jarosław Borodziuk

jako Hegemon, tworząc obraz złoczyńcy, z którego trochę się śmiejemy, ale nie tracimy do niego szacunku. Uwagę przyciąga także Jaga, miejscowa czarownica i ciotka Kokosza – grająca ją Ewa Pałuska kreuję bohaterkę jako wioskową gwiazdę: w końcu to ona wygrywa festiwal, a jej wynalazki są źródłem wielu przygód bohaterów. Bardzo cieszy mnie także obecność na scenie Łamignata, który w zasadzie nie jest potrzebny w tej historii, ale ponieważ to jedna z bardziej rozpoznawalnych postaci Christy – z wielką maczugą i charakterystycznym powiedzonkiem „lelum polelum" – twórcy nie mogliby go nie pokazać. Występuje on tutaj przede wszystkim jako mąż Jagi – grający go Marian Czarkowski jest bardzo sympatyczny, „wujasowaty" i gra na gitarze, co tak pasuje do tej postaci, że ze zdziwieniem przypomniałam sobie, że komiksowy Łamignat tego nie robił. Największą sympatią młodych widzów cieszą się chyba jednak Zbójcerze – wszystkie ich wejścia spotykały się z bardzo żywą reakcją. Chociaż na scenie widzimy ich tylko trzech, Marek Szkoda, Leszek Spychała i Marcin Tyrlik są tak zabawni i energiczni, że świetnie sobie radzą jako cała znana z komiksów banda.

Kajko i Kokosz to dobry przykład tego, jakie wady i zalety łączą się z dosłownym przenoszeniem na scenę obrazkowej historii. Spektakl jest miły dla oka, cieszy staranne odwzorowanie wyglądu znanych bohaterów, a także włączenie do języka teatralnego zabiegów komiksowych takich jak onomatopeje czy dymki dialogowe. Jednakże próba dokładnego przeniesienia na scenę szeregu dosyć zwariowanych przygód komiksowych bohaterów skutkuje powstaniem dzieła nieco chaotycznego. Historia obrazkowa pozwala na pokazanie wszystkiego, na co tylko stać wyobraźnię autora. Język teatralny cechuje się umownością i dlatego czasem jednak potrzebuje pewnych skrótów.

Jeszcze więcej ryzyka – *Spider-Man: Turn Off the Dark*

Zbyt duże ambicje w przenoszeniu komiksu na scenę mogą skończyć się tragicznie. *Kajko i Kokosz*, mimo skomplikowanej i nieco chaotycznej fabuły, jest jednak spektaklem dosyć udanym. Trzeci spektakl, który omówię bardziej szczegółowo, pokazuje, że z takiej próby nie zawsze można wyjść obronną ręką. Chodzi o musical *Spider-Man: Turn Off the Dark* w broadwayowskim Foxwood Theatre, w reżyserii Julie Taymor. Premiera odbyła się w czerwcu 2011 roku, poprzedzona niezwykle długim ciągiem problemów obejmujących w zasadzie wszystkie aspekty produkcji. Spektakl przeszedł do historii jako najdroższa produkcja Broadwayu – kosztował łącznie siedemdziesiąt dziewięć milionów dolarów – ale równocześnie jako największa w historii klapa, zarówno finansowa, jak i artystyczna.

Nie sposób nie wspomnieć o trudnościach, z jakimi zetknęli się członkowie zespołu podczas procesu produkcji i które złożyły się na ostateczną porażkę spektaklu. Pomysł na musical o Spider-Manie powstał w 2002 roku, na fali popularności filmu Sama Raimiego. Scenariusz nie był adaptacją żadnego konkretnego zeszytu, ale autorską wersją genezy superbohatera. Małgorzata Szum pisze, że „negocjacje z Marvel w sprawie zakupu praw do musicalu poprowadził w sierpniu 2002 znany producent teatralny Tony Adams, który już w miesiąc później, razem z biznesowym partnerem Davidem Garfinkle, poleciał do Irlandii, by namówić Bono i Edge'a do napisania muzyki" (2011, s. 83). Jednak już w 2005 roku, tuż przed podpisaniem kontraktów, spektakl napotkał pierwszą przeszkodę – mianowicie Adams niespodziewanie zmarł na udar, pozostawiając Davida Garfinkle'a jako głównego kierownika produkcji. Ten z kolei, biorąc pod uwagę swój brak doświadczenia producenckiego,

przekazał wszystkie decyzje artystyczne reżyserce Julie Taymor, co skutkowało późniejszymi problemami z realizacją jej wizji w zakresie przewidzianego budżetu (zob. Henderson, 2019). W 2009 roku po raz pierwszy zawieszono produkcję przed premierą, która była przewidywana na luty 2010 roku, z powodu braków budżetowych – jak donosiła nowojorska prasa, deficyt wynosił dwadzieścia pięć milionów dolarów. Po zmianie na stanowisku głównego producenta – Garfinkel został zamieniony na Michaela Cohla, promotora koncertów U2 – udało się zgromadzić potrzebne fundusze, osiągając już wtedy rekordowy budżet pięćdziesięciu dwóch milionów dolarów (zob. Szum, 2011, s. 83). Nie był to jednak koniec kłopotów. W 2010 roku odbył pokaz przedpremierowy z udziałem publiczności, który – jak podaje Szum: „wstrzymywany był pięciokrotnie i w sumie trwał ponad trzy godziny" (tamże). Wśród katastrof można wymienić czterdziestominutową przerwę techniczną poświęconą na próby ściągnięcia na ziemię Reeve'a Carneya (Spider-Mana), którego uprząż zacięła się, unieruchamiając go w powietrzu między parterem a balkonami, połamane nadgarstki i palce u stóp kaskaderów, a także wstrząs mózgu jednej z aktorek w wyniku wypadku za kulisami. Pod koniec 2010 roku jeden z kaskaderów prawie zginął podczas wykonywania akrobacji – jak podaje Szum, wylądował w szpitalu z połamanymi żebrami, kręgami, pękniętą łopatką, łokciem i podstawą czaszki (tamże). W lutym 2011 roku zamknięto *previews* (do tej pory odbyło się ich sto osiemdziesiąt dwa, więc spektakl zdążyło zobaczyć ponad dwieście czterdzieści pięć tysięcy osób) i przepisano scenariusz, a także odsunięto od reżyserii Julie Taymor, którą oskarżano o apodyktyczność i przekonanie o swojej nieomylności w realizacji własnej wizji (tamże). Nowym reżyserem został dyrektor cyrku William McKinley. Dopiero w czerwcu 2011 udało się doprowadzić do premiery. Jak opowiada Brendon Henderson, autor serii minidokumentów o współczesnym amerykańskim teatrze komercyjnym:

> W końcu, po prawie dziewięciu latach pracy, sześciu opóźnieniach premiery, pięciu kontuzjach, jednej śmierci producenta, niezliczonych zmianach obsady, jednym procesie sądowym [chodzi o proces wytoczony przez Taymor po jej odsunięciu – przyp. Z.D.] oraz stu osiemdziesięciu dwóch pokazach przedpremierowych, *Spider-Man: Turn Off the Dark* doczekał się oficjalnej broadwayowskiej premiery czternastego czerwca 2011 roku – czyli ponad rok i cztery miesiące po ogłoszeniu pierwszej daty premiery (2019).

Wszystkie wymienione przeszkody to z pewnością duża część przyczyn, dla których zazwyczaj nie robi się spektakli o superbohaterach. Uzyskanie wiarygodności postaci posiadającej supermoce wymaga w teatrze znacznie większych środków niż w kinie. „W przestrzeni teatralnej bliskość żywego aktora sprawia, że publiczność z łatwością wyczuje wszystko, co nie daje wrażenia autentyczności. Żeby tego uniknąć, Taymor nie szczędziła wydatków, co z kolei doprowadziło do problemów budżetowych w produkcji, jeszcze nawet przed rozpoczęciem prób” – mówi Henderson (tamże).

Problemem *Turn Off the Dark* były zdecydowanie jego zbyt filmowe ambicje – z kosztownymi i ryzykownymi scenami lotu, które w kinie można łatwo zaimprowizować, zamieniając chociażby aktora na manekina (jak w filmie Raimiego), a w teatrze jest bardzo trudne do wykonania. Traci też design postaci, chociażby grupy superzłoczyńców Sinister Six. To, co w filmie można poprawić za pomocą efektów specjalnych, w teatrze trzeba uzyskać poprzez kostium i charakteryzację – groteskowe kostiumy złoczyńców zdecydowanie utrudniają aktorom ekspresję i poruszanie się, przez co walki z nimi wyglądają bardzo nieprzekonująco. Także kostium Green Goblina (w spektaklu granego przez Patricka Page’a), który jest pełen szczegółowych

elementów imitujących fakturę skóry postaci, bardzo usztywnia ruchy aktora, upodabniając go bardziej do clowna z wesołego miasteczka niż budzącego grozę bandyty. Poza tym twórczynie i twórcy spektaklu chyba nieco za bardzo zaufali technologii, skupiając się na efektownych elementach estetycznych (Szum wymienia m.in. „dwadzieścia siedem sekwencji lotu i walk na dużych wysokościach, trzydzieści siedem zmian dekoracji z osobnymi ruchomymi elementami, projekcje na kilku gigantycznych ekranach LED") (2011, s. 83), a zapomnieli o stworzeniu dobrej fabuły. Historia przedstawiona przez Taymor jest bardzo chaotyczna i przesadzona, brakuje jej lekkości. Dość powiedzieć, że w 2011 roku po ukazaniu się przedpremierowych, bardzo negatywnych recenzji, scenariusz przepisano – wersja, którą pokazano na oficjalnej premierze, różni się fabularnie od tej z *previews* (tamże).

Trzeba jednak przyznać, że od strony wizualnej spektakl prezentuje się naprawdę zjawiskowo. Bardzo ciekawy jest również sposób nawiązywania do estetyki komiksowej. Scenografia i tło przypominają bowiem trójwymiarowy rysunek komiksowy. Na przykład meble, na których siedzą bohaterowie w domu Petera, są pomalowane tak, żeby przypominały płaskie rysunki. Niektóre rekwizyty są wręcz dwuwymiarowe, na przykład aparat fotograficzny, który Peter nosi na szyi. Bardzo ciekawy jest także płaski budynek szkoły, który przed oczami widzów otwiera się niczym *pop-up book*. Ławki w środku są dwuwymiarowe, a część uczniów siedzących w klasie jest dorysowana. Płaskie dekoracje są ciekawie wykorzystane w piosence *Bouncing off the walls* (Odbijając się od ścian), czyli scenie, w której Peter odkrywa swoje moce. Przestrzeń pokoju chłopca jest określona przez kartonowe ściany – tylną, dwie boczne, a także podłogę i sufit, również wykonane z kartonu. W pewnym momencie aktor podwieszony na linach zaczyna się dosłownie od tych ścian odbijać, w dalszej części sceny zaś – z

pewnością z powodu siły i energii bohatera – ściany zaczynają tańczyć razem z nim. Docenić należy także reżyserię świateł – w scenach dotyczących Spider-Mana dominuje czerwień, błękit i czerń, a więc kolory stroju bohatera, a po przemianie Normana Osborne'a w Green Goblina scena skąpana jest w zieleni. Wrażenie robi także wykorzystanie ogromnych ekranów LED, na których wyświetlana jest między innymi sekwencja demolowania miasta przez Sinister Six, ale które służą także za tło w scenach, w których Pająk przemierza miasto na linach. Na ekranach mamy wtedy wyświetlone rysunki wysokich budynków, pochylonych pod takim kątem, jakby bohater był w trakcie szybkiego lotu pomiędzy wieżowcami. Trzeba jednak zauważyć, że te bardzo bogate wizualnie sceny są przemieszane z takimi, które dzieją się w zupełnie pustej przestrzeni, na przyciemnionej scenie. Pasuje to do estetyki komiksowej, w której niektóre kadry dzieją się w przestrzeni nieokreślonej lub pustej (jest tak zwłaszcza przy krótkich formach pasków komiksowych), jednak w spektaklu tworzy to pewien dysonans. Można by powiedzieć, że dysonanse są cechą charakterystyczną tego przedstawienia – niektórych elementów jest po prostu za dużo, innych brakuje (na przykład uzasadnienia motywacji bohaterów). Fabuła pozostawia wiele do życzenia, ale całość wygląda niezwykle efektownie. I mimo że jest to największa klapa w historii teatru amerykańskiego, to jednak ta „przepiękna katastrofa” jest też z pewnością bardzo ważnym wydarzeniem dla scenicznych adaptacji komiksów na całym świecie – także dlatego, że pokazuje, dlaczego w teatrze pewnych rzeczy się zazwyczaj nie robi.

***

Analiza przywołanych tu spektakli prowadzi do kilku wniosków. Przede wszystkim przy przenoszeniu historii obrazkowych na scenę należy pamiętać

o umowności, jaką cechuje się język teatru. Ta umowność zadziałała chociażby w *Stasiu i Złej Nodze*. Komiks nie został przeniesiony na scenę w sposób dosłowny, ale oddano jego klimat oraz najważniejszy przekaz, przy zachowaniu odrębności języka teatralnego. Natomiast w przypadku *Kajka i Kokosza* pragnienie pokazania na scenie wszystkich szczegółów komiksowego świata skutkowało chaotycznością. Ważną kwestią jest więc zachowanie równowagi pomiędzy komiksowym oryginałem a tworzeniem w teatrze własnego dzieła. Poza tym chęć zachowania lekkiego klimatu, charakterystycznego dla wielu opowieści obrazkowych, może prowadzić do uciekania się na scenie do zbyt prostych rozwiązań komicznych. Jeszcze inny problem pokazuje przykład spektaklu o Spider-Manie: przy adaptowaniu na scenę historii o superbohaterach szczególnie łatwo wpaść w pułapkę pragnienia pokazania zbyt wiele. Uzyskanie na scenie wrażenia wiarygodności w przypadku postaci posiadających supermoce jest zdecydowanie trudniejsze i bardziej kosztowne niż w filmie. Biorąc pod uwagę powyższe przykłady, widać wyraźnie, że przenoszenie na scenę historii obrazkowych wiąże się z pewnymi trudnościami, ma też jednak duży potencjał. Kultura popularna ma wiele do zaoferowania i korzystanie z jej wytworów wiąże się z możliwością rozwoju, także dla teatru. Mam nadzieję, że także opowieści obrazkowe coraz śmielej będą gościć w szeroko pojętym świecie kultury, a co za tym idzie – również na scenach teatralnych.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Sceniczne adaptacje komiksów. Strategie przekładania historii obrazkowych na język teatralny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/5nhz-1s34.

Autor/ka

Zofia Dąbrowska (zofia.dabrowska.17@gmail.com) – studentka teatrologii UJ. W pracy naukowej zajmuje się komedią od strony feministycznej, ze szczególnym uwzględnieniem improwizacji teatralnej i stand-upu, badała również teatralne adaptacje komiksów. Publikuje recenzje w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej". Reżyserka spektakli wystawianych w toruńskich instytucjach kultury (MDK, ACKiS Od Nowa i toruński Teatr Muzyczny). Współorganizatorka Festiwalu Improwizacji Teatralnej JO!

Bibliografia

Chmielewski, Henryk Jan, *Tytus, Romek i A'Tomek – Księga XIX. Tytus aktorem*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1991.

Christa, Janusz, *Kajko i Kokosz. Festiwal Czarownic*, Egmont, Warszawa 2013.

Derkaczew, Joanna, *Komiks wkracza do teatru*, „Gazeta Wyborcza", 27.12.2006, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/33246/komiks-wkracza-do-teatru [dostęp: 12.04.2023].

Domagała, Tomasz, *Staś i „połamana noga" – oficjalny dziennik 60. Festiwalu Sztuki Aktorskiej w Kaliszu*, Domagała się Kultury, 20.09.2020, http://domagalasiekultury.pl/2020/09/20/stas-i-polamana-noga-oficjalny-dziennik-60-festiwalu-sztuki-aktorskiej-w-kaliszu/ [dostęp: 12.04.2023].

Do teatru! Staś i Zła Noga, *Teatr Śląski*, YouTube, 31.12.2018, https://www.youtube.com/watch?v=dfw4UqghfkE [dostęp: 12.04.2023].

Gajewska, Grażyna, *Wstęp*, [w:] *KOntekstowyMIKS*, *przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, red. G. Gajewska, R. Wójcik, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2011.

Greenfield, Thomas Allen, *Broadway: An Encyclopedia of Theater and American Culture*, Greenwood Publishing Group Inc., Santa Barbara 2010.

Grządziela, Tomasz, *Przygody Stasia i Złej Nogi*, Kultura Gniewu, Warszawa, 2016.

Guszkowski, Piotr, *Wow, Łaumazła!*, „Metro", 11.06.2013, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/164327/wow-laumazla [dostęp: 12.04.2023].

Henderson, Brendon, *Spider-Man: Turn Off the Dark: The Chaotic History*, YouTube, 10.04.2019 https://www.youtube.com/watch?v=j6bxB9vTToQ [dostęp: 12.04.2023].

„Kajko i Kokosz" na scenie olsztyńskiego teatru, Olsztyn.com.pl, grudzień 2010, https://www.olsztyn.com.pl/pokaz-wydarzenie,kajko-i-kokosz-na-scenie-olsztynskiego-teatru,

1644.html [dostęp: 12.04.2023].

Kajko i Kokosz w musicalu! Teatr Syrena w Warszawie rozpoczyna pierwsze prace nad spektaklem „Kajko i Kokosz. Szkoła latania”, Fundacja Kreska im. Janusza Christy, 9.02.2021, http://www.fundacjakreska.pl/aktualnosci/kajko-i-kosz-w-musicalu-teatr-syrena-w-warszawie-rozpoczyna-pierwsze-prace-nad-spektaklem-kajko-i-kokosz-szkola-latania-video/ [dostęp: 12.04.2023].

Kołsut, Rafał, *Dramatyczne Dymki, czyli komiks na scenach polskich*, KZ. Magazyn Miłośników Komiksu, 12.07.2015, https://kzet.pl/2015/07/dramatyczne-dymki-czyli-komiks-na-scenach-polskich/#sdfootnote7sym [dostęp: 12.04.2023].

Komiks na deskach teatru. O adaptacjach komiksów, prowadzenie: Rafał Kołsut, YouTube, 31.03.2019, https://www.youtube.com/watch?v=TFO_ipcvn-E [dostęp: 12.04.2023].

Kto żyw, do Olsztyna, Na Plasterki!!!, 21.12.2010, https://na-plasterki.blogspot.com/2010/12/kto-zyw-do-olsztyna.html [dostęp: 12.04.2023].

Mała Boska Komedia #3/MOŻNA INACZEJ, YouTube, 4.06.2019, https://www.youtube.com/watch?v=fC1IrZa_VFU [dostęp: 12.04.2023].

Mazurkiewicz, Henryk, *Noga w kosmos wystrzelona*, Teatralny.pl, 15.02.2019, https://teatralny.pl/recenzje/noga-w-kosmos-wystrzelona,2643.html [dostęp: 12.04.2023].

Natale, Michael, *15 Comics That Became Musicals*, CBR.com, 18.02.2017, https://www.cbr.com/15-comics-that-became-musicals/ [dostęp: 12.04.2023].

Osterloff, Barbara, *Mamo, chodźmy na bajkę*, „Teatr” 1986 nr 7, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/126879/mamo-chodzmy-na-bajke [dostęp: 12.04.2023].

Spiczak-Brzezińska, Magdalena, *Olsztyn. Komiks przeniesiony na scenę*, „Gazeta Wyborcza Olsztyn”, 6.12.2010, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/107290/olsztyn-komiks-przeniesiony-na-scene [dostęp: 12.04.2023].

Staś i Zła Noga – Teatr Śląski i Teatr Lalki i Aktora Ateneum / Mała Boska Komedia #3: FINAŁ, YouTube, 18.11.2019, https://www.youtube.com/watch?v=FewLlurt0iU [dostęp: 12.04.2023].

Szum, Małgorzata, *Do boju Tygrysku, czyli rekordy superbohatera*, „Teatr” 2011, nr 7-8.

Traczyk, Michał, *Komiksowy soundtrack. Czyli co muzyka ma wspólnego z komiksem*, [w]: *KOntekstowyMIKS. Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, red. G. Gajewska, R. Wójcik, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2011.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/sceniczne-adaptacje-komiksow*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/widzenie-ruchu

CHOREOGRAFIE

Widzenie ruchu

Z Anką Herbut, Oskarem Malinowskim, Hanną Raszewską-Kursą, Katarzyną Słobodą i Marią Stokłosą rozmawiają Piotr Morawski i Ida Ślęzak

Chcieliśmy, aby rozmowa łączyła głosy badawcze, artystyczne i pograniczne, zaprosiliśmy więc do niej pięć osób: Ankę Herbut, Oskara Malinowskiego, Hannę Raszewską-Kursę, Katarzynę Słobodę i Marię Stokłosę. Niemożliwe okazało się znalezienie terminu, który odpowiadałby wszystkim, dlatego przeprowadziliśmy dwie niezależne rozmowy, które następnie skompilowaliśmy, dając wszystkim osobom uczestniczącym możliwość późniejszego odniesienia do wątków nieporuszonych w tej rozmowie, w której brały one udział oraz zweryfikowania wymowy ich wypowiedzi w przekształconym kontekście. Oddajemy zatem do lektury zapis sytuacji, która nigdy nie miała miejsca.

Kartografie

PIOTR MORAWSKI: Impulsem do tej rozmowy był wywiad kolektywny *Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne*opublikowany w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej" (2023). Zainspirował nas do refleksji nad sposobami pisania o sztukach performatywnych. Jako osoby, dla których teatr był długo podstawowym punktem odniesienia, mamy rosnące poczucie znużenia ugruntowanymi formami pisania o teatrze, jak i samym tradycyjnym teatrem dramatycznym. Czuję potrzebę szukania nowych języków. Sądzę, że inspiracji do poszerzania sposobów pisania warto szukać w obszarze tańca i choreografii oraz wypracowanych przez tę dziedzinę sposobów pisania i myślenia.

IDA ŚLĘZAK: Dominacja teatru w polu sztuk performatywnych w określony sposób je organizuje – estetyka teatralna uchodzi za opatrzoną i rozpoznaną normę, a prace ruchowe za hermetyczne, wymagające specyficznych kompetencji. Formy krytycznego pisania o teatrze są nieadekwatne do pisania o choreografii – jej sposoby tworzenia sensów nie mieszczą się w kategoriach wypracowanych przez medium teatralne. Sądzę, że zmiana sposobu pisania o sztuce oznacza także wchodzenie z praktyką artystyczną w inną relację – rezygnowanie z dotychczas używanych formatów, eksperymentowanie ze sposobem, w jaki się pisze.

MARIA STOKŁOSA: Współczesna polska choreografia jest bardzo eklektyczna. Rodzime tradycje ruchowe, jak pantomima, teatr tańca, techniki cielesne rozwijane przez kontynuatorów Grotowskiego, mieszają się w niej z zachodnimi, spod znaku choreografii eksperymentalnej. To wynik globalnych

przepływów wiedzy i praktyk, które bardzo przyspieszyły po wejściu Polski do Unii Europejskiej, kiedy wiele choreografek zaczęło studiować na zagranicznych uczelniach. Potem te osoby, w tym ja, wróciły do Polski i próbowały kontynuować działalność artystyczną.

Dla mnie doświadczenie powrotu wiązało się z poczuciem alienacji i bycia niezrozumianą – kształcąc się, miałam poczucie wolności mówienia i pisania o tańcu, a w kraju skonfrontowałam się z brakiem adekwatnego języka. Powodem jest brak dostępu do kształcenia w zakresie teorii tańca. Pisanie o tańcu w Polsce nigdy nie wynikało z historii choreografii, nie uwzględniało jej tradycji jako autonomicznej dziedziny sztuki – ponieważ prawie nikt tych kontekstów po prostu nie zna. Dlatego to, jak pisze się o choreografii w Polsce, bardzo zależy od osoby piszącej, a ta niemal zawsze częściowo pomija kontekst dyscypliny.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Osoby uczestniczące we wspomnianym przez was wywiadzie są choreografkami, ale pracują też w teatrach dramatycznych. Ja w przeciwieństwie do nich nie dysponuję tego rodzaju podwójną perspektywą, bo nie zajmuję się teatrem dramatycznym – prawie wcale go nie oglądam i o nim nie piszę. Pisanie o tańcu i choreografii było dla mnie zawsze autonomiczną praktyką, nie odnosiłam go do pisania o teatrze, nawet jeśli kiedyś zdarzało mi się używać określenia „taniec teatralny” zamiast „taniec sceniczny”, bo jeszcze tego w pełni nie przemyślałam.

Z tego powodu moja mapa sztuk performatywnych różni się od tej, którą naszkicowali Ida i Piotr. Z tego, co mówicie, rozumiem, że dzielicie sztuki performatywne na posługujące się mniej lub bardziej skodyfikowanym systemem znaków formy teatralizujące i abstrakcyjne praktyki ruchowe. Mój podział jest inny: teatr dramatyczny jako jedna sprawa oraz taniec i

choreografia jako druga (i ewentualnie obszar interdyscyplinarny – trzecia). W obszarze tańca i choreografii umieszczam różne tradycje: balet, teatr tańca, choreografię eksperymentalną, butō i inne. W obszarze tańca i choreografii będą się zatem mieścić także formy w pewnym sensie teatralne czy teatralizujące, jak choćby teatr tańca właśnie.

KATARZYNA SŁOBODA: To od choreografek dowiadywałam się, po jakie lektury sięgać, żeby zdobyć teoretyczną wiedzę o tańcu. Wiedza na temat historii, teorii i metodologii badań nad tańcem jest słabo obecna w świadomości teoretycznej osób piszących, które najczęściej mają wykształcenie teatrologiczne czy kulturoznawcze. Jakby z całego horyzontu wiedzy o kulturze w Polsce ktoś wymazał taką dziedzinę jak taniec. A ma ona bardzo długą i skomplikowaną historię, podobnie jak inne dziedziny sztuki.

Zaczęłam zajmować się tańcem jako historyczka sztuki i kuratorka sztuk wizualnych, więc do dziedzin sztuk performatywnych, o których wspominała Hanna, dodałabym jeszcze sztukę performansu. Spotkanie z choreografią nieustannie odświeża moje spojrzenie na praktyki performatywne w kontekście sztuk wizualnych, szczególnie w kontekście pogłębionej pracy z ciałem, uważnością i obecnością. Ciało to znak, narzędzie czy proces? Jaką relację z widzem wytwarza osoba performerska w galeryjnej czy muzealnej sali, gdzie słabszy jest podział na scenę i widownię, a widzka często nie siedzi, ale może się poruszać, wchodząc z osobami performującymi w często nieprzewidywalne relacje?

Patrzenie

MARIA STOKŁOSA: Choreografia jest autonomiczną dyscypliną sztuki mającą własne narzędzia teoretyczne. Punktem wyjścia jest dla niej

doświadczenie – zarówno ciała w ruchu, jak i ten ruch oglądającego. W pisaniu o choreografii w Polsce widzę duże napięcie między tym, co należy do strefy doświadczenia, a tym, co dyskursywne. Osoby przyzwyczajone do pisania o teatrze przy zetknięciu z tańcem i choreografią często nie widzą ciała, ruchu, przestrzeni – zwracają uwagę tylko na to, co wypowiedziane za pomocą języka. Komunikat językowy jest zawsze traktowany poważniej, jako źródło sensu i znaczenia.

Żeby choreografia zaczęła być dostrzegana w teatrze, trzeba uwzględniać w pisaniu elementy pozatekstowe spektaklu. Ciało na scenie nie jest przezroczyste – istotne jest to, jak będzie oddychało, czy będzie miękkie, czy twarde, zestresowane czy rozluźnione. Zależy to chociażby od tego, czy osoby aktorskie są w procesie prób traktowane instrumentalnie, czy też czerpią z niego przyjemność. Podobnie ważne jest to, co przeżywa osoba odbierająca, czego doświadcza, co czuje i widzi, jak czuje się potraktowana i jaką sama zajmuje pozycję.

KATARZYNA SŁOBODA: Zaczęłam pisanie i kuratorowanie tańca od improwizacji i te problemy z zauważaniem ruchu, o których mówisz, Marysiu, przewijały się od początku. W spektaklu teatru tańca często występuje jakiś motyw czy temat, którego można się chwycić – zacząć analizę od literackiego czy kulturowego tematu i ewentualnie napomknąć o ruchu. Natomiast z pracami operującymi wyłącznie ruchem, którego nie da się odnieść do konkretnej tanecznej techniki czy przełożyć na dyskursywne sensy, bo nie opowiadają historii, nie korzystają z metafor – nie wiadomo, co zrobić. Ta niepewność, ale też otwartość jest tym, co w pisaniu o tańcu i choreografii najbardziej mnie pociąga.

OSKAR MALINOWSKI: Zdaję sobie sprawę, że pisanie o tańcu nie jest proste. Odczucia osoby poruszającej się i obserwującej ten ruch mogą bardzo

się różnić. Sam lubię pracować z napięciem między odczuciami tancerza a odczuciami obserwatora. Daję aktorom albo tancerzom zadanie: jedna osoba się rusza, druga ją obserwuje, potem wymieniają się odczuciami, które im towarzyszyły i porównują doświadczenia. A przecież nie ma jednego sposobu patrzenia, gdyż spojrzenie uzależnione jest od stopnia koncentracji oraz oddziaływania zmysłów.

IDA ŚLĘZAK: Twoja praca jako choreografa podczas prób polega na zachęcaniu aktorek do eksploracji nawykowych sposobów używania ciała i rozszerzania tego repertuaru.

OSKAR MALINOWSKI: Ciało jest naznaczone przez wzorce kulturowe i tożsamościowe, przez to, jak chcemy być odbierani, jak się nas odbiera. To, jak wygląda moja praca, zależy także od tego, kto na ile jest w stanie pracować ze swoim ciałem w pełnej otwartości i akceptacji, bo często jest tak, że ktoś nie ma do siebie na tyle dostępu, żeby poprowadzić swoje ciało w odpowiedniej jakości czy działaniu. Każdy z nas ma jakieś blokady, ale myślę, że warto pójść dalej, przekroczyć swoje granice. Czasem nawet lekki masaż, albo po prostu dotyk, przytulenie może kogoś poruszyć emocjonalnie.

IDA ŚLĘZAK: Żeby zobaczyć pracę choreograficzną, trzeba zacząć patrzeć inaczej. Mój proces nauki patrzenia na ciało i patrzenia w ucieleśniony sposób był długi i powolny – wymagał oduczenia się patrzenia przez pryzmat binarnego podziału na umysł i ciało, który wcześniej organizował moje myślenie.

Kiedy zaczęłam oglądać taniec i choreografię, z początku nie

rozumiałam, na co patrzę. Nie miałam odpowiednich narzędzi – a wręcz narzędzia, które miałam, utrudniały sprawę. Zaczęłam patrzeć na ruch ciał na scenie, odnosząc go do takiego ruchu, jaki znałam z własnego, bardzo skromnego doświadczenia poruszania ciałem. To pozwoliło mi jakkolwiek rozumieć, co te ciała robią, czego ich ruch może wymagać. Pamiętam to jako szukanie soczewek i sposobów patrzenia, które pozwoliłby mi spojrzeć na ruch jako na coś zrozumiałego.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: W szkole uczymy się zwykle odbioru sztuki zgodnie z modelem odszyfrowania ukrytego w dziele sensu. Niewiele miejsca w edukacji poświęca się namysłowi nad odczuciami i emocjami, ich dostrzeganiu i rozumieniu. Fetysz racjonalizmu każe nam ignorować wszystkie reakcje poza tymi intelektualnymi. To bardzo zubożające – odcina nas od różnorodności form odbioru świata.

ANKA HERBUT: Zgadzam się, jednocześnie obserwuję, że osoby, które nie dysponują specjalistycznymi narzędziami z obszaru teatru, nie zawsze próbują stworzyć narrację, często mówią o odczuciach, napięciach, emocjach – nawet jeśli nie potrafią tego doświadczenia ubrać w słowa. Może po prostu nie muszą oduczać się tylu mechanizmów, co osoby teatralne doświadczające tańca. Sama cały czas się ich oduczam. Dominujący paradygmat odbioru sztuki został dosyć mocno sformatowany przez teatr i ukierunkowany przez dekodowanie sensów. Jakby spektakl był rebusem do rozwiązania. Jakiś czas temu znajomy podzielił się ze mną doświadczeniem czytania spektaklu tanecznego za pomocą narzędzi teatrologicznych. Nie dało się tego zrobić, bo w tym modelu odbioru każdy ruch domagał się rozczytania i wpisania w kontinuum narracji. Są oczywiście spektakle ruchowe, w których dałoby się to do pewnego stopnia zrobić – ale są też takie, które są dowodem na

nieprzystawalność tych porządków. Uruchamianie w odbiorze choreografii matrycy teatralnej często nie pozostawia miejsca na bezpośrednie, cielesne współbycie ze spektaklem.

Proces

MARIA STOKŁOSA: Wiele lat temu zrobiliśmy projekt „Badanie/Produkcja. Taniec w procesie artykulacji”. Sądziłam wtedy, że najlepszym sposobem odpowiedzi na ten problem jest zaproszenie osób piszących do procesu artystycznego – żeby mogły się dowiedzieć, jak pracujemy i w jaki sposób o tym mówimy. Anka, byłaś jedną z osób, które uczestniczyły w tym projekcie. Jak wspominasz tamto doświadczenie?

ANKA HERBUT: To było dla mnie bardzo ważne doświadczenie – próbowałam wtedy pisać pierwsze teksty o choreografii i czułam, że nie starcza mi języka – że tam, gdzie przyzwyczaiłam się sięgać, mogę nie znaleźć odpowiednich narzędzi. Ta dwutygodniowa obserwacja uczestnicząca w próbach do twojego, Marysiu, spektaklu *Wylinka* zmieniła mój *mindset*. Szokiem kulturowym było dla mnie wtedy to, że założenia projektu powstają w reakcji na improwizacje i dzianie się, a nie odwrotnie. Pamiętam, że praktykowaliśmy np. *free writing*, opisywaliśmy ruch w czasie rzeczywistym i tuż po obserwowaniu osoby w ruchu. Sprawdzaliśmy, jak ruch zapośredniczony w słowie może informować kolejne improwizacje i jak próby opisywania ruchu mogą poprzez wyobrażenia, obrazy czy obiekty, które pojawiły się w tekście, wpływać na kolejne sekwencje ruchowe. Te praktyki wydawały się zbliżać to, co werbalne do tego, co cielesne i wciąż wydają mi się bardzo interesujące. Prowadziłam pamiętnik tego procesu, a doświadczenia mojego uczestnictwa w próbach opisałam w tekście *Kontrolowana dezorientacja. „Wylinka” vol. 1* (2014).

Tekstów z procesu wciąż jest mało – pod tym względem sytuacja niewiele się zmieniła. Myślę, że powodów może być wiele, ale jednym z głównych są chyba ograniczenia finansowe – bardzo trudno jest zdobyć środki umożliwiające tak angażującą pracę nad jednym tekstem.

PIOTR MORAWSKI: Zarówno w mediach, jak w instytucjach brakuje infrastruktury, która umożliwiałaby uczestniczenie osób piszących w procesach artystycznych. Nie ma także wypracowanych krytycznych formatów, które pozwalałyby opisywać procesualne praktyki.

OSKAR MALINOWSKI: Pomysł na wymianę doświadczeń między osobami praktykującymi i piszącymi wydaje mi się bardzo obiecujący. Być może jest to sposób na pokazanie krytyce, na co patrzeć w spektaklu, aby dostrzec wpływ pracy choreografa. Chciałbym, żeby choreografia w spektaklach teatralnych była częściej zauważana przez osoby recenzujące.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Próby takiej wymiany, o której mówisz, były podejmowane już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, walczyli o nie m.in. Irena Turska czy Jan Berski. Już wtedy widziano, że to może być przydatne, i już wtedy były problemy z tym, żeby jednorazowe działania przekuć w regularną praktykę, oczywiście głównie z powodów organizacyjnych. Pięćdziesiąt lat później jesteśmy prawie w tym samym miejscu. Powinna istnieć infrastruktura i finansowanie, które pozwalałyby na uczestnictwo osób piszących w procesach twórczych – w zależności od celu jest to albo forma edukacji, albo praca, która przecież powinna być wynagradzana.

Mnie samą ciekawość procesu zawiodła na roczny kurs Choreografia w

Centrum poświęcony nabywaniu narzędzi choreograficznych. W trakcie zdałam sobie sprawę, że poznaję prowadzące – Renatę Piotrowską-Auffret, Magdę Ptasznik i ciebie, Marię Stokłosę – które dotychczas znałam z oglądania ich spektakli, z zupełnie innej perspektywy. Niespodziewanie kurs stał się dla mnie sposobem poznania metod prowadzenia przez te artystki procesów twórczych. Kurs miał kilka aspektów: jednym była praktyka ruchowa, kolejnym działania choreograficzne – nabywanie umiejętności choreograficznych i eksplorowanie ich, ostatnim prezentacja – pokazywanie siebie w ruchu. Ten ostatni aspekt był dla mnie najmniej atrakcyjny. Przede wszystkim fascynuje mnie praktykowanie, a pokazywanie się znacznie mniej.

IDA ŚLĘZAK: Obecność na próbach to jedna forma uczestnictwa w procesie – ale w myśleniu raczej o procesach niż produktach nie chodzi tylko o uczestnictwo w próbach do spektakli. O procesach można myśleć szerzej, jako o zróżnicowanych przestrzeniach realizowania się działania artystycznego – warsztatach, plenerach artystycznych, kursach. Tam można wejść w interakcję z praktyką i doświadczyć jej cieleśnie. Nie są one zwykle rozpoznawane jako przestrzenie eksploracji praktyki artystycznej, tylko raczej edukacji.

Doświadczenie uczestnictwa w przestrzeniach, w których procesualnie rozwijana jest praktyka artystyczna, pozwala zmienić rozumienie tego, czym są spektakle – nie jako zamkniętego produktu, ale punktowej formy prezentacji praktyki, która jest często rozwijana przez daną osobę przez lata. Dlatego mam poczucie, że rozumienie procesualnej perspektywy może realizować się nie tylko dzięki przychodzeniu na próby do spektaklu, który chcemy opisać, ale uczestniczeniu w procesualnych praktykach.

KATARZYNA SŁOBODA: Niewiele jest miejsc, gdzie można wymieniać się doświadczeniami między osobami praktykującymi i piszącymi. Brałam udział w kilku wydarzeniach, które Joanna Leśnierowska organizowała w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec w Poznaniu, który był właśnie takim miejscem, i wspominam to jako ważne i otwierające doświadczenia. Dyskurs na temat tańca w znacznym stopniu tworzyli artystki i artyści tańca. Otwierali odważniejsze sposoby opowiadania o nim.

Pisania o tańcu także uczyłam się od artystek – nic, co przekazano mi w procesie edukacji na temat pisania o sztuce, nie przystawało do choreografii. Uczono mnie patrzenia na dzieło sztuki czy wystawę jako gotową propozycję, podpartą mocnym intelektualnie konceptem, który często dość jasno wyrażony bywa w tekście towarzyszącym wystawie. Mnie natomiast zawsze interesował proces. Uczestniczenie w nim uważam za kluczowy element pracy badawczej nad tańcem i choreografią. Daje to możliwość zadawania artystkom pytań, zobaczenia ich sposobu pracy, zrozumienia, skąd biorą się konkretne relacje czasowo-przestrzenne między ciałami. Niezmiernie ciekawe są relacje między tańczeniem a choreografowaniem – podział na wykonawczynie i osoby autorskie staje się bezzasadny, a to, co widzimy na scenie, powstaje w twórczej współpracy wielu osób.

ANKA HERBUT: Uczestnicząc w procesach choreograficznych jako dramaturżka, cały czas uczę się nazywać to, czego doświadczam na próbach – celowo nie mówię, że uczę się nazywać to, co widzę, bo odbieranie tańca wydarza się w całym moim ciele, z całym jego uwikłaniem w konteksty polityczno-kulturowe, zależności międzyludzkie i cykle hormonalne. Cały czas uczę się nowych metodologii, mam szansę poznawać bardzo różne mechanizmy podejmowania decyzji choreograficznych, różne podejście do researchu – tego ruchowego, ale i tego kontekstowego. To, o czym mówiłam

w kontekście *Wylinki*, to też tylko jedna z możliwości. Bycie wewnątrz różnych procesów pracy pozwoliło mi też zobaczyć, jak nieoczywiste są podziały zadań w obrębie procesu twórczego, o czym przed chwilą mówiła Kasia. Ale podobnie jest w kontekście obecności choreografii w teatrze. Bo jak dostrzec pracę choreograficzną w spektaklu teatralnym, jeśli jej efektem nie jest jasno wydzielone ze struktury wykonanie taneczne? Praca choreografki czy choreografa w teatrze może też polegać na współpracy koncepcyjnej, regularnym mobilizowaniu ciał w procesie prób, wytwarzaniu grupy poprzez zbiorowe doświadczenie ruchowe czy na wypracowywaniu konkretnych jakości ruchowych. Choreografią może być praca kamery w spektaklu teatralnym, relacje między postaciami, między aktorami, między ciałami na scenie. Wydaje mi się jednak, że o ile choreografia przeniknęła do teatru i kształtuje spektakle z różnych poziomów, to rzadko jest zauważana w tekstach o teatrze.

OSKAR MALINOWSKI: W teatrze dramatycznym choreografia raczej tli się między scenami niż wybucha na pierwszym planie. Jej wkładem jest częściej kompozycja ruchu w całym spektaklu niż przygotowanie konkretnej sceny tanecznej. Oczywiście staram się to zmieniać, ale tak naprawdę wszystko zależy od reżysera spektaklu. Jednym z elementów choreografii jest zapewnienie odpowiednich warunków do pracy z własnym ciałem i ciałami partnerów w przestrzeni. Podczas prób staram się rozwijać z aktorami świadomość ciała. Pracujemy nad tym, żeby wydobywać takie jakości, które chcemy osiągnąć w spektaklu. Praktyka choreograficzna pozwala grupie na integrację, zbudowanie zaufania i poczucie bezpieczeństwa – bardzo mocno oddziałuje to na dalszy proces pracy nad spektaklem.

PIOTR MORAWSKI: Można chyba powiedzieć, że choreografia jest

pracą opiekuńczą – troszczysz się o integrację, relacje w grupie; bywa, że pełnisz funkcję koordynatora intymności. Twoja praca realizuje się głównie w procesie – zatem trzeba go znać, by zobaczyć twój wkład. Widzę w choreografii – kiedyś podobnie było z dramaturgią – sposób na rozhermetyzowanie teatru, jego nawyków i hierarchii. Tylko efekt jest taki, że choreografia plasuje się w teatralnych hierarchiach dość nisko.

OSKAR MALINOWSKI: Role w pracy nad spektaklem mieszają się – przy niektórych scenach sam nie wiem, czy wykonałem pracę dramaturga, choreografa czy koordynatora intymności. Tych funkcji nie da się jasno rozgraniczyć, ich obszary kompetencji się przenikają. Choreografia stwarza przestrzeń wymiany i współpracy, która umożliwia intencjonalne kształtowanie tych relacji i powiązań – w tym sensie dotyczy także dramaturgii ciał i przestrzeni.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Dodam, że uczestnictwo w procesie może mieć różne formy. Z dużą ostrożnością podchodzę do propozycji uczestnictwa, jeśli miałoby ono polegać na zaangażowaniu mnie w powstawanie spektaklu. Relacje krytyczek z artystkami bywają trudne i mogą być raniące; w dodatku nie ze wszystkimi osobami, których twórczość śledzę, chcę mieć bliższe relacje; z niektórymi lepiej mi w dystansie. Dynamika procesu twórczego jest mocno związana z osobowością i temperamentem uczestniczących w nich osób – życie przenika się tam ze sztuką i trudno oddzielić emocje zawodowe od prywatnych. Takie sytuacje bywają dla mnie trudne i wyczerpujące. Wiele mi dają natomiast konsultacje *stricte* choreologiczne (w tym węższym znaczeniu słowa choreologia) – patrzenie na generowany ruch i omawianie go z osobą tworzącą czy feedbackowanie w funkcji zewnętrznego oka. To się, mam nadzieję, przydaje artyście/artystce,

ale i mnie bardzo rozwija w uważności patrzenia i precyzji nazywania.

Pisanie

IDA ŚLĘZAK: W pisaniu można realizować różne strategie używania języka, szukać nowych, sprawdzać je. Bardzo pociągają mnie pograniczne formy między pisaniem badawczym a artystycznym – granica między nimi jest bardzo umowna. Podobnie jest z rozgraniczeniem na to, co tekstowe i to, co cielesne – różnica między nimi wydaje się fundamentalna i nie do przekroczenia, co wynika z tego, jak bardzo dualistyczne myślenie organizuje wyobraźnię. Jaka postrzegacie relację tekstu i ciała w waszych praktykach – jak oddziałują na siebie te dwa obszary?

KATARZYNA SŁOBODA: Źródłosłów terminu „choreografia" to pisanie – pisanie tańczenia. Moment ustanowienia choreografii jako sztuki w XVIII wieku polegał w sumie na zapisywaniu jej na papierze i późniejsze odtwarzanie przez poruszające się ciała. To, co obecnie uważamy za istotę choreografii, czyli ruch generowany z ciała, to wynalazek modernizmu – wtedy taniec osadził się jako niezależna dziedzina, która nie musi opowiadać historii, jak na przykład balet. Mówię w dużym skrócie o złożonej kwestii, ale chcę podkreślić, że relacje między pisaniem a tańczeniem są niezwykle istotne dla historii tańca (zob. Lepecki, 2018).

Dla mnie kluczową badaczką jest Susan Leigh Foster, która zaproponowała koncepcję „pisania tańczenia" czy „choreografii pisania" (zob. Foster, 2013; 2011). Polega ona w skrócie na korzystaniu z narzędzi choreograficznych tak w komponowaniu tekstu, jak i komponowaniu myśli i własnego odbioru. Foster jest nie tylko badaczką, ale także praktyczką, podczas wykładów

performatywnych wykorzystuje ruch, tworzyła również prace choreograficzne. W USA dyskurs akademicki wokół tańca powstał na uczelniach praktycznych – zjawisko rozpoczynania namysłu teoretycznego od praktyki jest charakterystyczne dla pola choreografii i w polskim pisaniu także widać tę tendencję.

MARIA STOKŁOSA: Z ciałem jest jak z lasem – nie jest przestrzenią nieprzeniknionej „natury" i nigdy nie widziałam takiego, które byłoby wolne od wpływów kultury. Natura nie jest stała i niezmienna – wytwarza się w negocjacji z wieloma procesami – tak samo jest z ludzkim ciałem. Będąc praktyczką, rozumiałam, że ciało jest procesem, ale tekst postrzegałam jako coś ostatecznego, nadającego niepodważalne znaczenie. Dopiero studiując kulturoznawstwo, pożegnałam dualistyczne myślenie zakładające, że ciało jest niestabilne i niejednoznaczne, a tekst jest stabilny i ostateczny – zrozumiałam, że to, co napisane, również podlega negocjacji, jest częścią działania.

Zarzucam osobom piszącym, że nie zauważają ciała, tak jak ja do momentu pisania pracy magisterskiej nie zauważałam pisania: jak ogromną i ważną częścią mojej praktyki artystycznej jest pisanie. Na moje szczęście na studiach trafiłam na antropolożki słowa, Martę Rakoczy i Agnieszkę Karpowicz, które zauważyły moje pisemne „bycie przy" choreografowaniu i uznały je za wartościowy przedmiot badań. Dzięki nim poznałam narzędzia autoetnografii i mogłam przyjrzeć się roli języka w mojej praktyce choreograficznej – jak towarzyszę sobie w procesie twórczym, porządkuję narzędzia, opisuję struktury, a co omijam, pozostawiając nienazwane. Mam półki pełne zeszytów ze wszystkich procesów i pisanie to dla mnie część tworzenia choreografii, nie tylko jej recepcji.

OSKAR MALINOWSKI: Pisanie to jeden z elementów mojej pracy

choreograficznej. Zapisując, nazywam elementy ruchu, chronologię choreografii, inspiracje, zadania, rytm czy tempo. Muszę to przetrawić w dalszym procesie tworzenia. To wymaga innego poziomu koncentracji, czasami odbywa się to następnego dnia albo po obejrzeniu nagrania z próby. Często zdarza się, że muszę w szale twórczym szybko coś zapisać, zanotować. Ciekawe, czy jest coś takiego jak choreografia pisania czy choreografia liter.

IDA ŚLĘZAK: To, co zostaje napisane i nazwane, zaczyna oddziaływać na twój ruch?

OSKAR MALINOWSKI: Tak. Podobnie jest z tańcem – czasami potrzebuję się na chwilę zdystansować od tego, co zobaczyłem, zrealizowałem, albo wrócić do danej sceny, działania z tancerzami, z aktorami następnego dnia. Pisanie, mam wrażenie, jest mapą: przy różnych procesach otaczasz się mapami myśli – czasami przyklejamy je sobie na ścianę, dopisujemy coś w kolejnych dniach prób, w dalszym procesie. Ściany w salach prób są zapisane skojarzeniami, procesami twórczymi. Taniec czy ruch to doświadczenie, które jest we wspomnieniu, jest ulotne, a do zapisanego zawsze możemy wrócić.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Praktykowanie tańca i innych form ruchu jest elementem mojej pracy teoretycznej. To, że się ruszam, jest właściwie jedną z głównych składowych mojego warsztatu teoretycznego. Zajmuję się zarówno historią i teorią tańca, jak i badaniem ruchu jako takiego. Wykorzystuję doświadczenia praktykowania ruchu w pisaniu o tańcu – zarówno tym, który oglądam, jak i tym, o którym tylko czytam w archiwach. W książce *Teoria tańca w polskiej praktyce* wyodrębniam różne paradygmaty

badań nad tańcem – sama zdecydowanie realizuję paradygmat *movement oriented*, kinezjocentryczny, czy też *dance-oriented*, choreocentryczny, ale w zasadzie jest to dla mnie tak przezroczyste, że na co dzień tego nie zauważam. Zaczęłam zajmować się teorią tańca dlatego, że wcześniej praktykowałam dla przyjemności. Dość późno zdałam sobie sprawę, że to także element mojej metodologii.

Prowadzę też Warszawską Pracownię Kinetograficzną – to grupa samokształceniowa zajmująca się kinetografią, czyli jedną z metod notacji tańca[1]. Nasze działania, oprócz *core*, które stanowi wspólna praca ćwiczeniowa, obejmują wykłady performatywne i performanse badawcze. Czy tworzenie koncepcji występów i prowadzenie przez nie grupy to choreografowanie? Sama uważam to za działalność badawczą. Ale słyszałam opinie, że to, co robię, jest praktyką artystyczną lub mieści się w nurcie *practice as research*. Nie postrzegam tego w ten sposób, w moim rozumieniu *practice as research* odnosi się do praktyk artystycznych, nie do każdej praktyki ruchowej. Otwieramy tu złożoną kwestię: co dzieli praktykę artystyczną od badawczej.

ANKA HERBUT: Słowa mają moc performatywną. Opisując ruch, słowo może pobudzać wyobraźnię albo ją blokować, może kierować ją w określonych kierunkach, może stać się obietnicą czegoś, czego potencjał intuicyjnie się wyczuło lub zauważyło. Ale słowa nie są też niewinne – właśnie dlatego, że są nasycone znaczeniem, które w przypadku tańca i choreografii bywa tak zwodnicze i problematyczne. Słowa mają też charakter tymczasowy – mogą się zmieniać, reagując na zmiany w materiale ruchowym, mogą wspomagać to, co jest w procesie nieuchwytne. Relację między słowem i ruchem postrzegam raczej jako relację wzajemnie wspierającą. Ważną kwestią wydaje mi się też kształtowanie języka w sposób taki, by mógł stworzyć

wspólną płaszczyznę komunikacji nie tylko z choreografką/choreografem i performerkami/performerami, ale i innymi osobami uczestniczącymi w procesie – ich praca jest tak samo ważna i to, co zostaje napisane i nazwane w procesie, oddziałuje także na ich pracę i wyobraźnię.

IDA ŚLĘZAK: Czy możecie wskazać konkretne doświadczenia, w których praktyki choreograficzne przekształciły waszą pracę?

KATARZYNA SŁOBODA: Dla mnie takim transformacyjnym momentem było zetknięcie się z praktyką Lisy Nelson. Z początku skonfrontowałam się z tym, że nie wiem, jak patrzeć na jej pracę, nie wiedziałam, jak ją odbierać. Zaczęłam czytać jej teksty i wzięłam z nich wiele dla siebie. Jednak dopiero uczestnicząc w jej warsztatach w Starym Browarze, w pełni zrozumiałam tę metodę. Lisa Nelson pracuje z relacyjnością podmiotowości – tym, jak nawiązując relacje z otoczeniem stajemy się jego częścią (zob. Słoboda, 2018). Ta relacyjność i refleksyjne jej sobie uświadamianie to dla niej narzędzie kompozycyjne. Ta metoda zupełnie zmieniła mój sposób myślenia o rzeczywistości i tym, jak sama się w niej odnajduję się w złożonej sieci relacji. Zależy mi na tym, żeby za pomocą narzędzi, które pogłębiam, przyczyniać się do widzialności tańca.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Dobrym przykładem jest zmiana mojego rozumienia twojego, Marysiu, *Intercontinentalu*[2]. Kiedy pisałam recenzję z tego spektaklu, zależało mi, żeby przybliżyć go publiczności, która znała głównie teatr tańca i zetknąwszy z tą pracą, miała wątpliwości, jak ją odbierać. Próbowałam opowiedzieć ją jako obraz życia osoby, która eksploruje swoją samotność – przechodzi przez różne stany emocjonalne, znajdując sobie kolejne zajęcia. Ten obraz nie jest zgodny ze sposobem pracy

Marysi, bo na ruch nakłada postać, metaforę, emocjonalność, których ona sama nie konstruowała. Jednak uważałam, że taka opowieść będzie pomocna dla publiczności, pomoże stworzyć jakąś podporę dla rozumienia. Kiedy potem uczestniczyłam w kursie Centrum w Ruchu, słuchałam, jak Marysia opowiada o swoich narzędziach twórczych. Zwróciłam uwagę na to, co mówiła o swojej relacji z materiałami i obiektami, o tym, jak śledzi reakcje pojawiające się w niej w odpowiedzi na sprawczość materii – performerka nie inicjuje sytuacji, ale uczestniczy w niej i podąża za nią. Wróciłam wtedy myślami do *Intercontinentalu* i przeprowadziłam kolejną interpretację. Opierała się ona na tym, że performerka na scenie operuje obiektami i w relacji z nimi jej ciało wytwarza jakości i stany, które przez empatię estetyczną wywołują pewne stany we mnie – widzce. Poznanie narzędzi choreograficznych, również poprzez własne ciało i ruch, stworzyło możliwość innego spotkania się z tym spektaklem.

ANKA HERBUT: Każda praktyka choreograficzna, z jaką się stykam, przekształca moją pracę, bo wymaga innej metodologii, domaga się innego rodzaju uważności i uczy mnie czegoś nowego. Uczestniczenie w procesach choreograficznych nauczyło mnie też większego szacunku do pracy twórczej. Wiem, ile pracy, emocji, zaangażowania i negocjacji kryje się za każdym procesem, a tylko jakaś tego część jest widoczna poprzez efekty pracy. To wpłynęło na sposób, w jaki odbieram sztukę w ogóle – staram się być widzką ciekawą, a nie zdystansowaną i tropiącą potencjalne potknięcia. Staram się być otwarta na to, do czego ktoś chce mnie zaprosić, co nie znaczy, że nie jestem krytyczna. Jestem – zwłaszcza kiedy to, co komunikuje spektakl, nie odzwierciedla procesu pracy i budowanych w nim relacji. Gdybym natomiast miała wskazać konkretny przykład praktyki choreograficznej, która zmieniła jakoś moją pracę, to byłby to *nonstopping* Jeanine Durning – praktyka nieprzerwanego mówienia, nieprzerwanego wprawiania w ruch myśli i

języka i ich emancypowania w taki sposób, żeby nadwątlić wyuczone mechanizmy i wybory i przyjrzeć się tym myślom i spostrzeżeniom, które zwykle cenzurujemy, odnosząc się do uznanych systemów wartościowania.

IDA ŚLĘZAK: Czym byłoby dla was pisanie nie o choreografii, a z choreografią? Jak choreografia przekształca pisanie?

MARIA STOKŁOSA: Aleks Borys eksperymentuje z tym w „Ruchomych Tekstach”[3] – gazecie, którą tworzy choreografka dla osób choreografujących, zachęcając je do publikacji tekstów powstających podczas pracy, na sali. Zajmujemy się choreografią eksperymentalną – w tym obszarze autorefleksja nad praktyką jest fundamentalna. Dlatego kiedy tańczę, to zazwyczaj również piszę i w każdym procesie piszę z choreografią: zapisuję plan pracy i metody z danego dnia, pytania, które pojawiają mi się podczas ruchu, stany emocjonalne czy okoliczności zewnętrzne. Używając języka wspomnianej wyżej Lisy Nelson, „raportuję” przez pismo doświadczenie mojego ciała w ruchu.

Razem z Agnieszką Karpowicz, badaczką awangardy zajmującą się twórczością Mirona Białoszewskiego, napisałyśmy tekst o choreograficznym czytaniu tego poety. Na jej zaproszenie przeprowadziłam proces artystyczny i stworzyłam performans[4], a potem dyskutowałyśmy, wymieniając doświadczenia obcowania z twórczością Białoszewskiego. Bycie moją promotorką rozbudziło w Agnieszce ciekawość tego, co choreografia może zrobić z jego twórczością, czego jej narzędzia badawcze by nie zrobiły. Zadawała mi pytania, dodawała konteksty, opisywała proces, w którym sztuka stała się narzędziem badawczym.

KATARZYNA SŁOBODA: Dla mnie to pytanie o translację – opowiedzenie językowo doświadczenia odbioru spektaklu tak, żeby osoba czytająca mogła zyskać do niego dostęp. Robię to poprzez pisanie usytuowane i ucieleśnione – poprzez to, że jestem obecna ze wszystkimi swoimi zmysłami. Nie chcę uciekać w uniwersalizowanie doświadczenia – unikam wypowiadania się w imieniu wspólnoty widzów, mówię o tym, co dzieje się ze mną. To obszar nieustannej negocjacji – ile w tekście ma być mnie, na ile moje doświadczenia są reprezentatywne?

ANKA HERBUT: Pisząc teksty dla sceny, bardzo dużo korzystam z narzędzi choreograficznych – pracuję nad materialnością tekstu, staram się dać mu ciało, pracuję nad gęstością tekstu, nad rytmami – relacjami między jego poszczególnymi partiami, ale też potencjalną relacją, jaka może wywiązać się między daną partią tekstu i czytelniczkami/czytelnikami czy publicznością. Równie ważne jest dla mnie zakomponowanie tekstu w formie pisanej, bo rodzaj zapisu też może oddziaływać na osoby czytające. Ważne jest dla mnie to, czy tekst jest linearny, czy jakieś partie są zapisane symultanicznie, czy używamy dużych liter, znaków interpunkcyjnych, czy stosujemy się do ogólnie przyjętych zasad itd. To w gruncie rzeczy nie są nowe strategie – Marysia wspomniała o Białoszewskim, ale wiele twórczyń/twórców pracuje z choreografowaniem języka, tylko nie wszyscy nazywają to choreografią.

PIOTR MORAWSKI: Zastanawiam się, co w ogóle znaczy ta reprezentatywność? Wyobrażam sobie tekst, który byłby tylko o twoim odbiorze: jak wyglądał twój dzień, kiedy szłaś na spektakl, jakie emocje przyniosłaś ze sobą i co spektakl z nimi zrobił. Takie pisanie teoretycznie należy do palety możliwości, z których moglibyśmy korzystać, ale rzadko to robimy. Elementem pisania jest przecież

tworzenie doświadczenia, wywoływanie emocji. To, co piszemy, oddziałuje performatywnie, jak każde archiwum. Bliskie jest mi myślenie o pisaniu jako transmisji – przepuszczaniu danego doświadczenia przez siebie.

ANKA HERBUT: Można byłoby pewnie powiedzieć, że każde pisanie jest rodzajem transmisji i odsłanianiem się w procesie przepuszczania świata przez swoje doświadczenia, wrażliwość, ciało i warsztat. Tylko chyba też niestety w pisaniu o spektaklach często na to, co odsłaniające, nakłada się ten stary i trochę za duży kostium kompetencji i uniwersalności, który na szczęście coraz bardziej uwiera i osoby piszące, i czytające. Wydaje mi się, że każdy spektakl daje okazję do stworzenia bardzo zindywidualizowanej opowieści o swoim doświadczeniu uczestnictwa. To zresztą kwestia, nad którą dużo się ostatnio zastanawiam. Recenzja nie jest stabilnym, raz na zawsze skodyfikowanym formatem – mam poczucie, że ostatnio dosyć mocno się zmienia. Dlatego zastanawiam się, jakiego rodzaju pośrednikiem między spektaklem a widzką/widzem lub czytelniczką/czytelnikiem staje się recenzja, jeśli wypływa ze złożonego psychofizycznego doświadczenia osoby piszącej? Bo przecież nie obiecuje, że osoba czytająca doświadczy tego samego. Może daje szansę na dużo bardziej intymną relację między tym, kto pisze i tym, kto czyta?

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Piszę w dużej mierze dla siebie – mam potrzebę takiej ekspresji. Uważam, że pisanie o tańcu i o sztuce w ogóle jest formą twórczości. Impulsem do tego, żeby zacząć pisać, była u mnie potrzeba dzielenia się swoimi myślami i odczuciami – miałam oczywiście nadzieję, że okażą się dla kogoś przydatne, ale nie było mi to potrzebne do uzasadnienia tej praktyki.

