didaskalia

Gazeta Teatralna październik 2023 **nr 177**

Gruba i Głupia, *Very Funny*, fot. Dawid Linkowski/Festiwal Szekspirowski w Gdańsku

Afropejskość

Hakowanie patriarchatu

Słodko śpiąca Europa

Spis treści

AFROPEJSKOŚĆ

Od uniwersalizmu do różnorodności

Dorota Semenowicz

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

HOLZINGER

Kobiece pożądanie i maszyny

Thomas Irmer

Hakowanie patriarchatu. Postcyberfeminizm w twórczości Florentiny Holzinger

Maria Magdalena Ożarowska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

OTERO

Struktura daje mi wolność

Z Mariną Otero rozmawia Kamila Łapicka

Tancerka, która nie tańczy

Maria Magdalena Ożarowska

Fuck Me oraz *Love Me*: reż. Marina Otero

INSTYTUOWANIE

Seniorskie potańcówki

Alicja Müller

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Dreaming as Performance

Tomaž Krpič

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Wy/twórczość. Praktyki artystyczne w performansie instytucjonalnym na przykładzie powstawania spektaklu „Malina”

Agata Skrzypek

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Uważne słuchanie jest podstawą

Z Jakubem Studzińskim rozmawia Katarzyna Lemańska

TEATR I HISTORIA

„1989”: wielogłosowość infranarracji a pamięć zbiorowa o polskiej walce o wolność

Kasia Lech

Teatralne rekonstrukcje Jakuba Skrzywanka

Justyna Kowal

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Aktor Michał Opaliński wychodzi z roli

Zofia Kowalska

Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego, Teatr Polski w Podziemiu Wrocław: *Zbrodnia i kara. Z powodu zbrodni Rosjan, których nie potrafimy zrozumieć*, reż. Jakub Skrzywanek

UKRAINA

Słodko śpiąca Europa albo trzy spektakle o wojnie

Ewa Bal

Narodowy Dramatyczny Teatr im. Iwana Franka w Iwano-Frankiwsku w Ukrainie:

Dziady, reż. Maja Kleczewska; Fundacja CHÓR KOBIET; Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie; Maxim Gorki Theater; Festival d'Avignon; Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne; SPRING Performing Arts Festival; Tangente St. Pölten – Festival Für Gegenwartskultur: *Matki. Pieśń na czas wojny*, reż. Marta Górnicka; Teatr Współczesny w Szczecinie: *Powiem ci jutro*, reż. Nina Khyzhna

Raz za razem

Wiktoria Tabak

Fundacja CHÓR KOBIET; Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie; Maxim Gorki Theater; Festival d'Avignon; Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne; SPRING Performing Arts Festival; Tangente St. Pölten – Festival Für Gegenwartskultur: *Matki. Pieśń na czas wojny*, reż. Marta Górnicka

REPERTUAR

Nie musisz kochać swojej pracy

Agata Skrzypek

Teraz Poliż: *Seks, praca i marzenia*, reż. Agnieszka Jakimiak

Bez rozdzierania szat

Stanisław Godlewski

Komuna Warszawa: *Uroboros. Rewia na trzy aktorki*, reż. Agata Koszulińska

Czas odkładania kamieni

Dorota Ogrodzka

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie: *Melodramat*, reż. Anna Smolar

Ucieczka od działania

Jan Karow

Nowy Teatr w Warszawie: *Przemiana*, reż. Grzegorz Jaremko

Potrzeba Big Maca

Katarzyna Niedurny

Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie: *Podwójny z frytkami*, reż. Piotr Pacześniak

FESTIWALE

Szekspir? Sprawdzam

Olga Katafiasz

27. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku

Gwiazdy, gliny, ośmiornice

Paweł Schreiber

27. Międzynarodowy Festiwal Kontakt w Toruniu

Transcendencja wszystkiego, co znamy

Julia Niedziejko

Malta Festival Poznań

TANIEC

Figura nieznana

Michalina Spychała

Muzeum Narodowe w Warszawie: *Rzeźbiary*, choreogr. Weronika Pelczyńska, Magda Fejdasz

Narodowe rzeźbiary

Z Weroniką Pelczyńską i Magdą Fejdasz rozmawia Michalina Spychała

OPERA

A jak królem, a jak katem będziesz...

Dorota Krzywicka-Kaindel

Salzburger Festspiele: *Makbet*, reż. Krzysztof Warlikowski

Kogo stać na wirtualnego „Parsifala”?

Jolanta Łada-Zielke

Bayreuther Festspiele: *Parsifal*, reż. Jay Scheib

ZAGRANICA

Otrzepując piach z buta

Maciej Guzy

Prague Quadrennial of Performance Design and Space

„13. The Future is Female”

Maria Sławińska

Holland Festival w Amsterdamie

TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

DOI: 10.34762/7r5q-qh07
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-uniwersalizmu-do-roznorodnosci

AFROPEJSKOŚĆ

Od uniwersalizmu do różnorodności

Uznanie różnicy kulturowej i rasowej we francuskich sztukach performatywnych

Dorota Semenowicz Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

From Universalism to Diversity. Recognising Cultural Difference in French Performing Arts

The article shows the transition from the universalist idea to the idea of diversity in the practice of French theatre and dance institutions. It sets this transition in an ideological and historical context while it presents the most recent strategies of French cultural institutions and the impact of the opening up of the institutions on the contents and language of the performing arts. Citing the work of Nadia Beugré, Ana Pi, Rachid Ourmadane, Koffi Kwahulé, Dieudonné Niangouna, and Léonora Miano, among others, it shows what male and female Afroeuropean artists contribute to the socio-cultural order being built on diversity.

Keywords: interculturalism; black dramaturgy; diversity policy; French theatre; racial and cultural difference

Transpłciowe diwy Abidżanu, stolicy Wybrzeża Kości Słoniowej, w nocy królowe parkietu, w dzień fryzjerki funkcjonujące na marginesie rzeczywistości, która odwraca od nich wzrok. Na scenie opowiadają o swojej codzienności, z humorem, energią i wielką otwartością. Mamy wrażenie, że wchodzimy w ich świat, że nie tylko poznajemy ich strategie obrony i wzajemnego wsparcia, lecz również je same – spektakl *Prophétique* Nadii

Beugré, iworyjskiej choreografki mieszkającej od dwudziestu lat we Francji, otwierał tegoroczne Kunstenfestival des arts, jeden z największych festiwali sztuk performatywnych w Europie. Zaraz potem prezentowany był na Holland Festival, w Montpellier i Berlinie, na jesieni ma zaplanowane pokazy m.in. na Festival d'Automne w Paryżu. Również prace innych niebiałych choreografek i choreografów francuskich lub mieszkających od wielu lat we Francji są prezentowane na europejskich scenach, m.in. Rachida Ourmadane'a, Julie Dossavi, Any Pi. Niemniej jednak jest to zjawisko stosunkowo nowe. Jeszcze na początku XXI wieku, kiedy studiowałam we Francji, widoczna na ulicach Paryża wieloetniczność społeczeństwa francuskiego nie znajdywała odzwierciedlenia w programach francuskich instytucji teatru i tańca. Mało się wówczas mówiło o różnorodności. Dziś, dwadzieścia lat później, mamy do czynienia z jej apologią.

Nie oznacza to, że owa wieloetniczność widoczna jest obecnie we wszystkich instytucjach sztuk performatywnych albo że otwarcie instytucji na twórczość artystów i artystek niebiałych dotyczy w równej mierze dziedziny teatru i tańca. Teatr francuski pozostaje wciąż w tyle nie tylko za innymi sztukami performatywnymi, lecz również kinem i telewizją (zob. Poirson, 2017, s. 9). W latach 2002-2017 w zespole Komedii Francuskiej, jedynym stałym zespole teatralnym we Francji, był tylko jeden czarny aktor: przyjęty w 2002 roku Bakari Sangaré. Trzeba było czekać piętnaście lat na włączenie do narodowej trupy kolejnej osoby niebiałej[1]. W 2016 roku na osiemdziesiąt sześć osób nominowanych do nagród Moliera, najważniejszych francuskich nagród w dziedzinie teatru, osiemdziesiąt pięć było białych, mimo że już rok wcześniej zwracano uwagę na te dysproporcje. Kolektyw Décoloniser les arts opublikował wówczas protest w czasopiśmie „Télérama" i zorganizował demonstrację przed wejściem do Folies Bergère, gdzie odbywała się ceremonia wręczenia nagród. Obecnie walka o odzwierciedlenie

różnorodności etniczno-kulturowej społeczeństwa francuskiego zarówno w teatrze i tańcu, jak i mediach, kinie, sztukach wizualnych określa działania poszczególnych twórców i twórczyń, licznych stowarzyszeń, organizacji i samych instytucji kultury. Toczy się w polach polityki repertuarowej (wprowadzanych autorów i autorek, treści dzieł) i obsadowej, zatrudnienia pracowników administracji, dostępności artystycznych szkół wyższych. Mimo że taniec, w którym kanon literacki, kwestia identyfikacji z postaciami, zgodności historycznej, nie odgrywają tak dużej roli, szybko otworzył się na zmianę, w obu wypadkach, i teatru, i tańca, to fenomen ostatnich dwóch dekad. Dlaczego proces ten następuje we Francji tak późno?

W swoim eseju osadzę francuską politykę różnorodności w obszarze teatru i tańca w kontekście ideologiczno-historycznym oraz pokażę, jak wpływa ona obecnie na treść i język sztuk performatywnych we Francji. Na czym polega uznanie różnicy kulturowej i różnicy związanej z urasowieniem w praktyce instytucji kultury i co twórcy i twórczynie, tacy jak Nadia Beugré, Ana Pi, Rachid Ourmadane, Koffi Kwahulé, Dieudonné Niangouna, Léonora Miano wnoszą do porządku społeczno-kulturalnego budowanego na różnorodności?

Uniwersalizm a różnorodność

W Wielkiej Brytanii, podobnie jak Francja naznaczonej historią kolonialną, czy w Stanach Zjednoczonych, naznaczonych historią niewolnictwa i segregacji, proces walki z dyskryminacją na tle rasowym w mediach, kinie, sztukach performatywnych rozpoczął się już w latach osiemdziesiątych XX wieku i wpisywał w szersze dążenia do uwzględnienia różnic na gruncie polityki[2]. We Francji dokonuje się dopiero od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku z trzech powodów: francuskiego uniwersalizmu, wykluczenia pojęcia rasy z dyskursu publicznego oraz braku statystyk rasowo-etnicznych.

Uniwersalizm rozumiany jako neutralizowanie różnic w imię zasady równości obywatelskiej stanowił legitymację, a tym samym główną zasadę Republiki Francuskiej od jej ustanowienia w 1871 roku i ma swoje źródła w wielkiej rewolucji francuskiej i jej Deklaracji Praw Człowieka. Od przybywających do Francji osób oczekiwano, że przekroczą ograniczenia nakładane na nie przez wspólnoty narodowe, etniczne czy religijne i będą działać na rzecz wspólnego dobra, jakim jest Republika i jej obywatelskie wartości. Cytując socjologa Erica Fassina: „Retoryka republikańska czyniła wszelką logikę mniejszościową nie do pomyślenia, sprowadzając ją do amerykańskiego komunitaryzmu" (2012, s. 431)[3], który długo stanowił kontrmodel dla francuskiej myśli o wspólnocie politycznej. Opresyjny charakter uniwersalizmu i związane z nim wykluczenia i marginalizacje dostrzeżono we Francji dopiero na przełomie XX i XXI wieku, kiedy na nowo zaczęto definiować model uczestnictwa w politycznej wspólnocie.

Drugim istotnym czynnikiem determinującym proces walki z dyskryminacją na tle rasowym w sektorze kultury we Francji było podejście do słowa „rasa". O ile w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych badania w zakresie *race relations* istnieją od pięćdziesięciu lat, we Francji zarówno politycy, jak i badacze w drugiej połowie XX wieku systematycznie unikali słowa „rasa", czyniąc z niego tabu. Skoro pojęcie rasy jest wytworem XIX-wiecznej ideologii, która doprowadziła wiek później do tragedii Auschwitz, uznano, że posługiwanie się nim reprodukuje rasizm. W 1949 roku UNESCO opublikowało deklarację uznającą jedność gatunku ludzkiego, efekt badań przedstawicieli nauk biologicznych i nauk o społeczeństwie (poprawioną w roku 1951)[4]. Utwierdziła ona francuskie elity w unikaniu słowa „rasa" w dyskursie publicznym.

Do II wojny światowej odwołują się również francuscy przeciwnicy statystyk

rasowo-etnicznych. Rząd Vichy wykorzystywał bowiem dane Narodowego Biura Statystycznego, by kierować przedstawicieli mniejszości etnicznych i religijnych do obozów koncentracyjnych. W ustawie o ochronie danych z 1978 roku (Informatique et liberté) jest wyraźnie powiedziane, że gromadzenie i przetwarzanie danych nie może naruszać praw człowieka, jego wolności indywidualnych i publicznych, mieć wpływu na jego tożsamość i życie prywatne. Właśnie ta ustawa zakazuje rejestrowania do celów statystycznych przynależności etnicznej i rasowej Francuzów i Francuzek (jak również przynależności wyznaniowej i związkowej, poglądów politycznych, filozoficznych czy orientacji seksualnej). W 2007 roku francuski Trybunał Konstytucyjny uznał za niekonstytucyjną próbę modyfikacji tej ustawy. Podjęto ją, ponieważ według wielu organizacji brak urzędowych danych utrudnia realną ocenę sytuacji poszczególnych mniejszości we Francji (za wprowadzeniem takich statystyk jest m.in. CRAN – Rada Przedstawicielska Stowarzyszeń Czarnych we Francji). Kwestia gromadzenia danych etniczno-rasowych pozostaje do dzisiaj tematem spornym we Francji.

Te trzy czynniki spowodowały, że dyskryminację na tle rasowym „rozpoznano” nad Sekwaną dopiero na przełomie XX i XXI wieku. Z tego rozpoznania zrodziła się idea różnorodności, rozumianej w kulturze nie jak dotąd jako dowartościowywanie różnych marginalizowanych form i praktyk kulturowych, lecz jako dostrzeżenie, uznanie, doreprezentowanie w kulturze i poprzez kulturę mniejszości etniczno-rasowych społeczeństwa francuskiego. Jak podkreśla Eric Fassin, „mówimy o różnorodności, ponieważ istnieje dyskryminacja” (2017).

To nie znaczy, że niebiali aktorzy i aktorki we francuskim teatrze wcześniej nie występowali. Niezależnie od swojego „emploi”, pojawiali się szczególnie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, gdy kwestie rasowe

oraz nowe idee solidarności i koncepcji wspólnot międzynarodowych stanowiły przedmiot debat politycznych i kulturowych w kontekście dekolonizacji Afryki i Azji. Przykładem może być francusko-senegalski aktor Daniel Sorano, którego Jean Vilar zaangażował w 1952 roku do zespołu TNP (Théâtre National Populaire). Zagrał on nie tylko kluczowe role służących w dramatach klasycznych (Strzałkę w *Skąpcu* i Sganarela w *Don Juanie* Moliera, Figara w *Weselu Figara* Beaumarchais'go), lecz również m.in. księcia Yorku w *Ryszardzie II* Szekspira. Popularni byli też Georges Aminel, który został w 1967 roku członkiem zespołu aktorskiego Komedii Francuskiej, Robert Liensol czy Greg Germain. Wszyscy występowali w spektaklach uznanych wówczas francuskich reżyserów m.in. Antoine'a Viteza, Jeana-Louisa Barraulta, Rogera Blina, Jeana-Marie Serreau, Sachy Guitry'ego, na scenach m.in. Odéonu – (wówczas) Théâtre de France, do niedawna drugiej sceny Komedii Francuskiej.

W 1956 roku powstała też pierwsza francuska trupa czarnych aktorów Les Griots, założona przez czwórkę studentów i studentek afrykańskiego i antylskiego pochodzenia. Toto Bissainthe, Sarah Maldoror, Samba Ababakar i Timité Bassori pracowali w ramach teatru uniwersyteckiego nad wystawieniem *Przy drzwiach zamkniętych* Sartre'a. Rok później dołączył do nich Robert Liensol, który nadał grupie kierunek, a następnie kolejne osoby, m.in. Lydia Ewandé czy Greg Germain. Ich celem było promowanie artystów i artystek niebiałych oraz rozpowszechnianie dzieł czarnego francuskiego i frankofońskiego dramatu. Jednym z pierwszych spektakli, jakie zagrali, była prapremiera *Murzynów* Jeana Geneta w reżyserii Rogera Blina w 1959 roku. Spektakl opierał się na zderzeniu grupy reprezentującej białą, opresyjną władzę kolonialną z grupą czarną, zamkniętą w przypisywanych jej przez białych stereotypach. Dramatyzmu dodawał przedstawieniu fakt, że aktorzy „grali" swoją własną, rzeczywistą kondycję egzystencjalno-społeczną[5], a na

fikcyjną opowieść Geneta nakładało się realne zderzenie czarnych aktorek i aktorów na scenie z białymi osobami na widowni. Biała paryska publiczność nie tylko po raz pierwszy zobaczyła spektakl w całości grany przez aktorów i aktorki czarnoskóre (zob. Chonez, 1959), ale przede wszystkim po raz pierwszy usłyszała trzynaścioro czarnoskórych bohaterów i bohaterek dokonujących nad nimi sądu, parodiujących białą kulturę i przypisywane czarnym klisze. Według samego Blina sztuka była „złośliwa i bardziej niż o sympatię, jaką Jean Genet odczuwa dla czarnych i wszystkich kategorii ludzi uciskanych, chodziło w niej o krytykę wszystkich co do zasady białych wartości, uderzenie w historię Francji" (Peskine, 1986, s. 145-146). Wielu białych widzów i widzek poczuło się obrażonych, wśród nich Eugène Ionesco, który opuścił widownię (tamże, s. 145). Był to pierwszy spektakl wprowadzający tak bezpośrednio temat koloru skóry na forum publiczne we Francji.

Lata sześćdziesiąte XX wieku to również czas odkrywania dramaturgii frankofońskiej. Jean-Marie Serreau wystawił m.in. dramaty tak uznanych dziś autorów, jak Aimé Césaire z Martyniki, Kateb Yacine z Algierii, René Depestre z Haiti czy Bernard Dadié z Wybrzeża Kości Słoniowej. Jak mówił reżyser:

> Myślę, że teatr nie może być mocny, prawdziwy, jeśli nie pozostaje w głębokiej, ludzkiej relacji z historią, którą żyjemy na co dzień. W tym sensie, po wielkiej epoce kolonizacji […] problemy, z którymi musi się zmierzyć nasza cywilizacja, to właśnie problemy dekolonizacji byłych skolonizowanych (cyt. za: Hemmerlé, 1983).

Pierwszy dramat Aimé Césaire'a *Tragedia króla Krzysztofa* Jean-Marie

Serreau wyreżyserował w 1964 roku właśnie z Les Griots. Bohaterem sztuki jest postać historyczna – czarny generał Christophe, będący adiutantem Toussaint Louverture'a, pierwszego bojownika o wolność i równość czarnej ludności Haiti na początku XIX wieku, a później samozwańczy król północnej części wyspy. Po wywalczeniu przez Haitańczyków wolności w 1803 roku i zniesieniu niewolnictwa, nastąpił bowiem czas niezgody i walk pomiędzy czarnymi wodzami. W okresie dekolonizacji sztuka Césaire'a była interpretowana symbolicznie jako głos skierowany w stronę młodych państw afrykańskich, które właśnie zyskiwały niepodległość. Pokazywała, przed jakimi problemami stają ich przywódcy, gdy uzyska się już wolność: naśladowaniem Europy, próbą zachowania własnych tradycji obyczajowych i kulturowych, walką z wielowiekowym, niewolniczym poczuciem niższości, walką o utrzymanie niezależności kraju, przekonywaniem własnego społeczeństwa do podjętych wyborów. W 1965 roku spektakl zaprezentowano w Odéon–Théâtre de France.

Ten widoczny proces otwierania francuskich instytucji kultury na czarnych twórców i twórczynie zahamował, a wręcz cofnął się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Do lat pięćdziesiątych czarną społeczność Paryża tworzyli bowiem przede wszystkim studentki i studenci pochodzenia afrykańskiego i antylskiego. W następstwie rozejmu w Evian z 1962 roku, kończącego wojnę francusko-algierską i ułatwiającego osobom algierskim migrację do Francji aż do lat siedemdziesiątych, nad Sekwanę napłynęła nie tylko europejska ludność Algierii (*pied-noirs*), lecz również kilka tysięcy ludności muzułmańskiej, która w czasie wojny stanęła po stronie Francuzów (*harkis*) oraz milion algierskich imigrantów. Skutecznie zaczęła to wykorzystywać skrajna prawica, przekierowując pod koniec lat sześćdziesiątych dyskurs nacjonalistyczny (przed wojną antysemicki, a na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych skoncentrowany na obronie

francuskiej Algierii) przeciw imigracji, którą utożsamiła z kolorem skóry. Dyskurs ten przejął następnie w całości powstały w 1971 roku pod przywództwem Le Pena Front Narodowy – jego korzenie, jak podkreśla historyk Benjamin Stora, nie są faszystowskie, lecz właśnie kolonialne (Stora, 2016, s. 15). W efekcie antyimigranckiej propagandy niebiali aktorzy i aktorki zaczęli być utożsamiani z obrazem imigranta, obcego, innego. W 1972 roku Georges Aminel zrezygnował z etatu w Komedii Francuskiej ze względu na brak satysfakcjonujących go ról. Podobnie jak większość czarnych aktorów i aktorek, którzy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych grali pierwszoplanowe role w dramatach klasycznych, jak Med Hondo czy Greg Germain, zdecydował się na pracę w dubbingu.

Od tego czasu czarnych aktorów i aktorki można było zobaczyć niemal tylko na wydarzeniach poświęconych frankofonii: w 1984 roku powstał Festival des Francophonies en Limousin, a w 1985 w Paryżu Théâtre international de langue française (od 2011 roku Le Tarmac – scène internationale francophone) prezentujące spektakle i sztuki z Indii Zachodnich, Afryki czy Antyli. Czarni aktorzy i aktorki oraz autorzy i autorki, zredukowani do ustalonej roli (determinowanej kolorem ich skóry), mieli przywoływać Afrykę i kolonializm, choć często urodzili się we Francji lub mieszkali tu od pokoleń. Wyjątek stanowił teatr Petera Brooka, który od 1974 roku funkcjonował w Théâtre des Bouffes du Nord w ludowej dzielnicy La Chapelle na północy Paryża. Brytyjski reżyser wystawiał tam nie tylko dramaty Becketta, Szekspira i Czechowa w międzynarodowej obsadzie, lecz również senegalskich i południowoafrykańskich autorów i poetów. Te działania interpretowane były jednak w kontekście laboratorium antropologii teatru i odbierane jako osobliwość.

Mimo że dyskurs nacjonalistyczny w latach siedemdziesiątych i

osiemdziesiątych zyskał na sile, kwestia dyskryminacji na tle rasowym pozostawała do końca XX wieku na marginesie francuskiego życia politycznego i ideologicznego. Uniwersalistyczna ślepota na kolor, czyli zaprzeczanie znaczenia rasy wiązała się z ignorowaniem rasizmu oraz jego konsekwencji dla ludzi podlegających urasowieniu. Nie oznacza to, że nie zauważano tych problemów. Wyrażano je jednak w języku nierówności klasowych oraz imigracji. Nawet dzieci imigrantów, osoby urodzone już we Francji, określało się jako imigrantów drugiego pokolenia albo osoby „issues de l'immigration", czyli z pochodzeniem imigranckim[6]. Tym samym łączono różnicę kulturową, rasową i imigrację, czyli urasowiano imigrację. A przecież, o ile ksenofobia może przenikać się z rasizmem, to nie jest z nim tożsama. Osobę czarną definiuje nie jej pochodzenie, lecz sposób, w jaki jest traktowana ze względu na swój wygląd. Tego nie można było jednak wyrazić w zdyskredytowanym języku, co utrudniało rozpoznanie problemu – skoro nie istniał on w języku, nie istniał również jako rzeczywistość społeczna. Rozpoznaniu nie sprzyjało wyparcie historii kolonialnej i związanej z nią teorii postkolonialnej. Jak można przeczytać we wstępie do książki *Ruptures postcoloniale*:

> We Francji nie istniał żaden odpowiednik *postcolonial studies*, który można by odnieść do historii byłej metropolii. To opowieść, która nie ma głosu; historia postrzegana jako odległa, jakby kolonialna przygoda była tylko zamkniętym przez dekolonizację nawiasem. To wyraźny znak zblokowania. Lub jeszcze gorzej, zaprzeczenia (Bancel i in., 2010, s. 16-17).

Może wydawać się to zaskakujące. Przecież Frantz Fanon, ojciec myśli postkolonialnej, autor jednego z najważniejszych dla niej tekstów *Czarna*

skóra, białe maski, był Francuzem urodzonym na Martynice i pisał po francusku. Jego myśl i dzieła do lat dziewięćdziesiątych XX wieku objęła jednak we Francji – nawiązując do tytułu książki Benjamina Story i Mohammeda Harbi – zbiorowa amnezja, która dotknęła wojny francusko-algierskiej i spraw z nią związanych. Fanona, jak pisze Achille Mbembe w *Critique de la raison nègre*, uznano za zdrajcę i wroga narodu (s. 232). Jeszcze w 1995 roku Pierre-André Taguieff w *Les Fins de l'Antiracisme* nazwał go Hitlerem dekolonizacji (za: Liauzu, s. 190)[7]. Podczas gdy na świecie dzieła Martynikanina czytano, analizowano, reinterpretowano, we Francji pomijano je milczeniem, tracąc z pola widzenia rozwijające się w krajach anglosaskich studia postkolonialne. Nad Sekwaną zaczęto je przyswajać dopiero na początku XXI wieku, co zaowocowało pierwszymi francuskimi publikacjami na temat efektów kolonizacji dla Francji metropolitalnej – a także na temat twórczości Fanona, która wróciła do Francji zapośredniczona przez lektury amerykańskie (Noël, w: Fassin, 2012, s. 270).

Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych model uniwersalistyczny przeciwstawiano we Francji amerykańskiemu komunitaryzmowi. W tym czasie zaczęły już jednak przynosić efekty badania na temat historii imigracji, podjęte nad Sekwaną w latach osiemdziesiątych oraz socjologiczne badania na temat dyskryminacji w zatrudnieniu, badania rozwijające się tam od połowy lat dziewięćdziesiątych (Bancel i in., s. 12). W efekcie w 1998 roku, kiedy Francja wygrała mistrzostwa świata w piłce nożnej, a bohaterem narodowym stał się Zinedine Zidane, syn imigrantów z Algierii, jednocząc na chwilę francuskie społeczeństwo, Haut Conseil à l'Integration (wyższa rada do spraw integracji) opublikował raport poświęcony walce z dyskryminacją i respektowaniu zasady równości, a ministra zatrudnienia i solidarności, Martine Aubry, na posiedzeniu rady ministrów jasno sformułowała potrzebę

walki z dyskryminacją w sektorze zatrudnienia. Wielu badaczy i badaczek francuskich uznaje ten dzień za początek długiego procesu przechodzenia z modelu uniwersalistycznego do modelu różnorodności społecznej – zmiany ideologicznej, za którą pójdą całościowe zmiany praktyk politycznych, instytucjonalnych i zawodowych (tamże, s. 268). W 2004 roku powołane zostało ministerstwo de l'Egalité des chances (wyrównywania szans) oraz la Haute Autorité de lutte contre les discriminations et pour l'égalité des chances – HALDE (najwyższy urząd do spraw walki z dyskryminacją i wyrównywania szans), powstało stowarzyszenie Club XXIe siècle, a w 2005 – stowarzyszenie les Mariannes de la diversité (Marianny różnorodności) oraz Le Conseil Représentatif des Associations Noires de France CRAN (Rada Przedstawicielska Francuskich Stowarzyszeń Osób Czarnych).

Do głównej debaty publicznej temat wkroczył jednak dopiero w 2005 roku, i to z wielkim hukiem, gdy rozruchy we francuskich *cités* podważyły otwarcie ideę republikańskiej równości. Zaczęto wówczas dyskutować na temat skali bezrobocia na przedmieściach francuskich miast, etnicznej i geograficznej stygmatyzacji mieszkających tam ludzi, ich braku mobilności społecznej, nad przemocą policji wobec nich. Gniew, jaki wyraziły wtedy dzieci i wnuki imigrantów, osoby urodzone i wychowane we Francji, pokazał, że doświadczają one systemowego odrzucenia, permanentnego duchowego i cielesnego zesłania, określonego przez Étienne'a Balibara jako „wewnętrzne wyłączenie, które musi pozostawiać ślady na najgłębszym poziomie podmiotowości" (2007). To ludzie, którzy nie są ani na zewnątrz, ani realnie wewnątrz francuskiej wspólnoty narodowej. Achille Mbembe pisał wówczas, że „przeszłość złapała Francję w pułapkę jej własnej hipokryzji" (2007), a Rada Ivekovic nazwała wydarzenia powrotem „kolonialnego bumerangu" (za: Balibar, 2007), ujawniającego porażkę francuskiego uniwersalizmu. Oboje wskazywali na wyparcie przez Francję kolonialnej przeszłości, które

doprowadziło do kompletnego niezrozumienia wydarzeń 2005 roku, nazywanych „powstaniem niewidocznych” (Mbembe, 2007). To w kontekście tych wydarzeń kameruński filozof napisał:

> Należy wywołać we Francji nowy ruch praw obywatelskich zdolny zregenerować stare społeczeństwo i pobudzić tę starą kulturę, która kiedyś tyle wniosła światu, a dzisiaj nie przestaje bełkotać i zataczać się, sprawiając wrażenie, że zaraz padnie pod siłą własnej sklerozy (tamże).

W ujęciu kameruńskiego filozofa działanie przeciw dyskryminacji na tle rasowym jest związane z przywracaniem pamięci (kolonialnej), co ściśle wiąże politykę i kulturę. Nie chodzi tylko o to, że kultura posiada narzędzia pozwalające tę pamięć przywrócić. Sama kultura musi wyjść poza uniwersalistyczny model, który miał etnocentryczny charakter, zakładał silną hierarchię stylów i łatwo dawał się godzić z retoryką rasistowską.

W praktyce przechodzenie od społeczeństwa opartego na idei uniwersalistycznej do społeczeństwa różnorodności kulturowej przebiegało jednak powoli. Ile jeszcze pozostało do zrobienia, pokazały dziesięć lat później zamachy terrorystyczne w Paryżu. Zginęło w nich sto trzydzieści siedem osób, a przeprowadzili je m.in. obywatele Francji, osoby urodzone i wychowane w rodzinach imigranckich nad Sekwaną.

Mimo że od 2005 roku problem dyskryminacji rasowej stał się stałym elementem debaty publicznej we Francji, problem językowy nie zniknął. Jak określić dyskryminowane osoby, skoro odrzucamy pojęcie rasy? Na początku XXI wieku mówiło się o Francuzach i Francuzkach obcego pochodzenia lub mniejszościach widzialnych. Dziś w powszechnym użyciu jest słowo *racisé(e)*

(urasowiony/a), które odwołuje się do pojęcia rasy jako „konstruktu społecznego, a nie rzeczywistości biologicznej” (Fassin, 2012, s. 155), podkreślając mechanizmy społeczne, które sprawiają, że ludzie wierzą w istnienie rasy i działają tak, jakby istniała. Jak pisze Didier Fassin: „właśnie dlatego, że rasy nie istnieją, trzeba interesować się tym, co prowadzi nasze społeczeństwa do ich powoływania zarówno w języku codziennym, jak i w dyskursie naukowym, na poziomie idei, jak i działania” (tamże, s. 158). Samo słowo „rasa” zostało w 2018 roku wykreślone z artykułu pierwszego francuskiej konstytucji, który gwarantuje równość obywateli wobec prawa bez względu na pochodzenie, rasę (została zastąpiona płcią) lub religię.

Różnorodność a sztuki performatywne

We francuskim tańcu proces otwierania się na twórców i twórczynie niebiałe zaczął się szybko i przechodzi najmniej problematycznie, ponieważ – jak mówi Rachid Ouramdane, francusko-algierski choreograf, od 2021 roku dyrektor narodowego teatru tańca Théâtre de Chaillot w Paryżu, „praktyka taneczna jest z natury międzynarodowa” (2015). Szkoły tańca przyjmują osoby różnych narodowości, obsady spektakli są międzynarodowe, tancerze i choreografki częściej niż reżyserzy i aktorki podróżują, próby najczęściej przebiegają w języku angielskim. Owo otwarcie widać natomiast wyraźnie w podejmowanych przez choreografów i choreografki tematach. Dla twórców i twórczyń o nieeuropejskich korzeniach kluczowe są sprawy tożsamości, migracji i adaptacji. Po zamieszkach na przedmieściach Paryża w 2005 roku Rachid Ouramdane, wychowany w Nîmes, w algierskim środowisku, stworzył spektakl *Surface de réparation* (2007), przedstawiający portrety nastoletnich piłkarzy z paryskich przedmieść. W *Des témoins ordinaires* (2009) skupił się na ofiarach tortur (poddawany torturom był jego ojciec); w *Sfumato* (2012) –

na uchodźcach klimatycznych, w *Franchir la nuit* (2018) – na dzieciach uchodźczyń i uchodźców pokonujących Morze Śródziemne. Duża część twórczości Ouramdane'a dokumentuje formy uprzedzeń, nierówności, ucisku i niesprawiedliwości. Temat ryzyka i ucieczki pojawia się też w sposób nieoczywisty, np. w spektaklu *Corps extrêmes* (2021), w którym choreograf współpracował z linoskoczkiem, akrobatkami i wspinaczami górskimi – osobami podejmującymi ryzyko i pokonującymi strach zawodowo, z wyboru, radykalnie inaczej pojmującymi te pojęcia.

Międzykulturowe doświadczenie Ouramdane'a przekłada się też na politykę programową Théâtre de Chaillot. Na stronie internetowej teatru umieszczono jego słowa: „Pragnę wspierać teatr różnorodny na poziomie estetyki, jak i widowni. Będę kładł szczególny nacisk na to wszystko, co nas łączy, zapraszając choreografów, jak również inicjując nowe formy gościnności". Oznacza to otwarcie Chaillot nie tylko na choreografów i choreografki afropejskich czy reprezentujących kultury nieeuropejskie i wprowadzane przez nich formy i tematy, lecz również realne wyjście do grup marginalizowanych. Chaillot organizuje obecnie m.in. kolonie taneczne na przedmieściach Paryża, współpracuje z wieloma ośrodkami poza stolicą, także na francuskich obszarach zamorskich oraz za granicą, np. w Rwandzie i Kongo. Według Ourmadane'a taniec jest najlepszym narzędziem łączącym ludzi, bo pokonuje barierę językową i jest praktyką popularną, demokratyczną. Jak mówi: „70 proc. treści na TikToku to choreografia. Tańczy się na imprezach, w życiu codziennym, w reklamach" (2023).

Ana Pi, afrobrazylijska choreografka mieszkająca od dziesięciu lat w Paryżu, podkreśla znaczenie internetu w otwieraniu się francuskich instytucji tańca na niebiałych choreografów i choreografki. Według niej okazało się, że najbardziej aktywni tanecznie na platformie YouTube są czarni tancerze i

tancerki; operują przy tym oryginalnymi językami[8]. Anę Pi interesują właśnie popularne, miejskie formy taneczne, powstałe jako formy oporu i odreagowywania nieprzyjaznej rzeczywistości, takie jak amerykańskie hip-hop i krump, południowoafrykańska pantsula, angolskie kuduro czy brazylijskie passinho. Artystka bada ich rytualne źródła i przekształcenia. W spektaklu *The Divine Cypher*, prezentowanym na tegorocznym Malta Festival Poznań, odniosła się do rytualnych gestów wudu i ich wpływu na współczesną taneczną wyobraźnię na Haiti. Taniec miejski to nie tylko punkt odniesienia, ale przede wszystkim punkt wyjścia dla wielu choreografów i choreografek o podwójnych tożsamościach. Ouramdane zainteresował się choreografią, tańcząc hip hop na ulicach Nîmes w latach osiemdziesiątych. Dla wielu zaczynających w ten sposób artystów i artystek taniec nie był sztuką, lecz przede wszystkim podwórkową praktyką budującą relacje, sposobem spędzania czasu.

Do popularnych praktyk tanecznych i nieeuropejskich obszarów kulturowych odnosi się też Nadia Beugré m.in. w *Roukasskas Club* (2019) czy przywołanym we wstępie *Prophétique* (2023). Do pierwszego projektu choreografka zaprosiła DJ-a, aktora, tancerkę hip-hopową oraz czterech tancerzy roukasskass, czyli miejskiego tańca Abidżanu. Spektakl odbywał się we flamandzkich przestrzeniach publicznych, zanurzając widzów (często przechodniów) w atmosferę tętniących życiem ulic miasta jej młodości: w czasach kryzysu gospodarczego, politycznego i militarnego z początku XXI wieku. Roukasskass, wywodzący się z lekkiego coupé-décalé (muzyka i taniec uprawiane przez emigrantów i emigrantki iworyjskie w Paryżu), stał się w Abidżanie dla młodych ludzi odskocznią od trudnej rzeczywistości.

Z kolei *Prophétique*, przywołany na początku tego tekstu, przedstawia queerową społeczność współczesnego Abidżanu. Jego bohaterki, poruszając

się między rzeczywistościami iworyjskiego dnia i nocy, wynalazły własny taniec pomiędzy voguingiem a coupé-décalé. Nadia Beugré w wielu spektaklach odnosi się do społeczno-kulturowej rzeczywistości swojego rodzinnego miasta, bada kwestie płci i przypisanych im tożsamości, koncentruje się na osobach funkcjonujących na peryferiach społeczeństw.

Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że kwestie dotyczące afrykańskiej diaspory oraz samej afrykańskiej rzeczywistości we francuskich instytucjach kultury chętniej wiązano z tańcem, śpiewem i tradycją oralną. Jeszcze w 2017 roku w programie festiwalu w Awinionie skoncentrowanym przez ówczesnego dyrektora Oliviera Py na Afryce, nie znalazł się żaden spektakl oparty na tekście afrykańskiego autora lub autorki. Z dziewięciu spektakli cztery sklasyfikowano jako „taniec", dwa jako „bez kategorii", trzy jako „muzyka". Można oczywiście powiedzieć, że teatr nie należy do tradycji afrykańskich i jest „nabytkiem" kolonialnym. Niemniej jednak wielu znaczących dziś dramatopisarzy, eseistek, prozaików, poetek pochodzi z tego kontynentu. Dieudonné Niangouna, dramatopisarz i reżyser z Konga, który w 2013 roku, za dyrekcji Hortense Archambault i Vincenta Baudrillera, był artystą stowarzyszonym festiwalu w Awinionie, tak skomentował ten wybór: „Zaprosić kontynent bez jego słowa to zaprosić zmarłego. To sposób jak każdy inny, by stwierdzić, że Afryka nie mówi" (za: Beauvallet, 2017). Czy skoro w tym samym roku w programie głównym awiniońskiego festiwalu znalazły się adaptacje tekstów Jonathana Littella i Elfriede Jelinek, to fokus afrykański nie powinien również prezentować autorów i autorek afrykańskich? Decyzja programowa Oliviera Py wywołała duże kontrowersje i była szeroko dyskutowana we francuskich mediach tradycyjnych i społecznościowych.

Opór wobec tekstów pisanych przez współczesnych autorów i autorki

racisés/es – francuskich czy frankofońskich – widać również w repertuarach teatrów publicznych. Paryskie ośrodki, takie jak Comédie-Française, Odéon – Théâtre de l'Europe, Théâtre National de Chaillot, Théâtre National de la Colline, Théâtre de la Ville, Théâtre Nanterre-Amandiers, narodowe sceny dramatyczne Aubervilliers, Gennevilliers i Montreuil długo nie były skłonne do wystawiania ich tekstów. Tymczasem duża część czarnych Francuzów i Francuzek, osób o podwójnej (europejskiej i nieeuropejskiej tożsamości) czy z doświadczeniem migracyjnym nie rozpoznaje się w eurocenrycznym, klasycznym repertuarze, który nie rezonuje z tym, kim są i czym żyją. Bliski im repertuar kształtują głównie autorzy oraz dramatopisarki o podobnym jak oni doświadczeniu, m.in. Kamerunka Léonora Miano, Kongijczyk Dieudonné Niangouna, Haitańczyk Guy Regis jr czy Iworyjczyk Koffi Kwahulé.

Najstarszy z nich, Koffi Kwahulé (ur. 1956), mieszkający we Francji od lat osiemdziesiątych XX wieku, w swoich dramatach z przełomu XX i XXI wieku odwoływał się bezpośrednio do przestrzeni przedmieść, wpisując się w prowadzone wówczas debaty, a także odpowiadając w języku teatralnym na francuski nurt kina przedmieść (*cinéma de banlieu*). W dramacie *Bintou* (1997) przedstawia historię trzynastoletniej francuskiej dziewczynki, która znalazła się w potrzasku między rodziną a społeczeństwem. Jej rodzina nigdy pod względem emocjonalnym i światopoglądowym nie opuściła swojej ojczyzny, a społeczeństwo nie chce jej uznać za swoją. Zbuntowana, charyzmatyczna dziewczynka staje na czele gangu złożonego z trzech chłopców: Francuza Manu, Okoumé pochodzenia afrykańskiego i Kadera pochodzenia arabskiego, z którymi wchodzi w relacje seksualne. Wykorzystuje swoje ciało nie tylko, by nad nimi dominować, lecz przede wszystkim, by stawić opór rodzinie, wspólnocie religijnej, francuskiemu społeczeństwu. Jej okaleczenie i śmierć można interpretować jako symboliczną ofiarę, tragiczny heroizm młodej zbuntowanej kobiety. Kwahulé

w swoich utworach często podejmuje temat zawłaszczenia ciała, naruszenia jego integralności, zderzenia idei państwowego sekularyzmu z etniczną religijnością, lecz również zderzenia tożsamości zbiorowej imigrantów budowanej na oporze wobec systemowej przemocy z opresyjną przemocą tej zbiorowości skierowaną przeciwko kobietom. Jak pisze teatrolożka Fanny Le Guen „[Kwahulé] zajmuje się zjawiskiem kulturowym, które nie opiera się już na dychotomii biały/czarny, poddając naszej ocenie stereotypowe tożsamości kolonialne" (2016, s. 78). *Cité* jawi się w jego dramatach z przełomu XX i XXI wieku jako usankcjonowana kulturowo przestrzeń zarówno zewnętrznego, jak i wewnętrznego ucisku.

Dieudonné Niangouna należy do młodszego pokolenia frankofońskich twórców. Urodził się w Brazzaville w 1976 roku i przeniósł na stałe do Francji dopiero w roku 2015, po opublikowaniu listu krytykującego ówczesnego prezydenta Konga. W swoich utworach Niangouna nawiązuje często do historii i współczesności rodzinnych stron. W 2013 roku zaprezentował w Awinionie pięciogodzinną epopeję *Shéda* poświęconą trzem wojnom w Kongu (1993-1994, 1997 i 1998- 2000), które sam przeżył. To druga część trylogii rozpoczętej *Le Socle des Vertiges* (2011) i zakończonej *Nkenguegi*, wyprodukowanym przez Théâtre de Vidy w Lozannie, prezentowanym na Festival d'Automne w Paryżu w 2016 roku. Jak mówi Niangouna: *Shéda* „jest opowieścią taką, jak opowieści mojej babki, które nie mają początku ani końca, są uniwersum fantastycznym. Nie w sensie filmowym, ale w sensie snu, otwieramy drzwi i…" (2019, s. 27). I pojawiają się fragmenty widzianych w dzieciństwie filmów, kongijskie mity, bohaterowie legend i umarli, obrazy z historii i obrazy z teraźniejszości, z Konga i z Europy, z prywatnego życia i z życia zbiorowości. Według teatrolożki Silvie Chalaye:

> Napięcie dramatyczne teatru Niangouny nie leży w intrydze zbliżającej postaci do siebie nawzajem albo przeciwstawiającej je sobie, ani na linearności dialogu między nimi. Postaci ustępują figurom tymczasowym i fantomowym, które pojawiają się i znikają. […] Głosy w jego teatrze nie budują dialogu, lecz chóralność, to stratyfikacja głosów (2019, s. 49).

Niangouna w swojej twórczości często odnosi się do własnych przeżyć, wspomnień i snów. Swojej babci – opowiadaczce i uzdrowicielce, jednej z ostatnich kobiet w Kongu, które leczyły zarówno za pomocą ziół, jak i słów – poświęcił spektakl *Portrait désir* (MC93 Bobigny, 2022). To jeden z kameralnych dramatów Niangouny, pisanych przez niego dla siebie. Autor jest bowiem również aktorem, a ciało odgrywa w jego twórczości kluczową rolę zarówno na poziomie tworzenia tekstu, jak i wypowiadania go na scenie. Jak sam mówi: „To ciało mówi: buzia jest tylko rurką, to ciało pisze". Proces twórczy polega w jego przypadku na uruchomieniu ciała, wypowiedzeniu na głos monologów (Niangouna, 2019, s. 40). Dopiero z nich rodzi się tekst i dopiero znów wypowiedziany na głos nabiera charakterystycznej dla Niangouny, poetyckiej gwałtowności. Bierze się ona z żywiołowości języka mówionego, który dochodzi do głosu w utworach kongijskiego twórcy, w tym z odniesień do używanego na ulicach Brazzaville języka lari. Jacek Giszczak, tłumacz literatury francuskiej i frankofońskiej, podkreśla, że także wielu innych frankofońskich pisarzy i pisarek rozsadza język francuski odniesieniami do tradycji ustnych swoich rodzinnych stron, nagina go tak, by mógł wyrażać obce sobie treści, traktuje tylko i wyłącznie jak narzędzie (*Żywioł wartkiej mowy*, 2016). Jak mówi kameruńska pisarka Léonora Miano, mieszkająca od 1991 roku we Francji, „pisanie w języku francuskim nie jest pisaniem po francusku. W podwalinach zdania tkwi wielość innych języków.

Tych, w których nie myślę, ale które odczuwam" (2012, s. 29)[9]. Nie przekraczając gramatyki języka francuskiego, Niangouna czy Miano wzbogacają go o nowe rozumienia i koncepcje, tworząc własną poetykę zrodzoną ze zderzenia językowych i wyobrażeniowych światów.

Kongo, wygnanie, sytuacja emigranta we Francji, konieczność tworzenia zaangażowanego teatru słowa to tematy powracające w twórczości Niangouny. Artysta, podobnie jak wielu innych autorów i autorek pochodzących z krajów postkolonialnych, przepracowuje historyczne traumy i jednocześnie ożywia je w pamięci kolektywnej widzek i widzów. Odwołuje się często do tematów lokalnych, nie próbując swoich tekstów uniwersalizować. Według Léonory Miano trzeba wreszcie zapomnieć o kolonialnym pojęciu, jakim jest uniwersalizm, które odtwarza w nieskończoność kulturowy paradygmat dominacji (2012, s. 73). W dramacie *Et que mon règne arrive* Miano zwraca się do afrykańskich kobiet, zachęcając je do odkrywania własnej pamięci wymazanej zarówno przez lata kolonizacji, jak i codzienny maczyzm. Namawia też do uwolnienia się od eurocentrycznego, często neokolonialnego feminizmu. Jej powieść *Blues pour Élise* i dramat *Femme in a city* były podstawą spektaklu *Afropéennes* (2012) w reżyserii Evy Doumbii, w którym zebrane na scenie afropejskie kobiety odpowiadają sobie na pytanie: z czym wiąże się bycie czarną?

Nie oznacza to, że autorzy i autorki afropejskie – żeby użyć słowa spopularyzowanego we Francji przez Léonorę Miano i określającego osoby pochodzenia afrykańskiego urodzone lub od lat mieszkające we Francji[10] – podejmują tylko tematy związane z Afryką i afrykańską diasporą. Często to właśnie oni/one przyglądają się historii Francji z perspektywy postkolonialnej. W *Que viennent les Barbares* (2022) Myriam Marzouki, Francuzka pochodzenia tunezyjskiego, zestawiła ze sobą postacie fikcyjne i

historyczne, takie jak afroamerykańscy pisarze Toni Morrison i James Baldwin, którzy na scenie dyskutowali o tym, co ich różni w postrzeganiu czarności, czarny bokser i antywojenny aktywista Muhammad Ali, antropolog Claude Lévi-Strauss (autor tekstu *Rasa a historia* z 1952 roku), Jean-Baptiste Belley – pierwszy czarny deputowany w rewolucyjnym Konwencie Narodowym, jedna z osób, które doprowadziły do zniesienia niewolnictwa we francuskich koloniach (przywróconego następnie przez Napoleona), Jean Sénac – francusko-algierski poeta, rzecznik wolnej Algierii. Spektakl otwiera scena w fikcyjnym Narodowym Biurze Francuskiej i Uniwersalnej Integracji Totalnej (nazwa jest karykaturą istniejących we Francji Biur ds. imigracji i integracji), w której Jean-Baptiste Belley musi udowodnić swoją francuskość. W końcu tylko jeden plac we Francji nosi jego nazwisko. Mimo że, w mojej ocenie, liczba podjętych w spektaklu tematów była zbyt duża, a jego dramaturgia kulała, podjął on temat dekolonizacji francuskiego imaginarium narodowego, jego nieprzystawalności do współczesnych realiów Francji. Sama Francja wkraczała zresztą na scenę w postaci Marianny.

Trzeba jasno powiedzieć, że autorzy i autorki afropejscy lub frankofońscy pojawili się we francuskich teatrach publicznych stosunkowo niedawno. Szczególnie po roku 2015, kiedy miały miejsce uliczne protesty przeciw pokazom projektu *Exhibit B* Bretta Baileya, białego Południowoafrykańczyka (zob. Semenowicz, 2023). Podjął on temat okrucieństwa oraz niesprawiedliwości kolonizacji Afryki, ustawiając czarnych performerów i performerki w rolach ofiar niczym w „ludzkim zoo”. Protestowano przeciw wypowiadaniu się białego twórcy na temat nie swojej historii, w imię czarnych społeczności, a także przeciw uprzedmiotowieniu ciał czarnych performerów i performerek oraz reprodukowaniu stereotypów. Zaczęto głośniej mówić o braku we francuskim teatrze publicznym aktorów i aktorek *racisés/es*, z którymi młode osoby mogłyby się utożsamiać, oraz o problemie

repertuarowym, czyli o braku bliskich tym ludziom tematów.

W narodowym teatrze la Colline polityka repertuarowa zmieniła się po objęciu dyrekcji w 2016 roku przez dramatopisarza Wajdiego Mouawada, który sam jest osobą z doświadczeniem uchodźczym. Urodził się w Libanie w 1968 roku i w wieku dziewięciu lat, uciekając przed wojną, przeniósł z rodziną do Francji, a następnie, gdy nie przedłużono im pobytu nad Sekwaną, do kanadyjskiego Quebecu. Jako dyrektor Mouawad otworzył narodową instytucję dla pisarzy i pisarek oraz artystów i artystek, których wrażliwość kształtowała się w wyniku doświadczenia wygnania, wykorzenienia i odmienności. W repertuarze Colline znalazły się zarówno teksty klasyków (wśród nich nieżyjącego już Kongijczyka Sony Labou Tansiego) oraz teksty współczesnych autorów, takich jak Niangouna.

Takie otwarcie proponują dziś również teatry zlokalizowane na obrzeżach Paryża, m.in. MC93 w Bobigny, Maison des Arts w Créteil, Centres Dramatiques Nationaux w Ivry-sur-Seine, Théâtre Gérard Philipe w Saint-Denis[11], które prezentują zarówno klasyków współczesnego teatru i tańca (jak Romeo Castellucci, Alain Platel, Sidi Larbi Cherkaoui, Angelin Preljocal, Tiago Rodriguez), jak również sztuki młodych autorów i autorek afropejskich czy frankofońskich; eksperymentalny teatr i taniec, jak i formy popularne, np. spektakle nowocyrkowe czy hiphopowe. Próbują dopasować się do zwyczajów i zainteresowań okolicznych mieszkańców i mieszkanek, angażować ich w życie instytucji kultury (np. organizując warsztaty i spotkania na bliskie im tematy), tworzyć przestrzenie zapraszające (np. otwierając stołówki, biblioteki, kawiarnie). To działania mające na celu przekonać młodych ludzi, że teatr nie musi być tylko miejscem dla białej, burżuazyjnej publiczności.

Problem różnorodności w teatrze nie ogranicza się do kwestii repertuaru.

Nowe sztuki wiążą się często z wprowadzaniem na sceny aktorów i aktorek niebiałych, co oznaczało konieczność przemyślenia kwestii dostępności szkół wyższych. Gdy w 1991 roku Komedia Francuska wystawiła *Tragedię króla Krzysztofa* Aime Césaire'a, w obsadzie spektaklu znalazły się tylko osoby białe, co wywołało wielkie oburzenie autora (niebiały aktor, jak pisałam, dołączył do Komedii Francuskiej dopiero w 2002 roku, a pięcioro kolejnych w latach 2017-2023). W tym samym roku prestiżowa państwowa szkoła wyższa przy Teatrze Narodowym w Strasbourgu przyjęła pierwszego czarnego studenta, Jeana-Baptiste Anoumona. W kolejnym dziesięcioleciu właśnie państwowe wyższe szkoły teatralne podjęły kluczowe działania mające na celu zmianę sytuacji na scenach francuskich. W 2013 roku Théâtre National de la Colline pod dyrekcją Stanislasa Nordeya otworzył program Premier Acte, który proponował osobom z doświadczeniem dyskryminacji na tle rasowym darmowe kursy przygotowawcze do wyższych szkół teatralnych. Rok później do programu dołączył Teatr Narodowy w Strasbourgu, którego Nordey został wówczas dyrektorem, a w kolejnych latach: Centre chorégraphique national de Grenoble, Festiwal w Awinionie, Odéon – Théâtre de l'Europe. Program wspierały Fundacja Edmonda de Rothschilda i Fundacja SNCF[12]. W 2014 roku również państwowa wyższa szkoła teatralna przy Comédie de Saint-Etienne (École Supérieure d'Art Dramatique de Saint-Étienne) pod dyrekcją Arnauda Meuniera otworzyła kursy przygotowawcze dla młodych osób wywodzących się ze środowisk robotniczych i imigranckich. W tym wypadku kryterium przyjęcia stanowi dochód kandydata. Ze szkołą (oraz od 2017 roku z Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique w Paryżu i od 2018 Académie de l'Union – nakierowaną na kandydatki i kandydatów z zamorskich obszarów Francji) współpracuje od tego czasu Fundacja Culture et Diversité. W ostatnim dziesięcioleciu powstały inne liczne inicjatywy mające na celu włączenie w proces

kształcenia aktorskiego osoby niebiałe.

Różnorodność na poziomie obsady dotyczy nie tylko „czarnej dramaturgii” klasycznej czy współczesnej, lecz również klasycznego europejskiego repertuaru. W teatrze publicznym ten temat był długo pomijany czy niedostrzegany. Na fali protestów przeciw pokazom *Exhibit B* Bretta Baileya powstały liczne stowarzyszenia, m.in. Décoloniser les arts, które protestowało m.in. przeciw dyskryminacji w przyznawaniu nagród Moliera w 2016 roku, a w 2018 opublikowało na ten temat zbiór tekstów zaangażowanych w znanym wydawnictwie Arche. W tym samym roku wyszedł w wydawnictwie Seuil manifest *Noire n’est pas mon métier* autorstwa szesnastu czarnych aktorek. Zaczęto głośno krytykować brak we francuskim teatrze publicznym aktorów i aktorek *racisés/es*.

Kluczowy przykład dali i w tym wypadku dyrektorzy-reżyserzy najważniejszych narodowych instytucji. Stéphane Braunschweig (objął dyrekcję Odéon-Théâtre de l’Europe w 2016 roku) do *Nagle zeszłego lata* Tennessee Williamsa, swojego pierwszego spektaklu w nowym miejscu, zaangażował Jeana-Baptiste’a Anoumona (główna rola Sebastiana), Océane Caïraty (jako Miss Foxhill) oraz Boutaïna El Fekkak (jako siostrę Félicité). W jego kolejnych inscenizacjach klasyki w 2018 roku główne role zagrali Adama Diop (Makbet w dramacie Szekspira) oraz Assane Timbo (Chrysalde w *Szkole kobiet* Moliera). W Komedii Francuskiej niebiali aktorzy występują obecnie w inscenizacjach tekstów Hugo, Moliera czy Wedekinda. Zróżnicowana obsada charakteryzuje też szczególnie twórczość wietnamsko-algiersko-francuskiej reżyserki Caroline Guiela Nguyen. Reżyserka, obecnie jedna z najciekawszych na scenie francuskiej, objęła 1 września 2023 dyrekcję Théâtre National de Strasbourg.

To jednak jedynie kilka przykładów, a nie powszechna i przez wszystkich

akceptowana praktyka. Model ten jest wciąż podważany argumentami o historycznej wiarygodności lub sprowadzany do absurdu, do rzekomej radykalizacji postulatów mniejszości etnicznych. W odpowiedzi na to zjawisko reżyser Arnaud Churin – który w 2019 roku odwrócił tradycyjną obsadę *Otella* Szekspira (obsadził białego aktora w roli Maura i wszystkie pozostałe role powierzył czarnym aktorom i aktorkom) – powiedział: „Dlaczego Szwedzi nie twierdzą, że jako jedyni mogą zagrać Larsa Noréna? Bo nie byli dyskryminowani. Najpierw musi nastąpić odwrócenie: czarni muszą grać masowo białych. Dopiero potem możemy powiedzieć, że każdy może zagrać każdego" (2019).

Postulat różnorodności w teatrze francuskim zderza się też z argumentem dotyczącym jakości artystycznej. Tymczasem kwestie estetyczne nie wyczerpują potencjału sztuki, w tym sztuki performatywnej. Narzędzia artystyczne są dziś często wykorzystywane do pracy z grupami wykluczonymi, do budowania wspólnotowych więzi, poczucia solidarności, a artywizm stał się nową formą sztuki zaangażowanej.

Trzeba też podkreślić, że sztuka „jakościowa artystycznie" jest często sztuką, którą widz zna po prostu najlepiej. Wiąże się z rozpoznaniem, zinternalizowanym przyzwyczajeniem, bo nasze koncepcje jakości są kształtowane przez nasze doświadczenia kulturowe, wykształcenie, poglądy polityczne, nasz sposób pracy, na co wskazywał w latach siedemdziesiątych XX wieku Pierre Bourdieu, pisząc, że gust ma charakter klasowy. Dzisiaj tożsamość klasowa ustępuje innym rodzajom identyfikacji, co podkreślał już jeden z głównych teoretyków myśli postkolonialnej Homi Bhabha: „Choć wielkie integrujące narracje kapitalizmu i klasy wciąż są motorem reprodukcji społecznej, nie stanowią one same z siebie podstawy tych rodzajów identyfikacji kulturowej i afektu politycznego, które tworzą się

wokół problemów seksualności, rasy, feminizmu” (2010, s. XLI). W 2005 roku to kolor skóry i doświadczenie dyskryminacji z nim związane (na polu społecznym, ekonomicznym, kulturowym) był czynnikiem mobilizującym emocje obywateli francuskich *cité* i motywującym ich do społecznego zrywu. Od tego czasu kwestia rasowa znajduje się w centrum francuskiej debaty publicznej, przesłaniając inne czynniki prowadzące do nierówności społecznych. Przeciw takiemu uproszczeniu stosunków społecznych i stosunków władzy protestuje część francuskich intelektualistów, intelektualistek i osób kultury (zob. Beaud, Noiriel, 2020), którzy podkreślają wagę klasy społecznej jako czynnika porządkującego pozostałe wymiary tożsamości. Niezależnie od debaty, która od kilku lat toczy się na ten temat we Francji, potrzeba stworzenia nowego kanonu w sektorze kultury i oświaty, wzięcia pod uwagę różnych standardów oceny jest dziś pilna i wynika nie z przynależności do różnych klas społecznych, lecz z wymieszania się ludów, religii, ras w wyniku – jak podkreśla Achille Mbembe – niewolnictwa, kolonializmu i globalizacji. Kameruński filozof w tekście będącym komentarzem do rozruchów na przedmieściach Paryża w 2005 roku pisał:

> W prawie wszystkich dziedzinach nowa epoka francuskiej kultury wyłoni się z fuzji gatunków i stylów tworzonych z jednej strony w *cité*, ze starymi francuskimi podstawami pozbawionymi swojego samozadowolenia i płytkiej arogancji (2007).

Wszyscy przywołani w tekście artyści i artystki swoimi osobami łączą dwa kontynenty, ich kariery rozwijają się często zarówno we Francji, jak i poza nią, co sprawia, że mogą przyglądać się Francji (i Afryce[13]) z pomijanych wcześniej perspektyw – przedmieść, obszarów zamorskich, dawnych kolonii,

frankofonii, a tym samym ujawniać, pokazywać czy poddawać analizie zarówno ukryte struktury europejskiej tradycji, jak i dzisiejsze schematy przemocy. Tą drogą kroczą m.in. Nadia Beugré w tańcu, Dieudonné Niangouna w teatrze, Léonora Miano w literaturze czy Achille Mbembe w filozofii. Ich „graniczna tożsamość", by użyć określenia Miano, staje się źródłem możliwości, a nie stygmatem. Możliwości, ponieważ kładzie podwaliny pod nowy uniwersalizm zrodzony już nie z dominacji i asymilacji, lecz – jak pisze Léonora Miano – z „ciągłej oscylacji: z jednej przestrzeni do drugiej, od jednej wrażliwości do drugiej, od jednej wizji świata do drugiej" (2012, s. 25)[14]. Taki uniwersalizm akcentuje konieczność uznania tego, co w jednostkach (lub grupach) wyjątkowe. Nie tego, co uniwersalnie podzielane ze wszystkimi, lecz właśnie tego, co je odróżnia.

Staje się źródłem możliwości również dlatego, że pozwala lokować literacką, filozoficzną czy artystyczną perspektywę pomiędzy przeszłością – kolonialną historią, teraźniejszością – opisem tego jak jest obecnie i przyszłością – opisem zhybrydyzowanego świata, czyli tego, co nadchodzi. Procesy migracyjne, jak zapowiadają badacze nauk społecznych, ekonomicznych czy nauk o klimacie, będą się bowiem nasilać we wszystkich kierunkach.

W końcu staje się źródłem możliwości dlatego, że pozwala narzucać językowi francuskiemu własne reguły, a tym samym przekraczać go i całą tradycję, której język jest nośnikiem. W ten sposób uwzględnienie różnicy kulturowej i rasowej w teatrze i tańcu prowadzi do „pobudzenia starej kultury", które zapowiadał Achille Mbembe w 2007 roku. Omawiane powyżej strategie włączają w główny obieg sztuki osoby dotąd z tego obiegu wykluczane, ukazując tym samym emancypacyjny potencjał kultury, a jednocześnie odkrywają nowe języki artystyczne. Czy wytwarzane w ten sposób obrazy nie są nową formą spektaklu rasy? To pytanie pozostawiam na razie otwarte.

Żeby na nie odpowiedzieć, należało wpierw opisać dekolonizacyjne procesy społeczno-kulturowe zachodzące obecnie we Francji. Dopiero po uwspólnieniu z czytelnikiem i czytelniczką punktu wyjścia można zrobić krok dalej.

Wzór cytowania:

Semenowicz, Dorota, *Od uniwersalizmu do różnorodności. Uznanie różnicy kulturowej i rasowej we francuskich sztukach performatywnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, DOI: 10.34762/7r5q-qh07.

Przypisy

1. W 2017 roku przyjęto Gaëlę Kamilindi. W kolejnych latach: Birane Ba w 2018 roku, Claïnę Clavaron i Séphorę Pondi w 2021 roku, Sefę Yeboaha w roku 2023. Obecnie na sześćdziesiąt dwie osoby aktorskie w zespole Komedii Francuskiej sześć jest niebiałych.
2. Proces ten wiązał się z dyskusją na temat idei multikulturalizmu (na ten temat zob. Bobako, 2010).
3. Jeśli nie podano inaczej, cytaty są w tłumaczeniu autorki.
4. To na fali tych obrad Claude Lévi-Strauss, który brał w nich udział, opublikował w 1952 roku słynny tekst *Rasa a historia*. Była to jedna z serii publikacji wydanych wówczas przez UNESCO (Lévi-Strauss, 2001, s. 365-367).
5. Podkreślali to sami aktorzy (Robert Liensol cytowany w: Craipeau, 1959), jak i niektórzy krytycy, np. Paul Morelle, 1959 czy Alfred Simon w audycji Georges'a Godeberta, 1959.
6. Kwestia rasizmu pojawiła się w debacie publicznej wraz z powstaniem Frontu Narodowego, ale funkcjonowała na jej marginesie. Zob. Fassin, 2009, s. 7.
7. Na temat recepcji Frantza Fanona we Francji zob. też Bessone, 2015. Badaczka wyróżnia trzy etapy recepcji dzieł Fanona we Francji. Lata 1960-1990 to czas odrzucenia; przełom XX i XXI wieku to podejście biograficzne – Fanon jako postać historyczna, której myśl osadzona jest w konkretnym czasie – lub teoretyczne: Fanon jako myśliciel uniwersalny (w obu wypadkach analiza dokonuje się w sytuacji, gdy Francja uznaje już swoją przeszłość kolonialną, ale pomija jej konsekwencje; okres po 2010 roku: twórczość Fanona jako źródło narzędzi konceptualnych dla współczesnej diagnozy sytuacji we Francji.
8. Publiczna rozmowa z Aną Pi przeprowadzona przez autorkę na Malta Festival Poznań 2023.
9. W wielu krajach afrykańskich język urzędowy jest tylko jednym z wielu używanych na co dzień języków. Zob. Pawlak, 2010.
10. Zob. książki Leonory Miano, m.in. *Afropea*, *Habiter la frontière*. W latach osiemdziesiątych XX wieku słowa użyła Audre Lorde w swoim zbiorze esejów *A Burst of Light* (1988), odnosząc się do kobiet pochodzenia afrykańskiego zamieszkujących Europę.

11. Trzeba też podkreślić rolę alternatywnych przestrzeni teatralnych w Paryżu początku XXI wieku, przede wszystkim La Loge czy La Maison des Métallos, w których wystawiano prace takich artystów jak Kwahulé czy Bintou Dembélé.
12. Program obejmował kurs teoretyczny i praktyczny z uznanymi twórcami i twórczyniami francuskiego teatru. Odbyło się jego pięć edycji. Od 2020 roku TNS i jego partnerzy oraz Fundacja SNCF pracują nad integracją zawodową osób, które program ukończyły, tworząc małe formy teatralne zapewniające aktorom i aktorkom widoczność na francuskich scenach. Na temat pierwszych efektów programu zob. Salino, 2016.
13. Jedna z najbardziej znanych powieści Miano *La saison de l'ombre* (Czas cienia), uhonorowana w 2013 roku nagrodą Prix Femina, podejmuje temat współudziału przedstawicieli afrykańskich elit w transatlantyckim i transsaharyjskim handlu ludźmi. To temat niechętnie przywoływany w dyskusjach o historii kontynentu afrykańskiego.
14. Za takim uniwersalizmem opowiadali się już twórcy pojęcia *négritude*, krytykując w latach trzydziestych XX wieku republikańską ideę całkowitej asymilacji i zacierania różnic kulturowych. O ile dla Aimé Césaire'a *négritude* było przede wszystkim określeniem poetyckim, Leopold Senghor nadał mu znaczenie filozoficzne i polityczne, uczynił ideologią głoszącą potrzebę budowania cywilizacji uniwersalnej. Do tego dziedzictwa przyznają się Achille Mbembe, Léonora Miano czy tacy pisarze jak Maryse Condé, Alain Mabanckou, choć nie wahają się go też kwestionować. Zob. Césaire, 1978; Mbembe, 2013.

Bibliografia

Archambault, Hortense, *Camponnonage*, „Théâtre Public" 2019 nr 232, https://www.mc93.com/magazine/compagnonnage [dostęp: 10.10.2023].

Balibar, Étienne, *Uprisings in the Banlieues*, „Constellations" 2007 nr 1, https://doi.org/10.1111/j.1467-8675.2007.00422.x [dostęp: 10.10.2023].

Beaud, Stéphane; Noiriel, Gérard, *Polityki tożsamości w impasie*, „Le Monde Diplomatique – edycja polska" 2021 nr 1 (167).

Beauvallet, Ève, *Le focus „Afrique" du Festival d'Avignon divise*, „Liberation" 27.03.2017, https://www.liberation.fr/culture/2017/03/27/le-focus-afrique-du-festival-d-avignon-divise_1558703/ [dostęp: 10.10.2023].

Bessone Magali, *La réception de Frantz Fanon en France*, wystąpienie na konferencji *Frantz Fanon, penseur et militant décolonial* zorganizowanej w Institut du Monde Arabe w Paryżu, 9.12.2015, https://www.youtube.com/watch?v=BPooYspkxTM&ab_channel=FondationFrantzFanonFondationFrantzFanonTV [dostęp: 1.10.2023].

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

Bobako, Monika, *Demokracja wobec różnicy*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Césaire, Aimé, *Notatki z powrotu do rodzinnego kraju*, [w:] tegoż, *Poezje*, przeł. Z. Stolarek, PIW, Warszawa 1978.

Chalaye, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: le syndrome Frankenstein*, Éditions théâtrales, Paris 2004.

Chalaye, Sylvie, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2001.

Chalaye, Sylvie, *Corps marron: les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Passage(s), Paris 2018.

Chalaye, Sylvie, *Sacrifice et Eucharistie dans le théâtre de Koffi Kwahulé*, [w:] *Le sacrifice dans les littératures francophones*, red. C.E. Edwards, Brill / Rodopi, 2014.

Chaulet Achour, Christiane, *Frantz Fanon, un classique de la décolonisation*, [w:] *Littératures, savoirs et enseignement*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2008, http://books.openedition.org/pub/42932 [dostęp: 1.10.2023].

Chonez, Claudine (real.), *Les Nègres de Jean Genet, au Théâtre de Lutèce*, Paris vous parle, 1.11.1959, Ina.fr.

Churin, Arnaud, *Othello: „Il faut que des Noirs jouent massivement des Blancs"*, rozm. przepr. Ève Beauvallet, „Liberation" 20.09.2019, https://www.liberation.fr/theatre/2019/09/20/othello-il-faut-que-des-noirs-jouent-massivement-des-blancs_1752614/ [dostęp: 1.10.2023].

Craipeau, Maria, *En répétition: „Les Nègres" de Jean Genet*, „France observateur", 22.10.1959.

Escafré-Dublet, Angéline, *Culture et immigration : de la question sociale à l'enjeu politique, 1958-2007*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014.

Fassin, Didier, *Ni race, ni racisme*, [w:] *Les Nouvelles frontières de la societé française*, red. D. Fassin, Découverte, Paris 2012.

Fassin Eric, „Alternatives théâtrales", 2017 nr 133.

Fassin, Eric*, Statistiques raciales ou racistes? Histoire et actualité d'une controverse française*, [w:] *Les Nouvelles frontières de la societé française*, red. D. Fassin, La Découverte, Paris 2012.

Georges Godebert (real.), *Théâtre*. *Le Masque et la plume*, France 1 Paris-Inter, 12.11.1959, Ina.fr.

Hemmerlé, Marie-Aude, notatka do zapisu telewizyjnego pt. *A propos du théâtre de Jean-Marie Serreau*,1983, https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00412/a-propos-du-theatre-de-jean-marie-serreau.html [dostęp: 10.10.2023].

Kwahulé, Kofi, *Bintou*, Carnières-Morlanweltz, Lansman Éditions 1997.

Kwaterko, Józef, *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*, Universitas, Kraków 2003.

La guerre d'Algérie: 1954-2004, la fin de l'amnésie, red. B. Stora, M. Harbi, Robert Laffont, Paris 2004.

Le Guen, Fanny, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Belles de jazz*, Acoria, Paris 2016.

Leopold, Wanda, *O literaturze Czarnej Afryki*, PIW, Warszawa 1973.

Lévi-Strauss, Claude, *Rasa a historia*, [w:] tegoż, *Antropologia strukturalna II*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2001.

Liauzu, Claude, *La société française face au racisme*, Complexe, Paris 1999.

Lorde, Audre, *A Burst of Light*, Ixia Press, 2017.

Mbembe, Achille, *Critique de la raison nègre*, La Découverte, Paris 2015.

Mbembe, Achille, *La France peut-elle réinventer son identité?*, 25.08.2007, https://histoirecoloniale.net/Achille-Mbembe-la-France-peut-elle.html [dostęp: 10.10.2023].

Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, L'Arche, Paris 2012.

Miano, Léonora, *La saison de l'ombre*, Grasset, Paris 2013.

Miano, Léonora, *Blues pour Élise*, Plon, Paris 2010.

Miano, Léonora, *Écrits pour la parole*, L'Arche, coll. „Scène ouverte", Paris 2012.

Miller, Judith; Watson, Rachel, *Playing with Arts and Identity in Koffi Kwahulé's Recent Theatre: Basquiat and Fela Kuti*, „Les arts du spectacle dans l'Afrique subsaharienne" 2, 2019 nr 14, https://journals.openedition.org/ht/1638 [dostęp: 10.10.2023].

Morelle, Paul, *Les Nègres de Jean Genet au théâtre de Lutèce*, „Libération", 4.11.1959.

Niangouna, Dieudonné, *Textes*, „Poesie" 2016 nr 3-4.

Niangouna, Dieudonné (dossier), „Théâtre Public", 2019 nr 232 (numer poświęcony twórczości artysty).

Noël, Olivier, *Un consensus politique ambigu. La lute contre les discriminations raciales*, [w:] *Les Nouvelles frontières de la societé française*, red. D. Fassin, La découverte, Paris 2012.

Oficjalna strona Théâtre de Chaillot – Théâtre national de la Danse: https://theatre-chaillot.fr/fr/rachid-ouramdane [dostęp: 10.10.2023].

Ourmadane, Rachid, *„Dans la danse, les corps sont plus métissés que dans les autres arts vivants”, Rachid Ouramdane*, rozm. przepr. Emmanuelle Bouchez, „Telerama.fr”, 1.04.2015, https://www.telerama.fr/scenes/dans-la-danse-les-corps-sont-plus-metisses-que-dans-les-autres-arts-vivants-rachid-ouramdane,124729.php [dostęp: 10.10.2023].

Ourmadane, Rachid, *Rachid Ouramdane: „Chaillot doit être un théâtre de transformation de la société*”, rozm. przepr. Maïna Marjany, „Emile Magazine” 2023 nr 28, https://www.emilemagazine.fr/article/2023/7/18/rachid-ouramdane-chaillot-doit-etre-un-theatre-de-transformation-de-la-societe [dostęp: 10.10.2023].

Pawlak, Nina, *Języki afrykańskie*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Poirson, Martial, *Corps étrangers*, [w:] *Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes?*, „Alternatives théâtrales, 2017 nr 133.

Roger Blin. *Souvenirs et propos*, red. L. Peskine, Gallimard, Paris 1986.

Salino, Brigitte, *Vers la diversité culturelle au TNS*, „Le Monde”, 2.03.2016, https://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/03/03/vers-la-diversite-culturelle-au-tns_4875538_1654999.html [dostęp: 10.10.2023].

Semenowicz, Dorota, *Mechanika skandalu*, Akademia Teatralna, Warszawa 2023.

Stora, Benjamin, *Les mémoires dangereuses. Le transfert d’une mémoire*, Albin Michel, Paris 2016.

Vergès, Françoise, *Introduction: De la fracture coloniale aux ruptures postcoloniales*, [w:] *Ruptures postcoloniales*, La Découverte, Paris 2010.

Vergès, Françoise; Bernault Florence; Boubeker Ahmed; Mbembe Achille; Blanchard Pascal, *Ruptures postcoloniales*, La Découverte, Paris 2010.

Żywioł wartkiej mowy. Z Jackiem Giszczakiem rozmawia Adam Pluszka, „Dwutygodnik.com” 2016 nr 11: https://www.dwutygodnik.com/artykul/6237-zywiol-wartkiej-mowy.html?print=1 [dostęp: 10.10.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-uniwersalizmu-do-roznorodnosci*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobiece-pozadanie-i-maszyny

HOLZINGER

Kobiece pożądanie i maszyny

Thomas Irmer

Zaproszenie spektaklu *TANZ (eine sylphidische Träumerei in Stunts)* na berliński festiwal Theatertreffen w 2020 roku było momentem przełomowym dla Florentiny Holzinger – do tej pory mało znanej w świecie teatru, chociaż już od pewnego czasu odgrywającej ważną rolę w tańcu współczesnym. W tym czasie jej twórczość nie została też jeszcze dostrzeżona w kontekście sztuk wizualnych, mimo że byłyby ku temu pewne przesłanki. Jednak po udziale w festiwalach tanecznych (w tym znaczących międzynarodowych przeglądach) wiedeńska choreografka zyskała reputację artystki, do opisu działań której używa się słów: „radykalny", „ekstremalny", „bezkompromisowy" – po to, by wyrazić entuzjazm odbiorców. Od czasu do czasu wspominano nawet o porno-szyku i zderzaniu kiczu ze sztuką, zwłaszcza w odniesieniu do wczesnych prac, które Holzinger realizowała wraz ze swoim holenderskim partnerem Vincentem Riebeekiem, którego poznała podczas studiów tanecznych w Amsterdamie. Od roku Holzinger ma swoją bazę w teatrze Volksbühne w Berlinie, gdzie jej estetyka może rozwijać się również w związku z tamtejszą tradycją i pozwala się odczytywać w nowych kontekstach. W końcu to na tej słynnej, nieustająco poszerzającej pole teatralności scenie pojawił się nieustraszony wojownik politycznego

tańca Johann Kresnik, przekraczająca granice amerykańska choreografka Meg Stuart oraz podążający tropem Josepha Beuysa i innych happenerów Christoph Schlingensief.

Szczególnie istotnym punktem odniesienia dla urodzonej w Wiedniu w 1986 roku tancerki i choreografki powinna być jednak grupa artystów działająca w jej rodzinnym mieście dwie dekady przed jej urodzeniem, czyli akcjoniści wiedeńscy. Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch i Otto Muehl zradykalizowali przejęte przez siebie idee ruchu Fluxus, działając w środowisku naznaczonym politycznym buntem ruchu studenckiego przeciwko specyficznie austriackiemu powojennemu konserwatyzmowi i próbując przeciwstawić się sztywnie rozumianemu modernizmowi. Odejście od sztuki było jednym z kluczowych haseł akcjonistów, którzy porzucili tradycyjne dziedziny twórczości, takie jak malarstwo, muzyka i literatura, na rzecz spektakularnych performansów i manifestów. Ich najbardziej uderzającą strategią było użycie własnego ciała jako materiału i medium. Malowanie na własnej skórze, nagość, samookaleczanie i wykorzystywanie wydzielin ciała najczęściej przedstawiane były w rytualnej formule. Należy wziąć pod uwagę kontekst katolicyzmu z jego wizerunkami ofiarnymi i rytuałami pokutnymi, jednak działania te miały przede wszystkim znaczenie polityczne, służąc zakłócaniu wizerunku człowieka pielęgnowanego dwadzieścia lat po narodowym socjalizmie. Tytuł akcji *Obywatel Brus przygląda się swojemu ciału* z 1968 roku dobitnie wyraża ten aspekt ich działalności. W tym samym roku akcjoniści spotkali się po raz ostatni na Uniwersytecie Wiedeńskim w ramach akcji *Sztuka i rewolucja*, gdzie cielesność, która zdecydowanie miała przełamywać tabu, została bezpośrednio powiązana z hymnem i flagą państwową. To był koniec akcjonistów – również dlatego, że niektórzy z nich zostali postawieni przed sądem. Ale w następstwie swoich działań wiedeńscy artyści, którzy nie

stworzyli prawie żadnych dzieł sztuki dających się materialnie zachować, zostali zaliczeni w poczet wielkich twórców lat sześćdziesiątych, a ich dorobek został wielokrotnie przypomniany na wystawach (prezentujących zdjęcia, filmy, dokumenty).

Groteskowa koncepcja ciała – jak czasami, używając terminu ukutego przez Michaiła Bachtina, określają ją w odniesieniu do akcjonistów historycy sztuki – musiała być bliska Florentinie Holzinger od samego początku. Z pewnością decydujący nie był tu retrospektywny punkt widzenia, ale raczej pytania, które były dla niej aktualne w trakcie pracy nad jej własnymi performansami: jak można pokazać ciało, ile może ono znieść, czego zwykle się nie pokazuje – i dlaczego?

W *TANZ* punktem wyjścia jest konwencja baletu klasycznego. Licząca sobie w trakcie pracy nad spektaklem siedemdziesiąt siedem lat Beatrice Cordua, niegdyś gwiazda legendarnego Baletu Hamburskiego Johna Neumeiera, instruuje uczennice w ramach sztywnej formuły lekcji baletu. Fakt, że reguły baletu klasycznego z jego spódniczkami tutu i szpagatami w powietrzu wpisują się w dominującą pod koniec XIX wieku estetykę seksualizującego spojrzenia na kobiece ciało, z pewnością nie musi być dziś specjalnie podkreślany. Dla Holzinger to i tak tylko pierwszy krok, po którym następuje rozebranie się do naga. Cordua, która przeszła do historii tańca jako pierwsza naga balerina, prowadzi żeński zespół ku tej przezroczystości ciał (jak nazywa to Holzinger), która nastała w dekady po etapie prowokacji i przełamaniu tabu. W przypadku Cordui wciąż jeszcze nagość opisywana była jako rodzaj kostiumu, co jest interesującą perspektywą także i dzisiaj, ale któż chciałby na serio podjąć dziś ten temat? W ostatnich częściach spektaklu te dotychczas „bezpieczne” obrazy kobiecego ciała na scenie – nawiasem mówiąc, XVIII-wieczny teoretyk baletu mówił o nim jako o

„ruchomym obrazie” – zostają narażone na ryzyko lub w inny sposób wystawione na próbę.

Przymocowane do nadscenia motocykle unoszą się w górę, sylfidy jako zmotoryzowane duchy powietrza wciąż przypominają nam, że taniec jest w zasadzie grą z grawitacją. Mimo że stalowe liny są widoczne, obraz maszyn z ryczącymi silnikami jest urzekający. Inne sylfidy podciągane są w górę przez haki wbite w ich plecy – to jedna z tych akrobacji, którym Holzinger zawdzięcza epitety wspomniane na początku tekstu, i która, jako celowe, choć kontrolowane naruszenie integralności ciała artystek, z pewnością przypomina działania akcjonistów wiedeńskich. Ta scena spektaklu trafiła nawet do literatury, gdyż w zbiorze opowiadań Helene Hegemann *Schlachtensee* jedna z bohaterek opowiada o niej swojemu partnerowi podczas erotycznego zbliżenia.

Odpowiedzi Holzinger na zadawane jej pytania o wiedeńskich awangardzistów fizyczności nie są do końca jasną deklaracją. Z jednej strony artystka cieszy się, że starsza publiczność znajduje dostęp do jej spektakli przez ten pomost, z drugiej strony zaś odrzuca przypisywanie jej bezpośrednich inspiracji. Można to też ująć w ten sposób: skojarzenie to pozostaje w gestii widza, jako artystyczna wartość dodana. Zwłaszcza że oczywiste jest, iż twórczość zdominowanej przez mężczyzn grupy akcjonistów (Valie Export została dostrzeżona później, a następnie zyskała uznanie jako artystka tworząca coś w rodzaju osobnej kategorii dla samej siebie) niekoniecznie musi być fundamentem dla wizji Holzinger pięćdziesiąt lat później.

Motocykle powrócą w kolejnym spektaklu. W *Boskiej komedii*, luźno nawiązującej do *Piekła* Dantego (koprodukcja Ruhrtriennale i Volksbühne, 2021), motocyklistki jeździły po scenie, podczas gdy tancerki wykonywały

karkołomne choreografie upadku z kilkumetrowych schodów. Nad kaskaderskim baletem, niczym piękne potwory, zawisły dwa samochody (scenografia projektu Nikoli Kneževicia). I tutaj z pewnością możliwe jest osadzenie spektaklu w aktualnym kontekście, prowadzącym w rejony odległe od wiedeńskiego mitu.

W nagrodzonym w Cannes filmie Julii Ducournau *Titane* związek między samochodowym fetyszem a otwartą na niego kobiecością zawiera obrazy hybrydyzacji dotychczas męsko konotowanych pojazdów i kobiecego pożądania. W filmie bohaterka, ranna w wypadku samochodowym, spłodziła z kołyszącym się cadillakiem dziecko, które urodzi się po przejażdżce rollercoasterem społecznej maskarady. W *Titane* można dostrzec pewne podobieństwa do szaleńczych ciał scenicznych Florentiny Holzinger, ciał, których istoty nie można jeszcze w pełni uchwycić, tych kobiecych centaurów z pięknymi mechanicznymi ciałami i znajomością historii tańca.

Fakt, że w *Boskiej komedii* tancerki Holzinger (w tym ona sama) również celebrują zbiorowe malowanie ciał i orgiastycznym kręgiem otaczają Beatrice Corduę, z pasją eksplorującą temat nagości, seksu w podeszłym wieku i śmierci, pokazuje tylko, jak wielowymiarowe jest podejście Holzinger do historii sztuki scenicznej. I prawdopodobnie takie pozostanie we wszystkich jej artystycznych dyskursach. Tak naprawdę artystka dopiero teraz się rozkręca.

Spektakl *Ophelia's Got Talent* (premiera odbyła się we wrześniu 2022 w Volksbühne) oznaczał kolejny krok naprzód. Głównym symbolem i medium tym razem stała się woda, kojarząca się z kobiecymi postaciami z mitologii i literatury. Syrena, Meluzyna, Ondyna – wodne istoty, które wychodzą na ląd w poszukiwaniu miłości. Ofelia, która wchodzi do wody. Syreny, które uwodzą w wodzie i wabią swoich słuchaczy na zgubę.

Na scenie Nikola Knežević umieścił basen tak duży, że może w nim pływać kilka tancerek. Nad nim znajduje się ogromny zbiornik przypominający akwarium, dostosowany do skomplikowanych ewolucji nurkowych. Po prawej stronie, blisko krawędzi sceny, stoi szklany kontener, na który można się wspiąć, by następnie ćwiczyć nurkowanie na bezdechu. Scena przypomina duże laboratorium do eksperymentów wodnych.

Podobnie jak w *Boskiej komedii*, gdzie prawdziwa hipnotyzerka przewodziła wędrówce Dantego do podziemi w ramach swoistego prologu, tutaj również główny akt poprzedza coś w rodzaju programu rozrywkowego: w trybie talent show poszczególne kandydatki prezentują cyrkowe wyczyny, takie jak połykanie noży, których drogę w przewodzie pokarmowym śledzi miniaturowa kamera. Całości przewodzi mistrzyni ceremonii, w którą wciela się Annina Machaz jako crossgenderowy Kapitan Hak w kapeluszu i z nagim podbrzuszem. Od historii na pozór niefortunnej próby ucieczki pozbawionej powietrza iluzjonistki ze szklanego zbiornika akcja prowadzi do obrazu kobiecych stworzeń wodnych, wszystkich tych przyjaciółek Ofelii i Ondyny oraz ich różnych wodnych losów. Nurkująca na bezdechu „artystka ucieczek" mógłby być nimi wszystkimi naraz jako protagonistka spektaklu: topiąca się Ofelia i Meluzyna, która musi na dobre wrócić do wody. Nie trzeba chyba przypominać, że te wodno-kobiece narracje to głównie męskie fantazje o niesamowitej kobiecie. W tym sensie Holzinger poddaje te tematy subwersji i samoświadomej reinterpretacji.

Zespół trzynastu kobiet kilkakrotnie łączy się w „tańcu marynarskim", zbiorowych choreografiach w marynarskich koszulach i układach niczym z amerykańskich filmów tanecznych, który to taniec jednak raz po razie ulega rozpadowi na indywidualne działania. Niektóre z nich wykorzystują materiał autobiograficzny, taki jak chociażby historia performerki, która została

zgwałcona przez swojego tatuażystę i była zmuszona uwolnić się od jeszcze większych traum, stając się niejako „artystką ucieczek”, a jej działania zostają nasycone aluzjami do mitycznej Ledy. Tutaj, oprócz nawiązań do znanych postaci (co, nawiasem mówiąc, zostaje wyjaśnione w słowniczku w ulotce programowej), w grę wchodzą inne wymiary inspiracji, także te związane z mocno opresyjnymi sytuacjami.

Punktem kulminacyjnym tego spektaklu z rusałkami, syrenami i namiętnymi wodnymi stworzeniami jest sceniczne lądowanie prawdziwego helikoptera – to obraz bitwy pomiędzy wodą a powietrzem, kobiecym pożądaniem i męską mobilnością. Według Holzinger to rzecz zrodzona ze „scenariusza katastrofy, ratunku i maczystowskich maszyn”. Helikopter zostaje wciągnięty do wody, a tym samym doprowadzony do śmierci przez tancerki, które wsiadają do niego w zbiorowym akcie seksualnym. Obraz, który wraz z przytłaczającą oprawą akustyczną (muzyka: Paige A. Flash, Urska Preis, Stefan Schneider) jest równie orgiastyczny, co apokaliptyczny, i wydaje się rozsadzać nawet ogromną przestrzeń Volksbühne.

Ophelia’s Got Talent może prowokować różne interpretacje, sprzeczne ze sobą i osadzone w różnych typach współczesnego feminizmu. Oczywiste jest jednak, że – podobnie jak w wielu wcześniejszych pracach Holzinger – pojęcie tańca zostaje tu rozszerzone (akrobacje, nowy cyrk), a rola ciała w sztuce ma być na nowo odczuwana i przemyślana. Poza tym jest to pierwszy od dłuższego czasu duży projekt, w którym radykalna tradycja Volksbühne znajduje kontynuację, co – podobnie jak w przypadku Idy Müller i Vegarda Vingego dziesięć lat temu – niewątpliwie będzie miało wpływ na cały teatr.

Na koniec można jedynie dodać, że pod koniec czerwca Holzinger zaprezentowała nad jeziorem Müggelsee w południowo-wschodnim Berlinie spektakularne przedstawienie plenerowe. W *Cranitude* siedem nagich

tancerek poruszających się w kolistym układzie zostało wyciągniętych z wody przez ogromne ramię dźwigu – była to swego rodzaju rekonstrukcja wodnych choreografii z *Ophelia's Got Talent…*

Tłumaczenie: Anna R. Burzyńska

Wzór cytowania:

Irmer, Thomas, *Kobiece pożądanie i maszyny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobiece-pozadanie-i-maszyny.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobiece-pozadanie-i-maszyny*

didaskalia
gazeta teatralna

DOI: 10.34762/t7xy-6v57
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/hakowanie-patriarchatu-postcyberfeminizm-w-tworczosci-florentiny-holzinger

HOLZINGER

Hakowanie patriarchatu. Postcyberfeminizm w twórczości Florentiny Holzinger

Maria Magdalena Ożarowska Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Hacking Patriarchy. Post-cyberfeminism in the Work of Florentina Holzinger

The aim of the article is to analyse two performances by the Austrian choreographer Florentina Holzinger – *TANZ* and *Ophelia's Got Talent* based on post-cyberfeminist manifestos and Paul B. Preciado's book *Testo Junkie*. The artist and the researchers deal with the relationship between body and technology. Through technology they deconstruct body, sexual identity and gender. The author of the article attempts to name the research and artistic strategies used by the aforementioned authors.

Keywords: Florentina Holzinger; post-cyberfeminism; body; technology; manifesto

> Biometaliczne ciało może być zatem rozumiane jako „poczęte z ziemi". Płynne, swobodnie unoszące się ciało bez organów w koncepcjach Deleuze'a i Guattariego staje się zdecydowanie mniej sztuczne, gdy uzupełnimy je metalowymi dodatkami […]. Poprzez zwiększenie fizycznej mocy ciała metal równocześnie zwiększa siłę oddziaływania grawitacji – w kierunku ziemi (Dixon, 2011).

Są dwa rodzaje posthumanizmu. Pierwszy, uprawiany głównie w murach akademii, skupiony jest na narracjach spekulatywnych – kreowaniu wizji przyszłości i nowoczesnych społeczeństw na kanwie elementów wcześniej uważanych za „słabe”, takich jak troska, kolektywność, polifonia, współodczuwanie. Uważna obserwacja wrastania technologii w tkankę ziemi, tworzenie (się) postludzkich asamblaży, emergentnych naturokultur (zob. Haraway, 2012) oraz feministycznych technokultur (zob. Domańska, 2014). Drugi z kolei, bliższy praktykom transhumanistycznym, dominujący w sztukach performatywnych, oscyluje wokół ciała – jego totalnego ogołocenia, przeformowania w obiekt wirtualny, klonowania, symulowania, przekształcenia w byt więcej niż ludzki poprzez implanty i inne udoskonalenia bądź utrudnienia. Twórczość austriackiej choreografki Florentiny Holzinger wpasowuje się w drugą kategorię. Piszę tutaj o pewnej dominacji w kręgach kulturowych; nie jest tak, że w dyskursach akademickich nie występuje ciało hybrydyczne, a w sztukach performatywnych nie korzysta się z myśli posthumanizmu krytycznego. Oba nurty przenikają się ze sobą, zarówno w tekstach naukowych, jak i na scenie.

Przełomowym momentem dla feminizmu postludzkiego[1] będzie z pewnością nagrodzenie Złotą Palmą filmu Julii Ducournau *Titane*. Film opowiada o kobiecie, która, na skutek stosunku seksualnego z samochodem, zachodzi w cyborgiczną ciążę. Jako że jest poszukiwaną przez władze seryjną morderczynią, ukrywa się, przybierając tożsamość zaginionego przed laty mężczyzny. Ukrycie, również na poziomie fizjologicznym poprzez bandażowanie brzucha i piersi, pozwala precyzyjnie wypunktować kwestie związane z dyscypliną i reżimem ciała kobiecego. *Titane*, jak i spektakle Holzinger są konsekwencją jeszcze nienazwanego zwrotu cyberfeministycznego w sztukach performatywnych i popkulturze, ze słowami kluczami: brzydka emancypacja, upodmiotowienie przez

uprzedmiotowienie, kobiety-motory/samochody/helikoptery (kobiety zawłaszczające atrybuty i zabawki typowo „męskie”), kobiety niewyestetyzowane.

Ciała u Ducournau i Holzinger są abiektalne. Podczas cyborgicznego porodu z głównej bohaterki *Titane* zamiast krwi wycieka smar samochodowy, z kolei w jednym z przedstawień Holzinger performerka wymiotuje substancją zadziwiająco przypominającą fekalia (wydzieliny pozostaną nieuprzątnięte już do końca, stanowiąc integralny element scenicznego krajobrazu). Ciała budzą wstręt, a ich technologiczna deformacja wywołuje u publiczności teatralnej i filmowej ogromny dyskomfort. Przestudiuję dwa spektakle, których pomysłodawczynią była Holzinger (artystka nie identyfikuje się jako reżyserka) – *TANZ* z 2020 roku i najnowszy, z września 2022, *Ophelia’s Got Talent*, korzystając z credo (post)cyberfeministek: manifestu międzynarodowej grupy roboczej Laboria Cuboniks *Ksenofeminizm. Ku polityce wyobcowanej* oraz książki (nieprzetłumaczonej na język polski) amerykańskiej kuratorki Legacy Russell *Glitch Feminism: A Manifesto*. Bliska jest mi również koncepcja technociał (wywodząca się z książki *Testo ćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii*, która manifestem nie jest, jednakże polityczna i emancypacyjna siła nie pozwala mi myśleć o tej publikacji w innych kategoriach) hiszpańskiego filozofa Paula B. Preciado, twórcy idei farmakopornograficznego reżimu– swoistego odłamu biokapitalizmu. Powyższe publikacje pozwolą mi uchwycić złożoną relację między ciałem, gender a technologią w XXI wieku. Potraktowanie manifestu jako narzędzia metodologicznego może wydawać się eksperymentalne, jednakże wybór tłumaczę koniecznością znalezienia czegoś równie radykalnego, co wizje Holzinger, Ducournau i innych queerowych artystów i artystek stawiających sobie za cel hakowanie patriarchatu poprzez konstruowanie hybrydycznych, cyborgicznych tożsamości.

