
didaskalia

Gazeta Teatralna

luty 2024 nr 179



Nowy Teatr w Warszawie, Fobia; fot. Rafaello Zeloncin

Postnuklearny świat na fotografiach
Taniec-klącze
Feministycznie, kolektywnie, horyzontalnie

Spis treści

TERAZ POLIŻ

Feministycznie, kolektywnie, horyzontalnie - czyli jak?

Z Dorotą Glac i Martą Jalowską z Grupy Artystycznej Teraz Poliż oraz Moniką Balińską, Pamelą Leończyk, Darią Sobik i Magdaleną Sowul rozmawia Agata Skrzypek

KATASTROFY

Postnuklearna przestrzeń - fotografia o zagrożeniu nuklearnym

Kinga Anna Gajda

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

DOSTĘPNOŚĆ EDUKACJI TEATRALNEJ

Demokratyzacja kształcenia teatralnego

Z Beatą Szczucińską i Anną Lach rozmawia Katarzyna Lemańska

Dostępność to nasza codzienność

Z Tomaszem Wesołowskim i Bartoszem Dąbrowskim rozmawia Katarzyna Lemańska

KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Intersectionality and Geopathic Place in Disability Dramaturgy: A Case of 'All of Us' by Francesca Martinez (2022)

Edyta Lorek-Jezińska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Gra słów i spojrzeń: „PokaZ”

Anna Piniewska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Gestural Choreographies: Moving Between Bodies

Margaret Ames

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

TANIEC

Książka-kłucze. O „Słowniku tańca współczesnego”

Alicja Müller

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Kanały komunikacji i sposoby bycia razem

Hanna Raszewska-Kursa

XXVII Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie

Rollercoasterem powoli pod górkę

Michalina Spychała

Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń w Krakowie

Oceń mnie

Alicja Stachulska

Komuna Warszawa: *Glory Game*, choreogr. Dominik Więcek

Czy mogę?

Ola Bratkowska

Komuna Warszawa: *Your Majesty*, choreogr. Katarzyna Sikora, Marcin Miętus

REPERTUAR

„Fucking Truffaut”. O wojnie w teatrze idiotycznym

Ewa Bal

Bliadski Circus Queełektyw: *Fucking Truffaut*, reż. Roza Sarkisian

W kolorze różowym

Piotr Morawski

Nowy Teatr w Warszawie: *Fobia*, reż. Markus Öhrn

Rebeliancki czyściec silnej bestii?

Julia Siwy

Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach: *Korfanty. Rebelia!*, reż. Robert Talarczyk

Prawda jako coś złego

Stanisław Godlewski

TR Warszawa: *Kiedy stopnieje śnieg*, reż. Katarzyna Minkowska

Strefa bezpieczeństwa

Katarzyna Niedurny

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: *Instrukcja dla pań sprzątających*, reż. Olga Ciężkowska

Klauzula sumienia

Zofia Kowalska

Teatr Współczesny w Szczecinie: *Opowieści babć szeptane córkom przez matki*, reż. Gianina Cărbunariu

Czy przyjmiesz zaproszenie?

Izabela Zawadzka

Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie: *Zaproszenie*, reż. Anna Karasińska

FESTIWALE

Cisza i pieśni. Dwudziestolecie Teatru ZAR

Tadeusz Kornaś

Bawcie się dobrze

Zofia Dąbrowska

Improfest. Międzynarodowy Festiwal Improwizacji Scenicznej w Krakowie

Jazda bez zapasowego tlenu

Wiktoria Krzywonos

Ruhrtriennale

TEATR W KSIĄŻKACH

Jerzego Grzegorzewskiego portret wielokrotny

Joanna Walaszek

Maryla Zielińska, *To. Biografia Jerzego Grzegorzewskiego*, Warszawa 2023; *Jerzy Grzegorzewski 1939-2005*, red. Janusz Górski, Warszawa 2023

Gdzie jest teatr?

Magdalena Rewerenda

Dariusz Kosiński, *Teatr, który nadchodzi?*, Gdańsk 2023

Noty o książkach

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/feministycznie-kolektywnie-horyzontalnie-czyli-jak>

/ TERAZ POLIŻ

Feministycznie, kolektywnie, horyzontalnie – czyli jak?

Z Dorotą Glac i Martą Jalowską z Grupy Artystycznej Teraz Poliż oraz Moniką Balińską, Pamelą Leończyk, Darią Sobik i Magdaleną Sowul rozmawia Agata Skrzypek

Spotykamy się w siedmioosobowym gronie, by porozmawiać między innymi o jesiennym festiwalu premier Grupy Artystycznej Teraz Poliż. To ukuta przeze mnie, absolutnie nieoficjalna nazwa cyklu spektakli: *Seks, praca i marzenia* w reżyserii Agnieszki Jakimiak z gościnnym udziałem Dominiki Biernat, *Lesbian Sunset* w reżyserii Olgi Ciężkowskiej z gościnnym udziałem Moniki Jarosińskiej i Magdy Dubrowskiej i najnowszego *Queer Not From Here* w reżyserii Pameli Leończyk, z tekstem i dramaturgią Darii Sobik oraz w aranżacjach muzycznych i wykonaniu Magdy Sowul, czyli Panilas, które to twórcynie są dziś wśród rozmówczyń. Kolektyw Teraz Poliż reprezentują Marta Jalowska i Dorota Glac, które poproszę o zdradzenie sekretu długowieczności ich współpracy w

niehierarchicznej, feministycznej grupie. Producentką jesiennych premier była Monika Balińska, na co dzień pracująca także w Teatrze Studio, w którego foyer odbywa się nasze spotkanie. Poproszę was teraz o zarysowanie kontekstu, jak to się stało, że jesienią 2023 roku przedstawiłyście swojej widowni aż trzy premiery.

MARTA JALOWSKA: Zacznę od takiego coming outu, że od 2023 roku Teraz Poliż prowadzimy z Dorotą tylko we dwie, same zajmujemy się organizacyjną i twórczą stroną działalności organizacji. Stowarzyszenie nadal działa, ale większość jego członkiń jest nieaktywna lub współpracuje z nami satelicko, jak Alina Gajdamowicz czy Ada Kornecka. Nasz wniosek o trzyletnią dotację został odrzucony, więc musiałyśmy starać się o roczne dofinansowania i zeszły rok wyglądał tak, że ja rodziłam dziecko, a Dorota rodziła wnioski. I dostałyśmy w tym roku dwa granty. Tak obfity w wydarzenia premierowe rok miałyśmy ostatnio chyba w 2020 – gdy przed pandemią zrobiłyśmy *Familię* [serial podcastowy – A.S.] i czytania *Bóg, honor, ojczyzna | Rekonstrukcja*, dostając się na sławetną shortlistę do Paszportów „Polityki”.

DOROTA GLAC: Wypracowałyśmy w kolektywie taką zasadę, że jeśli chcesz występować, musisz w to zainwestować. I tą inwestycją jest pisanie wniosków o dotacje. Działamy już piętnaście lat i wciąż miasto nie chce nam przyznać trzyletniego dofinansowania. W zeszłym roku zaczęłyśmy już głośno mówić w wywiadach, że jesteśmy tym wkurzone. Więc gdy dostałyśmy wszystkie pieniądze, o które wnioskowałyśmy w 2023, stwierdziłyśmy, że nie możemy teraz odmówić, bo zrobimy z siebie wariatki.

MARTA JALOWSKA: Zdecydowałyśmy też, że w ramach jednej dotacji rocznej przygotowujemy dwie premiery, czego nigdy przedtem nie robiłyśmy. Zazwyczaj za dofinansowanie z jednego grantu pokazywałyśmy premierę i organizowałyśmy działania towarzyszące: warsztaty, spotkania, ale w

związku ze zmianami składu osobowego i wynikającymi z niego brakami repertuarowymi uznałyśmy, że potrzebujemy nowych produkcji. Nasz ostatni spektakl w reżyserii Gosi Wdowik, *Powiem i zobaczę, co się stanie*, też jest już trochę nieczynny. Gosia przeniosła część tego materiału do swojego nowego spektaklu, eksploatacja, a zwłaszcza pozyskanie przestrzeni, okazała się bardzo kosztowna i nie dało się promować tego spektaklu, bo media nie chciały mówić o aborcji. Istnieje też niepisana reguła, że łatwiej zgromadzić publiczność na premierę, niż wydarzenie, które ma już swoją kolejną odsłonę. I kolejnym ważnym aspektem jest też to, że Dorota chciała zrobić te trzy premiery. Ja, opiekując się teraz inną, małą osobą, na pewno nie dałabym rady. Ale też po prostu nie chciałabym produkować tylu premier w jednym roku. Trzy to dla mnie bardzo dużo i bardzo, ale to bardzo szanuję to, że Dorota się tego podjęła.

Moniko, czy ty, jako producentka, i Doroto, jako aktorka przygotowująca trzy role w cztery miesiące - musiałyście się rozdzielić? Jak to wyglądało z waszej perspektywy?

DOROTA GLAC: Ja nic nie pamiętam!

MONIKA BALIŃSKA: Dołączyłam do dziewczyn w sierpniu, czyli tuż przed premierą *Seksu, pracy i marzeń*, ponieważ poprzednia producentka się rozchorowała. Nigdy wcześniej nie pracowałam w trzecim sektorze i kiedy Marta powiedziała mi, że planują tej jesieni trzy premiery, to nie wiedziałam, czy to dużo, czy mało. Szybko przekonałam się, że to jednak bardzo dużo i pod koniec roku czułam się naprawdę wyczerpana. Łącznie z pracą w Studio zrobiłam cztery premiery od września do grudnia. Chcę od razu powiedzieć, że liczba obowiązków przy projekcie, prócz samych kwestii artystycznych,

była ogromna, a mimo to dziewczynom świetnie wychodziło zapewnianie zaproszonym współpracowniczkom komfortu pracy. Wieloma kwestiami organizacyjnymi, na przykład tym, czy sprzedadzą się bilety, osoby gościnne nie musiały się martwić. Natomiast sytuacja, w której Dorota robi naraz trzy spektakle, to moim zdaniem wynik jej niesamowitej biegłości w tym zawodzie, kilkunastoletniego doświadczenia prowadzenia stowarzyszenia w takim trybie. To chyba zarazem efekt wypracowanego przez ten czas modelu pracy i osobista predyspozycja Doroty, która potrafi jednocześnie uczyć się tekstu i konsultować bieżące sprawy. Nieraz zdarzało się, że na moment przed rozpoczęciem próby jeszcze coś załatwiałyśmy przy komputerze, a Dorota na pstryknięcie palcem wchodziła na scenę w pełnej gotowości. Niepojęte jest dla mnie też, że działacie tyle lat, a wciąż mierzycie się z podstawowymi problemami offu.

DOROTA GLAC: Tutaj akurat ADHD bardzo mi się sprawdza. Zakładałyśmy, że tej pracy będzie mniej. Ale każdy z projektów zakładał partycypację innych osób, to znaczy, w *Seksie, pracy i marzeniach* zbierałyśmy ankiety, w *Queer Not From Here* wraz z Simoną Kasprowicz przeprowadziłyśmy wywiady oraz nagrania wideo z udziałem osób uchodźczych i queerowych, tylko przy *Lesbian Sunset* zrobiłyśmy po prostu research. Zebranie i poukładanie materiału dokumentalnego zaczęło się więc dużo wcześniej.

Jak wyglądało przygotowanie do waszej grudniowej premiery, koncertu performatywnego *Queer Not From Here*?

PAMELA LEOŃCZYK: Na samym początku planowałyśmy zaangażować do spektaklu osoby z doświadczeniem migranckim i queerowym, które są aktorkami lub mają doświadczenie pracy na scenie. Chciałyśmy potraktować

ten projekt jako przestrzeń do wypowiedzi dla osób, których dotyczy jego temat. Umieściliśmy w internecie ogłoszenia w kilku językach, uruchomiłyśmy znajomości, szukałyśmy ich różnymi kulturalowymi drogami. Okazało się to trudne i ten plan się nie powiódł.

DOROTA GLAC: Rozbijało się to dodatkowo o fakt, że przy tym założeniu siłą rzeczy – o czym rozmawiałyśmy kilkakrotnie – nagle wyoutowałybyśmy kogoś wbrew jego woli. Ludzie nie chcą, by ktoś to robił za nich.

PAMELA LEOŃCZYK: Zdecydowałyśmy się więc na formę koncertu performatywnego, który bazował na wywiadach, dopisanym tekście dramatycznym Darii Sobik i aranżacjach muzycznych Magdy Sowul. Założyłyśmy, że w spektaklu reprezentacją głosów osób uchodźczych i queerowych będą nagrania, które uda nam się zrealizować bliżej okresu premierowego.

Czy, biorąc pod uwagę te trudności, nie rozważałyście zmiany tematu?

DOROTA GLAC: Jako pomysłodawczynie projektu mogę powiedzieć, że temat wynikał z mojego przerażenia obserwacją, że narasta znieczulica, a nawet wrogość wobec osób z Ukrainy. Stwierdziłam, że trzeba jakoś na to odpowiedzieć, żeby budować wsparcie i tolerancję. Nie było mowy o rezygnacji, trzeba było szukać innych rozwiązań.

DARIA SOBIK: Twoje pytanie wiąże się także z naszymi wątpliwościami podczas samego procesu. Naprawdę często zastanawiałyśmy się, czy to robić, a jeśli tak, to w jaki sposób opowiadać, by tego tematu nie kolonizować i było to największym wyzwaniem w merytorycznej warstwie tej pracy. I dlatego też powstała scena, w której odsłaniamy towarzyszące nam pytania.

Czułyśmy, że podzielenie się wątpliwościami będzie uczciwe.

Uczestnicząc w spektaklu - bo przecież zakładał interakcję - miałam poczucie, że jest on czymś bardzo ważnym i że chciałabym doświadczać takiego teatru częściej. Przez to, że przestrzeń Ośrodka Kultury Ochoty jest dla mnie anonimowa, zdawało mi się, że jestem w undergroundowym klubie gdzieś poza Polską (to wrażenie potęgowała międzynarodowa widownia i ekrany z napisami po angielsku i ukraińsku). Środki przez was użyte służą chyba tutaj raczej otwarciu dyskusji niż przeprowadzeniu widza przez historię. Cały czas wskakujecie na poziom meta. Tworzycie brechtowski rodzaj zaangażowania publiczności, który rozumiem w tej sytuacji tak, że to, o czym mowa, wzbudza moją wielką ciekawość, ale dotyczy ona spraw spoza spektaklu. Przekierowuje moją uwagę na zewnątrz. Zastanawiam się więc z jednej strony, na ile medium teatru jest adekwatne do przeprowadzenia takich rozważań, ale z drugiej uważam, że *Queer Not From Here* było najpełniejszą realizacją takiego typu teatru, jaki właśnie może i powinna uprawiać zaangażowana grupa feministyczna.

PAMELA LEOŃCZYK: Ciekawe jest to, co mówisz o brechtowskiej perspektywie, bo rzeczywiście przyjęłyśmy założenie o budowaniu dystansu i świadomie odnosiliśmy się do teatru politycznego Brechta. Cieszę się, że to się czyta. Podczas pierwszych prób oglądałyśmy na przykład songi z *Matki Courage i jej dzieci* w wykonaniu Hanny Skarżanki czy starsze realizacje sztuk Brechta, które są dostępne. Myślałyśmy o strategiach opowiadania historii ważnej politycznie. Osadziłyśmy spektakl w mocnej teatralności, by odciążyć temat, który jest trudny. Stąd też decyzja o tym, by w spektaklu nie

było postaci reprezentującej osoby o doświadczeniu uchodźczym lub queerowym. Bohaterami są obiekty, sytuacje i ludzie, które taka osoba spotyka. Jest więc plecak uchodźczyny, tabletki xanaxu, pasażerka pociągu i inne.

DARIA SOBIK: Można to nazwać wygodnictwem albo asekuracją, ale mam wrażenie, że przeprowadziłyśmy coś w rodzaju eksperymentu myślowego – jak z tego otoczenia zebrać informacje, które są wiarygodne, a jednocześnie pozbawione emocjonalnej manipulacji.

MAGDALENA SOWUL: Forma piosenek pozwoliła nam na zdystansowanie się od osobistych treści i afektów tej historii, co było pożądane w tym wypadku – ponieważ same ich nie doświadczyłyśmy. Dzięki songom wpuszczamy w te opowieści trochę powietrza, możemy wyabstrahować je ze *stricte* personalnie przeżywanego doświadczenia.

Z drugiej strony, muzyka bardzo angażuje publiczność. Byłam na pokazie, na którym widownia bardzo chętnie śpiewała z tobą refren.

DARIA SOBIK: Z pomysłu na wspólne śpiewanie bardzo się cieszyłam. Ale gdy usłyszałam, że Pamela decyduje, by w ostatniej scenie zaprosić ludzi do tańca, to pomyślałam, że nie ma mowy, nie wierzę, że to się stanie. Później jednak skleiliśmy to sobie z kulturą rave'ową, która dopuszcza kanalizowanie emocji właśnie w taki sposób. Poczułam, że to jest nowe i świeże dla mnie jako realizatorki – zobaczyć we współtworzonym przeze mnie spektaklu ludzi, którzy wchodzi na parkiet i tańczą, mimo że przed chwilą byli konfrontowani z trudnymi tematami.

PAMELA LEOŃCZYK: Dodajmy, że scena tańca jest ostatnia i następuje

zaraz po opowieściach o doświadczeniach ucieczki przed wojną, nadużyć i przemocy na tle seksualnym. Ma dać przestrzeń do cielesnej odpowiedzi na tworzące się wtedy napięcie, ponieważ nie chcieliśmy zostawiać widza z poczuciem dyskomfortu, z którym musi poradzić sobie sam.

**W obrębie spektaklu jest sporo miejsca na performerski *freestyle*.
Dużo zależy też od interakcji z widzem, a przecież mogliście to
sprawdzić zaledwie kilka razy. Jak to wypracowałyście?**

MAGDALENA SOWUL: Wraz z pojawieniem się publiczności to, co stworzyliśmy, nabrało zupełnie innego wymiaru i kształtu, ale Dorota jest bardzo doświadczoną performerką teatralną, a ja jestem bardzo doświadczona w życiu koncertowym i szybko złapałyśmy pewną synchroniczność. Gdy się wychodzi na scenę, trzeba być gotowym na wszystko. Na premierze interakcje z publicznością potoczyły się zupełnie inaczej, niż zakładałyśmy w trakcie prób.

DOROTA GLAC: Dopiero trzeci przebieg zaczął osadzać w mojej głowie te reakcje publiczności. Bo gdy nie ma widzów, to ten spektakl nic nie znaczy. Można się domyślać jakichś reakcji, ale nie tego, jak dokładnie przebiegną.

PAMELA LEOŃCZYK: Do performatywnej obecności namawiałam dziewczyny od samego początku. Mała przestrzeń OKO i ustawienie widowni naprzeciwko siebie niejako determinuje żywy kontakt publiczności z performerkami. Eksplorowanie tego specyficznego rodzaju bliskości, a zarazem dystansu – bo przecież my nie lubimy tej performerki! – było jednym z założeń inscenizacyjnych.

Dlaczego jej nie lubimy?

PAMELA LEOŃCZYK: Ponieważ reprezentuje wszystko to, czego nie lubimy w sobie samych w odniesieniu do relacji z osobami uchodźczymi czy queerowymi.

Kilkakrotnie się dyscyplinujecie nawzajem, mówiąc: „Ten spektakl nie jest o nas”. Niemniej, czy to rzeczywiście możliwe, by nie był o was, skoro jesteście jedynymi ciałami w przestrzeni tej sceny? Czy da się wygumkować ze sceny własną obecność?

PAMELA LEOŃCZYK: To filozoficzne pytanie. Może paradoksalnie poprzez powtarzanie, że to nie jest o nas, zwracamy uwagę, że nie uciekniemy od faktu, że będąc na scenie, reprezentujemy te wszystkie treści swoim ciałem, głosem. W pewnym momencie pogodziłam się z tym, że jednak mówimy o sobie, lecz jako o społecznym otoczeniu grupy, o której opowiadamy.

DOROTA GLAC: To jest o tyle o nas, że pokazujemy tę właśnie brzydką stronę siebie w relacji z osobami migranckimi. To my tworzymy atmosferę ich otoczenia. I granie takiego palanta było tu dla mnie najtrudniejsze, szczególnie dlatego, że nie dało się ukryć za czwartą ścianą czy spojrzeć w przestrzeń ponad widzami. Te wszystkie teksty są kierowane widzom w twarz - a wśród nich, dzięki partnerskim organizacjom takim jak Nomada, Chlebem i Solą czy Grupa Granica, były także osoby uchodźcze i migranckie. W takiej sytuacji nie jest to coś, co ma się szczególną ochotę robić. Założeniem było jednak odrzec się z komfortu schowania się za postacią. I chociaż ona jest bardzo daleka ode mnie, to bliskość ciał w przestrzeni sprawiła, że one zaczynały na mnie jakoś reagować. Nie lubić.

MARTA JALOWSKA: Z perspektywy kilkunastu lat mogę powiedzieć, że bliski kontakt z widownią jest dla nas bardzo charakterystyczny. *Kto się boi Sybilli Thompson* całe polega na tym, że ludzie chodzą z nami i za nami. A w *Czarnym kwadracie*, w kompozycji Wojtka Blecharza, widownia kładzie się obok nas, spaceruje, gra na naszych instrumentach. Nie pamiętam, byśmy grały spektakl, w którym nie rozmawiamy z widownią.

Czy to, że spektakl *Queer Not From Here* miał zagwarantowane tylko trzy pokazy, wpływało na wasze decyzje artystyczne? Czy krótka żywotność przedstawienia sprawiła, że czuliście się może odważniejsze w niektórych sprawach lub odwrotnie, uznałyście, że w tak niszowym projekcie nie będziecie realizować najlepszych pomysłów? Mogłyście też mniej więcej przewidzieć, do kogo kierujecie ten jeden set, bo premierowa widownia to najczęściej bardzo konkretne środowisko. Interesuje mnie to, jak pracuje się przy projekcie, który może okazać się jednorazowym przedsięwzięciem, i czy ten tryb pracy się czymś wyróżnia.

DARIA SOBIK: Z mojej perspektywy – nie. Może to jest naiwne, ale zawsze się chyba ma nadzieję, że tym razem projekt będzie żył. Nie miałam więc poczucia, że tworzę coś jednorazowo, ale z perspektywy pisania tekstu w ogóle trudno cokolwiek zakładać na takim wczesnym etapie, zwłaszcza kiedy powstaje on przed rozpoczęciem prób.

DOROTA GLAC: Rozchorowałam się podczas prób, miałam zapalenie zatok. To mnie doprowadziło do decyzji, że nie będę w spektaklu śpiewać, chociaż bardzo chciałam i było to moją ambicją. To, co słyszymy, to raczej melorecytacje. Natomiast w połączeniu z Magdy śpiewem okazało się to dużo

lepszym rozwiązaniem. Wokalne przetwarzanie emocji to ogromna umiejętność, a Magda to robi tak, że wydaje się to proste. Połączyliśmy więc to z tym, co mi dobrze wychodzi, czyli mówieniem – i wyszło o wiele lepiej.

PAMELA LEOŃCZYK: Mam poczucie, że to temat, z którym dużo osób w tym momencie pracuje – żywotność niezależnych projektów artystycznych kontra praca w dotowanych instytucjach państwowych, przez pryzmat kosztów finansowych i ekologicznych. Mam wrażenie, że musimy jako środowisko rozmawiać o odpowiedzialności za tworzenie projektów artystycznych i o ekologii działań, które podejmujemy. Przy założeniu, że spektakl będzie pokazany tylko trzykrotnie, *Queer* był bardzo nieekologiczny – także pod względem budżetu ze środków miasta. W trakcie prób nie podejmowałam artystycznych decyzji z myślą o tym, że spektakl może być eksploatowany krótko. Brałam jednak pod uwagę to, że jego dalsza eksploatacja może być trudna i będzie wymagała od nas dosyć dużo bezpłatnej pracy, którą – i to jest oczywiście nasza decyzja – podejmiemy lub nie. Ale jednocześnie, czy ekologiczne i ekonomiczne dla naszego dobrobytu jest to, że nie zarabiamy na szukaniu miejsc na eksploatację naszych projektowych spektakli?

Poruszamy tu też temat bardzo trudnej sytuacji artystek i artystów, którzy są niezależni albo dotowani doraźnie. W decyzjach artystycznych absolutnie nie brałyśmy tej krótkiej żywotności pod uwagę, wręcz przeciwnie, miałam wrażenie, że robimy rozbuchaną, ambitną inscenizację, są dwa projektory, mnóstwo sprzętu muzycznego, ten projekt mógłby być grany w dużo większej przestrzeni.

DARIA SOBIK: Wśród tych kontekstów, które determinują artystyczny kształt spektaklu, jest jeszcze kwestia techniki i tu myślałyśmy o tym, żeby nasz spektakl był na tyle mobilny, by w miarę łatwo można go było zagrać gdzie indziej, na przykład na festiwalu.

DOROTA GLAC: To jest piękne, a zarazem smutne, że te budżety są tak niskie, a ludzie dają z siebie wszystko, by powstał jak najlepszy projekt, mimo żadnej gwarancji dalszych pokazów czy jakichś premii finansowych z naszej strony. Dla nas, które robią to pod skrzydłami własnej organizacji, sytuacja przedstawia się trochę inaczej, motywuje nas rozwój organizacji i też zależy nam, żeby sprzedać wszystkie bilety, bo mamy je wliczone w koszt.

Skoro tak, to co wy na to, by z góry decydować, że trzy premierowe pokazy to jedyna okazja do obejrzenia waszych rzeczy na żywo? I pytającym o kolejne terminy osobom odpisywać: „nigdy”?

MARTA JALOWSKA: No tak, tylko że ludzie to przeżyją – gorzej z nami! Choć mamy za sobą reenactment naszego cyklu z 2010 roku *Bóg, honor, ojczyzna*, którym miały być jednorazowe czytania, a wyszły jednorazowe performanse. Dużo dyskutowaliśmy wtedy, jak to zrobić, by coś, co zagramy tylko raz, wyszło naprawdę zajebicie. Szukałyśmy sposobu, żeby nie czuć żalu, że wkładamy tyle pracy w coś, czego nikt więcej nie obejrzy. I tak powstał *Honor* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej, który zagrałyśmy trzykrotnie, za każdym razem dla jednej osoby recenzenckiej zaproszonej na widownię¹. Ale dla mnie to jest za trudne, by naszą pracę odłożyć i powiedzieć gorzej: „jak nie chcecie dawać pieniędzy, to my będziemy mało grać”.

DOROTA GLAC: Wybrałyśmy taką drogę. Mogłyśmy przecież pójść gdzieś na etaty. Prowadzenie organizacji wiąże się z tym, że aplikujesz o pieniądze na projekty, które wymyślasz, i dostajesz dotację albo i nie. Nikt nas do tego nie zmusza. Problem tkwi raczej w tym, że urzędnicy miejscy nie przenoszą wysokości dotacji na realia teatralne i oczekują, że osoby pracujące przy naszych projektach będą to częściowo robiły dla idei, więc mogą zarabiać

mniej niż w teatrze instytucjonalnym. Ale oczekuje się oczywiście projektów na wysokim poziomie artystycznym. Zazwyczaj przecież dostajemy mniejsze dofinansowanie niż to, o które wnioskujemy, bo ktoś w komisji uznaje, że da się to zrobić taniej. I w ten sposób nasze budżety na kostiumy i scenografię jeszcze nigdy nie przekroczyły dziesięciu tysięcy złotych – przez te piętnaście lat. Takie myślenie czasami działa ograniczająco i powoduje, że realizacja artystyczna projektu jest słabsza.

Myślę, że wiele osób chciałoby poznać sekret długiej działalności Teraz Poliz jako feministycznego kolektywu. Czy macie *know-how*, którym mogłybyście się podzielić?

MARTA JALOWSKA: Z mojej perspektywy nie ma takiej recepty. Praca kolektywna zależy od osobowości osób, które tworzą grupę. To, co działa, to moderacje, facylitacje, mamy za sobą kilka procesów mediacyjnych – po te narzędzia należy sięgać na przykład po to, żeby kolektyw poradził sobie, gdy ktoś z niego odchodzi, kiedy pojawiają się wewnętrzne konflikty. Praca w kolektywie wiąże się z nieustanną zmianą i dlatego nie istnieje jedna, najlepsza strategia. Choć oczywiście mamy pewne utarte ścieżki, którymi podążamy: wiemy, gdzie szukać pieniędzy, mamy pewne zasady, ale staramy się uczyć cały czas i zmieniać, gdy coś nie działa, a nawet zmieniać wszystko, gdy nie działa coś u podstaw. Jest natomiast jedna rzecz, wypróbowana i praktykowana przez nas przez lata, która na pewno działa na korzyść kolektywu, a dotyczy reprezentacji w mediach. To znaczy, jeśli pozwolimy sobie na to, by kolektyw reprezentował pojedynczy głos, to ta osoba zawsze w oczach świata zostanie liderką i potem ani ona, ani kolektyw się z tego nie wypłaczą. Pochwały będą kierowane tylko do ciebie, więc je chętnie weźmiesz, wiadomo. Ale spadnie na ciebie też cała krytyka i ją też będziesz

musiała wziąć. My tego bardzo pilnujemy i nie wypowiadamy się pojedynczo. W tym sezonie po raz pierwszy na scenie jest tylko jedna osoba z kolektywu, dlatego, że ja urodziłam Małą, a Kamila Worobiej odeszła w zeszłym roku. Zdecydowałyśmy, że jeżeli nie złamiemy naszej zasady, wedle której pracę podpisujemy jako Teraz Poliż, o ile biorą w niej udział przynajmniej dwie z nas, to po prostu niczego nie zrobimy. To, byśmy były słyszane jako wieloosobowy głos, to nasza ciągła walka. W teatrze już się chyba nauczyli, że z nami tak jest, ale przecież na pierwszym Forum Przyszłości Kultury w Powszechnym nie pozwolono nam przyjść we dwie. Mimo że naprawdę mamy to umotywowane i zawsze tłumaczymy, jak ważne jest, by kolektyw reprezentowały co najmniej dwie osoby. Stwierdziłyśmy, że i tak będziemy się wypowiadać razem, a gdy zaczęłyśmy wnosić na scenę drugie krzesło, podszedł do nas ktoś, kto szeptem zakomunikował, że podjęto decyzję, że jednak możemy. Myślę, że naprawdę udało nam się przez te wszystkie lata funkcjonować nie z imienia i nazwiska, a przede wszystkim jako Teraz Poliż i dzięki temu kolektyw jest kolektywem – nigdy to, kto jest aktualnie w kolektywie, nie było ważniejsze od tego, co robi, co podpisujemy jako wspólną pracę.

MONIKA BALIŃSKA: Dla mnie jest trudne, że się teraz mówi, że mamy „zierzch kolektywności”, przecież nie da się wyciągnąć takich wniosków po tym, że coś się jednemu kolektywowi nie udało. Wydaje mi się, że kolektywności się nabiera, dojrzewa w niej, uczy.

DOROTA GLAC: A gdy w teatrach zarządzanych przez mężczyzn pojawiają się kryzysy czy wybuchają afery przemocowe, to nie mówi się, że jest problem z patriarchatem. Niesamowite, że w patriarchy cały czas musisz udowadniać, że on faktycznie nie działa, a w przypadku feministycznego kolektywu wystarczy jedna sytuacja, żeby świadczyło to o tym, że feminizm i

niehierarchiczność w teatrze się nie sprawdza. Kolektyw jest może o tyle trudniejszy, że wszyscy muszą czuć, że podjęta decyzja jest wspólna: trzeba dyskutować i rozmawiać, aż się wypracuje ogólną zgodę, co czasami zajmuje bardzo dużo czasu. Ostatecznie, by ruszyć z miejsca, wprowadza się mechanizmy przewyciężenia kryzysu, jak na przykład głosowanie, gdzie decyduje większość.