ANKA HERBUT: Dla mnie pisanie o choreografii czy o teatrze zawsze wynikało z potrzeby bliższego kontaktu z tym, co zobaczyłam, oraz z potrzeby nazwania i zrozumienia własnych doświadczeń. Często zresztą piszę na głos, żeby usłyszeć zapisywane słowa i jeszcze bardziej ucieleśnić sam proces pisania.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Jedną z tradycyjnych funkcji krytyki jest feedback, ale jakiś czas temu przestałam wierzyć w funkcję krytyki jako tworzenia komunikatu skierowanego tylko do artystów i artystek. Przy obecnych możliwościach komunikacyjnych nie ma to wielkiego sensu – jeśli ktoś chce otrzymać informację zwrotną, może po prostu zapytać, co myślę o danym spektaklu. Zawsze odpowiadam na takie wiadomości. Uważam, że grupą odbiorczą mojego pisania jest przede wszystkim publiczność – obecna i przyszła, ta, która taniec ogląda, i ta, która tego nie robi. Pisząc i publikując teksty o tańcu i choreografii, wnoszę wkład w tworzenie wiedzy – o sztukach i sposobach ich odbioru.

PIOTR MORAWSKI: Myślę, że dla wielu osób informacja zwrotna może mieć większe znaczenie niż recenzja wydrukowana w czasopiśmie.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: To możliwe – właściwie nigdy nie myślałam o tych prywatnych feedbackach jako istotnej części mojej pracy. Chyba dlatego, że za ważniejsze od tego, co mówię o sztuce, uważam to, co poprzez mówienie o sztuce mogę powiedzieć o świecie.

W książce *Push: it will come later*, którą jakiś czas temu wydało Krakowskie Centrum Choreograficzne, Israel Aloni deklaruje, że taniec jest nie tyle tym,

co robi w życiu, ale tym, za pośrednictwem czego działa i realizuje swoje wartości (2020, s. 64). Ta wypowiedź pomogła mi zrozumieć, po co sama zajmuję się tańcem i choreografią. Kiedy badam, piszę, krytykuję, uczę, popularyzuję, organizuję – moim głównym celem jest czynienie świata lepszym i bezpieczniejszym miejscem. Poprzez pisanie i działanie w społecznościach tańca i choreografii staram się to realizować. Pisanie o tańcu i choreografii postrzegam jako pisanie zawsze także o rzeczywistości społecznej, w której one funkcjonują. Brzmi to strasznie egzaltowanie, ale nic na to nie poradzę.

ANKA HERBUT: Powiedziałabym, że brzmi to aktywistycznie – zresztą tak właśnie postrzegam to, co robisz. Uważam też, że działanie w mikroskali ma szansę przynieść makrozmiany, a oddolna praca na rzecz rozwoju tańca i choreografii jest równie ważna, jeśli nie ważniejsza niż pisanie przeznaczone do publikacji. Natomiast jej status jest zupełnie inny, bo tekst możesz podpisać swoim nazwiskiem, a tu mówimy o niewidzialnej pracy, na której efekty często trzeba dłużej czekać.

IDA ŚLĘZAK: Znowu wraca wątek pracy opiekuńczej – mówisz o angażowaniu swojego czasu, energii i uwagi w ważne dla ciebie aktywności, które starasz się w ten sposób wzmocnić. Opieka polega na utrzymywaniu i wspieraniu – a nie mamy energii na wszystko: nasze zaangażowanie jest selektywne, tworzenie jednej relacji oznacza rezygnację z innych potencjalnych możliwości.

ANKA HERBUT: Może odpowiedzią na to jest kolektywne działanie?

Archiwa

ANKA HERBUT: Zastanawiam się nad koncepcją recenzji jako formy archiwizacji. Czy tak rozumiane archiwum pozwala zapisać ulotny charakter spektakli, czy raczej staje się zapisem czegoś, czego nie da się zapisać przy użyciu innego medium, np. nagrywając spektakl? Na przykład tego, jak w danym czasie i kontekście konkretne ciała odbierają dany spektakl? Albo danego momentu społecznego?

PIOTR MORAWSKI: Za pomocą pisania tworzy się nie tylko archiwum, ale też przestrzeń współmyślenia z osobami tworzącymi. Oznacza to kontynuowanie pewnych myśli, intuicji, rozpoznań, które pojawiają się w polu choreograficznym. To oczywiście inne media, więc dochodzi także do procesu translacji. Chciałbym myśleć o tym nie jako o dwóch obozach, z których jeden pisze o drugim. Nie tylko pisanie o, ale też pisanie w splotach z choreografią. Jak myślicie o relacji między choreografią a pisaniem?

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Określam to jako wielogłosowy monolog. W jednej przestrzeni współistnieją różne komunikaty: ktoś komunikuje swoją twórczość artystyczną, ktoś inny swoje pisanie o tej twórczości – w ten sposób wspólnie monologujemy. Mam wątpliwości wobec określenia „współmyślenie", bo artystka najczęściej nie decyduje, kto o niej napisze, a tekst powstaje zwykle bez konsultacji z nią. Ale te opowieści splatają się, współtworzą jedną przestrzeń.

ANKA HERBUT: Mnie z kolei bliskie jest to, co Piotrek nazywa przestrzenią współmyślenia. Nieco dalej mi do monologu, bo odbieram tę przestrzeń jako

aktywny obszar dialogowania i wymiany myśli. Kilka lat temu więcej pisałam o spektaklach innych choreografek, w tej chwili częściej pracuję jako dramaturżka – według mnie wspomniane przez obszary bardzo mocno na siebie nawzajem wpływają.

PIOTR MORAWSKI: Taki wielogłos jest też rozmową: poszczególne głosy oddziałują na siebie. To nie jest tak, że się wypuszcza tekst i on istnieje niezmieniony – opinie są ze sobą konfrontowane, dyskusja się toczy.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Taniec i choreografia często pokazywane są w kontekście festiwalowym, zresztą znacznie częściej piszę relacje z festiwali niż recenzje pojedynczych spektakli. Nierzadko myślę, że gdybym pisała tekst poświęcony w całości jednej pracy, skupiłabym się na zupełnie innym jej aspekcie niż ten, który wydobywam w pisaniu festiwalowym, gdzie tekst ma ograniczoną objętość. Spektakle tańca i choreografii są bardzo relacyjne i sytuacyjny splot kontekstów może diametralnie przekształcić daną pracę. Wielokrotnie tego doświadczałam. Dlatego rzeczy, które decyduję się uwypuklić, są często kontekstowe – zwracam uwagę na coś, co wybrzmiało dlatego, że dany spektakl był pokazywany dzień po innym czy tuż przed jeszcze innym – i niespodziewanie zaistniał zupełnie inaczej. Taki wielogłos, monolog to jedno, a drugie, że pisząc o tańcu i choreografii, nie piszemy tylko o tańcu i choreografii. Myślę, że częściowo to konkretna strategia pisania. Świadomie zwracam uwagę na to, co ulega przekształceniom i nie jest ustabilizowane, zamiast to pomijać na rzecz stworzenia iluzji stabilnej, autonomicznej pracy.

Praktyki instytucjonalne

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Używanie narzędzi teatrologicznych do opisu tańca tworzy nieporozumienia. Osoby piszące używają ich często nie z lekceważenia, a z niewiedzy. Gdyby świadomość istnienia teorii tańca jako odrębnej dziedziny była bardziej powszechna, może teatrologia nie wkraczałaby tak nonszalancko ze swoimi narzędziami, a przynajmniej robiłaby to z większą ciekawością i otwartością na przekształcenie swoich metod.

Tak jak istnieją wydziały teatrologiczne, tak powinny istnieć wydziały teorii tańca. Nie wspominając już, że powinna powstać Akademia Tańca i Choreografii z wydziałami praktycznymi i teoretycznymi. Istnieją wprawdzie Podyplomowe Studia Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, są one jednak skoncentrowane na balecie i teatrze tańca – choreografia eksperymentalna nie jest właściwie obecna w programie, a w każdym razie nie była, kiedy tam studiowałam (2009-2011).

Brak dziennych, standardowych studiów poświęconych teorii tańca tworzy nie tylko problem z dostępnością wiedzy akademickiej czy możliwością prowadzenia badań, ale oddziałuje też na publiczność niespecjalistyczną. Narzędzia analizy tańca i choreografii są słabo popularyzowane, bo nie ma ośrodka, który mógłby to robić w pełnym wymiarze, nie ma etatowej kadry ani etatowych specjalistów, którzy mogliby się długofalowo i perspektywicznie skupić na rozpowszechnianiu tej wiedzy. Chciałabym, żebyśmy nie musiały ciągle działać oddolnie, żeby pewne działania mogły toczyć się w odpowiednich instytucjach.

KATARZYNA SŁOBODA: Zgadzam się całkowicie. Sytuacja z książkami i

tekstami na temat tańca i choreografii wygląda lepiej niż dziesięć lat temu, ale ciągle brakuje kluczowych opracowań, tłumaczeń kanonicznych tekstów. A przecież tych kanonów też jest kilka: amerykańska, brytyjska, francuska czy niemiecka tradycja badania tańca znacznie się od siebie różnią. To są całe biblioteki książek, ogrom wiedzy, który nie został w polskich badaniach nad sztukami performatywnymi przerobiony. Nie mówiąc już o dekolonizowaniu i obalaniu tych dominujących narracji. W Polsce nie ma czego obalać, bo te szkoły badania tańca nie są poza wąskim kręgiem osób znane. I stąd przeszczepianie języków zapożyczonych z teatrologii czy performatyki.

MARIA STOKŁOSA: Pisanie jest zinstytucjonalizowane, podobnie jak teatr. Choreografia nie jest zinstytucjonalizowana, w związku z tym ledwo zipie, ale obszar jej suwerenności jest większy. Bez instytucji choreografia nie przetrwa, albo przetrwa tylko w formie środowiskowego przekazu ustnego, a nie w głównym nurcie sztuki.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Brak instytucji daje przestrzeń, którą można zagospodarować po swojemu, ale widzę tu ryzyko romantyzowania. Boję się romantyzowania elastyczności, która wynika nie z wyboru, lecz z braku.

ANKA HERBUT: Wszystkim nam zależy na tym, żeby w Polsce powstała w końcu infrastruktura dla tańca. To, że jej jeszcze nie ma, wpływa na to, że w obszarze tańca i choreografii procedury działania wytwarzane są często na bieżąco – w reakcji na potrzeby, które pojawiają się w danej sytuacji. Dlatego wydaje mi się, że choreografia i taniec są znacznie bardziej otwarte na różne przesunięcia. Mam też wrażenie, że teatr uczy się od choreografii tej otwartości, ale jednocześnie czasem uprawia dosyć mocny ekstraktywizm, przywłaszczając sobie to, co taniec ma do zaproponowania, zbierając dodatkowe punkty za jego obecność w instytucji czy w produkcji, ale nie

dając wiele w zamian. Obecność choreografek/choreografów w procesie pracy nad spektaklem teatralnym jest często kluczowa, jednak nie zawsze przekłada się to na uznanie ich pracy czy sposób kredytowania. Dariusz Kosiński pisał kiedyś o „tańcu teatru”, zadając jednocześnie pytanie o to, co się stanie, jeśli taniec i ruch uznamy za jakości centralne dla myślenia o spektaklu teatralnym i spróbujemy spojrzeć na teatr nie przez pryzmat znaczeń, ale przez pryzmat choreografii (Kosiński, 2012). Jak szukalibyśmy odpowiedzi na pytanie o to, co spektakl do nas tańczy czy porusza, a nie co do nas mówi? Autor spekulował, że być może okazałoby się, że w niektórych spektaklach aktorki/aktorzy są zupełnie nieświadomi swoich ciał, a inne spektakle dramatyczne okazałyby się całkowicie zdeterminowane przez myślenie choreograficzne.

PIOTR MORAWSKI: Teatr jako instytucja formatuje też pisanie: oczekiwania teatrów związane są z widzialnością spektakli i osób je tworzących, zwłaszcza zaś reżyserów i reżyserek. Przeszczepianie tego na grunt choreografii prowadzi do kuriozalnych sytuacji, kiedy na festiwalu choreografka dostaje nagrodę za reżyserię.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: W niektórych starszych spektaklach z obszaru tańca i choreografii, głównie z nurtu teatru tańca, używano słowa „reżyseria” w metrykach spektakli. Po części wynikało to z prób podkreślania, że właściwą twórczynią spektaklu jest właśnie choreografka. Była to forma walki o autonomię – zasygnalizowania w dostępnych i zrozumiałych dla instytucji kategoriach, że choreografka stworzyła nie tylko ruch do spektaklu, ale wymyśliła go w całości, a więc, mówiąc językiem teatru, jest reżyserką.

KATARZYNA SŁOBODA: Taniec i choreografia są jednak coraz częściej zauważane w teatrach. W materiałach promocyjnych czy w mediach społecznościowych pojawiają się choreografki – jak ostatnio Alicja Czyczel pracująca przy *Trąbce do słuchania* (reż. Weronika Szczawińska) we Wrocławskim Teatrze Współczesnym, która opowiadała o tym, jak wyglądała jej praca (2023). Wydaje mi się, że dużo zależy od osoby reżyserskiej – czy osoba zajmujące się PR-em w teatrze poproszą choreografa czy choreografkę o wypowiedź komunikującą spektakl. To również może mieć wpływ na to, czy choreografia będzie pojawiała się w recenzjach.

Czasopisma

ANKA HERBUT: Są czasopisma zajmujące się kulturą i sztuką, które publikują teksty o tańcu i choreografii od lat, wpisując je w działy teatralne i działy sztuki. Co oznacza, że redagują je redaktorki/redaktorzy kompetentni w tych dziedzinach. Jak to wpływa na rozwój myśli okołochoreograficznej, liczbę zamawianych tekstów, widzialność tańca i choreografii? Co nam mówi ta kuriozalna sytuacja, że taniec i choreografia nie mają w Polsce swoich instytucji, w Warszawie nie ma sceny dla nowego tańca, a teksty o tańcu, także takie, które starają się pokazać potrzebę jego emancypacji jako osobnej dziedziny, publikowane są w działach teatralnych lub mają tradycyjny teatralny format redagowania?

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Między tym, co krytyczka pisze, a tym, co jest publikowane, jest zwykle jeszcze osoba redagująca tekst, która może być bardzo otwarta na koncepcję autorki, a może mieć własną, mocną wizję. To czasem robi tekstowi znakomicie, a czasem oddala go od wyjściowej intencji. Zdarzało mi się, że rozpisywałam się o ciele i ruchu lub o przestrzeni, a redaktorka prosiła o usunięcie tych fragmentów. Teksty powstają w

negocjacjach i nie zawsze to, że o czymś się nie napisało, oznacza, że się tego nie dostrzegło.

KATARZYNA SŁOBODA: Pisząc, mam zawsze z tyłu głowy obawę, że tekst zostanie przez redakcję odrzucony, co się zdarzało, a powody zwykle nie były zupełnie jasne. Próbuję więc domyślać się tych nieznanych mi zasad teatrologicznego pisania. Jest to jednak schemat, który uwiera wiele osób piszących – dotyczy to nie tylko pisania o choreografii, ale również o teatrze, w którym chodzi bardziej o relacje i wymianę. Bywa, że osoba pisząca chciałaby napisać więcej o swoich odczuciach, jak na nią wpłynęło przedstawienie, ale redakcja nie przyjmuje potem takiego tekstu. Wiele redakcji nie chce też zamawiać tekstów o pracach choreograficznych i tanecznych, bo nie ma ich w stałym repertuarze. Zakłada się, że nie ma sensu pisać o czymś, co może już nie wrócić. A właśnie teksty mogłyby zwiększyć szanse na ponowne zagranie spektaklu – i powstaje błędne koło.

IDA ŚLĘZAK: Myślę, że reguły, o których mówisz, najbardziej mamy w głowie i w ciele. Nie muszą być wprost wyrażone, żebyśmy wiedziały, jakie pisanie jest niepoważne, na co nie należy zwracać uwagi. Jeśli wydam mocną ocenę, to jest świadectwo mojej przenikliwości. Pisanie jest też trochę ustanowieniem własnego statusu.

KATARZYNA SŁOBODA: Nie istnieje jeden właściwy sposób pisania ani o tańcu, ani o każdej innej z dziedzin sztuki. W pewnym momencie zaczęłam dawać sobie pozwolenie, żeby podążać za swoim zainteresowaniem. Jako osoba pisząca ani nie muszę, ani nie jestem w stanie znać się na każdym nurcie tańca współczesnego. Nie chcę także być zmuszona do performowania swoich kompetencji, pokazując, że o wszystkim jestem w

stanie napisać. A niestety ciągle jako osoby piszące funkcjonujemy w worku pod tytułem „taniec”, który dla osób, które w nim nie siedzą, wydaje się dość mały, a jest *de facto* przeogromny.

Trudno jest rozwibrować tekst wieloznacznością tak, żeby pozostał komunikatywny. Kiedy piszę, odczuwam ograniczenia wynikające chociażby z tego, że w tekście wywód musi być zorganizowany linearnie. Czasem frustruje mnie, kiedy redakcja oczekuje, żebym wyjaśniła jakieś pojęcia, coś rozwinęła. Muszę dodawać objaśnienia, dopisywać między zdaniami, które dla mnie się doskonale łączą i oddają dynamikę pracy. Rozbijam choreografię tekstu tym, że ciągle muszę coś wyjaśniać. Jako redaktorka rozumiem drugą stronę, ale chciałabym, żebyśmy byli już w takim miejscu, w którym wielu kwestii nie będziemy musieli nieustannie wyjaśniać. Brakuje mi też czasem miejsca na eksperyment w pisaniu.

PIOTR MORAWSKI: To formatowanie pisania wynika w dużym stopniu z hierarchiczności i pozycjonowania się w środowisku. Trzeba mieć pewien kapitał, żeby naruszać i przekraczać utarte przyzwyczajenia. Nie przypadkiem zresztą jedyną teorią, jaka się w polskiej teatrologii na dobre przyjęła, jest semiotyka, której założenia opierają się na dekodowaniu sensów. Jeżeli tych sensów nie da się w prosty sposób zdekodować, a cały czas obowiązuje założenie, że gdzieś muszą być, to pojawia się panika.

Ośmielać!

ANKA HERBUT: Bardzo potrzebne jest komunikowanie, że sztukę można odbierać inaczej niż poprzez dekodowanie ukrytych znaczeń. Oddolny

aktywizm osób piszących mógłby przekładać się na używanie pisania jako narzędzia wspierania osób oglądających. Uruchamiając w pisaniu różne drogi wejścia w spektakl, można wskazywać, że istnieje wiele sposobów odbioru i że osoba pisząca nie tyle ma objaśniać czyjąś pracę, ile wspierać w samodzielnej jej eksploracji. Jednocześnie mam poczucie, że zejście z dyskursywnego piedestału wiedzy i ośmielenie się na pisanie o własnych odczuciach, afektach, intuicjach może być gestem wyciągnięcia ręki w stronę czytelniczek/czytelników i narzędziem poszerzania potencjalnego grona odbiorczyń/odbiorców.

MARIA STOKŁOSA: Dlaczego oczekuje się od sztuki jednoznaczności sensów? Nie trzeba się bać, że się nie zrozumie artysty. Można nie zrozumieć, można próbować różnych sposobów zrozumienia czegoś na własne potrzeby.

PIOTR MORAWSKI: Pisanie o takich rzeczach to też ich odczarowywanie. Chciałbym, żeby ośmielało to innych, a nie że recenzent wyjaśni, o co chodziło – raczej uświadamianie, że każdy rodzaj odbioru jest OK. Być może w tym leży funkcja szerokiego pisania o tańcu, o choreografii – odczarować i ośmielić. Wychodząc z przyzwyczajeń teatralnych, gdzie osoba pisząca mówi, jaki jest właściwy sposób interpretacji, trzeba chyba odrzucać tę logikę jedynej poprawnej interpretacji.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Jesteśmy edukowane do posłuszeństwa i działania zgodnie ze *status quo*. Moją intencją jest ośmielanie się do tego, żeby się otwierać. Słowo ośmielanie, którego użyłeś, jest bardzo trafne – ośmielanie do uczestniczenia, przeżywania, odbioru na własnych zasadach.

Zależy mi na ośmielaniu do odbioru różnych nurtów tańca i choreografii. Ośmielamy do ośmielania się życiowo, do tego, że można pewne rzeczy robić inaczej.

IDA ŚLĘZAK: Rozumiem to jako wykonywanie wspólnej pracy oduczania się nawykowego przekonania, że rozumienie sztuki wymaga specjalistycznej wiedzy. To przeświadczenie odbija się zarówno na nas – utrzymując nas w lęku kompetencyjnym, zmuszając do udowadniania swoich kwalifikacji poprzez odtwarzanie istniejących konwencji mówienia o sztuce, jak i na widzkach, które nie ufają swoim zdolnościom odbiorczym.

Wzór cytowania:

Widzenie ruchu, z Anką Herbut, Oskarem Malinowskim, Hanną Raszewską-Kursą, Katarzyną Słobodą i Marią Stokłosą rozmawiają Piotr Morawski i Ida Ślęzak, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/widzenie-ruchu.

Przypisy

1. Warszawska Pracownia Kinetograficzna, https://hannaraszewska.wordpress.com/strona/warszawska-pracownia-kinetograficzna/ [dostęp: 15.06.2023].
2. Maria Stokłosa, *Intercontinental*, https://marysiastoklosa.com/portfolio-item/intercontinental/ [dostęp: 15.06.2023].
3. „Moving Texts”/„Ruchome Teksty” są dostępne na: https://forumtanca.org/viewforum.php?f=26 [dostęp: 15.06.2023].
4. Maria Stokłosa, *Poczucie kawałkowości*, Muzeum Woli, 11.12.2022, https://muzeumwoli.muzeumwarszawy.pl/wydarzenia/finisaz-wystawy-bialoszewski-nieosobny-poczucie-kawalkowosci-performens-marii-stokolosy/ [dostęp: 23.06.2023].

Bibliografia

Czyczel, Alicja, *O choreografii spektaklu „Trąbka do słuchania”*, https://www.facebook.com/wroclawskiteatrwspolczesny/videos/911338846842902/ [dostęp: 15.06.2023].

Foster, Susan Leigh, *Choreografowanie historii*, przeł. M. Jankowski, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Korporacja ha!art, Kraków 2013.

Foster, Susan Leigh, *Choreographies of Writing*, „Danceworkbook”, 22.03.2011, http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/choreographies-of-writing.html [dostęp: 15.06.2023].

Herbut, Anka, *Kontrolowana dezorientacja. Wylinka, vol. 1*, taniecPOLSKA.pl, 15.12.2014, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/231 [dostęp: 15.06.2023].

Kosiński, Dariusz, *Nie nie, czyli taniec teatru* [w:] *Nowy taniec*, red. W. Mrozek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Lepecki, André, *Polityczna ontologia ruchu*, przeł. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Warszawa – Poznań – Lublin 2018, s. 64-71.

Push: It Will Come Later, Krakowskie Centrum Choreograficzne, Kraków 2020.

Słoboda, Katarzyna, *Lisa Nelson. Doświadczanie tańczenia – montaż w czasie rzeczywistym*, taniecPOLSKA, 7.11.2018, https://taniecpolska.pl/krytyka/lisa-nelson-doswiadczanie-tanczenia-montaz-w-czasie-rzeczywistym/ [dostęp: 15.06.2023].

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 [dostęp: 15.06.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/widzenie-ruchu*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/fremde-etranger-stranger

CHOREOGRAFIE

Fremde, etranger, stranger

Agata Skrzypek

Fundacja Performa, partnerzy: Centrum Kultury w Lublinie, Teatr Łaźnia Nowa, Dom Utopii – Międzynarodowe Centrum Empatii, Instytut im. Jerzego Grotowskiego

VALESKA VALESKA VALESKA VALESKA

koncept, reżyseria, choreografia: Dominika Knapik, asystent choreografki: Dominik Więcek, kreacja i performans: Daniela Komędera-Miśkiewicz, Dominika Wiak, Dominik Więcek, Monika Witkowska, scenariusz i dramaturgia: Patrycja Kowańska, reżyseria światła, wideo: Wolfgang Macher, muzyka: Doministry Dominik Strycharski, kostiumy: Dominik Więcek, kierowniczka produkcji: Alicja Berejowska (Perform for change)

premiera: 25 listopada 2022

1.

Nietutejsza. Nieznajoma. Obca.

„I kompletnie zapomniana!”[1], dopowiada z ekranu podkreślone niebieską kredką oko, trzepoczące wytuszowanymi rzęsami. W dodatku rozciągnięta na cztery ciała: Valeskę-Danielę Komęderę Miśkiewicz, Valeskę-Dominikę Wiak,

Valeskę-Dominika Więcka, Valeskę-Monikę Witkowską i na wiele tematów, odsłon, twarzy, sytuacji opowiadanych ruchem, tańcem i słowami.

Valeska Gert, Tänzerin. Tak głosi napis na jej honorowym nagrobku w Berlinie. Była podobno najbardziej wpływową artystką tańca i performerką XX wieku, ale trudno to ustalić, ponieważ mało kto o niej słyszał – informuje głos z offu na początku spektaklu. Historia nie przewiduje zbyt wiele miejsca dla barwnych rewolucjonistek sztuki, więc ostatecznie pozycję najbardziej znanej niemieckiej reformatorki moderner Tanz, działającej w Berlinie w latach dwudziestych i trzydziestych, zajmuje Mary Wigman. A Valeska Gert? „HasztagValeskaGertIsBetterThanMaryWigman", raz na jakiś czas szepczą i cedzą performerzy.

Dominika Knapik wraz z dramaturżką Patrycją Kowańską oraz performer(k)ami prawdopodobnie przymierzali się do klasycznej biografii, wpisującej się w nurt performatywnego odzyskiwania pamięci o biografiach i prominentnych osiągnięciach kobiet – ale dadaistyczny, dynamiczny i bogaty życiorys Valeski Gert nie dawał się ujarzmić prostej narracji. I z tych właśnie prób wywiedzenia formy opowieści z charakterystyki jej bohaterki – kontekstowo, problemowo, wybiórczo, osobiście, impresyjnie, konkretnie, w performatywnej aktualizacji – twórczynie uczyniły nadrzędny temat spektaklu.

Przede wszystkim zrezygnowano z chronologii. Opowieść o autorce ponad sześćdziesięciu solowych etiud rozpoczyna się w latach czterdziestych w Nowym Jorku, gdy Gert przebywała na emigracji. Skrytykowała zbyt dobitnie tamtejsze środowisko aktorskie, więc w odwecie producenci postanowili ukrócić jej karierę aktorską (mimo przeszkód grała w filmach niemych i udźwiękowionych aż do swojej śmierci w 1978 roku). Później następuje nawiązanie do dzieciństwa tancerki, przypadającego na ostatnią dekadę XIX

wieku. Następnie przeskakujemy do tematu igrzysk olimpijskich w Berlinie w 1936 roku, ale data na planszy informuje, że jeszcze jesteśmy w roku 1932, więc scena rozgrywa się w niedalekiej przyszłości, a dotyczy etycznego dylematu, czy artyści powinni kontynuować i wystawiać swoją pracę zgodnie z nowo obowiązującą doktryną reżimu Goebbelsa. Lata trzydzieste to też czas, gdy Valeska Gert, Żydówka, wyjeżdża z Niemiec: najpierw do Londynu, później Stanów, a po wojnie, przed powrotem do Berlina, zamieszka także w Paryżu i Zurychu. Tego się jednak nie dowiadujemy ze spektaklu od razu, bo znów cofamy się w czasie i odwiedzamy lata dwudzieste, okres, w którym Valeska nabierała rozpędu artystycznego i wyrastała na czołową figurę berlińskiej bohemy. Zatem jeśli nie chronologia, to co łączy ze sobą kolejne sekwencje?

Powiedziałabym, że różnego typu asocjacje. Czasem łącznikiem jest pojedyncze słowo, innym razem temat lub problem, bywa nim też muzyka, rytm i tempo albo działające w przestrzeni ciała performerskie. Mam poczucie, że w tym szaleństwie jest metoda. Na przykład: spektakl otwiera scena w Barze Żebraków (Nowy Jork 1941-1944), o czym wiemy z planszy wyświetlonej na ekranie. Performerzy witają swoją publiczność cytatem z filmowego *Kabaretu* (1972) „Willkommen, bienvenue, welcome! Meine Damen und Herren, mesdames et messieurs, ladies und gentlemen!”, zaraz potem problematyzując nazwę baru: wszystko w nim zostało wyżebrane, nie będzie tu alkoholu, ponieważ licencja kosztuje i jedyne, na co mogą sobie pozwolić, to czwórka występujących, którzy próbują stać się Valeską. W tym momencie widać, że porządki narracyjne się przenikają – od historycznej ekspozycji przechodzimy prosto do krytyki instytucjonalnej polskiej sceny tańca. W ten właśnie sposób perypetie Gert będą tu wpisywane w lokalne konteksty: w prywatne wypowiedzi twórczyń, niedomogi finansowe i organizacyjne, z którymi zmagają się niezależne grupy twórcze oraz

zapracowane, funkcjonujące w uniwersum grantozy freelancerki, ale też w polskie nastroje społeczne i pejzaż polityczny, w niektórych aspektach do złudzenia przypominające niemieckie lata trzydzieste. Z wizji twórczyń performansu wynika, że Gert spotykała się z odrzuceniem, nierozumieniem, ksenofobią, mizoginią, a jednak nigdy nie traciła hartu ducha: tworzyła bezkompromisowo, nie oglądając się na społeczne tabu, interesowała się losami seksworkerek, dla których prowadziła warsztaty aktorskie, nie bała się żadnej pracy fizycznej, ale też organizowała artystom życie towarzyskie, zakładając bary, kluby i kabarety. Nie realizowała też ideału *american dream*, w myśl którego ciężka praca i determinacja zastępują, na jakiś czas przynajmniej, osobowość dążącej do celu zawodniczki. Im dłużej zastanawiam się nad rozmachem twórczym i apetytem na życie Valeski Gert jako postaci, z której biografii, pomysłów, energii można czerpać bez końca, tym mniej nie dziwi, że się o niej nie pamięta. Jeśli wizja zespołu Knapik ma coś wspólnego z rzeczywistością, to Valeska jawi się jako zbyt pozytywna, wyemancypowana i twórcza, by mieściła się w patriarchalnym toposie artystki.

Zamykając zatem wątek organizacji treści spektaklu: mamy tu do czynienia z pracą dramaturgiczną na przepastnym archiwum i przede wszystkim z decyzją, jak to wszystko zagospodarować artystycznie. Informacje biograficzne mieszają się z kontekstami historycznymi i kulturowymi w tempie, który uniemożliwia ich spokojne przyswojenie, wobec czego zakładam, że też o takie percepcyjne zagubienie się chodziło. Performatywnie powoływana do życia Valeska Gert wyłania się i znika, będąc zarówno bohaterką, jak i pretekstem do opowiedzenia o świecie, w którym żyjemy.

2.

Scena jest pusta, chyba że liczymy przypięte w kątach czarne baloniki na wstążce, wciągane raz po raz statywy albo ukryte (choć niezbyt dokładnie) drobne rekwizyty. Z ekranu na tylnej ścianie mruga czasem podglądające performans oko. Narracja często leci z offu, a performerzy poruszają ustami do wyłączonego mikrofonu. To, co wizualnie najbardziej przyciąga uwagę, to kostiumy projektu Dominika Więcka, dla każdego inny, lecz w podobnym stylu. Nawiązują trochę do estetyki przedwojennego kabaretu: spódniczki w pepitkę, koronkowe kołnierzyki, małe czarne, krótkie żakiety lub swetry w czarno-białe wzory. Wszyscy noszą czarne buty – mokasyny, półbuty, trampki, obcasy – z wysokimi skarpetkami, a na głowie krótkie peruki z grzywką do połowy czoła. Zróżnicowanie szczegółów w ramach ogólnego podobieństwa odzwierciedla też sam pomysł na to, kim w spektaklu jest Valeska: ideą artystycznej wolności, która działa w różnych ciałach.

VALESKA VALESKA VALESKA VALESKA jest jednak przede wszystkim obleczoną w tekst i temat partyturą taneczną. Intensywny ruch rozłożono tu na cztery sola oraz wykonywane w planie żywym i filmowym etiudy zbiorowe. Kilka z nich to reenactmenty prac Gert. Zamierając w bezruchu, performerzy odtwarzają performans *Pauza* z lat dwudziestych, oryginalnie wykonany w sali kinowej, w przerwie na zmianę rolek filmu. Głos z offu wyraża zdziwienie, że historia sztuki przyjęła łaskawie *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza Malewicza (1915) oraz *4’33’’* Johna Cage’a (1952), ale występ polegający na odmowie poruszania się wywołał skandal i od razu został wypchnięty poza ramy dokonania artystycznego. Prezentacja pracy *Canaille* (1925) skończyła się dla Valeski Gert wezwaniem policji przez widzów. U Knapik powtórzona jest więc z naddatkiem, bo czterokrotnie, przez każdą i każdego z wykonawców po kolei. Stojący w rzędzie, z twarzami

utkwionymi w widowni, performerzy oddychają, drżą i wiją się w skurczach imitujących orgazm. (Ten zresztą pomysł – by dana partia ruchowa była powtarzana przez wszystkich występujących po kolei, czasem zapętlana, rozciągając czas jej trwania – wykorzystany jest tu kilkakrotnie). Przywołać warto też reenactment *Syren*, funkcjonujący jednocześnie jako wyzwanie choreograficzno-teatralne, jak i asocjacja z osobistą historią Dominika Więcka. Obsadzany „po warunkach" (jak Valeska!) długowłosy artysta postanawia przejąć kontrolę nad własnym wizerunkiem. *Syreny*, uwiecznione na fotografii, były – być może – jedyną grupową pracą Gert. Twórczynie fantazjują ruchem na temat tego, jak ów performans mógł wyglądać. Tworzą scenę zbiorową, w której imitują ruchy ogonów, czy pozwalają, by niewidzialne fale poruszały ich rękami.

Odniesień do historii tańca jest w spektaklu bez liku – dekodowanie ich to jedna z przyjemności odbiorczych. Osobnym tematem jest jednak twarz Valeski. Kilkakrotnie słyszymy i widzimy, że jest ona szczególna („taka", „jakaś"), że jej zadaniem jest współgrać z resztą ciała, więc usta performerów wciąż się otwierają, policzki nadymają i wciągają, gałki oczne wytrzeszczają się i wędrują to skrajnie w lewo, to mocno w prawo. Na zdjęciach twarz Valeski jest wiecznie wykrzywiona w grymasie. Artystka nie bała się wyglądać brzydko, przejmująco czy dziwacznie i to jest chyba kierunek, w którym mało kto, przynajmniej w performerskim głównym nurcie, odważa się dziś podążać. Przychodzą mi do głowy prace Ramony Nagabczyńskiej, np. pandemiczna *Nie martw się, niedługo będzie tak jak kiedyś*, w której artystka szczerzy się serdecznie do kamery, a z offu leci narracja co najmniej zaprzeczająca powodom do uśmiechu. Ale u Valeski (i zarazem u Knapik) chodzi o coś jeszcze innego: o włączenie mimiki w przestrzeń ekspresji artystycznej; o odpuszczenie presji „zachowania twarzy" w działaniu, jak gdyby twarz performera zawsze zdradzała jego prawdziwy

stosunek do działań poddanego formie i rytmowi ciała – i dlatego należy ją tego wyrazu pozbawić. W spektaklu jest długa sekwencja poświęcona robieniu min – *Facequartet*. Najpierw oglądamy ją w wersji filmowej, gdzie w rytm muzyki każde z performerów wykonuje swoją choreografię ust, szczęki, brwi, oczu itd., zaś w pewnym momencie performerzy zajmują miejsca na scenie i sekwencja zostaje płynnie kontynuowana w żywym planie.

Z *VALESKI VALESKI VALESKI VALESKI* wychodzi się pod wrażeniem bardzo precyzyjnie wymyślonej i wykonanej choreografii. Może zabrzmi to osobliwie w kontekście opisu spektaklu tanecznego, ale nie ma tu żadnych „pustych przebiegów" ani cielesnej prywaty; niemal każdemu słowu i dźwiękowi przyporządkowano tu gest, zaś przestrzeń czasowa jest w całości zagospodarowana ruchem. Ta wysoka intensywność – zarówno wykonawcza, jak i, dla mnie przynajmniej, odbiorcza – nie pozwala nawet na moment zawahania, czy rzeczywiście *HashtagValeskaGertIsBetterThanMaryWigman*.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Fremde, etranger, stranger*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/fremde-etranger-stranger.

Autor/ka

Agata Skrzypek – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka performatyki przedstawień UJ i wiedzy o teatrze na AT w Warszawie. Pod opieką dr hab. Magdy Heydel, prof. UJ, współtłumaczyła i współredagowała książkę Sherry Simon *Miasta w przekładzie. Skrzyżowania języka i pamięci* (2020). Jako krytyczka teatralna współpracuje z m.in. „Dialogiem", „Didaskaliami. Gazetą Teatralną", „Bydgoskim Informatorem Kulturalnym". Autorka kilku tekstów dramatycznych, czytanych performatywnie, wystawianych i publikowanych w „Dialogu" oraz „Nowym Napisie". Prowadzi zajęcia dla studentów wiedzy o teatrze na AT, jak również warsztaty pisarskie dla młodzieży, dorosłych i seniorów w ramach Funduszu Edukacji Teatralnej.

Przypisy

1. Ten i inne cytaty ze spektaklu pochodzą ze scenariusza, udostępnionego mi uprzejmie przez jego autorkę, Patrycję Kowańską.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/fremde-etranger-stranger*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/do-utraty-tchu

CHOREOGRAFIE

Do utraty tchu

Katarzyna Niedurny

Komuna Warszawa

Imperial

choreografia i performans: Paweł Sakowicz, kreacja i performans: Agnieszka Kryst, Katarzyna Sikora, dramaturgia: Anka Herbut, sound design: Justyna Stasiowska; światło: Jacqueline Sobiszewski

premiera: 27 kwietnia 2023

Langausem, czyli modną na początku XIX wieku odmianą walca zainteresowała się policja. Jednym z jego elementów był galop, w czasie którego tancerze musieli bez przerwy i wielokrotnie przemierzać salę. Jako że nikt nie chciał okazać się słabszy i wycofać z rywalizacji, ta zabawa miała w Wiedniu prowadzić nawet do śmierci rozpalonej i żądnej zwycięstwa młodzieży. Rywalizacji w końcu zakazano. A walc przeszedł na salony.

W Komunie Warszawa w spektaklu *Imperial* w choreografii Pawła Sakowicza opowieść o walcu zaczyna się jednak nie od wirujących par, tylko od nudy.

Trójka tancerzy (Agnieszka Kryst, Katarzyna Sikora, Paweł Sakowicz) wykonuje bardzo powolne i niemalże leniwe ruchy. Ich oczy przesłaniają okulary przeciwsłoneczne. Nie widzę ich spojrzeń. Można zauważyć jednak, że od czasu do czasu odwracają głowy w stronę publiczności, sprawdzając, czy są obserwowani. Wszystko tu odbywa się na pokaz. Ruchy tancerzy wydają się wykonywane od niechcenia, jednak są precyzyjnie zaplanowane i mają na celu eksponowanie statusu społecznego postaci – w domyśle znudzonej arystokracji. Chłodna elegancja gestów jest wyeksponowana dzięki noszonym przez wszystkich długim balowym rękawiczkom i nałożonym na nie ogromnym pierścieniom. Te elementy garderoby są szczególnie widoczne, kontrastując ze współczesnym ubiorem tancerzy. Nawiązują do dworskich balów, a okulary tworzą skojarzenia ze współczesnymi celebrytami. W obu wypadkach status reprezentowanej grupy, a co za tym idzie repertuar gestów i środków, którymi się posługują, ma sens tylko wtedy, kiedy przeciwstawi się go obserwującemu społeczeństwu-widowni.

Wystudiowana nuda postaci powoli przenosi się na publiczność. To celowy, chociaż nieprzyjemny zabieg choreografa. Mechaniczna muzyka, słyszane z oddali odgłosy wzdychania i ziewania, przyćmione światło oraz tancerze trzymający się w ruchu parteru wystawiają cierpliwość widowni na próbę. Na scenie niewiele się dzieje, przez co nawet drobne czynności, takie jak przestawianie kieliszków czy używanie kosmetyków, stają się momentami ożywienia. Zastanawiam się, a może po trochu mam również nadzieje, że smarowanie się przez tancerzy kremem czy stosowanie dezodorantu to zapowiedź właściwego balu, który wkrótce nadejdzie. Kiedy Paweł Sakowicz podnosi książkę *How Much Longer? Class and Love in Contemporary Waltz*, pierwszy człon tytułu odbieram jako ironiczny komentarz do statyczności przedstawienia. Publiczność cały czas czeka na walca, który według informacji promocyjnych o spektaklu ma być głównym tematem wieczoru.

Jego nadejście zapowiadane jest poprzez rozjaśnienie światła i zmianę muzyki. Postaci na scenie podnoszą się, zdejmują okulary, a na ich twarzach pojawiają się szerokie uśmiechy. W pojedynkę (łącząc się w pary jedynie na chwilę) wykonują charakterystyczne ruchy walca: obroty, podnoszenie, wirowanie wokół sceny. Dynamiczny taniec przynosi nagłe ożywienie, ruchy tancerzy są płynne, radosne, a zarazem eleganckie. Radość z ich oglądania z biegiem czasu zaczyna być jednak przeplatana pewnym niepokojem. Ten układ trwa bowiem niezwykle długo i chociaż z twarzy tancerzy nie schodzi uśmiech, domyślamy się, jak muszą być zmęczeni. Muzyka rozpoczyna się raz po raz od nowa. Rytmicznie powtarzany ruch nabiera cech transu. Twórcy spełniają oczekiwania publiczności, dostarczając jej coraz więcej tańca i eksperymentując przy tym z wytrzymałością swoich ciał. W ciekawy sposób wpływa to na to, co obserwujemy na scenie. Wraz z kolejnymi ruchami bardziej niż na układzie czy roli koncentrujemy się na ciałach tancerzy i ich prywatnym zmęczeniu. Nie pytam siebie już, co to znaczy, ale ile jeszcze wytrzymają, czy kręci im się w głowie, czy jest im niedobrze. Dostojny walc i związane z nim poczucie estetyki i konwencji zastąpione zostaje transowym, ludowym langausem i znacznie prostszymi wątpliwościami dotyczącymi jego odbioru. W końcu tancerze zatrzymują się, a muzyka gwałtownie ustaje. Ogromne zmęczenie zaciera granice między postaciami i ich wykonawcami – wychodzącymi do braw.

Imperial dialoguje z historią walca jako gatunku, który przeszedł ewolucję – od chłopskich potańcówek i parkietów podmiejskich gospód aż po wytworne salony. Na początku uważany za niebezpieczny, ożywił bale, burząc monotonię i konwenanse staromodnych tańców dworskich. I chociaż wszedł na parkiety w formie znacznie bardziej sformalizowanej i ujarzmionej niż na wiejskich zabawach, nadal wywoływał kontrowersje. Był pierwszym tańcem pozwalającym na tak bliski kontakt między partnerką i partnerem. W

kontekście spektaklu ważniejszym wątkiem wydaje się jednak niebezpieczeństwo wynikające z szybkiego awansu klasowego, który wpłynął na karierę walca. Taniec o wiejskim pochodzeniu demokratyzował dostęp do kultury. Jego kroki były o wiele łatwiejsze do opanowania niż dotychczasowe tańce arystokracji, co miało znaczenie w kontekście dostępności sztuki i przestrzeni balu. Tańczony przez różne warstwy społeczne, stał się symbolem społecznej mobilności i równości. Miał to być taniec wnoszący do zamkniętych przestrzeni tradycji podmuch nowoczesności. A nawet, jak pisze Wojciech Tomasik w tekście *Walc albo inscenizowanie nowoczesności* (2017), jego kariera była nieodłącznie z nią związana: uosabiał masową produkcję (do jego odegrania wystarczył fortepian obecny się we wszystkich domach wyższych sfer), jego popularność podnosiły pięknie wydane i stosunkowo tanie zestawy nut, zaś współcześni kojarzyli charakterystyczny dla niego rytm z dźwiękami maszyny parowej.

Pobudzenie, jakie wywołała kariera walca, doskonale widoczne jest na scenie. Jedną z największych zalet spektaklu jest wpisanie związanych z historią tańca emocji w ruch, a także autotematyczne definiowanie przez taniec własnej historii, innej od historii teatru i sztuk widowiskowych. Do tego dochodzi również umiejętna gra z pozycją widza, jego samopoczuciem, oczekiwaniami i sposobem oglądania. Szkoda jednak, że historia tańca przedstawiona jest tylko w rozdawanych widzom przed pokazem ulotkach, które były ważnym kluczem do poznania opisanego na scenie świata, ale też łatwym do przegapienia elementem. Po pokazie pozostałam również z pytaniami: w jaki rodzaj kontaktu ze współczesnością i widzami wchodzi przedstawiany na scenie taniec i jak walc jako symbol nowoczesności odnajduje się dzisiaj? Na jakie znaczenia można go przepisać?

W spektaklu tych odpowiedzi zabrakło.

Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *Do utraty tchu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/do-utraty-tchu.

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

Tomasik, Wojciech, *Walc albo inscenizowanie nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2017 nr 4.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/do-utraty-tchu*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/produkowanie-czyli-tworzenie

CHOREOGRAFIE

Produkowanie, czyli tworzenie

Z Alicją Berejowską, Sonią Nieśpiałowską, Ulą Zerek i Karoliną Wycisk rozmawiają Zuzanna Berendt i Anna Majewska

ANNA MAJEWSKA: Jest koniec lutego. Ze względu na intensywność waszej pracy umówienie się na rozmowę w tym gronie zajęło nam trzy miesiące. W jakim momencie cyklu projektowego jesteście obecnie?

ALICJA BEREJOWSKA: Dla mnie początek roku to specyficzny moment w cyklu produkcyjnym – oczekiwanie na wyniki konkursów grantowych albo pisanie wniosków o kolejne granty. Nie bez przyczyny na rozmowę udało nam się umówić dopiero teraz.

KAROLINA WYCISK: Zaczęłyśmy szukać wspólnego terminu na końcu roku kalendarzowego, czyli w szczytowym okresie aktywności grantowej. Byłam wtedy przepracowana. Teraz jestem na innym etapie. Początek roku jest najczęściej oczekiwaniem i, niestety, wydawaniem zaoszczędzonych w poprzednim roku pieniędzy, bo przez pierwszy kwartał praktycznie nie

zarabiam. Ten czas jest przez to pełen stresu związanego ze składaniem budżetów na bieżący rok.

ALICJA BEREJOWSKA: Dla mnie też pierwszy kwartał tak wygląda. To czas, kiedy nie zarabiam jako producentka, ale wykonuję pracę na rzecz projektów, które mają przynosić zarobki w przyszłości. Oczywiście mogą też nigdy się nie wydarzyć.

SONIA NIEŚPIAŁOWSKA: Rzeczywiście nie ma sposobu na zabezpieczenie początku roku, bo konkursy grantowe są rozstrzygane wiosną. Moja sytuacja finansowa w pierwszym kwartale jest uzależniona od ubiegłorocznych zarobków. W tym roku pierwszy raz udało mi się stworzyć pomost finansowy między zamknięciem starych projektów a rozpoczęciem nowych, ale jest to możliwe dzięki środkom amerykańskim, którymi dysponuje się inaczej niż pieniędzmi pochodzącymi z polskiego systemu grantowego, na ogół wydatkowanymi w cyklu jednorocznym. O pierwszym kwartale w roku myślę jak o przestrzeni między cyrkowymi trapezami – już puściłam jeden, a jeszcze nie złapałam kolejnego. W tym czasie ujawniają się też wszystkie wcześniejsze przekroczenia własnych możliwości i ciało odreagowuje, a niestety ten okres nie jest czasem wolnym, w którym można by odpoczywać i regenerować się.

ULA ZEREK: Dla mnie początek tego roku to powrót do pracy po przerwie macierzyńskiej, która właściwie powinna jeszcze trwać. Miałam mocne postanowienie, że nie wrócę do wcześniejszego trybu pracy – bardzo stresującego, nieprzewidywalnego, wielowątkowego, często zbyt chaotycznego. Póki co, chwytając się każdej wolnej chwili, starym zwyczajem usprawiedliwiam się przed rodziną, że „przygotuję jeszcze tylko ten jeden wniosek, tylko ten jeden projekt”. Na razie niestety mocne postanowienie poprawy nie działa.

ZUZANNA BERENDT: Z tego, co słyszę, początek roku dla was wszystkich jest podobny pod względem sytuacji zawodowej i ekonomicznej. Nie wykonujecie jednak pracy producenckiej w tych samych warunkach i kontekstach. Kiedy zaczęłyście pracować jako producentki i jak pracujecie obecnie?

SONIA NIEŚPIAŁOWSKA: Zaczęłam produkować jako osoba fizyczna i szybko zrozumiałam, że aby rozwinąć swoją działalność, muszę założyć organizację pozarządową. Miałam wtedy dwadzieścia trzy lata. Fundację założyłam z Jackiem Owczarkiem, żeby być podmiotem współpracującym z instytucją. To był mój pierwszy festiwal, Kino Tańca, jego cztery edycje odbyły się w Łodzi. Później realizowałam Międzynarodowy Festiwal Improwizacji Tańca Sic!, kuratorowany przez Ilonę Trybułę, współpracując z trzema instytucjami w Warszawie podczas sześciu edycji. Przez osiem lat byłam związana jako producentka wystaw i wydawnictw w Muzeum Sztuki w Łodzi. Mogłam zobaczyć, jak funkcjonuje duży organizm instytucjonalny, a wystawą performatywną *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, współkuratorowaną z Katarzyną Słobodą, włączyłam się w dialog z publicznością muzeum.

Zaczęłam też produkować spektakle i organizować pokazy filmowe. Byłam nastawiona przede wszystkim na festiwale, bo wtedy głównie na nie można było pozyskiwać dofinansowania. Festiwal do tej pory jest z punktu widzenia grantodawcy atrakcyjnym wydarzeniem – pozwala na zaproszenie znanych nazwisk i tworzenie imprezy o dużej widoczności. Kilka lat zajęło mi zrozumienie, że produkując taniec, nie muszę pozostawać przy formule festiwalowej, która coraz mniej mnie interesowała. W związku z małą liczbą instytucji działających dla tańca w Polsce dostrzegłam potrzebę tworzenia

programów rozwijających się w czasie. Po około dwunastu latach pozyskiwania grantów zrozumiałam różnicę między stałym finansowaniem a okazjonalnym dofinansowywaniem i uznałam, że nie będę dłużej się o nie starać.

Razem z Jackiem Owczarkiem, z którym teraz prowadzę Materię, Ryszardem Kalinowskim z Centrum Kultury w Lublinie, Elżbietą Pańtak i Grzegorzem Pańtakiem, dyrektorami Kieleckiego Teatru Tańca, oraz Jackiem Łumińskim, prowadzącym Zakład Tańca na Akademii Muzycznej w Katowicach zaczęłam intensywnie pracować nad wytworzeniem struktury stałego finansowania tańca współczesnego. W 2018 roku powołaliśmy wraz z zastępczynią dyrektora Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca Aleksandrą Dziurosz grupę inicjującą tak zwane centra choreograficzne. W zaproponowanej wtedy formule ich program miał ministerialne finansowanie, a my, jako liderzy i liderki, razem z instytucjami partnerskimi tworzyliśmy sieć wspierającą program poprzez symetryczne lokalne wkłady własne na poziomie infrastruktury. Na bazie tej koncepcji, dzięki programowi Przestrzenie Sztuki, w latach 2020-2022 wspólnie z NIMiT rozwijaliśmy na zasadzie współorganizacji stałe centra w tych czterech miastach. W 2020 roku dołączył Białystok[1]. Jako operatorzy liczyliśmy na dalsze, optymalne poszerzanie programu w trybie konsultacji i otwartego konkursu dla nowych operatorów. W lutym tego roku NIMiT ogłosił konkurs na pięciu nowych operatorów programu, rozpisanego tym razem tylko na jeden rok. W przekonaniu osób stojących za ideą rozwoju centrów tańca konkurs jednoroczny nie pozwala na długofalowe wspieranie tańca, rozwijanie istniejącej sieci współpracy między instytucjami i jednostkami miejskimi oraz na poszerzanie publiczności. Podjęliśmy dialog w tej sprawie i mamy nadzieję, że pozwoli on wypracować rozwiązania korzystne dla całego środowiska tańca.

Jeśli chodzi o mój obecny status zawodowy, to prowadzę własną jednoosobową działalność Big Picture i współprowadzę z Jackiem Owczarkiem fundację Materia w Łodzi. Świadomie podjęłam decyzję o przeprowadzce z Warszawy do Łodzi w 2008 roku, żeby móc budować instytucję i skupioną wokół niej społeczność. Znaczącą część programu Materii stanowiły wydarzenia w ramach programu Przestrzenie Sztuki. Od kiedy osiągnęłam stabilizację i stałe systemowe finansowanie, na którym przez wiele lat bardzo mi zależało, zaczęłam też ponownie pozyskiwać mniejsze granty i angażować się w projekty m.in. we współpracy ze wspaniałym zespołami ambasady USA w Warszawie, czy niemieckiej filii Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI) w Berlinie.

ALICJA BEREJOWSKA: Właściwie od początku aktywności zawodowej funkcjonuję „w szpagacie" – łączę pracę jako PR-owiec i specjalistka do spraw komunikacji z pracą producencką w polu tańca. Jeszcze jako studentka kulturoznawstwa i tancerka odbyłam staż w programie performatywnym Stary Browar Nowy Taniec poznańskiej Art Stations Foundation. Działania wolontariackie, a później studencka praktyka, to były moje pierwsze (a patrząc na to z perspektywy czasu – gruntujące i kształtujące) doświadczenia w organizacji szeroko pojętego tańca współczesnego i nowej choreografii. Wtedy odkryłam, że za kulisami, a nie tylko na scenie jest nisza, w której moje umiejętności, predyspozycje i wykształcenie artystyczne mogą się spotkać. Niestety dzienne studia, intensywne wieczorne treningi, praca fizyczna w weekendy, a także wolontariat i komercyjne wyjazdy na pokazy taneczne odbiły się na moim zdrowiu. Gdy jako dwudziestoparolatka przechodziłam rehabilitację kolan i kręgosłupa, podjęłam trudną decyzję o zejściu ze ścieżki artystycznej. Po drugich studiach i przeprowadzce do Warszawy byłam zatrudniona na etacie w agencjach i korporacjach jako PR-owiec, a jednocześnie produkowałam

festiwal Warsaw Dance Days jako freelancerka. Później przez cztery lata, w wymiarze godzin odpowiadającym połowie etatu, na zlecenie Instytutu Muzyki i Tańca zarządzałam ogólnopolskim projektem Polska Sieć Tańca i produkowałam inne, komercyjne wydarzenia, równolegle w mniejszej skali kontynuując działalność PR-ową. W pewnym momencie zaczęłam inwestować czas, środki finansowe i energię we własny rozwój i edukację – wyjazdy na zagraniczne szkolenia i warsztaty w obszarze zrównoważonej produkcji oraz wydarzenia branżowe i spotkania networkingowe. W 2021 roku w ramach europejskiego programu Perform Europe, we współpracy z zagranicznymi partnerami zainicjowałam projekt Perform for Change – zorientowany na międzynarodową zrównoważoną wymianę artystyczną. Projekt nie otrzymał dofinansowania z Creative Europe, ale jego wartości i motto – kolektywna siła sztuk performatywnych tworzonych i produkowanych w sposób zrównoważony i ekologiczny, z uwzględnieniem równości, różnorodności, integracji – stanowią podwalinę marki PfC, którą tworzę w tandemie z Agnieszką Czichy. Od 2022 roku dwie trzecie mojej działalności zawodowej wypełniają praca producencka, menadźerska (aktualnie współpracuję z Magdą Jędrą i Martą Ziółek), agencyjna we współpracy z branżą filmową i VR i wykonywanie zleceń z zakresu szeroko pojętej komunikacji, a jedna trzecia samorozwój. Te proporcje, jak to na freelansie, są w nieustannej negocjacji. Moment założenia firmy uzależniam od otrzymania dotacji. Planuję przeznaczyć większość czasu na pracę w obszarze tańca, nowej choreografii i performansu, a działalność PR-ową traktować wspierająco.

KAROLINA WYCISK: Zdecydowałam się na rozpoczęcie pracy producenckiej, bo byłam ciekawa procesów twórczych i zdałam sobie sprawę, że miałam umiejętności, których potrzebowały artystki, żeby ich spektakle były otoczone opieką i widzialne. Studia teatrologiczne, na których nie wspomina się zbyt często o produkcji, doprowadziły mnie do tego zawodu od innej

strony – zaczynałam, pisząc o teatrze i tańcu.

Jako producentka nigdy nie byłam zatrudniona na stałe w żadnej instytucji, ale w kilku byłam prekarnie zatrudniona, realizując projekty na skalę krajową i międzynarodową. Na zlecenie Instytutu Muzyki i Tańca produkowałam dwie edycje Polskiej Platformy Tańca (w latach 2017 i 2019), wcześniej pracowałam w Instytucie Grotowskiego, a już jako niezależna producentka współpracowałam też z Instytutem Teatralnym czy Art Stations Foundation (nad powstałym w pandemii niezwykłym magazynem Grand re Union). Od ponad dziesięciu lat prowadzę fundację Performat, a dodatkowo własną działalność Performat Production. Mam więc kontakt i ze światem organizacji pozarządowych i światem mikrobiznesowym. Założenie działalności gospodarczej było związane z potrzebą stabilizacji pracy. Sporadycznie zdarzające się umowy zlecenie oraz umowy o dzieło nie zapewniały mi żadnego bezpieczeństwa socjalnego. Prowadzenie własnej firmy wzmacnia też moją pozycję jako niezależnej producentki i sprawia, że instytucje traktują mnie bardziej partnersko.

Moja praca producencka opiera się na tym, że jestem obecna w całym procesie pracy nad projektem – od inicjowania, pozyskiwania funduszy, nawiązywania relacji z partnerami, przez cały proces implementacji, aż do finalizacji. Myślę, że żadna z nas nie ma komfortu zajmowania się jednym aspektem realizacji projektu, nasze zadania są ciągle negocjowane i zależą od pojawiających się potrzeb. We współpracy z artystkami staram się, po różnych doświadczeniach przekraczania granicy moich obowiązków, ściślej wyznaczać obszary swojej odpowiedzialności. Pracując z Renatą Piotrowską-Auffret od 2018 roku byłam odpowiedzialna głównie za tour management spektaklu *Wycieka ze mnie samo złoto*, obejmujący ponad dziesięć krajów europejskich, i zagraniczne relacje z partnerami. We współpracy z

kolektywem Holobiont, która trwa od 2020 roku, zajmuję się też produkcją nowych prac (ostatnia to *Mój ogon i ja*), sieciowaniem (kolektyw jest częścią Young Dance Network) i pozyskiwaniem środków na choreograficzne czy edukacyjne projekty rodzinne.

ULA ZEREK: Do produkcji doszłam przez ścieżkę artystyczną. Najpierw współpracowałam jako tancerka z Dada von Bzdülöw i marzyłam o stałej pracy w tym zespole. Nie było jednak na to szans, bo po pierwsze teatr Dada nie był etatową instytucją, a po drugie Leszek Bzdyl nigdy nas nie zawłaszczał, a raczej popychał do samorozwoju. Początkowo to było frustrujące, ale z czasem to doceniłam. Zaczęłam pozyskiwać środki na własne projekty solowe. Kiedy weszłam w świat wniosków grantowych i zasad budżetowania, uświadomiłam sobie, jakie procesy i działania są potrzebne do tego, żeby praca artystyczna mogła powstać i zostać zaprezentowana publiczności. Po stworzeniu i wyprodukowaniu kilku własnych spektakli poczułam, że to, co robię, nie ma sensu – po premierze nie ma szans na kolejne pokazy, a ja jestem psychicznie i twórczo wykończona, ale żeby pracować i zarabiać, muszę od razu zabrać się do czegoś nowego.

Zniechęcenie realiami pracy i brakiem poczucia relacji z odbiorcami sprawiło, że zaczęłam tworzyć projekty angażujące inne osoby artystyczne, a także eksperymentujące z tańcem poza sceną. Jednym z nich była Taneczna Misja, realizowana we współpracy z Teatrem Miniatura w Gdańsku i lokalnymi szkołami. Po zakończeniu projektu ówczesny dyrektor Miniatury, Romuald Wicza-Pokojski, zaproponował mi objęcie stanowiska producentki w teatrze. Brzmiało to świetnie – miałam kontynuować pracę nad projektami podobnymi do Tanecznej Misji, które najbardziej mnie interesowały, oraz produkować spektakle repertuarowe. Wkrótce jednak doświadczyłam

poczucia, że bycie producentką w silnie zhierarchizowanym świecie teatru jest służeniem tym, którzy są nad tobą, czyli wszystkim. Po pięciu latach zrezygnowałam z etatowej pracy producenckiej.

W tym czasie przydarzały mi się niezależne projekty, między innymi współorganizacja Polskiej Platformy Tańca w Gdańsku, przy pracy nad którą poznałyśmy się z Karoliną. Wydawało mi się, że realizacja takiego wydarzenia musi odmienić rzeczywistość tańca w Gdańsku. Co więcej można zrobić, żeby udowodnić lokalnym włodarzom, że sztuka tańca ma dużą wartość i trzeba wykorzystać jej potencjał w kreowaniu polityki kulturalnej miasta? Ze względu na skalę i widoczność Platformy miałam wrażenie, że pokazałyśmy wizerunkowy szczyt tańca, jednak żadna zmiana w zakresie postrzegania jego roli i pozycji nie nastąpiła. Po prostu kolejny grant i projekt został odhaczony. Wtedy zrozumiałam też, że bardziej niż wielkie i spektakularne projekty prezentujące sztukę interesuje mnie praca procesualna w odniesieniu do lokalnych kontekstów i ważnych tematów. Przykładem takiej pracy jest dla mnie projekt The Nature of Us, który ma charakter badawczy, eksperymentuje z językiem i formą tańca i choreografii, a przy tym jest zakorzeniony w lokalnych kontekstach.