Wybrane przeze mnie odłamy kseno-, glitch- i technocyberfeminizmu to jedne z wielu podgatunków ruchu; wymienia się również cyberfeminizm 2.0, czarny cyberfeminizm, arabski cyberfeminizm, afrofuturyzm, hackfeministas czy transhackfeminizm. Teorie Laborii Cuboniks, Legacy Russell i Paula B. Preciado wydały mi się najbardziej pasować do analizy tanecznych performansów Holzinger i zaproponowanych przez choreografkę strategii hakowania ciała i genderu. Zanim jednak przejdę do opisu spektakli, pozwolę sobie zarysować krótką historię cyberfeminizmu, która odpowie, dlaczego współczesne reprezentantki tego nurtu tak gwałtownie odcinają się od jego założycielek.

Łechtaczka wehikułem czasu, czyli cyberfeminizm lat dziewięćdziesiątych

Cyberfeminizm zajmuje się zależnością między ciałem a maszyną, wykorzystując nowe technologie w walce z wykluczeniem społecznym i dyskryminacją. Cyberfeministki wierzą, że technologie – na długo przed pojawieniem się systemów modyfikujących funkcjonowanie organizmu ludzkiego (zarówno bajpasów, aparatów słuchowych, jak i urządzeń mutujących procesy poznawcze) – kształtowały nasze ciała i tożsamości. Jest jednak znacząca różnica pomiędzy postulatami pionierek a obecnym kształtem ruchu. W latach dziewięćdziesiątych cyberfeministki gloryfikowały ciało kobiece, w szczególności partie intymne – australijski kolektyw VNS Matrix tak pisał w *Cyberfeministycznym manifeście na XXI wiek*: „jesteśmy pizdą przyszłości / jesteśmy nowoczesną pizdą / pozytywnym antyrozumem / bezgranicznym wyzwolonym bezlitosnym / widzimy sztukę naszą pizdą tworzymy sztukę naszą pizdą / […] łechtaczka jest bezpośrednim tunelem do matrixa”[2]. Innym przykładem cyberfeminizmu wyrosłego na drugiej fali

feminizmu[3] jest ugrupowanie Old Boys Network (OBN) założone w Berlinie. Mimo krótkiej, bo zaledwie czteroletniej działalności udało im się zorganizować Pierwszą Międzynarodówkę Cyberfeministyczną w Kassel w 1997 roku. Cyberfeminizm w ich rozumieniu to system hakowania kodu genderowego („ucieleśnionego" w zero-jedynkowej metryce binarnej), w które wpisane są nasze „data-ciała", twarze i interfejsy. Miały na celu nie tylko zajmować się „zerami" i „jedynkami", a szparami pomiędzy cyframi. Kładły nacisk na kulturę komputerową i jej oddziaływanie na cielesność. W *100 Antytezach cyberfeministycznych* tworzyły definicję poprzez negację – cyberfeminizm nie jest: „ideologią", „errorem 101", „strefą dla niepalących", „pustą przestrzenią", „traumą", „zapachem", „piknikiem", „science fiction", „horrorem" czy „o nudnych zabawkach dla nudnych chłopców". Co ciekawe – w kontekście moich dalszych rozważań o Holzinger – nie jest również abiektem. Helen Hester (członkini Laboria Cuboniks) zauważa, że taki rodzaj antyetykietowania był w tamtych czasach bardzo pożądany i inkluzywny. W końcu spoiwem łączącym ruch przestała być Kobieta – właściwie wszystko, od członkostwa po status, zależało od osobistych preferencji, co idealnie wpasowywało się w zyskującą wówczas na popularności neoliberalną narrację wyzwolonego konsumenta-indywidualisty. Mimo że dezindentyfikacja nadal może wydawać się atrakcyjna, naukowczyni proponuje model „n hipotez" – spekulacji, czym mógłby być dziś cyberfeminizm: „Ksenofeminizm to struktura w procesie ciągłej mutacji, która jak oprogramowanie open source pozostaje otwarta na ciągłą modyfikację i usprawnienia według nawigacyjnego bodźca radykalnego rozumowania etycznego" (Laboria Cuboniks, 2015). Taka nieskończona liczba określeń przypomina, że każdy polityczny projekt nastawiony na emancypację powinien nieustannie rewidować swoje zobowiązania.

„Nikt nie rodzi się ciałem, a raczej staje się nim” – oblicza postcyberfeminizmu

Postcyberfeministki nazywają siebie abolicjonistkami genderu. Ciała, które można technologicznie poszerzać i modyfikować nie są – bawiąc się tytułem książki Judith Butler – uwikłane w płeć. To ciała, które za pomocą technologii sprawnie poruszają się między kategoriami kobiecości a męskości, nieustannie hakując gender. To ciała, które nie są już tylko ludzkie. Integrują się z technologiami na różne sposoby, nie zawsze poprzez bezpośrednią ingerencję w tkankę skóry. Chodzi raczej o pewnego rodzaju (wirtualne, technologiczne) rozczłonkowywanie, o ciągłe podważanie stałości ciała, seksualnej tożsamości. U Preciado będą to hormony (pisarz przeprowadza na swoim ciele eksperymenty endokrynologiczne, proponując zażywanie testosteronu jako środka antykoncepcyjnego, co – zauważa – pomogłoby kobietom dłużej pozostawać w heteroseksualnym obiegu[4]). Ksenofeministki nawołują do zawłaszczania i przechwytywania platform służących dotychczas marginalizowaniu grup mniejszościowych i pogłębiających nierówności społeczne: „Wciąż mnożące się narzędzia tylko czekają na aneksję. Chociaż nie sposób mówić tu o całkowitej powszechności, narzędzia cyfrowe nigdy nie były szerzej dostępne i podatniejsze na zawłaszczenie niż dziś” (Laboria Cuboniks, 2015). Russell z kolei sugeruje, ażeby zwalczyć wciąż żywą narrację o internecie jako alternatywnej rzeczywistości, „ezoterycznej” sferze, która pomaga nam uciec od realnych problemów. Wręcz przeciwnie – akceptacja dwóch wymiarów: wirtualnego i niewirtualnego (naukowczyni przeciwieństwo wirtualnego nazywa slangowym skrótem AFK – *Away From Keyboard*; co ciekawe, wirtualne sprzęża z czynnością pisania, może nawet wytwarzania wiedzy i podmiotowości) pomogłoby zdematerializować ciało, przez co przestałoby być traktowane jako narzędzie społeczno-kulturowe i

polityczne: „Feministyczna pisarka i aktywistka Simone de Beauvoir jest znana z twierdzenia «Nikt nie rodzi się kobietą, lecz się nią staje». Glitch proponuje aktualizację: Nikt nie rodzi się ciałem, a raczej staje się nim”[5] (Russell, 2020).

Wizje techno, glitch i kseno mają tyleż punktów wspólnych, co różnic. Badaczki i badacza interesują splot ciała z technologią, ale każda/y próbuje tę relację opisać w inny sposób, ponieważ inaczej ją rozumie i w innych miejscach widzi potencjał rewolucji i ryzyko katastrofy. Co wydaje mi się znamienne dla wszystkich trzech projektów, to: pochwała błędu/erroru (przejawiająca się w strategiach hakowania czy błędnego cytowania norm płciowych), dostrzeżenie siły w alienacji (ujmowania jej jako siły oporu) i gloryfikacja abiektalizacji[6], która służy uwolnieniu ciała z konwenansów, systemów, binarnych narracji (te cechy dostrzegam również w twórczości Holzinger). Na potrzeby artykułu opracowałam tabelkę-słowniczek, rodzaj narzędziownika, do którego można wracać w toku dalszej lektury.

	Laboria Cuboniks	Legacy Russell	Paul B. Preciado
Błąd/error	Ksenofeministki uważają, że żadna maszyneria nie jest na tyle stała, by nie móc jej zbadać naukowo i zmanipulować technologicznie. Wszystko można zmajstrować i zhakować, rozebrać na części składowe i skonstruować na nowo.	Subwersja poprzez cyfrowy remiks. Demontowanie genderu za pomocą wirtualnych narzędzi. Strategie nieperformowania i odmawiania. „Jako glitch feministki wstrzykujemy nasze pozytywne nieprawidłowości w systemy jako erraty, aktywując nową architekturę poprzez te awarie, szukając i celebrując śliskość genderu”.	Pozyskiwanie hormonów na czarnym rynku. Praca na archiwum: zawłaszczanie, wydobywanie na wierzch tego, co skrywano latami. Sugestia, by własne ciało i seksualność uczynić żywym archiwum.

Alienacja	Ksenofeministki traktują strategię alienacji w sposób emergentny – jako „impet do tworzenia nowych światów”.	Projekt polityczny: zghostować ciało. Wirtualne rozszerzanie ciał (koncepcja ciał kosmicznych). Tworzenie pełnoprawnych tożsamości wirtualnych – awatarów.	Alienacja heteroseksualności: zmiana języka, zepchnięcie na obrzeża, postrzeganie kategorii jako „jednej spośród wielu estetyk ciał, reprodukcyjnego stylu retro”.
Abiekt – abiektalizacja	XF jest schronieniem dla osób, które kiedykolwiek obwołano „nienaturalnymi” wobec obowiązujących norm. Ksenofeministki wymieniają: osoby queerowe i trans, różnosprawne, dyskryminowane z powodu ciąży albo obowiązków związanych z wychowywaniem dzieci.	Badaczka zauważa, że czarnym ciałom każe się zajmować mniej przestrzeni. Mają być widziane, ale nie słyszane. Są systematycznie usuwane, edytowane, ignorowane. Gdyby uczynić internet queerową utopią, pomieściłby on wszystkie ciała, te wykluczone ze względu na rasę, klasę, płeć, orientację.	Abiektem jest samo trans-ciało Preciado, będące endokrynologicznym eksperymentem, nieidentyfikujące się jako kobiece ani męskie, pocące się z nadmiaru przyjmowanego testosteronu. Preciado mówi o swojej twórczości „ciała-eseje” ze względu na symbiotyczną mieszaninę dyskursu z autobiograficznymi wstawkami, nierzadko dotyczącymi jego doświadczeń seksualnych.

TANZ

TANZ, po *Recovery* i *Apollon*, zamyka performatywną trylogię o reżimie ciała. Jest wydarzeniem afabularnym, w którym twórczynie filtrują *male gaze* i spojrzenie pornograficzne przez aparat krytyczny. Uczestniczą w niepokojąco seksualnej lekcji baletowej, prowadzonej przez osiemdziesięcioletnią byłą tancerkę (Beatrice Cordua), która jako pierwsza w historii tańca zatańczyła w *Święcie wiosny* bez ubrania. Nauczycielka przeprowadza je przez kolejne pozycje, a przejście do następnego ćwiczenia sygnalizowane jest zdjęciem elementu garderoby aż do całkowitej nagości. Spektakl jest rodzajem pastiszu baletu romantycznego, który ma na celu uwypuklenie sztuczności tej formy widowiskowej. Ukazuje się go w krzywym

zwierciadle jako przedmiot czystej perwersji, służącej zaspokojeniu męskiej przyjemności. Tożsamość baleriny sytuuje się gdzieś pomiędzy penisem a fetyszem:

> Wygląda *jak*, ale nie jest penisem. Jej nogi, całe ciało napompowuje się i twardnieje, lecz zawsze pozostaje elastyczne. […] Nigdy nie skręca ani się nie kurczy. Jej nagłe zmiany kierunku i przesunięcia ciężaru przypominają szczęśliwy umysł penisa, jego niewytłumaczalne zainteresowanie nieistotnymi zdarzeniami. Jednak najwyraźniej – nie jest ona penisem; jest kobietą, której ruch nóg symbolizuje ruch fallusa (Foster, 1996).

Performerki to kobiety mniej lub bardziej związane z różnymi scenami tanecznymi w całej Europie, jednak ich ciała mocno odbiegają od przyjętego kanonu. Kobiece ciała muskularne, pokryte tatuażami, niskie, po zabiegu mastektomii pytają o istotę piękna, estetyczności i dyscyplinarności – elementów składowych sceny baletowej. Nie dość, że odmieńcze, to jeszcze mocno złączone z tkanką technologiczną, w mojej interpretacji są to tworzone w czasie performansu technociała:

> […] ciało nie jest odtąd bierną materią ożywioną, lecz techniczno-organicznym stykiem, technoożywionym systemem rozczłonkowanym i sterytorializowanym przez rozmaite (tekstualne, biochemiczne lub oparte na obróbce danych) technologie polityczne (Preciado, 2021).

Nagie ciała w naturalny sposób zespalają się z metalem, ale nie w sensie protezy czy implantu, a harmonijnego współbycia. Na metalowym stelażu u

góry sceny umieszczono dwa motory. Początkowo przykryte białymi prześcieradłami, w trakcie spektaklu zostają odsłonięte. Tancerki lewitują w powietrzu wbite w skórę i metal, wyruszając w symboliczną drogę ku technologicznej emancypacji w duchu postcyberfeministycznym. Niemal w każdym ze spektakli Holzinger są obecne pojazdy – samochody, motory, a nawet (użyty w najnowszym) helikopter. Wbudowana w świat sceniczny technologia przypomina o zyskującym na popularności sloganie „technologia to nowa natura" albo – w łagodniejszej wersji – o totalnym zatarciu granicy między organicznym a nieorganicznym, kulturą a naturą.

Performerki konstruują podmiotowości oparte na progresywnej polityce seksualnej. Zacierają granice między męskim a kobiecym, ucząc widzki i widzów obcowania (które mimo pornograficznej ramy nie ma charakteru erotycznego) z ciałem roznegliżowanym. Aktorki same siebie uprzedmiotowiają, pozwalając na seksualne, a niekiedy wręcz mizoginistyczne uwagi przywołanej już Cordua, która przez cały czas podkreśla wzniosłość chwili, swoją afektywność, w szczególności fizjologiczne podniecenie. Początkowo udziela tylko wskazówek co do pozycji ciała i właściwej mechaniki ruchu, jednak z czasem wykorzystuje swoją pozycję władzy, molestując performerki słownie, klepiąc po pośladkach i dokonując „inspekcji cipek". To przykład strategii subwersywnej, ponieważ z jednej strony ucieleśnieniem *male gaze* jest osiemdziesięcioletnia kobieta, dawno wyjęta przez społeczeństwo z obiegu reprodukcyjnego i towarzyskiego (Preciado nazywa to rynkiem heteroseksualnym[7]); z drugiej strony inscenizacja jest budowana w mocno abiektalnym tonie – scena obfituje w płyny, wydzieliny, wymiociny, krew, mocz. Piękny, patetyczny i romantyczny obraz, jaki powinien zostać wytworzony poprzez występ baletowy, nieustannie jest hakowany przez niepasujące elementy performatywne, takie jak masturbująca się rurą teleskopową od odkurzacza

„wiedźma”, oraz scenograficzne: leżące z boku bongo czy olbrzymi czerwony fotel gamingowy i podwieszone na stelażu motory.

Refleksjom nad pięknością towarzyszą również eksperymenty na ciele. Zespalanie z metalem dokonuje się w sposób dosłowny poprzez ingerencję w tkankę skórną – jedna z tancerek niczym Stelarc kilkadziesiąt lat temu zostaje podwieszona na własnej skórze, inna z kolei na włosach. Owe „lewitacje” odbywają się symultanicznie przy jakże wymownym akompaniamencie *Crazy Frog*. Mimo ironii i spektakularności jest to doświadczenie bolesne dla publiczności – bałam się o kondycję osób występujących, czując współodpowiedzialność za to, co dzieje się na scenie.

W połowie spektaklu w formie mikropartycypacji następuje niespodziewane wytrącenie. Na środek sceny wychodzi Holzinger, trzymając w dłoni czarne wiadro. Chwali odwagę i upór polskich obywatelek i obywateli w walce z ultrakonserwatywnym rządem o prawa reprodukcyjne, opowiada o strukturze baletu romantycznego i o tym, w jaki sposób jest on w trakcie przedstawienia dekonstruowany (w wielu spektaklach Holzinger wciela się w postać matki-przewodniczki po zakamarkach świata tanecznego), prosi o wpłacenie datku wspierającego zainaugurowaną przez nią aktywistyczną akcję sadzenia drzew w Austrii. Artystka w pewien sposób szantażuje ekologicznie publiczność – jeśli nikt nie wpłaci symbolicznej złotówki, nie mogą kontynuować przedstawienia. Mężczyzna z pierwszego rzędu wchodzi w dialog z Holzinger, wrzuca dwadzieścia euro do wiadra i jak gdyby nigdy nic tancerki wracają do technoperformansu[8].

Ophelia's Got Talent

Tytuł spektaklu nawiązuje do międzynarodowego programu rozrywkowego typu talent show, który doczekał się ponad sześćdziesięciu lokalnych wersji (w Polsce emitowany jest na antenie TVN od 2008 roku). Trzyosobowe jury ocenia występy performerek i performerów każdej kategorii wiekowej, a pokazy poprzedzają krótkie rozmowy z prowadzącymi, mające na celu wywołać w odbiorczyniach i odbiorcach afektywny stosunek wobec partycypujących. W odsłonie berlińskiej mamy jedną prezenterkę, która do Volksbühne przylatuje helikopterem – na dwóch ekranach umieszczonych po bokach sceny ukazuje się Kapitanka Hak (Annina Machaz) w kokpicie. Ubrana jedynie w białą lnianą koszulę „skacze" ze spadochronu i ląduje przed gmachem teatru. Chwilę po tym podjeżdżają czarnym ekskluzywnym samochodem jurorki, oczywiście nagie. Pokaz talentów rozpoczyna występująca na co dzień w prestiżowym Cirque du Soleil Sophie Duncan. Jej występ zostaje przerwany, ponieważ jest „zbyt piękny" – podobnie jak w *TANZ* piękno zostaje zepchnięte na margines jako nieaktualna, nieautentyczna już estetyka. Następnie prezentuje swoje unikatowe umiejętności profesjonalna połykaczka mieczy Fibi Eyewalker. Pochłania różnej długości i wielkości ostrza, a następnie wprowadza do ust endoskop, przeprowadzając samodzielnie zabieg gastroskopii. Obraz diagnostyczny początkowo ukazuje jamę ustną i przełyk performerki – po ściankach spływa uprzednio wypity niebieski napój, po czym zostaje zdeformowany i zhakowany, po przewodzie pokarmowym „pływają" niebieskie rybki wyjęte z kreskówki. Performans połykaczki z jednej strony odpycha i odraża, z drugiej fascynuje dziwnością i atypowością; tak o ambiwalencji wstrętu-abiektu pisał William Miller w *Anatomii obrzydzenia*:

> Nawet jeśli to, co obrzydliwe nas odrzuca, to często przyciąga też naszą uwagę. Samo nam się narzuca. Trudno więc powstrzymać się przed ponownym rzutem oka lub mniej intencjonalnie – nasze oczy „nabierają się” na rzeczy, które nas brzydzą (1997).

Z kolei Sara Ahmed w *Performatywności obrzydzenia* zestawia przedmiot wytworzony na skutek reakcji wstrętu z obiektem granicznym lub fetyszem seksualnym (2014). Nie tylko wychudzone i sprężyste ciało baletnicy może być obiektem perwersji, ale również coś pozornie odpychającego.

Spektakl krąży wokół wątków, motywów, archetypów rzecznych, morskich, oceanicznych – wszystkiego, co w jakikolwiek sposób wiąże się z wodą. Jest taniec marynarzy, striptiz hydrauliczny wykonany przez osobę niskorosłą (co również jest strategią subwersywno-hakującą), topienie Ofelii, herstoria Ledy, nurkowanie, burza, fontanna, syreny, harpie, pstrągi, rekiny i wiele innych. Chętnym przed rozpoczęciem rozdawano słowniczki drukowane na różowym papierze, które miały pomóc odnaleźć się w gąszczu znaczeń. Mimo dużo bardziej rozbudowanej warstwy słownej (w porównaniu z *TANZ*), operującej angielszczyzną i niemczyzną niemalże poetycką, wydaje mi się, że przedstawienie bez problemu można zrozumieć bez znajomości żadnego z tych języków, z powodu bardzo humorystycznego operowania symbolami. A przede wszystkim, dlatego że woda służy wyzwoleniu ciała z reżimów i konwenansów, choć w nieco innej odsłonie niż w poprzednich spektaklach austriackiej choreografki. Bliżej *Ophelii* do hydrofeminizmu (zob. Neimanis, 2020), aniżeli cyberfeminizmu, jednakże i tutaj następuje bezpośrednie zespolenie ciała z metalem – podczas erotycznego, akrobatycznego tańca na helikopterze i z nim. Scena przypomniała mi słynny artykuł amerykańskiej krytyczki kultury Vivian Sobchak *Pieprzyć ciało / zatrzymać tekst, czyli jak wyjść cało z tego stulecia*, w którym dzieliła się swoim osobistym

doświadczeniem stawania się ciałem cyborgicznym po wstawieniu protezy na skutek operacji usunięcia nowotworu i amputacji nogi. Autorka pisze o ambiwalencji towarzyszącej jej w technologicznej przemianie, jednak podkreśla erotyczność swojej „nowej” tożsamości:

> Stałam się również „szprychą”, seksowną i niebezpieczną maszyną. […] Prawda jest taka, że czuję się bardziej, a nie mniej, atrakcyjna niż kiedyś. W twardym (choć niekompletnym) ciele, którym jestem, czuję się bardziej podniecająca i podniecona niż kiedykolwiek (2012).

Wielobarwna i wieloperspektywiczna choreografia ciał zmusiła mnie do refleksji nad funkcjonowaniem ciała kobiecego w patriarchalnej przestrzeni publicznej i nad tym, jak bardzo jest ono ograniczone względem ciała męskiego. Ciała performerek można oglądać (choć, w kontekście nagości, może właściwszym słowem byłoby „podglądanie”) w każdej pozycji, wariacji, układzie. Holzinger dokonuje próby odtabuizowania czynności uznanych za nieestetyczne, niepożądane, wulgarne – wszystkich abiektalnych aktywności związanych z wydzielinami ciała. Z ruchu stricte tanecznego czy akrobatycznego przechodzi w codzienną choreografię każdego człowieka. Przez ten zabieg każdy performans jawi się jako ekstremalna i empiryczna lekcja anatomii. Ciało staje się przedmiotem badań, eksploracji widowni, eksponatem scenicznym – na moment uprzedmiotawia się, by wyzwolić się z identyfikacji genderowej.

Na scenografię składają się trzy różnej wielkości i głębokości zbiorniki wodne. W głębi sceny umieszczono ogromne akwarium na podwyższeniu, pośrodku sportowy basen-brodzik z linami torowymi, a w prawym rogu

konstrukcję podobnego kształtu i rozmiaru, co budka telefoniczna. W oddali znajdują się instrumenty – dwie harfy i wiolonczela. Początkowo krajobraz jest uporządkowany, wręcz rażący czystością i sterylnością. Wraz z trwaniem spektaklu przestrzeń przekształca się w brudny, chaotyczny, niemalże apokaliptyczny obraz. Woda z przezroczystej zmienia kolor na czerwony pod wpływem sztucznej krwi, z sufitu spadają plastikowe butelki na znak nadchodzącej katastrofy klimatycznej, gdzieniegdzie walają się mikrofony, ubrania, akcesoria. W tym przerażającym, acz spektakularnym rozgardiaszu dzieci zatańczą taniec ostatniego pokolenia na Ziemi.

Osoby, które miały okazję zobaczyć *TANZ* w warszawskim Nowym Teatrze podczas festiwalu Nowa Europa jesienią 2021 roku, mogą być zdziwione, czy wręcz oburzone, słysząc o współpracy Holzinger z dziećmi. Wizja dzieci biegających wśród nagich, umorusanych sztuczną krwią performerek wydaje się niemożliwa do zrealizowania we współczesnym polskim teatrze instytucjonalnym. Dzieci zostały zaangażowane, bo to spektakl w głównej mierze partycypacyjny (na usprawiedliwienie dodam, że dziewczynki nie uczestniczyły w scenach ekstremalnych, gdzie pojawiała się prawdziwa krew, czy w sekwencjach seksualnych).

W *Ophelii* jest dużo więcej queerowych ciał niż w *TANZ.* Do udziału zaproszono osobę niskorosłą, osobę z trisomią 21, osoby niebiałe, osoby wytatuowane i wypiercingowane (obecność tych ciał na tradycyjnych scenach tanecznych wciąż wzbudza kontrowersje). Nienormatywne ciała występują na tych samych warunkach, co te wpasowujące się w kanon. Ponadto oddanie sceny najmłodszym jest mocnym gestem politycznym. Z jednej strony upodmiotowiającym je, z drugiej strony ukazującym, że to, co przekazujemy w ręce przyszłych pokoleń – to świat pełen terroru, plecionego z plastiku i przemocy wobec ludzkiego i nie-ludzkiego.

Partycypacja działa tam na wielu płaszczyznach – opisanej powyżej reprezentacji mniejszości, ale też poprzez bezpośrednie zaproszenie publiczności do uczestnictwa. Dzieje się to dwukrotnie – zadaniem pierwszej osoby jest skoczenie w bieliźnie do basenu (Kapitanka Hak próbuje „przekupić" widownię selfie z zespołem zza kulisami), druga osoba wyjdzie ze spektaklu z wytatuowaną na brzuchu kotwicą. Co więcej, przez ramę programu rozrywkowego zostajemy zidentyfikowani jako publiczność telewizyjna, która te gorzkie, śmiercionośne scenariusze wchłania jak chleb powszedni. W *Ophelii* performerki ryzykują nie tylko zdrowiem, ale też życiem. Ostatnim z występów talent show, o którym intencjonalnie nie wspomniałam na samym początku pracy, jest słynny performans magika i iluzjonisty Houdiniego, czyli próba oswobodzenia się z łańcuchów pod wodą. Sztuczkę powtarza Netti Nüganen, estońska aktorka i performerka, stała współpracowniczka Holzinger. Ostatnim elementem, którego musi się pozbyć, jest metalowa obroża. Kiedy napotyka trudności i daje temu znak poprzez gest duszenia się, towarzysząca jej performerka upuszcza kamerę, a do wody na ratunek wskakuje Holzinger. Mimo że kolejna scena i całe widowisko świadczą o sfingowaniu podtopienia, rodzaj wytworzonej w tamtym momencie ciszy (podyktowanego przeświadczeniem, że na naszych oczach naprawdę ktoś umiera) podkreśla powagę sytuacji.

Techno-nadzieja na zakończenie

Kto w XXI wieku, oprócz Milo Raua, pisze manifesty teatralne? Wydawałoby się, że manifest to już martwa forma. Będąc pomiędzy kolejnymi końcami świata, popadamy w dwie skrajności – narracje katastroficzne lub utopijne. Gdzieś po drodze nowego posthumanistycznego pisania o świecie (czy raczej ze światem) straciliśmy poczucie sprawczości rewolucji. Współczesne pokolenie postcyberfeministek i postcyberfeministów pokazuje, że i ten

gatunek warto nieustannie aktualizować. Manifest może bez większych trudności adaptować się do technorzeczywistości, w jakiej przyszło nam funkcjonować, gdy będzie miał charakter spekulatywny. Iks nigdy nie równa się iksowi, a jest pewną możliwością iksa. Nie negacją, a zmienną płynną i relacyjną wobec ludzkiego, i nie-ludzkiego, w szczególności technologicznego nie-ludzkiego.

Twórczość Holzinger, jak i przywołanej przeze mnie na początku artykułu Julii Ducournau (aby pokazać szersze zjawisko przenikania idei postcyberfeministycznych do sztuk performatywnych, a nawet do mainstreamu) dają nadzieję na zmodyfikowanie relacji z technologiami. Opisane przeze mnie strategie badawcze i artystyczne: alienacji, abiektalizacji i hakowania mogą zdekonstruować ciało, gender oraz podważyć wciąż w pewnych kręgach nienaruszalną binarność. Nagie ciało performerskie w spektaklach Holzinger jest zarówno narzędziem dekonstruującym, jak i tematem samym w sobie. Początkowo austriacka choreografka występowała w kostiumach, decyzja o całkowitym rozebraniu się była konsekwencją rozwoju i wytwarzania spójnej idei artystycznej. Co dała jej nagość? Nie znalazłam żadnych konkretnych informacji ani w wywiadach, ani w tekstach krytycznych i recenzjach; mogę jedynie jako badaczka tańca spekulować o korzyściach i niebezpieczeństwach płynących z roznegliżowania (choć tych drugich na tym etapie badań nie dostrzegam). Po pierwsze nagie ciało, mimo że nigdy nie jest kulturowo „czyste”, bo jak pisał chociażby Preciado, to „system sterytorializowany przez rozmaite technologie polityczne”, to może stać się takim na czas trwania spektaklu. Ciało, po którym można pisać; które wymyka się wszelakim identyfikacjom genderowym, ponieważ jest jednym z wielu elementów scenicznych. Ciało-przedmiot, eksponat sceniczny można zhakować, obrzydzić i wyalienować dużo swobodniej niż ciało rzeczywiste. Takie uprzedmiotowione ciało traci

płeć i z łatwością tworzy hybrydyczne tożsamości nie-ludzkie; przeistacza się i adaptuje niczym kameleon. Po drugie na poziomie politycznym i partycypacyjnym oswaja z ciałem nienormatywnym, które w kulturze jest wymazywane czy, używając bardziej cyfrowego języka, „edytowane" (jak pisała Russell o ciałach czarnych) albo prezentowane jako inne, gorsze, brzydsze. W *TANZ i Ophelia's Got Talent* niczym się nie wyróżnia, ponieważ wszystkie ciała – queerowe i nie – poddawane są abiektalizacji. Dlaczego zatem postanowiłam przeczytać twórczość Florentiny Holzinger w kluczu postcyberfeministycznym, a nie pojęciami afektu wstrętu czy abiektalności? Postcyberfeminizm traktuję jako teorię wchodzącą w skład projektu krytyczno-filozoficznego, jakim jest posthumanizm. Ponowna refleksja nad granicami człowieka i człowieczeństwa, funkcjonowania ludzi w ekosystemie i ich zależności od innych organizmów – ludzkich i nie-ludzkich, w tym maszyn i całej aparatury technologicznej – wydaje się szczególnie ważna w kontekście zmian klimatycznych. Zmiana optyki i uwrażliwienie na wszystko, co nie mieści się w kategoriach ludzkości, nie powinno być kolejnym trendem w sztukach performatywnych i efemeryczną metodologią, a całkowitą zmianą paradygmatu myślenia, tworzenia i produkowania wiedzy. Binaryzm należy do przeszłości, jak pisze Preciado za Donną Haraway: „[…] dwudziestopierwszowieczne ciało jest technoożywionym systemem, wynikiem nieodwracalnego rozpadu nowoczesnych dychotomii i binaryzmów (kobiece/męskie, zwierzęce/ludzkie, natura/kultura) (2021, s. 53-54).

Wzór cytowania:

Ożarowska, Maria Magdalena, *Hakowanie patriarchatu. Postcyberfeminizm w twórczości Florentiny Holzinger*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, DOI: 10.34762/t7xy-6v57.

Przypisy

1. Po opublikowaniu *Manifestu cyborgów* Donny Haraway feminizm poszerzył się o podmioty nie-ludzkie.
2. Angielskie „cunt”. Tłum. M.O.
3. Feminizm początkowo propagował binaryzm i zajmował się przewagą ciał identyfikujących się jako męskie nad kobiecymi. Jednakże wykluczał wszystkie osoby, które nie mieściły się w opozycjach kobieta-mężczyzna oraz kobiece-męskie; mowa tu o osobach querowych, transseksualnych, interseksualnych. Nie wspominając już o dominacji białego feminizmu. „Gender jest przede wszystkim konstruktem rasowym” – pisze Legacy Russell.
4. Badaczka feministyczna Adrienne Rich zdefiniowała to jako „przymus heteroseksualności”.
5. Tłum. M.O.
6. Termin „abiekt” został rozpowszechniony przez filozofkę Julię Kristevą. Tym mianem określa wszystkie byty, którym odmawia się prawa bycia podmiotami/obiektami. Abiekt budzi wstręt, obrzydza, drażni, nie wpisuje się w heteronormę. Abiektami są zarówno feeryczne stworzenia – wampiry, jak i osoby queerowe, matki karmiące; wszystkie byty kulturowo nieczytelne.
7. „Aby oszacować prawdziwy wiek kobiety w ekonomii heterokapitalistycznej, trzeba dodać 15 lat, by zrównać ją wiekiem z jej męskim odpowiednikiem; następnie można odjąć po dwa lata za każdy atut urody (rozmiar piersi, szczupłość, długość i gęstość włosów itp.), a dodać po dwa lata za każdy rodzaj społecznego upośledzenia (rozwód, liczba dzieci – każde z nich dodaje kolejne dwa lata, bezrobocie itp.)” (Preciado, 2021).
8. Określenia „technoperformans” użył jako pierwszy John McKenzie we wprowadzeniu do *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*, opisując „amerykańską machinę zimnowojenną, w obrębie rozległego „kompleksu wojskowo-przemysłowego”. Mimo że geneza terminu jest militarna, technologiczne performanse poszerzyły pole odziaływania, również na sztuki performatywne.

Bibliografia

Ahmed, Sara, *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014 nr 1.

Laboria Cuboniks, *Ksenofeminizm. Ku polityce wyobcowanej*, tłum. B. M. Konior, A. Paszkowska, https://laboriacuboniks.net/manifesto/ksenofeminizm-ku-polityce-wyobcowanej/ [dostęp: 26.01.2023].

Domańska, Ewa, *Humanistyka afirmatywna. Władza i płeć po Butler i Foucaulcie*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 2014 nr 4.

Foster, Susan Leigh, *The ballerina’s phallic pointe*, [w:] *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, London 1996.

Haraway, Donna, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań

2012.

Hester, Helen, *After the Future: n Hypotheses of Post-Cyber Feminism*, https://beingres.org/2017/06/30/afterthefuture-helenhester/ [dostęp: 26.01.2023].

Jelewska, Agnieszka, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, UAM Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2013.

McKenzie, John, *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.

Neimanis, Astrida, *Hydrofeminizm, czyli stawanie się ciałem wodnym*, „Dwutygodnik.com" 2020 nr 277, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8805-hydrofeminizm-czyli-stawanie-sie-cialem-wodnym.html [dostęp: 26.01.2023].

Old Boys Network, *100 Anti-theses*, https://obn.org/obn/reading_room/manifestos/html/anti.html [dostęp: 26.01.2023].

Preciado, Paul B., *Testoćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.

Russell, Legacy, *Glitch Feminism. A Manifesto*, Verso, London–New York 2020.

Scott, Izabella, *A Brief History of Cyberfeminism*, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-the-cyberfeminists-worked-to-liberate-women-through-the-internet [dostęp: 26.01.2023].

Sobchak, Vivian, *Pieprzyć ciało – przetrzymać tekst, czyli jak wyjść cało z tego stulecia*, tłum. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/hakowanie-patriarchatu-postcyberfeminizm-w-tworczosci-florentiny-holzinger

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/struktura-daje-mi-wolnosc

OTERO

Struktura daje mi wolność

Z Mariną Otero rozmawia Kamila Łapicka

We wrześniu 2023 roku Marina Otero, argentyńska choreografka, tancerka i reżyserka zaprezentowała w Nowym Teatrze w Warszawie dwa spektakle, które przyniosły jej rozpoznawalność w Europie: *Fuck Me* i *Love Me*. Kolejność była nieprzypadkowa: najpierw seks, potem rozmowa o miłości – deklarowała artystka. *Fuck Me* to barokowy show z piątką nagich tancerzy i reżyserką w roli narratorki. *Love Me* to kameralna opowieść o życiu uczuciowym Otero. Obie propozycje łączy autobiograficzna inspiracja. Od ponad dziesięciu lat choreografka poddaje scenicznej wiwisekcji własne doświadczenia. Nasza rozmowa odbyła się ostatniego dnia jej pobytu w Polsce, 17 września 2023, w Nowym Teatrze w Warszawie.

Tworzysz teatr na bazie własnej biografii, więc na początek chciałam cię zapytać o dekalog Vivi Tellas. To argentyńska reżyserka, która w ramach projektu *Biodramat* rekonstruuje na scenie fragmenty życia, w których dostrzega teatralność. Opracowała także dekalog

odnoszący się do pracy w sztuce. Czy możesz powiedzieć, które „przykazanie” wydaje ci się najbliższe albo najważniejsze? 1. Dotrzeć do głębi; 2. Osiągnąć cel; 3. Wszystko jest blisko; 4. Potwierdzać; 5. Być elastycznym; 6. Wartość doświadczenia; 7. Zrozumieć; 8. Nazwać innego; 9. Mieć świadków; 9 bis. Nie przekonywać; 10. Jestem wyjątkiem.

Mogłabym wymienić kilka: „Dotrzeć do głębi”, „Wszystko jest blisko”, „Być elastycznym” i „Nie przekonywać”.

Skomentujesz ten wybór?

„Dotrzeć do głębi” – tego, co badasz; traktować dogłębnie poruszane kwestie. Zawsze zza jednego tematu wyłania się kolejny, dlatego trzeba sięgać głębiej, próbować dotrzeć do tego, co intymne, a nie zatrzymywać się na powierzchni.

„Wszystko jest blisko” – ponieważ dramaturgia karmi się tym, co najbliższe.

„Być elastycznym” – kiedy spektakl się zmienia i zaczyna obierać nieprzewidziany kurs, konieczna jest elastyczność, żeby móc wykonywać manewry.

„Nie przekonywać” – w teatrze nie chodzi o przekonanie widza, tylko o wyrażenie siebie, ułożenie dramaturgii w taki sposób, aby zachować wierność wobec dzieła. Ważne jest, żeby nie oferować widzowi rozwiązania problemu, tylko rozbudzić w nim świadomość konfliktu.

Twoje spektakle mają ustalony przebieg czy zmieniają się w zależności od widowni albo kondycji tancerzy?

Generalnie struktura się nie zmienia. Na przykład *Fuck Me* zawsze wyglądało tak, jak w Warszawie. Scena biegania w finale została dodana półtora roku po premierze, kiedy już mogłam biegać. Ale gdy tylko ustaliliśmy to zakończenie, zawsze powtarzaliśmy je w ten sam sposób.

Ta scena jest niespodzianką. W czasie całego spektaklu poruszasz się ostrożnie, jak osoba w trakcie rehabilitacji, którą byłaś na próbach. W finale jednak zrywasz z iluzją i zaczynasz biegać w kółko. W tym sensie ta deziluzja jest prawdziwa – odzwierciedla twój obecny stan fizyczny. Chociaż wiem już, że twoje spektakle są precyzyjnie przygotowane, mam wrażenie, że na scenie czujesz się swobodnie.

Tak, scena jest mi niezbędna. Jest przestrzenią wolności, nawet kiedy wszystko ma ustaloną strukturę i wiem, co będę robić. Czasami nawet lubię, kiedy dzieje się coś nieprzewidzianego, bo czuję, że wewnątrz tej struktury jest taki ogrom wolności, że wszystko jest możliwe. Jestem uzależniona od sceny. Kiedy nie mogę grać spektakli albo nie jestem w procesie twórczym, ogarnia mnie niepokój.

Jakie masz odczucia po pokazach *Fuck Me* i *Love Me* w Warszawie?

Wydaje mi się, że publiczność chciała słuchać i słuchała z uwagą i szacunkiem.

Może dlatego, że w Polsce przez wiele lat dominował teatr tekstu.

Tak, to możliwe. Można też było wyczuć, jakby widzowie byli wytrenowani do oglądania. Odniosłam takie wrażenie, ale mogę się mylić.

To interesujące, co mówisz, zwłaszcza, że dziś poświęca się coraz więcej uwagi widowni teatralnej. Czy jako artystka myślisz o swoim modelowym widzu?

Niespecjalnie. Kiedy tworzę spektakl, myślę bardziej o jego strukturze, o tym, co chcę zrobić, co mnie motywuje, niż o widzach. Później się okazuje, jaki typ widza pasuje do spektaklu.

Zwracasz się bezpośrednio do publiczności – co czujesz, kiedy nie reaguje?

Nie mogę powiedzieć, że jest mi to obojętne, bo tak naprawdę ma to dla mnie duże znaczenie. Czasami się to zdarza w przypadku spektaklu *Love Me*, który jest zupełnie inny niż *Fuck Me*. Przy pracy nad *Love Me* współpracowałam z dramaturgiem i reżyserem Martínem Floresem Cárdenasem i cieszę się, że powstało coś oryginalnego. Ale ludzie po zobaczeniu *Fuck Me* oczekują, że *Love Me* będzie czymś podobnym. Tymczasem czeka na nich rodzaj instalacji i bywa, że wychodzą w połowie pokazu.

W Polsce się to nie zdarzyło.

W Polsce nie, ale przyjechałam tutaj z Wiednia i tam bardzo dużo osób wyszło ze spektaklu. Trochę to przygnębiające, ale jednocześnie mówię sobie: cóż, muszę być wierna temu, czego wymaga ode mnie sztuka. Trzeba się liczyć z tym, że sztuka może powodować również odrzucenie. Uważam to za część procesu.

Mówiąc o początkach swojej drogi artystycznej, wymieniasz osoby, które były dla ciebie ważne: twoją mamę, choreografa Pabla Rotemberga, Grupę Krapp założoną przez Lucianę Acuñę i Luisa Biasotto. Co zawdzięczasz każdemu z nich?

Moja mama urodziła mnie będąc młodą tancerką, więc tańczyłam już w jej brzuchu. Kiedy nie miała mnie gdzie zostawić, przesiadywałam w szkole tańca. Od najmłodszych lat sikałam w pieluchę, oglądając zajęcia taneczne. To właśnie zasługa mojej mamy. Pablo Rotemberg był dla mnie bardzo ważny, ponieważ był moim nauczycielem. Zaczęłam tańczyć jako wykonawczyni w jego spektaklu *La idea fija* (Natrętna myśl). Na początku pracowałam jako asystentka choreografa, a później również jako tancerka, kiedy jedna z dziewczyn odeszła z obsady. Odkąd go poznałam, był kimś, z kim bardzo się identyfikowałam pod względem poetyki, intensywnej fizyczności, brutalnego tańca, z dużą ilością energii. Natomiast jeśli chodzi o Grupę Krapp, oglądałam ich występy. Brałam także lekcje u Luisa Biasotto, który zmarł w czasie pandemii. Utożsamiałam się z humorem grupy. Oni w swojej pracy wychodzą właśnie od humoru, gry, dziecięcej zabawy. Niektóre z tych rzeczy również mnie interesowały. Lista osób, którym coś zawdzięczam, jest o wiele dłuższa, to tylko niektóre z nich.

Prasa nazywa cię „tancerką alternatywną” albo „punkową baletnicą”. Zgadzasz się z tym? Masz potrzebę definiowania swojej sztuki?

Nie, wolę unikać definicji. Bawią mnie te określenia. Nie czuję się aż tak punkowa. Jestem osobą bardzo poukładaną, zorganizowaną. Jestem spod znaku Panny – lubię porządkować, klasyfikować. Mam nieznośną osobowość, więc bardzo bym chciała być bardziej punkowa. Ale nie lubię definiować ani siebie, ani swojej sztuki. Boję się niemożności wyjścia z zaklętego kręgu określonych poetyk, chociaż jestem świadoma swoich obsesji i powtarzania się pewnych motywów w mojej twórczości.

Publiczność najpierw ogląda *Fuck Me* (2020), a potem *Love Me* (2022), bo w takiej kolejności odbyły się premiery tych spektakli. Przy czym *Fuck Me* to ostatnia część trylogii, na którą składają się również *Andrea* (2012) i *Przypomnieć 30 lat, żeby przeżyć 65 minut* (2015). Tak powstaje twój życiowy projekt artystyczny *Pamiętać, żeby żyć*. Co jest w nim najważniejsze?

Ciało i upływ czasu. Najbardziej interesuje mnie bliskość ciała, które zmienia się w czasie. Jedną z moich obsesji jest podążanie za ciałem w ramach fikcji, która może zostać wymyślona na bazie rzeczywistości. Fikcja karmi się rzeczywistością, a rzeczywistość fikcją. Jestem od tego uzależniona i zamierzam kontynuować ten projekt.

Dlatego w spektaklach wykorzystujesz nagrania swojego ciała, kiedy było młodsze?

Tak.

Love Me daje początek kolejnej trylogii?

Możliwe. Teraz przygotowuję spektakl pod tytułem *Kill Me…* To czyste szaleństwo, wiem o tym.

Od kiedy traktujesz ciało jako archiwum, które zawiera w sobie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość?

Od momentu, w którym zaczęłam mieć świadomość dzieła, które tworzę. Kiedy przygotowywałam swój pierwszy spektakl, *Andreę*, nie miałam jeszcze tej świadomości. Interesowały mnie obsesyjnie takie kwestie, jak powtórzenie czy przeszłość, ale nie traktowałam ciała jako archiwum. Przy drugim spektaklu, *Przypomnieć 30 lat, żeby przeżyć 65 minut*, ta świadomość rosła, i w końcu, kiedy przyszedł czas na *Fuck Me*, byłam już całkowicie świadoma tego zainteresowania, jakie budzi we mnie ciało jako archiwum, przeszłość jako archiwum, pamięć teraźniejszości i pragnienie przyszłości, które również są częścią tego powstającego archiwum. Chodzi tutaj o konstruowanie archiwum. Nie o archiwizowanie, tylko o tworzenie archiwum. Więc tę świadomość mam tak naprawdę od niedawna.

W spektaklu _Fuck Me_ twoje ciało jest symbolicznie podzielone na pięć części – projektujesz swoją osobowość i doświadczenia na pięciu nagich tancerzy, ponieważ nie możesz używać własnego, uszkodzonego ciała.

W *Fuck me* dzieje się to, co zwykle, kiedy współpracuje ze sobą kilka osób – zaczynają się tworzyć więzi, relacje. A relacje to czyste projekcje. Pary upodabniają się do siebie, psy i ich właściciele upodabniają się do siebie… W związkach międzyludzkich interesują mnie również mechanizmy projekcji. Dochodzi do tego moja obsesja na punkcie męskiego ciała, męskiej płci. Projekcja z poziomu ciała na inną osobę wydaje mi się fascynującym tematem. Podobnie jak idea podwojenia, sobowtórów czy mnogich osobowości, jakie w sobie nosimy. Ja sama identyfikuję się z wieloma postaciami, z wieloma Marinami… Jedną prezentuję w *Fuck Me*, inną w *Andrei*. Wielość jaźni jest czymś, co mnie bardzo interesuje. Stąd projekcja na wykonawców. Teraz pracuję nad *Kill Me* z pięcioma artystami, czterema kobietami i jednym mężczyzną, i dzieje się coś podobnego. Każde z nich ma własną osobowość, ale w każdym z tych ciał istnieje pewna projekcja. Kocham tę pracę przede wszystkim ze względu na kontakt z ludźmi. Prawdę mówiąc, nie lubię pracować sama.

Gdzie będzie można zobaczyć *Kill Me*?

Premiera odbędzie się w Montpellier pod koniec marca 2024 roku, a w czerwcu spektakl zostanie pokazany w Madrycie, w Teatros del Canal. Potem wyruszymy, gdziekolwiek nas zaproszą.

Chciałabym zapytać o twoją przeprowadzkę z Argentyny do Hiszpanii. Czy pamiętasz swój ostatni występ w Buenos Aires?

Tak, tuż przed moim wyjazdem, w marcu 2023, zagrałam *Love Me*. To było moje pożegnanie z Buenos Aires. Potem zmieniliśmy przedstawienie i

stworzyliśmy wersję, którą obejrzeli widzowie w Polsce. To było jak zamknięcie pewnego etapu w moim życiu i podjęcie ważnej decyzji: odchodzę, przeprowadzam się w wieku trzydziestu ośmiu lat.

Jak się teraz czujesz w Madrycie?

Na początku było trudno zostawić całe moje życie daleko. Przyjaciół, rodzinę, mój sposób robienia teatru. Wszystko. Ale teraz już czuję się lepiej, przyzwyczajam się. Lubię być w pewnym sensie obca, anonimowa. Tak, jakbym dostała szansę, żeby zacząć od nowa. Chociaż nie całkiem od zera, bo pokazuję swoje spektakle. Nie mówię też, że to jest moje miejsce na resztę życia, wszystko może się zmienić. *Kill Me* przygotowuję w Madrycie i bardzo mi się to podoba – tworzenie rutyny pomaga mi w tworzeniu sztuki. Jeśli tego nie czuję, po powrocie z każdej podróży nie wiem, gdzie jestem i kim jestem.

Czy decyzja o zmianie życia miała związek z tym, że nie czułaś się komfortowo ze swoim otoczeniem, ze swoją pracą?

Nie, czułam się dobrze, bo prowadziłam zajęcia i dzięki nim zarabiałam. Miałam więc przywilej, który nie każdy ma, tym bardziej w Argentynie. Ale miałam dość tego, że nie czułam się doceniana przez różne instytucje. To powodowało mnóstwo problemów. Ostatni dotyczył cenzury. Po tym, jak zostałam ocenzurowana, pomyślałam, że mam dość Argentyny. Poza tym w teatrze niewiele można zrobić, istnieje tylko teatr niezależny i to też mnie męczyło. Od jakiegoś czasu chciałam zdobyć doświadczenie gdzie indziej, chciałam pojechać gdziekolwiek i wybrałam Madryt, ponieważ był trochę podobny do Buenos Aires. W sumie to była łatwa droga, także ze względu na

język. Nie była to drastyczna zmiana.

Dzięki podróżom znasz już trochę europejski rynek festiwalowy. Jakie twoim zdaniem ma wymagania, dlaczego promowani są konkretni artyści?

Prawdę mówiąc, nie wiem. Dla mnie to jest stosunkowo nowe doświadczenie, bo zaczęłam objazd w zawrotnym tempie, zaraz po pandemii. Dopiero poznaję rynek sztuki. Mam wrażenie, że jest trochę okrutny. Wóz albo przewóz. Miałam szczęście, że dostałam się do tego obiegu, przede wszystkim dzięki *Fuck Me*. Ale teraz czuję presję, że powinnam zrobić spektakl, który mu dorówna. A jeśli nie będzie taki dobry? Czasami coś działa poprzez swój nowatorski charakter, a jeśli nie ma nowości, to ciao! Czasami myślę: no cóż, z *Fuck Me* miałam szczęście, nie wiem, dlaczego działa tak dobrze i podoba się ludziom.

Ja w nim doceniam poczucie humoru, szczerość i piękno ciała. Czym jest dla ciebie nagie ciało?

Uwielbiam nagość. Chociaż ludzkie ciało jest dla mnie czymś absolutnie naturalnym, nie przestaje mnie zachwycać. Właściwie w przypadku *Kill Me* też powiedziałam: myślę, że musimy to zrobić nago. Nie wiem, czy to brak wyobraźni, czy brak budżetu… Uwielbiam być nago, lubię to również jako performerka. To ma związek z moim poczuciem estetyki. Podoba mi się nagie ciało, ale ono niekoniecznie musi być piękne. W przypadku *Fuck Me* to są ciała hegemoniczne i rzeczywiście są piękne, ale równie dobrze mogłyby to być inne ciała.

Na koniec chciałam cię zapytać o list, który napisałaś do swojego siostrzeńca, kiedy miałaś piętnaście lat, a on roczek.

To był list, który miał otworzyć, kiedy będzie w moim wieku, czyli w swoje piętnaste urodziny. Dałam go jego mamie, ale ona nigdy mu go nie przekazała. Chyba go zgubiła, nie wiem. To była jedyna romantyczka w naszej rodzinie… W tym liście była już w jakiś sposób obecna moja obsesja na punkcie czasu – uznanie, że coś będzie miało wartość nie teraz, tylko za piętnaście lat. Odkąd byłam małą dziewczynką, miałam obsesję na punkcie listów, czasu i pisania pamiętnika. Mam pamiętnik, który prowadziłam jako sześciolatka. I zamiast: „Drogi pamiętniczku…" pisałam w nim „Droga Marino…".

Listy do samej siebie.

Tak. Najwyraźniej moja obsesja na punkcie alter ego istniała od zawsze.

Wzór cytowania:

Struktura daje mi wolność, z Mariną Otero rozmawia Kamila Łapicka, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/struktura-daje-mi-wolnosc.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/struktura-daje-mi-wolnosc*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/tancerka-ktora-nie-tanczy

OTERO

Tancerka, która nie tańczy

Maria Magdalena Ożarowska

Fuck Me

reżyseria i dramaturgia: Marina Otero, scenografia, światło, kierownictwo techniczne: David Seldes, Facundo David, reżyseria świateł: Adrián Grimozzi, kostiumy: Uriel Cistaro, muzyka: Julián Rodriguez Rona
premiera: 2020, Festival Internacional de Teatro FIBA w Buenos Aires

Love Me

tekst i reżyseria: Marina Otero, Martín Flores Cárdenas, reżyseria świateł: Matías Sendón
premiera: 2022, Festival Internacional de Teatro FIBA w Buenos Aires
pokazy w Nowym Teatrze w Warszawie 14-17 września 2023 w ramach 4. Międzynarodowego Festiwalu Nowa Europa

Dyptyk *Fuck Me* i *Love Me* (premiera kolejnej części, *Kill Me*, planowana jest na czerwiec 2024) wchodzi w skład projektu Mariny Otero *Remember to Live*, w którym argentyńska choreografka stawia w centrum swoje życie i osobiste doświadczenia. Eksploracja własnego ciała, fizjologii, seksualności zakończy się wraz ze śmiercią artystki. Uznana przez krytykę za dziedziczkę Angeliki Liddell (hiszpańskiej reżyserki i pisarki – antyfeministki rozmiłowanej w psychoanalizie, której sztuka wywodzi się z nienawiści i gniewu wobec matki, a przede wszystkim siebie) przyznaje się do narcyzmu i

ekshibicjonizmu. Kogo lub co ma uczynić obiektem badań, jeśli nie siebie? Kto ma o niej mówić, jeśli nie ona sama? Daleko jednak Otero do Liddell – ironia i humor przysłaniają narcystyczne zapędy. Joanna Krakowska, próbując zdefiniować i uchwycić nowe strategie w polskim teatrze instytucjonalnym wychodzące naprzeciw post-prawdzie manipulującej faktami i emocjami, przyrównała auto-teatr do sceny z *Amatora* Krzysztofa Kieślowskiego: „tytułowy bohater, filmowiec-amator, kieruje kamerę na siebie. Nie powoduje nim narcyzm – powoduje nim ból" (2016). Mimo że tekst Krakowskiej odnosi się do polskiego teatru, fragment ten szczególnie rezonuje ze spektaklami Otero prezentowanymi podczas Festiwalu Nowa Europa z hasłem towarzyszącym tegorocznej edycji – „Miłość". To ból prowokuje choreografkę do działania, do przekształcania tego, co prywatne i osobiste w dzieło sztuki. Inną możliwością interpretacyjną jest zafałszowany PR, sposób, w jaki Otero reklamuje własną twórczość. Jako publiczność nie możemy ocenić, czy przywoływane wydarzenia z życia są prawdziwe. Dodatkowo sposób narracji i użyte narzędzia (o których opowiem w dalszej części tekstu) podsycają wrażenie oszukania, zafałszowania i nieautentyczności.

Fuck Me, czyli ucieczka do przemocy

Czerwona poświata. Na scenę po kolei wchodzi pięciu nagich mężczyzn w wojskowych buciorach i ochraniaczach na kolana. W rytm latynoskiego przeboju tańczą bardzo ekspresyjnie – przybierają erotyczne pozy, wykonują skoki szpagatowe. Męskie ciało zostaje wyeksponowane z każdej strony. Wywołało to wśród publiczności rozochocenie, ale też śmiech. Prężne, muskularne, pełne witalności ciała mężczyzn zestawione zostają z ciałem Otero pogrążonym w bólu i smutku – poddawanym kiedyś angażującemu wysiłkowi fizycznemu, dyscyplinie wymaganej od zawodowej tancerki, a

potem skomplikowanej operacji kręgosłupa, po których nastąpiły lata rekonwalescencji i rehabilitacji. Kiedy performerzy nazwani kolejno Pueblo nr 1, Pueblo nr 3 itd. („Pueblo nr 2 zrezygnował z udziału, ponieważ miał problem z nagością”) tryskają energią i „cieszą się życiem”, Otero ma usztywnione ciało, ledwo stąpa – każdy krok zdaje się sprawiać jej ogromną trudność. Różnicę w sprawności podkreślają wyświetlane projektorem filmiki stanowiące podsumowanie kariery tanecznej choreografki – od improwizacji w domu rodzinnym z kuzynkami, przez komiczne układy taneczne w stylu disco, po solówki Otero niedługo przed operacją. W pewnym momencie mówi: „skończyłam tak, jak skończyłam, tańcząc jak oni dzisiaj”.

Spektakl działa na zasadzie odwróconego seksizmu – to ciało męskie zostaje uprzedmiotowione i seksualizowane, a kobieta manipuluje i wydaje rozkazy. Publiczność – chcąc nie chcąc – staje się męskim spojrzeniem. Otero przyznała się, że przedstawienie jest jej zemstą na mężczyznach.

Performerzy służą jako narzędzia do opowiedzenia historii – wcielają się w choreografkę sprzed lat, dokonują reenacmentów performansów granych przez nią na argentyńskich scenach przed operacją, jak i tych wymyślonych, ale nigdy nieodtworzonych. Stają się ciałem Otero; ciałem, którym ona już nigdy nie będzie. W rozmowie po spektaklu, która krążyła wokół tematów uprzedmiotowienia i etyki pracy – podkreślali bezpieczeństwo procesu twórczego[1]. Ryzyko kontuzji zostało ograniczone do minimum poprzez zastosowanie ochraniaczy na kolana, kołnierzy magnetycznych usztywniających kark i ciężkiego obuwia chroniącego kostki przed skręceniem. Jeden z aktorów, Fred Raposo, opowiadał, że to rzekome uprzedmiotowienie pomogło mu zmierzyć się z konserwatywnym wzorcem męskości narzuconym przez ojca. Męskość zaproponowana w *Fuck Me* jest frywolna i queerowa.

Po gorących oklaskach i owacjach na stojąco zaczyna grać muzyka. Męscy

performerzy znikają, a na scenę wychodzi naga Otero. Zaczyna biegać, przy czym komunikuje, że nie przestanie, póki ostatnia osoba na widowni nie opuści sali. W jednej sekundzie podważone zostaje wszystko, co wydarzyło się tego wieczora. Jeśli Otero kłamała o swojej kondycji fizycznej, to mogła podkoloryzować inne wydarzenia ze swojego życia opowiedziane w spektaklu przez Pueblów lub przez nią samą – śmierć babci, polityczne uwikłania dziadka. *Fuck Me* miało premierę w 2020 roku – minęły już trzy lata, podejrzewam, że ostatnia scena mogła zostać dopisana jako epilog, kolejny etap życia. Przedstawienie opowiada o upływie czasu i płynnej kondycji ciała, które mierzy się z bólem, kontuzjami, ale też potrzebami seksualnymi. Bardziej niż kłamstwo zastanawia mnie, czy przyjdzie moment, w którym Otero powie: „już nie mogę tego grać". Nie tylko performerzy odgrywają przeszłość artystki, sama Otero siebie odgrywa, odwołując się do pamięci ciała. Każdy kolejny przebieg jest przecież przywoływaniem nieaktualnej już cielesności, fizyczności, ale też żałobą po utraconej kondycji i mierzeniem się z nową tożsamością. W *Love Me* Otero przedstawi się już jako „tancerka, która nie tańczy".

Love Me, czyli ucieczka od przemocy

Love Me jest przeciwieństwem *Fuck Me*; to spektakl statyczny i cichy. Otero przez czterdzieści pięć minut siedzi na drewnianym stołku ze spuszczoną głową i zamkniętymi oczyma, co jakiś czas przekładając nogę na nogę. Z tyłu wyświetlany jest tekst – poetycki i przejmujący monolog, strumień świadomości, „ten niekończący się brudnopis, jakim jest spektakl". W milczeniu zapoznajemy się z perypetiami życia performerki – z jej romantycznymi, nieudanymi relacjami z mężczyznami, migracją z Argentyny do Hiszpanii i towarzyszącym przeprowadzce poczuciem winy, pragnieniem miłości, a jednocześnie chęci sprawiania sobie i innym bólu; silnymi

zapędami (auto)destrukcyjnymi. Otero opowiada o brutalności ojca, o tym, jak bił i torturował jej matkę, a następnie sama przyznaje się do skłonności do przemocy. Jednemu z partnerów rozbiła porcelanową filiżankę na głowie, kiedy spóźnił się kilka godzin na umówioną kolację, innemu napluła w twarz, a jeszcze innemu podbiła oko. „Wiem, nie wyglądam na agresywną osobę" – pojawia się na napis na ekranie. Źródeł przemocy w swojej rodzinie doszukuje się w kolonialnej przeszłości. Robi to jednak w sposób cyniczny i ironiczny, twierdząc, że europejskie festiwale zapraszają osoby takie jak ona z poczucia winy, a nie chęci poznania latynoskiej kultury. Na samym końcu zatańczy, przywdziewając elementy garderoby po ekschłopakach. „Mówi", że pełne furii, przypominające chaotyczną walkę solo, które teraz widzimy, jest improwizacją. Ale czy możemy jej ufać?

Do spektaklu zaprosiła dramaturga Martína Floresa Cárdenasa, który w *Fuck Me* pełnił funkcję superwizora, osoby nadzorującej proces pisania tekstu. Obecność kogoś z zewnątrz w pracach autobiograficznych zawsze zastanawia, a przede wszystkim podważa autentyczność, tym bardziej że Cárdenas jest współtwórcą scenariusza. Otero sprawnie pogrywa ze strategiami autoteatralnymi, upłynniając granicę między fikcją a rzeczywistością – nie do końca mówi w swoim imieniu. W *Fuck Me* posługuje się aktorami, w *Love Me* nie pada z jej ust ani jedno słowo. Aż do finałowego tańca siedzi w półmroku, prawie nieruchomo na krześle ustawionym na środku przestrzeni gry, naprzeciwko publiczności, a na ekranie za nią wyświetlany jest tekst. „Ja" konstruowane jest ze ścisłą precyzją, a my jako publiczność nie mamy żadnych narzędzi, by powiedzieć, ile w tym „ja" pozostało Otero, a ile jest autokreacji.

Na fali zainteresowania francuską literaturą klasową i inscenizacji autobiograficznych powieści Édouarda Louisa i Didiera Eribona w polskim teatrze pominięto pewną możliwość – literatura ta mogłaby posłużyć jako tło

do rozmowy o #MeToo, a szerzej o przekroczeniach i nadużyciach szeroko komentowanych w mediach, których dopuszczają się twórcy i twórczynie teatralne. Pisarze opowiadają o uwikłaniu systemowym, ubóstwie, wyzysku ekonomicznym i przemocy na tle homofobicznym, której doświadczali w tym samym stopniu od rodziny, jak i rówieśników. Zmiana statusu społecznego była procesem długim i zawiłym, obfitującym w przemoc wobec osób, które wcześniej krzywdziły. Louis i Eribon mówią wprost: „przyznaję się do winy". Zdobyta wiedza zmusiła ich do autorefleksji i autokrytycyzmu, zrozumienia, jak na drodze przemiany nie byli wyłącznie ofiarami. W polskich spektaklach skupiono się raczej na opowiedzeniu historii przemocy, zawiłych relacji z rodziną i próby objaśnienia mechanizmów homofobicznych, jednak nie wykorzystano konfesji pisarzy do refleksji nad stanem polskiego teatru po licznych call outach i innych formach nagłaśniania nadużyć.
Choć wyznanie Otero nie jest opowieścią o awansie społecznym, to stanowi akt ogromnej odwagi. Przyznanie się do winy – do ucieczki w przemoc jako reakcji obronnej – jest równocześnie gestem autoterapeutycznym, pozwalającym iść dalej i przeprosić. Właśnie „przeprosić" – brzmi to tak trywialnie, a jednocześnie obco.

Wzór cytowania:

Ożarowska, Maria Magdalena, *Tancerka, która nie tańczy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/tancerka-ktora-nie-tanczy.

Przypisy

1. Spotkanie z performerami, Martínem Cárdenasem i Mariną Otero poprowadziła po piątkowym przebiegu *Fuck Me*, 15 września 2023, Marcelina Obarska.

Bibliografia

Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016 nr 9, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html [dostęp: 19.09.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/tancerka-ktora-nie-tanczy*

didaskalia
gazeta teatralna

DOI: 10.34762/q7fa-gz96
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/seniorskie-potancowki

INSTYTUOWANIE

Seniorskie potańcówki

O choreografiach podatnych na skruszenie

Alicja Müller Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Seniors Dancing. On Choreographies Susceptible to Getting Frail

The article discusses selected strategies of theatrical collaboration with male and female seniors with no stage experience where the aim is not only to encourage health-promoting behaviours in a group with difficult access to culture, but also to produce events of high artistic value that might be included in the professional theatrical circulation. The author describes two performances – Barbara Bujakowska's *The Voice of Seniors* and Daria Kubisiak's *Przyjaciółka (A Girlfriend)* in which senior people are empowered and share in the creative process together with professional artists. The article also draws attention to the dangers associated with tokenistic, i.e. apparent, inclusion and emotional exploitation of other bodies, and points to possible alternatives to the narratives that infantilise older people. Referring to Judith Butler's reflections on frail bodies, the author analyses theatrical practices of care and concern. The article argues that stage emanations of the frailty of old bodies disenchant the stereotype of old age as a time of radically limited possibilities.

Keywords: frailty; old age; Barbara Bujakowska; Daria Kubisiak; inclusive choreography

Inne możliwości

W jednym ze swoich esejów François Chirpaz pisze o somatycznej nieprzezroczystości, która staje się atrybutem innych – nieoczywistych i przyciągających uwagę – ciał (1998). Chodzi tu jednak nie tyle o wizualną

odmienność, ile o sposób doświadczania świata i swojego w nim istnienia. Ciało staje się nieprzezroczyste, gdy zaczyna stawiać opór zwyczajnym czynnościom i wymusza intensyfikację wysiłku albo uniemożliwia wykonanie kolejnych kroków. Nieprzezroczystość w myśli francuskiego filozofa jest synonimem niepełnosprawności i choroby, a także zmęczenia czy bólu. Uogólniając – mowa tutaj o wszystkich kondycjach, w których sytuacja ciała nie daje się zignorować, a to, co fizyczne, uporczywie przypomina o swojej autonomii oraz manifestuje nieuległość, niesforność, niepodatność na aktywistyczne zabiegi woli. Chirpaz pisze, że choroba nie dotyczy tylko ciała, lecz dotyka i zmienia całą naszą egzystencję – „człowiek chory jest nie tylko człowiekiem z osłabionym, na przykład, żołądkiem, sercem czy oskrzelami, ale porusza się w świecie, który sam jest zbyt słaby i skurczony" (1998, s. 81). Filozof nie rozróżnia przy tym chronicznego bólu od motorycznej niepełnosprawności, która nie musi być bolesna – w jego myśli każde odstępstwo od psychofizycznej normy staje się źródłem radykalnych ograniczeń. Nie ma tu więc mowy o możliwości pomyślenia o odmienności w afirmatywnych kategoriach. Jako że starość jest jednym z wariantów nieprzezroczystości, o starzeniu – podążając za refleksją Chirpaza – należałoby mówić jako o procesie antywitalistycznej emancypacji ciała, które stopniowo zagarnia i blokuje kolejne przestrzenie podmiotowych aktywności. Innymi słowy – dochodzi do negatywnej aktualizacji potencjalności.

W tym artykule interesować mnie będą teatralne praktyki wychodzenia poza dyskursy, w ramach których starość funkcjonuje wyłącznie jako czas dramatycznej redukcji repertuaru szans i wyborów. Nie mam jednak na myśli opowieści o superbohaterskich seniorach i seniorkach ani o osobach intensywnie przeżywających tzw. drugą młodość. Przyglądam się natomiast spektaklom, w których performerki i performerzy w wieku seniorskim eksplorują przestrzenie nienormatywnej – jeśli przyjąć optykę

kapitalistycznego kultu młodych i sprawnych ciał – sprawczości. Moim celem nie jest stworzenie katalogu wszystkich możliwych formatów teatralnych czy/i choreograficznych współprac z seniorkami i seniorami ani socjologiczno-środowiskowa analiza tego typu działań. Pragnę natomiast omówić dwie realizacje, w których osoby w wieku seniorskim traktowane są partnersko i podmiotowo, a twórczynie nie inscenizują starości ani jako źródła wzruszeń, ani jako egzystencjalnego impasu. Do analizy wybrałam spektakle Barbary Bujakowskiej (*The voice of seniors*[1]) i Darii Kubisiak (*Przyjaciółka*[2])[3]. Pierwszy z nich to sceniczny kolaż prywatnych i kolektywnych opowieści, w którym fragmenty intymnych – przede wszystkich cielesno-afektywnych – archiwów mieszają się z wycinkami z kulturowej pamięci (Bujakowska korzysta z tekstów znanych pisarek i pisarzy). Drugi skupia się natomiast na fenomenie wydawanego od 1948 roku magazynu „Przyjaciółka" i reaktywuje niegdyś istniejącą wokół niego lekturową wspólnotę.

Tym, co łączy te projekty, jest udział osób seniorskich, które w większości nie mają doświadczenia scenicznego ani nie są zrzeszone w działających przy domach kultury czy miejskich centrach aktywności grupach[4], i techniczno-warsztatowy profesjonalizm (rozumiany też jako dbałość o oprawę muzyczno-scenograficzną)[5]. Do najważniejszych różnic zaliczam zaś tematykę (na pierwszym planie u Bujakowskiej pozostaje doświadczenie starości, a u Kubisiak – fenomen „Przyjaciółki") oraz coś, co nazwałam „podatnością na skruszenie". Przez „podatność" nie mam tutaj jednak na myśli negatywnie wartościowanych stanów takich jak uległość czy pasywność. Traktuję ją w kategoriach afirmatywnych – jako wrażliwość czy słabość, której eksponowanie może być elementem oporu (w kontekście omawianych spektakli – przede wszystkim wobec ideologii normy, ucieleśnianej w obrazach silnych, sprawnych i wydajnych ciał).

W *The voice of seniors* osoby performujące są na scenie same (nie licząc nieuczestniczącego w akcji muzyka) – pomyłki wydają się wpisane w strukturę przedstawienia. W *Przyjaciółce* seniorkom i seniorom stale, ale nieinwazyjnie, towarzyszy kompozytorka Weronika Krówka. Można więc powiedzieć, że w pierwszym przypadku kruchość staje się atrybutem, w drugim – kontrolowaną potencjalnością. Oczywiście we wszystkie przedstawienia teatralne wpisana jest możliwość niepowodzenia. W końcu ciała nie są niezawodne, a pamięć płata figle w każdym wieku. Niemniej wydaje mi się, że w wypadku przedstawień Bujakowskiej i Kubisiak kruchość przeistacza się w kategorię estetyczno-polityczną.

Spektaklom *The voice of seniors* i *Przyjaciółka* będę przyglądać się jako alternatywom dla takich projektów partycypacyjnych, które są realizowane wyłącznie w celach prozdrowotnych i aktywizujących grupę o utrudnionym dostępie do kultury i jako takie istnieją poza profesjonalnym obiegiem teatralnym. Naprzemiennie nazywam je „spektaklami" i „choreografiami", choć w żadnym ruch nie staje się medium dominującym – oba są gatunkowymi hybrydami, jednak taniec pozostaje ich istotnym elementem: buduje dramaturgię, aktywizuje relacje[6]. Układy choreograficzne i ich trajektorie odsyłają do świata dyskdżokejów i oldschoolowych dansingów, który, dzisiaj mniej popularny niż clubbing, trwa na marginesie mainstreamowej kultury, przede wszystkim (ale nie tylko) w miejscowościach sanatoryjnych.

Bujakowska i Kubisiak ożywiają przaśną estetykę XX-wiecznych potańcówek, a dancefloor traktują przede wszystkim jako przestrzeń spotkania. Towarzysząca dansingom demokratyczna idea „sobie-potańczenia" zwalnia performerki i performerów z konieczności markowania ruchu wirtuozerskiego i otwiera się na ekspresję nieskodyfikowaną, na potencjał

zrytmizowanego, ale nie zunifikowanego bycia razem. W obu spektaklach seniorki i seniorzy mają na sobie stroje wyjściowe, eleganckie, niekiedy ekstrawaganckie. Patrząc na kolorowe suknie i garsonki, przypominam sobie ceremonialne korowody ze spektakli Piny Bausch. Skojarzenie z praktyką założycielki Tanztheater Wuppertal w kontekście obu choreografii można zresztą rozwinąć. W roku 2000 Bausch wznowiła jeden ze swoich wczesnych spektakli – *Kontakthof* (1978)[7]. To tragikomiczna, przejmująca opowieść o uwikłanym w przemoc świecie relacji międzyludzkich, w którym napięcia pulsują do rytmu sentymentalnych piosenek z lat pięćdziesiątych. W nowej wersji zatańczyło dwadzieścia sześć osób w wieku seniorskim. Nie miały one doświadczenia scenicznego, a premierę poprzedzał rok intensywnej pracy.

Bausch nie przygotowała widowiska o starych ciałach, które się nie poddają, ani nie wybrała dla swoich performerek i performerów specjalnego, „adekwatnego" do wieku i możliwości repertuaru, lecz pracowała z gotowym materiałem, czy raczej partyturą ruchową. Co ciekawe, trzecia wersja tej choreografii została przygotowana z grupą osób nastoletnich. Bausch, nie zmieniając tanecznych struktur, eksplorowała młodość i starość jak sfery potencjalności, choreografowane przez sobątańczące ciała. Gesty seniorek i seniorów niejako poszerzały wyjściowe układy o ucieleśnione historie długiego życia; ruchy osób nastoletnich były jak eksplozje ciekawości, odnawiane w różnych konfiguracjach inicjacje w dorosłość. Doświadczenia starych ciał nie tyle stanowiły centralny temat *Kontakthof*, ile przekształciły i rozwinęły w nieoczekiwanym kierunku choreograficzną narrację o miejscach spotkań. Powstał spektakl, w którym osoby seniorskie stają się przede wszystkim tancerkami i tancerzami, nie zaś wychodzącymi na scenę „staruszkami". W projektach Kubisiak i Bujakowskiej podmiotowe traktowanie performerek i performerów ujawnia się także między innymi w odejściu od infantylizującej fantazji o starości jako tej fazie egzystencji, która

raczej ogranicza pole twórczych możliwości niż pozwala na ruchowe eksperymenty. Wszystkie te przedstawienia proponują alternatywę zarówno dla projektów partycypacyjnych sformatowanych w sposób podkreślający nieprofesjonalność uczestniczek i uczestników, a co za tym idzie – sytuujących je poza obszarem „poważnej” sztuki, jak i tych posługujących się inkluzją tokenistyczną, czyli pozorną i uprzedmiotawiającą włączaną grupę.

Choreografie kruchości

Pisząc o kruchości jako kategorii estetyczno-politycznej, inspiruję się filozofią Judith Butler, a dokładniej – dwiema publikacjami tej autorki: *Ramami wojny* (2011) i *Zapiskami o performatywnej teorii zgromadzenia* (2016). Konteksty rozważań filozofki są oczywiście odmienne od tych, w których powstaje niniejszy artykuł. Pierwsza z wymienionych książek dotyczy medialnych obrazów konfliktów zbrojnych. Druga opowiada zaś o ciałach protestujących, publicznie wyrażających kolektywny sprzeciw. Niemniej sama koncepcja kruchości jako tego, co współdzielone przez ludzkie i nie-ludzkie podmioty, ma fundamenty ontologiczne, a innymi słowy – opisuje sposób, w jaki zamieszkujemy wspólny świat[8]. Z tego powodu przywołuję ją w koniecznym uproszczeniu i bez budowanego przez Butler tła, a następnie sprawdzam, jak działa w sytuacji teatralnej. W ujęciu, które proponuję, kruchość staje się nie tylko właściwością każdego bytu i ciała, lecz także cechą choreograficzno-teatralnych sojuszy z Innymi neoliberalnej normy, ustanawianych w celu demokratyzowania „prawa do pojawiania się”.

Butler o prawie do pojawiania się pisze w kontekście zgromadzeń publicznych – ciała, poprzez głos, ruch czy po prostu materialną obecność, manifestują się, a tym samym zmieniają przebiegi społecznych choreografii, naruszają zastane podziały na widzialne i niewidzialne. Autorka *Ram wojny*

skupia się na podmiotach prekarnych. Prekarność w jej ujęciu „stanowi wytworzoną politycznie kondycję, w której pewne grupy cierpią bardziej niż inne z powodu złego funkcjonowania społecznych i gospodarczych sieci wsparcia i są szczególnie narażone na zranienie, przemoc i śmierć” (2016, s. 33). To ciała, których kruchość jest namacalna, jawna i w pewnym sensie – przez brak zabezpieczenia – spotęgowana. Upubliczniając ją w sytuacji protestu, żądają jej redystrybucji. Innymi słowy – domagają się prawa do życia dobrego i nie bardziej niż inne podatnego na zranienie. Tak przedstawiona prekarność staje się nie tyle kolektywną tożsamością, ile tymczasową sytuacją efemerycznego aliansu hiperkruchych ciał, którego strategicznym celem jest rozszczelnienie hegemonicznych struktur większościowego przywileju. Chodzi o to, by wytworzyć nowe zasady międzyludzkiej (a w szerszej perspektywie również międzygatunkowej) kohabitacji, których fundamentem – obok wzajemnej troski – będzie, mówiąc najogólniej, zrównanie szans na godne przetrwanie.

Butler pisze o sprawach dotyczących najbardziej podstawowych potrzeb człowieka, związanych przede wszystkim z egzystencjalno-finansowym bezpieczeństwem. Prekarne ciała są queerowe, nienormatywne, z niepełnosprawnościami, czarne, imigranckie… Temat starości filozofka właściwie pomija. Podkreśla jednak, że seniorki i seniorów – obok dzieci, kobiet oraz osób niewolniczych – patriarchat zamyka w przestrzeniach prywatnych, negując ich prawo do publicznego pojawiania się, rozumianego w kategoriach politycznej sprawczości. W końcu, jak czytamy w felietonie Łukasza Wójcickiego, „Patriarchalna kultura napędzana kapitalizmem robi wszystko, żeby wymazać starość. Idealnie, gdyby dało się wszystkich przekonać, że starość nie istnieje […]” (2021)[9]. Dalej autor wymienia praktyki infantylizowania, bagatelizowania i utowarowiania osób seniorskich. Celem tych ostatnich jest, poza wzmacnianiem kapitału, wymazywanie

różnicy – starsi będą mile widziani, o ile zgodzą się na uczestnictwo w performansie urodowej mimikry i ukrywając ślady zbliżania się do śmierci, ciążenia ku śmierci, bliskości śmierci, upodobnią się do młodych. Seniorki i seniorzy mają maskować swoją kruchość, ponieważ jej manifestacje zagrażają kapitalistyczno-ableistycznej wizji świata i infekują „zdrową" tkankę społeczeństwa sukcesu i pięknych, silnych, sprawnych ciał.

Świadectwa nietrwałości czy niesamowystarczalności ludzkiej egzystencji, jej podatności na dezintegrację, na kurczenie się obszarów możliwości, radykalnie dekonstruują neoliberalne iluzje spod znaku racjonalnego logosu i hasła „możesz być, kim chcesz". Dramaturgia starości jest nieprzewidywalna, bo stare ciała są niekiełznane: chorują, zwalniają, puchną, chudną, wybrzuszają się i zapadają w sobie. W tym sensie przypominają ciała dzieci, które jeszcze nie zinternalizowały dyscypliny ani hegemonicznych reżimów widzialności. Nie oznacza to oczywiście, że stare ciała są absolutnie niesforne albo że starość jest czasem niepoczytalności. Nieprzewidywalność rozumiem raczej jako nieuchronny proces somatycznych i fizjologicznych zmian, które wydarzają się naturalnie, niezależnie od stanu zdrowia czy zasobów finansowych. Wszyscy stopniowo ulegamy kruszeniu.

Dostrzegając i akceptując cielesną oraz tożsamościową kruchość, zauważamy swoją społeczną naturę, wzajemną współzależność. Tworzenie przestrzeni, w których ciała mogą manifestować właściwą ich kruchość i prekarność, jest działaniem o charakterze etycznym. To także szansa na wypracowanie alternatywy wobec kapitalistycznej logiki samowystarczalności, propagującej zaradność, efektywność, przedsiębiorczość, wydajność i rywalizację i unieważniającej znaczenie oraz podmiotowość osób niemieszczących się w tak skrojonej normie. W

spektaklach Kubisiak i Bujakowskiej seniorki i seniorzy wychodzą na scenę jako artystki i artyści, których kruchość jest właściwością, ale nie synekdochą. Podkreślam ten fakt, ponieważ starość łatwo się uprzedmiotowia – chociażby przez potraktowanie jej jako ucieleśnionej metafory słabości i bezradności, Butlerowskiej prekarności czy podatności na znikanie.

W *The voice of seniors* kruchość ujawnia się między innymi w wypowiedziach performerek i performerów oraz w ich scenicznej obecności, jednak nie staje się zamiennikiem tożsamości. W *Przyjaciółce* kruche są zaś na przykład przeplatające spektakl układy choreograficzne, których rytm wyznacza Weronika Krówka, jednocześnie dbając o to, by się formalnie nie porozpadały. Asekuracja nie jest tutaj formą pozbawienia ani sprawczości, ani autonomii, lecz raczej wyrazem solidarności, troski i wsparcia, których nie należy mylić z litością czy paternalizmem. Pragnę też podkreślić, że ani Kubisiak, ani Bujakowska nie tworzą spektakli o cielesnej kruchości. W ich choreografiach kruche ciała pojawiają się i performują. Stawką tych projektów nie jest ani prozdrowotna aktywizacja seniorek i seniorów, ani wywrotowa destabilizacja normatywnej estetyki (i polityki), która miałaby się dokonać poprzez włączenie w przestrzeń widzialnego ciał reprezentujących wizualne peryferia. Jest nią natomiast wypracowanie takiego formatu wydarzenia teatralnego, który zagwarantuje osobom w wieku senioralnym możliwość kreatywnego współdziałania bez konieczności stawania na barykadach sztuki krytycznej, performowania inspirującej niezłomności czy zgadzania się na żenujące efekty artystyczne w imię samej partycypacji.

Kazali im wierzyć

The voice of seniors rozgrywa się w dwóch przestrzeniach – na żywym i wirtualnym planie. W pierwszej scenie seniorki i seniorzy w kolorowych, wyrazistych strojach kilkukrotnie przechodzą z jednej strony na drugą. Ruch zawsze ktoś inicjuje, a pozostali idą razem, ale nie synchronicznie: w różnym tempie i stylu. Chodzenie staje w ten sposób czynnością z jednej strony kolektywną, bo wspólną dla wszystkich, z drugiej – różnicującą, wprowadzającą znaczące pęknięcia w pozornie homologicznej strukturze. Przypomina to spektakl Steve'a Paxtona z 1967 roku *Satysfyi' Lover*, w którym kilkadziesiąt osób przemierza scenę od prawej do lewej. Chodzenie staje się formą afirmacji heterogenicznej wspólnoty, która współdzieląc zarówno doświadczenie, jak i choreograficzną partyturę, celebruje indywidualności współistniejących w niej ciał. W praktyce Paxtona, artysty reprezentującego Judson Dance Theater i środowisko *postmodern dance*, ruch codzienny nie był tylko formalnym eksperymentem. W pierwszej kolejności wyrażał sprzeciw – wobec ezoteryczno-dramatycznych i hermetycznych form *modern dance* oraz elitarystycznego tańca klasycznego, ale też wobec artystycznych i społecznych hierarchii.

Bujakowska, otwierając spektakl chodzoną sceną, odkrywa organizujące go zasady. Już w tej partyturze widać bowiem, że doświadczenie starości nie jest w *The voice of seniors* uniwersalizowane, lecz rozpada się na kilkanaście równoległych scenariuszy, które niekiedy się ze sobą spotykają. Chodzące ciała ujawniają też swój potencjał: każde ma inne możliwości i jest źródłem innego ruchu. Również w kolejnych partiach zróżnicowanie motoryczno-ruchowych potencjalności nie „psuje" choreografii, lecz ją rozszczelnia. Tańczące ciała nie są hierarchizowane pod kątem zdolności czy wirtuozerii, a otwarte struktury choreograficzne pozostawiają im dowolność ekspresji. W

ten sposób choreografka nie naraża performerów na śmieszność ani też nie ujarzmia w łatwych, schematycznych formach. Obok prostych sekwencji ruchowych, opartych na zmianach kierunku marszu czy rytmicznych uniesieniach ramion, w *The voice of seniors* pojawiają się ekspresyjne, liryczne i silnie zindywidualizowane choreografie, w których performerki i performerzy ucieleśniają tęsknoty oraz radości albo w quasi-komiczny sposób odgrywają codzienne rytuały.

W pierwszej scenie chodzone sekwencje przeplatane są statycznymi ekspozycjami kolejnych wykonawczyń i wykonawców. Osoba zatrzymuje się, a za nią na ekranie wyświetlany jest jej portret. Filmowe twarze uśmiechają się albo bez ruchu wpatrują w oko kamery. Jedne są nieśmiałe, inne zadziorne. Horyzonty tego, co prywatne, i tego, co publiczne, spotykają się, a granica między nimi aż do finału pozostaje rozedrgana, niepewna. Na krótkich filmach prezentowane są też odpowiedzi seniorek i seniorów na pytania dotyczące tego, co lubią, a czego nie, ich przyjemności czy tęsknot. W tych krótkich wypowiedziach panoszy się śmierć. Performerki i performerzy wspominają bliskich im umarłych oraz stracone szanse. Jednocześnie dużo mówią o tym, co dobre. Zdawkowość tych wypowiedzi afektywnie odciąża całość, dlatego to, co straszne, nie przedstawia się w kategoriach osobistych tragedii, lecz zostaje włączone w naturalny porządek rzeczy. Bujakowska nie żeruje na prywatnych historiach, a na widzkach i widzach nie wymusza współczucia. Fakt, że seniorki i seniorzy we własnym imieniu nie mówią na żywo, również wydaje mi się znaczący, ponieważ takie rozwiązanie wprowadza dystans, wynikający też z powściągliwej formy.

Bujakowska zarówno poprzez tytuł, jak i format swojego przedstawienia nawiązuje do popularnego programu telewizyjnego *The Voice Senior*, czyli jednej z wersji międzynarodowego *The Voice*. W tym *talent show* osoby

powyżej sześćdziesiątki walczą o uznanie swoich trenerek i trenerów oraz o głosy publiczności, w kolejnych odcinkach wykonując własne interpretacje znanych i lubianych piosenek. Produkcji towarzyszy przesłanie, że nigdy nie jest za późno na sceniczny debiut, a świat muzyki unieważnia kulturowe stereotypy na temat emerytury. *The Voice Senior*, jak chyba każdy tego rodzaju program, budzi jednak szereg etycznych wątpliwości, związanych między innymi z tendencją do przeplatania występów quasi-reportażami z prywatnego życia uczestniczek i uczestników, w której nierzadko szczególnie akcentowane są momenty smutne, trudne, traumatyczne. Ostatecznie głosuje się więc nie tylko na talenty, ale też na historie[10]. Bujakowska, przeplatając występy filmowymi porterami performerek i performerów, powtarza schemat telewizyjnego programu, ale zarazem wprowadza do niego znaczące modyfikacje, dzięki którym nie dopuszcza do wyzysku cudzych doświadczeń. Choreografka nie powiela schematu instrumentalizacji cierpienia w celu afektywnego wzmocnienia widowiska, a co za tym idzie – odrzuca scenariusz emocjonalnego *freak show* i proponuje innego rodzaju ekspozycję intymności. Wprowadzając dowcip i dystans, Bujakowska nie pozbawia spektaklu jakości takich jak szczerość czy autentyczność, tylko uruchamia mechanizmy, które mają – jak sądzę – blokować odbiór oparty na litości. Jej *The voice of seniors* nie staje się ani opowieścią o katartycznej sile tańca, ani ageistowskim melodramatem, w której osoby w wieku seniorskim, obnażone i narażone na ośmieszenie, tylko generują wzruszenia. Humor wydaje się tutaj tym, co zapobiega uprzedmiotowieniu innych ciał.

W spektaklu Bujakowskiej, inaczej niż w telewizyjnym *The Voice Senior*, rozwoju akcji nie warunkuje dramaturgia konkursu. Niemniej w jednej ze scen pojawia się motyw rywalizacji. Kolejne osoby zajmują miejsca dyrygentek, które wskazują pozostałym kroki i ich tempo. Zmianom na tym stanowisku nierzadko towarzyszą gesty triumfu albo prowokacyjnego

zaczepiania, które mogą kojarzyć się z językiem popularnych tanecznych bitew. Całe przedstawienie, w którym performerki i performerzy wykonują kolektywne oraz indywidualne zadania aktorskie i choreograficzne, utrzymane jest w tragikomicznym rejestrze. Momentami spektakl wpada w patetyczne i sentymentalne tony, jednak są one rozbrajane scenami absurdalno-groteskowymi i czarnym humorem. Z jednej strony mamy więc chóralne recytacje tekstu Johna Lennona *Kazali nam wierzyć* i fragmentów z książki Georges'a Pereca *Człowiek, który śpi*, z drugiej – zabawy z *lip sync* i serię teatralnych śmierci do rytmu *Non, je ne regrette rien* Edith Piaf. Pojawiają się wiersze takie jak *Nastoletnia* Wisławy Szymborskiej i *Ile razem dróg przebytych* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego oraz cytaty z *Powrotu z Bambuko* Katarzyny Nosowskiej, ale jest i strzał w głowę z banana, któremu wtóruje małpi rechot, przechodzący w pierwsze akordy utworu *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena. Piosenkę *Długość dźwięku samotności* Myslovitz, którą recytuje jedna z seniorek, dopełnia grupowe upomnienie – „weź nie pierdol, zatańcz z nami, starymi zjebami".

Patchworkowa kompozycja mieści sobie to, co cierpkie, ale też to, co ironiczne, śmieszne, wręcz głupkowate. Zmontowane teksty układają się w pieśń tyleż żałobną, co buntowniczą. Seniorski chór uderza w neoliberalny uniwersalizm, obnaża iluzoryczną naturę jednostkowej autonomii. Przypomina o tym, że istniejemy w relacjach i poprzez relacje. Osoby performujące uwalniają się z homogenicznych reżimów emeryckiego bycia w świecie i eksplorują przestrzenie dziwności, odmieńczości. Robią to, co im nie przystoi. Sądzę, że groteska służy tutaj nie tylko do łagodzenia goryczy, lecz przede wszystkim – do dekonstruowania i queerowania stereotypowych obrazów starości. Kiedy jedna z osób performujących zapomina, co ma powiedzieć, jej kruchość niejako przekształca strukturę spektaklu – wprowadza efekt realnego. Zakłopotane ciało nie otrzymuje podpowiedzi, ale

nie jest samo – inni kończą scenę. Starość w spektaklu Bujakowskiej nie jest heroizowana, idealizowana ani infantylizowana, a staje się źródłem potencjalności oraz zarówno dobrych, jak i złych czy trudnych doświadczeń. Stare ciała są sprawcze i realnie wpływają na kształt przedstawienia.

Seniorskie ciała eksperymentują, udają, eksplorują swój twórczy potencjał. Karol Miękina, który w procesie prowadził zajęcia z improwizacji, pisze: „Moim głównym zadaniem było otwarcie seniorów na pracę twórczą, na generowanie sztuki, a nie jej odtwarzanie. Przede wszystkim chciałem pokazać uczestnikom, że największą wartością w kreowaniu tańca są oni sami, bo instrumentem czy materią, którą operują, są ich własne ciała”[11]. W tym kontekście warto przywołać rozważania Simone de Beauvoir, która w eseju *Starość* (2011) pisze o tym, że wraz z wiekiem nasza somatyczna rzeczywistość zmienia się nie tylko w wymiarze fizycznym, lecz także egzystencjalnym. Kurczy się przestrzeń możliwości, co niekoniecznie musi wynikać z ograniczonej mobilności, a wiąże się też ze stawaniem się innym i równoległym do tego procesu doświadczeniem społecznej marginalizacji. Strategię Miękiny można więc opisać jako remedium na to kurczenie. Improwizacja poszerza horyzonty ciała i wyobraźni, pozwala opuścić społeczno-kulturowe skrypty starości.

Taką funkcję w *The voice of seniors* pełni też sam taniec, który jest generatorem kontaktu, transmiterem bliskości i empatii. Jak pisze Pamela Bosak:

> Ruch, przemieszczanie się po scenie i ustawienie w przestrzeni stają się operatywną strategią choreograficzną, w której prostota i wyrazistość odgrywają główną rolę. Szczególnie w kontekście szczęścia, do którego dążą seniorzy, i bliskości, której pragną i

> potrzebują. Wspólne silent disco czy wolny taniec-przytulaniec wprowadzają atmosferę ciepła i czułości, wzajemnego wsparcia i zabawy (2022).

Praktykę Bujakowskiej nazywam „wrażliwym choreografowaniem”, które umożliwia ustanawianie empatycznych aliansów nie tylko między szczególnie podatnymi na skruszenie ciałami seniorek i seniorów, ale też między nimi a publicznością. Empatia pochodzi tutaj jednak nie z przejęcia się cudzym losem i – wymazującego różnicę – utożsamienia z nim, lecz z nasycenia przestrzeni interakcji bliskością i czułością z jednej oraz dystansem z drugiej strony. Jak pisze Anna Łebkowska:

> empatia nie daje się sprowadzić do dążenia do całkowitej identyfikacji, polega bowiem na ustawicznym napięciu między innością a dążeniem do bliskości. Innymi słowy: w grę wchodzą tu głównie relacje oparte zazwyczaj na paradoksie współodczuwania i bycia obok, świadomego wytłumiania własnej ekspresji i zarazem powstrzymywania się od zbyt daleko posuniętej ingerencji w cudzą autonomię (2008, s. 33).

W *The voice of seniors* – dzięki elementom groteskowo-komicznym – mamy do czynienia właśnie z taką paradoksalną jednoczesnością obcości i bliskości, a co za tym idzie – świadomym choreografowaniem empatii[12].

Klub miłośników „Przyjaciółki”

W wydarzeniu scenicznym Darii Kubisiak bierze udział osiemnaście kobiet i jeden mężczyzna, a kanwą opowieści nie są ich prywatne doświadczenia, lecz

listy do redakcji i porady publikowane na łamach „Przyjaciółki”, która w okresie PRL-u była bardzo poczytnym czasopismem[13]. Struktura przedstawienia odpowiada zróżnicowanej zawartości magazynu, w którym, jak czytamy w opisie przedstawienia, publikowano „porady prawne, matrymonialne, psychologiczne czy związane z praktyką życiową”. Przestrzeń sceniczna wydaje się sentymentalną fantazją na temat minionego czasu, którą organizuje nie tyle pamięć historyczna, ile nostalgiczna wyobraźnia. Zagracone biurko redaktorek z oldschoolową maszyną do pisania przypomina muzealny eksponat, ale w rzeczywistości to zwykły stolik przebrany w PRL-owskie dekoracje. Wyciemnioną przestrzeń zaczerwienia ciepłe światło albo rozwibrowuje lustrzana kula disco, a piosenki Anny Jantar przenoszą nas w muzyczną realność lat siedemdziesiątych. Archiwalne numery „Przyjaciółki” w dłoniach performerek i performera działają jak media, poprzez które uobecnia się przeszłość.