MARTA JALOWSKA: To akurat u nas, bo znam też kolektywy, gdzie się nie głosuje. Albo takie, które wybierają modele rotacyjne, gdzie funkcje i podział obowiązków są wymienne. My też testowałyśmy system rotacyjny, dość długo się na nim opierałyśmy.

O jaką stawkę toczy się dla was ta gra? Dlaczego warto spędzać tyle czasu nad uzyskaniem wspólnej zgody, negocjować te decyzje?

DOROTA GLAC: Mnie odpowiada to, że odpowiedzialność się rozkłada. Gdy wychodzisz z jakąś inicjatywą, to zawsze stoją za tobą osoby, na które możesz liczyć, bo zgodziły się na twoją propozycję i są w niej z tobą. Mimo że Marta nie uczestniczyła w dwóch z trzech premier, czułam, że mi kibicuje i decyzja o produkcji tych spektakli była podjęta razem.

MARTA JALOWSKA: Mentalne wsparcie jest bardzo ważne. Dorota miała trudny moment na premierze *Seksu, pracy i marzeń*, bo to była pierwsza premiera, na której naprawdę nikt z grupy nie mógł się zjawić. Natomiast dzielenie odpowiedzialności przekłada się też na kwestie finansowe - na przykład, jeśli nie sprzedamy wszystkich biletów, to dopłacamy do tej puli z własnych pieniędzy, darowizn, czyli *de facto* z wypłat członkiń Stowarzyszenia biorących udział w projektach. Mamy za sobą zresztą trudną

sytuację związaną z graniem *Lipy w cukrze*, gdy Nowy Teatr za późno wypłacił nam pieniądze za bilety, miasto nie uwzględniło ich w swoim rozliczeniu i miałyśmy ogromny dług. I mimo że to był rok, w którym planowałam nie udzielać się w kolektywie, bo potrzebowałam się zastanowić, co właściwie robię artystycznie i czy jestem w stanie pracować poza Teraz Poliż, to i tak sprawa tego długu była też moją sprawą. Kiedy jest się w kolektywie, to inwestuje się w niego tak dużo z siebie, że trudno w pewnym momencie określić, kim się jest poza pracą w nim. Przez ten rok przerwy szłam własną ścieżką, mając jednocześnie poczucie komfortu, że mimo tego, że mnie nie ma, to dziewczyny kontynuują pracę. I mogę wrócić do tego kolektywu - on nie zniknął wraz z moim odejściem. Chyba tylko Dorota nigdy nie opuściła żadnej produkcji. Może nam zaraz o tym opowie.

DOROTA GLAC: Jestem szóstkowiczką. Myślę też, że gdy zapraszasz osoby twórcze do niezależnego teatru, to oferujesz im niespotykany nigdzie indziej rodzaj wolności - mogą sobie posprawdzać pewne rzeczy, coś mocniej zarysować, zaszaleć. Nie ma osoby dyrektorskiej, która czuwa i odbiera spektakl.

MARTA JALOWSKA: My same stanowimy takie ciało dyrektorskie, które jest jednocześnie na scenie. Więc osoby, które z nami współpracują, wiedzą, czego chcemy i *vice versa*. Cenię sobie w Teraz Poliż to, że masz dotację, z której musisz się wywiązać, ale poza tym możesz działać z punkową energią, której potrzebuję na życie i która mnie interesuje, żeby coś robić.

Czyli brak siedziby - po piętnastu latach w branży - jest decyzją?

DOROTA GLAC: Utrzymanie jej byłoby bardzo trudne. Trzeba byłoby mieć

wtedy osobę, która zajmuje się tylko tym. A my chcemy robić rzeczy artystyczne i żadna z nas tego nie odpuści. Nie jest tak, że w ogóle o siedzibie nie myślimy, bo jej brak wiąże się na przykład z koniecznością ciągłego szukania nowych przestrzeni do spotykania się na próby.

MARTA JALOWSKA: Koszty wynajmu sceny w Warszawie wyniosły ostatnio jedną czwartą całego budżetu spektaklu. Szukamy barterowych rozwiązań i sojuszy - z Warszawskim Obserwatorium Kultury, Komuną Warszawa czy Teatrem Syrena, w którym prowadzimy od lat projekt dla młodzieży i w miarę dostępności możemy korzystać z jego sal. Ale w tym mieście zarejestrowanych jest ponad dwadzieścia tysięcy organizacji, a własne siedziby ma niecały tysiąc z nich. To jest ogromne zapotrzebowanie.

MONIKA BALIŃSKA: W OKO przy okazji *Queeru* też miałyśmy korzystne warunki - dostałyśmy dużą zniżkę za całość prób, pokazów i nagrywanie wywiadów.

MARTA JALOWSKA: U nas rozmowy o siedzibie są rozmowami o prowadzeniu instytucji. I ja byłam często największą przeciwniczką, bo nie chciałabym ponosić tak wysokiego kosztu. Już w stowarzyszeniu muszę iść na kompromisy, a co dopiero, kiedy trzeba będzie prowadzić siedzibę? Nie twierdzę, że to jest złe i pewnie dla organizacji byłoby nawet lepsze, a kto wie, może okazałoby się, że wszystko idzie świetnie. Ale tak sobie myślę w kontekście Teatru Dramatycznego, gdzie na dzień dobry już jest bardzo konkretna struktura, że proces przygotowania się do roli dyrektorki czy też kolektywu zarządzającego instytucją, która jest jednym z największych teatrów w Polsce i stoi w samym centrum stolicy, powinien trwać ze dwa lata, na zakładkę. Trzeba nauczyć się pracy z programem, najbliższym sobie zespołem, wszystkimi pozostałymi grupami zawodowymi w teatrze, powinno dostać się za to także wynagrodzenie, jak w modelu brytyjskim. A

systemowo, w Polsce, nie przewiduje się takiego czasu. Jak sobie myślę o prowadzeniu nawet małej instytucji, to mi się wydaje, że się może okazać, że to jest za dużo.

DOROTA GLAC: Kolektyw musi łączyć mocna więź i coś więcej niż praca, by przetrwał presję z zewnątrz i bycie na świeczniku. Plusem naszej offowej sytuacji jest to, że nie jesteśmy non stop obserwowane, że nam do trudów dogadywania się wewnątrz nie dochodzą ataki hejtu z zewnątrz. Kolektywowi Dramatycznemu nikt nie ułatwiał życia, wszyscy na ogół zajmowali się podważaniem ich pracy, choć na pewno były też wokół nich osoby wspierające.

Tylko zauważcie, że mamy bardzo mało informacji na temat tego, jak ten kolektyw działał, na co się jego członkinie umówiły. Gdy w tak doniosłej sytuacji, jaką jest zmiana całego modelu dyrektorskiego w instytucji publicznej, pada hasło „kolektyw”, to jest gdzieś we mnie oczekiwanie, że dowiem się, po jakie narzędzia będzie sięgała ta grupa albo co to oznacza dla tej instytucji. To by w ogóle było dobre dla transparentności sfery publicznej. Mam też poczucie, że Kolektyw Dramatyczny w ogóle nie miał okazji popracować nad własną filozofią, rozkręcić swojej metody, nie wspominając o tym, by odnaleźć się w sytuacji kryzysowej.

DOROTA GLAC: Myślę, że musiał też ich dojechać ogrom pracy, no i każdy ma też inną wyporność psychiczną. Nie chcę tu nikogo bronić, ale z doświadczenia wiem i obserwuję, że ludzie niby chcą zmian, ale nigdy własnym kosztem. Może to, że zabrakło szerszej informacji o tym, jak działa kolektyw, wynikało z braku rozumienia, że kolektyw to co innego niż model

lidzki. Na pewno wielokrotnie było tak, że dyrektor czy dyrektorka zamykali się w gabinecie sami i wychodzili bez decyzji – ale nikt z tego powodu nie utyskiwał w prasie. A tutaj, gdy kolektyw po kilku godzinach negocjacji wychodzi bez decyzji, to od razu podważa się jego sensowność. Po pierwsze, to tak nie działa w kolektywie, że zawsze się dogadasz. Po drugie, nawet w sejmie widzimy, jak często ludzie toczą jałowe dyskusje, a jakoś nikt nie podważa ustroju ani nie mówi, że może powinniśmy mężczyzn wykasować z polityki, skoro panowie nie potrafią ze sobą rozmawiać (celowo wymieniam tylko mężczyzn, bo oni jednak dominują tę scenę, przodując w idiotycznych i bezcelowych dyskusjach sejmowych). Ale od feministycznego Kolektywu Dramatycznego wymaga się nieomyślności. W tak dużej instytucji kolektyw sam do zmiany nie wystarczy, musi na nią pracować cały zespół. Rozumiem, że patriarchalne zarządzanie instytucją wypracowuje też inne mechanizmy działania, czyli takie, by się nie interesować tym, co cię bezpośrednio nie dotyczy, nie angażować. Zmiana takiego nastawienia też kosztuje i zajmuje czas. Nie wiem, co tam się wydarzyło, ale mogę sobie wyobrazić pewne kierunki na podstawie naszych kolektywnych trudności. U nas, wiadomo, jeśli nie napiszemy wniosku, to projektu nie będzie, a i tak niektóre osoby odmawiały pisania wniosków, bo interesowała je tylko praca artystyczna. Albo, jeśli ktoś danego dnia pracować na rzecz stowarzyszenia nie może, a musimy złożyć wniosek do piętnastej, to ktoś inny się będzie musiał poświęcić. Na tym też polega dzielenie odpowiedzialności w kolektywie i to jest trudne, bo wiadomo, że każdy kiedyś przeżywa jakieś momenty krytyczne. I trzeba to sobie wyrównywać. Miałyśmy dużo rozmów tłumaczących tę prostą zasadę, mimo że całe lata byłyśmy ze sobą. Liczyłyśmy też godziny pracy...

MARTA JALOWSKA: Ale też tego nie da się policzyć do końca. W kolektywnej pracy porozumienie i wypracowanie decyzji czasem polega na tym, że osoby

współtworzące przyjmują, że dane rozwiązanie im odpowiada, mimo że obowiązki nie rozłożyły się po równo. Bo to też jest pewna pułapka i zajęło nam lata nauczenie się tego, że skuteczne załatwianie spraw jest raczej kwestią pogodzenia się z tym, że każdy ma inny rodzaj zaangażowania i różnych rzeczy oczekujemy.

DOROTA GLAC: Prosty przykład: musimy przenieść scenografię. Nie ma na to pieniędzy. Jedna osoba ma chory kręgosłup, druga chore serce, więc trzecia musi to sama dźwigać i czy to jest w porządku? Rodzi się sytuacja, która generuje frustrację, więc trzeba na ten temat rozmawiać. Skoro mamy pat - nie ma pieniędzy na opłacenie usługi i tylko jedna osoba może dźwigać - to zastanawiamy się, jak możemy to wyrównać w innym działaniu. Dla mnie kolektyw jest właśnie o tym, że dużo trzeba negocjować, rozmawiać i sygnalizować rzeczy wprost. Wymaga dojrzałości emocjonalnej i komunikacyjnej. To jest bardzo połączone, nie wiem, jak dobitniej podkreślić wagę komunikacji w kolektywie - ja się muszę umieć wypowiedzieć w każdej trudnej sprawie, bo gdy umiem, to jesteśmy do przodu, załatwiamy sprawy, generujemy rozwiązania, żeby ta osoba, która dźwigała, nie czuła się wykorzystana i sfrustrowana. A co to w ogóle znaczy „feministyczne zarządzanie”? Dla mnie oznacza zarządzanie z poszanowaniem drugiego człowieka. Czyli nawet, jeśli mamy konstrukcję leaderską i tylko jedna osoba podejmuje decyzje, to nie deprecjonuje przy okazji innych ludzi, nie obraża się, gdy ktoś prosi o wyjaśnienie i, co ważne, bierze potem odpowiedzialność za te decyzje.

MARTA JALOWSKA: Dyrekcją, którą nazwałabym feministyczną i leaderską jednocześnie, jest przykład Anny Augustynowicz w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Kiedy pracowałyśmy tam z Teraz Poliż nad projektem, miałam poczucie, że jestem w teatrze, który jest otoczony opieką. Pamiętam, jak

rozmawialiśmy z Anną o tym, że oni muszą grać farsy, żeby móc grać też inne rzeczy i ona chce dbać o jedno i o drugie. Cały zespół też był zmotywowany, tym ludziom chciało się coś robić i po objęciu teatru przez Kubę Skrzywanka oni w zaufaniu cisną za tym młodym dyrektorem. To, jak przebiegła zmiana dyrekcji, pokazuje, że miejsce jest stabilne i zadbane, a zespół ma wysokie morale. Zresztą, z tego, co obserwowałam, warte zaznaczenia wydaje mi się to, że Augustynowicz Skrzywanka tam wprowadziła i to jest bardzo ważny proces. Moim zdaniem ona naprawdę była wspaniałą dyrektorką.

MONIKA BALIŃSKA: I teraz sobie porównajmy to, o czym mówisz, do tego, w jakim stanie osoby z Kolektywu Dramatycznego dostały teatr.

MARTA JALOWSKA: Tak, to odbywało się w atmosferze konfrontacji. Pamiętam, jak stałyśmy w tej procesji² i rozmawialiśmy, wszyscy mieli wątpliwości. Wszyscy zastanawiali się, gdzie jest zespół aktorski, czy w ogóle ktoś przyjdzie. Ale pocieszałyśmy się myślą, że nie każdy jest aktywistą i aktywistką, i od tego są ruchy radykalne, by robić rzeczy mocniej.

Jest wiele twórczyń feministycznych, ale chyba nie wykształciła się żadna realna „kolektywna konkurencja” dla was - grupa, która tworzyłaby jakiś rodzaj rynku dla tematów feministycznych. Nie chodzi o mi o rywalizację dla samej konsumpcji idei, raczej obecność kogoś, kto mówi podobnym głosem, żeby ten głos poszerzał ścieżkę, którą idziecie.

MONIKA BALIŃSKA: Zastanawiam się, czy rzeczy, które robicie jako kolektyw Teraz Polisz, są możliwe na szerszą skalę w sztuce, czy mogłyby funkcjonować w obiegu instytucjonalnym. Ryzyko, odpowiedzialność i dużo

darmowej pracy do wykonania to są sprawy, z którymi się można mierzyć tylko wspólnie. Jedna osoba temu nie podoła. Były takie rozmowy przy naszych jesiennych premierach i zawsze urywały się w jednym miejscu: że te rzeczy, które robi Teraz Poliż – pod względem tematyki i formy spektakli oraz innych wydarzeń, podejścia do pracy, zaangażowania społecznego – by się po prostu nie działy, gdybyście wy i zaproszone twórczynie nie brały pracy za takie pieniądze.

A gdyby Teraz Poliż miał reklamować jakiś produkt, to co by to było?

DOROTA GLAC: Zawsze, gdy szykowałyśmy się do stworzenia czegoś, co miało być trochę bardziej komercyjne, to i tak wychodziło nam społecznie zaangażowane.

MARTA JALOWSKA: Może to kwestia tego, że zawsze jestem temu przeciwna, a kiedy była jeszcze z nami Kamila, to podejmowane były różne próby w tym kierunku, taka „flanka komercyjna”. Zawsze mówiłam: „dobrze, róbmy”, ale w głębi serca miałam nadzieję, że to się nie uda. Bo też zawsze, nawet gdy już dostajemy te komercyjne pieniądze, to albo nas wyrzucają, albo cenzurują. Zawsze jest katastrofa.

DOROTA GLAC: Tylko dodam, że nie mam nic przeciwko pieniądзом i chodzę na castingi do reklam, wprowadzie ich nie wygrywam za bardzo, ale kiedy widzę te stawki i słyszę: „proszę powiedzieć, że ten proszek super pierze”, to mówię, że ten proszek pierze super, proszę bardzo, bardzo bym go chciała kupić mojej mamie. W Teraz Poliż były ambitne plany na mariaże sponsorskie, tylko nie starcza czasu i rąk do pracy. Na przykład przy *Seksie, pracy i marzeniach* myślałam, czy nie zgłosić się do firmy produkującej

środki antykoncepcyjne albo zabawki erotyczne.

MONIKA BALIŃSKA: Myślę, że dobry fundraising jest przyszłością, ale to się powinno odbywać na zasadach wzajemnego szacunku. Żebyście za otrzymane pieniądze nie były cenzurowane. Fundraising jest fajną perspektywą, ale czuję, że nie jesteśmy mentalnie przygotowani na sytuację, w którym ktoś daje kasę, by sztuka mogła być taka, jaką jej osoby autorskie chcą. Zawsze musi być ten interes.

DOROTA GLAC: Taki „zwyczajny” sponsor mógłby się zdziwić, czego my od niego chcemy właściwie, oferując mu promocję jego produktu dla stu osób na widowni.

MONIKA BALIŃSKA: A z drugiej strony teatr jest jak najbardziej gotowy na to, by wystawić w foyer wielki baner sponsora stali, z którym się dogadał na dofinansowanie scenografii. Tu nie ma problemu.

MARTA JALOWSKA: Ale czy to gdziekolwiek indziej działa? Dlatego właśnie na rynku sztuki potrzebne są nam przede wszystkim publiczne pieniądze. Bo ze sponsorami to jest zawsze balansowanie na cienkiej granicy. To widać po rynku prywatnych i państwowych galerii sztuki – słyszymy artystów i artystki pytających, po co nam państwowe galerie, po co Zachęta, skoro mamy tyle wspaniałych prywatnych galerii?

DOROTA GLAC: Z malarstwem.

MARTA JALOWSKA: I oni przestają zauważać, jaką przestrzenią jest Zachęta, bo są beneficjentami firmy, która zajmuje się sprzedawaniem, więc głównie malarstwem. Ale gdzie sprzedasz performerów? No, może na jakiejś ekstrawaganckiej imprezie u bogaczy. Ale reszta wtedy nie ma szans. Mnie się zawsze wydawało i wydaje, że przestrzeń publiczna nigdy nie będzie tak

komercyjnie atrakcyjna, nawet nie w sensie liczby widzów, którzy do nas przychodzą, ale z powodu sposobu podejścia do tematu. Chodzi o to, na co my sobie pozwalamy w tej pracy – dajemy zaproszonym osobom reżyserskim dużo swobody. Niektóre są bardziej poukładane i doświadczone, więc mają proces z góry zaplanowany, ale gdyby chciały go poluzować, to dajemy im tę możliwość. I podejmujemy ryzyko, pracując z osobami, które przychodzą z nie do końca gotowym pomysłem, bo taki mają tryb tworzenia. Jak sobie pomyśle, że taka osoba znalazłaby się w teatrze instytucjonalnym albo gdyby ktoś to sponsorował (i wymagał czegoś w zamian), to ludzie dostaliby hysterii i osoba reżyserująca musiałaby podporządkować się ich wymaganiom.

DOROTA GLAC: Mówisz teraz o tej sytuacji cenzurowania przez sponsora. A ja o tym, o czym mówiła Monika, czyli że potrzeba nam nowej mentalności w stosunku do sztuki: że ktoś, kto ją wspiera, daje środki i przychodzi dopiero na premierę.

Taki mecenas?

DOROTA GLAC: To pewnie utopijne myślenie, ale przecież są tacy ludzie – dobrzy w biznesie, potrafią robić pieniądze i mają moralną potrzebę inwestowania w rozwój społeczny, dotując zaangażowane projekty kulturalne. Chciałabym, by w naszym zasięgu znalazł się ktoś taki. Nie wiem, czemu mówię o tej osobie jako o mężczyźnie.

MONIKA BALIŃSKA: Myślę, że Teraz Poliz jest taką przednią flanką nastrojów w kulturze. Każda z jesiennych produkcji miała zupełnie inną widownię. Premiera *Seksu* pokazuje, że teatr jest gotowy na temat pracy seksualnej: spektakl miał długą listę gości, ludzie przyjęli zaproszenia,

przyszło bardzo dużo osób recenzenckich, był to też jedyny z naszych jesiennych spektakli, na którym zjawiły się osoby z urzędu miasta i sprzedałyśmy wszystkie bilety. Myślę, że to jest sygnał dla teatrów, że mogą ten temat na spokojnie brać. Z kolei na *Lesbian Sunset* przyszło bardzo mało osób recenzenckich i ludzi z branży, za to bardzo dużo nieheteronormatywnych kobiet. Na każdym pokazie było może ośmiu facetów, ale też się wszystkie wyprzedały, było na niego zapotrzebowanie. Z kolei na *Queer* nie przyszedł nikt. Nie potrafiłyśmy go sprzedać, nie przyszło zbyt dużo osób recenzenckich, dodatkowo grudniowy termin był trudny, nawet mimo tego, że nie odbyła się premiera *Heks*.

DOROTA GLAC: Seks się zawsze dobrze sprzedaje.

MARTA JALOWSKA: Tak, ale spektakl o kobiecych fantazjach seksualnych jednak zrobiłyśmy my. Bo to też pytanie, jak on się sprzedaje, a seks się świetnie sprzedaje w patriarchy, tylko czy ja chcę to oglądać? Nie chcę.

Czy w ferworze składania wniosków często macie okazję, by weryfikować ideowe założenia waszej działalności? Jak zmienia się wasze rozumienie feminizmu, jego zadań i zasięgu tych zadań, żeby nie były one tylko zgodne z tym, co deklarujecie w statucie, ale szły w parze z tym, czym się realnie w danym momencie interesujecie?

DOROTA GLAC: Ta weryfikacja dzieje się równolegle – dużo rozmawiamy ze sobą. Dla mnie działalność w kolektywie jest uzależniająca. Trudno jest mi wyobrazić sobie siebie na etacie, bez możliwości przedyskutowania tego, co lub kogo gram. Uzależniająca jest dla mnie możliwość decydowania, projektowania całych artystycznych wydarzeń. Lubię mieć wpływ na

charakter spektaklu.

MARTA JALOWSKA: Tak, i to bywa bardzo śmieszne, gdy pracujemy jako aktorki gdzie indziej. Ja też zderzyłam się z taką sytuacją, że nagle zaczynam mówić coś do reżyserki, ale trochę za reżyserkę i widzę, że robi się konsternacja, a inni aktorzy i aktorki zaczynają dziwnie patrzeć, że tyle dyskutuję z pomysłem na scenę – że chyba trochę za bardzo się wtrącam. I te deklaracje, że niby każdy głos jest ważny, są w gruncie rzeczy puste, bo nikt realnie nie chce mojego dużego zaangażowania. A ja nie chcę niczyjej roli kwestionować, to po prostu efekt fali ekscytacji i przyzwyczajenia, że my zawsze wszystko razem.

DOROTA GLAC: Zdarzały nam się przy koprodukcjach z instytucjonalnymi teatrami sytuacje, że zespół aktorski nie chciał podejmować dyskusji na temat kostiumów czy aranżacji przestrzeni z nami, tylko czekał na decyzję reżyserki, a resztę kolektywu wyłączał z rozmowy.

Jakie rysujecie sobie perspektywy rozwoju Teraz Polisz? Jakie zadanie na was czekają - jeśli nie siedziba?

DOROTA GLAC: Złożyliśmy wniosek o kolejne dotacje. Brak tej trzyletniej trochę nas męczy, bo aż do połowy marca nie wiemy, jakimi środkami dysponujemy na najbliższy rok, więc trudno nam dogadywać się z teatrami, które w perspektywie rocznej mają już repertuar i harmonogram dostępności sal – no, może poza domami kultury – a wtedy znów jedną czwartą kwoty trzeba przeznaczyć na przestrzeń.

MARTA JALOWSKA: Praca, której nie możesz zaplanować na dłużej niż rok, to katorga. Nauczyliśmy się myśleć z wyprzedzeniem, ale też

przechodziłyśmy już przez sytuację, w której byłyśmy rozpędzone, a miasto nie dało nam pieniędzy. I nagle spadasz, nie wiesz, co masz robić z życiem ani artystycznie, ani co z organizacją, nie masz na nic środków. Ale też, powiedzmy sobie szczerze, za wypłatę w Teraz Poliż i tak nie jesteśmy w stanie zapewnić sobie życia. To są raczej „PIT-y żartu”. Wiadomo, że zagrałam tylko w jednym spektaklu, ale mówię tu o sytuacji, w której ktoś, tak jak Dorota, pracuje cały rok. Doroto, jak będzie wyglądał twój PIT w tym roku?

DOROTA GLAC: Na pewno lepiej niż w poprzednim. W 2023 zarabiałam w Teraz Poliż około dwóch tysięcy złotych brutto miesięcznie, rok wcześniej – pięćset. Nie są to pieniądze pozwalające utrzymać się w Warszawie.

MARTA JALOWSKA: Zaplanowanie czegoś w Teraz Poliż na dłuższy czas pozwoliłoby nam zaplanować także własną pracę w dłuższej perspektywie. Jesteśmy też teraz w rozmowach o międzynarodowym, polsko-szwedzko-fińsko-gruzińskim projekcie.

Jaką waszym zdaniem teatr ma wyporność, jeśli chodzi o tematy społeczne? Co można realnie załatwić, działając jako twórcynie teatralne?

MARTA JALOWSKA: Jako Teraz Poliż wywodzimy się z teatru, ale mnie już od kilku lat sam teatr w ogóle nie interesuje. To znaczy dużo oglądam, ale najciekawsze są dla mnie te rzeczy, które wychodzą z teatru. Byłam bardzo szczęśliwa, gdy projektowałyśmy nasz program dla Domu Kultury Kadr, że będziemy mogły tam robić rzeczy pozateatralne, z nową publicznością (wtedy okazało się, że trzeba się wszystkiego uczyć na nowo). Ale my też tak

działamy, że pracujemy z osobami, które dzielą się z nami swoimi doświadczeniami, że możemy wykonywać aktywistyczną pracę wokół tematu spektakli. Tak było z tematem coming outów aborcyjnych przy *Powiem i zobaczę, co się stanie* oraz sam fakt, że *Lesbian Sunset* jest także audycją. Wszystkie te rzeczy są dla mnie bardzo cenne, ponieważ stanowią rozszerzenie tego, czym teatr może być i jak może oddziaływać.

DOROTA GLAC: Myślę, że do zajmowania się niektórymi tematami na pewno potrzebna jest różnorodność form, na przykład łączenie sztuk wizualnych z performatywnymi elementami. Ale pytając o wyporność, chodzi ci o to, czy teatr dźwiga potrzeby społeczne, z którymi ludzie przychodzą, z którymi się mierzymy? Moim zdaniem nie. Właśnie dlatego jesteśmy w tym miejscu, w którym jesteśmy – w 2021 roku udało nam się dostać dofinansowanie i zrobić spektakl o aborcji, gdy PiS wprowadzał kolejne ograniczenia w jej dostępie, a ludzie wychodzili na ulicę. Wcześniej nasze projekty na ten temat były blokowane przez warszawskie Biuro Kultury. Wiadomo, że przerabiamy te emocje przez sztukę, edukujemy, ale ile mamy zaangażowanych w ten temat spektakli, by o tym rozmawiać? I kiedy w ogóle zaczął ten temat pojawiać się w spektaklach? Gdy sytuacja kobiet w Polsce stała się już beznadziejna.

MARTA JALOWSKA: Nawet teraz, w rozmowie z dyrektorką, gdy powiedziałyśmy, że będziemy robić spektakl o lesbijkach, usłyszałyśmy w odpowiedzi: „No tak, to są takie tematy, które się teraz robi w teatrze”.

DOROTA GLAC: No i wtedy zapytałam: gdzie się robi? W domyśle, że chyba nie bardzo. Wtedy pomyślała i stwierdziła, że faktycznie. O seksualności gejów już powstały jakieś rzeczy, jest może większa śmiałość do tego, a kobieca perspektywa jest jakoś niezagospodarowana. *Lipa w cukrze* weszła przecież do Nowego właśnie dlatego, że po premierze *Żab* w prywatnej, kularowej rozmowie z trzema dyrektorkami różnych teatrów padło, że wciąż

nie ma takiego spektaklu o seksualności kobiet. Ale kto tym zarządza? Czy to ma im z nieba spaść? Wtedy poczułam, że jest przestrzeń i uderzyłam do Nowego z tym tematem. Natomiast nie czuję obecnie od dyrektorów czy dyrektorek zainteresowania spektaklami o seksualności kobiet. Trudno rozwijać się w społeczeństwie, w którym nie rozmawia się o seksie. A mówienie, zwłaszcza ze sceny, o kobiecej czy queerowej seksualności automatycznie rozwija też tę męską i heteroseksualną.

Podsumowując...

DOROTA GLAC: Sztuka jest od tego, by dać ujście emocjom albo je dopiero pierwszy raz przeżyć, oswajając pewne tematy, na zasadzie tej przedniej flanki, o której mówiła Monika. Bo z jednej strony mamy państwo i prawo, które wymuszają pewne rozwiązania, a z drugiej mam własny rozum i teatr jest mi potrzebny, by za jego pośrednictwem spróbować zrozumieć, jaką jestem osobą, co właściwie myślę o innych ode mnie ludziach. Żeby rozwijać się emocjonalnie.

MONIKA BALIŃSKA: Teraz Poliż pełni rolę papierka lakmusowego w takim sensie, że mógłby robić rekomendacje tym teatrom, które nie podejmują ryzyka i nie biorą wszystkiego. *Lesbian Sunset* jest takim przykładem – sprawdziliście, że jest naprawdę zapotrzebowanie na taki temat.

DOROTA GLAC: I będziemy teraz robiły spektakle dla lesbijek, bo one to kupują!

MONIKA BALIŃSKA: To będzie prawdziwy komercyjny szal, musimy następnym razem przygotować też merch!

MARTA JALOWSKA: To jest też kwestia tego, że jesteśmy my, jest Strefa WolnoSłowa, jest Teatr 21 jako grupy, które poruszają tematy, od których polskie sceny trzymają się z daleka albo dopiero uczą się je podejmować. Myśmy robiły rzeczy feministyczne, gdy nikt ich nie robił, no może był jeden spektakl, który otwarcie o tym mówił. Zastanawiam się, jak to jest, że jednak niektóre rzeczy się zmieniają, ale nie zmieniają się odpowiednio. Może to kwestia specyfiki teatru instytucjonalnego, że on będzie zawsze o krok do tyłu? Odpowiadanie na to, co „na ulicy”, jest ważne, ale pytanie, jak to pogodzić z potrzebami ludzi, jak je moderować? Bo przecież też oni mają potrzebę niezobowiązującej rozrywki. Czy nasza rola nie polega przypadkiem na tym, by rozpychać te niewygodne tematy i robić to na maksa, do granic możliwości, by potem teatr instytucjonalny mógł wziąć jakąś lżejszą wersję i pokazywać widowni, która nie byłaby w stanie przyjąć naszej wersji? Nie wiem, zastanawiam się teraz nad tym, jak działa ten mechanizm. Czy jednak naszą rolą nie jest wkurwiać się, że teatr instytucjonalny jest taki zacofany i iść do przodu jeszcze bardziej.

MONIKA BALIŃSKA: Napięcie między waszym wkurwem a zacofaniem teatru, o którym mówisz, jest niezwykle produktywne. Myślę o inicjowaniu zmiany przez teatr i kulturę – takie rzeczy udają się jednak poprzez twory, które oddziałują na szeroką skalę. Gdyby bohaterka *M jak miłość* miała aborcję i siostrę lesbijkę, to akceptacja różnorodności zachodziłaby szybciej. Ale ta presja gdzieś się musi zacząć i jej źródło dla teatru upatruję w was.

Czy ten element misji, by być blisko odbiorcy, który nie jest programowym uczestnikiem życia teatralnego, nadal was dziś interesuje? Planujecie wokół tego działania?

DOROTA GLAC: Sztuka jest mimo wszystko wciąż elitarna. Kiedyś znajoma mnie zapytała, jak powinna się ubrać na mój spektakl. Ta bariera istnieje cały czas i pewnych strat już nie nadrobimy. Pod tym względem dobrą robotę robi Janda, pokazując latem spektakle na placu Konstytucji. Myślę, że jedyny moment, kiedy udało się nam przebić do mniej wyselekcjonowanej grupy społecznej, był wtedy, gdy grałyśmy w knajpach.