Nie jestem nigdzie zatrudniona. Prowadzę fundację, która oczywiście nie przynosi zysków, a każde sprawozdanie i pismo ze skarbówki albo ZUS-u wiąże się dla mnie z ogromnym stresem. Na pewno nie mogę tak dalej funkcjonować, chociażby dlatego, że mam rodzinę. Intensywnie myślę o tym, jak zmienić ten ślepy tor zawodowy.

KAROLINA WYCISK: Mam wrażenie, że dzięki doświadczeniu realizacji projektów różnych skal, jak wielkoformatowa Polska Platforma Tańca czy realizowane w wyszehradzkim, bliskim partnerstwie The Nature of Us, o

których mówiła Ula, nasze myślenie o efektywności i produktywności, a tym samym o produkcji, naturalnie się zmienia. Sukces rozumiem teraz jako wytworzenie się trwałej społeczności (czy tworzącej, czy odbiorczej) w wyniku długofalowych działań. Obecnie bardzo ważna jest dla mnie odpowiedzialność za projekt. Kiedyś bardziej wykonawczo podchodziłam do realizacji zleconych zadań. Teraz we współpracy z artystkami świadomie dążę do tego, żebyśmy ponosiły wspólną odpowiedzialność za tworzone przez nas środowisko projektowe.

Często mierzymy się z tym, że nie udaje się pozyskać środków na kontynuację projektów. Od 2020 roku Fundacja Performat jest operatorem wieloletniego projektu Roztańczone Rodziny (jego kuratorką jest Hanna Bylka-Kanecka), który odziedziczyła po Art Stations Foundation. Trzynasta edycja projektu nie dostała wsparcia z miasta, które było głównym źródłem finansowania, poza budżetem wnoszonym przez instytucję partnerską. Co mogę zrobić w tej sytuacji jako producentka odczuwająca odpowiedzialność za ten projekt? Czy powinnam kontynuować go mimo wszystko i na zasadzie wolontariatu, żeby nie zaprzepaścić kapitału społeczności rodzinnej, która się wokół niego wytworzyła? Jak pracować w tego rodzaju kryzysowych sytuacjach? W przypadku Roztańczonych Rodzin udało się na szczęście otrzymać wsparcie nowych instytucji partnerskich: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu i Teatru Ochoty w Warszawie, ale to wymagało dodatkowej pracy producentki i kuratorki, i zaufania ze strony instytucji. Bardzo często to producentki podtrzymują życie projektu, mimo że instytucje je zatrudniające, czy to na stałe, czy na umowy zlecenie, nawet nie wymieniają ich nazwisk w materiałach promocyjnych.

ANNA MAJEWSKA: Wiem, że w ostatnim czasie podjęłyście próbę

opisania i zdefiniowania zawodu producentki. Jaki zakres obowiązków i praktyk obejmuje ta praca? W jakiej jest relacji z innymi zawodami w polu sztuk performatywnych?

SONIA NIEŚPIAŁOWSKA: Podczas konsultacji przed II Kongresem Tańca w Warszawie Aleksandra Machnik przygotowała na zamówienie NIMiT dokument, w którym scharakteryzowano zawód producentki i menadżerki. Jako grupa zawodowa związana z Forum Tańca uznałyśmy, że warto je dookreślić, bo wtedy łatwiej będzie je wspierać. Do pracy producenckiej zaliczono zadania związane z fundraisingiem, przygotowaniem produkcji i premiery, a menadżerskiej te obejmujące życie spektaklu po premierze – promocję i utrzymywanie go w obiegu. Scharakteryzowanie tożsamości zawodu producenta/producentki pozwala wspierać osoby, które wcześniej nie myślały o sobie w takich kategoriach, chociaż to dzięki nim taniec współczesny w Polsce rozwijał się przez wiele lat poza strukturami instytucjonalnymi.

KAROLINA WYCISK: Dużym wyzwaniem jest dla nas zbudowanie autonomii tego zawodu, jego widoczności w środowisku i zrozumienia jego specyfiki przez grantodawców. Kiedy zapytałyście, co robimy, bardzo trudno było nam odpowiedzieć, bo swoimi działaniami odpowiadamy praktycznie na wszystkie potrzeby pojawiające się w projektach. Etykieta „ogarniaczki problemów" jest problematyczna i ma negatywne konsekwencje – na przykład zaniżenie stawek za naszą pracę. Powodem ich niedoszacowania jest najczęściej to, że na etapie przygotowywania wniosku grantowego nie sposób przewidzieć, jak wiele zadań wejdzie w szeroki zakres pracy określanej mianem produkcji. Później, już w procesie implementacji, konfrontujemy się z pytaniami: czy producentka jest też księgową? Czy jej praca trwa do premiery, a później pałeczkę przejmuje menadżerka? A jeśli producentka i menadżerka to ta

sama osoba, jakie wtedy obowiązują ją zakresy pracy? Nasza autodefinicja zawodowa kształtuje się też pod wpływem rozmów z osobami będącymi częścią różnych sieci producenckich, do których dołączyłyśmy lub które obserwujemy, oprócz IETM, niemieckiej Produktionsbande i nowej międzynarodowej sieci PAMPA (Producers, Agents, and Managers in Performing Arts). Obecnie powstaje dużo grup zrzeszających osoby z różnych grup zawodowych, bo wiele osób uświadamia sobie potrzebę wspólnego działania, tworzenia sojuszy i wspólnego myślenia.

SONIA NIEŚPIAŁOWSKA: Często spotykamy się z łączeniem pracy kuratorskiej z producencką. Ja na przykład mam doświadczenie kuratorskie, ale to mniejsze pole mojej działalności. Podział między tymi dwoma zawodami jest dla mnie bardziej wyrazisty niż między producentem i menadżerem. Podstawowa różnica tkwi w odmiennym zakresie odpowiedzialności w obszarze decyzji merytorycznych. Kiedy angażuję kuratorkę do współpracy, to oddaję jej decyzyjność w sprawie programu. Oczywiście wciąż uczestniczę w rozmowach na jego temat – producentka zawsze powinna myśleć o tym, co pokazuje, komu i dlaczego – ale to kuratorka w pełni odpowiada za program. W takiej sytuacji próbuję stworzyć dobrą, opartą na wzajemności relację, w której kuratorka jest wrażliwa na potrzeby produkcyjne, a ja odpowiadam na jej potrzeby programowe. Praca z artystami też należy według mnie do obowiązków kuratorskich. Natomiast odpowiedzialność finansowa leży zawsze po stronie producentki, która na ogół reprezentuje swoją organizację pozarządową czy firmę, lub po stronie instytucji zatrudniającej producentkę. Cenię sobie pracę z kuratorami, którzy są świadomi, jak funkcjonuje budżet. Odpowiedzialność finansowa w produkcji jest realna i może być obciążająca, dlatego ważne jest budowanie świadomości o specyfice tego zawodu, wzajemne zrozumienie osób produkujących, pracowników instytucji finansujących oraz osób tworzących.

ANNA MAJEWSKA: A jak pozostałe z was myślą o relacji między pracą kuratorską i producencką w swojej praktyce? Czy oddzielacie to jako osobne pola działań i odrębne zawody?

KAROLINA WYCISK: Myślę, że to są dwa różne obszary odpowiedzialności, które się uzupełniają. Współkuratorowałam kilka projektów (m.in. trzy edycje Sceny Tańca Studio wspólnie z Katarzyną Bester w 2017 roku, rezydencje choreograficzne we wrocławskim BWA w 2019 roku wspólnie z Magdaleną Zamorską), a raczej dostałam granty na kuratorowanie, ale definiuję siebie jako producentka. To prawda, że odpowiedzialność finansowa należy do producentki – to dla mnie kluczowa różnica. Świadomość realiów i ram finansowo-czasowych projektu pozwala producentkom pośredniczyć pomiędzy konceptem i jego wykonaniem. Na tym gruncie kuratorka i producentka spotykają się w przekładaniu tego, co wymarzone, na to, co możliwe. To najbardziej newralgiczny moment współpracy, kiedy dochodzi do kluczowych negocjacji. Paradoksalnie, często to ograniczenia budżetowe wywołują kreatywne rozwiązania w trakcie tworzenia, ale oczywiście wolałybyśmy pracować w sytuacji finansowego czy czasowego komfortu.

Dobrze jest też, kiedy kuratorka jest wrażliwa na myślenie o produkcji i kiedy program nie powstaje w oderwaniu od praktyk produkcyjnych. Myślę, że kuratorka buduje inną relację z publicznością niż producentka. Jej praca w kontekście tematyki projektu jest bardziej pogłębiona. Jako producentka chętnie wchodzę w tematykę projektu, poznaję jego konteksty, metody pracy twórczej, ale jednocześnie nie czuję odpowiedzialności w tym zakresie.

ALICJA BEREJOWSKA: Byłam zapraszana do współprogramowania wydarzeń. Przyglądałam się temu procesowi z perspektywy producentki,

czyli występując w roli zwyczajowo rozumianej jako rola wykonawcza, choć w wielu wymiarach kreatywna. W kuratorowaniu interesują mnie kompetencje i obszary, które mogę wykorzystywać w swojej pracy producenckiej: bycie pomostem, lejkiem lub ramą pomiędzy wizją artystyczną a „produktem”; dbanie o relacje z partnerami; stosowanie formatów i strategii rozwoju widowni; kontekstualizacja prac, tworzenie połączeń i znaczeń, które pozwolą im lepiej funkcjonować. Wzbogacającym modelem współpracy kuratorek z producentkami, nawet jeśli nie realizują w danym momencie razem projektu, może być sama wymiana wiedzy, informowanie się wzajemnie o nowych projektach, rozmowa o pomysłach i strategiach, proponowanie rozwiązań czy wspólne lobbowanie.

Interesuje mnie długoterminowe budowanie relacji menadżerki bądź producentki z kuratorką, programerką czy dyrektorką reprezentującą instytucję czy organizację, która może wyprodukować albo zaprosić spektakl. Szukając partnerów do nowego projektu albo starając się zabezpieczyć jego dalsze życie, często w pierwszej kolejności zwracam się do tych osób, z którymi łączą mnie właśnie takie relacje. Zwłaszcza w networkingu zdecydowanie bardziej cenię kolejną pogłębioną rozmowę niż zbieranie nowych kontaktów.

KAROLINA WYCISK: Czy w tej sytuacji producentka nie jest petentką, która puka do dyrektorskich drzwi i o coś prosi? Mam doświadczenie bycia traktowaną w ten sposób. Często stajemy się w oczach programatorów „tymi, które zawsze czegoś chcą”, bo przecież reprezentujemy artystki i artystów. Nie myśli się o tym, że oferujemy instytucji lub festiwalowi swoje ogromne doświadczenie, sieci kontaktów i wysokiej jakości prace artystyczne naszych współpracowniczek.

ULA ZEREK: Jesteśmy traktowane jako petentki, a przecież często jesteśmy

lobbystkami – działamy profesjonalnie na rzecz określonych osób, spraw, idei.

KAROLINA WYCISK: Lekceważenie tych kompetencji nie dotyczy tylko nas – wynika między innymi z postrzegania artystek i artystów jako petentek i petentów.

SONIA NIEŚPIAŁOWSKA: To prawda, dlatego staram się być na to uwrażliwiona jako dyrektorka programowa Materii. Zawsze bardzo się cieszę, kiedy przychodzą do mnie propozycje. Zazwyczaj osoba, która się do mnie zwraca, liczy na to, że zaprezentuję jej pracę w swojej instytucji, ale dla mnie te wiadomości są cenne przede wszystkim jako informacje o tym, co ta osoba robi twórczo lub jaką metodę pracy z ruchem rozwija. Nawet jeśli nie zdecyduję się w danej chwili na zaproszenie tej osoby, to mogę śledzić jej twórczość, żeby w przyszłości nie zaczynać współpracy z poziomu zero. A jeśli zauważę, że czyjaś propozycja mogłaby być interesująca dla instytucji, która ma inny profil niż moja, to mogę łączyć ze sobą odpowiednie osoby. Informowanie się nawzajem o twórczym rozwoju traktuję jako element budowania długofalowych relacji, bez presji produkowania jednorazowych wydarzeń.

ANNA MAJEWSKA: Rozmawiałyśmy dotychczas o relacji między praktyką producencką, menadżerską i kuratorską. A jak wygląda łączenie pracy artystycznej z producencką w twoim przypadku, Ulu?

ULA ZEREK: Wciąż się zastanawiam, jak łączyć te dwie tożsamości. Na pewno doświadczenie pracy producenckiej wpłynęło na moje myślenie artystyczne, poszerzyło je. Twórczość jest dla mnie absolutnie procesem kolektywnym, zarówno w przebiegu artystycznego myślenia i poszukiwań,

budowania pola odniesień i inspiracji, ale też całej tej machiny produkcyjnej, która doprowadza do spotkania z odbiorcą. Trudno mi rozgraniczyć, kiedy przestaję być artystką, wykonując pracę produkcyjną, może to mój problem. Produkcja jest bardzo twórcza, a ja nie do końca przełączam te dwie tożsamości – czasem po prostu zmieniam funkcję i działam intensywniej na rzecz uwidocznienia czy wsparcia czyjejś twórczości, bo to jest potrzebne dla danego projektu. Łączenie tych dwóch ról nie zawsze jest łatwe, bo zwyczajnie brakuje mi energii i to częściej na własne artystyczne wypowiedzi, ale myślę, że taki jest teraz czas. Czuję się też bardzo dobrze, będąc częścią tej naszej nowej społeczności producenckiej, to dla mnie bardzo ważne.

ZUZANNA BERENDT: Jak myślicie o produkcji i czym chciałybyście, żeby stała się w postrzeganiu innych osób pracujących w polu sztuki?

ULA ZEREK: Interesuje mnie *community production*, czyli produkcja wiążąca się z tworzeniem społeczności – angażowaniem różnych grup społecznych i pracą w kontekście, w którym one funkcjonują. Ta praktyka różni się od produkcji jednorazowych wydarzeń albo menadżerowania artystów. Nie zajmuję się produkcją w wymiarze agencyjnym.

KAROLINA WYCISK: Rozumiem produkcję jako myślenie o relacjach – tworzenie warunków do tego, żeby mogły się wydarzać, nawiązywanie i podtrzymywanie ich, co wymaga oczywiście odpowiednich zasobów i czasu. Mnie też budowanie społeczności interesuje bardziej niż produkowanie konkretnych efektów, które grantodawcy rozumieją najczęściej bardzo wprost – jako dostarczone, policzalne, mierzalne rezultaty. Niestety, w istniejącym systemie grantowym wciąż nie ma miejsca na myślenie o produkcji jako budowaniu społeczności.

Inaczej niż Ula – mam doświadczenie współpracy z artystkami i identyfikuję się jako producentka konkretnych artystek. Decyzja o podjęciu współpracy zależy w dużej mierze od tego, czy rozumiemy produkcję jako działalność kreatywną i decyzyjną. W każdym projekcie negocjuję pozycję produkcji jako działania, które nie jest tylko wykonawcze, ale też twórcze. Mam doświadczenie pracy z artystami, którzy inaczej rozumieli moją rolę, i te współprace się nie udały. W moim wymarzonym modelu producentka jest zapraszana na początku projektu, jest w procesie, daje nie tylko wykonawczy feedback i jej rola nie ogranicza się do przygotowywania tabelek w Excelu.

ALICJA BEREJOWSKA: Tworzone przeze mnie projekty redefiniowały pracę produkcyjną i rewidowały utarte lub zakładane stereotypowo role producentki jako wykonawczyni niekreatywnych zadań. Obecnie przyglądam się swojej pracy i zastanawiam, jak ją wykonywać, żeby produkcja, którą kieruję, była zrównoważona również dla mnie. Moja praca jest zorientowana na zasoby energetyczne i międzyludzkie oraz ich wymianę. Nie interesuje mnie grantowa gonitwa. Wolę współtworzyć projekty i relacje oparte na wspólnych wartościach, zbieżnych zainteresowaniach artystycznych i wartościowej wymianie, nawet jeśli to miałaby być wymiana tylko z jedną lub dwoma artystkami.

SONIA NIEŚPIAŁOWSKA: Długo myślałam, że produkcja jest tylko zapewnianiem warunków dla twórczości. Teraz sądzę, że to coś więcej – producentka i projekt tworzą relacje. Szczęśliwie dla mnie, wcześnie w karierze producenckiej trafiłam na bardzo trudny projekt, który uzbroił mnie w siłę do odmawiania współpracy z osobami, z którymi nie zgadzam się co do pewnych wartości. Umocnił też więzi z osobami, z którymi miałam pełne porozumienie. Praca produkcyjna w polu niezależnym polega często na dokonywaniu wyboru, z kim chcę pracować. Ważnym kryterium jest dla mnie

to, czyja twórczość mnie interesuje, z kim czuję bliskość w myśleniu o tańcu i jaki współpraca z kimś ma potencjał budowania społeczności. Moja pasja produkcyjna w znacznym stopniu wynika z chęci pokazywania publiczności prac, które mnie fascynują.

Nie produkuję dla innych w sensie wykonawczym, ale przyjmuję pozycję inicjującą lub wspierającą procesy. Organizacja, którą prowadzę, zatrudnia producentów i producentki, kuratorów i kuratorki, dlatego pracuję ze świadomością pozycji władzy, która wiąże się dla mnie z dużą odpowiedzialnością. Staram się tworzyć dla moich współpracowników i współpracowniczek nie tylko lepsze warunki pracy w pojedynczych projektach, ale też przestrzeń do stałej współpracy.

ZUZANNA BERENDT: Co kryje się pod sformułowaniem „współtworzenie projektów artystycznych”? Jaki rodzaj wkładu z waszej strony daje wam poczucie, że relacja z artystami i artystkami jest partnerska?

ALICJA BEREJOWSKA: Mówiąc o współtworzeniu, mam na myśli pracę w płaskich strukturach – kierowniczka produkcji jest zapraszana do udziału w procesie i ma w nim taką samą możliwość zabrania głosu jak inni twórcy i wykonawcy. Na przykład w pracy nad spektaklem *Wolne ciała* Marty Ziółek byłam obecna od momentu castingu i prób, przez pracę koncepcyjną, aż do premiery. Nie jest to jednak standardem – przy zatrudnieniu w modelu freelancerskim zwykle oczekuje się od nas pilotowania produkcji bez udziału w próbach lub zleca produkcję projektów, które w pewnym sensie już powstały na etapie koncepcji. Bardzo ważne jest, żeby artyści i artystki, z którymi współpracujemy, byli otwarci na dialog z nami, okazywali nam

zaufanie i ciekawość naszego wglądu w proces artystyczny oraz naszej opinii dotyczących decyzji artystycznych, które mają później przełożenie na wykonawcze rozwiązania i realne działania.

KAROLINA WYCISK: Myślę, że jako producentki wnosimy do pracy szczególną perspektywę i kapitał. Możemy dzielić się wiedzą na temat kontekstu, w którym realizowana jest praca, grupy docelowej czy zrównoważonych metod produkcji. Tego mi brakuje, kiedy artystka chce nawiązać ze mną współpracę, mając już gotowy spektakl. Skoro nie wiem, z jakiej potrzeby on się wziął i nie znam jego historii, trudno mi o nim opowiadać w rozmowie z instytucjami i kuratorkami. Chcę utożsamić się z projektem, który mam reprezentować. Rozumiem jednak, że często obecność producentki na wszystkich próbach jest niemożliwa, bo nie ma na to zwykle czasu i pieniędzy.

Opowiem na przykładzie, jak udział producentki w procesie twórczym przekłada się na późniejszą pracę menadżerską. Kiedyś przyjęłam propozycję opieki nad spektaklem, którego nie współtworzyłam. Przedstawiono mi budżet trasy, w którym nie ujęto honorarium kompozytora, a okazało się, że jego obecność podczas pokazów jest konieczna. W konsekwencji podczas trasy to ja, osoba niekompetentna w tej dziedzinie, byłam odpowiedzialna za muzykę, ale nie byłam za to opłacana.

Nieobecność producentki w procesie twórczym odbija się też negatywnie na środowiskowych kosztach produkcji. W powstałych w ten sposób spektaklach często wprowadzane są rozwiązania, które wymagają zakupu materiałów jednorazowego użytku. Twórczy udział producentki w procesie wpływa na istotne decyzje dotyczące przestrzeni i scenografii, kształtuje wydatki budżetowe i pozwala planować eksploatację spektaklu, a także kontakt z publicznością, do której będzie kierowany. Projektów, przy których

pracujemy z doskoku, nie jesteśmy w stanie wspierać w taki sam sposób jak tych, które współtworzymy od początku. Doraźność działań producenckich zamyka na myślenie rozwojowe o eksploatacji spektakli niezależnych, z którą w Polsce jest bardzo duży problem.

ANNA MAJEWSKA: Możecie podać przykłady dobrych praktyk włączania producentek w pracę twórczą?

KAROLINA WYCISK: Do dobrych praktyk dochodzi się wspólnie i potrzeba na to czasu. Po dłuższej wspólnej pracy, dopiero niedawno dołączyłam oficjalnie do kolektywu artystycznego Holobiont jako producentka i mam nadzieję, że to przełoży się na zwiększenie mojego udziału w procesie twórczym i planowaniu przyszłości kolektywu. Za granicą istnieje wiele kolektywów twórczych, do których należą osoby producenckie i techniczne. W Polsce kolektywy artystyczne często składają się tylko z artystów i artystek, chociaż w praktyce współmyślą oni w procesach twórczych z osobami odpowiedzialnymi za produkcję.

Ciekawą praktyką był dla mnie projekt The Nature of Us, który tworzyliśmy w kolektywie producenckim złożonym z osób reprezentujących cztery instytucje partnerskie z krajów wyszehradzkich. Podczas procesu często przejmowaliśmy od siebie odpowiedzialność – nie było jednego lidera projektu. Ten model pracy wymagał ogromnej wrażliwości na to, kto ma w danej chwili jakie zasoby czasowe, finansowe i energetyczne. Dzielenie się odpowiedzialnością jest potrzebne nie tylko we współpracy z artystami, ale też organizacjami partnerskimi – nie wszystko musimy brać na własne barki.

ULA ZEREK: Według mnie dobre praktyki opierają się na obustronnym

szacunku. Ważne jest zachowanie równowagi między tym, ile wydaje się komunikatów, a ile się słucha i obserwuje. We współpracy komunikacja nie możeograniczać się tylko do zlecania zadań – istotne jest wzajemne rozumienie swoich potrzeb, sytuacji, możliwości oraz dostrzeganie tego, co się dzieje dookoła, a nie tylko skupienie na jednostkowym celu.

KAROLINA WYCISK: Podałam przykład dobrej praktyki, ale trzeba przyznać, że nie ma ich wiele. Chociaż jesteśmy wrażliwe na potrzeby artystek, to niestety wciąż w relacjach z niektórymi nie możemy liczyć na wzajemność. Artystki również powinny troszczyć się o producentki oraz myśleć o potrzebach i możliwościach procesu produkcji. To obustronna relacja: jeśli zaniedbamy producentki, to ucierpią artystki, ale jeśli zaopiekujemy się produkcją, to twórczość artystyczna będzie mogła się lepiej rozwijać i będzie miała zapewnione większe środki. Sztuki performatywne są ekosystemem, w którym osoby wykonujące różne zawody są od siebie zależne. Być może z postulatu, żeby wzajemnie o siebie dbać, wyrośnie więcej praktyk dobrej pracy producenckiej – zorientowanej na proces i tworzenie relacji, a nie na produkt i osiąganie indywidualnych sukcesów.

ZUZANNA BERENDT: Wspominacie grupę producencką – to niedawna inicjatywa waszego środowiska, w którą wszystkie jesteście zaangażowane. Jak powstała grupa i na czym koncentruje się jej działanie?

ALICJA BEREJOWSKA: Grupa powstała w 2021 roku po jednym ze spotkań kolektywu Przestrzeń Wspólna, tworzonego przez osoby pracujące w polu choreografii. Podczas spotkania rozmawiałyśmy o produkcji w składzie: Karolina Wycisk, Karolina Dziełak-Żakowska, Natalia Gorzelańczyk, Sonia

Nieśpiałowska-Owczarek, Ula Zerek i ja.

SONIA NIEŚPIAŁOWSKA: Potem było jeszcze jedno spotkanie PW o dobrych praktykach produkcyjnych – przygotowałyśmy wtedy listę rekomendacji dotyczących programów grantowych, umów dla osób produkujących, pól odpowiedzialności, potrzeby rozwoju i systemu wspierania zawodów związanych z produkcją i menadżerowaniem.

ALICJA BEREJOWSKA: Od tego zaczął się cykl spotkań online – początkowo umawiałyśmy się raz na miesiąc, później trochę rzadziej. Dołączały do nas różne osoby, ale stały skład tworzą producentki, które pojawiły się na pierwszym spotkaniu. Potem zorganizowałyśmy kilka zjazdów na żywo – najpierw w Poznaniu w byłym (już) biurze Art Stations Foundation, potem w łódzkiej Materii, a kolejny odbędzie się niedługo w Teatrze Rozbark w Bytomiu przed Kongresem Tańca.

KAROLINA WYCISK: W grupie, która komunikuje się w ramach otwartej społeczności na Facebooku[2], działają osoby o różnych kompetencjach i pozycjach zawodowych – producentki niezależne i osoby pracujące w instytucjach na etacie, produkujące spektakle, wydarzenia i festiwale, koordynujące projekty i trasy międzynarodowe, osoby, które przekwalifikowują się na produkcję filmową czy związane z marketingiem, osoby menadżerskie z dużym doświadczeniem w pracy międzynarodowej. Żadna perspektywa nie jest faworyzowana i nie ma wśród nas hierarchii. Grupa składa się głównie z kobiet – i nic dziwnego, bo osoba producencka w Polsce jest zazwyczaj kobietą. Chcemy uwidocznić naszą pracę, która zwykle znika za kulisami, i mówić otwarcie o trudnych warunkach, w jakich funkcjonujemy. Zaczynamy już być rozpoznawane w środowisku – zostałyśmy na przykład zaproszone na Kongres Tańca – co jest efektem naszej konsekwentnej pracy na rzecz zwiększenia widzialności tego zawodu.

Tak jak już wspomniałyśmy, dużo czasu poświęciłyśmy definiowaniu zawodu producentki. Aktualnie koncentrujemy się na innych działaniach na rzecz jego wzmocnienia. Dzielimy się dobrymi i złymi praktykami. Rozmawiamy o frustracji zawodowej i zmęczeniu produkcją i nadprodukcją. Zastanawiamy się wspólnie, jak pracować inaczej – jak troszczyć się o innych, nie zapominając o trosce o siebie.

Zdecydowałam się współtworzyć grupę, bo bardzo chciałam kształcić się zawodowo, a brakuje funduszy na szkolenie producentek, wyjazdy studyjne i sieciowanie. Jeśli są, to przeznaczone głównie dla osób artystycznych, podczas gdy to nasza grupa zawodowa sieciuje w celu realizacji przyszłych pokazów czy międzynarodowych projektów. Jej priorytetyzowanie byłoby krokiem ku profesjonalizacji sceny tanecznej w Polsce. Jednym z pierwszych celów grupy było dzielenie się wiedzą. Później pojawiły się kolejne pomysły na jej przyszłość – nadanie jej podmiotowości prawnej i lobbowanie na rzecz zmian, które naszym zdaniem są konieczne. Wprowadzenie nawet drobnych przesunięć w regulaminach grantowych sprawiłoby, że nasza codzienna praca byłaby łatwiejsza i bardziej efektywna. Postulujemy wdrażanie rozwiązań, które pozwolą nam planować procesy produkcyjne z wyprzedzeniem i ubiegać się o granty na rozwój zawodowy, z udziału w których jesteśmy obecnie wykluczone.

ALICJA BEREJOWSKA: Jedną z motywacji do zaangażowania się w pracę grupy była chęć mówienia wielogłosem – różnorodnym, nie zawsze wspólnym, ale silniejszym, bo zbiorowym. Ważne było też uznanie przed samymi sobą, że mamy wiedzę i umiejętności, które są wartościowe, które można przekazywać i dzielić się nimi. Chcemy stać się podmiotem, z którym instytucje, wnioskodawcy i organizatorzy mogą skonsultować swoje działania w celu polepszenia systemu produkcji tańca w Polsce.

SONIA NIEŚPIAŁOWSKA: Zmiany, które już następują – tworzenie programów przeznaczonych dla tańca i uspójnianie istniejących – są zasługą producentek, które wiedzą, jak sensownie spożytkować fundusze, dbając o ich celowość i to, by efekty projektów nie były krótkofalowe. Dlatego ważne jest, żeby instytucje finansujące kulturę konsultowały się z nami. Komunikowałyśmy to silnym wielogłosem producentek wydarzeń performatywnych m.in. podczas III Kongresu Tańca.

ALICJA BEREJOWSKA: Chciałabym jeszcze raz podkreślić to, co wcześniej już padło: jesteśmy łączniczkami, inicjatorkami i liderkami współprac międzynarodowych i ogólnopolskich, więc warto i trzeba w nas inwestować. Nasze kompetencje opierają się na relacjach, dlatego potrzebujemy środków umożliwiających ich nawiązywanie.

ULA ZEREK: Grupa producentek wyłoniła się z kryzysowej sytuacji, jakiej każda z nas doświadcza w swojej pracy. Zaczęłyśmy budować sojusz, żeby przełamać kryzys naszego zawodu i mam nadzieję, że z tych wspólnych działań wynikną zmiany na lepsze.

Wzór cytowania:

Produkowanie, czyli tworzenie, z Alicją Berejowską, Sonią Nieśpiałowską, Ulą Zerek i Karoliną Wycisk rozmawiają Zuzanna Berendt i Anna Majewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/produkowanie-czyli-tworzenie.

Przypisy

1. Operatorem był silny lider w polu tańca współczesnego, czyli Podlaskie Stowarzyszenie Tańca oraz duża instytucja: Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki imienia Stanisława Moniuszki w Białymstoku.
2. Opis własny grupy: Jesteśmy nieformalną grupą producentek_ów i menadżerek_ów sztuk

performatywnych, specjalizujących się w zarządzaniu i produkcji wydarzeń artystycznych. Produkujemy spektakle teatru tańca, tańca współczesnego i nowej choreografii, organizujemy wydarzenia i festiwale, zarządzamy portfolio artystycznymi, koordynujemy projekty w skali ogólnopolskiej i planujemy trasy międzynarodowe. Niektóre_zy z nas zajmują się też zawodowo marketingiem czy produkcją kampanii reklamowych i społecznych. Sieciujemy od 2021 roku, wspólnie pracując nad wzmocnieniem statusu zawodowego i naszej roli w łańcuchu produkcji artystycznej. Współpracujemy, wymieniamy się wiedzą i zasobami, lobbujemy na rzecz lepszych warunków pracy. W przyszłości chcemy tworzyć standardy i wytyczne, brać udział w konsultacjach społecznych, wspierać rozwój polityki kulturalnej. Celem naszej grupy jest samoedukacja, otwarte szkolenia z zakresu PWP (Produkcji Wydarzeń Performatywnych), a także z obszaru promocji i dance marketingu.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/produkowanie-czyli-tworzenie*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowe-sytuacje-nowe-nadzieje

REPERTUAR

Nowe sytuacje, nowe nadzieje

Wiktoria Tabak

Teatr Współczesny w Szczecinie

Weronika Murek, Hana Umeda

Wiarołomna

reżyseria: Hana Umeda, dramaturgia: Daria Kubisiak, choreografia: Katarzyna Sitarz, muzyka: Olga Mysłowska, kostiumy: Marta Szypulska, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński

premiera: 24 czerwca 2022

Teatr Współczesny w Szczecinie

Anna Mazurek

Grunwald. Rekonstrukcja

reżyseria i inscenizacja: Ewelina Węgiel i Anna Mazurek, scenografia i wideo: Ewelina Węgiel, inicjatorzy projektu i badania terenowe: Ewelina Węgiel, Jan Kanty Zienko, muzyka: Wojciech Kosma, kostiumy: Michał Dobrucki

premiera: 11 listopada 2022

Teatr Współczesny w Szczecinie

Michał Buszewicz

Dotyk za dotyk. Dansing

koncepcja i choreografia: Katarzyna Sikora, współpraca dramaturgiczna: Maria Stokłosa i Michał Buszewicz, muzyka: Kamil Tuszyński, przestrzeń i światło: Aleksandr Prowaliński, kostiumy: Michał Dobrucki,

premiera: 21 stycznia 2023

Główną inspiracją dla odbywającego się w Teatrze Współczesnym w Szczecinie od 2022 roku cyklu rezydencyjnego Scena Nowe Sytuacje[1] był projekt Tomasza Kireńczuka Laboratorium Nowego Teatru[2], realizowany w Teatrze Nowym Proxima w Krakowie w latach 2018-2020 – tak mówi mi Jakub Skrzywanek (kurator SNS), który, jeszcze jako student krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych, brał w nim udział i to w jego ramach wyreżyserował swój pierwszy spektakl z młodzieżą: *To my jesteśmy przyszłością* (2019)[3].

U podstaw szczecińskiego programu leży przekonanie, że należy nie tylko umożliwić debiutującym osobom twórczym realizację pełnowymiarowego przedstawienia czy też powtarzalnej inicjatywy performatywnej, ale również, że trzeba im zagwarantować podczas tego procesu opiekę, wsparcie i dodatkową edukację. Innymi słowy: stworzyć bezpieczne, twórcze i komfortowe warunki wejścia w struktury publicznej instytucji kultury.

Od ubiegłego roku jedna rezydencja przyznawana jest podczas organizowanego przez krakowską Akademię Sztuk Teatralnych Forum Młodej Reżyserii (jako pierwsza otrzymała ją Anna Obszańska – reżyserka nagrodzonego *Orfeusza*), a pozostałe (maksymalnie dwie) w ramach otwartego naboru, do którego może zgłosić się każdy (nie tylko artyści bezpośrednio powiązani z teatrem), kto ma pomysł na cykliczne działanie

performatywne (takie, które można umieścić w repertuarze) angażujące szczeciński zespół aktorski[4]. Nie musi to być więc spektakl w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Nie ma też z góry narzuconych tematów, wymagany jest jedynie krótki opis pomysłu na projekt. Łącznie, do obu odsłon cyklu, zgłoszono do tej pory ponad sto pięćdziesiąt aplikacji.

Z nadesłanych propozycji zespół programowy (w składzie: dyrektorzy – Mirosław Gawęda i Jakub Skrzywanek oraz w pierwszej edycji kuratorka i tłumaczka Iwona Nowacka, a w kolejnych dramaturżka teatru Anna Mazurek) wybiera około dziesięciu i umawia się z ich autorkami na rozmowę mającą charakter otwartej sesji feedbackowej wokół inspiracji i potencjalnych kierunków rozwoju danego działania. Skrzywanek zrezygnował z klasycznych odbiorów dyrektorskich, ostateczną decyzję co do finałowej prezentacji projektu pozostawiając jego twórczyniom. W zamian za to wprowadził model towarzyszący: liczne spotkania konsultacyjne (nie tylko na ostatnim etapie pracy), w tym dwa obowiązkowe – na starcie i w połowie procesu trwającego zwykle od sześciu do ośmiu tygodni.

Budżet realizacyjny w pierwszej edycji wynosił siedemdziesiąt tysięcy, a w drugiej – osiemdziesiąt tysięcy złotych. Z tej puli artystka-rezydentka musi obowiązkowo wypłacić sobie minimalne wynagrodzenie (najpierw było to dwanaście tysięcy, później zwiększono tę kwotę do piętnastu tysięcy złotych), a pozostałą część może rozdzielić, już bez ingerencji teatru, pomiędzy zaproszone współtwórczynie i produkcję. Do dyspozycji ma także pracownie teatralne i zespół aktorski. Dodatkowo każda z rezydentek otrzymuje od trzech do pięciu tysięcy złotych na opłacenie wybranego przez siebie tutora z dowolnej dziedziny sztuki lub nauki, a teatr finansuje grupowe warsztaty prowadzone przez wspólnie wybrane osoby (do tej pory byli to m.in. Michał Buszewicz, Florian Malzacher, Wojtek Ziemilski). Co do kwestii eksploatacji

spektaklu – instytucja zobowiązuje się wpisać go do repertuaru i pokazać przynajmniej dwadzieścia razy. Całościowy koszt pojedynczej rezydencji to około stu tysięcy złotych, z czego dwadzieścia procent przeznaczane jest na działania o charakterze edukacyjnym.

Pierwszą edycję wspierała Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej, dzięki czemu twórczynie mogły wziąć udział w międzynarodowym pitchingu (opowiedzieć o swoich pomysłach zagranicznym mentorom, skonsultować je z nimi) oraz obejrzeć spektakle pokazywane w Münchner Kammerspiele. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego dwukrotnie odrzuciło wniosek o dofinansowanie szczecińskiego programu.

Alternatywne światy

Tak się jakoś złożyło, że w ostatnich latach często spotykałam się w różnych zawodowych sytuacjach z ucinającym wszelkie dyskusje stwierdzeniem: „to nie jest teatr”. Nigdy nie następowało żadne wytłumaczenie tego, czym teatr jest czy czym teatr miałby być, dlatego do dzisiaj nie wiem, jakie czynniki wpływają na to, że niektóre projekty z automatu dostają łatkę „nieteatru”, a inne znak teatralnej jakości. Mogłoby się wydawać, że podobne spory – toczące się na gruncie sztuki przynajmniej od czasów *Fontanny* Marcela Duchampa – nie mają już racji bytu, ale nic bardziej mylnego. Trochę się wyzłośliwiam, wiem, ale u źródła tych, często jałowych, rozmów leży wyraźny lęk przed wyjściem poza strefę teatralnego komfortu. I pewnie także absurdalne (choć nieustannie powracające) przekonanie, że dzisiejsi klasycy od zawsze byli klasykami i od zawsze tworzyli klasykę. A przecież nie byli, nie tworzyli i też nierzadko słyszeli, że to, co proponują, trudno nazwać teatrem.

Być może dlatego interesują mnie ostatnio projekty, które zarazem nawiązują do bardzo podstawowych form teatralnych (na przykład do rytuałów) i rozszczelniają myślenie o teatralności. Chodzi mi tutaj o konkretną trajektorię, w której ruch odbywa się jednocześnie do środka teatru i na zewnątrz. Tak rozumiana teatralność daje szansę na wypróbowanie, w bezpiecznych ramach sztuki publicznej, alternatywnych scenariuszy, praktyk czy zachowań. Jeśli nie można ich – z różnych powodów – implementować do rzeczywistości pozaartystycznej, to przynajmniej zaaranżujmy je w teatrze, powołajmy na scenie i zobaczmy, co się stanie. Myślę, że to szczególnie potrzebne w czasie narastających i coraz to nowych społecznych kryzysów wymagających odmiennych od dotychczasowych reakcji.

Każdy z trzech spektakli, który zobaczyłam w ramach marcowego przeglądu Sceny Nowe Sytuacje, wydał mi się odrębny od pozostałych zarówno pod kątem obranej strategii, tematyki, jak i języka komunikacji z publicznością. Najpierw nie dostrzegłam w nich żadnego wspólnego mianownika, ale gdy teraz – po pewnym czasie – myślę o *Wiarołomnej*, *Grunwaldzie. Rekonstrukcji* czy o *Dotyku za dotyk. Dansingu*, to kluczem do rozszyfrowania tych projektów wydaje mi się sformułowanie „alternatywne światy”. Dlaczego? Ano dlatego, że, przynajmniej częściowo, alternatywne są w nich rytuały, święta czy nawet same sposoby uczestnictwa w przedstawieniach.

Kościół cierpienia

W *Wiarołomnej* Hana Umeda zdecydowała się nie tyle odtworzyć, ile stworzyć własny rytuał apostazji. Skutecznej apostazji – dodajmy, bo nie jest to wcale takie oczywiste ani łatwe. Co prawda w ciągu ostatnich lat

uproszczono niezbędne formalności, ale i tak kwestię wystąpienia z Kościoła reguluje nie polskie prawo, lecz związek wyznaniowy. Osoba, która chce opuścić wspólnotę katolicką, pozostaje zatem zdana na dobrą bądź złą wolę jej hierarchów[5]. W tym kontekście podawana przez Arkadiusza Buszko informacja, że Umeda otrzyma swój rytuał całkowicie za darmo głównie dzięki dofinansowaniu Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej jawi się jako żartobliwy, ale też celny przytyk.

Zresztą cały tekst napisany przez Umedę i Weronikę Murek (z dramaturgią Darii Kubisiak) sprawnie wygrywa napięcie pomiędzy humorem a traumatycznymi rozliczeniami ze skrajnym odłamem Kościoła katolickiego (noszącym znamiona sekty Ruchem Rodzin Nazaretańskich), do którego performerka należała przez jedenaście lat. Ale Umeda nie tylko dzieli się z publicznością prywatnymi przeżyciami, pyta też o emocje towarzyszące osobie decydującej się na apostazję, o to, co pozostaje po porzuconej religijności, co tak naprawdę znaczy symboliczny akt wyjścia z Kościoła katolickiego i jak może wyglądać proces wyrzucania Kościoła z ciała.

Hana Umeda, w roli Hany Umedy, jest obecna na scenie razem z aktorkami (Marią Dąbrowską, Joanną Matuszak, Arkadiuszem Buszko i Przemysławem Walichem) grającymi postacie Rytualników. Cała procedura ma charakter oficjalny (wszyscy zwracają się do siebie per „pan” i „pani”) i wyraźnie usługowy (zespół przeprowadzający rytuał ma w ofercie także inne ceremonie – śluby, pogrzeby – choć do każdej, jak zaznacza, podchodzi indywidualnie). Apostazja składa się w tym wydaniu z trzech etapów: pierwszy jest rekonstrukcją doświadczenia religijnego uczestniczki, drugi ma na celu zweryfikowanie, czy uwolniła się ona od kryzysu religijności, jakim była dla niej wiara w Boga, trzeci natomiast sprawdza skuteczność dwóch poprzednich. Ciekawa jest też forma *Wiarołomnej*. Nie brakuje tu znanych

pieśni kościelnych w muzycznej aranżacji Olgi Mysłowskiej, powielania rozmaitych gestów (uderzanie się w piersi czy rysowanie palcem krzyżyka na czole), a także deklamowania modlitw.

Scena, w której przybliżana jest historia założonego przez księdza Tadeusza Dajczera w 1985 roku Ruchu Rodzin Nazaretańskich, jest przerażająca. Na potrzeby tej rekonstrukcji wykorzystano fragmenty filmu Jagody Valkov *Szczęśliwa wina*, z którego dowiadujemy się, że RRN to wspólnota maryjna działająca w strukturach Kościoła katolickiego, zrzeszająca osoby pragnące całkowicie oddać się Bogu. Fundamentem przynależności do niej są cykliczne spowiedzi u kierowników duchownych przemawiających głosem Maryi. Z jednego z założycielskich przemówień płynie przesłanie, że człowiek powinien być słaby, bezradny i cierpiący, ponieważ tylko wtedy może być z radością niesiony przez Jezusa. A – i jeszcze musi być młody, bo Bóg nie lubi starości: „młodość Maryi, która jest gotowa wszystko przyjąć, jak dziecko, być tak dyspozycyjna, że Bóg mógłby przed nią wyczarować niesamowite rzeczy i wszystko by przyjęła i we wszystko by uwierzyła, bo ma ten duch dziecka w sobie, to jest potęga” – słyszymy. Ruch Rodzin Nazaretańskich w prawie niezmienionym kształcie istnieje do dziś, mimo że w 2009 roku arcybiskup Kazimierz Nycz zlecił jego gruntowną reformę, wskazując na niepokojące podporządkowanie penitentów kierownikowi duchowemu.

Dorastanie w takim otoczeniu to doświadczenie silnie wpisujące się w ciało – dyscyplinujące, ujarzmiające, przejmujące, negujące je – czego konsekwencją może być postępujący kryzys psychiczny, o którym wspomina Umeda, a także, rzutująca na inne obszary życia, obezwładniająca bezradność i niemoc. Performerka opowiada bowiem o gwałcie, któremu nie potrafiła się przeciwstawić (zamarła, znieruchomiała), bo przez większość życia uczono ją bezrefleksyjnego posłuszeństwa i potulności. Dlatego ostatnia część rytuału

rozpoczyna się od słów: „Chciałabym, żeby odzyskali państwo dla mnie moje ciało”. Nie jest to proste (skoro nawet pierwsza miesiączka przypomina Umedzie o pielgrzymce Jana Pawła II), ale niezbędne, bo tam, gdzie zawodzi werbalna narracja, trzeba powrócić do ciała.

Zamiast martyrologii

Mamy 2410 rok, tysiąclecie bitwy pod Grunwaldem. Co nam zostało po tym wydarzeniu? Hafty, rzeźby, no i – oczywiście – wielkie dzieło Jana Matejki. A poza tym niewiele, bo rzeczywistość zmieniła się nie do poznania, o czym opowiada ze sceny Baba Wanga (Beata Zygarlicka). Odbudowano zaniedbane przez przemysł związki z naturą, zaprzestano konsumpcji produktów pochodzenia zwierzęcego, a nieliczne społeczeństwa zdały sobie sprawę z tego, że uprzedzenia nigdy nie prowadzą do niczego dobrego. Zniknęły również podziały ze względu na rasę, płeć czy seksualność, a także granice i państwa narodowe. Uprzedzając pytania: Polski też już nie ma.

Grunwald. Rekonstrukcja Anny Mazurek (tekst, reżyseria) i Eweliny Węgiel (reżyseria, scenografia, wideo) jest jednocześnie próbą stworzenia kontrfaktualnego scenariusza przyszłości i wiwisekcją (zapatrzonej w przeszłość) teraźniejszości – tej, w której ziemia, zamiast rodzić plony, pije krew kolejnych ofiar. A skoro gatunek ludzki przez wieki wyrządził wiele szkód zarówno planecie, jak i pozostałym zwierzętom, to dla osób wciąż żyjących w 2410 roku antropocentryczno-narodowe dziedzictwo pozostaje już tylko zbędnym (i wstydliwym) balastem. Zamiast człowiekiem, zdają się mówić twórczynie, lepiej być po prostu koniem.

Kluczowy dla tego przedstawienia jest jednak namysł nad samą strategią rekonstrukcji oraz nad procesami jej upolityczniania i przejmowania przez

różne, choć najczęściej prawicowe, ugrupowania. Żeby tego typu refleksja miała sens, najpierw trzeba podważyć linearne podstawy historii, zgodnie z którymi przeszłość istnieje za szczelnie zamkniętą przegrodą, a przyszłość – za tą jeszcze nie otwartą. Dlatego artystyczne praktyki repetytywne mają na celu podważenie wyjątkowości zjawisk bądź wydarzeń historycznych poprzez zawirusowanie dominujących narracji[6].

Bitwa pod Grunwaldem silnie wpisała się w polską wyobraźnię społeczno-kulturową, czego potwierdzeniem są doroczne inscenizacje tejże walki, w których biorą udział tysiące rekonstruktorów. Węgiel i Mazurek pytają, czy można upamiętniać (pamiętać?) inaczej – bardziej lokalnie i wspólnotowo, a mniej pompatycznie i heroicznie.

Twórczynie rozszczelniają archiwum, wprowadzając do niego mikrohistorie trojga kopistów (fanów?) słynnego obrazu Jana Matejki: hafciarki krzyżykowej Janiny Panek (Beata Zygarlicka), rzeźbiarza Jana Papiny (Wiesław Orłowski) i malarza Ireneusza Rolewskiego (Maciej Litkowski). Nie robią tego jednak, by ich ośmieszyć czy oceniać ich działania, ale żeby oświetlić skomplikowane relacje między bezrefleksyjnym powielaniem a krytycznym powtórzeniem; tym, co w kanonie a tym, co poza nim, kultem przeszłości a jej potencjalną aktualizacją, czy wreszcie – pomiędzy mitologizacją a demitologizacją.

W końcu każde (nawet najwierniejsze) powtórzenie jest interpretacją, a zatem wytwarza i ucieleśnia nową wiedzę. Oprócz nowej wiedzy twórczynie *Grunwaldu. Rekonstrukcji* proponują też alternatywne (dla odmiany: niezwiązane ze śmiercią czy z rozlewem krwi) święto – dzień wdzięczności, podczas którego będą przyznawać, a jakże, ordery. Pierwsze trzy powędrują do Janiny Panek i jej syna, za stworzenie wspólnoty hafciarzy, która „przeciwdziałała wykluczeniu społecznemu osób nieaktywnych zawodowo”[7];

Jana Papiny, który „mimo utraty pracy nie poddał się i sam stworzył dla siebie miejsce zatrudnienia” i do Ireneusza Rolewskiego „za odwagę bycia sobą, nawet jeśli nikt na uczelni nie rozumie, po co kopiujesz obraz Matejki”. Można bez martyrologii? Można.

Wewnętrzna choreografka

Dotyk za dotyk. Dansing na podstawie koncepcji i w choreografii Katarzyny Sikory to istny fenomen. Sztywne, dość spore foyer szczecińskiego teatru przeistacza się w salę taneczną podzieloną na trzy strefy: różową (środek, centrum), żółtą (na obrzeżach) i zieloną (obrzeża obrzeży). W powietrzu unosi się dym, a gdzieniegdzie porozstawiane są nakryte cekinowymi obrusami stoliki, przy których można usiąść. Ale można też zamówić coś z baru i postać z boku albo od razu ruszyć na parkiet i dać się ponieść wspólnej zabawie z aktorami i innymi widzkami. Nikt tu nikomu niczego nie narzuca i nikt tu nikogo do niczego nie zmusza – w każdej chwili można też zmienić zdanie.

Projekt Sikory w bezpretensjonalny sposób rozprawia się z wieloma mitami narosłymi wokół instytucji teatru i odzyskuje, spychaną często na margines, kategorię przyjemności. Czemu to takie ważne? Po pierwsze, dlatego że podważa ramowanie teatru za pomocą klasowych dystynkcji. Pojawiające się w spektaklu utwory muzyczne nawiązują raczej do archiwum kultury popularnej – i tak zwanych *guilty pleasures* (na przykład: *Voyage, voyage*, *Nic nie może przecież wiecznie trwać* czy *Oko za oko*) – a nie tej wysokiej, lepszej, hierarchicznie ugruntowanej. Po drugie, dlatego że dowartościowuje kategorię uczestnictwa, ale robi to w inny sposób, niż robiły to spektakle z wymuszonymi, nierzadko przemocowymi interakcjami między sceną a widownią. Po trzecie, dlatego że skupia się na, często pomijanym czy

bagatelizowanym, cielesnym odbiorze przedstawienia.

Dotyk za dotyk. Dansing nie opowiada więc o sposobach tworzenia wspólnoty, ale tę wspólnotę przez chwilę realnie wytwarza. Przypominając przy okazji, że w teatrze można się czasem po prostu dobrze bawić i nie musi to być od razu powód do wstydu.

Rozszczelnienie

Mimo że spektakle powstałe w ramach pierwszej edycji Sceny Nowe Sytuacje są bardzo różne, to i tak dostrzegam w nich wspólną potrzebę (i zapewne też – narastającą konieczność) redefinicji medium teatru oraz sposobów jego dyskursywizacji. Nie bez znaczenia jest tu zresztą fakt, że to na wielu poziomach odświeżające spojrzenie zaproponowały w Szczecinie artystki w większości niezwiązane ściśle z repertuarowym teatrem dramatycznym, co tylko potwierdza, moją i nie tylko moją, tezę, że najbardziej progresywne rzeczy dzieją się dzisiaj na przecięciach i obrzeżach instytucji, a teatr, zamykając się na inne formy i nowe ekspresje – wiele traci.

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *Nowe sytuacje, nowe nadzieje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowe-sytuacje-nowe-nadzieje.

Autor/ka

Wiktoria Tabak – 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.

Przypisy

1. Wszystkie informacje dotyczące instytucjonalnej oraz formalnej strony projektu rezydencyjnego Scena Nowe Sytuacje zostały mi udzielone przez Jakuba Skrzywanka podczas rozmowy, która odbyła się w maju 2023 roku.
2. O Laboratorium Nowego Teatru Tomasz Kireńczuk opowiadał Bartoszowi Cudakowi w rozmowie *Okres przejściowy: między szkołą a instytucją* opublikowanej w 161 numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej", https://didaskalia.pl/pl/artykul/okres-przejsciowy-miedzy-szkola-instytucja [dostęp: 5.06.2023].
3. Projekt ten obszernie analizowała Agata Siwiak w artykule *To one i oni są przyszłością. O nadziei i konieczności działania* opublikowanym w 159 numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej", https://didaskalia.pl/pl/artykul/one-i-oni-sa-przyszloscia [dostęp: 5.06.2023].
4. Rezydentkami minionej, pilotażowej odsłony Sceny Nowe Sytuacje były Hana Umeda, Ewelina Węgiel i Anna Mazurek, Katarzyna Sikora. Obecnymi są Nina Khyzhna i Liuba Ilnytska oraz Jacek Sotomski i Aleksandra Matlingiewicz.
5. Zob. Monika Sewastianowicz, *Apostazja – co chrzest złączył, człowiek łatwo nie rozdzieli*, https://www.prawo.pl/prawo/apostazja-jak-dokonac-skutki-procedura-prawnik,505690.html [dostęp: 26.05.2023].
6. Zob. np. Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska, *Wprowadzenie: Ku teorii rekonstrukcji*, [w:] *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.
7. Cytowane fragmenty pochodzą ze scenariusza spektaklu.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowe-sytuacje-nowe-nadzieje*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/koryfeusze-dansingu

REPERTUAR

Koryfeusze dansingu

Z Katarzyną Sikorą i Michałem Buszewiczem rozmawia Witold Mrozek

Baliście się, że ludzie na widowni nie zatańczą?

KATARZYNA SIKORA: Oczywiście, że się nad tym zastanawialiśmy. Ale nie bałam się aż tak bardzo. Bali się aktorzy. Jednak się im nie dziwię – bo jeśli przyjmujemy założenie, że chcemy ludzi zaprosić do tańca, to jak to zrobić nieinwazyjnie? Tak, żeby nie czuli, że „o, jakiś cwaniaczek tutaj podchodzi i mnie wyciąga za rękę do tańca. A ja przecież wcale nie mam ochoty tańczyć”. To jest trudne. Natomiast miałam poczucie, obserwując, co się dzieje obecnie w świecie, że ludzie chcą, żeby do nich podchodzić. I chcą, żeby dawać im przestrzeń wspólną. I że oni sobie poradzą w tej przestrzeni wspólnej. Trzeba im tylko ją otworzyć.

Albo właśnie zamknąć. Od samego początku osoby przychodzące na

***Dansing* wiedzą, że w przestrzeni widowiska będą trzy różne strefy, w których mogą ich spotkać różne rzeczy.**

MICHAŁ BUSZEWICZ: To nie jest tak, że poszczególne strefy są jakimś zagrożeniem dla widzów. Są raczej możliwością – tak na to patrzymy. Rzeczywiście, nie ma nic gorszego, niż niepewność, co można. Taka niepewność skutkuje wycofaniem bardziej niż ryzykiem. Pomyśleliśmy, że wyznaczenie różnych stref, choć budzi skojarzenia z ograniczeniami i dzieleniem, daje poczucie bezpieczeństwa. „Tutaj mi wolno" – wiemy. Z drugiej strony to jasne zasady, które determinują…

Są więc trzy strefy: zielona, żółta i…

MICHAŁ BUSZEWICZ: Różowa.

KATARZYNA SIKORA: Długo myśleliśmy nad tym, jak podzielić tę przestrzeń. Ona nie jest łatwa…

Ale wydaje się stworzona dla waszego *Dansingu*.

KATARZYNA SIKORA: Tak, teraz wydaje się stworzona dla nas. I fakt, najpierw była przestrzeń, a potem był pomysł. Dopiero po zobaczeniu tej przestrzeni pojawił się pomysł. Ale wróćmy do stref. Strefa zielona miała być strefą takiej potupajki…

Potupajki?

KATARZYNA SIKORA: No tak, potupajki. Niedużo tutaj się wydarza w ciele. Jak już coś, to ktoś sobie trochę drepcze. To miejsce pozwalające na opcję: „Mam ludzi na celowniku i obserwuję, co tu się wydarza”. Strefa żółta to miejsce na tańczenie w parach. A różowa to miała być pełna ekspozycja i pełna dynamika ciała. Potem to się wszystko zweryfikowało – okazało się, że ludzie bardzo szybko zaczynają tańczyć w parach w każdej strefie.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Klęska urodzaju. Wracając zatem do pytania, czy się baliśmy, że ludzie będą siedzieć przez cały czas, to ja się bałem, że jak siądą po wstępnym wężyku, do którego są zapraszani, gdy wchodzą, to już nie wstaną. Ale okazuje się właśnie, że wstają. Chyba dlatego, że struktura daje możliwość, żeby się „nawrócić” na tańczenie. To dramaturgia okazji – w trakcie *Dansingu* wydarzają się różne okazje. I można z nich skorzystać. Albo nie.

KATARZYNA SIKORA: Dla mnie najciekawsze jest to, że ludzie zaczynają do tego wydarzenia naprawdę podchodzić jak do dansingu. Początkowo były we mnie obawy: czy ludzie przychodząc tutaj będą mieli wątpliwości, czy tu rzeczywiście można tańczyć. Przecież przychodzą do teatru. Ale okazuje się, że to jest dla nich jasne i od razu w to wchodzą, natychmiast. Czyli: chwilę sobie posiedzę przy stoliczku i popatrzę, ale jak leci kawałek, który lubię, to wchodzę na parkiet.

Dajecie ludziom playlistę z góry, w postaci wydrukowanego programu wieczoru. Taki był od początku wasz pomysł?

MICHAŁ BUSZEWICZ: Tak, wszystko jest w planie wieczoru. A czy to podchwytliwe pytanie?

Nie, to po prostu pytanie.

MICHAŁ BUSZEWICZ: To rozwiązanie – po prostu – też daje według mnie więcej bezpieczeństwa. Możesz zobaczyć, co zaraz poleci. Wiesz, co lubisz, czego nie lubisz. A jednocześnie są na tej liście remiksy, więc każdy utwór i tak jest trochę niespodzianką. Równowaga między zdziwieniem a pewnością wychodzi według mnie całkiem na naszą korzyść. Poza tym znowu wracamy do pojęcia sztywno determinowanej spontanicznej zabawy.

Zaskoczyło mnie to trochę – taka dramaturgia przewidywalności.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Ale ta dramaturgia przewidywalności pozwala pokazać to, co jest nieprzewidywalne. Weźmy na przykład to, za co odpowiadałem – teksty, które pojawiają się w spektaklu – one mówią dokładnie, co się wydarzy i w którym momencie. Do tego jeszcze wyświetlany w telewizorze czas pozostały i do końca całości, i do końca poszczególnych części. Co pozostaje niewiadomą? Wykonanie. Czyli to, co najważniejsze. Czyli to, co jest domeną Kasi, może wybrzmieć najmocniej – to, jak ludzie się ruszają, jak ludzie w to wchodzą. To, co za każdym razem wydarza się inaczej.

Zegary odliczające czas do końca każdej sekwencji i końca całego spektaklu widoczne są cały czas. Chciałbym, żeby było tak na wszystkich spektaklach…

KATARZYNA SIKORA: Długo zastanawialiśmy się, jaki chcemy zegar – i w

końcu pomyśleliśmy: czemu nie taki jak na meczu? W tym wszystkim dużo jest z gry – też podział na strefy.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Kasia powiedziała, że spektakl jest o szansie, szansie jednej na milion. Jak nie zatańczysz z daną osobą teraz, to pewnie potem nie zatańczysz. Stąd odliczanie – tyle zostało ci na skorzystanie z tej szansy. Czas jest ograniczony. Ostatni taniec to naprawdę ostatni taniec.

Ludzie po spektaklu, na którym byłem, krzyczeli „afterparty! afterparty!" – zamiast „bis! bis!".

MICHAŁ BUSZEWICZ: Ale to już byłby „after". „Party" się skończyło – miało inny charakter, byli w nim, by tak rzec, koryfeusze, którzy to wszystko prowadzili. „Afterparty" musiałoby być bardziej równościowe.

Aktorzy, jak mówiliście, bali się początkowo, że ta sytuacja nie zadziała. Ale co dostali od was na wstępie? Rozumiem, że nie tekst?

MICHAŁ BUSZEWICZ: Rozgrzewkę.

KATARZYNA SIKORA: Na wstępie do procesu dostali od nas narzędzia. Z przestrzeni, świadomości ciała, kontaktu. Robiliśmy bardzo dużo improwizacji, które owszem, miały wyjściową partyturę, ale wychodziły na przykład od przytulenia, przez taniec w parze, do tego, jak tańczy się samemu. Bardzo dużo improwizacji na temat strategii, jakie ludzie przyjmują na dansingu. Michał wyróżnił kilka: „Podpieracz(ka) ściany", „Królowa parkietu", „Siedzę i się nudzę"…

Bazowaliście na własnych doświadczeniach? Doświadczeniach aktorów? A może robiliście badania terenowe?

KATARZYNA SIKORA: Owszem, robiliśmy badania terenowe.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Szczecin bardzo do tego się nadaje!

KATARZYNA SIKORA: A kiedyś było tego jeszcze więcej. Ale nadal jest Cafe Uśmiech, Villa Sorrentino… Obserwowaliśmy. Chodziłam też na dansingi w Warszawie – takie dla seniorów. Dużo z tej obserwacji seniorów i seniorek weszło do spektaklu…

Istnieje coś takiego jak „stara" kultura dansingowa, przeciwstawiona kulturze klubowej?

KATARZYNA SIKORA: Coś takiego od razu się nasuwa. Chcieliśmy bardzo jednak uniknąć przekazu w rodzaju „gdzie się podziały tamte prywatki?" – spektaklu o tym, że tęsknimy za jakimś dawnymi wspaniałymi czasami, których już nie ma. Bo to nieprawda. I są takie miejsca, i to, jak obecnie ludzie się bawią, też jest super. Chodziło o to, by stworzyć przestrzeń, w której możemy się wzajemnie poobserwować. I zarówno osoba w wieku sześćdziesięciu, jak i piętnastu lat będzie się dobrze wspólnie bawić. Ale dużo rozmawialiśmy też o tym, jaki prawdziwy dansing ma savoir-vivre. Faktycznie, coś w rodzaju takiego savoir-vivre'u napisaliśmy w programie wieczoru. Ale istnieje również savoir-vivre niepisany.