Kubisiak buduje skojarzenia z rytuałem i świętem, otwierając choreograficzną fantazję na temat wspólnototwórczej roli „Przyjaciółki”. Wokół biurka, przy którym siedzą redaktorki, wędruje barwny korowód pięknie ubranych postaci, kolejno odbierających swoje egzemplarze pisma. Towarzyszy im odświętna pieśń utkana z kultowego sloganu „bądź przyjaciółką przyjaciółki”. Krówka dyryguje tą chóralną defiladą, głośno informując o zmianach w jej dramaturgii i wyznaczając rytm. Jej zadanie polega jednak nie tyle na dyscyplinowaniu seniorek i seniora, ile na wspierającej obecności. Spacerujące ciała na różne sposoby performują czytelniczą przyjemność, kołyszą się albo maszerują, machają do bliskich albo nieśmiało i powoli stawiają kolejne kroki.

Rolę, jaką kompozytorka odgrywa w całym przedstawieniu, można opisać w kategoriach ucieleśnionej troski. Jej ciało staje się poniekąd protetycznym

przedłużeniem pamięci seniorek i seniora, ale nie skupia na sobie całej uwagi. Jest czułym sojusznikiem, a nie gwiazdą całego show, w którego ramach taniec osób seniorskich pojawia się wyłącznie na prawach interesującego czy wzruszającego tła. Kompozytorka-performerka wskazuje kierunki przejść, podpowiada ustawienia i kroki. Przypomina weselną wodzirejkę, która dba o to, by wszyscy świetnie się bawili. Co ważne, działania Krówki nie sprawiają wrażenia protekcjonalnych ani inwazyjnych. Jest tak między innymi dlatego, że na scenie nie występuje ona jako osoba spoza świata spektaklu, która tylko dogląda niesfornych ciał performerek i performera czy zaborczo chroni je przed potencjalną porażką, lecz także gra – wchodzi w rolę ekscentrycznej dyrygentki.

Empatyczna – zorientowana na potrzeby performerek i performera oraz uwzględniająca różnice w ich możliwościach – reżyseria Kubisiak przekłada się na strukturę całego przedstawienia, w które wpisany jest złożony system wsparcia. Niektóre monologi są czytane z kartek – seniorki i seniorzy nie muszą polegać na pamięci. Kubisiak, która zajmuje miejsce na widowni, w pewnym momencie wchodzi w dialog z jedną z seniorek, tym samym subtelnie naprowadzając ją na kolejne partie tekstu. W *Przyjaciółce* osoby seniorskie są otoczone opieką, co nie oznacza jednak, że zostają pozbawione sprawczości – ta ujawnia się w, nierzadko zaskakujących, interpretacjach zadań ruchowych czy partiach aktorskich, które unaoczniają różnorodność scenicznych temperamentów. Reżyserka stale przypomina, że inicjowanie sojuszniczych kolektywów poszerza zakres egzystencjalno-twórczych możliwości jego współuczestników. Na to, jak skonstruowany jest jej spektakl, można spojrzeć jako na teatralną realizację solidarnościowej etyki troski[14]. Kubisiak tworzy elastyczną, inkluzywną i horyzontalną sieć wsparcia, w której kruche i niestabilne ciała mogą się rozgościć i twórczo działać. W *Przyjaciółce* kruchość nie jest negowana ani przezwyciężana, lecz

akceptowana i wzmacniana.

Dramaturgia spektaklu budowana jest niejako na podobieństwo eklektycznego układu umieszczanych w piśmie treści. Obok porad dotyczących obchodzenia się z konserwami i ubijania jajek pojawiają się rady dla osób odkrywających, niekiedy przerażający, świat randek i zalotów oraz wskazówki dla dziewcząt chcących porzucić patriarchalne struktury, a także dla kobiet trwających w toksycznych związkach. Redakcja „Przyjaciółki" celebruje dziewczyńskość i proponuje alternatywę dla narracji o jedynym właściwym modelu kobiecości. Pisze o genderowych nierównościach i o problemach z alkoholem czy współuzależnieniem. Przytaczane przez Kubisiak historie bywają wstrząsające, a rady redakcji – mobilizujące i otrzeźwiające, ale też wspierające i czułe. W spektaklu „Przyjaciółka" jawi się jako medium oddolnego sojusznictwa oraz alternatywna – niepaternalizująca – quasi-instytucja pomocowa, w której wsparcie udzielane jest wszystkim o nie proszącym, bez względu na płeć czy pochodzenie.

Seniorki i senior przyjmują różne role – redaktorek, autorek i autorów listów, bohaterek i bohaterów przytaczanych historii. Uczestniczą w scenach przaśnych zalotów czy tragikomicznych upojeń. Swoje kwestie wypowiadają z imponującym aktorskim zacięciem albo powściągliwie, niekiedy zaś świadomie pajacują. Ich ruchy bywają zamaszyste i rozbuchane, ale też pełne gracji i uroku. Nie ma tu jednej zasady – obserwujemy fuzję rozmaitych energii. Partie aktorskie przeplatają sceny ruchowe, w których seniorskie ciała odkrywają różne warianty tanecznej ekspresji.

Gabriele Brandstetter i Nanoko Nakajima we wstępie do książki *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective* zastanawiają się nad możliwością przeformułowania języka opisującego ruch ciał w wieku seniorskim w taki sposób, by nie mówić o nich jako „już nie takich

sprawnych”, tylko zwracać uwagę na ich odmienną potencjalność. Wprowadzają termin „inna zdolność”, którego znaczenie nie ma odsyłać do straty, lecz implikować „zysk”, „dostęp do nowych możliwości” (Brandstetter, Nakajima, 2017). W tej samej publikacji Kaite O’Reilly w starzejącym się ciele dostrzega źródło kreatywności i inspiracji. Myślę, że ucieleśnienia tego rodzaju afirmatywnych praktyk można odnaleźć w *Przyjaciółce*. Poszerzenie repertuaru cielesnych możliwości widać między innymi w zbiorowej scenie aerobiku. Komendy takie jak „pięta do pupy” czy „słoneczko wschodzi” dla każdej z osób tak naprawdę oznaczają coś innego, ponieważ każda ma inną mobilność. Dlatego pozornie schematyczne ruchy, zazwyczaj raczej ujednolicające niż różnicujące ćwiczące grupy, przekształcają się w formy niezwykłe i nieoczywiste. Podobnie dzieje się w scenie walca, gdzie sformalizowany układ rozmiękcza się i przeistacza w przyjacielskie, rytmiczne kołysanie. Dyskotekowa improwizacja do piosenki Diany Ross *I’m Coming Out* przynosi zaś całkowitą eksplozję motorycznej różnorodności, niedbającej o konwenanse.

***

Bujakowska i Kubisiak w swoich spektaklach ustanawiają przestrzenie równościowej współzależności, których fundamentem jest afirmacja kruchości jako tego, co wspólne i świadczące nie o pejoratywnie wartościowanej słabości, lecz o społecznej i relacyjnej naturze istnienia. Obie artystki choreografują empatię, która rodzi się właśnie z poczucia splecenia z innymi, a nie z pochłaniającego różnicę utożsamienia.

The voice of seniors i *Przyjaciółka*demontują stereotypowe obrazy starości jako czasu radykalnie skurczonej potencjalności i zamiast uwypuklać ograniczenia ciał o zmienionej motoryce, eksplorują i wzmacniają ich kreatywność. Wiek nie jest ich jedynym tematem, co także sytuuje je po

stronie alternatywnej, emancypującej inność wyobraźni. U Bujakowskiej osoby performujące wprawdzie mówią i tańczą przede wszystkim o doświadczeniach starości, ale silnie akcentowana jest też krytyka kapitalistycznej logiki, która poskramia różnice. Kubisiak stwarza natomiast przestrzeń, w której osoby seniorskie uczestniczą w badaniu kulturowego fenomenu oraz odgrywają różne role – nie tylko te bezpośrednio związane z ich somatyczno-metrykalną kondycją.

Warto podkreślić, że w obu choreografiach twórczynie nie poprzestają na geście włączenia innych ciał, lecz współdzielą z nimi sprawczość, co ujawnia się zarówno w scenach opartych na improwizacjach, jak i w utrzymaniu zasady ekspresyjno-motorycznej różnorodności. Seniorskie ciała nie są wtłaczane w gotowe formy, a ich indywidualne potencjały współchoreografują wytwarzane sensy oraz afekty, co ujawnia się w scenach opartych na zadaniach improwizatorskich. W ten sposób Kubisiak i Bujakowska wzmacniają pozycje seniorek i seniorów oraz tworzą alternatywę dla neoliberalnych narracji o starości jako nieproduktywności, utożsamionej ze zbytecznością.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Seniorskie potańcówki. O choreografiach podatnych na skruszenie* „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, DOI: 10.34762/q7fa-gz96.

Przypisy

1. Spektakl Bujakowskiej, współtworzony przez Karola Miękinę i Łukasza Laxy’ego i wyprodukowany przez Krakowskie Centrum Choreograficzne – Nowohuckie Centrum Kultury, był współfinansowany przez rządy Czech, Węgier, Polski i Słowacji w ramach Grantów Wyszehradzkich ze środków Międzynarodowego Funduszu Wyszehradzkiego. O szczegółach projektu Lifelong Art in V4 countries, w którego ramach powstawał spektakl, można przeczytać na stronie Krakowskiego Centrum Choreograficznego:

https://nck.krakow.pl/kcc/projekt-artystyczny-dla-seniorow/ [dostęp: 14.04.2023]. Autorką zdjęć jest Klaudyna Schubert, wideo opracował Aleksander Hordziej. W spektaklu występują: Barbara Morgan, Małgorzata Chodzińska, Włodzimierz Żurek, Grażyna Ladra, Grażyna Kuświk, Janina Zarzycka-Bem, Ewa Michałowicz, Bogumiła Simińska, Marta Kuklicz, Urszula Kłosowska, Jacek Dyląg. Premiera odbyła się 2 sierpnia 2022 roku w ramach Krakowskiego Festiwalu Tańca. *The voice of seniors* jest częścią tryptyku Bujakowskiej, która w pozostałych dwóch odsłonach ten sam format przedstawienia realizowała z dziećmi i czterdziestolatkami.
2. Premiera odbyła się 3 marca 2023 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie i została zrealizowana w ramach Stypendium Miasta Krakowa, którego beneficjentką była Kubisiak. Autorką kompozycji muzycznych jest Weronika Krówka, producentką – Oliwia Kuc. Występują: Krystyna Herej-Szymańska, Mirosława Gruca, Beata Grzejdziak, Krystyna Kruk, Anna Malkiewicz, Marina Belokoneva-Shiukashvili, Maria Marzec, Krystyna Maciurzyńska, Danuta Namaczyńska, Henia Nowak, Danuta Oczkowska, Wiesława Porębska, Józef Potrzebowski, Neli Rokita-Arnoud, Małgorzata Santorska, Nina Stepanko, Alicja Skotnicka, Barbara Sztandara, Danuta Walecka.
3. W artykule piszę o artystkach mi z różnych powodów bliskich. Daria Kubisiak jest moją koleżanką, z którą współkuratorowałam (w zespole z Zuzanną Berendt i Izabelą Zawadzką) program „Nowa choreografia. Kierunki i praktyki", sfinansowany ze środków Priorytetowego Obszaru Badawczego Heritage „Heritage Open Courses" (edycja A) w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości w Uniwersytecie Jagiellońskim (2022). Barbara Bujakowska była, wraz z obsadą *The voice of seniors*, jedną z naszych gościń. Z Bujakowską współpracowałam też w 2020 roku w ramach drugiej edycji projektu „Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń – program edukacyjny", który koordynowałam. Wówczas obserwowałam jej międzypokoleniowe warsztaty wokół Kantorowskiej *Lekcji anatomii wedle Rembrandta*.
4. To odróżnia ich działania od projektów takich jak przedstawienie *Był sobie dziad i baba* w reżyserii Agnieszki Błońskiej i choreografii Anny Godowskiej (2009) z udziałem emerytowanych tancerek i tancerzy czy spektakli Mikołaja Mikołajczyka realizowanych od 2012 roku we współpracy z seniorskim chórem „Wrzos" i Domem Polskim w Zakrzewie, w których uczestniczyli też m.in. Iwona Pasińska, Adam Ferency, Paweł Sakowicz, Edyta Herbuś oraz sam choreograf.
5. Taki charakter *The voice of seniors* potwierdza między innymi wyróżnienie, które temu spektaklowi przyznała Katarzyna Waligóra w 12. odcinku *Podcastu o teatrze* pt. *Teatralne podsumowanie roku*, https://www.youtube.com/watch?v=dR7CkHpz_1Q, [dostęp: 14 IV 2023]. Spektakl Kubisiak powstał w ramach projektu stypendialnego, przez co jego dalsza eksploatacja będzie utrudniona – formuła tego rodzaju wydarzeń zakłada, niestety, ograniczoną żywotność. Uważam jednak, że w innych realiach mógłby on stać się przedstawieniem repertuarowym.
6. W materiałach promocyjnych *Przyjaciółka* nazywana jest „wydarzeniem scenicznym", a *The voice of seniors* – „spektaklem tanecznym". Kubisiak nie jest choreografką – to reżyserka, dramaturżka, dramatopisarka i pedagożka. Bujakowska ma wykształcenie taneczno-choreograficzne, jednak unika jednoznacznych zawodowych etykietek. Katarzynie Waligórze mówi: „Kim jestem? Tancerką? Reżyserką? Osobą, która tworzy teatr? Sama nie wiem, jak się nazwać i nie wiem, czy jest mi to potrzebne. Często natomiast czuję, że nie jestem tak do końca mile widziana w środowisku tanecznym, bo w moich spektaklach jest za mało ruchu. Do teatru nie pasuję, bo wywodzę się ze świata tańca i gdy spojrzy się z tej

perspektywy, w moich projektach jest za dużo ruchu, a za mało słowa” (Bujakowska, Waligóra, 2022).
7. Wznowienie z 2000 roku miało tytuł *Kontakthof. With Ladies and Gentlemen over 65*.
8. U Butler kruchość nie jest definiowana jaka cecha pojedynczych podmiotów, lecz ma charakter społeczny. Jak pisze filozofka – „Kruchość zakłada społeczny charakter życia, tj. fakt, że życie jednych zawsze w jakimś stopniu pozostaje w rękach drugich” (2011, s. 57).
9. Wójcicki w tym felietonie skupia się na dyskryminacji starości w polu tańca, zwracając uwagę na przedwczesne wykluczenia tancerek i tancerzy z zawodu. W tym artykule nie poruszam tego tematu ani nie piszę o spektaklach, w których występują starsze i stare ciała profesjonalnych artystek i artystów tańca. Pragnę jednak zasygnalizować, że ageizm w zachodnim środowisku tanecznym jest zjawiskiem systemowym, a sceniczna obecność starszych ciał nierzadko ma wydźwięk wywrotowy, ponieważ wiąże się z radykalnym naruszeniem *status quo* (por. Nakajima, 2011; Burt, Foellmer, 2017; Franko 2017).
10. Oczywiście to tylko jeden z problemów związanych z tym formatem. Można zastanowić się też nad różnicami prestiżu między *The Voice of Poland*, *The Voice Kids* i *The Voice Senior*, wynikającymi m.in. z odmiennych nagród i nierównego czasu antenowego, a także nad samym utworzeniem wersji dla seniorek i seniorek, chociaż regulamin pierwszego z programów nie wskazuje górnej granicy wieku (https://s.tvp.pl/repository/attachment/e/d/0/ed04a75d084a4f75a8d32bcbe8d7234f.pdf, dostęp 9.06.2023). Tego rodzaju analiza znacząco przekraczałaby jednak tematyczne ramy mojego artykułu.
11. Cytat pochodzi ze strony internetowej projektu: https://nck.krakow.pl/kcc/blog/projekt-artystyczny-dla-seniorow-o-procesie-pracy/ [dostęp: 14.04.2023].
12. W teorii tańca ważne miejsce zajmuje pojęcie empatii kinestetycznej – związanej z odczuciem ruchu innej osoby i pracą neuronów lustrzanych, niekoniecznie zaś z emocjonalnym współodczuwania. Widz – jak wyjaśnia Gabriela Karolczak – „«rezonuje» z wykonawcą działania, poprzez częściową symulację tego samego ruchu na poziomie neuronowym” (2012, s. 107). O „choreografowaniu empatii” pisze Susan Leigh Foster (2011), odwołując się do rozważań Edyty Stein, w których empatia „z jednej strony wiąże się z cielesnym doświadczeniem połączenia z drugą osobą, z drugiej zaś – ze świadomością tego, że doświadczenie nie jest bezpośrednio nasze” (za: Karolczak, 2012, s. 109). Podążając za propozycją Foster, która współbrzmi z cytowaną wyżej teorią Łebkowskiej, możliwości empatycznej relacji z Innym trzeba by dopatrywać się w uznaniu różnicy, a nie w budowaniu iluzji jedności czy tożsamości. Kiedy piszę o „choreografowaniu empatii” w kontekście pracy Bujakowskiej, mam na myśli przede wszystkim takie prowadzenie dramaturgii, które – dzięki dystansie, ironii i (czarnemu) humorowi – skutecznie unieruchamia zacierający różnicę mechanizm „wchodzenia w cudzą skórę”.
13. W szczytowym momencie (1952 rok) nakład wynosił dwa miliony egzemplarzy (por. Zajko-Czochańska, 2021, s. 156).
14. Etykę troski rozumiem tu – jak Carol Gilligan – w opozycji do „etyki sprawiedliwości” (2015). Etyka troski nie opiera się na uniwersalnych zasadach i – jak referuje Joanna Różyńska – „przeciwstawia ideom autonomii, czystej racjonalności, bezstronności, obiektywności, funkcjonalności, normalnej równości i uniwersalności, zupełnie nowy zestaw wartości, wśród których naczelne miejsce zajmuje: współzależność, troska i empatia, partykularność, kontekstualność oraz zorientowanie na potrzeby drugiego człowieka” (2005, s. 44).

Bibliografia

Beauvoir, Simone de, *Starość*, przeł. Z. Styszyńska, Czarna Owca, Warszawa 2011.

Bosak, Pamela, *Trwaj w ruchu, bądź*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, https://didaskalia.pl/pl/artykul/trwaj-w-ruchu-badz [dostęp: 14.04.2023].

Brandstetter, Gabrielle, Nakajima, Nanako, *Introduction*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. tychże, Routledge, London – New York 2017.

Burt, Ramsay, *Yvonne Rainer's Convalescent Dance: On valuing ordinary, everyday, and unidealised bodily states in the context of the aging body in dance*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. N. Nakajima, G. Brandstetter, Routledge, London – New York 2017.

Butler, Judith, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, tłum. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.

Butler, Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzenia,* tłum. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Foellmer, Susanne, *Bodies' Borderlands: Right in the Middle. Dis/Abilities on Stage*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. N. Nakajima, G. Brandstetter, Routledge, London – New York 2017.

Chirpaz, François, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998.

Foster, Susan Leigh, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Routledge, London – New York 2011.

Franko, Mark, *Why are Hands the Last Resort of the Aging Body in Dance? Notes on the Modernist Gesture and the Sublime*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. N. Nakajima, G. Brandstetter, Routledge, London – New York 2017.

Gilligan, Carol, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, tłum. B. Szelewa, Warszawa 2015.

Karolczak, Gabriela, *O choreografowaniu empatii i neuronach lustrzanych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 112.

Kuppers, Petra, *Somatic Politics: Community Dance and Aging Dance*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. N. Nakajima, G. Brandstetter, Routledge, London – New York 2017.

Łebkowska, Anna, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008.

Nakajima, Nanako, *De-aging Dancerism? The aging body in contemporary and community*

dance, „A Journal of the Performing Arts” 2011 nr 3.

Spektakle w stylu vintage – z Barbarą Bujakowską rozmawia Katarzyna Waligóra, taniecPOLSKA.pl, 21.01.2022, https://taniecpolska.pl/krytyka/spektakle-w-stylu-vintage-z-barbara-bujakowska-rozmawia-katarzyna-waligora/ [dostęp: 14.04.2023].

O'Reilly, Kaite, *SILENT RHYTHM: A Reflection on the aging, changing body, and sensory impairment as a source of creativity and inspiration*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. N. Nakajima, G. Brandstetter, Routledge, London – New York 2017.

Różyńska, Joanna, *Etyka troski, czyli jak kobiety myślą i mówią o moralności*, „Prawo i Płeć” 2005 nr 2.

Wójcicki, Łukasz, *Starość na scenie tańca: potencjał porażki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/starosc-na-scenie-tanca-potencjal-porazki [dostęp: 14.04.2023].

Zajko-Czochańska, Justyna, *„Przyjaciółka” jako źródło do badań nad tematyką kobiet w Polsce (1945–1989)*, [w:] *Badania historii kobiet polskich na tle porównawczym: kierunki, problematyka, perspektywy*, red. M. Dajnowicz, A. Miodowski, Instytut Badań nad Dziedzictwem Kulturowym Europy, Białystok 2021.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/seniorskie-potancowki*

didaskalia
gazeta teatralna

DOI: 10.34762/qms5-ww69
Source URL: https://didaskalia.pl/en/article/dreaming-performance

INSTYTUOWANIE

Dreaming as Performance

An Attempt to Explain the Phenomenon of the Inner Mental Theatre Stage

Tomaž Krpič Faculty of Social Sciences, Ljubljana University

Dreaming as Performance. An Attempt to Explain the Phenomenon of the Inner Mental Theatre Stage

This article addresses the phenomenon of sleeping performance artists. Several performance artists have investigated or included sleep in their performance art. These artists radically transform Eric Bentley's conventional theatre model from 'A impersonates B, while C looks on' into "A impersonates A, while A looks on.' The sleeping performer builds a mental inner theatre stage inside their body, becoming the 'spectActor,' who simultaneously embodies both the performer and the spectator. The spectActor's consciousness is generated by memories stored in his or her body. He or she is in the state of aesthetic inner-bodymind.

Keywords: sleep; performance; body; spectActor; theatre stage

Sleepers are in separate worlds, the awake in the same.

Heraclitus

Introduction

In theatre and performance, the theatre stage is at the centre of the event. Every bodily movement of the actors, performers and spectators is oriented towards and organized around the theatre stage. Jens Roselt, who prefers to speak of theatrical space – which includes both stages and auditoria – holds that such a space ‘organizes gazes, makes something visible or shifts perspective’ (2014, p. 89). The theatre stage is usually perceived as a specially designed theatrical element with significant time and space extensions. It is a place filled with stage props and sets, occupied by actors and performers, and perceptible to audiences. Having information flow from the actors or performers to an audience is essential every time theatre is created, for the theatre stage is a place where art creators transfer their creative process and its results to an audience and promote and nourish the theatregoer’s creative quest for meaning. Even theatre communities depend on how the theatre stage is constructed as part of their theatre’s spatiality (McConachie, 2002). The theatre stage in modern theatre is often a proscenium stage, but it can take many other forms. There is no universal style. Almost any place can effectively serve as a theatre stage: from Shakespeare’s Globe to the weightlessness of space in an Ilyushin 96, the Russian cosmonaut-training airplane, in Dragan Živadinov’s *Gravitation Zero – Noordung Biomechanics*. It can be purpose-built or ready-made. One ‘can take any empty space and call it a bare stage,’ writes Peter Brook. ‘A man walks across this empty space, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged’ (Brook, 1995, p. 7). The bottom line is that without a theatre stage, it is impossible to do a play or performance. The absence of a theatre stage literarily means the absence of theatre and performance, for a theatre stage is a ‘precondition of performance, but at the same time also an

output of theatrical processes,' says Roselt (2014, p. 90).

In the past, the conventional theatre stage was contested many times and in many ways (Lehmann, 2006, pp. 193-206; Leach, 2013; Biet and Triau, 2019; Merx, 2013, pp. 54-58). In most of these attempts, the performer and the theatre stage were still separated. The theatre stage did not become a part of the performer. In the conventional theatre, the actor or performer is considered an element of the theatre stage. The notion that the theatre stage is a part of the performer would mean that the theatre stage is located inside the performer under his or her skin, not merely on or near the body's surface. In their introduction to a monograph on misperformative acts in theatre and performance, Marin Blažević and Lada Čale Feldman define a misperformative scene as 'the one where the edge plays a decisive role' (Blažević and Čale Feldman, 2014, p. 12). The inverted relationship between actor or performer and theatre stage has been explored on the interface of theatre and performance. This article answers the question how the misperformative phenomenon of a sleeping performer helps us explain the existence of the inner physical and mental theatre stage.

Bringing the Theatre Stage Inside the Performer's Body

What does it mean for the theatre stage to be a part of the performer's body? A number of performance artists have opened their bodies, often violently, to the spectators' gaze, literally placing the theatre stage inside their bodies. For example, in *Stomach Sculpture – Hollow Body/Host Space* (1996, Fifth Australian Sculpture Triennial), Stelarc exposed his internal body to the audience by orally inserting a specially developed camera – a sculpture – attached to a cable, so that his body became a host, an internal platform for

an artwork.

Those performance artists have built temporal theatre stages inside their bodies, which in this article are referred to as physical inner theatre stages. Conventionally, the theatre stage is a physical space. Actors and performers expose their performing bodies on the stage to enable a constant communication flow towards the audience. The audience members watch, listen, touch, smell and taste in the auditorium or, alternatively, as trans-spectators on the theatre stage. Although the flow of information from the auditorium is usually much weaker than that from the theatre stage, the communication between the actors or performers and the audience is certainly not one-way, despite the fact that the message from the actors and performers is the favoured one. The performers monitor the audience members' reactions, but their ability to absorb information from their surroundings is limited because their mental and sensual focus is primarily on their own performing. The actors/performers intend to communicate to the audience their intimate emotions, feelings and thoughts, as well as the characters they create on the stage. They use different body techniques, stage props, set designs, scripts and costumes to create a communication channel linking them to the audience.

Building a physical inner theatre stage inside the performance artist's body could be a very dangerous process involving various risks and resulting in vague outcomes. The primary hazard for performance artists is the danger of physical injury by cutting, piercing, stabbing or the use of any other similar marginal reflexive technique on their performing bodies (Crossley, 2005; 2006). Another risk that performance artists must accept when a performance is staged inside the artist's body is the possibility that the spectators will lose the connection with the artist and will have difficulty

accessing the meaning of the performance. The absence of a direct gaze into the performers' bodies has two consequences. Firstly, as the spectators are more apt to believe what they see with their own eyes, doubts, distrust or distance to the performance and artist may develop (McConachie, 2007, pp. 561-566). Secondly, in building a physical inner theatre stage, performers radically contest conventional theatre where clear representational communication between actor and audience has always been expected, self-evident and non-negotiable, even if often contested (Kulick, 2019, pp. 26-30).

Reducing the Conventional Theatre Model

Before explaining how sleeping on a theatre stage helps us understand the inversion of the performer–stage relationship, we must demonstrate how reducing the conventional theatre model leads to a different view of the relationship between performer and spectator. In *The Life of the Drama*, Eric Bentley describes conventional theatre thus: 'A impersonates B, while C looks on.' A is an actor, B is a character, and C is a spectator (Bentley, 1983). According to this model, actors impersonate their characters on stage while spectators watch them from the auditoria. However, any element and its relationships in this model can be questioned. A and B can be integrated just as an actor can become a performer who 'plays' himself or herself on the stage. A can be 'expelled' from the stage, leaving C alone in the auditorium. In participative theatre, C can become A either to impersonate B or to perform his or her own life. Alternatively, C might temporarily join A on the stage as a trans-spectator or as a substitute for the actor. The most radical reduction of Bentley's model of conventional theatre would be: 'A impersonates A while A looks on.' The performer thus impersonates him- or herself while being his or her own spectator. Although this situation initially seems to be practically impossible, many theatre and performance artists

have incorporated it in their work. Their efforts are important because they concern the dilemma of whether reducing the gap between performer and spectator obliterates the theatre space, and thus the theatre stage. We can also ask whether this reduction can result in a new perception of the theatre stage.

The SpectActor

Reducing Bentley's conventional theatre model towards the solipsistic nature of the theatre stage leads to a new relationship between performer and spectator – their unification. The idea of integrating the performer and the spectator into an inseparable unity is not new. The Italian philosopher Giulio Camillo (1480-1544) proposed a panoptic theatre of memory, a structure comprised of multiple conceptual relationships in which the individual participant is simultaneously a performer and a spectator. In Camillo's theatre model, the emphasis remains on the spectator, who stands in the centre of a specially designed amphitheatre made up of forty-nine boxes. Each box is inscribed with symbols and icons, visual and textual motifs from classical mythology, cabbala and astrology, symbolizing and evoking the knowledge and wisdom of the universe (Aurasma, 2003; Bolzoni, 2017). This should be possible because memory is a distinct performance of images. The locus of knowledge is inside the individual and is therefore his or her lever of power and control over the symbolic world. For Camillo, theatre and performance are just tools to reach the overarching goals of universal knowledge and wisdom.

Camillo's theatre concept has recently been partially adopted and developed by the Slovenian performance artist Janez Janša (Orel, 2011; 2013),[1] who coined the term 'spectActor' to address the unique situation in his projects in

which the spectator and the performer become one (Hrvatin, 2001, p. 62). In some of his projects, Janša placed the art event inside the participant's performing body (Lukan, 2008), but he did not resort to any complex technology to build a theatre stage inside a human physical body. He used much simpler solutions. In both of the aforementioned performative installations, he built huge walls of ice blocks before letting them melt down over the next few days. The visitors were invited to contemplate their memories in close proximity to the ice walls or in specially designed cabinets of physical, individual and collective memories.

In his performances, Janša shifted not only the art event and, by extension, the theatre stage from the actors and performers to the participants/spectators, but he also confirmed that the theatre stage does not need to be entirely physical. One aspect of his creation of the stage – the ice walls and memory cabinets – did not differ from conventional theatre and performance. However, he also helped the participants to create their own mental inner theatre stages in their somatic performing bodies. Janša's work thus fully resonates with Roselt's argument that physical space is an objective supposition of the subjective agency of an individual in theatre and performance (Roselt, 2014, p. 95).

The Sleeping Performance

It would make sense that the construction of an inner theatre stage is only emotional and cognitive for the spectator, while it should be (at least) physical for the performer. The performer must transform his or her own body physically in order to send a meaningful message to the audience, while for the audience the necessary change can only be mental in order to contemplate the information gained from the theatre stage. This relationship

between the performer and the audience remains firmly in the conventional theatre. In any other theatrical situation, this relationship can be significantly disturbed. Is it possible that the performer establishes in his or her own performing body only a mental inner theatre stage that, however, is still somehow accessible to the spectator? What kind of performance would enable us to best investigate such a transformation? In the past several decades, there have been performances in which the performers slept on theatre stages or in art galleries and museums. Examples include Chris Burden's *Bed Piece* (Market Street Program, 1972); Susan Hiller's *Dream Mapping* (English meadow, 1974); Susan Kozel's *Telematic Dreaming* ('I + the Other: Dignity for All, Reflections on Humanity,' Amsterdam, 1992); Bruce Gilchrist's *Divided by Resistance* (Institute of Contemporary Arts, 1996); Marina Abramović's *The House with the Ocean View* (Sean Kelly Gallery, 2002); Emilia Telese's *Life of a Star*and *Sleepwalking* (New Forest Pavilion, Venice Biennale, 2005); Carolina Bianchi's *The Cadela Força Trilogy. Chapter I: The Bride and The Goodnight Cinderella* (Academie voor Theater en Dans, 2008); Chajana denHarder's *Sleep*(Corcoran Gallery of Art, 2012); Taras Polataiko's *Sleeping Beauty* (National Art Museum of Ukraine, 2012); Tilda Swinton's *The Maybe* (Tate Modern, 2013); Zhou Jie's *36 Days* (Beijing Now Art Gallery, 2014); Anna Nowicka's *Wellspring* (Eden Studios, 2020); and Mala Kline's series of performances that explore dreaming (2023). There have even been performances in which the audience slept, such as Jim Findlay's *Dream of the Read Chambers: A Performance for the Sleeping Audience* (Rubin Museum of Art, 2014) or Mårten Spångberg's *Natten* (Kunstenfestivaldesarts, 2016).

In 1996, Bruce Gilchrist, together with Jonathan Bradley, staged the digital performance installation *Divided by Resistance* in the Institute of Contemporary Arts, London. A digital electrocardiograph and a computer

with specially developed software to establish mutual communication between the performer and spectators were used. While Gilchrist was sleeping, his brainwave activity was transmitted via an optical cable to the computer where the information was digitally transformed into images that were projected on a screen for the audience. A select number of spectators had the opportunity to participate in the performance by sitting in 'a seat of consciousness,' a specially designed chair from which they could communicate with the artist's sleeping body and mind through their own bodies.

The chair scanned the condition of the participant's body and sent a mild electrical current to the sleeping performer based on the results of the scan. The sleeping performer's condition during the REM phase was communicated to the participant in the chair and simultaneously projected on the big screen placed behind the sleeping artist to ensure that the audience could see Gilchrist's reactions. The artist's reactions were also communicated to the participant seated in the chair of consciousness via pads built into the seat. Despite the fact that the communication between the participant and the sleeping performer was limited and vague, Gilchrist's performance 'demonstrated the possibility for tangible intervention in the process of the unconscious mind' and the ability 'to extend the artist's body/mind out to the literal touch of his/her audience' (Warr, 1996, pp. 13-17; 2000). *Divided by Resistance* was a clever experiment in communication between the unconscious sleeping artist and the spectators, conducted in laboratory-like conditions.

As can be seen from the above description of one of the finest examples of a sleeping performance, the situation is different than in the conventional theatre. For instance, in William Shakespeare's *A Midsummer Night's*

Dream, Oberon, the King of the Fairies, sends a sprite, Puck, to pour magic juice on Demetrious' eyelids to make him fall in love with the first person he sees when he awakes. Puck, however, mistakes the sleeping Lysander for Demetrious, and it is Lysander, not Demetrious, that falls in love with Helena. In Shakespeare's play, an actor who impersonates Lysander is seen sleeping on the theatre stage. The sleep is simulated, for the actor while performing sleep, something one rarely does in everyday life.[2] Things are significantly different when performance artists fall asleep. During a conventional play or performance, the performer's consciousness focuses on the play or performance and on its possible effects on the audience. However, when a performance artist sleeps, their consciousness is limited (they are unconscious) or at best re-oriented (they are dreaming). The most obvious difference between sleeping and waking is the sleeper's profound disconnection from his or her social environment.

The Theatrical Brain

The sleeping performer is in a separate world. Sensorially and cognitively, he or she is temporarily divided from the audience. In the last decade, cognitive science has tentatively entered the field of performance studies. One idea about cognition and theatre – which, however, is not directly related to the sleeping performer – is worth of our attention: Erin Hurly's concept of theatrical brain. 'The brain,' says Hurley, 'operates like a small theatre, producing representations of action and emotions that are not necessary executed by their audience but are nonetheless electrically experienced by them (Hurley, 2010, p. 31). Hurly's idea is based on Bert O. States's work on mirror neurons. The mirror neurons in a person's brain are activated when he or she observes someone else's bodily behaviour, or engages in the same behaviour or action (Umiltà, 2016). Mirror neurons help

an individual unveil the intention of the observed behaviour of others (Rokotnitz, 2006, p. 135). The concept of theatrical brain is particularly useful for the interpretation of the spectator's perception of theatre and performance. While the spectator is watching the actor or performer on the theatre stage, the spectator's mirror neurons provide him or her with similar sensations while triggering old memories and experiences, which allow the spectator to establish an empathic relationship with the actors and performers.

By activating mirror neurons, the brains of the performer and spectator mimic the operation of theatre, while theatre imitates the fundamental brain function (States, 1994). However, theatre simply uses a distinct faculty of the body-mind relationship 'created' by natural selection that makes humans social animals. In order to activate mirror neurons, humans re-shape their bodies and physical environment to provide brains with sensorial 'food' – in this case with a performance in a theatre or art gallery.[3] Mirror neurons, when activated, also help retroactively create both theatre and performance. If the concept of the theatrical brain works well for the interpretation of conventional theatre and performance, does it also provide a plausible explanation for the sleeping performance artist? What happens when the brain and thus the mirror neurons of the sleeping performer are no longer stimulated from outside? And seeing that States and Hurley mostly speak of the spectator's experiences, tending to leave out the performer, where is the place for the spectActor? As communication between the performer and the audience is radically interrupted, the performer's senses stop providing the brain with the whole palette of stimuli like they do when the performer is awake. The mirror neurons of the sleeping performer cannot be properly activated. However, as the mirror neurons have a natural tendency to be an active component of an individual's external agency alongside the rest of the

brain, they ‘feel’ deprived, and thus the theatrical brain produces its own temporal inner mental theatre stage to stay active. The brain supplies the sleeping performer with dreams, transforming him or her into a spectActor on their own inner mental theatre stage.

The Dreaming SpectActor

In considering the sleeping spectActor on the inner mental theatre stage, one is confronted with the dilemma of whether sleeping and dreaming on stage can be considered a genuine performance. What is crucial here is the sleeping performer’s loss of consciousness – a necessary precondition for the artist’s creativity. Scattered throughout Marcel Merleau-Ponty’s publications and often limited to short comments, his remarks on dreaming and sleeping indicate that the fact that Merleau-Ponty values sleep less than the waking state derives from his predominant orientation towards regarding perception as ‘the background from which all acts stand out’ which ‘is presupposed by them’ (2007, p. 58). Because sleep results in ‘a withdrawal from the intersubjective world’ through a ‘radical alteration in the tension of consciousness’ (1964, p. 46), Merleau-Ponty does not consider the consciousness of a sleeping person to be genuine consciousness (Merleau-Ponty, 1964, p. 148; 1968, pp. 5–6, p. 262; 2007, p. 442; 2012, p. xxx). For genuine consciousness to appear, an individual must encounter the reality within his or her reach through perception. Thus, according to Merleau-Ponty, a sleeping performer cannot be genuinely conscious, because he or she has radically lost perceptual contact with the audience and the surrounding environment. The conclusion that can be drawn from Merleau-Ponty’s stance is that only conscious actors or performance artists can achieve genuine consciousness and thus genuine creativity.

If there was no way for the performance artist to regain at least some level of consciousness during sleep, it would not be possible to ‘build’ an inner mental theatre stage in his or her mind. Merleau-Ponty accepts that sleepers may have dreams but he considers dreams to be false consciousness even if dreamers regain a certain level of consciousness. He anticipated that the perception of reality and the perception of dreams share the same element: experience (Merleau-Ponty, 1968, p. 6). While dreaming on the mental inner theatre stage, the performer has experiences that can hardly be compared to those of someone who is awake; he or she may remember them after awakening and only then can he or she recognize them as an imaginative creation of a unique experience.

Unfortunately, little is known about the content of dreams of the sleeping performers, how they experience and evaluate them, or what they perceive to be their meaning. Most artists apparently pay little attention to this aspect, being more interested in the possibilities offered by modern technology that enable them to establish communication with spectators than in being art shamans in Schechner’s sense (Kozel, 1994). There are only a few examples of modern artists who have developed mechanisms to somehow relay their dreams or to ‘enable’ members of the audience into their sleep. Susan Hiller’s *Dream Mapping* and Bruce Gilchrist’s *Divided by Resistance* offer examples of performance artists designing ways to report their dreams to the audience. The participants of Hiller’s performance sketched their dreams after waking. Gilchrist, as previously noted, used a digital electrocardiogram monitor and a computer with specially developed software to inform the audience about his dreams and to establish some kind of communication with them.[4]

The Dreaming Performing Body

Like the theatre stage, the performing body has a central position in theatre and performance (Conroy, 2010, p. 8; Shepherd, 2006, p. 1). By dreaming, performers produce unique inner mental theatre stages, and transform themselves into spectActors. For Hans Belting (2014), dreams are images that a human body produces involuntarily and without self-awareness. He finds dreams a paradoxical performance, which the body does not fully control despite being its only provider. The body is more the object than the subject of an individual's memories and visual experiences (Belting, 2014, pp. 48-49). Rather like Hurly, Belting believes that when someone dream, the mental 'interior' of their body becomes a theatre stage or a kind of screen on which their dreams are somehow projected. Belting does not specify the actual location of the projection and what is used to project the dreams. We can assume that the process takes place in the human brain.

Belting's understanding of dreams, which he construes as a set of images provided by the body within the body, reveals two further aspects of the dreaming performance artist. First, there are similarities and differences between Camillo's theatre of memory and the sleeping and/or dreaming performer. In both cases, the performing body is at the centre of theatre. Yet Camillo's theatre of memory is meant to be physical, not mental. The body is primarily the object of memory, wisdom and universal knowledge, not its provider. However, the spectActor's body constructs an inner mental theatre stage of dreams where, at the same time, it is the subject of the sleeper's memories, wisdom and knowledge. In either case, memory plays a crucial role. It provides the spectActor with valuable resources. This is, in some sense, a reminiscence of Jerzy Grotowski's idea of the poor theatre, where the process of acting in the theatre is created in the sub-consciousness of the

performing body in relation to the memory (Grotowski, 1987, p. 34). The relationship between role and self is inverted in Grotowski's theatre: the role is a tool the actor uses for self-exposure (Auslander, 1997, p. 64). Grotowski even claimed that the body does not have memory because the body is memory: 'It is our skin which has not forgotten, our eyes which have not forgotten' (Grotowski, 1971, pp. 1-13). In order to find creative responses to a play (Kumiega, 1985, p. 135; Meyer-Dinkgräfe, 2001, p. 74), actors need to search within what Grotowski at first called 'body-memories' before coming to refer to it as 'body-life' (Slowiak and Cuesta, 2007, p. 109) in his later work.

Secondly, the idea of projecting memory images inside the human mind while dreaming is reminiscent of Cartesian theatre, a concept developed by Daniel Dennett in his book *Consciousness Explained* (1991). Dennett is highly critical of any attempt to use the Cartesian theatre model to explain human consciousness because he considers it a successor to Cartesian dualism which posits that the body and the mind are separate entities. In Dennett's view, accepting Cartesian dualism leads to an infinite regression that is epistemologically and ontologically unbearable. This attitude is often represented in performance studies as well. Sandra Reeve has correctly observed in her work that the division into the body and the mind has been successfully surpassed in the past few decades (Reeve, 2011, p. 6; Searle, 2010). People have bodies and they are bodies. There is no physical/mental separation between the body and the mind (McConachie, 2013, pp. 29-30; Barba, 2005, pp. 153-161, p. 161; Grotowski, 1968; Fischer-Lichte, 2014, pp. 33-34; Zarrilli, 2020, pp. 73-113). The fact that the 'components of body and mind meet and interact' was already well known to performance artists in the early 1970s, with some of them contesting the body–mind dichotomy in their performances (Fischer-Lichte, 2008; Grosz, 1994; Zarrilli, 1995, pp.

181-199). In arguing that a dreaming performer is a spectActor on a mental inner theatre stage, this paper does not subscribe to Cartesian theatre design.

To Merleau-Ponty, the body is the accumulation of previous experiences, knowledge, memories, emotions and feelings (1968, p. 262). During sleep, the outside world is held at a distance, and the dreamer turns to the only available ‘subjective sources of one’s existence’: the dreamer’s own body (2007, p. 336), which becomes the source of his or her dream experiences. The memories and knowledge accumulated in the body function as a reservoir from which dreamers source the material to construct their imaginative dream world. Since memories and knowledge are collected while a performer is in the state of so-called genuine consciousness, it seems unreasonable that Merleau-Ponty is not willing to accept that the consciousness of a dreamer (a dreaming spectActor in our case) cannot produce a genuine sleeping experience. The body is not merely an object of dreams; it is also their autonomous creator. This body dualism is a source of contradiction; sleep deprives the sleeper of his or her sensorial experiences; nevertheless, dreams recapture the flow of his or her past experiences but in a new form (Leder, 1990, pp. 57-59). When the spectActor dreams, the body is absent; yet it is still present, because it is the only source and creator of dreams.

While the performing body is asleep and dreams, it produces bodies on the inner mental theatre stage. Those bodies are different from the bodies on the conventional theatre stage. To Fischer-Lichte, who follows the phenomenological paradigm, the actor or performer on the conventional theatre stage is a unique combination of the phenomenal and semiotic bodies. The phenomenal body is used in everyday life. It is the body an

individual identifies with. When an actor appears on a conventional theatre stage, he or she ‘puts on’ a semiotic body. In dramatic theatre, the actor performs a distinct character, and this enables him or her to send a meaningful message to the audience. During a play, the phenomenal body is hidden under the semiotic body and emerges only if an actor makes a mistake. In post-dramatic theatre or performance, the phenomenal body is not always hidden. The performer deliberately exposes it to the audience. The semiotic and phenomenal bodies appear alternately, and this creates the meaning of the performance (Fischer-Lichte, 2004). When a performer falls asleep, he or she enters a state in which one cannot entirely deliberately assume their own or any other person’s character, a state that occurs on the outer physical (or conventional) and the inner mental theatre stage as the performer dream. The performer does not control the form of the semantic bodies. His or her phenomenal body appears fully on the outer physical theatre stage, but it would be wrong to believe that the dreaming performer becomes the radical version of the performing body reduced to the phenomenal body. Even the sleeping body can be ‘loaded’ with meanings meant for the spectator. Although the performer is no longer consciously fully in charge of his or her outer semiotic body, the audience can still creatively participate in the performance. The performer’s sleeping phenomenal body is perceived by the audience as a distinct cultural ‘object,’ therefore the meaning of the perception of the sleeping body of the performer is assigned more by the spectators than by the performer.

When the performer dreams, the sleeping phenomenal body produces semiotic bodies on the inner mental theatre stage. The only bodily agent in the personal theatre of dreams is the spectActor, although he or she is unaware of that when he or she dreams. Semiotic bodies are in an interesting contradictory position; they are without their own phenomenal

bodies, but the body behind them is the body of the dreaming spectActor. I find Phillip Zarrilli's phenomenology of performance – particularly his views on the body-mind relationship – suitable for wrapping up the interpretation of the performing body on the inner mental theatre stage. Zarrilli goes along with Merleau-Ponty on the importance of the sensorial relationship of the performer with the performing environment (Zarrilli, 2007, p. 646). Small wonder, then, that the sleeping performer was not the central focus of Zarrilli's interest. Nevertheless, it is highly interesting that Zarrilli produced a play that included dreams. In his *Told by the Wind*, two characters find themselves in a situation where neither is sure who is the dreamer and who is just a part of the other's dream (Zarrilli, 2015). Zarrilli holds that the performer must develop a deep conscious awareness of physicality on the theatre stage. He expresses this beautifully when he writes that the performer 'thinks with the body' and 'acts with the mind' (1995, p. 190). In one of his articles, Zarrilli develops a typology of performing bodies that includes the aesthetic inner-bodymind, defined as 'a deeply felt, resonant inhabitation of the subtle psychophysical dimensions of the body and mind at work together as one in the moment.' I suggest that the sleeping spectActor on the inner mental theatre stage is in fact in a state of aesthetic inner-bodymind, although with severely limited sensorial contact with the environment, as long as the performer's dreams are generated from their past experiences. The dreaming spectActor is in a state in which he or she receives a life-world as an immediately deeply felt lived experience on the inner mental theatre stage (Zarrilli, 2004, p. 657; 2020, pp. 14-16, p. 85). As such the sleeping spectActor is perhaps not more than one step away from the actors in Zarrilli's *Told by the Wind*.

Conclusions

The theatre stage is perhaps one of the most intriguing elements of theatre and performance. It can be built in many ways. It can even be placed inside the human body as a physical or mental inner theatre stage. This article uses the example of the sleeping performer in an attempt to explain the phenomenon of the inner mental theatre stage. By the end of it, however, the reader might be left with more questions than at its beginning. If the inner mental stage is such an interesting phenomenon, why performers who dream on stage produce so little evidence of their dreams? There are many possible explanations.

First, theatre is a communal art, and solipsistic performance inhabits its frontier where a theatre creator is lonely. Second, some of the sleeping performers instead develop modern technology with which dreams could be read from outside. Third, others perhaps want to stipulate symbolic vulnerability and loneliness of people in modern societies. And so on.

Another question is whether the concept of inner mental theatre stage can be used for interpretations of other forms of theatre and performance. Even in the conventional theatre, the spectator constructs the inner mental theatre stage in his or her mind alongside the conventional ‘outer’ theatre stage. The only moment when this double nature of the theatre stage is temporarily reduced to a one-dimensional theatre stage occurs when the performance artist sleeps and dreams during their performance.

Finally, what about daydreaming? Is it not that daydreaming includes an inner mental theatre stage where the daydreamer vividly creates characters and plays according to his or her wishes only to be seen by him or her? It

seems that the only difference between the spectActor and the daydreamer is the level of separation form the social environment, the level of consciousness and control over the inner mental theatre stage. If this is so, much work is still ahead of us.

Wzór cytowania / How to Cite:

Krpič, Tomaž, *Dreaming as Performance. An Attempt tExplain the Phenomenon of the Inner Mental Theatre Stage*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, DOI: 10.34762/qms5-ww69.

Footnotes

1. Previously known as Emil Hrvatin, the artist took his new name from the then Slovenian prime minister as part of his art project *Janez Janša/Ready Name*.
2. On the difference between the performing body in everyday life and on stage, see Drew Leder (2007, p. 107).
3. To describe the relationship between the mental and the physical worlds, I use Elizabeth Grosz's (1994, p. xii) metaphor of a Möbius strip.
4. Gilchrist spent an intense period in preparation for the performance. During that time, the performer trained his body to produce dreams during sleep, he then remembered them and wrote them down, not unlike an actor preparing for a role to be performed on a conventional stage (the author's e-mail correspondence with Bruce Gilchrist, 21 August 2022).

Bibliography

Aurasmaa, Anne, 'The Conceptualization of Time and Space in the Memory Theatre of Giulio Camillo (1480?-1544),' *Nordisk Museologi* 13, 1 (2003), pp. 51-70.

Auslander, Philip, *From Acting to Performance*, Routledge, London 1997.

Barba, Eugenio, 'Children of Silence: Reflection on Forty Years of Odin Teatret,' *The Drama Review* 49, 1 (2005), pp. 153-161.

Belting, Hans, *An Anthropology of Images. Pictures, Medium, Bodies*, Princeton University Press, Princeton 2014.

Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, Atheneum, New York 1983.

Biet, Christian and Triau, Christophe, *What is the Theatre?* Routledge, London 2019.

Blažević, Marin and Feldman, Lada Čale, *MISperformance: Essays in Shifting Perspectives*, Maska, Ljubljana 2014.

Bolzoni, Lina, 'The Memory Theatre of Giulio Camillo: Alchemy, Rhetoric, and Deification in the Renaissance,' in *Lux in Tenebris: The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*, ed. P. J. Forshaw, Brill, Leiden 2017, pp. 66-80.

Brook, Peter, *The Empty Space*, Mac Gibbon & Kee, London 1995.

Conroy, Colette, *Theatre & the Body*, Palgrave Macmillan, London 2010.

Crossley, Nick, 'Mapping Reflexive Body Techniques: On the Body Modification and Maintenance,' *Body and Society*11, 18 (2005), pp. 1-35.

Crossley, Nick, *Reflexive Embodiment in Contemporary Society*, Open University Press, New York 2006.

Dennett, Daniel C., *Consciousness Explained,* Back Bay Books, Boston 1991.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.

Fischer-Lichte, Erika, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, eds. M. Arjomand and R. Mosse, Routledge, London 2014.

Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, London 2008.

Grotowski, Jerzy, 'Les Exercises,' *Action Culturelle du Sud-Est*, 6, supplement (1971), pp. 1-13.

Grotowski, Jerzy, 'Tu es le fils de quelqu'un (You Are Someone's Son),' *The Drama Review* 31, 3 (1987), pp. 30-41.

Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, ed. E. Barba, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1968.

Hrvatin, Emil, 'Terminal SpectActor,' *Janus* 9 (2001), pp. 62-67.

Hurley, Erin, *Theatre & Feeling*, Palgrave macmillan, London 2010.

Kozel, Suzana, 'Spacemaking: Experiencing of a Virtual Body,' in *The Routledge Dance Studies Reader*, ed. A. Carter, Routledge, London 1998, pp. 81-88.

Kulick, Brian, *The Secret Life of Theatre: On the Nature and Function of Theatrical*

Representation, Routledge, London 2019.

Kumiega, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, New York 1985.

Leach, Robert, *Theatre Studies: The Basics*, Routledge, London 2013.

Leder, Drew, 'The Actor's Body: Symposium Reflections,' *Contemporary Theatre Review* 17, 1 (2007), pp. 107-109.

Leder, Drew, *The Absent Body*, The University of Chicago Press, Chicago 1990.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London 2006.

Lukan, Blaž, 'Body in Context: Slovene Theatre at the End of Transition,' in *Theatre and Performance in Eastern Europe: The Changing Scene*, ed. D. Barnett and A. Skelton, Scarecrow Press, Lanham 2008, pp. 169-179.

McConachie, Bruce, 'Falsifiable Theories for Theatre and Performance Studies,' *Theatre Journal* 59, 4 (2007), pp. 553-577.

McConachie, Bruce, 'Using Cognitive Science to Understand Spatiality and Community in the Theatre,' *Contemporary Theatre Review* 12, 3 (2002), pp. 97-114.

McConachie, Bruce, *Theatre & Mind*, Palgrave Macmillan, London 2013.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 2012.

Merleau-Ponty, Maurice, *The Merleau-Ponty Reader*, eds. T. Toadvine and L. Lawlor, Northwestern University Press, Evanston 2007.

Merleau-Ponty, Maurice, *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, ed. J. M. Edie, Northwestern University Press, Eventson 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, *The Visible and the Invisible*, ed. C. Lefort, Northwestern University Press, Evanston 1968.

Merx, Sigrid, 'The Politics of Scenography: Disrupting the Stage,' *Performance Research* 18, 3 (2013), pp. 54-58.

Meyer-Dinkgräfe, Daniel, *Approaches to Acting: Past and Present*, Continuum, London 2001.

Orel, Barbara, 'Cabinet of Tears: The Art of Memory, Configuration of Perception and Digital Technologies,' in *The Wailing Wall*, eds. J. Janša and M. Murnik, Maska, Ljubljana 2011, pp. 37-47.

Orel, Barbara, 'Gledališče, spomin in novi panoptikon,' *Dialogi* 49, 3-4 (2013), pp. 31-38.

Reeve, Sandra, *Nine Ways of Seeing a Body*, Triarchy Press, Devon 2011.

Rokotnitz, Naomi, '"It Is Required You Do Awake Your Faith": Learning to Trust the Body through Performing *The Winter's Tale*,' in *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*, eds. B. McConachie and E. F. Hart, Routledge, London 2006, pp. 122-146.

Roselt, Jens, *Fenomenologija gledališča*, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana 2014.

Searle, John R., *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*, University Press, Oxford 2010.

Shepherd, Simon, *Theatre, Body and Pleasure*, Routledge, London 2006.

Slowiak, James and Cuesta, Jairo, *Jerzy Grotowski*, Routledge, London 2007.

States, Bert O., *The Pleasure of the Play*, Cornell University Press, Ithaca 1994.

Umiltà, Maria Alessandra, 'The "Mirror Mechanism" and Motor Behaviour,' in *Theatre and Cognitive Neuroscience*, eds. C. Falletti, G. Sofia and V. Jacono, Bloomsbury, London 2016, pp. 15-22.

Warr, Tracey, ed., *The Artist's Body*, Phaidon Press, London 2000.

Warr, Tracey, 'Sleeper,' *Performance Research* 1, 2 (1996), pp. 1-19.

Zarrilli, Phillip B., *(Towards) a Phenomenology of Acting*, Routledge, London 2020.

Zarrilli, Phillip B., 'An Enactive Approach to Understanding Acting,' *Theatre Journal* 59, 4 (2007), pp. 635-647.

Zarrilli, Phillip B., 'Beneath the Surface of *Told by the Wind*: An Intercultural Experiment in Performance Dramaturgy and Aesthetics,' *Asian Theatre Journal* 32, 1 (2015), p. 46-78.

Zarrilli, Phillip B., '"On the edge of a breath, looking": Cultivating the Actor's Bodymind through Asian Martial/Meditation Arts,' in *Acting (Re)considered: A Theoretical and Practical Guide*, ed. P. B. Zarrilli, 2nd edition, Routledge, London 1995, pp. 181-199.

Zarrilli, Phillip B., 'Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience,' *Theatre Journal* 56, 4 (2004), pp. 653-666.

Source URL: *https://didaskalia.pl/en/article/dreaming-performance*

didaskalia
gazeta teatralna

DOI: 10.34762/6r1n-bc15
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wytworczosc-praktyki-artystyczne-w-performansie-instytucjonalnym-na-przykladzie-powstawania

INSTYTUOWANIE

Wy/twórczość. Praktyki artystyczne w performansie instytucjonalnym na przykładzie powstawania spektaklu „Malina”

Agata Skrzypek Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Creative Manufacturing. Artistic Practices in Institutional Performance on the Example of the Creation of the Performance *Malina*.

The aim of this article is to analyse the process of creation of the *Malina* (*Raspberry*) project (2018) through the prism of the assumptions of the *Placówka* (*Outpost*) programme of the Theatre Institute in Warsaw, which had a nurturing and disciplinary function towards the selected project. Starting from the definition of the relation between the group of female artists and the institution as subjects meeting in a moment of ‘career coupling’, the author reflects on how both parties interpreted the implementation of the idea of a long-term, laboratory-based creative process, including the consent to suffering a ‘productive failure’. The main body of the article revolves around establishing the reasons and consequences of the residents’ failure to exercise their right to create an open, experimental form of the *work-in-progress* kind. Supported by the knowledge gathered during the rehearsals for the performance and the interviews conducted, the author indicates how economic and communicative difficulties translated into decisions regarding the organisation of the theatrical process.

Keywords: institutional critique; creative process; productive failure; *Malina*; „Placówka”

„Spójność pracy artystycznej nie zależy od bezpośredniej relacji między

procesem a produktem. Spójność jest efektem nieustannej płynności między wykonywaniem działania i jego obserwacją” (Chauchat, 2018, s. 31).

1.

Performans instytucjonalny rozumiem jako szereg działań, które podejmuje instytucja publiczna dla osiągnięcia zapisanych w swojej misji celów. Synonimiczne mogłoby tu być także sformułowanie: „wystawione na widok podejmowane raz po raz wysiłki”, gdyż istotne będą dla mnie powtarzalność czynności, eksploatacja zasobów (materialnych, kognitywnych, afektywnych) oraz akt komunikowania na zewnątrz, że instytucja jest w pewnym procesie pracy. Wśród działań składających się na performans instytucjonalny znajduje się m.in. organizacja praktyk artystycznych, której przyjrzę się bardziej szczegółowo na przykładzie projektu *Malina* (2018). Zasady jego przebiegu jako procesu twórczego oraz specyficzną narrację programowo-medialną wyznaczał i wytwarzał program „Placówka” Instytutu Teatralnego w Warszawie, powołany do istnienia w 2015 roku, za dyrekcji Doroty Buchwald i jej zastępcy, profesora Dariusza Kosińskiego. Choć w trakcie procesu pracy nieporozumienia rysowały się również na linii twórczynie–organizatorzy, chcę pomyśleć o kształtujących *Malinę* warunkach nie jako o więzach krępujących kreatywność czy wzmagających konflikt – a więc działającego normatywnie i dyscyplinująco reżimu performansu – lecz również przez pryzmat odpowiedzialności i pieczy, jaką roztacza nad swoim projektem instytucja. Wobec oczywistej dysproporcji między państwową instytucją a grupą artystek, jeśli chodzi o zakres kompetencji, władzy, zasobów i wpływów, chcę przyjrzeć się tej relacji przez pryzmat schematu „sprzężenia karier”, polegającego na tym, że obie związane ze sobą

zawodowo strony poprzez współpracę na pewnym etapie swojej ścieżki kariery realizują dzięki sobie odrębne cele – zbliżając się do tego, co w ich środowisku postrzegane jest jako zawodowy sukces[1]. Sprzężenie karier dotyczy relacji takich podmiotów, które nie mają równych statusów materialnych czy uznaniowych, ale które, w obrębie określonego branżowego scenariusza, mogą być dla siebie nawzajem wsparciem, jeśli zostanie zachowana równowaga zysków. Dla instytucji będzie to zdobycie grantu na dalszą działalność lub, jak w przypadku Instytutu Teatralnego, środowiskowe uznanie go za ośrodek prowadzący innowacyjną działalność opiekuńczo-inkubacyjną wobec projektów, których realizacja byłaby niemożliwa gdzie indziej[2]. Dla artystek-rezydentek zaś byłby to rozwój oraz jego świadectwo w postaci dzieła. Sukces rezydentek będzie argumentem dla instytucji, by kontynuować program na coraz wyższym poziomie, czego wyrazem może być, na przykład, prowadzenie sezonowej ewaluacji i wdrażanie rozwiązań problemów w niej podniesionych; z kolei sprawność organizacyjna instytucji oraz nazwiska artystek, które już swoją rezydencję w niej odbyły, będą zachętą dla kolejnych aplikujących. Elementem aktywnej fazy kooperacji jest także sprzężenie reputacji, aspekt kluczowy w środowisku teatralnym od dawna, ale dopiero na fali #MeToo od 2017 roku, wzmaganej wraz z kolejnymi call outami i ujawnieniami nadużyć w procesie pracy, zyskujący widzialność jako argument decydujący o podejmowaniu współpracy. W niniejszym artykule przyjrzę się, jaka relacja zawodowa wykształciła się między rezydentkami tworzącymi *Malinę* a Instytutem Teatralnym, czego wyrazem będzie sposób, w jaki obie strony interpretowały realizację idei zawartych w regulaminie konkursu – w tym przyzwolenia na stworzenie otwartej formy w rodzaju szeroko rozumianego *work in progress* oraz poniesienia „produktywnej porażki”.

„Placówka” nagromadziła wokół siebie kilka interesujących glos i analiz,

które tworzą (a zarazem zajmują) przestrzeń oraz strategie opowiadania o procesie pracy lub z wewnątrz tego procesu. Należą do nich krytyczne refleksje Moniki Kwaśniewskiej wyniesione z uczestnictwa w ostatnim z czterech pokazów „serialu-performansu hafciarskiego", partycypacyjnego projektu *Flaga nr 5* pod egidą Moniki Drożyńskiej (2017). Projekt uznawany za „nieudany" – ze względu na jego siermiężną, niezdyscyplinowaną formę i spiętrzające się konteksty, które nie znajdowały stabilnego podłoża – stał się dzięki tekstowi Kwaśniewskiej ważnym przykładem odśrodkowego rozbrajania warunków instytucjonalnych i grania z reżimem ramy teatralnej. *Flaga nr 5* dołącza zatem do grupy tego rodzaju wydarzeń performatywnych, które ujawniają system sztuki jako „dynamiczny, nigdy niemogący się w pełni ukonstytuować" (Keil, 2017), jako „istniejący porządek, w którym momenty instytucjonalizacji i deinstytucjonalizacji nieustannie nachodzą na siebie nawzajem" (tamże), a samo zorganizowanie konkursu czy też programu rezydencjalnego jako nieneutralną, osadzoną w konkretnym kontekście politycznym, „opartą […] na czyjejś mniej lub bardziej arbitralnej decyzji, na performatywnym akcie wytwarzania danej struktury czy relacji oraz na przyjętej konwencji" (tamże).

Tej samej rezydencji poświęcona została także praca magisterska Karoliny Niemiec-Gustkiewicz, aktorki i uczestniczki performansu, dokumentującej proces twórczy i na bieżąco poddającej refleksji także to, co wydarzało się podczas performansów (2017). Praca ta naświetla projekt ze strony dostępnej wyłącznie twórcom, realizatorom czy organizatorom (nierzadko nieświadomym wzajemnych opinii). Zestawiając ze sobą oba teksty, zobaczyć można wyraźnie moc akademickiego głosu krytycznego, który potrafi nadać powagę i znaczenie temu, co skrywa relacje pełne niedopowiedzeń, stresu i konfliktów. Jednocześnie nie jest to z mojej strony zarzut do którejkolwiek ze stron: wspominam o tej rozbieżności, ponieważ wyraźnie pokazuje, że

badanie procesu różni się od badania efektu właśnie dlatego, że są to odrębne sprawy – co nie znaczy, że nie mogą pozostawać ze sobą w relacji.

W przypadku projektu *Refrakcja. Choreografia spojrzeń* (2021), prócz wieńczącego rezydencję spektaklu Weronika Pelczyńska, Patrycja Kowańska i Magda Fejdasz przeprowadziły kolektywny wywiad dotyczący praktyk choreograficznych w kontekście instytucjonalnych urządzeń życia kulturalnego w Polsce. Już w trakcie trwania projektu do podzielenia się przemyśleniami z choreograficznej pracy w instytucjach teatralnych została zaproszona (za zasadzie dobrowolności) duża grupa osób mająca w tym obszarze doświadczenie – ich głos także miał budować spektakl. Zapis rozmowy poprzedzony jest opisem metody zastosowanej do moderowania dyskusji. Ta była przede wszystkim praktyką „kolektywnego ja" – dopiero później została uporządkowana i zredagowana w formie wywiadu[3]. Program Instytutu Teatralnego jako „odpowiedź na potrzebę istnienia placówki umożliwiającej artystom eksperymentującym długofalową pracę" (Paprocka, 2015) zainicjował zatem nie tylko szereg procesów twórczych, ale też powstanie kilku perspektyw na styku teorii i praktyki, problematyzujących lub dokumentujących przebieg tychże procesów.

Artykuł ten jest częścią mojej rozprawy doktorskiej dotyczącej horyzontalnych modeli pracy twórczej. Poświęcam w niej *Malinie* kilka rozdziałów, analizując drobiazgowo rozmaite aspekty, które kształtowały przebieg tego projektu – w tym dobór narzędzi artystycznych, podział obowiązków, organizację pracy wewnątrz zespołu, czy to, w jaki sposób niektóre decyzje, strategiczne dla przebiegu prób, rezonowały w spektaklu estetycznie i politycznie. Drobiazgowo, ponieważ staram się nie pomijać aspektów, które wielu osobom (na przykład mającym duże doświadczenie w praktyce teatralnej) mogą wydawać się oczywiste i powszechnie znane, a

przecież nawet jako takie mają swoje konsekwencje. Poniższe akapity dotyczą najszerszej ramy *Maliny*, czyli spotkania artystek freelancerek z narodową instytucją kultury finansowaną ze środków budżetu państwa. Siłą rzeczy nie zdołam w tym miejscu szczegółowo omówić wszystkich pojawiających się i krzyżujących w tym obszarze zagadnień, na przykład dotyczących rezultatów i metod pracy artystycznej, lecz nie chcę rezygnować z zaznaczania, że temat rozgałęzia się w wielu kierunkach. Celem tekstu nie jest znalezienie remedium na postawione tu problemy komunikacyjne czy ekonomiczne, a raczej spojrzenie na nie z perspektywy instytucjonalnych zasad organizujących proces poszukiwań teatralnych. Dodam też, że samo pisanie o procesie twórczym rządzi się swoistą specyfiką, lubi wymykać się akademickiej dyscyplinie spójności i jednolitości wywodu: wymaga dużo miejsca na opisy i objaśnienia, żonglowania perspektywami badawczymi i cierpliwości, z których to powodów wydaje mi się równie pociągające (badawczo), co ryzykowne (z punktu widzenia kryteriów naukowości). W toku pisania zaczynam zauważać, że opowiadanie o procesie zyskuje, gdy polega nie tyle na dramaturgicznej eliminacji wątków czy arbitralnym dzieleniu spraw na ważne i przypadkowe, ile na dowartościowaniu wielości zmiennych, które mniej lub bardziej intensywnie odbijają się na przebiegu pracy twórczej.

2.

Spektakl *Malina* (2018) współtworzyły[4]: Marta Malikowska, Anka Herbut, Agata Siniarska, Maja Skrzypek, Maniucha Bikont, Nastia Vorobiova, Aleksandr Prowaliński oraz Tomasz Leszczyński ze Stowarzyszenia Twórców „Cztery wymiary to dla nas za mało”. Brody – element charakteryzacji – wykonały Edyta Dobiec i Maja Kłopotowska. Od 2019 roku w dalszej eksploatacji spektaklu Agatę Siniarską zastępuje Karolina Kraczkowska, a

dublurę za Maniuchę Bikont wykonuje okazjonalnie, w razie konfliktu terminów, Joanna Halszka Sokołowska. *Malinę* zainicjowała Marta Malikowska. Współpracę dramaturgiczną i merytoryczną, potrzebną także do napisania skutecznego wniosku na realizację projektu w ramach programu „Placówka", zawiązała z Pawłem Mościckim. Na etapie aplikacji do współpracy zaprosiła Agatę Siniarską, Maniuchę Bikont i Maję Skrzypek, oddając projekt od razu pod opiekę producencką Stowarzyszenia „Cztery wymiary to dla nas za mało". Ostatecznie muzykę tworzyła wyłącznie Bikont (we wniosku widnieje także inne nazwisko), a miejsce Mościckiego jako dramaturżka zajęła Anka Herbut. Ja w ostatnim okresie powstawania projektu (październik-listopad 2018) brałam udział w próbach w roli obserwatorki uczestniczącej. Swoją opowieść o projekcie opieram więc zarówno na własnym doświadczeniu, pamięci, zebranym materiale wizualnym oraz sporządzonych notatkach, jak i na rozmowach, które przeprowadziłam z twórczyniami w 2020 roku.

W *Malinie* ucieleśnioną formę miały przybrać ideały siostrzeństwa (kobiecej solidarności) przefiltrowane przez dalekowschodni system ćwiczeń. Punktem wyjścia dla Malikowskiej, prócz życiorysu i działalności Maliny Michalskiej, były związki między technikami medytacji i metodami gry aktorskiej. W przedstawionym organizatorom „Placówki" wniosku aktorka zauważa, że coraz więcej osób związanych z teatrem włącza praktyki różnych wschodnich tradycji do prób czy własnych ćwiczeń, ponieważ podnoszą one samoświadomość i polepszają kontakt z ciałem. Nie bez znaczenia pozostaje tu także coraz mocniejsza pozycja choreografii we współczesnym teatrze, będąca z jednej strony dowodem na potrzebę stworzenia osobnej przestrzeni dla tej dziedziny sztuki w Polsce (nad czym toczy się już wiele dyskusji), z drugiej drogowskazem ku zmianom estetyczno-politycznym, dokonującym się na gruncie teatralnych procesów pracy.

Dla uporządkowania wątków i idei, na których wspierał się projekt, zaglądam do aplikacji, którą Malikowska przedstawiła organizatorom programu „Placówka” – Instytutowi Teatralnemu w Warszawie. Tam najpełniej wyraża, jakie możliwości wyrastają z podjęcia tematu praktykowania jogi w teatrze oraz jak wyobraża sobie swój rozwój w procesie:

> Znaczenie jogi polega przecież na tym, że prowadzi ku nowym horyzontom wiedzy i doświadczenia, ma pomagać mi jako aktorce stać się bardziej spełnionym i otwartym na świat człowiekiem. A także kimś gotowym na zmianę własnej pozycji i roli w obrębie teatru. Joga nie jest dla jedynie mnie zbiorem technik czy tematem do omówienia, ale drogą samorozwoju jako aktorki, która poszukuje poszerzenia swoich możliwości. Chcę być artystką w pełnym wymiarze: reżyserką, aktorką, badaczką. Chcę też być artystką organizującą przestrzeń spotkania z innymi twórcami, stąd obecność w projekcie współpracowników zajmujących się tańcem, muzyką tradycyjną czy filozofią. Wszystko zaczyna się więc od ciała praktykującego medytację, którego przeżywanie świata jest w stanie przekształcać zastane hierarchie, ograniczenia i przyzwyczajenia. Przy odpowiednim treningu staje się ono polem eksperymentu zarówno artystycznego, jak i antropologicznego (Malikowska, 2017)[5].

Zwróćmy uwagę na to, że w powyższym fragmencie kwestia podjęcia procesu twórczego płynnie łączy się z pracą tożsamościową oraz że zmierza ku wytworzeniu pewnej wspólnoty myśli i praktyki teatralnej, która miałaby (symboliczną lub nie) moc sprawczą. Dla Malikowskiej ćwiczące, poruszające się i oddychające razem ciała mogą stać się poruszycielami zmiany

społecznej – czym w swoich badaniach nad ruchami oporu zajmowała się wówczas i co rozwija nadal także Anka Herbut. Zmiana ta dotyczyłaby rozmiękczenia utrwalonych hierarchii i ograniczeń, sprawienia, by stały się podatne na przekształcenia, czyli: celem nie byłoby tu utworzenie kompletnego „projektu pozytywnego", który stanowiłby trwały zamiennik obalonych struktur, tylko działanie mniej uchwytne, polegające na upłynnieniu zmurszałych przyzwyczajeń, nadal zakładające pewną otwartą formę.

Wśród założeń projektu ważne miejsce zajmuje przypomnienie postaci Maliny Michalskiej, pierwszej polskiej propagatorki jogi[6]. Malikowska podnosi temat wpływu jej filozofii uprawiania jogi – jako afirmacji odpoczynku, od którego zostaliśmy odłączeni i sami sobie odmawiamy. Podkreśla, że zajęcia Maliny przyciągały przede wszystkim wielkomiejską inteligencję: lekarzy, prawników, dziennikarki, artystów (w tym np. Annę Świrszczyńską) i były prekursorskie względem dzisiejszego stylu życia klasy kreatywnej. Jak pisze autorka wniosku:

> [Michalska] zastanawiała się zresztą, w jakiej mierze „Euro-joga" jest wypaczeniem, a w jakiej rozwinięciem wielowiekowej tradycji. W spektaklu chciałabym spojrzeć na ten problem od nieco innej strony: w jakim stopniu praktykowanie jogi jest dla przedstawicieli Zachodu sposobem na uleczenie historycznych traum i uśmierzenie konfliktów wpisanych we współczesną cywilizację (tamże).

Malikowska skontaktowała się z osobami, które znały lub pamiętały Michalską i podzieliły się wspomnieniami i dokumentami o niej. Odbyła też kwerendę w Bibliotece Narodowej i w Instytucie Teatralnym. Choć sama

postać Michalskiej w spektaklu się nie pojawia (czego, sugerując się o dwa lata wcześniejszym, przywracającym pamięć o Janinie Węgrzynowskiej[7] projektem, spodziewali się organizatorzy[8]), to pytania o związki między kulturą europejską a jogą, które sobie zadawała, pozostają tu w mocy, zaś próba odpowiedzi na nie, a przynajmniej ustosunkowania się do nich, znacząco kształtowała proces pracy.

> Oprócz pracy badawczej skupionej na biograficznym, historycznym i kulturowym znaczeniu inicjatywy Maliny Michalskiej, chciałabym podjąć jeszcze jeden wątek, który wspomniane problemy wzbogaci o kolejny wymiar istotny nie tylko dla poszukiwań teatralnych, ale także ludzkich. Od lat interesuję się muzyką tradycyjną, zwłaszcza śpiewem zakorzenionym w tradycji ludowej. […] Traktuję ją jako rodzimy odpowiednik jogi: część starej tradycji, której techniki cielesne – oddech, postawa, emisja głosu – mają w sobie również coś z duchowych poszukiwań i praktyk samoleczenia. Wystarczy wspomnieć, jak wielki wpływ na ćwiczenie śpiewu tradycyjnego miała postać Aleksandry Strielnikowej, autorki metody gimnastyki oddechowej wykorzystywanej także do rehabilitacji głosu. Kultura ludowa stała się również – podobnie jak joga – obiektem fascynacji wielkomiejskiej inteligencji, inspiracją dla wielu artystów poszukujących nie tyle powrotu do źródeł, co nowych form wypowiedzi, platformy uwalniającej nowe możliwości wyrazu. Popularność muzyki tradycyjnej jest także szansą na wyjście z opresji ludowości jako formy zideologizowanej, muzealnej i w gruncie rzeczy martwej. To moment ożywienia prowincji, otwarcia na to, co w polskiej kulturze wciąż archaiczne, dzikie, nieodkryte. A także bliskie ciału, ziemi, oddechowi, naturze – wszystkiemu, czego

> poszukują dziś także ludzie Zachodu (tamże).

Projekt miał zatem łączyć materiały powiązane szeroko z działalnością Michalskiej – poezję Anny Świrszczyńskiej, podstawowe teksty o wschodnich tradycjach filozoficznych, współczesne omówienia jogi – z technikami cielesnymi, takimi jak praca z oddechem, ruchem, gestem, by w efekcie stworzyć powieść o „kobiecie żyjącej tu i teraz, a zarazem zanurzonej w archaicznych formach ekspresji i doświadczenia", o poszukiwaniu takich strategii i wewnętrznych możliwości psychicznych, które oparłyby się traumom i napięciom życia we współczesnym świecie, diagnozowanym przez Malikowską jako autorytarny i wypełniony okaleczoną pamięcią.

3.

Wychodząc od prześledzenia regulaminu „Placówki" oraz narracji kreowanej przez organizatorów, zestawię je z przebiegiem procesu pracy nad *Maliną*, by zweryfikować ideowe oraz organizacyjne założenia obu stron – instytucji i twórczyń. Przy okazji wpisuję przykład „Placówki" w szeroki i wielokrotnie dyskutowany kontekst prekaryjnego charakteru pracy w kulturze w Polsce, dlatego też skupię się na tych aspektach, które mnie najbardziej interesują, czyli tym, czy w ramach programu rzeczywiście możliwa była realizacja eksperymentalnych poszukiwań twórczych. Sprawdźmy, czy na poziomie deklaracji i koncepcji występuje już rozgraniczenie na proces i produkt, to znaczy – na które z nich w komunikacie wystosowywanym do potencjalnych beneficjentów programu położony jest akcent.

> Celem Programu, którego organizatorem jest Instytut Teatralny, jest wspieranie poszukiwań teatralnych [wyróżnienie: A.S.] poprzez

> stworzenie finansowych i organizacyjnych możliwości pracy nad nimi ze środków i przy wykorzystaniu infrastruktury Instytutu Teatralnego[9].

Z zacytowanego powyżej fragmentu regulaminu wynika, że wspierany ma być przede wszystkim proces. Jednak w kolejnych punktach pole procesu zlewa się już z polem rezultatu:

> 3. Pod pojęciem „projekt" rozumiane są propozycje obejmujące wszystkie odmiany współczesnej sztuki scenicznej, także łączące teatr z tańcem, sztukami wizualnymi, mediami, aktywizmem społecznym itp. Projektem może być zarówno pomysł na przedstawienie/performance, jak też precyzyjnie określony etap procesu twórczego czy twórczo-badawczego [wyróżnienie: A.S.].
>
> 4. Instytut zamierza wspierać zwłaszcza te projekty, które proponują podjęcie poszukiwań dążących do stworzenia oryginalnych i eksperymentalnych propozycji artystycznych oraz prezentujących oryginalne metody pracy, nastawione na odkrycie lub twórcze wykorzystanie nowych form sztuki teatralnej, estetyki i języka scenicznego.

„Podjęcie poszukiwań" oraz „oryginalne metody pracy nastawione na odkrycie" przynależą do obszaru procesu twórczego, z kolei „propozycja artystyczna" czy „twórcze wykorzystanie nowych form" odnoszą się do wyniku pracy twórczej. W towarzyszącym regulaminowi wywiadzie Kamili Paprockiej z Dariuszem Kosińskim kategorie te stają się jeszcze bardziej

wymienne:

Jakie kryteria będą przeważały w ocenie wniosków?
Ogólna formuła przyjęta w regulaminie mówi o poziomie efektów artystycznych, czyli spodziewanych wyników eksperymentalnych prac. One oczywiście mogą dotyczyć bardzo wielu rzeczy. Będziemy szukać takich przedstawień, w których pojawią na przykład nowe środki wyrazu, nowe metody aktorskie, nowy sposób budowania relacji między sceną a widownią [wyróżnienie: A.S.]. Pod uwagę brane będzie też znaczenie społeczne projektów. W regulaminie przewija się też aspekt łączenia różnych dyscyplin, np. teatru z tańcem, ze sztukami performatywnymi, multimediami. Spróbujemy rozpoznać to, co naprawdę nowatorskie, co rozumiem w ten sposób, że wybrane projekty mają być odpowiedzią na wyzwanie, które jest odczuwane, ale jeszcze się nie sformułowało.

A co powinna zawierać wstępna eksplikacja?
Zgodnie z regulaminem jej najważniejszą częścią jest opis propozycji artystycznej – jak artyści wyobrażają sobie sposób pracy i jej efekty[wyróżnienie: A.S.]. Interesują nas zarówno projekty, które dopiero startują, ale też takie, które już gdzieś się zaczęły, odbył się wstępny etap pracy i potrzebne jest wsparcie organizacyjne, lokalowe, finansowe, żeby ją dokończyć.

Zaznaczam tę wymienność pojęciową, by zwrócić uwagę na słabo upowszechnioną świadomość różnic między konceptualizacją zjawisk

zachodzących w procesie artystycznym a pracą skierowaną na stworzenia spektaklu, zamkniętej formy, dzieła. W 2023 roku Dariusz Kosiński klaruje swój pomysł, zwracając przy tym uwagę na zaistniałą w momencie tworzenia regulaminu konieczność pogodzenia idei z formalnościami:

> Intencjonalnie (co mogę powiedzieć jako autor tego regulaminu) nie chodziło o rezultat, ale o takie elementy procesu i poszukiwań, które dają się przedstawić w aplikacji. Szukałem sposobów na połączenie mojego wyjściowego pomysłu – konkursu na proces – z wymogami wynikającymi z konieczności sformułowania regulaminu[10].

Instytucja deklaruje więc otwartość na ambitne, nieszablonowe projekty, wymaga jednak od swoich protegowanych jednak pewnej samodzielności: na etapie podpisywania umów potrzebny jest podmiot prawny, który będzie reprezentował zespół. Dalsze punkty regulaminu informują, że artyści mogą – a nawet powinni – przez większość czasu pracować poza siedzibą Instytutu, ponieważ sala teatralna będzie dostępna tylko w ustalonych terminach. Choć wymóg posiadania osobowości prawnej i brak ciągłości miejsca do próbowania może brzmieć jak kłopotliwe realia, z którymi boryka się co druga proponująca rezydencję instytucja, Kosiński przyznaje, że te warunki zadziałały na niekorzyść jego wyjściowego pomysłu o długofalowych poszukiwaniach – ten miał umożliwiać twórcom maksymalną wolność eksperymentowania i swobodę w testowaniu pomysłu.

W myśl powyższych założeń, aplikujący o rezydencję artysta ma możliwość rozwijania swojego pomysłu przez okres około ośmiu-dziesięciu miesięcy w obrębie jednego roku kalendarzowego. Wszystkie etapy organizacyjne, to

znaczy: wnioskowanie, rozmowy z autor(k)ami wybranych projektów, wyniki selekcji oraz miesięczny etap inkubacji pomysłu, czyli weryfikacji oraz doprecyzowywania szczegółów projektu w konsultacji z organizatorem, odbywają się w roku poprzedzającym rozpoczęcie prac właściwych. Proces twórczy ogranicza tylko jedna ścisła data: 31 grudnia, która nie wynika z założeń ideowych, a z przepisów. Preferencją Instytutu jest następujący przebieg projektu: od początku do mniej więcej połowy roku artyści wykonują research (tak, jak go rozumieją i według tego, czego potrzebują), próby z wykorzystaniem infrastruktury ośrodka odbywają się w miesiącach wakacyjnych, gdy kalendarz wydarzeń bieżących jest mniej napięty, a początek sezonu to dopinanie ostatecznej koncepcji prezentacji publiczności jakiejś formy podsumowania pracy i jesienny pokaz. Reasumując, twórczynie mają więc czas na rozgoszczenie się w swoim pomyśle, pogłębiony research, rozwój języka teatralnego. Dla porównania, w krajobrazie rezydencji artystycznych, które stawiają sobie podobny cel i oczekują rezultatu scenicznego (nie fragmentu działania w procesie, czy spotkania z widownią na pewnym etapie projektu – to nieco inny format, którym się tu nie zajmuję), twórcy otrzymują na jego realizację: osiem tygodni (Komuna Warszawa, rezydencje 2019-2022[11]), trzy tygodnie lub dziesięć dni (Nowy Teatr w Warszawie, *Poszerzanie pola*, 2021[12]) czy dwa tygodnie (Scena Robocza, Poznań 2023[13]). Placówkowe osiem-dziesięć miesięcy na rozwijanie długofalowych poszukiwań jest ewenementem, ponieważ nawet jeśli twórcy świadomie ograniczą swój proces do krótszego czasu, to i tak ich pomysł dużo dłużej pozostaje na etapie inkubacji i dojrzewania, niż w przypadku aplikacji pisanej na trzy tygodnie przed rozpoczęciem dziesięciodniowej rezydencji.

Spoglądając jednak na te warunki przez pryzmat zaplecza finansowego, które oferuje Instytut, jakość gwarantowanego czasu gwałtownie spada.

Łączny budżet dla wszystkich produkcji wyłonionych w konkursie to co roku sto tysięcy złotych brutto. W zależności od jakości zgłoszonych projektów i pomyślnego przejścia etapu inkubacji, do realizacji przechodzi kilka projektów (jak do tej pory najwięcej zrealizowano w pandemicznej edycji szóstej, bo aż pięć), przy czym zdarzyło się już, że „Placówka" zajęła się tylko jednym projektem w ciągu roku – tak właśnie było z *Maliną* oraz z *Zastanawiam się…* Joanny Pawlik w czwartej edycji (2018/2019). Corocznie jednak regulamin podaje do wiadomości, jaka maksymalna liczba projektów zostanie dopuszczona do realizacji[14]. Budżet dobrze jest więc planować nie na pełną kwotę programu, zakładając, że nasz pomysł przebije konkurencyjne projekty i zagarnie cały budżet, ale proporcjonalnie do liczby planowanych premier – z perspektywą ewentualnego zwiększenia środków. Koszty, które powinni uwzględnić we wniosku autorzy i autorki projektu, to: honoraria, scenografia, kostiumy, narzędzia pracy, noclegi, jeśli twórcy są spoza Warszawy (ta część nie jest jasno sformułowana, posiłkuję się jednak wiedzą o tym, że część twórczyń *Maliny* gościła w swoich mieszkaniach twórczynie spoza stolicy). Instytut zapewnia salę, obsługę techniczną, produkcyjną i promocyjną. Zapisy w regulaminie nie precyzują podziału kosztów, ponieważ instytucja zastrzega sobie prawo do negocjowania warunków z twórcami indywidualnie, w zależności od potrzeb projektu. Atutem tej sytuacji jest możliwość porozumienia się w sprawach na różne sposoby skomplikowanych, a jej wadą – brak transparentności, szczególnie podczas aplikowania (a więc i wymyślania projektu).

Warto zastanowić się, jaką realną intensywność pracy twórczej – czy to za trzydzieści, czy za sto tysięcy złotych brutto – umożliwia program. Spróbujmy w tym celu oszacować wysokość honorariów dla spektaklu takiego jak *Malina*, czyli siódemki twórców/wykonawców i producenta. Jeśli wszyscy wspólnie mieliby rozwijać swoje pomysły przez całe osiem do dwunastu

miesięcy trwania projektu, to samo godziwe i równe wynagrodzenie dla zespołu znacznie przekracza możliwości budżetowe „Placówki”[15]. Oferowany przez instytucję czas na laboratoryjną pracę nie zostanie tym samym maksymalnie wykorzystany, ponieważ w trakcie trwania rezydencji twórczynie siłą rzeczy muszą poświęcać się także rozwijaniu, prezentowaniu i eksploatacji swoich innych prac. Zwłaszcza osoby pracujące reżysersko, dramaturgicznie i aktorsko mają w tym zakresie ograniczone możliwości czasowe[16]. Energochłonność pracy teatralnej nie sprzyja równoległemu poświęcaniu się innemu tematowi[17]. A jeśli temat ten polegać ma na rozwijaniu nowych metod pracy, wymagać będzie interakcji międzyludzkich, koordynacji terminów, przygotowania, dobrego nastawienia i umiejętności. W efekcie rozwój konceptualny długofalowego projektu odbywa się w przerwach między innymi procesami i zobowiązaniami zawodowymi, a finansowo opłaca się jedynie czas spędzony w sali teatralnej – ten przeznaczony na stawianie spektaklu. W momencie gdy przestrzeni na laboratoryjny namysł jest niedużo, to właśnie wariacje wokół znanej i bezpiecznej formy teatralnej będą najrozsądniejszym finałem pracy. Wysnuć można tu następujące wnioski: Instytut z jednej strony wspiera ideę długoterminowej, pogłębionej pracy eksperymentalnej, a z drugiej, chcąc nie chcąc, wspiera także kulturę wielozadaniowości, ponieważ nie zapewnia swoim rezydentom przywileju pracy na wyłączność. Niemniej i ona ma swoją potencjalnie uciążliwą stronę, ponieważ odstaje od reszty świata: w prekaryjnym pejzażu zawodowych możliwości praca w jednym miejscu – podobna etatowi – lecz tylko przez niecały rok stanowić może dla artystki spore ryzyko „wypadnięcia z obiegu”, jeśli nie będzie co kwartał uwidaczniać efektów swojej twórczości. Zasugeruję, że najlepszym wyjściem dla twórcy, który chce rozwijać projekt w programie „Placówka”, byłaby regularna, spokojna i najlepiej zdalna forma pracy zarobkowej – albo dobrze

wypracowana pozycja zawodowa. Tym samym aktywność twórców prekaryzuje się jeszcze bardziej: mogą oni poświęcić na rozwój projektu swój czas wolny (pomiędzy pracą, dzięki której się utrzymują) lub, jeśli udaje im się pracować w zawodzie na cały etat, pomysłowi rezydencyjnemu poświęcić mogą „wolny czas", ten iluzoryczny, tłumaczony neoliberalnym argumentem, że kto ma pasję, ten nie przepracuje ani jednego dnia[18].

Opowiadam tu pesymistyczny wariant historii o możliwościach czasowych, jakie proponuje, ale których nie zabezpiecza finansowo „Placówka". Abstrahuję w tym momencie od sytuacji twórców, którzy żyją w przywileju finansowym, jak również tych, którzy znakomicie zarządzają swoimi zasobami kognitywnymi i doskonale funkcjonują w zastanym systemie dystrybucji środków i uznania. Weźmy też pod uwagę, że nie wszystkie jakości artystyczne da się przeliczyć na zarobek godzinowy – i czasem niektóre osiągnięcia wydarzają się właśnie dlatego, że pozwoliło się im dryfować w czasie; że rozkwitają w przestojach, a nie w intensywności. Mówię jednak teoretycznie, bo nie jest to kazus *Maliny*.

4.

Dynamikę powstawania *Maliny* można podzielić na dwa etapy: długi okres rozpędu i sprint do mety. Zaglądam do oficjalnego harmonogramu – ten zakreśla trwanie projektu na osiem miesięcy. Prace przygotowawcze miały rozpocząć się w marcu 2018 i trwać do maja, następnie sala prób Instytutu Teatralnego była planowo dostępna dla twórców w godzinach 10:00-18:00 między 19 a 30 czerwca, później od 7 do 20 sierpnia oraz przez cały październik i pierwszy tydzień listopada, co sumuje się na mniej więcej dwa standardowe miesiące pracy na scenie i dowolną liczbę prób w samodzielnie wygospodarowanym czasie. Trzy pokazy premierowe ustalono pierwotnie na

9, 10 i 11 listopada, lecz w lipcu uzgodniono z twórczyniami nowy termin: 2-4 listopada. We wrześniu Instytut Teatralny próbował jednak go przesunąć (na żaden konkretny, choć w grę wchodziły okolice Bożego Narodzenia) usprawiedliwiając zmianę wcześniejszej decyzji potencjalnymi okołoświątecznymi wyjazdami widzów, co miało dezawuować wysiłki pracowników wszystkich działów i zniweczyć efekty kampanii promocyjnej projektu. Dla twórczyń *Maliny*, ze względu na ich inne plany oraz na harmonogram dostępności sali Instytutu, było w tym momencie za późno na zmianę uzgodnionego terminu. Ostatecznie wynegocjowano rozwiązanie kompromisowe: pokazy premierowe odbyły się 3 i 4 listopada, zaś 28 października „pokaz warsztatowy" dla chętnych widzów. Nie było problemu z zapełnieniem sali.

Rozplanowany na etapy okres przygotowawczy i proces twórczy w praktyce toczył się właściwie na bocznym torze oficjalnego harmonogramu – na przykład czerwcowe próby się nie odbyły, a w ostatnim tygodniu sierpnia (poza pierwotnie wyznaczonym terminem) Marta Malikowska zorganizowała w Instytucie Teatralnym serię otwartych czytań performatywnych książki Maliny Michalskiej *Hatha-joga dla wszystkich*, podczas których wykonywała opisywane w niej asany. Można było przynieść swoją matę i dołączyć do praktykowania.

Pierwsze wspólne spotkanie prawie wszystkich twórczyń (prócz Maniuchy Bikont) odbyło się w podkarpackim domu Malikowskiej w sierpniu 2018 roku. Był to przede wszystkim zjazd integracyjny, mający na celu zbudowanie porozumienia, zaufania i wspólnych płaszczyzn myślenia. Każda z artystek wspomina go jako czas najlepszy pod względem atmosfery czy zawiązywania się relacji międzyludzkich, wypełniony obiecującymi pomysłami, dający motywację do dalszego działania[19].

Po wyjeździe twórczynie uzgodniły, że każda z nich we wrześniu wykona pewną część swoich obowiązków, by w październiku przystąpić do intensywnej, laboratoryjnej pracy nad, jak obiecywał wniosek, „interdyscyplinarnym spektaklem łączącym w sobie elementy teatru, performansu, koncertu i sesji medytacyjnej”. Czujny wzrok czytelniczki na pewno już wychwycił dwa momenty zwiastujące potencjalne problemy: powstające napięcie na linii twórczynie – Dział Komunikacji i Promocji oraz plan, by w niecałe cztery tygodnie pracy teatralnej przekuć rozlegle badany pomysł pewnej niedookreślonej formy performatywnej na ukonkretnione, celowe działanie artystyczne. Warto wspomnieć krótko (ponieważ rozwijam to w innym rozdziale pracy), że podczas owych czterech tygodni zespół nie pracował cały czas w komplecie, lecz w różnych konfiguracjach, co wynikało z fuzji względów prywatnych i zawodowych.

Remedium na impas, który rozpina się między niską intensywnością procesu w długim czasie jego trwania a tym, że, jak widać na powyższym przykładzie, istnieje prawdopodobieństwo, że będzie pozostawał na drugim planie obowiązków twórców, może być przyjrzenie się temu, jaką formę powinien przybrać rezultat spowolnionego procesu pracy. Czy na pewno należy dążyć do postawienia spektaklu? Czy wydarzenie teatralne w ramie uwspólnionego miejsca i czasu oraz możliwości powtórzenia jest rzeczywiście najlepszym środkiem publicznej prezentacji procesu pracy? Mówiąc „najlepszy” mam na myśli spotkanie różnych zmiennych: zaczęłam od finansowo-organizacyjnych, ale w grę wchodzą też polityczne, estetyczne czy relacyjne. Czy w warunkach „Placówki” (warunkach rozluźnionego harmonogramu) mogłaby zaistnieć taka forma performatywna, której nikt jeszcze nie nazwał, a która poszerza granice wyobraźni?[20] Skoro program podsuwa nie tak popularne w Polsce warunki pracy, dlaczego nie wykorzystać ich do poszukania i uzasadnienia niestandardowej formy prezentacji rezultatu? Podczas dyskusji na

konferencji naukowej *Cenzura i autocenzura. Nowe ujęcia* Weronika Szczawińska wypowiedziała słowa, które chyba mogłyby zafunkcjonować jako bon mot dla wyrażenia sensu w umożliwianiu i usprawnianiu poszukiwań teatralnych: „Nie da się robić różnych rzeczy, pracując tak samo”[21].