MARTA JALOWSKA: Tak zaczynałyśmy – miałyśmy spektakl w reżyserii Marty Miłoszewskiej, *Liminalna. Jestem snem, którego nie wolno mi śnić*, który opierał się na formule konkursu piękności. Zbudowałyśmy wokół tego postacie wywodzące się z baśni i bajek, a każda z nas podejmowała jeden problem, który ją interesował. Na przykład nasza Calineczka, którą grała Dorota, była burdelmama. Ja grałam Królową Śniegu i brałam na tapet wątek zabójczyni dzieci. Wychodziłyśmy z tym do młodych ludzi, co nadal jednak zostawiało jakąś grupę osób, która nie czuła się zaproszona do teatru. Robiłyśmy też czytania performatywne w Barze Mlecznym na Żąbkowskiej. Tam przewijały się tłumy, była to bardzo otwarta sytuacja – ludzie jedli kotlety i nas oglądali. Nasze myślenie wychodzi bardzo mocno z zainteresowania osobami, które odbierają naszą pracę, i czasem napotykamy różne problemy związane z nośnikiem – na przykład PAWAROTA Radio nie jest radiem RMF FM w kwestii zasięgów i przekroju publiczności. Ale i tak jest to poszerzaniem pola.

DOROTA GLAC: Myślę, że dlatego powinnyśmy zrobić film.

Wzór cytowania:

Feministycznie, kolektywnie, horyzontalnie - czyli jak?, z Martą Jalowską i Dorotą Glac z Grupy Artystycznej Teraz Poliz oraz Darią Sobik, Pamelą Leończyk, Magdaleną Sowul i Moniką Balińską rozmawia Agata Skrzypek, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/feministycznie-kolektywnie-horyzontalnie-czyli-jak>.

Autor/ka

Przypisy

1. Każda z tych osób – Stanisław Godlewski, Katarzyna Niedurny i Ida Ślęzak – napisała własny tekst o spektaklu. Całe archiwum projektu dostępne jest na stronie: <https://warszawa.krytykapolityczna.pl/dzialanie/teraz-poliz-bho/honor/> [dostęp: 1.02.2024], a jego syntetycznego opisu, zwracając uwagę na ciekawe rozbieżności informacyjne w tekstach osób recenzenckich, podjęła się Zuzanna Berendt w „Dialogu”, 11.12.2020: <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/puste-miejsce-na-spektakl> [dostęp: 1.02.2024].
2. Uroczystość 31 sierpnia 2022 inaugurująca dyrekcję Moniki Strzępki i Kolektywu Dramatycznego obejmowała m.in. wniesienie w procesji do Teatru Dramatycznego rzeźby Iwony Demko *Wilgotna Pani*.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/feministycznie-kolektywnie-horyzontalnie-czyli-jak>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

DOI: 10.34762/zvmw-1m66

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/postnuklearna-przestrzen-fotografia-o-zagrozeniu-nuklearnym>

/ KATASTROFY

Postnuklearna przestrzeń - fotografia o zagrożeniu nuklearnym

Kinga Anna Gajda | Instytut Studiów Europejskich, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Post-nuclear space - photography on the nuclear threat

The article analyses the work of artists who not only document the effects of nuclear disasters, but also provide a form of artistic expression, contributing to public awareness and discussion on the nuclear threat. Works by Niwelińska, Slavick, Goin, Gowin and Hesse-Honegger show not only the destruction in space, but also the subtle deformations in the structure of the fabric of life itself. The convergence of perspectives presented by the artists becomes a key tool in understanding that which is intangible and invisible to the ordinary eye. Moving from the micro- to the macro-scale, from the view from above to an insightful look into the internal structures, the artists explore the 'shaky balance' between the visible and the invisible.

Keywords: nuclear discourse; radiophobia; nuclear art; photography; threat

Wstęp

W artykule analizowane są prace artystów, którzy poprzez medium fotografii eksplorują temat radiofobii i przekształcają niewidzialne skutki

promieniowania w obrazy pobudzające wyobraźnię i skłaniające do refleksji nad współczesnym doświadczeniem zagrożenia nuklearnego. Ich sztuka fotograficzna staje się zatem nie tylko narzędziem dokumentacji, ale także formą wyrazu artystycznego, która przyczynia się do budowania społecznej świadomości i dyskusji na temat radiofobii. Poprzez analizę prac artystycznych ukazane zostało, w jaki sposób fotografia może ułatwiać zrozumienie abstrakcyjnego i trudnego do uchwycenia zagrożenia nuklearnego.

W dzisiejszym społeczeństwie, naznaczonym współczesnymi wyzwaniem i zagrożeniami, prace artystyczne Moniki Niwelińskiej, elin o'Hary slavick, Petera Goina, Emmeta Gowina i Corneli Hesse-Honegger stają się nie tylko fotograficznymi eksperymentami, lecz także głosem, który wyłania się z postnuklearnej przestrzeni. Każdy z tych artystów, choć z różnych perspektyw, stara się przedstawić nie tylko realne skutki nuklearnej katastrofy, ale także oddać emocje, estetykę i głębsze związki między człowiekiem a zmienioną przez niego przestrzenią. Ich prace rzucają nowe światło na to, jak można postrzegać i rozumieć skutki nuklearnych katastrof, ukazując nie tylko zniszczenie widziane w przestrzeni, ale także subtelne deformacje w strukturze tkanki życia. Konwergencja perspektyw, jaką prezentują, staje się kluczowym narzędziem do zrozumienia tego, co nieuchwytnie i niezauważalne dla zwykłego oka. Poruszając się od skali mikro do makro, od perspektywy z lotu ptaka po szczegółowe przyjrzenie się strukturom wewnętrznym, artyści odkrywają chwiejną równowagę między widzialnym a niewidzialnym.

W świetle tego, jak nuklearne zagrożenia łączą różne perspektywy i skale, prace omawianych artystów stają się rodzajem „mapowania poznawczego”. To mapowanie umożliwia integrację odległych przestrzeni oraz odsłanianie

ukrytych struktur, co pozwala na ukazanie nie tylko destrukcji, ale także potencjalnych ścieżek odbudowy i przekształcenia.

Fotografie zamrażają czas, reifikują przestrzeń, ale jednocześnie otwierają nowe dyskusje na temat niewidzialnych zagrożeń. To, co pozostaje po fotograficznym śladzie, to nie tylko zapis historii, ale także narracja o obecności nieobecności. Fotografie tych artystów z jednej strony dokumentują przeszłość, z drugiej stają się wypowiedzią na temat współczesnego zagrożenia. Współczesna sztuka nuklearna działa jak swoiste lustro, w którym społeczeństwo może zobaczyć nie tylko przeszłość, ale także teraźniejszość i potencjalne przyszłe zagrożenia. Prace tych artystów to niezbędny głos w debacie nad nuklearnym dziedzictwem, wskazują na potrzebę spojrzenia z różnych perspektyw, by lepiej zrozumieć świat, który pozostaje naznaczony zagrożeniem niewidocznym, ale obecnym.

Radiofobia jako element kultury strachu

Debata publiczna na temat zagrożenia nuklearnego ma szczególne znaczenie kulturotwórcze i polityczne, ponieważ interpretacje minionego zdarzenia czy rozważania na temat ewentualnego przyszłego wydarzenia wiążą się z oceną niebezpieczeństwa narażenia na promieniowanie oraz uczestniczą w apokaliptycznym dyskursie. Narracja o zagrożeniu spowodowanym promieniowaniem na skutek wybuchu bomby atomowej czy awarii w elektrowni jądrowej przyczynia się, zdaniem badaczy, do podtrzymywania radiofobii (Kalmbach, 2013; Zdrojewicz i inni, 2016; Lindberg i Archer, 2022). Lęk przed promieniowaniem może być współcześnie postrzegany jako element solastalgii (Albrecht, 2007), a zatem doświadczenia transformacji lub zniszczenia środowiska fizycznego (otaczającej przestrzeni) przez siły zewnętrzne. Ów rodzaj nostalgii wiąże się z utratą lub obserwowaniem

zniszczenia endemicznego miejsca. Krótko mówiąc, solastalgia jest formą tęsknoty za domem, której doświadcza się, gdy fizycznie nadal jest się w „domu”. Czynniki powodujące solastalgię mogą być zarówno naturalne, jak i będące efektem działalności człowieka: susza, pożar, powódź, wojna, terroryzm, karczowanie gruntów, górnictwo, szybkie zmiany instytucjonalne i gentryfikacja starszych części miast, ale także zagrożenie atomowe i promieniowanie. Solastalgia, w przeciwieństwie do nostalgii atawistycznej, może być również zorientowana na przyszłość, a osoby jej doświadczające aktywnie starają się tworzyć nowe rzeczy lub angażować się w zbiorowe działania, które zapewniają pocieszenie bądź przeciwdziałają utracie domu.

Sam termin „radiofobia” był kamieniem węgielnym dyskursu nuklearnego, szczególnie od czasu katastrofy w Czarnobylu. Został wykorzystany w dotkniętych promieniowaniem regionach już w pierwszej oficjalnej, międzynarodowej ocenie sytuacji jako wyjaśnienie lęku przed radiacją. W raportach stwierdzono wówczas, że ludzie cierpią nie tyle z powodu radioaktywnego opadu, ile raczej to ich obawa sprawia, że chorują zarówno psychicznie, jak i fizycznie, w wyniku zwiększonego spożycia alkoholu i innych substancji odurzających (Kalmbach, 2013). Koncepcja radiofobii przez zwolenników wykorzystywania energii atomowej była stosowana w celu odrzucenia obaw przed promieniowaniem jako emocjonalnej, nadmiernej reakcji na ryzyko, które jest bardzo niskie i wynika z niewiedzy społeczeństwa, a przez przeciwników wykorzystania energii atomowej używane jest do zastraszania. Debata na temat radiofobii jest częścią szeroko pojmowanego dyskursu nuklearnego i jednocześnie nośnikiem pamięci o przeszłych wydarzeniach.

Zagrożenie nuklearne ma zatem dwa istotne wymiary, na które wskazuje już samo pojęcie radiofobii. To, z jednej strony, konkretne, materialne i realne

zagrożenie – wszak światem wstrząsnęły zarówno próby użycia, jak i samo użycie broni jądrowej czy wypadki w elektrowniach. Wszystkie one zostawiły mniej lub bardziej widoczne ślady. Z drugiej strony, zagrożenie to nadal jest obecne w dyskursie, a strach przed końcem świata, do którego może doprowadzić wybuch jądrowy, jest wciąż podsycany i manipulowany. O nuklearnym zagrożeniu mówi się, wspominając przeszłość, ale i prognozując dystopię. Jak zauważają badacze, tacy jak Jacques Derrida czy Rosanna Farbøl, ale i artyści, zagrożenie nuklearne ma niejednokrotnie charakter kontrfaktyczny. Farbøl, historyczka zajmująca się zimną wojną, pisze, że strach przed wybuchem wojny atomowej okazał się przejawem ludzkiej naiwności, a kontrfaktyczny charakter zimnej wojny wpłynął na brak moralnej i etycznej powściągliwości w przedstawianiu nuklearnej apokalipsy (2017, s. 157). Karen Barad krytykuje szczególne poczucie tymczasowości w ocenie zagrożenia nuklearnego, podkreślając, że wojny nuklearne wciąż trwają, choć – od zdetonowania pierwszej bomby atomowej w 1945 roku – są często pomijane. Przypomina tym samym, że o zagrożeniu mówi się, odwołując do przeszłości i wzbudzając strach, ale nie wspomina się o realnym zagrożeniu. Pisze:

W [...] „epoce postatomowej” czas jest zsynchronizowany z nadchodzącą apokalipsą, a terażniejszość przyjmowana jest w pozycji wstrzymywania oddechu, próbując zapobiec wybuchowi wojny nuklearnej, tak jakby kiedykolwiek miała ona miejsce w przeszłości. To szczególne poczucie tymczasowości jest utrwalone i zafiksowane na horyzoncie zdarzeń całkowitej zagłady, skalibrowane na strach i eliminację trwającej wojny w naszej hiperzmilitaryzowanej terażniejszości (Barad, 2018, s. 208).

Derrida zaś podkreśla, że

przerażająca wizja konfliktu nuklearnego może być tylko znaczącym

odnośnikiem, nigdy odnośnikiem realnym. [...] Na ten moment [...] nie-lokalizowalna wojna atomowa nie miała miejsca; istnieje jedynie poprzez to, co się o niej mówi, jedynie tam, gdzie się o niej rozmawia. Niektórzy mogliby ją zatem nazwać bajką, czystym wymysłem: w tym sensie, w jakim mawia się, że mit, wyobrażenie, fikcja, utopia, figura retoryczna, fantazja, fantazmat są wymysłami. Można by ją nazwać także spekulacją, nawet bajecznym sekularyzowaniem” (2018, s. 136).

Barad kwestionuje to podejście i zaznacza, że nuklearność ma realne, konkretne skutki dla określonych społeczności (2019, s. 524-540).

Wizja zagrożenia nuklearnego pozostaje zatem w sferze dyskursu i jako taka bierze udział w podsycaniu radiofobii oraz w walkach politycznych czy ekologicznej narracji. Krzysztof Wodiczko, polski artysta, podkreśla, że brakuje wyczulenia na rzeczywiste niebezpieczeństwo – w zamian występuje albo dyskurs irracjonalnego strachu i wyobraźnia, albo nieobecność powszechnego zainteresowania i świadomości albo bierność w obliczu ciągłego rozrastania się arsenału nuklearnego i nieustającej groźby jego użycia (2017, s. 35). Tymczasem, jak zauważa Kate Brown, „nuklearny rozdział historii świata trwa dalej w najlepsze” (2016, s. 16). Ów nuklearny renesans, zdaniem historyczki, nie oznacza jednak, że z tematem tym ludzkość się zmierzyła. Wciąż pozostaje „tekstem w kontekście” (van Dijk, 1990, s. 164), nadając odpowiednie znaczenie faktom, ale nie rozpoczynając dyskusji.

Obecność dyskursu nuklearnego jest szczególnie zauważalna dzisiaj (Gajda, 2023b). Nieustannie pojawiają się nawiązania do realnego zagrożenia wojną nuklearną w aktualnej retoryce wojennej, na przykład w odniesieniu do wojny rosyjsko-ukraińskiej. Pojawia się temat ponownego zagrożenia czarnobylskim skażeniem po interwencji zbrojnej rosyjskich żołnierzy na

terenie Czerwonego Lasu czy groźba zniszczenia reaktorów przez wojska Putina, które okupują Zaporoską Elektrownię Jądrową oraz niepojęce doniesienia o manewrach wojskowych Rosji i jej sojuszników na terenie białoruskiej elektrowni atomowej w Ostrowcu niedaleko granicy z Litwą. Wiele miejsca poświęca się dyskusji na temat budowy elektrowni atomowych – w Polsce mają powstać trzy. Mówi się również o wycieku w niemieckiej elektrowni jądrowej w Isar. Można znaleźć informacje o pomarańczowym pyłe znad Sahary, który dotarł do Polski, a który zawiera pierwiastki promieniotwórcze pochodzące z testów jądrowych, przeprowadzonych przez Francję w Algierii na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku.

Te wszystkie doniesienia to, z jednej strony, informowanie o realnym zagrożeniu, z drugiej, podsycanie strachu przed zagładą, odwoływanie się do dyskursu katastroficznego. O takiej binarnej postawie pisze Brown (2017, s. 7) wskazując, że w przypadku zagrożenia radiacją mówi się albo o strachu, albo o kamuflażu. Apokaliptyczna wizja świata i epatowanie strachem przed użyciem broni jądrowej czy w ogóle wykorzystaniem rozszczepienia atomu są powszechne i coraz częściej pojawiają się w dyskursie medialnym. Często wykorzystywane są jako synekdocha życia w poczuciu zagrożenia. Derrida pisze: „Oczekiwanie na wojnę nuklearną (przerażające jako fantazja lub fantazmat niekończącej się destrukcji) [...] określa [...] istotę współczesnego człowieczeństwa – w jej retorycznym stanie” (Derrida, Porter, Lewis, 1984, s. 24). Co więcej, jak twierdzą dalej Jacques Derrida, Catherine Porter i Philip Lewis, i z czym trudno się nie zgodzić, to, co tak charyzmatyczne w zagadnieniu zagrożenia nuklearnego, to fakt, że jest to fantazmatyczna projekcja tego, co nieodwracalne, apokalipsy, która doprowadzi do zniszczenia świata, jego kultury i pamięci (tamże, s. 26).

Fotograficzna eksploatacja nuklearnej przeszłości

Współczesna debata na temat zagrożenia nuklearnego jest podsycana przez fakt, że promieniowanie, a zatem zagrożenie, jest niewidoczne, a naukowe rozważania są trudne do zrozumienia dla osoby nieposiadającej wykształcenia z zakresu fizyki czy chemii. Z pomocą, zdaniem Ele Carpenter (2016), przychodzi sztuka, albowiem artyści, mimo że nie są naukowcami, potrafią holistycznie spojrzeć na wiedzę naukową. To właśnie twórczość, według Nicholasa Mirzoeffa, „stała się zapisem zniszczenia środowiska i zmian klimatycznych” (2016, s. 235). Gabrielle Decamous zauważa, że co prawda promieniowanie jest niewidoczne gołym okiem, ale sztuka może uczynić je widzialnym i dyskutowanym (2019). Dopowiada, że sztuka uczestniczy w odrodzeniu zainteresowania kwestiami nuklearnymi. Robert Jacobs zaś pisze, że to sztuka odgrywa zasadniczą rolę w przedstawianiu społeczeństwu zagadnień nuklearnych i badaniu konsekwencji użycia broni nuklearnej (2010, s. 1). A Wodiczko wskazuje na to, że artyści nieustannie poszukują metaforycznych środków wyrazu pozwalających na zgłębienie tematu zagrożenia nuklearnego (2017, s. 36). Sztuka powstała w odpowiedzi na wydarzenia ery nuklearnej pozwala bowiem spojrzeć na zagrożenie w inny sposób, niż czynią to naukowcy czy dziennikarze.

Roman Rosenbaum dzieli wypowiedzi artystów na trzy kategorie: reprezentację, a zatem wskazywanie na skutki, identyfikację zagrożenia przeszłego i przyszłego oraz sprzeciw wobec wykorzystania energii atomowej. „Ostatecznie to właśnie poprzez artystyczną eksploatację tego zagadnienia niektóre z najważniejszych kwestii związanych z nuklearnym światem zostały podjęte i zdemistyfikowane” (2022, s. 27-28). Sztuka zatem

czyni problem zauważalnym i słyszalnym. W przypadku sztuk wizualnych znacznie większym wyzwaniem jest przedstawienie radioaktywności tak, aby była ona widzialna gołym okiem i doświadczana zmysłami.

Zadania unaocznienia postnuklearnych skutków podjęło się wielu artystów – przede wszystkim fotografów. W postmodernizmie fotografia została niespodziewanie podniesiona do rangi medium hermeneutycznego, które pozwala na zgłębianie „ukrytego wymiaru rzeczy” (Jameson, 2011, s. 217). Co więcej, fotografia to medium, które pozwala na ucieleśnienie śmierci i katastrofy, umożliwia uchwycenie jej śladów i ulotności oraz opisanie mikrodoświadczenia śmierci (Barthes, 1996, s. 25-26). Refleksja o naturze fotografii pojawiała się w dyskursie właściwie od XIX wieku, ale to prace Barthes’a i Susan Sontag (2009) pozwalają na postrzeganie fotografii jako medium opowiadającego o śmiertelnym zagrożeniu i strachu przed śmiercią. Zdjęcie bowiem, jak pisze Sontag, czyni możliwe spotkanie ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością, niszczeniem. Sontag i Barthes wskazują na to, że fotografia jest zapisem lęku przed końcem, zniszczeniem. Pozwala na uchwycenie ludzkiego cierpienia (Sontag, 2010) oraz zbrodni. Fotografia, wedle filozofów, obnaża czy też oswaja śmierć, unaoczniając proces zamierania i wyniszczania. Co więcej, jest tym rodzajem obrazu, z którym człowiek styka się najczęściej – szczególnie w czasach kultury obrazkowej. Umożliwia dostrzeżenie śladów i tym samym sprzeciwia się zapominaniu, stara się zawładnąć czasem i przestrzenią – opowiedzieć o czasie, wskazując na przestrzeń. Barthes pisze, że fotografia wydobywa to, co dobrze ukryte czy skryte, zamraża to, co pozornie niezauważalne, i tym samym doprowadza odbiorcę do wstrząsu. Dalej mówi o tym, że fotografia dopuszcza się „sprasowania czasu” (1996, s. 168) – łączy przeszłość z przyszłością, życie ze śmiercią. Tym samym zmusza do zmierzenia się z tym, co się stało, oraz przypomina o przyszłych konsekwencjach przeszłości. W podobnym duchu

pisze fotografka Marianna Michałowska (2007, s. 172), która uważa, że fotografia stanowi ślad obecności nie tylko tej widzialnej, ale że potrafi również „śladować” to, co niewidzialne. A zatem łączy to, co zauważalne, z tym, co niemożliwe lub trudne do obserwowania. Fotografia jest swoistym przypomnieniem o unicestwianiu, zagrożeniu, a równocześnie próbą zachowania czy uchronienia przed nią. Ukazując przemijanie, przypomina o życiu.

Kate Brown przypomina, że fotograficy opowiadając o zagrożeniu, wskazują na problem promieniowania, eksplorują katastroficzne i utopijne wizje wykorzystania energii jądrowej, często posługując się wizualną reprezentacją rozszczepiania atomów jako metaforą dystopii. W artykule na temat speleologii nuklearnej opisuje prace Aleksandra Kupnego, który w 1989 roku pracował jako technik przy reaktorze numer trzy, połączonym z reaktorem numer cztery i nadal funkcjonującym po wypadku w Czarnobylu (2017). Jako specjalista od monitorowania promieniowania Kupny zgłosił się, by pomóc po katastrofie, uważając to za patriotyczny obowiązek, a ponadto chciał osobiście doświadczyć ogromnej mocy rozszczepiania jądra.

Kupny i jego przyjaciel Siergiej Koszelew, mimo braku oficjalnego zezwolenia, wchodzili do sarkofagu i fotografowali oraz nagrywali jego wnętrze. Uwiecznionym przez nich materiałem były izotopy – maleńkie, pomarańczowe drobiny i migające światła, które okazały się nieprzypadkowym zjawiskiem. Albowiem kiedy Kupny robił zdjęcia, otaczające go fotony radioaktywnej energii stawały się widoczne i pojawiały się na filmie. Gdy naciskał spust migawki, efuzja rozkładającego się paliwa reaktora ozdabiała atmosferę w zakopanej komorze, rozświetlając ją jak żyrandol. Te surowe, czyste kryształki światła na fotografii Kupnego można potraktować jako ucieleśnienie energii. Drobiny te to nic innego jak

autoportrety cezu, plutonu i uranu. Brown opisując owe ślady promieniowania nazywa je za historyczką sztuki Susan Schuppli „nowym rodzajem fotosyntezy" i traktuje jako pomniki nuklearnej katastrofy. W ślad za Schuppli twierdzi, że materia może pisać własną historię. Ewa Domańska zaś potraktowałaby te ślady jako *vestigie*, a zatem ulotne, zanikające ślady przeszłości, które należy dokumentować i zachowywać. I podobnie jak Brown zwróciłaby uwagę na fotografów, którzy mogą zapisywać, chwycić ów błysk pojawiający się w chwili wyzwolenia migawki i flesza (Domańska, 2017, s. 268). Tymczasem fotografka i wykładowczyni sztuki wizualnej elin o'Hara slavick, która wykonuje prace mapowe ukazujące tereny testów atomowych, ślady radiacji określa terminem autoradiografów. Akira Mizuta Lippit (2005) zaś nazywa je fotogramami. Również on zwraca uwagę na relację między fotografią a promieniowaniem. Pisze:

Projekt fotograficzny zawsze obejmował więcej niż tylko kopiowanie natury lub dokładne odwzorowanie widzialnego świata. W głębi tego, co można nazwać ideologią fotografii, tkwiła chęć uczynienia niewidzialnego widocznym, ale także wywołania widoku czegoś, co nie miało empirycznego precedensu. Czegoś, co nigdy wcześniej nie było widziane. [...] To, co było sugerowane w kulturze promieniotwórczej końca XIX i początku XX wieku, wybuchło pełną siłą w Hiroszynie i Nagasaki: jeśli można uznać, że atomowe wybuchy i czarne niebo to masywne kamery, to ofiary tego ciemnego atomowego pomieszczenia można uznać za efekty fotograficzne. Rzeźby fotograficzne. Prawdziwe fotografie, bardziej fotograficzne niż same obrazy fotograficzne (Lippit, 2005, s. 93-94).

Następnie przywołuje poglądy Paula Virilio, który podkreśla, że „jeśli

fotografia, według jej wynalazcy Nicephore'a Niepce'a, była po prostu metodą rycia światłem, gdzie ciała zapisywały swoje ślady dzięki własnej świetlistości, to broń jądrowa dziedziczyła zarówno ciemnię Niepce'a i Daguerre'a, jak i wojskowe reflektory" (za: Lippit, 2005, s. 94).

Fotografia ma wiele wspólnego z promieniowaniem i światłem – wykonywana jest na światłoczułym materiale. Jest też pierwszym dostępnym zapisem procesu unicestwienia spowodowanego promieniowaniem. W sierpniu 1945 roku po ataku na Hiroszimę i testach w Trinity na kliszach firmy Kodak pojawiały się plamki i przymglenia powstałe w wyniku naświetlenia filmu w czasie eksplozji atomowej. Opad radioaktywny, który był skutkiem testu Trinity, zanieczyścił pola i rzeki, z których liście kukurydzy i wodę wykorzystywano do produkcji kartonowych opakowań na papier fotograficzny. To, wedle Moniki Niwińskiej, pierwszy zapis skażenia przyrody, obraz popromienny (Kwiecień, Siatka, 2015, s. 71). Podobne zjawisko prześwietlania i zaczerniania klisz pojawiło się podczas dokumentowania katastrofy czarnobylskiej (Kostin, 2006). Igor Kostin, fotoreporter, kilka godzin po wybuchu reaktora w Czarnobylu przeleciał nad płonącym blokiem numer cztery. W trakcie lotu wykonał kilkanaście zdjęć, ale promieniowanie zniszczyło film. Jedyna ocalała z całej kliszy fotografia obiegła świat (Kostin, 2006). Nie można nie wspomnieć o próbach fotograficznego uwiecznienia napromieniowanych terenów, obiektów i osób po zrzuconiu bomby na Hiroszimę i Nagasaki, jak choćby pracach Akiry Mizuty Lippita (2005) czy fotografii napromieniowanych ludzkich ciał (zob. Elkins, 2013).

Celem fotograficznego zapisu katastrofy było przedstawienie jej śladów – najczęściej śladów zostawionych w przestrzeni, która może być traktowana jako „wizualne przedstawienie podboju natury” (Mirzoeff, 2016, s. 227).

Fotografia odwoływała się właśnie do przestrzeni, aby opowiedzieć o śmierci i o tym, co na co dzień niewypowiedziane. Być może skupienie na przestrzeni związane jest z tym, że – jak pisze Lech Lechowicz:

twórcy posługujący się fotografią mają podobny do każdego z nas stosunek wobec przestrzeni, która jest czymś tak naturalnym i „niewidocznym” jak otaczające nas powietrze. Oczywistość i „niewidoczność” przestrzeni sprawia, że rzadko bywa ona bezpośrednim przedmiotem artystycznych eksperymentów i poszukiwań. Problem ten na ogół pojawia się w twórczości w powiązaniu z innymi, lub stanowi pochodną innych poszukiwań (1998-1999, s. 6).

Poszukiwania te mogą dotyczyć próby odnalezienia śladów zagrożenia nuklearnego – a gdzie ich szukać, jak nie w miejscu, gdzie zagrożenie to nie było tylko dyskursywne, ale realne? Co ciekawe, Lechowicz pisząc o przestrzeni, przywołuje László Moholy-Nagya, który interesował się reprezentacją przestrzeni w fotografii. Obrazu zarejestrowanego za pomocą światła nie traktował jako emanacji natury, ale rodzaj „światelnego pisma” (zob. Łuczak, 2018, s. 42), które jest determinowane działaniem podmiotu. Jak zauważają badacze jego twórczości, na to, jak definiował przestrzeń, wpłynął wynalazek Wilhelma Röntgena, który w 1895 roku odkrył promieniowanie X i w ten sposób stworzył inny wymiar przestrzeni, a zatem uwidoczniał przestrzeń wewnętrzną (Ženko, 1999, s. 62). Moholy-Nagy zwrócił uwagę na to, że „tak silna jest [...] kulturowo wykształcona skłonność odczytywania w jakimkolwiek obrazie sugestii przestrzeni, że również fotografię rentgenowską dostrzegał jako idealnie płaską w oddaniu relacji

przestrzennych. [...] W fotografii rentgenowskiej promienie x przenikając przez przedmiot tworzą na kliszy jego całkowicie dwuwymiarowy obraz” (Lechowicz, 1998-1999, s. 7). W ten sposób, jak słusznie zauważa Lechowicz, węgierski fotograf żyjący na przełomie XIX i XX wieku poszerzał penetrację świata realnego, a tym samym doświadczenie i wizualną wiedzę człowieka. Co istotne, wskazywał na nowe myślenie o przestrzeni oraz wprowadzał nowe pola penetracji rzeczywistości i odnajdywania śladów, rozwijając w ten sposób świadomość mechanizmów i odmienności obrazowania. I być może to on między innymi sprawił, że fotografując zagrożenia, artyści powoli odchodzili od zapisywania przestrzeni oczywistych i z czasem starali się zapisywać ślady pozostawione w przestrzeniach nieoczywistych.

Spostrzeżenia Moholy-Nagya mogą stanowić klucz do opowiedzenia o tym, w jaki sposób ewoluowało myślenie o przestrzeni skażonej promieniowaniem i zapisie śladów tego promieniowania pozostawionych w przestrzeni – od upamiętniania przestrzeni w sposób najprostszy: wertykalny i horyzontalny aż do myślenia o niej przez pryzmat działania promieni i wskazywania na przestrzeń mikroskopijną, niewidoczną. Za każdym razem raportowanie pozostałości po nuklearnej katastrofie pozwala na wskazanie na niewidoczne dla zwykłego człowieka skutki nuklearnego zagrożenia oraz identyfikację przeszłego i przyszłego zagrożenia. Jednak z czasem i rozwojem nauki raportowanie to może dotyczyć takiej przestrzeni, której nie można zaobserwować, nie tylko dlatego, że jest strefą wykluczenia, ale również dlatego, że jest strefą eksperymentu. A sam dowód zagrożenia przestaje być tylko zapisem przeszłości i pewnego rodzaju *ready made*, a staje się artystyczną interwencją.

Moholy-Nagy pisał o świetle również w kontekście misji, jaką powinien pełnić fotograficzny zapis rzeczywistości. Jak streszcza jego poglądy Dorota Łuczak:

u podstaw wykładanych założeń leżała idea modernistycznej eksploatacji medium światłoczułego, ale również wykorzystanie jego właściwości w budowaniu społecznej świadomości, a w efekcie – modernizacja społeczeństwa. [...] Fotografia miała „oświecać” społeczeństwo, za pomocą światła fundować poznanie rzeczywistości, a także stać się nowym, optycznym pismem, które w całości zdominuje poznanie (2018, s. 40).

Zdjęcia przedstawiające postnuklearną przestrzeń mają zatem opowiadać o zagrożeniu i prezentować go z różnych perspektyw.