Na czym on polega?

KATARZYNA SIKORA: Pamiętam na przykład, że jeden z seniorów opowiadał nam, że gdy chciałeś poprosić partnerkę do tańca, to trzeba było podejść do stolika i zapytać o to jej współtowarzyszy – całej grupy, a nie jej bezpośrednio. Albo to, że obowiązującym standardem był taniec w parach – a u nas jednak zaczynamy od wężyka, tańczy się w większych grupach albo choćby trójkach.

Dlaczego tak?

KATARZYNA SIKORA: Zależało nam na tym, żeby te sześćdziesiąt osób w miarę możliwości naprawdę zaczęło tańczyć. Albo: wspólnie się poruszać. Mam wrażenie, że słowo „tańczyć" często potrafi kogoś wystraszyć, że to słowo robi wrażenie, że „taniec" to musi być nie wiadomo co. A złapanie się za rękę, na przykład, też jest ruchem. Też jest, w jakiś sposób, tańcem.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Wracając jeszcze do seniorów – mieliśmy parę spotkań z taką grupą senioralną, która nam sporo opowiadała, i został po tym ślad w postaci piosenki w spektaklu. No i w samej strukturze znalazł się zapis czegoś w rodzaju performatywnego schematu dansingu z lat osiemdziesiątych.

A co to za grupa senioralna?

KATARZYNA SIKORA: Stowarzyszenie Kamera. Zainteresowało mnie w pewnym momencie, że istnieje w Szczecinie Senior Movie Festival, na którym pokazywane są wyłącznie filmy tworzone przez seniorów amatorów.

Zafascynowało mnie to – to było prawdziwe święto seniorów. I tam właśnie poznaliśmy Stowarzyszenie Kamera, kierowane przez Krzyśka Kuźnickiego i Anię Wiśniewską. To od tej grupy wyszliśmy. Miałam też doświadczenia z Warszawy – Dzielnica Śródmieście zasponsorowała projekt z seniorkami, który prowadziłam razem z Zuzanną Wrońską. Warsztaty, taniec, wspólne pisanie piosenek…

Praca nad takim projektem zakłada pewnie szybkie włączenie widzów? Rozumiem, że nie ma mowy o próbach generalnych bez publiczności…

MICHAŁ BUSZEWICZ: Publiczność oczywiście mieliśmy dużo wcześniej niż na generalnych. Na początku były to małe grupy – dziesięć, dwadzieścia osób…

KATARZYNA SIKORA: A na pierwszą generalną przyszło pięćdziesiąt. I to był prawdziwy sprawdzian.

Myślicie o tym projekcie jako o *site specific*? Czy da się go przenosić?

MICHAŁ BUSZEWICZ: To jest przedstawienie jak najbardziej przenoszalne. Trzeba tylko znaleźć odpowiednią „specific” salę. Ale oczywiście ta sala ma swój niepowtarzalny klimat.

KATARZYNA SIKORA: Można by przenieść dansing na przykład do foyer Teatru Studio…

MICHAŁ BUSZEWICZ: Albo do Sali Redutowej Hotelu Forum w Krakowie.

Jest dużo miejsc, w których da się to zainstalować.

Dansing był twoim zgłoszeniem do projektu rezydencyjnego Scena Nowe Sytuacje?

KATARZYNA SIKORA: Tak, dawno temu już zgłosiłam ten pomysł, miał być jeszcze w ubiegłym sezonie, ale się przesunął.

Jakie są ramy działania w ramach tego projektu? Budżet...?

KATARZYNA SIKORA: Budżet, który się dostaje, to siedemdziesiąt tysięcy złotych na całą produkcję. Jeśli chodzi o inne ramy: raz na jakiś czas odbywają się zjazdy rezydencyjne, mamy też dostęp do tutorów, których sami możemy wybrać.

Twoją była Marysia Stokłosa...

KATARZYNA SIKORA: Tak, bardzo wspomogła ten proces.

Dlaczego zdecydowałaś się akurat na Stokłosę?

KATARZYNA SIKORA: Bo to osoba, która nie za dużo pracuje w przestrzeni teatralnej – a bardzo dużo w przestrzeni choreografii, zwłaszcza eksperymentalnej. Marysia Stokłosa operuje improwizacją i bardzo prostymi środkami. I wydawało mi się, że przy całym tym baroku, którym sam w sobie

jest dansing, przy tej feerii barw i nadmiarze strojów, ludzi, piosenek, słów – dużo da skupienie się przy bardzo minimalistycznych sprawach. Skupienie się tylko i wyłącznie na wzroku, tylko i wyłącznie na dotyku ręki… Że tego typu myślenie wzbogaci ten proces od strony aktorskiej. Że to będzie nowe doświadczenie.

Ta dramaturgia przewidywalności, o której wcześniej mówiliśmy – zapowiadanie tego, co się wydarzy, nazywanie granic wchodzenia w interakcję, to wszystko „na scenie" bardzo kojarzy mi się z tym, co rekomenduje dziś się jako nieprzemocową, bezpieczną pracę „za kulisami" – na próbach, w szkołach aktorskich. Można wszystko, ale świadomie.

KATARZYNA SIKORA: Z perspektywy choreografki mogę powiedzieć, że o wiele łatwiej osobie nie zajmującej się na co dzień wejść w konkretną strukturę, niż w sytuację „okej, róbcie co chcecie".

Do tej pory pracowaliście razem z reguły w układzie, w którym Michał był reżyserem, a Katarzyna „tylko" choreografką. To „tylko" jest w bardzo słyszalnym cudzysłowie. Jak odczuliście teraz tę „zamianę miejsc"? To w ogóle jest zamiana? Jesteś podpisana jako „reżyserka" pod dansingiem?

KATARZYNA SIKORA: Nie jestem, bardzo o to walczyłam, jestem w tym spektaklu choreografką. Reżysera nie ma.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Fajnie byłoby na to po prostu przestać patrzeć

hierarchicznie. To jest bardzo bliska współpraca – i myślę, że udało nam się coś bardzo wyjątkowego. Z jednej strony nie jest to praca, która bazowałaby na wspólnie wypracowanych przez nas w innym układzie motywach – to niezależna praca Kasi, która stworzyła ten koncept i mnie zaprosiła jako, można powiedzieć, podwykonawcę. Z drugiej strony czułem się tu podmiotowym twórcą, który może realizować swoje strategie i różne swoje większe i mniejsze pomysły. Jednak przyjąłem tu przede wszystkim funkcję służebną wobec projektu i wobec tego, czego Kasia chce. To było też dla mnie bardzo wygodne – to było super miejsce do przebywania.

KATARZYNA SIKORA: Nie mam wykształcenia reżyserskiego i nigdy nie szłam w tę stronę. Wszystkie narzędzia, którymi się posługiwałam, są z choreografii. Było dla mnie bardzo ciekawe, jak dramaturg, który wywodzi się przede wszystkim z teatru i – tak przynajmniej widzę Michała – dla którego słowo jest bardzo ważne, jak może zupełnie inaczej pracować.

MICHAŁ BUSZEWICZ: Tak, dla mnie to superciekawa zmiana – wyjście poza świat tekstocentryczny. Szukałem sobie marginesów – dlatego ten tekst ląduje w telewizorze, w notatce, w offie… Niewiele tekstów jest naprawdę mówione – są to na przykład mocne ramy dla improwizacji, albo monolog ze zlepionych wersów piosenek. Pomyślałem o *Dansingu* jako o nauce dramaturgii pozatekstowej – ustawiania rzeczy ze sobą. Co jeśli dwie rzeczy spotkają się akurat tak? Jest to też rola supporterska, a ja takie lubię – od początku mojej pracy dramaturga miałem poczucie, że to stanowisko pracy do wspólnego rozgadywania rzeczy.

KATARZYNA SIKORA: Michał był wielkim wsparciem. I nigdy nie było momentu, żebym czuła, że rywalizujemy….

MICHAŁ BUSZEWICZ: A jednocześnie miałem chwilami poczucie, że aktorzy

oczekują czegoś takiego. Zwłaszcza że wcześniej pracowaliśmy w innej konfiguracji. Że aktorzy oczekują: „Ojej, napisz mi szybko monolog, co ja mam tu robić, mam tylko ruch, co mam tu grać?”. Próśb o „zadania aktorskie” nie mógłbym spełnić – bo to nie była moja rola ani pozycja. Ale też nie było tu miejsca dla zwyczajnego prowadzenia aktora.

Katarzyno, jesteś na każdym przebiegu? Na spektaklu, na którym byłem, byłaś z tyłu, ale wchodziłaś w różne sytuacje.

Nie. Nie na każdym. Rozmawiałam o tym z przyjacielem – o tym, że taka sytuacja mówi o oddaniu kontroli. I dla mnie *Dansing* jest o właśnie o tym. Struktura jest gotowa – a to, jak się to potoczy, i w którą stronę pójdzie, zależy od ludzi, którzy przychodzą. Aktorzy mają za każdym razem zupełnie inny spektakl – nawet jeśli zrobią te same kroki.

Wzór cytowania:

Koryfeusze dansingu, z Katarzyną Sikorą i Michałem Buszewiczem rozmawia Witold Mrozek, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/koryfeusze-dansingu.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/koryfeusze-dansingu*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/proces-nad-plcia

REPERTUAR

Proces nad płcią

Małgorzata Budzowska

Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi

Jolanta Janiczak

Dobrze ułożony młodzieniec

reżyseria: Wiktor Rubin, dramaturgia: Jolanta Janiczak, scenografia i wideo: Łukasz Surowiec, kostiumy: Rafał Domagała, muzyka: Krzysztof Kaliski, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski

premiera: 25 marca 2023

„Słowo może ratować i krzywdzić. Ciało może być przystanią i terenem wroga”[1].

Płeć jest konstruktem społecznym definiowanym w totalitarnych aktach języka wobec ciała. Ale język może też uwalniać ciało spod tyranii społecznego ramowania. Wszystko zaczyna się na poziomie świadomości osoby, dla której ciało i język są polem walki o upodmiotowienie. Spektakl Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina tworzy przestrzeń performatywnej, w

wielu wymiarach, dyskusji nad podmiotowościami transpłciowymi, radykalnie sprzeciwiającymi się zawłaszczającym aktom języka wobec ich ciał.

W wymiarze tożsamościowym spektakl rozważa sytuację procesu sądowego nad mężczyzną (Edmund Krempiński), oskarżonym o to, że prowadził życie zgodne z płcią, jaką odczuwał i z jaką się utożsamiał wbrew temu, co nakazywały mu schematy społeczne, postrzegające go jako kobietę. Jego gesty utożsamienia z płcią odczuwaną miały charakter radykalnych zerwań umowy społecznej również w wymiarze prawnym, gdy przejął tożsamość swojego zmarłego kuzyna i dzięki temu mógł poślubić kobietę i stać się prawowitym ojcem dziecka. W świetle obowiązującego prawa działanie to uznane zostało za kradzież tożsamości, pozwalającej na jeszcze większe przestępstwo – oszukanie systemu. Rama procesu sądowego, znaczona postaciami prokuratora (Michał Kruk) i obrońcy (Paweł Kos), komentującymi sytuacje z życia mężczyzny, znajduje swoje uzasadnienie zarówno w wymiarze artystycznym, jak i społecznym. Aktorzy i aktorki podają tekst, oscylując pomiędzy narracją pierwszo- i trzecioosobową. Tym samym podmiotowość postaci rozgrywana jest w dwóch rejestrach: subiektywnej tożsamości oraz jej obiektywizacji w społecznym spojrzeniu. Takie rozpisanie postaci osoby transpłciowej wydobywa i akcentuje dwutorowość procesu utożsamienia, gdy własny rejestr tożsamościowy ściera się ze społecznym spojrzeniem. Oba te wektory utożsamienia mają znaczenie, bo nikt nie chce żyć w getcie społecznego wykluczenia ani w konflikcie z własną podmiotowością.

Dlatego tak istotny jest w tym spektaklu trzeci rejestr konstruowania i ekspresji podmiotowości, jakim jest tożsamościowa idiosynkrazja Krempińskiego, grającego oskarżonego mężczyznę. Jako osoba transpłciowa

swoją sceniczną obecnością, swoim ciałem i swoim językiem reprezentuje osoby pozostające w sytuacji nieustannego procesu w walce o uznanie ich podmiotowości. Teatr staje się tym samym przestrzenią nie tylko artystycznej, ale i społecznej reprezentacji tożsamości wykluczanych z normy społecznej. Co więcej, Krempiński nie jest zawodowym aktorem, bo osoby transpłciowe nie mają możliwości kształcenia się w tym zawodzie. Jako artysta sztuk wizualnych Krempiński zrealizował szereg projektów opowiadających o sytuacji i marzeniach osób queerowych, w tym film będący, jak sam to określa, alegorią tranzycji (*Skraj*). Jednak nigdy nie mógł w pełni zrealizować swojego marzenia o scenie. Tym samym jego obecność w spektaklu Janiczak i Rubina oraz zatrudnienie na części etatu w zespole Teatru Nowego jest istotnym wkładem w dyskusję nad otwarciem tej profesji na tożsamości pozanormatywne.

Osoba Krempińskiego nosi na swoim ciele i w swoim języku wszystkie znaki realnego zmagania się o społeczne upodmiotowienie, dlatego płynność artystycznie rozpisanej narracji subiektywno-obiektywnej współbrzmi ze społecznym postulatem odwrócenia wektora identyfikacji płciowej, czyli uzgodnienia społecznego spojrzenia z odczuwaną tożsamością. Taka konstatacja jest możliwa głównie dlatego, że Krempiński w niezwykle swobodny i naturalny sposób przemieszcza się po wszystkich zaprojektowanych dla niego w spektaklu rejestrach, przywołując z wewnątrz (siebie) i z zewnątrz (z granej postaci) projekt życia w zgodzie z odczuwaną płcią. Tylko tyle i aż tyle, dzięki czemu świat i życie osoby transpłciowej staje się tym, czym być powinno – życiem równoprawnym życiu innych osób. Oczywiście, w toku akcji, w trybie sądowej retrospekcji, akcentuje się momenty traumatycznych spięć postaci ze społeczną normą, symbolizowaną w spektaklu opuszczaną na sztankiecie ramą okienną. To z niej postać transpłciowego mężczyzny miała dokonać próby samobójczej w momencie

trudnej do udźwignięcia opresji i to ona staje się rekwizytem opresyjnego, sądowego i prawnego ramowania, prowadzącego osoby do niego nieprzystające do aktów desperacji. Zobiektywizowany, reporterski sposób przywołania tego zdarzenia pozwala na krytyczną ocenę sytuacji społecznego prześladowania mogącego prowadzić do tragedii.

Spektakl eksploruje podmiotowość osoby transpłciowej również w wymiarze historycznym. Powstał w ramach obchodów sześćsetlecia praw miejskich Łodzi. Z tej okazji twórcy sięgnęli po jedną z tych lokalnych historii, które zazwyczaj nie trafiają do miejskich kronik i które przez lata raczej się spycha w niepamięć niż celebruje wspomnieniem. Mężczyzna poddany procesowi sądowemu żył naprawdę w Łodzi w latach trzydziestych XX wieku, nazywał się Eugeniusz Steinbart i trafił pod sąd za „przedzierzgnięcie się" z kobiety w mężczyznę, o czym w atmosferze skandalu relacjonowała ówczesna prasa. Zatem Edmund Krempiński nie tylko dźwiga w swojej scenicznej obecności zadanie reprezentacji podmiotowości transpłciowych. Staje się też rzecznikiem Eugeniusza, jego głosem i jego ciałem wydobytym z zapomnianej historii miasta. Życie Eugeniusza grane przez Edmunda splata dwie podmiotowości, historyczną i teraźniejszą, spotykające się we wspólnym doświadczeniu społecznego i prawnego wykluczenia. W spektaklu owa performatywność prawa i sceniczny wymiar sali sądowej rozgrywane są w osobach prokuratora i obrońcy, którzy krążą wokół Eugeniusza i jego rodziny, przerzucając się prawnym słowotokiem ze znaczącymi sporami językowymi: prokurator uparcie rzuca oskarżenia Eugenii, tkwiąc zajadle w żeńskim rodzaju i zaimkach, podczas gdy obrońca nieustannie i cierpliwie go poprawia, tworząc narrację o Eugeniuszu. Słowa i zaimki są ważne, bo to one budują podmiotowość i znakują ciała, co świadczy o tym, że proces ten nie dotyczy tak naprawdę Eugeniusza, lecz jest próbą rozsadzenia bezdusznego systemu automatyzującego identyfikację płci poprzez drugorzędne cechy

płciowe i narzucającego asymilację cech czwartorzędnych, warunkowanych kulturowo.

Retrospektywnie przywoływane sceny z życia Eugeniusza, szkicowane krótkimi sekwencjami rodzinnych dialogów, budują obraz człowieka, który z pełnym przekonaniem, oszukując przemocowy system, próbował kształtować swoje życie uzgodnione z płcią odczuwaną. W tych momentach na plan pierwszy wysuwają się inne problemy społeczne, z którymi mierzą się osoby każdej płci, czyli bieda i wojna oraz związane z nimi nieoczywiste wybory. Właśnie ten aspekt życiorysu Eugeniusza wydaje się nie w pełni dopracowany, głównie koncepcyjnie. Odnalezione w IPN akta wskazują Eugeniusza na liście Volksdeutsch i Janiczak spróbowała wprowadzić ten wątek do spektaklu, chociaż, jak sama przyznała w rozmowie pospektaklowej, informacja ta spowodowała u niej dyskomfort. Być może to właśnie sprawiło, że kwestia ta została na scenie zasygnalizowana, ale nie zamknięta, tak jakby twórcy bali się czymkolwiek skazić życiorys osoby transpłciowej. Gesty emancypacyjne wiążą się często z idealizacją podmiotowości dyskryminowanych, co, paradoksalnie, jest ich wtórną dyskryminacją. Błędy i złe decyzje popełniają wszyscy, w tym osoby transpłciowe. Wkluczenie ich również w te czysto życiowe obszary będzie stanowiło o ich pełnej akceptacji. Eugeniusz na scenie łódzkiego teatru jest „dobrze ułożonym młodzieńcem” aż do bólu, jakby nie był człowiekiem, tylko wyobrażeniem. Jego wojenna przeszłość nie została w pełni odkryta w dokumentach i być może skrywa jakieś mniej czy bardziej wyrachowane lub bolesne wybory kończące się na liście folksdojczów. Twórcy jednak urywają, a raczej rozmywają ten wątek, nie próbując chociażby dopisać historii alternatywnych, które budowałyby obraz pełnego człowieka.

Wymiar rodzinny opowiadanej historii ustanawia Eugeniusza w relacji do

ważnych dla niego kobiet. W kontakcie z pierwszą narzeczoną widział siebie jako perwersyjną zabawkę, spełniającą oczekiwania znudzonej kobiety. Rozkwitł w relacji rodzinnej z żoną Czesławą (Paulina Walendziak) i córką Elżbietą (Halszka Lehman). Najistotniejsze przesłanie tego spektaklu tkwi właśnie w bezpretensjonalności postaci Czesi. Przyjmuje ona Eugeniusza jako oczywistą osobą męską, dostrzega w nim głównie „dobrze ułożonego młodzieńca", w którym z czasem do szaleństwa się zakochuje i o którego prawo bycia sobą zawzięcie walczy. Właśnie takich osób sojuszniczych, akceptujących jako oczywisty fakt życia wedle płci odczuwanej, potrzebują osoby transpłciowe. Czesia nie lituje się nad Eugeniuszem, nie traktuje go wyjątkowo, tylko akceptuje go i kocha bezwarunkowo: „Czy mogę cię kochać w zdrowiu i chorobie, w każdej płci, każdej orientacji, każdym etapem życia każdą zmianą i każdą utratą?". To Czesia z Eugeniuszem improwizują scenę wyobrażonego dawstwa nasienia, by mogli mieć dziecko. Rzucone w stronę widowni pytanie, czy ktoś zechciałby być dawcą, przez chwilę pozostaje w zawieszeniu. Na pokazie, na którym byłam obecna, wyzwanie podjęły dwie osoby żeńskie (w końcu to gra wyobraźni), które zaproszone na scenę wyraziły gotowość wsparcia postaci w staraniach o potomstwo. Scena zawiera tylko rozmowę i deklarację widzek, ale staje się też próbą dyskusji o granicach społecznego sojusznictwa – czyli poszerzenia pola wkluczenia osób transpłciowych o zabezpieczanie ich praw do małżeństwa i rodzicielstwa.

Tymczasem postać córki Eugeniusza udowadnia, jak dalece płeć jest sztucznym konstruktem. Dla Elżbietki Eugeniusz jest tatą, bo ją wychowuje. Dziecko długo pozostaje w tożsamości bezrodzajowego „ono", dającego wolność niebinarnej podmiotowości. Dopiero system społeczny będzie siłowo napierał czwartorzędnymi cechami płciowymi, by nauczyło się definiować, zachowywać i ubierać jak ściśle określona binarnym układem płeć. W proteście wobec takiemu przemocowemu socjalizowaniu Eugeniusz struga

dla córki z drewna postać Syrena, istoty męsko-kobiecej, zacierającej wyobraźniowe granice płci. Pomnikowych rozmiarów Syren postał też chwilę na łódzkich ulicach, czym twórcy chcieli podkreślić mało znany z historii miasta fakt, że to właśnie w łódzkim szpitalu Barlickiego jako jedynym w Polsce w latach dziewięćdziesiątych wykonywano operacje korekty płci.

„Teatr jest przestrzenią sztuki, która staje się ze słowa i ciała”. Skoro to język i ciało są polem walki o upodmiotowienie każdej osoby, teatr jest sztuką, która pozwala te podmiotowości projektować tak, by rozsadzać system, który nie pozwala im zaistnieć.

Wzór cytowania:

Budzowska, Małgorzata, *Proces nad płcią*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/proces-nad-plcia.

Autor/ka

Małgorzata Budzowska – filolożka klasyczna i teatrolożka, profesor w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ, Research Associate w Archive of Performances of Greek and Roman Dramas w University of Oxford. Autorka książek: *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine’a* (2010) oraz *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej* (2018), współautorka leksykonu *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów* (2020).

Przypisy

1. Cytaty z programu do spektaklu.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/proces-nad-plcia*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/solowe-afekty-rosliny-i-zoo

REPERTUAR

Solowe afekty: rośliny i zoo

Piotr Morawski

Centrum Sztuki Włączającej, Teatr 21 w Warszawie

Nie jestem rośliną. Strumień świadomości

reżyseria: Justyna Wielgus, dramaturgia, scenariusz: Justyna Lipko-Konieczna, scenografia, kostiumy: Wisła Nicieja, muzyka: Zoi Michailova, wideo: Wojciech Kaniewski, światło: Sebastian Klim

premiera: 23 kwietnia 2023

Centrum Sztuki Włączającej, Teatr 21 w Warszawie

To nie ja skradłem show

performans Daniela Kotowskiego

premiera: 20 maja 2023

Kwietna łąka

Na solo performatywne Aleksandry Skotarek, aktorki Teatru 21, *Nie jestem*

rośliną w Centrum Sztuki Włączającej przyjechałem prosto z Puszczy Białowieskiej. I był to dla mnie istotny kontekst.

Byłem na wiosennej szkole lasu organizowanej przez Dom Przyrody i Kultury w Teremiskach. Dużo chodziliśmy po lesie, przyglądaliśmy się roślinom, rozpoznawaliśmy gatunki. Mnóstwo gatunków. Takich, które wyrastają na własnych martwych liściach, są więc w jakiś sposób jednocześnie żywe i martwe; takich, których całe łąki połączone są podziemnymi kłączami, tworząc, wbrew zewnętrznemu oglądowi, jeden organizm; kłody piastunki, które – choć same martwe – dają życie wyrastającym na nich innym organizmom: grzybom, mszakom, porostom, ale i większym roślinom, które wtedy na potęgę kwitły. Rośliny puszczy pierwotnej – daleko ponad tysiąc gatunków roślin flory naczyniowej, wątrobowców, mchów. To nie jest gospodarstwo leśne uprawiane, normatywny las, regularny, wytrzebiony z gatunków uznawanych za chwasty.

No właśnie: czym właściwie są chwasty? Przypomina mi się *Złe ziele* Magdy Jędry i Anki Herbut (Fundacja Ciało/Umysł, 2021) i rozmowa z twórczyniami, w których odpowiadały na to pytanie: słowo chwast „służy do nazwania zbioru roślin problematycznych dla upraw i nieprzydatnych człowiekowi, ale jest też językowym narzędziem służącym do wykluczania grup społecznych i jednostek" (*Opór roślin*, 2021). Chwasty to rośliny, których należy się pozbyć, bo z jakichś powodów uznane zostały za szkodliwe. Jak na przykład kąkol – kiedyś tępiony na polach zbóż goździkowaty, dziś często spotykany w miastach, na kwietnych łąkach, bo okazał się użyteczny jako ozdoba zurbanizowanych przestrzeni. A więc przestał być chwastem.

W puszczy rosną gatunki nigdzie indziej niewystępujące, uznawane za nieprzydatne, w kolorach i kształtach, jakie trudno sobie wyobrazić, czasem wyglądające dziwacznie, nieraz rozczulające swą kruchością i delikatnością,

ale żyjące dla siebie i dla innych organizmów roślinnych i zwierzęcych. Bez człowieka lub pomimo jego destrukcyjnej działalności. Lasy Państwowe wyjaławiają bowiem puszczę, eliminując z niej to, co nie przynosi korzyści i z punktu widzenia gospodarki leśnej jest bezużyteczne, normatywizując tym samym lasy. Z tej skrajnie utylitarnej i antropocentrycznej perspektywy bardziej przydatne są prężące się w równych rzędach strzeliste sosny, szybko rosnące, łatwe w uprawie i doskonałe na deski (nimi po wojnie zalesiano Polskę, niszcząc bioróżnorodność), niż powykręcane fantazyjnie graby, z których – zgodnie z ludową etymologią – można było zrobić co najwyżej trzonek do grabi.

W warszawskim Centrum Sztuki Włączającej rośliny, wśród których odbywał się performans, rosły w doniczkach. Były to gatunki udomowione, uznawane za ozdobne. Wyróżniała się wśród nich monstera. Większa od pozostałych roślin, ustawiona na podwyższeniu, tak że nie sposób nie zwrócić na nią uwagi. Ona jeszcze odegra swą rolę w tym spektaklu.

W tytule *Nie jestem rośliną* pobrzmiewa rzecz jasna niezgoda: na wykluczenie i na niepodmiotowe traktowanie. „To dziecko będzie roślinką” – miała usłyszeć od lekarza mama aktorki tuż po tym, jak urodziła dziewczynkę z dodatkowym chromosomem. Rośliną, czyli osobą nieświadomie wegetującą, bo metafora tworzy z roślin byty pozbawione sprawczości. Metafory bywają niebezpieczne, bo projektują świat na ludzki sposób. Rośliny nie tańczą ani nie płaczą; nie grają w teatrze (czyżby?).

Aleksandra Skotarek pojawia się na nartach, w zimowej czapce i goglach, choć w lekkim peniuarze; jest trochę w Himalajach, o których mówi, a trochę w mieszkaniu. Cały monolog – *Strumień świadomości*, jak brzmi podtytuł – idzie z nagrania, słychać głos występującej na scenie aktorki, ona zaś może skupić się na pozawerbalnej ekspresji. Słów jest w tym monologu dużo; tekst

jest tak gęsty, że aby do niego wrócić, poprosiłem o scenariusz.

Strumień świadomości łączy ze sobą to, co nie zawsze się ze sobą daje logicznie połączyć. To nie logika organizuje ten strumień świadomości, lecz afekt i dlatego pewnie lektura samego tekstu niewiele nowego wnosi do mojego odbioru. Nie słowa i zdania są tu ważne, one płyną jak wartki potok: są, a za chwilę już ich nie ma, przychodzą następne, po nich kolejne i jeszcze inne. Ten język nie ma komunikować, ma uruchamiać emocjonalny przepływ, w którego nurcie bezkolizyjnie, a nawet symbiotycznie współistnieją doświadczenia osobiste z *Własnym pokojem* Virginii Woolf, z którego na aktorkę najbardziej zadziałał chyba końcowy fragment, kilka razy powtarzany, o siostrze Szekspira, o studiach (podbity wyświetlanymi nagraniami sprzed bramy Uniwersytetu Warszawskiego). Choć słowa należą do angielskiej pisarki, *Własny pokój* przefiltrowany przez własne doświadczenie staje się autorską wypowiedzią Skotarek. Strumień świadomości (choć może bardziej przepływ afektywny) uruchamia gniew wywołany poczuciem niesprawiedliwości, wykluczenia, odebraniem prawa do samostanowienia. Jest ból wywołany bezceremonialnie podaną diagnozą lekarza, oskarżenie. Poczucie krzywdy i bezradności. Ale i zwycięstwa, małego rewanżu, bo aktorka nie została jednak rośliną.

Spowodowana diagnozą lekarza niechęć do roślin – których performerka nie ma w domu – powraca w tym monologu. Nie jest to jednak przejaw florofobii. Momentami topiąc się w tym strumieniu słów, wynurzam się z tej afektywnej audiosfery, skupiając się bardziej na przechadzającej się na wyciągniecie ręki aktorce. Bardziej niż na nagranie z jej ciałem przykutym do łóżka pod kroplówką zwracam uwagę na dynamicznie poruszającą się kobietę. To ona i jej sceniczna obecność niesie energetycznie całe solo. Aktorka chodzi między roślinami, muska je delikatnie, czule dotyka, ociera się o nie, podlewa je z

dbałością, czasem pieści ich liście. Jest i monstera: performerka upycha ją między nogami, jakby powtarzając gest własnej matki „rodzącej roślinę”; za nią chowa się jednak, gdy wyjmie ze swojej skóry igły kroplówki.

Owszem, kwiaty doniczkowe ustawione w Centrum Sztuki Włączającej są rodzajem scenografii, na tle której Aleksandra Skotarek na pewno nie jest rośliną w antropocentrycznej metaforze. Zestawienie ich kondycji tym bardziej pokazuje sprawczość aktorki, która nie jest uziemiona pędami igieł i korzeniami rurek wychodzącymi z jej ciała. Rośliny są jedynie tłem jej występu.

Te w teatrze w ogóle nie mają łatwo. Wystarczy przypomnieć *Święto wiosny na aturi i mimozy wstydliwe* Klaudii Hartung-Wójciak (Instytut Teatralny w Warszawie, 2020), w którym mimozy jak na złość przed publiczną prezentacją przestały tańczyć i w geście desperacji trzeba było uruchomić wiatraczek, by je poruszyć. Odmawiające ruchu mimozy okazały się nieteatralne, bo teatralność wymaga spektakularności, a rośliny z zasady nie poruszają się spektakularnie. Ich ruchy są zwykle niezauważalne i widać dopiero ich rezultat: liście rozwijające się lub ustawiające do słońca albo – bardziej widowiskowo – wybuchający płatkami kwiat, który kilka godzin temu był jeszcze pączkiem.

Ale może nie ma sensu ustawiać tej opowieści tak, by rośliny były negatywnym punktem odniesienia. Aleksandra Skotarek była dla mnie w swoim performansie najbardziej poruszająca, gdy wchodziła w interakcję z kruchymi zielonymi liśćmi organizmów, które pewnie łatwo byłoby uznać za bezużyteczne chwasty, gdyby nie nadające im status roślin ozdobnych doniczki.

Wyspa niedźwiedzi

Do starego, nieczynnego już wybiegu dla niedźwiedzi w warszawskim zoo wchodzi się wąskim korytarzem. Jest ciemno, niewiele widać. Czuć piwniczny chłód. Moją uwagę przykuwają klatki ustawione gęsto, jedna obok drugiej. Zardzewiałe kraty budzą nieprzyjemne skojarzenia, a resztki wyściółki są jakimś dowodem na to, że były tu trzymane zwierzęta. Strasznie małe te klatki jak na niedźwiedzie, ale kto inny miałyby tam mieszkać? Przez niewielką szparę na końcu korytarza wpada światło – to wyjście na kamienną wyspę przy Parku Praskim. Jednak ten krótki spacer, pewnie kilkanaście metrów, wzdłuż opuszczonych klatek wywołuje we mnie niepokój, powoduje, że czuję się nieswojo, będąc spóźnionym świadkiem warunków bytowania zwierząt. Usłyszana właśnie opowieść o niedźwiedzicy zaatakowanej na wybiegu przez pijanego mężczyznę pogłębia poczucie dziwnej niestosowności w spotkaniu z tym miejscem.

W ogóle zoo jest takim miejscem, w którym czuję się niestosownie, trochę jak podglądacz cudzego cierpienia, bo że zwierzęta nie cieszą się tam życiem, nie mam wątpliwości. Żyją w narzuconych im przez człowieka warunkach, ale też, zaznawszy niewoli, nie byłyby już w stanie żyć poza wybiegami, więc to miejsce, choć koszmarne, zapewnia im biologiczne życie. Innego by nie miały. Lepiej więc może nie chodzić, uznając, że nie należy takich praktyk wspierać, ale tak naprawdę może bardziej dlatego, żeby patrząc, nie musieć sobie uświadamiać rozmiaru krzywdy, a tym samym zaburzać swój komfort.

Decyzja, by performans Daniela Kotowskiego odbył się właśnie na kamiennej wyspie na wybiegu warszawskiego zoo, była odważna. Głuchy performer sam, w białym kostiumie, niczym osobliwa baletnica, w białej masce, podobnej do tej, w jakiej występował w *Rytuale miłosnym* (Komuna

Warszawa, 2022), ze wzniesienia na wyspie wystawiał się na widok. Nie tylko publiczności, która przyszła na *To nie ja skradłem show*, osobom wpisanym na listę, tym, które przeszły przez korytarz z klatkami; publiczności wyselekcjonowanej, kulturalnej, wśród której również były osoby migające. W słoneczne niedzielne popołudnie wokół wybiegu zaczęli gromadzić się ludzie niekoniecznie świadomi, na co właściwie patrzą. Przechodnie zatrzymywali się, zwabieni niecodziennym widokiem w opustoszałym obiekcie przy ruchliwej ulicy. Rozglądam się z mojej wyspy: ktoś nagrywa występ telefonem, dwóch chłopaków ma niezły ubaw, jakiś facet popija piwo z butelki owiniętej reklamówką. Występ dziwnej baletnicy jest w leniwe popołudnie atrakcją. Coś się wreszcie dzieje.

Teraz dopiero, pisząc to, uświadamiam sobie, że moje wiercenie się, odwracanie się, by patrzeć na inne osoby obserwujące performans, było formą ucieczki: do świata, który jest oswojony i daje się łatwo dekodować. Dlatego nietrudno mi wpisać performans Kotowskiego w kontekst klasowy Pragi, gapiostwo, wystawianie się na widok, zoo, a jak zoo, to już niedaleko do cyrku i dalej już prosto: *freak shows* i jesteśmy u interpretacyjnego celu; jeszcze tylko kilka odwołań do książek Rosemarie Garland-Thomson, Lennarda J. Davisa… Ale przecież nie o to w tym wszystkim chodzi. A na pewno nie tylko o to. To też byłaby ucieczka. Paniczny odwrót, rejterada od własnego dyskomfortu w stronę zawsze bezpiecznego dyskursu ugruntowanego jeszcze przez program wydawniczy Centrum Sztuki Włączającej.

Z wolna dociera bowiem do mnie, że kompletnie nie wiem, co się dzieje. Niczego nie rozumiem. Kotowski wykonuje gesty przypominające miganie. Nie migam, więc nie wiem, mogę się tylko domyślać. Może po prostu mam poczuć tę obcość, doświadczyć, jak to jest, kiedy język staje się

fundamentalną barierą? Znów nerwowo się rozglądam, szukając wzrokiem osób, które widziałem wcześniej, jak migały. One też nie reagują, może więc nie chodzi o komunikację, o to, że one mają dostęp do czegoś, czego ja nie potrafię zrozumieć? Gesty wydają się obsceniczne, chyba więc nie jest to zwyczajne miganie. Nie wiem, ale szukam punktów zaczepienia, choć jednocześnie zdaję sobie sprawę, że prawdopodobnie jest to pułapka, w którą mimowolnie brnę, bo mój mózg nie chce odpuścić i ciągle chce zrozumieć. Jakąś obietnicę dają wyświetlane na ekranie zdjęcia migających tłumaczek i tłumaczy. Trafiają się memiczne przedstawienia i komentarze na temat tłumaczeń migowych, część osób tłumaczących ma głupie miny, twarze wyrażają co innego niż przekładany tekst; ten dysonans budzi raczej wesołość, choć jest też niepokojący, bo czy rzeczywiście te miny oddają emocje? To raczej część systemu językowego, którego intuicyjne dekodowanie prowadzi na manowce. Obrazów jednak najłatwiej się uchwycić, tyle że nic to nie daje, bo ciągle nie wiem, czy to prowokacja, żart, czy też to jest wszystko na poważnie.

Poważnie za to brzmi krzyk performera, dla mojego ucha prawie niezrozumiały. Głos brzmi dramatycznie, chropawo. Nie jestem pewien, co słyszę, a co sobie dopowiadam, wydaje mi się, że za którymś razem – bo jest to rodzaj refrenu powracającego w całym performansie – wreszcie chyba łapię: „nie wiecie, co do was mówię, nie słychać mnie”. Przestaję jednak ufać słuchowi, zawodzi mnie kolejny zmysł. Tym bardziej że chwilę później performer wybucha dziwnym śmiechem, macha ręką, jak się macha mówiąc „e tam, dajcie spokój”. Gest jest teatralny, śmiech sztuczny, a nawet – chyba przez tę białą maskę – brzmi jakoś makabrycznie. I jeszcze raz ten sam schemat: gestykulacja, zdjęcia na ekranie, krzyk i ten śmiech. I znowu, i jeszcze.

Znów czuję, że uciekam, tym razem w opis tego, co działo się tego popołudnia na wybiegu. Poznawcza bezradność, choć dojmująca, nie uwiera jednak najbardziej, bo głębiej i szczelniej skrywany jest jakiś rodzaj wstydu i zażenowania, które poczułem, gdy pojawiała mi się w głowie myśl o moim własnym wykluczeniu. Dziwna mieszanka poczucia wykluczenia wynikająca z niezrozumienia i – jednocześnie – ogromnego przywileju, którego jako osoba słysząca i sprawna jestem świadom. Jednak nie jest to zwykłe zawstydzenie przywilejem, stoi za nim jakaś niestosowność: czy w ogóle powinienem tu być, patrzeć na ten występ, skoro być może nie jest on dla mnie? Może to, że tu jestem, jest jakimś zawłaszczeniem, podobnie jak to, że już wiem, że będę pisał o tym performansie, zapewne rozpoznając w nim oswojone strategie artystyczne.

Wiem przecież jednak, że jak najbardziej mogłem tam być, mogłem się gapić. Co więcej, wiem, że ta karkołomna logiczna konstrukcja powstała w mojej głowie jako alibi, kolejna wymówka, by odwracać głowę, gdzieś indziej szukając spektaklu. A przecież ten performans przejął mnie, bo dotknął tak czułej struny, odsłaniając najbardziej intymne, bo wstydliwe uczucia.

Wzór cytowania:

Morawski, Piotr, *Solowe afekty: rośliny i zoo*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/solowe-afekty-rosliny-i-zoo.

Autor/ka

Piotr Morawski – pracuje w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, zajmuje się kulturową historią teatru, pisuje również o teatrze współczesnym. Wydał między innymi *Oświecenie. Przedstawienia* (2017).

Bibliografia

Opór roślin. Z Anką Herbut i Magdą Jędrą rozmawia Katarzyna Niedurny, „taniecPOLSKA”, https://taniecpolska.pl/krytyka/opor-roslin-rozmowa-z-magda-jedra-i-anka-herbut/ [dostęp: 15.06.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/solowe-afekty-rosliny-i-zoo*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-przezyc-w-postindustrialnym-semiokapitalizmie

REPERTUAR

Jak (prze)żyć w postindustrialnym semiokapitalizmie

Mateusz Chaberski

Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach

Émile Zola

Germinal

scenografia: Aleksandra Wasilkowska, adaptacja i reżyseria: Krzysztof Garbaczewski, dramaturgia: Rébecca Pierrot, kostiumy: Sławek Blaszewski, wideo i reżyseria świateł: Robert Mleczko, muzyka: Qba Janicki

premiera: 3 marca 2023

Włoski filozof Franco „Bifo” Berardi przekonuje, że żyjemy w czasach semiokapitalizmu (2009). W systemie, w którym głównym źródłem (wy)zysku nie jest już wytwarzanie dóbr materialnych i fizyczna praca, lecz ludzkie procesy kognitywne, kreatywność i afekty. Możemy się o tym przekonać na przykład wtedy, gdy publikujemy lub lajkujemy post w mediach społecznościowych albo po prostu korzystamy z wyszukiwarek internetowych. Na podstawie naszych działań w sieci algorytmy

przygotowują dla nas treści, także reklamowe, które mogą nas zainteresować. Wyznaczają w ten sposób horyzont naszego pożądania jako potencjalnych konsumentów (kultury). Jednocześnie, jak przekonuje Berardi, w semiokapitalizmie nie działają tradycyjne, antykapitalistyczne formy oporu, takie jak protest czy strajk, znane z ruchów robotniczych i kontrkulturowych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Subwersywne działanie zostaje bowiem natychmiast przechwycone przez system i przekształcone w kapitał. Choć Krzysztof Garbaczewski nie odwołuje się wprost do rozważań Berardiego, jego *Germinal* odczytuję nie tylko jako krytyczną refleksję nad specyficzną górnośląską odmianą semiokapitalizmu, lecz także – co o wiele ważniejsze – jako próbę wyobrażenia sobie nowych taktyk oporu wobec systemu, w którym żyjemy.

Na pierwszy rzut oka może dziwić, że do krytyki semiokapitalizmu Garbaczewski wykorzystał akurat wydaną w 1885 roku powieść Émile'a Zoli. Opowiada ona przecież o tradycyjnym XIX-wiecznym systemie wyzysku górników przez właścicieli kopalni La Voreux w fikcyjnym mieście Montsou gdzieś na północy Francji. Co więcej, *Germinal* stanowi wyraz wiary w XIX-wieczne idee socjalistycznej walki rewolucyjnej. Najlepiej pokazuje to historia Stefana Lantiera, głównego bohatera powieści. Po kilku miesiącach pracy w La Voreux Stefan, przerażony trudnymi warunkami pracy górników i życia w robotniczych osiedlach, doprowadza do powołania w Montsou komórki Pierwszej Międzynarodówki. A gdy kompania zarządzająca kopalnią ogłasza obniżkę płac, uzasadniając ją kryzysem ekonomicznym, zachęca górników do strajku. Zola ze szczegółami opisuje wymykający się spod kontroli inspiratorów protestu gniew górników, którzy niszczą kopalnie i sprzęt górniczy, atakują domy zarządców kopalni, obrzucają kamieniami belgijskich robotników, sprowadzonych przez kompanię w zastępstwie strajkujących. Protest, spacyfikowany przez kompanię węglową przy pomocy

wojska, kończy się co prawda klęską, a wielu protestujących umiera w zniszczonej kopalni, jednak Stefan odchodzi z Montsou przekonany, że kolejny przewrót przyniesie zwycięstwo.

Choć Garbaczewski wiernie trzyma się fabuły powieści Zoli, wizualna, czy raczej materialna warstwa przedstawienia silnie osadza *Germinal* w realiach współczesnego semiokapitalizmu. W jednym z wywiadów reżyser przekonuje, że „dzisiaj to […] emocje są «węglem współczesności»" (Odziomek, Garbaczewski, 2023). Podobnie jak Berardi, odwołuje się tu do przestrzeni cyfrowej, w której emocje użytkowników – im skrajniejsze, tym lepsze – generują ruch na stronach internetowych, napędzając zyski transnarodowych korporacji technologicznych. Dlatego nieprzypadkowo w wykreowanej na scenie przez scenografkę Aleksandrę Wasilkowską kopalni zamiast grudek węgla znajdziemy poduszki z emotikonami, a zamiast maszyn górniczych wykonane z pleksi ekrany, na których od czasu do czasu wyświetlają się utrzymane w postinternetowej stylistyce obrazy i strumienie danych. Te ostatnie uświadamiają również, że w przedstawieniu Garbaczewskiego kopalnia La Voreux staje się również przestrzenią *data mining* (dosł. wydobywanie danych). Chodzi tu o proces odkrywania informacji w zbiorach danych, wykorzystywany przez firmy chociażby do opisywania i przewidywania zachowań klientów w sieci. Na tej podstawie mogą one tworzyć skuteczniejszą ofertę handlową.

Inscenizując powieść Zoli, Garbaczewski nie chce nas jednak przekonać, że charakterystyczny dla semiokapitalizmu proces wydobywania informacji i eksploatowania ludzkich emocji zastępuje tradycyjny przemysł wydobywczy, który skończy się wraz z zamknięciem kopalń i wygaszeniem gospodarki opartej na węglu. Siła jego przedstawienia polega na tym, że pokazuje ono, iż te dwie formy kapitalizmu wciąż ze sobą współistnieją i wzajemnie

napędzają. Rozpoznanie to jest szczególnie aktualne w Katowicach, gdzie z jednej strony elementy przemysłu górniczego i robotniczej kultury górniczej przekształca się obecnie w znaki rozpoznawcze do budowy kapitału symbolicznego postindustrialnego miasta. Wystarczy wspomnieć charakterystyczne czerwone okna familoków, czyli biednych kamienic górniczych, które wykorzystano jako znak rozpoznawczy budynku Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, znajdującej dziesięć minut spacerem od Teatru Śląskiego w Katowicach. Z drugiej strony, przemysł górniczy wciąż oddziałuje na ludzkie i nie-ludzkie ciała zamieszkujące Górny Śląsk, wywołując negatywne skutki zdrowotne czy ekologiczne. Ten drugi aspekt górnośląskiego krajobrazu naturokulturowego szczególnie mocno wybrzmiewa w katowickim przedstawieniu. Świadczą o tym przede wszystkim kostiumy górników autorstwa Sławka Blaszewskiego.

Wykonane z połyskujących materiałów żółte, srebrne i złote stroje górników, kojarzące się z futurystycznymi kombinezonami, sugerują, że akcja przedstawienia rozgrywa się w niedalekiej przyszłości. Jednak pod każdym kostiumem kryją się miękkie elementy, nieco zniekształcające sylwetki aktorów. W kostiumie Stefana (Paweł Smagała), przyjmują one, na przykład, postać niepokojących narośli na łydkach i goleniach. Tymczasem ojciec wielodzietnej górniczej rodziny Maheu (Andrzej Dopierała) nosi na plecach nieco przerysowany garb, a jego żona Maheude (Barbara Lubos) i inne kobiety w kopalni mają groteskowo zniekształcone biodra. Deformacje ciał górników dodatkowo podkreśla ruch aktorów, nienaturalnie wygiętych, subtelnie acz zauważalnie utykających czy trzymających się pod boki. Jak mi się wydaje, zniekształcone sylwetki górników ucieleśniają specyficzny dla górnośląskiej odmiany semiokapitalizmu typ przemocy związanej z przemysłem górniczym. W przeciwieństwie do powieści Zoli, w katowickim przedstawieniu nie chodzi już o widzialną przemoc kapitalistów wobec

robotników. Na scenie nie zobaczymy chociażby wojska używającego broni wobec protestujących. Twórcy przedstawienia pokazują raczej zjawisko, które amerykański ekokrytyk Rob Nixon nazywa powolną przemocą (*slow violence*) (2013). Chodzi tu o rozciągniętą w czasie przemoc o charakterze ekologicznym, spowodowaną najczęściej przez zanieczyszczenie środowiska w wyniku działań przemysłowych. Efekty takiej przemocy są zazwyczaj mało spektakularne, trudne do opisania, wizualizacji, interpretacji czy diagnozy. Taki charakter mają chociażby bóle reumatyczne, choroby onkologiczne, na które cierpią mieszkańcy aglomeracji śląskiej, wystawieni na długotrwałe działanie pyłu węglowego czy metali ciężkich. Garbaczewski nie poprzestaje jednak na pokazaniu cielesnych efektów powolnej przemocy. Przedstawienie jest najbardziej wciągające wtedy, gdy próbuje odpowiedzieć na pytanie o to, jak (prze)żyć w świecie rozpiętym między powolną przemocą ekstraktywizmu i wyzyskiem semiokapitalizmu.

Garbaczewski nie wierzy w moc sprawczą antykapitalistycznej rewolucji jako siły wyzwalającej jednostki z opresji dominującego systemu społeczno-ekonomicznego. Wciąż zakłada ona bowiem istnienie wolnego i autonomicznego podmiotu ludzkiego, którego działanie zostaje skapitalizowane. Tymczasem reżyser pokazuje, że w świecie *Germinalu* przetrwanie jest możliwe paradoksalnie dzięki odmowie sprawczego działania. Niedziałających podmiotów, które nie chcą zmiany, semiokapitalizm nie może przecież przekształcić w źródło zysku. Nieprzypadkowo główną taktyką rozgrywającego się na scenie górniczego protestu staje się odmowa pracy. Garbaczewski idzie jednak krok dalej, pokazując, że opór wobec semiokapitalizmu wymaga również zniesienia nowoczesnej opozycji między ludźmi i (lokalnym) środowiskiem, traktowanymi zazwyczaj jako niezależne od siebie sfery życia. Znakiem zniesienia tej opozycji są dla mnie zaprojektowane przez Wasilkowską

ogromne nieokreślone kształty, które przez cały spektakl zwisają ze sztankietu, dominując nad sceną. Raz przypominają zdeformowane wydłużone ludzkie palce, kiedy indziej stalaktyty z bajkowej groty. Raz przywodzą na myśl gumowe kurczaki, którymi bawią się psy, innym razem ludzkie ciała bez głów, które znamy z prac Magdaleny Abakanowicz. Stanowią zatem idealną figurę świata, w którym nie można odróżnić tego, co ludzkie i nie-ludzkie. W świecie tym nie można jednak mówić o uprzedmiotowieniu ludzkich ciał. Wręcz przeciwnie. Spektakl Garbaczewskiego dowodzi, że ogromny polityczny potencjał górników wynika z tego, że są oni integralną częścią kopalni La Voreux. Widać to najlepiej w ostatniej scenie przedstawienia.

Stefan wygłasza długi monolog o tym, że wyjedzie do Paryża, by dalej krzewić idee socjalistyczne, a następnie powróci do Montsou i obali władzę zarządców kopalni. W tym czasie na scenie nieśpiesznie zbierają się górnicy. Z pobłażliwym uśmiechem słuchają naiwnego przemówienia. Wreszcie skłaniają Stefana, by dołączył do nich i został w kopalni. Oni przecież nie chcą niczego zmieniać. Chcą zostać w La Voreux. Miejscu, które utrzymuje ich przy życiu i to życie im zabiera. Być może właśnie taka uparcie nienowoczesna postawa polityczna daje nadzieję na (prze)życie w semiokapitalizmie i nawiązanie bliskich relacji opartych na trosce o lokalne środowisko naznaczone powolną przemocą przemysłu górniczego.

Wzór cytowania:

Chaberski, Mateusz, *Jak (prze)żyć w postindustrialnym semiokapitalizmie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-przezyc-w-postindustrialnym-semiokapitalizmie.

Autor/ka

Mateusz Chaberski – adiunkt w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Jego zainteresowania naukowe obejmują badania nad performatywnością, teorię asamblaży, badania nad afektami i studia nad antropocenem. Opublikował książki: *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific* (2015), *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie* (2019). Wraz z Mateuszem Borowskim i Małgorzatą Sugierą redagował *Emerging Affinities. Possible Futures of Performative Arts* (2019) i *Niespodziewane Alianse. Sztuki performatywne jutra* (2019). Wraz z Ewą Bal redagował *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance* (2020).

Bibliografia

Berardi, Franco „Bifo”, *The Soul at Work. From Alienation to Autonomy*, tłum. F. Cadel, G. Mecchia, Semiotext(e), Los Angeles 2009, s. 21.

Odziomek, Marta, Garbaczewski, Krzysztof, *Emocje są dla nas węglem współczesności. W piątek Teatr Śląski w Katowicach zaprasza na premierę „Germinala”*, „Gazeta Wyborcza Katowice”, 3.03.2023, https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,29521752,emocje-sa-dla-nas-weglem-wspolczesnosci-w-piatek-teatr-slaski.html?cta=1pbox-2cl-3noac-5Standard2023v5NW [dostęp: 8.06.2023].

Nixon, Rob, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge –London, 2013.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-przezyc-w-postindustrialnym-semiokapitalizmie*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dziwne-rzeczy

REPERTUAR

Dziwne rzeczy

Zuzanna Berendt

Wrocławski Teatr Współczesny

Leonora Carrington

Trąbka do słuchania

przekład: Maryna Ochab, reżyseria: Weronika Szczawińska, adaptacja, dramaturgia, współpraca reżyserska, opracowanie muzyczne: Piotr Wawer jr, scenografia, kostiumy, światło: Marta Szypulska, kompozycje, aranżacje: Julia Gadzina, choreografia: Alicja Czyczel

premiera: 22 kwietnia 2023

Niektóre teatry i niektóre staruszki mają wspólną cechę – gromadzenie przedmiotów. Zarówno jedne, jak i drugie dysponują ograniczonymi powierzchniami – teatry magazynami, staruszki mieszkaniami lub pokojami. Wszystkie mają własne sposoby organizacji rzeczy. Teatrom służą do tego inwentarze, staruszkom niezawodne nawyki. Część gromadzonych przez nie przedmiotów ma charakter użytkowy, inne estetyczny, a pozostałe mają po prostu wartość sentymentalną, która nie pozwala się z nimi rozstać. Często obiekty wykorzystywane są przez nie wbrew swoim oryginalnym

przeznaczeniom, ale to niczemu nie szkodzi, a wręcz ma potencjał twórczy. Kiedy rzeczy używa się wbrew celom, do których realizacji zostały zaprojektowane, ich materialność ujawnia się jako źródło niewyczerpanych możliwości. W *Trąbce do słuchania*, którą wyreżyserowała we Wrocławskim Teatrze Współczesnym Weronika Szczawińska, rzeczy nie da się zignorować, bo chociaż nie znajdują się one w centrum powieści Leonory Carrington zaadaptowanej na scenę przez Piotra Wawra juniora, to pozwalają one tę opowieść snuć i podpowiadającą styl jej artykulacji.

Akcja powieści Carrington zawiązuje się, kiedy rodzina dziewięćdziesięcioletniej Marion postanawia powierzyć opiekę nad nią kierowanemu przez doktora Gambita ośrodkowi Źródło Braterskiego Światła, w którym (wbrew zawartemu w nazwie „braterstwu”) zamieszkuje grupa starszych kobiet. Dla Marion wiadomość o zmianie miejsca zamieszkania jest przykra nie ze względu na jej przywiązanie do rodziny, ale relacje z przyjaciółką Carmelą i kotami oraz zajęcia, które praktykowała, ciesząc się względną wolnością osoby, po której nikt z domowników nie spodziewa się, że wciąż ma jakieś preferencje dotyczące swojego życia. Kiedy Marion trafia do ośrodka, okazuje się, że jej nowe towarzyszki są postaciami nie mniej ekscentrycznymi niż Carmela, a samo miejsce nie jest smutnym domem starców, tylko przestrzenią, w której można żyć w bardzo intensywny i dziwny (a może intensywny, bo dziwny?) sposób. Powieść Carrington wychodzi od sytuacji obyczajowej, ale rozwijając się, oddala się od niej oraz narzucanej przez nią realistycznej konwencji. Zawiera fragmenty epistolarne (listy przesyłane Marion przez Carmelę) oraz stylizowane na średniowieczną kronikę (opowieść o przeoryszy klasztoru Donie Rozalindzie, której portret wisi w jadalni ośrodka), bywa kryminałem (jedna z pensjonariuszek zostaje otruta), a kończy się jako postapokaliptyczna opowieść o gwałtownych zmianach klimatycznych. Jest jak długi szalik dziergany z wykorzystaniem

niepodobnych do siebie ściegów, przez zmieniające się pary rąk, z włóczek o różnych kolorach.

W spektaklu Szczawińskiej dzierganie i zszywanie, ale także spajanie, skręcanie i nakładanie na siebie – czyli działania, które można odnaleźć w konstrukcji powieści Carrington – stały się, w zupełnie niemetaforycznym sensie, technikami światotwórczymi. Zanim zacznie się przedstawianie na scenie perypetii Marion i jej towarzyszek, aktorzy i aktorki, nucąc prostą melodię, wnoszą na scenę kilka grubych i szerokich rulonów materiału powstałego przez połączenie ze sobą tkanin o różnych fakturach i przeznaczeniach. Rozkładają je na scenie i podpinają do lin. Po chwili skoordynowanych działań na podłodze leży dywan złożony z wielu mniejszych dywaników, a nad nim unosi się namiot ze zszytych ze sobą swetrów, firan i kap. Marta Szypulska, która zaprojektowała w *Trąbce do słuchania* scenografię, kostiumy i światło, wytworzyła dla spektaklu tak wyrazisty idiom estetyczny, że mógł on stać się oparciem zarówno dla aktorskich strategii tworzenia ról, jak i choreografii widocznej w scenach zbiorowych i indywidualnych charakterach ruchowych postaci.

Postaci w spektaklu Szczawińskiej to ludzie zrośnięci z przedmiotami, osoby dookreślane przez rzeczy, ale nie na takiej zasadzie, na jakiej rekwizyt może wskazywać na cechę charakteru bohatera. Dookreślanie polega tu na kształtowaniu możliwości ruchu i jego specyfiki, sposobu wydawania głosu i wchodzenia w relacje z innymi osobami na scenie. W jednej z pierwszych scen Krzysztof Boczkowski pojawia się z przyczepionym do ciała na wysokości bioder stołem. Z ukrytego pod obrusem blatu wystają dwie animowane przez niego (i dubbingowane) plastikowe głowy, należące do postaci synowej i wnuka Marion. Anna Kieca grająca Donę Rozalindę ma na sobie (oprócz wydzierganego z wełny kostiumu) welon, który czyni z jej

postaci figurę niemożliwą do odseparowania od ażurowej niby-kapliczki, w której się znajduje. Z kolei w przypadku van Tocht kreowanej przez Beatę Rakowską, nie mniejsze znaczenie niż jej intrygancki charakter ma to, że porusza się w kostiumie-konstrukcji złożonej z połączonych ze sobą dmuchanych kół do pływania, pomagając sobie chodzikiem, a na głowie ma lampkę reagującą na czujnik ruchu. Ludzie-przedmioty, ludzie-ubrania, ludzie-bryły to postaci obecne w tradycji teatralnej, chociażby tej wyznaczanej przez dziedzictwo Tadeusza Kantora, ale również sylwetki malowane przez Carrington. Wykorzystywana przez Szypulską estetyka recyklingu i upcyklingu pozwala w świeży sposób spojrzeć na prace plastyczne Carrington, które stają się tym ciekawsze, im dłużej im się przygląda, porzucając dawno opatrzoną kliszę oniryzmu.

Szypulska zdaje się patrzeć na rzeczy ze szczerym przekonaniem, że nawet najzwyklejsze z nich są bardzo dziwne, i że tylko dla zachowania mentalnej równowagi decydujemy się nie zwracać na to uwagi. Jej kostiumy nie są ilustracyjne, nie dają się podporządkować narracji słownej spektaklu ani opowiedzieć za pomocą słów. Pozornie kuszącym formatem odpowiadającym na różnorodność materialnych form obecnych w *Trąbce* byłby inwentarz. Oglądając spektakl, chciałoby się spojrzeć na te wszystkie obiekty z bliska, dotknąć ich i sprawdzić, jak działają. Inwentarze są jednak spisami rzeczy sprowadzonych do rzeczowników, a we wrocławskim spektaklu chodzi też o ruch przedmiotów, ich transformacje i zdolność do łączenia się w niespodziewane asamblaże z ludzkimi ciałami i innymi nie-ludzkimi elementami.

Autorką choreografii jest współpracująca ze Szczawińską po raz pierwszy Alicja Czyczel. Efekty jej pracy da się bez trudu dostrzec na scenie i tworzą one – na równi z elementami materialnymi, warstwą muzyczną opracowaną

przez Julię Gadzinę i dramaturgią Wawra – niejednorodną fakturę spektaklu. Jednocześnie ruch wyraźnie pełni funkcję mediacyjną. W jednej ze scen wprowadzających Marion (Anna Błaut) w rytm życia w Źródle Braterskiego Światła i panujące tam zwyczaje pensjonariuszki uczestniczą w Ruchach, czyli sesji ćwiczeń mającej oprócz fizycznego charakteru również wymiar duchowy. Według pani Gambit (jedna z ról Gadziny) przyglądanie się Ruchom ma umożliwić Marion włączenie się w nie. Oglądając ćwiczenia z jej perspektywy nowicjuszki, możemy jednak dostrzec, że dla każdego z wykonawców są one czymś innym, tak jakby wspólny rytm nie oznaczał wspólnej partytury tanecznej. Choreografia w *Trąbce do słuchania* komponuje ze sobą ciała oraz obiekty i jest narzędziem wytwarzania geometrii przestrzeni spektaklu.

Podobnie jak w innych pracach Szczawińskiej i Wawra – między innymi kameralnym *Po prostu* czy *Miejskim ptasiarzu*, czyli poprzedniej wrocławskiej realizacji duetu – w *Trąbce* scena zostaje ustanowiona jako wnętrze kręgu, na którego obwodzie znajdują się miejsca przeznaczone dla publiczności. Architektura dużej sceny nie pozwala wszystkim widzom być jednakowo blisko wnętrza kręgu, ale zaaranżowanie miejsc siedzących dla aktorów na planie łuku dopełniającego okrąg tworzy efekt wspólnotowości, która dotyczy bardziej współuczestnictwa w teatralnej grze wytwarzania rzeczywistości niż doświadczenia czy wartości. *Trąbka* jednocześnie różni się od wcześniejszych spektakli Szczawińskiej – jest od nich odważniejsza w wykorzystaniu teatralnych środków – i wykazuje pokrewieństwo z nimi, szczególnie na poziomie precyzyjnego używania języka literackiego, który ma nie mniejszy potencjał światotwórczy niż bujna materialność znajdujących się na scenie przedmiotów. Jakością, którą świetnie udało się przenieść Wawrowi z powieści, jest traktowanie języka jako środka, który może być nie tylko efektywnym medium opowiadania, ale też szalonym przewodnikiem

oprowadzającym po krainach, które zaczynają istnieć dopiero w momencie podjęcia opowieści.