A zatem warto czasem popracować inaczej niż zwykle, zweryfikować swoje przyzwyczajenia; lecz nie w każdej teatralnej inicjatywie repertuarowej czy projektowej jest na to przestrzeń. Wystawianie się na eksperyment w procesie pracy niesie także pewne ryzyko dla efektu: ryzyko hermetyczności bądź naiwności, ryzyko braku zainteresowania wśród widzów, trudności w dopasowaniu strategii sprzedaży i zawiązania kolejnych współprac. Jednym z najciekawszych założeń „Placówki” jest wyjście naprzeciw potencjalnemu paraliżowi twórczemu i otwarcie furtki dla zaprezentowania przez artystki dzieła wymykającego się kategoriom, w rodzaju *work in progress*, o czym świadczy zarówno zapis w regulaminie, jak i wypowiedź Dariusza Kosińskiego:

> 3. […] Projektem może być zarówno pomysł na przedstawienie/performance, jak też precyzyjnie określony etap procesu twórczego, czy twórczo-badawczego.
>
> Dariusz Kosiński: Czasem bardzo dobrze wymyślony projekt i ciekawe założenia kończą się produktywną klęską, czyli porażką, która okazuje się bardzo ciekawa. W „Placówce” oczywiście nie chodzi o to, żeby kreować „produktywne klęski”, ale żeby umożliwić różnym grupom i artystom sprawdzenie, bez wielkiej presji czasu i rozliczeń, swoich pomysłów, intuicji i idei. Efektem ma być stworzenie nowej jakości teatralnej czy performatywnej

[wyróżnienie: A.S.].

Zauważmy, że wymagana „nowa jakość teatralna czy performatywna” nie odnosi się właściwie apriorycznie do żadnego z dwóch omawianych obszarów: procesu i produktu. „Jakość” nie sugeruje formy, w której ma zostać przedstawiona. Jakością można nazwać repertuar określonych praktyk tak scenicznych, jak i z pola zachowań oraz nawyków. Nie waham się nazwać „jakością teatralną czy performatywną” dokumentów w rodzaju *Przewodnika pisania kontraktu*, który powstał we współpracy zespołu artystycznego Teatru Polskiego w Poznaniu od 1875 z Gildią Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych[22] czy *Kodeksu etyki Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie*[23]. Zawarte w nich regulacje i wskazówki mają wspomóc procesy teatralne nie tylko w ich duchowym wymiarze, ale także tym, który bezpośrednio przekłada się na dyspozycję do pracy: punktualność, szacunek w komunikacji, ochronę prywatności (zasady niedyskryminowania, uprzejmości, współodpowiedzialności za działania etc.)[24]. Wyobrażam sobie też, że twórcze opracowywanie nowych jakości odnoszących się zarówno do procesu, jak i efektu jak najbardziej mogłoby charakteryzować się formą w jakimś stopniu niejednorodną, nieoczywistą, którą niekoniecznie należy opatrywać zamykającą interpretację etykietką „niedokończone”, czy „urwane” („klęska!”). Takie rozwiązania można by za to, na linii współpracy twórczyń z instytucją, wspierać rozmaitymi pozascenicznymi „kluczami dostępu” albo takimi działaniami, które wraz z każdą prezentacją projektu rozwijają różne warianty zasady je organizującej. Otwarcie się na nowe sposoby pracy pociąga za sobą co najmniej weryfikację zastanych form sceniczno-performatywnych, jeśli nie propozycję nowych. Tak właśnie interpretuję wyliczankę „nowości”, których „Placówka” wygląda na każdym etapie projektu – w założeniach, realizacji i prezentacji: „Będziemy szukać

takich przedstawień, w których pojawią się na przykład nowe środki wyrazu, nowe metody aktorskie, nowy sposób budowania relacji między sceną a widownią”.

Natomiast wspomniane wcześniej pojęcie „produktywnej klęski” weszło do słownika krytyki instytucjonalnej jako określenie dowartościowujące procesualność pracy twórczej oraz towarzyszących jej momentów zawahania, niedookreślenia, blokad, wielokierunkowości czy symultaniczności poszukiwań[25]. Zauważmy jednak, że nie chodzi o klęskę w sensie dosłownym, podczas pokazu spektaklu (pomyłki w tekście, awaria sprzętu, usterki scenografii), lecz o pewien podział uniwersum projektu na pole procesu i pole rezultatu, w którym to pierwsze na ogół pozostaje niewidoczne, poza zasięgiem odbiorców, a drugie wystawione na ocenę. Według tej logiki, jeśli spektakl okazuje się interesujący, a nowy język kompletny i komunikatywny, rozmowa wokół projektu będzie skupiać się na pozytywnym oddziaływaniu rezultatu pracy. Dopiero jeśli ten nie spełni domyślnych lub wyrażonych oczekiwań, wektor zainteresowania skieruje się ku procesowi: w jakich warunkach przebiegał, czego się w nim nauczono, co odrzucono, jak wyglądał research, metody komunikacji, podział ról, jakie teorie w nim weryfikowano. Siłą koncepcji „Placówki” jest więc właśnie to, że wsparta autorytetem ważnej dla środowiska teatralnego instytucji, realnie dowartościowuje znaczenie procesu twórczego w świecie, który mierzy się z nadprodukcją i eksploatacją zasobów. Odwołanie się w komunikacji do „produktywnej klęski”, atrakcyjnej w tamtym czasie koncepcji, rozumiem jako gest promocyjny i strategiczny, od którego można dziś już odejść na rzecz precyzyjniejszego uzasadnienia celowości i sensowności zajmowania się procesem. Sam pomysłodawca programu wyraża zresztą ubolewanie, że jego rozumienie porażki jako poniesienia klęski w realizacji założeń eksperymentalno-laboratoryjnych nie rezonowało zgodnie z jego

oczekiwaniami. Wyjaśnia, że nadesłanych w konkursie aplikacji, które jasno definiowałyby swój cel poszukiwań, zgłaszano bardzo mało:

> To, co próbowałem zakomunikować, brzmiało raczej: „nie musicie zakładać, że ma wam wyjść – pracujcie nad tym, czego chcecie spróbować". Rozczarowanie „Placówką" polegało na tym, że zgłaszające się osoby wydawały się niczego nie chcieć próbować – chciały natomiast bardzo udowodnić, że właśnie im wyjdzie.

Wyjściem poza dialektykę sukcesu i porażki może być właśnie namysł nad metodami konstruktywnej krytyki (feedbacku), które, jeśli pojawiają się jako narzędzia pracy, mogą zasilać i kształtować proces. W przestrzeni namysłu nad sztuką pojawiły się, za pośrednictwem świata edukacji, z obszaru *human resources* i biznesu. Feedback w procesie teatralnym dotyczy najczęściej przestrzeni twórczych, które jeszcze się nie ustabilizowały w swoim kształcie; pojawia się w obszarach pewnych braków i miejscach ogarniętych myślowym rozgardiaszem. Udzielanie informacji zwrotnej odbywa się w momencie, gdy wciąż jest miejsce na weryfikację lub dopiero podjęcie pewnych decyzji[26]. Tak rozumiana praca na procesie obywa się bez perspektywy „produktywnej porażki" i tym samym normalizuje fakt, że przy tworzeniu nie trzeba od razu wszystkiego wiedzieć. Drugi argument przeciwko stosowaniu wobec procesu pracy dialektyki sukcesu i klęski wysuwa Agata Siniarska, zaznaczająca w naszej rozmowie, że sama stara się pozostawać czujna wobec tego „na ile dany produkt jest tylko manifestacją jakiegoś [myślowego] projektu"[27]. Przypomina, że porażka, jak i wiele innych atrakcyjnych terminów, zaczęła szybko „wchodzić we własną reprezentację" i „stała się mocno oklepanym narzędziem", które, nadużywane, w pewnym momencie wpadało w rodzaj gagowości – uznanie i afirmowanie porażki

nadal nie jest wyjściem poza binarne myślenie. Zdaniem Siniarskiej krytyczność wobec własnych, utajonych, utrwalonych przekonań (i, jak rozumiem, dotyczy to także własnej podatności na mody), jest też wzięciem odpowiedzialności za to, jaki rodzaj pracy (jej warunków, jej polityczności) się prezentuje widowni.

5.

Twórczynie *Maliny* nie zdecydowały się na przedstawienie widowni otwartej formy *work in progress.* Finałem pracy był pięćdziesięciominutowy spektakl, który zakładał niedużą i dobrowolną interakcję widzów z performerkami. Zastanawiałam się, dlaczego artystki nie wzięły pod uwagę najciekawszego, z mojej perspektywy, zapisu regulaminu „Placówki", którego świadomość istnienia była dla mnie kojąca. Wyobrażałam sobie podczas prób, że w najgorszym razie – wobec trudności z doczyszczeniem niektórych sekwencji pod względem artystycznym czy wynikającym z indywidualnych intuicji, czy ze znalezieniem dla nich dobrego uzasadnienia, spójnego z myślą i estetyką, którą tu powoływano – istnieje furtka w postaci pokazania pewnej wersji niezebranego jeszcze w całość spektaklu, i nie grożą temu konsekwencje w postaci „niezaliczenia" projektu. Z błędu zostałam wyprowadzona dużo później: jeśli finałem tej pracy miałaby być jakaś forma otwarta – właśnie *work in progress*, tłumaczyła mi Siniarska – należałoby od początku inaczej zabrać się do jej przygotowania, tak by zaoferować widowni narzędzia, za pomocą których mogłaby poruszać się po performatywnym researchu. W świecie produkcji sztuki, nastawionym na dzieło, taki rodzaj pracy jest słabo rozwijany i odbija się to w pejzażu *open call*, których efektem musi być końcowy pokaz. W naszej rozmowie Siniarska piętnuje zapisy tych regulaminów, które oczekują, że twórczynie będą w stanie pogodzić obie

rzeczy, czyli przygotować produkt i nie skrzywdzić przy tym procesu. Jej zdaniem najczęściej, gdy artystki pokazują swoją pracę w formie właśnie niedokończonej, spotykają się z odbiorem pełnym rozczarowania, co wywołuje w nich poczucie niezdanego egzaminu. Dlatego formę odbioru najlepiej ustalać na samym początku:

> Jeśli decydujemy się na wpuszczenie ludzi w proces, to obieramy pewien kierunek pracy, jest to otwieranie drzwi do czegoś konkretnego. Wymaga to zupełnie innej ramy dyskursywnej, takiej, by ludzie mogli swobodnie w tym poruszać, wiedzieli, co z tym zrobić.

Pierwszym powodem była zatem kwestia uzgodnienia tej sprawy przy przystąpieniu do pracy, by móc sprofilować pod nią ramy sytuacji performatywnej. Obaliło to zarazem moje przekonanie o tym, że *work in progress* może być wyjściem awaryjnym dla nieudanego produktu i odsłoniło schemat myślowy, któremu wcześniej uległam i opisywałam powyżej: że proces jest zastępczy wobec czegoś „prawdziwego", ale można się nim podeprzeć w przypadku powinięcia się nogi w drodze do celu, jakim jest produkt.

Drugim – weryfikacja możliwości instytucji, która, mimo deklaracji otwartości, nie była na nią gotowa. Anka Herbut, jako dramaturżka tego projektu, stała się osobą domyślnie odpowiedzialną za ujmowanie w słowa tego, co działo się na próbach czy kierunku, w którym podążał projekt (w tym – prowadzenia bloga z przebiegu prób, które to wpisy nie były niestety regularnie publikowane z powodów usterek technicznych). Wspomina, że Dział Komunikacji i Promocji oczekiwał od zespołu na samym początku prób

(w październiku) materiałów, które mógłby podawać dalej przez swoją stronę i media społecznościowe. Herbut wspomina, że teksty, które przesyłała, były edytowane bez jej autoryzacji, a zmiany miały na celu uproszczenie komunikatu i ustandaryzowanie go do łatwych w odbiorze form. Racje obu stron są tu zrozumiałe: dramaturżka wolałaby, by przekaz zachował autorską jakość, a specjaliści według swojej najlepszej wiedzy wdrażali rozwiązania najwłaściwsze dla promocji i sprzedaży, tylko że w całej tej procedurze nie pozostawiono miejsca na oddech, który teoretycznie „Placówka" miała oferować swoim rezydentkom. Można się domyślać, że brak wyrazistych działań sprzedażowych, wynikły z oczekiwania na wyklarowanie się pomysłu po stronie twórczyń, mógłby odbić się nieprzyjemnie na pracownikach Instytutu. „Machinę promocyjną rozkręcono jak przy normalnym spektaklu: miał być plakat, posty na Facebooka" – wspominała Maja Skrzypek. Przygotowaniem projektu plakatu zajęła się graficzka Nastia Vorobiova, autorka multimediów do spektaklu. To zadanie pojawiło się z dnia na dzień z etykietką „pilne", również w pierwszym tygodniu pracy w Instytucie, i momentalnie zdestabilizowało płynność pracy twórczyń. Możliwość zadecydowania przez zespół, jak wizualnie przedstawiony będzie projekt, jest w świecie teatralnym formą przywileju. W praktyce dyskusja nad zawartością plakatu: wyglądem i tematem ilustracji oraz formą podania nazwisk współtwórczyń (czy po przecinku, czy według funkcji, a jeśli tak, to jakie tak właściwie są to funkcje?), zajęła znienacka bardzo dużo czasu i energii, które trzeba było poświęcić wtedy na inne praktyki i decyzje. Dyskusja ta sproblematyzowała utajone do tamtej pory kwestie sporne w zespole artystycznym: kto właściwie reżyseruje ten spektakl? Czy to praca kolektywna? Jak chcemy komunikować nasze przedstawienie na zewnątrz, nie będąc pewne, o czym i jakie ono właściwie będzie? Powstają pytania, jak można było sprawniej skorelować ze sobą próby zespołu twórczego z pracą

zespołu promocyjnego, tak by po pierwsze, uwzględniony został procesualny – zmienny, efemeryczny – charakter projektu i, po drugie, by załatwianie wspólnych spraw odbywało się w przestrzeni sprzyjającej efektywnej komunikacji, ale nie zagarniało czasu prób ani nie wykraczało poza etatowe godziny pracowników.

„Wobec wielu niepewności co do kształtu spektaklu, w okolicach połowy października podejmowano próby, by może pierwszych pokazów nie nazywać premierą", dodaje Maja Skrzypek, ale rozliczenie projektu wymagało ujęcia spektaklu w jakieś ramy. Zdecydowano się na wybieg retoryczny i nazwanie pokazów „przedpremierowymi", by wywiązać się z umowy, ale też ewentualnie móc powrócić do materiału później w celu jego głębszego opracowania. „Ja już w pewnego momentu myślałam o konkretnym, skończonym produkcie, bo nawet jeśli coś ma być improwizacją, to musi mieć mocne założenia. […] Ścierały się tu różne interesy. Jakby błąd tkwił gdzieś wewnątrz «Placówki». Powinno być jasno powiedziane, że to jest proces, rezydencja, która kończy się czymś, co mogłoby zostać nazwane premierą", podsumowuje Skrzypek. To błędne koło presji nie zawiązałoby się, gdyby program we wszystkich strukturach organizacyjnych rzeczywiście cieszył się szczególnym przywilejem płynności i otwartości, które to cechy także da się dobrze sprzedać. Co więcej, harmonogram dostępności sali teatralnej w ostatnim miesiącu (a właściwie sal, ponieważ część prób odbywała się w Teatrze Baza) nie równał się realnemu zapotrzebowaniu na czas do pracy, dlatego odbywała się ona w każdym możliwym momencie i miejscach, w poczuciu, że jest jej za dużo jak na oferowane warunki. Intensywna praca nad *Maliną* teoretycznie mogłaby rozpocząć się wcześniej, ale nie miałaby ona pokrycia w dostępności infrastruktury ani wynagrodzeniach. Mamy tu do czynienia z sytuacją, w której założenia programu są progresywne, ale grunt pod nie nieprzygotowany i przez to

wywołujący nieporozumienia.

Ostatnie okoliczności, które zaważyły na tym, że *Malina* zakończyła się regularnym spektaklem, pochodzą z obszaru, gdzie przecina się prywatne z politycznym. Prywatne – bo wynika z osobistych motywacji, a polityczne, bo te silnie ramowane są zewnętrznymi czynnikami, czyli w tym wypadku faktem, że członkinie zespołu są freelancerkami. Zarówno Anka Herbut, jak i Maja Skrzypek miały przed *Maliną* dłuższą przerwę zawodową i, jak mówiły, ważne było dla nich wytworzenie konkretnego rezultatu, który byłby czymś namacalnym, świadczył o wykonanej przez nie pracy.

Istotnego kontekstu, a może i wyjaśnienia dla powyższych konfliktów interesów dostarcza kwestia wewnętrznych tarć między dyrekcją a działami Instytutu Teatralnego oraz szczególny dla całego ośrodka moment destabilizacji, wynikający z nadchodzącej, politycznie motywowanej zmiany na stanowiskach kierowniczych. Ta jednak, jak niezależnie od siebie wskazują Joanna Krakowska (2023) i Dariusz Kosiński, mogła być wielu zatrudnionym w Instytucie na rękę z powodu zbyt pozytywistycznego nastawienia przełożonych do sensu (i ilości) pracy. Szczególnie autokrytyczny wobec ówczesnej mnogości nałożonych na innych i siebie obowiązków jest dziś sam zastępca dyrektorki, przyznający, że nie miał zasobów – czasu, umiejętności, przestrzeni – by osobiście zarządzać codziennym przebiegiem swojego autorskiego programu. Kosiński nie ukrywa, że rozdźwięk między założeniami „Placówki” a sposobami ich realizacji wiązał się także z silną pozycją Działu Promocji i Komunikacji oraz Działu Organizacji, których to pracownicy i pracowniczki mieli zgoła inne niż on podejście do opieki nad całorocznym, laboratoryjnym projektem – mniej idealistycznie, bardziej pragmatyczne, do tego stopnia, że nicowało ono pierwotny pomysł. Ten zaś nigdy nie został do końca potraktowany

poważnie[28]. Nastawienie na długofalowe poszukiwania zniknęło właściwie po pierwszej edycji, gdy okazało się, że eksperymentalne otwarte laboratorium grupy Dæd Bɑɪtz z poznańskiego HAT Research Centre nie wytworzyło tradycyjnie rozumianego „efektu", w przeciwieństwie do pracy Ludomira Franczaka, zwieńczonej udanym spektaklem o Janinie Węgrzynowskiej. Strategie PR-owe zaczęły w dużej mierze przechwytywać kierunek i zarządzać dynamiką placówkowych projektów, na pierwszy plan wysuwając potrzebę atrakcyjnej promocji, co nie ominęło także *Maliny* (przypominam opisane wcześniej stanowcze negocjacje terminu pokazów premierowych).

Jak widać, po stronie organizatorów nie było jednomyślności co do najlepszej strategii nawigacji rezydencji: pomysłodawcy optowali za podejściem miękkim, opiekuńczym, lecz mieli zbyt mało narzędzi, by to wyegzekwować, zaś bezpośredni wykonawcy i zwierzchnicy twórczyń opowiadali się za podejściem dyscyplinującym, przy którym mogli najskuteczniej wywiązać się ze swoich zadań. Mnożą się pytania: na ile był to efekt braku otwartości działów promocji i organizacji na niestandardowe zadanie, a na ile przemęczenie liczbą owych „niestandardowych zadań"; na ile skrupulatne wypełnianie zapisanych w umowie obowiązków, a na ile ideowa odmowa partycypacji według przedłożonego pomysłu; wreszcie – czy alternatywny sposób prowadzenia „Placówki" miał szansę zostać gruntownie przemyślany i uzgodniony? Kogo najbardziej dotykają konsekwencje tej niezgody? Co, wobec zarysowanych różnych postaw, potrzeb i pomysłów, powinno być priorytetem, który łączyłby wszystkie strony i umożliwiał sensowną, wspólną pracę organizatorów i rezydentek? Temat rozgałęzia się w wielu kierunkach i zarazem zawiązuje wokół problemu kulejącej komunikacji oraz braku przestrzeni i czasu na doszlifowanie pomysłu na wspólne działanie – z powodu nadmiaru pracy.

Odrzucenie *work in progress*, które przedstawiam tu w świetle nieskorzystania z wizjonerskich założeń programu, wynika w *Malinie* z wielu nakładających się na siebie czynników (przypomnę, że w tym artykule analizuję wyłącznie te instytucjonalne, nie międzyludzkie i artystyczne). Można je jednak spróbować zobrazować jako sytuację, w której ambitna idea eksperymentu okazała się obciążeniem organizacyjno-koncepcyjnym, a nie bezpieczną przystanią w świecie artystycznego projektariatu. Brak przedyskutowanych, solidnie wdrożonych narzędzi prowadzenia laboratoryjnego projektu przeniósł się na podjęcie przez wszystkich zaangażowanych drogi na skróty i wprowadził wyraźną hierarchię, destabilizującą równościowe założenia schematu „sprzężenia karier". W tym wydaniu artystki owszem, otrzymały prawo do dowolnej eksploatacji stworzonego przez nie spektaklu, a Instytut wypełnił regulaminowe zapisy o zapewnieniu do tego warunków, niemniej, jeśli spojrzymy na tę współpracę przez pryzmat procesu, a nie jego finału, zobaczymy, że program „Placówka" w mniejszym stopniu służył rozwojowi artystycznemu rezydentek, a raczej to rezydentki dostarczyły instytucji materiał do wykonania i rozliczenia pracy. Interes twórczy i organizacyjny stały ze sobą w sprzeczności, więc rozwój niedookreślonej, abstrakcyjnej formy typu *work in progress*, prócz tego, że nie miał solidnych podstaw w założeniach grupy artystycznej, nie otrzymał także zachęty ani kompetentnego wsparcia produkcyjnego ze strony organizatorów. Stało to w sprzeczności z ekonomią pracy działów zajmujących się promocją, zaś dyrekcja, w obliczu końca swojej kadencji i natłoku innych obowiązków, nie sprawowała już doraźnej pieczy nad kierunkiem rozwoju projektu.

6.

Po pokładzie performansu instytucjonalnego rezydencja *Maliny* odbijała się między burtami „twórczość” i „wy-twórczość”, gdzie ta pierwsza uosabiała nadzieję na ciekawą artystyczną podróż, a druga odpowiadała za repertuar praktyk dyscyplinujących projekt od strony organizacyjnej, wpływając tym samym na jego kształt. Przykład tego przedsięwzięcia pokazuje, że praktyki gwarantujące „skuteczność”, „powodzenie” i „sukces” wymagają każdorazowo dostosowania do projektu, który otaczają przecież swoim wsparciem i opieką. Nie jest to niemożliwe, jeśli zostaną strukturalnie wzięte pod uwagę. Powrócę tu do słów Sonji Lavaert, na którą w swoim tekście o polityczności instytucji powołuje się Marta Keil:

> Pojęcie „instytucji” zakłada uniwersalność reguł – ale zasady te są zawsze wymyślane i wprowadzane przez ludzi, co wyraźnie odróżnia instytucję od praw naturalnych. Instytucje pojawiły się w umyśle jakiegoś człowieka w danym momencie, nie były tam od zawsze (Lavaert, 2013, s. 118).

Praktyki, które w przypadku nakierowania na stworzenie produktu (a najchętniej hitu!) sprawdzały się jako niezawodne, odniesione do procesu koniecznie muszą zostać poddane weryfikacji i dostosowaniu. O ile regulamin „Placówki” i towarzyszący mu wywiad, w których pojęcia z zakresu pracy i rezultatu mieszają się, dając publiczny wyraz pewnej interesującej niewiadomej, którą jednak próbuje się jakoś zaznaczyć, wydają mi się sprawcze i potencjalnie uwalniające nietuzinkowe myślenie[29], o tyle konkretne rozwiązania – w aspektach finansowym, promocyjnym, produkcyjnym – wymagają redefinicji pojęcia „dobrze wykonanej pracy”. Dla

organizatora istnieje cienka granica między motywowaniem do zawężania i precyzowania celu twórczości, dzięki którym osiągnie zakładany cel, np. sprawnie przygotowany plakat, a działaniem opresyjnym, blokującym swobodny obieg myśli i sprowadzającym pracę rezydentek do wy-twórczości. Nie w sensie produkowania artystycznej chałtury, ale w sensie korzystania z tych rozwiązań, które każda z osób ma najlepiej przyswojone i wdraża pod wpływem stresu.

Wrócę na chwilę do perspektywy porażki, którą odrzuciłam jako niewystarczająco ciekawą do omawiania procesu, lecz teraz krótko przystawię do pola rezultatu, żeby zobaczyć relatywność tego, co uznać można za sukces. Czy fakt, że *Malina* przybrała postać regularnego spektaklu, traktować należy jako niepowodzenie tego projektu? Z wielu względów nie. Powstała inscenizacja – mobilna na tyle, by nadawała się do podróżowania i grania na festiwalach (Festiwal Gorki w Berlinie, 2019, Top OFF Festiwal w Tychach z nagrodą dla Maniuchy Bikont, 2019), a spektakl został zakwalifikowany do Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej i doceniony przez krytyków. Od sezonu 2019/2020 znalazł się z repertuarze Teatru Studio, w którym pozostał do września 2022 roku. Nie ma prawnych przeszkód, by *Malina* mogła być prezentowana w innych miejscach. Wszystko powyższe wypełnia optymistyczne założenia „Placówki", by wesprzeć w produkcji niezależne dzieło teatralne – albo nową jakość teatralną – i nie rościć sobie praw do późniejszych jego losów. Za największe trudności i przeszkody można uznać te momenty, regulacje i okoliczności, które tłamsiły proces i sprawiły, że poruszany w nim temat (według samych twórczyń) nie miał szans na pogłębienie, nie wspominając o wypracowywaniu nowych języków i metod. Część z artystek na pytanie o to, co pozytywnego wyniosły z tej pracy, odpowiada, że świadomość, jaki tryb i warunki pracy im nie odpowiadają. Tym aspektom przyglądam się w

kolejnym rozdziale.

Powyższa analiza, choć dotyczy konkretnego spotkania zespołu *Maliny* z Instytutem Teatralnym, mogłaby się prawdopodobnie w jakiejś części odnosić do wielu innych problemów, jakie na swojej drodze spotykają zarówno grupy twórcze, pojedyncze osoby artystyczne, jak i pracownicy instytucji publicznych. Na poziomie akademickiej krytyki instytucjonalnej proponowane są rozwiązania słuszne, ale też siłą rzeczy dość ogólne, jak to:

> potrzebne są m.in. nowe modele produkcji: nie tylko zreformowane publiczne, teatry repertuarowe, ale także domy produkcyjne, sceny impresaryjne, regularnie dotowane teatry prowadzone przez organizacje pozarządowe czy instytuty badawcze i ośrodki eksperymentalne. Dopiero w takich warunkach pracownicy teatru uzyskaliby przestrzeń do kształtowania nowych idei, nowych relacji i poddawania refleksji celów działalności twórczej (Małkowicz-Daszkowska; Pałka, 2018).

Apele o przekształcenia na poziomie systemu to jedno; równie ważne (podkreślam: nie zastępcze) wydaje mi się pomyślenie o potencjale przekształceń tych twórczo-organizacyjnych spotkań w skali mikro, gdy o charakterze (atmosferze, dynamice, kształtowaniu się) przebiegu dużego projektu decydują drobnostki: czyjś pośpiech, entuzjazm lub jego brak, literówka w wysłanym nocą mailu, prywatne sympatie i antagonizmy, konteksty rodzinne, migreny czy pogoda. Chcę przez to powiedzieć też, że owszem, pewne terminy czy raz ustalone zasady muszą pozostać nienaruszalne, bo zapewniają bezpieczeństwo i stabilność – i odpowiedzialność za nie spoczywa na instytucji, firmie, stowarzyszeniu czy

fundacji – ale wiele spraw pozostaje nadal w przestrzeni do negocjacji. Jeśli praktyki z tego pola pozostawione będą w gotowości do weryfikacji swojej sprawności czy aktualności, regularnego sprawdzania, w jakich okolicznościach powstały i jakie założenia same kreują, istnieje szansa, że polepszeniu ulegnie cały artystyczno-instytucjonalny ekosystem – lub że będzie on przygotowany na pełne korzystanie z nowych możliwości, gdy te się pojawią.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Wy/twórczość. Praktyki artystyczne w performansie instytucjonalnym na przykładzie powstawania spektaklu „Malina”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, DOI: 10.34762/6r1n-bc15.

Przypisy

1. W oryginalnych badaniach Izabeli Wagner, która wylansowała termin „sprzężenie karier”, mowa o dwóch grupach badawczych: profesorze laboratorium i jego doktorancie oraz mistrzu skrzypiec i jego uczniu-wirtuozie, ale „ze względu na fakt, iż rezultaty badań w obu środowiskach są zbieżne, można przypuszczać, iż proces opisany powyżej może być przetransponowany na inne środowiska profesjonalne”, Wagner, 2005, s. 22.
2. Jak mówi mi Dariusz Kosiński, ówczesny zastępca dyrektora Instytutu Teatralnego.
3. Autorki tłumaczą: „Prezentowana praktyka jest interpretacją partytury z książki *Push: It Will Come Later* – antologii tekstów osiemnastu uczestników i obserwatorów projektu International Contemporary Dance Collective 2018-2020 (iCoDaCo). Dziękujemy społeczności Przestrzeń Wspólna za rozwinięcie tej praktyki oraz jej adaptację na język polski”. *Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze*, 2023.
4. Ostentacyjne użycie feminatywu na określenie grupy, w której obok sześciu damskich nazwisk figurują dwa męskie, uzasadniam strategią obraną przez twórczynie już w trakcie pracy i kontynuowaną później w Teatrze Studio w komunikacji spektaklu: https://teatrstudio.pl/pl/teatr/wydarzenia/malina/ [dostęp: 14.06.2023].
5. Aplikacja Marty Malikowskiej do trzeciej edycji programu „Placówka” 2017, którą cytuję w kilku miejscach tego tekstu, została mi uprzejmie udostępniona przez koordynatorkę programu, Joannę Biernacką-Płoską.
6. Malina Michalska (1916-1973) – matronka omawianego spektaklu – była aktorką, tancerką, pierwszą w Polsce certyfikowaną nauczycielką jogi oraz młodszą siostrą Jadwigi Żylińskiej, autorki m.in. powieści autobiograficznej *Dom, którego nie ma*. W jednym ze wspomnień pisarki Maja (bo tak brzmiało używane w domu zdrobnienie prawdziwego

imienia Michalskiej, Maria) ćwiczy figury baletowe na balkonie stryja, u którego spędza wakacje. Budynek znajduje się naprzeciwko więzienia. Taniec Mai wzbudza żywe zainteresowanie wśród osadzonych. Pod nieobecność krewnego urządza przed ich oknami, a ze swojego balkonu, niedzielny występ – tańczy w błękitnej sukni i baletkach, z kwiatami we włosach, do dźwięków puszczonego z patefonu *Shadow Waltz*. Galę uzupełnia recytacja wiersza przez Dut, wspólniczkę tej intrygi. Więźniowie wiwatują, po czym obie strony performansu zostają doprowadzone do porządku i sytuacja się więcej nie powtarza. Maja, córka powstańca wielkopolskiego i pianistki, nie cierpiała ułanów, księży, społecznych konwenansów, nie poważała dyscyplinowania dziewczynek, nienawidziła ludzi dręczących zwierzęta. Ratowała bezdomne psy i koty. Jako dziewczynka upatrywała ideału kobiety-aktorki w Marlenie Dietrich, widząc w niej symbol wszystkiego, co było „zaprzeczeniem filisterstwa i konwenansu, małoduszności", jak pisze Żylińska (1983, s. 54). „Mała siostra była w swoim postępowaniu jak najbardziej autentyczna, co stanowi wartość samą w sobie bez względu na to, czy wzbudza zachwyt, czy irytację otoczenia" (s. 49). Naukę tańca w Operze Warszawskiej u Haliny Hulanickiej i Mieczysława Pianowskiego wywojowała „uporem, talentem i szantażem" (s. 73). Później występowała z powodzeniem za granicą. Otwartość na dalekowschodnią duchowość u obu sióstr wzięła się z ogólnego sceptycyzmu w stosunku wszelkich jednorodnych systemów – politycznych oraz religijnych – który wpoiła córkom matka, Halina Michalska. Duchowość miała więc dla nich znaczenie bardzo ogólne, odpięte od katolickiej pobożności, w której zostały wychowane i którą zdroworozsądkowo podważały, punktując rozbieżności między chrześcijańskimi wartościami a ich codziennymi ucieleśnieniami. „Widać w sercu nie jestem wcale chrześcijanką, bo rzeczy, które kościół katolicki uważa za grzech, ja absolutnie jako grzeszne nie uważam, natomiast zupełnie wyraźnie czuję, że dwa wielkie przewinienia są: mając dane ku temu nie kształcić woli i mądrości i nie odczuwać jedności z wszechświatem, czyli dokładniej – nie kochać ludzi, zwierząt, roślin i kamieni…" (s. 179) – pisała Żylińska. O Malinie Michalskiej pamiętamy (jeśli pamiętamy) przede wszystkim ze względu na to, jak skutecznie i prekursorsko rozpropagowała w Polsce jogę. Dzięki wpływowi filozofii Wincentego Lutosławskiego oraz lekturom poleconym przez malarza i pedagoga Antoniego Serbeńskiego, ale przede wszystkim dzięki rozmaitym kontaktom i rozmowom, Maja-Malina rozpoczęła aktywne poszukiwania joginicznej drogi ku samouzdrowieniu. Borykała się z kontuzją kręgosłupa, w 1960 roku przeszła ciężką operację, a lekarze nie dawali jej szans na pełną sprawność. Zwrot ku jodze miał więc dla niej charakter nie tylko wspólnotowy i duchowy, ale i samoopiekuńczy. W założonym przez siebie w 1957 roku studium gimnastyki tanecznej w warszawskim Staromiejskim Domu Kultury do swoich regularnych zajęć zaczęła wprowadzać elementy dalekowschodnich ćwiczeń. W 1966, po wizycie w studiu guru H. H. Ma Yoga Shakti Saraswati, założycielki Bihar School of Yoga, Malina została przyjęta w poczet stowarzyszenia jako certyfikowana instruktorka jogi. Prowadziła zajęcia aż do śmierci. *Dom, którego nie ma* nosił najpierw tytuł *Siostry*. Znakomita większość tego, co wiemy o Mai-Malinie jako o osobie, nie tylko personie publicznej, utrwaliła w swoich książkach Żylińska. O siostrze i o sobie pisze jak o połączonym naczyniu – strumienie myśli i przekonań to zawsze „my", a dopiero gdy wyraźnie odbiegają one od siebie, autorka zaznacza różnicę. Robi to za każdym razem w taki sposób, jakby była to różnica konstytutywna dla funkcjonowania świata. Rolę, jaką Malina pełniła w jej życiu, ujmuje następująco: „W wiele lat później przeczytałam – u Herodota – historię kobiety, której całą rodzinę Dariusz skazał na śmierć. A gdy błagała, by darował im życie, powiedział: «Jednego ci oddam» – «A więc brata, panie» – «Brata? Nie męża ani syna?» – «Mogę mieć jeszcze

męża i mogę mieć synów – ale brata nie będę już miała»". Od tego czasu myślałam zawsze, że zamiast brata mogła to być – siostra" (Żylińska, 1983, s. 23). Przywołuję – efemeryczną, wyobrażoną – sylwetkę Michalskiej, by rozpiąć jej matronat nad tym, co piszę o *Malinie* – tak jak twórczynie spektaklu powoływały się na nią podczas prób. Przypominam tu, ustanawiając własną, subiektywną perspektywę, że była szczerą, dynamiczną osobowością o wielkim sercu, odważnie sprzeciwiającą się obserwowanym i napotykanym niesprawiedliwościom. Przypominam, że była kobietą, która w PRL-u upowszechniała jogę, przykładając się do stopniowego, globalnego przechwytywania tego stworzonego przez mężczyzn i dla mężczyzn rytuału. Przypominam, że miała siostrę, z którą łączyła ją niezwykła, piękna, mocna więź – w rodzaju takiej, której szukamy współcześnie, zawiązując polityczne siostrzeńskie solidarności. Przypominam ją wreszcie po to, by tych kilka słów o jej działalności wybrzmiało tutaj, ponieważ w *Malinie* się o matronce projektu wcale ze sceny nie wspomina – twórczynie ostatecznie mniej interesowało stworzenie scenicznej biografii, niż przyjrzenie się, jak mogłyby, dostępnymi im narzędziami, odwoływać się do osiągnięć Michalskiej.

7. Franczak, Ludomir, *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, Instytut Teatralny 2016, http://www.placowkateatru.pl/category/projekt-1/ [dostęp: 1.08.2023].

8. Informacja uzyskana podczas współprowadzonego przeze mnie i Julię Lizurek panelu dyskusyjnego z udziałem prof. Dariusza Kosińskiego, zastępcy dyrektora ds. programowych Instytutu Teatralnego, w trakcie „Weekendu z performatyką" organizowanego przez Katedrę Performatyki UJ 31 maja-1 czerwca 2019.

9. Regulamin „Placówki", powyższe oraz wszystkie późniejsze wyróżnienia moje, https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/program-placowka/ [dostęp: 15.06.2023].

10. Przywoływane wypowiedzi profesora Dariusza Kosińskiego pochodzą z naszej korespondencji z lipca 2023.

11. https://komuna.warszawa.pl/komuna-warszawa-rezydencje-2019-2022/ [dostęp: 1.08.2023].

12. Zob. https://nowyteatr.org/pl/aktualnosci/poszerzanie-pola-open-call [dostęp: 1.08.2023].

13. Zob. https://www.scenarobocza.pl/nowa-generacja-2023-open-call/ [dostęp: 1.08.2023].

14. Pierwotna koncepcja zakładała, że corocznie otoczony opieką będzie jeden projekt. Natomiast już w pierwszej edycji okazało się, że wybrany nie potrzebuje pełnego dofinansowania, więc „dobrano" do niego drugi, mniejszy, ustanawiając od razu precedens.

15. W 2018, roku powstawania *Maliny*, płaca minimalna wynosiła 2080 zł brutto, a dominanta – 2379,66 zł brutto. Uśredniając do 2200, ośmioosobowa grupa *Maliny* rzetelnie pracująca nad projektem przez dziesięć miesięcy otrzymałaby łącznie 176 000 zł i to tylko przy założeniu, że artystycznie pracuje się za najniższe stawki, na co mieszkając w Warszawie czy mając kogoś na utrzymaniu, trudno sobie pozwolić. Piszę te słowa w 2023 roku – po pandemii, w trakcie inwazji Rosji na Ukrainę, przy inflacji windującej ceny podstawowych produktów żywnościowych do absurdalnych wysokości – gdy budżet „Placówki" nadal wynosi sto tysięcy złotych brutto. Dane pochodzą z: https://businessinsider.com.pl/finanse/makroekonomia/dominanta-najczestsza-placa-w-polsce-dane-gus-za-pazdziernik-2018-r/q8vbryj [dostęp: 1.08.2023].

16. W porównaniu do np. czasochłonności funkcji reżyserii świateł, gdzie zwyczajowo (podkreślam – nie zawsze, to zależy od projektu, w przypadku *Maliny* Aleksandr Prowaliński wykonał swoją pracę w ostatnich dniach przed premierą) twórca spędza przy procesie pracy kilka dni dla zorientowania się w estetyce i dynamice projektu, a główną część swojej pracy

wykonuje w ostatnim tygodniu przed premierą. Ma w ten sposób szansę na realizację większej liczby projektów, dynamizowanie pracy, dywersyfikację źródeł dochodu. I znów podkreślam – to, że wykonywanie tego zawodu charakteryzuje się inną dynamiką i czasochłonnością, niż reżyseria czy aktorstwo, nie oznacza, że jest on mniej twórczy czy lżejszy.
17. Dla porządku dodam tylko, że to, że nie sprzyja, nie oznacza, że to się nie dzieje. Powstaje tu jednak pytanie o jakość pracy, wyeksploatowane zasoby kognitywne i osobiste twórcy, jak również o sam etyczno-egzystencjalny sens prowadzenia kilku procesów jednocześnie i rzecz jasna, kontekst kapitalistycznego rozpadu podmiotowości.
18. Na ten temat powstało wiele publikacji, wspomnę więc tylko o: Szreder, 2016 czy *Fabryka sztuki*, 2014.
19. O doborze współpracownic przez Malikowską oraz o tym, z jakich powodów zgodziły się uczestniczyć w projekcie, piszę obszerniej w innym miejscu doktoratu. Agata Siniarska odpowiada na moje pytanie o to, jak w projekcie skorzystano z czasu tej prawie rocznej rezydencji: „Nie byłam wkluczona do przygotowań, które trwałyby rok. Wiedziałam, że jestem częścią projektu. Gdy Marta z Pawłem Mościckim zaprosili mnie do niego, nie miałam nawet czasu przeczytać, o czym dokładnie jest. Poznałam jego założenia w krótkiej rozmowie, chciałam z nimi pracować, powiedziałam, że porozmawiamy, gdy uda się zdobyć pieniądze. Udało się i wtedy zaczęła się tworzyć grupa. […] W każdym razie – tak naprawdę jakiekolwiek pomyślenie o tym, czym *Malina* będzie, odbyło się na tym tygodniowym zjeździe latem. Miał on formę takiego integracyjnego zjazdu, gdzie razem gotowałyśmy, rozmawiałyśmy o swoich problemach, o marzeniach à propos teatru i czym ten projekt może być, ale w takim bardzo utopijnym sensie. To też było bardzo potrzebne, żebyśmy się w ogóle mogły poznać – nigdy wcześniej nie pracowałam ani z Anką, ani z Mają czy z Martą, Martę znałam pokrótce. Więc w wyjeździe tym chodziło chyba głównie też o to, żebyśmy zobaczyły, czy operujemy podobnym językiem, czy interesuje nas podobna problematyka. Nie klarowałyśmy w żaden sposób, w jaki sposób jakiś mamy pracować i to rykoszetem odbiło się już w pierwszym tygodniu pracy w Instytucie”.
20. Myślę równolegle do Agaty Siniarskiej: „Kryzys wyobraźni jest związany z potrzebą nazywania wszystkiego, co widzimy. Klasyfikacja daje nam mylne poczucie bezpieczeństwa. To, co nazwane, wydaje się nam oswojone i bezpieczne. Myślę, że praca z wyobraźnią jest konfrontowaniem się z czymś obcym, nieznanym i niedającym się nazwać”, *Poszerzać pole…*, 2021.
21. Cytat wynotowany z dyskusji mającej miejsce podczas międzynarodowej konferencji *Cenzura i autocenzura. Nowe ujęcia* organizowanej przez Katedrę Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ oraz redakcję „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” 21-23.10.2021 (wydarzenie online).
22. Zob. https://teatr-polski.pl/dokumenty/przewodnik-pisania-kontraktu/ [dostęp: 15.06.2023].
23. http://web.pwst.krakow.pl/bip/userfiles/file/zarzadzenia%20rektora%202020/Zarzadzenie%2002%202020%20kodeks%20etyki%20-%20zalacznik(1).pdf [dostęp: 15.06.2023].
24. https://teatr-polski.pl/dokumenty/ [dostęp: 15.06.2023].
25. Sam termin *productive failure* skonceptualizował i wypromował Manu Kapur, profesor w katedrze Learning Science and Higher Education Politechniki Federalnej w Zurychu (ETHZ), jako metodę wspomagającą nauczanie matematyki. Zauważył, że klęska, którą zazwyczaj ponoszą studenci mierzący się z zadaniami skonstruowanymi na wykraczającym

ponad ich wiedzę i umiejętności poziomie, może zostać zagospodarowana jako metoda pracy grupowej. Zastanowił się, czy w rozwiązywaniu zadań źle ustrukturyzowanych lub nieadekwatnych do poziomu uczących się nie tkwi ukryta efektywność, którą można wydobyć na wierzch i sproblematyzować. Przeniósł swoje pedagogiczne zainteresowania z nieproduktywnego rezultatu pracy – czyli braku poprawnego lub jakiegokolwiek wyniku – na same metody poszukiwań, upatrując w nich pola do kształtowania samodzielności i kreatywności studentów. Przekonywał, że nieefektywność w pierwotnie eksplorowanym obszarze może służyć pewnym celom edukacyjnym. Swoje tezy poparł następnie badaniami na grupach studenckich.
26. Nie zajmuję się w tej pracy omawianiem poszczególnych strategii feedbacku. Zależy mi jedynie na zaznaczeniu jego miejsca w przestrzeni między procesem a produktem. Po syntezę tematu odsyłam do dwóch artykułów składających się na pracę magisterską Miry Mańki (AST Kraków), opublikowanych w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej" nr 174 i 175/176: https://didaskalia.pl/pl/artykul/feedback-proba-zmapowania-zjawiska i https://didaskalia.pl/pl/artykul/feedback-proba-zmapowania-zjawiska-czesc-druga-praktyki-feedbacku [dostęp: 1.08.2023].
27. Wszystkie przytaczane wypowiedzi twórczyń *Maliny* pochodzą z rozmów, które przeprowadziłam z nimi latem i jesienią 2020 roku oraz wiosną 2021 roku.
28. Dariusz Kosiński: „Dział Promocji i Komunikacji miał kompletnie inne podejście do tej pracy, w istocie nie rozumiał jej i nie chciał rozumieć. To samo było z Działem Organizacji. Jeśli «Placówka» coś ujawniła, to brak spójności między pomysłami dyrekcji (w tym przypadku po prostu moimi), a tym, co za sensowne i racjonalne uważały osoby pracujące na co dzień z rezydentkami. To w dużej mierze moja wina – nie będąc na stałe w Instytucie Teatralnym ani w Warszawie, prowadząc zbyt wiele rzeczy jednocześnie, oddałem «Placówkę» w ręce osób, które ją całkowicie przekształciły i w praktyce realizowały w sposób, który zaprzeczał wyjściowym założeniom, a czasem był skandalicznie paternalistyczny (przykładem najjaskrawszym był konflikt wokół projektu Wiktora Bagińskiego). Niestety, pracując w IT przekonałem się ostatecznie, że nie potrafię zarządzać ludźmi i sprawiać, by realizowali to, co uważam za wskazane".
29. Najlepszym chyba przykładem otwarcia inicjatorów programu na trudną do uchwycenia niewiadomą, ujawniającą jednocześnie trudność z postawieniem jasnych oczekiwań, byłaby tu wypowiedź Dariusza Kosińskiego w rozmowie z Kamilą Paprocką: „Spróbujemy rozpoznać to, co naprawdę nowatorskie, co rozumiem w ten sposób, że wybrane projekty mają być odpowiedzią na wyzwanie, które jest odczuwane, ale jeszcze się nie sformułowało".

Bibliografia

Chauchat, Alice, *10 twierdzeń o choreografii*, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Arts Station Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa–Poznań–Lublin 2018.

Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy, red. M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder, Bęc Zmiana, Warszawa 2014.

Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, tłum. Mikołaj Denderski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2018.

Keil, Marta, *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog” 2017 nr 11, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-nalezy-teatr-o-tym-do-czego-moze-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-instytucjonalna [dostęp: 1.08.2023].

Kwaśniewska, Monika, *Bycie razem w oddzieleniu. Inscenizowana partycypacja*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2017 nr 142.

Krakowska, Joanna, *Instytut ambiwalencji*, [w:] „Dialog Puzyny. Przejęte”, opracowanie zbiorowe, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2023.

Lavaert, Sonja, *Bartleby's Tragic Aporia*, [w:] *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. P. Gielen, Valiz, Amsterdam 2013.

Malikowska, Marta, aplikacja do programu „Placówka" Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2017.

Małkowicz-Daszkowska, Zofia; Pałka, Magdalena, *Instytucjonalne rewizje i (nie)prawdopodobne scenariusze. Polski teatr „autodiagnostyczny”*, „Zarządzanie w Kulturze” 2018 nr 19, s. 379–392.

Kapur, Manu, *Productive failure*, „Cognition and Instruction” 2008, nr 3.

McKenzie, Jon, *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.

Niemiec-Gustkiewicz, Karolina, *Performatywne aspekty twórczości Moniki Drożyńskiej. Poszukiwanie odpowiedzi*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2017.

Paprocka, Kamila, *Dla tych, którzy jeszcze nie są mistrzami*. Rozmowa z Dariuszem Kosińskim, http://www.placowkateatru.pl/placowka/ [dostęp: 1.08.2023].

Poszerzać pole tego, co możliwe. Rozmowa Anny Majewskiej, Ani Nowak, Magdaleny Ptasznik, Agaty Siniarskiej, Magdy Szpecht i Idy Ślęzak, „Dialog” 2021 nr 1, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/poszerzac-pole-tego-co-mozliwe [dostęp: 1.08.2023].

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: 1.08.2023].

Szreder, Kuba, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016

Wagner, Izabela, *Sprzężenie karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i*

intelektualnych, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2005 nr 1, s. 22. https://czasopisma.uni.lodz.pl/socjak/article/view/12399/11966 [dostęp: 1.08.2023].

Żylińska, Jadwiga, *Dom, którego nie ma. Drogi, które prowadzą dalej*, Czytelnik, Warszawa 1983.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wytworczosc-praktyki-artystyczne-w-performansie-instytucjonalnym-na-przykladzie-powstawania

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/uwazne-sluchanie-jest-podstawa

INSTYTUOWANIE

Uważne słuchanie jest podstawą

Z Jakubem Studzińskim rozmawia Katarzyna Lemańska

Jak rozpoczęła się twoja praca przy przedstawieniach?

Od zawsze interesowałem się inkluzywnością w kulturze. Studiowałem historię na Uniwersytecie Jagiellońskim i zacząłem powoli wchodzić w świat kultury. Początkowo pomagałem przy realizacji napisów do filmów, coraz więcej zacząłem tłumaczyć. Pracowałem w muzeum, teatrze, w przeróżnych miejscach. Zawarłem znajomość ze wspaniałymi osobami, które specjalizują się w inkluzywności, m.in. z Basią Pasterak, Izą Zawadzką, Elą Lang, Kasią Bury, Bartkiem Lisem, Iwoną Parzyńską. Od kilku lat coraz więcej instytucji kultury, czy to muzycznych i operowych, czy to teatralnych, zaczyna być dostępnych dla osób z różnymi potrzebami. Coraz więcej spektakli ma napisy, a także tłumaczenie na polski język migowy. To nie tylko moja praca, ale i misja, żeby wesprzeć instytucje, aby ich działania naprawdę były dla wszystkich dostępne. W przypadku osób g/Głuchych jesteśmy już na etapie współrealizacji wydarzeń teatralnych. Przykładem *Translacje* Krakowskiego Teatru Tańca. To spektakl taneczny z wykorzystaniem PJM w choreografii Eryka Makohona we współpracy z Patrycją Jarosińską. Wyprodukowała go

Iza Zawadzka. Ten spektakl pokazuje, że nic nie oddziela świata słyszących od świata g/Głuchych, że można te światy połączyć. Są jasne, zrozumiałe, uniwersalne gesty i można je przełożyć na taniec. Poprzez ruch każdy z nas może wyrazić siebie – ta praca zmieniła moje zdanie na temat tańca. To pierwszy spektakl, w którym od początku byłem w procesie, wcześniej przychodziłem na jedną czy dwie próby jako ekspert czy tłumacz języka migowego. A w tym projekcie rozpocząłem współpracę jako tłumacz.

Ale później zaangażowałeś się bardziej. Dlaczego?

Na początku byłem tłumaczem PJM i w tej roli nie pozwalałem sobie wypowiadać się prywatnie na temat procesu. To byłoby niezgodne z etyką tłumacza. To g/Głuche aktorki-performerki, Patrycja Jarosińska i Paulina Olszewska, wyszły z inicjatywą, abym coś uzupełnił, podpowiedział. Patrycja poprosiła, abym nie trzymał się sztywno roli tłumacza i podzielił się swoim doświadczeniem i przemyśleniami. Musiałem szczerze się zastanowić, czy to byłoby w porządku wobec mnie samego. I oczywiście rozmawiałem z innymi osobami tłumaczącymi, czy to jest dopuszczalne.

Aby nie zburzyć granicy między rolą tłumacza a rolą konsultanta?

Tłumacz powinien być bezstronny, rzeczowy i konkretny. Przełącza się z jednego języka na drugi, nie angażuje osobiście w rozmowę, nie staje po czyjejś stronie. Dlatego tak ważna była zgoda osoby g/Głuchej, żebym stał się nie tylko tłumaczem, ale także – jak proponujesz – konsultantem, rzecznikiem czy sojusznikiem. Patrycja poprosiła mnie, abym w razie potrzeby coś poprawił w scenariuszu, uzupełnił znaki. Nie zawsze było jasne, czy dany

znak jest odpowiedni, czytelny, adekwatny w danym kontekście. Wywodzę się ze społeczności i słyszących, i g/Głuchych. Mam głuchych rodziców i słyszących dziadków, jestem dwujęzyczny. Właśnie w tym językowym zakresie wsparłem twórców *Translacji*.

Później w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie pracowałeś nad *Romeem i Julią*. Od początku miałeś być dramaturgiem?

Tak, zostałem zaproszony do roli dramaturga w polskim języku migowym. Zanim podjąłem decyzję, konsultowałem się z moimi bliskimi osobami – g/Głuchymi i słyszącymi. Pracowałem nad polskim przekładem *Romea i Julii* Wiktorii Rosickiej z 1892 roku, który zaproponowały reżyserki, Dominika Feiglewicz i Zdenka Pszczołowska. Przełożyłem w całości na PJM dialogi tytułowych postaci. To moja interpretacja tekstu, ale oczywiście konsultowałem ją z osobami g/Głuchymi – czy wszystko jest dla nich zrozumiałe, także w kontekście sztuki Szekspira.

Tłumaczenie Rosickiej nie było do tej pory podstawą żadnej realizacji teatralnej. Czy płeć Rosickiej miała znaczenie? Czym charakteryzuje się to tłumaczenie? Czy porównywałeś je z innymi?

Rosicka jest jedyną kobietą, która przetłumaczyła *Romea i Julię* – i to w XIX wieku. Nadbudowało to kolejny poziom odbioru – pokazujemy *women power*, to, że kobiety mogą wszystko. W pracy translatorskiej było to czasami ograniczające. Porównywałem więc tekst Rosickiej z przekładami Paszkowskiego, Słomczyńskiego i Barańczaka. Czasami pasowałoby mi zrobić kompilację i wykorzystać miejscami któryś z przekładów z XX wieku.

Są czytelniejsze i bardziej aktualne pod kątem PJM. Ostatecznie skoncentrowałem się wyłącznie na Rosickiej. Podjąłem jednak decyzję, że nie zawsze w swojej interpretacji będę wierny oryginałowi. Ten przekład pokazuje dewaloryzującą kobiety mentalność tamtego społeczeństwa. Na przykład, kiedy Julia mówi do Romea: „Mój Panie”.

Dla g/Głuchych odbiorców pejoratywny charakter tego zwrotu jest czytelny?

W dosłownym przekładzie z Rosickiej? Tak. Pozycja kobiet jest niższa niż mężczyzn.

Twoje decyzje translatorskie były nadrzędne w stosunku do tekstu mówionego i napisów?

O tekście w języku polskim decydowaliśmy w zespole, nad tłumaczeniem nad PJM pracowałem w głównej mierze sam – i konsultowałem z osobami g/Głuchymi i z zespołem. W swoim przekładzie świadomie zmieniłem te kwestie, które były pejoratywne, cechujące negatywnie rolę kobiety, ale także XIX-wieczne neologizmy, ówczesne potocyzmy. Na początku próbowałem je uwzględnić, ale w PJM ten zabieg był nieczytelny. Te wyrazy po prostu obecnie nie istnieją. Skróty wynikały także z cech PJM. Niektóre fragmenty w polskim tekście liczące około dwudziestu zdań w PJM można zamknąć w pięciu zdaniach. Wtedy usuwaliśmy zdania i wyrazy z polskiego pisanego, zachowując jednak sens całości. To były ozdobniki, słowa „koloryzowane” czy onomatopeje, bez nich wymowa tekstu Szekspira nadal wybrzmiewa.

Kiedy miałem gotowe tłumaczenie w PJM, wspólnie pracowaliśmy nad polskim tekstem fonicznym i napisami. Zastanawialiśmy się, co usuwamy zgodnie z moimi sugestiami. Ważne było, aby kwestie w PJM i polskim były dla widzów zrozumiałe, ale miały podobną długość, zachowały rytm.

Z jakimi wyzwaniami translatorskimi się zmagałeś? Co twoim zdaniem jest nieprzekładalne?

Dla mnie w przekładzie najważniejszy jest kontekst. Nie ma, co oczywiste, zachowanych w formie nagrań źródeł, jak wyglądał XIX-wieczny język migowy. Warto wspomnieć tutaj o *Słowniku mimicznym osób głuchoniemych i osób z nimi styczność mających* z końca XIX wieku, lecz nie widziałem możliwości wykorzystania go w spektaklu. Nasz polski język migowy jest bogaty, rozwija się obecnie bardzo szybko dzięki m.in. badaniom prowadzonym przez Pracownię Lingwistyki Migowej przy Uniwersytecie Warszawskim, świadomości językowej samych g/Głuchych. Przykładowo w *Romeo i Julii* pada kwestia:

> Chciałabym, byś odszedł,
> Ale nie dalej, jak ten biedny ptaszek,
> Którego dziecko trzymając na nitce,
> Wypuszcza z ręki, by znów go przyciągnąć
> Zazdrosne nawet o chwilę wolności.

Dzięki swojej wiedzy historycznej byłem w stanie odpowiednio zarysować tę zwrotkę w polskim języku migowym – zwierzęta w tamtych czasach nie były chronione prawnie jak w chwili obecnej i traktowano je jak rzecz. Chciałem

zarysować tę sytuację dziecięcej zabawy. PJM jest językiem wizualno-przestrzennym, zawierają się w nim elementy niemanualne. Z kolei w teatrze są do dyspozycji elementy sceniczne, na przykład konwencje. Dzięki temu zbudowałem sens tego fragmentu, nie musząc tłumaczyć go dosłownie.

Na tym etapie twoja praca tłumacza tekstu ewoluowała do roli dramaturga? To znaczy, że pracowałeś także nad konceptem scenicznych fragmentów spektaklu wykorzystujących PJM?

Aby moje tłumaczenie było czytelne, musiałem znać i wykorzystać kontekst teatralny – co niesie dany strój, rekwizyt czy gest sceniczny. Te wszystkie elementy muszą być spójne. Pozostając przy tym fragmencie o ptaszku – dosłowne, białe tłumaczenie jest dla g/Głuchych niezrozumiałe. Dostają tylko jakiś obraz: ptak ze związaną nóżką i dziecko. Tyle. Zanim mój przekład zamigali aktorzy, Dominika Kozłowska i Rafał Bołdys, można przyjąć, że był literalnym tłumaczeniem. Kiedy zobaczyłem moje kwestie zamigane przez aktorów, mogłem ocenić, czy o to mi chodziło. Wtedy zacząłem rozmawiać z reżyserkami, jak zbliżyć realia języka przekładu do XVI-wiecznych. Po rozmowie z Krystianem Foltyniewiczem, Głuchym projektantem strojów, który razem ze scenografką Anną Oramus przygotował kostiumy, wiedzieliśmy, że stroje powinny wskazywać na XVI wiek. Stąd bufki u kobiet, a u mężczyzn „podrasowany” strój arystokratyczny. To wystarczyło do stworzenia kontekstu.

Na jakich etapach dopraszałeś g/Głuchych odbiorców jako grupę fokusową?

W trakcie pracy nad przekładem konsultowałem się z osobami z zewnątrz. Niekoniecznie z osobami z zespołu, ponieważ zależało mi na szybkiej weryfikacji danego fragmentu. A na próbach działaliśmy wyłącznie w obrębie zespołu. Tłumaczki PJM również były dla mnie, dla nas – wsparciem, należy to podkreślić.

W próbach generalnych wzięli udział g/Głusi widzowie? Jakie były ich komentarze?

Na drugiej próbie generalnej były osoby g/Głuche. Do mojego przekładu nie miały uwag – byłem nawet zawiedziony, bo lubię słuchać konstruktywnych uwag, a był jeszcze czas, by coś zmienić. Ich komentarze dotyczyły jednak spraw technicznych, np. takiego ustawienia aktorek i aktorów na scenie, że przekaz w PJM i ekspresja ich twarzy były słabo widoczne, czy nieprawidłowego ustawienia świateł. Na te kwestie nie miałem wpływu.

Mnie przede wszystkim przeszkadzały decyzje dotyczące świateł. Nie znam jeszcze biegle PJM, ale dwujęzyczne spektakle to świetna okazja, aby podpatrywać nowe znaki i się uczyć, na przykład słowa „Romeo", bo słyszę także polski tekst. Wiele scen było dla mnie słabo doświetlonych – nie widziałam wszystkiego, co migali aktorzy. Za to bardzo podobało mi się doświadczanie sfery dźwiękowej. Wyobrażam sobie, że tak doświadczać dźwięków i muzyki mogą osoby g/Głuche.

Jeśli dobrze pamiętam, na początku był taki zamysł, by spektakl odbył się bez efektów świetlnych, ale to się zmieniło w trakcie dalszej pracy. Zdania co do świateł były podzielone. Ostateczne rozwiązania to kwestia kompromisu, jaki

udało się nam wypracować. W efekcie nie było dobrze widać migających aktorek i aktorów. Na to też zwracali uwagę nie tylko g/Głusi, ale także osoby słyszące.

Co jeszcze można by ulepszyć na kolejnych pokazach *Romea i Julii*?

To wychodzi poza zakres moich obowiązków. Dużo o tym rozmawialiśmy zarówno podczas prób, jak i poza nimi. Wyraziłem swoją opinię. Kiedy zapraszamy grupę fokusową, musimy pamiętać, po co to robimy – aby uwzględnić jej sugestie. Jednakże wiem z rozmów z reżyserką Zdenką Pszczołowską, ze scenografką Anną Oramus i z niesłyszącą aktorką Dominiką Kozłowską, że z każdym kolejnym pokazem spektaklu jest coraz lepiej pod kątem widoczności.

Kiedy mówisz o sugestiach grupy fokusowej, zapala mi się czerwone światło. Jako słysząca nie dostrzegam czasami, że moje wypowiedzi mogą niecelowo dyskryminować osoby g/Głuche, czyli są przejawem audyzmu. Trudno mi to przyznać przed samą sobą, ale dopiero uczę się patrzeć na elementy spektaklu z perspektywy osób g/Głuchych. Uderzyły mnie słowa Adama Stoyanova, który w inspirowanym poezją Tadeusza Różewicza spektaklu *W tłumaczeniu* oskarżył na scenie poetę o audyzm. Podobnie próbowałeś przeczytać Szekspira?

Z mojego punktu widzenia nie możemy oskarżać Różewicza o audyzm. Możemy przyjąć strategię uświadamiającą, na czym to wyzwanie polega i wyjaśnić w rzetelny, uargumentowany sposób, dlaczego nie jest to dobre, ale nie przyjmować strategii oskarżającej. Warto wspomnieć, że Różewicz

tworzył dzieła głównie w XX wieku – to nie był jeszcze dobry czas dla g/Głuchych. Ponadto autor od prawie dziesięciu lat już nie żyje. Gdyby dożył obecnych czasów, jestem przekonany i głęboko w to wierzę, że chętnie nawiązałby dialog z g/Głuchymi, chciałby się czegoś więcej dowiedzieć się o tej społeczności i przy okazji zrewidowałby swoje dzieła pod kątem audyzmu. Gdy czytam dawne teksty, m.in. Szekspira, nie przyszłoby mi do głowy, żeby oskarżać go o takie sprawy. Dlaczego? Szekspir żył i tworzył w XVI wieku. To nie był czas przyjazny nie tylko dla g/Głuchych, lecz także dla kobiet czy zwierząt. Patrzmy, proszę, na te kwestie krytycznie.

Zastanawiam się, czy w mieszanym zespole, czyli w takim, w jakim pracowaliście w Teatrze im. Słowackiego, łatwiej jest uniknąć – chociażby nieuświadomionego – audyzmu? W innych spektaklach, w których g/Głusi byli tylko aktorzy, a wszyscy realizatorzy słyszący, trudniej w takiej proporcji dostrzec przejawy dyskryminacji, np. że reżyser_ka nie powinien_na prosić, by g/Głuchy aktor i g/Głucha aktorka migali i mówili równocześnie. Albo że są sceny dyskryminujące g/Głuchych wynikające z braku znajomości kultury Głuchych. Moim zdaniem należy o tym rozmawiać. Nie po to, by wytykać imiennie błędy, ale by słyszący poznawali perspektywę g/Głuchych. Jakie masz refleksje? Co można poprawić? Jakie procesy można by jeszcze wdrożyć?

Mogę mówić tylko ze swojej perspektywy o spektaklach, przy których pracowałem. Uważne słuchanie to podstawa. Kiedy podsuwam jakieś sugestie, robię to z bardzo konkretnych powodów, często związanych z kwestią inkluzji. Nie mam ambicji reżyserowania spektakli. Moje uwagi mają jeden cel: by spektakl był inkluzywny – dla g/Głuchych i słyszących

odbiorczyń i odbiorców. I tutaj podobna sprawa dotyczy aktorek i aktorów g/Głuchych – przede wszystkim ich słuchajcie, postarajcie się uwzględniać ich uwagi. W końcu to one i oni są tu rzecznicz(k)ami i przedstawiciel(k)ami swojej społeczności. Podczas prób do spektaklu *Romeo i Julia* niesłysząca aktorka Dominika Kozłowska sama wyszła z propozycją, że chciałaby zaśpiewać. Mogłoby to wydawać się dziwne i absurdalne. Jednak nie, bo to był jej ukryty zamiar – uświadomienie publiczności, że osoby g/Głuche często mają zupełnie inną barwę głosu i to jest naturalne.

Rozmawiamy o dyskryminacji, ale ona może działać w obie strony. Czy kiedykolwiek walczyłeś ze sobą, aby w równej mierze zapewnić inkluzywność odbioru w takiej samej mierze dla g/Głuchych, jak i dla słyszących? Czy przekład w PJM mógłby zaważyć na nieczytelności tekstu mówionego?

Mam poczucie, że słyszące i g/Głuche osoby mają takie same prawa i muszą mieć taki sam dostęp. Chociaż czasami dla słyszących pewne rozwiązania mogą być niejasne. Zdecydowanie byłem za tym, aby w *Romeo i Julii* g/Głusi aktorzy byli z przodu sceny. Czemu?

Z uwagi na widoczność miganych kwestii.

A to ogranicza pewne działania sceniczne. Na przykład w scenie miłosnej w pokoju Julii, która toczy się w głębi, na tle ściany. Głusi aktorzy wtedy bardzo szybko migają, intensywnie, bo to bardzo emocjonalna scena, ale widziałem, że aktorzy są za daleko, za słabo widoczni. Zgłaszałem potrzebę zmiany w celu poprawy ich widoczności.

Co w takiej sytuacji? Pomagają napisy?

Tak, ale napisy powinny być wspomagające, a nie zastępować migania. I tak samo w drugą stronę. Dla mnie inkluzywność jest zero-jedynkowa – dostępność jest zawsze i dla wszystkich. Nie wydaje mi się, że to dobre rozwiązanie, kiedy migane sceny nie są tłumaczone dla słyszących. W *Romeo i Julii* została jedna scena wyłącznie migana, bez tłumaczenia. Nie rekomenduję takiego rozwiązania, jeśli nie jest przemyślanym, celowym środkiem artystycznym. Jednak w przypadku tego rozwiązania jest podobnie jak ze światłami – zdania w zespole były podzielone, a ostateczny rezultat jest wynikiem kompromisu.

A jak to wyglądało w *Translacjach*? Tam zamiast tłumaczenia był wydrukowany tekst – dlaczego?

Ponieważ spektakl opiera się głównie na tańcu, na elementach wizualno-dźwiękowych, na tańcu inspirowanym językiem migowym, na ruchu i kształcie znaków migowych wybranych przez tańczących. Nie było dialogu, to były pojedyncze znaki czy zdania opisowe, takie jak: „Powiew łąki daje mi ciepło w sercu”, „Spadaj!”. I to było piękne. Warto tutaj zwrócić uwagę na to, że osoby posługujące się językiem ukraińskim także mogły wziąć udział w spektaklu, bo miały wydrukowane teksty w swoim języku.

Chciałabym to podkreślić: napisy w spektaklu są wykorzystywane zarówno z myślą o g/Głuchych, jak i słyszących.

Oczywiście, że tak! Po pierwsze, nie wszyscy g/Głusi znają dobrze PJM, a po drugie warto pamiętać o regionalizmach. Inaczej się miga przy wybranych znakach tutaj, w Krakowie, inaczej w Warszawie, na Śląsku czy w Gdańsku. I również tutaj w grę wchodzi wiek g/Głuchych. Osoby g/Głuche seniorskie inaczej migają niż osoby młodsze.

Czy obecność dwóch tłumaczek PJM na próbach jest minimalnym wymogiem zapewniającym g/Głuchym i słyszącym twórcom komfort pracy? Słyszałam o przypadkach, kiedy g/Głusi lub znający PJM twórcy byli proszeni o tłumaczenie rozmów, mimo że byli na próbach w zupełnie innej roli.

Kiedy przyszedłem do pracy jako dramaturg, starałem się nie przyjmować roli tłumacza, bo to nie było moim zadaniem. Kiedy na próbach do *Romea i Julii* migałem, to Natalia Śmiłek i Joanna Augustyniak tłumaczyły mnie na polski język foniczny. Dawało mi to duży komfort. Oczywiście zdarzyło się, że ktoś się zapomniał i prosił mnie na próbach, abym coś przetłumaczył na polski mówiony, odpowiadałem wtedy: „Są z nami tłumaczki, to ich rola”.

Sam jesteś dwujęzyczny. Czy któryś z twoich rodzimych języków bywa dominujący?

Jestem dwujęzyczny, ponieważ wychowywały mnie słysząca babcia i głucha mama. Mam implant od prawie osiemnastu lat, on mnie wspiera. Funkcjonuję w dwóch światach. Babcia nauczyła mnie, że nie wolno się poddawać. Zbudowała we mnie pewność siebie. Dużo podróżowaliśmy po kraju i Europie, to dzięki niej zainteresowałem się historią, kulturą, sztuką.

Babcia często powtarzała, że bez kultury człowiek nie istnieje. Wpajane przez rodzinę zasady pomagają mi, kiedy doświadczam jakiejkolwiek dyskryminacji. Jestem ponad to. Najważniejszy jest dla mnie szacunek dla drugiego człowieka.

Natomiast użycie któregoś z języków zależy od sytuacji. Kiedy pracowaliśmy nad moim przekładem Szekspira w PJM, to łatwiej mi było coś zamigać. Kiedy jestem niezadowolony z tłumaczenia moich słów, wtedy wolę sam coś powiedzieć, własnymi słowami. Kiedy wszyscy mówią po polsku, to ja też. Kiedy wszyscy migają, to i ja migam. Bywa jednak, że kiedy jestem zmęczony, to raz migam, a potem bez dźwięku wydobywam słowa po polsku. Lub migam blisko polskiego, znak za znakiem, w polskiej gramatyce. Nawet tego nie zauważam. Ale tylko kiedy jestem bardzo zmęczony. Kiedy mogę i chcę, myślę w PJM, kiedy mogę i chcę, to zaczynam myśleć po polsku.

Ponoć w dominującym języku się kocha.

Kiedy chciałem powiedzieć mojemu obecnemu partnerowi, że go kocham, to bezwiednie zamigałem. I on, mimo że nie zna dobrze PJM, zrozumiał.

***Romeo i Julia* jest spektaklem, który nie tematyzuje głuchoty, co nie było dla mnie wcale oczywiste. Wiele spektakli, w których zapowiedziach była g/Głucha obsada, chociaż częściowo podejmowało ten wątek.**

Mnie zależy na tym, żeby pokazać różnorodność. Nie widzę sensu i potrzeby koncentrowania się wokół kultury Głuchych, przedstawienia tej kultury tylko

i wyłącznie poprzez pryzmat głuchoty. Nie na tym polega różnorodność, ale na tym, by pokazywać spektakle w różnorodny sposób, z użyciem różnych języków, w naszym przypadku – polskiego języka migowego. Mam poczucie, że właśnie dzięki temu, że nie tematyzujemy głuchoty, słyszący widzowie mogą zrozumieć, na czym polega polski język migowy, jak wygląda świat g/Głuchych. Wydaje mi się, że pokazywanie audyzmu w spektaklach granych przez osoby g/Głuche od czasu do czasu jest potrzebne, ale nie zawsze i nie na okrągło. Jestem za tym, by zrównoważyć te aspekty.

Otwierająca spektakl piosenka, dopisana Szekspirowi, jest przykładem, jak pięknym językiem jest PJM. W polskim fonicznym powtarzają się jedynie dwie frazy: „Te gwiazdy na niebie. Ty i ja" śpiewane przez Martę Mazurek, ale cała interpretacja relacji między Romeem a Julią dokonuje się w PJM. Te dwie frazy, migane przez Dominikę Kozłowską w kolejnych powtórzeniach, rozwijają się w całą opowieść.

Przekład to autorska interpretacja, pokazuję w nim, jak sam coś widzę, co czuję. Nie chciałem, aby było to nudne powtarzanie tego samego zwrotu: „ty i ja, ty i ja". Mogłoby to zabrzmieć sztucznie, banalnie. Chciałem, aby brzmiało mocniej, dosadniej, prawdziwiej. Dlatego na początku Dominika i Rafał migają to jak coś małego. Znaki są blisko, migane w przestrzeni bez rozmachu, ale w kolejnych etapach opowieść się rozwija, gesty i znaki są coraz większe. Chciałem, aby było to dla odbiorczyń i odbiorców przejmujące.

W waszym spektaklu historia Romea i Julii przyspiesza pod koniec – czy jej przebieg jest znany g/Głuchych odbiorcom, to dla nich czytelne? Czy w programie nauczania g/Głusi czytają Szekspira?

Romeo i Julia jest w podstawie programowej w języku polskim, ale nie ma przekładu na polski język migowy ani chociażby na język prosty – adresowany m.in. do odbiorczyń i odbiorców, którzy mają za sobą tylko osiem lat edukacji, cudzoziemek i cudzoziemców, g/Głuchych, osób z niepełnosprawnością intelektualną, w spektrum autyzmu. Mamy wiele adaptacji filmowych *Romea i Julii*, ale bohaterowie rozmawiają w „języku staropolskim" – to jest niezrozumiałe dla g/Głuchych odbiorczyń i odbiorców. To problem systemowy, konsekwencja braku edukacji dwujęzycznej.

Wracając do pierwszej części pytania. Zostałem poproszony o przekład już wybranych scen, dla siebie przetłumaczyłem wszystkie kwestie Romea i Julii, ale wiedziałem od początku, co docelowo ma być w spektaklu. Sama zwróciłaś uwagę na zakończenie: mamy scenę balkonową, potem pokój Julii i śmierć. To gwałtowne zmiany. Dlatego proponowałem użycie na przykład rekwizytu, żeby pokazać dramatyczność sytuacji między kochankami. Okazało się, że inne rozwiązania były korzystniejsze dla całokształtu.

A jakie były twoje propozycje?

Gdybym sam dokonywał wyboru, to przejścia między scenami byłyby bardziej płynne, ale wiem, że gdyby ktokolwiek sam podejmował decyzje, to spektakl wyglądałby inaczej. Miałem spójną wizję, ale w toku pracy teksty zostały tak skrócone, że chciałem je uzupełnić za pomocą na przykład choreografii czy rekwizytów. Lubię klarowne sytuacje – w scenie śmierci pokazać jej

przebieg. Był pomysł, by Romeo i Julia mówili i migali swoje dialogi, ale nie było możliwości jego realizacji ze względu na choreografię i muzykę.

Jakie masz po tych doświadczeniach refleksje o pracy dramaturga?

Wiele moich decyzji było intuicyjnych. Jestem osobą, która sumiennie wykonuje swoją pracę – od początku do końca. Ważne, by we współpracy nie powtarzał się schemat, że osoba reżyserska nie słucha uważnie osoby od dramaturgii. A przecież wkładamy jako dramaturżki i dramaturdzy w produkcję dużo ciężkiej pracy i patrzymy na spektakl z innej perspektywy. To interdyscyplinarny zawód. Dramaturżka czy dramaturg nie tylko przekłada, adaptuje, interpretuje, opracowuje dramaturgicznie tekst, ale również rozwija z reżyserem kształt sceniczny dzieła: światła, animacje, muzykę, kostiumy czy choreografię.

Przewidujesz dalszą pracę ze słyszącymi reżyser(k)ami?

Tak, ale bardzo zależy mi na kolektywie. Nie chciałbym modelu, w którym osoba zajmująca się dramaturgią nie zawsze jest wysłuchana. To mój debiut dramaturgiczny. Dostałem pozytywny feedback od osób g/Głuchych i możliwe, że chciałbym iść w tym kierunku. Jest olbrzymia liczba dzieł do przetłumaczenia na PJM.

Jakie teksty chciałbyś adaptować do teatru?

Wziąłbym przede wszystkim teksty trudne, specyficzne. Chciałbym przełożyć

Adama Mickiewicza: *Pana Tadeusza*, ale i *Dziady*, których nie lubię, ale intrygują mnie, by nad nimi popracować.

Prekursorem jest tu Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu. W ramach ich projektu *Tej ciszy chwila w Soplicowie* powstały przekłady PJM czterech fragmentów *Pana Tadeusza*. Dominika Kozłowska zagrała w 2020 roku w spektaklu *Zosia* z tłumaczeniem na PJM w reżyserii Marty Streker, inspirowanym postacią Zosi z Mickiewiczowskich *Dziadów* i *Pana Tadeusza*, a w 2022 roku w performansie *Serce ustało* w reżyserii Marzeny Sadochy na podstawie fragmentów *Dziadów*. Masz przetarte szlaki, jeśli zrealizujesz przekłady tych tekstów w całości.

Fantastycznie!

A z literatury obcej co byś przełożył?

Mistrza i Małgorzatę. Interesuje mnie klasyka. Z moją wiedzą historyczną myślę, że może mi się to udać. Teraz chciałbym skupić się na zdobyciu doświadczenia dramaturga nie tylko w teatrze, ale również na studiach czy kursach. Dowiedzieć się tam, jak wyglądają ogólnie warunki pracy, w tym także pod względem higieny, jak zakreślić jej granice. Oczywiście, jeśli będę w stanie.

Wzór cytowania:

Uważne słuchanie jest podstawą. Z Jakubem Studzińskim rozmawia Katarzyna Lemańska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/uwazne-sluchanie-jest-podstawa.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/uwazne-sluchanie-jest-podstawa*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/1989-wieloglosowosc-infranarracji-pamiec-zbiorowa-o-polskiej-walce-o-wolnosc

TEATR I HISTORIA

„1989”: wielogłosowość infranarracji a pamięć zbiorowa o polskiej walce o wolność

Kasia Lech

Z dużym zdziwieniem przeczytałam recenzję przedstawienia *1989* napisaną przez Zbigniewa Majchrowskiego i krytykującą spektakl Katarzyny Szyngiery za próbę opowiedzenia mitu Solidarności z innego punktu widzenia niż dominujący w Polsce dyskurs. Podążam tu za definicją dyskursu Mieke Bal jako „zestawie semiotycznych i epistemologicznych nawyków, które umożliwiają i określają sposoby komunikowania się i myślenia, i z których mogą korzystać również inni”. Te nawyki, mówi Bal, mogą stać się „naturalizowane”, traktowane jako „oczywiste prawdy” (2012, s. 3-5). Artykuł Zbigniewa Majchrowskiego zdaje się traktować dominującą narrację historyczną o Solidarności jako oczywistą (i jedyną) prawdę. W tych ramach *1989* ukazuje się autorowi jako fantazja.

1989 nie jest dziełem historiograficznym. Autorzy scenariusza – Katarzyna Szyngiera, Marcin Napiórkowski i Mirosław Wlekły – nie bronią tym spektaklem doktoratu z historii. *1989* jest próbą otwarcia pamięci zbiorowej jako „relacji, jaką społeczeństwo buduje ze swoją przeszłością” (Rusu, 2013,

s. 261-262) na inne perspektywy i głosy, które dominujący dyskurs wyciszył. W myśleniu o tych innych głosach pomocna jest teza Johna Bigueneta, że cisza jest „miarą ludzkich ograniczeń”, znakiem, że dźwięki są poza zdolnością słyszenia przez ludzkie uszy (2015, s. 3-4). Michael Hedlin i Barbara Romanowicz opisują te dźwięki ciszy jako infradźwięki:

> Nasza atmosfera jest wypełniona dźwiękami, których nie słyszymy. Ziemia szumi, wulkany wyją, trzaskają i gwiżdżą, burze ryczą groźnie, a meteory krzyczą przed eksplozją wysoko nad ziemią. Jesteśmy nieświadomi tej nieustannej symfonii, ponieważ odbywa się ona na częstotliwościach poniżej dolnej granicy ludzkiego słuchu (2006).

Argumentują oni, że chociaż dźwięki ciszy mogą być niesłyszalne dla ludzi, nie oznacza to, że są „słabe”. Wręcz przeciwnie, infradźwięki są potężne. Wykorzystując atmosferę lub zwierzęta jako nośnik, mogą przemieszczać się znacznie dalej, nawet tysiące kilometrów, niż dźwięki słyszane przez ludzi (tamże). Aby usłyszeć te infradźwięki, ludzie potrzebują specjalnej technologii. Podążając tym tropem, użyję terminu infranarracje, żeby opisać narracje wyciszane przez dominujące dyskursy. W *1989* infranarracje rozszczepiają pamięć zbiorową o Solidarności i dzielą „prawo” do tej pamięci pomiędzy różne pokolenia i grupy społeczne.

Rozszczepianie pamięci zbiorowej

Po pierwsze, poprzez różne infranarracje *1989* pokazuje – co podkreślała Katarzyna Szyngiera podczas European Theatre Forum 2023 w Opolu – że członkinie i członkowie Solidarności miały bardzo różne wizje wolnej Polski

czy też „miliony wersji szczęścia”, jak śpiewa Krysia Frasyniuk (Katarzyna Zawiślak-Dolny)[1], a jednak potrafiły wspólnie walczyć z systemem, który tym różnym snom o wolności zagrażał. Ta umiejętność wspólnego działania pomimo różnic jest tym „pozytywnym mitem”, o którym w Opolu mówiła Szyngiera, i którego politycznej wagi w październiku 2023 roku nie trzeba chyba nikomu tłumaczyć. Co więcej, różne pomysły na Polskę nie są w spektaklu wartościowane jako lepsze czy gorsze. Jako różne i równe współistnieją lewicowe idee Jacka Kuronia (Marcin Czarnik), kapitalistyczne sny Władka Frasyniuka (Mateusz Bieryt), marzenie jego córki (Julia Latosińska) o zabawie z tatą, czy sny o „normalnej” rodzinie, w której partnerzy dzielą się codziennym życiem i wychowywaniem dzieci, o których śpiewają Danusia Wałęsa (Karolina Kazoń) i Krysia Frasyniuk. Jest nawet miejsce na wizję Polski, w której są „wieżowce, banki, adidasy, fanta / Kolorowa telewizja, urodziny w makdonaldach” (Napiórkowski, Szyngiera, Wlekły, 2023, s. 120), o której rapuje Aleksander Kwaśniewski (Antek Sztaba) przebrany za Matę z teledysku *#Mata2040* i porównujący siebie do czarnoskórego rapera Kanye’a Westa. Anachronizm ten nawiązuje do ogłoszenia przez Matę kampanii na urząd prezydenta Polski w 2040 roku w *#Mata2040* i do jego wyznania w *Patointeligencji*, że „nigdy nie chciał być biały”, a chciał „być gangsta”.

Ten przykład pozwala dostrzec, że wielogłosowość infranarracji w *1989* wytwarza także swoiste „punkty dostępowe” do pamięci o Solidarności i dyskusji o polskiej walce o wolność dla różnych grup, również tych, których w latach osiemdziesiątych jeszcze nie było na świecie. I nie jest możliwe pełne odczytanie spektaklu bez rozmowy z innymi pokoleniami. Po *1989* na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w marcu 2023, moi kuzyni (lat dziewiętnaście i czternaście) z dumą tłumaczyli rodzicom różowy strój Kwaśniewskiego, ale w trakcie piosenki Generała pytali mnie niepewnym

tonem: „Ciocia, a to Jaruzelski?”. Innymi słowy, autorzy *1989* dostrajają narrację do różnych częstotliwości odbioru i stwarzają możliwość międzypokoleniowej rozmowy o Polsce, w której każdy ma swój kawałek historii do przekazania, a który to kawałek jest dla przedstawicieli innych pokoleń ciszą. I nie dzieje się to w pominięciu dominujących narracji o Lechu Wałęsie i Janie Pawle II, a w dialogu. *1989* jest grany dla publiczności, której ta wersja mitu Solidarności jest dobrze znana. Nawet poza granicami Polski Wałęsa i papież to postacie świetnie rozpoznawalne. Poza tym nawiązania do tradycyjnych dyskursów o polskiej wolności pojawiają się w spektaklu, przyzywa je np. Topola (Julia Latosińska), która śpiewa między innymi o Mickiewiczowskich wampirach pijących krew wroga, czerwonych makach, co polską krew piły, Kasi co czeka na Jasieńka, czy Janku, co za Polskę walczył w czołgu „Rudy”.

„My też byłyśmy w stoczni, byłyśmy na ulicach”

Jednym z największych osiągnięć *1989* jest to, jak spektakl niesie wielogłosową infranarrację o roli dziewczynek i kobiet w walce o wolność i cenie, jaką za tę wolność zapłaciły. Mam na myśli codzienny wysiłek, by przetrwać w komunistycznej rzeczywistości, który w spektaklu uosabiają Danuta Wałęsa, Krysia Frasyniuk i Gaja Kuroń (Magdalena Osińska); polityczne zaangażowanie w walkę Gai Kuroń, Anny Walentynowicz, Aliny Pienkowskiej, Henryki Krzywonos i Zofii Romaszewskiej; walkę z depresją Krysi Frasyniuk, a także córkę Frasyniuków ratującą życie matki po kolejnej próbie samobójczej. Widzimy chorobę Gai Kuroń, którą stara się ukrywać, i słyszymy o tym jak milicja tak pobiła ciężarną Henrykę Krzywonos, że straciła dziecko.

W tym kontekście kluczową jest scena, która przedstawia wydarzenia 10 grudnia 1983, gdy Danuta Wałęsa, w imieniu męża, odebrała Pokojową Nagrodę Nobla. Podczas prawdziwej ceremonii Wałęsa, pozornie, nie była ani niewidoczna, ani niesłyszalna. Wręcz przeciwnie, jest w centrum uwagi i czyta przemówienie swojego męża. Ta pozorna widoczność i słyszalność maskują jednak to, że jej własny głos jest uciszony. Dopiero jej autobiografia *Marzenia i tajemnice* (2011) rzuciła światło na ten moment z jej własnej perspektywy. W książce ceremonia wręczenia Nagród Nobla zajmuje dziewięć stron (Wałęsa, 2011, s. 149-158), ujawniając infranarracje w jej milczeniu. Niektóre z nich dotyczą braku wyboru w kwestii wyjazdu do Szwecji, inne jednoczesnej dumy i strachu. Wałęsa w autobiografii opowiada o dobrobycie gospodarczym widocznym w strojach uczestników i ilości serwowanego jedzenia, tak bardzo kontrastujących z ówczesną polską rzeczywistością. Pisze też: „Występując na noblowskim podium, nie czułam się żoną Wałęsy, jakąś kurą domową. Poczułam się polską kobietą reprezentującą inne polskie kobiety" (2011, s. 157).

I to chyba na podstawie powyższego zdania Marcin Napiórkowski wyobraził sobie mowę noblowską, którą Danuta Wałęsa mogłaby wygłosić 10 grudnia 1983 roku, gdyby pozwolono jej mówić we własnym imieniu, a którą w *1989* śpiewa Kazoń. Piosenka nawiązuje do powyższych infranarracji oraz podkreśla uciszenie Danuty Wałęsy:

> Jestem w telewizji, wygłaszam przemówienie
> Które napisali mi ważni mężczyźni
> Wypadam świetnie, robię na was wrażenie
> Ale mój głos dziś tu nie wybrzmi
> Doceniacie walkę Lecha o prawa człowieka
> Czytam uzasadnienie decyzji

W ramach walki o te prawa nie przyznano mi tu prawa głosu (Napiórkowski, Szyngiera, Wlekły, 2023, s. 119).

Uciszenie Wałęsy jest ujęte wielowymiarowo, nie tylko jako samej Wałęsy, ale również w kontekście jej poczucia, że była „Polką reprezentującą inne Polki". W piosence Kazoń odgrywa Wałęsę, Wałęsę jako kobietę, jako Polkę, a także jako osobę z Europy Wschodniej. W ostatnich latach badacze zaczęli zwracać uwagę na rasizm wobec osób pochodzących ze wschodnich części Europy, potęgowany w sytuacji przemieszczania się ze wschodu na zachód Europy (Lewicki, 2023). Z każdą z tych „ról" wiąże się pewna perspektywa postrzegania Wałęsy (np. męska, zachodnia), która niesie dyskursy dodatkowo uciszające jej głos. Wałęsa-Kazoń śpiewa o tym, przykładowo: „Kobieta z biednej, komunistycznej Polski, u!, a umie się zachować" (Napiórkowski, Szyngiera, Wlekły, 2023, s. 118). Co ważne, Wałęsa-Kazoń zwraca się bezpośrednio do widowni – i tej w Oslo, i w teatrze – jako tych, których perspektywy i dyskursy ją uciszały lub których uszy nie były nastawione na jej infranarracje:

Może macie te kreacje tak drogie
Że bym wyżywiła za to rodzinę przez lata&
Może się znacie na cytatach
Ale która z was naprawdę walczy o zmienienie świata?
Nigdy nie zrozumiecie, jak to było
W stanie wojennym wieźć w bagażniku świniaka

Żeby wykarmić dzieci, za to nie dają Nobli, nie dla mnie złota odznaka (Napiórkowski, Szyngiera, Wlekły, 2023, s. 117).

Dodatkowo w piosence używa się żeńskich końcówek czasowników zawsze wtedy, gdy Wałęsa-Kazoń zwraca się do publiczności. Z jednej strony odzwierciedla to współczesną tendencję w Polsce do używania form żeńskich jako podstawowych form wpisywania kobiet w język, a z drugiej podkreśla sprawczość kobiet w tych spojrzeniach i dyskursach, zwłaszcza że Wałęsa-Kazoń zwraca się do polskich kobiet, pytając, dlaczego nie potrafiły usłyszeć jej infranarracji i umniejszały jej ważność. Pomaga to też zapytać o kobiecą solidarność i powiązać piosenkę z uciszaniem kobiet w wolnej Polsce, a zwłaszcza w Polsce widzek. Kulminacja następuje w finale piosenki, w którym różne infranarracje uciszanych kobiet są łączone i stają się nawzajem swoimi nośnikami lub wzmacniaczami.

Pod koniec piosenki do Kazoń dołącza cała żeńska obsada i razem ogłaszają: „To my! / Połowa Solidarności" (Napiórkowski, Szyngiera, Wlekły, 2023, s. 118-119). Gestami i słowami nawiązują do Strajku Kobiet. W ten sposób ich protest dotyczy nie tylko traktowania kobiet w historiach opowiadanych w *1989*, ale także po 1989 roku. Szczególne znaczenie ma niemal niezauważalne nawiązanie do tzw. kompromisu aborcyjnego. Śpiewa o tym Dominika Feiglewicz jako Krzywonos – a w tym momencie spektaklu widzka usłyszała już historię jak jej ciążę „przerwali" milicjanci – opisując kobiety w Solidarności jako „Połowę, która nie rości / sobie praw do tego, by urządzać życie komuś" (Napiórkowski, Szyngiera, Wlekły, 2023, s. 118-119). Różne infranarracje wzmacniają się nawzajem, zachęcając widzki do powiązania ich z uciszeniami, których również doświadczyły, wiążąc *1989* z chwilą obecną w 2023, kiedy rozgrywa się kolejna walka o wolność Polski. Kiedy więc Kazoń-Wałęsa wyśpiewuje ostatnie wersy, wyśpiewane przez nią zdania mają pełną moc infradźwięku przenoszonego przez różne kobiece doświadczenia ostatnich czterech dekad:

I odbieram tę nagrodę w imieniu wszystkich kobiet
W imieniu wszystkich dzieci, wszystkich wykluczonych
Nie jako czyjaś żona, tylko jako człowiek
Nie musimy się ukrywać, bo jesteśmy niewidzialne

Świat się o nas nigdy nie dowie
Więc podnoszę naszą sprawę, głoszę naszą pochwałę

W tej nigdy niewygłoszonej przemowie
By w przyszłości pamiętano, że nie tylko mężczyźni
Walczyli, żeby świat zmieniać
Aby nie tylko mężczyźni o mężczyznach

Opowiadali historię przez kolejne pokolenia My też byłyśmy w stoczni, byłyśmy na ulicach
Nim zepchnięto nas w strefę cienia Ewa, Joanna, Henryka, Ela, Alina – Zasługują, by wymienić je z imienia (Napiórkowski, Szyngiera, Wlekły, 2023, s. 119).

Podczas wrocławskiego spektaklu w tym momencie widownia zawyła, a wycie to było niesione przez infranarracje polskich kobiet.

1989 to spektakl wyjątkowy w historii polskiego teatru. Zmienia on zupełnie mechanizmy tworzenia wspólnoty, które narzuciły nam *Dziady*, oferując wspaniałą alternatywę dla „Nazywam się Milijon”: „Ten tłum robi bum!”.

Wzór cytowania:

Lech, Kasia, *„1989”: wielogłosowość infranarracji a pamięć zbiorowa o polskiej walce o wolność*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/1989-wieloglosowosc-infranarracji-pamiec-zbiorowa-o-polskiej-walce-o-wolnosc.

Przypisy

1. W odniesieniu do postaci na scenie podążam za scenariuszem i używam zdrobnień. Pełnych imion używam w odniesieniu do prawdziwych osób.

Bibliografia

Bal, Mieke, *Double Exposures: The Practice of Cultural Analysis*, Routledge, London 2012.

Biguenet, John, *Silence*, Methuen, London 2015.

Hedlin, Michael; Romanowicz, Barbara, *The sound of silence*, „Physics World” 2006 nr 8.

Lewicki, Aleksandra, *East–West Inequalities and the Ambiguous Racialisation of ‘Eastern Europeans*, „Journal of Ethnic and Migration Studies" 2023 nr 6.

Napiórkowski, Marcin; Szyngiera, Katarzyna; Wlekły, Mirosław, *1989*, „Dialog” 2023 nr 4.

Rusu, Mihai, *History and Collective Memory: The Succeeding Incarnations of an Evolving Relationship*, „Philobiblon" 2013 nr 2.

Wałęsa, Danuta, *Marzenia i tajemnice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/1989-wieloglosowosc-infranarracji-pamiec-zbiorowa-o-polskiej-walce-o-wolnosc

didaskalia
gazeta teatralna

DOI: 10.34762/4yxg-jh75
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatralne-rekonstrukcje-jakuba-skrzywanka

TEATR I HISTORIA

Teatralne rekonstrukcje Jakuba Skrzywanka

Justyna Kowal Uniwersytet Wrocławski

Jakub Skrzywanek's Theatrical Reenactments

The main purpose of the article is to examine the reconstruction method as one of the most important features of Jakub Skrzywanek's theatrical language. His own model of reconstruction of reality, placed against the background of Rebecca Schneider's theory of reenactment, appears to be a tool for social intervention. An analysis of Skrzywanek's performances that use reconstruction (*Immoral Stories* [*Opowieści niemoralne*], *Spartacus. Love in the Time of Plague* [*Spartakus. Miłość w czasach zarazy*] and *Midsummer Night's Dream* directed with Justyna Sobczyk) confirms the thesis of the political nature of reenactment, and shows the evolution of the reconstruction method as well as the various strategies of reality replication employed by the director. The article also attempts to find common features and to chart a certain poetics of reconstruction. This consists of the use of archival documents in the performance, collaboration with groups of experts and specialists, exposing the corporeality of the archives, affective influence, Brecht's V-effect and framing stage action with media and text indicators. The method of reconstruction, additionally equipped with a strong exposure of metatheatricality and the entanglement of theatre in media negotiations, finds its most perfect development in Skrzywanek's latest premiere, *Crime and Punishment. Due to the crimes of the Russians that we cannot understand* [*Zbrodnia i kara. Z powodu zbrodni Rosjan, których nie potrafimy zrozumieć*].