Wieloperspektywiczne ujęcie postnuklearnej przestrzeni

Georges Didi-Huberman pisze, że „fotografia solidaryzuje się z obrazem i pamięcią – posiada więc z tego tytułu znamienne moc epidemiczną” (2008, s. 29). I podkreśla, że nowoczesna historia ma dokumentalny, realistyczny, formujący walor medium fotograficznego. To właśnie obraz, zapis śladu czyni doświadczenie traumy możliwym do przekazania i zapamiętania (Didi-Huberman, 2011, s. 187) i tym samym wskrzesza historię oraz przypomina o realnym zagrożeniu apokalipsą. Artyści fotograficy zainteresowani tematem nuklearnej katastrofy ekologicznej opowiadają o uwidocznionych śladach, ukazując zdegradowaną, postnuklearną, apokaliptyczną przestrzeń. Skupiają się na przestrzeni, która zdominowała postmodernistyczne rozumienie świata. Frederic Jameson dowodzi, że postnowoczesność cechuje, w odróżnieniu od modernizmu, w którym dominowała kategoria czasu, zwrot ku przestrzeni (2011, s. 157). I pisze, że „historia stała się przestrzenią” (s. 384). Oskar Hansen (2017, s. 323) zaś twierdzi, że wzajemne relacje to

sytuacje przestrzenne stworzone przez człowieka. To przestrzeń, zdaniem Jamesona (2011, s. 51), pozwala na mapowanie wyobcowania. Według niego przedstawienie miejsca umożliwia skonstruowanie lub zrekonstruowanie zespołu współrzędnych, które można zachować w pamięci i dzięki temu zrozumieć swoje położenie, pozycję swoją i otaczającego świata. Co więcej, jego zdaniem, doświadczenie świata i jego rzeczywistości w momentach kryzysu czy katastrofy to doświadczenie przestrzenne. To właśnie w rozdzielającym się krajobrazie można rozpoznać traumę. Przyszłość – jak twierdzi Jameson – penetruje spustoszony poatomowy ekosystem i pozwala na odczuwanie „nieobecnej obecności w pustych formach poziomów, rejestrów, pasm, nakładających się na siebie nieobecnych substancji odrębnych niczym [...] regresywny sen o ostatecznej prostocie natury” (tamże, s. 180). Toteż artyści, opowiadając o nuklearnym zniszczeniu, przedstawiają pustkę otaczającą miejsca nuklearnej detonacji lub krajobrazy zniekształcone w wyniku atomowej działalności człowieka, ukazując je zarówno z perspektywy wertykalnej, jak i horyzontalnej, a także w skali mikro. Ich zniuansowane postrzeganie krajobrazów lub przestrzeni jest ściśle powiązane z kątem i skalą obserwacji, a także odrębną perspektywą, która oferuje różnorodne sposoby ich postrzegania i rozumienia. Perspektywa pozioma (horyzontalna) obejmuje obserwację krajobrazu lub przestrzeni na poziomie oczu, zapewniając bezpośredni widok na otoczenie. Perspektywa ta odzwierciedla sposób, w jaki ludzie postrzegają swoje otoczenie. Perspektywa pionowa (wertykalna) wydaje się już rzadsza i trudniejsza. Wymaga bowiem spojrzenia w dół z wyższego punktu obserwacyjnego. Zapewnia całościowy obraz, podkreślając wzory, układy i wzajemne powiązania pomiędzy elementami na ziemi. Obie te perspektywy to perspektywy makroskali, które pozwalają na ukazanie kontrastów i różnych czynników oddziaływania. Perspektywa mikro zaś polega na badaniu

krajobrazu lub przestrzeni z niezwykle bliskiej odległości, koncentrowaniu się na najdrobniejszych szczegółach lub poszczególnych elementach. Ta perspektywa rzuca światło na skomplikowane szczegóły, tekstury i określone elementy w szerszym kontekście. Ułatwia głębokie zrozumienie drobniejszych cech, które mogą zostać przeoczone z szerszej perspektywy. Ponadto podkreśla związki i interakcje pomiędzy mikroelementami.

Perspektywa wertykalna

Peter Goin zajmuje się – jak sam podkreśla – antropologiczną naturą fotografii krajobrazowej, uwieczniając, „jak ludzie postrzegają świat przez pryzmat zawłaszczania, kadrowania [...] i identyfikacji” (za: Blanco-Arroyo, 2020, s. 319). Twierdzi, że działalność człowieka ma dominujący wpływ na klimat i środowisko, a nadejście ery nuklearnej zmieniło globalne środowisko – wszędzie obserwowany jest wzrost radioaktywności o prawie siedem procent. „Jakie konsekwencje się pojawią, pokaże czas, ale w wielu przypadkach fotografowie reagują na świat, w którym żyją, dając świadectwo temu, co widzą i czują. Ich reakcje być może nie skupiają się całkowicie na środowisku, ale dowodzą, że życie człowieka i przyrody są ze sobą powiązane” (za: Blanco-Arroyo, 2020, s. 322). W swoich pracach próbuje uchwycić proces ewolucji i degradacji krajobrazu oraz relację między naturalną przestrzenią a człowiekiem. Interesuje go rejestracja procesu niszczenia i regeneracji. I zdaje się łączyć dwa spojrzenia na świat. Jako politolog skupia się na relacji władzy, jako artysta wskazuje na ewoluujący krajobraz, który jest odzwierciedleniem świata. Goin, powołując się na sentencję Moholya-Nagya, pisze, że fotografia pozwala na uświadomienie przyszłości poprzez zatrzymanie śladów przeszłości. W ten sposób sprzeciwia się analfabetyzmowi przyszłości. To zdjęcia, jego zdaniem, pozwalają na odkrycie i zdobycie większej liczby informacji niż lektura artykułu na dany

temat. Sprawia, że można połączyć prawdę z faktem oraz jej interpretacją.

Pisze:

zdjęcie jest postrzegane jako fakt. Zgodnie z metodą naukową fakty mogą i powinny być weryfikowalne. A zdjęcia zawierają elementy, takie jak dokładność optyczna przypominająca fakt. Prawda i fakt nie są jednak takie same. Prawdy mają pochodzenie kulturowe i nie zależą od tego samego standardu co „obiektywności”. Prawdy sugerują mądrość i odkrycie, ludzkie emocje i wspólne wartości. Zdjęcie może reprezentować fakt. Ale zdjęcie może również reprezentować prawdę, która przekracza fakt. [...] Fakt światła na filmie jest silnie kontekstualizowany, do tego stopnia, że zdjęcie staje się fikcją. [...] Zdjęcie może być uniwersalnym paradoksem, ponieważ nieodłącznie związany z medium fotografii jest potencjał prawdy w obecności zarówno faktów, jak i fikcji (2001, s. 368).

I konkluduje swoje rozważania, stwierdziwszy, że fotografia – uniwersalne medium – dramatycznie zmieniła poczucie i postrzeganie historii oraz ludzi, stając się paradygmatem optycznym dla XXI wieku. Goin uważa, że na zdjęciu można polegać, gdyż ono samo w sobie jest faktem. Fotografia pełni, według niego, te same funkcje co teatr Bertolta Brechta, łącząc w sobie elementy: polityczny, konfrontacyjny i dokumentalny. Jego zdaniem fotografia jak teatr nie jest rzeczywistością, ale racjonalną autorefleksją krytycznego spojrzenia na to, co jest przedstawiane. Toteż myśląc o fotografii krajobrazowej, dostrzega w niej język, który pozwala zrozumieć zmianę, ewolucję, zagrożenie. W wywiadzie udzielonym Marii Antonii Blanco-Arroyo stwierdza, że współczesna fotografia krajobrazowa jest ze

swej natury antropologiczna i związana z etyką ekologiczną. Zadaniem fotografii jest, jego zdaniem, reakcja na świat i dawanie świadectwa temu, co widoczne, ale i niezauważalne. I mówi:

zdaję sobie sprawę, że fotografowie nie mogą zmienić – całkowicie – biegu historii, ale to jedno zdjęcie z kosmosu planety Ziemia obudziło świadomość, że jesteśmy sami i że musimy dbać o rodzimą planetę, na której żyjemy. [...] Fotografia może, pozostawiona niekwestionowaną, być narzędziem ucisku, kolonializmu, pożądania i zaniedbania (za: Blanco-Arroyo, 2020, s. 323).

Goin jest jednym z niewielu fotografów, którym pozwolono dokumentować „poligon doświadczalny” terenów nuklearnych: poligon jądrowy w Nevadzie, ośrodek Trinity w Nowym Meksyku, obszar nuklearny Hanford w stanie Waszyngton oraz tereny na Wyspach Marshalla – atole Bikini i Enewetak. Na swoich fotografiach uwiecznia miejsca opuszczone, zaniedbane, zapomniane, zakazane i potępione, będące niemymi świadkami wrogiego działania człowieka. Pokazuje miejsca usunięte z pola widzenia i te, które zostały sztucznie stworzone przez człowieka, jak miasto Doom Town zbudowane na pustyni Mojave w ramach programu testów atomowych lub bunkier na wyspie Aomen w atolu Bikini. Fotografuje obiekty-artefakty, takie jak szklista zielonkawa skała wytopiona z piaszczystej gleby podczas wybuchu atomowego. Skała, *ready made*, może być postrzegana jako obiekt zaświadczący o działalności człowieka – jest nowym przykładem materii, radioaktywnym, nienaturalnym typem skały geologicznej. Wszystkie fotografowane przez Goina miejsca i obiekty wciąż stwarzają poważne zagrożenie dla organizmów biologicznych, ponieważ poziom radioaktywności jest tam nadal wysoki. Artysta podczas swojej pracy w terenie sprawdzał za

pomocą licznika Geigera natężenie promieniowania i rejestrował dawki radioaktywności na plakietkach filmowych. Co ważne, a co sam podkreśla, to fakt, że zagrożenie to jest niewidoczne – jego świadectwem jest postapokaliptyczna, wyludniona przestrzeń, w której nic nie rośnie i nic nie żyje. Aby unaocznić niezmienną i ciągłą zagrożenia, Goin dba o to, aby na obrazie nie było cienia, przedstawiając w ten sposób ponadczasowość tych miejsc, symbolizujących ponadczasowość zagrożenia. A pałace pustynne słońce wykorzystuje, aby zwizualizować promieniowanie. Postrzega te miejsca jako „krajobrazy strachu, jak gdyby strach, którego tam doświadczył, był w jakiś sposób nieodłączny od tych miejsc” (Glotfelty, 2014, s. 228). Skupia się tym samym na dyskursie strachu.

Do tematu kultury strachu Goin wraca w projekcie wideo zatytułowanym *Nuclear Monsters* (2016), w którym prezentuje obrazy z kilkunastu filmów science fiction o epoce nuklearnej, łącząc je z materiałami archiwalnymi z ery atomowej. Dowodzi w ten sposób, że strach przed eksplozją atomową jest ważnym elementem historii kultury, jednak nie przekłada się na znajomość miejsc i zmian przestrzennych oraz radiacyjnych. Widz pozostaje niczym w kinie *gore* z poczuciem strachu, zagubienia, niezrozumienia, a nie doświadczeniem rzeczywistości w stanie kryzysu.

Prace Goina są znaczącym świadectwem doświadczania niszczenia i okaleczania zarówno społeczności (przymusowe przesiedlenia z miejsc, w których przeprowadzane są próby nuklearne), jak i ludzkich organizmów (wysoki wskaźnik zachorowań na białaczkę, chłoniaka i nowotwory nawet w obszarach odległych od tych skażonych po eksplozji bomby atomowej, stref testów czy wypadków w elektrowniach). Artysta upamiętnia pozostałości ekobójstwa nuklearnego – pustkowie, zmiany, jakie zaszły w otoczeniu. Dowodzi, że zarówno pustka, określona przez różne nieobecności, jak i

zniszczony krajobraz są faktami, prawdą emocjonalną oraz interpretacją przeszłości w kontekście przyszłości. W ten sposób obrazując wertykalne zmiany w przestrzeni i jej elementach sprzeciwia się dyskursywizowaniu nuklearnego zagrożenia i obnażając jego ślady, pokazuje, że jest ono realne. Przy czym dyskursywizacja rozumiana jest tutaj jako rodzaj kulturowej kategoryzacji i interpretacji rzeczywistości, który używa strategii wartościowania, polaryzacji, emocjonalizacji, skandalizacji i uproszczeń. To zatem taki obraz świata, który jest negocjowany na bazie argumentów emocjonalnych lub racjonalnych, a jego dystrybucja odbywa się poprzez media. Jest dynamicznym, otwartym, elastycznym rezultatem różnych strategii i konfliktów. Równocześnie jest aktualizacją matrycy kulturowej, ulegającej zmianom, eliminacji i dodawaniu nowych elementów (zob. Czachur, 2011). Dyskursywizacja zatem to utrwalanie określonych wyobrażeń o świecie (van Dijk, 2001), a niekoniecznie przedstawianie faktów i wskazywanie na dowody.

Fotografie Goina dowodzą w oparciu o fakty i dokumentację śladów, że radiacja to nie tylko praktyka dyskursywna, poprzez którą pojęcie zagrożenia nuklearnego staje się znaczeniotwórcze i strachotwórcze. A samo teoretyzowanie w przeciwieństwie do ujawniania śladów nie prowadzi do zmiany paradygmatu myślenia na temat jawnego zagrożenia. W zamian Goin, prezentując zmiany w przestrzeni, stawia na emocje i ujawnianie faktów, prawdy i interpretacji. Swoim zdjęciom w ten sposób nadaje sprawczość.

Perspektywa horyzontalna

Podobną sprawczość można przypisać twórczości Emmeta Gowina, fotografa krajobrazu, który pokazuje w swoich pracach odpady atomowe zmieniające teren. Podobnie jak Goin poszukuje miejsc dotkniętych współczesnymi

katastrofami, od aktywności wulkanicznej po próby nuklearne, w których degradacja jest dziełem natury i/lub człowieka, i upamiętnia je z lotu ptaka. Poszerza zatem zakres spojrzenia na postnuklearną przestrzeń. Nie jest to już spoglądanie na nią z perspektywy dostępnej większości – wertykalnej – ale oddalanie soczewki i pokazywanie tego, co jeszcze trudniejsze do zauważenia. W ten sposób nawiązuje do pierwszych zdjęć nuklearnej katastrofy, robionych właśnie z powietrza. Jego zdjęcia nie są elementem dyskursywnej wymiany argumentów i kontrargumentów, ale faktem, prawdą i interpretacją destrukcyjnego działania, która jest nierozzerwalnie związana z ludzką chęcią tworzenia i produkowania (Cornell, 1999). Ta horyzontalna, oddalona perspektywa tematyzuje równocześnie sposób, w jaki spogląda się na nuklearne zagrożenie. Kiedy patrzy się na jego zdjęcia z daleka, ziemia wydaje się nietknięta i piękna, ale gdy przyjrzeć się im bliżej, to można dostrzec powierzchnię zdeformowaną przez konstrukcje wykonane przez człowieka i prace związane z wydobywaniem ziemi czy działaniami nuklearnymi.

Podobny zabieg horyzontalnego ujęcia przestrzeni stosuje elin o'Hara slavick. Na kartach map upamiętnia obszary bombardowań i testów atomowych. Precyzyjnie zaznacza plamy kolorów, które przywołują skojarzenia z eksplozjami, jednocześnie wykorzystując zatarte linie i kolory sugerujące zniszczenia. W swej twórczości posługuje się rzutami z góry, starając się wcielić w rolę pilota zrzucającego bomby. Jak pisze: „w przeciwieństwie do obrazu impresjonistycznego, w tych rysunkach nie ma poczucia światła. I w przeciwieństwie do typowych obrazów krajobrazowych, te rysunki opierają się na fotografii nadzoru, wojskowej i lotniczej oraz mapach”¹. Celem map slavick nie jest redukcja strachu poprzez wielokrotne przedstawienie tego, co wzbudza strach, ale – jak sama pisze – wszczepienie w ludzkość z powrotem strachu, nie tyle przed światem zewnętrznym, ile przed własną egzystencją. Mapy, będące swego rodzaju językiem władzy,

zazwyczaj nie służą wyrażaniu protestu, jednak artystka przedstawia je jako formę oporu wobec każdego aktu bombardowania. W ocenie krytyków w dziełach slavick można dostrzec „okropne piękno” (termin Caroli Mavor, za: slavick, 2009), prezentujące destrukcyjne skutki działań wojennych. Artystka zwraca szczególną uwagę na poetyckie aspekty pozostałości po wojnie, takie jak dziko rosnące kwiaty po bombardowaniu Hiroszimy. W pracy zatytułowanej *528 Atmospheric Nuclear Tests* slavick stworzyła rysunki chemiczne na przestarzałym i zamglonym papierze żelatynowym, który znalazła w opuszczonej ciemni. Rysunki te przypominają formy drzew, płody, testy Rorschacha, oczy, burze i chmury grzybowe eksplozji nuklearnych.

Gowin używa perspektywy horyzontalnej, aby pokazać zniszczenia, jakim uległa nie tylko powierzchnia ziemi, ale także jej wnętrze. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych fotografował Nevada National Security Site z lotu helikopterem. Podziemne testy i eksplozje stopiły skały i wytworzyły próżnię, co doprowadziło do osiadania ziemi i powstania kraterów przypominających ślady pozostawione przez uderzenie asteroidy. Jego zdjęcia pokazują obszary eksplozji, w których piasek zamienił się w szkło, doliny usiane setkami kraterów, rowy chroniące żołnierzy przed wybuchami, obszary używane do zakopywania odpadów radioaktywnych oraz gruz pozostawiony po testach wykonanych pięć tysięcy stóp pod powierzchnią. Podobnie jak Goin, Gowin uwiecznia ingerencję człowieka w ziemię: napisy na pustyni czy czujniki przeznaczone do monitorowania dynamiki wybuchu nuklearnego. Ale w przeciwieństwie do spojrzenia wertykalnego, horyzontalna perspektywa pozwala mu na odkrycie – przynajmniej początkowo – piękna zmodyfikowanego krajobrazu. Spogląda z góry na postnuklearną przestrzeń jako pamięć, dialog, emocje, miejsce skażone, zapomniane, odrzucone, ale równocześnie fascynujące, piękne, nierozzerwalnie związane z człowiekiem i jego działaniem. W tym sensie można postrzegać zniszczony krajobraz jako

hiperobiekt. Timothy Morton (2013) uważa, że hiperobiekt to przedmioty i miejsca, które zmieniają środowisko, i zalicza do nich między innymi materiały radioaktywne. Krajobraz skażony promieniowaniem i zawierający radioaktywne obiekty można również potraktować jako hiperobiekt, które dostarczają doświadczeń estetycznych. Anna Barcz podkreśla:

do hiperobiektów opisywanych przez Mortona pasuje metafora materiałów radioaktywnych. Ich siła rażenia, niemożność ich usunięcia czy utylizacji, niewyobrażalna skala niebezpieczeństwa i zniszczenia jest porażająca, zarówno poznawczo, jak i estetycznie. W przypadku opisu nuklearnego testu Trinity i katastrofy platformy wiertniczej BP Deepwater Horizon Morton zamieszcza ich zdjęcia – wizualne figury „końca świata” (2018, s. 80-81).

Zdjęcia hiperobiektów Gowina, z jednej strony, pokazują przestrzenne oblicze końca świata, z drugiej zaś wskazują na emocjonalne i estetyczne doznania związane z oglądaniem krajobrazów z wysokości. Gowin podkreśla zatem estetyczny wpływ katastrofy na dyskursywizowanie zagrożenia nuklearnego. A jako fotograf, który specjalizował się przez lata w pokazywaniu bliskich, intymnych relacji, portretując najbliższą rodzinę, szczególnie żonę i dzieci, redukuje poczucie zagrożenia i zamienia je w turpistyczną fascynację i poczucie bliskości z planetą. Rodzinne zdjęcia, podobnie jak fotografie krajobrazów, są równocześnie intymne i uniwersalne, osobiste i społeczne.

Gdy został poproszony o zrobienie zdjęć dokumentujących wulkaniczne zniszczenia na górze św. Heleny, i wykonał je z samolotu, odkrył piękno świata widziane z wysokości. Wydaje się, że przedstawiał je z tym samym

osobistym, intymnym podejściem, co członków swojej rodziny. Jak w ludziach, w obiektach dostrzegał ukryte i nieoczywiste piękno. Gowina trudno jednak nazwać portrecistą. Jego zdjęcia służą raczej obserwacji relacji w kameralnej społeczności czy kameralnej przestrzeni i podkreślanie miejsca usytuowania obserwatora. I dlatego, parafrazując Aleksandrę Ubertowską, można powiedzieć, że Gowin uprawia „sztukę intymności” i realizuje ideę hiperobiektów Mortona, który twierdził, że „ekologia i krytyka środowiskowa powinny być naukami o intymności, o tym, w jak wielkiej bliskości wobec siebie egzystują ludzie i zwierzęta, czynniki klimatyczne i hałdy śmieci” (za: Ubertowska, 2018, s. 39). Gowin zatem, sprzeciwiając się dyskursywizowaniu nuklearnego zagrożenia, stawia na estetyzację i intymność, które z czasem powodują, że zauroczenie mija i pojawia się strach.

Fotograf przez dziesięć lat starał się o to, aby w końcu w 1997 roku móc sfotografować miejsca testów nuklearnych w Nevadzie. I choć początkowo było to dla niego ekscytujące i dostrzegał piękno zmienionych ingerencją człowieka krajobrazów, to z czasem czuł się coraz bardziej załamany destrukcją przestrzeni. Nie chciał dłużej myśleć o rozdzieraniu świata na kawałki. Uciekając przed radiofobią, udał się do Ekwadoru, gdzie został zaproszony do spędzenia czasu z entomologiem, którego rodzina zbierała motyle i ćmy. I zachwycił się pięknem owadów.

Mikroperspektywa

Tymczasem, jak dowodzi Cornelia Hesse-Honegger, szwajcarska ilustratorka naukowa i wizualna „artystka wiedzy” (*knowledge artist*), zmiana perspektywy z wertykalnej lub horyzontalnej na mikroskopijną oraz optymistycznej na dystopijną powoduje, że również w owadach można

dostrzec dowód na nuklearne zagrożenie. Hesse-Honegger wykonała szereg zdjęć owadów, które wystawiane były w muzeach i galeriach na całym świecie. Jej prace zacierają granicę między sztuką a nauką, przedstawiając owady jako świadectwo pięknego, ale zagrożonego świata. Prowadzone przez Hesse-Honegger badania terenowe na obszarach opadu nuklearnego z Czarnobyli oraz w obiektach nuklearnych w Szwajcarii i innych częściach Europy wykazały, że wypadki nuklearne mają długotrwałe konsekwencje dla zdrowia morfologicznego owadów. Artystka fotografowała i malowała zdeformowane obiekty. Dokonywała również kontrolowanych mutacji i je dokumentowała. W 1985 roku namalowała muchę domową, która została zmutowana w laboratorium pod wpływem promieni rentgenowskich.

Zmiana perspektywy obserwowania postnuklearnej przestrzeni dokonana przez Hesse-Honegger przypomina tę, którą stosował Moholy-Nagy. Rozwój technologii, nauki oraz oglądu świata spowodował, że na postnuklearną przestrzeń zaczęto patrzeć nie tylko jako na miejsce pamięci – *ready made*, które można upamiętnić z różnych perspektyw, ale również jako element *creatio*. A zatem, aby sprzeciwić się dyskursywizowaniu zagrożenia oraz wskazać na jego realność, fotograficy nie tylko dokumentowali, ale także zapisywali proces niszczenia, powtarzając niejednokrotnie destrukcję kliszy towarzyszącą pierwszym zdjęciom mającym poświadczać skutki zagrożenia. Podobnie czyni slavick. Większość jej prac jest inspirowana praktyką robienia zdjęć i jej nieodłącznym związkiem z obiektami i światłem, które umożliwiają tworzenie obrazów fotograficznych. Podczas projektu *After Hiroshima* wykonuje autoradiografię przez umieszczenie fragmentu pnia drzewa, który wciąż nosi znamiona radiacji po bombie atomowej, na kliszy rentgenowskiej w warunkach światłoszczelnych na dziesięć dni, następnie wykonuje obróbkę kliszy rentgenowskiej i druk kontaktowy na papierze fotograficznym w ciemni. Do powstania tego rodzaju obrazu wymagany jest

jasny błysk światła – proces ten przypomina o oślepiającym błysku bomby z 6 sierpnia 1945 roku. Ponadto nawiązuje do wspólnej historii fotografii i odkrycia radioaktywności uranu, którą można odnaleźć w pracy fizyka Henri Becquerela. Becquerel bowiem wykrył promieniowanie, naświetlając płyty fotograficzne kawałkiem uranu. Proces naświetlania odgrywa kluczową rolę w twórczości slavick – to naświetlanie promieniowaniem, słońcem, światłem i historią. Tematem jej cyjanotypii² są obiekty pochodzące z kolekcji Muzeum Pamięci Pokoju w Hiroszynie, wiele z nich zostało przekazanych przez ofiary lub ich rodzin. Artystka zbierała także formy naturalne z lokalnych parków, fragmenty martwych kwiatów, liście i korę drzew. Umieszczała okazy na papierze nasączonym solami cyjankowymi i wystawiała je na działanie światła słonecznego. A zatem relikty, które były narażone na ogromne dawki promieniowania sześćdziesiąt siedem lat wcześniej, poddała ponownemu naświetleniu. Z perspektywy artystki upamiętniają one tych, którzy zniknęli w pierwszych sekundach eksplozji, pozostawiając po sobie białe cienie. Co istotne, prace slavick nie tyle dokumentują, ile skłaniają do uruchomienia wyobraźni.

Fotografką uwieczniającą proces degradacji radiacyjnej jest również polska artystka wizualna Monika Niwelińska (Gajda, 2023a). Twierdzi ona, że podstawą jej działań twórczych są obszary związane z przestrzenią (Niwelińska, b.d., s. 17). Przestrzeń popromienna w jej pracach nie jest *ready made*, ale eksperymentem chemicznym i naświetlaniem, które dopiero przeistaczają ją w postnuklearny obszar, stając się w ten sposób „nowym dokumentem” (s. 18). Nie jest to bowiem uwieczniony ślad pierwotny, ale ślad odtworzony czy wytworzony, na który zezwala fotografia, albowiem, zdaniem artystki, jest ona narzędziem pozwalającym na zapisanie nowych osadów pamięci. Wszak, jak słusznie podkreśla Niwelińska, od czasu przeprowadzenia testu Trinity radioaktywne izotopy przemieszczały się po

całym globie, niosąc w ten sposób niewidoczny, acz istniejący, ślad ludzkiej działalności. I właśnie to nuklearne dziedzictwo Niwelińska stara się unaocznić. Aby wskazać na procesualność napromieniowywania wielu obszarów planety, eksperymenty chemiczne, jakie przeprowadza na rozmaitych powierzchniach, nie są nigdy dokończone – w ten sposób przypominają one, że skażenia i transformacje wciąż postępują, są destrukcyjnymi zmianami, do których prowadzi radiacyjna działalność człowieka.

Niwelińska odwołując się do doświadczenia mimowolnego zaznaczenia śladu katastrofy na kliszy, stara się odtworzyć zapis anihilacji i imituje katastrofę. W pracy *Inne entropie* powtarza zabieg naświetlania lampą UV dziesięciometrowego papieru fotograficznego. W innych poddaje materię działaniom emulsji światłoczułej, która prowadzi do zanikania konturów. W seriach zatytułowanych *Radioactive* i *Radioactive Dust* dokumentuje zapis kolejnych etapów zanikania obrazów. W *Void* obrazuje rozmycie i utratę kształtów. W *Ostonie* natomiast, w której nawiązuje do reportażu *Czarnobylska modlitwa*, odtwarza wizualne obrazy opisane przez Swietlanę Aleksijewicz. Dobiera materiały tak, aby ich degradacja była szybka i łatwo zauważalna oraz oddawała traumę promieniowania przedstawioną w książce. W *Planecie Piołun* zaś zalewa piołun żywicą epoksydową i zasypuje miłkim pyłem aluminium i opiłkami ołowiu, aby uzyskać formację podobną do zielonkawej skały, którą fotografował Goin. Niwelińska nie znajduje zatem skały, ale ją odtwarza, obnażając proces jej wytwarzania.

Podobnie jak Goin i Gowin, podejmuje się również przedstawienia Trinity Site, jednak podchodzi do tematu zupełnie inaczej – interesuje ją nie widok poziomy czy pionowy, lecz mikroskopijny efekt zniszczenia. W ramach projektu *Gamma Trace* prezentuje światłoczułe płyty miedziane wystawione

na działanie promieniowania gamma na rozległych pustyniach Nowego Meksyku. Bada, na ile ziemia na terenie Trinity Site jest nadal radioaktywna. Na plakietkach filmowych rejestruje nierównomierny ruch promienia – proces promieniowania stopniowo prześwietla kolejne fragmenty obrazu i ingeruje w jego tkankę – dowodząc, że w taki sposób promieniowanie zmienia Trinity Site. Niwelińska nie pokazuje dramatyzmu zniszczonego krajobrazu i widocznych skutków ekologicznych, ale dyskretnie zapisuje promieniowanie w abstrakcyjnych grafikach pejzażu. Powstała radiografia jest fotograficznym zapisem promieniowania emitowanego przez zanieczyszczone cząstki gruntu.

Niwelińską interesuje zapis przestrzeni popromiennych. Te fotograficzne świadectwa, jej zdaniem,

umożliwiają obserwację i analizę śladów pozostawionych przez działalność człowieka w środowisku. Fotografia staje się [...] narzędziem badania osadów. Odcisk stopy zarejestrowany na światłoczułej płycie z obiektu Trinity jest dokładnie zapisem odcisku stopy człowieka, którego działalność pozostawiła trwały ślad na pustynnym krajobrazie Nowego Meksyku (Niwelińska, *bd*, s. 17-18).

Jej prace pokazują, że człowiek potrafi doprowadzić do zmiany i destrukcji planety, ale nie potrafi kontrolować skutków tego działania.

Konwergencja perspektyw

Prace Niwelińskiej, slavick, Goina, Gowina i Hesse-Honegger pokazują, w jaki sposób postnuklearna przestrzeń może być fotografowana – a przez to intymizowana, zdywersyfikowana i oglądana z różnych perspektywy. Fakt, że

przestrzeń ta jest upamiętniana z odmiennych punktów widzenia i w różnej skali, od mikro po makro, pozwala na znalezienie „chwijnej równowagi” (Mirzoeff, 2016) a tym samym na rozpoznanie i wizualizowanie niewidocznego zagrożenia oraz na udokumentowanie jego skutków. Wszak, jak słusznie pyta Karen Barad, „kiedy rozszczepienie atomu, a właściwie jego maleńkiego jądra, niszczy miasta i przekształca pole geopolityczne w skali globalnej, jak coś w rodzaju ontologicznego zaangażowania w linię na piasku pomiędzy «mikro» i «makro» może nadal obowiązywać?” (2018, s. 63). Nuklearne zagrożenia i postnuklearna przestrzeń łączą różne perspektywy i skale – to zniszczenie krajobrazu widziane wzdłuż, wszerz i z góry, ale również zniszczenie jego wewnętrznych struktur. To destrukcja widziana, ale i ta niewidzialna, taka, którą można zmierzyć, i ta niemierzalna. Zdaniem Mirzoeffa (2016, s. 260), tylko zmiana perspektywy percepcji z patrzenia z określonego miejsca na określone miejsce na porównywanie odmiennych momentów i oddalonych przestrzeni oraz z perspektywy innych osób pozwoli na zobaczenia zmieniającego się świata i tego, co niezauważane. Fotografie zamrażają czas i reifikują przestrzeń, ale równocześnie dowodzą, że istnieją ślady, które pozwalają na splecenie przeszłości z teraźniejszością. Zdjęcia ukazują ślady, które zawsze pozostają. Fotograficzne śledzenie i dokumentowanie staje się sposobem wyjaśnienia zniszczeń, tworzenia nowych, możliwych historii, ale i rekonfiguracji przestrzeni. Toteż zestawienie prac omówionych artystów można w ślad za Jamesonem nazwać „mapowaniem poznawczym”, które pozwala na opisanie antropocentrycznej przestrzeni oraz wymianę informacji między artystami a społeczeństwem (2011, s. 51). Owo mapowanie polega na łączeniu nawet odrębnych przestrzeni w danej skali, przeskakiwaniu z pola na pole planszy, którą się konceptualizuje za pomocą kategorii odległości (tamże, s. 328). Mapowanie to zatem zestawianie i segmentacja przestrzeni fotograficznego

przedstawienia, które paradoksalnie pozwalają na odkrycie nowych struktur i konstrukcję nowych form dyskursu nuklearnego. Jak pisze Strzemiński, którego cytuje Hansen: czynne widzenie natury polega na łączeniu wielu spojrzeń, „posuwając się w głąb i cofając się znowu ku planom najbliższym. Widzimy naturę w sposób przeskokowy, zatrzymując się tylko na tych planach przestrzennych, jakie ściągają naszą uwagę, i pomijając inne” (2017, s. 324). Mapowanie pozwala na scalanie różnych perspektyw, a przez to niepomijanie istotnych fragmentów. Zestawienie różnych przestrzeni ukazanych z różnych perspektyw pozwala na dostrzeżenie tego, co dotychczas pozbawione było dostrzegalności ze względu na brak adekwatnych narzędzi pełnego oglądu radiacji. Zestawienie różnych fotograficznych ujęć pozwala na zapisanie zmieniającej się i wymierającej przestrzeni. Za każdym razem przestrzeń ta zaświadcza o realnym zagrożeniu. Artyści dowodzą, że spojrzenie na postnuklearne obszary pozwala na mówienie o spełnionej katastrofie. Ich fotograficzne zapisy przestrzeni i eksperymentów są miejscem pamięci po konkretnym doświadczeniu radiacyjnym, ale równocześnie uczestniczą w dyskusji na temat tego zagrożenia. Ich dyskursywność objawia się tym, że są kolejnym głosem w debacie, podejmują nowy wątek, ale wciąż jest to tylko ujmowanie rzeczywistości, a nie performowanie zmian. Jak bowiem słusznie zauważa Łukasz Zaremba w przedmowie do książki Nicholasa Mirzoeffa, obrazy nie powodują, że dany problem zostanie zauważony. „Tworzenie obrazów jest sposobem rozumienia świata, a same obrazy nie zajmują miejsca poza właściwą rzeczywistością, ale stanowią jej integralny i podstawowy budulec” (2016, s. 11). Fotograficzne prace pozwalają na uchwycenie przemian w trakcie ich zachodzenia, ale same nie są zmianą i do niej nie prowadzą, a jedynie o niej opowiadają.