Ponieważ nie byłam obecna w procesie powstawania spektaklu, nie mogę orzekać na temat metod organizacji pracy, które do niego doprowadziły, ale jako widzka odniosłam wrażenie, że jego energetyczna moc wynika z siły zespołowości. Na scenie przejawia się ona w tym, że wszystkie elementy spektaklu wydają się jednocześnie twórczo dopracowane za pomocą narzędzi właściwych konkretnym praktykom artystycznym oraz uważne na wszystko, co znajduje się i dzieje dookoła. Muzyka – wspólne śpiewanie, granie na instrumentach i wystukiwanie rytmu – ruch i dialogi nie tylko służą w spektaklu przedstawianiu historii, ale wytwarzaniu intensywnego poczucia radosnego bycia razem.

Trąbka nie jest opowieścią z prostym przesłaniem, choćby takim, że warto szukać wyjścia poza myślenie o starości jako samotnym oczekiwaniu na śmierć. Tym, co jest w niej ciekawe w kontekście przedstawiania na scenie osób w podeszłym wieku – co zdarza się tak samo rzadko w teatrze jak i w innych mediach audiowizualnych, zwłaszcza tych związanych ze sferą kultury popularnej – jest zaoferowanie dla ich reprezentacji estetyki, która afirmuje cechy zazwyczaj konotowane negatywnie. Zbieractwo i dziwność (czy nawet zdziwaczenie) identyfikowane są jako cechy wpływające na społeczną alienację osób starszych, raczej nie przedstawia się ich jako czynników pozwalających tworzyć wspólnoty. Nawet w popularnym serialu Netflixa *Grace i Frankie*, który pod wieloma względami rozszerzył możliwości myślenia o reprezentacji osób w podeszłym wieku (pokazując ich życie seksualne, twórczą pracę w polu biznesu, inicjowane przez nie alternatywne wobec rodzinnych relacje), ekscentryczność postaci granej przez Lily Tomlin jest równoważona przez sylwetkę szacownej i eleganckiej bohaterki

kreowanej przez Jane Fondę. Dziwaczne zachowania Frankie służą podkreśleniu jej niedopasowania do normy reprezentowanej przez Grace i ułatwiają utrzymanie komediowej tonacji serialu. Dodatkowo szalonej Frankie przypisuje się emocjonalność pozwalającą jej dobrze funkcjonować w relacjach z innymi, a stonowanej Grace racjonalizm umożliwiający obu przyjaciółkom funkcjonowanie w rzeczywistości, której kształt determinują instytucje, konwencje zachowań i normy społeczne. W świecie *Trąbki do słuchania* – zarówno powieściowym, jak i teatralnym – nikt nie jest dziwny, bo nie ma osoby, która mogłaby posłużyć za przedstawicielkę normy. To, co wnoszą (ze sobą i na sobie) na scenę postaci, jakkolwiek byłoby ekscentryczne, jest nie jest przedmiotem analitycznego namysłu i oceny, ale wyzwaniem kompozycyjnym. Dołączanie przez Marion do praktyki Ruchów – a więc i do społeczności Źródła Braterskiego Światła – nie polega więc na tym, że musi ona upodobnić się do układu, który zastała, ale może odnaleźć w nim swoje miejsce i odkryć wynikające z niego możliwości ruchu.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Dziwne rzeczy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dziwne-rzeczy.

Autor/ka

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, krytyczka teatralna, kuratorka. Publikuje w „Didaskaliach” i „Dialogu”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/dziwne-rzeczy*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/na-dzikim-zachodzie

REPERTUAR

Na Dzikim Zachodzie

Zofia Kowalska

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

Ishbel Szatrawska

Żywot i śmierć pana Hersha Libkina z Sacramento w stanie Kalifornia

reżyseria: Łukasz Kos, scenografia: Paweł Walicki, kostiumy: Barbara Sikorska-Bouffał, muzyka: Dominik Strycharski, wideo: Kamil Wallace, reżyseria świateł: Damian Pawella, choreografia: Jarosław Staniek, Katarzyna Zielonka, współpraca dramaturgiczna: Paweł Sablik, Luiza Buras-Sokół

premiera: 25 marca 2023

Na wielkiej, całkowicie przesłaniającej wnętrze sceny, zbitej z desek ścianie wyświetlana jest projekcja. Lois (Ewelina Gronowska), córka Hersha Libkina, dzwoni z Los Angeles do siostry z przykrą wieścią. Pali papierosa na tle gobelinu z hipisowską mandalą, reliktem, pamiątką po innym świecie. Jest rok 1998, Hersh Libkin zmarł, dożywszy sędziwego wieku. Hannah (Wiktoria Grabowska) mieszka na drugim końcu Stanów Zjednoczonych, w Nowym Jorku. Pracuje w przeszklonym biurowcu, przed odebraniem telefonu wciąga

kreskę kokainy, bliźniacze wieże World Trade Center majaczą w tle. Informacja o śmierci ojca wywołuje kłótnię. Kobiety przerzucają się odpowiedzialnością za kwestie związane z organizacją pochówku, odebraniem rzeczy z domu opieki, umówieniem rabina na pogrzeb. Rozłączają się w toksycznej atmosferze, nie ustaliwszy niczego. Spektakl zwieńczy komplementarna scena rozmowy, alternatywny wariant rzeczywistości, w którym Hannah jest przejęta śmiercią ojca, mówi siostrze, że ją kocha i że przyleci pierwszym samolotem. W zasadzie nie wiadomo, który z tych scenariuszy jest prawdziwy. Życie Hersha Libkina zostaje zainscenizowane pomiędzy tymi dwoma scenami.

Żywot i śmierć pana Hersha Libkina z Sacramento w stanie Kalifornia w reżyserii Łukasza Kosa jest retrospekcją, rekonstrukcją życia Hersha Libkina, próbą opowiedzenia prawdy z perspektywy głównego bohatera wrzuconego w wir historii XX wieku. To też bardzo wierna adaptacja dramatu Ishbel Szatrawskiej. Kos realizuje go w całości, podąża za wskazówkami zawartymi w didaskaliach, łącznie z piosenkami wpisanymi w dramaturgię tekstu.

Środek sceny zostaje odkryty. Siedzący na krześle Hersh (Dawid Żłobiński) ożywa. Córki przywdziewają kapelusze i niczym Joel Grey w oscarowej roli konferansjera w *Kabarecie* w rozrywkowym stylu przedstawiają powojenne losy ojca. W czasie wojny Libkin był więźniem obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, przeżył marsz śmierci do Wodzisławia Śląskiego. Chcąc zacząć wszystko od nowa, wyjechał do Stanów Zjednoczonych, aby spróbować sił jako aktor. Jego pierwszym ważniejszym aktorskim doświadczeniem po niemej reklamie papierosów będzie praca w wytwórni Metro-Goldwyn-Mayer. Dostaje rolę rdzennego Amerykanina w podrzędnym westernie. Również niemą – ze względu na problematyczny akcent i

nieznajomość języka angielskiego żydowscy emigranci często nie dostawali w filmach ról mówionych.

Hershowi trudno będzie funkcjonować w Hollywood, wszystko bowiem jest tam sztuczne. Praca nie sprawi mu satysfakcji. Nikt oczywiście, oprócz Hersha, nie zrobił researchu przed rozpoczęciem produkcji. Plemię Komanczów ukazane jest w filmie stereotypowo, karykaturalnie, wręcz komiksowo (ich kostiumy przypominają disneyowską *Pocahontas*). W ich role wcielają się sami Żydzi, co wygląda niepokojąco ze względu na pobrzmiewające w filmie przekonanie o wyższości białych nad rdzennymi mieszkańcami Ameryki, a także obecność wątków wojennych sugerujących docelową eksterminację Komanczów. Film kręcony jest w studiu, nie na pustyni, bo tam byłoby za gorąco, tłem akcji będzie tekturowy prospekt z zachodem słońca i kaktusem.

Plan filmowy stanowi metonimię mechanizmów charakterystycznych dla Stanów Zjednoczonych. W tym kraju panuje diametralnie inna niż europejska perspektywa, często toksycznie pozytywna, przez co żydowscy imigranci będą zmuszeni wyprzeć traumatyczną przeszłość, choć rana ta jeszcze się nie zabliźniła. Z feralnego doświadczenia filmowego Libkina Kos wyprowadza tezę o nieszczerości otoczenia zderzonego z bolesną prawdą ludzkiego doświadczenia wojny i jej konsekwencji. Nowych zasad gry Libkin uczy się na każdym kroku, ale nie mieści się w ich ramach. Nie chce – czy raczej nie umie – rozpychać się łokciami ani „być trochę chamem”, ale niejednokrotnie będzie zmuszany do funkcjonowania w nienaturalny dla siebie sposób. To zderzenie twórcy będą badać, używając medium filmu. Przez cały niemal czterogodzinny spektakl aktorom towarzyszą operatorzy kamer (Kamil Wallace i Justyna Maluty), transmitujący na żywo obraz, który wyświetlany jest na wyżej wspomnianej ścianie, co czyni przedstawienie

scenicznym filmem drogi. Równolegle akcja spektaklu rozgrywana jest aktorów na scenie. Gorączkowe nierzadko tempo skutkuje szybkimi zmianami scenografii, na którą składają się symboliczne meble na kółkach, markujące pomieszczenia. Będzie tu też dużo innych projekcji, czasem podbijających wymowę wydarzeń scenicznych, a czasem z nimi kontrastujących, W jednej ze scen zobaczymy groteskowy talk show z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, który przerywają przebitki z materiałami nakręconymi podczas wojny w Wietnamie i przebitki z przemowy Martina Luthera Kinga z tego samego czasu, co brokatowy program telewizyjny na scenie. Zmieniać się będzie estetyka nagrań, tak jak przez dekady zeszłego wieku zmieniały się konwencje i trendy w branży filmowej. Czasem będzie to szybki teledyskowy montaż, czasem kadry stylizowane na kino noir, film kryminalny, obyczajowy, romans. Do pewnego stopnia ich atmosferze ulegają też aktorzy, np. John Pain (Janusz Głogowski) zachowuje się jak w kowboj także poza planem filmowym, Lauren Bacall (Dominika Walo/Klaudia Janas) i Humphrey Bogart (Łukasz Pruchniewicz) odgrywają przeteatralizowany romans, a Ruth (Zuzanna Wierzbińska) zachowuje się jak postać wyjęta z amerykańskiego sitcomu. Niektóre momenty spektaklu będą bezpośrednio nawiązywać do klisz z popkultury, jak na przykład scena, w której Hersh i Mildred Bobek (Anna Antoniewicz), koleżanka z planu filmowego, piją milkshake – zupełnie jak Vincent i Mia w *Pulp Fiction*. Wtłoczenie w obowiązującą w danym momencie konwencję ukazuje zniewolenie Hersha, który musi przystosować się do obowiązujących w Ameryce konwenansów. Przez to jego tożsamość się rozpada, co obrazuje też fakt, że ludzie uparcie przekręcają jego nazwisko – Hersz Lipkin.

Napięcie związane ze zderzeniem materialnej, scenicznej prawdy z fałszem konwencji filmowej projekcji nie jest jednak zerojedynkowe, bo dokumentalna siła nagrania wideo jest walorem w punkcie kulminacyjnym

spektaklu – intymnym wyznaniu Hersha, które w formie nagrania trafiło do archiwów United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie.

Mechanizmy przemocy wobec Żydów przetrwały i działają także w kraju, w którym ponoć za najcenniejsze wartości uznaje się wolność i równość. Na planie Libkin doświadczył antysemityzmu w konfrontacji z grającym główną rolę aktorem Johnem Painem (Janusz Głogowski). Poziomy opresji, której doświadcza Hersh, piętrzą się w chwili, gdy w jego życie wkraczają jedzący donuty z polewą nadgorliwi agenci FBI (Andrzej Plata, Łukasz Pruchniewicz) i przesłuchują go, próbując wmówić mu homoseksualność i współpracę z Komunistyczną Partią Stanów Zjednoczonych. To czasy makkartyzmu, powstaje czarna lista Hollywood, kolejne nazwiska zostają wykluczone, często jedynie na podstawie domysłu. Hersh poznaje w Ameryce innych Żydów. Wielu z nich zmieniło nazwiska i przyjęło pseudonimy, np. słynna aktorka Lauren Bacall (właściwie Betty Joan Perske). Nie pomaga mu to w konfrontacji ze swoją tożsamością, przeszłością i teraźniejszością.

Zastraszony przez FBI Hersh dostaje załamania nerwowego, podpala scenografię do filmu, podczas tego incydentu nieomal ginie. Kilka lat później trafia do Sacramento, wpada w alkoholizm, depresję, ogląda beznamiętnie mecze bejsbolu. Ożenił się z Ruth, prawdziwą amerykańską *housewife*, która piecze brownie i szykuje barbecue na lipcowy Dzień Niepodległości. Trwa to kilka lat. Złą passę przerywa wizyta Übermatki – ducha zmarłej matki Hersha – granej przez kilkoro aktorek i aktorów (Joanna Kasperek, Beata Pszeniczna, Beata Wojciechowska, Edward Janaszek, Jacek Mąka) – która każe mu wziąć się w garść. W tym momencie dowiadujemy się też, że małżeństwo z Ruth było niewypałem, Hersh kilkakrotnie zdradzał żonę z mężczyznami. Matka rozkazuje mu zadbać o rodzinę i pojechać z córkami na festiwal Woodstock. Na scenę wjeżdża beżowy buick, którym Hersh zabierze

córki do Bethel, na najważniejszy festiwal w historii muzyki, i rozpocznie naprawianie tego, co pozostało mu z życia. Córki dają mu spróbować LSD i naraz wszystko w spektaklu staje się jedną wielką psychodeliczną halucynacją. W narkotycznej atmosferze, w rytmach *Purple Haze* Jimiego Hendrixa, Hersh wyrusza w podróż, która ma być początkiem przepracowania przeszłości, naprawienia niezdrowych relacji, odkupienia i przebaczenia – przede wszystkim samemu sobie. Mieszają się porządki czasowe, prawda z fikcją, potencjalnymi wariantami rzeczywistości. Dzięki temu Hersh będzie mógł spotkać się i porozmawiać ze swoją dawną miłością, Dawidem Goldfarbem (Kuba Golla), który dotąd pojawiał się jedynie na czarno-białych nagraniach, był projekcją psychiki samotnego Hersha. Dawid zmarł w trakcie wojny, podczas marszu śmierci. Kiedy upadł, wyczerpany długą wędrówką, Hersh nie odwrócił się, żeby mu pomóc, bał się kary, rozstrzelania, śmierci. Po wojnie dręczyło go poczucie winy za śmierć Dawida, aby dodawać sobie otuchy, wyobrażał sobie, że ten przeżył, ale nie mówił o swoim doświadczeniu wprost, aż do teraz. Cichnie muzyka, zostaje tylko Żłobiński siedzący na krześle i rejestrująca jego świadectwo kamera. W tej prostej, surowej scenie, nieprzystającej do reszty barwnego i głośnego przedstawienia, Hersh opowiada o tym, co dotąd konsekwentnie przemilczane – o swoim pobycie w obozie koncentracyjnym i o „tchórzliwej”, jak sam mówi, decyzji, aby nie ratować Dawida, czym kontestuje mnogie opowieści o poświęceniu i bohaterstwie więźniów.

Później następuje zaskakujący moment parabazy, nie tyle wyjścia z roli, ile wyemancypowania się postaci Żydów i Żydówek. Od tego momentu spektakl się rozpada. Scenografia jest powoli demontowana, drewniana ściana rozmontowana przez techników, część aktorów ściąga kostiumy, niektórzy wychodzą. Hersh i jego córki w bezpośrednim zwrocie do widowni kontemplują obecność Żydów w kulturze, także teatralnej (aluzyjny przytyk

m.in. do *Naszej klasy* Tadeusza Słobodzianka, w której scena gwałtu podczas pogromu fetyszyzuje cierpienie Żydówek). Libkin nie chce być nośnikiem znaczeń, symbolem, nie chce być „zdyskursywizowany”. Dlatego rezygnuję z rozpatrywania jego postaci w kontekście teorii queer czy dyskursów pamięciowych, nie analizuję nienormatywnie intersekcjonalnej tożsamości, choć z powodzeniem można by to zrobić, rezygnuję z (nad)interpretacji i wtłaczania go w kolejne sztywne ramy.

Wzór cytowania:

Kowalska, Zofia, *Na Dzikim Zachodzie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/na-dzikim-zachodzie.

Autor/ka

Zofia Kowalska – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/na-dzikim-zachodzie*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/mapy-gry-i-wirtualna-rzeczywistosc-albo-kto-zabil-marie-lenz

REPERTUAR

Mapy, gry i wirtualna rzeczywistość albo kto zabił Marię Lenz

Magdalena Rewerenda

Teatr Nowy w Poznaniu

Georg Büchner

Woyzeck

przekład: Barbara Witek-Swinarska, reżyseria i dramaturgia: Zdenka Pszczołowska, scenografia: Anna Oramus, kostiumy: Magdalena Mucha, muzyka: Andrzej Konieczny, wideo: Natan Berkowicz, choreografia: Oskar Malinowski, reżyseria świateł: Klaudyna Schubert

premiera: 25 marca 2023

Woyzeck Georga Büchnera wydaje się naturalnym ciągiem dalszym wcześniejszych teatralnych zainteresowań Zdenki Pszczołowskiej. Reżyserka chętnie sięga po teksty z szeroko pojętej i nie zawsze oczywistej klasyki literatury: od *Alicji w Krainie Czarów* w *Świni z pieprzem* (2020) i motywów z dramatów Williama Szekspira w *Porcjach* (2021), przez *Upiory* Ibsena

(2022), aż po *Świteź* Mickiewicza w jednej z części *Ballad i romansów* (2023). Zwykle buduje dramaturgię swoich spektakli na obecnym w tych utworach napięciu między magicznością i odrealnieniem a brutalną diagnozą rzeczywistości. Odsłania jej nie zawsze widoczne warstwy i poddaje refleksji istnienie równoległych światów, ukrytych często w społecznej nieświadomości przez oficjalne narracje oraz znormalizowanie hierarchiczności, hipokryzji i kulturowych norm. Nierzadko czynnikiem destabilizującym uśpiony świat jest w przedstawieniach Pszczołowskiej morderstwo, a śledztwo w jego sprawie stopniowo ujawnia więcej niż sprawcę przestępstwa. Tak było nie tylko w *Balladach i romansach*, ale także w inspirowanym *Podróżą do kresu nocy* Louisa-Ferdinanda Céline'a improwizowanym spektaklu *Kisielice, 32-022 Kresowo* (2022), w którym zbrodnia dokonana w małym miasteczku ujawniała jego mroczną przeszłość i redefiniowała społeczne relacje.

Podobny jest punkt wyjścia w *Woyzecku*. Niedokończony i epizodyczny dramat Büchnera, przez samego autora nazywany „fragmentem", tajemniczy i inspirujący dla teatralnych twórców i twórczyń dzięki swojej na wskroś współczesnej formie oraz prawdziwym zdarzeniom, będącym jego źródłem, stał się dla Pszczołowskiej pretekstem do opowiedzenia kryminalnej historii, osadzonej w konwencji starej gry komputerowej. Tekst Büchnera zostaje w poznańskim przedstawieniu znacząco poszerzony o rozpisane z niezwykłą detalicznością postaci i wątki, które w efekcie czynią z dramatu luźną inspirację, dość powierzchownie sprowadzoną do wątku kryminalnego i, co gorsza, nie układają się w spójną tematycznie narrację.

W programie znalazł się, opisany jako *Woyzeck – przestrzeń spektaklu*, przedruk mapy myśli stworzonej przez reżyserkę w trakcie pracy nad spektaklem. Białym flamastrem na czarnym papierze rozpisane zostały

rozmaite myśli, tropy, luźne skojarzenia, pytania bez odpowiedzi i wstępne założenia sceniczne. Te konstelacje robią wrażenie, uwodzą materialnością i intymnością odręcznego pisma, jak również zachęcają do podążenia za rozległą podróżą intelektualną autorki i do snucia fantazji o możliwym użytku, jaki z mapy zrobił zespół aktorski podczas procesu powstawania spektaklu. Wszystkie te próby obarczone są ryzykiem niepowodzenia – logika chmury może być czytelna tylko dla osoby, która ją wykonała, a szybko gubiąc trop, tracimy zainteresowanie jego śledzeniem. Wydaje się, że ta czarna strona w programie dobrze podsumowuje cały spektakl: udostępniona w formie schematu ogromna praca osób zaangażowanych w przygotowanie poznańskiego *Woyzecka* okazuje się niezbyt przydatna dla odbiorców, zdezorientowanych plątaniną strzałek, odnośników, haseł, nazw i prywatnych żartów.

Odpowiedzialna także za dramaturgię reżyserka bardzo dokładnie przeczytała dramat, uwzględniając w swoim spektaklu szereg tematów i problemów obecnych w tekście Büchnera. W zasadzie każda postać lub szkielet relacji pomiędzy poszczególnymi bohaterami otwiera inny wątek: etyczność eksperymentów medycznych, zwierzęcość człowieka, napięcie między wolną wolą a systemem determinującym ludzkie działania, regulowaną patriarchalnymi normami seksualność Marii czy płynną, niedookreśloną seksualność Woyzecka. Tematy mnożą się nieustannie, bo Pszczołowska nie tylko rozpisuje nieobecne w oryginale historie zarówno głównych, jak i pobocznych bohaterów – między innymi prowadzącej lumpeks Małgorzaty czy nieco zdziwaczałego Karola – ale również dodaje całkiem nowe postaci, takie jak niepraktykująca, żyjąca pod miastem lekarka Juta Kruk, ojciec Woyzecka Walery Brandt, lokalny policjant Krystian Klarus czy oddelegowany z Warszawy detektyw Artur Schneider. Dzięki dopisanym wątkom poruszone zostają budujące kolejne pola do interpretacji kwestie

takie jak wpływ nieobecnego ojca na rozwój Woyzecka, aborcyjna afera sprzed lat, problem z egzekwowaniem prawa w niewielkiej społeczności czy skutki zespołu stresu pourazowego u weterana wojennego. Dodatkowo reżyserka rozbudowała warstwę wizualną, tak aby efektowna scenografia (Anna Oramus) i równie efektowne kostiumy (Magdalena Mucha) odnosiły do przaśnej, okołotransformacyjnej małomiasteczkowej rzeczywistości, a poszczególne części spektaklu przeplatane są wykonywanymi przez zespół aktorski choreograficznymi przerywnikami (Oskar Malinowski). Wszystko to tworzy nieco kakofoniczną mieszankę.

Uszczegółowione portrety są wynikiem metody pracy Pszczołowskiej, polegającej na tworzeniu kart postaci na modłę gier RPG, będących matrycą dla wykonywanych podczas prób zadań aktorskich. Metoda ta najwyraźniej działa, bo sprawni aktorzy i aktorki przejawiają dużą świadomość tego, co grają. Niepewność staje się jednak udziałem publiczności.

Widzowie otrzymują w programie rodzaj materiałów do samodzielnego śledztwa. Ma ono charakter jedynie symbolicznej zabawy. Na podstawie informacji zawartych w przedstawieniu możemy nanieść na umieszczoną w programie mapę odpowiedzi na takie pytania jak: kto odwiedzał Marię i Woyzecka w mieszkaniu, kto miał motyw i wreszcie – kto zabił Marię Lenz. Ta zagadka jednak nigdy nie zostaje jednoznacznie rozwikłana, bo rozbudowane historie postaci dają różnym osobom motyw do zabicia Marii Lenz (noszącej nazwisko bohatera innego utworu Büchnera). Jednak motywacje wielu z nich pozostają niejasne. Gra, w której umieszczono tytułowego bohatera, toczy się bez wyraźnego celu. Nieznana pozostaje jej proweniencja i metaforyka. Czy to gra społecznych układów mających spacyfikować jednostkę? Jeśli tak, to system, uosabiany przez śledczych, wydaje się raczej nieudolny. Czy raczej – jak pisze twórczyni przedstawienia

– analiza społecznych mechanizmów czyniących niewinną osobę biernym pionkiem w grze? Mechanizmy te giną niestety w nagromadzeniu wątków i bodźców, a sam Woyzeck, domniemany sprawca, agresywny już w pierwszych scenach z Marią, nie wydaje się przez nikogo zmanipulowany. A może konwencja gry to metafizyczna refleksja o nonsensowności dochodzenia do płynnego pojęcia prawdy? Ono w przedstawieniu Pszczołowskiej, wraz z kolejnymi perspektywami rozmnożonych postaci, ulega rozrzedzeniu i komplikuje się niczym sceniczna przestrzeń spektaklu, nieustannie pogłębiająca się dzięki projekcjom wideo autorstwa Natana Berkowicza. Wówczas chciałoby się zapytać, cytując słowa wyświetlone nad sceną, otwierające drugą część przedstawienia: „jakie są konsekwencje tej gry”? Na te pytania nie uzyskujemy odpowiedzi.

Rozpączkowanie tekstu Büchnera służyć ma – jak się zdaje – wypełnieniu luk pozostawionych przez autora, który zmarł przed ukończeniem dramatu, nie zostawiając żadnych zapisków wskazujących na jego dalsze plany: zarówno w kwestii zawartości kolejnych scen, jak i układu tych istniejących. Reżyserka zachłannie i konsekwentnie wykorzystuje rozmaite możliwości pozostawione przez nieukończony tekst: w puste miejsca wlewa własne opowieści, a nieustaloną nigdy ostatecznie kolejność scen nie tylko zmienia w ciąg nielinearnych i symultanicznych obrazów, ale także sygnalizuje wariantywność ich porządku. Deklarowana w programie przedstawienia przymiarka do losowego ustawiania scen – będąca zapewne także pokłosiem realizowanej na próbach metody improwizacji – jest jednak tylko symboliczna. Motyw wyboru rodem z gier pojawia się co prawda w momentach, gdy Woyzeck podejmuje decyzje odnośnie odwiedzenia kolejnych osób i miejsc: wówczas nad sceną wyświetlana jest plansza – swą prostotą i estetyką przypominająca dawne programy komputerowe – na której widownia widzi wylosowaną dla Woyzecka akcję. Jednak w końcu

bohater i tak odbywa wszystkie wizyty, a wariantywność ogranicza się zaledwie do kolejności scen (i to nie tych kluczowych), co w przypadku fragmentarycznego i nielinearnego spektaklu ma niewielkie znaczenie. Losowość zatem równie dobrze mogłaby być jedynie markowana, nie jest niestety strategią prowadzenia spektaklu, lecz ozdobnikiem. Łączyć ma po prostu zagadkę tekstu z konwencją retro gry komputerowej, w jakiej prowadzone jest przedstawienie.

Prawdziwa historia tajemniczego morderstwa i towarzyszącego mu zawiłego śledztwa – szczegółowo rekonstruowanego w przywoływanej w programie spektaklu książce Anny Róży Burzyńskiej *Atlas anatomiczny Georga Büchnera* – będąca inspiracją do napisania *Woyzecka*, staje się dla Pszczołowskiej pretekstem do ukrycia w przedstawieniu aluzji do autentycznych postaci związanych z historyczną sprawą, choćby poprzez nadanie bohaterom imion i nazwisk pochodzących z prawdziwego śledztwa, np. detektywa Krystiana Klarusa. To, czy zostaną przez widownię rozpoznane, czy nie, nie wpływa na odbiór całości, ale obecność tych tropów buduje kolejne piętro nieco dezorientującej piramidy kontekstów.

Twórczyni spektaklu chciała, zdaje się, powiedzieć o *Woyzecku* wszystko, co się da (i jeszcze więcej), w efekcie jednak nie tylko nadwątliła związek z utworem Büchnera, ale też obciążyła go masą tematów, wątków i kontekstów, które niekoniecznie mogą zostać odczytane przez widzów pozostających poza procesem powstawania przedstawienia. Sygnalizowane przez reżyserkę słowa klucze, ważne jej zdaniem do odczytania spektaklu, czyli gra i śledztwo, mimo obwarowania kontekstami i wątkami, spłycają odczytanie dramatu Büchnera. *Woyzeck* staje się zaledwie pretekstem dla zabawy w zagadkę kryminalną. Odsłaniane przez reżyserkę warstwy świata pozostają wirtualne: zarówno w sensie wykorzystywanego w spektaklu

efektownego ozdobnika w postaci wirtualnej rzeczywistości, jak i jednowymiarowości interpretacji *Woyzecka* – nieco paradoksalnej, bo szczelnie otulonej pokrywą tropów i kontekstów. Być może obcowanie ze spektaklem daje namiastkę doświadczenia reżyserki w pracy nad tekstem Büchnera: tak jak ona wcześniej, tak teraz my musimy *Woyzecka* po swojemu ułożyć – lub nie.

Szkoda jednak, że z masy interesujących pomysłów nie wyłania się przekonująca dominanta. Mogłaby być nią choćby bardziej pogłębiona panorama potransformacyjnej Polski lat dziewięćdziesiątych, gdy second-handy dominowały krajobraz polskich miasteczek, w telewizji królowały telenowele, a świeży i dziki kapitalizm umożliwiał szereg nadużyć, których ofiarami stawały się najczęściej osoby poszkodowane przez zmianę systemu – takie jak bohaterowie spektaklu Pszczołowskiej. Temat ten przewija się przez przedstawienie, tworząc dla niego ramę estetyczną, ale pośród niezliczonych tropów i wątków staje się tylko jednym z wielu ornamentów. Żal też ciekawej koncepcji losowości, która mogłaby rozsadzić teatralną formę, a sprawia wrażenie raczej ściśle zaprogramowanej konwencji. Ostateczny cel tej gry jest niejasny, a mapy prowadzą do labiryntów. Do tej wirtualnej rzeczywistości wchodzi się na własną odpowiedzialność.

Wzór cytowania:

Rewerenda, Magdalena, *Mapy, gry i wirtualna rzeczywistość albo kto zabił Marię Lenz*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/mapy-gry-i-wirtualna-rzeczywistosc-albo-kto-zabil-marie-lenz.

Autor/ka

Magdalena Rewerenda – teatrolożka, adiunktka w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów UAM w Poznaniu. Autorka książki *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków" Olivera Frljicia* (2020). Członkini Komisji Artystycznej 29. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/mapy-gry-i-wirtualna-rzeczywistosc-albo-kto-zabil-marie-lenz

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/magia-lustra

REPERTUAR

Magia lustra

Stanisław Godlewski

Stary Teatr w Krakowie

Niemęski

reżyseria i scenariusz: Daria Kubisiak, dramaturgia: Joanna Krakowska, Magdalena Urbańska, scenografia: Iga Słupska, kostiumy: Hanka Podraza, choreografia: Oskar Malinowski, muzyka: Jarosław Płonka, reżyseria świateł: Klaudyna Schubert

premiera: 19 maja 2023

Kiedy zacząłem chodzić na siłownię (a wymagało to ode mnie dużej odwagi po latach lęku i wstydu na okropnych zajęciach z WF-u w toku całej edukacji), największe wrażenie zrobiła na mnie męska szatnia i panujące tam obyczaje. Poza obowiązującym kodeksem dobrego wychowania (niedbałe, ale honorowe „cześć” rzucone przy wejściu i wyjściu) po specyficzne typy zachowań znajdujących się tam mężczyzn. Niektórzy się wstydzą i chyłkiem się przebierają, udając, że ich na tej siłowni w ogóle nie ma – inni, wprost przeciwnie, eksponują swoją męskość jak tylko się da. Wchodzą szerokim krokiem, testosteron z nich bucha; muskulatura, tatuaże, brody,

charakterystyczna pogarda w oczach. Szejki białkowe, pełna powaga i skupienie. Gdy są w większej grupie, to często używają zdrobnień – trzeba „wciągnąć białeczko”, „zarobić pieniążki” – w kontekście całego odgrywanego w szatni teatru te deminutywy brzmią groźnie.

Aż nagle stają przed lustrem i zasłona opada – zaczynają się prężyć, nerwowo sprawdzać, czy z ich ciałem wszystko jest w porządku. Pieszczą się, gładzą po bicepsach, pośladkach i udach, wybierają najlepsze pozycje i kąty do selfie, które zaraz wrzucają na Instagram, zbierając kolejne lajki i dokumentując progresy. Spędzają przed lustrem sporo czasu – choćby mieli tylko cztery włosy na głowie, to będą układać je do perfekcji (ta troska o wygląd niekoniecznie jest równoznaczna z higieną). W tej nerwowej zalotności jest coś bardzo „zniewieściałego” (a od tego przecież te dziki, byki i inne samce bardzo chcą uciec). Można w tej scence zobaczyć i narcystyczny charakter współczesnej kultury, i pragnienie homospołeczne, które w szatniach pulsuje pod powierzchnią jak żyłka przy wyciskaniu bicepsu. Widać tu także teorię performatywności płci w praktyce. Męskość, z pewnością ta w stereotypowym ujęciu, jest performansem podtrzymującym iluzję patriarchatu – ta iluzja znika w konfrontacji z lustrem, z tym, jaki mężczyzna jest naprawdę. Wtedy widać, że performans męskości jest bardzo kruchy.

Daria Kubisiak w *niemęskim* próbowała przyjrzeć się sytuacji współczesnych mężczyzn, którzy utknęli w dziwnym zawieszeniu pomiędzy „tradycyjnymi” wzorcami męskości (mężczyzna jako wojownik, opiekun, którego siła opiera się na nieokazywaniu emocji) a tym, co proponują współczesne trendy i tendencje kulturowo-społeczne (takie jak choćby feminizm czy kultura terapeutyczna, w których większy nacisk kładziony jest na okazywanie emocji i słabości). To zawieszenie widoczne jest w scenografii Igi Słupskiej, odwołującej się do klasycystycznej architektury. Tylną ścianę sceny

wypełniają trzy portale pozbawione zdobień, a na scenie ustawione są puste cokoły, jakby po obalonych pomnikach (rozumiem, że ma to symbolizować męskość zrzuconą z piedestału współczesności). Czworo aktorów (Krzysztof Stawowy, Stanisław Linowski, Oskar Malinowski i Grzegorz Mielczarek) wchodzi na scenę. Towarzyszy im multiperkusista Aleksander Wnuk, który na żywo akompaniuje kwartetowi aktorskiemu. Później niemal cały spektakl skupiony jest na tekście Darii Kubisiak, długim, meandrycznym, rozbijającym się na monologi i fragmenty recytowane unisono. Ten dramat – w pełnej wersji do przeczytania w antologii *Młod(sz)a Polska* pod redakcją Agaty Dąbek (Kubisiak, 2021) – pełen jest środków poetyckich. Można w nim znaleźć zabawy ze sloganami, parafrazy, stylizacje, konstrukcje anaforyczne, inwersje, aliteracje, elipsy, nawet rymy. Co, choć jest walorem w lekturze, stanowi też największy problem na scenie. Cały spektakl podporządkowany jest słowu; to ciekawy – może celowy – paradoks. Logos jest przecież kojarzony z męskością, silna obecność słowa na scenie kojarzyć się może z najbardziej „tradycyjnymi" formami teatralnymi (mam na myśli tradycję zachodnioeuropejską). Podążanie za tak precyzyjnie skonstruowanym tekstem wymaga od aktorów i widzów dużo wysiłku, a reżyserce nie pozostawia wiele miejsca na inne zabiegi inscenizacyjne niż tylko perfekcyjne przygotowanie monologów. Mimo wykonywanej na żywo muzyki, krótkich sekwencji choreograficznych i drobnych zabaw scenografią *niemęski* pozostaje teatrem słowa. Każdy z aktorów prezentuje monolog – historie są różne, jednak zasada jest podobna: mężczyzna musi skonfrontować się z „niemęskimi" emocjami takimi jak czułość, wstyd, odrzucenie, dezorientacja. I tu – znowu na poziomie tekstu i aktorskiej ekspresji – pojawiają się problemy.

Tekst jest bardzo literacki, dyskursywny, świadomie ujawnia swą teatralność. Jasno zakomunikowane publiczności zostaje, że jego autorką jest kobieta, a

postaci na scenie mówią to, co ona im każe – co jest z jednej strony obroną przed zarzutem symbolicznej uzurpacji (kobieta mówi o męskim doświadczeniu i niejako w męskim imieniu), z drugiej ujawnieniem sztuczności całej teatralnej sytuacji. Monologi aktorów jednak opowiadają o emocjach – i aktorzy próbują widza swoimi tekstami emocjonalnie poruszyć. To napięcie między meta- i autoteatralnością a próbą psychologicznego realizmu na poziomie aktorskiej ekspresji jest trudne w odbiorze i sprawia, że sam spektakl staje się nieco niewiarygodny. Gdy mężczyźni na scenie opowiadają o swoich trudnych doświadczeniach i emocjach, potrafią dosyć precyzyjnie je nazwać, opisać to, co się z nimi dzieje, nawet na poziomie fizjologicznym. A problemem mężczyzn ukształtowanych przez patriarchat nie jest to, że nie pozwalają sobie na ekspresję trudnych emocji – raczej to, że emocji są w ogóle nieświadomi. To jak z tymi chłopakami z siłowni – samo spojrzenie w lustro jeszcze nie oznacza, że widzimy siebie naprawdę.

Pozostaje także pytanie, czy robienie dzisiaj spektaklu zatytułowanego *niemęski* nie jest już czymś anachronicznym. Oczywiście „tradycyjne” wzorce tożsamości płciowych i seksualnych nadal są podtrzymywane przez różne instytucje i media, ale w ciągu ostatnich kilku lat dokonała się w tym zakresie – przynajmniej w młodym pokoleniu – spora rewolucja, która przedostaje się także do mainstreamu (myślę o niebinarności na przykład). W tym sensie ciekawe jest pytanie, dlaczego wielu ludzi (kobiet i mężczyzn) sztywnych scenariuszy tożsamościowych jeszcze w ogóle potrzebuje – czy to tylko kwestia przyzwyczajenia, czy także na przykład poczucia bezpieczeństwa (jest w spektaklu świetny fragment o złudzeniu bezpieczeństwa, jakie dają męskie ramiona).

Paradoksalnie, choć *niemęski* porusza mnóstwo tematów (patriarchat, męskość, tożsamość, feminizm, kryzysy emocjonalne) to pozostawia wrażenie

niedosytu i pewnej powierzchowności. Podobne odczucia miałem po innym „pochylającym się nad” męskością spektaklem w tym sezonie, czyli *Chłopaki płaczą* Michała Buszewicza. Możliwe, że polski teatr nie umie jeszcze mówić o męskości ze sceny. Ale chyba bardziej prawdopodobne jest, że nie jestem odpowiednim tych spektakli odbiorcą – teatr na siłowni wydaje mi się w tym zakresie, niestety, ciekawszy.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Magia lustra*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/magia-lustra.

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).

Bibliografia

Kubisiak, Daria, *Niemęski. Dramat na (nie)jednego aktora*, [w:] *Młod(sz)a Polska. Antologia tekstów dla teatru*, red. Agata Dąbek, Stary Teatr, Kraków 2021.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/magia-lustra*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ty-opanowals-juz-sztuke-kochania

REPERTUAR

A Ty opanował_ś już sztukę kochania?

Wiktoria Wojas

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Sztuka kochania

na podstawie książki Michaliny Wisłockiej

reżyseria i adaptacja: Mira Mańka, scenografia i kostiumy: Anna Rogóż, muzyka i przygotowanie muzyczne: Weronika Krówka, choreografia: Dominik Więcek, reżyseria świateł: Klaudyna Schubert, materiał wideo: Edgar de Poray

premiera: 26 maja 2023

Czy kochanie to sztuka? Czy wszyscy znają swoje preferencje seksualne? Czy książka sprzed czterdziestu pięciu lat wciąż może być aktualna? I jak kultura romantyczności wpływa na przyzwyczajenia odbiorcze? Mira Mańka motywuje nas do odpowiedzi na te pytania. Wykorzystuje nie tylko rewolucyjny, ale też popkulturowy potencjał poradnika Michaliny Wisłockiej i tworzy spektakl o bliskości, cielesności i złożoności ludzkich relacji.

Opolska *Sztuka kochania* opiera się głównie na słowie. W przedstawieniu

występuje sześciu aktorów: Bartosz Dziedzic, Karol Kossakowski, Leszek Malec, Radomir Rospondek, Kacper Sasin i Michał Świtała. To mężczyźni w różnym wieku (od około trzydziestu do około siedemdziesięciu lat), reprezentują więc konkretne pokolenia, poglądy oraz typy aktorstwa. Na początku prowadzą rozważania dotyczące możliwych wariantów rozpoczęcia historii miłosnej, zastanawiają się, jak mogłaby wyglądać pierwsza scena, z ironią konfrontują zabiegi filmowe i teatralne z życiem. Poruszają się przy tym w niemal ascetycznej przestrzeni. Scenografia jest ograniczona do białego, kwadratowego podestu i wiszącego nad nim ekranu, na którym później wyświetlane są wizualizacje. Wszyscy noszą szare stroje. Zbiorowo wcielają się w postać współczesnego, młodego, zakochanego mężczyzny. Właściwie tkwią w jego mózgu, odpowiadają za różne części osobowości i uczestniczą w zachodzących w nim procesach. Znają więc przeszłość tego człowieka, wiedzą o jego uczuciowych i erotycznych porażkach. Gdy odbierają informację o nowej miłości, postanawiają pomóc, by tym razem wszystko skończyło się dobrze. Ale szybko zauważają, że wyczerpali już swą wiedzę i kompetencje. Potrzebują zewnętrznego wsparcia.

Książka Michaliny Wisłockiej spada im wtedy z nieba, a dokładniej z sufitu… *Sztuka kochania* to publikacja o charakterze popularnonaukowym. Porusza tematy seksu, intymności i tworzenia związków, skupia się na aspektach fizjologicznych i psychologicznych. Jest adresowana zarówno do osób dopiero rozpoczynających aktywność seksualną, jak i bardziej doświadczonych. Mira Mańka postanowiła przenieść na scenę ten podręcznik, bo dawał narzędzia do wglądu w ciało i opierał się na przeżywaniu bliskości z drugim człowiekiem (Zapotoczny, 2023). Zauważyła w nim potencjał teatralny. Jednak bohaterowie spektaklu w zetknięciu z książką początkowo reprezentują typowe uprzedzenia społeczne. Wahają się, niepewnie zaczynają czytać poradnik. Rady i tezy Wisłockiej zestawiają ze

stanem swojej wiedzy i doświadczeniami. Rozmyślają nad nakazami i zakazami, tym, co wypada lub nie wypada. Konfrontują się z różnymi sposobami przełamywania tabu. Niektóre z kwestii poruszanych przez Wisłocką okazują się trafne i aktualne, skłaniają do zastanowienia nad swoją tożsamością i pragnieniami. Inne z dzisiejszej perspektywy wydają się absurdalne, stereotypowe i zostają poddane krytyce. Aktorzy ironicznie zaczynają przytaczać wybrane cytaty, kpią z jednego słusznego wzorca męskości i porad podtrzymujących system patriarchalny.

To krytyczne podejście, wzbogacone o metakomentarze, przejawia się też później w scenie randki w teatrze. Mężczyźni siadają w fotelach teatralnych ustawionych na podeście i na ekranie śledzą przebieg wydarzeń z perspektywy „ich człowieka". Obserwują reakcje jego partnerki i dowiadują się, że ogląda spektakl pod tytułem… *Sztuka kochania*. Aktorzy słyszą własne głosy, swoje kwestie wypowiedziane kilka minut wcześniej. Patrzymy więc na osoby, które tkwią we wnętrzu bohatera, który ogląda przedstawienie o życiu uczuciowym innego mężczyzny, a na widowni towarzyszą mu inni ludzie. To nawarstwienie sprawia, że bohater wydaje się postacią o uniwersalnych cechach. Łatwo można się utożsamić z jego przeżyciami, rozterkami, sposobami rozmawiania o cielesności i seksualności oraz z uwikłaniem w pewne wyobrażenia kulturowe. Teatr w teatrze jest zabiegiem dobrze znanym, ale w tym przypadku wciąż przewrotnym. Stanowi autoironiczny komentarz, który zostaje spotęgowany pod koniec sceny, gdy aktorzy zaczynają się buntować, ujawniają, że nie utożsamiają się z wypowiadanymi tekstami. Podają w wątpliwość cały spektakl, bo przecież tę historię napisała i wyreżyserowała dziewczyna…

W ten sposób uwidoczniona zostaje dychotomia płci. Napięcia między reżyserką a aktorami, czy szerzej między kobietami a mężczyznami znajdują

ujście w monologu-oświadczeniu Kacpra Sasina. Aktor kieruje swą wypowiedź do wyimaginowanej Dziewczyny. Ujawnia męską perspektywę, mówi, jak trudno rozstać się z odwiecznymi przywilejami. Ale widzi potrzebę zmian. Chce stworzyć związek oparty nie tylko na napięciu seksualnym, ale też na partnerstwie, równości. Rozbija stereotypowe tezy Wisłockiej na temat ról przypisanych do płci. Wydaje się przy tym niezwykle wiarygodny. I gdy jesteśmy w stanie potraktować jego wypowiedź jako reprezentację głosu nowego pokolenia wyemancypowanych mężczyzn… okazuje się, że ten tekst też napisała dziewczyna. Ale czy to coś zmienia? Na pewno wywołuje serię pytań bez jednoznacznej odpowiedzi. Czy tematyzowanie podziału na osoby tworzące i odtwarzające (z uwzględnieniem płci) zmienia wydźwięk spektaklu? Dodaje lub odbiera mu autentyczności? Czy kobieta ma prawo pisać o męskiej psychice? Czy zastanawialibyśmy się nad tym, gdyby było na odwrót?

Po intymnym monologu następuje wyciszenie. W tej atmosferze nieoczekiwanie pada pytanie: czy wiesz, co lubisz w seksie? Widownia milczy. Bohaterowie próbują na nie odpowiedzieć. Poruszają się po scenie i opisują różne formy dotyku, zbliżenia, pieszczoty. Ich wypowiedzi są niezwykle sugestywne. Osoby oglądające zatem słuchają i mimowolnie skupiają się na własnych wspomnieniach, doznaniach, próbują poczuć własne ciała, zredefiniować pragnienia. Mira Mańka udowadnia, że w bezpiecznej przestrzeni na takie tematy można rozmawiać bez wstydu i sensacji. Wprowadza publiczność w stan zawieszenia, niemal medytacji, która prowadzi jednak do punktu kulminacyjnego.

Gdy bohater staje się świadomy swojej seksualności, rozumie potrzeby swoje i partnerki; dochodzi do symbolicznej przemiany. Staje się dojrzałym mężczyzną, który opanował podstawy sztuki kochania. Scena ma niemal

groteskowo-patetyczny ton. Słyszymy hymn koronacyjny, mężczyźni przebrani w białe stroje dokonują swoistego rytuału. Zmieniają koszulę Karolowi Kossakowskiemu (który reprezentuje w tym momencie zakochanego bohatera), a na koniec wkładają mu na głowę białą czapkę. Wydaje się, że proces jest zakończony, bohater stał się świadomy. Ale czy naprawdę wystarczy spełnić określone warunki, by osiągnąć sukces w romantycznej relacji? I co wydarzy się później? Jak wygląda życie po szczęśliwym zakończeniu?

Sztuka kochania Miry Mańki opiera się na prostym pomyśle. Towarzyszymy zbiorowemu bohaterowi od momentu poznania dziewczyny aż do jednego z wielu hipotetycznych zakończeń. Obserwujemy procesy zachodzące w mózgu, niczym w serialu animowanym *Było sobie życie*. Etiudy przeplatane są piosenkami i choreografiami zbiorowymi. O ile poradnik Wisłockiej był rewolucyjny, o tyle spektakl Mańki jest ostrożny, pełen kompromisów. Bawi osoby, które chcą w teatrze spędzić miły wieczór i pośmiać się z męskich niepowodzeń miłosnych. Jednocześnie pozwala podjąć refleksje na tematy osobiste i społeczne. Przedstawienie jest rozdarte między pochwałą a krytyką książki. Reżyserka nie wprowadza radykalnych zmian, prowadzi swobodny dialog, łączy ironię z moralizowaniem. To może budzić lekki niedosyt. Zwłaszcza że zdemaskowane stereotypy aż proszą się o bardziej zdeklarowane przekroczenie, przechwycenie i przepisanie. Trzeba jednak przyznać, że wychodząc z teatru, chce się rozmawiać, badać własne ciało i emocje. I może to właśnie jest rewolucja seksualna na miarę naszych czasów.

Wzór cytowania:

Wojas, Wiktoria, *A Ty opanował_ś już sztukę kochania?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ty-opanowals-juz-sztuke-kochania.

Autor/ka

Wiktoria Wojas – studentka teatrologii UJ.

Bibliografia

Wisłocka, Michalina, *Sztuka kochania*, Wydawnictwo Agora, Warszawa, 2016.

Zapotoczny, Piotr, *Sztuka kochania w Teatrze Kochanowskiego. „Zaglądamy do mózgu zakochanego mężczyzny*", „Wyborcza.pl", 27.05.2023, https://opole.wyborcza.pl/opole/7,35086,29793582,sztuka-kochania-w-teatrze-kochanowskiego-zagladamy-do-mozgu.html [dostęp: 8.06.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/ty-opanowals-juz-sztuke-kochania*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/moze-jednak-da-sie-glosniej

REPERTUAR

Może jednak da się głośniej?

Weronika Nagawiecka

Wrocławski Teatr Lalek

Głośniej się nie da

tekst i reżyseria: Michał Buszewicz, scenografia: Marta Kuliga, kostiumy: Mikołaj Dziedzic, muzyka: Aleksandra Gryka, światło: Klaudyna Schubert, choreografia: Katarzyna Sikora
premiera: 3 czerwca 2023

Reprezentuję zapewne najbardziej niewłaściwą grupę osób odbiorczych tego typu przedstawień. Dwudziestodwuletnia osoba, za stara na adresatkę spektaklu dla dzieci i za młoda, by chodzić na nie z własnymi. Młodszego rodzeństwa też nie mam, więc gdy widzę wycieczkę z podstawówki wchodzącą do tramwaju, wysiadam i czekam na następny. Na widowni podczas *Głośniej się nie da* wyglądam niepoważnie. I przyznam, że trudno mi zmienić percepcję. Męczy mnie przerysowane aktorstwo, śpiewane w takt piosenki, gwałtowne zmiany tempa. Te elementy są w spektaklu Buszewicza, a jednak udało się sprawić, bym nie miała ochoty uciekać z teatru.

Historia jest taka: Małgorzata S. (Kamila Chruściel) dostała największe do tej

pory zlecenie, potrzebuje ciszy i spokoju do pracy – tworzy serię waz. Niestety, ma dwójkę małych dzieci (Mikę – Agata Kucińska i Dodo – Grzegorz Mazoń), które mają skrajnie inne potrzeby niż ona. A do tego zapomniała, że zgodziła się na nocowanie ich kolegi Michałka (Piotr Starczak). Proponuje im grę w ciszę. Zabawa powoduje jednak katastrofę (rozbicie wykonanego dla zleceniodawcy naczynia), więc dzieci zostają odesłane do garażu Kuby (partnera mamy, w tej roli Marek Koziarczyk), basisty, który użycza im instrumentu, dzięki któremu otwiera się przed nimi kraina hałasu – Decybelia.

Jak sugeruje tytuł spektaklu, będzie sporo dźwięków. I tutaj należy pogratulować Buszewiczowi, zespołowi i instytucji, że już na stronie internetowej widnieje informacja, że teatr dysponuje słuchawkami wyciszającymi dla osób wrażliwych na hałas. Jeśli ktoś jednak nie zauważył tej informacji przed spektaklem, podczas najgłośniejszej sceny również można je dostać od obsługi widowni. Sama jestem dość wrażliwa na hałas i przyznam, że nastawiłam się na znacznie intensywniejsze wrażenia audialne. W niektórych scenach aż brakowało mi zabawy dźwiękami. Może jednak da się głośniej?

Z pewnością tym, co sprawia, że spektakl jest atrakcyjny dla najmłodszej widowni, jest zapewnienie możliwości włączenia się w spektakl. By wejść do Decybelii, należy wygenerować wiele dźwięków, z czym Mika, Dodo i Michałek sobie sami nie radzą i zapraszają widownię do wspólnego krzyku. Dzieci mają okazję odetchnąć od biernego siedzenia na spektaklu. Szczególnie ważna jest scena, w której sześcioro dzieci zostaje włączonych w działania sceniczne: podczas sceny przywitania nowo przybyłych do krainy hałasu, dwójka jej mieszkańców śpiewa powitalną pieśń, której elementem jest sekwencja improwizowana polegająca na uderzaniu w garnki i przeróżne

metalowe elementy znajdujące się na scenie. Nim zaczną pieśń, rzucają sześć piłeczek w widownię, a kto złapie jedną z nich, wchodzi na scenę i współtworzy muzykę. To oczywiście potencjalnie tworzy sytuację rywalizacji oraz rozczarowania, gdy nie złapie się piłeczki. Jednak dla dzieci na widowni również zaplanowane jest zadanie: tupanie i krzyczenie najgłośniej jak się da. Takie przerywniki, momenty wyrzucenia energii są o tyle znaczące, że spektakl trwa półtorej godziny bez przerwy, co mogłoby być męczące dla tak młodej widowni. Poza tym niektóre sekwencje zachęcają do uruchomienia wyobraźni. W Decybelii znajduje się „pracownia dźwięków wkurzających". Profesorka (grana również przez Kamilę Chruściel) prowadząca pracownię wymienia je (jeżdżenie widelcem do talerzu, pisk przy ocieraniu podeszwy o parkiet, tarcie kredą o tablicę itp.), dzięki czemu nie musimy ich słuchać; przypominamy je sobie i obserwujemy reakcje osób aktorskich na te audialne wyobrażenia.

W trakcie spektaklu pojawia się jedna tylko szmaciana animowana postać – stworek będący poniekąd strażnikiem przejścia do krainy hałasu. Niemniej materia jest traktowana tutaj z szacunkiem i pomysłowością. Wspomniałam chociażby o animacji metalowych sprzętów. Znaczący jest również zawód wykonywany przez matkę – ceramiczne naczynia są kluczowym elementem scenografii przez niemal połowę spektaklu i stają się również bohaterem zbiorowym, a zapalnikiem akcji jest stłuczenie wazy. Nie zostanie ona jednak wyrzucona, a sklejona techniką *kintsugi* (sklejanie złotem). Oczywiście wkrada się tu odrobina dydaktyzmu: każdy konflikt da się zażegnać, jeśli tylko włoży się w to pracę. Ale myślałabym o tej scenie również w kategoriach promowania proekologicznych postaw.

Spektakl pokazuje, jak przeróżne są percepcyjne potrzeby, niekoniecznie ściśle sprzężone z wiekiem. Tutaj są pokazane na kontraście dziecko-dorosły,

jednak wydaje mi się, że można z powodzeniem rozszerzyć grupę postaci o osoby wrażliwe na różne bodźce. Wydaje mi się, że wspaniałym sygnałem dla najmłodszych jest pokazanie, że ich potrzeby wcale nie są gorsze, niepoważne, mniej ważne. Czasem po prostu wchodzą w konflikt z potrzebami innych osób i kluczowe jest szukanie kompromisu, czasem otworzenie się odmienny rodzaj ekspresji. Wychodziłam z teatru z pewnym niedosytem, mimo pięknej scenografii autorstwa Marty Kuligi (kiedy otwierają się wrota do Decybelii, na scenie pojawia się kilka wielkich, nieokreślonych w kształcie, niby-glinianych rzeźb), mimo udanych momentów partycypacyjnych i ewidentnie dobrze przemyślanej treści. Być może aż za dobrze. Za grzecznie. Od momentu otwarcia wrót historia była dość przewidywalna i wydaje mi się, że kraina dźwięków miała znacznie większy potencjał niż to, co nam pokazano. Dlatego powtórzę: może jednak da się głośniej?

Wzór cytowania:

Nagawiecka, Weronika, *Może jednak da się głośniej?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/moze-jednak-da-sie-glosniej.

Autor/ka

Weronika Nagawiecka – studentka teatrologii UJ, feministka.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/moze-jednak-da-sie-glosniej*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/spojrzenie-przez-szczeliny-czyli-o-kobiecym-przejeciu-narracji-scenicznej

FESTIWALE

Spojrzenie przez szczeliny – czyli o kobiecym przejęciu narracji scenicznej

Anna Pawlik

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych, Wrocław, 30 marca – 2 kwietnia 2023

Wrocławski Instytut im. Jerzego Grotowskiego zorganizował kolejną edycję rezydencji artystycznych w ramach projektu *Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych*, którego kuratorką jest Monika Wachowicz. W tegorocznym programie znalazło się czternaście wydarzeń, w tym siedem spektakli, koncert, kolacja performatywna i pokaz filmu. Do współpracy w ramach rezydencji zaproszono osoby performerskie z Polski i Ukrainy: Antoninę Romanovą, Victorię Myronyuk, Darię Poluninę i Weronikę Marię Kuśmider, Maję Miro i Ninę Batovską, Katarzynę Żeglicką i Joannę Piwowar-Antosiewicz, Rimmę Tyshkevych, Anastasię Ivasovą i Ewę Kaczmarek, Marię Bitkę, Patrycję Kowańską i Katerynę Vasiukovą. Pokazom towarzyszyły warsztat pieśni i koncert Natalii Polovynky oraz połączony z dyskusją pokaz

dokumentu *Syndrom Hamleta* w reżyserii Elwiry Niewiary. Podczas jednej z rozmów z publicznością kuratorka *Szczelin* podkreślała istotność oddania narracji osobom historycznie wykluczanym nie tylko z głównego nurtu sztuki, ale i z pamięci narodowej – kobietom, osobom niebinarnym, imigranckim czy z niepełnosprawnościami.

Festiwal otwarła *Stypa* – kolacja performatywna przygotowana przez Victorię Myronyuk. Było to ciekawe doświadczenie, tworzące z nas osoby współkreujące treść i przebieg wydarzenia. Artystka zaproponowała osobisty, czuły obraz polsko-ukraińskiej historii, kulminującej w podwrocławskim Wińsku, gdzie mieszka jej rodzina. Rozpoczęła od obmywania dłoni osób uczestniczących, po czym rozpoczęła się kolacja. Rozmyślając nad swoją zeszłoroczną drogą z Ukrainy do Polski (w kontekście historii jej nieżyjącej już prababci, która po II wojnie światowej przyjechała z Ukrainy na Dolny Śląsk), artystka zaprosiła do przywołania wspomnień o naszych przodkiniach i przodkach, z którymi w czasie posiłku chcielibyśmy się spotkać. Klimat tej dyskusji, prowadzonej nad łączącymi nasze kultury potrawami (barszczem z uszkami i pierogami z kapustą) rzeczywiście przywodził na myśl stypę. Relacje kobiece (zwłaszcza w społecznościach wiejskich), pamięć i retrospekcje powiązane z potrawami były centralnym punktem rozmowy. Interaktywny, performatywny element kolacji ujawniał się poprzez włączanie widzek i widzów (czy raczej gościń i gości) w proces jej przygotowania oraz skupienie wokół doświadczeń przywoływanych przez każdą osobę przy stole. Artystce udało się stworzyć atmosferę niezbędną do wspólnego poszukiwania zależności i łączników między historiami, zebrania myśli oraz głębokiego spotkania. Silnie rezonowało we mnie przesłanie dotyczące kobiecych więzi międzypokoleniowych między artystką a jej prababcią i starszymi kobietami ze wsi Wińsk. Ich pamięć wnosi w życie Myronyuk wieloletnie doświadczenie społecznej harmonii w małej, lokalnej

zbiorowości. Mikrohistorie tworzone wokół przekazywanych sobie przepisów, robót ręcznych i sztuki pozwoliły artystce na odzyskanie własnej tożsamości. Dzięki temu stała się przewodniczką uczestniczek i uczestników *Stypy* w wewnętrznej ewaluacji relacji rodzinno-historycznych i rozważaniu ich potencjału.

Przygotowana przez Darię Poluninę i Weronikę Marię Kuśmider *i pauza* to krótka praca o życiu z chorobą lub przewlekłym bólem, ujęta w formę panelu TedTalk z prezentacją multimedialną. Ruchowy performans wykonywany przez Poluninę mocno rezonował z doświadczeniami osób na widowni, reagującymi na refleksje i retoryczne pytania zadawane przez artystkę. Gra światłem, delikatne traktowanie własnego ciała oraz krytyka wymogów dotyczących sprawności fizycznej, narzucanych ciałom artystycznym, zwłaszcza kobiecym, połączone z osobistym świadectwem na temat życia z przewlekłym bólem składały się na przejrzysty i silny przekaz o konieczności dialogu dotyczącego potrzeb osób z przewlekłym bólem oraz strategii przetrwania w społeczeństwie ignorującym niewidoczne choroby.