Keywords: reenactment; theatrical reconstruction; theatre of the real; theatre for social justice; corporeality of the archives

Reenactment – rekonstrukcja

W *Pozostaje performans*, pracy fundamentalnej dla teorii performatywnego powtórzenia, Rebecca Schneider nabudowuje swoją definicję idei *reenactment* na zastanej i potocznej semantyce:

> Jak podaje English Oxford Dictionary, „odtwarzać" (*to reenact*) to „reprodukować, tworzyć ponownie czy też czynić ponownie". Poza tym czasownikiem wymienia jedynie „towarzystwa odtwarzające" (*reenactment societes*), krótko je opisując, jako „grupy, których członkowie odtwarzają wydarzenia (często bitwy) z określonych epok historycznych w replikach strojów i używając replik broni". […] Jak wyraźnie pokazuje definicja w *OED*, termin „odtworzenie" nadal kojarzy nam się głównie z działaniami towarzystw historycznych (2020, s. 68-69).

Językowy casus przywołany przez Schneider pokazuje, że w polskiej nomenklaturze najbliższym odpowiednikiem *reenactment* jest „rekonstrukcja": termin niesie ze sobą podobne zabarwienie znaczeniowe, wszak mówiąc o „grupie rekonstrukcyjnej", każdy użytkownik języka ma na myśli pasjonatów historii, odtwarzających z zaangażowaniem wydarzenia z przeszłości (ze szczególnym uwzględnieniem bitew, podobnie jak w przypadku *reenactment*).

Pojęcie rekonstrukcji z nową siłą wkroczyło w polski dyskurs teatralny za sprawą spektakli Jakuba Skrzywanka, który z teatralnego odtworzenia rzeczywistości uczynił jedno z najważniejszych narzędzi społecznej interwencji. Proponuję zatem, wychodząc od idei *reenactment* Schneider,

przyjrzeć się celom podjęcia teatralnej rekonstrukcji, jej strukturze i cechom konstytutywnym, a także różnorodnym strategiom i narzędziom, które Skrzywanek obierał w swoich „rekonstrukcyjnych" spektaklach. Najnowsze przedstawienie reżysera, *Zbrodnia i kara. Z powodu zbrodni Rosjan, których nie potrafimy zrozumieć* (premiera: 16 czerwca 2023, koprodukcja: Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego i Teatr Polski w Podziemiu), będące rekonstrukcją wielopoziomową, momentami rekonstrukcją rekonstrukcji i rekonstrukcją symulacji, jest dla mnie punktem dojścia w śledzeniu strategii teatralnego powtórzenia. Podkreślam, że jest to stan obecny; trudno odmówić trzydziestojednoletniemu twórcy dalszych innowacji i udoskonalania tej metody lub nawet całkowitego jej porzucenia. Nie przypisuję też Skrzywankowi kategorycznej, programowej antyliterackości, ale celowo pomijam jego oparte na literaturze lub wyraźniej inspirowane literaturą spektakle (na przykład opolskiego *Gargantuę i Pantagruela* i poznańskiego *Kordiana*). Jak sam przyznał: „Literatura sama w sobie mało mnie ciekawi. Bardziej ciekawi mnie rzeczywistość, która mnie otacza. To współczesność mnie nakręca" (*Teatr nowej widzialności…*, 2023).

Wracając do koncepcji Schneider: z punktu widzenia teatralnej rekonstrukcji istota *reenactment* zasadza się na dwóch podstawowych czynnikach. Pierwszym z nich jest relacja czasowa pomiędzy *enactment* (rozumianym jako „akt kreacji") i cytującą identyfikacją powtórzenia. *Reenactment*, w przeciwieństwie do innych określeń na podwojenie (imitacja, mimesis, przywłaszczenie i tym podobne) jako jedyne zawiera wyraźny aspekt czasowy, rozróżnia przeszłość i teraźniejszość, „kiedyś/wcześniej" i „teraz" (2020, s. 69). Drugą podstawą jest idea ucieleśnienia archiwum, powrót przeszłości w ciałach performerów, rozumianych jako „biologiczne maszyny do transmisji afektów", co nakazuje „fizyczne działania traktować jako narzędzia poznania" (tamże, s. 88). Z wielotorowej narracji badaczki można

wyłuskać kilka funkcji *reenactment*; najbardziej oczywistą, mocno akcentowaną w analizach rekonstrukcji bitew wojny secesyjnej, postrzeganej jako amerykański mit fundacyjny, nazwałabym funkcją konserwatywno-nostalgiczną. Rekonstruktorzy, pytani przez Schneider o cel swoich działań, często podkreślali perwersyjną chęć odbycia podróży w czasie, wiernego odtworzenia tego, jak było, by „utrzymać przeszłość przy życiu" (tamże, s. 31). Rekonstrukcja staje się w tym przypadku formą pamięci, praktyką kommemoratywną i swego rodzaju rytualnym powtórzeniem gestów przodków. Inne oblicze *reenactment* objawia się w przypadku sfunkcjonalizowania go jako przepracowania traumy z przeszłości. Schneider, powołując się na *Przypomnienie, powtarzanie i przepracowanie* Freuda, zauważa, że w myśli psychoanalitycznej teorii traumy

> to, co się wydarzyło, może jednocześnie znajdować się przed nami i za nami – w przeszłości, kiedy coś nas ominęło, zostało zapomniane bądź nie w pełni zobaczone, a także w przyszłości, kiedy to coś może się (ponownie) pojawić podczas (powtórnego) spotkania, (powtórnego) odkrycia, (powtórnej) relacji i/lub odtworzenia, doświadczone jedynie dlatego po raz pierwszy, że jest doświadczone po raz drugi (tamże, s. 53-54).

Trzecia funkcja *reenactment* odnosi się do jego wywrotowego i krytycznego charakteru, do tego, co Dorota Sajewska nazywała „profanacją archiwum", „rodzajem działania teoriopoznawczego, poddającego refleksji media, strategie i praktyki pamięci" (Sajewska, 2017), a sama Schneider określała mianem „przebieranki czasu". Powtórzenie staje się formą negocjacji pomiędzy „wtedy" i „teraz", zawiera także perspektywę troski o przyszłość, nosi w sobie potencjał stania się narzędziem społecznej interwencji:

> Czy przebieranka czasu może być politycznie skuteczna? Akt obrotu, odwracania się, zbaczania z linearnego szlaku nie musi być „jedynie” wyrazem nostalgii jako melancholijnego rozpamiętywania utraty w obliczu braku możliwości powrotu. Zwrot ku przeszłości jako gestyczna, afektywna podróż przez jej możliwe alternatywne przyszłości – innymi słowy, przeskok ducha – ma cel polityczny, ponieważ pozwala przyjrzeć się krytycznie przyszłości, oderwanej od kapitalistycznych narracji o rozwoju w czasie i świeckiej wiary w ściśle alternatywny postęp (2020, s. 359).

Funkcja, nazwijmy ją „interwencyjną”, jasno przeciwstawia się funkcji konserwatywno-nostalgicznej. Przypisuję ją teatralnym rekonstrukcjom Skrzywanka, z wyłączeniem spektaklu *Śmierć Jana Pawła II*; poznańską rekonstrukcję procesu umierania papieża Polaka ulokowałabym bliżej funkcji drugiej, czyli przepracowania zbiorowej traumy (dlatego poświęcę spektaklowi najmniej miejsca). Sam Skrzywanek przyznawał, że jego celem było hasło „sprawdzam”, skonfrontowanie widowni z obrazem „papieża w pampersie”, czysto fizjologicznego procesu umierania ciała, a więc unaocznienie tego, co zostało „nie w pełni zobaczone”. Fakt, że przepracowanie wymierzone w polską zbiorowość zaistniało i zadziałało, potwierdza „zewnętrzna” recepcja spektaklu – na zagranicznych festiwalach często bywa odczytywany jako gloryfikacja cierpienia postaci Jana Pawła II (*Teatr…*, 2023).

Warto odnotować jeszcze jedną istotną kwestię, zestawiając rekonstrukcję Skrzywanka i ideę *reenactment* Schneider, mianowicie – niewielki dystans czasowy. Reżyser ucieleśnia archiwa, ale wydarzenia, które rekonstruuje w swoich spektaklach, mieszczą się w obrębie pamięci komunikacyjnej lub, mówiąc wprost, są elementem-exemplum zupełnie aktualnego problemu

społecznego. Stąd bliskość rekonstrukcji Skrzywanka (nawiązującej do tradycji faktomontażu, reportażu scenicznego i teatru dokumentalnego) i hamletowskiej „streszczonej kroniki czasów", a także teatru zaangażowanego spod znaku *Zeittheater*. Rekonstrukcja mieści się w ramach idei, którą Carol Martin nazywała „teatrem rzeczywistości" (w moim przekonaniu termin „rzeczywistość" jest bardziej uniwersalny i nieco niweluje problem dystansu czasowego, pobrzmiewającego w dyskursie Schneider w haśle „historia"). W rozumieniu badaczki jest to teatr, który chce „dostać się do «prawdziwej istoty rzeczy», pragnie reprezentować rzeczywistość, by stać się częścią obiegu myśli i namysłu nad naszym osobistym, społecznym i politycznym życiem" (Martin, 2019). Rekonstrukcja wydaje się odpowiadać tym założeniom: podjęta „teraz" jest unaocznieniem frazy: „Co innego wiedzieć, a co innego zobaczyć"[1]. Teatrowi społecznie zaangażowanemu niejednokrotnie zarzucano uprawianie taniej publicystyki i żerowanie na sensacjach dnia; dla Skrzywanka metoda rekonstrukcji jest formą etycznego wchodzenia w relacje z rzeczywistością:

> Chciałbym żyć w innych czasach, w innym świecie i móc robić teatr o czymś innym. Ale nie umiem. […]. Każdy, kto mnie zna, kto śledzi moją działalność nie tylko teatralną, ale też aktywistyczną wie, że ja już tak mam i muszę mówić o tym, co w danym momencie jest dla mnie najważniejsze.
> Spotykam się z opiniami, że używam tych tematów, bo są głośne. Jeśli ktoś chce tak uważać, jego sprawa, ale prawda jest taka, że ja po prostu nie umiem zajmować niczym innym (*Jakub Skrzywanek: „Zbrodnia i kara"…*, 2023).

Wstępne rozpoznanie

Na początek: próba zarysu dochodzenia do metody rekonstrukcji. Ogniwo pierwsze – reżyserski debiut. Jakub Skrzywanek debiutował w miejscu szczególnym, słynącym z otwartości na język krytyczny – w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Spektakl *Cynkowi chłopcy* (premiera: 22 stycznia 2016 roku) według reportażu Swietłany Aleksijewicz – która kilka miesięcy wcześniej otrzymała Literacką Nagrodę Nobla – miał w sobie pewien rekonstrukcyjny potencjał. Każdorazowo poprzedzony był kilkunastominutową projekcją filmową w teatralnym foyer, odsyłającą do historycznego kontekstu wojny w Afganistanie, kompilacją materiałów wideo, fotografii i danych statystycznych. Rozmowy przeprowadzone przez Aleksijewicz są przecież zapisem relacji bezpośrednich uczestników wydarzeń; gdyby nie rama literackiego reportażu, będąca swego rodzaju buforem między nagim świadectwem a teatrem, mógłby powstać spektakl typu *verbatim*. Zamiast rekonstrukcyjnej dosłowności Skrzywanek obrał jednak zupełnie inną strategię, podkreślającą widowiskowy nawias. *Cynkowi chłopcy* zostali wtłoczeni w ramę groteskowej konwencji Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu. Makabryczne relacje afgańców, wiadro wypełnione sztuczną krwią i cynkowe trumny mieszały się z układami choreograficznymi, konferansjerką i brawurowym wykonaniem żołnierskich pieśni.

Ogniwo drugie – debiut dramatyczny. W 2019 roku w styczniowym numerze „Dialogu" zatytułowanym *Teatr i rzeczywistość* ukazał się dramat Skrzywanka *Pogrom alfonsów, Warszawa 1905*. „Scenariusz «rekonstrukcji»", oparty na doniesieniach prasowych o linczu dokonanym na żydowskim środowisku sutenerów i prostytutek, w jakiś sposób zapowiada przywiązanie do rzeczywistości (przeszłości i teraźniejszości), a jednocześnie

pokazuje igranie z teatralną formą, w którą rzeczywistość jest ubrana – w tym przypadku, na poziomie tekstowym, jest to znana wszystkim nauczycielom konwencja scenariusza lekcji. W rozmowie z Justyną Jaworską Skrzywanek przypisywał temu zabiegowi efekt obcości: „to świetny język, właśnie dlatego, że tak kompletnie nie przystaje do treści" (*Znajdź i porównaj…*, 2019).

Rekonstrukcyjny *know-how*

W swoich wypowiedziach Skrzywanek nazywa metodę rekonstrukcji sposobem na ustanowienie „stanów faktycznych", remedium na nieustanne spory narracyjne, które są naturalnym elementem przestrzeni publicznej i medialnej: „Tworzę te rekonstrukcje, bo dziś szalenie ciekawe wydaje mi się na poziomie filozoficznym, ontologicznym samo poszukiwanie prawdy, jej pokazywanie i kontekstualizowanie" (*Teatr…*, 2023). Metoda rekonstruowania rzeczywistości i wytwarzania iluzji referencyjnej ma swoje warianty: reżyser wykorzystuje w tym celu różne narzędzia, manewruje pomiędzy realizmem i dosłownością a metaforą i skrótem. Pomimo wariantywności metoda ma swoją poetykę, dotyczącą etycznego procesu tworzenia scenariusza, pracy w zespole, zaprojektowanego spotkania z widzem i teatralnej formy.

1. Ucieleśnienie archiwum – źródła

Według Schneider proces ucieleśniania archiwum rozpoczyna się już na poziomie gromadzenia materiałów: samo „badanie dokumentów w bibliotece" angażuje ciało, to „materialny akt zdobywania, materialne akty czytania, pisania i uczenia się" (2020, s. 219). Scenariusze rekonstrukcji Skrzywanka oparte są przecież na „dokumentach", „zapisach", „dowodach",

którym intuicyjnie przypisuje się wysoki status wiarygodności. Centralna, rekonstrukcyjna część spektaklu *Opowieści niemoralne* (Teatr Powszechny w Warszawie, premiera: 25 września 2021, scenariusz napisany z Weroniką Murek) zatytułowana *Bestia*, oparta jest na dokumentach, których status ontologiczny jest niepodważalny, także na realnym poziomie prawnym – to transkrypcja rozprawy sądowej *Stan Kalifornia vs. Roman Raymond Polański* z marca 1977 roku. W przypadku spektaklu *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* (Teatr Współczesny w Szczecinie, premiera: 13 maja 2022) rolę podstawowego archiwum pełnił reportaż, który sam w sobie jest wynikiem zbierania i kategoryzowania faktów, pewnego poszukiwania prawdy, interpretacją stojącą pomiędzy rzeczywistością a rekonstrukcją. W opublikowanym w 2020 roku tekście *Miłość w czasach zarazy* Janusz Schwertner opisał historię nastoletniego, transpłciowego Wiktora oraz przerażające realia polskiego systemu psychiatrii dziecięcej, zatrważające warunki w placówkach, codzienność warszawskiego szpitala przy ul. Żwirki i Wigury oraz oddziału w Józefowie pod Warszawą, terror i zobojętnienie, jakich ofiarami są pacjenci i ich rodzice[2]. Inspiracją dla scen *Snu nocy letniej* (Teatr Współczesny w Szczecinie, premiera: 25 lutego 2023, spektakl wyreżyserowany wraz z Justyną Sobczyk) wykorzystujących metodę rekonstrukcji był facebookowy post Anny Alboth. Aktywistka dzieli się w nim przemyśleniami na temat podróży do Brukseli ze swoim niepełnosprawnym bratem Kubą. Celem była wizyta u seksworkerki – w Polsce potrzeby seksualne osób z niepełnosprawnościami są tematem tabu. Krótka wypowiedź na portalu społecznościowym nie jest jednak rozbudowanym archiwum, na podstawie którego można ustalić jakikolwiek stan faktyczny. Dlatego Skrzywanek i Sobczyk właściwie nie rekonstruują, a konstruują potencjalny przebieg wizyty Brata (Roman Słonina) u seksworkerki. Mamy więc do czynienia z pograniczem, przestrzenią pomiędzy *enactment* a

reenactment, z rekonstrukcją, którą określiłabym mianem „spekulatywnej" (do czego jeszcze powrócę).

2. Proces rekonstrukcji – grono eksperckie i specjaliści

W wywiadzie opublikowanym w „Dwutygodniku" Skrzywanek opisywał swoje podejście do procesu, który kompromituje wizerunek genialnego artysty, gotowego w każdej chwili „usiąść za biurkiem i napisać historię konkretnej grupy, polegając tylko na swojej wyobraźni" (*Dramaturgia doświadczenia*, 2022). „My, twórcy, musimy uważnie słuchać rzeczywistości, żeby móc o niej opowiadać. […] Pierwszym gronem eksperckim, z którym obecnie pracuję, są zwykle ludzie, o których chcę opowiadać. Zapraszam ich do współpracy, ponieważ uważam, że scena jest przestrzenią reprezentacji" (tamże). Z jednej strony mamy do czynienia z teatrem-medium poszerzania społecznej widzialności (w myśl zasady „Nic o nas bez nas"). Tak działo się w pracy nad *Snem nocy letniej* i *Spartakusem* (pełnoprawnymi współtwórcami scenariusza są osoby z niepełnosprawnościami i ich rodziny, osoby zajmujące się asystenturą seksualną, pacjenci dziecięcych szpitali psychiatrycznych i ich rodzice, członkowie stowarzyszenia Lambda Szczecin). Z drugiej strony: podstawami rekonstruowania rzeczywistości są precyzja, rzetelność i uczciwość. O wspomagających proces specjalistach reżyser mówił: „To są ludzie, bez których nie potrafię zrozumieć, opracować istotnych dla mnie momentów spektakli. Jeśli chcę opowiadać na scenie o jakichś fragmentach rzeczywistości, muszę się do tego świetnie przygotować" (*Dramaturgia doświadczenia*, 2022). Po trzecie: bywa, że jeszcze inni specjaliści stoją na straży dobrostanu zespołu. Do pracy nad *Opowieściami niemoralnymi* Skrzywanek i Murek zaprosili – chyba po raz pierwszy w historii polskiego teatru – konsultantki scen intymnych: Jewgienię Aleksandrowę i Agnieszkę Róż. Rekonstrukcja rzeczywistej przemocy seksualnej domagała się troski o

poczucie bezpieczeństwa i komfort pracy wszystkich uczestników procesu twórczego.

3. Ciało, opresja, afekt i *trigger warning*

Rekonstrukcja jest formą ucieleśnienia archiwum; według Schneider *reenactment* stawia w pozycji uprzywilejowanej przeciwieństwo dokumentu, to, co bezładne i „znikające na żywo" – gesty i działania podjęte przez ludzkie ciało. Afekt[3], postrzegany jako wynik negocjacji, ulokowany pomiędzy ciałami aktorów i widzów cechuje się tym, co Schneider, za Sarą Ahmed, określała mianem „lepkości" (2020, s. 82). Można postawić tezę, że centralnym tematem rekonstrukcji w spektaklach Skrzywanka jest ciało poddane fizycznej opresji, co automatycznie programuje ową lepkość. Przemoc wobec „biologicznej maszyny do transmisji afektu" wzmocniona świadomością czyjegoś realnego doświadczenia intensywnie oddziałuje na ciało widza i wywołuje silne reakcje afektywne[4]. Teatr oparty na performatywnym powtórzeniu wydaje się idealnym narzędziem projektowania lepkości – Ahmed, pisząc o perfomatywności obrzydzenia, wskazywała na rolę strefy kontaktu w przyklejaniu się afektu. Nie opiera się ona wyłącznie na dosłownej styczności powierzchni skóry, ale także na „ryzykownej bliskości" (Ahmed, 2014, s. 177), która powoduje, że podmiot chce się zdystansować, odsunąć. Ryzykowna bliskość ciał performerów i obserwatorów wpisana w przebieg teatralnej rekonstrukcji to niejako „doświadczenie na własnej skórze", stąd troska o dobrostan widza i przygotowanie go na to spotkanie. Strategia *trigger warning*, choć często postrzegana przez krytyków jako element sensacyjnej promocji marketingowej, towarzyszy wszystkim rekonstrukcyjnym spektaklom Skrzywanka.

Na poparcie tezy o ciele w opresji jako osi rekonstrukcji: *Śmierć Jana Pawła*

II pokazuje rozdźwięk pomiędzy realnym a „fantomowym ciałem króla" – człowiek podlega fizjologii śmierci, ślini się, ma trudności z podstawowymi czynnościami, ale głowa Kościoła musi do końca wypełniać swoje obowiązki[5]. Odtworzenie cielesnej relacji opresji to także clou *Bestii*. Rekonstrukcja, jako część tryptyku inspirowanego filmami Waleriana Borowczyka, podbudowana jest dodatkowo głęboką refleksją nad kulturowymi sposobami przedstawiania przemocy seksualnej, odczarowaniu pseudoromantycznych „pięknych scen gwałtu"; dominujący mężczyzna daje się porwać „szałowi namiętności", któremu kobiece ciało musi się podporządkować. *Sen nocy letniej*, pomijając wątek postu Alboth, uprzedmiotawia i dowartościowuje ciało nienormatywne w przestrzeni teatru – aktorzy z niepełnosprawnościami nie tyle „są widzialni", ile właściwie przejmują panowanie nad przebiegiem widowiska i jako armia Puków krzyżują plany Strażników Moralności. W *Spartakusie* uderza realny system fizycznych kar i stygmatyzacji: ciała pacjentów poddawane są nieustannej psychosomatycznej musztrze – od porannych ćwiczeń rozpoczynających dzień na oddziale, po konieczność założenia piżamki, przełamania wstydu i rozebrania się pod prysznicem, który nie ma nawet zasłonki. Druga odsłona cielesnej opresji dotyczy płciowej identyfikacji ciała, fizyczności i *gender*. Główny bohater, Wiktor, jest osobą transpłciową – rekonstrukcja jego fizyczności na poziomie dosłownym była więc niemożliwa (kolejny problem do dyskusji dotyczący fizycznych preferencji polskiego systemu kształcenia aktorów i aktorek). Rolę Wiktora powierzono uznanej aktorce Teatru Współczesnego, Annie Januszewskiej. Rekonstruowanie, także w scenach nagości, transpłciowego ciała młodego chłopca przez ciało dojrzałej kobiety tematyzuje i odzwierciedla tę nieprzystawalność.

4. Efekt obcości

Obserwowanie na scenie działań oraz mechanizmów znanych z

rzeczywistości uprawnia i mobilizuje widza do ich oceny, logicznej analizy odseparowanej od afektu, lub raczej wobec afektu komplementarnej. Teatralna rekonstrukcja staje się narzędziem odświeżenia konceptualizacji relacji intelekt-afekt: nie jest ideologicznie przezroczysta, mimo to idea przedstawienia stanu faktycznego, tego „jak jest", wywołuje potrzebę odwołania się do najbardziej uniwersalnych etycznych zasad, jednoznaczne zakwalifikowanie działania jako „dobro" lub „zło". To Brechtowskie krytyczno-analityczne spojrzenie uruchamia się automatycznie w *Spartakusie* – zdroworozsądkowa obserwacja nakazuje współczuć pacjentom. Personel medyczny trzyma się procedur i wykorzystuje narzędzia, w jakie został wyposażony; nie zezwala na wejście rodziców na oddział, każe grzecznie zjeść śniadanko, przerzuca pacjentów z placówki do placówki. Kiedy ojciec jednego z chłopców chce porozmawiać z lekarzem i pyta, kiedy ten będzie obecny, słyszy, że „później", ale „później" oznacza „jakoś w tym tygodniu". Widz, odwołujący się do swoich doświadczeń z kontekstu społecznego i znajomości funkcjonowania polskiej ochrony zdrowia, widzi „zło", ale wzbrania się przed wydaniem ostatecznego wyroku na jednostki. Poszukiwanie źródła zła odsyła do odhumanizowanego pojęcia „systemu", to system jest winny. Za deficyt lekarzy specjalistów, przemęczenie personelu, stan budynków odpowiedzialny regulowany przez politykę jest system.

5. Media i multimedia – wskaźnik i zaprzeczenie

Każdemu rekonstrukcyjnemu spektaklowi Skrzywanka towarzyszy ekran; wyświetlane są na nim fotografie, materiały wideo i przede wszystkim – dużo tekstu. Nagrania wywiadów z poznaniakami (reprezentującymi różne grupy wiekowe, wyposażonymi w pełen przekrój zasobu pamięci zbiorowej i indywidualnej o postaci Jana Pawła II) rozluźniają strukturę realistycznej rekonstrukcji ostatnich dni papieża; wzbogacają ją o drobne przebłyski

autobiograficznych wspomnień, mikrohistorie ginące w oficjalnych, wielkich narracjach. Wywiadom z matkami pacjentów, których historia została zrekonstruowana w *Spartakusie*, przypisywałabym nie tylko funkcję „uwierzytelniającą". Wprowadzają one pewną polifoniczność komunikatu, oddając głos tym, którzy stali na drugim planie historii, diametralnie zmieniającej ich życie rodzinne. Słynna fotografia młodziutkiej Geimer w basenie (wyświetlana w tle w *Opowieściach niemoralnych*) wykonana przez Polańskiego podczas rekonstruowanego wieczoru i powielana wielokrotnie przez media, zostaje przywrócona swojemu pierwotnemu kontekstowi. Ponownie staje się dowodem w sprawie, nie zaś obrazkiem z dzienników telewizyjnych i pierwszych stron brukowców, śledzących perypetie Polańskiego. W przypadku tekstu towarzyszącego rekonstrukcji – różnorodność jego statusu i funkcji pokazuje, że Skrzywanek nie uzurpuje sobie prawa do tworzenia jedynej, prawdziwej wersji narracji: rekonstrukcje obudowywane są fragmentami aktów prawnych, archiwalnych relacji świadków i uczestników wydarzeń, dokumentami życia społecznego. Tekst jest medium negocjacji: miewa charakter objaśniający i deiktyczny w stosunku do działania scenicznego lub zadaje mu kłam, demaskuje iluzyjny charakter rekonstrukcji – ten aspekt tekstu zostanie doprowadzony do ekstremum w *Zbrodni i karze.*

6. Wielość w jedności i strategie rekonstrukcji – miejsca puste, *Jarzmo* i praktyka spekulatywna

Rekonstrukcja sceny gwałtu Polańskiego (Michał Czachor) na Geimer (Natalia Lange) nie ma w sobie nic z naturalizmu; najwyraźniejszym śladem realności jest początkowy wygląd Czachora – koszula i spodnie z hollywoodzkim sznytem i peruka z charakterystyczną, półdługą fryzurą reżysera. W tle na ekranie wyświetlane jest zdjęcie z lotu ptaka willi Jacka

Nicholsona. Samo scenicznie działanie opiera na estetyce miejsc pustych i niedopowiedzeniu – Czachor najpierw beznamiętnie wydaje Lange polecenia dotyczące pozowania do zdjęć, potem w mechanicznej choreografii manewruje jej ciałem, przekłada je i ustawia w kolejnych pozycjach. Nie ma realistycznych ruchów frykcyjnych, aktorzy zastygają w pozach przemocy, w umownym paraliżu. Nie ma nagości – aktorzy pozostają w sportowych trykotach. Nie ma krzyków czy seksualnej warstwy fonicznej – scena toczy się w ciszy. Tę strategię, opartą na pewnym skrócie, synekdosze, zaprzeczeniu dosłowności określiłabym rekonstrukcją miejsc pustych – bardziej przerażająca i wywołująca afektywny paraliż jest sama sugestywność, właściwie to, czego nie ma.

W *Spartakusie* rekonstrukcja, będąca ekstraktem z tekstu Schwertnera i doświadczeń pacjentów, przebiega realistycznie na poziomie odtworzenia relacji pomiędzy postaciami-aktorami. To precyzyjne *reenactment* działań i relacji międzyludzkich umieszczone zostaje w imaginatywnej, symbolicznej przestrzeni (realistyczne są tylko wszechobecne kraty i metaliczny szczęk zamykanych drzwi i bramek). Scenografia Daniela Rycharskiego funkcjonowała wcześniej jako autonomiczne dzieło sztuki: instalacja *Jarzmo* mówi o „łatwości zamiany cudzego doświadczenia w obiekt estetyczny, oglądany zwykle nie przez tych, których życie i pracę obrazuje” (Rycharski, 2022). Artysta, przywiązany do „prawdy materiału”, do zbudowania ścian oddziału psychiatrii dziecięcej wykorzystał metalowe kojce pozyskane od rolników z mazowieckich i zachodniopomorskich wsi.

> Podłoga została wyłożona słomą, meble i przedmioty medyczne mieszają się z obiektami rolniczymi, takimi jak widły czy wiadra. Kojarząca się z opresją wobec zwierząt obora używana w rolnictwie przemysłowym bliska jest opisom pacjentów oddziałów psychiatrii

dziecięcej, z którymi zapoznawaliśmy się w trakcie pracy nad spektaklem (Rycharski, 2022).

Zaproszenie do współpracy Rycharskiego było remedium na problem poznawczy, z którym Skrzywanek zmagał się podczas pracy nad *Spartakusem*: widz nie jest stanie uwierzyć w rzeczywistość, bo rzeczywistość przekracza wszelkie wyobrażenia. Zdjęcia, obrazujące wygląd oddziału w Józefowie (przedstawiające pomazane, poobdzierane z farby ściany, brudne materace i zakrwawioną, niedopraną pościel), wyświetlane są przez chwilę w przestrzeni sceny mocnym, szybkim impulsem, uwierzytelniającym sceniczne odbicie rzeczywistości. Realistyczna replika oddziałowej ściany paradoksalnie stałaby się usztucznioną, symboliczną makietą. Stąd pomysł na wykorzystanie *Jarzma*, obnażającego estetyzację przemocy i odbieranie podmiotowości bytom ludzkim i nie-ludzkim. Strategia rekonstrukcji w *Spartakusie* jest więc połączeniem realizmu (poziom relacji międzyludzkich) z metaforą (poziom kreacji przestrzeni).

W scenicznym kubiku, zamkniętej, intymnej przestrzeni przytulnego pokoju Brat wraz z Siostrą (Barbara Lewandowska) planują podróż, pakują walizkę, wybierają koszulę, w której mężczyzna spotka się z seksworkerką, rozmawiają o marzeniach i oczekiwaniach. Potem odbywa się spotkanie, pełne zrozumienia, obopólnego komfortu, jasno wyznaczonych granic i czułego dotyku. Wskazywałam wcześniej, że ten rozbudowany scenariusz ludzkich działań i relacji, który Skrzywanek i Sobczyk stworzyli-odtworzyli na podstawie krótkiego postu Alboth, lokuje się gdzieś pomiędzy *enactment* a *reenactment*. Post pełni tutaj funkcję miniarchiwum, niedostarczającego zadowalającej liczby „danych” i szczegółów przebiegu wizyty u seksworkerki. Schneider, zezwalając na obecność „błędów i pominięć” (2020, s. 36) otwiera furtkę dla praktyk spekulatywnych jak narzędzia emancypacji rekonstrukcji;

fikcja staje się tu metodą[6], a ciało jej narzędziem. Potencjalny przebieg wydarzenia z przeszłości, odtworzony na podstawie racjonalnych przesłanek, jest nie tyle możliwy, ile prawdopodobny.

Rekonstrukcja rekonstrukcji, czyli medialny obraz w teatralnej ramie

Na metodę rekonstrukcji w *Zbrodni i karze* składa się większość wymienionych elementów: scenariusz oparty na dokumentach jest wynikiem współpracy ze specjalistami. Spektakl świadomie zastawia na widza – który ogląda to, czego „nie potrafi zrozumieć" i logicznie umotywować – intelektualną i afektywną pułapkę, bombarduje go Brechtowskim efektem obcości. Tworzy opowieść o ciele poddanym przemocy, ciele unicestwionym, ciele sprowadzonym do roli teatralnego i medialnego rekwizytu; rekonstrukcja zyskuje dzięki aktorom Wrocławskiego Teatru Pantomimy, którzy wnoszą nową jakość ucieleśnienia archiwum, budują na scenie choreografię wojny i śmierci. Wykorzystuje obecność wyświetlanego w przestrzeni sceny tekstu, między innymi fragmenty materiałów kolektywu „Slidstvo" dokumentującego rosyjskie zbrodnie wojenne.

Pewnym *novum* w stosunku do poprzednich rekonstrukcji Skrzywanka jest silniejsze wyeksponowanie dwóch aspektów powtórzenia: jego medialności i funkcjonowania w ramach konwencji „jesteśmy w teatrze". Medialność, rozumiana jako jedno z podstawowych składników ludzkiego doświadczenia, jest dla Martin narzędziem i tematem teatru rzeczywistości:

> Podstawowe czynności życia codziennego – życia przeżywanego „na żywo" – stały się w wyniku zapośredniczenia medialnego

> drugorzędne. Teatr rzeczywistości używa mediów na wiele różnych sposobów: jako miernik prawdy, jako wskaźnik stopnia, w jakim życie przeniknęła symulacja, a także jako grot strzały wycelowanej w historię idei, której częścią składową jest dezinformacja i wypaczenie kultury popularnej (nie wyłączając tego, co nazywamy „wiadomościami"). […] Wyszukana i łatwo dostępna technologia promuje zacieranie różnic między tym, co „naprawdę ma miejsce", tym, co „zostało stworzone na użytek aparatu fotograficznego (lub innych mediów)", tym, co „jest symulacją", „wyreżyserowaną ustawką", „przeróbką", a „świadomie stworzoną sztuką". To, co rozumiemy jako „prawdziwą prawdę", jest kontinuum, które zawiera w sobie niezapośredniczenie, naśladownictwo, wyreżyserowanie, rekonstrukcję, a także – od czasu do czasu – symulację (Martin, 2019).

„Silniejsze wyeksponowanie" metateatralności nie oznacza, że w poprzednich spektaklach to komunikacyjne narzędzie nie były wykorzystywane. Najbardziej dobitny przykład: w *Opowieściach niemoralnych* rekonstrukcja gwałtu zostaje wzięta w nawias, pojawia się burzenie teatralnej iluzji (rodem z teatru „pokolenia wieszaka"[7]), kiedy to Czachor na oczach widzów staje się bestią, zakłada jej pastelowe ubrania i mocuje się z wypielęgnowaną peruką à la Polański.

Rekonstrukcje (odmienne w każdej z części: *Prologu*, *Zbrodni* i *Karze*) wprowadzają widza w dysonans poznawczy, wymuszają postawienie pytania: „co właściwie oglądam"? Nałożenie się porządku medialnego i teatralnego krzyżuje percepcje, wywołuje potrzebę poszukiwania pierwotnego źródła, odnalezienia i zidentyfikowania jakiegoś „praobrazu".

Prolog to jedyna cześć spektaklu, która jawnie nawiązuje do studium Dostojewskiego. Rekonstrukcja ma swój wymiar praktyczny i przywołuje na myśl jedno z głównych narzędzi śledczo-procesowych – konwencję policyjnej wizji lokalnej z odtworzeniem potencjalnego przebiegu wydarzeń. Wszechwiedzącym narratorem jest siedzący z boku Dariusz Maj, który, odpowiadając na pytania Michała Opalińskiego i Michała Mrozka, relacjonuje, „jak było". *Prolog* wprowadza pierwszy stopień umedialnienia i gry z prawdą obrazu – dochodzeniu towarzyszy oko kamery, oglądające z różnych stron miejsce zbrodni i transmitujące obraz *live* na ekran umieszczony w głębi sceny. Obiektyw wymierzony jest często w zgromadzonych na widowni obserwatorów, którzy za przestrzenią gry widzą obraz swoich sobowtórów. Zostają wtłoczeni w podwójną rolę biernych świadków, *bystanders* rekonstrukcji. Ich obecność została zarejestrowana i utrwalona, a do-świadczenie zostaje przekute w po-świadczenie lub za-świadczenie; teoretycznie sami mają teraz pełne prawo do relacjonowania, „jak było" i „co było". Do odtworzenia przebiegu zbrodni potrzebne są żywe ciała, stąd przed przystąpieniem do rekonstrukcji Mrozek przeprowadzi jeszcze szybki casting wśród pięciu pozorantów. Ci, w cielistych trykotach i maskach z tkaniny, przypominają *crush test dummies* – nie mają żadnych cech szczególnych, ich zadaniem jest tylko markowanie ruchów ciała. Zdolniejsi zostają wybrani na odtwórców głównych ról – Raskolnikowa, Alony Iwanowny i Lizawiety. Pozostała dwójka zagra stojak na bieliźniany sznur. Są rekwizyty typowe dla dochodzenia (żółte numerowane znaczniki), jest i siekiera, rekwizyt-narzędzie zbrodni. Mrozek jako *spiritus movens* rekonstrukcji dba o to, by pozoranci dokładnie odtwarzali narrację Maja, zależy mu na jak najbardziej precyzyjnym powtórzeniu – liczy, ile uderzeń siekierą powinno paść, odmierza z zegarkiem w ręku dwie minuty, jakie Raskolnikow przeznaczył na zrywanie zawiniątka z szyi lichwiarki.

Kryminologiczna rekonstrukcja zostaje rozsadzona przez uprzedmiotowione *dummies*, kiedy okazuje się, że mają oni ogromne ambicje aktorskie i zamiast metodycznego odtworzenia wolą grać Stanisławskim. Z pozorantów przekształcają się w *hypocrites*, aktorów pantomimicznych z prawdziwego zdarzenia; spierają się między sobą, kto bardziej realistycznie zagra upadek od ciosu siekierą, oskarżają się o zbytni psychologizm w kreowaniu postaci. Rekonstrukcja makabrycznej zbrodni przeistacza się w teatr i po raz pierwszy silnie tematyzuje obecność artystycznej, wręcz ludycznej ramy.

Część druga, *Zbrodnia*, zawiera najbardziej sugestywne sceny rekonstrukcji oparte na materiałach zgromadzonych przez kolektyw „Slidstvo". To zbrodnie na konkretnych ludziach, wyłowione z ogromu nieszczęścia, nazwane, opisane i udokumentowane. *Zbrodnia* to seria pięciu rekonstrukcyjnych etiud, uzupełnionych aktorskimi improwizacjami – każda z nich ma nieco inną poetykę i tytuł wyświetlany w głębi sceny: *Morderstwo*, *Przetrzymywanie/tortury*, *Masowy grób*, *Gwałty*, *Sprawiedliwość/uczczenie ofiar*. Łączy je stopień odrealnienia, subtelnego znaku teatralnego nawiasu – większość aktorów pozostaje w unifikujących strojach *crush test dummies*, ich głos ma „robotyczne" brzmienie dzięki zakłócaczowi. Fragmenty dziennikarskich świadectw wyświetlane w głębi sceny objaśniają działania aktorów; dzięki tym wskaźnikom widz dowiaduje się, że pantomimiczny bieg z bloków startowych (z pistoletem hukowym jako sygnałem do startu) to „rekonstrukcja" ucieczki przed oprawcami, a wygłuszone krzyki przeplatające się ze śpiewem Marii Callas – odtworzenie tortur. Masowy grób całej rodziny to starannie upozowana plątanina ciał, widoczna także na ekranie w zapośredniczonym rzucie z góry. Agnieszka Kwietniewska i Igor Kujawski dokonują oględzin zwłok, aktorka zwraca uwagę na obraz, który zawsze porusza i jest

„chwytliwym” kadrem reporterskich zdjęć – porzucony dziecięcy bucik i wystającą z mogiły małą stópkę. Przebiera się w futro i jako zagraniczna polityczka rozpoczyna swój medialny spektakl nad grobem, narzekając przy tym na trudności w chodzeniu w szpilkach po błocie. Przyniesie pluszowego misia, będzie lamentować, ocierać łzy i przepraszać ofiary za brak interwencji w kilku europejskich językach – najbardziej do gustu przypadnie jej brzmiące patetyczne hiszpańskie *Los siento!*. W końcu zastanawia się, „co jeszcze można zrobić z tymi ciałami, żeby się nie zmarnowały?”. W tam czasie Michał Opaliński odprawia pacyfistyczny performans – okrąża mogiłę biegiem ze zniczem olimpijskim w ręku, w końcu chwyta za transparent „Stop Any War”. Dołącza do niego Elloy Moreno Gallego z zespołu Pantominy i wykonuje „poruszający” układ choreograficzny do *SOS* Abby. Spektakl cynicznej hipokryzji osiąga apogeum, kiedy ciała z masowego grobu zostają ułożone w symbol pacyfki, Zderzenie formy i treści, ta autoironiczna teatralizacja zbrodni galopuje dalej: rekonstrukcja gwałtów (udokumentowanych przez Medialną Inicjatywę na rzecz Praw Człowieka) utrzymana jest w poetyce odrealnionego, antyprzemocowego *mutual consent*: w rzeczywistości oprawca nigdy nie pyta, „czy to będzie dla ciebie OK, jeśli…” i nie zgodzi się na zamianę miejsc w opresyjnym układzie.

Część *Kara* nie jest rekonstrukcją *sensu stricto*, raczej symulacją. Przebieg obrad Międzynarodowego Trybunału Karnego dla rosyjskich zbrodni w Ukrainie został zaprojektowany wraz ze specjalistką, prof. Moniką Płatek z Zakładu Kryminologii w Instytucie Prawa Karnego Uniwersytetu Warszawskiego. Konwencja sądowa przywodzi na myśl konteksty historyczno-teatralne (konwencję niemieckiego teatru dokumentalnego lat sześćdziesiątych) i współczesne (*Hagę* Saszy Denisowej, *Sprawiedliwość, Odpowiedzialność* i *Ciszę* Michała Zadary oraz działalność współprowadzonego przez niego Instytutu Prawa Performatywnego).

Obrady nie będą procesem symbolicznym, raczej próbą ukazania dysproporcji między idealistyczną wiarą w sprawiedliwość a budzącą wściekłość bezsilnością. Retoryczne starcie pomiędzy Igorem Kujawskim jako prokuratorem i Agnieszką Kwietniewską w roli *advocatus diaboli* toczy się na tle tykającego zegara i makiety bomby „zasiadającej" w fotelu sędziego. Metodyczne, logiczne, prawdziwe i moralnie słuszne oskarżenia formułowane pod adresem rosyjskich zbrodniarzy są od razu odpierane przez obronę; jak twierdzi Kwietniewska, ustalenia Międzynarodowego Trybunału Karnego nie mają żadnego znaczenia dla Federacji Rosyjskiej, a „to, co się tu odbywa, jest groteskowym spektaklem". Sofistyczna argumentacja obrończyni prowadzi do relatywizacji zbrodni: jaka jest różnica pomiędzy „operacją specjalną" a „misją stabilizacyjną"? Dlaczego społeczność międzynarodowa chce ścigać zbrodnie przeciwko Ukrainie, a akceptowała te popełnione przeciwko narodowi irackiemu? Jaką wartość mają – przywołując Didi-Hubermana – „obrazy mimo wszystko", materiał dowodowy w postaci zdjęć i filmów w internecie, skoro fotografie z Abu Ghraib nie doprowadziły do powstania podobnego trybunału? Domaganie się przez prokuraturę ukarania wszystkich winnych wprowadza jeszcze inny poziom argumentacyjnej ekwilibrystyki – zło jest banalne jak u Hannah Arendt, a odpowiedzialność rozmyta na tysiące żołnierzy, którzy też przecież mają matki, żony i dzieci na utrzymaniu. Materiał dowodowy w formie medialnego obrazu nie świadczy o niczym, podobnie jak zeznania „świadków" – rekonstruktorów, wytwórców kolejnego zapośredniczonego obrazu w ramach tego „groteskowego spektaklu". Wezwana na świadka Izabela Cześniewicz, aktorka Wrocławskiego Teatru Pantomimy, musi zeznać, że „zagrała" śmiertelny upadek od postrzału, bo takie było zadanie wyznaczone przez reżysera; przy okazji zdradza tajniki rzemiosła teatralnego fałszerstwa i wygłasza miniwykład o roli ruchowego zatrzymania u mimów. Zostaje

poproszona o ponowne „sfabrykowanie dowodu” i odegranie upadku. Na przesłuchanie zostaje wezwana też Janka Woźnicka, która w *Karze* wciela się w postać Ołeny Zełenskiej, przemawiającej podczas konferencji United for Justice we Lwowie. Jej celem było wzruszenie widza; swoją kreację postrzega jako wkład w przeciwdziałaniu gwałtom, ma w sobie więcej energii i pasji aktorskiej niż pierwsza dama Ukrainy. Obrona cynicznie wykorzystuje różnicę między niedostępnym dla widza cierpieniem „prawdziwym” a cierpieniem „zrekonstruowanym”; jako materiał dowodowy prezentuje zapis teatralnej próby, na której aktorzy, instruowani przez reżysera, symulują krzyki i dźwięki towarzyszące torturom. Ostatnim świadkiem jest Dariusz Maj – ma powtórzyć improwizację aktorską z jednej z prób, podczas której „wyfantazjował sobie” wymierzenie sprawiedliwości Władimirowi Putinowi. Przywiązuje wyimaginowanego zbrodniarza do wieszaka-pręgierza i z lubością opisuje-prezentuje szereg tortur, makabryczny odwet za całe zło. Kategoria współczucia nie dotyczy Putina, dotyczy ofiar. Ale czy może dotyczyć społeczności międzynarodowej i Polaków (za „benzynę za osiem zeta”), skoro to „nie nasza wojna”? Kwietniewska ma dość tej teatralnej zabawy w rekonstrukcje i jasno tematyzuje jej sztuczność i bezradność, pozostaje jej tylko zatańczenie swojej wymarzonej sceny śmierci. Kujawski-strażnik sprawiedliwości jak mantrę powtarza wzniosłe frazy o sprawiedliwości jako gwarancie przyszłości, odwoływaniu się do fundamentalnych wartości; przerywa mu Michał Opaliński, który wygłosi przerażający w swej szczerości monolog; wypowie to, co prawdopodobnie wielu ludzi czuje, ale wstydzi się otwarcie wypowiedzieć: wkurwia go ta wojna i to, że musi się tym zajmować, także w pracy, jako aktor.

W realnym wymiarze czasu ponaddwugodzinny spektakl ma zaprojektowaną dramaturgię spotkania z widzem. Po *Zbrodni* następuje przerwa, która jest rodzajem pułapki – pokazuje, jak uniwersalnym narzędziem manipulacji jest

afekt. Widz wychodzi na przerwę bez poczucia domknięcia, ale z poczuciem niezgody na teatralizację wojny i zawłaszczenie cudzego cierpienia. Kolejna część spektaklu nie zniweluje tego stanu bezsilności, ale przekieruje ją w inną stronę i w pewien sposób przeprogramuje. Aktorski autotematyzm i wyraźne zarysowanie metateatralności (rodem z strategii Weissa z *Notizen zum dokumentarischen Theater*[8]) w *Prologu* i *Karze* przypominają widzowi, że to tylko „rekonstrukcja" i „tylko teatr", który może orzekać o rzeczywistości, ale nią nie jest. Skrzywanek w przemyślany sposób mnoży porządki dyskursywne, rekonstruuje medialne rekonstrukcje. Spektakl jest właściwie o obrazach wojny, o tym, do czego (jako postronni świadkowie) mamy dostęp. Odbiorca obrazów przedstawiających skutki rosyjskich zbrodni nie chce dać się omotać propagandzie i założyć, że to *fake*, ale z drugiej strony uruchamia mechanizm obronny przypominający, że to tylko medialny przekaz. W jaki sposób oddziałują na nas wszechobecne w internecie zdjęcia z Buczy, jak reagujemy – jak by powiedziała Susan Sontag – na zapośredniczony „widok cudzego cierpienia"? Czy porusza nas medialny performans współczucia odgrywany przez wielką politykę – manifestacja wsparcia bez realnej siły sprawczej? Strona przeciwna też ma swoje poruszające performanse-manifestacje, zrekonstruowane w spektaklu (uroczystość upamiętnienia poległego żołnierza Czernokniżnego, który podczas operacji specjalnej dopuścił się licznych gwałtów, ale według narracji rosyjskiej jest bohaterem). Teatr jako medium zostaje włączony w ten obieg obrazów i wojnę na narracje, ale przynajmniej wyposażony jest w rodzaj krytycznej, ironicznej samoświadomości, że nie ma realnego wpływu na rzeczywistość.

Zamiast podsumowania: rekonstrukcja i wylewająca się rzeczywistość

Przywołane powyżej przykłady rekonstrukcji, choć mają swoją ogólną poetykę, realizują jej elementy w odmienny sposób, balansują pomiędzy mimetycznością a zagęszczeniem i komplikowaniem teatralnych znaków. Mimo to wszystkie podporządkowane są interwencyjnej funkcji *reenactment*, wyposażone w rodzaj sprawczości metapolitycznej opartej na osi przeszłość-teraźniejszość-przyszłość. Dla Schneider, która wielokrotnie podkreślała wywrotowy potencjał idei *reenactment*, owa wywrotowość opiera się właśnie na komplikowaniu osi temporalnej:

> Czy możemy skierować wezwanie w **przeszłość**? Poprzez czas? Jaką odpowiedź wtedy sprowokujemy? Kiedy to, co wypowiedziane – ale opóźnione jako inwokacja albo apel, prośba lub „teraźniejsza" zachęta do działania „w przyszłości" – faktycznie wybrzmiewa? Gdzie leżą granice tej przyszłości? I tej teraźniejszości? (Schneider, 2020, s. 356).

Przywołując etymologiczne znaczenie teatru jako „miejsca do patrzenia" i wykorzystując językową semantykę spojrzenia; powtórzenie wycinka rzeczywistości, którą cechują przemoc, wykluczenie, manipulacja i etyczny relatywizm, *reenactment* rozgrywające się w teatralnej ramie poszerza pole społecznej widzialności. Zmienia optykę rozczarowania przeszłością na perspektywę troski o przyszłość, poprzez działanie w teraźniejszości. Krytyczne rekonstrukcje Skrzywanka, anektujące do wewnątrz rzeczywistość, prowokują zacieranie granic między widowiskiem jako

medium a realnością i „wylewają” potencjał społecznej interwencji na zewnątrz. Tak dzieje się w przypadku *Spartakusa*: po rekonstrukcji do życia powołana zostaje przestrzeń performatywna, w której „prawdziwe”, nienależące do porządku widowiska pary nieheteronormatywne mogą złożyć przysięgę małżeńską. Tak dzieje się w przypadku *Snu nocy letniej*: po każdym przedstawieniu w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, słynącym z długich schodów i nieprzystosowania do potrzeb osób niepełnosprawnych, wywieszany jest transparent „Schody wstydu” lub „Przepraszamy”. I tak dzieje się w finale *Zbrodni i kary*, kiedy Michał Opaliński, jako Michał Opaliński, otwarcie przyznaje, „że wkurwia go ta wojna”.

Wzór cytowania:

Kowal, Justyna, *Teatralne rekonstrukcje Jakuba Skrzywanka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, DOI: 10.34762/4yxg-jh75.

Przypisy

1. Tej frazy wyrażającej sedno metody rekonstrukcji Skrzywanek używał w nagraniu *Nikt sam by sobie tego nie wybrał – reportaż do spektaklu „Spartakus. Miłość w czasach zarazy”*. Materiał audio jest dostępny na stronie Teatru Współczesnego w Szczecinie: https://wspolczesny.szczecin.pl/spartakus-milosc-w-czasach-zarazy/ [dostęp: 12.08.2023].
2. Kontakt pomiędzy Skrzywankiem, Schwertnerem i pacjentkami dziecięcych szpitali psychiatrycznych, nawiązany przy okazji pracy nad *Spartakusem* doprowadził do powstania kolejnego reportażu, *Piżamki*, poświęconemu kuriozalnemu i upokarzającemu systemowi kar, obowiązującemu w ośrodku leczenia nerwic w Garwolinie. W 2022 roku Schwertner wraz Witoldem Beresiem opracował cały tom: *Szramy. Jak psychosystem niszczy nasze dzieci*.
3. Przyjmuję tutaj szeroką i niezwykle płodną dla humanistyki definicję afektu, zaproponowaną przez Briana Massumiego, nabudowaną niejako na rozważania Deleuze’a i Guattariego; Massumi podkreślał autonomię afektu – rozumianego jako wytwarzana pomiędzy ciałami siła, prekognitywna, pozajęzykowa, nieświadoma i nieintencjonalna – względem emocji, należących do porządku subiektywnego i funkcjonalnego. Zob. Massumi, 1995.
4. O afektywnym odbiorze *Opowieści niemoralnych* i *Śmierci Jana Pawła II*: Tabak, 2022; Chaberski i in., 2022.

5. Wątek sprawczości umierającego i martwego ciała, który tutaj sygnalizuję, zdecydowanie zasługuje na osobny szkic w duchu nekroperformansu, lub analizę porównawczą z, przykładowo, widowiskami pasyjnymi i dogmatyką obrazowania cierpienia w Kościele katolickim.
6. Odsyłam czytelnika do dwóch interesujących tomów, zgłębiających funkcjonowanie praktyk spekulatywnych i kontrfaktycznych w sztuce, nauce i dyskursie społecznym: *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, 2020, *Fikcje jako metoda*, 2018.
7. Zob. Kościelniak, 2009.
8. Mateusz Borowski, analizując strategie konstruowania prawdy w teatrze dokumentalnym powoływał się na teksty, Rolfa Hochhutha, Heinara Kiphardta i Petera Weissa, a także teoretyczne wypowiedzi tego ostatniego z *Notizen zum dokumentarischen Theater*. Weiss podkreślał wagę eksponowania teatralnej ramy, estetycznego nawiasu sceny, „aby obecność artystycznej formy porządkującej materiały faktograficzne nie pozostawała tajemnicą dla widzów, gdyż tylko w taki sposób uda się zachować siłę przekonywania wmontowanych w nią dokumentów. Nikt nie powinien mieć wątpliwości, że nie ogląda na scenie samej rzeczywistości, lecz jedynie jej świadomie i w określonym celu zbudowaną kopię", Borowski, 2007, s. 216.

Bibliografia

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

Borowski, Mateusz, *Konstruowanie prawdy. O strategiach uwierzytelniania i efekcie realności w teatrze dokumentalnym*, [w:] *Oblicza realizmu*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.

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

Daniel Rycharski o scenografii do spektaklu „Spartakus. Miłość w czasach zarazy" [blog Teatru Współczesnego w Szczecinie], https://wspolczesny.szczecin.pl/daniel-rycharski-scenografia-spartakus/ [dostęp: 12.08.2023].

Dramaturgia doświadczenia, z Michałem Buszewiczem, Igą Gańczarczyk i Jakubem Skrzywankiem rozmawia Katarzyna Niedurny, „Dwutygodnik" 2022 nr 331, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10027-dramaturgia-doswiadczenia.html [dostęp: 12.08.2023].

Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach, red. M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.

Jakub Skrzywanek: „Zbrodnia i kara", jaką szykuję we Wrocławiu, to mój najbardziej ryzykowny spektakl, z Jakubem Skrzywankiem rozmawia Katarzyna Mikołajewska, „Gazeta Wyborcza Wrocław online", 11.06.2023,

https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,29856401,jakub-skrzywanek-zbrodnia-i-kara-jaka-szykuje-we-wroclawiu.html [dostęp: 12.08.2023].

Kościelniak, Marcin, *Pokolenie wieszaka*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 8.

Martin, Carol, *Świadectwa artystyczne: teatr rzeczywistości*, tłum. M. Paprota, B. Wójcik, „Dialog” 2019 nr 1.

Massumi, Brian, *The autonomy of affect*, „Cultural Critique” 1995 nr 31.

Performanse pamięci w literaturach i sztukach, red. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Sajewska, Dorota, *Rekonstrukcja jako profanacja archiwum*, „Dialog” 2017 nr 7-8.

Schneider, Rebecca, *Pozostaje performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Schwertner, Jakub, *Miłość w czasach zarazy*, 3.02.2020, https://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/milosc-w-czasach-zarazy [dostęp: 12.08.2023]

Tabak, Wiktoria, *Anatomie afektywnych rekonstrukcji*, „Dialog” 2022 nr 7-8.

Teatr nowej widzialności, z Jakubem Skrzywankiem rozmawia Justyna Kowal, „Sceny Polskie” 2023 nr 15.

Znajdź i porównaj, z Jakubem Skrzywankiem rozmawia Justyna Jaworska, „Dialog” 2019 nr 1.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatralne-rekonstrukcje-jakuba-skrzywanka*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/aktor-michal-opalinski-wychodzi-z-roli

TEATR I HISTORIA

Aktor Michał Opaliński wychodzi z roli

Zofia Kowalska

Teatr Polski w Podziemiu

Zbrodnia i kara. Z powodu zbrodni Rosjan, których nie potrafimy zrozumieć

reżyseria, koncepcja inscenizacyjna i scenariusz uzupełniony o improwizacje aktorskie: Jakub Skrzywanek, współpraca inscenizacyjna i reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, współpraca inscenizacyjna i kostiumy: Paula Grocholska, choreografia: Agnieszka Kryst, muzyka: Karol Nepelski, wideo: Przemek Chojnacki

koprodukcja: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego, Teatr Polski w Podziemiu Wrocław (Fundacja Teatr Polski – TP dla Sztuki)

premiera: 16 czerwca 2023

Ogromną, surową przestrzeń sceny Piekarni otaczają nagie ceglane mury. Na płachcie rozwieszonej w głębi wyświetlony jest obraz ruin Teatru Dramatycznego w Mariupolu, który został otoczony banerami z wizerunkami rosyjskich pisarzy w celu odwrócenia uwagi od zniszczeń. Tołstoj, Puszkin, Gogol. Obok podłogi baletowej znajdującej się w centrum leży kilka symbolicznych rekwizytów: bukiet kwiatów, pluszowy miś, nóż. Siekiera. Wyeksponowane są elementy zaplecza teatralnego: elektronika, kable, głośniki, garderobiany wieszak na kostiumy. Po bokach stoją szare krzesła, takie same jak te, na których zasiedli przed chwilą widzowie, i podobnie jak

oni, czekają na rozpoczęcie spektaklu.

Przy pełnym świetle wkracza na scenę kilka osób w niepokojących beżowych kostiumach zakrywających praktycznie całe ich ciała. Zabieg ten ma pozbawić osoby aktorskie tożsamości, a co za tym idzie sprawczości. Za moment będą uczestniczyć w rekonstrukcji najsłynniejszego bodaj mordu w historii europejskiej literatury. Przeszedłszy coś na kształt castingu, który przeprowadzają pozostali aktorzy, wcielają się kolejno w rolę Rodiona Raskolnikowa, lichwiarki Alony Iwanowny oraz jej siostry Lizawiety. Sceny te są rozbudowaną metaforą procesu teatralnego (lub filmowego), nad którym autorytatywną władzę sprawuje reżyser, wszystko podporządkowane jest jego wizji – w tym przypadku inscenizacja ma być jak najbardziej realistyczna i prawdopodobna. Aktorzy stają się więc marionetkami w rękach członków ekipy realizacyjnej, sceny te mają charakter próby w teatrze. Przez autotematyczny wydźwięk są zabawne, ale w bardzo gorzki sposób. „Pozoranci", jak zostają nazwani przez reżysera (Michał Mrozek), starają się czasem wygłaszać własne opinie, ale nie są one traktowane poważnie, a nawet tłumione. Wpleciony zostaje tutaj też subtelnie wątek przemocy seksualnej wobec kobiet będących niżej w hierarchii władzy.

Metateatralny prolog *Zbrodni i kary. Z powodu zbrodni Rosjan, których nie potrafimy zrozumieć* wyznacza główny, obok oczywiście kwestii związanych z wojną, temat spektaklu – splot etyki i sztuki. Reżyser Jakub Skrzywanek zastanawia się, w jaki sposób mówić o przemocy bez konieczności reprodukowania jej względem pozostałych osób twórczych i widzów. Na pierwszy akt spektaklu składają się rekonstrukcje zbrodni popełnionych przez Rosjan od początku inwazji na Ukrainę 24 lutego 2022 roku, które zostały udokumentowane przez ukraińskich dziennikarzy. Nie jest to jednak próba mimetycznego odwzorowania aktów przemocy, a raczej poszukiwanie

języka, który jednocześnie z odpowiednią mocą i odwagą odniesie się do grozy wojny i nie będzie nadużyciem. Kwestia uszanowania ofiar po śmierci jest poruszona w spektaklu wprost – z tego powodu nie ma w nim żadnych dokumentalnych zdjęć ani materiałów wideo. Twórcy poddają refleksji samą naturę rekonstrukcji i teatru dokumentalnego. Rekonstrukcje tytułowych zbrodni zostają ujęte w cudzysłów. Nie ma tutaj miejsca na realistyczne odgrywanie morderstw i gwałtów, na niebezpieczną dosłowność, która mogłaby być nieetyczna; teatr to miejsce, którego domeną jest metafora. Odpowiedzią na to, jaki język wypowiedzi teatralnej przyjąć, jest choreografia (Agnieszka Kryst). Teatr tańca i ruchu z założenia są antyrealistyczne i zawsze są przetworzeniem rzeczywistości, nawet jeśli obficie z niej czerpią. W spektaklu zabójstwo czterdziestojednoletniej Jarosławy przedstawione jest jako wyścig, a segment dotyczący gwałtów na Ukrainkach to choreografia składająca się z prostych partnerskich zadań z zakresu koordynacji intymności. Osoba nieletnia grana jest przez dorosłą osobę niskiego wzrostu. Choć Skrzywanek nie posługuje się środkami, które mają potencjał traumatogenny, zderzenie prostych, umownych scen z wyświetlanym na projekcji tekstem reportaży bynajmniej nie pozostawia obojętnym. Twórcy wykazują, że metafora nierzadko jest bardziej wstrząsająca niż dosłowność i właśnie po to potrzebny jest ludziom teatr i sztuka. Być może metafora w ogóle jest właściwością rzeczywistości, jedyną drogą poznania prawdy, która się w niej nieustannie wyraża. Taka sugestia pada przy okazji poruszania tematu zapośredniczeń medialnych jako źródeł informacji, wiadomości telewizyjnych, social mediów, postprawdy.

Skrzywanek nie jest opresyjny wobec widza, ale nie oznacza to, że nie stawia go w niewygodnej sytuacji i nie wzywa do konfrontacji z własnym doświadczeniem i sumieniem. Dotkliwie wybrzmiewa przeteatralizowana etiuda Agnieszki Kwietniewskiej, która wciela się w polityczkę fantazjującą

na temat ofiar. Poruszony zostaje temat traktowania wojny jako źródła rozrywki; fetyszyzacji cierpienia i *trauma porn*, czyli gloryfikacji i wyolbrzymiania cierpienia dla zszokowania odbiorców. Postać grana przez Kwietniewską zastanawia się, jak można pośmiertnie wykorzystać zmarłe osoby, „żeby się nie zmarnowały". Później w takt *SOS* Abby aktorzy, którzy przed chwilą markowali masowy grób, układają swoje ciała w pacyfkę, robią jogę, medytują. Padają w stronę widzów ironiczne pytania, jak jeszcze można ich zadowolić, czego oczekują, co ofiary-twórcy mogą robić, aby zapewnić lepszą rozrywkę. Widz jest tutaj nieustannie tematyzowany jako nie tyle obserwator prawdziwych wydarzeń, ile uczestnik ich rekonstrukcji w teatrze, co wbrew pozorom także wiąże się z odpowiedzialnością. Jednocześnie prowokuje się go do myślenia i traktuje z szacunkiem, podkreślając, że wszyscy jesteśmy uwikłani w kwestie dotyczące wojny.

Druga część spektaklu poświęcona jest pojęciu „kary" i problematyczności jej wymierzania w kontekście zbrodni wojennych. Scena przekształca się w sąd za pomocą symbolicznej scenografii – dwóch biurek ustawionych naprzeciwko siebie, gdzie zasiądą dwie strony reprezentowane przez Igora Kujawskiego i Agnieszkę Kwietniewską. Miejsce przy stole sędziowskim zajęła bomba – nie ma organów prawnych, które mogłyby rozliczyć Rosję z przestępstw, Międzynarodowy Trybunał Karny nie jest uznawany przez władze Rosji. Rozpoczyna się rozprawa, gorączkowa dyskusja, w której przeplatają się różnorakie dyskursy. To próba spojrzenia na tytułowe zbrodnie z wielu perspektyw. W chaosie narracji i natłoku informacji twórcy próbują odnaleźć choć ułamek prawdy, racjonalności. Rzucane są skrawki wypowiedzi, tematy są napoczynane, czasem nie rozwijane. Wyrażona zostaje potrzeba sprawiedliwości, ukarania sprawców, a nie tylko symbolicznych procesów. Zaznaczone są tu paralele społeczeństwo-widownia i polityka-spektakl. Znowu podniesiona jest kwestia odpowiedzialności – jako

świadkinie odpowiadają aktorki Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Janka Woźnicka, która wcielała się w rolę przemawiającej w telewizji Ołeny Zełenskiej, opowiada o tym, dlaczego zdecydowała się przerysować jej postać, a Izabela Cześniewicz wyjaśnia pracę nad ustalaniem choreografii postrzału. W późniejszej scenie Dariusz Maj jest poproszony o odegranie etiudy, którą zaimprowizował na próbie – fantazji o katowaniu Władimira Putina. Każde wejście na scenę i zejście z niej wydaje się akcentowane, musi być decyzją, pociąga za sobą konsekwencje. W koncept będący podstawą spektaklu wpisane jest założenie o podmiotowości osób twórczych, w tym przypadku szczególnie osób aktorskich, które wciąż często traktowane są jedynie jako medium dla przekazywania pomysłów reżyserskich. Oznacza to, że artysta ponosi odpowiedzialność za to, co tworzy, więc aktorzy mają bezpośredni wpływ na kształt spektaklu, każda osoba ma niejako swoją własną „ścieżkę" dramaturgiczną, wypracowaną w procesie pracy nad spektaklem. W *Zbrodni i karze* jest przestrzeń na to, aby zaproponować swój pomysł, czego rezultatem jest formalna kolażowość przedstawienia.

Spektakl interpretuję przede wszystkim jako swojego rodzaju manifest, esej na temat etyki sztuki, moralności artystów ją uprawiających i widzów jej doświadczających. W tradycyjnym teatrze dramatycznym nie ma konwencji, która pozwoliłaby na tego typu proces. Skrzywanek, robiąc „rozpadający się", postdramatyczny, autoreferencyjny spektakl, przewiduje taką możliwość. Michał Opaliński nie brał czynnego udziału w rekonstrukcjach, wyraził zdanie, że według niego jest to zawłaszczenie i nie chce tego grać; jego rola w spektaklu była więc skonstruowana inaczej niż pozostałe. Jego monolog kończy spektakl. Opaliński wyraża w nim całą swoją gorycz i żal wobec sytuacji w Ukrainie. Robi to wprost, bez osłony teatralnej maski. Opowiada o zmęczeniu tą sytuacją, niemocy i złości, jaką czuje. Spala się na scenie, łzy w jego oczach widać z najdalszych rzędów widowni. „Metafora"

jest zawieszona, pęka, co może wydarzyć się tylko wtedy, kiedy ktoś mówi o swoim własnym doświadczeniu bez dodatkowych zapośredniczeń. Spektakl kończy się surowym akcentem. W końcowej wypowiedzi aktor powraca do tematu powieści Dostojewskiego. Zastanawia się, dlaczego autor skupił się na zbrodniarzu, a nie na ofierze, i dlaczego teraz też bardziej skupiamy się na sprawcach winy niż poszkodowanych. Ubliża Dostojewskiemu. Być może to jego wina, a kultura ma większy wpływ na świat, niż by się wydawało? Światła gasną. Nastaje chwila ciszy, w której widzowie i aktorzy mogą wspólnie trwać i kontemplować, bo chociaż nikt z nas nie rozumie ogromu zła, jakie dzieje się na świecie, możemy jednoczyć się, być razem i razem przeżywać. To musi wystarczyć.

Wzór cytowania:

Kowalska, Zofia, *Aktor Michał Opaliński wychodzi z roli*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/aktor-michal-opalinski-wychodzi-z-roli.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/aktor-michal-opalinski-wychodzi-z-roli*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-spiaca-europa-albo-trzy-spektakle-o-wojnie

UKRAINA

Słodko śpiąca Europa albo trzy spektakle o wojnie

Ewa Bal

Narodowy Akademicki Teatr Dramatyczny im. Iwana Franki w Iwano-Frankiwsku

Adam Mickiewicz

Dziady

tłumaczenie: Wiktor Humeniuk, reżyseria: Maja Kleczewska, scenografia: Wojciech Puś, choreografia: Kaya Kołodziejczyk, kostiumy: Konrad Parol, muzyka: Cezary Duchnowski

premiera: 27 maja 2023

Fundacja CHÓR KOBIET; Teatr Powszechny w Warszawie; Maxim Gorki Theater; Festival d'Avignon; Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne; SPRING Performing Arts Festival; Tangente St. Pölten – Festival Für Gegenwartskultur

Matki. Pieśń na czas wojny

koncepcja, reżyseria: Marta Górnicka, libretto: Marta Górnicka i zespół, muzyka: Wojciech Frycz, Marta Górnicka, choreografia: Evelin Facchini, scenografia: Robert Rumas, kostiumy: Joanna Załęska, współpraca dramaturgiczna: Olga Byrska, Maria Jasińska, wideo: Michał Rumas, Justyna Orłowska, projekcje wideo: Michał Jankowski, światło: Artur Sienicki

premiera: 29 września 2023

Teatr Współczesny w Szczecinie

Powiem Ci jutro

reżyseria: Nina Khyzhna, scenariusz i dramaturgia: Liuba Ilnytska, przekład: Maciej Piotrowski, konsultacje dramaturgiczne: Anna Mazurek, choreografia: Nina Khyzhna, scenografia i kostiumy: Anna Oramus, muzyka: Nick Acorne, reżyseria światła: Piotr Nykowski

premiera: 23 czerwca 2023

Zacznę od zdania warunkowego. Jeśli jakiś reżyser czy artysta z Unii Europejskiej decyduje się dzisiaj na przyjazd i pracę w Ukrainie, to jest to akt wielkiej odwagi i solidarności z Ukraińcami. I nie dlatego wcale, że na co dzień w każdym mieście spadają tutaj ludziom na głowę bomby, i że człowiek ryzykuje w tym sensie własnym życiem, bo nie w każdym spadają i nie codziennie. Są oczywiście miejsca, gdzie życie ludzkie jest zagrożone w każdej minucie, ale są też takie, w których żyje się w miarę spokojnie (jakkolwiek by to dziwnie zabrzmiało), gdyby oczywiście nie te wyjące syreny podczas nalotów i pogrzeby wojskowych… Iwano-Frankiwsk leżący na zachodzie Ukrainy do tych ostatnich miast właśnie należy. Akt wielkiej odwagi polega więc, według mnie, przede wszystkim na tym, by wyjść ze strefy komfortu, jaką jest Europa Zachodnia, przezwyciężyć własny strach i zrozumieć, że po drugiej stronie granicy znajdują się cały czas ludzie gotowi do współpracy pomimo wojny. Sądzę więc, że Maja Kleczewska, która przyjechała do Narodowego Akademickiego Teatru Dramatycznego w Iwano-Frankiwsku, by wystawić *Dziady* wraz z polskim zespołem: scenografem Wojciechem Pusiem, autorem kostiumów Konradem Parolem, choreografką Kayą Kołodziejczyk, kompozytorem Cezarym Duchnowskim, a także współproducent spektaklu, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, zrobili pod tym względem gest bardzo słuszny i potrzebny Ukrainie. Pytanie, komu jeszcze potrzebny i na ile potrzebny ukraińskiej publiczności.

Zanim na nie odpowiem, dorzucę garść informacji. Choć polski widz pewnie

nie wyobraża sobie, by ktoś w naszym kraju *Dziadów* nie znał lub chociażby o nich nie słyszał w czasie szkolnej edukacji, to musi pogodzić się z faktem, że w Ukrainie dramat Mickiewicza pozostawał poza zainteresowaniami teatru. Nie był nawet na ukraiński tłumaczony i pierwszy raz w tym języku ukazał się drukiem dopiero rok temu z inicjatywy Wiktora Humeniuka, z okazji dwusetnej rocznicy powstania *Dziadów*, przy wsparciu Instytutu Literatury (nad którym dzisiaj zbierają się czarne chmury, ale to inna historia). Wcześniej, w XIX i XX wieku na terytorium Galicji Wschodniej (czyli dzisiejszym zachodzie Ukrainy) *Dziady* oczywiście były grywane, ale po polsku[1]. Trudno jednak w związku z tym mówić o jakiejś historycznej ciągłości czy przejmowaniu przez Ukraińców spuścizny kulturowej z czasów polskiej okupacji tych ziem (zob. Beauvois, 1987; Hrycak, 2023). Rola Polaków na zachodnim terytorium Ukrainy postrzegana bywa dzisiaj powszechnie w kategoriach kolonialnej matrycy władzy, która nie zelżała ani w XIX wieku, ani tym bardziej po 1918 roku. Z kolei za czasów Związku Radzieckiego tekst tak jawnie antyrosyjski jak *Dziady* nie mógłby przecież znaleźć się w repertuarze żadnego teatru w Ukrainie. Po 1991 roku wreszcie Ukraińcy mieli do odpracowania znacznie więcej własnych przemilczanych tematów i traum, z którymi powoli zaczynali się mierzyć w teatrze, niż nadrabianie zaległości kanonicznych tekstów romantyzmu polskiego (zob. Matusiak, 2018, Harbuziuk, 2017). Można zatem powiedzieć, że pomysł Kleczewskiej wystawienia *Dziadów* w Ukrainie, dopiero dzisiaj w obliczu wojny z Rosją, trafia na dobry grunt, bo, jak mówi reżyserka w wywiadzie dla ukraińskiej telewizji[2], nie ma w Polsce drugiego tak antyrosyjskiego tekstu dramatycznego i w tym sensie może być on wspólną płaszczyzną porozumienia obydwu krajów.

Nie wiem zresztą, czy akurat znajomość dramatu cokolwiek ukraińskiemu widzowi by pomogła, bo spektakl Kleczewskiej głębiej osadzony jest w

kontekście popkultury, telewizji i seriali na platformach streamingowych, niż kultury literackiej. I trudno też porównywać to przedstawienie do krakowskich *Dziadów* w Teatrze im. Słowackiego, gdyż poza drobnymi szczegółami scenograficznymi jest to zupełnie inne i samodzielne przedsięwzięcie artystyczne. Z dramatu Mickiewicza w tej inscenizacji Kleczewska wykorzystała tylko cztery sceny z trzeciej części: scenę więzienną, Wielką Improwizację, egzorcyzmy oraz scenę z elementami salonu warszawskiego i balu u Senatora. Jej zabieg był prosty i czytelny dla wszystkich: osadzeni w celi są ukraińskimi wojskowymi z Azowstalu, którzy dostali się do rosyjskiej niewoli. Ich cela, podobnie jak w krakowskim przedstawieniu, znajduje się w scenicznej zapadni, a to, co się w niej dzieje, oglądamy w powiększeniu na wideo wyświetlanym na dwóch połączonych ze sobą ekranach zawieszonych u zwieńczenia proscenium. Kamery zaś tak kadrują wojskowych, aby na razie nie pokazywać stojącego na uboczu Konrada granego przez Romana Łutskiego, do czasu, kiedy razem z przyjaciółmi nie zacznie śpiewać „Zemsta na wroga!”.

Ta zemsta, oczywiście, nie ma formy walki zbrojnej, tylko deklaracji całkowitego poświęcenia się narodowi, która wybrzmiewa w Wielkiej Improwizacji. Nie wiem jednak, na ile ten skrajnie jednak indywidualistyczny a momentami egocentryczny monolog poety z dramatu Mickiewicza, wygłaszany niezwykle poruszająco przez Romana Łutskiego, koreluje ze wspólnotowym modelem oporu, wsparcia i współpracy, który przyświeca ukraińskiej walce. Nie wydaje mi się bowiem, żeby przewodzili jej jacyś konkretni koryfeusze, a artyści, pisarze, piosenkarze czy aktorzy włączają się aktywnie do walki zbrojnej albo pracują intensywnie na zapleczu frontu, czego przykładem może być logistyczna i zaopatrzeniowa działalność Serhija Żadana. W Ukrainie zrezygnowano nawet, co uświadomili mi moi koledzy z Iwano-Frankiwska, z używanego na początkowym etapie pełnowymiarowej

wojny określenia „kulturowy front”, bo nikt nie ma już złudzeń, że jedynym prawdziwym frontem może być walka oddziałów zbrojnych z wojskiem rosyjskim, natomiast działalność na polu kultury, choć oczywiście bardzo istotna, nazywana być powinna inaczej: oporem, wsparciem, budzeniem świadomości społecznej, ale nie frontem.

Niemniej jednak, wołanie Konrada do Boga w Wielkiej Improwizacji, by się odezwał, oczywiście zmienia się w głos przeciwko całemu rosyjskiemu prawosławnemu Kościołowi, bo już chwilę później ksiądz Piotr występuje w kolejnej scenie jako rosyjski patriarcha Kiryłł Gundiajew, który próbuje wypędzić biesa z ukraińskiego poety i uświadomić mu, za pomocą podtapiania w święconej wodzie oraz dymu kadzidła, by wyrzekł się swoich bluźnierstw. Pod tym względem, podobnie jak w polskim przedstawieniu, Kleczewska nie pozostawia na przedstawicielach Kościoła suchej nitki, choć oczywiście mowa o dwóch różnych Kościołach. Ciekawe jednak w inscenizacji ukraińskiej jest to, że ostatecznie nie wiadomo, kto z kogo wypędza tutaj biesa, czy patriarcha z Konrada, czy jednak, swoją nieustępliwością, Konrad z patriarchy.

Mam też wątpliwości co do tego, czy trzeba akurat ukraińskim widzom uświadamiać, że rosyjska Cerkiew prawosławna i cały świat rosyjskiej kultury podszyty jest diabłem. A jednak Kleczewska w krótkiej projekcji wieńczącej trzy pierwsze sceny i przed kolejną – rozgrywającą się w foyer teatru – pokazuje na dużym kinowym ekranie rodzaj teledysku z obrazami czołowych przedstawicieli rosyjskiego świata sztuki. Występują oni na tle ruin europejskich zabytków kultury, a ich twarze (między innymi Nikity Michałkowa) zalewa czerń, upodabniając ich do znanych z seriali zombie. Czyżby Ukraińcy nie wiedzieli, że Rosjanie to orki? Czyżby ich własne doświadczenia tej wojny, zbrodnie w Irpieniu i w Buczy nie dość już

wstrząsnęły tutejszymi mieszkańcami, że trzeba im o tym jeszcze raz tak nachalnie przypominać?

No chyba, że adresatem tego przedstawienia w zamyśle reżyserki nie była lokalna, ukraińska publiczność, tylko raczej widzowie międzynarodowych festiwali, zaś ukraińscy aktorzy zostali w nim w pewien sposób użyci do uwierzytelnienia przekazu? Piszę tak dlatego, że scena Salonu, rozgrywająca się w foyer teatru, na czerwonym dywanie, reprodukuje atmosferę festiwalu w Cannes w 2022 roku, gdzie jak pewnie niektórzy widzowie jeszcze pamiętają, zakwalifikowano do konkursu głównego film *Żona Czajkowskiego* w reżyserii Kiriłła Sieriebriennikowa. W odpowiedzi na tę decyzję selekcjonerów, jedna z aktywistek wyraziła swój protest, przychodząc na czerwony dywan ubrana jedynie w majtki umazane krwią i z flagą ukraińską wymalowaną na piersiach, gdzie widniał jeszcze napis „Stop raping us!" – jasny sygnał dotyczący gwałtów, jakich dopuścili się rosyjscy żołnierze w Ukrainie. Sieriebriennikow wygłosił kurtuazyjne słowa potępienia agresji zbrojnej Rosji na Ukrainę. Ogólne wrażenie, jakie sprawiało to wydarzenie, świadczyło jednak raczej o tym, że salony Europy nie widziały żadnej sprzeczności w obcowaniu z kulturą rosyjską w obliczu bestialskich ataków tego kraju na Ukrainę i nie kwestionowały jej historycznej imperialnej pozycji.

Dlatego właśnie w spektaklu Kleczewskiej scena salonu grana jest w całości po rosyjsku, z kilkoma dosłownie wypowiedziami po ukraińsku, w tym Pani Rollinson (Nadia Lewczenko), która po kilku bezskutecznych próbach wybłagania u Nowosilcowa uwolnienia syna z niewoli, zjawia się w salonie nago, z wymalowaną na piersiach flagą Ukrainy, niczym wspomniana aktywistka w Cannes. I chyba tutaj właśnie najlepiej daje się uchwycić przepaść poznawczą między lokalną publicznością w Iwano-Frankiwsku a tą

festiwalową, do której, jak mniemam, spektakl został skierowany. Dla wielu ukraińskich widzów trudne do zniesienia okazało się oglądanie tak długiej sceny, w której celebryci mizdrzą się do fleszy reporterów i rozmawiają ze sobą po rosyjsku. Nie wiem, czy w Iwano-Frankiwsku potrzebowali oni, by raz jeszcze ktoś z zewnątrz pokazywał im zbrodnie i system działania rosyjskiej władzy, których aż zanadto dotkliwie doświadczyli na własnej skórze zarówno teraz, jak i w przeszłości.

Nie podejrzewam, by Maja Kleczewska nie odrobiła lekcji historii. Bardziej skłaniam się ku myśleniu, że nie do ukraińskich widzów kieruje ten spektakl. Jest on bowiem bardziej pomyślany jako wydarzenie festiwalowe, które publicystyką trafiać może do zachodniego widza, nie rozumiejącego niuansów lokalnego spojrzenia. W tym sensie Kleczewska wzmacnia, przy pomocy ukraińskich aktorów, formułowane, choć nie powszechnie, oskarżenie Europy Zachodniej o brak wrażliwości wobec cierpienia Ukraińców oraz zamierzony albo mimowolny (co gorzej) sentymentalizm wobec imperialistycznej kultury rosyjskiej. Oskarżenie, które sami Ukraińcy niekoniecznie chyba chcą tak jasno formułować, z tego chociażby względu, że mowa o Europie, do jakiej pragnęliby przystąpić. Więc może jakoś im nie wypada. W tym chyba leży największy paradoks tego spektaklu: w pomieszaniu hipotetycznych odbiorów i mówców.

Tymczasem takich krytycznych postaw w sztuce wobec postaw Europy Zachodniej, jej bierności w przeciwdziałaniu wojnie i nieumiejętności zawieszenia, przynajmniej na jakiś czas, sentymentalnych tęsknot za rosyjską kulturą, jest jednak więcej. Kolejną reprezentuje na przykład Marta Górnicka w swoim najnowszym spektaklu *Matki. Pieśń na czas wojny*, powstałym w koprodukcji Teatru Powszechnego w Warszawie i Maxim Gorki Theater w Berlinie oraz Fundacji Chór Kobiet. Przesłanie Górnickiej tym jednak różni

się od przesłania Kleczewskiej, że ta pierwsza ani przez chwilę nie ukrywa, że to ona sama jest autorką formułowanego przekazu, w czym pomagają jej niejako zatrudnione przez nią aktorki z Polski, Białorusi i Ukrainy. Marta Górnicka znana jest przecież z tworzenia spektakli opartych na rytmicznej zbiorowej recytacji chóru kobiet, pod własną batutą. To ona sama dyryguje chórem, stojąc pośrodku widowni, oświetlona dodatkowo punktowym światłem, z partyturą na pulpicie. W *Matkach. Pieśni na czas wojny*, przedstawieniu, które miało premierę w Warszawie 29 września, zaprosiła do współpracy uchodźczynie z Ukrainy i Białorusi (gdzie wciąż trwają represje reżimu Aleksandra Łukaszenki po protestach po sfałszowanych wyborach prezydenckich w 2020 roku), które osiedliły się w Polsce po tragicznych wydarzeniach w ich krajach pochodzenia.

Zestawiła w nim dwa różne rozumienia wojennej traumy. Z jednej strony aktorki śpiewają o traumie kobiet i dzieci gwałconych lub torturowanych na oczach swoich bliskich podczas wojny w Ukrainie; traumie, której nie da się opowiedzieć słowami, a jedynie przemilczeć lub nosić w ciele jako doświadczenie śmierci na całe życie. Z drugiej strony powtarzają, w nieco ironiczny sposób, argumenty dotyczące traumy II wojny światowej, którą Europa Zachodnia wyparła w ciągu ostatnich osiemdziesięciu lat za pomocą ekonomicznego boomu Wspólnego Rynku. Efektem tego wyparcia było odrzucenie myśli o możliwości wojny lub zaangażowaniu się w nią. Tymczasem w *Matkach* wybrzmiewa krzyk skrzywdzonych kobiet, które wzywają zachodnioeuropejskie społeczeństwa do reakcji. I niejako słysząc ciszę z drugiej strony, ironicznie nucą Europie Zachodniej kołysankę „Aaa, kotki dwa”, w której Górnicka zmieniła słowa na „Aaa, Europa”. Im dłużej Europa pozostaje pogrążona w letargu, z powodu którego nie zauważa rozpadu świata, który stworzyła, tym bardziej ryzykuje swoje istnienie.

Przesłanie spektaklu Górnickiej współgra z ostatnim głosem, o którym chciałam tutaj wspomnieć, tym razem sformułowanym w pierwszej osobie przez artystki z Ukrainy. Przedstawienie *Powiem Ci jutro*, według scenariusza Liuby Ilnytskiej i w reżyserii Niny Khyzhnej powstało podczas rezydencji artystycznej ukraińskich artystek w Polsce i może być postrzegane jako głos młodego pokolenia Ukraińców. Ci ostatni mieli chyba duże oczekiwania wobec Europy Zachodniej i liczyli (być może dość idealistycznie) na jej aktywne zaangażowanie się w wojnę obronną przeciwko Rosji. Jak wiadomo, ich oczekiwania nie spełniły się lub spełniły tylko w ograniczonym stopniu, gdyż państwa zachodnie co prawda natychmiast pospieszyły z pomocą humanitarną i dostawami broni, ale żadne z nich nie interweniowało zbrojnie i nie wysłało swoich wojsk do Ukrainy.

Ilnytska i Khyzhna próbują przedyskutować, w obecności publiczności, tak zwany system wartości europejskich, w tym strukturalny pacyfizm państw Unii w obliczu wyzwań obecnej wojny. Przedstawienie rozpoczyna się nieco groteskową sceną: strażnicy znajdują na wschodnim pograniczu Unii Europejskiej dziwną istotę o trudnym do rozpoznania kształcie, noszącą wymowne imię Pax. Stworzenie, choć wciąż daje oznaki życia, nie oddycha, nie ma wyczuwalnego pulsu, trudno je reanimować, bo nie wiadomo, gdzie ma serce i usta. Ratownicy mimo wszystko przystępują do pracy, przykładając do stworzenia na chybił trafił aparaturę medyczną i już po kilku sekundach puls powraca. Jak stwierdza lekarz, Pax nosi na ciele ślady licznych chorób i urazów, gdyż prawdopodobnie nigdy w swojej obronie nie użył ani pazurów, ani kłów. Nietrudno zgadnąć, że pokój, o którym mowa, a raczej spokojne życie Europejczyków, wydaje się zagrożone dlatego, że UE od dawna nie stosuje radykalnych środków, czyli siły zbrojnej, w obronie swoich wartości. Zamiast tego wykorzystuje miękkie narzędzia perswazji, takie jak wyrazy współczucia lub troski o wojenne ofiary, ogłasza konkursy

na granty naukowe w celu sfinansowania badań nad skutkami traum, których źródła znajdują się poza europejskimi granicami, nakłada sankcje gospodarcze lub wypuszcza symboliczne stado gołębi na znak pokoju. Wszystkie te gesty pozostają jednak performatywami o słabnącej sprawczości, ponieważ, jak przyznaje lekarz prowadzący pacjenta na oddziale intensywnej terapii, pomimo interwencji, śmiertelnie chora istota o imieniu Pax niestety umiera. Jako przyczyny zgonu w karcie szpitalnej lekarze wpisują: „Rozkaz strzelania do nadmuchiwanych łodzi uchodźców na Morzu Śródziemnym". „Rozkazy nieudzielania pomocy uchodźcom na granicy polsko-białoruskiej". „Umowy sprzedaży broni krajów UE do Rosji". Na ciele Paxa znaleziono również ślady niewykonanego „Memorandum Budapesztańskiego z 1994 r. w sprawie gwarancji bezpieczeństwa dla Ukrainy" oraz „bezużytecznie przyznanych stu dwudziestu nagród Nobla"[3]. Lekarze ostrzegają jednak Europę: „Nadejdzie moment, w którym zostanie zadane pytanie: czy jesteście gotowi zrezygnować z niektórych swoich przywilejów i zaryzykować własne bezpieczeństwo?".

Ten głos, na który składają się improwizacje aktorskie i rozmowy z innymi migrującymi dzisiaj Ukraińcami, odzwierciedla chyba najlepiej rozczarowanie ukraińskiej społeczności w stosunku do Zachodu. Wyraźnie przy tym sugeruje, że czas pokoju się skończył i nadszedł czas trudnych decyzji: podjęcia walki zbrojnej i wzmocnienia wewnętrznej solidarności Europy. Słuchając tego głosu w kraju takim jak Polska, myślę, że widzowie mogą nawet podzielać stanowisko autorek spektaklu. Odnoszę jednak wrażenie, że im dalej na Zachód, tym ich głosy stają się mniej zrozumiałe, zwłaszcza w krajach, które nie graniczą z Rosją pod rządami Putina. Przedstawienie *Powiem Ci jutro* ze wszystkich trzech wspomniany przeze mnie chyba najdobitniej wyraża krytykę europejskiego establishmentu. I przy okazji wystawia przed oczy widza impas komunikacji między epistemologią

zbrojnego oporu a epistemologią perswazji. Ta ostatnia, jak zdają się sugerować Liuba Ilnytska i Nina Khyzhna, prowadzi do powolnej śmierci wartości, na których opiera się Unia Europejska. Innymi słowy, wojna jest już w Europie, tylko nie wszyscy Europejczycy chcą ją dostrzec.

A skoro jest tak, jak mówią Ilnytska i Khyzhna, to może grube, plakatowe, a czasem wręcz nachalne środki, jakimi posługuje się Kleczewska w *Dziadach*, są właściwym sposobem na poruszenie tej trwającej w letargu świadomości Europejczyków. Przekonamy się o tym już niedługo w Krakowie, na festiwalu Boska Komedia.

Wzór cytowania:

Bal, Ewa, *Słodko śpiąca Europa albo trzy spektakle o wojnie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-spiaca-europa-albo-trzy-spektakle-o-wojnie.

Przypisy

1. *Dziady* grano na przykład pod tytułem *Widma* z muzyką Stanisława Moniuszki w Teatrze Skarbkowskim od 1874 roku, w Teatrze Miejskim od 1906 roku w inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego i w reżyserii Adolfa Walewskiego, a od 1932 roku w tym samym teatrze przemianowanym na Teatr Wielki w reżyserii Leona Schillera i ze scenografią Andrzeja Pronaszki. Zob. Marszałek, 2003; Maresz, Szydłowska, 2005; Marczak-Oborski, 1984.
2. Zob. https://www.facebook.com/trk3studio/videos/909089740198191 [dostęp: 15.10.2023].
3. Wszystkie cytaty pochodzą ze scenariusza Liuby Ilnytskiej, który udostępniła mi autorka.

Bibliografia

Maresz, Barbara, Szydłowska, Mariola, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1900-1906*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.

Marszałek, Agnieszka, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864-1875*, Towarzystwo

Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2003.

Marczak-Oborski, Stanisław, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, PIW, Warszawa 1984.

Beauvois, Daniel, *Polacy na Ukrainie 1831-1863: szlachta polska na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie*, Instytut Literacki, Paryż 1987.

Hrycak, Jarosław, *Wyrwać się z przeszłości*, MCK, Kraków 2023.

Matusiak, Agnieszka *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną*, Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław 2018.

Harbuziuk, Maja, *Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty/spektakle, twórcy/odbiorcy we współczesnym teatrze ukraińskim*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia" 2017 nr 6.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-spiaca-europa-albo-trzy-spektakle-o-wojnie*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/raz-za-razem

UKRAINA

Raz za razem

Wiktoria Tabak

Fundacja CHÓR KOBIET; Teatr Powszechny w Warszawie; Maxim Gorki Theater; Festival d'Avignon; Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne; SPRING Performing Arts Festival; Tangente St. Pölten – Festival Für Gegenwartskultur

Matki. Pieśń na czas wojny

koncepcja, reżyseria: Marta Górnicka, libretto: Marta Górnicka i zespół, muzyka: Wojciech Frycz, Marta Górnicka, choreografia: Evelin Facchini, scenografia: Robert Rumas, kostiumy: Joanna Załęska, współpraca dramaturgiczna: Olga Byrska, Maria Jasińska, wideo: Michał Rumas, Justyna Orłowska, projekcje wideo: Michał Jankowski, światło: Artur Sienicki

polska premiera: 29 września 2023

Jak brzmi ostatnie zdanie, które pada w spektaklu *Matki. Pieśń na czas wojny* wyreżyserowanym przez Martę Górnicką? „Never again" – słyszę je i widzę na ekranie. Pojawia się, pulsuje i znika. Myślę: nigdy więcej wojny, nigdy więcej niczym nieuzasadnionej agresji, nigdy więcej brutalnych gwałtów na kobietach i dzieciach, nigdy więcej czynienia z mężczyzn mięsa armatniego, nigdy więcej cierpienia bezbronnych ludzi, nigdy więcej zbrodni z nienawiści, nigdy więcej ludobójstwa. I tak dalej.

Nigdy więcej?

Na chwilę przed ogłoszeniem 10 grudnia 1948 roku Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka państwa członkowskie Organizacji Narodów Zjednoczonych zatwierdziły Konwencję w sprawie zapobiegania i karania zbrodni ludobójstwa, której przyświecała zbiorowa potrzeba i misja, by horror Holokaustu nigdy więcej się nie powtórzył. Był to zresztą pierwszy traktat dotyczący praw człowieka przyjęty przez Zgromadzenie Ogólne ONZ.

Z czasem jednak, jak zauważył Adama Dieng, były doradca ONZ do spraw zapobiegania ludobójstwu, z „nigdy więcej" zrobiło się „raz za razem" (*time and time again*). A przynajmniej to drugie określenie bardziej pasowało do opisu tego, co działo się na świecie. Bo po 1945 roku złamano wiele obietnic, a Syria, Srebrenica, Rwanda, Kambodża, Darfur, Bośnia, Bucza czy Mariupol to tylko niektóre z nich. Wspomniał o tym również w ubiegłym roku Wołodymyr Zełenski zaraz po tym, jak Rosja ostrzelała Babi Jar, miejsce, w którym naziści podczas II wojny światowej dokonali masowych egzekucji przeciwko ludności żydowskiej: „Jaki jest sens powtarzania «nigdy więcej» przez 80 lat, skoro świat milczy, gdy bomba spada na Babi Jar? Zginęło co najmniej pięć osób. Historia się powtarza…"[1] – napisał na Twitterze.