Podsumowanie

W XXI wieku upamiętnia się raczej zdarzenia określone jako „dziedzictwo, które boli” (Ballantyne, Uzzell, 1998). Z pewnością bolesnym i trudnym dziedzictwem jest pamięć o wypadkach nuklearnych. Co więcej, zagrożenie nuklearne upamiętniane jest w dwojaki sposób – upamiętniana jest przeszłość: wspomina się ją za pomocą pomników, muzeów oraz zdjęć zrobionych na miejscu takie zdarzenia, jak wybuch bomby atomowej czy reaktora w elektrowniach atomowych, ale i poprzez artystyczne eksperymenty upamiętniane jest współczesne zagrożenie, które często jest zauważane, a o którym się jedynie debatuje. Jednak w świecie, w którym dominującym zmysłem jest wzrok, niewidoczność jest przyczyną ignorancji. Zadaniem sztuki jest unaocznienie niewidzialnego zagrożenia. Wszak sztuka to nauka takiego patrzenia, aby zobaczyć i zrozumieć, dostrzec przyczyny zewnętrzne i wewnętrzne zmieniającej się niebezpiecznie rzeczywistości (Hansen, 2017, s. 321). Toteż aby upamiętnić traumatyczne nuklearne wydarzenia, fotografowie wykorzystali powierzchnię planety oraz organizmy – wewnętrzne i zewnętrzne tkanki, to, co widoczne z ziemi, ale także z góry czy od wewnątrz. Sfotografowane obiekty świadczą o tym, co się wydarzyło i nadal się wydarza. Jednocześnie zdjęcia opowiadają o przestrzeni naznaczonej nieobecnością tego, co było, albowiem przedstawiają to, co niezauważone i dekonstruowane, a przez to zapomniane. Artyści nie tyle koncentrują się na przeszłości, wskazując na jej skutki, ile dowodzą, że wciąż istnieje promieniowanie będące rezultatem użycia broni jądrowej i wypadków w elektrowniach. Ukazując postnuklearne przestrzenie, pokazują, jak nuklearna siła degraduje planetę i życie na niej. To zatem wgląd w proces przeistaczania miejsc, istot ludzkich i nie ludzkich, pamięci.

Ich prace są dziś szczególnie ważne – odsłaniają i symbolizują traumatyczne

doświadczenia zakorzenione w zbiorowej świadomości, a obecnie coraz częściej powracające do codziennego dyskursu strachu. Sztuka nuklearna to nie tyle odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu promieniowanie wciąż jest groźne, ile jakie promieniowanie tworzy artefakty. To, co sfotografowane, a przez to zatrzymane czy wytworzone przez artystów, łączy się z tym, co wyobrażone, podległe analizie i interpretacji. To próba nie tylko opisanie, ale zrozumienia mechanizmu nuklearnego zagrożenia. Ich działania można potraktować jako swoiste laboratorium, w którym bada się interakcję między przeszłością a twórcą oraz współczesnym jej przeczytaniem a odbiorcą.

Badania zostały dofinansowane z Programu Strategicznego *Inicjatywa Doskonałości* na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ.

Wzór cytowania:

Gajda, Kinga Anna, *Postnuklearna przestrzeń – fotografia o zagrożeniu nuklearnym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, DOI: 10.34762/zvmw-1m66.

Autor/ka

Kinga Anna Gajda (kinga.gajda@uj.edu.pl) – prof. UJ, doktor habilitowana w dziedzinie nauk o kulturze i religii (US, 2020), doktor literaturoznawstwa (UJ, 2007). Jej zainteresowania badawcze obejmują problematykę związaną z pamięcią, dziedzictwem i sztuką. ORCID: 0000-0001-6400-4973.

Przypisy

1. Zob. <http://www.elinoharaslavick.com/> [dostęp: 30.12.2023].
2. Cyjanotypia to proces fotograficzny stosowany do tworzenia obrazów o charakterystycznym niebieskim tonie. Został wynaleziony w XIX wieku przez sir Johna

Herschela. Proces ten wykorzystuje dwie substancje chemiczne: amoniakalne sole żelatyny oraz sole żelazowe, zwłaszcza żelatynę żelaza. Aby wykonać cyjanotypię, mieszaninę tych dwóch substancji nakłada się na papier lub inny nośnik światłoczuły. Następnie umieszcza się na nim negatyw fotograficzny lub przezroczystą grafikę. Całość jest ekspozowana na świetle słonecznym lub innym źródle UV. Światło powoduje reakcję chemiczną, w wyniku której żelazo redukuje się do formy żelaza, co tworzy niebieski barwnik cyjanian żelaza. Obszary, które były zacienione przez negatyw, nie podlegają reakcji i zachowują pierwotny kolor nośnika, co tworzy obraz w niebieskich odcieniach. Cyjanotypia jest charakterystyczna ze względu na intensywny niebieski kolor oraz łatwość jej wykonania w warunkach domowych. To popularna technika artystyczna, była także używana do sporządzania kopii technicznych i map w XIX wieku. Obecnie często jest stosowana w sztuce jako alternatywna forma fotografii.

Bibliografia

Albrecht, Glenn, *'Solastalgia' A New Concept in Health and Identity*, „Australasian Psychiatry” 2007, nr 1(1).

Ballantyne, Roy; Uzzell, David, *Heritage That Hurts: Interpretation in a Postmodern World*, [w:] *The Cultural Heritage Reader*, red. G. Fairclough, R. Harrison, J.J. Schofield, Routledge, London 2007.

Barad, Karen, *Troubling Times and Ecologies of Nothingness: Re-turning, Re-memembering, and Facing the Incalculable*, [w:] *Eco-Deconstruction. Derrida and Environmental Philosophy*, red. M. Fritsch, P. Lynes, D. Wood, Fordham University Press, New York 2018.

Barad, Karen, *After the End of the World: Entangled Nuclear Colonialisms, Matters of Force, and the Material Force of Justice*, „Theory & Event” 2019, t. 22, nr 3.

Barcz, Anna, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2.

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

Blanco-Arroyo, Maria Antonia, *Interviews with American Artists: Thinking of the Mystery of Photography*, „Umática: Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen” 2020, nr 4.

Brown, Kate, *Marie Curie's Fingerprint: Nuclear Spelunking in the Chernobyl Zone*, [w:] *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, red. A. Tsing, H. Swanson, E. Gan, N. Bubandt, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017.

Brown, Kate, *Plutopia. Atomowe miasta i nieznanne katastrofy nuklearne*, przeł. T. Bieroń, Czarne, Wołowiec 2016.

Cornell, Danielle, *Alfred Stieglitz and the Equivalent. Reinventing the Nature of Photography. Exhibition and catalogue prepared*, Yale University Art Gallery, 1999.

Czachur, Waldemar, *Dyskursywny obraz świata. Kilka refleksji*, „Tekst i Dyskurs” 2011, nr 4.

Decamous, Gabrielle, *Art, Censorship and Nuclear Warfare*, „Leonardo” 2020, nr 54(1).

Decamous, Gabrielle, *Invisible Colors The Arts of the Atomic Age*, The MIT Press, Cambridge 2019.

Decamous, Gabrielle, *Nuclear Activities and Modern Catastrophes: Art Faces the Radioactive Waves*. „Leonardo” 2011, nr 44(2).

Derrida, Jacques; Porter, Catherine; Lewis, Philip, *No Apocalypse, Not Now*, „Diacritics” 1984, nr 14 (2).

Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico: dissemblance & figuration*, University of Chicago Press, Chicago, London 1995.

Didi-Huberman, Georges, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.

Didi-Huberman, Georges, *Strategia obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Korporacja Ha!art, Warszawa-Kraków 2011.

Dijk, Teun A. van, *Badania nad dyskursem*, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T.A. van Dijk, red. nauk. wyd. pol. T. Dobrzyńska, przeł. G. Grochowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Dijk, Teun A. van, *The future of the field: Discourse analysis in the 1990s*, „Text - Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse” 1990, nr 10 (1/2).

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

Farbøl, Rosanna, *Commemorating a War That Never Came: The Cold War as Counterfactual War Memory*, [w:] *The Twentieth Century in European Memory Transcultural Mediation and Reception*, red. T.S. Andersen, B. Törnquist-Plewa, Brill, Leiden, Boston 2017.

Gajda, Kinga Anna, *A nuclear crisis or nuclear discourse?*, „New Eastern Europe. In the throes of crises” 2023(b), nr 1 (LV).

Gajda, Kinga Anna, *Traumatropic Nuclear Communities and Memories: The Works of Monika Niwelińska*, „The International Journal of Interdisciplinary Cultural Studies” 2023(a), nr 18 (2).

Glotfelty, Cheryll, *Corporeal Fieldwork and Risky Art Peter Goin and the Making of Nuclear Landscapes*, [w:] *Material Ecocriticism*, red. S. Iovino, S. Oppermann, Indiana UP,

Bloomington 2014.

Goin, Peter, *Nuclear Landscapes (Creating the North American Landscape)*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1991.

Goin, Peter, *Visual Literacy*, „Geographical Review” 2001, t. 91, nr 1/2.

Hansen, Oskar, *Zobaczyć świat*, [w:] *Kultura wizualna w Polsce. Fragmenty*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, Ł. Zaremba, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2017.

Hesse-Honegger, Cornelia, *Grand Street*, „Against Nature” 2002, nr 7.

Jacobs, Robert, *Introduction: Filling the Hole in the Nuclear Future*, [w:] *Filling the Hole in the Nuclear Future: Art and Popular Culture Respond to the Bomb*, red. R. Jacobs, Lexington Books, Plymouth 2010.

Jameson, Frederic, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Kalmbach, Karena, *Radiation and Borders: Chernobyl as a National and Transnational Site of Memory*, „Global Environment” 2013, nr 11.

Kostin, Igor, *Czarnobyl. Spowiedź reportera*, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2006.

Lechowicz, Lech, *Przestrzeń w fotografii – fotografia w przestrzeni*, w katalogu wystawy *Fotografia i przestrzeń*, Galeria FF, Łódź 18.12.1998 – 21.01.1999.

Lindberg, John C.H., Archer, Denali, *Radiophobia: Useful concept, or ostracising term?*, „Progress in Nuclear Energy” 2022, nr 149 (6).

Lippit, Akira Mizuta, *Atomic Light (Shadow Optics)*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2005.

Łuczak, Dorota, *Nowe widzenie – astrologiczny i astronomiczny wymiar wizji fotograficznej*, „Artium Quaestiones” 2018, nr 28.

Michałowska, Marianna, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007.

Mirzoeff, Nicholas, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2016.

Morton, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minnesota 2013.

Niwelińska, Monika, *Autoreferat. Inne Entropie. Zapis światłoczuły przestrzeni popromiennych. Entropia miejsca/entropia obrazu*, b.d., <https://bip.asp.krakow.pl/images/postepowaniaawansowe/postepowania-habilitacyjne/2020/>

Monika-Niwelinska/Autoreferat-habilitacjaMonika-Niwelinska.pdf [dostęp: 10.09.2023]

Niwelińska, Monika, *O wchodzeniu pod skórę procesom i cichym życiu obrazów. Rozmowa z Moniką Niwelińską*, „Szum” 2023, nr 23,
<https://magazynszum.pl/o-wchodzeniu-pod-skore-procesom-i-cichym-zyciu-obrazowrozmowa-z-monika-niwelinska/> [dostęp: 10.09.2023].

Rosenbaum, Roman, *The catalogue. Art and Activism in the Nuclear Age*, The University of Sydney, Sydney 2022,
https://issuu.com/sydneyschool/docs/art_and_activism_in_the_nuclear_age_exhibition_cat [dostęp: 31.01.2024].

slavick, elin o'Hara, *After Hiroshima*, Daylight Books, Hillsborough 2013.

slavick, elin o'Hara, *Bomb After Bomb: A Violent Cartography*, Charta Srl, Milano 2009.

Sontag, Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.

Sontag, Susan, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.

The Nuclear Culture Source Book, red. E. Carpenter, Black Dog Publishing, London 2016.

Ubertowska, Aleksandra, „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2.

Utrata obrazu, z Moniką Niwelińską rozmawiali Agnieszka Kwiecień i Krzysztof Siatka, „Fragile. Pismo kulturalne” 2015, nr 1(27).

Wodiczko, Krzysztof, *Globalne ocieplenie i broń nuklearna*, [w:] *Pomniki w epoce antropocenu*, red. M. Praczyk, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.

Zaremba, Łukasz, *#zobaczyc_swiat. Od tłumacza*, [w:] Mirzoeff, Nicholas, *Jak zobaczyć świat*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2016.

Zdrojewicz, Zygmunt; Szlagor, Alina; Wielogórska, Marta; Nowakowska, Dorota; Nowakowski, Jonatan, *Wpływ promieniowania jonizującego na organizm człowieka*, „Family Medicine & Primary Care Review” 2016, nr 18 (2).

Ženko, Ernest, *László Moholy-Nagy. Artysta i jego przestrzeń*, przeł. R. Rogoziński, „Kultura Współczesna” 1999, nr 3.

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/postnuklearna-przestrzen-fotografia-o-zagrozeniu-nuklearnym>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/demokratyzacja-ksztalcenia-teatralnego>

/ DOSTĘPNOŚĆ EDUKACJI TEATRALNEJ

Demokratyzacja kształcenia teatralnego

Z Beatą Szczucińską i Anną Lach rozmawia Katarzyna Lemańska

Prezentowane w niniejszym bloku rozmowy powstały jako odpowiedź na call for papers *Kalekowanie sztuk performatywnych* pod redakcją Katarzyny Ojrzyńskiej i Moniki Kwaśniewskiej. Cykl zainicjowany w numerze 178 publikacjami o twórczości Katarzyny Żeglickiej będzie kontynuowany w kolejnych numerach w 2024 roku. Wybrane artykuły zostaną zredagowane w języku prostym przez Jakuba Studzińskiego w ramach współpracy z Małopolskim Instytutem Kultury.

Szukałam danych statystycznych i analitycznych dotyczących studiujących osób z niepełnosprawnościami. Zdziwiłam się, że jest tego tak mało. Posiłkuje się raportem *Dostępność edukacji akademickiej dla osób z niepełnosprawnościami* wydanym przez Biuro RPO w 2015 roku, według którego w 2013 roku w wyższych szkołach artystycznych studiowało 241 osób z niepełnosprawnościami (OzN). Czy dziesięć lat później ta liczba się zwiększyła? Jak to wygląda w Akademii Teatralnej w Warszawie?

ANNA LACH: Ta liczba nie uległa większym zmianom. Gdyby wziąć pod uwagę wszystkie uczelnie artystyczne – plastyczne, muzyczne, filmowe i teatralne – zobaczymy zdecydowane dysproporcje. Więcej osób z niepełnosprawnościami studiuje na uczelniach plastycznych i muzycznych. U nas, w zależności od rocznika, są dwie, trzy osoby, które informują, że mają orzeczenie. Bo to dwie odrębne kwestie. Student nie ma obowiązku deklarowania, czy ma orzeczenie o niepełnosprawności. Od jego woli i potrzeb zależy, czy chce o tym poinformować uczelnię. Do czego się to może przydać? Najbardziej podstawowym mechanizmem wsparcia, który wynika z ustawy, jest stypendium. Natomiast jeśli chodzi o sam proces kształcenia, do tej pory nie wymagano obowiązkowego przedstawiania takiego orzeczenia.

Druga kwestia to nie ile osób z orzeczeniami studiuje na uczelniach wyższych, tylko jaka jest liczba osób, które potrzebują różnych form wsparcia, co nie musi mieć nic wspólnego z orzeczeniem o niepełnosprawności. Te liczby, które pojawiają się w raporcie RPO czy w danych GUS-u, dotyczą osób z orzeczeniami, natomiast my dostrzegamy znacznie większy obszar działania dla koordynatora ds. dostępności i systemowego wsparcia uczelni. Gdybyśmy patrzyli tylko na dane dotyczące osób z orzeczeniem, trudno byłoby budować system wsparcia dla OzN. A system ma służyć temu, by wszystkie osoby studiujące miały poczucie, że jeśli spotkają się z jakimiś potrzebami, to uzyskają wsparcie.

Jaki rodzaj wsparcia jest potrzebny?

ANNA LACH: Jesteśmy na etapie badania – to nie jest katalog, który dałoby się łatwo zamknąć. Im dłużej rozmawiamy, im ten temat jest mocniej obecny na uczelni, tym pojawia się więcej kwestii. Najczęściej są to zarówno kryzysy

zdrowia psychicznego, kryzysy emocjonalne, czasowe ograniczenia sprawności ruchowej związane z kontuzjami - bardzo częste w tak intensywnym procesie kształcenia - jak i różnego rodzaju choroby metaboliczne, także ukryte, niewidoczne niepełnosprawności i choroby przewlekłe, które nie dają widocznych objawów, a które mogą istotnie wpływać na predyspozycje czy możliwości danej osoby do studiowania. Budowanie wsparcia to tak naprawdę następny krok. W ostatnim roku intensywnie zajmowaliśmy się rozpoznawaniem potrzeb. Z jednej strony zastanawialiśmy się, czy mogłaby np. studiować u nas osoba z dużą dysfunkcją ruchu, osoba g/Głucha albo niewidoma. Z drugiej strony mamy kontakt z osobami, które już studiują i zgłaszają inne, równie istotne problemy. To są dwa zazębiające się obszary i nie mamy jeszcze gotowych rozwiązań na wszystko. Staramy się jednak przygotować do tego kompleksowo. Szukamy sojuszy z różnymi organizacjami pozarządowymi i partnerami zewnętrznymi, którzy mają większe doświadczenie. Przykładem jest projekt „Pokaż język”, który dał nam szansę bezpośredniego kontaktu z twórcami i twórczyniami z niepełnosprawnościami. Dotyczyło to zarówno procesu pracy, jak i poznania potrzeb, jakie OzN mogą zgłaszać uczelni wyższej. Jest to też możliwość spotkań w ramach grupy roboczej czy otwartych warsztatów, które możemy zaoferować naszej społeczności. To też szansa na pracę z twórcami z niepełnosprawnościami, którzy swoją niepełnosprawność już przepracowali i mogą nam powiedzieć, jakie jest ich doświadczenie - sceny, teatru, instytucji. Te spotkania są kontynuowane, a ich finałem będzie sympozjum wiosną 2024 roku. To okazja nie tylko do podsumowania, lecz także zmierzenia się z pytaniami, co nadal stanowi bariery w dostępie do edukacji artystycznej. Na jakie rozwiązania uczelnie są gotowe, a na jakie nie ma jeszcze przestrzeni.

W ramach naszej pracy mieliśmy spotkania z osobami studiującymi,

wykładającymi, pracownikami i pracowniczkami biurowymi na temat tego, jak rozumiemy dostępność. Efekty tych rozmów będziemy przekuwać w kolejnych latach na konkretne propozycje. Czy to za sprawą grantów, o które będziemy się ubiegać, czy to rozwiązań systemowych, które będziemy wprowadzać.

Czy ta wewnętrzna ewaluacja była efektem projektu DOSTĘPN[AT]? Jakie są wasze pierwsze wnioski?

ANNA LACH: Ten projekt to nasz pierwszy duży grant dostępnościowy – w programie „Uczelnia dostępna”. Obowiązkiem każdej uczelni niezaawansowanej w kwestii dostępności było zrealizowanie ścieżki mini. Określa ona bardzo konkretne obszary, gdzie dostępność musi zostać zagwarantowana, m.in. do biura koordynatora ds. dostępności. Wiązało się to np. z przemyśleniem dostępności architektonicznej. W Warszawie wymagało to chociażby przebudowy wejścia i jednej toalety. Dostęp na pierwsze piętro, gdzie planowane jest biuro, jest zapewniony. Po konsultacjach okazało się, że wykonalna jest tylko budowa pochylni od strony dziedzińca, ale zyskaliśmy też pomysły, jak w przyszłości myśleć o dalszej przebudowie wejścia. Projekt dał nam też szansę na wykonanie projektów przebudowy wejścia i toalet w teatrze szkolnym w Białymstoku. Nie zostaną zrealizowane w tej perspektywie, ale jesteśmy na etapie uzyskiwania pozwoleń na budowę i są szanse, że prace zostaną wykonane w latach 2024-2025.

Druga kwestia dotyczy systemu informacji przestrzennej, czyli tego, jak komunikujemy naszą przestrzeń osobom z zewnątrz. Pozwoliło nam to zrozumieć, jak czasem trudno się w naszej uczelni odnaleźć. Zewnętrzna firma kończy jesienią opracowywać system zawierający elementy informacji

dotykowej, wizualnej, głosowej, który będzie uwzględniał potrzeby różnych odbiorców na co dzień tu funkcjonujących.

BEATA SZCZUCIŃSKA: Dzięki temu zobaczyłam potencjał komunikacyjny, którego realizacja dopiero przed nami. Pomysły, które „wymusiła” na nas DOSTĘPN[AT], wpływają też na nasze inne działania. Równoległe do tego projektu realizowaliśmy przebudowę budynku C, więc myśleliśmy już o tej inwestycji – może nie w stu procentach – przez pryzmat warunków dostępnościowych, biorących pod uwagę osoby o różnych potrzebach, nie tylko z niepełnosprawnościami.

ANNA LACH: Realizacja tych projektów narzuciła konieczność zmiany optyki i wpłynęła na pracę wielu osób. Uczyliśmy się myślenia dostępnościowego, włączając w ten proces kadrę dydaktyczną, pracowników administracji czy działów technicznych. Dostępność to bowiem nie tylko remont tej czy innej toalety, ale nowe kompetencje osób, które rozpoznają na nowo przestrzeń i same widzą, gdzie należy podjąć dalsze działania. Począwszy od projektowania uniwersalnego – czy to kwestii oświetleniowych, ogólnoscenicznym, przebudowy i remontów w najbliższych latach – przez dostępność dokumentów cyfrowych, po kwestie świadomościowe, dotyczące pracy z osobami z różnymi potrzebami. To proces wewnętrzny – rzeczywiste zrozumienie korzyści płynących z tych zmian i wprowadzania nowych narzędzi. Nie chodzi o fikcyjnego „klienta”, ale o wagę przejrzystości naszych procedur. Połączenie realizacji konkretnych projektów wraz z włączaniem jak największej liczby pracowników jest jednym z kluczowych elementów, bo daje potencjał do zmian, których nie wyrażą żadne wskaźniki. Już nie musimy dyskutować, dlaczego kolejne zmiany muszą brać pod uwagę. Kwestie dostępnościowe to nasza wiedza wspólna.

BEATA SZCZUCIŃSKA: Wiedza to niezbędna baza, by w ogóle rozmawiać o

wprowadzaniu dostępności. Kiedy rozmawiamy o dostępności w programie nauczania czy rekrutacji, dostajemy czasem odpowiedź, że przecież nie mamy nawet podjazdu. To pierwsza, najbardziej dostrzegalna bariera. Kiedy pisaliśmy wniosek do programu „Uczelnia dostępna”, zdawaliśmy sobie sprawę, że brakuje nam krytycznego myślenia o OzN w teatrze. Był nawet pomysł konferencji na ten temat. Żeby obudować to wiedzą, krytyką, teorią. Nie udało się to w ramach wniosku z przyczyn formalnych, ale równocześnie zgłosiła się do nas Fundacja Teatr 21 z projektem „Pokaż język”. Kwestie techniczno-administracyjne połączyliśmy z narzędziami krytycznymi, co pozwoliło naświetlić problem także od strony etycznej, estetycznej i generalnego przededefiniowania naszego myślenia na temat tego, jak rozumiemy teatr, cielesność, obecność aktora, czym jest sztuka aktorska. To w tej chwili gorący temat, w którym jedno podejście, broniące omnipotencji aktorskiej, ściera się z innym, dla którego kwestia reprezentacji różnorodności społeczeństwa jest bardzo ważna. Rozmawiamy o tym, że każdy może tymczasowo stracić pełnosprawność; mamy w naszej historii przypadki aktorek czy aktorów, którzy po różnych wypadkach nie wrócili do pełnej sprawności, a jednak nie zniknęli z zawodu. Dyskusja wewnętrzna trwa, po części jest polityczna, bo dotyczy rozumienia teatru. Ścierają się stanowiska na skrajnych polach i pewnie będzie to jeszcze, z różną dynamiką, trwało. Jednocześnie musimy odpowiadać na wyzwania rzeczywistości. Osoby ze szczególnymi potrzebami mają coraz większe poczucie podmiotowości i stawiają przed nami wyzwania.

Czy w trakcie tych burzliwych dyskusji wewnętrznych spotkaliście się z myśleniem dyskryminacyjnym np. ze strony wykładowców? Pytam o to, ponieważ w raporcie *(Nie)Zgoda na przekraczanie granic. Badania*

nad przemocą i dyskryminacją w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie zrealizowanym przez zespół badawczy Wydziału Socjologii UW w latach 2021-2022 pada: „W przypadku etniczności i niepełnosprawności można by się zastanawiać nad tym, na ile procesy selekcji - przyjmowania na studia nie wykluczają przedstawicieli innych grup etnicznych, narodowości oraz osób z niepełnosprawnościami, ale uznajemy, że to jest kwestia odrębna, niejako systemowa. Dotyczy ona tego, na ile teatr jest otwarty na akceptację tego typu różnic tożsamości i kompetencji”. A we wspomnianym raporcie RPO pada, że najpoważniejszym problemem jest wykluczanie OzN z grona potencjalnych osób studiujących na uczelniach specjalistycznych, w tym artystycznych, „na których istnieje ugruntowane przekonanie kadry akademickiej, że nie są to szkoły przeznaczone dla studentów z niepełnosprawnościami”.

ANNA LACH: Pola uprzedzeń czy otwartości nie można zawęzić tylko do kadry dydaktycznej. Akademię tworzą osoby studiujące, wykładające i administracja. Podobnie jak w całym społeczeństwie, w każdej z tych grup są różnice. Jeżeli rozmawiamy o różnych obawach, to liczba rozmów, jakie odbyły się w ostatnich miesiącach, pokazuje, że temat jest ważny. Nikt go nie odsuwa, nie zamiata pod dywan, nie bagatelizuje. Większość sceptycyzmu wynika z tego, że tryb pracy w Akademii jest bardzo intensywny - i dla osób studiujących, i dla wykładających. Obawy często związane są z odpowiedzialnością za pracę z taką osobą, która może mieć znacznie większe wymagania. To rodzi obawę, że być może będzie to wymagało większego nakładu czasu. Trudno jest czasem wyobrazić sobie dołączenie do grupy osoby z innym potencjałem, kiedy ścieżka, którą podążamy, jest już znana i wiadomo, że jest bardzo wymagająca. Zatem kiedy trzeba uwzględnić kolejne elementy wymagające dodatkowej adaptacji do potrzeb jednej czy dwóch

OzN, zapewniające równoważne uczestnictwo w procesie, to pojawić się może lęk, że koniec końców wykładowca i grupa zostaną z tym sami. Czyli intensywny dotąd proces nauczania będzie musiał jeszcze bardziej się zintensyfikować... Dla nas to jasny komunikat, że budowanie procesu wsparcia jest niezwykle ważne. Żeby nikt nie czuł się w tym procesie osamotniony. Żebyśmy potrafili rozmawiać możliwie najwcześniej o tym, co jest potrzebne. Zanim wyzwania staną się dotkliwsze i np. osoba wykładająca dojdzie do przekonania, że sobie po prostu nie poradzi, bo to jest zbyt obciążające. To nie jest głos, który zakłada, że nie powinniśmy z takimi osobami pracować, tylko zwracający uwagę na to, by zawczasu zatroszczyć się o możliwość zdobycia odpowiednich narzędzi i rozwijanie kompetencji, które do takiej pracy mogą posłużyć. Takie głosy odbieramy nie jako bariery czy ataki, ale jako wyraz potrzeb i obaw. To ważne, by one też wybrzmiały, bo to one dają nam wiedzę na temat tego, co jest jeszcze do zapewnienia.

Dzisiaj czy jutro obecność studenta czy studentki ze znaczną niepełnosprawnością byłaby dużym wyzwaniem, ale widzimy potrzebę bycia na to gotowym i czucia się w tym komfortowo. Dobrym efektem tych dyskusji jest też przekuwanie wyobrażeń, które wszyscy w sobie nosimy, na postulaty dotyczące tego, co jest właściwie potrzebne, żebyśmy wszyscy mogli uczynić ten proces możliwym do realizacji. To także pokłosie tych pierwszych potrzeb, sformułowanych przez osoby, które chciałyby, aby studiowanie w naszej uczelni było i dla nich możliwe. Jak zapewnić im równy udział w egzaminach? W zespołach roboczych szukamy już na to konkretnych rozwiązań.

Od tego roku akademickiego w warunkach i trybie rekrutacji na studia w Akademii Teatralnej uwzględniona została współpraca z

koordynatorem dostępności w kwestiach indywidualnego toku przystąpienia do rekrutacji oraz adaptacji formy egzaminu. Co zostało wdrożone dla osób ze szczególnymi potrzebami w procesie rekrutacji na studia?

BEATA SZCZUCIŃSKA: W ostatniej rekrutacji zgłosiła się do nas osoba poruszająca się na wózku z pytaniem, w jaki sposób jesteśmy w stanie zapewnić jej warunki do podejścia do rekrutacji na studia aktorskie. Zebraliśmy się w zespole, który zastanowił się, jak udostępnić takiej osobie kolejne etapy rekrutacji. Pierwszy etap polega na przesłaniu nagranych materiałów, więc nie stanowiło to problemu. Z drugim etapem wiąże się już wejście na scenę i prezentacja. Wiedzieliśmy, że dostęp jest, trzeba go tylko zapewnić, więc ustaliliśmy, żeby opuścić zapadnię, aby było możliwe nieskrępowane dostanie się na scenę.

ANNA LACH: Ta sytuacja pokazała także, że takie dokumenty jak deklaracja dostępności, gdzie mamy opisaną dostępność architektoniczną, są potrzebne i przydatne. Wiemy, że kandydaci z niej korzystają i dowiadują się, jak wygląda nasza sytuacja pod tym względem w różnych lokalizacjach. To konkretne narzędzie, z którego wszyscy korzystamy.