Grana tuż potem *Vona/Ona czyli cichy performans w którym Maja gra, Nina mówi, a Lili świetnie sobie radzi* Mai Miro i Niny Batovskiej to studium przeżyć, które wywróciły dotychczasowe życie artystek. To rozwód i wojna w Ukrainie (i przymusowa emigracja), przy jednoczesnym obowiązku zajmowania się dziećmi, karierą i na końcu – sobą. Lili, malutka, mieszcząca się w zaciśniętej dłoni laleczka, pozwala podającej jej tekst Ninie na odcieleśnione przeżycie głębokich i intensywnych uczuć. Plastikowa zabawka staje się personifikacją traum, o których boją się mówić na głos obie kobiety. Zbudowany dzięki niej mentalny dystans umożliwił artystkom wejście w dialog z ekstremalną intensyfikacją swoich doświadczeń. Cicha, delikatna sfera muzyczna tworzona przez Maję Miro (w tym poruszająca kołysanka,

którą zamiast swoim dzieciom, zagrała nam), umowna scenografia i przygaszone światła wprowadziły widzki i widzów w przestrzeń na skraju snu i jawy. Spektakl, mimo że dotyka bolesnych sytuacji, jest przy tym zabawny i dowodzi, że w czasach kryzysu potrzebne jest siostrzeństwo, a także, co podkreślają artystki, dbanie o swoje ciało, zarówno jego aspekt fizyczny, jak i stan psychiczny. Przywoływana przez Ninę Ania, złodziejka męża Mai, pokazana zostaje jako fioletowy okrągły balon, na którym naklejone są wycięte z papieru elementy twarzy, to wyobrażenie bólu i zazdrości, coraz mocniej odczuwanych przez pozornie zobojętniałą Lili. Jej letargiczne zachowania i wstręt do jedzenia od razu kojarzą się z osobami chorującymi na depresję. Choć rozwód i wojna to nieporównywalne doświadczenia, artystkom udało się pokazać traumatyczny i niszczący potencjał każdego z nich. Podkreślają również, jak istotne jest niehierarchizowanie naszych przeżyć i nieporównywanie ich z innymi – nasz ból wewnętrzny nie powinien konkurować z cudzym. Jestem wdzięczna za przesłanie o istotności siostrzeństwa i płynącego z niego wsparcia.

Performans/instalacja *Kairos* tworzony przez Monikę Wachowicz i Jarosława Freta czerpie inspirację z twórczości Krzysztofa Kieślowskiego, Siergieja Paradżanowa i Andrieja Tarkowskiego (zob. *Kairos/καιρός*, 2023). Tytuł odsyła do starogreckiego słowa, będącego religijno-filozoficznym określeniem czasu odpowiedniego do podjęcia słusznych decyzji – niewykorzystany zaś miałby mieć druzgocący wpływ na naszą przyszłość (*Kairos*, sjp.pwn.pl). Taki zwrotny moment życiowy rozstrzyga i radykalnie zmienia bieg zdarzeń. W spektaklu występują muzycy z Gruzji, Haiti i Japonii, siedzący z trzech stron umieszczonej pośrodku sali metalowej klatki, w której przez cały czas zamknięta jest Wachowicz. Śpiew muzyków, dźwięk pochodzących z ich kręgów kulturowych instrumentów, którym towarzyszy kwartet smyczkowy, tworzy wyjątkową, niespotykaną w polskim teatrze

warstwę audialną. Wachowicz określiła *Kairos* jako przestrzeń wielopoziomowego spotkania, nienaruszającego żadnej ze swych współistniejących części. Wnętrze klatki jest miejscem przekroczenia granic w relacji ciało – nieciało: rozsypywany ryż, rozchlapywana woda czy rozbijanie porcelanowych naczyń i ubieranie choinki, zestawione z muzyką oraz wyświetlanymi na ścianie obrazami wojennymi tworzą wrażenie intensywnie bodźcującego, kontrolowanego chaosu, mającego w przyspieszonym tempie pobudzić w nas zrozumienie absurdalnej w swojej bliskości sytuacji wojennej.

Katarzyna Żeglicka, pracując ponownie w duecie z Joanną Piwowar-Antosiewicz (wcześniej przy świetnej *Dzikorosłej* w krakowskiej Cricotece), przygotowała w ramach *Szczelin Ustawkę w brokacie* – performans niezwykle kolorowy, aktywnie włączający (lub wręcz wykorzystujący) publiczność. Uzbrojona w pelerynę z flagi osób genderqueer, brokatową narzutkę i błyszczące różowe legginsy Żeglicka rozpoczyna występ z wielką energią, która w trakcie performansu spada o kilka stopni i na tym poziomie już pozostaje. Sadzając widownię w rzędach pośrodku sali oraz prosząc o pomoc w przygotowaniu części rekwizytów, artystka od samego początku włącza nas w swój proces. Dyskutuje ze stereotypami i przedmiotowym traktowaniem ciał kobiecych, queerowych i z niepełnosprawnością, przytaczając i krytykując Ustawę o rehabilitacji zawodowej i społecznej oraz zatrudnianiu osób niepełnosprawnych. Jej projekt to protest polityczny, którego celem jest uświadamianie nierówności, z jakimi spotykają się w Polsce osoby z niepełnosprawnością, w szczególności te, których ciała (jak podkreśla) odczytywane są jako kobiece. Tytułowa „ustawka” przyjmuje formę prezentacji mięśni oraz następującego po nich występu muzycznego. Żeglicka daje sobie, ale i innym, których ciała nie są uznawane za normatywne, przyzwolenie nie tylko na złość, ale i przejęcie przestrzeni

wykluczających, w jakie zostają wepchnięci. Ważna jest także inkluzywność spektaklu, jednego z dwóch na festiwalu tłumaczonych symultanicznie na Polski Język Migowy.

Osobisty i uniwersalny, świetnie opracowany dramaturgicznie *Furor* Patrycji Kowańskiej to mocny performans na styku rapu, instalacji wideo i teatru tańca. Tworząc sferę wizualną, artystka sięgnęła do swoich fotografii z dzieciństwa oraz wyrytych w jej pamięci komentarzy dotyczących jej ciała, odkąd pamięta – grubego. Głos z offu przedstawia historię przemocy emocjonalnej, do jakiej skłonne są, często nieświadomie, najbliższe osoby. Rzucane bez namysłu komentarze babci czy wujków, krytyka dziecięcego ciała w kostiumie kąpielowym czy ilości spożywanego jedzenia. Teraz, jako dorosła osoba, Kowańska postanawia odtworzyć pozy, które przybierała do zdjęć. Rodzinne wspomnienia zestawia także ze sceną z animowanego filmu *Fantasia* studia Disney, w której grupa hipopotamów tańczy w różowych spódniczkach tutu. Identyczny kostium wraz z pointami zakłada performerka. Najważniejszym tematem performansu jest przedstawienie problemu odczłowieczania osób nienormatywnych, szczególnie tych, których grube ciała nie wpisują się w kanon tego, co atrakcyjne. Z łatwością można by jednak słowa padające w performansie Kowańskiej odnieść do tych ze spektaklu Żeglickiej, kierowanych do osób queerowych, niebiałych, neuroróżnorodnych, z alternatywną motoryką czy tzw. niewidzialną niepełnosprawnością.

Rozpuszczanie przygotowane przez Marię Bitkę to kolejny intymny, subtelny performans na temat relacji z własnym ciałem. Artystka tworzy przed nami kostium wykonany z nałożonych na siebie i zszytych grubą różową włóczką warstw półprzezroczystej tkaniny, tworzącej na jej nagim ciele suknię księżniczki – w której prowadzi trening, śledząc ruchy z filmiku

instruktażowego. Dostrzegamy wynikające z wysiłku zmiany w ciele oraz w materiale kostiumu, powoli rozpuszczanym przez kontakt z potem. Performans odnosi się do narzucanego kulturowo wizerunku i przestrzeni, w której oglądane jest nagie ciało i w której konfrontujemy się z jego fizjologią. Zarówno ubiór codzienny, jak i sceniczny kostium to medium, za pomocą którego możemy kreować wyróżniającą nas tożsamość. Zrzucana lub nakładana maska to kontrola nad prezentowanym przez nas obrazem, nad tym, czy (i jak) wpisuje się on w kanony; jednocześnie określa, jak postrzegają nas inni. Ten pryzmat możliwości wytworzenia opinii na temat drugiego człowieka w oparciu o jego zewnętrzny wygląd zestawiony zostaje z procesem rozpuszczania materiału (w miarę narastania wysiłku fizycznego materiał staje się coraz bardziej przeźroczysty), ale też obserwacją materialności ludzkiego ciała i nietrwałości tkaniny. Końcowa dekonstrukcja sukienki, rozdarcie łączącej jej elementy włóczki oraz wywieszenie całego kostiumu przez otwarte okno, tuż przez opuszczeniem przez artystkę sali, zostawia nas z myślą o własnych codziennych kostiumach i pytaniem, kto w tej relacji jest u władzy: nasze ciało, czy tworzące jego wizerunek warstwy zewnętrzne?

Genesis, efektowny wizualnie spektakl Rimmy Tyshkevych, Anastasii Ivasovej i Ewy Kaczmarek odnosi się do biblijnej opowieści o stworzeniu Adama i Ewy, ale zmienia ją tak, by stała się przypowieścią o powstaniu kobiecej siły. Inspiracją dla artystek była wywołana rosyjską agresją na ich ojczyznę wizja Ukrainy jako oddalonego, już niemal nierealnego świata. Porzucone domy, miejsca pracy i powiązane z nimi wspomnienia stają się źródłem sennej wizji pełnej wizualnych symboli, znaków i wspomnień, które twórczynie chcą utrwalić ze względów sentymentalnych i dla zachowania pamięci o ich niszczonej przez wojnę tradycji kulturowej. Nowa *genesis* jest nieokreślona, niedokonana i dlatego reprezentuje ją ciemność, rozświetlana wpierw tylko

światłem latarek. Scena, poza ustawionymi pośrodku walizkami, jest pusta; w spektaklu nie wykorzystuje się multimediów, mogących zastępować scenografie. Krajobraz Odessy czy zgiełk Kijowa, z których pochodzą artystki, zabawy dzieci czy dawno niesłyszana ludowa melodia dają im nadzieję i siłę do tworzenia, dla polskiego widza jednak są tylko wyobrażeniem zostawionym ze znanym z mediów obecnym, wojennym wyglądem tych miast. Kobiety kreują swój świat, swoje życie od nowa, na obcej ziemi. Poznały się dopiero po przyjeździe do Polski, w Poznaniu, w którym trafiły na towarzyszącą im w spektaklu Ewę Kaczmarek. Mimo że pierwszym tematem podjętym w spektaklu i mocno go określającym jest właśnie kreowanie nowego świata, artystki snując swoje marzenia przybliżają nam przedwojenny obraz ich życia, reprezentowany na scenie walizkami, emocjonalnym i fizycznym bagażem, który ze sobą niosą. Pokazują nam błahe, ale pozwalające na zachowanie godności i człowieczeństwa przedmioty przywiezione do Polski – jak buty na bardzo wysokich obcasach, założone po raz pierwszy dopiero w spektaklu. W tym nowym kontekście cudowne i pożądane stają się telefony dzieci męczących o pomoc w każdej drobnostce, kolejki w sklepie, przepełnione autobusy czy irytujący współpracownicy w teatrze.

Granica, praca Antoniny Romanovej, to z kolei opowieść o osobie niebinarnej na froncie wojennym w Ukrainie. Spektakl grany we Wrocławiu podzielony jest na dwie części – początkowo miał być dokumentem o Antoninie, jednak stał się performansem, w którym Monika Wachowicz i Olena Matoshniuk oddają głos osobie, której życie jest w zawieszeniu. Rozpoczyna go nagranie wideo, w którym Romanova opisuje swoje doświadczenie służby w wojsku oraz wprowadza nas w kontekst procesu twórczego i współpracy z występującymi przed nami artystkami. *Granica* skupia się na tworzeniu

nowego, intymnego języka nieobecnych, oderwanych od swego człowieczeństwa – doświadczeniu nie tylko wojny, ale i stresu mniejszościowego, strachu związanego z narażaniem własnego życia zarówno na froncie, jak i poza nim. Mimo powagi sytuacji wideopamiętnik Romanovej utrzymany jest w lekkim tonie. Dowiadujemy się z niego o życiu queerowej osoby niekryjącej swojej tożsamości ani związku. Romanova mówi o krzywdach, jakie ją spotykają, ale też o zabawnych sytuacjach czy o znalezionych i zaadoptowanych pieskach. W performansie, rozpoczynającym się od rozdania przez ubrane jak kelnerki Wachowicz i Matoshniuk pustych kieliszków do wina, wykorzystane zostają fragmenty nagrania z poprzedniego projektu Romanovej pod tytułem *Tekst*. W nim, nagx, rozkłada na podłodze zniszczonego budynku kartki z tekstem w ukraińskiej cyrylicy. Gest ten jest powtarzany przez performerki na scenie. Cała jej powierzchnia pokryta zostaje papierem lub rozwieszonym w tyle białym półprzezroczystym materiałem, na który z rzutnika pada obraz przepięknej nebuli. Kruchość szklanych kieliszków zestawiona jest z delikatnością nagiego, kobiecego ciała kładącej się na nich w finałowej scenie spektaklu Wachowicz. Matoshniuk, malarka z wykształcenia, wykorzystuje swoje umiejętności poprzez tworzenie zarówno na wiszącym na scenie płótnie, jak i skórze Wachowicz obrazu niebiesko-żółtej flagi ukraińskiej.

Czterodniowe pokazy zakończył spektakl *Czuję do ciebie miętę* zagrany przez Ninę Zakharovą i Katerynę Vasiukovą, dwie niegdyś konkurujące ze sobą ukraińskie aktorki. Początkowo zaczęły one pracować nad tekstem dotyczącym bliskości twórczej i przyjaźni dwóch ukraińskich pisarek, przygotowywanym dla Teatru Zagłębia. Opowieść jednak przesunęła się w kierunku ich własnych doświadczeń – bolesnej, ale szczerej drogi od zazdrości i nienawiści, przez sprowokowaną wspólną traumą potrzebę bliskości, z której wyrosła silna przyjaźń. Nina i Kateryna nie ukrywają

krytycznych uwag i niepochlebnych opinii, jakie miały o sobie nawzajem przed inwazją Rosji na Ukrainę. Wypowiadając je, patrzą sobie głęboko w oczy. Kluczową w ich pracy aktorskiej była potrzeba znalezienia swojego miejsca na scenie i selekcja tego, co opowiedziane. Podejmują także dialog dotyczący pozycji kobiecego ciała w teatrze, oczekiwań wobec niego stawianych oraz przyjemności płynącej z odrzucenia tych wymogów. Spektakl przybiera charakter długiego performansu, gdyż poza tekstem znalazły się w nim koncert rockowy, sceny taneczne czy próby nawiązania relacji z widownią. Wprowadzony w finałowej scenie kolorowy, plastikowy basen i kąpiel w coca-coli, rozlanej po całej scenie, artystki wykorzystują jako krytyczny komentarz do konsumpcyjnego zbytku krajów zachodnich.

Próbując nie uprościć tak szerokiego i różnorodnego zbioru prac, podsumuję w kilku słowach tendencje narracyjne zauważalne w rezydencjach przygotowanych w Instytucie Grotowskiego. Siostrzeństwo, potrzeba społeczności i pragnienie nawiązania relacji z własnymi korzeniami były istotne w każdym z prezentowanych przez ukraińskie artystki i osoby artystyczne performansach. W pracach polskich twórczyń dominowało natomiast skupienie się na ciele i sile potrzebnej do poszukiwania miejsca do wykrzyczenia zbyt długo i zbyt intensywnie skrywanego bólu.

Wzór cytowania:

Pawlik, Anna, *Spojrzenie przez szczeliny – czyli o kobiecym przejęciu narracji scenicznej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/spojrzenie-przez-szczeliny-czyli-o-kobiecym-przejeciu-narracji-scenicznej.

Autor/ka

Anna Pawlik (ona/jej) – studentka teatrologii UJ, artystka wizualno-sceniczna, jedna z kuratorek projektu s.pokoje.

Bibliografia

Kairos/καιρός, grotowski-institute.pl/wydarzenia/kairosκαιρός/ [dostęp: 14.04.2023].

Kairos, https://sjp.pwn.pl/sjp/kairos;2562509.html [dostęp: 14.04.2023].

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/spojrzenie-przez-szczeliny-czyli-o-kobiecym-przejeciu-narracji-scenicznej

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-i-inne-sposoby-emancypacji

FESTIWALE

Teatr i inne sposoby emancypacji

Bartosz Cudak

IOFT 2023: International Theatre Online Festival „Theatre and Its Others", 17-30 kwietnia 2023

W eseju *Czarna skóra, białe maski* Franz Fanon, badając mechanizmy i skutki kolonialnej dominacji, zauważa że to „biała cywilizacja, kultura europejska narzuciły Czarnemu egzystencjalne skrzywienie" (2020, s. 13). Czarny stał się Innym, bo – jako taki właśnie – został skonstruowany przez przygodę kolonialną i jej sprawczych aktorów, czyli kolonizatorów. Figura ta – Czarnego jako Innego – przetrwała wieki, a mechanizm, za pomocą którego została wykreowana, okazał się na tyle skuteczny, że wielokrotnie jeszcze, w różnych miejscach i czasach, był wcielany w życie wobec różnych, zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich podmiotów. Dziś także – w rzeczywistości naznaczonej wojnami, zdrowotnymi kryzysami i zapaścią ekologiczną – mechanizm ten co jakiś czas powraca jak widmo i swoją funkcjonalność znajduje w niepożądanych rękach. Inni żyją wśród nas, a jutro i my możemy stać się Innymi.

Zauważyli to także organizatorzy i kuratorzy tegorocznej, czwartej już edycji International Theatre Online Festival, którzy tematem przewodnim internetowego przeglądu postanowili uczynić hasło „Theatre and Its Others". Festiwal, na którym zaprezentowano online trzydzieści dziewięć spektakli z dwudziestu trzech krajów, był w tym roku narzędziem nie tylko minimalizowania kulturowego wykluczenia, lecz także badania, w jaki sposób i za pomocą jakich środków współczesny teatr z czterech świata stron opowiada o marginalizowanych i co tak właściwie im umożliwia. Po obejrzeniu kilkunastu przedstawień dwutygodniowego przeglądu doszedłem do wniosku, że relacja między medium teatralnym a Innym jako motywem jest bardzo ucieleśniona. To znaczy, że głównym tematem, a zarazem narzędziem twórczym większości tych spektakli stało się ludzkie ciało. I to w relacji z nim, z jego materialnością i nażywością, performerzy szukali sposobu na świadczenie o przodkach, ofiarach kolonizacji, na własne wyswobodzenie się ze współczesnego ucisku, a także na solidaryzowanie się z innymi wykluczonymi, również więcej niż ludzkimi. Czy jednak teatr nie okazał się zbyt hermetycznym i ograniczonym medium, by tego dokonać?

„Jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest to moja rewolucja". Słowa te ponad sto lat temu wypowiedziała na przyjęciu anarchistycznym Emma Goldman, myślicielka i aktywistka, dziś ceniona zwłaszcza w kręgach radykalnych feminizmów. Znane są one każdemu, kto choć trochę wierzy w idee społecznej rewolucji. Zakorzeniły się w kulturze i poetyce protestu i nieraz ustanawiano je jako hasła przewodnie różnego rodzaju form oporu, które angażują ruch, taniec, choreografie. Wspominam je tutaj, bo przyszły mi do głowy, gdy oglądałem hiszpański spektakl *La Domestication*, wyprodukowany przez grupę La Phármaco, a wyreżyserowany przez Luz Arcas, jej założycielkę. To w nim właśnie głos z offu jak mantrę powtarza sformułowanie „taniec mnie wyzwoli". O ile więc Goldman nie zgadzała się

na rewolucję bez tańca, który był dla niej czystą rozrywką, o tyle w przedstawieniu Arcas nie równa się on zabawie. Jest raczej narzędziem, które może przynosić emancypację. Wyzwalać od współczesnych, neoliberalnych form kolonizacji, które – podobnie zresztą jak te dawne – narzucają jednostce określony, często konsumpcyjny system norm i zwyczajów życia codziennego. Strofują także – pozornie wolne – ciała, każąc im dążyć do sukcesu i wyidealizowanych kanonów piękna. Drogą więc do wyzwolenia staje się tu taniec, rozmaita pod względem rytmów i znaczeń choreografia, dzięki której ciała odnajdują inny, bardziej kolektywny model społeczeństwa.

Zanim jednak do tego dojdzie, spektakl zaczyna się dość statycznie: sekwencją ćwiczeń rozciągających, które wykonuje reżyserka. Znajduje się ona na pustej scenie, którą stopniowo zaczynają wypełniać dźwięki szarpania strun skrzypiec. Dźwięk jest nieregularny, pojawia się co kilka, kilkanaście sekund, a tancerka w jego rytm powoli się gimnastykuje. Gdy tempo dźwięku narasta, jej ruchy również stają się coraz bardziej dynamiczne. Gdy spada, ona również wraca do subtelności i spokoju. Ta próba zestrojenia ciała z instrumentem to test na wytrzymałość i dyscyplinę ciała, które musi być nastrojone niczym instrument, gdy przyjdzie czas rewolucji. A ta następuje zaraz po pierwszej, kilkunastominutowej scenie i trwa do końca spektaklu. Do kobiety dołącza wówczas czterech tancerzy, którzy teraz wspólnie tańczą do elektronicznej, rave'owej muzyki na tle intensywnych czerwonych świateł.

Ta zachwycająca zbiorowa choreografia pełna jest orgiastycznych kompozycji, w których tancerze łączą się w jeden twór, trzęsą się i wiją po scenie. Do złudzenia przypomina mi to układy taneczne z *Climaxu* Gaspara Noego. Bohaterowie *La Domestication*, niczym ci we francuskim filmie, wypili już swoją porcję sangrii, a teraz w ekstatycznym, tanecznym

uniesieniu opowiadają historię rewolucji. Od zniewolenia, przez bunt, pozorne wyswobodzenie i ponowny ucisk. Aż wreszcie po drugą rewoltę, złożenie ofiary z dóbr konsumpcjonizmu (co przedstawiono euforyczną sceną z rozrzucaniem jedzenia) i finałową wolność. Wolność ta polega na ustanowieniu nowego rodzaju wspólnoty. Pokazano ją jako rytmiczną koegzystencję wszystkich ciał, które stoją w bezruchu, delikatnie się bujając. Nastąpić musiał wybuch ciała, eksplozja ciał, by neoliberalną jednostkowość symbolicznie zastąpić kolektywnym współistnieniem. Wyłącznie symbolicznie, bo przecież sceniczna opowieść nie przekłada się inaczej – na przykład materialnie – na widzów i na rzeczywistość. Czasem jednak wystarczy symboliczna eksplozja, empatyczne i szczere podejście do tematu, by rozpocząć inny rodzaj rewolucji, na przykład świadomościowej.

Taką też świadomościową eksplozję dostrzec było można w innym spektaklu, *Eruption – The Uprising Is Not Over Yet* zrealizowanym przez coletivA ocupação pod reżyserską uważnością Marthy Kiss Perrone. Twórcy porównują społeczny zryw z erupcją wulkanu, gdyż może być tak samo niezapowiedziany i gwałtowny. I rzeczywiście jest, bo gdy zaczyna się spektakl, raczej nikt się nie spodziewa, że lada moment dojdzie do rewolty, która niczym lawa rozleje się na miejsca widowni. A to dlatego, że w projekt zaangażowani zostali tylko młodzi ludzie, których głos jest często w debacie publicznej pomijany i ignorowany. Tutaj również na początku mogą nie zostać potraktowani poważnie, bo pokazano ich jako dzieci, które – gdy publiczność wchodzi na spektakl – snują się niewinnie po scenie, rozsypując przy tym piasek. Te beztrosko bawiące się w piaskownicy ciała miałyby zorganizować rewolucję? A jednak… Tyle że jest to nieco inny rodzaj rewolty. Takiej, w której ciało jest bronią, a jej celem nie jest zmiana teraźniejszości czy nadzieja na lepsze jutro, a przedefiniowanie i wyswobodzenie przeszłości.

Podstawowa więc różnica między *Eruption* i przedstawieniem Arcas polega na tym, że młodzi nie manifestują we własnej sprawie, a ujawniają niesprawiedliwości historii. Piasek symbolizuje tu ziemię, po której stąpali ich przodkowie, ofiary kolonialnej przygody, a jego rozsypanie rozpoczyna pewnego rodzaju seans spirytystyczny. Jego celem nie jest jednak porozumienie się ze zmarłymi, a przyjęcie ich nieudanych, niedokończonych lub niewydarzonych buntów, rebelii, rewolt we własne ciała. To one stają się medium transmitującym marginalizowane historie i doświadczenia czarnych niewolników. W niektórych momentach spektaklu odbywa się to za pomocą tzw. historii mówionej – każdy z wykonawców, animując swoje ciało niczym kukłę, opowiada o kolonialnych potyczkach przodków, jak na przykład udziale w haitańskiej rewolucji czy katorżniczej pracy na plantacjach bawełny. W większościach scen jednak performerzy wykorzystują zabieg performatywnego odtworzenia, w którym rasistowski stosunek białego kolonizatora do czarnego niewolnika zostaje ożywiony przez ciała potomków w sytuacji scenicznej. Szczególnie mocna jest w tym kontekście scena, w której jeden z aktorów staje się marionetką w rękach innych. Każą mu oni wykonywać wówczas poniżające czynności, jak na przykład kładzenie się na podłodze twarzą do niej czy całowanie kogoś z publiczności. Co ciekawe, *reenactment* tych przemocowych doświadczeń zostaje uzupełniony sekwencją zbiorowej choreografii, stylizowanej na tańce plemienne. Dzięki temu właśnie udaje się unaocznić przemoc kolonizatorów, ale także – ponownie symbolicznie i za pomocą tańca – odzyskać podmiotowość kolonizowanych. Ciało w ruchu jest narzędziem, dzięki któremu performerzy stają się swoimi przodkami i wyzwalają ich z ucisku. Taka zapośredniczona obecność oddziałuje afektywnie na widzów i stymuluje w nich zmianę postrzegania przeszłości. W myśl tej zmiany czarny przestaje być Innym. Przynajmniej dla tych, którzy ten spektakl widzieli…

Wzrok nie był jednak jedynym zmysłem, z pomocą którego można było eksplorować spektakle, które znalazły się w programie festiwalu. Mówię oczywiście o ich nażywym odbiorze, nie zaś tym online, którego doświadczyłem. Mimo to zwróciłem uwagę, że zmysł dotyku i bardziej partycypacyjny, wręcz ucieleśniony udział oferowały te projekty, które za Innego uznały nie ludzi, a więcej niż ludzkie istnienia. To właśnie w jednym z nich – *A Play For A Living In A Time Of Extinction* wystawionym przez Marthe Baltazar w belgijskim NTGent – opowieść o katastrofie ekologicznej i szóstym masowym wymieraniu na Ziemi poprzedzona jest zaproszeniem publiczności do partycypacji. Spektakl rozpoczyna się dopiero, gdy dwóch widzów zdecyduje się wejść na scenę, wsiąść na jeden z rowerów stacjonarnych, które na niej ustawiono i swoją motoryką zacząć wytwarzać energię elektryczną niezbędną do jego prezentacji. Wydawać by się mogło, że jest to zwyczajna gra z widzem, a kiedy nikt nie wyrazi chęci czynnego udziału, spektakl i tak się odbędzie. Nic bardziej mylnego… Gdy dwóch pierwszych śmiałków zmęczyło się i przestało pedałować, światło na scenie zgasło i muzyka się wyłączyła. By więc przedstawienie mogło trwać, kolejni widzowie musieli się w nie zaangażować. Uruchomić swoje ciała, by poznanie więcej niż ludzkich bohaterów i ich problemów stało się możliwe.

Ludzkie ciało i jego motoryka pomyślane więc tutaj zostały jako element niezbędny, by spełnić kryterium etycznego podejścia do tematu. Bo głównym powodem zastosowania tej partycypacji były względy etyczne wobec więcej niż ludzi, którzy właśnie z powodu ludzkiej hegemonii i wyrządzonych przez nie szkód środowiskowych skazani zostali na wyginięcie. Ich wymieranie jest jednak w spektaklu upodmiotowione poprzez zrównane go ze śmiercią ludzką. Śmiercią matki głównej aktorki, która – jak pomyślano w scenariuszu – jest nieobecna, a którą zastępuje jej przyjaciółka, dramaturżka. To ona w jednej z ostatnich scen przedstawienia żegna się z taką samą czułością

zarówno z umierającą kobietą, jak i ginącymi gatunkami, których nazwy kolejno odczytują widzowie. To wzruszające oddanie hołdu więcej niż ludziom udowodnia, że idea wszczynania cielesnej rewolucji – postulowanej przez wcześniej omówione spektakle – nie zawsze się sprawdza, na pewno nie wobec każdego rodzaju wykluczenia. Czasem lepiej użyć ciała jako strażnika ponadgatunkowej etyki. Użyć go tak, by zrozumieć, z czym mierzą się ci, których na ogół nie rozumiemy.

Z takiego właśnie założenia wyszli również, moim zdaniem, członkowie Other Spaces Collectives, którzy zainicjowali projekt *The Angle Of Water 104.45°* i za pomocą własnych ciał zapragnęli zrozumieć, czym jest woda, jeden z naszych więcej niż ludzkich przyjaciół, i w jakich postaciach występuje. Za temat obrali cząsteczki wody, bo skoro z nich w znacznym procencie składa się organizm człowieka, człowiek jest również częścią ich historii i doświadczeń. By poznać bliski nam więcej niż ludzki organizm, fiński kolektyw przygotował osiem akcji w przestrzeni publicznej, które udokumentowano i udostępniono za darmo w internecie w formie krótkich filmów wideo. Głównym medium objaśniającym skład, działanie i rozmaite wcielenia wody uczyniono oczywiście ciała performerów, którzy przyodziali niebieskie kombinezony robocze i w – zazwyczaj – otwartych przestrzeniach stawali się wodą. To hydrofeministyczne stawanie się ciałem wodnym odbywało się za pomocą działań ruchowych, jak chodzenie, bieganie, leżenie na ziemi, kręcenie się wokół własnej osi czy chwytanie się za ręce z innymi współuczestnikami. Ćwiczenia te pokazywały proces powstawania wody jako związku chemicznego, jej przeobrażanie się w płatek śniegu czy lód, objaśniały, jaka relacja zachodzi między wodą a chmurami, a także tłumaczyły, czym tak właściwie jest pamięć wodna. Co ciekawe, usytuowanie tychże działań wśród przechodniów nadało im całkiem sporą sprawczość. A

to dlatego, że w ich dramaturgię wpisana była dobrowolna partycypacja odbiorców. Kto z przechodniów wyraził zainteresowanie dziwnie poruszającymi się niebieskimi ludzikami, mógł do nich dołączyć. Filmy wideo uzupełnione zostały także o krótkie wypowiedzi ich inicjatorów, tłumaczących krok po kroku, jak wykonywać omawiane działania, jak animować własne ciało, by – w swoim otoczeniu i wśród bliskich – stawać się wodą. Przeniknęło to z wirtualnego teatru do mojego mieszkania i pokazało, jak złączyć mam się z Innym w mojej prywatnej, intymnej symbiozie.

Fanon kończy swoją książkę namysłem: „Dlaczego nie spróbować dotknąć innego, poczuć innego, odkryć innego dla siebie?" (2020, s. 260). A ja mam wrażenie, że to samo pytanie zadali sobie wszyscy twórcy, których projekty zaprezentowano na tegorocznym przeglądzie. Zadali je i rzeczywiście dotknęli Innego ciała, poczuli Innych poprzez własne ciało, odkryli Inne ciało dla siebie. Dzięki temu właśnie festiwal ten był nie tylko przeglądem teatru, który w spektrum swoich zainteresowań umieszcza wykluczonych. Stał się także studium na temat tego, czym dla współczesnego teatru jest lub czym może stać się ludzkie ciało i do czego w sytuacji scenicznej można je wykorzystać. A można do wielu rzeczy, między innymi do nawiązania kontaktu z przodkami, do wyzwalania z ucisku grup podporządkowanych, do inicjowania ponadgatunkowego spotkania. Można także do przekraczania samego teatru i poszerzania sprawczości emancypacji o inne media, jak ciało czy performans. Motto tegorocznego przeglądu – „Theatre and Its Others" – rozumiem więc nie tylko jako poszukiwanie relacji między teatrem a wykluczonymi, lecz także nieco szerzej, jako poszukiwanie sposobu na wyzwolenie w teatrze i podobnych mu mediach.

Wzór cytowania:

Cudak, Bartosz, *Teatr i inne sposoby emancypacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-i-inne-sposoby-emancypacji.

Autor/ka

Bartosz Cudak – absolwent wiedzy o teatrze i performatyki na UJ. Student sztuki współczesnej na UP w Krakowie. Sekretarz literacki Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-i-inne-sposoby-emancypacji*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dwa-skrzydla-female-peace-palace

ZAGRANICA

Dwa skrzydła Female Peace Palace

Natalia Jakubowa

Female Peace Palace w Monachium, 31 marca – 23 kwietnia 2023

Monachijski teatr Kammerspiele zorganizował feministyczny festiwal Female Peace Palace. W programie znalazły się m.in.: wystawa o kobietach monachijskiej bohemy początków XX wieku, sympozjum dotyczące okresu od historii pierwszego pokojowego Międzynarodowego Kongresu Kobiet w Hadze (1915) aż do dnia dzisiejszego. Odbyło się też kilka premier teatralnych, z których dwie miałam okazję obejrzeć.

Anti War Women

Powód, dla którego dziś w Monachium przypomina się o pierwszym Międzynarodowym Kongresie Kobiet w Hadze, jest oczywisty – to nie rocznica, ale obecna wojna, porównywana z wojną światową albo mogąca się w światową rozrosnąć. Ale to właśnie mnie zaniepokoiło i wzbudziło pewną nieufność wobec tego projektu. Feministki w Rosji stanęły na czele

stanowczych wystąpień przeciwko obecnej wojnie, wskazując jako jej źródło przestępczą działalność reżimu putinowskiego, ale zwracając też uwagę na to, w jakim stopniu ten reżim okazuje się logicznym następstwem podtrzymywania pryncypiów patriarchatu. Feministskoje antiwojennoje soprotiwlenije (Feministyczny antywojenny ruch oporu) prowadzi bezprecedensową działalność informacyjną, wolontariat, swoim subskrybentkom i subskrybentom wskazuje konkretne możliwości udzielania pomocy Ukrainkom i Ukraińcom i sam taką pomoc organizuje, ale kongresów nie urządza – przeciwnie, słusznie krytykuje kongresy (a nawet kongresomanię) rosyjskiej opozycji działającej za granicą. Wojna to nie czas na kongresy, również, rzecz jasna, dla ukraińskich feministek. Więcej nawet: nie tylko idea kongresu pacyfistycznego, który sytuowałby się ponad istniejącymi w tej chwili podziałami, ale już sama wzmianka o kongresie haskim jako rodzaju „prototypu" może wywołać ich sprzeciw. Na początku wojny ukraińskie feministki spotkały się ze sporym niezrozumieniem pewnej części zachodniego ruchu feministycznego, apelującej o pokój za wszelką cenę i uważającej, że kobiety nie powinny ani walczyć same, ani wspierać jakiejkolwiek armii. Feministki Ukrainy jednakże wskazują na neokolonialny charakter tej wojny, uważają za przejaw hipokryzji obraz „zawsze pokojowej" kobiety i nie sądzą, że pokój za cenę ustępstw wobec agresora może być trwały…

Nie opuszczały mnie też wątpliwości podczas spektaklu *Anti War Women* (projekt Jessiki Glause), odtwarzającego okoliczności narodzin idei haskiego kongresu i jego przebiegu. W pewnym momencie uczestniczki kongresu postanawiają wprowadzić zakaz dyskusji podczas posiedzeń nad kwestią „kto jest winien". Z perspektywy historii nie wywołuje to żadnych pytań – od dawna wiadomo, w jakim stopniu winni byli wszyscy uczestnicy wojny światowej. Ale czyż można taką kwestię stawiać dziś poza takim nawiasem?

Przychodzi mi na myśl materiał opublikowany na jednym z rosyjskich kanałów opozycyjnych: o konferencji ruchu Moral Re-Armament (Przebudowa Moralna), odbywającej się w 1947 roku w szwajcarskim Caux, i o szczegółach spotkania Clarity von Trott (wdowy po Adamie von Trott, więzionym za planowanie zamachu na Hitlera) i działaczki francuskiego Ruchu Oporu Irène Laure – spotkania, które powstrzymało tę ostatnią przed opuszczeniem konferencji na znak protestu przeciw uczestniczeniu w nim Niemców, niezależnie od tego, kim są. Prawdopodobnie wtedy właśnie powstały pierwsze projekty założenia Unii Europejskiej… Wszystko to jednak by się nie wydarzyło, gdyby Clarita von Trott nie zaczęła swojej rozmowy od wypowiedzenia przejmujących słów skruchy – w imieniu własnym i wszystkich swoich rodaków.

Natomiast w spektaklu Jessiki Glaube brzmi głos oskarżenia, jakie mogłyby dziś rzucić również Ukrainki: „Związek kobiet belgijskich na rzecz pokoju poprzez kształcenie odmawia zasiadania we wspólnej przestrzeni z Niemkami, dopóki niemieckie wojska nie opuszczą Belgii”. Przemówienie jednej z uczestniczek przywołuje okropne obrazy rzezi w Leuven. To już nie jest głos z czasu „powojnia” (jak w przypadku Laure i von Trott), to głos z „wnętrza wojny”. Czy w tak straszliwych okolicznościach ma jakikolwiek sens mówienie o kobiecej solidarności ponad podziałami?

Historię kongresu zaczynają w spektaklu opowiadać mieszkanki Monachium – Anita Augspurg, Lida Gustava Heymann i Fanny zu Reventlow. Rozpoczynają opisem ogarniającej ich kraj hurrapatriotycznej gorączki: ironicznie mówią o tym, jak niedawni wrogowie nagle zjednoczyli się w przekonaniu, że cały świat bez żadnego powodu chwycił za broń przeciwko ich „pokojowej Ojczyźnie”, o tym, jak wykreśla się obce słowa z restauracyjnych menu i o tym, że im samym ktoś z mijających je na ulicy

mógłby postawić zarzut, że szanująca się niemiecka Frau nie powinna nosić obcisłej francuskiej spódnicy.

Jak wiadomo, podobnych opisów jest pełno we wspomnieniach ludzi z najróżniejszych krajów, które w 1914 roku przystąpiły do wojny, nazwanej „światową”. Ale czyż wiedza o tym („wszyscy zachowywali się tak samo”, „wszyscy byli ogarnięci militarnym zapałem”) ma jakiekolwiek zastosowanie do obecnej wojny? W słowach Reventlow i Heymann łatwo rozpoznaję to, co działo się w Rosji w 2022 roku – w tych „opisach z wewnątrz”, w tym zdziwieniu, w tym niesmaku („Niegdysiejsi przyjaciele, których spotykałam, zachowywali się tak, jakby cierpieli na rozmiękczenie mózgu”)… Ale skoro jednocześnie Ukraińcy konsolidują się jako naród – to czy możemy przeprowadzać paralelę z I wojną światową? Oczywiście, że nie.

Te kwestie w spektaklu Jessiki Glause nie zostały w pełni rozstrzygnięte. Ale porównania z tym, jak zachowywali się ludzie w innych krajach owładniętych wojenną gorączką – porównania, które mogłoby nasunąć myśl, że „wszyscy są jednakowi” – w każdym razie nie ma. Podobnie nie ma prostodusznych wyrzutów, że wszystkiemu są winni mężczyźni wszystkich krajów. Więcej nawet, spektakl zwraca uwagę na istotne postanowienie kongresu: właśnie dlatego, że odpowiedzialność za wojnę powinna spoczywać zarówno na mężczyznach, jak na kobietach, kobiety domagają się takich samych praw politycznych, jakie mają mężczyźni.

W planie wizualnym spektaklu dostrzegam też pewną zdrową ironię na temat „kongresomanii”. Damy pojawiające się na scenie są skrajnie odmienne od znanego nam wizerunku feministek początku XX wieku – wśród których były przede wszystkim kobiety uprawiające zawody w dziedzinach zarezerwowanych dotychczas dla mężczyzn (prawo, fizyka, medycyna, socjologia – te, o których mowa jest w spektaklu). Dbały też o swój szacowny

wizerunek i, jak na nasz dzisiejszy gust, wszystkie, co do jednej, wyglądały jak surowe nauczycielki. Zaś bohaterki spektaklu pojawiają się na scenie ubrane jak kapela punkowa. Ich kostiumy mienią się wszystkimi barwami tęczy, z jednej strony podkreślając seksistowskie stereotypy (narysowane na trykotach sutki, podkreślenie typowo „kobiecych" kształtów), a z drugiej – w tym kontekście, oczywiście, wyśmiewają seksizm i na nowo proklamują prawo do kobiecej seksualności (projekty kostiumów – Alexandra Pavlović). I tak, na przykład, wzór na legginsach na wysokości pachwin powtarza schemat żeńskich narządów płciowych, tak jak zostały narysowane przez holenderską ginekolożkę Alettę Jacobs – tę samą Alettę Jacobs, która odpowiedziała na inicjatywę Augspurg i Heymann i podjęła się zorganizowania kongresu w Hadze. Oprawa plastyczna to także gra z wiekiem wytworności, ze stylem *fêtes galantes*: kobiety noszą różnobarwne krynoliny (ściślej – półkrynoliny, odsłaniające nogi), co narzuca im szczególną plastyczność i ironicznie „usprawiedliwia" ceremonialny przebieg kongresu. Realizatorka spektaklu prowadzi przy tym grę z „kulturą gwiazd": i tak, na przykład, Aletta Jacobs pojawia się tu otwarcie w takiej właśnie roli, opowiadając o swojej karierze medycznej tak, jak gdyby jej właśnie wręczano Oscara. Skąd taki pomysł? Przypuszczam, że uwarunkowany jest w znacznej mierze poczuciem, iż dziś nie możemy zapominać, że możliwość zajmowania się feminizmem i pacyfizmem, a także organizowanie kongresów podczas wojny były do pewnego stopnia przywilejem (zostanie to wyakcentowane przez wprowadzenie kolejnej postaci – Mary Church Terrel, która była jedyną *woman of color* na haskim kongresie).

Ta ironiczna krytyka „kongresomanii" to jednak zaledwie punkt wyjścia. Na pewno konieczny po to, byśmy usłyszeli postulaty, które wybrzmiały podczas kongresu. I dowiedzieli się, że jego uczestniczki wcale nie zjednoczyły się we „wspólnym zrywie", że o udział niemal każdej z nich trzeba było walczyć. I że

rezolucja, by przy ustanawianiu granic brać pod uwagę wolę narodu, zderzała się z doświadczeniami terytoriów o wielonarodowej populacji. Że niełatwo było słuchać, iż kobiety potrafią być równie agresywne jak mężczyźni, a ich uległość jest efektem wychowania w patriarchacie – więc szukając wyjścia z cywilizacyjnego impasu, należy się opierać nie na ich „naturalnej łagodności", a na tym, że będą miały taki sam głos jak mężczyźni. Brzmi to wszystko bardzo współcześnie.

Ale jeszcze bardziej aktualnie przedstawia się postulat oskarżenia stosowania przemocy seksualnej jako oręża w wojnie. Żywe są obrazy ojców, matek, babek i dziadków, zmuszanych do usługiwania okupantom, podczas gdy oni gwałcą za ścianą ich dzieci, córki, wnuczki; obrazy dziewcząt składających siebie w ofierze, by ochronić młodsze siostry – to wszystko już ponad sto lat temu wywołało te słowa: „Nawet jeśli wytrzyma ciało, to czy nie zostają zgwałcone oczy, uszy, dusze? Jesteśmy gwałcone przez wojnę".

Jest w tym przedstawieniu kilka momentów, które uchylają się od jakiejkolwiek ironii. I tak być powinno. A w charakterze *post scriptum* padają gorzkie słowa, że haska rezolucja została wykorzystana w „czternastu punktach" Wilsona – ale bez wzmianki na temat potrzeby równouprawnienia dla kobiet i bez klasyfikacji przemocy seksualnej jako narzędzia walki.

Green Corridors

Światowa prapremiera sztuki Natałki Worożbyt *Zielone korytarze* w reżyserii Jana-Christopha Gockela prawdopodobnie przewidziana została jako główne wydarzenie festiwalu. Sztuka została napisana na zamówienie Kammerspiele. Jak nieraz oświadczała autorka, dla niej najważniejsze jest to, by znać bezpośrednio materiał, o jakim pisze. Nic więc dziwnego, że w tej chwili

takim materiałem stały się nie zdarzenia z frontu, lecz np. doświadczenie uchodźstwa. Pozostawiając na stronie przeżycia dzieci czy starców, którzy też stawali się uchodźcami, Worożbyt koncentruje się na tych, które określiły oblicze tego zjawiska – na kobietach. W dramacie Worożbyt jest pięć kobiecych ról (cztery aktorki grają ukraińskie uciekinierki, a piąta – szereg innych postaci kobiecych, przede wszystkim przedstawicielek Unii Europejskiej). Jest też kilka ról męskich, które autorka decyduje się powierzyć jednemu aktorowi. W ten sposób w centrum uwagi znajdują się kobiety: ich historie i ich wzajemne relacje, odzwierciedlające, z jednej strony, konflikty mentalności wewnątrz społeczeństwa ukraińskiego, a z drugiej – sprzeczności pomiędzy uchodźczyniami jako ofiarami wojny a tymi ludźmi na Zachodzie, które starają się im pomóc czy wyrazić solidarność z nimi, ale często nie rozumieją, przez co przeszli ci ludzie, więc tylko powielają ich cierpienia. Worożbyt raczej nie stawia sobie celów feministycznych. Ale materiał mówi swoje. Sztuka stała się ważnym dokumentem czasu, zarówno jako zapis losów ukraińskich kobiet w chwili radykalnego przełomu historycznego, jak też jako materiał do refleksji nad odpowiedzialnością sztuki w tym czasie, a także jako krytyka rozmaitych postaw w społeczeństwach krajów zachodnich.

Najpierw jednak o kobietach. Jedna to emerytka, kociara o „sowieckiej mentalności” (Julia Slepniewa), druga – gospodyni domowa i matka trojga dzieci, której dom został zbombardowany (Maryna Klimowa), trzecia zaś to całkiem młoda manikiurzystka, która przeszła przez koszmar Buczy (Tietiana Kargajewa). Wreszcie czwarta: aktorka (Swietłana Bielesowa), która „nie zdążyła przeżyć niczego strasznego”, ale „wszystko może zagrać” (w przedstawieniu monachijskim ta informacja wyświetlana jest na ścianie). Mamy zatem przypadek stosunkowo „lekki” (i jawnie tragikomiczny), przypadek „statystycznie średnio ciężki”, przypadek „krytyczny”… I w końcu

przypadek aktorki – z jednej strony, przeczącej jakiemukolwiek osobistemu zaangażowaniu we wszystkie pozostałe przypadki (na przejściu granicznym prosi, żeby nie uważać jej za uchodźczynię: przyjechała tu, zaproszona do udziału w zdjęciach do prestiżowej produkcji), z drugiej – gotowej wziąć je na siebie wszystkie, i nie tylko…

Chciałabym podjąć próbę uchwycenia charakteru tej ambiwalencji, którą Worożbyt obdarza swoje bohaterki. W monachijskiej inscenizacji mogło się niekiedy wydawać, że ta ambiwalencja to po prostu przymieszka ironii, konieczna, by publiczność w ogóle była w stanie pojąć wszystkie okropności, jakie, koniec końców, ujawnią się w losach tych kobiet, które uciekły z ogarniętego wojną kraju do zamożnej Europy. Jednak podczas czytania tekstu takiego wrażenia nie odniosłam. Nie chodzi przecież po prostu o to, że „tragedie życia nie istnieją odrębnie od komedii życia”. Może raczej przeciwnie. Nawet straszne, tragiczne zdarzenia nie zawsze są w stanie w jednej chwili oderwać człowieka od prozy bytu, codziennej krzątaniny i drobnych spraw, nie są w stanie w jednej chwili zrobić z człowieka tragicznej bohaterki czy tragicznego bohatera… Tragedie przerastają poprzez powszedniość i banalność bytowania, a nie na odwrót. Przenikliwe spojrzenie Worożbyt nie oszczędza nawet nieszczęsnej emerytki – tak ześrodkowanej na tym, by przetrwać, że gotowej sobie wyobrazić, iż do ambasady rosyjskiej ludzie mogą iść protestując przeciwko zbyt niskim zapomogom, jakie Federacja Rosyjska rozdaje na okupowanych terytoriach. Nie oszczędza też gospodyni domowej, która, by utrzymać męża, gotowa jest funkcjonować jako prostytutka online, ani tym bardziej aktorki, wyrzuconej ze swojego środowiska i po raz pierwszy stykającej się bezpośrednio z własną publicznością, przed którą powinna się rozliczyć z udziału w reklamie mera „bandyty” i z tego, że zagrała w rosyjskim filmie propagandowym (podczas gdy filmów, w których grała Ołenę Telihę albo Łesię Ukrainkę, jakoś nikt nie

oglądał). Na osobnym miejscu sytuuje się, oczywiście, dziewczyna z Buczy. Można powiedzieć, że okropności, przez jakie przeszła, rzeczywiście nagle uczyniły z niej tragiczną heroinę. W odróżnieniu od tragikomicznych dialogów, jakie prowadzą z pogranicznikami pozostali, jej przejście przez granicę odbywa się w milczeniu: „Patrzy tak, że strażnik graniczny nie ma żadnych pytań". Ale i w tym przypadku fakt, że Worożbyt przydziela jej zawód manikiurzystki, mimo wszystko skłania nas jednak do uzmysłowienia sobie, że wojna wcześniej czy później stawia wszystkich ludzi, nawet tych najdosłowniej służących „marności nad marnościami", w obliczu tragedii.

U innych postaci ten proces dokonuje się po prostu później. Gospodynię domową tragedia dosięgnie tuż przed finałem intymnej sceny online: jej mąż, przebywający daleko w okopach, zostanie zabity, a ekran notebooka pokryje się krwią. O tym, co przeżywa kociara, przez połowę dramatu funkcjonująca jako postać komiczna, dowiemy się, kiedy swoim głupkowatym, jak zwykle, tonem poinformuje inspektorkę socjalną, że owszem, gotowa jest odpowiedzieć na skargi sąsiadek ze schroniska: usypiając koty i siebie samą specyfikiem, który już kupiła w aptece.

Co przedstawia sobą aktorka, tak bezlitośnie obnażona już w pierwszej scenie, potwierdzają wstawki, w których widzimy, jak próbuje rozmaite patriotyczne role na planie filmowym. Warto przyjrzeć się temu dokładniej, ponieważ te wstawki stanowią dosłownie metateatralne komentarze. W pierwszej z tych scen aktorka gra rolę poetki Ołeny Telihi – i przerywa kręcenie, proponując przerobienie tekstu. W miejsce płynnej apologetycznej narracji pojawia się współczesna refleksja o tym, że nadszedł czas spłacania rachunków: „Nie, przyjacielu, ja zostaję. Wiesz, że na początku wspierałam Niemców. Jeśli oni mnie zabiją – to może to mnie usprawiedliwi przed historią" – mówi (słowami aktorki) Ołena Teliha – ukraińska poetka, która w

1942 roku zrezygnowała z ucieczki z Kijowa i została rozstrzelana w Babim Jarze. Reżyser (André Benndorff) doznaje szoku, widząc, że aktorka w ogóle chce wspomnieć o kolaboracji bohaterki narodowej. Aktorce od razu przypomina się o tym, że ona sama grywała w rosyjskich serialach. Ta brawurowo oświadcza, że jeśli Rosjanie ją teraz zabiją, to zarzutów pod jej adresem będzie znacznie mniej.

W jakiej postaci aktorka jest „prawdziwa”? Na planie filmowym, gdzie zabiega o uczciwe traktowanie przeszłości i gotowa jest wziąć odpowiedzialność za własne błędy? A może wśród „ludu”, przed którym chwali się rolami w filmach o Wielkim Głodzie i stalinowskich represjach, udziałem w mityngach poparcia dla Ukrainy, ale którego– zważywszy swoje „uchybienia” – jednak się obawia i przed którym tchórzliwie się uchyla?

A tak w ogóle, dlaczego się boi? Między innymi dlatego, że oni, tak zwani prości ludzie, jak wiadomo, nie odróżniają sztuki od życia. Tak właśnie się dzieje – w pierwszej scenie ci ostatni zabijają (!) aktorkę, ponieważ rozpoznają w niej funkcjonariuszkę FSB z serialu o Krymie. Później, w szoku po tragicznym zakończeniu intymnej sceny online, gospodyni domowa budzi się z odrętwienia i właśnie wtedy rozpoznaje aktorkę: „Ty grałaś snajperkę… która zabiła mojego męża!”. Aktorka znów zostaje zabita. I tak dalej.

Warto się zastanowić nad tą formułą odpowiedzialności, jaką proponuje Worożbyt. Wojna Rosji przeciw Ukrainie byłaby, na pewno, niemożliwa bez długotrwałego ideologicznego procesu prania mózgów, w tym również za pośrednictwem produkowanej w Federacji Rosyjskiej sztuki. Dla Ukraińców bezsprzecznie szczególnie bolesne jest to, że w tym procesie mogli uczestniczyć również ich artyści. Jednakże, podejmując tę kwestię, Worożbyt rysuje dosyć desperacki projekt „odkupienia win”. Na planie filmowym też przecież nie odróżnia się „wykonawcy” od „roli”. „Następna scena:

rozstrzeliwują cię w Babim Jarze!” – krzyczy rozzłoszczony reżyser do zbuntowanej aktorki… W spisie postaci czytamy o niej: „[…] jest w stanie zagrać wszystko, każdą rolę. Nawet sto razy umrzeć”. Tak, ale może uda jej się też na nowo urodzić?

Podobnie jak aktorka – która jest tak renegatką, jak patriotką, tak oportunistką jak nonkonformistką – wiele twarzy mają też inne bohaterki. Powiedzieć, że Worożbyt apeluje o to, by nikogo nie sądzić pochopnie, to nic nie powiedzieć. W spektaklu bohaterki przyjmują nowe tożsamości już choćby przez to, że zaczynają mówić po niemiecku. Mówią tak, jak ludzie, którzy zapisali się na kurs języka z konieczności, którzy z trudem wmówili sobie, że trzeba rozpocząć nowe życie. Czy nowy mąż gospodyni domowej zauważy napięcie, z jakim ona opowiada mu, że tutejsze pomidory nie nadają się do ugotowania porządnego barszczu? Czy zrobi mu się wstyd, że ona już mówi po niemiecku, a on – ze „wstydu za Hitlera” – mimo jej próśb nie usunął rosyjskiej flagi ze zdjęcia profilowego? Nie, nie będzie mu wstyd – więc czeka go śmierć w oparach zupy, wydobywających się z teatralnej zapadni (tak jest w spektaklu Gockela; w dramacie ten dialog z przebywającym w delegacji mężem odbywa się online – na zakończenie gospodyni domowa popełnia „wirtualne rytualne zabójstwo Hansa”).

Czy zrobi się wstyd Europejce – klientce salonu piękności – za afektowane pokutne mowy (ostatecznie i tak przeobrażające się w hymny na cześć rosyjskiej kultury), kiedy na ścianie pojawi się fotografia zabitej z Buczy, a manikiurzystka chłodno oświadczy, że rozpoznaje w niej swoją klientkę? Zamiast ckliwych sloganów w rodzaju „Piękno zbawi świat”, na scenę wtargnie rzeczywistość. W dramacie Worożbyt mowa jest o tym, że podczas nakładania lakieru na paznokcie Europejka (która wybrała taki sam kolor, jak ten na paznokciach zabitej) czuje cięcie i widzi krew – może to wyobraźnia,

logiczny efekt konfrontacji z rzeczywistością. W spektaklu Gockela poprzez użyty efekt wizualny powstaje wrażenie, że lakier w kolorze wybranym przez Europejkę zamienia się w krew: akcji scenicznej towarzyszy siedząca na brzegu sceny Sofija Melnyk, której rysunki, wykonywane w trakcie przedstawienia, rzutowane są jednocześnie na ścianę; błyskawiczne pociągnięcia ręki artystki można w tym momencie postrzegać jako „cięcia". To jedna z najmocniejszych scen spektaklu.

Niezależnie od mojego zachwytu, chcę się też podzielić wątpliwościami. Gockel i Melnyk stworzyli trafną stylistycznie scenerię wizualną, która nadaje wyraz przedstawieniu i wspiera ekspresję aktorek. By taki cel osiągnąć, trzeba było jednak „zabić" podjętą przez Worożbyt próbę zrozumienia doświadczenia wojny odbieranej za pośrednictwem obrazów medialnych. Rzutowana na ścianę (a w dramacie – pokazywana w telewizyjnych wiadomościach) fotografia ofiary z Buczy to absolutny wyjątek; reżyser usunął ze sceny wszystkie ekrany, licznie obecne w tekście sztuki: i ekran notebooka, przez który gospodyni domowa kontaktuje się tak z pierwszym, jak z drugim mężem, i ekrany smartfonów, na których uchodźczynie skrolują wiadomości („jak gdyby wydobywały ogień", pisze Worożbyt), i ekran telewizora, przed którym umilają sobie czas klientki salonu piękności.

Można powiedzieć, że o ile historia antywojennego kongresu z 1915 roku zyskała na „uwspółcześnieniu", o tyle historia obecnej wojny w jakimś sensie straciła na tym, że reżyser wybrał bardziej konserwatywną, bardziej, „ponadczasową", jakby oczyszczoną z multimediów formułę teatru.

Niezależnie od bezspornego sukcesu tej inscenizacji, *Zielone korytarze* ciągle czekają na kongenialnego reżysera.

Tłumaczenie: Agnieszka Marszałek

Wzór cytowania:

Jakubowa, Natalia, *Dwa skrzydła Female Peace Palace*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dwa-skrzydla-female-peace-palace.

Autor/ka

Natalia Jakubowa – absolwentka teatrologii moskiewskiego GITIS-u (Rosyjski Instytut Sztuki Teatralnej), gdzie w 1996 roku obroniła pracę doktorską poświęconą dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza w kontekście kultury Młodej Polski. Autorka książek *O Witkacym* (2010), *Tieatr epochi pieriemien w Polsze, Wiengrii i Rossii, 1990-2010-e gody* (2014), *Irena Solskaja: briemia nieobycznosti* (2019) i licznych publikacji w czasopismach. Współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną” jako krytyczka teatralna i autorka tekstów naukowych.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/dwa-skrzydla-female-peace-palace*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatrowi-dramatycznemu-mowimy-pa-pa

ZAGRANICA

Teatrowi dramatycznemu mówimy pa, pa

Maria Magdalena Ożarowska

Volksbühne w Berlinie
Drama
koncepcja, reżyseria, choreografia: Constanza Macras, dramaturgia: Carmen Mehnert, scenografia: Simon Lesemann, kostiumy: Eleonore Carriere, reżyseria światła: Hans-Hermann Schulze, muzyka: Robert Lippok
premiera: 19 stycznia 2023

Komuna Warszawa. Pusta scena. Z głośników wydobywa się głos Marty Malikowskiej, która przeprasza za nieobecność spowodowaną graniem w innym mieście, za przyzwoitą gościnną stawkę, w interesującym spektaklu. Zapowiada wejście „wieszcza" – Jana Sobolewskiego. Przez sześć minut udaje im się „streścić" w bardzo konceptualny i humorystyczny sposób najważniejsze sceny z Mickiewiczowskich *Dziadów*, opowiedziane poprzez zbitkę słów i dźwięków. Aktor zdyszany i spocony podchodzi do mikrofonu i puentuje: „niektórzy potrzebują na to czternaście godzin", co wzbudza na widowni salwy śmiechu. Tak rozpoczynają się *Mikro-Dziady* (reżyseria i dramaturgia: Anna Smolar), które najsłynniejszy dramat romantyczny traktują jako przyczynek do krytyki instytucjonalnej.

Akt pierwszy – Szekspir

Przywołuję przedstawienie sprzed kilku lat, gdyż zauważam wiele podobieństw inscenizacyjnych z berlińską *Dramą*. Volksbühne. Scena niemal pusta – na wielkim ekranie wyświetlono fotografię lasu, w powietrzu unosi się mgła. Wchodzą perfomerki i performerzy ubrani w eleganckie stroje wieczorowe. W rytm muzyki elektronicznej odgrywają klisze szekspirowskie – samobójstwo Romea i Julii, monolog „być albo nie być" Hamleta, borykającą się z wyrzutami sumienia Lady Makbet, kołyszące się wiedźmy, trzymające w dłoniach sztuczną gałązkę oliwną. Robią to bez słów. Ich ciała nieustannie drżą, raz po raz powtarzając przypisaną im sekwencję z wybranej tragedii bądź komedii, co hipnotyzuje publiczność i zmusza ją do zabawy w odczytywanie europejskich kodów kulturowych.
Drama stawia sobie za cel ośmieszenie klasycznego teatru dramatycznego; korzysta w tym celu z narzędzi tańca i nowej choreografii. Zadaje również pytania, jak powinniśmy opowiadać o współczesnym świecie, podważając jednocześnie „uniwersalność" literackiego kanonu antycznego i renesansowego. Dlaczego potrzebujemy mitologii i archetypów, by opowiadać o cierpieniu i wyzysku w kapitalizmie? Czy dramaty, eposy i poematy mają termin ważności? Jako przykład przywołują bliskiego mi artystę politycznie i społecznie zaangażowanego Milo Raua, który w najnowszym projekcie *Antygona w Amazonii* poprzez *Antygonę* właśnie opowiada o niszczeniu brazylijskich lasów. Opis zamieszczony na stronie NTGent mówi, że to „alegoryczne przedstawienie o brutalnych dewastacjach i wysiedleniach spowodowanych przez nowoczesność, która stawia własność prywatną ponad tradycyjne prawo do ziemi"[1]. Upraszczając i ironizując – Ziemia i rdzenne społeczności cierpią, jak niegdyś cierpiała antyczna bohaterka (albo nadal cierpi w fikcyjnych czeluściach świata). Z kolei w

Nowej Ewangelii Rau odwołuje się do figury Jezusa Chrystusa, by opowiedzieć o sytuacji osób uchodźczych i wyzysku ekonomicznym tej grupy społecznej we Włoszech. Czy dzieła Sofoklesa, Szekspira i opowieści biblijne oddają złożoność, dziwność, brutalność współczesnego świata? Czy jedynie zapewniają bezpieczną ramę dramaturgiczną spajającą całość? Czy nie potrzebujemy przypadkiem nowych języków scenicznych i literackich? Nie wydaje mi się, aby twórcy i twórczynie chcieli zanegować całe dziedzictwo europejskie (choć może się mylę i odbieram performansowi rewolucyjny charakter). To raczej polifoniczny głos gloryfikujący wielokulturowość (reżyserka jest Argentynką, a w zespole są osoby różnych narodowości, z Europy i spoza niej), która jest zaprzeczeniem uniwersalności, a afirmacją różnicy, różnienia się. Historie mówią same za siebie, a alegoryczne tła raczej je łagodzą, aniżeli wzmacniają ich moc afektywnego oddziaływania.