Co poszło nie tak? W tekście *The Failure of the Universal Declaration of Human Rights* Jacob Dolinger analizował kluczowe, jego zdaniem, błędy popełnione przy pracy nad Powszechną Deklaracją Praw Człowieka (2016). Przede wszystkim odnosiła się ona do praw pojedynczego człowieka, a zarówno prześladowania ze strony nazistów, jak i późniejsze nie były skierowane przeciwko jednostkom, lecz wspólnotom i narodom. W dodatku państwa zaangażowane w pracę nad deklaracją same dopuszczały się okrucieństw, by wspomnieć tu tylko o brutalnej obecności Belgii w Kongo,

Francji w Afryce Północnej czy o segregacji rasowej w Stanach Zjednoczonych. Do tego dochodzą takie kwestie, jak problemy z egzekwowalnością deklaracji i jej relacja do wewnętrznych systemów praw państw, które ją przyjęły.

Ale przeszłość zawsze może mieć inną przyszłość, a przyszłość może znaleźć inną przeszłość. Pisała o tym wielokrotnie Rebecca Schneider, inspirując do poszukiwania takich przeszłości, które pozwoliłyby na pomyślenie innych przyszłości, na ich odrodzenie poza ramami kapitału i poza imperialną dynamiką rozwoju (2017). Przeszłości, często pełnych różnych form oporu, które zostały wymazane lub całkowicie odrzucone. Jeśli zatem przemoc, na której zbudowana została nowoczesna cywilizacja, jest repetytywna i funkcjonuje w cyklach, a w dodatku nie jest linearna, tylko ciągle wirusuje teraźniejszość, to należy podejść do tej powtarzalności bez zaprzeczania jej, ale – inaczej.

Ta zmiana akcentu pozwala Schneider przekierować trajektorie sprawczości: uniemożliwia zatrzymanie się na uznaniu powtarzalności przemocy i rozłożeniu wobec niej rąk, sprawia, że przy okazji każdego powtórzenia pojawia się szansa na nową reakcję. Szansa, która jest nie tylko szansą, ale i etycznym obowiązkiem. A to jednak, co innego niż powtarzanie w kółko mało wiarygodnej deklaracji „nigdy więcej”.

Obrazy Europy

Taką inną reakcją – w porównaniu choćby do tej na kryzys migracyjny będący konsekwencją wojny domowej w Syrii – była odpowiedź polskiego społeczeństwa na wojnę w Ukrainie wywołaną przez rosyjskiego agresora ponad półtora roku temu. Teraz, coraz częściej, zwłaszcza podczas kampanii

wyborczej, uderza się w antyukraińskie tony, a naszych wschodnich sąsiadów próbuje obsadzać w roli wrogów – przede wszystkim jako tych, którzy coś nam odbierają. Granice ogólnej empatii druzgocąco się w tym przypadku zawęziły.

Być może właśnie z uwagi na moment, w którym znaleźliśmy się jako społeczeństwo, spektakl Górnickiej nie opowiada tylko o traumach czy okropieństwach wojny, ale też o nas, Polakach i o nas, Europejczykach. Zapewne odbiór *Matek* będzie nieco inny w zależności od miejsca prezentacji przedstawienia, jednak kluczowa teza – o tym, że Europa, do której wyobrażenia się przyzwyczailiśmy i do której często się odwołujemy, nie istnieje, a może i nigdy w takiej formie nie istniała – powinna być czytelna wszędzie.

Do tego zresztą nawiązuje jedna z bardziej przejmujących sekwencji *Matek*. Ta, w której chór, złożony z dwudziestu jeden ukraińskich, białoruskich i polskich kobiet w wieku od dziewięciu do siedemdziesięciu jeden lat (uchodźczyń, dotkniętych politycznymi prześladowaniami i tych, które udzieliły im wsparcia), wyśpiewuje pieśń o zadowolonej z siebie, kalkulującej na chłodno, żyjącej swoimi dawnymi traumami i resentymentami Europie. Całkiem niedawno podobne oskarżenia sformułowały Nina Khyzhna i Liuba Ilnytska w *Powiem ci jutro* w szczecińskim Teatrze Współczesnym, organizując na scenie pogrzeb pokoju (a dokładnie: żyjącego w latach 1945-2022 *Pax Europa*), który poprzedzała seria dyplomatycznych choreografii odgrywanych przez osoby zajmujące wysokie stanowiska państwowe.

O ile jednak Khyzhna i Ilnytska tkały swoją głęboko pacyfistyczną opowieść za pomocą symboli i metafor, o tyle Górnicka wraz z chórzystkami zdecydowała się na większą konfrontację z publicznością. Obecne na scenie

aktorki otwarcie opowiadają o tym, że gwałty na ich ciałach stały się powszechnym narzędziem prowadzenia wojny w Ukrainie. Trudno się o tym słucha, choć to świadectwo, które musi wybrzmieć i które trzeba usłyszeć. Na szczęście uchodźczynie nie zostały w *Matkach* zamknięte wyłącznie w rolach ofiar wojny czy przemocy seksualnej, dlatego trafniejsze byłoby tutaj określenie „te, które przetrwały" bądź anglojęzyczne słowo *survivor* tłumaczone w tym przypadku jako „ocalałe" bądź „nieustraszone". Bo, paradoksalnie, jest to historia o ich niebywałej sile.

Ale kobiety grające w *Matkach* nie mówią tylko o traumach, których doświadczyły od momentu wybuchu wojny, dużo uwagi poświęcają też, z jednej strony, złości, z drugiej – nadziei. Złości na to, że Europa coraz częściej odwraca wzrok od Ukrainy, obojętnieje na jej cierpienie, oraz na to, że ta sama Europa, która ciągle powołuje się na demokratyczne wartości, nie zareagowała w odpowiednim momencie i nie powstrzymała imperialistycznych zapędów Rosji. A nadziei – na spotkanie z najbliższymi, na powrót do domu i do przerwanych przez wojnę codziennych rytuałów. Przede wszystkim jednak – nadziei na sprawiedliwość.

Zaafektowane ciała

Głównym narzędziem transmitującym afekt w spektaklach Marty Górnickiej jest głos, ale też obecność. I to zarówno obecność reżyserki dyrygującej chórem z widowni, jak i silna obecność sceniczna chórzystek w różnym wieku, będących reprezentacją większej całości. Tej pierwszej doświadczyłam szczególnie intensywnie, ponieważ siedziałam tuż obok stojącej pośrodku rzędu Górnickiej. Tak blisko, że oprócz głosów dobiegających ze sceny, słyszałam też jej szept, a kątem oka widziałam wykonywane przez nią gesty. Wzrusza mnie to, w jaki sposób głos dyrygentki

oraz głosy występujących na scenie kobiet splatają się ze sobą, wzajemnie się napędzając i włączając do tej afektywnej wymiany także publiczność.

Kobiety, aktorki, chórzystki raz ustawiają się w szereg, innym razem rozpraszają się po scenie, siedzą, wstają, kładą się, patrzą to na siebie, to na widzki w zależności od tego, o czym akurat śpiewają lub deklamują i czy robią to wspólnie, czy mają wydzielone partie solowe. Są trochę jak jedno ciało, często mówiące jednym głosem, lecz niepozbawione indywidualności. Być może nawet ich zamknięta w ramach zbiorowości indywidualność jest tutaj jeszcze bardziej uwydatniania. Bo nawet jeśli mówią razem, wspólnym głosem, to na ten głos składają się przecież różne historie, przeżycia, doświadczenia, emocje czy marzenia. Nie ma tu mowy o projektowaniu uniwersalnej bądź fantazmatycznej figury uchodźczyni – służy temu chociażby zróżnicowanie wiekowe chórzystek. Inaczej brzmią opowieści o wojnie wyśpiewywane przez kilkuletnie dzieci, inaczej przez ich matki oraz matki ich matek.

Tytułowa pieśń na czas wojny to szczedriwka (ukr. щедрівка), tradycyjna ukraińska pieśń z czasów przedchrześcijańskich, śpiewana wyłącznie przez kobiety i dzieci. Od niej rozpoczynają się *Matki*. Jest wiele wersji szczedriwki – to trochę zaklęcie, trochę modlitwa. Zawsze kierowana do konkretnej osoby (samotnej, chorej, smutnej, służącej w armii) zawiera życzenia szczęścia, pomyślności i odrodzenia, które, jak wierzono, spełniają się, gdy są wyśpiewywane. Szczedriwka w wykonaniu chóru babek, matek, córek jest po prostu przejmująca. I to z kilku powodów. Po pierwsze, bo jest o odzyskiwaniu głosu i o miejscu, w którym ten głos może wybrzmieć. Po drugie, bo zawiera w sobie życzenia dla nas wszystkich. Po trzecie, z uwagi na hołd złożony tradycji ukraińskiego śpiewu, żywego głosu, który przeszywa i dojmuje. Ten śpiew to przestrzeń, której nie da się zawłaszczyć. A ten głos

to głos, którego, mimo wszystko, nie da się uciszyć. I niech niesie się on w świat.

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *Raz za razem*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/raz-za-razem.

Przypisy

1. Zob. https://twitter.com/ZelenskyyUa/status/1498697538085568514 [dostęp: 5.10.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/raz-za-razem*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-musisz-kochac-swojej-pracy

REPERTUAR

Nie musisz kochać swojej pracy

Agata Skrzypek

Teraz Poliż

Seks, praca i marzenia

reżyseria i scenariusz (na podstawie ankiet i rozmów z osobami z doświadczeniem pracy seksualnej): Agnieszka Jakimiak, przestrzeń, światło i wideo: Mateusz Atman, muzyka: Rafał Ryterski, kostiumy: Nina Sakowska, produkcja: Monika Balińska, matronat: Fundacja Feminoteka

premiera: 1 września 2023 w siedzibie Potem-o-tem w Warszawie

We wstępie do książki *Rewolta prostytutek* (2023) Juno Mac i Molly Smith podnoszą kwestię reprezentatywności. Kto ma prawo mówić o pracowni(cz)kach seksualnych – opisywać, komentować oraz kontekstualizować warunki ich zatrudnienia? Czy istnieje profil osoby najbardziej do tego upoważnionej i kanon najważniejszych do podjęcia tematów? Autorki wskazują na pewien paradoks: te spośród seksworkerek, które zabierają głos publicznie, natychmiast są odsuwane jako zbyt uprzywilejowane wśród marginalizowanych – czyli niereprezentatywne, bo najwidoczniej nie do końca pozbawione przestrzeni czy prawa do samorzecznictwa. Impas ten wynika z powszechnego prześlepiania faktu, że grupy wykluczane, tak samo jak te uprzywilejowane, nie są jednorodne, a ich

członkowie zgodni ze sobą. Żeby go przezwyciężyć, warto spojrzeć na sprawę intersekcjonalnie, przez pryzmat sieci przecinających się ze sobą zależności, które kształtują lokalne i indywidualne historie. Mac i Smith otwarcie przyznają, że piszą swoją książkę jako pracownice seksualne, ale też jako białe ciskobiety z klasy średniej, chcąc skorzystać ze swojego uprzywilejowania, by nakreślić możliwie jak najbardziej złożony, niedający łatwych odpowiedzi pejzaż warunków zarobkowania innych kobiet z ich branży. Zachowują jednocześnie świadomość, że nie wszystkie pracownice seksualne podpisałyby się pod ich słowami.

Przywołuję kwestię reprezentatywności, ponieważ wydaje mi się kluczowa w odbiorze spektaklu *Seks, praca i marzenia* Grupy Artystycznej Teraz Poliż w reżyserii Agnieszki Jakimiak, z udziałem aktorek Doroty Glac i Dominiki Biernat (związanej z Teatrem Studio), Alesii Maisei, tancerki pole dance, oraz Szymona Tura, tancerza i performera. Premiera (i jak dotąd jedyne trzy pokazy) odbyły się w nowej siedzibie niezależnego teatru Potem-o-tem w Warszawie. (Zwróćmy przy okazji uwagę na ten wielogłowy sojusz organizacyjny i zastanówmy się nad warunkami, jakimi dysponuje grupa Teraz Poliż, chcąca oddawać pole głosu tym, które na co dzień go nie mają – w momencie, w którym piszę te słowa, artystki nie wiedzą jeszcze, kiedy będą mogły kolejny raz zaprezentować swoją pracę, co wiąże się prawdopodobnie z tym, że niewiele programów dofinansowujących kulturę przeznaczonych jest na eksploatację przygotowanego projektu. Zagadnienia poruszane w spektaklu w pewnym sensie odzwierciedlają warunki, w których powstał.)

Z rozpędu albo podświadomie możemy sformułować oczekiwanie, by jedyny obecnie grany (jeśli nie pierwszy w historii polskiego teatru) spektakl podejmujący kwestię pracy seksualnej podniósł wszystkie kwestie sporne z

nią związane, wypowiadał z pozycji umoralniającej i przyczynił się do zajścia (dowolnie interpretowanej) realnej zmiany. Jeśli nie jesteśmy znawczyniami tematu, istnieje szansa, że odczujemy pewien informacyjny albo emocjonalny niedosyt, ponieważ spektakl nie rozgrywa konfliktu dramatycznego, który bez reszty angażowałby wszystkie siły poznawcze widowni. *Seks, praca i marzenia* traktuje o spotkaniu tych trzech właśnie obszarów, toteż niekoniecznie najbardziej adekwatnie byłoby go odbierać jako wypowiedź kompleksowo wyczerpującą wszystkie prawne, obyczajowe i środowiskowe niuanse pracy seksualnej. Prekursorstwo nie zobowiązuje do bycia adwokatkami mnogości potrzeb odnośnie do linii narracyjnej spektaklu. Dramaturgiczną decyzję o zawężeniu tematu do kilku konkretnych spraw traktuję tu jako próbę pozytywnej normatywizacji mówienia ze sceny o pracy seksualnej. Mówiąc o normatywizacji mam na myśli włączenie nowych głosów w obieg teatralny, z wyraźną odmową prezentowania ich przez pryzmat protekcjonalizmu, egzotyzacji czy manifestacji fałszywego zatroskania. W kontekście wątków podejmowanych przez Teraz Poliż (programowo feministycznych) czy Agnieszkę Jakimiak (vide: *Miła robótka*, 2022), spektakl ten jest konsekwentną kontynuacją konkretnych zainteresowań. Samo zaproszenie na scenę pracowników seksualnych, którzy w swoim imieniu opowiedzą to, co uznają za warte przekazania dalej, jest zresztą czytelne światopoglądowo.

Kwestia reprezentatywności wydaje mi się ważna także dlatego, że może zainteresować nas, jak fikcyjny porządek sceny przenika się z dokumentalnym charakterem opowieści i który z nich powinniśmy uznać za obowiązujący. Scenariusz powstał na podstawie wywiadów środowiskowych, a w spektaklu (choć nie zawsze osobiście) występuje troje seksworkerów. Oczywiście, mamy tu do czynienia z produkcją efektu autentyczności za pomocą dobranych do tego środków, czyli: ogłoszenia w mediach

społecznościowych, że odbywa się proces badań terenowych, które posłużą pisaniu scenariusza; umieszczenia w spektaklu projekcji wideo, nakręconych w typowym dla reportażu formacie „gadających głów” i fragmentów wypowiedzi audio; funkcjonowanie wszystkich osób na scenie pod codziennymi imionami, co szczególnie uwiarygadniają aktorki, znane publiczności z innych spektakli… Nie oznacza to jednak, że ktokolwiek jest tu wyprowadzany na manowce w sprawie tego, czy informacje, które otrzymuje, są z porządku dokumentu czy fikcji. Twórczynie szukały raczej języka i formy artystycznej, z użyciem których mogłyby zaprezentować perspektywę kilku czy kilkunastu osób, których historie zebrały. Utrzymują równowagę między reportażowym a artystycznym charakterem spektaklu.

Wszystko, co powyższe, podsumuję więc w kilku zdaniach: ten spektakl nie stygmatyzuje pracy seksualnej. Ten spektakl odwołuje się do pewnego wyimka branży, a więc nie opowiada o wszystkim, co z nią związane. Ten spektakl nie streszcza argumentów za i przeciw legalizacji pracy seksualnej, sam zajmując afirmatywne, wspierające, nienegocjowalne stanowisko w tej sprawie.

Strukturę przedstawienia wyznaczają trzy fantazje: seksualna, aseksualna i społeczna fantazja seksualna, lecz tematem pomostowym, budującym iskrzące porozumienie między odbiorcami a osobami autorskimi, jest praca. Aktorki i seksworkerki odnajdują punkty wspólne dla swoich zawodów: publiczny występ, działania z ciałem, płynne tożsamości, przybrane imiona, ale też: ambiwalentny stosunek społeczeństwa (współpracowników i klientów) do podmiotowości i niezależności performerek oraz pracownic seksualnych czy częste konfrontacje z mizoginią i seksizmem. Niewypowiedziana wprost, lecz dość czytelnie podana zostaje kwestia, czy, widząc tyle podobieństw, nie chciałybyśmy wesprzeć seksworkerek w

aktywnej walce o godziwe warunki zarobkowania.

Twórczynie z przymrużeniem oka przechwytują tu ideologię wolnego rynku, gloryfikując znaczenie pracy w życiu człowieka. Przypominają, że kształtuje ona naszą dorosłą tożsamość: wyznacza status społeczny i majątkowy, często definiuje to, czy czujemy się w życiu spełnieni. Nauczono nas, że istniejemy tylko dla niej i powinniśmy być wdzięczne, że (lub gdy) ją mamy. Charakter wykonywanej przez nas pracy określa naszą podmiotowość do tego stopnia, że jeśli nie czujemy, że moglibyśmy wykonywać ją za darmo, to najwidoczniej coś jest z nami nie tak. Jeśli kochamy swoją pracę, nie przepracujemy ani jednego dnia. Nie pada tu słowo kapitalizm, ale doskonale rozpoznajemy zaplecze tej retoryki.

Rozmawiając w tym żartobliwym tonie, ubrane w różowe kombinezony i szpilki Glac i Biernat niespiesznie rozpoczynają spektakl. Wymiana zdań jest zresztą podstawową „jednostką sytuacyjną" całego spektaklu – często wszelkie inne działania, szczególnie na różne sposoby czerpiąca z erotycznych póz i gestów choreografia, wydarzają się na drugim planie tego, co pada w rozmowie. Za pomocą pompki, nóg i pośladków aktorki, stojące po obu krańcach długiej, lecz wąskiej sceny, napełniają powietrzem dwa przeźroczyste ogromne fotele, poruszając się w sposób, który imituje ruchy kopulacyjne. W pewnym momencie, powołując się na zawrotne dane statystyczne z badań amerykańskich naukowców, pytają widzów o uprawiany zawód i to, czy kochają go na tyle, by pracować za darmo. Premierowa widownia chętnie dzieli się tymi informacjami, ja tymczasem robię w myślach szybki rachunek sumienia, który daje mi dużo do myślenia. W kontekście pracy seksualnej kwestia czerpania osobistej satysfakcji z wykonywanej pracy jest dalej niż drugorzędna wobec kluczowej motywacji, którą są względy materialne. Aktorki prowadzą tę rozmowę w taki sposób, by

powszechnie zinterioryzowane przemieszanie poczucia misji z koniecznością zarobku nie stanowiło źródła deprecjacji jednostek, jedynie ukazywało, jak działa mechanizm wolnego rynku i neoliberalnej mentalności, ukierunkowany na maksymalny zysk i minimalne koszty jego uzyskania. Strategią przetrwania jest więc zadbanie o prawo do nazywania wykonywanych przez siebie czynności zarobkowych pracą, by móc korzystać z zabezpieczeń przysługujących z tego tytułu. A tego właśnie odmawia się osobom sprzedającym usługi seksualne.

W trzech fantazjach, o których wspomniałam wcześniej, aktorki i seksworkerki wytwarzają oraz prezentują próbki takiego urządzenia rzeczywistości, w której środowisko pracy jest przyjazne, a jej wykonywanie bezpieczne. Sam akt wyobrażania sobie ma wielką moc terapeutyczną i kreacyjną, wypełniają się w nim różnorakie potrzeby. Nasze umysły dostarczają nam możliwość zaprojektowania wymarzonego doświadczenia czy scenariusza przebiegu danej sytuacji, a czasem potrzebujemy ludzi, którzy ucieleśnią to wyobrażenie i dzięki nim zakosztujemy choć jego namiastki; w spektaklu performatywne odtworzenie fantazji seksualnej zaś jest ukłonem w stosunku do nieubezpieczonych i niestabilnych finansowo pracownic, które zawodowo spełniają potrzeby innych ludzi, pozwalając im poczuć owo spełnienie.

Pierwszą fantazję przedstawia Alesia Maisei, tancerka w klubie nocnym. Najpierw oglądamy ją na projekcji wideo, gdzie przebitki jej wypowiedzi prezentują młodą, wysportowaną dziewczynę, która ćwiczy na rurze w sali gimnastycznej. Maisei opowiada o tym, że choć pracuje tylko trzy dni w tygodniu, od późnego popołudnia do nocy, musi cały czas być w formie, a także dbać o ciało, twarz, makijaż czy kostium. Chciałaby dostawać podstawę wynagrodzenia, nie tylko prowizję ze sprzedaży napojów w barze oraz mieć

ubezpieczenie. Krytykuje politykę klubu, którego właściciel obliguje każdą z tancerek do wyrobienia konkretnej liczby godzin w pokojach prywatnych, z czego one mają najmniejsze zyski. Wideo się kończy, a Maisei w kostiumie striptizerki, ogromnym futrze i szpilkach pojawia się na scenie, zajmuje miejsce w fotelu i, zapytana przez aktorki, czy zechciałaby, by zainscenizowały jej fantazję erotyczną, zgadza się. Scena przyciemnia się do czerwonego półmroku, który tu i ówdzie urozmaicają wniesione przez Biernat i Glac świecące kolorowo dildo i czaszki. Fantazja nie jest wolna od przemocy, braku konsentu czy kiczu; jednocześnie nie ma służyć ani podobać się nikomu poza jej autorką. W finale sceny Maisei wykonuje taniec na rurze – stojącej przez cały czas na środku niewielkiej sceny – do heavymetalowego kawałka, wśród błyskających wokół niej laserowych świateł. Bliskość i intymność potęguje wrażenie spektakularności tego występu. To także jeden z takich momentów, w których kontekst miejsca zmienia charakter wykonywanej czynności: pokazywany w teatrze taniec Maisei będzie przede wszystkim popisem warsztatu choreograficznego i kondycji scenicznej; skórzane czarne harnessy i wysokie buty, w których tańczy, odsyłają do miejsca jej pracy, ale równie dobrze mogą być kostiumem, który performerka założyła na czas inscenizacji swojej fantazji.

Druga fantazja jest aseksualna. Ponownie dotyczy warunków pracy. Nic się w niej nie dzieje, a przynajmniej tak deklarują wylegujące się w fotelach oraz tarzające w rozsypanej po podłodze ziemi nagie performerki – ponieważ jest o świętym spokoju. Ten natomiast osiąga się poprzez otrzymanie zapłaty za pracę z góry. W tej scenie Glac i Biernat podnoszą kwestię niskich płac i niepewności zatrudnienia jako artystki zarabiające na życie tak na etacie, jak i w różnych projektach, znów szpikując ten temat środowiskowymi podtekstami, dzięki którym osiągają ciche, choć przerywane chichotami, porozumienie z widownią.

Bohaterem ostatniej sekwencji, seksualnej fantazji społecznej, jest Szymon Tur, aktor i tancerz, który przedstawia się na nagraniu jako także seksworker. Sam ustala sobie godziny pracy, a dochód z kamerek jest dla niego uzupełnieniem niewielkiego zarobku z pracy artystycznej. Jego postulatem jest takie urządzenie świata, w którym praca seksualna nie jest stygmatyzowana, a teatralna staje się bardziej transparentna. Tur pojawia się również na żywo, we wzruszającej scenie przymierzania się do telefonicznego coming outu przed swoją babcią. Wciela się także w postać Andżela, oprowadzającego Gabrielle (Glac) po jej nowym miejscu pracy. Performerzy wspólnie inscenizują wizję tego, jak mogłyby wyglądać dni w biurze, gdyby przebiegały w przyjemnej atmosferze i na wzór idealnych zasad zaczerpniętych z branży usług seksualnych. Zobaczmy, tak na próbę: wszyscy byliby dla siebie mili, pomocni, uważni na swoje potrzeby, prawiliby sobie komplementy, zadawali dużo pytań o samopoczucie i szanowali wzajemnie granice; pracowałoby się trzy dni w tygodniu w indywidualnie wyznaczonych godzinach i otrzymywało z góry ustaloną kwotę za jasno określony zakres zadań. W wypełnionej wzajemnym zainteresowaniem rozmowie obojga współpracowników, którą, przechodząc przez ukryte w ścianie okien drzwi, przenoszą na zewnątrz, coraz częściej pojawia się odniesienie do ideału transparentności: płac, terminów, dni wolnych, podziału obowiązków, bezpieczeństwa, zasad korzystania z wspólnej przestrzeni i tak dalej. Dołączając do ślizgającej się ciałem i twarzą po szybie Biernat performerzy wykrzykują: „transparentność!”, jakby chcieli powiedzieć: „eureka!”, z emfazą, w uniesieniu, zachwycie i ekstazie. Chuchając namiętnie w szybę, wypisują palcami to najbardziej seksowne słowo, jakie może paść w miejscu pracy.

Twórczynie *Seksu, pracy i marzeń* podchodzą do opowieści o pracy seksualnej od nieoczywistej strony. Zamiast wdawać się w dyskusje

światopoglądowe czy demonizować temat, oddają głos seksworkerom i jednocześnie włączają go w szerszą dyskusję o prekaryjnych warunkach zatrudnienia, których (rozmaite) konsekwencje dotykają znacznie więcej środowisk. Nie ma tu jednak miejsca na zamartwianie się, przytłaczanie i produkowanie złych emocji, zwłaszcza że lekkość i komizm scen wcale nie odbierają przedstawieniu mocy wzbudzania refleksji. Spektakl rozpuszcza kapitalistyczną triadę, wedle której praca wyznacza tożsamość do tego stopnia, że ma przynosić osobistą satysfakcję, a przynajmniej budzić szacunek i w związku z powyższym można wykonywać ją bez zapłaty. Tymczasem pracy nie trzeba kochać; wystarczy móc się za nią utrzymać.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Nie musisz kochać swojej pracy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-musisz-kochac-swojej-pracy.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-musisz-kochac-swojej-pracy*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/bez-rozdzierania-szat

REPERTUAR

Bez rozdzierania szat

Stanisław Godlewski

Komuna Warszawa

Uroboros. Rewia na trzy aktorki

scenariusz, reżyseria: Agata Koszulińska, dialogi: Justyna Janowska, Weronika Łukaszewska, Michał Przybyła, Agata Koszulińska, projekt wystawy: Agata Koszulińska, Amadeusz Nosal, Mateusz Korsak, Alicja Tkaczyk, kostiumy, obiekty: Alicja Tkaczyk, światło: Amadeusz Nosal, Mateusz Korsak, choreografia, praca z ciałem: Michał Przybyła, muzyka: Wojciech Frycz

premiera: 19 maja 2023

Jest to faktycznie rewia – dramaturgia tego spektaklu opiera się na ciągu scenek, niepowiązanych ze sobą żadną fabularną nitką. Nie ma tu ciągu przyczynowo-skutkowego, nie ma ekspozycji ani kulminacji. Scenki mają charakter popisu – aktorki (Justyna Janowska, Weronika Łukaszewska i Michał Przybyła) prezentują swoje umiejętności dramatyczne, komiczne, wokalne, taneczne. Każda scenka to osobna miniatura, której treść luźno koresponduje z głównym tematem spektaklu (można o tym myśleć także jak o rewii mody – kolejne sceny, niczym kolejne kreacje, stanowią osobne dzieła, które łączy jedna marka lub autor). Tym tematem (motywem przewodnim kolekcji) jest związek mody i konsumpcjonizmu.

Estetykę tego spektaklu wyznaczają stroje zaprojektowane przez Alicję Tkaczyk, projektantkę, która tworzy metodą recyklingu, nadając „odpadom”, „śmieciom”, „szmatom” czy „lumpom” nową jakość. Jej projekty są pstrokate i kolorowe, odważnie modyfikują klasyczne kształty i sylwetki. Te ubrania łączą różne materiały, faktury i kolory, nawet jeśli na pierwszy rzut oka wydają się proste, to po chwili można dostrzec w nich elementy pozornie niepasujące, a jednak niezbędne, by nadać tym ubraniom charakterystyczny, punkowo-queerowy sznyt (polecam profil artystki na Instagramie, gdzie można znaleźć zdjęcia wielu jej dzieł[1]).

Dzieła Tkaczyk są ekologiczne – artystka nie ukrywa, że jej twórczość jest formą przeciwdziałania katastrofie klimatycznej, w której przemysł odzieżowy ma swój, dość duży, udział. Produkcja nowych ubrań wyczerpuje zasoby – nie tylko środowiska naturalnego (na przykład wody, niezbędnej do uprawy bawełny), lecz także ludzkie (wyzysk w fabrykach i na plantacjach, zmuszanie dzieci do pracy). Tym tematom poświęcona jest wystawa, którą można obejrzeć przed spektaklem w Komunie Warszawa, dużo bardziej krytyczna wobec mody niż samo przedstawienie – wśród eksponatów są między innymi popularne ostatnio odstresowujące kolorowanki. Tyle tylko, że przedstawiają dzieci pracujące przy produkcji odzieży i zawierają informacje na temat nieetyczności przemysłu tekstylnego.

W spektaklu reżyserka Agata Koszulińska używa innych narzędzi. Perspektywa, z której twórczynie patrzą na temat, to raczej „z dołu” niż „z góry”. Nie ma tu moralizatorstwa, dydaktyzmu czy próby przemówienia do sumień widzek i widzów, jest za to przyglądanie się aspiracjom i pożądaniu, jakie moda wywołuje.

Ubrania są w *Uroborosie* symbolem statusu społecznego – w jednej z pierwszych scenek aktorki opowiadają, jakich butów i strojów pragnęły jako

dzieci i nastolatki, by nie odstawać od grupy rówieśników albo by wzbudzić w nich zazdrość. W innej scenie Weronika Łukaszewska pokazuje, jak zagrać pewność siebie: trzeba mieć „confident walk” (plecy proste, głowa do góry, tempo niespieszne i zdecydowane) i „confident look” (stylowy, ale nie ostentacyjnie). Łukaszewska opowiada, jak to wypożycza samochód i jedzie do galerii handlowej Westfield Mokotów, by przez chwilę poczuć się bogatą. Wchodzi do sklepu, już prawie, prawie kupuje „malutką torebunię” za absurdalną kwotę, ale ostatecznie się rozmyśla, rzucając sprzedawczyniom „confident smile” i z wdziękiem dobrej pani dziękując za ich pomoc. Oczywiście na torebkę jej w ogóle nie stać, ale fakty nie mogą popsuć fantazji – Łukaszewska po prostu zrezygnowała z zakupu, bo mogła. Potem może oddać samochód i wrócić do rzeczywistości.

Uroboros w nieoczywisty sposób mówi o tym, co oczywiste – ubrania są częścią naszego performansu tożsamościowego, stają się wyznacznikiem statusu klasowego i społecznego, elementem indywidualnej ekspresji. A także obiektem pożądania, niemal seksualnego – w dowcipny sposób obrazuje to scena, w której na randce spotykają się dwie koszule. Michał Przybyła i Weronika Łukaszewska mają na sobie ogromne wypchane koszule, które zasłaniają im głowy – naprawdę można odnieść wrażenie, jakby koszule same ze sobą rozmawiały. Początkowo nieśmiałe próby small-talku zmieniają się we wzajemny flirt, pełen erotycznego napięcia („Uwielbiam się prać na wysokich obrotach i mocne wirowanie…”, „A prałaś się z orzechami?”, „Mmmm, uwielbiam orzechy…”, „Aż mi stanął od tego kołnierzyk…”). Tak jakby seks, kojarzony z nagością i naturalnością, był aktem dziejącym się nie między dwoma ciałami, lecz między ubraniami, a pożądanie nie wynikało z biologii, tylko z kostiumów.

Humor, którego w *Uroborosie* jest pełno, także sprawia, że spektakl jest

wolny od moralizatorstwa, choć rama wyznaczona przez wystawę i świadomość, w jaki sposób są produkowane współczesne ubrania, nieustannie pracuje w umyśle widza. I chociaż spektakl powstał w całości z materiałów z recyklingu, to jednak opowiada o powszechnej, czasem wstydliwej przyjemności, jaką daje kupowanie i posiadanie ubrań, strojenie się i mizdrzenie. Artystki z sympatią i zrozumieniem przypatrują się naszym konsumenckim marzeniom, z wdziękiem i czułością ukazując ich śmieszność, ale nie lekceważąc ich. Z jednej strony twórczynie wiedzą, jak nieetyczna jest moda, z drugiej – jak słodka i uwodzicielska jest jej siła (być może stąd wziął się tytuł spektaklu: uroboros to wąż, który sam się zjada i odradza, bez końca). Paradoksalnie fakt, że na scenie w żaden sposób nie tematyzuje się recyklingu, jest największą siłą tego spektaklu. Gdy oglądamy performerki w tych wszystkich pięknych, wymyślnych ciuchach (jedna ze scen jest po prostu pokazem mody z kolekcji Alicji Tkaczyk) możemy czuć podziw i zazdrość, a jednocześnie radość i ulgę, bo wiemy (i nikt nam tego dydaktycznie nie przypomina), że te piękne rzeczy są z odzysku. Ostatecznie, choć to dosyć powierzchowne, chodzi o wygląd i efekt. Seksapil pięknego stroju nie kryje się w jego nowości, lecz po prostu w tym, jak się w nim wygląda (znam ludzi, którzy w najtańszym poliestrze, dzięki odpowiedniej stylizacji, wyglądają jak milion dolarów). Zaś seksapil tego spektaklu wynika z jego lekkości, wdzięku, humoru i przede wszystkim z tego, że nie traktuje widzów jak dzieci, którym trzeba wszystko wytłumaczyć, a przesłanie wbić do głowy. Artystki nie stawiają tu diagnoz, nie rozdzierają szat, nie wytykają palcem – raczej z ciekawością i zrozumieniem przyglądają się problemom, które chyba je autentycznie interesują. Bardzo *en vogue*.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Bez rozdzierania szat*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/bez-rozdzierania-szat.

Przypisy

1. https://www.instagram.com/ta.alicja/?img_index=1

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/bez-rozdzierania-szat*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/czas-odkladania-kamieni

REPERTUAR

Czas odkładania kamieni

Dorota Ogrodzka

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Melodramat

reżyseria, scenariusz: Anna Smolar, wiersze: Natalia Fiedorczuk, monologi i dialogi: Karolina Adamczyk, Michał Czachor, Anna Ilczuk, Andrzej Kłak, Anna Smolar, Julian Świeżewski, scenografia i kostiumy: Anna Met, choreografia: Karolina Kraczkowska, muzyka: Enchanted Hunters (Magdalena Gajdzica, Małgorzata Penkalla), światła: Monika Stolarska

premiera: 20 maja 2023

W ostatniej scenie *Melodramatu* w reżyserii Anny Smolar dwie kobiety siedzą na brzegu sceny. Jedna trzyma w rękach kwiat doniczkowy, druga dźwiga kamień. Prowadzą dialog o odejściu z niszczącego związku, o strachu i poczuciu winy. Prosta rozmowa, blisko widowni. Litania rozpaczy. Takie sceny – oparte jedynie na dialogu, realistyczne, surowe formalnie, ciągnące się długo, bez ironii, bez żadnego przełamania – w polskim teatrze powstają rzadko.

Spokojnie, spojlera nie będzie. O ile w ogóle byłby on tu, w Polsce, w 2023 roku możliwy. Przecież duża część kolektywnej wyobraźni naszej społecznej wspólnoty to dźwiganie kamieni i negocjowanie z poczuciem winy i ze

strachem. Zwłaszcza w kontekście relacji. Dobrze to znamy. Za to rzadko rozmawiamy o tym, czym jest ten ciężar, co to za głazy, czego się boimy i dlaczego przeżywamy poczucie winy.

Trudna miłość. Uwikłanie w opiekę. Poświęcenie i rezygnacja z siebie, których świadomie raczej się nie wybiera, ale z których trudno się wyplątać. I te, przekazywane jakby podskórnie, schematy związków, w których główną zasadą jest znoszenie niechcianego, wypieranie uczuć, nadmierna odpowiedzialność, uczenie się, jak maskować złość, niezgodę na przekraczanie granic. W partnerstwie, w miłości, we wspólnym rodzicielstwie.

Kamień w rękach jednej z bohaterek pojawia się jak nieodzowny atrybut. Jakby już do niej przyrósł, jakby umościł się w jej dłoniach, jakby go niemal nie czuła. Wnosi go na scenę machinalnie, jak coś oczywistego – tak jak niesie się torebkę, coś poręcznego i przydatnego. Podobny, tyle że ogromny, wisi, a właściwie wżera się w tylną ścianę sceny. Ta monumentalna, złowroga scenografia paradoksalnie ma w sobie również coś z dyskrecji. Po kilku minutach patrzenia już zadomawia się w polu naszego widzenia, zyskuje przezroczystość. Choć zagarnia ogrom powietrza, to staje się na pewien sposób niedostrzegalna. Ciężar, do którego się przyzwyczajamy. Scenografię można potraktować jak wyjaśnienie szyfru, w którym zapisany jest cały spektakl. Bo *Melodramat* ujawnia procesy, w których uczymy się nie dostrzegać i nie czuć ciężarów. Brać je na siebie bez zadawania pytań, bez zająknięcia. Nosić za innych. Napinać mięśnie, jednocześnie próbując przybierać rozluźnioną minę. Wykuwać z kamieni siermiężne pomniki, które potem nazywamy symbolami romantycznej miłości.

Bo właśnie o miłości ten spektakl opowiada przede wszystkim. O złożonej naturze i podstępnym uroku układów, w których zaczynamy ratować kogoś,

kto tonie w nałogu, chorobie, niesamodzielności. O tym, jak rozczarowanie miesza się z misją, poczucie winy z poczuciem bycia potrzebną. Chęć troski z dramatycznym wołaniem o to, by samemu zostało się dostrzeżonym. Nie ma w przedstawieniu Smolar łatwych ocen i prostych odpowiedzi, choć całe utkane jest z boleśnie trafnych analiz i wnikliwych obserwacji na temat tego, jak ludzie przywiązują się do siebie. Na szczęście oferuje także dekonstrukcję melodramatycznego mitu, jest performansem odnajdywania szczelin i uciekania z pozornie nieprzepuszczalnych schematów. I na tym polega jego krytyczna, chwytająca za gardło siła.

Melodramat zaczyna się od romantycznej mantry, gdy dwa upozowane ciała splatają się w miłosnym uścisku. Pierwsze słowa: „Kiedy Kuba poznał Krystynę…” są jak dobrze znany wstęp baśni, jak refren, którego wszyscy i wszystkie uczymy się w najbardziej skutecznym programie przygotowania do życia w rodzinie, czyli w naszej kulturze i w naszej socjalizacji. To słowa o niebezpiecznej mocy – łudzą, sprawiają, że robi się ciepło na sercu, dają obietnicę, że oto ten przekazywany z pokolenia na pokolenie obraz związku i pokładane w nim nadzieje zrealizują się tym razem z happy endem. Kobieta i mężczyzna. On i ona. Opiekuńcze ramię i pełne uwielbienia, oddane spojrzenie. Siła i delikatność. Kurczątko i wojownik. Niby potrafimy przekraczać te klisze i znamy inne sposoby myślenia o miłości, a jednak dajemy się wciągnąć w grę. Szach, mat – już wierzymy w tę opowieść i w to, że ona może się udać.

W całej scenicznej akcji *Melodramatu* mnóstwo zresztą będzie podobnych klisz. Smolar z niezwykłą erudycją i sprawnością odwołuje się do – często nieuświadomionych – krajobrazów naszej pamięci, powidoków, które mamy pod powiekami jako czytelniczki powieści, widzowie seriali, słuchaczki muzycznych hitów, uczestnicy kultury popularnej. Zestaw scenicznych

obrazów, zwłaszcza tych przywoływanych w choreografiach, tanecznych przerywnikach akcji, przypomina trochę *found footage* – kolaż scen i zmontowanych sytuacji z polskiego kanonu sztuki, samokomentujących się zestawień wizualnych, które tłumaczą, jaka jest geneza rozumienia danego zjawiska – w tym przypadku miłości – w danej kulturze.

Przytulenia, obietnice, romantyczne pocałunki w zaułkach, cucenie nieprzytomnego partnera na kolanach, zarzekanie się, że „nigdy więcej", łkanie do słuchawki telefonu. To nasz podręczny repertuar miłosnych dramatów. Choć znamy te opowieści na pamięć i nazbyt dobrze wiemy, jak się kończą, wciąż dajemy się podpuścić.

U Smolar oczywiście nie ma żadnego happy endu, tak jak nie ma go u Marka Hłaski w opowiadaniu *Pętla*, z którego – jak piszą twórcy w programie – spektakl pożycza sobie bohaterów: Krystynę i Kubę. W kolejnych scenach żadnego „żyli długo i szczęśliwie" nie uświadczymy, a za to dużo niepokoju, niespełnionych obietnic, urwanej komunikacji i przede wszystkim dużo alkoholu. Bo poza tym, że o miłości, to jeszcze jest to spektakl o alkoholu i współuzależnieniu. Biorąc pod uwagę polskie statystyki, można powiedzieć, że wszyscy jesteśmy częścią tej historii, a Smolar stawia widowni Teatru Powszechnego lustro i prowadzi misterny proces dekonstrukcji mitu o poświęceniu z miłości.

Bardzo się w tym procesie przydaje odwołanie do filmowej wersji *Pętli* Wojciecha Hasa, z Aleksandrą Śląską i Gustawem Holoubkiem w rolach głównych. Jedna z pierwszych sekwencji w przedstawieniu to właśnie performatywna rekonstrukcja planu filmowego. Sceniczny zabieg odgrywania filmowej produkcji, spekulacje na temat tego, jakie instrukcje mógł dawać Has aktorom, wreszcie podwójny obraz, swoisty *making off* widoczny na scenie oraz transmitowany na ekranie obraz z kamery – to

wszystko pozwala uzyskać efekt obcości i sztuczności, a zarazem uwidocznić sposób preparowania historii i odgrywania schematu miłosnej relacji między kobietą a mężczyzną. Wcielająca się w Krystynę Aleksandra Śląska (w spektaklu Smolar grana przez Karolinę Adamczyk) ma być jedynie ozdobą dla Kuby-Holoubka (Andrzej Kłak). Rugana przez reżysera, Wojciecha Hasa (w tej roli Michał Czachor) za nadmierną chęć zrozumienia postaci, sprowadzana jedynie do roli kogoś, kto ma kierować uwagę i uwielbienie widzów na męskiego bohatera, staje się pozbawioną podmiotowości figurą ustalonej wcześniej konstelacji. To, czego oczekuje od niej reżyser, to wypełnianie kulturowej kliszy – bez protestów i zbędnych pytań. Scena planu filmowego trwa długo, na tyle długo, by dać do zrozumienia widzom, że jest to potężna machina zaprzęgnięta do niebagatelnych zadań formowania wyobraźni i myślenia według określonych zasad społecznego porządku. Niełatwo zatrzymać tryb pracy tej machiny, zaś kino czy teatr to jej sprzymierzeńcy.

Scena planu filmowego może być odczytywana na dwa sposoby. Po pierwsze jako pokazanie sposobu produkcji obrazów, utrwalania przekazów, które później stają się klasyką gatunku, kanonem kultury, rusztowaniem dla wyobraźni. Po drugie jednak możemy ją oglądać jak krytykę mechanizmów władzy reżyserskiej oraz samej instytucji sztuki wizualnej czy performatywnej, będącej przecież laboratorium społecznych relacji.

Nie tylko Krystyna ma być ozdobą Kuby, jego opiekunką, pocieszycielką, towarzyszką i bezkrytyczną wielbicielką. Także Aleksandra Śląska ma podążać za swoimi kolegami, słuchać ich poleceń, być wdzięczną, że dane jest jej grzać się w ich chwale, bez względu na poziom uprzedmiotowienia i uwikłania w niezrozumiałe sytuacje. Konserwatywny układ zostaje obnażony na dwóch poziomach: społecznej nierówności płci i hierarchii w świecie

sztuki oraz instytucji kultury.

Smolar nie waha się wprowadzać do spektaklu gestów autotematycznych wobec mechanizmów sztuki, także wobec samego teatru. W charakterystycznym dla siebie stylu, znanym z wcześniejszych spektakli, m.in z *Końca z Eddym*, przerywa w pewnym momencie fabułę zdarzeń i zawiesza teatralność opowieści na rzecz performansu odsłaniającego samą naturę scenicznej sytuacji.

Na scenie tańczą trzy pary, ich ciała w duetach odtwarzają miłosne relacje, z każdą kolejną minutą uwidaczniając nierówność tych dwójkowych konstelacji. Jedno ciało staje się podporą, partnerem asystującym, podnoszącym, ratującym. Drugie coraz bardziej uwiesza się na nim, obciąża, pokłada, chwyta i zatrzymuje, przewraca w odurzeniu i braku kontroli, wymaga podnoszenia. Wydawałoby się, że jest to utrzymana w estetyce tańca współczesnego, przypominającego nieco choreografie Piny Baush, wizualizacja głównego motywu spektaklu: stopniowego, wciągającego jak wir poświęcenia, przyzwyczajenia do holowania, uporczywej opieki nad bezwładnym i pogrążającym się w niemocy partnerem. Choreografia zostaje jednak przerwana, światła robocze nad widownią zapalają się, a aktorzy zrywają wcześniejszą konwencję. Rozpoczyna się długa scena, która łamie dotychczasowy porządek, przechodzi w tryb teatralnych kulis, jest komentarzem do wcześniejszej sekwencji. Jedna z aktorek znika, to o niej odtąd będzie się mówić jak o Kubie. (Smolar konsekwentnie zresztą w całym spektaklu miesza role Kuby i Krystyny, przekraczając podziały genderowe, mnożąc postaci, przypisując figury bohaterów wymyślonych przez Hłaskę na różne sposoby w układach partnerskich, pracowych, homo- i heteronormatywnych a także rodzicielsko-dziecięcych). Kuba znika. Pozostali aktorzy, którzy stają się zbiorową Krystyną, w trybie wyjścia ze scenicznej

fikcji rozmawiają o tym, co przed chwilą: Kuba przyszła nietrzeźwa, nie wiadomo było, czy będzie w stanie wystąpić, jej sceniczni partnerzy kolejny raz musieli zdać się na siebie i niepewność. Odwołują się do autorytetu dyrektora (Michał Czachor, fenomenalnie w spektaklu performujący kolejne wcielenia postaci, które sprawiają lub dopuszczają stan opresji). Dyrektor próbuje łagodzić sytuacje, powtarzając mantrycznie: „dziękuję, że mi o tym powiedzieliście" i apelując do zespołu o solidarność i wspólny wysiłek podtrzymania spektaklu.

Scena trwa długo, kolejne próby rozwiązania sytuacji oscylują między narastającą bezradnością a niemocą dyrektora, którą ten próbuje zasłonić empatycznymi frazami, naśladującymi komunikację bez przemocy. Pojawiają się postulaty przeniesienia odpowiedzialności za stan uzależnionej aktorki na cały zespół. Na oczach widowni rozgrywa się znajomy schemat komunikacyjny – próba odwrócenia porządku, zmiany szyku zdań w sposób, który sprawia, że ktoś, kto jest sprawcą problemów, nagle okazuje się podmiotem wymagającym troski, opieki, wzmożonej uwagi i starań. Jak mówi jedna z postaci: „nic dziwnego, że Kuba jest najlepszą artystką, cała nasza energia skupiona jest na jej obecności na scenie, tak bardzo się boimy, czy w ogóle będzie w stanie grać". Trudno nie pomyśleć, że scena ta to nie tylko opowieść o konformizmie i bezradności osób decyzyjnych, o przyzwyczajeniach do krycia i przymykania oczu, ale też o konkretnych postaciach z polskiego środowiska aktorskiego. Normalizowanie nałogu, a nawet romantyzowanie alkoholowego upojenia jako elementu aktorskiego stylu życia, czy wręcz jednego z aktorskich narzędzi zostają tu bezwzględnie, ale i komicznie obnażone. Nie tylko rodzina, także praca, sąsiedztwo, także publiczne narracje, także teatr i jego opowieści, także system pracy to mechanizmy reprodukcji modelu współuzależnienia. Symbolicznego bohaterstwa polegającego na znoszeniu, robieniu za kogoś, ratowaniu,

godzeniu się na przemoc lub nierówne warunki. Zamiatanie pod dywan, które trudniejsze jest od niezgody i próby przeprowadzenia zmiany. Sceny autoteatralne u Smolar to powtarzająca się próba rozmontowania tych mechanizmów, to zabieg, który pokazuje umowność teatralnego świata, ale też sugestywność powoływanych w nim obrazów. Wskrzesza czujność i krytyczne myślenie publiczności, nie pozwalając jej zanurzyć się naiwnie i z estetycznym uniesieniem w objętej cudzysłowami historii. Pokazuje, że nie tylko chodzi o to, o czym opowiadamy w teatrze, ale o realne zaplecze tej opowieści, o realny teatr, realny zespół, który pracuje nad spektaklem. Przekonuje, że to w polu teatru jako instytucji kultury i zakładu pracy może rozpocząć się wyobrażanie i praktykowanie innego sposobu działania.

Premiera *Melodramatu* zbiegła się w czasie z innym, bardzo głośnym zdarzeniem. Na początku czerwca w genewskim teatrze odwołany został spektakl Krystiana Lupy, a za oficjalny powód podano rozbieżność stylów działania i naruszenie etyki pracy instytucji i jej zespołu przez reżysera. W następstwie tych zdarzeń polską opinią publiczną wstrząsnęła dyskusja, mająca swoje odsłony zarówno w internetowych falach oburzenia i call outach, a – z drugiej strony – próbie nawoływania do powściągliwości i powstrzymywania się od ferowania wyroków, jak i w pogłębionych analizach autorstwa osób ze środowiska teatralnego. Ważnym wątkiem dyskusji stało się milczenie lub mówienie na temat granic, dopuszczalnych zachowań i wspólnie ustalanych reguł, ale i bliski *Melodramatowi* temat znoszenia nadużyć w imię czegoś, co w zawoalowany sposób polski system artystycznej produkcji skłonny jest uznawać za wyższe cele, które można by określić jako miłość do sztuki, podtrzymywanie i romantyzowanie wizerunku artysty, poczucie wyjątkowości, immunitetu i prawa do szczególnych warunków dla osób uznanych za wybitne. Nie sposób przywołać wszystkich szczegółów i głosów tej rozmowy, jednak sam fakt odwołania spektaklu Lupy stał się

momentem niezwykle znaczącym, zmuszającym do przemyślenia niewystarczająco dotychczas widocznych hierarchii i reguł.

Wraz z rozpoczęciem tej dyskusji jakby zmienił się element społecznej scenografii. Jakby ze scenografii *Melodramatu* spadł ogromny głaz i roztrzaskał się na środku sceny. Przez cały czas wisiał nad głowami, ogromny, ciężki, niemal niezauważalny. Gdy spada, nagle trzeba o nim mówić – o tym, czym jest, jak działa, kto go dotąd dźwigał, nosił, komu zabierał on powietrze, komu zasłaniał horyzont.

W spektaklu Smolar role Kuby i Krystyny zmieniają się. Dramaturgia nie pozwala nadmiernie przyzwyczaić się do płciowych przypisań. Ten koncept poszerza możliwości interpretacyjne, sprawia, że nie da się spektaklu sprowadzić do opowieści o powielaniu heteronormatywnych układów. W jednej z sekwencji Kuba i Krystyna to homoseksualni kochankowie lub para grana przez dwie kobiety. Dialogi Hłaski, poszerzone o improwizacje, okazują się pasować do każdej konstelacji jak dobrze przygotowana pułapka – pasują wszędzie. Smolar pokazuje, jak łatwo dać się wciągnąć w ten układ – to nie tylko kulturowe klisze płci, to coś więcej, romantyczny wzorzec miłości i poświęcenia, jakaś kulturowa grawitacja, która ściąga w stronę oddania drugiej osobie i relacji, za cenę własnych granic, potrzeb, za cenę własnej podmiotowości.

Roszady ról, dynamiczna zmiana sytuacji, przypisywanie funkcji ratowniczej partnerkom, partnerom, rodzicom, kobietom, mężczyznom, osobom w relacjach homo- i heteroseksualnych, pracownikom w sytuacjach zawodowych pozwala zobaczyć mechanizm współuzależnienia jako kulturowe rusztowanie, ciężar, który jak wielki kamień wisi nad naszymi głowami. Niepokojąco łatwo i sprawnie dokonują się te zmiany ról, nie ma nic sztucznego w słowach Krystyny i Kuby wypowiadanych przez każdą z

postaci. Tak, jakby był to wyuczony życiowy scenariusz, tekstowe i behawioralne klisze, które mamy we krwi, coś więcej niż rola w spektaklu. Bardzo dobrze widać to w scenie między Krystyną (graną w tej sekwencji przez Annę Ilczuk) i jej teściową/matką (Andrzej Kłak). Powtarzane przez matkę słowa – mieszanka opresji i troski, wścibstwo i ocena pod płaszczykiem wsparcia i zainteresowania, głoszenie powinności i niepokój, czy aby rola opiekunki zostanie należycie wykonana, podawane z wymuszonym uśmiechem – to wszystko brzmi jak dobrze znany refren, cytat z rodzinnych domów, obeznanych scen rodzajowych.

Każda sekwencja trwa jednak krótko, natychmiast zmienia się w inną, by pokazać, że powtarzamy te mechanizmy, że je replikujemy, że one w rozmaitych mutacjach przenoszą się, tworząc dramatyczny trójkąt.

Autorem koncepcji trójkąta dramatycznego jest psycholog z nurtu analizy transakcyjnej Stephen Karpman. Opisując modele relacji, które opierają się na nierówności i niemożności nawiązania szczerej i partnerskiej relacji, zauważa, że ludzie pozostający w układach zależności mogą naprzemiennie wchodzić w role Ratownika, Prześladowcy i Ofiary. Sprzężenie zwrotne staje się linią łączącą, w której rozgrywa się władza i komunikacja. Wydaje się, że w spektaklu zmienność ról, pomysł, by aktorzy i aktorki odgrywali różne postaci i pełnili kolejno i zmiennie poszczególne funkcje w różnych układach, a także w konkretnej konstelacji przechodzili z roli opiekuna do roli prześladowcy, a z roli ofiary do dwóch pozostałych, jest dramaturgiczną ilustracją koncepcji trójkąta. W jednej ze scen Krystyna (Karolina Adamczyk), widziana przez długi czas jako opiekunka, ukrywająca, podpora, znosząca, biorąca cały ciężar i oferująca poświęcenie przechodzi na drugą stronę trójkąta, staje się agresorką, nie wytrzymuje presji, wyrzuca z siebie złość, wypluwa lata żalu, stawia siebie w roli kogoś, u kogo ma się niemożliwy do

spłacenia dług.

Smolar konfrontuje nas, widownię, z dobrze znanymi mechanizmami władzy, przemocy i poświęcenia, ujawniając je nie tylko w związkach heteroseksualnych, ale i w układach jednopłciowych lub dziecięco-rodzicielskich. Tym samym rozbraja melodramatyczność nie tylko konserwatywnego modelu małżeństwa, ale też współcześnie romantyzowanych konstelacji miłosnych: rodzicielstwa, partnerstwa, związku aspirującego do emancypacyjnego i równościowego układu.

Oczywiście w rolach opiekunek i współuzależnionych najczęściej znajdują się kobiety i to kobiety w związkach heteronormatywnych. Melodramatyczne klisze nakładają się tu na genderową socjalizację, w której troska, cierpliwość, pomijanie siebie wpajane są dziewczynkom znacznie częściej niż chłopcom i przedstawiane są jako nieodzowne koszty trwania w romantycznej relacji.

W książce *Wymyślić miłość na nowo* Mona Chollet, szwajcarska dziennikarka i publicystka, z niezwykłym kunsztem i przenikliwością tropi mechanizmy kultury, które wspierają postawy nadmiernej opiekuńczości i wchodzenie w rolę współuzależnionej lub chroniącej. Nie wiktymizując przy tym ani nie winiąc kobiet, pokazuje, jak wszyscy jesteśmy odpowiedzialni za podtrzymywanie praktyk i narracji sprzyjających takiemu rozumieniu kobiecej roli, jak wszyscy, także niezależnie od płci czy identyfikacji, jesteśmy zanurzeni w patriarchacie, romantyzując wizję nierównościowej, czy opresyjnej miłości. „Nieustannie głosimy pochwałę kobiet, używając terminów podkreślających ich oddanie, gotowość do poświęceń, troskę o innych – a także, między wierszami – ich skłonność do zapominania o sobie. «Zawsze uśmiechnięta, ma serce na dłoni, zrobiłaby wszystko dla swoich dzieci» – te przymioty są tak nieodłącznie związane z naszą koncepcją

kobiecości, że wymawiamy te banalne słowa, nawet o nich nie myśląc” – diagnozuje Chollet – „I odwrotnie, kobiety kontrolujące własną wielkoduszność, myślące o swoich potrzebach, które nie czują się bezpośrednio odpowiedzialne za dobrostan trzech czwartych ludzkości, szybko zaczynamy postrzegać jako zimne i egoistyczne. Toteż bezwiednie fabrykujemy kobiety dostosowujące się do tych oczekiwań” (2022, s. 82-83).

W spektaklu Smolar ta jednoznaczna płciowa dystynkcja zostaje przełamana. W spektaklu Krystyną bywa też partner wobec swojego kochanka, matka z ojcem wobec dziecka, kobieta w homoseksualnym związku. Schemat pozostaje ten sam, zaś jego złożoność pokazana z subtelnością i szacunkiem dla ograniczeń ludzkiej świadomości. Nie ma tu obwiniania ani łatwych rad. Nie ma poklepywania po plecach. Jest uznanie tego, jak skomplikowana jest to sytuacja, jak misternie utkana sieć, w którą raz po raz niemal wszyscy – a na pewno niemal wszystkie – wpadamy. Podtytuł książki Chollet to *Jak patriarchat sabotuje relacje między kobietami a mężczyznami*. Podtytuł spektaklu *Melodramat* mógłby brzmieć *Jak współuzależnienie i nadmierna opieka sabotuje relacje z innymi i ze sobą*.

Ale oprócz diagnozy jest też zachęta do zmiany schematu. Do małych kroków, do pierwszych gestów mogących wpłynąć na transformację ścieżki.

W jednej ze scen bohater nazwany imieniem Kuba próbuje nakłonić swojego kochanka – Krystynę – do pozostania z nim, pomimo złamania trzeźwości i wpadnięcia w kolejny cug. Krystyna trzyma w rękach torbę, Kuba chwyta jej drugie ucho i szarpie za nią, próbując zatrzymać partnera, przytrzymać jego uwagę, zbudować napięcie i odnowić połączenie. Krystyna początkowo pozostaje w tym połączeniu, trzyma torbę, jej ręka miarowo faluje wraz z kolejnymi szarpnięciami. Po chwili jednak odpuszcza, pozwala torbie wyślizgnąć się z palców, zrywa łączność. Jego ciało wie, że potrzebuje

oddzielenia, pozostania już tylko ze sobą, bez nieustannej reakcji na impulsy, bez odpowiadania i bycia w komunikacji. Ta subtelna choreografia postaci, wymiana gestów przypomina ćwiczenie z praktyki proponowanej przez Alexandra Lowena, amerykańskiego psychoterapeutę i psychiatrę pracującego z ciałem, w sekwencjach ćwiczeń fizycznych pozwalających na odczuwanie, nazywanie emocji i stanów psychicznych. W ćwiczeniach tych osoba performuje granice, wyczuwa i bada swoją odrębność, sprawdza, co wydarzy się, gdy zadziała inaczej niż zazwyczaj, w zgodzie ze swoimi potrzebami, odczuciami czy przekonaniami. Scena z torbą przypomina ćwiczenia z lowenowskiej praktyki, gdy dwie osoby trzymają jeden ręcznik i próbują sprawdzać, co będzie, gdy jedna z nich zacznie domagać się uwagi, wyrażać potrzeby, oczekiwania, co zaś, gdy na przykład ręcznik odłoży, zerwie kontakt[1]. W spektaklu Krystyna przestaje reagować na szarpnięcia Kuby. Puszcza torbę, odchodzi. Coś się zmienia. Pozornie to niewiele, ale znany schemat melodramatyczny zostaje zerwany.

Wróćmy do ostatniej sceny, w której słyszymy przejmujący monolog jednej z bohaterek strachu i poczuciu winy. O odejściu.

Kilka minut wcześniej dwie kobiety wchodzą do mieszkania. Właścicielka i potencjalna klientka. Jedna pokazuje lokal drugiej. Wszystko jest tu umowne, jak w wizji lokalnej. Pokazywanie sypialni, kuchni, tapczanu i widoku z okna to tylko symboliczne ruchy głową, gesty dłonią. Niby banalna scena, jednak pomiędzy pytaniami o metraż i infrastrukturę osiedla, niby mimochodem, przebija się opowieść o życiowej zmianie, o trudnym wyborze odejścia ze współuzależnienia.

Komunikacja i porozumienia nawiązują się między słowami, początkowo nieśmiało, w pytaniach o to, kto mieszkał w tym mieszkaniu, w powolnym orientowaniu się, że kobieta pokazująca lokal sama również odeszła

wcześniej od mężczyzny. Oprowadzanie po M2 staje się symbolicznym wprowadzaniem w nieznane doświadczenie: odważenia się na samodzielność, uwolnienia się od roli opiekunki, tej, która kryje, tłumaczy, myje, holuje, ukrywa przed dziećmi.

Ta ostatnia scena to praktyka siostrzeństwa. Wskazanie na ważność mówienia, dzielenia doświadczeń. Bez pocieszania i przekonywania, że będzie łatwo, że się ułoży. Raczej z empatią i pokazywaniem, że nie idzie się w tym samej. W tej rozmowie, zupełnie inaczej niż w polskim romantyzmie, niż w melodramacie: nie ma obietnic zbawienia, wielkiej miłości, spektakularnego zwrotu akcji i zwycięstwa nad wszystkimi trudnościami życia. Jest coś prostszego, coś, co można by nazwać perspektywą codziennej solidarności. W dialogu między kobietami, gdy litania strachów wygłaszana przez tę z kamieniem trwa już długo, a każdy kolejny przywoływany lęk ściska mocniej za gardło, pojawia się nagle jedna myśl. Że przecież za ścianą mieszka inna samodzielna kobieta, koleżanka. Też matka.

I że można się spotkać, a nawet zrobić wspólne nocowanie. Położyć spać dzieci, wspólnie porozmawiać, popłakać, pomarzyć, porozpaczać, pośmiać się. Po dorosłemu, bez ściemy. Sprawić, że będzie mniej samotności i ciemności w tym doświadczeniu życia po współuzależnieniu. Że pojawi się otucha, inne ramię, wcale nie zawsze silne, niezawodne, bohaterskie, nie takie jak z baśni i romansu. Ramię współtowarzyszki, takiej, która sama dużo przeszła i nadźwigała się kamieni. Kobiety, która nie ma odpowiedzi, ale która też znalazła szczelinę w tym dusznym obrazku i przez tę szczelinę wymknęła się z jego ram. I że to wymknięcie jest możliwym aktem odwagi i zerwania dramaturgii. Ta myśl o siostrzeństwie przerywa spiralę lęku, litanię rozpaczy. Wydaje się trywialna, ale pozwala wziąć oddech i odłożyć kamień.

Dwie kobiety obok siebie, bez kamieni. W prostej obecności swoich ciał.

Takich scen w polskim teatrze prawie się już nie robi. Ale gdy powstają, to długo nie da się o nich zapomnieć. Światło gaśnie, melodramat się kończy, robi się jaśniej i lżej. Coś się zmienia. Kolejne milczenie zostało zerwane.

Jeden kamień mniej do trzymania.

Wzór cytowania:

Ogrodzka, Dorota, *Czas odkładania kamieni*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/czas-odkladania-kamieni.

Przypisy

1. O koncepcji Alexandra Lowena, a także proponowanych przez niego i jego uczniów i uczennice ćwiczeniach można przeczytać w licznych książkach jego autorstwa, m.in. *Duchowość ciała* (2011).

Bibliografia

Chollet, Mona, *Wymyślić miłość na nowo. Jak patriarchat sabotuje relacje między kobietami i mężczyznami*, tłum. J. Giszczak, Karakter, Kraków 2022.

Lowen, Alexander, *Duchowość ciała*, tłum. S. Sikora, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/czas-odkladania-kamieni*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ucieczka-od-dzialania

REPERTUAR

Ucieczka od działania

Jan Karow

Nowy Teatr w Warszawie

Przemiana

na podstawie fragmentów *Przemiany* Franza Kafki w przekładzie Juliusza Kydryńskiego

reżyseria: Grzegorz Jaremko, scenariusz i dramaturgia: Mateusz Górniak, współpraca dramaturgiczna: Jowita Mazurkiewicz, scenografia: Anna Maria Karczmarska, Mikołaj Małek, kostiumy: Rafał Domagała, światło i wideo: Szymon Kluz, muzyka: Justyna Banaszczyk, choreografia: Iza Szostak, charakteryzacja: Zuzanna Siemińska, Liliana Szłapa-Boratyńska

premiera: 9 czerwca 2023

Pierwsze zdanie *Przemiany* nie pozostawia obojętnym. „Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów, stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka” (Kafka, 2018, s. 24). Jest podobnie zdumiewające jak to rozpoczynające *Proces*, lecz w kontekście pisarstwa Franza Kafki przypomina się je bez porównania rzadziej. Właśnie tu, już na samym początku, czytelnik spotyka się z zasadniczą niewiadomą. Jak pojmuje tytułową przemianę? Czy traktuje ją jako opis ogólnego stanu rzeczy, czy też uważa, że jest to subiektywna ocena bohatera albo efekt jego działania? Czy podejrzewa, że metamorfoza nastąpiła dosłownie, na poziomie zewnętrznym,

czy być może to zjawisko w wymiarze symbolicznym, odnoszące się do sfery przeżyć wewnętrznych Samsy? Kafka nie pozostawił wyraźnych wskazówek – domagał się jedynie, przygotowując wydanie książkowe, by na okładce nie pojawił się żaden wizerunek insekta. Reżyser Grzegorz Jaremko zdaje się w tym aspekcie podążać za lekturą Gilles'a Deleuze'a i Félixa Guattariego, których, bardziej od efektu końcowego, interesuje proces stawania się owadem, na który Gregor Samsa miał się zdecydować, „żeby uciec od zarządcy, od handlu, od biurokratów" (2016, s. 73). To ucieczka przed utknięciem w systemie, która i w opowiadaniu, i w przedstawieniu kończy się ostatecznie porażką i wyrzuceniem zwłok Gregora na śmietnik.

W Nowym Teatrze głównego bohatera gra Bartosz Bielenia i, co warto zaznaczyć, to nadal rola pierwszoplanowa, ale w scenariuszu Mateusza Górniaka (m.in. autora powieści *Trash Story* oraz tegorocznego finalisty Nagrody Nike) przygotowanym we współpracy z Jowitą Mazurkiewicz (InSzPer, *Czuły spektakl. Medytacje w prekariacie*) nie aż tak dominująca jak u Kafki. Bo obok *Przemiany* oraz obszernych autorskich fragmentów w spektaklu wykorzystano bądź zacytowano wyimki z jeszcze jedenastu tekstów (z czego siedem to inne drobne utwory Kafki). Nie oznacza to, że jest to przedstawienie-labirynt złożone ze światów Kafki – to nadal przede wszystkim opowieść o Samsie. Ale gdyby nie wiedza, że Gregor chodził do pracy i był od pewnego czasu właściwie głównym żywicielem rodziny, widziałbym w aktorstwie Bieleni chęć zdecydowanego odmłodzenia bohatera – chowający się w pokoju, zachowaniem przypomina nastolatka, który nie potrafi dokonać wyboru. Chciałby zmienić światło, ale nie wie na jakie… Chciałby poprzestawiać meble, ale nie wie jak… Być może ma to być odzwierciedlenie skutków plastyczności destrukcyjnej, która według przywoływanej przez twórców Catherine Malabou w *Przemianie* „jest zapewne najdoskonalszą, najpiękniejszą, najtrafniejszą próbą zbliżenia się do

tego rodzaju przypadłości” (2017, s. 29). Zgodnie z tą koncepcją „żadna forma, pojęcie czy istota nie są wolne od zmiany” (Skalski, 2017, s. 149). Plastyczność ma być przeciwnością sztywności, ma oznaczać, że zmiana nie tyle się wydarza, ile jest nieustanna i przez to nieodwracalna. Z tej perspektywy wobec postaci Gregora Samsy można postawić pytanie, w jaki sposób nadal istnieje to, co się rozpadło. Francuską filozofkę fascynuje w utworze Kafki to, że „nikt nie mógł nigdy zaobserwować przejścia między obydwoma stanami” (s. 93). Tymczasem w przedstawieniu Jaremki widzowie mogą to zobaczyć. Dzięki kamerze mamy dostęp do wnętrza pokoju-jamy Gregora i to wejrzenie w jego świat mogłoby być fascynujące, nawet jeśli zupełnie odmiennie od Kafkowskiego. Mogłoby, lecz „przemieniony” Samsa będzie potem uśmiechnięty podglądał całkowicie sztuczną w swoich dyskusjach i zachowaniach rodzinę, jeżdżąc po scenie na niewielkiej platformie na kółkach. Przez większą część spektaklu jest zupełnie inny niż w niebeztroskim, króciutkim monologu-deklaracji z powtarzającym się zwrotem „musieć uciec”, którym rozpoczyna. Jest wtedy w grubej, szarozielonej kurtce i podobnego typu spodniach, w ręku trzyma jabłko w sreberku. Stoi ustawiony pod takim kątem, by nie mówić wprost do widzów. Jego spokojne słowa to niewątpliwie gest odmowy uczestnictwa. Jednak ten poważny ton już się później nie pojawia, wobec czego niknie też stawka, o którą Gregor chciał zawalczyć swoją niezwykłą przemianą. Z tego powodu wraz z przebiegiem spektaklu coraz wyraźniej postrzegałem decyzję Samsy jako raczej zabawę w robaka czy też metamorfozę-żart. Być może na etapie pracy koncepcyjnej nad dramaturgią to pęknięcie w grze Bieleni wydawało się sposobem na oddanie ciągłej niegotowości Samsy, lecz na scenie nie przyniosło przekonującego rezultatu. Co więcej, świat, od którego Gregor postanawia się odwrócić, jest chwilami tak karykaturalnie przerysowany, że trudno dostrzec w nim elementy różniące go od bohatera. Zamiast

odróżnienia, między Samsą a jego otoczeniem następuje stopniowe upodobnienie. Takie odejście od nastroju opowiadania, charakteryzującego się poczuciem narastającego osaczenia, na rzecz własnego, uciekającego od posępnych tonów, dodatkowo osłabia przypisywaną przez twórców radykalność gestu Gregora.

Pierwszym powodem rezygnacji z uczestnictwa w dotychczasowym życiu jest praca. Samsa-prokurent zostaje zastąpiony Samsą-śmieciarzem, o czym dowiadujemy się z długiej sceny z udziałem dwojga jego współpracowników z Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania (Jan Sobolewski i Ewelina Pankowska). W roboczych strojach, przesuwając kontenery i przerzucając worki na śmieci, swobodnie rozmawiają o chorobach swoich zwierząt, ciągłych zmianach w harmonogramie pracy, uzależnieniu od internetowych relacji na żywo, wreszcie o Gregorze, który wyjątkowo nie pojawił się w pracy. Część o MPO domyka projekcja wideo z Szefem, wyglądającym trochę jak z filmu *Trash Humpers* Harmony'ego Korine'a, trochę jak z telewizyjnej *Szopki noworocznej*, który opowiada o swojej firmie (M – misja, P – profesjonalizm, O – odpowiedzialność) i nowych wyzwaniach związanych z multi- czy background-taskingiem.

Skąd śmieci i praca w MPO? Twórcy nawiązują w ten sposób do historii siedziby Nowego, gdzie blisko sto lat temu zaczęła działać hala warsztatowa przeznaczona do naprawy wozów oczyszczania miasta. Na tym lokalno-historycznym skojarzeniu, wspominanym w przedpremierowych wywiadach, się jednak kończy. Doszukiwanie się w spektaklu pogłębionej refleksji dotyczącej wyzwań związanych z recyklingiem byłoby życzliwą nadinterpretacją. Trochę inaczej przedstawia się temat pracy i wyzysku w hiperkapitalizmie, który jednak w tej części zostaje ograniczony do wspomnianego wystąpienia Szefa MPO oraz do niewielkiej sekwencji

choreograficznej (Ewelina Pankowska, Jan Sobolewski, Piotr Polak). Z kojarzącą się z bollywoodzkimi produkcjami muzyką w tle, troje wykonawców z szerokim uśmiechem przybiera kilka póz, w których podnoszą się w różnych konfiguracjach i pozostają przez parę chwil w zatrzymaniu, podczas gdy w tle wyświetlane są napisy w rodzaju „jestem niezgodny z harmonogramem", „ludzie prześladują mnie sprzecznymi wymaganiami" czy „jestem zmęczona byciem zmęczoną". Śmieci jako znaczące rekwizyty powracają dopiero w finale, kiedy wśród porozrzucanych po scenie worków, przy pulpicie do nut staje Charlie Chaplin (o którym więcej za moment) i dyryguje trzaskami wysypiskowych zgniatarek (muzyka Justyny Banaszczyk), które w zwielokrotnieniu oglądamy na projekcji.

Drugim powodem wycofania się Samsy z rzeczywistości jest dom rodzinny. Ojciec (Piotr Polak), Matka (Magdalena Popławska) i siostra Greta (Ewelina Pankowska), do których dołącza podnajmujący „dwupokojowy pokój" Lokator (Jan Sobolewski), nie wydają się przejęci przemianą ich bliskiego. W utworze Kafki, nim wyobcowany Gregor umiera i zostaje wyrzucony na śmietnik, życie rodziny jest zupełnie sparaliżowane i tylko siostra jest w stanie znieść widok uwięzionego w swoim pokoju brata. Natomiast w przedstawieniu Samsowie rozmawiają ze sobą w sposób sztuczny, przerysowany i pozbawiony jakichkolwiek emocji. Jakby aktorzy próbowali naśladować przyczyniający się do budowy groteskowego nastroju sposób gry, która pojawia się w filmach takich twórców jak na przykład Tim Burton czy Terry Gilliam. Różnica polega na tym, że w przedstawieniu Jaremki podobny nastrój udaje się utrzymać jedynie chwilami i to w znacznej mierze dzięki aktorkom, które w tym apsychologicznym podejściu do roli, w odróżnieniu od powierzchownie realizujących swoje zadania Polaka i Sobolewskiego, wykazują się starannością i skupieniem. Magdalena Popławska w roli Matki przejętej wciskającym się wszędzie piaskiem, z turbanem na głowie, bardziej

posuwająca stopy po scenie aniżeli stawiająca kroki, udanie pokazuje swoje zdecydowanie rzadziej oglądane komediowe oblicze. Podobnie zajmująca jest Ewelina Pankowska jako Greta, która w blond peruce i czerwonej sukience w kratę może kojarzyć się z postacią wyjętą z niewyszukanego horroru czy kina grozy niższej klasy. Zachowuje ten sam chłodny ton i niezmienny, niewyrażający większego zainteresowania wyraz twarzy, co wymaga dyscypliny i uważności. I choć aktorka z tą samą precyzją w jednym z ostatnich akcentów spektaklu wypowiada monolog, nie czuję możliwości utożsamienia się z troskami nie tylko pojedynczej osoby, ale przedstawicieli pokolenia, co sugerowałoby podobieństwo poglądów rodzeństwa. Powtarzając jak refren zwrot „Dobrze jest być robakiem, bo…", zdaje się afirmować gest brata i swoiście powtarza jego manifest z początku spektaklu. Niestety za sprawą zatarcia w scenariuszu różnic pomiędzy osobnymi według mnie porządkami – gdzie problemy takie jak strach przed wojną czy posiadanie wyrzutów sumienia wymieniane są tuż obok konieczności pamiętania o zakupie papieru toaletowego czy odwołaniu subskrypcji – zostaje to pozbawione sugestywności.

Obok bardziej ogólnych filmowych skojarzeń jedną z sekwencji przedstawienia można by wprost nazwać *Samsa idzie do kina*. Nie jest to nic oryginalnego, tylko parafraza tytułu książki *Kafka idzie do kina*, w której Hanns Zischler, zaintrygowany pierwszym zdaniem *Dzienników* Kafki: „Widzowie zamierają, gdy pociąg przejeżdża tuż obok" (2022, s. 7), prawdopodobnie odnoszącym się do wizyty w kinie, podjął wysiłek rekonstrukcji filmoteki pisarza z porozrzucanych po zapiskach i w korespondencji uwag. Natomiast w spektaklu wizyta w kinie następuję pomiędzy częścią o MPO i scenami rozgrywającymi się w domu i pokoju Gregora. To najciekawszy, nieco oniryczny fragment przedstawienia, w którym, po poradzeniu sobie z siedzącą na… zębie Bileterką (Magdalena

Popławska), dochodzi do spotkania bohatera z bodaj najbardziej znaną postacią kina niemego, czyli wykreowanym przez Charliego Chaplina Trampem. Odtwarzająca tę przychodzącą z innego świata postać Małgorzata Hajewska-Krzysztofik jest wyjątkowo precyzyjna. Korzysta przy tym ze stylu gry zupełnie różnego zarówno od Bieleni, jak i pozostałych aktorów. To właściwie naśladownictwo filmowego sposobu bycia Chaplina, ale naśladownictwo najwyższych lotów. Od takich drobiazgów jak imitacja jakby nieustannie zdziwionego spojrzenia przez technikę operowania czarną laseczką po natychmiast rozpoznawalny sposób poruszania się. Temu pozbawionemu dialogów spotkaniu (wszak Tramp jest tu ucieleśnieniem magii kina niemego) towarzyszy odtworzony z offu tekst André Bazina, jednego z założycieli magazynu „Cahiers du Cinéma". Francuski krytyk analizuje w nim Chaplinowski „kopniak od tyłu", czyli sposób filmowego włóczęgi na wyrażenie obojętności wobec świata. Samsa z początku jedynie mu się przygląda, by następnie najpierw nieśmiało, w końcu z nieomal dziecięcą radością zacząć go naśladować, co składa się w zniuansowaną, chwilami prawdziwie slapstickową scenę, zdecydowanie odcinającą się dynamiką od reszty spektaklu.

Bo chociaż twórcy przedstawienia nazywają je eksperymentem i deklarują: „Nie chcieliśmy dołączać do procesji smutnych hermeneutów dzieła Kafki", to oglądamy typowy przykład produkcji z rodzaju spektakl-esej, w którym dramaturgię buduje się poprzez otoczenie głównego materiału literackiego kontekstowymi tekstami kultury. Przy czym niektóre źródła i inspiracje pojawiają się nie tylko na etapie prac przygotowawczych czy w trakcie prób, ale stają się również częścią przedstawienia – jak w przypadku wspomnianego Bazina. Można więc zgodzić się, że ta inscenizacja *Przemiany* nie odwołuje się do takich emocji jak smutek, ale do brawurowości eksperymentu jest jej równie daleko. Pewną nowość osiągnięto niewątpliwie

w warstwie wizualnej, która daleko odbiega od najpopularniejszych wyobrażeń Kafkowskich światów: z dominacją czerni i bieli, pełnych uniformizujących kostiumów, czasem z odniesieniami do stylistyki filmów ekspresjonistycznych. Tymczasem scenografia Anny Marii Karczmarskiej i Mikołaja Małka oraz kostiumy Rafała Domagały przedstawiają patchworkowy, zaskakująco kolorowy świat. Po lewej stoi wysoka na kilka metrów plansza z widokiem na niebo jakby przez plaster miodu. Po prawej przypominający coś pomiędzy ogrodową szklarnią a namiotem pokój Samsy – to w nim bohater rozmawia z damą z obrazu „w futrzanej czapce i boa", jak ją opisał Kafka (w tej roli wyłącznie na projekcjach również Małgorzata Hajewska-Krzysztofik). Z tyłu zaś zwisa kilka ogromnych, wypełnionych piaskiem worków – to pewnie wysypujące się z nich ziarenka stanowią źródło niepokojów Matki… Na scenie pojawiają się też ogromne czerwone usta jako ekran kinowy czy zielony kominek w kształcie głowy psa. Większość elementów scenografii jest mobilna, co pozwala na płynne, realizowane przez zespół techniczny przejścia pomiędzy zasadniczymi miejscami akcji: przedsiębiorstwem oczyszczania, kinem i domem Gregora. Natomiast rzucająca się w oczy nieprzystawalność obiektów wynika z ich pochodzenia – nie zostały wytworzone na potrzeby spektaklu, lecz wyjęte z magazynów Nowego Teatru. W przypadku *Przemiany* większe znaczenie niż ich teatralna przeszłość ma aspekt produkcyjny. Bo metamorfoza tych odpadów z obiektów bezużytecznych do funkcji rekwizytów jest odwrotnością procesu Gregora, które zdecydował się na bierność. Wydaje mi się też czymś pożytecznym i bardziej przekonującym od takiej interpretacji zachowania Samsy, którego trochę istotne, a trochę na niby przemienienie się twórcy przedstawienia tak bardzo starają się dowartościować.

Wzór cytowania:

Karow, Jan, *Ucieczka od działania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ucieczka-od-dzialania.

Bibliografia

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2016.

Kafka, Franz, *Dzienniki*, przeł. Ł. Musiał, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2022.

Kafka, Franz, *Wybór prozy*, wstęp i opracowanie Ł. Musiał, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2018.

Malabou, Catherine, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2017.

Skalski, Piotr, *Plastyczność istnienia*, [w:] Malabou, Catherine, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2017.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/ucieczka-od-dzialania*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-big-maca

REPERTUAR

Potrzeba Big Maca

Katarzyna Niedurny

Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie

Jan Czapliński

Podwójny z frytkami

reżyseria: Piotr Pacześniak, dramaturgia: Jan Czapliński, scenografia: Łukasz Mleczak, kostiumy: Zoya Wygnańska

premiera: 1 lipca 2023

Tamara Macieja Wojtyszki i *Metro* Janusza Józefowicza to spektakle, które otwierają nowy, potransformacyjny etap historii teatru w Polsce. Co ciekawe, obie produkcje, o których Joanna Krakowska pisała w książce *Demokracja. Przedstawienia*: „wychodzące naprzeciw aspiracjom do Zachodu, wyzwaniom rynku i oczekiwaniom mediów" (2019, s. 39), doczekały się niedawno teatralnych reinterpretacji. *Powrót Tamary*[1] w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego nie tylko przywrócił na scenę motywy tamtego spektaklu, ale również był metateatralną opowieścią o kosztownym i ekskluzywnym przedstawieniu z lat dziewięćdziesiątych. *Musical o Musicalu Metro*[2] Roba Wasiewicza queerowym okiem przyglądał się dawnemu mainstreamowi. Obie produkcje uruchamiały perspektywę krytyczną, spojrzenie z dystansem na

realia przełomu. Przeszłość wydaje się w nich trochę śmieszna, jak natapirowane fryzury i marynarki z ogromnymi ramionami.

Krakowska we wstępie do książki zastanawia się, jak patrzeć na okres transformacji. Czy ze środka, wspominając dawny entuzjazm, czy z dystansem i świadomością tego, co stało się potem – wzrastającego bezrobocia i stałego poczucia nienadążania za Zachodem. Jak zaznacza badaczka: „takiemu spojrzeniu grozi jednak arogancja nadwiedzy wobec autorów programu transformacji i pseudokolonialna wyższość wobec homo sovieticus złaknionego Big Maca z frytkami" (tamże).

Wspomnianego burgera na warsztat bierze Piotr Pacześniak, reżyser spektaklu *Podwójny z frytkami*, wystawionego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Przygląda się w nim wydarzeniu, również omawianemu w książce Krakowskiej, któremu nie można odmówić widowiskowości i performatywnego potencjału – otwarciu pierwszej restauracji McDonald's w Polsce. Pomysł Pacześniaka na spektakl przypomina wspominane przeze mnie produkcje. Łączy ze sobą artystyczną reinterpretację wydarzenia kulturowego z krytyczną metarefleksją. Podczas gdy *Powrót Tamary* stawiał pytania o tworzenie się nowej klasy wyższej, zaś *Musical o Musicalu Metro* o heteronormatywną perspektywę, Pacześniak otwarcie restauracji na Świętokrzyskiej wykorzystuje jako punkt wyjścia do refleksji na temat wczesnego kapitalizmu i związanych z nim aspiracji. Okazją stało się trzydziestolecie wydarzenia, kiedy to, jak pisze autor tekstu Jan Czapliński: „skończył się w polsce podróbizm skończył się wyczekiwalizm, beznadzieizm, bezfrytkizm"[3].

W spektaklu McDonald's jest marzeniem, do którego zostaje zaproszona publiczność. Nie ma tu podziału na scenę i widownię, są tylko stoliki, lada i wywieszone na ścianie menu. Publiczność jest zachęcana przez aktorów, by

podejść i coś zamówić. Aktorzy grają realistycznie. Uśmiechnięte kelnerki (Marianna Linde, Lidia Pronobis) w służbowych strojach obsługują klientów. Chwilę wcześniej nastąpiło otwarcie restauracji. Jacek Kuroń (Katarzyna Herman), ówczesny minister pracy i polityki socjalnej, staje na środku i z namaszczeniem przecina wstęgę, mówiąc: „my tu dochodzimy do takiego punktu w którym to się urzeczywistnia w którym to już nie jest plan w którym, powiedziałbym, tę przeszłość tę naszą przeszłość my, jak to ujął tadeusz, rzeczywiście odcinamy i śmiało, odważnie, z podniesioną głową idziemy do przodu w mojej ręce ta gruba kreska i nożyczki do jej odcięcia w drugiej”.

Jednocześnie między stolikami na wrotkach jeździ wesoły klaun (Konrad Szymański) zabawiając publiczność, zaś spóźniona reporterka (Agata Różycka) rozmawia z tłumem, wspominając o tym, że na sali możemy spotkać również gwiazdy, Agnieszkę Osiecką czy Kazimierza Górskiego. Za nią wśród stolików pojawia się architekt (Michał Sikorski) – człowiek, który był już na Zachodzie i cieszy się, że może zobaczyć to samo u nas, w Polsce. Niektóre sceny, takie jak przemówienie Kuronia, odbywają się publicznie – aktorzy stoją w widocznym miejscu i przyciągają uwagę widzów. Inne mają bardziej indywidualny charakter – postaci podchodzą do stolików i cicho zagadują konkretnych widów. Początkowo atmosfera tego święta kapitalizmu jest przyjemna, a tekst Jana Czaplińskiego – pełen gagów i słownych żartów – zabawny. Dobry nastrój może udzielić się publiczności.

W tym optymistycznym realizmie stopniowo pojawiają się pęknięcia. Coraz bardziej oddalamy się od historycznych realiów. Trzydzieści lat temu, w czasie otwarcia McDonald’s w Polsce, pobito rekord zjedzonych hamburgerów, my zaś, niezależnie od zamówienia, dostajemy w czasie spektaklu zimne frytki, które niezbyt nadają się do jedzenia. Pierwsze

oczekiwania zostają zawiedzione.

Artyści ciągle wracają do początkowej sceny otwarcia restauracji, rozpoczynając spektakl kilka razy od nowa. Nawinięta na kołowrotek wstęga, gotowa do przecięcia, zdaje się nie mieć końca. Co chwilę naciągana jest na nowo i wymaga ponownego przecięcia. Za każdym otwarciem fabuła ulega zmianie, chociaż punkt wyjścia i podstawowy zarys jest ten sam: restauracja zostaje otwarta, jej pracowniczki obsługują klientów, całość relacjonuje telewizja. Te proste wydarzenia odgrywane są za każdym razem w coraz bardziej niepokojący sposób. Powtarzany przez Kuronia tekst robi się chaotyczny, z czasem zostają z niego tylko pojedyncze słowa. Klaun przestaje być sympatyczną maskotką sieci, staje się przerażającym symbolem wczesnego drapieżnego kapitalizmu, tłumaczącym bohaterowi Solidarności i publiczności reguły nowej ekonomii, w której wygrać mogą co najwyżej wielkie korporacje. Kelnerki, błądząc między stolikami, próbują opanować kryzys – jak mówią, coś zaczyna śmierdzieć, chociaż nie wiadomo, czy ten zapach wydobywa się z kuchni, czy z Polski widocznej poza drzwiami restauracji. W tej scenerii nie może się również udać wiszący w powietrzu romans między dziennikarką i architektem. Jak wyjaśnia architekt, ona nie nadąża już za tą coraz szybszą rzeczywistością, a on nie może sobie pozwolić na spóźnienie. W końcu czas to pieniądz.

Fabularna linia spektaklu przerywana jest wstawkami jak ze snu. Tworzeniu onirycznej atmosfery pomaga zmiana scenografii: restauracja ulega stopniowej destrukcji – sprzęt i meble psują się. Światła są przytłumione, a bohaterowie w szaleńczym pędzie jeżdżą wokół stołów na wrotkach. Scenariusz bazuje cały czas na tych samych słowach i zdaniach – jednak tekst, podobnie jak przestrzeń, także ulega stopniowej degeneracji. Pełne kwestie, znane nam z początku są poszatkowane i niekompletne. Nie ma już

nadziei, oczekiwań i radości, jest strach i coraz większe wątpliwości. Kuroń odpuszcza sobie przecinanie wstęgi, stoi ponuro gdzieś z boku. Żartobliwe zdanie: „żebym tylko nie musiał tego żałować” nabiera ciężaru. Pojawiają się również długie partie choreograficzne: widoczne w nich zmęczenie postaci, chaos i niepewność kontrastują z początkowym wigorem opowieści. Tak jakby ciała przekazywały te emocje, które słowa dotąd próbowały zakryć.

Każdy z bohaterów pogrąża się w innego rodzaju wątpliwościach, związanych ze strachem przed zmianą i niewiedzą co do tego, co przyniesie wyczekiwana, ale zaskakująca nowa rzeczywistość. Pełna niepewności jest jedna z kelnerek, trzymająca w ręku torebkę. Oryginalną, drogiej firmy, własność jednej z klientek. Kelnerka może sobie pozwolić jedynie na leżącą na zapleczu restauracji podróbę. Problem w tym, że obie torebki wydają się identyczne. Kelnerka jest tym skonfundowana. Bo jak to jest, że nie można odróżnić duplikatu od autentyku i to w dodatku w restauracji, której otwarcie miało zakończyć etap podróbek, takich jak wyroby czekoladopodobne czy Polo Cockta. Dziennikarka boi się, że zamiast spełnić swoje marzenie o prowadzeniu programu podróżniczego, będzie musiała odejść z telewizji, Jacek Kuroń zaczyna z coraz większym dystansem patrzeć na przemiany polityczne. Architekt śpieszy się coraz bardziej, a i tak nie nadąża za zmianami, kelnerki przestają zaś powtarzać hasło o tym, że wszyscy tu są jedną wielką rodziną – zamiast tego opowiadają o nie najlepszych warunkach pracy. Wygrany jest tylko klaun, którego makijaż rozmazuje się coraz bardziej. Pod zabawną maską skrywa się upiorna twarz.

Wraz z rozwojem spektaklu słowa i opowieść tracą na znaczeniu. Środkiem kontaktu między aktorami i widownią stają się emocje, a przede wszystkim poczucie niepokoju wywołane przez narastający chaos i destrukcję. Spektakl kończy się w momencie, w którym zastana przez nas na początku sytuacja

rozpada się. W ostatniej scenie postaci składają sobie noworoczne życzenia. Ten zabieg nie jest dla mnie do końca jasny – czy sylwestrowe życzenia pozwalają w życiu postaci wyznaczyć kolejną granicę? A może z perspektywy czasu spojrzeć na ich losy i tym samym powrócić do fabularnego porządku? W tym kontekście postacią, której udało się wyjść z tej plątaniny wydarzeń i emocji, jest prezenterka – rezygnująca z pracy w telewizji, a tym samym podejmująca własną decyzję.

***

Urodzony w 1999 roku reżyser nie może patrzeć na moment transformacji z poczuciem historycznej wspólnoty. Nie oznacza to jednak przyjęcia przez niego perspektywy wyższości, przed czym przestrzega Joanna Krakowska. W tym, najlepszym moim zdaniem spektaklu sezonu w Teatrze Dramatycznym, zastępuje ją ciekawość i potrzeba zrozumienia momentu otwarcia nowej rzeczywistości społecznej, politycznej i ekonomicznej. Pacześniak i Czapliński wnikliwie przyglądają się uczuciom schowanym pod euforią i nadzieją, znajdując w nich strach i niepewność. Nie dostarczają łatwych odpowiedzi i prostych diagnoz. Jednocześnie pozostają blisko tego, co działo się trzydzieści lat temu, bo rocznica wprowadzenia do Polski Big Maca nie odznacza zamknięcia, tylko ciągłe trwanie kapitalizmu w naszym wydaniu.

Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *Potrzeba Big Maca*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-big-maca.

Przypisy

1. *Powrót Tamary*, reż. Cezary Tomaszewski, Studio Teatrgaleria, premiera 15 sierpnia

2020.
2. *Musical o Musicalu Metro*, reż. Robert Wasiewicz, Komuna Warszawa, premiera 11 września 2020.
3. Cytaty ze spektaklu pochodzą z udostępnionego przez Jana Czaplińskiego scenariusza (zachowałam oryginalną pisownię).

Bibliografia

Krakowska, Joanna, *Demokracja. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-big-maca*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/szekspir-sprawdzam

FESTIWALE

Szekspir? Sprawdzam

Olga Katafiasz

27. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku, 26 lipca – 6 sierpnia 2023

Nie widziałam wszystkich przedstawień tegorocznej, dwudziestej siódmej edycji gdańskiego Festiwalu Szekspirowskiego, ale w kilkunastu, jakie obejrzałam, pytanie o „współczesność" Szekspira – czyli jedna z najbardziej zbanalizowanych kwestii podnoszonych przy realizacji tekstów klasycznych – wybrzmiewało szczególnie wyraźnie. Niemal żaden ze spektakli – poza *Snem nocy letniej* Jakuba Krofty i Marii Wojtyszko (koncepcja inscenizacyjna i reżyseria) z Wrocławskiego Teatru Lalek – nie okazał się realizacją tragedii, komedii lub kroniki historycznej, nawet przy założeniu znacznego przepisania oryginalnego tekstu. W większości przedstawień dzieła Szekspira były jedynie punktem wyjścia do tworzenia własnych scenariuszy.

Owszem, można próbować dokonać – uproszczonej, ale jednak sygnalizującej najczęściej wybierane przez twórców i twórczynie strategie adaptacyjne – klasyfikacji festiwalowych pokazów. Oglądaliśmy przedstawienia, na przykład *Romeo i Julię* w reżyserii Dominiki Feiglewicz i Zdenki Pszczołowskiej, które jedynie wykorzystywały Szekspirowski wątek.

Feiglewicz i Pszczołowska zredukowały tragedię (w tłumaczeniu Wiktorii Rosickiej z 1892 roku) do kilkudziesięciu kwestii – rozmów tytułowych kochanków – by opowiedzieć o miłości dwóch Julii (Dominika Kozłowska i Marta Mazurek) i dwóch Romeów (Rafał Bołdys i Karol Kubasiewicz). Spektakl, tworzony przez osoby g/Głuche i słyszące, grany był w polskim języku fonicznym i polskim języku migowym, z napisami. Najpoważniejszą przeszkodą w związku obu par, g/Głuchej i słyszącej, była niemożność porozumienia, kolizja jednostki ze światem i z partnerką lub partnerem, niezdolność do oddania się drugiej osobie.