BEATA SZCZUCIŃSKA: Musieliśmy się również dowiedzieć się, czy nasz przyszły kandydat potrzebuje osoby asystującej, czy poradzi sobie samodzielnie. Zależy to od rodzaju wózka, wiemy zatem, o co musimy dopytać. Ustawiamy egzaminy w setach, więc najlepiej, aby taka osoba była pierwsza w grupie, żeby miała nieco więcej czasu na przemieszczenie się. Żeby nie musiało się to odbywać w niepotrzebnym pędzie. Staraliśmy się przejść całą ścieżkę, która czekała tę osobę, by być przygotowanym na tyle, na ile uzyskaliśmy od niej informacje, i na tyle, ile sami wiemy już, jak postępować. Chodzi o to, żeby coś umożliwić, ale nie ułatwić. Żeby nikt nie

zarzucił nam stosowania preferencyjnych warunków, bo to też byłby rodzaj działania dyskryminacyjnego. Celem procesu jest to, by był sprawiedliwy.

Kiedy na reżyserię zgłosiła swoją kandydaturę osoba g/Głucha, która ostatecznie nie podeszła do egzaminów, podobnie zastanowiliśmy się, jak przystosować dla niej ścieżkę rekrutacji i jak musimy się do tego przygotować.

ANNA LACH: Dostęp do Teatru Collegium Nobilium był w gruncie rzeczy dość prosty. Trudniejsze było przemyślenie egzaminu praktycznego. To etap, na którym komisja stawia konkretne wyzwania fizyczne. Tu pojawia się brak narzędzi i pytanie, jakie wyzwania można postawić, kiedy mamy do czynienia z osobą o innym potencjale sprawności. To nie jest coś, co wszyscy już wiemy lub co można przeczytać w jakiejś książce. Tego można się nauczyć tylko na konkretnym przypadku. Mamy jednak wsparcie ze strony naszych partnerów, Centrum Sztuki Włączającej / Teatru 21. Uzgodniliśmy, że przy udziale tej osoby w kolejnych etapach praktycznych zapewnimy naszym egzaminatorom konsultacje dotyczące tego, jak postawić przed taką osobą zadanie, które będzie dla niej wyzwaniem i nie będzie przy tym wykluczające. Nie chodziło o prostą instrukcję, jak taki egzamin przeprowadzić, tylko o zachowanie autonomii uczelni i egzaminatorów i danie im pewnych wskazówek. Nie wiemy jeszcze, czy to idealne rozwiązanie, ale na obecnym poziomie naszego przygotowania wydaje się sensowne. Kiedy zaproponowaliśmy cały ten proces osobie kandydującej, zostało to przyjęte z aprobatą i zrozumieniem. Nie można było przecież jej uprzedzić, co ją spotka w czasie egzaminu, można było jedynie przedstawić powzięte rozwiązania i przygotowania.

Czy tegoroczny proces rekrutacji został poddany ewaluacji pod kątem

dostępności i będzie miał wpływ na kolejne?

BEATA SZCZUCIŃSKA: Doświadczenie pokazuje, że za każdym razem trzeba przyjrzeć się indywidualnej osobie i jej potrzebom. To zresztą nie odbiega w zasadzie od tego, co dzieje się w przypadku rekrutacji każdej osoby, której indywidualny potencjał jest oceniany. Właśnie na tym polega rekrutacja na kierunki praktyczne - na rozpoznaniu potencjału konkretnej osoby.

Wyzwaniem jest to, że wachlarz tych potencjałów szerzej się otwiera.

Okazuje się, że coś, o czym do tej pory w ogóle nie myśleliśmy i wydawało się dyskwalifikujące, podlega zmianie. Czyli np. to, że osoba na wózku może podejść do rekrutacji. Podjęliśmy nawet próby zapisania procedur dotyczących konkretnych potrzeb, np. motorycznych, ale rzeczywistość podpowiada, że nie jest to efektywne rozwiązanie i ostatecznie jest bardziej zamykające niż otwierające.

ANNA LACH: Od tego są szkolenia świadomościowe, które wprowadzają nas w elementarne zagadnienia, jak to, czym jest wózek dla osoby poruszającej się na nim. Jak wygląda etykieta kontaktu z taką osobą. Jak doświadcza świata osoba niewidoma. W jaki sposób takiej osobie asystować. Jak się z nią komunikować. Na czym polega komunikacja z g/Głuchym, jeżeli w pobliżu nie ma tłumacza.

Pokłosem spotkań z radami do spraw jakości kształcenia na poszczególnych kierunkach jest to, że częścią konsultacji dla potencjalnych kandydatów będzie spotkanie z koordynatorem ds. dostępności. Nie wystarczy komunikat, że ktoś taki jest. Chcemy od razu podkreślać, że jeśli jest ktoś ze szczególnymi potrzebami, kto chciałby porozmawiać o możliwościach studiowania i skonfrontować się np. z przygotowaniem do rekrutacji, to proponujemy spotkanie. Mamy już za sobą pierwsze rozmowy z osobami, które działają w pracowniach konsultacyjnych, by były uwrażliwione na

różne potrzeby i na to, jakie tematy ze strony studentów i studentek mogą się pojawić. Istnieje już pewna praktyka postępowania i niezależnie od tego, czy dana osoba ostatecznie podejdzie do egzaminu, czy nie, to my jej opowiemy, jak to może wyglądać. Chcielibyśmy móc za każdym razem sformułować taką propozycję dla każdej osoby. Nie będzie to katalog, ale właśnie rozmowa pozwalająca na rozpoznanie konkretnych potrzeb i znalezienie dla nich rozwiązań. Będziemy oczywiście dążyli, by obowiązywała pewna generalna propozycja, co ułatwi potencjalnym kandydatom stawianie pytań. Chodzi jednak przede wszystkim o to, by procedura była otwarta i możliwie adaptowalna do różnych sytuacji. Nasze wyobrażenia często bowiem prowadzą nas na manowce, wyrastają ze stereotypów. Czego przykład mieliśmy niedawno, gdy okazało się, że osoba przyjęta na pierwszy rok zgłosiła swoją niepełnosprawność – zupełnie niewidoczną. Taką, o jakiej w ogóle dotąd nie pomyśleliśmy... A gdyby nam przyszła do głowy, to pewnie wyobrażalibyśmy sobie znacznie więcej ograniczeń z nią związanych. Jakich adaptacji potrzebuje dziś ta osoba? Głównie poinformowania kilku wykładowców i pewnej ostrożności. Czego dowodzi ta sytuacja? Że nigdy nie będziemy gotowi na wszystkie scenariusze. A także tego, że wiele blokad i obaw ma źródło w naszych fałszywych wyobrażeniach na jakiś temat.

Kandydaci ukrywają swoje szczególne potrzeby?

BEATA SZCZUCIŃSKA: Oczywiście, jest tysiąc dwustu kandydatów na trzydzieści miejsc, które Akademia ma do zaoferowania, i nikt nie chce sobie sam osłabiać pozycji startowej. Nasza polityka informacyjna ma na celu pokazanie, że każda osoba kandydująca, studiująca czy pracująca może spodziewać się dostosowania warunków. Każdemu z nas może przydarzyć się niepełnosprawność czasowa albo stała, albo jakaś inna niedyspozycja. Cała

nasza praca otwierania głów i zmieniania myślenia polega na tym, by być gotowym na nowe sytuacje, które mogą spotkać każdego z nas. Chcę wierzyć, że ta gotowość do adaptacji będzie procentować na przyszłość. Kiedy rozmowy na ten temat się zaczęły, ujawniły się różne rzeczy do tej pory ukrywane, z którymi trzeba było zmierzyć się od razu. Ludzie nabrali odwagi, by mówić. Zobaczyli, że jest dobra wola do szukania rozwiązań, że formułowanie potrzeb nie jest prostą drogą do wyeliminowania kogokolwiek. Ta dyskusja jest naprawdę trudna, ale wszyscy są w nią włączeni i ona się toczy.

ANNA LACH: Mamy świadomość, że osoby studiujące ukrywają swoje niepełnosprawności i że jest to zakorzenione w długiej tradycji pielęgnowania etosu osoby aktorskiej jako wybitnie sprawnej, niemal doskonałej. To nie tylko system może być widziany jako opresyjny, ale też nasze własne wyobrażenie może być problemem. Aspiracje naszych studentów i studentek są ogromne - wokalne, taneczne, ruchowe, jeszcze inne. Każdy chce być najlepszy w możliwie wielu stylach czy specjalizacjach. Chce być gotowym i do aktorstwa dramatycznego, i filmowego, i muzycznego, i lalkowego. Nasi studenci i studentki mają do tego prawo. Ale też ten poziom oczekiwań wobec siebie może utrudniać komunikowanie potrzeb rozumianych jako słabości. Odpowiedzią może być tworzenie jak najbardziej otwartego i przyjaznego środowiska. Nie da się tego przyspieszyć. Wszystko toczy się na wielu poziomach, z różną intensywnością, wymaga niezliczonych rozmów. Ale się dzieje.

Mieliśmy warsztat mistrzowski z Danielem Kotowskim, g/Głuchym performerem. Takiemu spotkaniu towarzyszą pytania o jego proces twórczy, ale też obawy, jak w ogóle może takie spotkanie wyglądać. Albo okazuje się, że ktoś ma za sobą podobne doświadczenia, czy to związane z pracą, czy po

prostu z kontaktem z podobnymi osobami. Zaczynamy słyszeć historie, które właśnie dzięki takiemu spotkaniu zaczynają wybrzmiewać. W ubiegłym roku wykład inauguracyjny w Białymstoku wygłosiła Justyna Sobczyk; opowiadała o teatrze, który praktykuje... Już to wystarczyło, by osoby, które ukrywają swoje niepełnosprawności albo inne potrzeby, a są w naszej społeczności, podeszły do niej opowiedzieć o poszukiwaniu dla siebie miejsca w teatrze. Każde tego typu działanie to krok w kierunku, by dostępność stała się naszym wspólnym doświadczeniem.

BEATA SZCZUCIŃSKA: Odwołuję się do porównania, że osoby, które przychodzą do nas na studia aktorskie, oczekują przygotowania na poziomie olimpijskim. Bardzo często mają wyobrażoną swoją karierę i są gotowi poświęcić bardzo dużo czasu, energii, zasobów, by swój cel osiągnąć. Są także osoby, które mają szczególne potrzeby, które być może potrzebują więcej czasu albo nie mogą angażować się tak intensywnie w proces. Jednym z naszych zadań jest to, by obie strony nic nie traciły. By nikt nie odniósł wrażenia, że proces kształcenia z tego czy innego powodu jest zubażany. Znalezienie tej równowagi będzie na pewno jednym z wyzwań, na które nie mamy jeszcze odpowiedzi. Jednocześnie mamy do czynienia z rosnącą liczbą osób w kryzysach psychicznych i dostosowujemy się do nich. Umożliwiamy im kontynuowanie studiów, bierzemy pod uwagę ich ograniczenia.

Jak wygląda sytuacja osób z tymczasową niepełnosprawnością w Akademii?

BEATA SZCZUCIŃSKA: Wszystko jest kwestią indywidualnych ustaleń. Można rozmawiać o przełożeniu pewnych zaliczeń, by niektóre egzaminy odbyły się wcześniej, inne później; o wydłużeniu terminu zaliczenia; o

zwolnieniu; o urlopie dziekańskim. Mamy rozwiązania administracyjne, ale mogą być stosowane adaptacje indywidualne, związane np. z dostosowaniem pory zajęć dla danej osoby. Wyzwaniem jest to, że bardzo rzadko zajęcia na uczelni mają charakter indywidualny, dlatego wszelkie zmiany dotyczą pracy całej grupy. Zawsze będziemy się natykali na zagadnienie interakcji i z tym trzeba będzie sobie poradzić.

ANNA LACH: Mamy za sobą doświadczenie studiów osoby, której niepełnosprawność ujawniła się w toku nauki, co polegało przede wszystkim na spowolnieniu procesu dydaktycznego. W porozumieniu z władzami kierunku i wykładowcami udało się znaleźć rozwiązania, które pozwoliły poradzić sobie z potrzebą zmniejszenia intensywności zajęć. Decyzja tej osoby o ujawnieniu swoich potrzeb wobec innych osób studiujących zaowocowała również tym, że temat stał się łatwiejszy, bardziej oswojony. Można go było przepracowywać w większym i bliższym kontakcie. Zrozumienie tych potrzeb nie byłoby pewnie bez tego możliwe.

BEATA SZCZUCIŃSKA: Na uczelni zrobiono wiele, by ta osoba skończyła studia, ale czy możliwie będzie negocjowanie podobnych warunków już w regularnej pracy? Uczelnia jest od tego, by zmiany się toczyły, ale wiemy, że na rynku zawodowym sytuacja wygląda inaczej, nie jest tak „łaskawy” jak uczelnia i trudno spodziewać się tam takiej adaptacji i elastyczności.

Jak mógłby wyglądać indywidualny tok studiów osoby z niepełnosprawnością? Bo taki tok zakładałabym po przejściu przez nią pomyślnie rekrutacji. Byłyby w nim dostosowane zajęcia integracyjne, np. szermierka, którą macie w programie, razem z szermierką na wózkach. Albo emisja polskiego języka migowego - tu

zamiast emisji głosu. Czy są w Polsce toczone rozmowy o specjalistycznych kierunkach, np. dla g/Głuchych czy osób o alternatywnej motoryce?

BEATA SZCZUCIŃSKA: Nie wydaje mi się, żeby dobrym rozwiązaniem było tworzenie jakichś specjalnych kierunków, które też mogłyby być postrzegane jako rodzaj stygmatyzacji czy wyłączenia. Chodzi o pogodzenie interesów osób, które są gotowe właściwie na wszystko w trakcie studiów, i tych, które mają szczególne potrzeby. Na razie nasze plany adaptacyjne nie poszły aż tak daleko, by wprowadzać zupełnie nowe przedmioty, np. w polskim języku migowym. Wydaje mi się, że będzie to raczej ewolucja polegająca na szerszym otwieraniu się na indywidualności. Kluczem jest otwarcie głów na potencjał artystyczny pewnej inności. Żeby go dostrzec, a nie na niego się zamykać. Żeby przestać myśleć, że aktor ma właściwie przezroczyste ciało, bo jest ono zdolne do wszystkiego. To „rozmontowywanie” szablonowego ideału aktorskiego piękna - zaczęło się od obalenia mitu na temat tego, jakie „typy urody” są przyjmowane. To cały czas kwestia poszerzania obecności różnorodności, co nie wydarzy się z dnia na dzień. Istnieje też niedoceniany dokument Konferencji Rektorów Uczelni Artystycznych z 2016 roku, gdzie wyznaczono pewne standardy związane z organizacją kształcenia artystycznego. To dokument, który nadal jest inspirujący.

ANNA LACH: Jeżeli mówimy o osobie, która nie byłaby w stanie uczestniczyć w większości zajęć grupowych, nie byłibyśmy w stanie zapewnić jej efektów kształcenia na odpowiednim poziomie, np. związanych właśnie z umiejętnością pracy w zespole. Jeśli osoba ta miałaby potencjał, który obroni się w czasie rekrutacji, to na pewno znaleźlibyśmy ścieżkę kształcenia.

Próbowałam sobie wyobrazić, że przez rekrutację przejdzie osoba z implantem słuchowym. Poradziłaby sobie na egzaminach, ale czy w trakcie

studiów? Jeśliby potrzebowała wsparcia PJM, zapewnilibyśmy przecież tłumaczy. Ale czy da się przełożyć pięć lat studiów opartych na wspólnej, intensywnej pracy na język migowy? A potem wydarza się takie spotkanie jak z Danielem Kotowskim, który jest bardzo świadomy i swojej niepełnosprawności, i odrębności kultury Głuchych i opowiada o zupełnie innej perspektywie. Mówi, że nie widzi dla siebie potrzeby ukończenia pełnego toku studiów reżyserskich, ale jako świadomy artysta chciałby poszerzyć swoje kompetencje w tym zakresie, zdobyć nowe narzędzia. Więc może to też jest droga? Nie tylko tworzenie alternatywnych dróg studiowania, ale szukanie okazji do spotkania i pracy twórczej?

Na pewno warto myśleć, jak zaadaptować wszystkie formy tańca do sytuacji, kiedy studia zaczyna osoba z alternatywną motoryką, np. bez kończyny. Ale jeżeli ma świetną protezę, to może w ogóle nie potrzebuje adaptacji? Czy uczyć osoby studiujące kontaktu z OzN od razu, czy tylko wtedy, kiedy już jest w grupie? Tego jeszcze nie wiemy i omawiamy różne możliwości, stawiamy sobie coraz więcej pytań. Na pewno widzimy potencjał w działaniach wychodzących poza klasyczny program kształcenia i odwołujących się do działań projektowych, warsztatowych, szkół letnich, kursów mistrzowskich, wspólnych projektów. Chcemy aranżować sytuację spotkania po to, żeby wynikały z nich kolejne doświadczenia, a co za tym idzie – korzyści.

Na te wszystkie, jak rozumiem nadprogramowe działania, potrzebne są fundusze.

BEATA SZCZUCIŃSKA: Pieniądze zawsze są potrzebne, ale najbardziej potrzeba nam ludzi. W tak skromnym gronie te prace są bardzo trudne.

Dostajemy środki z grantów, ale za tym nie idzie systemowe wsparcie w postaci możliwości zatrudnienia konkretnych osób, które te zadania mogłyby ostatecznie realizować. Wprowadzanie rozwiązań, których oczekuje od nas prawo oraz rzeczywistość, wymaga większego zespołu.

Jak adaptowanie programów nauczania uczelni artystycznych dla osób ze szczególnymi potrzebami wygląda z perspektywy międzynarodowej? Jakie są dobre praktyki?

BEATA SZCZUCIŃSKA: Są szkoły, które działają w tym kierunku już od dłuższego czasu. Glasgow uruchomiło np. kurs aktorski przeznaczony dla g/Głuchych. Jesteśmy w dobrym dialogu z wieloma uczelniami, np. z Konserwatorium w Paryżu, gdzie została przyjęta osoba na wózku. Tam konkurencja na jedno miejsce jest jeszcze wyższa niż u nas, a kwestie równościowe, związane między innymi z wieloetnicznością, są jeszcze bardziej skomplikowane. Dla nich początkowo wyzwaniem były kwestie architektoniczne, a okazało się, że poważniejszym i trudniejszym zagadnieniem była gotowość do wspólnej pracy w grupie. Inne doświadczenia przyszły z Hanoweru, kiedy jeden ze studentów został sparaliżowany w wyniku wypadku w trakcie telewizyjnego show. Czyli pełnosprawny student stał się studentem z niepełnosprawnością. Zrobiono mnóstwo, by mógł ukończyć studia i obecnie odnalazł się na rynku teatralnym. Są artyści, którzy korzystają z jego potencjału.

Każde miejsce próbuje w inny sposób i adaptuje się do zastanej sytuacji. Ważna jest dla nas świadomość, że każda uczelnia szuka własnych rozwiązań, co ma też związek z odmiennymi tradycjami teatralnymi i z różnym stopniem zaawansowania całego społeczeństwa, jeśli chodzi o

kwestie dostępności.

ANNA LACH: Cenne było też poznanie doświadczeń Royal Central School of Speech and Drama w Londynie. Tam od wielu lat pracuje duży dział poświęcony różnorodności reprezentacji. Mimo to w ich praktykach nie znalazłam zbyt wielu rozwiązań związanych z dostępnością dla OzN. Na konferencji w Warszawie w 2023 roku w ramach programu „Zmiana. Teraz” opowiadali o tym swoistym paradoksie: że mimo lat praktyki przeciwdziałania dyskryminacji na wielu poziomach są dopiero na początku drogi związanej z dostępnością taką, o jakiej dziś rozmawiamy. Widzę to jako coś inspirującego dla nas, pokazującego, że ten proces ostatecznie musi być całościowy. Że ma to tak samo związek z działaniami antydyskryminacyjnymi czy przeciwdziałaniem przemocy. Że wiąże się z działaniami przeciwko nadużyciom, które dotyczą różnych poziomów relacji, nie tylko między osobami studiującymi a wykładającymi.

Kolejne projekty czy nowe przedmioty, jak etyka w teatrze, stanowią dla nas kolejne kroki, które są efektami wielu działań trwających od wielu lat, a nie jednego projektu „dostępnościowego”. Na pewnym etapie tego szerokiego procesu dołączyła rozmowa o dostępności, co jest też przecież przeciwdziałaniem dyskryminacji. Jeżeli spojrzymy na to w ten szeroki sposób, to widzimy, że jeszcze długa droga przed nami, ale też widzimy sprawczość i to, co już się udało zmienić. Pewnie kiedyś będą jakieś zmiany w programie, ale jakie, to się dopiero okaże.

BEATA SZCZUCIŃSKA: Jeżeli zakładamy, że wyposażamy studiujących w narzędzia do krytycznego odbierania teatru, i jeżeli nasi absolwenci będą odpowiedzialni za programowanie różnych działań, dobrze by było, abyśmy tę wiedzę im dostarczyli. To kwestia tak samo ważna jak zagadnienia artystyczne.

Czy rozmowy o dostępności przekładają się na rozmowy o szerszej potrzebie spowolnienia trybu pracy, kwestii dobrostanu, o wyjściu z przymusu nadprodukcji?

BEATA SZCZUCIŃSKA: Mamy mocno zdiagnozowane, że nasi studenci i studentki są przepracowani. Pracownicy podobnie, i dotyczy to wszystkich działów, które działają od produkcji do produkcji, od grantu do grantu. Dynamika, jeśli chodzi o kreację i wymagania, jest ogromna, szaleńcza. Pojawiają się nowe formy wyrazu artystycznego, kompetencje, umiejętności i chcemy oczywiście dać je osobom studiującym, by byli jak najlepiej przygotowani do pracy. Równolegle zbliżamy się do punktu, w którym osoby studiujące są przepracowane i zaczynają to sygnalizować. Takie studia przestają być efektywne, jeśli nie ma możliwości, by się zregenerować. Od dawna słyszymy, że nie ma czasu, by chociażby chodzić do teatru i oglądać swoich pedagogów czy koleżanki i kolegów na scenie. To problem zajmujący nas nie mniej niż dostępność i też nad tym pracujemy. Miejsca wytchnienia czy odpowiednio długa przerwa obiadowa są tak samo potrzebne jak toalety. Mnogość zagadnień powoduje, że pojawia się zmęczenie kolejnymi zmianami i ich wypracowywaniem. Zdolność do permanentnej adaptacji też może ulec wyczerpaniu.

Wzór cytowania:

Demokratyzacja kształcenia teatralnego, z Beatą Szczucińską i Anną Lach rozmawia Katarzyna Lemańska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/demokratyzacja-ksztalcenia-teatralnego>.

Autor/ka

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/demokratyzacja-ksztalcenia-teatralnego>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/dostepnosc-nasza-codziennosc>

/ DOSTĘPNOŚĆ EDUKACJI TEATRALNEJ

Dostępność to nasza codzienność

Z Tomaszem Wesołowskim i Bartoszem Dąbrowskim rozmawia Katarzyna Lemańska

W październiku 2023 roku w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie zakończył się dwuletni projekt „AST Otwarta”. Panie Tomaszu, był pan przez okres trwania tego projektu pełnomocnikiem rektora ds. osób z niepełnosprawnościami i liderem specjalnych zespołów, a pan Bartosz pełni funkcję specjalisty ds. technologii wspierających. Jakie były założenia tego projektu i jakie zadania w Akademii Sztuk Teatralnych sobie postawiliście?

TOMASZ WESOŁOWSKI: Projekt „AST Otwarta” miał w jak największym stopniu stworzyć warunki, abyśmy mogli w Akademii pracować i współpracować z osobami ze szczególnymi potrzebami. Dotychczas nasza szkoła nie była dostępna – dotyczyło to zarówno teatru szkolnego, jak i dostępności architektonicznej, cyfrowej, komunikacyjno-informacyjnej, edukacyjnej i organizacyjnej w naszych trzech filiach: Krakowie, Bytomiu i Wrocławiu. Rektorka prof. Dorota Segda w porozumieniu ze mną powołała

dwa zespoły. Pierwszy, Zespół ds. dostępności, uczestniczył w procesie warsztatowo-badawczym w systemie *design thinking*. Było w nim sześć osób: studentka z Bytomia (OzN), dwie osoby z Krakowa, dwie z Wrocławia oraz osoba z zewnątrz. Zadaniem tej grupy było zarówno wypracowanie wstępnych propozycji, które były konieczne, żeby uczelnia mogła rozpocząć proces zwiększania swojej dostępności, jak i określenie kierunku zmian na przyszłość. Myśleliśmy szeroko – o osobach studiujących i pracujących w AST, o publiczności spektakli, o wszystkich osobach, które na uczelni są albo mogą się w niej znaleźć i które możemy do niej przyciągnąć. Za najważniejszą rzecz uznano sprawę edukacji pedagogów oraz stworzenie otwartego Teatru AST, co nazwaliśmy „Teatrem bez barier”. Nie chodziło jedynie o produkowanie dostępnych wydarzeń (standardem jest, że spektakle są z audiodeskrypcją), ale też prezentowanie spektakli stworzonych we współpracy z osobami ze szczególnymi potrzebami albo dotyczących tego rodzaju tematyki. To był początek. W tym samym czasie ruszyły pierwsze działania administracyjne i architektoniczne. Drugi to Zespół ds. procedur. Jego głównym zadaniem była praca nad dokumentami – warunkami i trybem rekrutacji czy regulaminem wypożyczalni specjalistycznego sprzętu – konstruowanie wniosków, a także zmiana regulaminu studiów AST.

Od listopada 2023 roku pełnomocniczkami rektorki ds. osób z niepełnosprawnościami zostały dr Marta Bryś i mgr Weronika Kowalska, pedagożki Wydziału Aktorskiego w Krakowie, dlatego ja mogę wypowiadać się jedynie z przeszłej perspektywy.

BARTOSZ DĄBROWSKI: Chciałbym podkreślić, co już powiedział Tomasz. Dostępność nie jest i nie powinna być traktowana bardzo wąsko. Dotyczy osób studiujących, prowadzących zajęcia oraz publiczności Teatru AST. Dostępność służy wszystkim. Każdy z nas może niespodziewanie stać się

osobą ze szczególnymi potrzebami i będzie musiała skorzystać z racjonalnych usprawnień, które pomogą jej funkcjonować jako odbiorcy kultury czy pracownicze instytucji publicznej, jaką jest AST. Najlepszym rozwiązaniem jest projektowanie uniwersalne, służące wszystkim ludziom, niezależnie od ich poziomu sprawności, jednakże nie jest to zawsze możliwe ze względów technicznych czy ekonomicznych, dlatego ważnym ułatwieniem dla osób z niepełnosprawnościami (także czasowymi) są racjonalne usprawnienia.

Zacząłem pracę na stanowisku specjalisty ds. technologii wspierających w ostatnich miesiącach trwania projektu. Jednym z pierwszych dokumentów, z jakimi się zapoznałem jeszcze w procesie rekrutacji, był raport wspomnianego zespołu ds. dostępności, który zbierał wyzwania i problemy, z jakimi mogą mierzyć się osoby ze szczególnymi potrzebami, które potencjalnie mogłyby być zainteresowane ofertą AST – czy to studiowaniem, czy pracą. Natomiast moje obowiązki od początku dotyczą dostosowywania dokumentów do standardów dostępności cyfrowej i stosowania dobrych praktyk dostępności cyfrowej oraz bieżącego nadzoru nad dostępnością strony internetowej. Jako redaktor strony internetowej zajmuję się chociażby pisanem tekstów alternatywnych do publikowanych zdjęć i grafik. Wszystkie obrazy , które nie są grafikami wyłącznie dekoracyjnymi, mają mieć wypełniony atrybut alt tekstem alternatywnym, służącym nie tylko osobom z niepełnosprawnością wzroku, które korzystają z czytnika ekranu i usłyszą tekst¹, ale wszystkim, którzy z różnych przyczyn mają wyłączone grafiki i wtedy w miejscu takiego zdjęcia wyświetla się opis – tekst alternatywny. To rozwiązanie może posłużyć wielu osobom, natomiast jest przeznaczone przede wszystkim dla osób z niepełnosprawnością. Zasady standardu WCAG 2.1 na poziomie AA, wprowadzone w Polsce przez ustawę o dostępności cyfrowej, mówią już w pierwszej wytycznej i kryterium sukcesu o

alternatywie tekstowej, której jedną z form jest tekst alternatywny w atrybucie alt. Jest to obowiązek ustawowy, ale poza tym bardzo przyjemne zadanie – mamy wiele zdjęć ze spektakli, które należy opisać i bywa to dużą frajdą.

Co udało się osiągnąć w kwestii dostępności architektonicznej?

TOMASZ WESOŁOWSKI: Zbudowaliśmy windy i przygotowaliśmy odpowiednie oznakowanie. Najbardziej pod tym względem dostępny jest Wrocław, ponieważ to najnowszy budynek i już na etapie jego projektowania brano pod uwagę dostępność. Budynki w Krakowie i Bytomiu to stare kamienice i dostosowanie ich w pełni do wymogów jest bardzo trudne. Największym problemem są finanse. Ze środkami, które mieliśmy do dyspozycji, wydaje mi się, że zrobiliśmy wszystko, co się dało: w budynku w Krakowie pozostało jedno miejsce niedostępne, ale przy pewnym logistycznym wysiłku można dostać się wszędzie, chociaż nie jest to w pełni komfortowe – jak wjazd na Scenę im. Stanisława Wyspiańskiego. Wyzwaniem są duże różnice wysokości pomiędzy kondygnacjami, co przekłada się na funkcjonowanie wind. Budynek w Bytomiu też ma jedno miejsce, które nie jest dostępne, ale pozostała część jest już skomunikowana. W każdej uczelni przynajmniej jedna toaleta jest dostosowana dla osób poruszających się na wózkach. Jest jeszcze drobny problem z oświetleniem, ale wiek i stan budynków sprawia, że sytuacja nigdy nie będzie idealna.

BARTOSZ DĄBROWSKI: Jestem osobą ze szczególnymi potrzebami – chociaż wolę o sobie mówić jako o osobie korzystającej z wózka – i mogę z tym doświadczeniem ocenić pewne aspekty dostępności architektonicznej. Na początku sam miałem problem – w pokoju, w którym pracowaliśmy, był dość

wysoki próg. Po rozmowach z panem kanclerzem oraz z działem gospodarczym i technicznym zostały zamontowane po obu stronach poręcze, abym mógł dojeżdżać do stanowiska pracy. Udało się to zrobić w ciągu dnia, w którym akurat miałem wolne. To rzeczywiście bardzo ułatwiło mi poruszanie się. Potrafię korzystać samemu z platform schodowych, które mamy w szkole – przy ich obsłudze nie potrzebuję asysty. Zdaję sobie jednak sprawę, że dla niektórych to kompletna nowość. Już paru osobom pokazałem, jak taką platformę należy obsługiwać. To jedna z technologii wspierających, których trzeba, ale przede wszystkim warto się po prostu nauczyć. Taka wiedza może się przydać w prywatnym życiu, np. przy pomocy komuś bliskiemu – osobie z niepełnosprawnością czy seniorowi – w przypadku konieczności zamontowania tego typu sprzętu na klatce schodowej lub przy domu.

Na jakich zasadach działa wypożyczalnia specjalistycznego sprzętu?

TOMASZ WESOŁOWSKI: Wypożyczalnia funkcjonuje w każdym oddziale. Na naszej stronie internetowej podane są dokładne lokalizacje i szczegółowy regulamin. Mieliśmy bardzo ograniczone środki, które zaczęliśmy wydawać w momencie znaczącego wzrostu cen, więc z wielu rzeczy trzeba było zrezygnować. W każdej wypożyczalni dostępna jest na razie niewielka liczba sprzętów, od sześciu do ośmiu sztuk. Można wypożyczyć laptop, kamerę cyfrową, lupę optyczną, dyktafon.

Wspomnieliście, że istotnym założeniem projektu była edukacja. Kadra dydaktyczna, zarządzająca i pracownicy i pracowniczki

administracji przeszli szkolenia i warsztaty związane z pracą z osobami z niepełnosprawnościami, niesłyszącymi i szczególnymi potrzebami. Czy odbyły się także takie zajęcia dla osób studiujących?