Akt drugi – Playmobil

Po kilkunastominutowej sekwencji szekspirowskiej zapada cisza. Estetyka zmienia się diametralnie, tak też i ruch. Ograniczony i spowolniony, mimo to bardzo efektowny sposób poruszania tancerek i tancerzy (nadmiernie wyprostowane kończyny, wytrzeszczone oczy, nieszczere uśmiechy i *slow-motion*) sugeruje, że naśladują oni najbardziej znane postaci z Playmobila (koncernu zabawkarskiego, niemieckiej odpowiedzi na duńskie Lego). Policjant, strażak, pielęgniarka, matka, syn odgrywają głupkowate scenki rodzajowe, które na myśl przywodzą narracje gier komputerowych typu *The Sims* – na scenie odbywają się raczej wirtualne schematyczne interakcje niż dialogi między postaciami.
W jednej z publicystycznych recenzji przeczytałam, że w *Dramie* jest wszystko oprócz dramatu (zob. Goldmann, 2023), co zbulwersowało autora. Spektakl jest bowiem mieszanką gatunków scenicznych i performatywnych

(kabaretów, rewii, burleski, wodewili, coverów, nietuzinkowych reenactmentów), co – na poziomie afektywnym – przebodźcowuje ciało widzowskie, a – na poziomie dramaturgicznym – morfuje teatr w przestrzeń internetu, stosując tik-tokowy sposób montażu. Przedstawienie rozpoczyna się od sekwencji szekspirowskich, kontynuuje przez Playmobila, covery popowych hitów, argentyńskie rewie, krytykę instytucjonalną, talk-show ubrany w kowbojską estetykę, a kończy na Sofoklesie w wydaniu szkolnym, granym ironicznie w białych prześcieradłach i z odsłoniętymi pośladkami, i występie berlińskiego chóru. Twórcy i twórczynie poprzez użycie tak wielu środków wyrazu – o czym pisałam już na wstępie – krytykują nieprzystawalność teatru dramatycznego do współczesnego świata, a jednocześnie badają możliwości sceny, atakując publiczność wieloma bodźcami i szukając nowych sposobów na komunikację i tworzenie wspólnoty. Czy teatr jest w stanie utrzymać uwagę publiczności, podobnie jak produkowane w nieskończoność rolki w social mediach? Kolejne sceny *Dramy* są wizualizacją owej podróży na „koniec internetu". Co ciekawsze – spektakl odbywa się w dwóch przestrzeniach naraz. Jeśli na przebiegu jest obecna reżyserka, fragmenty *Dramy* są streamowane live na jej prywatnym profilu instagramowym @constanzamacrasdorkypark.

Akt trzeci – Argentyna

Machina teatralna działa. Dawno nie doświadczyłam spektaklu tak sprawnego, wyreżyserowanego w każdym milimetrze. Choreografia zespołu aktorskiego, ekipy technicznej, garderobianych i charakteryzatorów budzi podziw. Osoby występujące przebierają się na scenie i poza nią kilkanaście razy, a scenografia zmienia się na naszych oczach (spektakl trwa niemal trzy godziny bez przerwy) średnio co kwadrans – na scenie pojawiają się i znikają rekwizyty; ogromne wrażenie robią błękitne schody, które za pociągnięciem

wajchy przemieniają się w zjeżdżalnię. Przy bardziej skomplikowanych kreacjach na scenę wychodzą osoby odpowiedzialne za charakteryzację i pomagają osobom aktorskim w zmianie garderoby, a w razie potrzeby poprawiają bądź zmieniają makijaż. Cudaczne stroje, różowe pióra, brokat, cekiny – scena mieni się wieloma barwami. *Drama*(oprócz ogromnego potencjału dekonstruującego) jest widowiskiem, queerowym show, które bardzo dobrze się ogląda.

W centrum wydarzeń znajduje się Argentyna i eksploracja wątków argentyńsko-hiszpańskich. Przywoływana jest Nelida Roca – piosenkarka, aktorka, diva i „seksbomba" Argentyny. Poprzez jej biografię problematyzuje się proces egzotyzacji i kolonizacji kultur niezachodnich, które w dobie kapitalizmu wcale nie odeszły w zapomnienie, a zmieniły oblicze. Jedna z performerek wygłasza monolog o białej klasie średniej, która marzy, by stać się „osobami koloru" (angielskie *person of colour*). Bycie częścią mniejszości stało się opłacalne i pożądane.

Drama jest przyjemnością, zabawą, celebracją wszystkich form niedramatycznych. Volksbühne jest świetnym przykładem teatru instytucjonalnego otwartego na nową choreografię, a nawet stawiającego znak równości między tańcem a teatrem dramatycznym. Równość podkreśla fakt, że na kilkuletniej rezydencji artystycznej przebywają tu obecnie choreografki – Macras i Florentina Holzinger. W obliczu zaciętej walki o powołanie centrum choreograficznego w Warszawie oraz licznych dyskusji i rozmów o widoczności (zob. Szymajda, 2023), informacja ta wydaje się szczególnie ważna.

Wzór cytowania:

Ożarowska, Maria Magdalena, *Teatrowi dramatycznemu mówimy pa, pa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatrowi-dramatycznemu-mowimy-pa-pa.

Autor/ka

Maria Magdalena Ożarowska – absolwentka wiedzy o teatrze na UJ, studentka AT w Warszawie.

Przypisy

1. Zob. https://www.ntgent.be/en/productions/antigone-in-the-amazon [dostęp: 5.06.2023].

Bibliografia

Goldmann, A.J. *‘Drama’ contains many things. But drama isn’t one*, https://www.nytimes.com/2023/01/20/theater/drama-review-volksbuehne.html [dostęp: 5.06.2023].

Szymajda, Joanna, *Centrum choreograficzne/scena tańca w Warszawie*, „Dialog” 2023 nr 5.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatrowi-dramatycznemu-mowimy-pa-pa*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/pmv9-8654
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/monumenta-polskiej-scenografii

TEATR W KSIĄŻKACH

Monumenta polskiej scenografii

Ustawienia – odsłonięcia – obchody

Katarzyna Fazan Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku, red. Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2020

Monument of Polish Scenography. Settings-Unveilings-Celebrations

The article entitled *Monumenta polskiej scenografii. Ustawienia-odsłonięcia-obchody* is a discussion of the important publication *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku* (*A change of setting. History of the Polish theatre and social scenography in the 19th and 20th centuries*) edited by D. Buchwald and D. Kosiński. In the three parts, entitled *Settings*, *Unveilings* and *Celebrations*, the author refers to the methodological assumptions of the project, analyses the contribution of each author to the ambitious research project and reflects on the inclusion of socio-political issues in the study of theatre aesthetics. The author acknowledges the groundbreaking nature of this achievement, crowned with an important scenography exhibition at the Zachęta Gallery in Warsaw authored by Robert Rumas, and enters into polemics with the individual concepts of set design analysis and reflects on the value of the work as a synthesis covering 'the entirety of Polish scenography' from the late 19th century to the present day.

Keywords: theatre scenography; history of Polish theatre; aesthetics; art history

Ustawienia

1.

Wydane w 2020 roku trzytomowe dzieło poświęcone polskiej scenografii pod wspólnym tytułem *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku*[1] to niezwykłe wydarzenie naukowe i edytorskie. Wartość przedsięwzięcia realizowanego przez grupę badaczek i badaczy, reprezentujących różne ośrodki i dyscypliny naukowe, wiąże się z wielkim rozmachem, z jakim przystąpiono do opracowania tematu scenografii polskiej, z krótkim, trzyletnim czasem realizacji projektu zwieńczonego nie tylko publikacjami, lecz także ekspozycją w warszawskiej Zachęcie[2], i wreszcie wypełnieniem poważnej luki w badaniach nad polskim teatrem związanej z wyodrębnieniem scenografii jako istotnej części scenicznego dzieła sztuki. Przypomnieć warto, że ostatnia kompleksowa praca, jaka na ten temat powstała, była jednoautorskim przedsięwzięciem, mocno już dziś przebrzmiałym, publikacją pod tytułem *Polska plastyka teatralna* Zenobiusza Strzeleckiego z 1963 roku.

Recenzowanie tej pracy ma dla mnie szczególne znaczenie, które wywołuje emocje i ustawia – by posłużyć się tytułową frazą użytą przez autorów – jej lekturę. Kiedy w trakcie promocji tomu zbiorowego *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, wydanego w 2016 roku, zaproszona do dyskusji Małgorzata Leyko wspomniała o projekcie Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego pod dowództwem Dariusza Kosińskiego i Doroty Buchwald, wywołała moje zainteresowanie ale też – nie ukrywam – zdziwienie[3]. Zespół, który podjął się tego zadania – z wyjątkiem Ewy Dąbek-Derdy i Dominiki Łarionow – nie zajmował się do tej pory scenografią, aczkolwiek Dariusz Kosiński w 2015 roku był związany z

organizowaniem polskiej ekspozycji Praskiego Quadriennale[4]. Odczucie zaciekawienia, a zarazem – nie ukrywam – „brzydkiego uczucia”, rozczarowania, że nie mogę w tym przedsięwzięciu brać udziału, weryfikowałam postanowieniem profesjonalnej lektury, a także pomyślałam o zadaniu recenzenckim jako okazji do przemyślenia własnej praktyki analizowania scenografii, która być może domaga się dziś aktów autokorekty, porzucenia przyjętych i utartych form interpretacji. Od wielu lat kontynuuję program dydaktyczny Kazimierza Nowackiego i Ewy Miodońskiej-Brookes na Uniwersytecie Jagiellońskim, podejmując tradycję krakowskiej teatrologii, która prowadziła od historii sztuki do wyodrębniania ikonografii teatralnej i scenografii. Nie zamierzam zatem ukryć podmiotowej perspektywy, w której zawiera się ciekawość zderzenia z innym światem myślenia o scenografii oraz próba odpowiedzi na istotne pytania: jaki horyzont teatralny rysuje się dzięki temu nowemu widzeniu i zadeklarowanej w formule tytułowej „zmianie ustawienia”, wobec czego ta zmiana się dokonuje i komu jako odbiorcy zostaje zaproponowana. Zaznaczę także rytm własnej lektury.

Do tych trzech potężnych tomów podchodziłam… trzykrotnie. Zaraz po ukazaniu się publikacji próbowałam zderzyć własne wrażenia i pamięć wystawy z trzecim tomem odnoszącym się do ekspozycji *Zmiana ustawienia* w Zachęcie[5]. Następnie wyrywkowo czytałam poszczególne ważne dla mnie teksty i na koniec spróbowałam (choć to niełatwe zadanie) przeczytać całość jednym tchem. Zapoznanie się z wielokierunkową perspektywą dzisiejszego myślenia o scenografii jest wymagające. Tomy (setki stron) – o dużym ciężarze dosłownym i merytorycznym – stanowią stabilny postument polskiej scenografii, której autorzy wystawili prawdziwe monumentum i wyeksponowali jej różne wymiary i znaczenia.

Moje generalne wrażenie sformułuję tak: lektura poszczególnych rozdziałów przynosi odkrycia, ale też rodzi wolę polemik, za to uchwycenie całości staje się w pewnym sensie zadaniem „niemożliwym”, które zgodnie z formułą Tadeusza Kantora i jego pomysłem na Teatr Niemożliwy, może wynikać z postawionym przed czytelnikiem/odbiorcą twórczym zadaniem. Może jednak być efektem obezwładniającego masywu informacji, a także repetycji. Pomimo tych wstępnych zastrzeżeń, należy podkreślić, że niezwykłą przyjemnością pozbawioną wszelkich wątpliwości jest obcowanie z tym trzytomowym dziełem poprzez ogromną liczbę ilustracji: projektów, zdjęć, obrazów, szkiców, grafik, planów. To prawdziwe archiwum wizualne. Obrazy udaje się interpretować w zaproponowanej kolejności lub dowolnie nimi manewrować, co silnie oddziałuje na pamięć znanych spektakli i na wyobraźnię pozwalającą rekonstruować imaginacyjnie teatry przeszłości. Te trzy cegły postumentu scenografii polskiej są interesująco wydane i zapraszają do poznawczych wyzwań oraz odkryć, które nazwę tu odsłonięciami, aczkolwiek zacznę od interpretacji założeń.

2.

Dariusz Kosiński we wstępie, który jest komentarzem do efektów zespołowej pracy, ukierunkowuje lekturę i zdradza metodologiczną orientację badań. Jak zapowiada: fundamentalne ustawienie pracy polegało na przyjęciu arbitralnego sądu o bliskich związkach „między scenografią teatralną, jej dominującymi tendencjami oraz tym, co nazwaliśmy roboczo «scenografią społeczną», rozumiejąc pod tym pojęciem te aspekty społecznych i politycznych przedstawień zbiorowych, do których zastosować można pojęcia oraz procedury opisowe i analityczne wykorzystywane przy badaniu scenografii teatralnej” (t. 1, s. 7) a „miękkie rozumienie” scenografii społecznej w trakcie badań doprecyzowano. Nie udało się natomiast –

przyznaje kierownik projektu – uzgodnić wspólnej definicji. „Uznaliśmy, że nie ma to sensu, bo wielość rozumień stanowi jedną z cech zjawiska i pojęcia” (tamże, s. 9). Kosiński uważa jednak, że wyzwala to korzystne napięcie między swobodą wyborów autorów, którzy prowadzą niezależne badania, a wspólnym, syntetycznym celem edytorskim i kuratorskim, co może przynieść ciekawe (nienazwane ostatecznie) efekty. Zgadzam się z tym, że połączenie badań historycznych i kuratorskich to pomysł znakomity, a jego konsekwencję widzę jako możliwość przesterowania dzisiejszego myślenia teoretyczno-historycznego na teren praktyki artystyczno-edukacyjnej.

Redaktor edycji, mając świadomość niespójności, która wynikała zapewne z zasadzek zespołowości oraz ambicji objęcia scenografii w jej długim trwaniu, od narodzin nowoczesnego teatru (przełom XIX i XX wieku) do dnia dzisiejszego, oraz w przekroju obejmującym różne praktyki, sceny oraz indywidualności twórców, zaznacza, że jedynie „przedstawiciele nauk politycznych na swoje potrzeby uzgodnili jedną, względnie spójną, perspektywę i język opisu. W przypadku scenografii teatralnej już się to nie udało, a owa porażka jest nie tylko znacząca, ale – w moim przekonaniu – także fortunna” (tamże). Kwestia dowartościowania rozproszenia metodologicznego jest dyskusyjna, z kolei konsolidacja wspólnego horyzontu poznawczego historyków zajmujących się nie teatrem, lecz widowiskami społeczno-politycznymi, nie dziwi. Wszyscy trzej autorzy historii społecznych, Daniel Przastek, Kamil Minkner, Paweł Mrowiński, oprócz użycia narzędzi reprezentatywnych dla swojej dziedziny, konsekwentnie korzystają z ustaleń Dariusza Kosińskiego, którego pisanie o teatrze w poprzednich monografiach polskiego teatru ustaliło swego rodzaju paradygmat „performowania polskości” w formach inscenizacji społecznych. Co ciekawe zresztą – tym razem sam prawodawca owego modelu (mimo stworzenia ramowej

propozycji wyjściowej), w pierwszym napisanym przez siebie rozdziale zajmując się awangardowymi formami przestrzennymi, analizuje je głównie w znaczeniach performowania rozwiązań przestrzennych, w tym także architektonicznych, stworzenia przez teatr nowych możliwości partycypacyjnych i relacyjnych, inaczej jednak niż poprzednio respektuje modernistyczną „autonomię dzieła sztuki" i nie przesuwa radykalnie swych zainteresowań na zjawiska publiczne oraz na scenografie uliczno-polityczne. Podobnie w drugiej części, poświęconej scenografii po 1945 roku, pisanej wspólnie z Dorotą Buchwald, przesuwa optykę na obrazy. Autorzy tej części zajmują się toposami i fantazmatami polskiego teatru XX i XXI wieku i odnoszą rozpoznania do kategorii związanych z *visual studies*.

Mamy zatem zbiór studiów i rozmaitych ujęć, które na dodatek różnie odnoszą się do ramowego tematu. Moim zdaniem stanowią osobne pozycje, które zgodnie z rozpoznaniem we wstępie, układają się w serie autonomicznych całości, pojedynczych autorskich kompozycji, a ze względu na obszerne rozmiary stają wyzwaniem lekturowym. Zasugerowane w projekcie wrażenie syntezy (przez podtytuł ogólnie łączący historię scenografii i scenografie społeczne) zostaje rozsadzone od środka napięciami pomiędzy indywidualnymi koncepcjami pisania, predyspozycjami badaczy i badaczek oraz różnymi narracyjnymi talentami.

3.

Lektura całości uświadamia, że scenografią społeczną doktrynalnie potraktowaną zajmują się autorzy ostatniej części drugiego tomu oraz Robert Rumas jako twórca ekspozycji, w której istotną dominantą przestrzenną stało się przedstawienie, w sali nazwanej „Teatr Ogromny", scenografii wydarzeń publicznych. Promieniowanie tej przestrzeni na inne sposoby usytuowania

scenografii *stricte* teatralnych można było odczuć w całej narracji historyczno-politycznej ekspozycji (do tego tematu jeszcze powrócę). Scenografia społeczna „ustawiła” jednak metodologicznie niektóre ogniwa syntezy w publikacji. Ogromną rolę w ukierunkowaniu dynamiki zadania badawczego, które miało prowadzić do założonej i realizowanej „zmiany ustawienia”, odegrała swobodnie potraktowana metodologia performatywna. Ślady oddziaływania wielu koncepcji performatyki od Eriki Fischer-Lichte, korygowanej koncepcjami Joanny Ostrowskiej, do studiów kulturowo-politycznych (z długą listą nazwisk w ostatnim rozdziale drugiej części publikacji), znajdujemy w obu tomach, z których pierwszy, *Od dekoracji do dekonstrukcji*, prezentuje scenografię w porządku chronologicznym od przełomu XIX i XX wieku do awangardy lat trzydziestych (na końcu z licznymi wycieczkami w stronę bliższej nam współczesności). Z kolei następny, *W labiryntach przestrzeni i obrazów*, zajmuje się scenografią drugiej połowy XX wieku i najnowszą, aż do lat dwudziestych XXI wieku. Jako komentowana i wykorzystana teoria performatywna pojawia się w pierwszym tomie w częściach pisanych przez Wandę Świątkowską w rozdziale *Scenografia jako praktyka przestrzenna. Reduta: od sceny kameralnej do przestrzeni napowietrznej i z powrotem* oraz w rozdziale autorstwa Dariusza Kosińskiego, poświęconym awangardzie i jej tropom w praktykach współczesnego teatru – *Konstrukcja przestrzeni. Blisko, coraz bliżej*.

W drugim tomie założenia performatyki będą bliskie Paulinie Skorupskiej w części zatytułowanej *Odzyskać przestrzeń publiczną. O wzajemnym wpływie działań teatralnych i miasta*, dotyczącej akcji w przestrzeniach publicznych zawłaszczanych przez strategie dramaturgiczne. Szeroko pojęta performatyka kulturowa i społeczna stanie się także fundamentem ostatniej części drugiego tomu, zatytułowanego *Sceny życia publicznego. Polska scenografia społeczna XX i XXI wieku*, co pozwoli precyzyjnie sformułować

ustawienie teoretyczne zaproponowane jako wprowadzenie do całej części społeczno-politycznej w komentarzu Kamila Minknera: *Od scenografii teatralnej do scenografii społeczno-politycznej. Uwagi metodologiczne*. Wspólne ustawienia podgrupy badawczej okażą się introdukcją do rozdziału Daniela Przastka *Polskie drogi (scenografii społecznej)*, Pawła Mrowińskiego *„Theatrum funebris". Scenografia funeralna wybranych publicznych pogrzebów w Polsce*, oraz rozdziału ostatniego Mrowińskiego i Przastka: *Scenografie liturgii. Estetyka pielgrzymek Jana Pawła II do Polski (1979-2002) i jej wymiar społeczno-polityczny*.

Innym ważnym „ustawieniem" projektu jest szerokie posłużenie się koncepcją wiedzy sytuowanej, usprawiedliwiającej zdaniem Dariusza Kosińskiego elastyczność terminu „scenografia" i jego swobodne przesuwanie od znaczeń historycznych do dzisiejszego rozumienia.

> Scenografia funkcjonuje współcześnie jako pojęcie ruchome i definiowane w zależności od pozycji definiującego oraz materiału, do którego definicja ma zostać użyta. Sięgając po współczesną epistemologię i metodologię krytyczną z kręgu performatyki, trzeba powiedzieć, że scenografia to wręcz modelowy przedmiot wiedzy, który nie tylko pozwala, ale wręcz wymaga, żeby przedstawiać go sobie „jako aktora i sprawcę". Te sformułowania, pochodzące wprost ze słynnego eseju Donny Haraway o „wiedzach sytuowanych", wydają się niezwykle ważne dla zrozumienia decyzji o zachowaniu i wystawieniu w niniejszej publikacji pluralizmu pojęciowego dotyczącego terminu fundamentalnego dla całego projektu (t. 1, s. 9).

Wiedzą sytuowaną nazywa się tu bardzo ogólnie pojęte umieszczenie scenografii w historycznym kontekście i wyjście od sensu oryginalnego wynikającego ze świadomości kulturowej dostępnej tworzącym wówczas, do redefinicji wymowy konkretnych praktyk i strategii twórczych – dzisiaj. Zdecydowanie zabrakło tu odważnych rewizji, dekonstrukcji pojęć czy interwencji w porządki historyczne, podkreślenia roli materii, obiektu, formy jako inicjatora zdarzeń i doświadczeń. Aczkolwiek zdarzają się dotknięcia tego tematu.

Deklaracja respektowania relacji ludzko-nieludzkich (w tym przypadku przestrzennych, plenerowych) pojawia się w części opracowanej przez Wandę Świątkowską. Tam też znajdziemy uwagi o performatywności scenograficznej i o jej konsekwencji dla ujęć historycznych. Świątkowska we wstępie do przywołania praktyki Reduty mocno dookreśla ujęcie estetyki jako interakcję działań ludzkich i przestrzeni jako samodzielnej i aktywnej sfery zdarzeń[6]. Szczególnie w podrozdziale *Scenografia/miejsce/przestrzeń a posthumanistyczna performatywność* proponuje przegląd pojęć i ujęć związanych z widowiskami plenerowymi i rozwojem koncepcji teatru jako konstruowania żywej przestrzeni. Scenografia jej zdaniem jest zatem elementem złożonej sieci wzajemnych oddziaływań w przestrzeni. „Zmiana ustawienia”, którą proponuje autorka, polega na tym, by – najprościej mówiąc – dostrzec funkcję sprawczą, aktywną scenografii nie tyle w kreowaniu scenicznych światów, ile w kształtowaniu złożonych relacji pomiędzy podmiotami uczestniczącymi w teatralnym zdarzeniu. Sprawczość przedmiotu jako rekwizytu odsłania się także w temu tematowi poświęconemu rozdziale Dominiki Łarionow, w którym autorka przechodzi od jego dawnej „podręcznej” funkcji rzeczy znaczącej, lecz biernej scenicznie, do znaczenia obiektów w przestrzeni publicznej (np. Kantorowskich pomników niemożliwych), innych obiektów ożywianych,

dialogujących z widzem[7]. Generalnie jednak trudno mi się zgodzić z takim upodmiotowieniem scenografii, by widzieć w samej materii przedmiotowej i w jej funkcji sprawczej nie tylko przedmiot/obiekt ludzkiej operacji, lecz także autonomizujący się byt i uaktywnionego partnera czy samodzielnego „agenta".

4.

Mimo deklaracji związanej z ominięciem pułapek tworzenia wykładni terminu „scenografia", w całej publikacji fragmentów definiujących i redefiniujących pojęcie scenografii jest wiele. Jedne przyglądają się ewolucji znaczeń i kontekstów owego (a jednak!) kluczowego dla projektu słowa i myślowo wykorzystują ustalenia. Inne dokonują skatalogowania rozproszonych – historycznych, synchronicznych oraz diachronicznych – definicji scenografii, aby ukazać wielość kierunków myślenia jakie termin ten prowokuje. Najbardziej konsekwentnie i operacyjnie posługuje się nim Dorota Jarząbek-Wasyl. Badaczka proponuje w swym otwierającym – także w sensie historycznym – studium precyzyjne przejście od dekoracji do scenografii, a następnie otwiera przestrzeń dla takich pojęć jak relacja i konstrukcja, podjętych przez kolejnych autorów pierwszego tomu. Wzbogaca ten temat Wanda Świątkowska, która nie tylko wprowadza temat operacji przestrzenno-plenerowych ważnych dla Reduty, lecz także dokonuje ryzykownego zestawienia Sal Redutowych ze współczesną ideą *white cube*. Z kolei terminologiczne roztrząsania zaproponowane przez Dominikę Łarionow oraz Ewę Dąbek-Derdę z drugiego tomu stają się w różnych fragmentach katalogami znaczeń scenografii. W tekstach obu autorek, rozpoczynających kolejny tom uwagami terminologicznymi, pojawia się nie tyle decyzja określająca „zmianę ustawienia", ile raczej wejście w głąb tradycji i ułożenie słownika pojęć związanych ze scenografią. Towarzyszy temu idea przyjrzenia

się nie tylko polskiej, ale i światowej świadomości badawczej (Łarionow), a także ambicja stworzenia przeglądu pojęć historycznych (Dąbek-Derda). Obie autorki nie stronią zresztą od historycznych kontekstów znaczenia scenografii i sięgają do pojęć najdawniejszych (Dąbek-Derda do Witruwiusza, Łarionow m.in. do Bibienów).

Ewa Dąbek-Derda we *W poszukiwaniu istoty scenografii* (drugim w kolejności tekście w tomie) zaczyna *ab ovo* i kieruje nas ku starożytnemu pojęciu *scenographia* oraz zbiera wiele ciekawych informacji stanowiących kompendium różnych źródeł związanych z wypowiedziami na temat scenografii. Wraca też do podjętych w pierwszym tomie przez Jarząbek-Wasyl uwag o tym, jak jeszcze pod koniec XIX wieku i na początku XX rozumiano prostą funkcję dekoracji jako dodatku i zaznacza transformację myślenia o scenografii, która dokonała się dzięki takim osobowościom jak Drabik, Pronaszko, Gall, Syrkusowie, a także dzięki reżyserskim koncepcjom Leona Schillera (niestety po lekturze pierwszego tomu rodzi to niekorzystne wrażenie powtórki). Z kolei w rozdziale otwierającym tę część Dominika Łarionow podejmuje zainicjowane już wcześniej w *Odsłonach współczesnej scenografii* refleksje nad kłopotliwością definiowania scenografii ze względu na niejasne konteksty, rozmyte granice pojęcia, wielość koncepcji, historyczne przemiany (zob. Łarionow, 2016). W gruncie rzeczy to nawigowanie wokół pojęć scenografii w obu artykułach wydaje się niekonkluzywne, autorki kierują nas ku coraz to nowym, kumulowanym porządkom rozumienia scenografii współczesnej i historycznej. Teksty pozostawiają mnie z pytaniem: czy rzeczywiście trzeba ją definiować?

Odsłonięcia

1.

Powierzone poszczególnym autorom i autorkom działy problemowe wiążą się z reguły z odsłonami historycznymi, jednak różne temperamenty badawcze pozwalają na odmienne oświetlenie interesujących planów scenograficznych. Decyzja Doroty Jarząbek-Wasyl (autorki trzech tekstów w pierwszym tomie), której prace już wcześniej proponowały atrakcyjne archiwalno-historyczne wyprawy, jest w tym sensie zaskakująca, że wbrew wieloletniej tradycji teatrologicznej, która śledziła przeczucia nowoczesne w neoromantyczno-modernistycznym teatrze, podkreśla zależność scenograficznej praktyki inscenizacyjnej od różnych form XIX-wiecznego teatru. Wyłania się dzięki temu inna perspektywa badawcza niż ta używana chociażby przez Zenobiusza Strzeleckiego, dostrzegająca impet zmian, sposoby rewolucjonizowania dróg rozwoju teatru dzięki wpływom nowoczesnych kierunków sztuk plastycznych i fluidom Wielkiej Reformy Teatru. Badaczka kulis i codziennej praktyki teatralnej zwraca uwagę nie na rewolucję, lecz na ewolucję, która prowadziła do uwzględnienia w obrazach teatralnych nowych walorów uzyskiwanych drogą doskonalenia rzemiosła, uznanego za cenne rękodzieło, a nie sztukę służebną i mało ważną. Wydaje się, że najoryginalniejszym odkryciem (odsłoną) tej części pracy jest konsekwentnie poprowadzona rewaloryzacja pojęcia dekoracyjności. Szczególnie wartościowa staje się próba powiązania dekoracji ze sztukami użytkowymi – np. z projektowaniem wnętrz czy pracami związanymi z artystycznym edytorstwem – w obszarze których rodzi się ornament, abstrakcja, antynaturalizm, czyli tropy wzbogacające stylistykę. Ten kierunek myślenia pozwala zobaczyć dekorację spektaklu w nowej perspektywie i uwolnić ją od porównań z malarstwem artystycznym, wobec którego występowała

najczęściej w roli sztuki niższej rangi.

Pisanie Jarząbek nie jest rewolucyjne (podejrzewam, że świadomie). Autorka nie „zmienia ustawienia”, lecz skrupulatnie przestawia akcenty, wydobywa zaniechane niuanse, które porządkują inaczej mapę zjawisk kulturowych. Jednak w sposób charakterystyczny i typowy dla różnych ujęć zaczyna nazwiskiem Wyspiańskiego i cały rozdział jemu poświęcony (od analizy dramatów jako partytur wizualnych do interpretacji materiałów ikonograficznych) nie wnosi może wiele nowego do bogatej bibliografii dotyczącej tego artysty teatru, lecz jest świetnie napisanym studium włączającym jego dzieło w konstelację opisu działań innych twórców ściśle scenograficznych. A zatem autorka pisze o tematach dobrze znanych specjalistom, przedstawia je zebrane w zwartym i klarownie sproblematyzowanym rozdziale, w którym precyzyjnie analizuje sztukę Wyspiańskiego. Charakterystyczny dla jej dykcji naukowej styl osobistej gawędy zakorzenionej w bogatej wiedzy, pogłębionej solidnymi studiami nad archiwaliami, zaprasza na nowo do kontaktu z historią teatru.

Zamiast zatem manifestować wzrost rangi scenografii jako sztuki przez duże S, autorka wskazuje na cenne, odkrywane w epoce walory rzemiosła, a także na dzisiejsze znaczenie plastyki teatralnej w ujęciach dotyczących aktywności „materii martwej”, co pozwala także na rewelacyjne opisy działania „machiny scenograficznej”. Jarząbek nie tylko zagląda na zaplecza i za kulisy czy do maszynowni, ale także do pracowni i gabinetów twórców scenografii. Podkreśla fizyczny aspekt tworzenia wystroju sceny: malarz scenografii jawi się tu jako „nałogowy perypatetyk” (określenie autorki), ze względu na rozmiary pokrywanych farbą materii, a scenografia dzięki obserwacjom etapów jej powstawania i teatralnego użycia wydaje się dotykalna[8]. Na naszych oczach powstaje stopniowo, czy raczej z martwych

wstaje, dawna technika malowania prospektów i kulis. Wśród tych niezmiernie ciekawych fragmentów o produkcji, materialności (właśnie tu materialność zostaje wyraziście uchwycona, lecz teoretycznie niedookreślona) i sposobach stwarzania prospektowej dekoracji, pojawia się teoria fenomenologiczna, która w moim odczuciu rozsadza wewnętrzną logikę wywodu[9]. Autorka za Siedleckim wprowadza pojęcie obrazu odpodobnionego, pisze o koncepcji, w której iluzjonistyczny obraz zastąpiony zostaje tym, który rodzi się w oku, na granicy widzianego i wyobrażonego, stąd między innymi być może mniej przekonujące w całym wywodzie historycznym idee Gottfrieda Bohema.

Tekst Jarząbek-Wasyl nie ujmuje tzw. progresywnego nurtu scenografii, bo – jak można się domyślać – pojawi się on w artykule Kosińskiego o awangardzie i o konstruktywizmie, w związku z tym nie dziwne, że tak dobrze udaje się zasygnalizować „tradycjonalizm" i nurty rozwijające wcześniejsze kierunki historyczno-stylizacyjne. Nie jest to też pełny obraz tradycji modernistycznej, brak w nim np. uwag o klasycystycznych tendencjach, aczkolwiek trudno wymagać za wiele od obszernego studium, w którym pojawiają się bardzo szczegółowe analizy ewolucji pejzażu, na wybranych przykładach malowideł i dekoracji drzew i lasów oraz porównania inscenizacji *Nie-Boskiej komedii* w koncepcjach Frycza i Drabika.

2.

Dobrze zostało pomyślane przejście od końcowych uwag o architekturze teatralnej do rozdziału autorstwa Wandy Świątkowskiej, którego dominantą tematyczną – jak już zostało powiedziane – jest bardzo szczegółowe przyglądanie się relacji inscenizacji, przestrzeni i widowni. Część tę czytam w gruncie rzeczy jako osobną monografię Reduty. Ponadto detaliczne

badanie konkretnego przypadku zmienia typ narracji nie tylko w tym tomie, lecz także wobec całego projektu i budowanych przez autorów syntez z listami nazwisk i zjawisk. Autorka pozostaje wierna repertuarze Reduty, a wszystkie typy inscenizacji, jakie wypracował teatr Juliusza Osterwy, znajdują tu szczegółowy opis, uzupełniony dużą liczbą cytatów, fragmentów z prasy i innych źródeł oddających wrażenia, jakie robiły przedstawienia w urozmaiconych przestrzeniach prospektowych, konstruowanych i plenerowych. W rozbudowanym rozdziale najsilniej wybrzmiewają przemyślenia poświęcone urealnieniu struktur religijno-symbolicznych poprzez grę z przestrzenią oraz wyeksponowanie jej wizualnych atrybutów, a fragmenty analiz mówiące o artystycznych koncepcjach zakorzenionych w narodowo-katolickich ideach znajdują uzupełnienie i kontrapunkt historyczny dopiero w ostatnich rozdziałach drugiego tomu. Tam też podjęte zostaną kwestie plenerowych uroczystości czytanych jako teatra społeczne, odnoszonych do różnych światopoglądowych uwarunkowań (od pogrzebów, pielgrzymek papieskich w katolickiej oprawie do pochodów pierwszomajowych, defilad i strajków).

Świątkowska wiele miejsca poświęciła katolicyzmowi, opisując estetykę zaangażowaną w problematykę religijną, która sprawiała, że spektakle były odbierane „niemal jak msze”. Jednak mimo założeń ramowych projektu, autorka w różnych fragmentach broni autonomii artystycznej widowisk w takim wymiarze teatralnego święta, jakim jest spotkanie widzów z rekultywowaną przestrzenią naturalnego pejzażu, nawet wówczas, gdy wywołane obrazy są w stanie w zbiorowej świadomości wytworzyć silne doświadczenie prawdy i realności uroczystości kościelnych. Ponadto rozbudowany artykuł (będący także konsekwencją wieloletnich badań autorki) staje się próbą obrony Reduty przed krzywdzącymi jej zdaniem sądami Schillera i Strzeleckiego – o przypadkowości i pomocniczej funkcji

scenografii w teatrze, w którym praca z aktorem i reżyseria były wysuwane na plan pierwszy, a mniej istotna okazywała się poszukująca i oryginalna estetyka[10]. Świątkowska dostrzega w praktyce twórców związanych z Redutą świadomość nowych kierunków sztuki, bada także niuanse awangardowe (np. w takim duchu odczytuje estetyczne znaczenie *Ulicy Dziwnej*). Jednak nowoczesność eksperymentu znamiennego dla progresywnych nurtów modernizmu, a także wszelkie radykalne przeobrażenia tradycji w sposób przewidywalny zostały włączone do części autorstwa Dariusza Kosińskiego, poświęconej awangardzie i tematowi konstruowania przestrzeni. Szkielet konstrukcyjny pierwszego tomu prowadzi nas zatem od dekoracyjności, stylizacji, obrazu, poprzez relacyjność i performatywność przestrzeni, aż do konstrukcji, sceny ruchomej, narastającej, symultanicznej, co buduje przekonujący, logiczny tok wywodu i staje się osią połączeń między rozdziałami.

3.

Nawigacje po rozdziale Dariusza Kosińskiego poświęconym awangardzie nie są łatwe: rozdział jest niezwykle obszerny, skonstruowany z wielu tematów i labiryntowych wątków proponujących szczegółowe konteksty kulturowego archiwum. Podejmę tylko parę zagadnień.

Po wprowadzeniu, w którym autor przygląda się pojęciom i awangardy i scenografii, oraz powrocie do dawnej tezy o połączeniu postępowych kierunków sztuki z romantyzmem jako polskiej specyfice modernistycznych poszukiwań w teatrze, następuje skrupulatne przeglądanie materiałów archiwalnych i opracowań dotyczących poglądów artystów awangardowych na kategorie formy i próby aplikowania ich na zjawiska dramaturgiczno-teatralne. Autor bada założenia awangardowe i gry koncepcjami przestrzeni

zarówno w realizowanych, jak i nieucieleśnionych nigdy projektach. Interesują go takie pojęcia charakterystyczne dla poszukiwań radykalnych zmian w rozumieniu przestrzeni, jak: symultaniczność, narastanie, i w końcu rozkwitanie sceny, ale też mniej eksploatowane w opisach scenografii koncepcje. Duży fragment poświęca unizmowi Władysława Strzemińskiego i ideom Katarzyny Kobro, próbując zastosować ich propozycje myślowo-artystyczne do scenografii[11]. To zadanie ryzykowne i nie zawsze przekonuje jako narzędzie rozumienia poszczególnych rozwiązań przestrzennych, które w opisie autora bardzo często odrywają się od sensów dramaturgicznych, by poprzestawać na wyrażeniu w słowach właściwości obrazów, z ich napięciami formalnymi, narastaniem struktur, kontrastami, geometrią i konstrukcją. Autor sam zresztą przyznaje, że aplikacja koncepcji Kobro i Strzemińskiego na procesy wytwarzania przestrzeni teatralnej, niesformułowana przez nich wprost, „jest hipotetyczna" (t. 1, s. 261). Trudno obronić się przed wrażeniem, że to myślenie rodzi się raczej z dzisiejszej fascynacji parą artystów – renesansem zainteresowania ich sztuką[12] – niż na poziomie odkrywanych powinowactw, aczkolwiek podkreślić należy, że Kosiński precyzyjnie wychwytuje w biografii twórców wszelkie ślady związków z teatrem.

Z drugiej strony myślenie o awangardzie w teatrze wzbogacone przez własne studia źródłowe autora, który równocześnie redagował niezwykle ważne pozycje dotyczące polskiej i europejskiej awangardy (*Reclaimed Avant-garde*, 2018; *Polska awangarda teatralna 1919-1939*, 2021), włączają do teatrologii dzisiejsze badania postępujące w myśl wcześniejszych rozstrzygnięć Andrzeja Turowskiego i historyków sztuki, kontynuujących ponowoczesny namysł nad źródłami nowoczesności. W tych rewelacjach dopisujących nowe, na ogół niebrane pod uwagę konteksty wypowiedzi (wyjątek stanowią tu prace Ewy Guderian-Czaplińskiej), w gruncie rzeczy chodzi o punkt dojścia

znany od dawna w myśleniu o teatrze. Mowa o dynamice przestrzeni, o połączeniu sceny i widowni w spójny organizm, w maszynę myślenia i widzenia. Autor przekonuje o powiązaniu przemiany terenów gry z dynamiką światła, filmu, montażu, a nie statycznego obrazu, pisze o rozsadzenia ramy prosceniowej, o rzeźbieniu przestrzeni, wykorzystaniu estetyki do wprowadzania na scenę tematów historycznych, często o aktualizowanym brzmieniu, czy problemów społeczno-politycznych we współczesnym repertuarze. Dariusz Kosiński w części tej, dobierając nowe konteksty i rozbudowując wiedzę źródłową, utwierdza w przekonaniu o silnym wpływie awangardy jako teorii i sztuki poszukującej na teatr, co jest tezą znaną, natomiast zyskuje w jego opracowaniu cenne uszczegółowienie.

Osobny i rozbudowany rozdział poświęca Kosiński Andrzejowi Pronaszce. W części tej skrupulatnie analizuje warianty teatru symultanicznego oraz teatru ruchomego, prowadząc odbiorców złożonym tropem szczegółowych ustaleń ku wielu odmianom dynamiki sceny w dorobku artysty. Wychodząc od pracy Zygmunta Toneckiego *Teatr przestrzenny*, rewiduje i rozwija myślenie o różnicach między koncepcją teatru symultanicznego a teatru ruchomego. Śledzi także i scala jego wypowiedzi o teatrze i ewolucję myślenia o inscenizacji: osobno przypatruje się zrealizowanym scenografiom, osobno analizuje projekty Teatru Symultanicznego (Pronaszki oraz Heleny i Szymona Syrkusów z „Praesens” w roku 1930), któremu przeciwstawia inną wersję symultanicznej przestrzeni scenicznej, zrealizowaną w 1933 przez Szymona Syrkusa na warszawskim Żoliborzu. Andrzejowi Pronaszce przypisuje główną rolę kształtowania nowoczesnej awangardowej sceny, jednak bez wyznaczenia linii rozwojowej idei polityczno-społecznych. W zaproponowanej koncepcji budowania polifonicznej, wielowątkowej narracji o teatralnej awangardzie zastanawia szczególnie jedna kwestia. Z jednej strony Kosiński dokonuje „dzielenia postrzegalnego”, wskazując, jak estetyka awangardowa

została rozszczepiona na zaangażowanie lewicowe i religijność, postępowość i konserwatyzm, i jak jej formuła w polskim wydaniu odzwierciedlała komplikacje ciążącej przeszłości i postępowych koncepcji politycznych[13]. Jednak z drugiej strony zaskakujące wydaje się, że w książce o zmianie ustawienia nakierowanej na społeczne walory inscenizacji, właśnie w rozdziale o awangardzie stosunkowo niewiele jest na temat jej znaczenia w myśleniu o rewolucji, postępie, tematach społecznych, reagowaniu na konflikty ustrojowe lat trzydziestych XX wieku. Autor do analizy szczegółowych rozwiązań scenograficznych Pronaszki w konkretnych teatrach wybiera inscenizacje szekspirowskie, jednak wspomina także o *Róży* Żeromskiego, *Jeńcach* Marinettiego, *Kniaziu Patiomkinie*, pisząc dość abstrakcyjnie o przestrzeni i jej składowych geometryczno-konstrukcyjnych: zajmuje się walorami estetycznymi wyabstrahowanymi od znaczeń. Zdecydowanie zabrakło mi w lekturze tych inscenizacji (skoro w tej obszernej syntezie jest miejsce na mikroanalizy widowisk) odczytywania przedstawień jako wypowiedzi o wojnie, wywrotach, strajkach czy rewolucji, udowodnienia, że stylistyka wizualno-brzmieniowa buduje przekaz ideowy nastawiony na rezonans publiczny i ingerencje w porządki ustrojowe. Podobnie zresztą w przywoływanych koncepcjach Schillera silniej zarysowała się estetyka monumentalno-romantyczna niż aktywno-polityczna, związana chociażby z faktomontażami[14]. Autor marginalnie analizuje funkcję angażującą estetyki, która przecież pokazywała dzięki konstruktywistycznym, a czasem ekspresjonistycznym walorom przeobrażenie świata w chaosie rewolucji, zagrożenia dziejowe, wpływając nie tylko na organizację zmysłowego poznania historii, ale także na dynamiczne, wywrotowe włączenie widzów do myślenia o porządkach politycznych i o rysującej się katastrofie totalitaryzmów. Tym samym tok wywodu separuje od rewolucyjnych tematów i rewolucyjno-

konstruktywistycznej estetyki czasowość, symultaniczność, pęd czasów, jakby ten rodzaj dynamiki odnosił się tylko do przyspieszenia cywilizacyjnego, a nie odzwierciedlał brutalnych politycznych ekscesów i grozy relacji międzyludzkich[15].

Oczywiście w całej części trafiamy też na rozsiane fragmenty pokazujące zaangażowanie społeczne spolaryzowanej sceny polskich teatrów, albowiem wyłonione zostają także „sceny mniejsze", przechodzące w dzisiejszej nauce o teatrze rewaloryzacje. Wątek ten dotyczy np. rozbudowanej analizy teatrów robotniczych. I tak najdobitniej tematy polityczne poruszone będą przy okazji Teatru Młodych, który utworzyli pod koniec roku 1932 pod kierunkiem Michała Weicherta absolwenci Żydowskiego Studium Teatralnego[16]. Ponadto wyczerpująco opisany zostaje przypadek Ireny Solskiej i jej Teatru im. Stefana Żeromskiego, ujęty jako przykład rodzących się ruchów feministycznych, a w odkrywaniu tego zaangażowania (wcześniej pomijanego) ważną rolę widzi autor w pracach Pauliny Kubas. Osobno bada też interesujący przykład teatru Cricot, wiele miejsca poświęcając Henrykowi Wicińskiemu, choć znając różne ustalenia (m.in. Karoliny Czerskiej o przedwojennej scenie plastyków i roli Józefa Jaremy[17]) warto byłoby – na co nie ma tu miejsca – podjąć dyskusję z opinią Kosińskiego, że był „to teatr radykalnie wywrotowy, ale nie na poziomie programów partyjnych, tylko ciała, erotyki, relacji międzyludzkich, ról genderowych i wielu innych aspektów" (t. 1, s. 397), albowiem jak przekonujemy się nieustannie (i w wymiarze historycznym, i współczesnym) kwestia płci i relacji społecznych nie tyle jest może partyjna (ale i tak przecież bywa!), ile wprost polityczna.

Rozdział o awangardzie w niezwykłym pędzie zmierza ku współczesności, co sygnalizuje tytułowe hasło „blisko, coraz bliżej". Dariusz Kosiński wprowadza

sporo skojarzeń z późniejszymi zjawiskami teatralnymi, proponując bogatą mapę relacji założeń awangardy z powojennymi programami artystycznymi (PRL-owskie teatry ludowe, Grotowski, Kantor, Staniewski, Górnicka, Laszuk, Komuna Warszawa, Teraz Poliż). Muszę przyznać, że te obszerne asocjacje, świadczące o tym, jak znakomicie Dariusz Kosiński czuje się w całościowo pojętej historii polskiego teatru, w mojej lekturze wywołują opór: styl addytywny, enumeracje i konstrukcja meandryczna nie ułatwiają kontaktu z główną myślą wywodu.

4.

Metoda multiplikowania tytułów, przykładów, nazwisk – w jeszcze innym układzie i koncepcie – zostanie wykorzystana w drugim tomie, przy okazji pisania o scenografii między rokiem 1945 a 2020; Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński chcą skonstruować potężny gmach muzeum polskiej scenografii. Nie będzie on miał stabilnej konstruktywistycznej struktury, lecz stanie się labiryntowym układem sal wystawowych, łączących na różnych zasadach obrazy polskiego teatru. Zaproszeniem do tego „muzeum scenografii” stają się dwie części autonomicznych studiów Ewy Dąbek-Derdy oraz Dominiki Łarionow, ze wspomnianymi już partiami poświęconymi uwagom historyczno-terminologicznym. Istotne wydaje się jednak to, jak autorki wchodzą w gąszcz polskiej scenografii drugiej połowy XX wieku i jaki sposób konstruują własne jej widzenie.

Dość zaskakujące wydaje się to, że po uwagach terminologiczno-metodologicznych Dąbek-Derda zajmuje się „uciekinierami”, czyli pisze o tych, którzy odeszli od swego scenograficznego wykształcenia, a równocześnie mieli ogromny wpływ na kształt sceny polskiej. Nie wiem, czy to dobry punkt wyjścia: zastanawiam się, czy nie lepiej byłoby najpierw

zarysować mapę zjawisk, która wpłynęła na ów eskapistyczny gest, czyli określić to, od czego ci wybrani przez autorkę uciekli, jakie były modele owej panującej, czy też na różne sposoby „dekretowanej” scenografii. (Jak rozumiem, chodzi tu o estetykę wynikającą z tendencji plastycznych, mód, upodobań pokoleniowych, potrzeb estetycznych, ale też – jak wiemy – dekretów politycznych z lat 1949-1955). Taka „kompletna topografia scenografii” tego czasu pojawi się w późniejszym rozdziale Kosińskiego i Buchwald, w obfitym kalejdoskopie przeglądu przechwytującego obrazy i fantazmaty polskiego powojennego teatru. Jednak gdy czytamy artykuły w kolejności (pytanie, czy tak trzeba), najpierw natykamy się na wyjątki i odstępstwa od dominujących tendencji.

Niespodziewanie pojawia się jako pierwszy uciekinier Konrad Swinarski, co jest ujęciem oryginalnym, jako że Derda podkreśla jego związek ze Strzemińskim (Swinarski twierdził, że był to mistrz w jakimś sensie ważniejszy od Brechta, co byłoby potwierdzeniem wcześniejszej tezy Kosińskiego, tyle że w późniejszym teatrze). Następny wątek poświęcony zostanie Kantorowi (a przez to powrócimy do przedwojennego Cricotu). W jakimś sensie jest to ucieczka spodziewana i ujęta w dobrze skrojonym syntetycznym skrócie, choć jeśli nazywać Kantora uciekinierem – to pominięta zostaje kwestia w tym przypadku zasadnicza: artysta przez ponad dwadzieścia lat był także scenografem w teatrach instytucjonalnych. Natomiast najciekawszy wydaje mi się „przypadek” wyłowiony niejako z czyśćca niepamięci: postać Mariana Bogusza. Przybliżenie jego sylwetki wydaje się głęboko uzasadnione i najlepiej tłumaczy sens użycia owych szczególnych wyjątków, które sygnalizują postawy osobne. Na trzech przykładach opisane zostaje odchodzenie od scenografii jako reprodukcji świata, a dekoracji jako dodatku do dramatu. Trzy różne postawy identyfikują odmienne strategie: widzenie Swinarskiego pozwala

zanalizować wartości obrazowe inscenizacji używające korekty unistycznej, wypłacającej się z wpływu Strzemińskiego, uprawiana przez Kantora reżyseria staje się scenografią totalną, a praktykę Bogusza można dzięki autorce odkryć jako akt wyjścia w stronę żywej przestrzeni. Dąbek-Derda w praktyce tej widzi rodzaj krytyki wobec postawy Strzeleckiego, który obmyślanie scenografii traktował jako kreację na papierze.

Teatr, zdaniem Ewy Dąbek-Derdy, od początku XX wieku odsłonił swój potencjał nie tylko poprzez realizowane scenicznie artystyczne idee, lecz także poprzez naukowo motywowane koncepcje czasu i przestrzeni. Okazał się zatem medium predestynowanym do ujawnienia temporalno-spacjalnej natury rzeczywistości w nowych odsłonach poznawczych. Autorka pokazuje związek scenografii z koncepcjami względności czasu, w myśleniu wykorzystującym teorie naukowe zastanawia się nad tym, jak scenografia odpowiadała płynności struktur czasowych, wykorzystując stylizację i wytwarzanie obrazowo-kostiumowych hybryd. Niezwykle ciekawe wydają się przykłady ujawniające einsteinowskie rozumienie czasu, np. iluzja różnic między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością – odkrywana m.in. przez takie wynalazki jak łóżko Kantora ze spektaklu Teatru Śmierci *Wielopole, Wielopole*, czy kostiumy Zofii Wierchowicz. Wspomnienie o Wierchowicz jest też poszerzone o uwagi doceniające jej eksperymenty z podłogami scenicznymi, podestami, mobilami, powiązanymi z bogatym dorobkiem wysoko ocenianych w przeszłości kostiumów, które były ważnym uzupełnieniem prostej konstrukcyjnej przestrzeni.

W suplemencie tego ujęcia, zatytułowanym *Machina. Miejsce*, Dąbek-Derda skupia się ponownie na przestrzeni, co wymusza powroty do wydeptanych w pierwszym tomie ścieżek związanych z Wielką Reformą Teatru. Opisuje także nowe poszukiwania ważne dla nurtu estetyki teatralnej po drugiej wojnie, np.

ustanowienie pustki jako sfery niezwykłej potencjalności. Przesunięcie myślenia z refleksji o filiacjach scenografii z malarstwem do poszukiwania różnych zależności i rozwiązań związanych z eksploracją przestrzeni i jej form złożonych, ujęte zostaje w koncepcie machiny do grania. Czy jest to zmiana ustawienia? Zrealizowany w tej części projekt to raczej kontynuacja pewnego typu myślenia charakterystycznego jeszcze w drugiej połowie XX wieku. Było to myślenie oparte na dostrzeżeniu w powojennej scenografii form wynikających z wniosków, które płynęły z haseł reformy i transformacji awangardowych, przekonujących o ożywieniu, zrytmizowaniu terenu gry, czy też uczynieniu z pola inscenizacji otwartej potencjalności.

5.

Kolejna część pisana przez Dominikę Łarionow przynosi rozdział zatytułowany *Laboratorium, czyli o scenografii polskiej 1945-2020*. Autorka wybiera cztery aspekty odnoszące się do różnych kategorii scenograficznych, uznając je za najważniejsze modele estetyczne. Będą to: realizm jako stała tendencja scenografii, przestrzenie dynamiczne, rekwizyt oraz multimedia. W wyborze tym od razu zwraca uwagę rozrzut pojęć odnoszących do różnych aspektów inscenizacyjnych, jednak nie miejsce tu, by dotknąć wszystkich zasadzek, jakie stwarza wybór takich wektorów myślenia, zagrażając rozbiciem spójności narracyjnej. Warto jednak zasygnalizować, że już sam realizm jako termin obciążony historycznie (z czego autorka zdaje sobie sprawę), a zarazem różnie definiowany, wytwarza niebezpieczne spięcia i – ośmielę się tak to ująć – nieporozumienia. Moje wątpliwości po pierwsze budziło połączenie realizmu jako formuły wybranej przez artystów i uznanej – zdaniem autorki (co dyskusyjne) – za dominantę scenografii drugiej połowy XX wieku z pojęciem narzuconego realizmu socjalistycznego. Po drugie różne elementy realne, które Dominika Łarionow czyta w kategoriach realizmu,

były niejednokrotnie włączone w inne kody estetyczne, np. mogły stanowić część surrealnego wyobrażenia bądź budować efekt obcości w metaforycznej scenografii. Konkret miejsca, przedmiot jako sygnał realności czy usytuowania teatralnego „tu i teraz”, nie zawsze jest realizmem, czyli, mówiąc najprościej, mimetyzmem, tropem naśladowczym. Zaskakujące jest dla mnie to, że pisząc o scenografii realistycznej, autorka wybiera niejednokrotnie przykłady z wyszukaną konceptualnie scenografią metaforyczną, w której bardzo często gra elementami autentycznymi służyła do tworzenia wyobrażeń wybujałych, a nawet surrealnych, lub w których realność (a to nie realizm) była podważana lub przeszywana sygnałami „nie z tego świata”, anektującymi do sfery przedstawionej wizje, projekcje duchowo-psychiczne, obrazy podświadomości (jak np. w teatrze Krystiana Lupy). Dochodzi do tego, że autorce udaje się w abstrakcji i formach wyobrażonych, naznaczonych piętnem indywidualnego widzenia, dostrzec elementy realizmu. Tak czytane są scenografie Krystyny Zachwatowicz – uznane za realistyczne, a zarazem metafizyczne (sic!).

Oczywiście pamiętam o pojęciu realizmu magicznego, a także o starej koncepcji „realizmu bez granic”[18], nie zostają one jednak włączone do rozważań. Zdaję sobie sprawę, że łączenie różnych przykładów w spójnej narracji to wyzwanie, w związku z czym koherencja wywodu może rodzić wątpliwość. Moją wątpliwość budzi linia łącząca Zachwatowicz z Alanem Starskim, kojarzenie scenografii teatralnej ze scenografią filmową, postępowanie tropami, których kolejnymi ogniwami są prace Skarżyńskich, także filmowe… I tu koncepcja realizmu załamuje się – co dostrzega sama autorka, uznając, że twórcy ci… budują pomosty między realizmem a awangardą. Obawiam się, że w niektórych fragmentach uzmysłowiona w tym tekście scenografia jest – mówiąc ostrożnie – synkretyczna (bywa, że realność zostaje celowo podważana), a materialność i przedmiotowość

scenografii bywa w takim ujęciu mylona z realizmem. Nie udaje się odmalować przekonującego pejzażu scenografii pod tym jednym szyldem, a pojęcie realizmu tak mocno wywindowane bywa wytrychem! Pomysł wydaje mi się niefortunny, a jego przeprowadzenie nieprzekonujące. Nie wzmacnia go także wykorzystanie świetnej koncepcji Violetty Sajkiewicz (sprawdzającej się znakomicie na wybranych przez autorkę przykładach), która pojęcie realizmu scenicznego we współczesnym teatrze powiązała z realnym (według Lacana) w koncepcji estetyki neoawangardowej Hala Fostera[19]. W tej rozległej panoramie niezauważona została siła metafor scenicznych, a ten aspekt polskich scenografii, wchodzących w ścisłe relacje w latach powojennych z dramatem poetyckim z różnych czasów (od romantyzmu i modernizmu do dramatu absurdu i tekstów brutalistów), wydaje się istotny. Jeśli traktować w propozycji Dominiki Łarionow koncept przekonujący o realizmie jako dominancie stylistycznej – w której przekonanie o metaforyczności polskiej scenografii wyparte zostaje ideą mimetyzmu – to nie tylko jest to ryzykowne i odważne, lecz także wywołuje wątpliwości, a nawet prowokuje do mocnego sprzeciwu.

Ponieważ o rekwizytach w całym wydawnictwie mówi się niewiele, część dotycząca obiektów w teatrze wydaje się ważna, a propozycja przejścia od „taczki Szajny” do „śmigła Grzegorzewskiego” obiecująca. Znajdziemy tu zatem całe szeregi-katalogi przedmiotów „przyłapanych” w scenicznych rolach, uzupełnione – dość niespodziewanie – o biografie scenografów. Z kolei multimedialność zyskuje niezbędne tło historyczne i jest rozpatrywana w kategoriach myślenia o technologiach, filmie, projekcjach jako o kontynuacji dawnych teatralnych projektów, marzeń i utopii, które zakładały potrzebę obrazów multiplikowanych i ożywianych wieloplanowo, projekcji podnoszących efekty oddziaływania sztuki teatru na widzów. W części tej pojawiają się nazwiska reżyserów oraz autorów multimedialnych rozwiązań –

co ważne, bo w gruncie rzeczy w całym tomie (choć są od tego wyjątki) traktuje się scenografię jako dzieło scenografów, a nie komplementarne działanie twórców operujących światłami, technologiami, filmowców, twórców przekazów wideo, autorów zdjęć – dzięki którym przecież możliwe są badania nad scenografią (w zasadzie jedynie Dorota Jarząbek Wasyl uwzględniła technikalia, a tekście Kosińskiego i Dąbek-Derdy pojawili się np. architekci). Zabrakło mi w tym rozdziale zróżnicowania multimediów i uznania w sztuce multimediów scenograficznego partnera. Multimedia nie są tylko dodatkiem do dekoracji – tworzą dziś nowy język dramaturgii i stają się skomplikowaną technologicznie machiną widzenia, słyszenia, a także włączania uaktywnionej cieleśnie percepcji.

6.