Krakowski *Romeo i Julia* zdobył Złotego Yoricka, w konkursie Nowy Yorick zwyciężyła *Zimowa opowieść* w adaptacji Darii Sobik i reżyserii Pameli Leończyk. Nowy Yorick to program skierowany do młodych twórców i twórczyń, a festiwalowym założeniem było „szukanie w jego [Szekspira – O.K.] twórczości odpowiedzi na współczesne problemy oraz testowania ich za pomocą nowych form teatralnych", w efekcie – przygotowanie szkicu scenicznego. (Można dyskutować, czy formuła *work in progress*, zbliżona do czytania performatywnego, jest odpowiednia dla szerokiej publiczności, złożonej nie tylko z krytyczek i krytyków czy ludzi teatru.) *Zimowa opowieść* prezentuje odmienny niż *Romeo i Julia* model lektury. Bohaterowie odbywają terapię małżeńską, choć trudno nie zauważyć, że w tej interpretacji clou utworu zawiera się w pytaniu, czy Hermiona (Karolina Adamczyk) zdradziła Leontesa (Grzegorz Artman). Sobik i Leończyk skupiły się na psychologii postaci, motywie zdrady i toksycznej męskości, porzucając tajemnicę jednego z bardziej zagadkowych i inspirujących dramatów Szekspira.

Paradoksalnie, najbliższe Szekspirowi – i najbardziej „współczesne" – były spektakle eksplorujące pojedyncze motywy, wątki, postaci, odwołujące się do „szekspirowskich zasobów" widzek i widzów, ich wrażliwości i… otwartości

na odrzucenia wszelkich oczekiwań. Dwa przedstawienia – *Very Funny* duetu Gruba i Głupia, czyli Patrycji Kowańskiej i Dominiki Knapik, i *Billy's Joy* Needcompany – były dla mnie najciekawszymi wydarzeniami festiwalu. Pierwsze zostało nagrodzone w nurcie SzekspirOFF, drugie, pozakonkursowe, obejrzeliśmy niemal pod sam koniec dwunastodniowej edycji. *Very Funny* i *Billy's Joy* różnią się niemal wszystkim: pierwszy spektakl jest niezależną produkcją ze skromnym budżetem, zrealizowaną przez dwie artystki, drugi to koprodukcja kilku europejskich teatrów. W pierwszym w niewielkiej przestrzeni Klubu Żak występują dwie performerki, w drugim na scenie Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego przez dziewięćdziesiąt minut ośmioro członkiń i członków belgijskiego kolektywu niemal nieustannie tańczy, próbując – albo wcale nie próbując – zbliżyć się do wyobrażeń o postaciach z komedii Szekspira. Choć i tu reguła zostaje złamana, bo w pewnym momencie obok elfów ze *Snu nocy letniej* pojawia się Romeo… Tym, co łączy oba spektakle, jest kondycja błazna, któremu wiele wolno i który z tej wolności skwapliwie korzysta. Choć, rzecz jasna, ma to swoją cenę.

„Miało być przecież wesoło…" – mówi w pewnym momencie jedna z performerek w *Very Funny*, podsumowując zaledwie kilka minut występu. Gruba i Głupia bowiem, niczym Szekspirowskie błaźnice albo klaunice, jak same siebie określają, postanawiają zabawić publiczność.

Kim może być dziś błazen? W naszej „bańce" – freelancerem, bo „artysta to taki pasterz, co musi doić Ministerstwo Kultury". Kowańska i Knapik opowiadają więc, jak usiłują dostać się do dyrektorskich gabinetów, pozyskać kolejny grant, zdobyć zainteresowanie kuratora festiwalu. Owszem, ze sceny słyszymy kolejne środowiskowe dowcipy (jak ten o młodej osobie reżyserującej, która otrzymała od szefa teatru odpowiedź na mail, co – jak

można wywnioskować z reakcji publiczności – graniczy z cudem), ale *Very Funny* jest przede wszystkim spektaklem o formowaniu artystycznej tożsamości, o niezgodzie na funkcjonowanie w systemie zależności i hierarchii, o wyborze własnej drogi.

Fragmenty z komedii, tragedii i kronik Szekspira mieszają się z wyświetlanymi na ekranie rozmowami na Zoomie, konwersacjami na Messengerze – prowadzonymi przez kilka miesięcy przygotowań do spektaklu. Gruba i Głupia czytają Szekspira i usiłują znaleźć pomysł na projekt. Czasem z boku ekranu pojawi się bankowe wezwanie do zapłaty albo dawno przeterminowany rachunek za prąd. „Gdzie się kupuje ten towar, co się nazywa nieposzlakowane nazwisko?" – pytają Kowańska i Knapik. Bo „nieposzlakowane nazwisko" daje gwarancję zatrudnienia. Gwarancję zatrudnienia zapewnić mogą także wypróbowane już chwyty: jakaś psychologiczna ściema, oczekiwana przez kuratorów „nowa forma", cytowanie w spektaklu dzieł „czterech jeźdźców Apokalipsy", czyli Agambena, Foucaulta, Derridy i Lacana (osobno lub w odpowiednim zestawie) i dobry podtytuł. W przypadku *Very Funny* brzmieć on może „fraszka performatywna".

„Miało być przecież wesoło…", ale wesoło tylko bywa. Rapowane historie powstania duetu Gruba i Głupia, czyli opowieści Knapik i Kowańskiej o zaskakującym dla nich samych odkryciu, że właściwie nie robią tego, czego pragną, i wynikającej z tego depresji, bawią i jednocześnie głęboko poruszają. Performerki, każda przy swoim stoliku i laptopie, rapują nie tylko o „nieustannym gonieniu za kimś, kim się nie jest", o „frustrze i wkurwieniu", ale też o przyjaźni, wsparciu, jakie wzajemnie sobie okazywały i jakie pozwoliło im pokonać kryzys. Niezwykłe w tym projekcie jest zbudowanie dystansu wobec własnej intymności, zdobycie się na błazeństwo

wobec prywatnego doświadczenia, które, owszem, może stać się publicznym czy nawet politycznym przekazem, ale nie w tonie serio. Bo przecież Głupia, „biała uprzywilejowana nie ma na czym kapitału zbić”, a na macierzyństwie „daleko się nie zajedzie”. Co innego Gruba, która nie dość, że ma „dramaturgicznego świra”, to jeszcze „queera”.

Skromne inscenizacyjnie (dwa stoliki po dwóch stronach sceny, wykonywane w trakcie pokazu makijaże i kilka zmian kostiumów, również na oczach publiczności) przedstawienie jest świetnie poprowadzone dramaturgicznie, a strategia balansowania na granicy tzw. dobrego smaku i autokompromitacji okazuje się skuteczna. Kowańska i Knapik obnażają mechanizmy powstania „projektu” (wspomniane zoomowe burze mózgów albo już sceniczne rozważania o konieczności wprowadzenia dramaturgicznych wolt, czyli zainstalowania w akcji „momentu na konflikt”, „skwaszenia”) czy nieustanne obawy o polityczną poprawność. Nie poprzestają jednak na grze z błazeńską kondycją: wprowadzają do narracji element pozornie obcy, czyli tryptyk Hieronima Boscha, a przede wszystkim jedną z jego części, *Statek głupców*. Szekspirowskie – i współczesne – błazny mogą być zatem pasażerami statków, które opisywał w cytowanej w spektaklu *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* Michel Foucault (twórczynie stosują zatem „modny chwyt”). Wyświetlane na projekcji fragmenty tryptyku są performowane przez Kowańską i Knapik – ciała artystek naśladują pozy i działania występujących na kolejnych obrazach (*Wędrowiec*, *Statek szaleńców*, *Alegoria nieumiarkowania*) postaci, ludzkich i zwierzęcych.

Artystki od początku pokazują zwinność i jednocześnie ograniczenia swoich ciał. Kowańska wprost mówi, że „ma warunki na Falstaffa”, Knapik prezentuje kilka gimnastycznych figur, ale szpagat na obcasach wychodzi już nie najlepiej. I to właśnie prawda ciała, nie błazeński dowcip, wybrzmi w

Very Funny najdotkliwiej. „Mogłabyś się rozebrać na scenie?” – pyta w pewnym momencie Knapik, a publiczność przyjmuje to jako jeszcze jeden żart o teatralnych modach i tym, czego absolutnie pokazywać nie wolno. Ale pod koniec spektaklu, kiedy już odbędziemy „stypę po talencie”, obie kobiety stają przed nami nago. Finałowe sekwencje zapowie nie fragment z *Jak wam się podoba* albo *Wieczoru Trzech Króli*, ale z sonetu XXIV: „Moje oko radośnie bawi się w malarza / na płótnie mego serca twoją postać pieści”. Czułość tych słów i delikatność ruchów wykonawczyń, tym razem performujących dzieła sztuki, między innymi *Pietę* Michała Anioła czy anonimowy obraz *Gabrielle d’Estrées i jedna z jej sióstr*, jest poruszająca. Giorgio Agamben w eseju *Nagość* pisał o performansie Vanessy Beecroft, w którym sto nagich kobiet „stało nieruchomo i obojętnie na oczach zwiedzających” i wynikającym z tego faktu niespodziewanym odwróceniu ról: „Znudzone i impertynenckie spojrzenia, rzucane co chwila na bezbronnych widzów […] były wyrazem wyrafinowanej perfidii” (2010, s. 66-67). W *Very Funny* spojrzenia Kowańskiej i Knapik nie były perfidne, ich nagość nie okazała się pułapką, w jaką miała wpaść wyrobiona publiczność, dekodująca kolejno instalowane w spektaklu tropy odsyłające do znanych i mniej znanych tekstów kultury („a to z czego?” – pyta zaczepnie jedna z twórczyń, wygłaszając komediową kwestię). Nagość Grubej i Głupiej była gestem tyleż intymnym, co błazeńskim: patrzcie, oto jesteśmy. Niezwykle silny był efekt tego prostego przecież zabiegu, tak nadużywanego i jednocześnie tak ostatnio podawanego w wątpliwość przez widzki i widzów, krytyczki i krytyków. Kowańska i Knapik pokazały nagość w jej niewinności i szczerości, bezkompromisową i bezinteresowną jednocześnie. By wrócić do Agambena: „Nagość ciała ludzkiego jest jego obrazem, to jest umożliwiającym jego poznanie drżeniem, które samo w sobie pozostaje jednak nieuchwytne. Stąd szczególny wpływ wywierany przez obrazy na ludzkim umyśle” (tamże, s.

93).

W finale *Billy's Joy* członkinie i członkowie zespołu Needcompany tańczą nago, ale ich nagość jest obrazem niczym nieposkromionej energii, szalonej radości towarzyszącej tworzeniu – i błądzeniu po Szekspirowskich ścieżkach. Nie widziałam pokazywanego dwa lata wcześniej spektaklu *Billy's Violence*, ale tam, jak wynika z opisów, konstrukcja całości polegała na montażu scen z dramatów oraz kilku fragmentów dopisanych przez Victora Afunga Lauwersa. W *Billy's Joy* autor scenariusza, jak deklarują twórcy, „tworzy radykalne przedstawienie poszukujące współczesnego pojęcia radości". Lauwers stwierdza: „Karty komedii to zbiór pryzmatów erotyki, od pastiszu po niejasności. […] Niewiele można powiedzieć o aktualności Szekspira. W istocie przedstawienia sztuk z kanonu, takich jak dzieła Szekspira, od dawna są niepotrzebne".

W *Billy's Joy* można, przynajmniej na początku, odnaleźć wyraźne tropy wiodące do poszczególnych dramatów – pojawiają się Las Ardeński albo dwór elfów ze swoją królową i rywalizującym z nią królem. Szybko jednak te proste sygnały tracą klarowność, a performerzy porzucają szkicowanie Szekspirowskich bohaterów, by snuć fantazje nie tylko o nich, ale również o sobie. Jan Lauwers i zespół Needcompany opowiadają zatem o Julii, która zmieniła imię na Eden; jedna z kobiet, Martha, relacjonuje koleżankom wrażenia z randek, inna snuje erotyczne fantazje. Na scenie zamontowano kuchnię – performer w stroju niedźwiedzia rodem z zakopiańskich Krupówek gotuje hiszpański gulasz, którego zapach rozchodzi się na przynajmniej połowę sporej przecież widowni. W *Billy's Joy* nie obejrzymy jakiejkolwiek Szekspirowskiej sekwencji, ale nie sposób oprzeć się energii płynącej ze sceny. Co ciekawe, figurą zapowiadającą rozpętanie tanecznego żywiołu jest właśnie błazen, który na początku spektaklu, trzymając w ręku tom dzieł

Szekspira, oznajmia, że najwięksi filozofowie zgodzili się, iż niemożliwym jest już opowiadanie wielkich historii. Można dyskutować, czy nienowa już teza o kryzysie czy końcu narracji dziś jeszcze coś znaczy. Niezwykłość spektaklu Needcompany nie polega jednak na subtelności dramaturgicznych rozwiązań czy sugestywności przedpremierowych zapowiedzi (przyznam, że stwierdzenia Victora Afunga Lauwersa o pojednaniu płynącym z komedii Szekspira i podejściu do przeszłości jako fundamentalnej kwestii tożsamościowej zabrzmiały dla mnie co najmniej niejasno). Ośmioro performerek i performerów Needcompany i duet Gruba i Głupia prowokują coś więcej, niż śledzenie nowych odczytań znanych tekstów – udowadniają, że szekspirowskie figury i tropy nadal nie tylko są źródłem inspiracji, ale też skłaniają do namysłu nad możliwością twórczego i całkiem prywatnego uwolnienia się od tego, co narzucone – czy to przez jakikolwiek system, czy przez własne i cudze oczekiwania wypełniania określonych społecznych ról. Na tym, jak sądzę, polega nie tylko współczesność, ale przede wszystkim niezbędność dramatów Szekspira.

Wzór cytowania:

Katafiasz, Olga, *Szekspir? Sprawdzam*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/szekspir-sprawdzam.

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Nagość*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, W.A.B, Warszawa 2010.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/szekspir-sprawdzam*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/gwiazdy-gliny-osmiornice

FESTIWALE

Gwiazdy, gliny, ośmiornice

Zagraniczne przedstawienia na festiwalu Kontakt

Paweł Schreiber

27. Międzynarodowy Festiwal Kontakt w Toruniu, 31 maja – 7 czerwca 2023

Funkcja toruńskiego festiwalu Kontakt przez lata bardzo się zmieniała. Kiedyś Kontakt pełnił rolę platformy teatralnej komunikacji między wschodem i zachodem Europy w czasie, kiedy twórcy z tych dwóch obszarów rzadko mieli okazję się spotkać. Później musiał wielokrotnie swoją tożsamość zmieniać. Czasami stawał się miejscem, do którego chętnie wracali twórcy już uznani na całym kontynencie, którzy właśnie tutaj zaczynali swoją karierę, czasami próbował znowu szukać w Europie nazwisk znanych przede wszystkim lokalnie, wartych wypromowania na arenie międzynarodowej. Musiał się dostosowywać i do obostrzeń związanych z pandemią, i do kryzysu gospodarczego.

Pomysł na tegoroczny Kontakt był bardzo konkretny. Festiwal był przede wszystkim przeglądem tego, co najciekawsze i najgłośniejsze w najnowszym polskim teatrze. Wybór był bardzo różnorodny – od przebojowego *1989*, przez *Ale z naszymi umarłymi*, *Badania ściśle tajne* i *Miłą robótkę* po *Śmierć*

Jana Pawła II. Zgodnie z tradycją pojawiły się też spektakle plenerowe – *Eurydyka* i *Silence-Cisza w Troi* Teatru Biuro Podróży, gościł też bydgoski Teatr Polski ze swoją koprodukcją z warszawskim Powszechnym, *Twarzą w twarz* w reżyserii Mai Kleczewskiej, swoistą kontynuacją linii przedstawień, którą Kleczewska tworzyła przez lata z ekipą TPB (później częściowo przeniesioną do Warszawy po objęciu dyrekcji Teatru Powszechnego przez Pawła Łysaka). Listę polskich spektakli uzupełniały przedstawienia gospodarzy oraz performans *Kalibracja dychotomii* z krakowskiej ASP. Taki wybór przedstawień był solidny, różnorodny i pokazał bardzo różne odcienie polskiego teatru. Nie sposób nie odnotować jeszcze nieoficjalnej „imprezy towarzyszącej" – wypowiedzi, a później również konferencji prasowej kilku toruńskich polityków (radnych oraz zastępcy prezydenta miasta), domagających się, żeby marszałek województwa kujawsko-pomorskiego zakazał prezentacji *Śmierci Jana Pawła II* na festiwalu. Ten krótki performans nie miał żadnych istotnych konsekwencji, ale niewątpliwie dodał festiwalowi nieco kolorytu.

Spektakle zagraniczne były na Kontakcie cztery, i to na nich skupi się niniejszy tekst. Dwa z nich były związane z wcześniejszymi edycjami Kontaktu. Radu Afrim, reżyser *Trzech smutnych sztuk*, pokazywał na zeszłorocznej edycji *Trzy siostry*, natomiast Adomas Juška, reżyser *Fikcji*, jest ostatnim uczniem Eimuntasa Nekrošiusa, jednej z pierwszych wielkich gwiazd Kontaktu z lat dziewięćdziesiątych. Dwa pozostałe spektakle to już dzieła europejskich gwiazd – *Bracia* powstali pod kierunkiem Romea Castellucciego, a *INK* wyreżyserował słynny grecki tancerz i choreograf Dimitris Papaioannou. Zamiast eksplorować nowe ścieżki, Kontakt wybrał rozwiązania już sprawdzone, ale w dobie wojny i kryzysu gospodarczego trudno mieć o to pretensje.

Bracia Castellucciego to spektakl o przemocy i policjantach. Mówiąc w wywiadach o swoich inspiracjach, reżyser podkreślał przede wszystkim zetknięcie się z brutalnością policji w czasie protestów „żółtych kamizelek" we Francji. Postanowił zrobić przedstawienie o systemowej, rytualnej, zbiorowej przemocy, jaką przesycone jest współczesne społeczeństwo. Na scenie pojawia się jednolita grupa mężczyzn w policyjnych mundurach, którzy poddają się wzajemnie coraz bardziej wyrafinowanym aktom brutalności.

Przed rozpoczęciem *Braci* widzowie otrzymują wielkie karty czarnego, zadrukowanego białymi literami papieru. Zawierają one między innymi „Wskazówki przekazane nieświadomym uczestnikom przedstawienia dotyczące tego, jak należy się zachowywać". To kolejne ogniwo machiny informującej o tym, czego się po spektaklu spodziewać. Te osoby, które uważnie czytały jego zapowiedzi lub opis w festiwalowym programie, wiedzą, że w przedstawieniu występują w większości zwerbowani na miejscu mężczyźni. Uczestnicy przeszli błyskawicznie przeprowadzone próby, a potem grają, wypełniając wskazówki realizatorów, które słyszą w słuchawkach. Całość ma posmak eksperymentu psychologicznego, w którym zebrane w spójną grupę osoby stają się bezwzględnie posłuszne – i bezwzględnie brutalne. „Wskazówki" wyraźnie w tym kierunku idą: „Będę wykonywał rozkazy, nawet jeśli wydają się sprzeczne"; „Wypełnię rozkazy do końca, nawet jeśli będę odczuwał wstyd"; „Po wykonaniu rozkazu zastygnę i pozostanę w tej pozycji jak posąg, czekając na następny rozkaz, nawet jeśli nadejdzie trzydzieści minut później i nawet jeśli nigdy nie nadejdzie". Jak refren powtarza się też wyraźna sugestia ograniczonego potencjału intelektualnego performerów: „Wypełnię rozkazy z kapłańskim spokojem, nawet jeśli nie rozumiem tego sformułowania", „Wykonam wszystkie rozkazy, nawet jeśli ich nie rozumiem i nawet jeśli nie rozumiem tego

wyrażenia”. Trudno powiedzieć, na ile „Wskazówki” należy brać poważnie, bo miejscami sprawiają wrażenie świadomej parodii manifestów teatralnych z mijających już na szczęście czasów, w których przedmiotowe traktowanie aktora i przemocowa struktura współpracy w teatrze były uznawane za coś fascynującego i wskazującego na niebanalną osobowość reżysera.

Cała rzecz jednak w tym, że w gruncie rzeczy „Wskazówki” są niepotrzebnym ozdobnikiem. Owszem, performerzy są zdyscyplinowani, ale nie skłania się tu ich do brutalnych przekroczeń. Sceny przemocy są widowiskowe, ale też już na pierwszy rzut oka bardzo precyzyjnie zainscenizowane i w absolutnej większości raczej estetyczne niż wstrząsające (z jednym istotnym wyjątkiem, w którym performer jest poddawany krótkiej sesji waterboardingu). Kwestia radykalnego podporządkowania nie zostaje tu zbyt głęboko sproblematyzowana. Nie ma powodów do wstydu. Nie ma półgodzinnego oczekiwania na kolejny rozkaz, bo sceny następują szybko i sprawnie jedna po drugiej. Wręczane widzom wprowadzenie wskazuje na brutalne, niejednoznaczne moralnie widowisko, a ostatecznie spektakl okazuje się przede wszystkim świetnie zrealizowanym układem choreograficznym, odzierającym przemoc z jej drastyczności.

Tego rodzaju jałowych ornamentów jest więcej – mamy tu sentencje łacińskie na wielkich czarnych płachtach, aktorów układających się w pozy ze znanych obrazów (*Lekcja anatomii doktora Tulpa*, *Rozstrzelanie powstańców madryckich*), wnoszone na scenę ogromne fotografie, przy których widownia wyraźnie się zastanawia, czy są kolejnym erudycyjnym nawiązaniem, czy po prostu zdjęciem. Policjanci schodzą ze sceny i otaczają widzów (nie budząc jednak wielkiego poczucia zagrożenia, a w pewnym momencie w przestrzeń gry wchodzi policyjny pies (dużo grzeczniejszy niż w *Inferno* Castellucciego…). Wszystkie te nawiązania i (auto)cytaty niewiele wnoszą, a

z czasem zaczynają nieco nużyć.

Jako analiza mechanizmów przemocy spektakl nie ma zbyt wiele do powiedzenia – widzimy, że w bractwie scenicznych policjantów przemoc jest czymś na kształt ponurego rytuału religijnego, oglądamy jej kolejne irracjonalne eksplozje, ale wszystko to wizje na tyle ogólne, umowne i przeestetyzowane, że trudno je odnieść do przemocy realnej, również tej, która bezpośrednio zainspirowała spektakl. Scena finałowa, gdzie pojawia się ubrane na biało dziecko, które dostaje w końcu policyjną pałkę, też nie jest zbyt odkrywcza. Owszem, dzieci w białych szatkach, wychowywane w opresyjnym posłuszeństwie, kiedyś wdzieją czarne, mroczne mundury policjantów, ale to obserwacja dość banalna.

Co więc z *Braci* pozostaje? W pewnym sensie mało, w pewnym bardzo dużo – seria potężnych, zapadających w pamięć obrazów. Chociaż brak ciekawych diagnoz, chociaż erudycyjne ornamenty raczej irytują niż dają do myślenia, spektakl wciska w fotel skalą i siłą wyrazu. Trudno zapomnieć o początkowym monologu, w którym ubrany w białą szatę siwobrody Valer Dellakeza recytuje po rumuńsku fragmenty Księgi Jeremiasza – jest jasną plamą na tle całkowitej ciemności. Jego słowa pozostają dla większości widowni niezrozumiałe, jego rozpacz rozumieją wszyscy. Wielkie wrażenie robi moment, w którym policjanci odprawiają swój ponury rytuał przed upiorną, częściowo tonącą w mroku humanoidalną lalką. Albo ogromne organy wypuszczające z siebie kłęby pary, od których dźwięku wibrują fotele w całej sali. Spektakl wspaniale operuje światłem, ciemnością, dźwiękiem oraz działającymi w synchronizacji ciałami performerów. Pozostawia wrażenie obcowania ze świetnie skonstruowaną maszyną.

Mam wrażenie, że w *Braciach* bardzo dobrze widać moment, w którym dojrzały i doceniony artysta przechodzi od wielkiej sztuki do mistrzowskiego

rzemiosła. Nie mamy tu do czynienia z ważnym i przejmującym głosem na temat przemocy – raczej z powtarzaniem opinii i obrazów już gdzieś zasłyszanych i widzianych. Wizje Castellucciego wciąż jednak porywają i może nikt inny nie byłby w stanie ich w taki sposób zrealizować. Tyle tylko, że widać tu więcej profesjonalizmu najwyższej próby niż szalonego natchnienia, na którym kiedyś opierał się jego teatr.

Spektakl *INK* w reżyserii Dimitrisa Papaioannou to od samego początku połączenie przeciwieństw. Z jednej strony, króluje w nim skrajny minimalizm, bo widzimy niemal pustą przestrzeń gry (scenografia ogranicza się do cienkiej warstwy wody, spryskiwacza i otaczającej scenę czarnej folii, która chroni resztę teatru przed zalaniem), a w spektaklu gra tylko dwóch aktorów (reżyser oraz tancerz Šuka Horn). Z drugiej – imponuje widowiskowością. Wypełniająca potężną scenę toruńskiego centrum Jordanki woda pokrywa odblaskami fal sporą część sufitu, spryskiwacz tworzy na scenie całe krajobrazy wody, a falująca folia ochronna rozciąga się tak daleko, że ginie w mroku. Dwójka aktorów buduje w tej przestrzeni całą gamę relacji, od fascynacji do nienawiści, od układu między myśliwym a ofiarą po relację ojcowsko-synowską. Z kilku prostych elementów wyrasta ogromna różnorodność.

Punktem wyjścia jest opowieść o spotkaniu z kimś lub czymś Obcym w najbardziej tradycyjnej formie, w której to, co tajemnicze i odmienne, wychodzi nie z przestrzeni kosmicznej, tylko z wody. Ubrany na czarno mężczyzna (Papaiannou) wyławia z wody dziwne stworzenie – z początku wyglądające na pełzającą tuż pod powierzchnią amebę, ale w końcu ujawniające ludzki kształt (Horn). W scenie pojawienia się Obcego widać strategię, która będzie dominować w całym spektaklu. Niepokojący, dziwaczny kształt to po prostu ludzkie ciało pod cienkim arkuszem

półprzezroczystego plastiku. Papaiannou i Horn wydobywają z niego swoimi działaniami tyle, ile tylko się da – kiedy rybak zmaga się ze stworzeniem, które próbuje złowić, arkusz nie tylko przybiera najróżniejsze kształty, ale też niepokojąco dźwięczy przy wyginaniu, woda faluje i pryska, połyskując w świetle reflektorów, a odblaski na suficie wciąż się zmieniają. Jak w dziecięcej zabawie, najprostsze elementy rzeczywistości okazują się nagle bardzo złożone.

Sposób, w jaki bohaterowie spektaklu odkrywają zamknięty w przestrzeni sceny świat, przypomina właśnie zabawę – która, co tutaj bardzo ważne, wcale nie jest czymś błahym. Dla dziecka to przecież jeden z najdoskonalszych sposobów poznania, nie tylko umysłem, ale też ruchami ciała i emocjami. W ten sposób można nie tylko uczyć się tego, co beztroskie i wesołe, ale również ćwiczyć podejście do spraw najpoważniejszych, czasem nawet bolesnych. Dotykanie, przesuwanie, podnoszenie i upuszczanie (koniecznie odpowiednio hałaśliwe!) buduje głębszą więź ze światem. W *INK* każdy przedmiot pojawiający się na scenie musi zostać dogłębnie zbadany. Spryskiwacz trzeba przełączać i regulować, żeby strumień wody nabierał różnych kształtów i za każdym razem inaczej przepuszczał światło. Kuliste naczynie można najpierw napełnić wprawić w ruch obrotowy i patrzeć, jak wylewają się z niego kolejne porcje zawartości. Dyskotekowa kula w połączeniu z reflektorami i powierzchnią wody tworzy na ścianach i suficie niesamowite wzory.

W ten sam sposób postaci odkrywają siebie – próbując najróżniejszych konfiguracji oraz ich konsekwencji. Z początku Obcy jest zdobyczą, a człowiek w czarnym stroju łowcą, który ją wydobywa z morza, ale ich relacje dynamicznie się zmieniają. Najpierw jest w nich wiele czułości, ale z czasem znowu zmierzają w stronę okrucieństwa, kiedy człowiek próbuje

podporządkować sobie Obcego i go pożreć. W wielu mitologiach absolutnym początkiem jest właśnie tafla wody, z której wyłania się wszystko, z czego kiedyś będzie składał się świat. Można odnieść wrażenie, że w *INK* jesteśmy świadkami właśnie takiego początku, w którym dwie przeciwne sobie istoty wypróbowują w śmiertelnie poważnej zabawie różne warianty tego, co może, ale nie musi być.

Opozycja między postaciami jest budowana na wielu poziomach. Papaiannou jest ubrany, a Horn nagi. Czarny strój kontrastuje z bladością ciała. Różnicę widać jednak przede wszystkim w ruchach – u Papaiannou są niewątpliwie ludzkie, natomiast w ruchach Horna jest coś niepokojącego i odmiennego, od rybiego trzepotania po wykrzywianie ciała w kształty na pierwszy rzut oka niemożliwe. Jednocześnie obaj próbują się ze sobą łączyć, czasem delikatniej, dotykiem, a czasem dużo drastyczniej, przez obrazy odgryzania kawałków Obcego przez człowieka w czerni. Ostatecznie kontakt okazuje się przejściowy. Obcy znika, a człowiek pozostaje na scenie sam z ośmiornicą, owocem spotkania z tajemniczym przybyszem z morza. Uderza nią ze wściekłością o podłogę, rozpryskując wodę.

Trudno dopatrywać się w *INK* bardzo konkretnych znaczeń – za mocno by to zawęziło odbiór spektaklu. Może być on przypowiastką o rybaku i rybie, odbiciem dziwnego snu, mitologicznym obrazem tworzenia świata, opowieścią o dramatycznej relacji… Jest przede wszystkim historią o spotkaniu z innością, w której próby wzajemnego poznania stają się jednocześnie formami zawłaszczenia – tak jak dziecko zawłaszcza sobie zabawki, poznając za ich pomocą rzeczywistość. Żeby coś zrozumieć, muszę to podnieść, przycisnąć do siebie, ugryźć. A wtedy owo coś ucieka. To problem małego dziecka – to problem nas wszystkich.

Trzy smutne sztuki w reżyserii Radu Afrima to ambitna próba tchnięcia

nowego życia w trzy jednoaktówki Maurice'a Maeterlincka – autora, którego współczesny teatr chyba jednak zaniedbuje, a który aż się prosi o ponowne odkrycie. Tytułowe trzy sztuki to *Intruz*, *Siedem królewien* i *Wnętrze*. Wszystkie są grane w tej samej scenografii – przypominającym szklarnię pomieszczeniu, które będzie pełniło różne funkcje. W *Intruzie* i *Wnętrzu* jest realistycznie oddanym mieszkaniem z przełomu XIX i XX wieku, a w *Siedmiu królewnach* oniryczną przestrzenią, w której żyją i umierają tytułowe królewny, przetrzymywane tam przez rodzinę pozostającą na zewnątrz. W tej oszklonej przestrzeni prywatność postaci jest z jednej strony osłonięta przed światem zewnętrznym, a z drugiej – odsłonięta jak rybki w akwarium. W wywiadach reżyser podkreślał, że jedną z jego inspiracji było doświadczenie kwarantanny w czasie pandemii. Może to właśnie wyjaśnienie tego paradoksu – okres zamknięcia w mieszkaniach wiązał się przecież z falą upubliczniania własnej prywatności, od nagrań celowo pokazujących warunki życia w kwarantannie, po bałagan w tle spotkania na Zoomie.

Afrim wyraźnie próbował dostosować Maeterlincka do wrażliwości współczesnej widowni, wprowadzając bliżej i dalej idące zmiany w tekście. W dwóch pierwszych sztukach nie są one radykalne, wiążą się z przestawieniem akcentów albo zmianą płci czy wieku postaci. We *Wnętrzu* idą jednak bardzo daleko. Oryginał skupia się na obserwacji rodziny na moment przed tym, jak dotrze do niej informacja o śmierci córki, a u Afrima pojawia się postać zmarłej córki, która wchodzi niezauważona do domu i próbuje nawiązać kontakt z bliskimi. W ten sposób zupełnie zmienia się główny problem tekstu – nie chodzi już o nieświadomość śmierci, tylko niemożność porozumienia między zmarłymi a żyjącymi. To dobra decyzja, bo inaczej *Wnętrze* byłoby jednak zbyt zbliżone do *Intruza*, którego publiczność oglądała chwilę wcześniej.

Maeterlinck został tu potraktowany zgodnie z charakterem swoich tekstów – śmiertelnie poważnie i poetycko. Próżno w przedstawieniu Afrima szukać przebłysków ironii i humoru. Nie wiem, czy to jednak nie stracona szansa, bo trzy jednoaktówki Maeterlincka odegrane bez przerwy jedna po drugiej tworzą wrażenie pewnej monotonii – są przecież zbudowane na tej samej zasadzie, podobne są w nich i środki wyrazu, i końcowe zaskoczenia. Gdyby wystawiać je oddzielnie, działałyby jednak inaczej, a sąsiedztwo je osłabia.

Jeszcze poważniejszą wadą przedstawienia jest jego dosłowność. W otwierającej spektakl scenie, ramie narracyjnej całości, przechodząca obok szklarni-pokoju kobieta opisuje jej wnętrze. Wspomina między innymi o jesiennych liściach zaściełających podłogę – problem oczywiście w tym, że publiczność przecież doskonale te liście widzi. Same liście jako odniesienie do schyłku, śmierci i przemijania są zagraniem niezbyt subtelnym, ale dodatkowe podkreślanie ich w tekście jeszcze bardziej obnaża banalność metafory. Takich przypadków jest więcej, na przykład w scenie z *Siedmiu księżniczek*, gdzie młodzieniec, który właśnie wysiadł na ląd w porcie, wchodzi tanecznym krokiem z modelem statku w dłoni, machając nim jeszcze tak, jakby się unosił na falach. Banalne bywają też wyświetlane na tylnej ścianie szklarni projekcje, niepotrzebnie dopowiadające emocje postaci (na przykład niepokojowi towarzyszy czarny dym albo obraz wyschniętych gałęzi drzew).

To wszystko sprawia, że ambitna próba ożywienia Maeterlincka, mimo świetnego pomysłu na skojarzenie jego tekstów z pandemiczną kwarantanną, jest spektaklem nie do końca realizującym swój potencjał. I tak warto go jednak obejrzeć – w oczekiwaniu na lepsze próby powrotu belgijskiego noblisty na europejskie sceny.

Fikcje okazały się jedynym zupełnie nieudanym spektaklem wśród

zagranicznych przedstawień tegorocznego Kontaktu. Z zamierzenia miały być poetycką wariacją na temat biografii i twórczości Jorge Luisa Borgesa – a próba ogarnięcia Borgesa i jego pisarstwa to zawsze zadanie bardzo trudne. Powstała seria krótkich scen przeplatanych cytatami z jego tekstów, budowanych wyraźnie w duchu Nekrošiusa (mrok, oderwanie od realizmu, natłok symboli), ale stanowczo bez jego wyczucia teatru i warsztatu. Adomas Juška, zamiast iść swoją drogą, sprawia wrażenie epigona swojego mistrza. Konstruuje metafory zbyt dosłowne (wytrząsanie liter z książki) i sceny zbyt monotonne (z zamierzenia komiczna sekwencja, w której grany przez Arūnasa Sakalauskasa Borges tańcuje wokół sceny, a następnie zamienia się kapeluszem z sąsiednim aktorem, powtarzana tyle razy, żeby przejść przez wszystkie kapelusze).

Kolejne sceny nie sklejają się w spójny czy ciekawy komentarz na temat Borgesa i jego twórczości. Zdarzają się momenty ciekawsze, na przykład wtedy, kiedy z tyłu pogrążonej w mroku sceny otwiera się na chwilę rozświetlona przestrzeń pełna żywo dyskutujących postaci, które zastygają, kiedy jedna z nich spada w ciemność i zaczyna rozmawiać z Borgesem, a powracają do życia, kiedy do nich wraca. To jednak krótkie chwile w zalewie scen po prostu nijakich. Nie chcę przedstawienia Juški nadmiernie tu krytykować, bo to przecież twórca, który dopiero zaczyna karierę, ale mam wrażenie, że wciąż czeka na znalezienie swojego własnego głosu i powinien przestać za wszelką cenę naśladować swojego wielkiego nauczyciela.

Wzór cytowania:

Schreiber, Paweł, *Gwiazdy, gliny, ośmiornice – zagraniczne przedstawienia na festiwalu Kontakt*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/gwiazdy-gliny-osmiornice.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/gwiazdy-gliny-osmiornice*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/transcendencja-wszystkiego-co-znamy

FESTIWALE

Transcendencja wszystkiego, co znamy

Julia Niedziejko

Malta Festival Poznań, 26 czerwca – 2 lipca 2023

„Utopia rodzi się, gdy w świadomości ludzkiej zjawia się rozdarcie między światem, który jest, a który jest do pomyślenia. […] Pojawia się, w szczególnych warunkach historycznych, w których jednostki i grupy społeczne uświadamiają sobie z całą ostrością «nienaturalność» istniejących stosunków oraz konieczność dokonania świadomego wyboru sposobu życia" – pisze Urszula Jabłońska w książce *Światy wznieśmy nowe* (2021, s. 23), powołując się na socjologa Jerzego Szackiego. Jabłońska próbuje zrozumieć przyczynę tworzących się w różnych społeczeństwach wyrw w myśleniu na temat idealnego świata. Przemierza świat tropem współczesnych komun i antysystemowych ustrojów, badając przy tym różne oblicza społecznych układów.

Poważnie okrojona (ze względu na zmniejszony budżet) edycja Malta Festival w tym roku zaprezentowała trzy warte uwagi widowiska: *The Divine Cypher* zrealizowany przez An Pi, *Yishun is burning* w reżyserii Chya Ka Faia oraz *Ich heisse Frau Troffea* autorstwa Sergeya Shabohina i Igora Shugaleeva,

które są pod pewnymi względami koherentne z tekstem Jabłońskiej. Poszukiwanie traw bardziej zielonych niż w rodzinnych stronach to jedno. Ważnym aspektem spajającym te przedstawienia jest próba redefinicji własnej tożsamości, która ma nastąpić na skutek wejścia w kontekst innego miejsca, innej kultury i tańca. W każdym z nich znalazł się fragment ekstatyczny, który wiązał się z głębszym poznaniem siebie albo nowych sposobów funkcjonowania w świecie.

Podążając za ścieżkami wytyczonymi w filmie Mai Deren *Bogowie haitańskiego wudu*, An Pi udała się na Haiti. Chciała przyjrzeć się tamtejszej kulturze, a następnie przełożyć swoje obserwacje na matrycę działań performatywnych, które zawarła w swoim solowym spektaklu. Podobnie jak Pi, Deren również miała przewodniczkę w tej podróży na Karaiby – Katherine Dunham, afroamerykańską tancerkę, choreografkę i antropolożkę. Inspiracja kulturą tego kraju oraz jej powiązaniami z tańcem wpłynęły na nią na tyle, że rozpoczęła własne badania i praktyki. Film Deren zainspirował Pi, która w swoim performansie bezpośrednio do niego nawiązuje. Oryginalnie na scenie znajdywały się elementy prywatnego „muzeum" Pi, które odnoszą się do fascynacji performerki Mayą Deren i praktykami wudu. Poza fragmentami filmu podczas spektaklu rozbrzmiewała haitańska kompozycja muzyczna zarejestrowana przez Deren. Z powodu problemów z transportem poznańska publiczność nie miała jednak okazji zobaczyć całości zbiorów Pi.

Wieloaspektowy hołd złożony przez Pi zarówno swoim inspiratorkom, kulturze, tradycji Haiti, jak i praktykom tanecznym, jest tym bardziej znaczący, że dotyczy badań prowadzonych w różnych latach. Gdyby zebrać i zestawić ze sobą praktyki tych trzech kobiet, otrzymalibyśmy linearny obraz fragmentu haitańskiej kultury, która zmieniała się wraz z kontekstem społeczno-politycznym. Wudu było tłumioną przez rząd podziemną praktyką.

Dopiero na początku XXI wieku stało się na Haiti jedną z religii państwowych. Pi nawiązuje do tego w swoim performansie. Tancerka pojawia się na scenie w pięknej, białej sukni, która krojem przypomina nieco dawne sukienki pensjonarek. Porusza się powolnym, wystudiowanym krokiem, czasem przybiera pozy przypominające te ze sztuk walki. Daleka jednak od przesady sztywność gestów ma w sobie coś z niezdarności, właściwej osobom, które próbują odnaleźć się w nieznanym otoczeniu. Im więcej postać grana prze Pi wie o swoim otoczeniu, tym więcej odwagi i swobody można odnaleźć w jej sposobie poruszania się. Ostatecznie tancerka zdejmuje białą suknię i w niekrępującym ruchów kostiumie wykonuje ekstatyczny taniec pośrodku wykreślonego cukrem okręgu.

Haiti, które Pi poznawała zarówno przez pryzmat własnych doświadczeń na Karaibach, jak i z dokumentów sporządzonych przez Deren i Dunham, jest dziś zgentryfikowanym miejscem, które jednak pielęgnuje tradycje wudu. Artystka jest tego świadoma, a poluzowanie hermetyczności kulturowej tej wyspy było dla niej otwarciem granic dla tematów związanych ze współczesnością, jak na przykład covidowy lockdown czy opisana przez Donnę Haraway cyborgizacja ludzkiego ciała. Noszona na głowie butla wody nie tylko nawiązywała do sposobu transportowania przedmiotów przez kobiety żyjące w różnych częściach Afryki, ale też tiktokowego trendu z 2020 roku – wyzwania Joro. Z kolei używanie na scenie automatycznego samochodziku to zarówno łącznik ze skojarzeniami o eksploracji kosmosu, kolonizacji i symbolicznego Innego.

Pi poszukiwała na Haiti konsekwencji białej supremacji nad potomkami niewolników przywiezionych z Afryki przez francuskich kolonizatorów. Pomieszanie historycznych kontekstów oraz zniuansowanie czerpanych z różnych stron świata znaczeń, które wymykają się stereotypom, to metody

twórczej pracy Pi. Biorąc pod uwagę, że wszystkie elementy scenograficzne w *The Divine Cypher* są białe, nietrudno dostrzec w tej decyzji nawiązanie do przemocy kolonizatorów. Cukrowy krąg, którego granice Pi zaciera swoim tańcem, to nie tylko metafizyczny gest w rodzaju przerwania cyklu Samsary, ale też polityczny komentarz do drakońskich praktyk na haitańskich plantacjach trzciny cukrowej, które naruszają prawie każdy podpunkt międzynarodowego kodeksu pracy. Po spektaklu odbyło się spotkanie z Pi. Powiedziała wówczas, że przedstawienie nie ma na celu przywoływania duchów, ale pokazanie, że taniec może być wyrazem supermocy. Słowa te są znaczące zarówno na poziomie społecznej odpowiedzialności, do której nawiązuje Pi, jak i osobistych, duchowych przemian, jakich mają dostarczyć praktyki religijne i taniec.

Dunham, Deren i Pi nie pochodzą z Haiti i wszystkie trzy próbowały na niej odnaleźć coś, co pomoże im poszerzyć ich obraz świata o nowe, spójniejsze lub ciekawsze dyskursy, niż te, które znają ze swoich rodzinnych stron. Autorka *The Divine Cypher* pochodzi z Brazylii i mieszka w Paryżu. Na scenie prezentuje typowe ruchy choreografii rytmicznych, które odgrywają kluczową rolę w rytuałach wudu, a także w rytuałach podobnej religii brazylijskiej – *candomblé*. Mają również ogromny wpływ na styl współczesnych tańców miejskich. Zamrożenie, będące podstawową techniką breakdance, jest również obecne w brazylijskich i haitańskich praktykach religijnych. Inne ruchy taneczne właściwe obrzędom pojawiają się dziś w hip-hopie i brazylijskim funku. Samo słowo „cypher” odnosi się zarówno do otwartego magicznego kręgu, w którym wykonywano rytualne tańce wudu, jak i do kręgu, w którym toczą się współczesne taneczne bitwy uliczne (np. w breakdance). Pi nawiązuje także do popularnej brazylijskiej samby. Termin „samba” oznacza „modlić się”.

The Divine Cypher nie było jedynym nawiązującym do tradycyjnych wierzeń spektaklem, który można było zobaczyć podczas tegorocznej Malty. *Yishun is Burning* Choy Ka Faia to próba przetransponowania azjatyckich praktyk religijnych na widowiskowe narzędzia taneczne. Twórca zaprosił do udziału w swoim projekcie norwesko-tajskiego voguera i performera Suna Phitthaya Phaefuanga. Na potrzeby spektaklu artysta ten brał czynny udział w uroczystościach ku czci bóstw. Odbywały się one w rodzinnym mieście Choy Ka Faia – Singapurze, a dokładniej dzielnicy Yishun, która zdobyła sławę dzięki rozpowszechnieniu rejestracji „dziwnych" dla europejskiego widza obrzędów. To miejsce przecięcia kultur, punktów widzenia i wierzeń. Twórcy *Yishun is Burning* próbują zrozumieć, na jakie potrzeby odpowiadają w dzisiejszych czasach praktyki szamańskie oraz w jakim stopniu (lub czy w ogóle) mogą być pomocne w rozwikłaniu problemów rasizmu, tożsamości i transcendencji. W tym celu Ka Fai przeprowadził i zarejestrował rozmowy z szamanami, z których publiczność może dowiedzieć się o ich losach, wierzeniach i sposobach postrzegania współczesności. Sprowadzając ich wypowiedzi do ogólnej tezy, można powiedzieć, że nie postrzegają świata w prostych, budowanych na opozycjach kategoriach, jakie właściwe są pragmatycznej i sceptycznej wobec „praktyk pogańskich" kulturze europejskiej.

Nie znaczy to jednak, że nie można próbować przełożyć tych zagadnień na bliski europejskiej publiczności kontekst badań teoretycznych. Wspomniana wcześniej Donna Haraway zachęca do myślenia o tożsamości i płci w sposób otwarty i elastyczny. Jej koncepcja cyborgów sugeruje, że nie są one stałe ani nieuchronnie związane z biologiczną płcią czy uzusem. Tym samym otwiera przestrzeń dla rozważań nad tym, jak płciowość i tożsamość są kształtowane społecznie oraz jak można je dekonstruować. Łącząc te zagadnienia z tezami głoszonymi przez Judith Butler w książce *Uwikłani w płeć*, takimi jak

przyznanie, że tożsamość płciowa jest wynikiem powtarzalnych aktów performatywnych, a nie czegoś, co jest wrodzone i stałe, warto rozważyć spektakl Ka Faia jako próbę przeformułowania konstruktów społecznych i płciowych za pomocą znaczącego gestu, jakim jest choreograficzne „przejęcie" praktyk szamańskich, na skutek uczestnictwa w yishuańskich obrzędach, łączących kult chińskich i indyjskich bogiń z redefinicją zła, które może być rozumiane jako etyczne czy moralne pojęcie, ale także jako eskalujący na przestrzeń prywatnego konstrukt polityczno-społeczny.

W *Yishun is Burning* taniec Suna zostaje zmapowany i na żywo przetworzony na widoczną za jego plecami animację bogini Kali. Błękitna postać o długim języku i wielu kończynach przybiera niemożliwe do wykonania przez ludzie ciało pozy, mimo że przecież jej ruch zależny jest od intencji performera. Freudowskie doznanie „niesamowitego" w tym momencie spektaklu wynika z obserwowania jednocześnie dwóch różnych aspektów tego samego fenomenu. Jeśli brać pod uwagę fakt, że potężna bogini Kali w hinduizmie jest często pojmowana jako bóstwo, które reprezentuje zarówno zniszczenie, jak i odnowę – skłaniam się ku temu, aby odczytywać ten zabieg sceniczny jako próbę transcendentalnego przełamania między sacrum a profanum, moralnym a niemoralnym i w końcu – dobrem a złem. Na symbolicznym poziomie można odczytywać tę scenę także jako zniesienie granicy między płciową binarnością, co jest o tyle istotne, że twórcy odnoszą się do queerowej spuścizny. Figury znane z voguingu pojawiały się w choreografii inspirowanej tańcami z Azji Południowej, a pod koniec spektakl zmienił się w drag show, w którym na scenie wystąpiły na żywo polskie osoby vougerskie: Diana Revlon, Yantar, Sinoa Revlon i Mother Tsunami Tornado. Widząc, jak wiele wspólnego mają ze sobą oba te sposoby scenicznej obecności, mimo znaczących kulturowych różnic, transcendencja okazuje się efektem tanecznego zniesienia norm i nakazów.

Hasło: „Jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest moja rewolucja”, którego autorstwo przypisywane jest Emmie Goldman, można niekiedy usłyszeć na feministycznych protestach oraz manifestacjach przeciwko opresji państwa wobec kultury i sztuki. *Ich heisse Frau Troffea* autorstwa Sergeya Shabohina i Igora Shugaleeva to spektakl, który zdaje się tworzony przy założeniu, że zdanie to mogłoby być zarówno mottem spektaklu, jak i środowisk raverskich. Afirmatywny stosunek do postrzegania roli tańca w kontekście społeczno-politycznym bazuje na twierdzeniu, że rewolucja, która obala opresyjne struktury, powinna dawać ludziom możliwość wyrażania siebie i czerpania radości z życia.

Czy historia Troffei rzeczywiście pasuje do tej myśli? W lipcu 1518 roku obywatelka Strasburga niespodziewanie zaczęła tańczyć na ulicach miasta. Robiła to bez przerwy przez kilka dni. Jej dziwaczne zachowanie zaczęło przyciągać innych. W ciągu kilku tygodni dołączyło do niej ponad trzydzieści osób, które również zaczęły tańczyć. Niestety wiele z nich zmarło z wyczerpania, zranień lub chorób. Wielu mieszkańców Strasburga cierpiało przez kilka miesięcy z powodu manii tańca. Zaniepokojone władze miasta postanowiły zareagować. Uznano, że „epidemia tańca” jest spowodowana „gorącą krwią” i aby zakończyć to zachowanie, wyznaczono miejsce, na którym tańczący mogli bezpiecznie dać upust swoim emocjom. Przyczyny tego zdarzenia pozostają niejasne. Niektórzy badacze sugerują, że przyczyną mogła być masa psychogenna lub stres społeczny, ale nie ma jednoznacznego wyjaśnienia.

W *Ich heisse Frau Troffea* pojawia się wideo, w którym przebrany za tancerkę performer tanecznym krokiem zmierza do Strasburga. Historia ta przeplata się z osobistą odyseją artysty, który opuścił pogrążoną w zamieszkach Białoruś, by dotrzeć do Niemiec, gdzie odnalazł taneczną

enklawę. Afirmacja rave'ów została powiązana z poczuciem wolności, jakie bohater spektaklu miał tam odnaleźć. Rozpoczynając od nieznacznych gestów tancerz inicjuje taneczną medytację, która z czasem przeobraża się w euforyczny, swobodny ruch. Za jego plecami wyświetlane są napisy, objaśniające publiczności motywacje bohatera. Nawiązania do Homera, a potem także Joyce'a, są widoczne od pierwszych kadrów nagrań telefonicznych, które performer tworzył podczas swojej podróży na Zachód. Książką, która towarzyszyła mu podczas tułaczki, był właśnie *Ulisses*.

Fenomen Troffei może być inspirujący zarówno dla artystów, jak i badaczy. Mam jednak wątpliwości co do rewolucyjnego potencjału jej historii. Przede wszystkim nie wiadomo, jakie były powody jej tanecznej ekstazy. Nawet jeśli osobliwe zachowanie Niemki wywarło silny wpływ na resztę społeczeństwa, nie stało się to w akcie skodyfikowanego wspólną myślą sprzeciwu, który jest podstawą rewolucji. Osobiste powody współuczestników i współuczestniczek szału nie muszą być jednak czytelne, żeby przyjąć za pewnik, że najwyraźniej potrzeba przełamania schematu (a może nawet wprowadzenia anarchii) musi wynikać z jakiejś współdzielonej frustracji. Jednakże ta chwilowa destabilizacja systemu, jaki zapoczątkowała Troffea, bardziej przypomina karnawał niż rewolucję. Choć niespodziewana, nie była w najmniejszym stopniu groźna dla panującego ustroju. Poza tym właściwe karnawałowi pozorne przyzwolenie na swobodę pomaga rozproszyć gniew, który mógłby się skumulować w sensowną jakość, gdyby nie został złagodzony konwencjonalną niby-anarchią. Historia Troffei nie jest wystarczająco silnym przykładem rewolucyjnego wymiaru tańca, o jaki, jak sądzę, chodziło twórcom, ponieważ antysystemowa perspektywa twórców, stawiających swoje poglądy w opozycji do białoruskiego establishmentu, jest czytelna od początku performansu. Potrzeba zmiany i solidarności skierowana jednak na narkotyczne imprezy w kraju o znacząco odmiennych realiach społeczno-

politycznych niż państwo ze stolicą w Mińsku. Nie zraża mnie to naiwnością, ale niepokoi niestaranną umownością łączenia kontekstów i porównań.

Ważnym podobieństwem między trzema opisanymi spektaklami jest fakt, że wszyscy performerzy zajmowali pozycję bycia jednocześnie badaczem lub badaczką, aktorem lub aktorką przybranej roli, i świadkiem lub narzędziem społecznych przemian albo kryzysu: wojny domowej w Białorusi, procesu redefinicji ról płciowych i ich rozumienia oraz krytycznego spojrzenia na kolonizację. Ten interesujący zabieg mówienia zarówno w swoim imieniu, jak i z dystansu obserwatora lub obserwatorki istotnych zjawisk polityczno-społecznych powoduje, że każdy z tych spektakli przypomina spekulację na temat odnowy świata, która może się rozpocząć dopiero wtedy, gdy zacznie się ją od siebie.

Każdy ze spektakli głosi wolność jednostki. Nawet jeśli w jej perspektywie jest wyłącznie wolność iluzoryczna, bo chwilowa i wynikającą z inspiracji tym, co wcześniej było nieznane, zależy głównie od prywatnej inwestycji w imię swojego komfortu. Zmiana jest możliwa, jeśli efektem śnieżnej kuli każdy z osobna podejmie odpowiedzialność za swoje życie. To wyraźnie optymistyczna perspektywa, stojąca w kontrze do równie popularnej w dzisiejszych czasach strategii przetrwania, czyli rezygnacji z działania. Wizja rewolucji, która jest możliwa wtedy, gdy staje się wynikiem osobistej transcendencji, jest sama w sobie istotna, ale czy to rzeczywiście antysystemowa propozycja? A może wcale nie musi taka być? W jakim stopniu pomysł ten bliski jest kapitalistycznemu „kultowi jednostki” i czy rewolucja może używać narzędzi systemu, który jest jedną z podstawowych przyczyn wszystkich trzech wspomnianych wcześniej sytuacji kryzysowych? Odnoszę wrażenie, że twierdzące odpowiedzi na te pytania to dobry początek dłuższej dyskusji. Warto nie tylko przyłożyć je do maltańskiego programu,

ale stale przypominać podczas rozważań na temat aksjologii sztuki, która, być może, jest dziś najbardziej z dostępną z utopii (i nie silę się tutaj na ironiczny ton), jakich potrzebujemy.

Wzór cytowania:

Niedziejko, Julia, *Transcendencja wszystkiego, co znamy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/transcendencja-wszystkiego-co-znamy.

Bibliografia

Jabłońska, Urszula, *Światy wznieśmy nowe*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2021.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/transcendencja-wszystkiego-co-znamy*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/figura-nieznana

TANIEC

Figura nieznana

Michalina Spychała

Muzeum Narodowe w Warszawie

Rzeźbiary

choreografia i performans: Weronika Pelczyńska, Magda Fejdasz, realizacja: Marta Szymańska, Karolina Wróblewska-Leśniak, muzyka i portrety: Natan Kryszk, realizacja nagrania: Aleksander Żurowski, dramaturgia: Alicja Czyczel, kostiumy: Monika Nyckowska, fotografia: Monika Stolarska, stylizacja sesji zdjęciowej: Zofia Komasa, światło: Paulina Góral, fryzury: Marcin Lutz

produkcja: Muzeum Narodowe w Warszawie, współpraca: Centrum w Ruchu

premiera: 11 lipca 2023

rytm mantra puls oddech wzdychanie oddech śmiech radość płacz mantra rytm oddech gest rytm oddech

Śmiech

Wciąż powtarzającym się dźwiękiem jest liczone na trzy „hahaha”, które nie tylko wyznacza rytm performansu, ale tworzy też podstawę przywoływanych historii kobiet i dodaje całości czarnego humoru. Głęboki, ironiczny śmiech, który odzwierciedla sytuację, w jakiej się znajdujemy: pierwsza w Muzeum

Narodowym wystawa rzeźbiarek, skupienie się na twórczości kobiet, wystawa: *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*. Powód do radości, ale i do gorzkiej refleksji: czemu dopiero teraz i czemu wystawa nie skupia się jedynie na Polkach ani jedynie na kobietach? To są kwestie na pewno ważne – ale Weronika Pelczyńska i Magda Fejdasz wykraczają poza nie i dają nam możliwość zobaczenia rzeźbiarek ożywających. Nie śmieją się z instytucji, a z instytucją, ponieważ chcą zmiany, pokazują, że można dowartościować kobiety, które nie są wymieniane z nazwisk na plakatach, a które tworzyły przyszłość kobiet rzeźbiących w Polsce.

Czekamy na artystki pomiędzy salą wystawy a schodami biegnącymi w górę: to miejsce niczyje, puste, niezagospodarowane. Widzimy jedynie czarny kubik na zimnym kamieniu podłogi, samotny w przestrzeni. Ten przedsionek wystawy staje się na chwilę centrum wydarzeń: performans jest wstępem i poszerzeniem doświadczenia obcowania ze zbiorem rzeźb, do którego artystki nas zaproszą zaraz po swoim hipnotycznym tańcu. Widownia sama wybiera sobie miejsce i tworzy układ, w jakim będzie oglądała artystki. Brak wyznaczonych miejsc sprawia, że sami musimy zadecydować, gdzie przystanąć. Dzięki informacji przed wejściem wiemy, że nikt nie każde nam pozostawać w jednej pozycji przez cały czas. Jednak wpojona w nas dyscyplina decyduje o tym, że niemal wszyscy zgodnie formują okrąg wokół postumentu, nie siadają za blisko, wybierają miejsca przy ścianach czy kolumnach. Lęk przed przeszkodzeniem w zaplanowanym dziele lub byciem wywołanym na scenę pokutuje u większości oglądających. Gdy następuje cisza, a wszyscy znaleźli miejsce, wymienili ostatnie szepty, zaczyna się oczekiwanie na ruch ze strony artystek. Nie od razu dostajemy odpowiedź. Słyszymy najpierw dźwięki muzyki, głosy dobiegające z góry i powoli po schodach zmierzają trzymające się pod ramię artystki, robiąc rundę dookoła zgromadzonych, witając się jak arystokratki wchodzące w rytm poloneza na

bal – tyle że z ich dostojnym krokiem kontrastuje śmiech.

Wysoki szybki chichot i zadziorność trzpiotek wytrąca nas z powagi, zaprasza do niepohamowanej radości z odbioru wciąż zmieniających się dźwięków. Nieustający śmiech niczym mantra albo kołysanka utrzymuje nas we wspólnym rytmie, jak bicie serca czy delikatne kołysanie się w czyichś objęciach. Nieustanność i płynność dźwięku dają poczucie bezpieczeństwa i wspólnotowego doświadczenia. Mimo że śmiech zmienia się we wzdychanie, jęki, pokrzykiwania, to wciąż jest obecny. Na jego brzmienie wpływają ciała artystek: im szybciej i więcej się poruszają, tym głośniej, mniej konkretnie, a bardziej dziko brzmią. Oglądany przez nas proces pokazuje nieskrępowane niczym zmiany, poszukiwanie równowagi, wsparcia, harmonii i siły, by być słyszane. Użycie jako bazy sylaby „ha”, która zmienia barwę, pozwala na rozwijanie się muzyki skomponowanej przez Natana Kryszka na podstawie choreografii. Mocno wybijany rytm zmienia tempo ruchów, ożywia i przyspiesza choreografię, wpasowuje się w pobudzające okrzyki tancerek i nie przytłacza ich. Dzięki temu, że nagrane utwory pojawiają się na początku i końcu, scalają performans, podkreślają choreografię, a nie są jej tłem. Choć muzyka jest nagrana, ma ogromną siłę, dominujące brzmienia saksofonu napędzają tempo działań.

Lepienie

Ich ciała zdają się kleić z gliny, z mokrego piasku, który wciąż na nowo porywają morskie fale. Nieustająca praca nad wskrzeszeniem figury, ustawieniem i wytrzymaniem w pozycji, aby choć na chwilę przypominać rzeźbę. Klejenie, scalanie, dotykanie, muskanie, przemieszczanie się symultanicznie i przeciwstawnie, mocowanie się ze sobą to walka o oddanie unikatowości eksponatów, które przywołują. Hipnotyzujące wzajemne

układanie się performerek, które delikatnie, ale zdecydowanie formują swoje ciała do pożądanego kształtu, tak by stały się wspomnieniem, przypomnieniem przedstawianej osoby czy uczucia. Formowanie nawzajem ze swoich ciał podobizn rzeźb, zamieranie, a jednocześnie uruchamianie, poruszanie, przekształcanie rzeźb z kamienia w ożywione podobizny, aktywne twory dialogujące z ciałami artystek, które przywołują je do życia.

Praca jest procesem, w którym widzimy, jak dotyk formuje kształty poprzez przenoszenie, przesuwanie, nacisk ciężaru ciała. Artystki zmieniają się z przewodniczki, tej, która tworzy dzieło, w tą, która poddaje się naciskowi dłoni ustawiających ciało w pozycji. Ich płynne zmiany zwracają naszą uwagę na detale, które stanowią o wyjątkowości dzieła. Jedno ciało poddaje się drugiemu, obserwujemy kompromisy i walkę o utrzymanie pozycji. Jednocześnie widzimy delikatność każdego ruchu i nawet najbardziej wymagające zmiany i podnoszenia wykonywane są z pewnością i zaufaniem, które możemy z bliska obserwować. Artystki nie boją się pokazać czułości, która jest obecna w ich codziennej współpracy, nie brakuje jej również na scenie; delikatne odgarnianie z czoła włosów, upewnienie się, że stopa na pewno jest w dobrym miejscu na ciele drugiej, te przyziemne i mało efektowne gesty pokazują świadomość każdego ruchu i jego wagę, istotność decyzji odejścia od perfekcji na rzecz współpracy i wyjątkowości ruchów, które zawsze się od siebie różnią, mimo że pozornie wydają się takie same. Pomimo ustalonej choreografii i struktury performansu artystki nie przestają być sobie bliskie i troszczyć się o siebie nawzajem.

Skupienie się na procesualności przywoływanych dzieł, pracy, jaka musi być włożona w stworzenie zaplanowanych kształtów i zatrzymanie je w formie rzeźby, która ma jednak imitować ruch, te sprzeczności zamknięte są w enigmatyczności ciał performerek, które mimo stop klatek mienią się

obrazami różnych rzeźb. Artystki odtwarzają obecne na wystawie rzeźby, wchodzą z nimi w relacje i podkreślają nie tylko piękno dzieła, ale również istotność twórczyń, nie pomijając ich nazwisk i nadanych rzeźbom tytułów. Przełamują tradycyjną narrację, która tworzy wystawę, opowiadając o dorobku rzeźbiarek przez pryzmat męskiego geniuszu, dzięki któremu artystki mogły się uczyć. Umieszczone na wystawie informacje i historie z życia artystek udowadniają, jak mocno zakorzeniona jest dominacja patriarchalnych struktur, bez których zdaje się nie istnieć żadna kobieca historia. W procesie edukacji wielu artystek obecni byli rzeźbiarze uznawani za mistrzów, jak np. Auguste Rodin, nauczyciel i kochanek Camille Claudel – i to on stał się centrum historii jej twórczości. Pomija się kwestię jej własnego rozwoju, talentu i walki, jaką musiała podejmować ze względu na swój charakter, uznawany za buntowniczy. Polskie rzeźbiarki zostają umieszczone w cieniu francuskiej artystki, a jej twórczość omawiana jest przez pryzmat jej nauczyciela. Choreografki natomiast indywidualizują rzeźbiarki, które zostały na wystawie złączone w jedno ciało, i oddają głos każdej po kolei, tworząc studium pojedynczych dzieł, dając im miejsce, by wybrzmiały, odżyły poprzez ciała tancerek. Szukają najlepszego sposobu przekazania intencji rzeźbiarek: obserwujemy proces tworzenia rzeźb, poszukiwań odpowiedniego układu dłoni, wykrzywienia ust, środka ciężkości odpowiadającego temu wykutemu w kamieniu. Dzięki performansowi oglądane na wystawie rzeźby stają się pełnoprawnymi dziełami sztuki, za którymi nie muszą stać mężczyźni i poświadczać ich wartość. Tancerki renegocjują znaczenie rzeźbiarek poprzez wyniesienie ich twórczości dosłownie na piedestał i pokazanie piękna, które zatraca się w natłoku informacji o nauczycielach twórczyń, mały rozmiar sali, w której wystawione są ich prace. Skrupulatne odtwarzanie rzeźb w pustej przestrzeni tworzy na nowo narrację, w której na pierwszym miejscu są rzeźbiarki ze swoimi

dziełami, a dopiero później szereg pobocznych historii, które możemy poznać w przestrzeni wystawowej.

Tworzenie

Kreowanie relacji z widownią jest stałym i kluczowym elementem pracy Pelczyńskiej i Fejdasz, dlatego nie dziwi swobodny układ miejsc (możliwość wybrania krzeseł bądź znalezienie dowolnego miejsca do stania czy siedzenia), brak specjalnie zaprojektowanych świateł i wygaszenia widowni, nieskupianie się performerek jedynie na sobie. One nas widzą, tak jak my widzimy je, witają się z nami przy wejściu i szukają kontaktu wzrokowego w trakcie performansu. Nie jest to typ pracy, w której rozmawia się z widzem, wymaga od niego odpowiedzi albo zaskakuje zadaniami; odbiór ma być dla nas komfortowy. Tworzenie relacji z osobami uczestniczącymi to swobodna gra, zachęcanie do podążania za kolejnymi zmieniającymi się obrazami, nasuwanie skojarzeń, niewymuszanie znaczeń, tworzenie wspólnego rytmu. Poprzez pozostawienie takiej swobody i poczucia bezpieczeństwa umożliwiono nam doświadczenie immersji poprzez rytm i płynący ruch. Prostota struktury i środków sprawia, że możemy w pełni skupić się na detalach choreografii, powtarzane nazwiska nie wytrącają nas z równowagi, a osadzają się w pamięci, przyspieszanie muzyki i ruchu wciąga nas, bo jest stopniowe, a nie gwałtowne.

Przesuwanie

Postument to jedyny element, którego, oprócz swoich ciał, używają performerki. Czarny kubik, który zapewnia podwyższenie, ale daje też możliwość poruszania się na podstawie i z podstawą. Obracanie się na postumencie niczym baletnice w pozytywce to możliwość połączenia

statyczności rzeźby z dynamiką ruchu. Prostota tego elementu jednocześnie jest zbliżeniem się do widowni, która nie musi, ale może się przemieszczać, ponieważ tak naprawdę nasza perspektywa wciąż jest wielowymiarowa, bo nawet jeśli zdecydujemy się na obranie jednego punktu do obserwacji, to artystki pozwalają nam zabiegiem obracania się doświadczyć zmiany wytwarzanych kształtów. Performerki postawiły sobie zadanie zastygnięcia choć na moment w jednej pozycji, by odzwierciedlić emocję uchwyconą w kamieniu, zatrzymaną, wybraną przez daną rzeźbiarkę. Jednocześnie wciąż nucą, śmieją się, co uwydatnia kontrast precyzji statycznych ruchów z ekspresją zamazywanych, szybkich powtórzeń. Mieszanie tych rytmów jest zabawą ze znaczeniami przywoływanych gestów, w większości majestatycznych i podniosłych, z rozmyciem ich pierwotnych znaczeń, podkreśleniem cielesności ruchów. Wyciąganie dłoni ku niebu w rozpaczy w zapętleniu staje się gestem siły.

Poznawanie

Hołd, jaki artystki oddają rzeźbiarkom, kobietom, które tworzyły mimo przeciwności, które w ramach buntu nie przestawały szlifować i odkuwać kawałków kamieni, by pokazać detale, uchwycić pragnienia, odtworzyć delikatność skóry, miękkość w zimnym, twardym materiale.

Wiele nazwisk polskich rzeźbiarek było i pewnie nadal dla wielu jest nieznanych, ale to, co nie udaje się żadnej wystawie muzealnej składającej się z obiektów i ich opisów, z elementów, które zebrane, poukładane, wpasowane w narrację kuratorską mają opowiadać, Pelczyńska i Fejdasz oddają swoim performansem. Dają one życie, historię i siłę nazwiskom, które wtłaczają w nasze myśli poprzez kolejne powtórzenia. Tworzą echo z powtarzanych w zapętleniu imion i nazwisk rzeźbiarek: Tola Certowicz,

Antonina Rożniatowska, Jadwiga Milewska, Natalia z Tarnowskich Andriolli, Maria Gerson-Dąbrowska, Amelia Jadwiga Łubieńska, Felicja Modrzejewska. Wypowiadając, wyśpiewując, wykrzykując nazwiska rzeźbiarek choreografki zaszczepiają w naszych myślach ich obecność, nie tylko odtwarzają cieleśnie rzeźby, oddają ich nastrój i emocje, ale wiążą pamięć ich dzieł z nazwiskami twórczyń. Poprzez narastającą intensywność oddechu i ruchu wytwarzają się wibracje, które niczym mantra odbijają się w przestrzeni i kodują w naszych myślach. Dlatego, gdy oglądam wystawę po doświadczeniu performansu, mam poczucie, że znam te dzieła i nazwiska. Przechodząc wśród rzeźb, odnajduję podobieństwa i różnice w oglądanych eksponatach. Nie jestem w stanie pozbyć się echa głośnych, żywych ciał, które widzę w tych stałych rzeźbach, przez rytm, które wciąż utrzymuje się w moim ciele. Rzeźby pulsują, i mimo że zatrzymane w statycznych pozach, mają w sobie buzujące życie, które mogłam odkryć dzięki uruchomieniu wspomnień i migawek z chwilę wcześniej oglądanego tańca, który na nowo powraca we fragmentach rzeźb.

Wzór cytowania:

Spychała, Michalina, *Figura nieznana*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/figura-nieznana.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/figura-nieznana*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/narodowe-rzezbiary

TANIEC

Narodowe rzeźbiary

Z Weroniką Pelczyńską i Magdą Fejdasz rozmawia Michalina Spychała

Zacznijmy, bo chyba to jest kluczowe w tym przedsięwzięciu, od Muzeum Narodowego. Jak czułyście się w tej przestrzeni i czy obecność w narodowej instytucji zmieniła wasz proces tworzenia i samo myślenie o projekcie, jeżeli punktem wyjścia była instytucja muzealna?

WERONIKA PELCZYŃSKA: Muzeum to idealna przestrzeń dla nowej choreografii. Tu ciało jest polityczne, a afekt staje się podmiotowy. Do stworzenia pracy towarzyszącej wystawie opowiadającej o dorobku i twórczości XIX-wiecznych rzeźbiarek zaprosiła nas Marta Szymańska. Dziś kierowniczka Działu Projektów Kulturalnych Muzeum Narodowego, od lat aktywna kuratorka i producentka polskiej choreografii. *Rzeźbiary* to trzecia, po *Amando* Pawła Sakowicza i *Błogo* Ramony Nagabczyńskiej, produkcja w cyklu prac choreograficznych w Muzeum Narodowym. Cieszymy się, że możemy być częścią tego programu. Cenne było nie tylko współpracowanie z instytucją narodową, ale również przyjrzenie się idei polskości zawartej w tytule wystawy oraz pracach rzeźbiarek o tym pochodzeniu. Zwłaszcza z

perspektywy niezależnej tancerki, która aby zdobyć wyższe wykształcenie artystyczne wyjechała, podobnie jak bohaterki wystawy, za granicę. Warto dostrzec, że współczesna choreografia, jak XIX-wieczna rzeźba, wciąż zmaga się z brakiem stabilnej infrastruktury w Polsce. Żartowałyśmy nawet, że sceniczny postument metr na metr, w obrębie którego występujemy, to dla nas parafraza suwerenności i autonomii sztuki choreografii w Polsce.

MAGDA FEJDASZ: W związku z tym, że prace choreograficzne powstają w muzeum okazjonalnie, jego codzienne funkcjonowanie mocno określiło okoliczności naszej pracy. Korzystałyśmy ze studia tanecznego Centrum w Ruchu, jednak większą część prób prowadziłyśmy w muzeum, często w godzinach otwarcia wystaw, co dało nam możliwość przyjrzenia się kondycji ciała w przestrzeni muzealnej. Nasza praca towarzyszyła wystawie *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*. Odnalazłyśmy w jej idei wiele bliskich nam tematów: przyglądanie się ciału w kontekście rzeźby, ale także w kontekście politycznym, odzyskiwanie i utrwalanie pamięci o kobietach artystkach czy dekodowanie różnych oblicz siostrzeństwa. Na początkowym etapie pracy koncepcyjnej spotkałyśmy się z kuratorką wystawy Ewą Ziembińską. Miałyśmy zatem wgląd w materiały z wystawy, jak i informacje od osób ją tworzących. Nasza praca powstawała w wolności artystycznej, ale też w dialogu z materiałem, który stanowił punkt wyjścia.

To, co specyficzne dla pracy w muzeum, to jego przestrzeń, architektura, kolor, światło. To zupełnie inne okoliczności spotkania z widownią niż te, które oferuje choreografii na przykład teatr. Nie ma tu wyraźnego podziału na przestrzeń gry i widownię. Przestrzeń negocjuje się w spotkaniu, w decyzjach osoby oglądającej.

Jak udało wam się połączyć tak różne historie polskich artystek, jednocześnie przekładając język rzeźby na choreografię?

WERONIKA PELCZYŃSKA: Interesuje nas praca z archiwum i aktywizmem społecznym. W działaniach choreograficznych zajmujemy się tym, jak przy użyciu tańca i nowej choreografii można wydobywać tematy siostrzane i inkluzywne. Przy pracy nad *Rzeźbiarami* kluczowa stała się troska o kobiece dziedzictwo w sztuce. Dorobek silnych osobowościowo, wykształconych prekursorek kobiecej rzeźby badałyśmy w kontekście statusu artystki. Szukałyśmy scenicznych sposobów na przybliżenie pracy bohaterek wystawy i uczynienie jej materiałem choreograficznym. Zdecydowałyśmy się poszukiwać wśród tańców uznawanych za narodowe czy tradycyjne podobieństw do współczesnych praktyk pracy w partneringu, improwizacji kontaktowej. Wybrałyśmy poloneza, od którego zaczynamy spektakl. W historii poloneza jest kilka nietypowych figur, które odwołują się do partnerskiego wymiaru tego tańca i to nas do niego przyciągnęło. Na przykład chwyt za lewą rękę; młynki, w których kręcą się dwie osoby symultanicznie, czy fakt, że poloneza w XIX wieku tańczono również w parach jednopłciowych.

MAGDA FEJDASZ: Z polonezem jest o tyle ciekawie, że badacze sprzeczają się, czy przeszedł z wyższych warstw społecznych do ludu czy odwrotnie. W trakcie poszukiwań znalazłyśmy informację, że na wsiach formy chodzonego, z których mógł wywodzić się polonez, były tańczone za pomocą figur korowodowych z wpisanymi elementami zabawy, społecznego dowcipu. Kopiowano miny, gesty, przechodzono figurami tanecznymi między ławami, po ławach i stołach – to był taki taniec z przeszkodami.

Jak myślałyście o widowni w tym performansie?

WERONIKA PELCZYŃSKA: Komunikacja z widzami jest dla nas ważnym zagadnieniem. Szukamy sposobów, żeby osoby oglądające mogły czuć kontakt z własnym ciałem. W *Rzeźbiarach* zdecydowałyśmy się na przekazanie na początku podstawowych informacji, za pośrednictwem pracowniczek muzeum. Widzowie zachęcani są do zmiany perspektywy, przemieszczania się w trakcie spektaklu. Umieściłyśmy choreografię na postumencie i wokół niego, z uwagi na trójwymiarowość ciała studiowanego przez nas jako rzeźby. Zależy nam na budowaniu sytuacji zindywidualizowanej i społecznej zarazem. Jak pokazują kolejne prezentacje *Rzeźbiar*, rozmieszczenie w ten sposób publiczności sprzyja tworzeniu więzi i sieci relacji w przestrzeni.

Ciekawy jest wasz kontakt z oglądającymi. W tym performansie używacie głosu, co nie jest u was tak częste. Skąd potrzeba, żeby wasz głos stał się częścią muzyki akurat w tym projekcie?

MAGDA FEJDASZ: Praca z głosem towarzyszy naszym spektaklom w różnej formie. Czasem jest to tekst napisany, czasem tworzony na żywo, gdy na przykład używamy samonarracji. W *Rzeźbiarach* głos wyznacza naszemu działaniu wspólny rytm trójdzielny, czyli rytm poloneza. Ten zabieg przechodził w procesie metamorfozy, bo zaczynałyśmy od liczenia „raz, dwa, trzy”. Później wpadłyśmy na pomysł czegoś na kształt „hymnu wariatek”, bo zawsze tam, gdzie pojawiają się formy emancypacji kobiet czy próby wyjścia poza standardowo przypisane im role, pojawia się kontekst szaleństwa. W XIX wieku w ramy szaleństwa zamykano wiele zachowań, które nie mieściły się w społecznej normie. Kobiety, które w tamtym czasie podejmowały

działalność rzeźbiarską, co więcej, chciały zajmować się tym zawodowo, być uznane, przekraczały wiele społecznych tabu. Hymn wariatek, nasze „hahaha” liczone na trzy, może być więc formą ucieleśnienia determinacji, uporu, konsekwencji, ale też poczucia absurdu, z jakim mierzyły się i często wciąż mierzą się artystki.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Z określeniem „szalone” kobiety pracujące w sektorze sztuki mierzą się po dziś dzień. Idzie oszaleć! Zwróćmy uwagę, że środowisko tańca i choreografii jest mocno sfeminizowane[1], a mimo to nadal, jak pokazują chociażby wyniki konkursów Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca, to mężczyźni częściej są dostrzegani czy wyróżniani. Żyjemy wciąż w męskich normach, umacnianych siłą rozpędu. Wracając do twojego pytania, użycie głosu nie jest może typowe dla nas jak forma ekspresji, ale jako materiał choreograficzny jak najbardziej. Praca z oddechem jest jednym z fundamentów naszej pracy.

MAGDA FEJDASZ: Ten dźwięk jest też nośnikiem dramaturgii naszych działań. Transformuje się w trakcie spektaklu. Ma różną intensywność, pozwala nam być we wspólnym rytmie, ale równocześnie nadaje nowe konteksty. Głos w miarę działań fizycznych się zmienia, jest bardziej śpiewny, czuły albo wysiłkowy, uwalniający, wspólny dla nas dwóch albo indywidualny w zależności od tego, czy jesteśmy w kontakcie fizycznym, czy też jesteśmy od siebie oddzielone. Ostatecznie też transformuje się sam rytm i staje się bardziej organiczny.

Myślę też, że waszego śmiechu nie można odłączyć od jego krytycznego, ironicznego, sarkastycznego wydźwięku. Na koniec performansu wprowadzacie oglądających na wystawę i jeżeli ktoś nie

widział jej wcześniej, to wejście po doświadczeniu waszego performansu zmienia perspektywę. Wystawę odbiera się krytycznie, widzi problematyczne elementy i sposób prowadzenia narracji. Czy dla was to też było tak istotne, czy jednak te problematyczne aspekty zeszły na dalszy plan? Tworzycie krytykę wystawy, w której bierzecie udział?

WERONIKA PELCZYŃSKA: W pracy dążymy do dialogu zarówno między sobą, widzem, miejscem czy historyczno-kuratorskim tłem. Chciałyśmy przenieść ciężar wystawy z wrażenia intelektualnego na doświadczanie ciała jako sprawczego podmiotu. Jesteśmy z innej dziedziny, tworząc wydarzenie choreograficzne w muzeum, towarzyszymy prezentacji rzeźby. Chciałyśmy naszą perspektywą pogłębić cieleśnie to, co oferuje ten zbiór dzieł sztuki. Może chciałyśmy się jednym z nich stać?

W *Rzeźbiarach* współpracowałyśmy z Natanem Kryszkiem, kompozytorem, muzykiem i rzeźbiarzem. Gdy byliśmy na otwarciu wystawy, Natan zauważył, że te prace nie mają dość miejsca, aby je oglądać indywidualnie, bez relacji wobec innej rzeźby. Z tego też powodu chciałyśmy wyodrębnić prace Toli Certowicz, Antoniny Rożniatowskiej, Jadwigi Łubieńskiej, Ewy Kulikowskiej, Marii Gerson-Dąbrowskiej i kilku jeszcze rzeźbiar w pustej, otwartej przestrzeni muzeum. Zaoferować im społeczną widoczność.

MAGDA FEJDASZ: Krytyka wystawy czy tego, w jaki sposób jest skonstruowana, nie jest naszym celem. Sam fakt jednak, że jest to pierwsza taka wystawa, że prac rzeźbiarek jest tyle, a nie więcej, że towarzyszą im dzieła mistrzów i wreszcie, że polskim artystkom towarzyszą prace sławnej francuskiej rzeźbiarki, której nazwisko jako jedyne widnieje w tytule wystawy, to wszystko są ważne informacje, które odwzorowują realia. Próbowałyśmy je objąć w procesie i inspirowałyśmy się nimi. Ten śmiech,

który towarzyszy działaniu, jest też formą utożsamienia się na poziomie poczucia wspólnoty doświadczeń. Bycie choreografką w Polsce być może też zawiera w sobie nutkę szaleństwa. W Warszawie, dopiero teraz, po stu latach od pierwszych postulatów, dzięki ciągłym naciskom środowiska, padają od władz miasta realne deklaracje dotyczące utworzenia instytucji poświęconej choreografii i tańcowi. Są to świetne wieści, choć wciąż brak stabilnej infrastruktury produkcji i prezentacji prac z tej dziedziny w skali kraju. Dodatkowo praca artystek i artystów w Polsce, często podejmowana na umowy o dzieło, nie gwarantuje podstawowych ubezpieczeń zdrowotnych czy społecznych. To wymaga od nas dużej determinacji, jeśli nie ma się innych źródeł dochodu. Wracając do pytania – tu się miesza kilka krytycznych podejść, ale niekoniecznie do samej wystawy.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Najbardziej doskwierało nam zredukowanie pracy kobiecych indywidualności do tytułowych „i polskie rzeźbiarki XIX wieku”. Chciałyśmy je wręcz symbolicznie od siebie odróżnić, tworząc taniec osobowości artystycznych. To wszystko nie udałoby się też bez konsultacji społecznych, które odbyłyśmy w ramach tzw. oprowadzań choreograficznych, w których wzięli udział zainteresowani odbiorcy Muzeum Narodowego. Ale i bez czułego, czujnego oka dramaturżki Alicji Czyczel, kostiumografki Moniki Nyckowskiej i fotografki Moniki Stolarskiej. *Rzeźbiary* to praca wielowymiarowa i zasilona perspektywą wielu wspaniałych współczesnych kobiet sztuki.

To nie jest wasz pierwszy wspólny projekt. Zastanawiałam się nad tym, jak ważne jest ciągłe powracanie do tego, co robicie, a jednocześnie odnajdywanie się w nowych kontekstach. Chciałam zapytać o kwestię modelowania waszych ciał na żywo przed widownią.

Widać w tym echo waszej długotrwałej pracy.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Miło słyszeć, że jest to dostrzegalne. Celowo pogłębiamy praktykę przy kolejnych realizacjach. Trwanie we współpracy jest dla nas wartością.

MAGDA FEJDASZ: Jednym z wątków, który do nas wraca, jest potencjał ludzkiego ciała do bycia równocześnie przedmiotem i podmiotem własnej i wzajemnej kreacji. Ten wątek przewija się zarówno w naszych wcześniejszych pracach – *Na dwóch nogach*, *Refrakcji* czy *Kuli*.

WERONIKA PELCZYŃSKA: W *Rzeźbiarach* zależało nam na przekierowaniu uwagi na ciało jako materiał, obiekt, z którym zmagały się w akcie tworzenia artystki. Interesowała nas transformatywność kobiecego ciała w bezruchu i jego podmiotowość. Ucieleśniając odrębne dzieła, które poznałyśmy w ramach wystawy, i wzajemnie się nimi tytułując, chciałyśmy przyczynić się do większej rozpoznawalności tego dorobku. Na scenie przywołujemy prace rzeźbiarek, tych, które wymieniłam wcześniej, ale także Natalii Androlii, Hélène Bertaux, Heleny Skirmmunt, Jadwigi Milewskiej, Izy Daniłowicz-Strzelbickiej czy Izy Kwiatkowskiej de Albazzi. W działaniu kierujemy się potrzebą siostrzeństwa nie tylko wobec kunsztu tych kobiet, ale i wobec ich losu. Artystek, które, chociażby jak Camille Claudel, zapłaciły najwyższą cenę za niezależność. Odebrano jej wolność i możliwość decydowania o swoim ciele.

Ta zabawa z nazywaniem kobiecego ciała jako rzeźby ma dla nas także wymiar transcendentny. Zabiera, przykrywa, wymazuje indywidualne znaczenia, nadając im charakter tymczasowy i wspólnotowy. Chciałyśmy wskazać na potrzebę relacyjności i partnerstwa wpisanej w akt rzeźbienia ciała. W praktyce taniec w duecie wymaga obopólnego zaufania i

dopracowanej techniki. Pomimo określonego materiału ruchowego, pozostaje też angażujący w trakcie performowania, kruchy, ludzki, daleki od perfekcji dzieła skończonego.

Mam poczucie, że opowiadacie się po stronie procesu, zmiany, miękkości i elastyczności, a nie po stronie wirtuozerii. Jak to się odnosi do rzeźb, które są czymś skończonym, a wy bierzecie je na warsztat, umieszczając je w ruchu?

WERONIKA PELCZYŃSKA: Tak, opowiadamy się po stronie procesu i na tym polu poszukujemy naszego języka czy wirtuozerii. W kwestii rzeźb: zastanawiam się, na ile są one skończone, a na ile pozostają w procesie. Jasne, na poziomie formy zostały ukończone, ale pracuje na nie czas i przestrzeń, w których są przedstawiane. Zmienia się kontekst, który je ożywia. Część z tych rzeźb oryginalnie eksponowana jest w przyrodzie (w parkach), część w przestrzeniach zamkniętych. Inaczej patrzę na rzeźbę Marii Gerson-Dąbrowskiej *Dobry pasterz*, gdy wiem, że jej środowiskiem jest kościół, zwłaszcza dziś, inaczej na *Morfeusza* Toli Certowicz, gdy wiem, że jest częścią ogrodu muzealnego. A jeszcze inaczej, jak w naszym działaniu, kiedy ucieleśnianiamy konkretne rzeźby, przesuwany je, podnosimy je, tulimy, pchamy, opisujemy przez drugie ciało w ruchu. Każda z tych przestrzeni, perspektyw, działań jest nośnikiem treści, w których rzeźba zaczyna się zmieniać.

MAGDA FEJDASZ: Kontynuacją aktu tworzenia rzeźby jest też dla mnie proces patrzenia na nią. Podobnie jest z przyglądaniem się ciału. Widz może obserwować w sposób dowolnie przez siebie zakomponowany. Fascynuje mnie ta zależność. Proces patrzenia, który jest nieodłączną częścią dzieła,

każdorazowo tworzącego się w relacji, w spotkaniu, w interpretacji, w kreacji po stronie osoby patrzącej.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Jak mówi Magda, przyglądamy się ciału w spotkaniu. Tym punktem odniesienia poza nami samymi jest osoba widzowska, (nie)uczestnicząca. Na końcowym etapie pokazywałyśmy tę pracę współpracującym z nami warsztatowiczom. Chciałyśmy sprawdzić nasze założenia, potrzebowałyśmy rozmów z różnorodnymi odbiorcami. Szukałyśmy sposobów, jak ożywić wystawę i dać widzowi możliwie cielesny dostęp do niej. Dotychczas każda prezentacja *Rzeźbiar* była odrobinę różna od poprzedniej. Im więcej gramy, tym więcej dostrzegamy. Odbiorcy mają znaczenie dla wytwarzania tego działania.

Chciałam poruszyć kwestię siostrzeństwa towarzyszącą wystawie. Polskie artystki, które są obecne na wystawie, mają duże zaplecze działań na rzecz rozwoju kobiet w sztuce, jednak ich prace nie są tak doceniane jak Camille Claudel, która uznawana jest za wspaniałą rzeźbiarkę, ale nie dążyła do poszerzania możliwości rozwoju kobietom. Jak wy z waszą praktyką siostrzeństwa odnalazłyście się w tak kontrastowym zestawieniu artystek?

MAGDA FEJDASZ: Siostrzeństwo niejedno ma imię i nie zawsze jest takie oczywiste. Niektóre z bohaterek wystawy otwierały szkoły artystyczne dla kobiet, jak Tola Certowicz za pieniądze z posagu, inne zakładały własny biznes i zatrudniały wiele kobiet, jak np. Ewa Kulikowska. Jestem jednak przekonana, że każda kobieta, która dążyła do przekraczania granic, żeby tworzyć, torowała drogę kolejnym kobietom, choć o tym nie myślała.

WERONIKA PELCZYŃSKA: W katalogu towarzyszącym wystawie jest inspirująca wypowiedź Iwony Demko, rzeźbiarki, artystki sztuk wizualnych. W swoim tekście podkreśla, jak kluczową postacią dla jej rozwoju była Camille Claudel i co wniosła do jej drogi zawodowej. Iwona Demko jest też nauczycielką akademicką, która wydobywa na światło dzienne nazwiska zapomnianych polskich rzeźbiarek z XIX i XX wieku. Dzieli się swoimi odkryciami w mediach społecznościowych. Jej profil był dla mnie w procesie konstruowania *Rzeźbiar* źródłem informacji o tym środowisku współcześnie. W tym sensie indywidualizm i egocentryzm Camille Claudel stał się przykładem dla innej kobiety, która w konsekwencji przedstawia rzeźbę jako formę kobiecej ekspresji.

Z kolei dla nas prace Camille Claudel są i były idealną przestrzenią do szukania różnych reprezentacji siostrzeństwa. Zwłaszcza że na wystawie znalazły się jej prace, które oparte są na relacji czy społecznej więzi: *Opuszczenie*, *Plotkarki, Walc*.

Mam poczucie, że nie jesteście na scenie jedynie partnerkami czy siostrami, ale te relacje są płynne i również z waszym zmęczeniem ewoluują i dotykają kwestii seksualności, romantyczności, różnorodności relacji, nienazywania tego, w jakiej jesteście na scenie pozycji. Czy jednak rozmawiałyście, w którą stronę chciałybyście pójść? Czy jesteście na scenie jedynie siostrami, partnerkami, czy czujecie, że ta relacja jest na tyle płynna, żeby można było znaleźć na przykład romantyczną miłość dwóch kobiet albo walkę jednej z drugą? Czy ta elastyczność była dla was kluczem?

WERONIKA PELCZYŃSKA: Ciało jest polityczne. Wprowadzone w ruch,

mieni się znaczeniami. Pewnie dlatego żadna władza (miejska, regionalna czy ministerialna) nie wspiera rozwoju sztuki ciała i nie wybudowała jeszcze Centrum Choreograficznego w Polsce. W obawie o utratę kontroli. Fajnie jest, gdy ludzie nie rozumieją ciała, bo podążają za słowem. Z Magdą pracujemy z dotykiem, w kontakcie fizycznym. Traktujemy ciało drugiej jako przedłużenie własnego i swoje ciało jako pole wspólnego działania. Wzajemnie się rzeźbimy. Przyglądamy się siostrzeństwu i jego jakościom. Zadajemy sobie pytania, co ta więź między kobietami niesie w przestrzeni performatywnej, co oferuje jako obraz, jako doświadczenie.

MAGDA FEJDASZ: Do mnie wraca temat podmiotu-przedmiotu i proporcji, które się ważą w trakcie całego działania, jak te role się mienią i budują, wyrównują i mieszają, stajemy się wspólnym ciałem, gdy jednocześnie tworzymy na sobie i tworzymy z siebie. Płynność znaczeń, jakie produkuje obraz dwóch kobiet w bliskości fizycznej, jest dla nas ciekawym tematem. To, że to przynosi na myśl relację siostrzaną, relację troski, ale też relację przyjaciółek, kochanek i rywalek. Chcemy dać tym wszystkim obrazom miejsce.

WERONIKA PELCZYŃSKA i MAGDA FEJDASZ: W *Rzeźbiarach* ugniatamy się, zmieniamy się, udoskonalamy się, dookreślamy się, kształtujemy się wzajemnie, licząc, że poruszamy w innych ciekawość bycia w kontakcie i potrzebę ponadindywidualnej interpretacji. Odwołując się do twojego pytania: jest jeszcze jeden aspekt kobiecej relacji, który jest dla nas podwaliną tej pracy, mimo że nie komunikuje się on w sposób bezpośredni. Jak podają źródła, Camille Claudel była kilkakrotnie w ciąży z Rodinem, żadnej z tych ciąż jednak nie donosiła. Jej prace reprezentujące kobiece ciało często mają mocno zaokrąglone brzuchy. Z naszej perspektywy, z uwagi na własne doświadczenia, widziałyśmy ciała we wczesnej ciąży lub wskazujące

na okres płodny. W świecie sztuki macierzyństwo jest tematem tabu. Wiele matek doświadcza dyskryminacji, samotności, stygmatyzacji w swojej artystycznej drodze lub zmuszona jest wybierać inną drogę zawodową, bo w sztuce trudno o higienę pracy. Inne trwają, płacąc za brak wsparcia wysoką cenę. Jeszcze inne nigdy nie zdecydują się na dziecko w obawie o utratę wolności twórczej. Ten temat wciąż dzieli kobiece relacje i trudno w nim o wsparcie. W pracy nad *Rzeźbiarami* poszukiwałyśmy proporcji siły i czułości, którą może praktykować każde ciało, nawet to w ciąży. Nie chcemy wykluczać perspektywy żadnego ciała, ale też nie chcemy robić z kobiecości pomnika. Mamy nadzieję na kolejne prezentacje *Rzeźbiar*, aby wspólnie odkrywać na nowo tę praktykę siostrzeńskich założeń.

Wzór cytowania:

Narodowe Rzeźbiary, z Weroniką Pelczyńską i Magdą Fejdasz rozmawia Michalina Spychała, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/narodowe-rzezbiary.