TOMASZ WESOŁOWSKI: Na początku skupiliśmy się na edukowaniu osób pracujących w AST w celu podniesienia świadomości, jak dostosować proces edukacyjny do pracy z osobami ze szczególnymi potrzebami, więc nie planowaliśmy szkoleń dla osób studenckich. Na tym etapie chcieliśmy przyciągnąć do szkoły osoby ze szczególnymi potrzebami – niekoniecznie kandydatki na studia, ale widzki czy uczestniczki projektów. Szkolenia dla kadry i pracowników administracyjnych musiały odbyć się oddzielnie w każdym z oddziałów. Osoby uczące przeszły szkolenie z zakresu wiedzy o szczególnych potrzebach oraz warsztat z pracy z osobami niesłyszącymi. Z racji stanowiska, które zajmowałem, odbyłem większą liczbę szkoleń. Moja refleksja jest taka, że nie da się uzyskać pełnego profesjonalizmu w ciągu sześciogodzinnych zajęć. Można zaznajomić się z tematem, z problemami, ale żeby rzeczywiście pracować z osobą niesłyszącą czy z niedosłuchem, oddać się tej pracy i być przekonanym, że zrobiło się to z pełną wiedzą i umiejętnością, taki kurs nie wystarczy. Dlatego takich zajęć musi być więcej, co oczywiście związane jest z koniecznością pozyskania kolejnych środków.

BARTOSZ DĄBROWSKI: Jako pracownik administracyjny byłem na szkoleniu dotyczącym pierwszej pomocy i ewakuacji. Przed przyjściem do AST pracowałem przy promocji wydarzeń dla osób z niepełnosprawnościami, mam kwalifikacje koordynatora ds. dostępności. Dlatego tematyka dostępności – nie tylko wynikająca z osobistego doświadczenia osoby z niepełnosprawnością ruchową – była mi już dobrze znana. Zgadzam się, że dostępność w każdym jej wymiarze jest procesem. Nie da się tego zagadnienia nauczyć na jednym czy dwóch kursach. Uczymy się każdego

dnia. Doświadczenia innych koordynatorów mówią o tym, że dostępność to wieloletnia, ciągła, czasami mozolna praca nad poprawą świadomości i dostępu do wszelkich sfer życia na rzecz osób ze szczególnymi potrzebami.

Pytałam o szkolenia dla osób studiujących, ponieważ częstym problemem na uczelniach i w życiu zawodowym OzN, niesłyszących, z chorobami przewlekłymi jest dyskryminacja - często nieświadomiona przez osoby postronne.

TOMASZ WESOŁOWSKI: To jeden z tematów, o którym w szkole bardzo dużo się rozmawia, nie tylko w ramach projektu „AST Otwarta”. Kwestie dyskryminacji i przemocy, ale też feedbacku w stosunku do osób studiujących, w ogóle relacji pedagog – osoba studiująca pojawiają się bardzo często, nie tylko z powodu szkoleń, obowiązków czy wymogów prawnych. Nie ma rady pedagogicznej, na której te sprawy nie byłyby obecne. Młodzi ludzie, którzy przychodzą teraz do szkoły, są kompletnie inni od niewiele starszych roczników. Problemy, z którymi się zderzamy, są zupełnie nowe. Rozmowa trwa nieustająco. Rzecznik ds. etyki założył skrzynkę mailową przeznaczoną dla osób studiujących, którzy pod tym adresem mogą zgłaszać rzeczy, które ich bolą, pisać, co ich trapi.

Nawet jeśli zdarzają się jakieś przejawy dyskryminacji, to wynikają one raczej z braku świadomości niż z celowego działania. Pewnych rzeczy musimy się jeszcze nauczyć, dlatego zbliżenie do szkoły osób ze szczególnymi potrzebami jest tak ważne. To grupa bardzo różnorodnych ludzi, którzy, jeśli będą czuli, że mogą przyjść do nas na uczelnię i uczestniczyć w jakimś działaniu – czy to będzie spektakl, udział w projekcie albo w warsztacie, w dniach otwartych – to wtedy będziemy mogli ich lepiej

poznać i zobaczyć, jakie są ich preferencje i uzdolnienia artystyczne. To najważniejsze. Nie to, czego nie są w stanie zrobić, tylko to, co mogą wnieść do sztuki. Jak wyobrażają sobie siebie w teatrze.

Wydaje mi się, że często wyobrażają sobie siebie jako zawodowych artystów, dlatego tak istotne jest wsparcie procesu rekrutacyjnego dla osób z niepełnosprawnościami i osób niesłyszących.

Wprowadziliście zmiany w zakresie dostępności egzaminów kwalifikacyjnych...

TOMASZ WESOŁOWSKI: Tak, wprowadziliśmy zmiany w „Regulaminie studiów” i w „Warunkach i trybie rekrutacji”. Kiedy byłem pełnomocnikiem, budowaliśmy podstawowe założenia, nad którymi należy dalej pracować. Chcieliśmy stworzyć takie warunki, w których wszystkie osoby wyrażające chęć zdawania na naszą uczelnię miałyby taką możliwość. Każda osoba z orzeczeniem o niepełnosprawności może przed egzaminami zgłosić się do nas w celu omówienia potrzeb i ustalenia tego, co uczelnia może zagwarantować. Kandydatek i kandydatów ze szczególnymi potrzebami nie ma na razie dużo, więc każdemu możemy zaproponować specjalny dzień egzaminacyjny i potraktować ich indywidualnie. Asystować może ktoś z komisji egzaminacyjnej lub z grona studentów – chętnych nie brakuje. W tym roku akademickim w Krakowie egzaminy zdawały trzy osoby z niepełnosprawnością. Dwie nie potrzebowały asysty czy większych zmian w planie rekrutacji. Trzecia poruszała się na wózku, dlatego ustaliliśmy z nią, w jakich godzinach odbędzie się egzamin. Daliśmy jej też możliwość zmiany części egzaminu, która ma charakter pracy grupowej, na działanie indywidualne.

Czy kryteria oceny komisji egzaminacyjnej dotyczące osób z niepełnosprawnościami i niesłyszących różnią się od standardów wobec pozostałych osób kandydujących?

TOMASZ WESOŁOWSKI: Naszym zadaniem jest sprawdzenie predyspozycji zawodowych i to oczywiste, że bierzemy pod uwagę, co dana kandydatka czy dany kandydat może bądź nie może zrobić, ale oceniamy też kreatywność, wrażliwość i wszystkie cechy, którymi charakteryzuje się aktor i aktorka. Czy mamy wystarczającą wiedzę? Myślę, że tak. Wielu spośród pedagogów ma bardzo różne doświadczenia zawodowe, część pracowała z osobami ze szczególnymi potrzebami czy uczestniczyła w różnych warsztatach organizowanych poza uczelnią. Nie mamy możliwości zatrudnienia dodatkowych osób, które miałyby kompetencje w jakimś wąskim obszarze, ale staramy się podchodzić do sprawy egzaminów maksymalnie empatycznie i profesjonalnie. Zorganizowaliśmy spotkania z tzw. ruchowcami, czyli pracownikami mieszczącymi się w obszarze od wychowywania fizycznego, przez improwizację, techniki taneczne, po jogę, podczas których zastanawialiśmy się nad tym, co nas interesuje w osobach o ograniczonej sprawności ruchowej – czy możemy dać im jakieś alternatywne zadania, które pozwolą im pokazać swoje predyspozycje, swoją wyobraźnię, a niekoniecznie umiejętności.

Jakieś osoby z niepełnosprawnościami czy niesłyszące przeszły rekrutację do AST?

TOMASZ WESOŁOWSKI: W 2022 roku na naszej uczelni studiowały cztery

osoby ze szczególnymi potrzebami, były to osoby, które nie potrzebowały programu ułatwiającego studiowanie. W tym gronie nie było osób niesłyszących. Na Wydział Tańca w Bytomiu dostała się studentka, która nie ma ręki poniżej łokcia. Tańczy wspaniale. Jest kreatywną, przepiękną, otwartą osobą, która zdaje sobie sprawę, że jest osobą ze szczególnymi potrzebami, ale nie myśli o sobie jako o osobie z niepełnosprawnością. Jej sposób poruszania się jest alternatywny w stosunku do pozostałych osób studiujących, co nie zmienia faktu, że jest w stanie zrobić wszystko, czego od nich wymagamy. Jest w gronie liderki grupy. Na uczelni nie miała nigdy problemów ani z kolegami czy koleżankami, ani z administracją, ani z kadrą pedagogiczną. Problemem była zła sława, z którą walczymy, a którą w przeszłości obrosła szkoła – panuje wrażenie niedostępności, pewnej „straszności”, przeświadczenia, że tylko osoby w pełni sprawne i zdrowe mogą studiować na AST. Kiedy jednak przeszła rekrutację, odnalazła się u nas wspaniale.

Nie ma w gronie studentów wielu osób z niepełnosprawnościami ruchowymi, są natomiast osoby z chorobami przewlekłymi. Nie ma co się oszukiwać, osoby studiujące nie chwalą się swoimi chorobami. W zeszłym roku w Krakowie i Wrocławiu pokazywaliśmy *Spektakl może zostać przerwany* – pracę Wojciecha Parszewskiego z piątego roku Wydziału Lalkarskiego Filii we Wrocławiu, który jest chory na padaczkę. Wypunktował w swoim przedstawieniu to, nad czym uczelnia musi jeszcze pracować. Strach przed brakiem empatii, wykluczenie, poczucie, że choroba może być przeszkodą w studiowaniu to główne obawy studentów i kandydatów. Chcemy, aby studenci byli w pełni szczerzy w takich sprawach, i pracujemy nad tym. Otwartość artystyczna pedagogów zdaje się na to pozwalać, pamiętajmy jednak, że szkoła przez dziesiątki lat była zamknięta przed niemal każdym rodzajem niepełnosprawności. A przecież każdy z nas zмага się z różnymi

problemami, co dziś szczególnie widoczne jest w sferze psychicznej młodych ludzi. Lęk, depresja – to sprawy, które zgłaszane są właściwie codziennie.

Za granicą działają specjalistyczne wydziały lub szkoły dla osób z konkretnymi niepełnosprawnościami czy niesłyszących jak Uniwersytet Gallaudeta w Waszyngtonie, jedyna na świecie uczelnia humanistyczno-artystyczna dla osób niesłyszących. Czy w Polsce widzą panowie konieczność tworzenia specjalnych, odrębnych szkół czy kierunków?

TOMASZ WESOŁOWSKI: Na pewno jest taka potrzeba. Wydaje mi się, że takie wydziały, szkoły powinny współpracować z uczelniami takimi jak AST, byłoby to bardzo kreatywne dla obu stron. Ważne, aby współpracować, a nie izolować studentów ze specjalnymi potrzebami.

BARTOSZ DĄBROWSKI: Na jednym z brytyjskich uniwersytetów, Royal Conservatoire of Scotland, można uzyskać m.in. tytuł licencjata w zakresie sztuk scenicznych w brytyjskim języku migowym. Myślę, że to bardzo ciekawa opcja, natomiast podzielam zdanie Tomasza, że integracja jest jak najbardziej potrzebna. Poza tym wydaje mi się, że dla człowieka teatru, dla aktorki posługiwanie się językiem migowym czy umiejętność audiodeskrypcji – i to nie tylko na poziomie lektorskim, ale również przygotowania tekstu audiodeskrypcji – może być ciekawym wyzwaniem artystycznym. Może to być umiejętność, która wpłynie na zwiększenie świadomości o dostępności.

Czy zaadaptowaliście w AST dobre praktyki podpatrzone na wizytach studyjnych za granicą?

TOMASZ WESOŁOWSKI: Byłem na dwudniowej wizycie w Rose Bruford College w Londynie, ale czy w tak krótkim czasie da się przyswoić dobre praktyki? Staralem się zaobserwować i wziąć jak najwięcej. Interesował mnie sposób pracy z osobami studiującymi, jakość relacji z OzN, rodzaj i jakość dokumentów, które tam obowiązują. W Wielkiej Brytanii jest zupełnie inna specyfika nauczania i uczelnie dysponują większymi zasobami finansowymi. W obszarze dostępności pracują nie dwie osoby, a kilkanaście... Fajnie byłoby zobaczyć, jak wygląda proces kształcenia, chociażby przez cały semestr.

Przywiozłem też z Rose Bruford College ankietę, której wypełnienie proponują wszystkim osobom wyrażającym chęć studiowania. Określa ona szczególne potrzeby danej kandydatki albo danego kandydata - to bardzo rozbudowany, składający się z kilkudziesięciu pytań dokument, po wypełnieniu którego uczelnia jest w stanie określić, co może, a czego nie może spełnić. To pozwala na klarowną odpowiedź na potrzeby każdej z osób. Być może kiedyś ta ankieta zostanie przetłumaczona i dostosowana do naszych warunków. Wskazuje na bardzo praktyczne podejście do problemów w pracy z osobami ze szczególnymi potrzebami. Uczelnie nie udają, jeśli czegoś nie mogą zrobić dla OzN. Ta uczciwość jest cenna, choć nam mogłaby się czasem wydawać wręcz niepoprawna.

Jakie szczególne potrzeby sygnalizują w AST osoby studiujące, a jakie formy wsparcia są możliwe w tym momencie?

BARTOSZ DĄBROWSKI: Oferujemy takie formy wsparcia, jak zwiększenie dopuszczalnej liczby nieobecności na zajęciach, możliwość wyboru grupy zajęciowej, wykorzystanie środków komunikacji elektronicznej, indywidualny

tok studiów i formy zaliczenia egzaminu...

TOMASZ WESOŁOWSKI: Generalnie praca z osobami studiującymi na uczelni takiej jak nasza, czyli jednej z najmniejszych w kraju, jest w dużej mierze pracą indywidualną. Specyfika naszego zawodu zmusza nas do indywidualnego podejścia i niejednokrotnie do indywidualnej pracy z każdym studentem, studentką. Pracujemy w małych grupach, znamy się bardzo dobrze. Teraz, kiedy dokumenty dotyczące form wsparcia zostały przyjęte przez senat uczelni i są wdrażane, więcej mogłyby powiedzieć obecne pełnomocniczki ds. osób ze szczególnymi potrzebami. Trzeba jednak pamiętać, że z takich rozwiązań studenci korzystali już wcześniej. W znacznej większości na takie indywidualne potrzeby odpowiadaliśmy pozytywnie.

Pomoc psychologiczna jest wykorzystywana przynajmniej w dwustu procentach. Mamy podpisaną umowę z psychologką zewnętrzną. Zapisy odbywają się nieustannie, trudno znaleźć wolny termin. Ponadto w planie zajęć są zajęcia z psychologii, nie wiem jednak, czy mają charakter nauki o psychologii, czy raczej walor terapeutyczny.

W regulaminach uczelni rzeczywiście czytałam o różnorodnych alternatywnych formach wsparcia związanych z dodatkowymi czy indywidualnymi zajęciami, ale czy osoby studiujące, nie tylko te ze szczególnymi potrzebami, nie są po prostu przeciążone obszernym programem nauczania?

TOMASZ WESOŁOWSKI: Słyszę sygnały o przemęczeniu. To jest jednak generalny problem związany ze współczesnością. Jesteśmy przebodźcowani i

nie dotyczy to tylko osób studiujących, ale wszystkich, na których ma wpływ nie tyle pędzący, ile biegnący sprintem świat. Nie potrafię stwierdzić, czy program na naszej uczelni jest przepełniony. Wydaje mi się, że nie – studentki i studenci sami coraz więcej robią poza zajęciami. To częsty wybór – czy jedynie studiuję, czy gram w filmie, serialu, teatrze i jednocześnie studiuję. Jeśli ktoś przychodzi do osoby uczącej z prośbą o zgodę na udział w danym przedsięwzięciu, to oczywiście wyrażamy taką zgodę (nie spotkałem się z odmową), ale jednocześnie informujemy o konieczności odpracowania zajęć i ustalamy sposób. Nikt nie zwalnia z obowiązków bycia studentem. Uczelnia daje możliwość uczestnictwa w różnego rodzaju projektach, ale tylko przy założeniu, że wspólnie znajdziemy sposoby na osiągnięcie celów edukacyjnych.

Jakie są założenia „Teatru bez barier”?

TOMASZ WESOŁOWSKI: Ten projekt opracował jeden z działających na uczelni zespołów. Stwierdziliśmy, że wspaniale byłoby prezentować na uczelni spektakle, filmy czy inne inicjatywy artystyczne, które byłyby dostępne i poruszałyby związaną z tym obszarem tematykę. Pierwszą prezentacją był wspomniany spektakl Wojtka. Zdążyłem także nawiązać współpracę z teatrem Hothouse Wojciecha Terechowicza. Pan Wojciech jest reżyserem, który pracuje z osobami z chorobami psychicznymi w jednym z podkrakowskich szpitali. To podejście, w którym teatr jest rodzajem terapii. Celem „Teatru bez barier” jest prezentacja spektakli kreowanych przez OzN, a w przyszłości może produkcja spektakli, współpraca naszych studentów z OzN.

BARTOSZ DĄBROWSKI: Parę miesięcy temu pokazywaliśmy również

spektakl Kaliny Jagody Dębskiej *Republika g/Głuchych* na podstawie książki g/Głuchego poety Ilyi Kamińskiego. To była inicjatywa studencka. Stałą praktyką jest już dodawanie informacji o dostępności przy pokazach prac naszej uczelni i wszystkich wydarzeń w Teatrze AST. Zrobiliśmy to dla *Aniołów w Ameryce* w reżyserii Michała Borczucha i dla prac studentów pokazywanych w ramach festiwalu Boska Komedia, teraz pracuję nad przygotowaniem opisu dostępności dla *Amatorek* w reżyserii Pawła Miśkiewicza. Podpatrujemy, że w innych teatrach informowanie o triggerach związanych ze sferą psychiczną jest coraz częstsze. Widziałem tego typu przystępne rozwiązania stosowane przez chociażby Teatr Polski w Poznaniu. Takie opisy dostępności czy przygotowanie tekstów ETR (ang. *easy-to-read*) jest czymś, na czym nam wszystkim w Akademii zależy. Chcemy to rozwijać i uczynić elementem obecnym na stałe na stronach naszych spektakli.

Czy takie same wymogi dostępności spektakli jak w ramach otwartego Teatru AST dotyczą prac osób studiujących? Czy oni sami interesują się dostępnością, w tym cyfrową, w kontekście swoich prac zaliczeniowych czy dyplomów?

BARTOSZ DĄBROWSKI: Z mojej perspektywy to obszar do aktywizacji osób studiujących. W różnych wymiarach. Wyobraźmy sobie spektakl zrealizowany w ramach toku kształcenia przez osobę studiującą, do którego został przygotowany przez realizatorów plakat, jakiś mikroprogram w formie elektronicznej, np. w PDF, z krótką eksplikacją reżyserską, sekcją zawierającą cytaty ze źródeł inspiracji albo fragmenty wypowiedzi osób aktorskich czy realizatorskich, ze zdjęciami itp. Tu możemy mówić o dostępności cyfrowej: zapewnieniu tekstu alternatywnego dla plakatu opublikowanego w mediach społecznościowych i w programie, o oznaczeniu

sekcji programu nagłówkami, dzięki którym osoby używające czytników ekranu będą mogły nawigować, o zapewnieniu odpowiednich kontrastów pomiędzy tekstem a tłem na plakacie, o zastosowaniu w tekstach zamiast bardzo ozdobnego, szeryfowego fontu – fontu bezszeryfowego, przyjaznego np. dla osób z dysleksją, słabowidzących (korzystających z programów powiększających). Ale w kontekście tego samego spektaklu możemy myśleć o dostępności architektonicznej, wdrażając takie rozwiązania scenograficzne i inscenizacyjne, które pozwolą osobom z niepełnosprawnością ruchową na obejrzenie spektaklu bez żadnych przeszkód. To może być pomyślenie o zapewnieniu miejsca do siedzenia z dobrą widocznością i słyszalnością, jeśli chcemy, by ważny, długi monolog był wypowiedziany na korytarzu czy w okolicy schodów. To poprawi dostępność dla osób poruszających się o kulach, dla których dłuższe stanie może być mało komfortowe, a nawet bolesne. I możemy przygotować także tekst łatwy do czytania i zrozumienia (ETR) z opisem spektaklu, dbając o dostępność informacyjno-komunikacyjną. Dostępność sama w sobie jest wartością, to nie dodatek, o którym należy pamiętać i dokładać jako ostatnią cegłówkę. Tak jak dbamy o jakości artystyczne, tak samo możemy myśleć o dostępności, co może sprawić, że dla kogoś z widzów, który w innym przypadku nie mógłby uczestniczyć w danym wydarzeniu, może przerodzić się w chęć wejścia w świat sztuki. Poczucie, że teatr jest dostępnym, bezpiecznym miejscem, że czujemy się tam dobrze, że sprawia nam przyjemność, jest niezwykle cenne i może sprawić, że ktoś będzie chciał zacząć uczestniczyć w kulturze.

Na razie pytania o dostępność cyfrową kierują do mnie raczej współpracownicy. Wynika to z faktu, że dokumenty muszą mieć określoną strukturę, by była ona dostępna dla technologii asystujących i pojawiają się pytania: jak to zrobić? I teraz, tak jak wyobrażaliśmy sobie dostępny spektakl, wyobraźmy sobie długi dokument. Ma wiele stron, złożoną

strukturę. Dla osoby bez niepełnosprawności wzroku zrozumienie budowy tekstu nie będzie trudne: tu tekst jest pogrubiony i zapisany większym fontem – jakieś zasady ogólne, dalej np. procedura załatwienia ważnych spraw, na końcu pogrubione podsumowanie. Dla osoby, która korzysta z czytnika ekranu, brak nagłówków, które tytułują te sekcje, będzie poważnym problemem. Co będzie, jeśli z dokumentu liczącego pięćdziesiąt stron potrzebuje zapoznać się tylko z jednym spośród dwudziestu rozdziałów? Bez nagłówków, pozwalających na nawigację, straci sporo czasu na wysłuchanie przez czytnik całości. Miejmy w naszym dokumencie kilka tabel z danymi. Są tam kluczowe informacje, np. dotyczące spraw finansowych. I jeżeli nie oznaczymy pierwszego wiersza jako wiersza nagłówkowego i dodatkowo będziemy mieli komórki scalone z kilku, to czytnik ekranu może przeczytać dane w nieprawidłowej kolejności i wtedy poprawne zrozumienie takiej tabeli będzie niemożliwe. Bez wiersza nagłówkowego i możliwości powtarzania go na kolejnych stronach użytkownik czytnika ekranu, próbujący zapoznać się z tabelą o np. pięćdziesięciu wierszach i dziesięciu kolumnach, zgubi się, bo nie ma jednoznacznej informacji, w której kolumnie została wpisana istotna dla niego kwota. Taka osoba musiałaby uczyć się na pamięć całej tabeli, co jest bardzo obciążające i kompletnie zbędne. Analogicznie jest w przypadku list: możemy wpisać punkt „a”, dodać jakąś treść, dać enter, potem „b”, aż do „ż”. I dla osoby, która nie potrzebuje korzystać z czytnika ekranu, jest jasne, że mamy listę złożoną z trzydziestu dwóch elementów, bo tyle jest liter w polskim alfabecie. Ale jeśli nie użyjemy funkcji wbudowanej w edytorze tekstu – listy numerowanej z formatem a), b), c), tylko „z ręki” wpiszemy całość, to czytnik nie powiadomi, że to lista z trzydziestu dwóch elementów. A przecież elementów może być znacznie więcej, do każdego punktu mogą być podpunkty, wielopoziomowa struktura. I zorientowanie się w takim tekście z „ręcznymi listami” może być długim, frustrującym doświadczeniem.

Natomiast, ktokolwiek spośród studiujących miałby jakieś pytanie, zawsze można w godzinach pracy podejść do pokoju 118 i z chęcią odpowiem. Tematem takiej rozmowy mogłoby być na przykład przygotowanie tekstu alternatywnego do spektaklu dyplomowego, gdyby komuś zależało na uchwyceniu w nim czegoś konkretnego i ważnego.

To również pytanie do obecnych rzeczniczek, które obserwują od paru tygodni efekty „AST Otwarta”, ale chciałabym wiedzieć, jakie są wasze refleksje po zakończeniu projektu?

TOMASZ WESOŁOWSKI: Dwa lata pracy przy projekcie „AST Otwarta” to przede wszystkim budowa fundamentów pod dalszy rozwój naszej uczelni w temacie otwartości. To budowa narzędzi do równego funkcjonowania OzN na AST. Chciałbym podkreślić, że w projekt było zaangażowanych bardzo dużo osób. W każdej filii (Kraków, Wrocław, Bytom) wszyscy oni włożyli dużo wysiłku, czasu, energii i serca. Obserwując ich pracę, jestem przekonany, że AST idzie w dobrym kierunku. Już na tym etapie jesteśmy uczelnią otwartą, a będziemy się rozwijać i odpowiadać na potrzeby dzisiejszych czasów.

Wszystkim zaangażowanym w projekt „AST Otwarta” bardzo dziękuję. Życzę pełnomocniczkom i nam wszystkim otwartości i empatii.

BARTOSZ DĄBROWSKI: Im dłużej się zajmuję dostępnością, tym bardziej dochodzę do przekonania, że dostępność jest wartością i sprawą systemową. To nie dotyczy pojedynczych osób. To też nie jest zadanie dla jednej osoby. Konieczny jest wysiłek zbiorowy i to na bardzo wielu polach. To proces, plan wieloletni, z którego można czerpać satysfakcję, kiedy widzimy, jak nasze działania przekładają się na relacje z odbiorcami. Jeśli przez miesiąc czy dwa nie będziemy dodawali tekstów alternatywnych, to wszystkie osoby

korzystające z czytników ekranu ze względu na niepełnosprawność wzroku, które chciałyby na stronie internetowej obejrzeć galerię zdjęć z naszej najnowszej premiery, bo wybierają się na pokaz spektaklu z audiodeskrypcją, nie otrzymają po prostu dostępu do informacji. Takie zaległości mogą spowodować, że relacja z tą publicznością się pogorszy, że przestanie uczęszczać na wydarzenia. Może poczuć obawę przed instytucją. Tak nie powinno być. Dostępność to nasza codzienność.

Wzór cytowania:

Dostępność to nasza codzienność, z Tomaszem Wesołowskim i Bartoszem Dąbrowskim rozmawia Katarzyna Lemańska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dostepnosc-nasza-codziennosc>.

Autor/ka

Przypisy

1. Osoby słyszące z niepełnosprawnością wzroku, które korzystają z czytników ekranu usłyszą tekst alternatywny, osoby głuchoniewidome zapoznają się z nim np. w alfabecie Braille’a (czytniki ekranu mogą być połączone z wyświetlaczami brajlowskimi), a osoby słyszące i widzące mające wyłączone grafiki zobaczą tekst w miejscu zdjęcia [przyp. B.D.].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dostepnosc-nasza-codziennosc>

From the issue: **Didaskalia 179**

Release date: luty 2024

DOI: 10.34762/xkh4-g992

Source URL:

<https://didaskalia.pl/en/article/intersectionality-and-geopathic-place-disability-dramaturgy-case-all-us-francesca-martinez>

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Intersectionality and Geopathic Place in Disability Dramaturgy: A Case of 'All of Us' by Francesca Martinez (2022)

Edyta Lorek-Jezińska | Faculty of Humanities, Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland

Prezentowane w niniejszym bloku artykuły powstały jako odpowiedź na call for papers *Kalekowanie sztuk performatywnych* pod redakcją Katarzyny Ojrzyńskiej i Moniki Kwaśniewskiej. Cykl zainicjowany w numerze 178 publikacjami o twórczości Katarzyny Żeglickiej będzie kontynuowany w kolejnych numerach w 2024 roku. Wybrane artykuły zostaną zredagowane w języku prostym przez Jakuba Studzińskiego w ramach współpracy z Małopolskim Instytutem Kultury.

Abstract: The aim of this article is to investigate the influence of intersectional politics of recent disability drama on the conceptualization of place. My point of departure is Una Chaudhuri's concept of geopathic place and its discussion within the context of dramaturgy of disability by Victoria Ann Lewis. In her *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, Una Chaudhuri claims that 'the geopathic paradigm underlying realist drama ... supports a certain construction of identity: identity as a negotiation with - and on occasion a heroic overcoming of - the power of place' (1997, p. 56). Victoria Ann Lewis in her 2004 article argues that artists with disabilities often 're-code' identity and place as well as 'disrupt the liberal dichotomies of individual freedom vs. confinement/prison and the related hierarchical oppositions of movement over stasis, and time over place.' In my discussion of *All of Us* by Francesca Martinez, I will focus on very recent redefinitions of these

oppositions and dichotomies enabled by intersectional constructions of characters and spaces. I will also trace how in exploring the relation between these two categories and human embodiment, *All of Us* promotes the notions of human variety and shared humanity, which prevent potential stigmatizations of characters with disabilities.

Keywords: disability drama; geopathic place; intersectionality; complex embodiment

Introduction

The aim of this article is to investigate the impact of intersectional politics of recent disability drama on the conceptualization of place in its various manifestations from architectural barriers to social isolation and institutionalization of people with disabilities. My point of departure is Una Chaudhuri's concept of 'geopathic place' (1997) and its discussion within the context of dramaturgy of disability by Victoria Ann Lewis (2004). The major premise of this discussion is that drama by playwrights with disabilities questions and challenges the modern understanding of place as generating a sense of entrapment and isolation that is to be overcome by a protagonist. In this way, such drama tends to abandon the narrative structure characteristic of the story of overcoming and to reject its use as a narrative prosthesis or symbolic reintegration into 'normal' society. It also complicates the significance of place in social theories of disability with their focus on the constructedness of disability based on physical, social, and cultural restrictions, limitations, and exclusions. By examining a very recent play *All of Us* by Francesca Martinez (2022), which problematizes the characters' relation to space and mobility, I intend to suggest that this questioning of the pathology of place takes a complex form largely rooted in the intersectional understanding of disability and embodiment. In order to do so, I will draw upon the approaches of critical and social disability studies, as well as the concepts of intersectionality and complex embodiment.

Geopathology, Intersectionality, and Disability Drama

The term geopathology was coined by Una Chaudhuri in her book on *Staging Place: The Geography of Modern Drama* to name a tendency in modern drama to present 'place as problem' (1997, p. 56), which is realized in two principles: 'a victimage of location' and 'the heroism of departure' (p. xii). The former defines a character's perception of place as restrictive or oppressive, while the latter refers to their recognition of the necessity to escape. These principles result in 'a series of ruptures and displacements in various orders of location, from micro- to macrospatial' (p. 55), which affect both individual characters and their relationships and the whole dramatic 'structure that suffers from geopathic disorders' (pp. 56-58). The dislocations and disruptions related to place, as Chaudhuri further argues, 'are given their meaning from the geopathic paradigm underlying realist drama, which also supports a certain construction of identity: identity as a negotiation with - and on occasion a heroic overcoming of - the power of place' (p. 56). The overcoming narrative can take the form of 'psychoanalysis performed' by the characters and 'embedded within what is for the audience a "geoanalysis," a comprehensive evocation and exposure of the meaning, in human terms, of place' (p. 59). Part of the conflict encapsulated by modern drama is, according to Chaudhuri, between a wish to create 'a stable container for identity - a home' and 'the desire to deterritorialize the self' (p. 59). In this context, like in the case of Ibsen's Nora, 'the experience of displacement' undergoes reevaluation and is actually realized as 'her heroic departure' (p. 61). For many characters the heroic departure takes a different shape, as they might be 'forced to resolve the problem of location through the mechanism of pseudotragedy, suicide' (p. 62). Thus, in general

terms, geopathic drama emphasizes a sense of entrapment within place and a need to liberate oneself through departure, a conflict that affects not only one's location and belonging but also identity and existence. The irresolubility of this problem can lead to personal or collective crisis that can only be resolved symbolically through death or may lead to other forms of escape, such as insanity or derealization (or addiction, as Chaudhuri suggests on p. 16). Needless to say, these ways of seeing place as a problem and the slippage of micro-spatial categories into macro-space and vice versa are potentially present in many narratives featuring disability, especially the ones that focus on overcoming or personal tragedies. They seem to rely to a large extent on the parallel drives towards homeliness and mobility, complicated by the often contradictory implications of home, community, and interiority/exteriority for people with disabilities.