Część napisana przez Buchwald i Kosińskiego, zatytułowana *Co kto w swoich widzi snach?*, prowadzi od dominanty realizmu według Dominiki Łarionow do próby stworzenia kompletnego obrazowo-symbolicznego imaginarium teatru drugiej połowy XX wieku i pierwszych dekad wieku XXI. To niezwykle ambitny i konsekwentnie przeprowadzony plan w tym sensie, że liczba wziętych pod uwagę produkcji jest imponująca, a na dodatek ich posegregowane układy zostały wzbogacone o znakomicie dobrany materiał ilustracyjny. Należy pogratulować konsekwencji przeprowadzenia projektu, docenić rozmach tego przedsięwzięcia i umiejętność scalenia pracy na archiwach teatralnych z żywą pamięcią przedstawień z przełomu XX i XXI wieku. Przechodzimy przez galerię, która staje się nie tyle alternatywą, ile uzupełnieniem porządku zaproponowanego przez Roberta Rumasa na ekspozycji w Zachęcie. Jednak układ ten i stworzona dzięki niemu labiryntowa narracja, kreująca według założeń autorów projekt zapisanej w słowie ekspozycji obrazów scenograficznych, budzą we mnie wątpliwości i

prowokują do pytań. Dla własnej orientacji musiałam rozpisać ową przestrzeń, jednak zrozumienie idei tej struktury nie przychodzi łatwo, numery sal powtarzają się, a tytuły prezentują różne porządki myślenia, aczkolwiek tytułowe hasło całości, „co kto w swoich widzi snach", argumentuje oniryczną płynność i celową swobodę łączenia bardzo różnych spektakli i estetyk, a także ich znaczeń[20]. W kłączu tym (być może Atlasie – choć nazwisko Aby'ego Warburga nie zostało przywołane) pojawiają się np. (poprzestanę na spektakularnym i pierwszym przykładzie) „domy polskie" – konstruowane i rekonstruowane sceniczne, symboliczne, o romantycznej proweniencji i domy nawiedzane przez winę, pamięć, zmory przeszłości. Dzięki różnym uogólnieniom rodzą się serie czasem zaskakujące (do pewnego stopnia porządek wizualny staje się niezależny od narracji słownej), gdzie po obrazach związanych z inscenizacjami Fredry i Bałuckiego pojawi się np. dom-burdel z *Capri – wyspy uciekinierów* Krystiana Lupy. Aczkolwiek ciekawe wydają się zestawienia (i ku temu w gruncie rzeczy ten przegląd prowadzi) inscenizacji z wielu lat jednego dramatu, np. *Kartoteki* Tadeusza Różewicza, w koncepcji pokazującej „pokoje rozjechane". Fragment ten utwierdza mnie jednak w przekonaniu o ryzyku takiego katalogowania: np. silniej zaakcentowana jest w *Kartotece* Zadary i Rumasa kwestia usunięcia łóżka, niż fakt zbudowania niezwykłej relacji między aktorami a widzami, strategia zanegowania idei sceny jako pola obserwacji, z czego wnioskować można, że nie o obraz tu chodziło (pokój bez łóżka), a o przestrzeń partycypacji. Jednak już na tym pierwszym przykładzie jednego typu – raczej przestrzeni niż obrazu – widać, że udaje się uchwycić dynamikę zmian dramaturgii ustanawianych toposów. W tym przypadku czytelnik zostaje poprowadzony do tezy: obrazy polskiego teatru mocno zanurzone w pamięci transformują od obrazów domu chronionego, stanowiącego ostoję wartości, do przestrzeni rozjeżdżanych, destruowanych, które wyrażają klęskę

intymności – a funkcję pokoju jako miejsca centralnego zaczynają przejmować inne pomieszczenia: kuchnie, łazienki i przestrzenie dekomponowane (zestawione ze sobą zostają np. kuchnie Krystyny Jandy i łazienki Małgorzaty Szczęśniak). Obrazy – rzekomo pokrewne – rozsiane w wielu spektaklach z różnych czasów zostają połączone we wspólnych przestrzeniach „ekspozycyjnych". Wyznaczają je też elementy scenograficzne, rekwizyty lub całe komponenty przestrzeni, jak np. wanny, stoły, łóżka, które – śmiem twierdzić, doznają w tej wyliczeniowej narracji swego rodzaju wykorzenienia – układają się w ciągi, szeregi, zbiory. Aczkolwiek bywają też różnicowane, jak chociażby „stoły domowe" Szczęśniak i Lupy czy stoły okrągłe związane z politycznymi negocjacjami czy „proakcyjnymi" formami relacji (pod takim szyldem umieszczono stół Mirka Kaczmarka ze spektaklu Janiczak i Rubina). (Notabene stoły rzeczywiście zajmują więcej miejsca niż np. łóżka, którego perypetie w porównaniu ze sprzętem biesiadnym na polskich scenach są mniej reprezentatywne, co kusi freudowską diagnozą naszego teatru). Ta część domowa przechodzi dzięki dobremu pomysłowi w temat wyrażony hasłem „zamieszkać na scenie", gdzie teatralność przestrzeni jest odkrywana i demonstrowana, a także wiąże się z żywym stosunkiem do miejsc scenicznych (np. pokój Kantora jako konstruowany i w ostatnim spektaklu atakowany). Autorka i autor idą tu różnymi tropami *visual studies*, traktując topoi jak obrazy oraz odnoszą się do Heideggerowskiego konceptu miejsca egzystencji jako przestrzeni zadomowienia. Przestrzeni zamieszkiwanej po katastrofie.

Skoro autorzy wybierają formułę obrazów– a nie przestrzeni– a jak wiadomo, nawet w tradycyjnej ikonografii zestawienie podobnych motywów obrazowych w różnych ujęciach wprowadzić może silną modyfikację tematu, zabrakło mi podkreślania różnic i swoistych znaczeń poszczególnych

rozwiązań. To forma właśnie decyduje o zmianie tematu: czym innym są martwe natury Zurbarana, Chardina, Picassa, mimo że mogą posługiwać tymi samymi przedmiotami. Tym samym wanna, stół, łóżko, okna, drzwi na scenie stają się komponentami zupełnie nieporównywalnych sensów. Wydaje mi się, że tak jak historia sztuki to nie historia jabłek i krzyży, które skatalogowane z obrazów mistrzów dałyby wyobrażenie o przemianach idei malarskich (nawet swobodna ikonologia czy historia idei badała konteksty i konstelacje znaczeniowe obiektów czy symboli rzeczowych), tak historia scenografii to nie historia szaf, luster, śmietników. Mimo obficie cytowanych recenzji i opisów spektakli w inflacji wyliczeń dynamika zmian widzenia i idee giną… Zabrakło mi niuansów, tworzenie zestawień odebrałam jako upychanie w tabulaturach, momentami odczuwałam, że to nie galeria, a… triumf Excela. Ze względu na imponującą liczbę przykładów nie jest to ocena ironiczna: dzisiejsza humanistyka cyfrowa coraz częściej odsyła do zestawień i statystyk, w którym ilościowy komponent odgrywa ważną rolę. Jednak nie działa to na moją czytelniczą wyobraźnię, wręcz przeciwnie – blokuje ją, narzucając filtr powtarzalności obrazów. A z tym trudno się zgodzić: wyjątkowa wrażliwość zmysłowa wybitnych ujęć scenograficznych, połączonych z intelektualnym aparatem inscenizacji i cielesnym zaangażowaniem aktorów, stwarzały niepowtarzalne sytuacje w szpitalach, laboratoriach, teatrach świata, na scenicznych podłogach. Czy to koszt syntezy? Być może… Z drugiej strony zdaję sobie sprawę z atrakcyjności autorskiego konceptu. I choć nie wierzę, że w odbiorze może funkcjonować jako całość (kto bowiem zapamięta plan owej gigantycznej galerii?), jej poszczególne „sale” zapewne zapadną w pamięć i zainspirują do szczegółowych studiów[21].

Obchody

1.

Z zamkniętego i zatłoczonego świata gigantycznej galerii w ostatniej części tomu zostajemy zaproszeni na ulice miast i w plenery. Jako pierwszy zaprasza nas tam autonomiczny tekst Pauliny Skorupskiej, która pisze o „odzyskiwaniu przestrzeni publicznej”, włączając do swej narracji teatry uliczne, cykle wydarzeń festiwalowych, pojedyncze akcje aktywistyczne, a także np. squaty. Tom zamyka efekt pracy zespołowej, mówiący o ceremoniach publicznych o dużym potencjale widowiskowym, bardzo często sterowanych odgórnie przez instytucje polityczne czy kościelne. Paulina Skorupska wybiera jednak strategię łączenia zjawisk *stricte* teatralnych i akcji publicznych, choć w jej perspektywie te pierwsze przeważają. Aura tekstu w zderzeniu z ujęciami, które dają obraz masowych widowisk sterowanych politycznie, wnosi optymistyczną wizję potrzeb teatralno-społecznych, reorganizujących wspólny obszar bycia. W rozbudowanym naukowym eseju kategoria przestrzeni zostaje zdefiniowana jako istotny parametr ludzkiego bytu. Autorka powołuje się na zwrot (dekretowany. m.in. przez Davida Harveya i Petera Marcuse’a) od dominacji czasu i historii do przestrzeni oraz pojęć utrwalonych w urbanistyce, takich jak rewitalizacja społeczna czy gentryfikacja. Sztuka publiczna w tej koncepcji staje się działalnością uwikłaną w kreowanie estetycznych potrzeb społecznych, które pobudzają do aktywności i do myślenia zarówno o jednostce, jak i o grupach wspólnotowych w kontekście rewaloryzowanego miejsca egzystencji. W wyliczeniowych i sproblematyzowanych przykładach pojawia się m.in Teatr Ósmego Dnia, takie projekty jak „Teren Warszawa” Teatru Rozmaitości, Szybki Teatr Miejski w Gdańsku, wydarzenie rekultywujące myślenie o przestrzeni w Legnicy, różne typy odzyskiwania kontaktu z publicznością,

czy też zagospodarowanie plenerów praktykowane przez Teatr Biuro Podróży, Teatr Porywacze Ciał, Strefę Ciszy czy przez inscenizacje Teatru Usta Usta. Autorka interesująco pisze także o Teatrze 21 Justyny Sobczyk, umiejętnie łącząc formy wypowiedzi z mikroanalizami elementów przestrzenno-scenograficznych. W osobnej części Skorupska zastanawia się nad różnymi strategiami „odzyskiwania obecności" i analizuje niezwykle przekonująco scenografie rodzących się spontanicznie akcji. Pisze o akcji „Sejm jest nasz" – czyli o proteście przeciw reformie wymiaru sprawiedliwości z 2017 i 2018 roku, w czasie którego na barierkach oddzielających manifestantów od budynku Sejmu zatknięto białe róże utrwalone na zdjęciach przez Rafała Milacha, twórcy art-booka o nazwie *Prawie każda róża na barierkach*. Narracja badaczki dowodzi, że oprawa scenograficzna to dziś także siła przewartościowania ludzkiej obecności w świecie, aktywność wpływająca na społeczne enklawy, budująca więzi i nowy typ umocnionych – także formami wizualnymi – relacji.

2.

Ostatnia część, napisana przez Kamila Minknera, Daniela Przastka i Marka Mrowińskiego, spójnie wypracowana przez ujęcie polityczno-kulturowe, to osobna publikacja, wynikająca z poważnego przemyślenia wyjściowego hasła całego projektu. Finał tej części publikacji, poprzedzający tom związany z wystawami, staje się w tym znaczeniu „zmianą ustawienia", że do badań nad scenografią wprowadza charakterystyczną dla nauk performatywnych swobodę w interpretowaniu ram sztuki. W zasadzie wszystkie artykuły pokazują akcje interwencyjne w teatrze ulicy, a ponadto pogrzeby, demonstracje oraz święta katolickie wybrzmiewające w przestrzeni publicznej. To silny akcent na zakończenie tomu, bo choć ujęcie Skorupskiej odsłania ciekawy obszar inscenizacji plenerowych, aktywistycznych,

poruszających publiczność w sposób zadziorny, niespodziewany, domagających się interakcji, lub przewartościowujących system myślenia i zmysłowego uczestnictwa w realności społeczno-politycznej, w ostatniej części przechodzimy do monumentalnych pochodów i widowisk najczęściej jednak sterowanych polityką kulturową o różnych odcieniach ideowych. Przywołane tu plenerowe widowiska tylko niekiedy wiążą się ze swobodnym oddechem i doznaniem wolności w przestrzeni naturalnej. Przykładami stają się pogrzeby znanych osobistości, przy okazji których – jak przyznają sami autorzy – mimo że generalny cel pogrzebu nie jest polityczny, jego aranżacja i kontekst odsłaniają wymiar ideowy, a często i propagandowy. W przypadku pochówków Juliusza Słowackiego, Józefa Piłsudskiego czy Marii i Lecha Kaczyńskich, wręcz nie sposób nie mówić o społecznym, a czasem wręcz partyjnym wymiarze wydarzeń. Do tej grupy uroczystości publicznych zaliczone zostają także pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, omawiane niezwykle szczegółowo, wnikliwie i strukturalistycznie, a zarazem z uwzględnieniem ich oprawy jako formy artystycznej. Autorzy badań kulturowych przyznają, że wprowadzone tym samym zrozumienie istoty scenografii teatralnej pozwala lepiej uchwycić rolę estetyki w konstruowaniu rzeczywistości społeczno-politycznej i włączenie oprawy widowisk w akcję. Deklarują ponadto, że dzięki pracom Kosińskiego, Raszewskiego, Świontka, ideom performansu w rozumieniu Marvina Carlsona, McKinneya i Palmera czują się upoważnieni do posługiwania się pojęciem „scenografii poszerzonej" (*scenography expanded*), wskazując związki scenografii teatralnej z różnymi porządkami pozateatralnymi. Przedstawiona tym samym koncepcja to ważne przemieszczenie nauki o teatrze w stronę studiów kulturowych i społecznych. Doceniam w tej idei przede wszystkim jeden aspekt: dzięki przyjętej perspektywie teatrologia przestaje być wiedzą ekskluzywną, a teatralność jest widziana jako narzędzie, które poszerza swe

oddziaływanie. Zakończenie tomu konstruuje wyrazistą puentę: zostawia ona czytelniczkę z poczuciem wagi i znaczenia dla estetyki specyficznie pojętego teatru różnego rodzaju form, znaków, symboli, narodowych, katolickich czy politycznych. Opracowywanie scenografii widowisk publicznych, jak wynika z przeprowadzonych skrupulatnych analiz, bywa następstwem presji czasów, społecznej aktywności oraz programów, zakładających pragmatyczne, a najczęściej propagandowe treści. Dla wielu scenografów i scenografek – co może warto podkreślić – uprawiających zawód i broniących także statusu zawodowego scenografii[22], ten wymiar manifestacji estetycznych nie jest związany z ich własną sztuką, choć są od tego zdania wyjątki.

Po szczegółowym określeniu, czym jest przestrzeń, symbolika, rekwizyty różnego typu widowisk publicznych, państwowych, historycznych (z orientującymi przykładami) autorzy przechodzą do analiz. Wśród nich znajdzie się polska droga do scenografii realnego socjalizmu, ujmująca znaczenie Mieczysława Bermana jako autora oprawy propagandowych treści, analiza obrazów, akcesoriów i technik stosowanych w czasie pierwszomajowych pochodów, a także interpretacja takich świąt ludowych jak dożynki. Zestawienia bywają zaskakujące i wytwarzają ciekawe napięcia w obrębie narracji: zdziwić może porównanie pochówku smoleńskiego (razem ze sprowadzeniem zwłok) do ceremonii związanej ze śmiercią Bieruta, ponadto skrupulatna analiza pogrzebu Bieruta (t. 2, s. 530-537) zderzona zostaje z pogrzebem księdza Popiełuszki (t. 2, s. 537-543) i spontanicznymi akcjami społeczno-politycznymi związanymi z jego śmiercią. Wśród analiz estetyki odpowiadającej wyobraźni religijnej natrafiamy na imponującą analizę krzyży wykorzystywanych na ołtarzach w czasie papieskich pielgrzymek, a obok spontanicznie projektowanych form – przykłady manipulacyjnego i celowego oddziaływania kodami wizualnymi. Zebrane informacje uzupełnione o materiał ikonograficzny to ważna

dokumentacja ulotnych form estetyki, która podobnie jak scenografia teatralna „pojawia się i znika”[23]. Jednak nie wszystkie dekoracje są „bezimienne”: autorzy wyróżnili także obiekty projektowane przez scenografów teatralnych, np. dzieło Mariana Kołodzieja w Łodzi czy otaczający PKiN ambalaż Jerzego Kaliny. Imponująca analiza krzyży w tekście Przastka stworzyła martyrologiczne wrażenie duchowego uzależnienia od wyobrażeń cierpiętniczych, choć symbol ten prowadził także do zbiorowych uniesień i wyzwolenia poprzez duchową celebrację zmartwychwstania.

W części tej pojawi się także ciekawy i pełen zaskakujących szczegółów opis pogrzebu Henryka Sienkiewicza, rozpoczęty pełnym ironii cytatem z Witolda Gombrowicza[24]. Mimo wprowadzenia wypowiedzi dystansującej od współprzeżywania uroczystości wzmacniających ideologie, formy religijne oraz polityczne programy, w artykułach zarejestrowana zostaje dostojna i celebracyjna atmosfera wokół doczesnych resztek sław politycznych, przywódców narodu i twórców. Teksty wiernie odtwarzają kult i szczególne narodowe upodobanie do czczenia przodków i zmarłych. Autorzy w naukowym, obiektywnym dyskursie zwracają uwagę na schematy rytualizmów, powrotów do przeszłości, kultywowanie historycznych traum oraz ogólnonarodowego upodobania do pompy. Z drugiej jednak strony dają świadectwo scenografii narodowej – „między krzyżem a tęczą”, między manifestacją ku życiu a pogrzebem. Co ciekawe, nie znajdziemy tu ani wyraźnej krytyki socrealistycznych widowisk, ani potępienia nacjonalistycznych impulsów tkwiących w religii smoleńskiej, ani też wypowiedzi jawnie afirmujących strajki kobiet czy „rewolucję, której nie było”, czyli okupację Sejmu przez rodziny osób z niepełnosprawnościami. Podjęcie zadania scharakteryzowania scenografii społecznych, uznania w nich nie tylko aparatu wyobraźni (z czym mniej mamy tu do czynienia), lecz

przede wszystkim narzędzia wypowiedzi społecznej ukazuje ich sens na poziomie analizowania znaku, formy, kształtu wizualnego bez jakiegokolwiek nastawienia krytycznego.

Zastanawiam się, na ile wydobywanie owych tendencji do kanalizowania zbiorowych emocji w formach obchodów, pochodów, spontanicznych reakcji na wydarzenia aktualne i rocznicowe jest ich analizą, a na ile wiąże się z umacnianiem reżimów preferujących określone skłonności narodowe. Oczywiście nie podejrzewam autorów o takie świadome działanie. Kamil Minkner we wprowadzeniu jasno nazywa cele podjętych badań jako intencję przeniesienia myślenia o scenografii teatralnej na grunt scenografii społecznej, analizę władzy i kontroli sprawowanych poprzez formy widowisk społecznych. Ta część projektu zostawiła mnie z niewesołym wrażeniem, że jesteśmy społeczeństwem w jakimś sensie uzależnionym od form propagandowych, a nasz gust zdeterminowany jest upodobaniem do silnych znaków i symboli narodowych, funeralnych, hiperbolicznych ołtarzy. Patos staje się główną cechą powszechnej wyobraźni symbolicznej.

Monumenta w galerii

„Patos monumentalny”, by tak to nieco tautologicznie określić, jako kategoria „teatru ogromnego”, określił charakter centrum wystawy scenograficznej w warszawskiej Zachęcie. Teatr ogromny niemal na zasadzie kliszy został przypisany myśleniu Stanisława Wyspiańskiego, choć moim zdaniem w jego złożonej koncepcji teatr ogromny – mówiąc koniecznym skrótem – to teatr wyobraźni stwarzającej, to teatr twórczy i intelektualnie odpowiedzialny. Teatr Monumentalny w koncepcji kuratorskiej Roberta Rumasa został zobrazowany dzięki tej sali wystawowej, której okna

wychodzą na plac Piłsudskiego. Pomysł przestrzenny był związany z intencją symbolicznego otwarcia ekspozycji na tereny z widokami na Teatr Narodowy i pomniki, uświadomienia znaczenia miejsca jako przestrzeni, czyli ram performowania życia społecznego. Jednak okna sali wystawowej zostały zasłonięte czerwoną folią, a czerwone światło we wnętrzu miało sugerować ciemnię fotograficzną, z której wyłaniają się obrazy teatralne i zdjęcia dokumentujące uroczystości państwowe, defilady, pogrzeby, demonstracje. Plac – co zapisuje także komentarz w ostatnim tomie *Zmiany ustawienia*, noszącym tytuł *Wystawianie*, a uściśla część ułożona przez Roberta Rumasa, *Reinscenizacja wystawy „Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku”* – to symboliczny teatr, będący miejscem wspólnoty społecznej, politycznej i religijnej. Przestrzeń tak widziana staje się obszarem agonu, przestrzenią odsłaniającą w inscenizacjach polskich walkę o dusze w widowiskach polityczno-religijnych, nad którymi, krążą *Dziady i upiory*.

Było to dla mnie centrum wystawy, jej serce, które wyznaczyło krwiobieg innych tematów reprezentowanych w labiryntowym układzie sal, aczkolwiek nie wszystkie przykłady łatwo poddawały się dominancie programowej. Do tego centrum prowadziła ekspozycja *Wizja* poświęcona początkom scenografii, z ważnymi rolami m.in. Wyspiańskiego, Schillera, Frycza, zwiastująca zarówno przełom związany z reformą teatru i ambicjami rodzącej się nowoczesnej sztuki, jak i ciążenie scenografii ku dekoracjom wcześniejszym. Z kolei wyprowadzała nas z owego miejsca osobna sala dla awangardy, poświęcona teatrom robotniczym, duża część przedstawiająca Redutę i jej wędrówki plenerowe, ważny rozdział o wojnie i losach teatru. Generalnie porządek ten odpowiadał linii rozwoju scenografii zasugerowanej w pierwszym tomie *Zmiany ustawienia* (wyjątek stanowiły reprezentowane osobno formacje teatru wojennego). Następne etapy rozwoju i transformacji

teatru były ukazane w przyspieszonym i przemieszanym rytmie (choć już wcześniej zaznaczano niechronologiczne akcenty). Nieco chaotyczna wydała mi się część *Utopie wspólnoty*, gromadząca m.in. ślady i tropy teatru z czasów powojennych, a z kolei część i sala nazwana *Afirmacje*, gdzie zebrano scenografie teatru po 1989 roku, w zasadzie, skupiona na reżimach politycznych, nie odzwierciedlała materialnej ewolucji ponowoczesnej scenografii. Najciekawszy wizualnie wydał mi się *Aneks*, w którym dominowała zawieszona w pustej przestrzeni chmura Aleksandry Wasilkowskiej z *Życia seksualnego dzikich* Krzysztofa Garbaczewskiego, aczkolwiek zbuntowałam się przeciwko potraktowaniu jako części *Aneksu* (bez wyjaśnienia powodu) garderoby Teatru 21, choć sam pomysł włączenia garderoby jako tematu ekspozycyjnego wydał mi się odkrywczym chwytem scenograficznym na wystawie scenograficznej. Wystawa zbierała ogromną dokumentację ikonograficzną, pozwalała przyjrzeć się projektom, rysunkom, zdjęciom, a także proponowała, by bliżej zapoznać się – w różnych formach – z wyobrażeniami przestrzeni inscenizacyjnych, której modele występowały w formie rzeźb, dobrze oddając walory architektoniczne rozwiązań. Nieco mniej szczęścia miały kostiumy i rekwizyty teatralne. Osamotniony kostium Kasandry z *Orestei* Jana Klaty był raczej formą manifestacji słów (nie)wypowiedzianych przez postać na scenie, z kolei Koń Marszałka z *Niech sczezną artyści* Tadeusza Kantora, w części zatytułowanej *Wizja*, reprezentował w jakimś sensie czas spektaklu, a nie formę Teatru Śmierci. Wystawę raz jeszcze zreorganizował w publikacji kurator, uzupełniając materiały, które z różnych względów nie mogły znaleźć się w Zachęcie, oraz dokonując w komentarzach słownej reinstalacji wyjściowego i zrealizowanego projektu.

Wymowa ekspozycji, jak to zasugerowała Dominika Łarionow w artykule otwierającym ostatni tom, to „laboratorium diagnostyczne” dzisiejszego

myślenia o scenografii, które w tym przypadku poprzez jej formy sondowało historyczno-polityczne znaczenie wyobrażeń plastycznych i przestrzennych. Estetyka jako manifestacja transformujących czasów została uchwycona w służebnej roli, ekspozycja przekonywała o spolaryzowanych ideach rządzących egzystencją narodu w różnych momentach historycznych. Autorska idea Roberta Rumasa, który i jako scenograf, i jako kurator podporządkował program wystawy przekonaniu, że scenografia nie jest sztuką autonomiczną, domagałaby się osobnego, szczegółowego omówienia, na które brak tutaj miejsca. Autor, sam przecież scenograf, w jakimś rozmachu wizjonerskim rozporządzał – i na wystawie, i w ostatnim tomie – ogromną liczbą przykładów scenograficznych ujętych w porządku historycznym i problemowym. W syntetycznym skrócie spróbuję program ekspozycji (którą w tomie trzecim, *Wystawianie*, omawiają Dorota Buchwald i Robert Rumas) potraktować jako część naukowego przedsięwzięcia, którego stała się i zapowiedzią (książki ukazały się później), i kodą.

Wystawa mnie nie zaskoczyła, wydawała się dalszym ciągiem nie tylko badań nad scenografią w ujęciu polityczno-socjologicznym oraz performatycznym, lecz także kontynuacją myślenia spod znaku *Teatra polskie. Historie* Dariusza Kosińskiego. Powrót do przekonania, że estetyka jest wyrazem – jak dawniej mówiono – „duchowości narodu", towarzyszył mi na wystawie w Zachęcie. Już plakat tej ekspozycji, ze zdjęciem Edmunda Wiercińskiego[25] w roli księdza Piotra z krzyżem, skupienie się na aktorze w wymownej roli i postaci, mógł sugerować ten kierunek myślenia. Wystawa ustawiona została tradycyjnie, w tym sensie, że porządkiem zwiedzania kierowała w gruncie rzeczy chronologia, czasem tylko zaburzana wtrętami z innych porządków czasowych. Ponownie wszystko zaczynało się (podobnie jak w pierwszym tomie i podobnie jak u Strzeleckiego) od Wyspiańskiego…

Zmiana ustawienia była wystawą historiograficzną i właściwie można ją czytać jako wystawę o teatrze połączonym z widowiskami publicznymi o masowym i spolaryzowanym politycznie charakterze. Równocześnie zwiedzając wystawę z oprowadzaniem kuratorskim w dużej grupie widzów, doświadczyłam tego, że poprzez scenografię świetnie można zainteresować teatrem i że wystawa ma ogromny potencjał edukacyjny, a fachowe, acz przystępne i charyzmatycznie wypowiadane sądy Rumasa-scenografa są świetnym komentarzem do zgromadzonych na ekspozycji materiałów. Liczba informacji oraz ikonografii i na wystawie, i w tomie robi ogromne wrażenie. Szeroki rozmach i konsekwencja w realizacji pomysłu zasługują na najwyższe uznanie.

Wyjście

Aporia związana z terminem scenografii powraca w projekcie wielokrotnie. Bywa inspiracją do wynalazczych pomysłów interpretacyjnych lub przeciwnie: zostaje niwelowana koncepcjami studiów performatycznych, badań kulturoznawczych oraz politologicznych. Wprowadza ujęcia, w których wszystko staje się scenografią. Jeśli jednak przyjąć, że jej kulminacją staje się propozycja ekspozycji, zapis efektu badań prowadzi jednoznacznie ku scenografii w teatrze ingerującym w doraźną realność. Autorzy wybierają oprawę widowisk zaangażowanych społecznie i politycznie, przy uznaniu, że polityka jest nadrzędnym terminem pokazującym, jak to, co widzialne (czy wyobrażone jako obraz przekazywalny) funkcjonuje w celowo ukierunkowanych kodach o określonych celach oddziaływania, perswazji, budzenia sterowanych emocji. Przeżycie estetyczne, myślenie o sztuce jako sferze bezinteresownego doświadczenia ludzkiego, niezbędnego do przeżywania pełni człowieczeństwa i obecności w świecie, jest w projekcie w jakimś sensie pominięte, choć nie dają o tym zapomnieć niektóre studia

autonomiczne autorów oraz – a może przede wszystkim – wspaniała ikonografia polskiego teatru. W zaproponowanej przez badaczki i badaczy koncepcji scenografia sprawuje funkcję kulturotwórczej strategii nakierowanej celowo na operację na świadomości zbiorowej, często o politycznych intencjach, czasem odzwierciedlającej bolączki życia społecznego lub przejawy zbiorowych form duchowego przeżycia. Stąd też nie dziwi selekcja widowisk: wyeliminowano w badaniach teatr operowy, baletowy oraz teatr lalkowy czy w ogóle teatry, które określano onegdaj mianem teatru formy, w których przecież ważnym aktorem i partnerem wykonawców stają się przestrzeń, przedmiot, kostium. Ten ostatni zresztą słabo zostaje wyodrębniony, rzadko – wbrew dzisiejszym tendencjom dowartościowania kostiumografii jako osobnej dyscypliny artystycznej – wstępuje na plan pierwszy, raczej zostaje wtopiony w analizę prospektów, przestrzeni, konstrukcji jako element tradycyjnie pojętej scenografii.

Mimo operacyjnego użycia performatyki, szczególnie we wszystkich trzech częściach pierwszego tomu na plan pierwszy wysuwa się tradycyjne historiograficzne zaplecze badawcze. Przeważa tu nie tyle podejście, które poprzez nowe teorie i filozofie teatru reorganizuje w sposób rewolucyjny pole widzenia scenografii, ile „historyczny” temperament krakowskiej podgrupy zespołu. Historyczne nastawienie odezwie się także w autorskim komentarzu Doroty Buchwald do wystawy, znakomicie napisanym obszernym artykule, który odnosi się do materii eksponowanej na wystawie i poszerza jej konteksty, buduje tradycyjną narrację historyczną dotyczącą inscenizacji polskiej XX i XXI wieku z wyróżnionymi tematami autorskich wkładów w rozmach teatralnych poszukiwań. Cały zespół – autor i autorki – skrupulatnie bada archiwa teatralne i prowadzi nas linią narracji historycznej, wzbogaca źródła wiedzy i rzuca punktowe światło na wybrane przez siebie zagadnienia. Wypełnienie zadania naukowego widzę nie jako radykalną zmianę

ustawienia, lecz przestawienie planów i akcentów, wydobywanie nowych dominant ustanawianych porządków myślowych w obrębie scenograficznych narracji. Ta propozycja historycznego ujęcia „całości” scenografii (wyjątkiem jest tu jedynie ostatnia, politologiczno-kulturowa część drugiego tomu), konstruuje narrację, która osnuwa się wokół tradycyjnych pojęć takich jak przestrzenie i obrazy, używa znanych terminów: teren gry, konstrukcja, labirynt, kosmos sceny, laboratorium. Modyfikacja metodologiczna silnie pojawia się w deklaracjach, natomiast najbardziej uchwytną zmianą staje się odejście od traktowania scenografii jako pochodnej malarstwa, kierunków sztuk plastycznych, poszukiwań sztuk wizualnych, a ikonograficznie pojęte studia w części pisanej przez Kosińskiego i Buchwald ograniczają się do wyróżnienia toposów. A zatem projekt staje się zdecydowanym odejściem od koncepcji Zenobiusza Strzeleckiego badania scenografii w obrębie malarskich „izmów”, choć nie wiem, czy to wadzenie się z autorytetem z przeszłości ma sens, albowiem od dawna jego praca z lat sześćdziesiątych traktowana była jako monografia zbierająca po raz pierwszy materiały dokumentujące praktykę, pisana z perspektywy historyka sztuki i praktyka.

Radykalność „zmiany ustawienia” upatruję zatem w odcięciu się od tradycji związanych z historią sztuki, i choć historycy sztuki z rzadka zajmują się dziejami scenografii, to mamy też badaczy związanych z teatrem, którzy wychodzą od wiedzy związanej z dziejami sztuki. Tym samym zaproponowane ujęcie przesuwa badanie nad scenografią w sferę nauk teatrologiczno-kulturowych, z wyraźnymi dominantami społecznymi i politologicznymi. Oprócz tego ta historia scenografii, która nie przemawia do mnie jako spójna synteza (i jak rozumiem, zostało to zaakceptowane przez zespół), posługuje się tradycyjnym zespołem pojęć historiograficznych, jest efektem skrupulatnego odkrywania materiałów archiwalnych – co należy wysoko ocenić, albowiem wiele z tych źródeł zostaje w niezwykle obszernych

cytatach udostępnionych, co także tłumaczy gabaryty tej pracy i czasem stanowi trudność w wychwyceniu toku narracyjnego. Zwłaszcza ostatnia część syntezy drugiego tomu przestawia akcenty badań nad scenografią jako sztuką plastyczną, mocno podkreślając społeczno-polityczne zaangażowanie estetyki.

Siła tej syntezy występuje w funkcji straży i władzy paradygmatu wiedzy, pewności i sądów, które ustalają i zapewne ustalą na długo mapę rozpoznań, definicji i klasyfikacji, wyznaczą kierunki, drogowskazy, instrukcje. Scenograficzna wiedza służy budowaniu przekonań o roli estetyki w jej zaangażowaniu społeczno-politycznym. Radykalizm tej koncepcji nie przekonuje mnie jednak w tym znaczeniu, że sami autorzy i autorki bywają wobec niego niekonsekwentni. W niekonsekwencjach można dostrzec argument przemawiający na korzyść konstelacyjnego myślenia o zjawiskach estetycznych, w których doceniona będzie wielość, różnorodność, obfitość praktyk nieuzgodnionych i nieprzykrojonych do wspólnego mianownika, dotykanych punktowo i analizowanych w formułach oryginalnych i poszczególnych. Podejrzewam, że adresatem tych tomów będą (oprócz wytrzymałych półek bibliotecznych) odbiorcy skrolujący te wieleset stron na ekranie, punktowo wybierający ważne i ciekawie opracowane tematy oraz historyczne etapy scenograficznych praktyk, poddane aktualizującym interpretacjom metodologicznym.

Muszę przyznać, że z jednej strony zapoznanie się z tym dziełem budzi podziw dla przedsięwzięcia, z drugiej – efekt lektury wywołał we mnie sprzeciw wobec naukowego gestu: ambicji tworzenia syntezy, aspiracji, by ukazać całkowicie pojętą i opisaną historię polskiej scenografi i. Poza tym w myśleniu o ujęciu form historycznych i współczesnej estetyce dzisiejszego teatru trudno mi nie korzystać z badań związanych ze sztuką i kuratorskimi

praktykami oraz teoriami. Do myślenia o sposobie poznawania i rewidowania stanu wiedzy na temat XX-wiecznych kategorii estetyki scenicznej wielokrotnie dały mi wystawy i połączone z nimi programy kuratorskie dotyczące eksponowania sztuki nowoczesnej i retrospektyw historycznych, np. dawnego warszawskiego CSW, warszawskiej Zachęty za dyrekcji Andy Rottenberg oraz Hanny Wróblewskiej, a przede wszystkim Muzeum Sztuki w Łodzi – ostatnio zgodnie z projektami tworzonymi za dyrekcji Jarosława Suchana. Wystawy łódzkie ustawiały zgodnie z kategorią Atlasu w horyzontach nowych dyskursów problemy i tematy, podejmowały studia szczegółowe i osobne, nie sugerowały pełnej wiedzy, „wiedzy totalnej". A ponadto łączyły kategorie związane z estetyką o poszerzonym wymiarze, estetyką jako sztuką obrazu, dźwięku, słowa, ruchu – w tym także teatru i choreografii. Pojawiała się w tych ujęciach scenografia jako wyobrażenie wielozmysłowe, ukształtowane przez takie odmiany obrazów w działaniu, które ukazują jego multisensoryczne właściwości[26]. Korzystając z tej nauki – poznawania wystaw oraz tomów problemowych i programów im towarzyszących – gdy myślę o możliwościach ujmowania dziś zjawisk związanych z estetyką teatru, to o wiele bardziej przekonuje mnie wgląd w przekroje, zjawiska tematycznie organizowane, montażowo korelowane. Spójność historycznej narracji całościowej, nawet jeśli nie jest przeżytkiem, to w jakimś sensie staje się utopią. Rozszczepianie poznania to także rozszczepianie widzialnego i podpatrywanie nie tyle seryjności zjawisk, ile ich poszczególnej zjawiskowości, odkrywanie w estetyce nie tyle politycznie aktywnej ramy symbolicznej, ile struktury oryginalnego wyobrażenia, tropów myślenia niedających się przełożyć na jednoznacznie brzmiące dyskursy.

A może sam termin „scenografia" jako kategoria dotycząca „obrazów i przestrzeni" jest dziś nieadekwatny z powodu złożonego sposobu opracowywania form estetycznych w teatrze?

Wzór cytowania:

Fazan, Katarzyna, *Monumenta polskiej scenografii. Ustawienia – odsłonięcia – obchody*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/pmv9-8654.

Autor/ka

Katarzyna Fazan (katarzyna.fazan@uj.edu.pl) – profesorka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Kieruje serią wydawnicza Teatr/Konstelacje (WUJ). Jest autorką monografii: *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor* (2009), *Kantor. Nie/Obecność* (2019), *Pasaże scenografii. Praskie Quadriennale 1999-2019* (2022), wraz z Anną R. Burzyńską i Martą Bryś wydała *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* (2014); angielskie wydanie *Tadeusz Kantor Today: Metamorphoses of Death, Memory and Presence*, (2014), wraz z Bryce’em Leasem i Michałem Kobialką redagowała *A History of Polish Theatre* (2021). ORCID: 0000-0002-8948-7745.

Przypisy

1. *Zmiana ustawienia*, 2020; tom 1: *Od dekoracji do konstrukcji*, tom 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, tom 3: *Wystawianie*. Publikacja została nagrodzona w 2020 roku przez Towarzystwo Badań Teatralnych: https://e-teatr.pl/warszawa-zmiana-ustawienia-polska-scenografia-teatralna-i-spoleczna-xx-i-xxi-wieku-najlepsza-ksiazka-ptbt-11215 [dostęp: 21.05.2021].
2. 19 października 2019 – 19 stycznia 2020,*Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*. Pełny opis wystawy, materiały dokumentacyjne zob. https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/zmiana-ustawienia-polska-scenografia [dostęp: 2.02.2022]. Na temat historii wystaw w Zachęcie zob. Koecher-Hensel, 2020. Autorka recenzuje w swym przekrojowym artykule m.in. pracę Joanny Stacewicz-Podlipskiej (2019), analizującej w obszernej monografii dwie pierwsze wystawy scenograficzne w Zachęcie.
3. Rozmowa towarzyszyła promocji publikacji *Odsłony współczesnej scenografii* (2017), zob. https://www.youtube.com/watch?v=YWdaiyaqW5Q [dostęp: 2.02.2023].
4. Dariusz Kosiński brał udział z ramienia Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego we współorganizowaniu polskiej ekspozycji na Praskim Quadriennale w roku 2015, pod hasłem „Muzyka, Pogoda, Polityka”, był także autorem tekstu w katalogu wystawy: zob. Kosiński, 2015. Praca *Post-Apocalypsis* została nagrodzona za dźwięk.
5. Decyzja wynikała z tego, że ekspozycja była pozbawiona katalogu, a jako instrukcja obsługi funkcjonowało wydawnictwo Zachęty z tekstem Doroty Buchwald. Aczkolwiek moje zwiedzanie odbyło się w czasie oprowadzania przez kuratora Roberta Rumasa, mogłam więc usłyszeć jego komentarz.
6. W artykule pojawia się m.in. teoria „posthumanistycznej performatywności” w ujęciu

Karen Barad, przeniesiona na pojęcie przestrzeni (t. 1, s. 163).
7. Dominika Łarionow pisze na ten temat w części *Obiekt, rekwizyt, metafora, czyli od taczki do śmigła*, t. 2, s. 127-139.
8. Uwagi wokół procesu twórczego jako ręcznego wytwarzania scenografii, która potem była głównie oglądana, prowokują do pytań, także w związku z dzisiejszymi przewartościowaniami sztuki: czy nie dałoby się pisać o haptyczności scenografii, ze względu na jej użycie aktorskie oraz dzisiejsze projekty zachęcające do bezpośredniego stykania się z materią sceny. Inspirująca jest dla mnie w tym względzie przełomowa praca Marty Smolińskiej (2020).
9. Autorka sięga po materiały historyczne: Jeana Moyneta (1875), uwagi z francuskiej pozycji zestawia z polskimi podręcznikami i wspomnieniami scenografów: Małkowski, 1923; Galewski, IS PAN, nr 2333/4; Jarocki, IS PAN, nr 1316; Pronaszko, 1976.
10. Aczkolwiek pojawiające się tu uwagi o tym, że w realizacjach Reduty dostrzec można większość modnych wówczas „izmów": formizm, kubizm, surrealizm, ekspresjonizm (niejako w języku dawnej koncepcji Strzeleckiego), potwierdzają opinie o synkretycznym charakterze stylistyki przedstawień, który z kolei Jarząbek-Wasyl dowartościowuje jako cenną wielostylowość, nazywając artystów scenografów „poliglotami".
11. Kosiński pisze: „Projekt scenografii społecznej przedstawiony w *Kompozycji przestrzeni* opiera ;się na pojęciach, przekonaniach i koncepcjach, które w innych swoich pismach Władysław Strzemiński prezentował jako elementy pewnego całościowego, autorskiego systemu dramaturgii przestrzennej. Nienazwany tak wprost i nieprzedstawiony w jednym miejscu całościowo, wydaje mi się ukrytym rdzeniem ściśle i środowiskowo konstruktywistycznego myślenia o kompozycji przestrzeni, czyli o scenografii", t. 1, s. 257.
12. Na wpływ tego zainteresowania oprócz licznych publikacji miała wystawa *Une avant-garde polonaise: Katarzyna Kobro et Władysław Strzemiński* współorganizowana przez Centrum Pompidou w Paryżu, Muzeum Sztuki w Łodzi i Instytut Adama Mickiewicza. Kuratorzy: Jarosław Suchan (Muzeum Sztuki w Łodzi), Karolina Ziębińska-Lewandowska (Centre Pompidou).
13. Kosiński, w rozdziale o awangardzie, zmierza także do wypełnienia luk w badaniach o teatrze dwudziestolecia oraz decyduje się na wprowadzenie wybranych kontekstów plastycznych, rozwijając ich analizę – co zdecydowanie komplikuje odbiór narracji. Wprowadza cytaty i analizy artykułów drukowanych w „Bloku" (np. włączając w sposób rozbudowany *Dramat w ruchu* Günthera Hirschela-Protscha), a zarazem rozwija myślenie o promieniowaniu awangardy na liczne zjawiska sceniczne. Pojawia się np. długi fragment o Radulskim i jego współpracy z Gronowskim oraz Daszewskim, a nazwisko tego ostatniego może zaskakiwać, aczkolwiek traktuje go autor jako reprezentanta kolejnego zwrotu – realizmu skonstruowanego.
14. Informacje na temat estetyki zaangażowanych widowisk znaleźć można w publikacji *Faktomontaże Leona Schillera*, 2015.
15. Złożony konflikt różnych światopoglądów przedstawiła Krystyna Duniec w nowym opracowaniu historii teatru dwudziestolecia. Zob. Duniec, 2017.
16. T. 1, s. 345. Kosiński przytacza w tym fragmencie szereg najnowszych ustaleń z książki Rafała Węgrzyniaka (2017).
17. Wystawa *Cricot idzie!/Cricot is coming!* (Cricoteka 2018, kuratorka Karolina Czerska) oraz jej katalog zwracały uwagę na lewicowe zaangażowanie niektórych twórców związanych z tym teatrem. Temat zaangażowania politycznego Marii Jaremy podejmuje w swych pracach Agnieszka Dauksza (m.in. w *Maria Jarema*, 2021). Temat zaangażowania

politycznego środowiska związanego z Cricotem podjęła ekspozycja wrocławsko-krakowska (w dwóch wersjach) Grupy Krakowskiej: *Grupa Krakowska 1932-1937*, kuratorka Barbara Ilkosz, Wrocław 2018; *Idzie młodość! I Grupa Krakowska*, kuratorka Anna Budzałek, Kraków 2019.
18. To dyskutowane onegdaj i powracające dziś w specjalistycznych artykułach pojęcie (zob. Garaudy, 1967).
19. Sajkiewicz, 2007, s. 21. Sajkiewicz odnosiła się do książki Hala Fostera *The Return of the Real. The avant-garde at the end of the century*, której polskie wydanie ukazało się w 2010 roku.
20. Wejście; Galeria 1 „Pokój temu domowi"; Sala 1 „Nieustanne tango" (salony); Aneks 1A „Kuchnia i łazienka – odsłanianie intymności"; Aneks 1B „Stół i łóżko – synekdochy pokoju"; Sala 2 „Zamieszkać na scenie"; Sala 3 „Ku scenie pustego pokoju"; Aneks 3A „Okna i drzwi"; Aneks 3B „Lustra"; Galeria 2 „Co pozostaje"; Sala 1 „Ruiny"; Sala 2 „Na śmietniku"; Sala 3 „Ubłocone, wdeptane w ziemię, zanurzone w piachu"; Sala 4 „Cmentarze"; Sala 4A „Nieludzkie"; Galeria 3 „Przestrzeń opresji i ofiary";, Sala 1 „Więzienie i obóz"; Sala 2 „Proces"; Sala 3 „Siedziba władzy"; Sala 4 „Laboratorium"; Sala 5 „Szpital Polonia"; Sala 6 „Świątynia"; Galeria 4 „Second-hand"; Sala 1 „Ciucholand"; Sala 2 „Estrada"; Sala 3 „Igrzyska"; Sala 4 „Knajpa"; Galeria 5 „Kosmos sceny"; Sala 1 „Teatr jest światem"; Sala 2 „Koło historii"; Sala 3 „Uniwersum"; Wyjście.
21. Na marginesie: poniekąd czuję się odpowiedzialna za sam koncept, albowiem autorzy odwołują się do mojego tekstu o ruinie w polskim teatrze nowoczesnym, muszę jednak wyjaśnić pewne nieporozumienie. O ile w tekście analitycznym chciałam badać pewien szczególny przykład w różnych konstelacjach interpretacyjnych, który nawiedza pamięć i wyobraźnię twórców scenicznych między XX i XXI wiekiem, w *Zmianie ustawienia* nie chodzi o wyjątkowy przypadek, lecz o możliwość odnalezienia wielu dominant, całej serii toposów i fantazmatów oraz mniej obciążonych tematycznie znaków czy przedmiotów, które wyznaczają kierunki porządków obrazów i idei. To zupełnie inna kategoria myślenia: moja propozycja zakładała akt repetycji jednej, wyjątkowej kliszy we wciąż odmiennych kontekstach, w zmianach i przetworzeniach w różnych interpretacjach kilku pokoleń twórców, co odczytywałam jako przypadek szczególny. Zob. Fazan, 2017.
22. Temat szkół scenograficznych podjęła w ujęciu historycznym Dorota Jarząbek-Wasyl, a Ewa Dąbek-Derda włączyła kategorię szkół scenograficznych jako miejsca kształcenia artystyczno-zawodowego.
23. To aluzja do tytułu wystawy *Pojawia się i znika. Archeologia scenografii Małgorzaty Szczęśniak* w Nowym Teatrze w Warszawie, 2013, wykorzystana tu w tym sensie „nieprawnie" w odniesieniu do scenografii społecznych, że artystka w różnych wystąpieniach podkreślała, że scenografia dla niej ma wyłącznie sens teatralny.
24. To cytat z *Dzienników* Witolda Gombrowicza: „Potężny geniusz! – nigdy nie było tak pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego", użyty tu w związku z opisywanym sprowadzeniem szczątków Sienkiewicza do Polski i złożenia ich w katedrze św. Jana, co sprawiło, że stał się „centralną postacią polskiej literatury", t. 2, s. 524.
25. Grafika główna wystawy – proj. Jakub Jezierski, *Dziady* Adama Mickiewicza (Edmund Wierciński w roli księdza Piotra) w reż. Leona Schillera (Teatr Polski w Warszawie, 1934).
26. Do takich wystaw zaliczyć można (by poprzestać na nielicznych przykładach) *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, Kunsthalle Wien 2005, Barbican Centre, London 2006, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006; *Poruszone ciała.*

Choreografie nowoczesności, Muzeum Sztuki, Łódź 2016-2017; *Muzeum rytmu*, Muzeum Sztuki, Łódź 2017; *Rzeczy robią rzeczy. Wystawa, performance, kino, „puppet szum”*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2016; *Inne tańce*, CSW 2018.

Bibliografia

Duniec, Krystyna, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Instytut Teatralny, Instytut Sztuki PAN, SWPS, Warszawa 2017.

Faktomontaże Leona Schillera, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

Fazan, Katarzyna, *Ruina – alternacje teatralnego obrazu. Między krajobrazem po bitwie a śmietnikiem odzyskanej wolności*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Foster, Hal, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2010.

Galewski, Józef, *Pamiętniki*, rękopis, IS PAN, nr 2333/4.

Garaudy, Roger, *Realizm bez granic*, przeł. R. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1967.

Jarocki, Władysław, *Moje drogi malarskie i inne wspomnienia*, maszynopis, IS PAN, nr 1316.

Koecher-Hensel, Agnieszka, *Sztuka Teatru w Zachęcie*, „Teatr” 2020 nr 6, https://teatr-pismo.pl/7739-sztuka-teatru-w-zachecie/ [dostęp: 21.02.2023].

Kosiński, Dariusz, *Czarowna natura!*, [w:] *Post-Apocalypsis*, red. A. Kubaś, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

Łarionow, Dominika, *Co to jest scenografia? Kilka uwag historycznych i metodologicznych*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Małkowski, Henryk, *Malowanie dekoracji*, Biblioteczka Teatralna Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1923.

Maria Jarema. Wymyślić sztukę na nowo, red. A. Dauksza, słowo/obraz terytoria, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Gdańsk 2021.

Moynet, Jean, *L’Envers du theatre. Machines et decorations*, Hachette, Paris 1875.

Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy, red. K. Fazan, A.

Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Polska awangarda teatralna 1919-1939, wybór, oprac. i red. D. Fox, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021.

Pronaszko, Andrzej, *Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy*, oprac. J. Timoszewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.

Przed i po „wielkim Jutrze"? Zachęta i wystawy scenograficzne, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2019.

Reclaimed Avant-garde: Space and Stages of Avant-garde Theatre in Central-Eastern Europe, red. Z. Imre, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

Sajkiewicz, Violetta, *Powroty realnego*, [w:] *Rzeczywistość transformacji – transformacja rzeczywistości / The Reality of Transformation – Transformation of The Reality*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2007.

Smolińska, Marta, *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020.

Strzelecki, Zenobiusz, *Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, t. 1-3.

Węgrzyniak, Rafał, *Procesy doktora Weicherta*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017.

Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku, red. D. Buchwald, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2020.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/monumenta-polskiej-scenografii*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-14

TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Na styku. Performanse naturo-kulturowe w strefach kontaktu i konfliktu, red. Ewa Bal, Dorota Fox, Ewa Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022

Publikacja składa się z osiemnastu tekstów, podzielonych na cztery bloki tematyczne (*Terytorium*, *Teatr*, *Sztuki działania* i *Dyskurs*). Ze względu na ilość materiału, artykuły raczej sygnalizują problemy i zagadnienia, aniżeli wnikliwie je analizują. Osoby autorskie oraz redaktorskie zauważają, że w teraźniejszym kontekście politycznym i geograficznym należy przeformułowywać myślenie o sposobach budowania relacji międzykulturowych i wspólnotowych, zarówno w wymiarze włączającym, jak i wykluczającym (mowa chociażby o napływie osób uchodźczych z Ukrainy oraz kryzysie na granicy polsko-białoruskiej).

Punktem wyjścia są takie koncepcje jak „geografia gniewu” Arjuna Appaduraia, „polityki wrogości” Achille Mbembego, a przede wszystkim „strefy kontaktu” Mary Louise Pratt. Pratt skupia się na tym, jak w krajach postkolonialnych dochodzi do spotkania kultur, pozycji, języków, które mieszając się i morfując, tworzą nowe sieci i nowe byty kulturowe, tożsamościowe, co pozwala na (przynajmniej częściowe) zasypanie przepaści wynikających z asymetrycznego rozkładu sił władzy. Autorzy i autorki tekstów *Na styku*, nie twierdzą, że zjawiska, które badają, są zamkniętymi projektami, rozwiązującymi istniejące konflikty. Starają się jednak wskazać takie działania, które zmieniają lokalną wyobraźnię czy kwestionują wielkie narracje i są najczęściej ściśle związane ze środowiskiem naturalnym, terytorium czy społecznym otoczeniem, które staje się działającym, wręcz kluczowym podmiotem. Stąd wiele artykułów dotyczy takich obszarów jak Górny i Dolny Śląsk, Zagłębie, Cieszyn i Czeski Cieszyn, Ziemie Odzyskane oraz tego, w jaki sposób na tych terenach sztuka (głównie teatr) próbuje budować czy odzyskiwać lokalne tożsamości. Nie mniej ważne są oczywiście artykuły dotyczące konfliktów „większej” (w znaczeniu geograficznym) skali, np. artykuł Justyny Jaworskiej o echach Strajku Kobiet w najnowszym polskim dramacie, Łucji Iwanczewskiej o praktykach reparacyjnych współczesnych sztuk performatywnych czy Arkadiusza Półtoraka o etyce seksualnej młodych dorosłych we współczesnej, popandemicznej Polsce.

Artykuły, tematycznie często odległe od siebie, łączy próba znalezienia tych miejsc przecięcia, które kryją w sobie szansę na twórczą zmianę. Książka jest znacząca również pod kątem wybranych metodologii – osoby autorskie piszą z różnych perspektyw i zazwyczaj zaznaczają pozycję, z której przyglądają się konkretnym zjawiskom. Zarówno różnorodność relacji osób piszących z przedmiotami badań, jak i często niestandardowe spojrzenie wynikające ze skupienia się na tematach niewygodnych lub przemilczanych powoduje, że

publikacja sama staje się otwartym projektem, zapraszającym do dalszego szukania miejsc tarć, w których drzemie twórcza i transformacyjna siła.

Weronika Nagawiecka

Artur Pałyga, *Gotki*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2023

Dramat *Gotki* został napisany w ramach trzeciej edycji stypendium twórczego Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego „Dramatopisanie" i wydany w serii o tej samej nazwie. W ramach tegoż programu odbył się także konkurs na eksplikacje reżyserskie, który wygrała Daria Kopiec i jej eksplikacja dotycząca *Gotek* (Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku).

Tekst Artura Pałygi to okruchy życia trzech sióstr. Kryśka i Majka, emigrantki, przyjeżdżają po wielu latach do rodzinnej wsi, gdzie mieszka ich siostra Lutka i umierająca matka Stanisława, którą ta się opiekuje. Powrót do domu wiąże się dla kobiet z nieuniknionym zmierzeniem się ze wspomnieniami trudnej młodości. Wykluczenie komunikacyjne, utrudniony dostęp do edukacji, bagatelizowana przemoc domowa, alkoholizm ojca, zawstydzające dziś obyczaje, codzienne wiejskie rytuały, zupełnie inna od miastowej mentalność polskiej wsi. Czas transformacji systemowej, w wyniku której zubożała nie tylko rodzina sióstr, ale i cała wieś. Pamięć o tym wszystkim budzi w kobietach sprzeczne emocje, bolesną melancholię, tęsknotę i nietęsknotę zarazem. Kobiety żyjące teraz w innych miejscach zmagać się muszą z poczuciem wstydu i niestabilną, wypieraną tożsamością. Konsekwencje dorastania na wsi trwają do dziś, a po powrocie do domu

rodzinnego bolą jeszcze bardziej, jak gdyby stara rana na nowo się otwarła. Okazuje się też, że ich obecne życie wcale nie wygląda tak, jak sobie wymarzyły, Kryśka, choć mieszka we Włoszech, jest równie nieszczęśliwa jak Lutka, która pozostała w domu. Kobiety pracują w niesatysfakcjonujących zawodach, ich dzieci także wyemigrowały, nie utrzymują kontaktu z rodzicami, nie przyjeżdżają już nawet na święta, międzypokoleniowa komunikacja niknie, więzy się rozluźniają, co jest powodem smutku sióstr, ale przecież dzieci powielają gest swoich matek, ich ucieczkę.

Dramat podzielony jest na trzy akty: „Dzień", „Noc" i „Poranek", które odpowiadają czasowi wydarzeń. Pałyga układa zwykłe, codzienne zwroty w subtelną poezję. Poetyka powtórzeń i liczne przerzutnie nadają tekstowi hipnotyczny, transowy niemal rytm przypominający zaklęcia wiejskiej szeptuchy; Pałyga czerpie z ludowych rymowanek czy zaśpiewów. Ostrożnie wyważone tempo dramatu oddaje senność małej, spokojnej wsi.

W trakcie wykopalisk archeolodzy odkryli w tej miejscowości pozostałości wioski plemienia Gotów, którzy, jak twierdzi Majka: „Wszędzie się dostosowali/nawet u nas". Kobiety nazwą się Gotkami, spadkobierczyniami wędrownego ludu, który posiadł zdolność adaptacji do najtrudniejszych warunków i okoliczności. Nietrudno zauważyć paralelę. Pada pomysł, aby wieś przekształcić w agroturystykę, a turystów miałaby zachęcić zrekonstruowana wioska Gotów. Nie do końca wiadomo, czy to kapitalizacja własnego cierpienia, czy próba zaakceptowania swoich korzeni, a co za tym idzie – swojej tożsamości. I nie wiadomo, czy ten szalony, podlany wódką pomysł zostanie wcielony w życie.

Gotki to niepozorna, cicha tragedia kobiet wpisana w kontekst historii Polski XX wieku. Utkana ze szczegółów, skrawków wspomnień wydarzeń, które każda z sióstr pamięta inaczej. To wreszcie szczera konfrontacja ze

wszystkim, co najgłębiej skrywane, najmocniej kochane i najmocniej nienawidzone jednocześnie.

Piotr Szenajch, *Odczarowanie talentu. Socjografia stawania się uznanym artystą,* Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022

Tytułowe odczarowanie talentu to proces złożony. Piotr Szenajch wkracza do świata pewnej grupy społecznej i wyznacza sobie konkretne cele. Chce rzucić nowe światło na sztukę i biografie artystów. Przeprowadza rozmowy z powszechnie uznanymi i rozpoznawalnymi polskimi twórcami i twórczyniami sztuk wizualnych i performatywnych. Na ich podstawie próbuje pokazać, „co jest społeczne w tym, co wydaje się indywidualne". Analizuje wpływ społecznych struktur, procesów i instytucji na sukces artystyczny. Rekonstruuje doświadczenia biograficzne, wydobywa i nazywa pewne uwarunkowania, by stworzyć portret zbiorowy.

Szenajch w rozmowach przyjmuje metodę autobiograficznych wywiadów narracyjnych, powstrzymuje się więc od narzucania założeń, pojęć i problemów. Badanymi są: Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, Grzegorz Klaman, Zofia Kulik, Grzegorz Kowalski, Zuzanna Janin, Robert Kuśmirowski, Tomasz Kozak, Oskar Dawidzki, Wilhelm Sasnal, Paweł Susid, Agata Bogacka, Zbigniew Rogalski, Leon Tarasewicz. Są też wywiady z osobami ze Śląska, które amatorsko zajmują się sztuką (autor posługuje się tu kategorią „artystów naiwnych"). Podczas przygotowań i zbierania materiału do książki Szenajch wiele rozmawiał ze studentami warszawskiej

ASP, prowadził też obserwację uczestniczącą na zajęciach w pracowni Grzegorza Kowalskiego.

We wstępnym rozdziale nakreślone zostają metody badawcze i przywołane teorie, którymi autor się posługiwał lub inspirował. Najważniejsze miejsce zajmuje socjologia Pierre'a Bourdieu. Książka została podzielona na cztery części. Pierwsza zawiera opisy wczesnych etapów życia badanych jako początków drogi do pracy artystycznej. Szenajch zwraca uwagę na pierwotne społeczne usytuowanie artystów, rodzinne zaplecze oraz wpływ nabytych skłonności (kulturowych, estetycznych i językowych) na dalsze życie. Analizuje wyznaczniki awansu społecznego. Opisuje procesy socjalizacji i przytacza koncepcje socjologii wychowania i edukacji. Autor ma świadomość, że materiał, który zgromadził, jest obszerny, rezygnuje więc z chronologicznego przytaczania biografii każdej osoby. Rozdziały są podzielone pod kątem konkretnych uwarunkowań, oddziałujących na późniejszą pracę artystyczną. Druga część dotyczy uwikłania sztuki współczesnej w dyskursy. Szenajch analizuje wpływ tradycji, zmieniających się stylów, nurtów, technik i podejść do sztuki. Przytacza różne rodzaje nastawienia do poprzedników, autorytetów, konkurentów. Posiłkuje się teorią sztuki nowoczesnej jako dyskursu w ujęciu Foucaulta. Rozdział trzeci zawiera socjologiczne i ekonomiczne analizy świata i rynku sztuki. Tematyzowane jest w nim znaczenie nawiązywania relacji z lokalnym środowiskiem artystycznym i instytucjami. Szenajch zaznacza ich wpływ na kształtowanie pozycji w środowisku. Ostatnia część to swoiste podsumowanie, teoretyczne omówienie konkretnych zjawisk. Autor korzysta m.in. z poetyki filozoficznej Deleuze'a i Guattariego oraz socjologicznej teorii aktora-sieci. Analizuje drogę do wypracowania własnego projektu artystycznego na tle tych uwarunkowań. Wprowadza i wyjaśnia ważne pojęcia: rykoszety upodmiotowienia, kłączowe usytuowanie i rozrost

upodmiotowienia, dyskursywne zainfekowanie i inkubacja. Zakończenie książki jest nietypowe, bo autor dzieli się w nim dwiema propozycjami teoretycznymi, które nie zmieściły się w publikacji jako rozdziały. Objaśnia, czym są wehikuły awansu (przemieszczenie w społecznej strukturze) i domykanie furtek (proces, odcięcie się od alternatywnych dróg zarobkowania i kariery).

Odczarowanie talentu to pozycja niezwykle ciekawa i przemyślana, ale w wielu kwestiach problematyczna. Sam autor ma świadomość, że temat i obrana metoda mogą budzić wątpliwości lub kontrowersje. Przyznaje też, z jakimi trudnościami mierzył się podczas zbierania materiałów, przeprowadzania wywiadów i pisania. Wyznaje, że szacunek do osób badanych musiał skonfrontować z rzetelną próbą odpowiedzi na postawione pytania badawcze, z potrzebą naszkicowania ogólnych zjawisk. Szenajch wielokrotnie musiał rozbijać potoczne wyobrażenia o sukcesie artystycznym przez zestawienie ich z rzeczywistymi historiami. Przy czym zaznaczył, że jego rozmówcy przeważnie mieli świadomość swego statusu, wiedzieli, co już zostało o nich napisane i mieli skłonności do autokreacji. Często mieli też odpowiadali na pytania w sposób przemyślany, wyuczony; można było wyczuć ich zaplecze teoretyczne. Najbardziej problematyczne okazały się jednak same pojęcia „artysty” i „talentu”. Autor podkreślił ich niedefiniowalność i w swej pracy posługiwał się głównie kryterium „uznania”, które wydawało się bardziej mierzalne i możliwe do zweryfikowania (chociażby na podstawie obecności w przeglądach polskiej sztuki współczesnej, uczestnictwa w wystawach w konkretnych galeriach, działalności za granicą, pojawiania się w prasie). Temat i wybrana metoda miały w sobie wiele pułapek. Jednak dzięki temu, że autor miał ich świadomość, udało mu się stworzyć ciekawy zarys drogi do bycia uznanym artystą wizualnym czy performatywnym. Z zaznaczeniem jednak, że nie jest

to proces zamknięty, przebiegający według jednego słusznego wzoru, że możliwe są jeszcze inne drogi, nieznane rozgałęzienia i uwarunkowania.

Wiktoria Wojas

Wzór cytowania:

Noty o książkach, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-14.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-14*

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.