Przypisy

1. Odwołanie do podcastu *Godzina Szumu #90 Alicja Czyczel i Joanna Szymajda*, premiera 28 czerwca 2023, https://spotify.link/7fQ5L6PP5Cb[dostęp: 14.09.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/narodowe-rzezbiary*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-krolem-jak-katem-bedziesz

OPERA

A jak królem, a jak katem będziesz…

Dorota Krzywicka-Kaindel

Salzburger Festspiele

Giuseppe Verdi

Makbet

kierownictwo muzyczne: Philippe Jordan, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, światło: Felice Ross, wideo: Denis Guéguin, animacje: Kamil Polak, choreografia: Claude Bardouil, dramaturgia: Christian Longchamp

premiera: 29 lipca 2023

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

William Szekspir, *Makbet*, akt V, scena 5

Przyjął się pogląd, że dzieci nie rozróżniają faktów od fikcji, nie rozumieją, że

film, nawet gdy rysunkowy, dzieje się na niby. Obserwujemy więc dzieci bawiące się w wojnę czy w złodziei i policjantów, często z troską, na ile grają, a na ile „żyją” tę rolę. Jak bardzo wierzą w tę wykreowaną zabawą tożsamość? A przecież wystarczy cofnąć się myślami we własne dzieciństwo: Bawiliśmy się i my w złodziei i policjantów, zabijaliśmy podczas zabawy w wojnę, uczestniczyliśmy w rytuale wróżb, zakopując polne kwiatki pod kawałkiem stłuczonego szkiełka, przebieraliśmy się za księżniczki i czarownice, zakładaliśmy sobie na głowę tekturowe korony, by w słoneczne letnie popołudnie przez kilka godzin być królem i królową. Co więcej: czyż my, już dorośli, zawsze umiemy oddzielić realność od fikcji? Czyż nie przejmujemy się do łez oglądaną w kinie lub w teatrze historią? Czyż nie praktykujemy guseł, nie czytamy z zawsze taką samą ciekawością horoskopów, nie słuchamy przepowiedni, nie wierzymy w skuteczność zaklęć? Krzysztof Warlikowski w tej pod każdym względem wybitnej inscenizacji kieruje to pytanie w stronę nas, dorosłych: jak serio bierzemy wszelkie proroctwa? Czy dajemy się im sterować? Pokazuje nam Makbeta, który łapie haczyk zabawy, dołącza do kręgu tańczących dzieci, które nazywają go w piosence królem, chce uwierzyć, ba: infantylnie ulega kuszącej wizji.

Poczekalnia

Oczywiście nie w takiej scenie widzimy Makbeta po raz pierwszy. Poznajemy go siedzącego na brzegu długiej, kilkunastometrowej ławy. Mebel ten, z siedziskiem i wygodnym oparciem z wąskich, ciasno przylegających do siebie, lakierowanych drewnianych listew, kojarzy się z wnętrzami starych poczekalni, przychodni, a także wagonami zwanymi „kowbojkami”.

Na przeciwległym końcu tej ławy siedzi Lady Makbet. Oboje czekają na

wieści, co przyniesie im przyszłość. Rzeczywiście oboje są w poczekalni: on jest w podróży, ona – z wizytą u lekarza. On spotka na swojej drodze „czarownice”, które przepowiedzą mu królewski los, ona dowie się od lekarza, że czeka ją bezdzietność.

Dystans, jaki ich dzieli, jest ogromny. Później, dużo później, u kresu ich drogi, pełnej zbłąkań i mroku, będą siedzieć spleceni razem, tak jak morderstwa splotły ich losy. Ale spleceni nie w miłosnym, wzajemnie wspierającym uścisku, lecz splątani nieskończenie długim kablem lampy o ciemnym metalowym kloszu. Tę lampę dającą ostre światło, jak podczas policyjnego przesłuchania, nosi ze sobą oszalała Lady Makbet. Wedle słów pokojówki, że „światło pali się stale przy jej łóżku”. Kabel tej właśnie lampy sprzęgnie więc na koniec ciasno oboje morderców, tak jak przedtem uczyniły to ich zagmatwane zeznania, a jeszcze wcześniej ich zbrodnicze czyny.

Jednocześnie, ponad siedzącą w tym dosłownym i symbolicznym oddaleniu parą, widzimy scenę z czarno-białego filmu: leżące na trawie niemowlę i szwenk na targane wiatrem korony drzew. Obraz ten spina niejako losy obojga małżonków, a przy tym symbolizuje ich mrzonki lub przepowiada to, co nadejdzie: dziecko to wszak coś, czego Lady Makbet pragnie, ale mieć nie będzie. Ruch gałęzi to antycypacja Lasu Birnamskiego, a więc ostatecznej klęski Makbeta.

Co istotne: dziecko z filmowej migawki to ani nowo narodzony Makbet, ani projekcja marzenia jego żony. Filmowa scena jest cytatem z *Króla Edypa* Pasoliniego, a zatem wyraźną sugestią, że spektakl Krzysztofa Warlikowskiego koncentruje się na temacie przeznaczenia. Obaj królowie otrzymali przepowiednię co do swojej przyszłości. Jednak podczas gdy Makbet dąży wszelkimi środkami do tego, aby przepowiednia się spełniła, Edyp (a przedtem Lajos, jego ojciec) za wszelką cenę próbuje swego fatum

uniknąć. Wysiłki obu spełzną na panewce. Losu nie da się bowiem oszukać. Jakby na dowód w spektaklu pojawią się jeszcze cytaty z innego filmu Pasoliniego: *Ewangelii wg św. Mateusza*, a wraz z nim komplementarna wersja podejścia do wyzwania, jakie niesie nam nieuchronnie przeznaczona przyszłość. Makbet pomaga losowi, Edyp próbuje mu przeszkodzić, Jezus natomiast biernie poddaje się wyroczni.

Boże igrzysko

Dalsze asocjacje podpowiada istotny element scenografii: ogromną przestrzeń sceny zdobią namalowane na podłodze linie, które łatwo skojarzyć z boiskiem, a ściślej z kortem. Warto uświadomić sobie etymologię tego słowa: *court* to wszak dwór, a więc akcja (walka o władzę) toczy się w pałacowym wnętrzu. Jednocześnie pamiętajmy, że widowiskowe pojedynki, jak na przykład średniowieczny turniej rycerski, były rozrywką możnych, ale zarazem realnym zmaganiem, w którym silniejszy (lepszy?) zdobywał wpływy, majątek, ale też prawo do racji (bo *court* to także sąd). Etymologiczne pokrewieństwo pojęć uświadamia nam bliskość znaczeniową pojedynku i zabawy, rozgrywki politycznej i teatralnego widowiska, krwawych igrzysk i propagandowego wiecu: także dziś sportowe stadiony służą jako miejsca politycznych mityngów i agitacji, w mniejszych miejscowościach spotkania przedwyborcze, ale koncerty lub spektakle teatralne odbywają się w szkolnych salach gimnastycznych, których podłogi kreślą kolorowe linie pól sportowych gier.

Linie zdobiące scenę w *Makbecie* wyznaczają pole do prototypu późniejszego tenisa, zwanego *jeu de paume.* Tą znaną od średniowiecza roz(g)rywką – bezkrwawą, bo bez oręża, umilano sobie czas w krużgankach, ale też w specjalnie budowanych w tym celu wielkich salach. W jednym z wywiadów

Małgorzata Szczęśniak wspomniała, że projektując scenografię *Makbeta* inspirowała się wnętrzem konkretnej sali służącej niegdyś do *jeu de paume*[1]. Położona w ogrodach Tuileries imponująca budowla z 1861 roku służy dziś jako muzeum sztuki współczesnej, w szczególności fotografii, filmu i sztuk audiowizualnych. Projekcje, migawki filmowe i animacje, które oglądamy w inscenizacji opery Verdiego są więc dodatkowo jakby eksponatami paryskiego muzeum.

Notabene w Austrii pierwszy Ballhaus (gdzie *Ball* oznacza piłkę, nie bal!), czyli salę do *jeu de paume*, urządzono już w 1521 roku w wiedeńskim Hofburgu[2]. Ciekawe, że podobnie jak w Paryżu, kolejna tego typu budowla przy Michaelerplatz zmieniła z czasem swoje przeznaczenie: dwieście lat później, w 1741 roku, cesarzowa Maria Teresa zarządziła przeistoczenie dworskiego Ballhausu w teatr: pierwszą i nieistniejącą dziś siedzibę Burgtheater. Widownia mieściła tysiąc dwustu gości, a cesarzowa i jej dwór mógł przechodzić z Hofburgu do swej loży, nie opuszczając pałacu[3]. Tu odbyły się prapremiery oper Glucka i Mozarta[4]. Linie sportowego boiska na scenie teatralnej stają się więc aluzją także do tej austriackiej metamorfozy.

Dzieci i lalki

Właściwie wszystko kręci się tu wokół dzieci. Są wszechobecne, a ich obecność istotna. Najpierw jest więc Edyp-osesek w migawce filmowej: Dziecko to symbol nadziei, przyszłości. Obiekt niespełnionego pragnienia Lady Makbet. Obiekt panicznego lęku jej męża przed utratą władzy.

Dzieci zaraz potem pojawiają się w grupie czarownic. Nie widzimy ich twarzy, bo drobne postaci dziewczynek zniekształcają maski (najczęściej starych) kobiet. Jednocześnie dorosłe czarownice mają ciemne okulary i żółte

opaski niewidomych: Dzieci widzą więcej. Widzą, że król jest nagi. Ich umysły nieograniczone wyżłobionymi z wiekiem koleinami nawyków, rozumowania i konwenansów, intuicyjnie wyczuwają zło i umieją je nazwać. Spontaniczność i świeżość ich spojrzenia jest ich mądrością. Co prawda w kręgu czarownic dostrzegamy starą kobietę (a więc nie dziewczynka w masce, ale i bez ciemnych okularów, atrybutu ślepoty): to Hekate, mitologiczna bogini magii i rozdroży: to ona dyskretnie, ale stanowczo wskazuje drogę Makbetowi, to ona, niczym usłużna dama dworu, pomoże Lady Makbet w zmianie stroju. Wszechobecna i okrutna. Pod jej nieme dyktando dziewczynki będą się uczyć czarów.

Dzieci odgrywają też istotną rolę podczas pogrzebu zamordowanego Duncana: w czarnych strojach i białych pończochach tworzą żałobny orszak. Chłopcy, nie dorośli mężczyźni dźwigają trumnę ze zwłokami króla, dziewczynki niosą wielkie białe lilie. Czerń i biel – żałoba i niewinność. U boku Banka poznajemy jego kilkuletniego syna Fleance'a: tuż przed uroczystym bankietem pokoronacyjnym ojciec wysyła go w ratującą życie podróż. Ta ucieczka, samotna podróż pustym pociągiem to długa animowaną sekwencja (znakomita robota Kamila Polaka).

Także Makdufowi towarzyszyć będzie jego latorośl. Gdy podczas pokoronacyjnego bankietu siedzą przy głównym stole, syn Makdufa dzierży rakietę do *jeu de paume*, co przypomina, że uroczystość odbywa się w sportowej hali. Siedzący na trybunach goście zuniformizowani przez jednolitość białych bluzek i koszul (niektórzy noszą wąskie czerwone krawaty, u kogoś widnieje czerwona gwiazda na piersi) oraz stożkowych połyskliwych kapelusików, przypominają uczestników współczesnych propagandowych festynów. Na tylną ścianę spływa ogromna, zajmująca całą jej powierzchnię, konstrukcja promienistego wschodzącego słońca z białych i

żółtych świetlówek. Dyktatorzy lubią być kojarzeni z tą najjaśniejszą z gwiazd: Mao lubił się portretować na takim tle, nie inaczej Stalin, Kim Ir Sen i Ceaușescu, każący się nazywać Słońcem Karpat. Pyszną uroczystość psuje majak Makbeta, który biały balonik bierze za głowę zamordowanego na jego polecenie Banka. W kulminacyjnym momencie bankietu kelner wnosi srebrną paterę z kloszem, która jak się zaraz okaże, zawiera ugarnirowaną, nagą lalkę-bobasa: symbol natręctwa myśli bezdzietnej Lady Makbet, ale też obsesji jej męża, który wszędzie widzi, jak Herod, potencjalnych detronizatorów.

Trzeci akt, w którym Makbet odwiedza czarownice, rozpoczyna idylliczny niemal obraz dziergającej na drutach babuni i wnuczki bawiącej się lalkami. Szybko jednak orientujemy się, że dobroduszna staruszka w różowym sweterku to Hekate, która w dodatku używa brzucha lalki jako poduszki na druty, albo raczej jako kukły do nauki prawidłowego użycia szpilek wudu. Zaś siedząca obok niej dziewczynka z lalkami przynależy do grupy młodocianych czarownic o zastygłych w grymasie maskach zamiast twarzy. Inne młode wiedźmy są zajęte: kolejno podchodzą do jednej z nich i obcinają jej pukle włosów: te kosmyki posłużą zapewne do dalszych czarów. Postrzyżyny to przejście w dorosłość: dziewczynka dostępuje zaszczytu wbicia szpili (druta) w kukłę, której używała Hekate, a która, jak się okazuje, jest figurką Makbeta, gdyż ten natychmiast skręca się z bólu.

Dziećmi są także kolejne zjawy, które na życzenie nękanego wyrzutami sumienia i koszmarami na jawie króla zbrodniarza przywołują czarownice przepowiadające mu przyszłość. Chłopiec w wózku inwalidzkim i szczelnie kryjącym głowę hełmie (to ostrzeżenie przed Makdufem), zakrwawiony chłopiec z gałązką oliwną (to obietnica, że nikt zrodzony z kobiety nie pokona Makbeta), ciemnoskóry chłopiec w złotej, przypominającej tiarę koronie[5],

(król utrzyma władzę tak długo, jak długo Las Birnamski nie ruszy ku zamkowi), a w końcu wizja, która wywołuje prawdziwy atak paniki Makbeta: oto zjawia się chłopięca sylwetka o dorosłej głowie-masce zamordowanego Banka. Za nim następna i jeszcze jedna… w sumie do stołu zasiada ich ośmiu. Osiem dziwacznych, bo nieproporcjonalnych i budzących lęk swoją powtarzalnością (ale też uporczywym milczeniem) kopii niegdysiejszego przyjaciela, towarzysza broni i wreszcie domniemanego rywala w dążeniu do władzy. Zasiadają wspólnie z Makbetem nie po to, aby z nim jeść lub rozmawiać: zasiadają, by niszczyć leżące na stole celuloidowe lalki-bobasy.

Czemu lalki? Lalka to nie tylko atrybut dzieciństwa. Także dorośli je kolekcjonują: niekiedy z tęsknoty za rodzicielstwem, niekiedy próbując kreować idealne, egzotyczne albo fantastyczne światy i zasmakować władzy demiurga, czasem zaś pragną utożsamić się z lalką mającą, mniej lub bardziej świadomie, przedstawiać wyidealizowane własne alter ego[6]. Zniszczenie lalki oznacza zniszczenie owego wzorowego bytu, unicestwienie marzenia. Jednak to jeszcze nie wszystko. Słynne słowa Makbeta: *Life's but a walking shadow, a poor player, that struts and frets his hour upon the stage* są sugestią, że człowiek jest tylko zabawką (a więc lalką) w rękach boga i że nie ma wpływu na to, co mu przeznaczone. Czyż nie?

W spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego są więc dzieci realne (jak synowie Banka i Makdufa), są dzieci „nierzeczywiste" (jak czarownice; w ciele dziecka, ale właściwie bez wieku) i są wreszcie dzieci symbole, których pojawienie się w cytatach filmowych służy uwydatnieniu naczelnego wątku – losy ludzkie a przeznaczenie: po scenach z *Króla Edypa* kolej na niemowlęta mordowane niejako prewencyjnie na rozkaz Heroda, który usłyszawszy przepowiednię, że w Betlejem narodził się nowy król żydowski, obawia się utraty korony.

Projekcja tego fragmentu z *Ewangelii wg św. Mateusza* Pasoliniego towarzyszy najbardziej chyba poruszającej i najpiękniejszej scenie salzburskiego *Makbeta*. Dynamika filmowego obrazu kontrastuje z wyciszoną akcją na scenie: Znów wjeżdża trzyrzędowy praktykabel z fotelami. Ale teraz widownią nie są dorośli uczestnicy propagandowego festynu, tym razem siedzą tu dzieci, wszystkie w białej trykotowej bieliźnie. Pogodne dziewczynki i uśmiechnięci chłopcy zasiadają w fotelach jak w kinie i stają się publicznością wspomnianego filmu. Opiekuje się nimi z przesadną łagodnością i troską Lady Makduf, która usadziwszy młodziutkich widzów, przygotowuje dla nich napój, dosypując biały proszek (lepiej zabić własne dzieci, niż wydać je w ręce oprawców). Oglądamy więc rzeź niewiniątek na ekranie, a jednocześnie widzimy, że dzieci, jedno po drugim ufnie biorą biały kubek, z którego popijają zatruty napój. Na filmowej projekcji siepacze wyrywają niemowlęta matkom i mordują je. Na scenie otrute dzieci stopniowo robią się bezwładne. Potem ich wiotkie ciałka, jedno po drugim, znoszone są na proscenium i układane pokotem jak trofea myśliwskie. Lady Makduf wypija jednym haustem resztę trucizny. Na ekranie siepacze dalej mordują kobiety i ich maleństwa.

Trupy dzieci leżące pokotem przywołują obrazy z Syrii i te nowsze z Ukrainy: pamiętamy zbombardowany teatr w Mariupolu, w którym ukryły się dzieci. Dziś w obliczu wojny, okrucieństw demolujących rzeczywistość wokół nas, byłoby łatwo odczytywać *Makbeta* jako spazm pożądania nieograniczonej, potężnej władzy. Ale spektakl Warlikowskiego pokazuje i znaczy więcej. Jest uniwersalny. Dotyczy każdego, kto mocuje się z przyszłością, planuje, marzy i pożąda. Nawet po trupach.

Italianità

Chyba w każdym omówieniu *Makbeta* Verdiego pojawia się, często utrzymana w przekornym tonie wzmianka, że kompozytor życzył sobie do roli Lady Makbet śpiewaczki o brzydkim głosie. Ale przecież nie o prawdziwą „brzydotę" tu chodziło, Verdi komentował w ten sposób wybór sopranistki, Eugenii Tadolini, której głos był „czysty i klarowny" (*chiara e limpida*), podczas gdy jemu marzyła się swoista szorstkość i diaboliczny, mroczny tembr (*brutta e cattiva con voce aspra, soffocata, cupa, diabolica*). Partia królowej-morderczyni była rzeczywiście na owe czasy nowatorska, wyznaczająca nowe „smaki" muzyczne: *belcanto,* piękny śpiew przeładowany karkołomnymi koloraturami wprawdzie jeszcze nie całkiem odchodził do lamusa, ale powoli przestawał pasować do treści, które zawierały libretta oper powstających w połowie lat pięćdziesiątych XIX wieku. Melodyjność i gracja znana z oper Rossiniego i Belliniego były wprawdzie nadal w cenie, ale coraz ważniejsza stawała się intensywność narracji.

Przeobrażenia i nowe tendencje stylistyczne w muzyce zbiegły się w czasie z osobistymi przeżyciami Verdiego, wówczas początkującego kompozytora. W wieku dwudziestu kilku lat musiał uporać się z żałobą po śmierci obojga dzieci. Wkrótce później, w 1840 roku zmarła na zapalenie mózgu jego ukochana żona Margherita. W tym samym roku został wygwizdany podczas premiery *Un giorno di regno*. Te kolejne, szybko po sobie następujące ciosy sprawiły, że młody Verdi zdecydował zarzucić komponowanie. Na szczęście nie wytrwał długo w tym postanowieniu. Ale *Nabucco* powstały w 1842 roku ma już właśnie charakterystyczne cechy nowej stylistyki: nie miłosne perypetie stoją w centrum uwagi, lecz sprawiedliwość społeczna. Charakterystyczna dla włoskiej opery melodyjność uzbraja się w emfazę. Budzący się we włoskim społeczeństwie patriotyzm, poczucie odrębności i

wyjątkowości, które w stopniowo doprowadzi do włoskiego zjednoczenia[7] (*Risorgimento*), znajduje odbicie w sztuce. Pojawia się pojęcie *italianità* określające nie tylko społeczną świadomość, narodowościową dumę, ale co ciekawe, również estetykę, w tym także język muzyczny, co dotyczy nawet kwestii wykonawczych: specyficznej mieszanki wdzięku, żarliwości i patosu.

Skomponowany w 1847 roku *Makbet*, dzieło trzydziestoczteroletniego Verdiego, wpisuje się prekursorsko w tę właśnie stylistykę. Czas wielkich i do dziś najczęściej wystawianych dzieł scenicznych Verdiego miał dopiero nadejść (*Rigoletto*, 1851, *Il Trovatore*, 1853, *La Traviata*, 1853, *Aida*, 1871, *Otello*, 1887, *Falstaff*, 1893). Ale właśnie już *Makbet* jest operą niezwykłą i nowatorską, choćby przez to, że choć opowiada o losach kochającej się pary małżeńskiej, nie znajdziemy tu arii ani duetów miłosnych.

Wracając do pożądanego „brzydkiego” głosu Lady Makbet: im bardziej jest szorstki i mroczny, tym lepiej kontrastuje z charakterem tytułowej postaci króla-mordercy, który, jak można wyczytać z libretta, frapuje miękkością, niezdecydowaniem i lękliwością. Myślę, że Verdi byłby zachwycony obsadą jego opery w salzburskiej inscenizacji. Lady Makbet Asmik Grigorian to osobowość niezwykła i złożona. Potrafi być bezwzględnie twarda, ale i błyskotliwie uwodzicielska, wrażliwa i okrutna. Jej głos zachwyca niezrównaną paletą barw: bywa aksamitnie ciepły, fascynujący głębią, to znów przejmująco ostry, niemal na granicy krzyku. Zarazem jej delikatne jak tchnienie pianissima sprawiają, że słuchając wstrzymujemy oddech. Nieszczęsna królowa balansując między umiejętnie skrywanym bólem i euforią, a potem wściekłością, lękiem, gaśnie wreszcie przejmująco wyciszona. Makbet Vladislava Sulimskiego jest również postacią o skomplikowanym charakterze. Początkowo spokojny, zrównoważony, po spotkaniu z czarownicami staje się coraz bardziej stanowczy, natarczywy,

jego osobowość staje się rozchwiana, a potem coraz słabsza, coraz rozpaczliwiej czepiająca się snu o potędze, który okazał się nędzną mrzonką. Sulimsky dysponujący pięknym, pełnym żarliwości barytonem jest godnym partnerem Asmik Grigorian. Tworzą znakomity tandem, uzupełniają się i nakręcają wzajemnie. Oto na przykład kiedy sznur żałobników oddaje ostatni hołd zamordowanemu Duncanowi, Makbet zatrzymuje się o moment za długo nad trumną i wtedy Lady Makbet popycha go dyskretnie, ale energicznie, żeby nie wzbudzał podejrzeń przedłużającą się konsternacją. Albo tuż potem, gdy zostają sami, najpierw zastygają w milczeniu w uroczystej pozie, aby po chwili wybuchnąć niepohamowanym śmiechem. Pierwszy milknie Makbet. Patrzy na rozbawioną żonę, usuwa dłoń, która spoczywała na jej ramieniu. To piękna, dyskretnie zagrana, a bardzo mocna scena.

Na superlatywy zasługują partnerujący im Tareq Nazmi jako Banko, Evan LeRoy Johnson jako dynamiczny, żądny zemsty przywódca Malcolm i wspaniały, przejmujący Jonathan Tetelmann jako Makduf. Jego cierpienie po utracie dzieci i żony porusza nie tylko nas, publiczność, ale i Makbeta (którego czary wudu, a może samookaleczenie unieruchomiły tymczasem w wózku inwalidzkim – ten wózek przepowiedziały Makbetowi czarownice podczas jego drugiej wizyty). Kreacje aktorskie Grigorian i Sulimskiego, a także czytelna teza salzburskiej inscenizacji, że nie sposób walczyć z przeznaczeniem, sprawiają, że Makbet i jego żona nie budzą niechęci ani oburzenia: śledzimy ich losy z przejęciem i współczuciem. Osądzeni i poniżeni, bezwolni przez okaleczenie i spętanie siedzą więc oboje w centrum triumfującego tłumu. Oddzieleni od żądnego linczu tłumu taśmą na stojakach jak eksponaty w muzeum. Jak wieczna przestroga.

Lecz to jeszcze nie pointa. W końcowych minutach ukazuje się znów drobny chłopiec o twarzy (masce) Banka: zrazu funkcjonuje jako majak pojawiający

się umierającemu Makbetowi, ale potem widzimy go w korytarzu: Scena bowiem dzieli się na trzy poziomy: między „dołem”, czyli sceną, a „górą”, gdzie oglądaliśmy projekcje filmowe i animacje, jest jeszcze długi przez całą szerokość sceny korytarz łączący oba te światy: realny i symboliczny, wizyjny. Stamtąd już prosta droga do animacji na górnym poziomie. Chłopiec, ten sam, którego znamy z wcześniejszej sceny samotnej ucieczki w pociągu, pojawia się teraz w towarzystwie trzech dziewczynek roztańczonych w powietrzu, lekkich jak wróżki. Chłopcu dostaje się owa znana nam już, złota, podobna do tiary korona. Dziewczynki wirując w powietrzu unoszą chłopca jak bezwładną lalkę. Chłopiec to Fleance. Idzie teraz wolnym krokiem przez las. Tymczasem tłum na scenie wiwatuje, ogłaszając Malcolma nowym królem. Malcolm to wszak syn Duncana! A więc przepowiednia czarownic się nie spełniła. Jeszcze nie… Fleance jest nadal w drodze.

Wzór cytowania:

Krzywicka-Kaindel, Dorota, *A jak królem, a jak katem będziesz…*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-krolem-jak-katem-bedziesz.

Przypisy

1. Znajdujący się w Wersalu inny, starszy kort do *jeu de paume* był miejscem politycznego aktu o doniosłym znaczeniu: tu w czerwcu 1789 zgromadzili się posłowie Trzeciego Stanu (niebędący ani szlachetnie urodzonymi, ani przedstawicielami kleru, a więc reprezentujący 98 proc. ówczesnego społeczeństwa) i złożyli przysięgę, że się nie rozejdą, aż do zatwierdzenia konstytucji. Akt ten był jednym z zapalników, które przyczyniły się do rozpłomienienia Rewolucji Francuskiej.
2. Dziś przy Ballhausplatz nazwanym tak na pamiątkę stojącego tu niegdyś Ballhausu, mieści się biuro austriackiego kanclerza, zaś naprzeciwko, w Hofburgu, urzęduje prezydent Austrii.
3. Dystans między Hofburgiem a wzniesionym w 1888 roku nowym Burgtheater był tak duży, że wybudowano podziemny przejazd dla cesarskiej karety.
4. Prapremiera opery Glucka *Semiramida riconosciuta* otworzyła w 1748 pierwszy sezon teatralny. Mozartowskie prapremiery na tej scenie to *Uprowadzenie z seraju* (1782), *Wesele*

Figara (1786) i *Così fan tutte* (1790).
5. Taką koronę, podobnie jak osobliwy archaiczny hełm, noszą postaci z cytowanego w spektaklu filmu *Król Edyp.*
6. Ciekawostka na marginesie: niemieckie określenie na źrenicę, *Pupille*, jest związane etymologicznie ze słowem lalka: *Puppe*. Pokrewieństwo to wywodzi się z łaciny (odpowiednio *pūpilla* i *pūpa* i co ciekawe powtarza się w starogreckim, gdzie słowo *kórē* (*κόρη*) oznacza zarówno źrenicę, jak i lalkę. Przeniesienie znaczenia zakłada, że widzimy siebie jako małą lalkę odbitą w oku naszego rozmówcy.
7. Giuseppe Verdi wejdzie w 1861 roku jako poseł w skład pierwszego parlamentu zjednoczonych Włoch.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-krolem-jak-katem-bedziesz*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kogo-stac-na-wirtualnego-parsifala

OPERA

Kogo stać na wirtualnego „Parsifala”?

Jolanta Łada-Zielke

Bayreuther Festspiele

Richard Wagner

Parsifal

dyrygent: Pablo Heras-Casado, reżyseria: Jay Scheib, scenografia: Mimi Lien, projekcje wirtualne: Joshua Higgason

premiera: 25 lipca 2023

O nowej premierze *Parsifala* Richarda Wagnera na Festiwalu w Bayreuth zaczęto mówić już w listopadzie ubiegłego roku. Amerykański reżyser Jay Scheib, profesor Instytutu Technologicznego w Massachusetts, postanowił umieścić akcję sceniczą na dwóch poziomach: analogowym (scenicznym), oraz wirtualnym, reprezentowanym przez trójwymiarową animację, rozgrywającą się pomiędzy sceną a widzami. Oglądać ją można przez okulary AR (augmented reality), dostosowane indywidualnie do ostrości wzroku użytkowników. Dlatego wybrane osoby z publiczności, noszące okulary na co dzień, musiały wcześniej podać organizatorom parametry szkieł. Niestety, wyposażono w tę nowinkę techniczną tylko trzysta trzydzieści miejsc spośród dwóch tysięcy, jakie liczy Festspielhaus, bo koszt jednej pary okularów AR to

ponad tysiąc dolarów. Z kolei nie wszystkie „uprzywilejowane” osoby korzystały z tej innowacji, bo wolały oglądać przedstawienie w tradycyjny sposób.

Ostatnie dzieło Richarda Wagnera – muzyczny dramat misteryjny *Parsifal* z 1882 roku – jest utworem wielowarstwowym, dającym wielorakie możliwości interpretacyjne. Jak twierdzi Alex Ross (2020), w dramacie dostrzegano elementy zarówno chrześcijańskie, jak i satanistyczne. Radzieccy komuniści odrzucali jego aspekt religijny, a niemieccy naziści - etos współczucia. Obecny papież Franciszek określił magiczny ogród Klingsora jako metaforę zastoju i obłudy panujących w Kościele katolickim. Dzieło to inspirowało nawet pionierów motoryzacji; w 1902 roku firma Benz wyprodukowała model samochodu o nazwie *Parsifal*.

Jay Scheib pokazuje postkapitalistyczną rzeczywistość, zmierzającą ku ekologicznej katastrofie, której zapobiega tytułowy bohater. Akt pierwszy rozgrywa się w kopalni kobaltu, której nadzorcą jest Gurnemanz. Rycerze świętego Graala i ich giermkowie to górnicy w roboczych, jaskrawożółtych fartuchach. Właścicielem przedsiębiorstwa jest diaboliczny, a zarazem metroseksualny czarownik Klingsor, który najwyraźniej wyzyskuje pracowników. Ale nikt nie śmie mu się sprzeciwić, inaczej czeka go podobny los, jak Amfortasa. Ostrzega przed tym jego naturalistycznie krwawiąca i ropiejąca rana, widoczna przez otwór wycięty w ubraniu.

W ten szary krajobraz wkracza Parsifal, w połatanych dżinsach i w kamizelce śmieciarza. Tylko on, dzięki swej niewinności, zdoła pokonać Klingsora i uzdrowić Amfortasa. W drugim akcie pojawia się w królestwie czarnoksiężnika, gdzie najpierw mają go uwieść Dziewczęta-Kwiaty. W tym spektaklu są to wampirzyce w różowych strojach, przypominające hipisowskie lalki Barbie. Róż, agresywna czerwień i fiolet dominują w

scenografii drugiego aktu. Diaboliczny Klingsor wygląda nieco groteskowo z długimi włosami i w różowym garniturze, do którego nosi damskie pantofle na obcasie.

Scheib przeniósł tradycyjne, charakterystyczne dla *Parsifala* symbole do wirtualnej rzeczywistości. Przed oczami widzów krąży łabędź trafiony strzałą, podczas gdy giermkowie wnoszą na scenę jego truchło. W powietrzu zawisa wycelowana w publiczność włócznia Klingsora i święty Graal w kształcie misy. Kiedy na scenę wkracza Amfortas, eksponując ranę, nad widownią szybują erytrocyty. Na skalnym tle wyrasta wirtualna lilia, symbolizująca niewinność tytułowego bohatera, którą w trzecim akcie, jako znak wypełnienia misji, zapyla ogromna pszczoła. Pojawiają się też inne symbole niewinności: biały baranek i gołębie. Ciekawie wyglądają grzechotniki jako atrybuty podstępnej Kundry, zarówno pełzające w wirtualnej przestrzeni, jak i zdobiące jej strój. Niektóre elementy animacji są zabawne, na przykład dwie ogromne, kolorowe czaszki, kłapiące żuchwami podczas duetu Parsifala i Kundry w drugim akcie.

Na scenie widzimy uproszczone wersje tych symboli: włócznia Klingsora to kostur wędrowca, a święty Graal to kobaltowy kryształ. Według libretta centralnym punktem pierwszego i trzeciego aktu jest obrzęd odsłonięcia świętego Graala, odnoszący się do ofiary wielkopiątkowej. Scheib nie interpretuje tego symbolu w duchu chrześcijańskim, lecz nadaje mu negatywne znaczenie, nawiązując do nieludzkich warunków, w jakich pracują robotnicy w kopalniach kobaltu w Kongo. W finałowej scenie Parsifal odsłania kobaltową bryłę, po czym upuszcza ją, rozbijając na drobne kawałki. Niszczy Graala, ale za to odczarowuje zatrutą wodę w basenie i zamienia go w chrzcielnicę. Następnie wchodzi do niej razem z Kundry, poddając się obrzędowi oczyszczenia i pojednania. Stojący przy basenie Gurnemanz

przytula swoją partnerkę, graną przez statystkę i łudząco podobną do Kundry. Mamy tu happy end: dwie zakochane pary łączą się, a wirtualny biały gołąb wzlatuje na tle zachodzącego słońca. Przynajmniej ten końcowy akcent jest zgodny z pierwowzorem.

W trzecim akcie pojawiają się wirtualne aluzje do zmian klimatu (dryfujące, zgniecione plastikowe butelki, reklamówki i zużyte akumulatory) oraz do wojny w Ukrainie (wybuchające granaty i deszcz kałasznikowów). Niektórych zastanawia obecność trójwymiarowego lisa, przesiadującego na skalnym podłożu. Ja widzę tu nawiązanie do *Małego Księcia* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, w którym lis uświadamia bohaterowi, że „najważniejsze jest niewidoczne dla oczu”. Takie też jest przesłanie tej inscenizacji: musimy dostrzec i zatrzymać proces degradacji środowiska, a tym samym ponownie uczynić Ziemię miejscem przyjaznym dla żywych istot.

Od strony wizualnej i aktorskiej najlepiej prezentuje się Kundry, jako pokutnica i pokuśnica zarazem. W tym sezonie śpiewała tę partię Elīna Garanča na zmianę z Jekateriną Gubanową. Kontrastowe, czarno-białe elementy jej kostiumu i fryzury pokazują, że to kobieta pełna sprzeczności. Jej zagadkowe zachowanie w pierwszych scenach, próba uwiedzenia Parsifala w drugim akcie, dramatyczne wyznanie win i końcowa gotowość do służby – w tym wszystkim widać wewnętrzną siłę i godność. W trzecim akcie nie jest schorowaną staruszką, lecz kobietą dojrzałą, wciąż atrakcyjną i zdolną do miłości. Parsifal powraca przede wszystkim do niej, niczym mityczny Odyseusz do Penelopy.

Christoph Schlingensief, reżyser *Parsifala* w Bayreuth w 2004 roku, połączył akcję sceniczną z filmem, który był wyświetlany na elementach scenografii i aktorach, co momentami sprawiało wrażenie chaosu. Tegoroczna wirtualna projekcja Joshuy Higgasona ma być uzupełnieniem akcji scenicznej, ale

często odwraca od niej uwagę. Dlatego realizatorzy powinni przemyśleć proporcje w dawkowaniu trójwymiarowych obrazów.

Wirtualny eksperyment budził wątpliwości, zwłaszcza u starszej widowni, ale strona muzyczna wywoływała same zachwyty. Debiutujący w Bayreuth dyrygent Pablo Heras-Casado poprowadził orkiestrę pewną ręką i z wyczuciem, zamykając pierwszy akt w godzinie i trzydziestu siedmiu minutach. Wszyscy śpiewacy zaprezentowali się wokalnie i aktorsko od jak najlepszej strony, od tytułowego bohatera (Andreas Schager), na rycerzach Graala i giermkach skończywszy. Georg Zeppenfeld śpiewał po raz kolejny partię Gurnemanza z doskonałą dykcją. Mam tylko zastrzeżenia do kostiumu Parsifala. W trzecim akcie powinien pojawić się na scenie „w ponurej zbroi", a tymczasem nosi czerwoną bluzę z kapturem i obszerne spodnie dresowe, które upodabniają go do krasnala. A może miała to być jakaś wersja Grety Thunberg?

Łotewska śpiewaczka Elīna Garanča, która już zadebiutowała jako Kundry we Wiedniu, w Bayreuth urzekała publiczność mocnym, dramatycznym mezzosopranem. Partia Klingsora trwa zaledwie dwadzieścia minut, ale stają się one niezapomniane za sprawą głębokiego barytonu i znakomitej gry aktorskiej Jordana Shanana. Bardzo wyraziści byli Tobias Kehrer jako Titurel i Derek Welton w roli Amfortasa, który oddał cierpienia swojego bohatera z głębią pozbawioną patosu. Chór festiwalowy brzmiał perfekcyjnie zarówno na scenie, jak i z offu.

Po premierze soliści, dyrygent i chór otrzymali gromkie brawa. Kiedy ekipa reżyserska wyszła przed kurtynę, rozległo się tu i ówdzie niezadowolone buczenie. Ciekawe, czy były to reakcje widzów, dla których zabrakło okularów rozszerzających pole widzenia, czy tych, którym nie spodobała się ta innowacja? Richard Wagner popierał nowości, ale chciał też, żeby jego

teatr był otwarty dla wszystkich. Być może zaakceptowałby wirtualną animację jako współczesną część składową jego *Gesamtkunstwerk*. Ale jak skomentowałby fakt, że nie jest dostępna dla wszystkich? Albo cenę biletów, która od przyszłego sezonu ma wzrosnąć do ponad czterystu euro? Jego prawnuczka Katharina chce odmłodzić festiwalową publiczność, ale nie wiadomo, czy młoda widownia będzie w stanie ponieść choćby częściowe koszty takich eksperymentów.

Wzór cytowania:

Łada-Zielke, Jolanta, *Kogo stać na wirtualnego „Parsifala”?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kogo-stac-na-wirtualnego-parsifala.

Bibliografia

Ross, Alex, *Wagnerism, Art and Politics in the Shadow of Music*, Picador, New York 2020.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/kogo-stac-na-wirtualnego-parsifala*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/otrzepujac-piach-z-buta

ZAGRANICA

Otrzepując piach z buta

Maciej Guzy

Prague Quadrennial of Performance Design and Space, 8-18 czerwca 2023

Jeden dzień, aby dokładnie poznać wszystkie sekcje Praskiego Quadriennale (PQ), cyklicznego wydarzenia prezentującego projekty scenograficzne i przestrzenne w światowych sztukach performatywnych, to zdecydowanie zbyt krótko. Przy dniach pięciu czasu miałem na tyle, że ponownie wracałem do tych ekspozycji i prac, które zainteresowały mnie szczególnie lub tych, którym chciałem dać drugą szansę. Kolejne wizyty skłaniały do weryfikacji wstępnych ocen – to oczywiste. Zmieniała się moja somatyka, ale i zmieniały się same wystawy: intencjonalnie bądź nie. Niepełność doświadczenia jest zatem wpisana w uczestnictwo w tak dużym wydarzeniu. Moja relacja dotyczy więc PQ 2023 w jego wycinku: od 13 do 18 czerwca (choć całość trwała już od ósmego), miejsc i działań performatywnych, które udało mi się zobaczyć (ich satysfakcjonującej mnie większości spośród tych, które akurat były dostępne), a także tego, co zasłyszałem i doczytałem. Praga przywitała mnie deszczem i porywistym wiatrem, pożegnała upałem. Gdy, wracając pociągiem, zaczynam pisać relację, buty wciąż mam pokryte cienką warstwą szarego piasku z remontów drogowych otaczających główny teren

wystawowy.

Tym razem PQ ulokowano po raz pierwszy na Targu Holešovice. W jego historycznych budynkach przemysłowo-handlowych oglądaliśmy tzw. główną sekcję programową, czyli *Wystawę państw i regionów* oraz *Wystawę studencką*. Choć przestrzeń wydała mi się ciekawa, wpisana w tkankę miasta (nieopodal wciąż działa pawilon targowy, kilka sklepów z chyba każdym rodzajem towarów, parę restauracji), sprawiała wrażenie nieco ciasnej. Zwłaszcza w jednej z trzech hal poszczególne ekspozycje dosłownie zachodziły na siebie. Czasem stawało się to przyczynkiem do twórczej interwencji, aby innym razem rodzić konflikty. Więcej miejsca otrzymała sekcja wystaw studenckich, choć jego wybór mógł zaskakiwać. Projekty oglądaliśmy na placu pod gołym niebem. Warunki atmosferyczne, o których wspomniałem powyżej, wcale nie były więc obojętne. *Fragments II*, *Wystawę przestrzeni przedstawień* i przegląd książek nominowanych do nagrody za najlepszą publikację zwiedzało się w imponującej, funkcjonalistycznej przestrzeni oddziału Muzeum Narodowego – Trade Fair Palace. Choć każda z sekcji ma swojego kuratora i przewodni pomysł, ich odrębność zdawała się umowna. Przenoszenie instalacji między sekcjami – zwłaszcza między studencką i główną – nie zawsze zaburzyłoby ramy kuratorskie i w zasadzie pozostałoby niezauważone. Kto wie, może coś takiego nawet się wydarzyło.

Rzadkie

Hasłem piętnastej edycji PQ był przymiotnik *RARE* (w najpowszechniejszym rozumieniu: rzadki), który w poszczególnych sekcjach rozmaicie uszczegółowiano. Dla przykładu sekcję główną poświęcono rzadkim wizjom (*RARE Vision*), z kolei studencką rzadkim historiom wyjątkowych miejsc (*RARE Stories of Unique Places*). O ile sam pomysł wydał mi się intrygujący –

„rzadkość” może sugerować eksplorację marginesów, nieuleganie modom, przyglądanie się temu, co instytucjonalnie lub estetycznie odrzucone – o tyle jego ukonkretnienie w koncepcji kuratorskiej zrodziło we mnie kilka pytań, które konfrontacja z wystawami tylko pogłębiła. Nie zdecydowano się bowiem odnieść kategorii „rzadkości” do utrwalonej przez dekady zasady praskiego wydarzenia, zgodnie z którą poszczególne państwa prezentują dorobek scenograficzny z ostatnich czterech lat. Oczywiście, zasada ta – od co najmniej edycji z 2011 roku, gdy w miejsce sprawozdawczości zaproponowano artystyczną samodzielność wystaw – nie w pełni obowiązuje. Rzecz w tym, że wiele krajów wciąż się do niej stosuje, a wręcz wykorzystuje PQ jako dźwignię marketingową własnego teatru (zresztą nie zawsze tylko teatru). Powątpiewam, czy w tego typu przypadkach twórcy rzeczywiście sięgali poza „częste” i „oczywiste”, szukając „rzadkiego”, „nieoczywistego”.

Dobrym przykładem może być propozycja izraelska[1]. Jej autorki zdecydowały się na klasyczną formę nieco muzealnych gablot, w których umieszczono obiekty z ośmiu spektakli poświęconych różnym sprawom społecznym, a przywoływanym z kobiecej perspektywy: macierzyństwu, przemocy domowej, pamięci Zagłady, niepełnosprawności… Rekwizyty, fragmenty scenografii i kostiumów poddano interwencji tak, aby w formie instalacji przybliżały nie tylko charakter inscenizacji (w tym pomagały krótkie fragmenty nagrań na umieszczonych obok gablot ekranach), ale również afektywny wymiar poszczególnych przedstawień. Niektóre z nich rzeczywiście wydały mi się interesujące. Cóż z tego, skoro „rzadkości”, którą w projekcie izraelskim można było skojarzyć z wykluczeniem kobiecego punktu widzenia, zaprzeczały same twórczynie. W opisie ekspozycji można było przeczytać, że dyskurs kobiecości „pozostawał w ostatnich latach w centrum uwagi”. Czy zatem po prostu nie zastosowały się do tematu PQ, otwarcie eksponując główny nurt teatru izraelskiego, czy raczej wpisywały go w kuratorskie ramy

„rzadkości”, aby przysłonić to, co w Izraelu rzeczywiście jest na marginesie? Nietrudno dostrzec, jakich kobiet na ekspozycji zabrakło: arabskich mieszkanek tego państwa. Wcale nie trudniej odpowiedzieć na pytanie o przyczyny tego przeoczenia. Przed ośmioma gablotami, niemal na pierwszym planie umieszczono roll-upy z wyraźnym i sporym logo dwóch izraelskich ministerstw – do spraw kultury i sportu oraz do spraw zagranicznych[2].

Brak osadzenia tematu „rzadkości” w tradycji praskich wystaw scenograficznych nie oznacza, że terminu w ogóle nie doprecyzowano. Wręcz przeciwnie i – moim zdaniem – niestety ze szkodą dla kuratorskich ram wydarzenia. Organizatorzy tegorocznego PQ „rzadkość” skojarzyli przede wszystkim z doświadczeniem pandemii: rzadkie były kontakty międzyludzkie w realiach lockdownów, rzadkie są cechy praktyków teatru, którzy pomagają wyobrazić sobie świat po pandemii, rzadką okazją jest wreszcie samo PQ, aby wyjść poza cyfrowe zapośredniczenie i otworzyć się na osobiste doświadczenie. Nie będę rozwodził się nad uproszczeniem, które kryje się w przyjęciu, że pandemia pozbawiła nas kontaktu z tym, co fizyczne i cieleśnie doświadczalne (co najwyżej jakiejś formy tego kontaktu) i nad pobrzmiewającym w tekście kuratorskim (i dyskusyjnym) przeciwstawieniem cyfrowego realnemu (z uprzywilejowaniem tego drugiego). Najlepszym dowodem na to, że kuratorzy nie trafili z tematem, wysuwając na pierwszy plan problem COVID-19, jest fakt, że większość autorów poszczególnych wystaw nie nawiązała w swoich pracach do pandemii. Być może teatr jest już w innym miejscu i z radością zostawił za sobą ten trudny dla wielu artystów i widzów czas.

Wyjątkiem były państwa azjatyckie. Trudno się zresztą dziwić, biorąc pod uwagę restrykcyjność dyscypliny sanitarnej, którą w nich przyjęto. Konfrontacja z długotrwałym lockdownem silnie naznaczyła ekspozycje

Japonii, Makau, Korei Południowej (wystawa studencka), Tajwanu, Singapuru czy Tajlandii. Twórczy odzew na to doświadczenie przyniósł różne efekty. Dosłowny i niezbyt przekonujący projekt Makau[3] wspierał się na przeświadczeniu, że domy stały się naszym więzieniem. Zwiedzających zapraszano do zbudowanej z elementów ogrodzenia klatki, gdzie kładli się na łóżku i zakładali słuchawki. Łącznikami ze światem zewnętrznym (lub dodatkowym strażnikiem) stawały się cztery monitory umieszczone ponad łóżkiem, na których wyświetlano fragmenty programów informacyjnych i beznamiętnie przewijane media społecznościowe. Zdecydowanie ciekawiej wymyślono ekspozycję tajlandzką[4]. Tu również tematycznym punktem odniesienia była przestrzeń domowa. Na wystawę składało się kilka stanowisk przeznaczonych do oglądania mikroteatrzyków w pudełkach (nieco przypominających covidowy projekt Jędrzeja Piaskowskiego dla Nowego Teatru w ramach *Zrób to sam 2020. Majsterklasy*). Niewielkie kartonowe scenografie uzupełniała technologia AR (*Augmented Reality*) – gdy patrzyliśmy na tekturowe sceny za pośrednictwem umieszczonego przed teatrzykiem ekranu telefonu lub tabletu, te ożywały wraz z pojawieniem się zarejestrowanych wcześniej aktorów i dodatkowych efektów wizualnych. Podobno jeszcze dwa lata temu rzeczywiście korzystano z tego rozwiązania, być może chcąc pokonać ograniczenia transmisji spektakli i nadać im zastępczą materialność. Nie przywołane w ten sposób przedstawienia, ani nawet nie wykorzystanie AR – w gruncie rzeczy już dość powszechne w niemal każdej aplikacji społecznościowej – uważam jednak za kluczowe w ekspozycji tajlandzkiej. Każde stanowisko prowokowało do przyjęcia innej pozycji przy oglądaniu przedstawień wytworzonych na przecięciu nowych technologii i prymitywnych, niemal zabawkowych teatrzyków. Wykorzystano między innymi łóżko, puf, hamak, krzesła, a nawet basenik z kulkami. Choreografowały one zwiedzających, przywołując wspomnienia bardzo

intymnych sytuacji, w jakich przed kilkoma laty oglądało się nagrania spektakli. Teatralizację domowego doświadczania zapośredniczonych performansów podkreślała aranżacja całej przestrzeni, która ironicznie wykrzywiała domową przytulność: większość przedmiotów pokryto krzykliwą zieloną farbą, a na podłodze ułożono folię bąbelkową, pękającą przy każdym kroku (przynajmniej do czasu jej całkowitego wypłaszczenia).

Z racji tego, że śledzenie praskiego Quadriennale zgodnie z covidowym kluczem zasugerowanym przez organizatorów nie sprawdzało się w dłuższej perspektywie, proponuję, aby w tym miejscu porzucić ten temat na rzecz innych, które łączyły poszczególne projekty. Mam wrażenie, że w skutek dość powszechnego braku wierności literze tekstu kuratorskiego, PQ (niekoniecznie celowo) zachęcało do tworzenia własnych opowieści o wystawach, szukania połączeń przekraczających organizacyjne ramy wydarzenia. Na styku działań twórczych i odbiorczych zachodziły ulotne procesy samokuratorowania, uniezależnione od jednego centrum. W dalszej części tekstu proponuję taką właśnie perspektywę: przyjrzenie się trzem tematom, które raz po raz odzywały się w mojej głowie, gdy odwiedzałem kolejne ekspozycje.

Co było, a co jest

Z dużym zainteresowaniem przyglądałem się wystawom, mając w pamięci, jak odebrano PQ z roku 2019. Dla Katarzyny Fazan formalną stronę poprzedniej edycji wydarzenia zdominowały technologia VR i strategie recyklingowo-upcyklingowe (Fazan, 2022, s. 177). W roku 2023 pierwsza z wymienionych technik miała w zasadzie marginalne znaczenie. Skłaniam się do hipotezy, że nie było to wyłącznie konsekwencją kuratorskiej sugestii, aby w projektach poszukiwać bezpośredniości i fizyczności, ale po prostu

wyczerpania (a przynajmniej zadyszki) ekspansji VR-u na teatr. W pamięci nie została mi bowiem niemal żadna ekspozycja spośród nielicznych, które przenosiły zwiedzających w wirtualną rzeczywistość. Na wystawie estońskiej[5] VR miał wyłącznie pogłębiać immersję poznania spektaklu *site-specific*, który – w hołdującym tradycji praskiego wydarzenia geście – wybrano, aby pokazać na PQ.

Prezentację zaczynał opis produkcji (i jej kontekstu). Następnie wchodziliśmy do niewielkiego pomieszczenia, w którym elementy scenograficzne skomponowano z wyświetlanymi panoramicznie nagraniami lasku na estońskiej wsi, gdzie powstał spektakl. Wreszcie zakładaliśmy przygotowane dla jednego odbiorcy gogle, aby jeszcze głębiej i z innego punktu widzenia poznać miejsce przedstawienia. Z kolei przyciągająca ruchomą, cylindryczną i kolorową konstrukcją ekspozycja mongolska[6] zawodziła oczekiwania. Po znalezieniu się w jej wnętrzu z wykorzystaniem VR oglądaliśmy film o tradycyjnym teatrze nomadycznym na wolnym powietrzu, który równie dobrze mógłby jednak stanowić wizualną wizytówkę turystyczną kraju.

Zupełnie przeciwny trend dotyczył teatralnego *zero-waste*. Większość twórców podkreślała, jak na różne sposoby starają się ograniczać zużycie nowych materiałów, pytali o los magazynowanych elementów scenografii i kostiumów oraz możliwości ich ponownego użycia, a także sięgali po przedmioty, które w codziennym obiegu materii nazwalibyśmy odpadem. Z rozległego horyzontu przykładów chciałbym przybliżyć jedną pracę, która wymykała się wrażeniu pozoranctwa (*greenwashing* teatru nie omija), a w swojej prostocie i poetyckości wydała mi się po prostu uczciwa. Mowa o studenckiej ekspozycji libańskiej[7] (niepozornemu zdobywcy nagrody dla najlepszej wystawy studenckiej). Krążąc po placu, na którym znalazły się propozycje z tej sekcji, niemal przegapiłem kilka zbitych ze sobą

drewnianych listew, europalet i metalowych szpargałów. Do instalacji przyciągnął mnie raczej dźwięk obijających się o siebie przedmiotów – od czasu do czasu przeszywający powietrze surowym, niemal rustykalnym brzmieniem. Konstrukcja przypominała ruinę pracy artystycznej, tak jak i sam Bejrut, o którym opowiadała ekspozycja, zamienił się w ruinę po eksplozji w tamtejszym porcie z 2020 roku. Ruinę w sensie dosłownym i metaforycznym, bo niewielki Liban mierzy się obecnie z kryzysem gospodarczym nieporównywalnym z europejskim (w ramach sekcji głównej PQ z Libanu przyjechał tylko prosty film i to wyłącznie dzięki determinacji jednego artysty – Charbela Samuela Aouna; planowana oficjalna reprezentacja nie zdołała dotrzeć ze względu na brak środków). Część rzeczy, które znalazły się na wystawie, rzeczywiście pochodziła z konkretnych miejsc w Bejrucie, inne po prostu do nich odsyłały. Instalację można było uruchamiać – system sznurków i prostych dźwigni przenosił interakcje z jednym z elementów na inne na nieuchwytnych na pierwszy rzut oka zasadach. Konstrukcja poruszała się, brzęczała, grzechotała. Było w tym coś z konwulsji, ale też paradoksalnej aury swojskości: część z brzmiących obiektów to garnki, patelnie i inne przyrządy kuchenne, których dźwięk mógł kojarzyć się z domową krzątaniną. Na fragmentach rupieci zamontowano też tabliczki z krótkimi, prywatnymi historiami, opowiadającymi losy różnych miejsc (księgarni, stacji benzynowej, hotelu…) – istotnych dla autorów narracji – które zostały naznaczone przez trudną sytuację w kraju, ale (niekiedy całkiem skutecznie) walczą o swój byt. W swojej anegdotycznej formie pogłębiały wrażenie, że w instalacji udało się zamienić pozbawione tożsamości śmieci w sugestywne, ale też nienachalne rezerwuary doświadczeń kryzysu, a zarazem dowody odradzania się materii, obiektów i przestrzeni, pospinanych z człowiekiem różnymi więzami.

Lokalności zamiast narodowości

Gawęda o mieście, którą zaproponowali libańscy studenci, mieściła się także w innym kluczu odczytania ekspozycji na PQ: poszukiwaniach różnych wizji lokalności, wykraczających poza kontekst narodowo-państwowy. Nie jest to zresztą trudny do przyjęcia punkt widzenia. Przełamywanie organizacyjnych ram wydarzenia jest na Praskim Quadriennale zjawiskiem częstym. Oficjalnie PQ jest wystawą nie tylko państw, ale też regionów (stąd swoje projekty pokazują Quebec czy Katalonia). Nieoficjalnie zróżnicowanie narracji na temat przestrzeni administracyjnych, geograficznych czy etnicznych jest dużo bogatsze. Najczęściej twórcy nie decydują się snuć uniwersalizującej opowieść o praktykach teatralnych całego państwa (lub wprost o całym państwie), ale skupiają się na jednym regionie, a nawet pojedynczym miejscu, jak choćby Bejrucie. Wyraźnie strategia ta przypadła do gustu również jury tegorocznej edycji. Nagrodę dla najlepszej przestrzeni z sekcji *Wystawa przestrzeni przedstawień* otrzymał projekt kanadyjsko-południowoafrykański *Teatr w podwórzu*[8]. Czarna społeczność niewielkiej, biednej wsi w RPA z pomocą Mhlanguli George'a (pisarz i fundator przedsięwzięcia), robi teatr o sobie i dla siebie na tyłach własnych domostw. To, co szczególnie uderzyło mnie w tym niepozornym pomyśle, to nie bardzo sugestywne odwołanie do oralnej tradycji teatru, ale przede wszystkim zżycie lokalnych performerów z przestrzenią, w której pracują. Ich mikrospektakle nie są przeznaczone do pokazywania gdziekolwiek indziej, wskutek czego performerzy świadomie odrzucają – z pewnością intratne, ale i kolonizujące – włączenie w obieg wielkomiejskiego przemysłu kulturalnego. Obecność na PQ przeczy tej idei? Z pozoru tak. Warto jednak dodać, że projekt przedstawiono wyłącznie z wykorzystaniem niezwykle prostego w formie, niemal roboczego filmu, zmontowanego z – dosłownie – trzech

rodzajów ujęć. Nie przywieziono do Pragi żadnych materialnych dowodów istnienia tej zakorzenionej w konkretnym miejscu inicjatywy. Wszystko zostało tam, gdzie przynależy.

Z kolei Złotą Trygę, nagrodę główną PQ, otrzymała wystawa cypryjska[9]. W jej ramach twórcy zdecydowali się pokazać dynamikę zmian Famagusty – miasta, którego część opustoszała za sprawą inwazji tureckiej z 1974 roku. Prosta ekspozycja inspirowana pustką architektury miasta widma składała się z trzech, umieszczonych na wysokości twarzy monitorów otoczonych rusztowaniem z nagich ścian budynków (mogących kojarzyć się tak z pustostanem, jak i dopiero powstającą budowlą). Każde stanowisko odnosiło się do innej czasowości zurbanizowanej przestrzeni: jej przeszłego rozkwitu jako nadmorskiego kurortu (z wnętrza konstrukcji do zwiedzających docierały radosne dźwięki i obrazy z archiwalnych nagrań), obecnego wyłączenia z ludzkiego użycia (tu nagranie było relacją z jedynej wizyty w zamkniętej części Famagusty, która odbyła się w 2020 roku za sprawą ONZ) oraz przyszłości (co ciekawe, ta część tryptyku milczała). Integralnym elementem projektu była historia dopisana przez autorów do instalacji w formie – dość sentymentalnego – performansu. Obok opisanej wyżej konstrukcji twórcy stworzyli również plecaki-makiety imitujące puste budynki Famagusty i w marcu tego roku ruszyli z nimi na spacer wybrzeżem Cypru. Tym razem kurort obejrzeli wyłącznie z daleka. Statykę miasta przepleciono więc z mobilnością projektu scenograficznego; obecną stagnację z dynamiką zmian widoczną w szerszej perspektywie; przeszłość Famagusty z jej przyszłością. Łącząc opowieść o konkretnej przestrzeni (w dodatku naznaczonej konfliktem) ze skromnością formy i spekulatywnym charakterem, wystawa cypryjska skupiała w sobie najpowszechniejsze trendy PQ. Cieszy mnie nagroda przyznana Cypryjczykom, bo nie przytłaczali daleko posuniętą dyskursywnością, pozostawili przestrzeń dla swobodnej eksploracji

przywołanej historii (przeszłej i przyszłej), ale też nie uciekli przed przemyślaną estetycznie formą ekspozycji. I wreszcie – co bardzo ważne przy takim natłoku idei i bodźców, które oferuje PQ – cypryjska instalacja była niezwykle komunikatywna (o czym wielu autorów zdaje się w Pradze zapominać).

Innym kierunkiem, w którym podążali twórcy poszukujący lokalności odmiennych od proponowanych przez strukturę PQ, stała się próba odkrycia i przybliżenia zwiedzającym przestrzeni nieznanych zarówno jednym, jak i drugim. Najczęściej – najbliższego otoczenia hal wystawowych (choć nie tylko – Łotysze[10] w dniu rozpoczęcia PQ dopiero ruszyli do Pragi, aby przez cały czas trwania wydarzenia relacjonować swoje działania performatywne podejmowane w różnych lokacjach i na miejsce dotrzeć dopiero dnia ostatniego). Jakkolwiek pomysł ten wydaje się ryzykowny – grozi zawłaszczeniami i uproszczeniami – oparte na nim ekspozycje obroniły się, choć, moim zdaniem, przede wszystkim konceptualnie, nie ustrzegając się kilku niedociągnięć na poziomie realizacji. Holendrzy[11] „otoczenie" zrozumieli najściślej. W ramach swojej propozycji oddali zwiedzającym jedenaście zabawek scenograficznych (peryskop, „łapacz wiatru", megafon i inne). Każda z nich służyła innemu sposobowi poznania tego, co wokół. Każdą zaprojektował inny scenograf, nawiązując do własnej pracy artystycznej. Ten bardzo prosty pomysł uważam za niezwykle interesujący. Odsyłał do współczesnych holenderskich praktyk scenograficznych (dokładniej opisanych w katalogu), jak i tematyzował sam proces zwiedzenia PQ, który często ulega standaryzacji i staje się mechaniczny. Zabawa obiektami – mogącymi posłużyć także do odbioru innych ekspozycji – odświeżała przytłoczoną treściami głowę i dokonywała resetu, pozytywnie wpływając na przyswajalność kolejnych wystaw.

Również serbscy studenci[12] starali się sprawić, aby spacery po terenach wystawowych miały bardziej aktywny i krytyczny charakter. Każdego ranka zbierali sny zwiedzających (jak można przypuszczać – te prawdziwe, jak i na szybko wymyślone), aby następnie odnaleźć miejsca, obiekty, budynki, które kojarzą się im z zapisanymi fantazjami i koszmarami. Na tej podstawie powstawała nowa, realistyczno-oniryczna topografia praskich Holešovic. Procesom fikcjonalizacji miejski organizm poddawali także Kolumbijczycy[13]. W ramach ekspozycji założyli biuro podróży, organizujące spacery po Pragacie (nieistniejącym mieście, którego ulotne istnienie zależało od zaangażowania twórców i zwiedzających we wspólne fabulacje, łączące okruchy Pragi i Bogoty). Niestety, gdy ich wycieczki ruszały w trasę, a biuro pozostawało „czasowo zamknięte", nie angażowało tych, którym na wyjście w teren nie udało się zapisać.

Tu wreszcie natykamy się na ekspozycję polską[14]. Podobnie jak Holendrzy, kolektyw twórczy odpowiedzialny za wystawę z uwagą przyglądał się budynkom, w których umiejscowiono PQ. O ile jednak ci pierwsi wykorzystali do tego zabawki, drudzy sprawdzili, co kryje się za pobielonym dla potrzeb wydarzenia tynkiem. Zuzanna Berendt, Ludomir Franczak, Magdalena Franczak, Michał Fronk, Anna Majewska, Sára Märc i Ida Ślęzak przypomnieli, że zanim na Holešovice zawitało PQ (a nawet, zanim PQ powstało) w pomieszczeniach mieściły się jatki. Mięso, jego pochodzenie, produkcja, sprzedaż, ale i afekty, jakie budzi kontakt z surową tkanką, stały się więc punktem wyjścia dla ekspozycji i spacerów dźwiękowych jej towarzyszących (w tym kontekście zwracam uwagę na ciekawe przesunięcie przyjmowanego przez organizatorów PQ znaczenia angielskiego „rare" z „rzadkości" na „surowość", „krwistość"). Jednak pomysł – jak mi się zdaję – ewoluował i uległ rozwinięciu. Jak gdyby ćwiczenia, z których kolektyw

korzystał podczas prac nad projektem (dostępne również w polskim katalogu), a także kontakt z historią hal przemysłowych, czymś radykalnie odrzucającym, ale równocześnie niezwykle sensualnym, uwrażliwił na doświadczenie najbliższej przestrzeni i kolektyw nie mógł powstrzymać się od wyjścia poza budynki. Ostatecznie bowiem wystawę skonstruowano w znacznym stopniu z tego, co znaleziono w okolicy, niekoniecznie związanego z przetwórstwem mięsnym. Przyglądając się z bliska wystawie, ale i członkiniom i członkom kolektywu, którzy wracali w zaaranżowaną przez nich przestrzeń, zauważyłem, z jakim przywiązaniem podchodzą do materiałów, z których powstała: piaszczystego podłoża (codziennie skrupulatnie zagarnianego), wiązki patyków i kilku kamieni (o ile mi wiadomo – donoszonych wraz z kolejnymi spacerami) czy rzeźby Magdaleny Franczak inspirowanej porzuconymi tkaninami, integrującymi się z krajobrazem (o której przyszły, powystawowy los starano się zadbać). I tu mógł się kryć pewien problem z odbiorem polskiej propozycji. Czas spotkania z tymi obiektami był radykalnie różny w przypadku kolektywu i odbiorców. Ekonomia zwiedzania, zwłaszcza tak dużego wydarzenia, jest bezwzględna. Otwarcie się na polski projekt, zżycie z nim wymagało czasu, którego PQ – wbrew pozorom – z racji swojej struktury nie daje za wiele. Z oczywistych względów polskiej ekspozycji poświęciłem więcej czasu. Stąd opowieść o piasku, do której przyczynek znalazłem na wystawie, rozwinęła się już poza murami Targu Holešovice, gdzie w trakcie deszczu jego grudki z licznych remontów chrzęściły mi pod nogami. Finał nastąpił w pociągu powrotnym, gdy na butach znalazłem resztki (podobnych, choć chce wierzyć, że tych samych) ziaren.

Od opowiadania materią do rozmów

Spowolnienia wymagały także projekty, które w zasadzie całkowicie zrywały ze scenograficznym rodowodem PQ. Część twórców porzuciła formę ekspozycyjną na rzecz dyskusyjnej. Ich wystawy przeistoczyły się w miejsca spotkań, wymiany idei, przestrzenie wykładowe – domagały się innego rodzaju uwagi niż te hołdujące formalnym eksperymentom z wizualnością, materią czy dźwiękiem. Konfrontacja z takimi propozycjami, jak choćby irlandzką[15], gdzie codziennie dyskutowano (między sobą, ale i ze zwiedzającymi) o przyszłości irlandzkiego teatru, jakby już się wydarzyła, dała mi do myślenia w przynajmniej trzech sprawach. Inicjatywy te w większości traktowały swoją obecność w Pradze jako punkt na dłuższej osi czasu żywotności projektu, a nie cel, po którym zostanie wyłącznie kilka zdjęć. Na przykład Zjednoczone Królestwo[16] na praskim wydarzeniu podsumowywało dotychczasowe osiągnięcia UK Festival of Performance Design, festiwalu scenograficznego obejmującego całe państwo i dłuższy okres, a także zbierało refleksje zainteresowanych, które posłużą do opracowania trzeciego tomu publikacji poświęconej współczesnym praktykom scenograficznym. Sądzę, że na trend wpisywania ekspozycji w bardziej złożone inicjatywy artystyczne i instytucjonalne organizatorzy PQ powinni zwrócić szczególną uwagę. Nie jestem pewien, czy cykl czteroletni, stawiający na podsumowanie zmian w narodowych praktykach twórczych, wciąż spełnia swoją funkcję. Z jednej strony od ostatniego PQ wydarzyło się tak dużo, że próba systematycznego zbadania reakcji teatru na te wszystkie zawirowania życia społecznego nie może się powieść. Z drugiej – sztuka potrzebuje ciągłości, a nie festiwalu, który ogranicza dostęp do praktyk artystycznych, a w konsekwencji także ich oddziaływanie. Bynajmniej nie uważam, że rezygnacja z formy wystaw (na przykład na rzecz cyklu częstych

konferencji) byłaby tu wskazana. Jednak pozytywne waloryzowanie praktyk ukorzeniających się w środowiskach, z których pochodzą, uważam za niezbędne minimum tego, co można zrobić, aby PQ nie kojarzyło się wyłącznie z paroma dniami, które „jakiś czas temu były” lub „za jakiś czas będą”.

I tu pojawia się druga kwestia, na którą zwróciłem uwagę, przysłuchując się dyskusjom na PQ. Jeden z organizatorów polskiego projektu zdradził mi, że podczas oficjalnej wizyty jury na ekspozycjach nie powinno być na nich autorów. Zdziwiła mnie wiara w obiektywizm i podejście do wystaw jako artefaktów, na którym ufundowana jest ta zasada oceniania. Jak bowiem ocenić choćby propozycję irlandzką, która bez ludzi składała się z dwóch stołów (jeden roboczy – do przygotowywania kawy), paru krzeseł i telewizora? Tu muszę pokusić się o drobne wtrącenie, gdyż kwestia oceniania w ogóle budzi pewne zastrzeżenia – w samej swojej istocie, ale też w reakcji niektórych twórców na panoptyczne oko jury. Węgry[17] z ciekawą ekspozycją, niemal wiernie przenoszącą do Pragi scenografię do muzycznego przedstawienia (portretu samotności opartego na pieśniach Franza Schuberta), w znacznym stopniu przyciągały uwagę półtoragodzinnym performansem protagonisty spektaklu. Niestety, ostatni raz, gdy performans można było zobaczyć, przypadał na 12 czerwca. Nagrody wręczano dnia następnego. Być może i w kwestii nagradzania formuła PQ wymaga pewnego odświeżenia.

W zorientowanych na dyskusję projektach widzę jednak co najmniej jedno zagrożenie. Ograniczenie wystaw do walorów wyłącznie dyskusyjnych grozi wykluczeniem tych, którzy nie posługują się językiem obcym (symptomatyczne, że to właśnie Irlandczycy i Brytyjczycy byli w tym najbardziej zdecydowani). Oczywiście, możemy uprawiać fikcję, że wszyscy

odwiedzając PQ znają język angielski. Innego poziomu kompetencji wymaga jednak zamówienie obiadu w restauracji, innych – podjęcie rozmowy nad przyszłością teatru. Tym bardziej, jeśli PQ chce otwierać się na różnych odbiorców, w tym dzieci (jedną z sekcji było PQ Kids – seria warsztatów dla dzieci, przyznających nawet własną nagrodę). Nie chciałbym, aby praskie wystawy ulegały elitaryzacji lub podzieliły los akademii, której umiędzynarodowienie jest w istocie podporządkowaniem jej regułom narzucanym przez krąg anglosaski.

Nie wchodząc głębiej w przypuszczenia, warto wreszcie dodać, że miejscem spotkania stała się także polska ekspozycja studencka Kseni Makały[18] (nagroda za reagowanie na pilne wyzwania). Nad placem między halami wystawowymi już z pewnej odległości można było zobaczyć unoszący się niewysoko balon, przypominający śnieżnobiałą poduszkę. Jego delikatna konstrukcja i zapewniające niewielką, ale widoczną mobilność zaczepienie w podłożu sprawiały, że każdy podmuch wiatru odciskał piętno na jego kształcie i położeniu. Centrum wystawy znajdowało się wszak pod balonem. To tam przy stoliku z posiłkiem oczekiwano na ludzi, aby podjąć rozmowę (z podsłuchanych dyskusji wynikało, że rozstrzał tematyczny przekracza pojemność tej i tak długiej relacji). Zgodnie z deklaracjami praca nawiązywała do aktywnej pomocy, jaką Polacy udzielili uciekającym przed nasilonymi w 2022 roku działaniami zbrojnymi w Ukrainie. Na stronie fundatora polskich propozycji, Instytutu Teatralnego, czytamy: „Praca Makały ukazuje świadomość zagrożenia i braku kontroli, które towarzyszą tym osobom [ukraińskim uchodźcom – MG] w życiu codziennym”. Przewrotne zestawienie tytułu projektu, *Azyl*, z niepewnością konstrukcji (przypuszczam, że przy większych burzach balon musiał lądować na ziemi) każe mi jednak zaproponować dalej idącą interpretację pomysłu. Ekspozycja tyleż potwierdzała otwartość naszego państwa na uchodźców z Ukrainy i

reprezentowała stan niepewności, z jakim wiąże się ucieczka przed wojną, co pytała o konsekwencję w niesieniu pomocy. Czy dla każdego Polska jest tak samo bezpieczna i czy każdy chce, aby to bezpieczeństwo potrzebującym zapewniano? Balon Makały – metaforyczne centrum ciekawej instalacji – nieraz spadał na głowy przechodzącym.

***

Czy na PQ warto się wybrać? Zadaję to banalne pytanie, bo w relacji pozwoliłem sobie na kilka uwag krytycznych wobec sposobu organizacji Quadriennale, jego ram kuratorskich i samych ekspozycji. Nie mam jednak zamiaru na nie odpowiedzieć. Kryje się w nim bowiem ukryte założenie, że PQ „jakieś jest", że da się je utrzymać w ryzach. Podczas tegorocznej edycji odniosłem wrażenie przeciwne. PQ wydało się mi nieustanną grą między próbą narzucenia choćby podstawowej kontroli i brakiem podporządkowania, z nutą chaosu w tle. To nie jest festiwal teatralny, gdzie o godzinie X oglądamy spektakl z teatru Y. W dodatku, jeśli wobec samego wydarzenia i poszczególnych wystaw zachowamy się nieco buntowniczo, układając je pod własne potrzeby, okazuje się, że uczestniczymy w czymś zupełnie innym, niż ujęto to w założeniach. Jeśli mogę więc do czegoś zachęcić, to do przyjęcia właśnie takiej postawy. Plastyczność PQ jest chyba jego największą zaletą. Każdym może ulepić z niego coś innego. Jak z plasteliny, a może mokrego piasku.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Otrzepując piach z buta*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/otrzepujac-piach-z-buta.

Przypisy

1. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/israel-superrare-women/ W celu umożliwienia czytelnikowi zapoznania się z ikonografią wystaw i ich twórcami, przy każdym omawianym przykładzie podaję stosowne linki do oficjalnej strony PQ. Zaznaczam jednak, że ostateczny kształt projektów nierzadko różnił się od opisów, które znajdują się na stronie – te były bowiem dostarczane, zanim jeszcze przystąpiono do montażu wystaw. Dostęp do wszystkich linków: 30.09.2023.
2. W tym miejscu należy dodać, że ekspozycje w ramach PQ są w pełni finansowane przez instytucje krajów decydujących się na udział w wydarzeniu. Warto to mieć na uwadze, oglądając poszczególne wystawy.
3. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/macau-home-staycation/
4. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/thailand-theatre-to-go-watch-from-home/
5. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/estonia-eternity/
6. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/mongolia-horizon-sight-level/
7. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/student-exhibition-pq/lebanon-puzzles/
8. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/performance-space-exhibition/theatre-in-the-backyard-spaces-of-immanence-places-of-potentiality/
9. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/cyprus-spectators-in-a-ghost-city/
10. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/latvia-on-our-way-a-road-manifesto/
11. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/the-netherlands-rare-encounters/
12. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/student-exhibition-pq/serbia-daydreaming/
13. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/colombia-pragata/
14. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/poland-look-around/
15. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/ireland-the-next-four-years/
16.

https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/united-kingdom-hello-stranger/
17. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/hungary-winterreise-box/
18. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/student-exhibition-pq/poland-asylum/

Bibliografia

Fazan, Katarzyna, *Pasaże scenografii. Praskie Quadriennale 1999-2019*, WUJ, Kraków 2022.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/otrzepujac-piach-z-buta*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/13-future-female

ZAGRANICA

„13. The Future is Female”

Maria Sławińska

Holland Festival w Amsterdamie, 1 czerwca – 1 lipca 2023

Holland Festival to jeden z większych festiwali sztuk performatywnych w Europie. Odbywa się w Amsterdamie, mieście, które z łatwością może przyjąć dużo swobodnych działań twórczych. To tam w czerwcu, kiedy słońce aktywnie zaczyna prażyć, trwa festiwal, który łączy wiele dziedzin twórczych, a zaproszeni artyści pochodzą z różnych stron świata. Kilkadziesiąt wydarzeń odbywa się w trakcie całego czerwca w dwudziestu różnych miejscach – od instytucjonalnych teatrów, przez małe przestrzenie galeryjne i siedziby fundacji, do poprzemysłowych hal zaadaptowanych na potrzeby sztuki.

Potrzeba przekraczania ram i otwarcie się na świat traktowany jako zbiór różnorodności to główne idee wydarzenia. W tym duchu tworzony jest program festiwalu, który zawiera spektakle teatralne, wystawy, koncerty, performanse, warsztaty, instalacje wideo, dyskusje i dodatkowe aktywności, a także wydarzenia na granicy wymienionych gatunków. Aby ułatwić poruszanie się po tej mapie, organizatorzy podzielili wydarzenia na trzy pule, które określają też intensywność i powagę wrażeń, jakie możemy zdobyć na

festiwalu. Te kategorie to My First HF, Go Easy HF i Die Hard HF. Dodatkowo festiwalowicze mogli posłuchać podcastu o występujących artystach i ich twórczości. Nie dziwi więc, że publiczności zdecydowanie nie brakowało.

Festiwal odbywa się od 1947 roku, co obecnie owocuje siedemdziesiątą szóstą edycją. W kategorii dorobku historycznego i ciągłości odbywania się wydarzenia plasuje to festiwal równie wysoko, co Festiwal Teatralny w Awinionie. W polskim środowisku artystycznym niewiele słychać jednak o tym wydarzeniu. W programie tegorocznej edycji można znaleźć dwa krajowe elementy. Chociaż trafniej byłoby określić twórczość, a przede wszystkim rozpoznawalność Olgi Tokarczuk i reżysera Łukasza Twarkowskiego jako międzynarodowe. To właśnie teatralna adaptacja *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Tokarczuk w reżyserii Simona McBurneya zainaugurowała tegoroczną edycję. Założyciel teatru Complicité słynie z innowacyjnego wykorzystania technologii na scenie, co sprzyja budowaniu surrealistycznych obrazów scenicznych. W takim stylu wystawiona została historia Janiny Duszejko. Podjęty w spektaklu temat życia w zgodzie z naturą powracał w kolejnych wydarzeniach festiwalowych.

Wyjście naprzeciw społecznym trendom obecnym we współczesnym świecie pokazuje cykl „Future Feminism”. Jego pomysłodawczynią i organizatorką jest ANOHNI, „artystka stowarzyszona” festiwalu. ANOHNI wspierała swoją twórczą działalnością wiele inicjatyw, jej obecność inspirowała całą organizację festiwalu. ANOHNI to transpłciowa artystka wizualna, kompozytorka i piosenkarka znana z zespołu Anohni and the Johnsons. Już kilkakrotnie gościła na Holland Festival. ANOHNI aktywnie działa na rzecz praw osób ze środowisk wykluczonych. Była organizatorką jednej z wystaw, niezwykle intrygujących – nie tylko z powodu tematu, ale również sposobu

aranżacji. Ekspozycja *She Who Saw Beautiful Things* opowiada nieoczywistą historię artystki Julii Yasudy, która również na pewnym etapie życia (dosyć późnym) zdecydowała się na tranzycję. Jednym z elementów składających się na tę opowieść, jest wystawa fotografii autorstwa Eriki Yasudy – żony artystki. To właśnie ona jako pierwsza zauważyła kobiece piękno w swoim mężu i pielęgnowała je, dając mu przestrzeń, aby i on o nie zadbał. Zbiór zdjęć prezentuje szczerą i pełną zaufania bliską relację między nimi. Co ciekawe, nowocześnie zaaranżowana wystawa wpisana została w archaiczną muzealną przestrzeń Huis Willet-Holthuysen mieszczącego się w XVII-wiecznym domu. W zwiedzaniu domu Luizy Holthuysen, XIX-wiecznej kolekcjonerki sztuki, nie ma nic poruszającego, żywego, korelującego z obecną rzeczywistością. Ożywia i urzeczywistnia tę przestrzeń dopiero wystawa Yasudy.

„Future Feminism" to wydarzenie, które ANOHNI zapoczątkowała z zaprzyjaźnionymi artystkami już w 2014 roku. To wtedy ANOHNI, Kembra Pfahler, Johanna Constantine, Bianca i Sierra Casady przedstawiły rodzaj manifestu, na który składa się trzynaście punktów i który dotyczy funkcjonowania kobiet i transkobiet w świecie oraz rozwoju feminizmu. Takie zdania jak: „2. Feminizm przyszłości wymaga udziału wszystkich ludzi" lub „5. Uwolnić mężczyzn od ich roli obrońców i drapieżników" zostały wygrawerowane na dyskach z różowego kwarcu. W 2014 roku był to element wystawy w galerii w Nowym Jorku. Podczas tegorocznego Holland Festival kręgi zawieszone zostały na ścianie w Muzikegebouw. W otoczeniu tego artystycznego manifestu odbywały się wydarzenia z nurtu „Future Feminism", czyli koncert duetu CocoRosie, debata o kobiecości, performanse takie jak *Ceremonia inicjacji kamienia*, czy wykład performatywny *J'offrre mes yeux pour qu'un aveugle voie…* Autorka wykładu, Bianca Casady, chcąc przedstawić swoje polityczne obawy na temat rozwoju feminizmu, zestawia

go ze sztuczną inteligencją. Wykorzystuje narzędzie AI, aby przetworzyć swoje słowa. Półnaga artystka pomalowana na biało występuje na scenie w duecie z laptopem, w którym co jakiś czas uruchamia zdania dotyczące feminizmu wypowiadane przez robota. Głos robota jest jednak słabo rozumiany. Odbiór to rodzaj psychodelicznego obcowania z nieokreśloną postacią.

W nurcie teatralnym ciekawe były *Bachantki* Eurypidesa w reżyserii Elli Papakonstantinou. Pochodząca z Grecji artystka wytworzyła futurystyczny świat, w którym losy człowieka zdeterminowane są przez rodzaj płci; w kreacji bohaterów przewrotnie panuje queerowa estetyka. Przedstawienie łączy słowo z muzyką, tańcem i nowymi mediami. Scena została przekształcona w rodzaj instrumentu muzycznego, z wykorzystaniem działania sejsmografu. Wszystko to stworzyło intrygującą opowieść teatralną.

Inscenizacja powieści autobiograficznej Evelyna Waugh *Powrót do Brideshead* przez jeden z najbardziej popularnych teatrów w Holandii – De Warm Winkel to kolejna propozycja programowa. Spektakl pokazywany był w surowej przestrzeni De Sloot – inkubatora sztuki, założonego przez teatr w porozumieniu z kolektywem BOG. Twórcy przedstawienia odchodzą od fabularnego i wiernego przedstawienia wydarzeń powieści wydanej w 1945 roku na rzecz wariacji na ich temat. Zamiast odtworzenia powieściowych wspomnień z młodości spisanych przez Charlesa w trakcie II wojny światowej, oglądamy rozważania dwóch bohaterów na temat tego, jak mogły wyglądać opisywane w książce wydarzenia, a w tym niejednoznaczna historia miłości trójki osób. Holenderscy aktorzy Florian Myjer i Abke Haring dają popis umiejętności i charyzmy. Spektakl ze skromna scenografią oparty jest przede wszystkim na ich aktorskim zaangażowaniu.

W International Theatre pokazywany był spektakl Romea Castellucciego *Bros*, do którego angażowani są aktorzy amatorzy z miejsca, w którym przedstawienie jest pokazywane. Przedstawienie opowiadające o ciągłej przemocy zafundowało rodzaj obudzenia z dotychczasowej wycieczki po kolorowym mieście. Castellucci i jego spektakl, który można byłoby nazwać projektem społecznym, wprost mówi, że świat, a także przeszła, obecna i przyszła rzeczywistość nie jest kolorowa, tylko pełna strachu, krwi i bólu.

Na drugim biegunie emocjonalnych doświadczeń – wybuchu endorfin, radości, gromadzenia energii za pomocą tańca – było uczestnictwo w spektaklu *Respublika* w reżyserii Łukasza Twarkowskiego. Fragmentaryczna fabuła powstała w trakcie eksperymentu, w którym udział wzięli artyści występujący w spektaklu. Zdecydowali się oni spędzić trochę czasu wspólnie, ale daleko od „normalnego" świata. Celem tego spotkania było sprawdzenie, na czym opiera się budowanie grupy wspólnotowej o alternatywnych zasadach funkcjonowania. Dodatkowymi inspiracjami były wspólnoty różnego rodzaju; w wydarzeniach scenicznych można było znaleźć nawiązania do hipisów, Amiszów czy kultury techno.

Zaraz po wejściu do wielkiej poprzemysłowej hali okazało się, że zostaliśmy zaproszeni na imprezę typu rave. Przestrzeń została zaaranżowana na wzór miasteczka festiwalowego, a każdy uczestnik dostał mapkę, aby mógł z łatwością się po nim poruszać. Aktorzy działali w tej rozległej przestrzeni, a kamery krążące wokół nich pomagały koncentrować na nich uwagę. Obraz transmitowany był na ekranach rozstawionych w dwóch miejscach. Rejestrowane działania sceniczne przeplatane były z fragmentami filmowymi nagranymi podczas trwania eksperymentu. Każdy uczestnik mógł swobodnie poruszać się po przestrzeni, typowej dla imprezy muzycznej – był też bar, z którego można było korzystać. Każdy sam decydował, jak będzie przebiegało

uczestnictwo w spektaklu – czy z zaangażowaniem będzie śledził achronologiczne wydarzenia, czy podda się tanecznym setom, które odbywały się w regularnych odstępach. Na tych, którzy głodni byli zabawy, czekało jeszcze afterparty w jednym z amsterdamskim klubów. *Respublica* to spektakl zachwycający, totalnie wybijający z norm, do których jesteśmy przyzwyczajeni w teatrze, a do tego świetnie zorganizowany technicznie, co przy tego rodzaju wydarzeniu było wyzwaniem.

Warto też wspomnieć o *Euphorii.* Julian Rosefeldt to autor filmu, a właściwie wielkoformatowej instalacji filmowej, umiejscowionej w ogromnej przestrzeni z dużą liczbą ekranów, serwujących obrazy w tym samym momencie. Wydarzenie odbywało się w wielkiej hali targowej. Uczestnicy mogli dotrzeć tam tylko specjalną kolejką, odjeżdżającą o stałych porach. W wyciemnionym przestronnym pomieszczeniu oglądać można było fragmenty filmowe przeplatane fragmentami muzycznymi, słyszalnymi w efekcie surround. Fabularnym krótkim opowieściom – na przykład o taksówkarzu wiozącym tajemniczego pasażera czy perypetiach grupy bezdomnych – towarzyszyły wywody filozoficzne. Dzieło jest krytyką kapitalizmu, a także ukazuje euforyczną, a przez to destrukcyjną stronę konsumpcjonizmu. Muzyka towarzysząca filmowemu projektowi skomponowana została przez Samy'ego Moussę i Cassie Kinoshi i wykonana przez stu czterdziestu młodych śpiewaków z Brooklyn Youth Chorus, przy wsparciu pięciu perkusistów. Usłyszeć można było również Cate Blanchet, której głosem mówi tygrys, główny bohater jednego z filmów. W filmowej instalacji była również przestrzeń do odpoczynku – można było przyjąć dogodną pozycję i ze spokojem dać wciągnąć się w filmowe opowieści.

Podczas festiwalu oglądać można było kilka wystaw. Mała galeria Melkweg w centrum miasta pokazywała zdjęcia Daniela Jacka Lyonsa. Fotografie

zebrane pod tytułem *Like a River* prezentowały historie osób ze społeczności trans i queer, żyjących na terenie Amazonii. Celem wystawy było zwrócenie uwagi na to, jak funkcjonuje to środowisko na terenach z tubylczą tradycją i przywiązaniem do natury. Tematyka większości wystaw spotykała się w jednym punkcie – potrzebie przedstawienia jednostki i jej różnego rodzaju zmagań. Australijska artystka Lynette Wallworth w instalacji interaktywnej *Evolution of Fearlessness* zaprezentowała historie emigrantek, ale także kobiet dotkniętych doświadczeniem przemocy. Opowieści zostały zaaranżowane w bardzo intymny sposób w wyciemnionym pomieszczeniu. W Hartwig Art Foundation można było zobaczyć animacje 3D autorstwa Eda Atkinsa. *The Worm* opowiadała o zapośredniczonej przez technologię obecności. Alternatywne życie festiwalowe toczyło się w centrum festiwalowym De Balie, gdzie odbywało się wiele mniejszych wydarzeń i oczywiście wieczorami toczyła się nieoficjalna dyskusja o sztuce. Kilka razy zostały zorganizowane tam *Detox Morning*, czyli poranne spotkania z artystami przy zdrowym śniadaniu.

Przez cały miesiąc odbyło się bardzo dużo różnych wydarzeń, wszystkie o podobnej intensywności. Organizatorzy nie odpuszczali ani na moment, w czerwcu w Amsterdamie nie było nudy – można było wziąć udział w pojedynczym wydarzeniu lub zafundować sobie maraton artystycznych doznań. Festiwal rzeczywiście ogarnął całe miasto.

Wzór cytowania:

Sławińska, Maria, *„13. The Future is Female”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/13-future-female.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/13-future-female*

didaskalia
gazeta teatralna

Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-15

TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Dominika Laster, *Most pamięci. Wcielona pamięć, świadectwo i przekaz w pracy Jerzego Grotowskiego*, przeł. Katarzyna Woźniak-Shukur, Żywosłowie, Kraków 2023

Książka Dominiki Laster ukazała się w języku angielskim w 2015 roku i została przetłumaczona na polski przez Katarzynę Woźniak-Shukur. Autorka wykłada teatrologię i performatykę na University of New Mexico. Doktorat z performatyki uzyskała w New York University w 2010 roku. To właśnie badania do pracy doktorskiej Laster są podstawą książki. Przedmowę do polskiego wydania napisał Richard Schechner, który był także promotorem doktoratu.

Publikacja dotyczy szeroko rozumianego wątku pamięci w twórczości Jerzego Grotowskiego. Autorka zgłębia temat, analizując wybrane okresy jego pracy, z naciskiem na eksperyment łączący sferę naukową z działaniem. Ważna jest perspektywa Laster jako osoby po części, jak sama siebie określa, „z

wewnątrz” – autorka osobiście poznała Grotowskiego, będąc nastolatką interesowała się praktykami teatru Laboratorium i uczęszczała we Wrocławiu na warsztaty z aktorami, którzy współpracowali z Grotowskim. Naukowe podejście, z naciskiem na performatywną naturę badań, łączy się z wrażliwością na podejmowane w książce wątki, dotyczące np. pracy nad podświadomością, poszukiwaniem „Ja”, czy pieśnią wibracyjną. Co szczególne, w autorce jako profesjonalnej badaczce budzi się młoda dziewczyna zafascynowana teatralnym eksperymentem. W tekście spójnie przeplatają się opisowe ujęcia praktyki z próbą umieszczenia rozważań Grotowskiego w sferze współczesnej myśli o performansie. Ważnym źródłem w pierwszym wypadku jest np. wywiad z Thomasem Richardsem.

Tytułowy most pamięci, który buduje Laster, to wyjątkowe miejsce na mapie badań twórczości Jerzego Grotowskiego. Szczegółowe rozważania, poprzedzone osobistym wstępem, przynoszą nowe spojrzenie na wielokrotnie analizowane zagadnienia.

Alicja Stachulska

Mateusz Borkowski, Jacek Mikołajczyk, Marcin Zawada, *Ten cały musical*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2023

Ten cały musical to książka współtworzona przez trzech autorów, wywodzących się z różnych, ale powiązanych ze sobą dziedzin: Mateusza Borkowskiego (muzykologa, krytyka, publicystę muzycznego i pedagoga), Jacka Mikołajczyka (reżysera, tłumacza musicali), Marcina Zawadę (teatrologa, selekcjonera, dyrektora artystycznego festiwali teatralnych).

Autorzy już na samym początku zaznaczają, że książka nie pełni funkcji kompendium wiedzy o musicalu, przy okazji tłumacząc subiektywny wybór opisywanego materiału. Biorąc pod uwagę, że w książce odwołują się przede wszystkim do klasyki gatunku, można traktować ją jako swego rodzaju podręcznik, który sprawnie wprowadza czytelnika w musicalowy świat.

Książka podzielona jest na trzy części. Wstęp wprowadza w historię i początki musicalu. Następnie przywołane zostają konkretne tytuły i najważniejsze informacje na ich temat. Autorzy rozwijają opisane we wstępie konteksty historyczne i łączą je z interpretacją. Ostatnia część to zbiór nazwisk osób ważnych dla świata musicalu oraz noty biograficzne połączone z refleksjami dotyczącymi opisanych wcześniej musicali.

Autorzy zaczynają od wprowadzenia podstawowej definicji musicalu. Następnie rozwijają ją, odnotowując zmiany dokonujące się w tym gatunku na przestrzeni lat. Odwołują się do musicalu jako amerykańskiego gatunku, ponieważ tam wyraźnie formułował się kanon i tradycja. Wspominają też inne ośrodki rozwoju musicalu i zwracają uwagę na jego źródła w różnych formach teatru muzycznego. Wykazują, jak różnorodność i synteza wpłynęły na kształtowanie się tej konwencji (angielska opera, europejski melodramat, amerykański *vaudeville* czy *minstrel shows*). Odnoszą się także do rozwoju musicalu w Polsce.

Autorzy rysują kontekst historyczny i łączą go z konkretnymi przykładami musicali i ich twórców (np. wpływ kontrkultury na rozwój musicalu w latach sześćdziesiątych). Wychodząc z perspektywy historycznej, nawiązują do współczesności. Wskazują na to, jak musical jako gatunek mocno łączy się z rzeczywistością i odpowiada na aktualne problemy społeczne i polityczne. Zwracają uwagę na związki musicalu z teatrem, ale też kinem, zestawiają Broadway i Hollywood, kino i teatr, film i musical. Przesuwając się po

musicalowej linii osi czasu, przytaczają kolejne formy tworzące się w obrębie gatunku (musical zintegrowany, megamusical, jukebox). Książka jest bardzo spójną opowieścią o historii gatunku, jego zmianach i funkcjonowaniu na przestrzeni lat i współcześnie, ale także o osobach, które miały wpływ na jego kształtowanie.

Magdalena Kubacka

Andrzej Turowski*, Radykalne oko*. O Witkacym, Strzemińskim, Themersonach, Żarnowerównie i innych twórcach sztuki wzbudzającej niepokój. Fragmenty awangardowego dyskursu, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023

Dwutomowa książka Andrzeja Turowskiego *Radykalne oko* przedstawia skomplikowaną historię modernizmu, awangardy i nowoczesności. Turowski wykorzystuje motyw podróży, który, jak pisze, jest ulubioną metaforą i strukturą myślenia twórców tych nurtów. W pierwszym tomie, zatytułowanym *Argonauci*, autor przybliża swoją perspektywę badania i myślenia o awangardzie, ale nie zawęża swoich rozważań tylko do jednej dziedziny. Wszystkie metafory i sposoby myślenia połączone są ze sobą poprzez zmysł wzroku. Dzięki bogatej ikonografii łatwiej chwytać myśli i bezpośrednio wiązać je z omawianym dziełem. Autor przeprowadza czytelników przez podjętą w przededniu I wojny wyprawę Bronisława Malinowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza do tropików oraz tułaczkę

Teresy Żarnowerówny, która w latach czterdziestych XX wieku usiłowała przedostać się z Europy do USA. Słowo „podróż” w odniesieniu do tych wypraw ma różnorodne znaczenie, co autor skrupulatnie wyjaśnia. W drugim tomie, zatytułowanym *Żołnierze*, Turowski analizuje wpływ I wojny na sztukę i inne dziedziny życia. W kolejnych rozdziałach Turowski zaznajamia z nurtami, pojęciami i myślami, które w kontekście modernizmu jak i sztuki nowoczesności mają ogromne znaczenie. W książce zaznaczone zostają również pytania o rolę kobiet w omawianym okresie sztuki. Ze względu na czas, który towarzyszył powstawaniu nowych nurtów, Turowski stawia też pytania o rolę zagłady, śmierci, wojny i mroku tamtych czasów oraz ich wpływ na kształtowanie się sztuki i myśli.

Andrzej Turowski jest krytykiem i historykiem sztuki, znawcą awangardy polskiej, francuskiej i rosyjskiej. Cały jego wcześniejszy dorobek ma znaczenie w kontekście *Radykalnego oka*, dla którego odpowiedzi czy rozwinięcia można szukać we wcześniejszych pracach autora.

Julia Tokarczyk

Wzór cytowania:

Noty o książkach, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-15.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-15*

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.