In her 2004 article entitled 'The Theatrical Landscape of Disability,' Victoria Ann Lewis makes an important comment on the redefinition of geopathic space in disability drama. Lewis argues that disabled playwrights have contributed 'to the reclamation of space, immanence and home in post-modern drama,' challenging 'the "geopathology" of modern drama structured, as has already been said, on "the victimage of location" and the "heroism of departure"' (2004). As a starting point of her discussion, Lewis takes an example of a suicide committed by an elderly man who chose to jump from a bridge rather than spend his life in an institution. What the scholar points to is that this act was interpreted either as an act of courage in which the man decided to die rather than live a life not worth living or 'a moral parable about the terrors [of] institutional life.' The crucial point that Lewis is making is that the story yields to neither of these interpretations. The choice that the man was considering was between institution and prison where he was not allowed to return, not between institution and freedom.

The whole story effectively refuses to be read in terms of simple and predictable dichotomies and illustrates a tendency to appropriate individual stories to represent the geopathological paradigm. Lewis claims that 'disabled artists have a [...] potential to dislocate the figure of "home"' (2004) and, as she notices in several plays that she examines, 're-code the value of home and belonging and disrupt the liberal dichotomies of individual freedom vs. confinement/prison and the related hierarchical oppositions of movement over stasis, and time over place' (2004). In relation to American theatre, she sees 'the location of the re-imagination of the disabled/impaired theatrical body [...] within the project of decentralization and multiculturalism' (Lewis, 2004), already noticed by Chaudhuri. I would like to argue that more recently this process has been realized primarily by reconfiguring place in relation to intersectionality and its implications for individuals and communities. In a sense, it continues what Chaudhuri has written about postmodern drama (*Angels in America* in particular) - and Lewis has later redirected to refer to disability drama - claiming that

it decisively overthrows this oppositional structure ['conflict between home and exile, belonging and alienation'] on which geopathology was based and sketches out an alternative, heterotopic ideal, a vision of place as combining the local and the global, habitation and deviation, roots and routes (Chaudhuri, 1997, p. 259).

The idealism of heterotopia does not imply the idealism of place and its structure but makes it impossible to define place in ultimate and oppositional ways and to impose ways of understanding place on other characters. To Lewis, drama/theatre of disability 'reasserts the role of space

in human experience and challenges the modernist privileging of transcendence over immanence, time over space, and spirit over body,' at the same time clearly exposing the extent to which '[t]he lived experience of disability is bound to questions of home and belonging' (2004). Thus, while affirming the importance of place, disability drama questions its determining power and focuses on its lived experience instead.

One of the ways of challenging the privileged categories mentioned by Lewis is to consider the relation between disability and place in terms of intersectionality and complex embodiment. Situated between medical and social models, the theory of complex embodiment, as Tobin Siebers argues, increases the 'awareness of the effects of disabling environments on people's lived experience of the body' on the one hand, but also emphasizes the fact that 'some factors affecting disability, such as chronic pain [...] and aging, derive from the body' (2008, p. 25). The 'spectrum of human variation' embraces both 'variability between individuals' and 'variability within [one's] life cycle' (p. 25). Being highly reliant on the process of complex embodiment, intersectionality implies that identities 'are not merely standpoints,' but they 'construct one another reciprocally;' within the ideology of ability, as Siebers argues, 'the language of pathology [is employed] to justify labelling some identities as inferior to others' (p. 28). Intersectionality, as scholars declare, does not mean a process of adding or accumulating various forms of marginalization or discrimination based on difference (Siebers, 2008, p. 28; Yuval-Davis, 2011; Erevelles and Minear, 2017, pp. 384-385) - the so-called additive approach. As Nira Yuval-Davis suggests,

The point of intersectional analysis is not to find 'several identities under one.' [...] This would reinscribe the fragmented, additive

model of oppression and essentialize specific social identities. Instead the point is to analyse the differential ways by which social divisions are concretely enmeshed and constructed by each other and how they relate to subjective constructions of identities (qtd. in Erevelles and Minear, 2017, pp. 384-385).

In her book on *The Politics of Belonging*, Yuval-Davis refers to the metaphorical implication of the term as 'a road intersection' or 'flowing interweaving threads' (2011, p. 6). Nevertheless, what perhaps explains the complexity of this notion best are two types of relationships: inter- and intra-categorical frameworks. Inter-categorical approaches examine intersections between various configurations and cross-influences between categories, whereas intra-categorical ones involve the exploration of 'the meaning and boundaries of the categories themselves' (p. 6). McCall explains that intra-categorical frameworks are centred upon 'particular social groups at neglected points of intersection of multiple master categories' (qtd. in Erevelles and Minear, 2017, p. 384). These multiple dimensions in which various categories are considered make it impossible to see place in oppositional and dichotomic ways, but rather as points of intersection presenting dynamic and changeable configurations. These configurations, as Alison Kafer and Eunjung Kim suggest, are meant to be incomplete and relational (2018, p. 136).

In what follows, I intend to approach the recent play by Francesca Martinez *All of Us* from the perspectives of both geopathology and intersectionality, taking into consideration also the implications of complex embodiment for disability studies. *All of Us* is a particularly interesting example to consider in this perspective as it contains a conspicuous pattern of heroic suicide, yet it avoids freezing the characters in geopathic structures. My main focus will

be on how various identities enter into complex relations with place, exploding geopathological dichotomies and destabilizing intra-categorical boundaries as well as inter-categorical relationships. In doing so, the play can be argued to self-consciously define the paradigm of disability drama/theatre. Additionally, drawing on critical disability studies, one of my aims will be to examine how various presentations and conceptualizations of spatiality uphold or perhaps subvert or cancel geopathic place seen as confinement, isolation, and im/mobilization. I will also trace how in exploring the relation between characters and places, *All of Us* promotes the notions of human variety and shared humanity, which question dichotomies that could potentially stigmatize characters with disabilities and are responsible for discrimination. I will also briefly comment on place and geopathology in the context of the post/pandemic redefinition of space to which the play alludes.

Disability Drama and the Pandemic as an Intersecting Context in *All of Us*

All of Us by Francesca Martinez is a debut play from the author with cerebral palsy, who has been known primarily as a comedian, writer, activist, and actress. It presents the consequences of disability reassessment conducted by a private company representing the local authorities. The official purpose of the procedure is to redirect funds where they are most needed. Because of funding cuts and assessment errors, the characters' daily routines are destabilized and their chances of independent living considerably lowered or blocked. As a result, the characters resolve to take action and protest against the authorities' incompetent and unjust decisions during public meetings with the local politician, Mr. Hargreaves. Ultimately, in the last scene, they also occupy his office, wherefrom they are removed by

the police. The central character, into whose story we get the deepest insight, is Jess, a thirty-year-old psychotherapist with cerebral palsy. It is through her professional interactions with other characters as a therapist that we are also offered the storylines of two of her patients: Rita – a middle-aged woman diagnosed with obsessive-compulsive disorder, and Aidan – a man in his thirties with an alcohol problem undergoing therapy, who happens to be the son of Mr. Hargreaves, as we find out in the course of the play. Getting to know the local politician also from Aidan’s therapy sessions enables a perspective that is crucial for the intersectional structure of the play, as will be discussed further. It is also through Jess’s carer that we are introduced to the character of Poppy, her young and energetic neighbour, a wheelchair-user of restricted growth in her early twenties, who later takes her own life, when her night care is removed. More stories emerge during political meetings and office occupation, presenting a whole range of situations where additional care can make people financially independent and efficient in their jobs or where it is necessary for survival. We also get to know Jess’s and Poppy’s carer, Nadia, who finds it next to impossible to give sufficient attention to every person in her charge after the reassessment, and Jess’s lesbian mixed-race flat-mate, Lottee, who finds remembering things and being on time extremely challenging. While individual interactions between two or three characters form the main body of the play, the reassessment crisis exposes the extent to which members of the community are dependent on one another (e.g. how Jess’s decision to end her practice, which is a consequence of her losing her mobility aid, affects Aidan’s and Rita’s well-being, contributing to the latter’s losing her unemployment benefit). The reassessment procedure and funding cuts can be seen as the point of intersection in which the characters representing various groups meet, including the ones representing power centres and its

margins in multiple configurations and positions, questioning traditional power structures.

With its premiere planned for March 2020 but delayed by the COVID-19 pandemic until August 2022, *All of Us* also bridges the gap between pre- and post-pandemic realities with the theme that gains additional validity after the lockdown period. As one of the actors says in the interview, it was an interesting experience to reintroduce the play after two years from its intended premiere - in the time 'when the whole world has realized that everyone can become vulnerable any time' (Mills, 2022). It is in this post-pandemic context that the idea of solidarity and shared experience gains a particular meaning, opening ways for empathy and understanding. For its reception, thus, the play can rely on what was thought to be a chance for positive change, such as the one discussed by Susan Neiman in her article under the telling title 'Corona as Chance: Overcoming the Tyranny of Self-Interest' published in *Democracy in Times of Pandemic: Different Futures Imagined* in 2020. Neiman proposed to see the crisis as an opportunity to rethink and change what we had mistakenly believed to be normal and reject the 'tyranny of self-interest' by becoming sensitive to others. As a context for the play's plot, the pandemic world also serves as a place in which various identities renegotiate their position, providing a kind of 'historical context and structural conditions' (Erevelles and Minear, 2017, p. 385) within which various categories intersect.

Attentiveness to others, which the play could potentially capitalize on for its reception, contrasts ironically with the change of priorities presented therein, brought about by the pandemic crisis. With the budgets exhausted by the pandemic-related expenses, the programme of reassessing disability and needed care presented in the play, serves, according to the character of

the local politician Mr. Hargreaves, to 'tighten our belts where possible' (Martinez, 2022, p. 70) and 'put better rules in place in order to discourage unhealthy welfare dependency' (p. 73). In this context, *All of Us* can be approached as an interventionist play, combining political activism, depicted in the second part of the play, with a sense of humour and comedy of the first part. It shows the dramatic consequences of reducing home care and mobility rates for people with a variety of conditions, including physical disabilities, psychiatric problems, and terminal illnesses. With reference to two characters with physical disabilities in particular – Jess and Poppy, the play explores mainly how cutting support can drastically limit people's independence, agency, and security and radically affect the meaning of life. While the funds-saving programme affects severely all the characters presented in the play, its effect culminates in Poppy's suicide, the event that seems to suggest the old geopathological pattern to be discussed in the next section.

Important intersectional aspects of *All of Us* run parallel to some of the strategies identified by Victoria Ann Lewis as employed in the dramaturgy of disability. These include: 'parallel constructions, whether in character or plot, of disability, gender, and race,' 'multiple disabled characters,' and 'humour' (2000, pp. 97-99).¹ In the present context of questioning geopathic drama, the first two features in particular are of greatest relevance.

Francesca Martinez presents a number of characters who either need care or give care to others but most often they are both carers and cared for in relation to other characters. By choosing to make the main character, described as 'wobbly' (having cerebral palsy), a psychologist and therapist with a doctoral degree in psychology, helping patients suffering from depression, addiction, or obsessive-compulsive disorder, the author (a 'wobbly' person herself) rejects the one-directional concept of care that

often dominates representations of disability. Such a structure avoids stigmatizing disability and instead builds a complex network of relations and dependencies between various forms of non-normative and normative identities rather than presenting a single disabled character contrasted with the rest of the community. By doing so, the play also strongly advocates the concepts of common humanity and human variation, which, as Garland-Thomson suggests, form the basis of critical disability studies (Garland-Thomson and Ojzyńska, 2020, p. 19) and which are amplified in the play's title, among other things. Noteworthily, the original performance in the Dorfman auditorium of the National Theatre in London (2022) reflected human variation and inclusiveness also by casting disabled actors and actresses and mixed-colour and immigrant performers in relevant parts. This decision importantly contributed to greater inclusion of disabled and marginalized performers on the stage, but also prevented a tendency to interpret stage representations of disability as metaphorical rather than authentic and experiential.

The 'spectrum of human variation,' as has been argued, involves both variability among or between people and variability of individual embodiment across growth and aging. The titular phrase 'all of us' appears in various contexts in the play, suggesting both intra- and inter-categorical readings, as well as simultaneously inclusive and exclusive implications. First of all, 'all of us' implies solidarity within the underprivileged groups who need support and additional care to function within the community. However, in the final confrontation with the politicians and the police, 'all of us' refers to anyone who becomes a victim of the system, moving beyond definitions of disability. 'All of us' signifies, as Martinez (who also plays the part of Jess, a young woman with cerebral palsy) says, 'a call for us to remember our common humanity. Whatever body we are born to, or

whatever “package” we come in, we all want to be respected and valued as members of our community’ (*Meet the Cast...*, 2022). The title ‘all of us’ is also linked to the idea proposed by Garland-Thomson, who suggests that ‘disability is perhaps the essential characteristic of being human. The body is dynamic, constantly interactive with history and environment. We evolve into disability. Our bodies need care; we all need assistance to live’ (Garland-Thomson, 2002, p. 374). Closely related to complex embodiment, this concept is verbalized towards the end of the play when one of the crucial questions is uttered, pointing to human vulnerability and fragility. The question ‘Can you imagine anything?’ is addressed by a disabled character, a former policeman, to police officers on duty who are ordered to remove the protesters from Mr. Hargreaves’ office, which they occupy. When the policemen handcuff him and drag him away, defenceless, the man tries to persuade them that what they are doing is wrong. He says: ‘Pigs in uniforms! [...] I used to be like you. [...] You know what happened to me can happen to anyone. You, your kid. Anyone can become sick or disabled at any time! Can you imagine that? [...] Can you imagine anything? Didn’t think so’ (Martinez, 2022, p. 107). To the protesters, being able to understand the perspective of people with disabilities means being able to imagine a variety of scenarios in their own and others’ life as well as being able to recognize and accept the needs of others.² It is the lack of this kind of imagination - of situated knowledges (cf. Haraway, 1988, pp. 583, 590, 592, 595) as it were, mostly on the part of social workers and politicians, that results in unjust and inconsiderate decisions, based on their belief that they are forever on the safe side of the problem.

Geopathic Place in *All of Us*

As already stated, in some disability narratives, especially the ones focused on the character of an overcomer or achiever, place is constructed as pathological. Its barriers and entrapment create solid obstacles to be discarded or surmounted. The characters' victory often consists in 'heroic overcoming of the power of place' (Chaudhuri, 1997, p. 56). It might almost be expected that the discussion on the insufficient mobility rates and support will be also founded on the oppressiveness of place and a need to move beyond it. Likewise, taking into consideration the experience of isolation in the lockdown caused by the pandemic, one could notice that neutral spaces acquire features of geopathic place also for people who were not subjected to the conflict between themselves and place before. When reading *All of Us* by Francesca Martinez, one might be perplexed by the extent to which place determines the characters' decisions and experiences. It even seems that the two major stories told in the play largely replicate the geopathic paradigm, and this affects both sides of the conflict presented therein: the politicians and people in power, on the one hand, and characters who are marginalized by the system, on the other. In fact, the characters of *All of Us* experience and express anger, frustration, or fear at being unable to manage on their own or function in a community as they used to.

Despite all this, I would like to argue that *All of Us* is not an example of geopathic drama. The first reason for this is that it presents a whole range of dependencies on place and instances of independence or freedom for many characters, including those classified as disabled and those who identify as non-disabled. The second one is that one of the central narratives - a geopathological story of victory over a very materially and corporeally experienced limitation - becomes a counternarrative that is rejected and

compromised at the end of the play. This narrative constructs human identity as self-sufficient, resilient, capable of recovery, and dependent on strong will, suppressing the conflicts and vulnerabilities affecting the characters. Yet, it is at the intersection of these individual stories and the experience of the community that some form of reciprocal understanding is hinted at at the end of the play.

The question of different (in)dependencies is addressed by presenting characters in various relations to one another and to their place in dynamic and changing configurations. First of all, the challenges of the place-time axis³ make all characters vulnerable: intercategoryal space conditioning includes the limitations on space and mobility imposed by the pandemic restrictions, pressure of time, challenges of social space and distance. Place for people with various forms of disabilities is not by definition constricting but becomes such as a result of aid reduction or withdrawal. It is thus possible to state after Kelly Oliver that '[d]ependence and independence, then, are always interconnected and matters of degree rather than kind' (2019, p. 132). Francesca Martinez shows, for example, the problematic nature of mobility with the characters being unable to arrive at various places on time and this refers to a variety of obstacles and characters, both disabled and non-disabled. While the main character, Jess, manages to get to her therapy room on time (with the help of her carer), her patients or clients, who do not experience any physical barriers, find it difficult or next to impossible to leave home and arrive at the therapy room. This is most pronounced in the character of Rita, who cannot leave her flat because of social anxiety and obsessive-compulsive disorder. The obsessive repetition of washing her hands or checking the oven before leaving prevents her from walking out for weeks. Jess's flat-mate, Lottie, who, as has already been mentioned, is mixed-race and lesbian (and this feature might be considered

as an instance of additive intersectionality, which, however, does not involve disability), is described by Jess as being 'punctuality-challenged,' as she misses all appointments and forgets about commitments, while the disability assessor and the politician are late for their meetings because of being held up in traffic and attending to other obligations. Initially, the play thus does not cast characters with disabilities as the ones for whom mobility and place are particularly challenging or more problematic than for others. In addition, all of these examples demonstrate how the same space can be seen as a problem to some characters, while to others it will be positive or neutral (for example, for Rita staying indoors is desirable while for a young person with physical disability, like Poppy, it is unbearable).

After part of their care is removed, the characters lose independence and come to rely more on social aid. Jess has to close her practice when she loses her mobility car and as a result, Rita loses her unemployment benefit as she cannot report at the Job Centre because of her phobia. Jess seems to bear quietly her immobilization, even though it affects not only her ability to reach her therapy room for work, but also drastically changes the way she experiences space and distance: for example, she cannot pour milk to eat cereals although she is sitting at the table close to it. Her resolution to do more than writing petitions or appealing decisions is provoked by the death of her neighbour Poppy. Poppy, as already mentioned, is a young woman full of youthful energy, who thrives when given a chance to meet other people. She demands her right to have a night care in order to be able to go to parties (in a wheelchair) and meet young men and go to bed when she wants. Her decision to take her own life when she finally feels threatened with being moved to a care home can be seen as problematic because it is so reminiscent of the narrative of a heroic suicide, which is rooted in the concept of geopathic place. In this context, death is a way of overcoming the

power of place and imprisonment. As such, it could be interpreted as the act of heroic departure - a 'pseudotragedy,' which, according to Chaudhuri, 'could resolve the problem of location' in more traditional drama (1997, p. 62) and reaffirm some of conventional dichotomies. However, I would like to argue that because of the intersectional decentering of characters and relations between them, Poppy's uncompromising belief in a right to enjoy one's life is symbolically taken over by Jess, who now becomes more aware of her power.

In spatial terms, two processes can be found in *All of Us*: one of invading the private space inhabited by people with disabilities by disability assessors who represent the authorities, and the other of invading the public space (the community centre and the constituency office) by people with disabilities. While the former turns people with disabilities into defenceless and objectified victims who have no influence on how they are going to be assessed, the latter grants protesters power and agency. Particularly, when occupying the office, the protesters use the strategy described by Judith Butler in her essay on 'Rethinking Vulnerability and Resistance' - 'marshalling' or 'mobilizing' one's vulnerability as a form of 'asserting existence, claiming the right to public space, equality, and opposing violent police, security, and military actions' (2016, p. 26). In the final protest scene, when Jess is ready to articulate her rights, she appeals to the sense of common humanity rooted in vulnerability and ability to give and receive help:

Jess: You come into our homes and make us list what we can't do. It's humiliating... You patronise us like we're work-shy teenagers. Being wobbly isn't my problem. It's living in a world that demonises difference. [...] And I'm not going to feel guilty any more. Because

we all have things we can't do and we all need help sometimes.
Even you. It's what makes us human. (Martinez, 2022, p. 103)

Again, like in other voices from the protesters mentioned earlier, disability sets the template for understanding fellow humans, echoing Garland-Thomson's argument that 'to understand how disability operates is to understand what it is to be fully human' (2002, p. 378).

All of these individual stories of struggling with space (and time), for a variety of reasons and on different levels, converge with two narratives of overcoming which are related to human fragility and disability. Poppy's story, discussed above, strategically empowers the community and people with various forms of vulnerability. Although potentially problematic in reinforcing dichotomies of freedom vs imprisonment or free will vs dependence, Poppy's death questions other dichotomies that contribute to the erasure of part of humanity from the lives of people with disabilities by denying them a right to entertainment and sexuality.

The other overcoming narrative emerges from Jess's therapy sessions with Aidan, the son of the local politician, Mr. Hargreaves. This story is centred on what could be described as a traumatic kernel in the life of Aidan's father, which he needs to confront to be able to establish emotional contact with his son and understand the effect of his political decisions on other people. Mr. Hargreaves' childhood story is a typical story of 'heroic overcoming' and an almost prototypical example of 'the victimage of location' and the 'heroism of departure' characteristic of a geopathic place. Hargreaves' personality is attributed both by his son and himself to the formative experience of spending weeks of confinement and immobilization in hospital after a horse accident and following his father's advice to prove the doctor wrong by

starting to walk within three months rather than the predicted four. This is also the advice Hargreaves gives to people he meets in his constituency:

Mr. Hargreaves: I fractured my leg badly in two places. I was lying in my hospital bed feeling sorry for myself. The doctor came by and told me that I wouldn't walk for four months [...] My father leaned over me and whispered 'Prove him wrong. Walk in three!' And I did. I was brought up to believe that a positive can-do attitude goes a long way (Martinez, 2022, p. 74).

The wish to prove himself to his father is linked to a deeper conflict that he had suppressed. It is symbolized by the self-portrait he was so proud of as a child, which was torn in half by his father. In the play's finale, the portrait, with the two pieces stuck together, is returned by Aidan to his father, with the hope of reaching beneath the resilient mask that he has built over many years. Thus, at the end of the play, Jess, accompanied by her patient, Aidan, tries to persuade the politician to confront and accept his former identity. To help him notice his mistake and misinterpretation of location and enforced heroism of departure, the characters again appeal to commonality of experience and common humanity by asking: 'Can't you see what this system is doing... To all of us?' (Martinez, 2022, p. 109). Hence, what could be interpreted as Chaudhuri's geoanalysis - a collective psychoanalysis performed on one of the guardians of unjust social structures - is reinscribed into an alternative structure in which the assessment of place proves mistaken and is subject to change. The final resolution thus happens across different social categories in which the power of place is negotiated and variable, revealing the power structures in which Mr. Hargreaves was entangled as a child and which he tried to uphold in relation to other people

in his constituency.

Conclusion

It seems thus that in Martinez' play the geopathic story based on the victimage of location is an important motif on which major counternarratives are built. They discard the dichotomies and contrasts between 'master' and marginalized categories as well as redirect the significance that is attributed to the motif of heroic overcoming of one's limitations. It cannot be denied, however, that the traditional geopathic narratives form the central axis of the play's structure and ironically (or perhaps not) turn the whole social mobilization described in it into a collective healing process originating in individual geopathic tragedies. Social injustice is traced down to the trauma experienced by Mr. Hargreaves that affects himself and other people, both on the personal level (like in the case of his son and his addiction) and the collective one (the whole community). Poppy's suicide mobilizes the whole community and its power to oppose social restrictions. Its traumatizing effect is redirected towards individual agency and political courage. What is important, in both cases the therapeutic process itself reconfigures the intercategory relationships and positions the underprivileged social group as empowered in relation to local authorities. In this way, within the intracategory frameworks marginalized groups are brought into 'neglected points of intersection of multiple master categories,' as McCall would perhaps argue (qtd. in Erevelles and Minear, 2017, p. 384).

The other valid intracategory aspect is closely linked to the 'spectrum of human variation' embracing two forms of variability: the one between individuals and the other 'within [one's] life cycle' (Siebers 2008, p. 25). In the latter case, variability refers to differences across context and time,

presenting characters in varied and changing roles and representations. The same characters can be seen in sometimes contrastive roles, cutting across master categories at different points and in different configurations, often dependent on location and social contexts. Jess can be seen as a professional therapist offering help to others, enabling others to move and act or recover from trauma, while in other contexts she is presented as unable to pour milk to eat cereals or leave home. Similarly, Poppy can be seen immobilized in her bed and wearing a nappy or as a young woman going out in the evenings and dating young men. In relation to master identities represented by the authority, they can be seen as victims and charity cases, dangerous opponents, or help-giving professionals. It is significant that other characters, such as Mr. Hargreaves, change their position, power, and identity, when confronted with their past and other characters. They are also seen in social configurations of power and authority as well as family relations and situations in which their vulnerability is exposed.

Beyond these complex forms of variation, Martinez' play seems to ultimately argue for the unity of the human condition that can only be accessed through and demonstrated by nuanced intersectional relations. The utopian message of the phrase 'all of us' and the vulnerability of the human embodiment, when spoken and appealed to by marginalized characters claiming their rights, offers a possibility of a complex and multidirectional reciprocity and interdependence between characters. This, in turn, enables understanding of the other person's position and perspective, however late it comes in the story. Even though the emphasis put on the unity of the human condition runs the risk of erasing or downplaying diversity and difference, it is crucial that this statement is made by a disabled character and that it helps non-disabled characters understand their limited and mistaken perspective on others and themselves. Although both geopathic narratives

point to their pervasive and destructive influence, clearly structuring reality around them in definite patterns, ultimately, they are questioned and reshuffled in the final part of the play in relation to other positions and identities.

Wzór cytowania / How to Cite:

Lorek-Jezińska, Edyta, *Intersectionality and Geopathic Place in Disability Dramaturgy: A Case of All of Us by Francesca Martinez (2022)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 no. 179, DOI: 10.34762/xkh4-g992.

Author

Edyta Lorek-Jezińska (lorek@umk.pl) is an associate professor in the Department of Anglophone Literature, Culture and Comparative Studies, at Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland. Her research interests include disability studies and disability drama, trauma studies and hauntology as well as performance, art, and archive. She has published on site and environment in performance as well as on gender, corporeality, intertextuality, transmediality, trauma, and hauntology. She is the author of *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights* (2013, Toruń), *The Hybrid in the Limen: British and Polish Environment-Oriented Theatre* (2003, Toruń) and co-editor of several themed issues of academic journals. Her recent publications focus on disability drama and critical disability studies. ORCID: 0000-0002-5492-4255.

Footnotes

1. I am referring here to Lewis's article from 2000 because it clearly enumerates and emphasizes the significance of categories that can be directly linked with intersectionality, although I am well aware of more recent publications addressing the question of theatre of disability, such as *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge* (Kuppers 2003), *Beyond Victims and Villains* (Lewis 2006: Introduction and Afterword); *Drama, Disability and Education* (Kempe 2013); *Disability Theatre and Modern Drama* (Johnston 2016) and many more.
2. For a discussion on the importance of 'imagining otherwise' and its relation to resilience and vulnerability, see Edyta Lorek-Jezińska (2023).
3. Although my main focus in this section is on place and distance, time is an integral aspect of mobility, for both disabled and non-disabled characters in the play. Managing their time

better than others in the case of the characters with disabilities refers only to the pre-reassessment phase and can result from a necessity of strict time management that needs to include other people's schedules, e.g. a carer's tight timetable. After part of care is removed, characters are presented waiting long hours for their carers who either have too many clients to attend to or cannot visit them as frequently as they wish to. In this phase simple actions stretch indefinitely in time, freezing and suspending disabled bodies in space, trapping them in time. Although this aspect represents a significant change that occurs in the play, *All of Us* does not seem to problematize 'crip time' with its various implications beyond hours of stagnation and waiting (cf. Samuels 2017).

Bibliography

Butler, Judith, 'Rethinking Vulnerability and Resistance,' [in:] *Vulnerability in Resistance*, ed. J. Butler, Z. Gambetti, L. Sabsay. Duke University Press, Durham 2016.

Chaudhuri, Una, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.

Erevelles, Nirmala and Andrea Minear, 'Unspeakable Offences: Untangling Race and Disability in Discourses of Intersectionality' (2010), [in:] *The Disability Studies Reader*, ed. L. J. Davis, Routledge, New York 2017.

Garland-Thomson, Rosemarie, 'Integrating Disability, Transforming Feminist Theory' (2002), [in:] *The Disability Studies Reader*, ed. L. J. Davis, Routledge, New York 2017.

Garland-Thomson, Rosemarie; Ojrzyńska, Katarzyna, 'Critical Disability Studies in the Humanities,' [in:] *Disability and Dissensus: Strategies of Disability Representation and Inclusion in Contemporary Culture*, ed. K. Ojrzyńska and M. Wieczorek, Brill, Leiden 2020.

Haraway, Donna, 'Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,' *Feminist Studies* 1988, vol. 14, no. 3.

Johnston, Kirsty, *Disability Theatre and Modern Drama: Recasting Modernism*, Bloomsbury, London 2016.

Kafer, Alison; Kim, Eunjung, 'Disability and the Edges of Intersectionality,' [in:] *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, ed. C. Barker and S. Murray. Cambridge University Press, Cambridge 2018.

Kempe, Andy, *Drama, Disability and Education*, Routledge, London 2013.

Kuppers, Petra, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, Routledge, New York 2003.

Lewis, Victoria Ann, 'The Dramaturgy of Disability,' [in:] *Points of Contact: Disability, Art and Culture*, ed. S. Crutchfield and M. Epstein, University of Michigan Press, Ann Arbor

2000.

Lewis, Victoria Ann, 'The Theatrical Landscape of Disability,' *Disability Studies Quarterly* 2004, vol. 24, no. 3, n. pag., <http://dsq-sds.org/article/view/511> [accessed: 9.05.2019].

Lewis, Victoria Ann, 'Introduction,' [in:] *Beyond Victims and Villains: Contemporary Plays by Disabled Playwrights*, ed. V. A. Lewis. Theatre Communications Group, New York 2006a.

Lewis, Victoria Ann, 'Afterword: The Casting Question,' [in:] *Beyond Victims and Villains: Contemporary Plays by Disabled Playwrights*, ed. V. A. Lewis. Theatre Communications Group, New York 2006b.

Lorek-Jezińska, Edyta, "Imagining Otherwise": Questioning Resilience and Normativity in Selected Disability Drama,' [in:] *Normativity and Resilience in Translation and Culture*, ed. A. Pantuchowicz and A. Warso, Peter Lang, Berlin, 2023 (forthcoming).

Martinez, Francesca, *All of Us*, Nick Hern Books, London 2022.

Mee, Charles L, Jr. 'Introduction,' [in:] *Beyond Victims and Villains: Contemporary Plays by Disabled Playwrights*, ed. V. A. Lewis. Theatre Communications Group, New York 2006.

Meet the Cast of All of Us by Francesca Martinez, National Theatre, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=mkHe8DcXRtY> [accessed: 30.01.2024].

Neiman, Susan, 'Corona as Chance: Overcoming the Tyranny of Self-Interest,' [in:] *Democracy in Times of Pandemic: Different Futures Imagined*, ed. M. Poiares Maduro and P. W. Kahn, Cambridge University Press, Cambridge 2020.

Oliver, Kelly, *Response Ethics*, Rowman & Littlefield, London 2019.

Samuels, Ellen. 'Six Ways of Looking at Crip Time,' *Disability Studies Quarterly* 2017, vol. 37, no. 3, n. pag., <https://doi.org/10.18061/dsq.v37i3.5824> [accessed: 10.10.2023].

Siebers, Tobin, *Disability Theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.

Yuval-Davis, Nira, *The Politics of Belonging: Intersectional Contestations*, Sage, Los Angeles 2011.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/en/article/intersectionality-and-geopathic-place-disability-dramaturgy-case-all-us-francesca-martinez>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

DOI: 10.34762/9rnn-cp17

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/gra-slow-i-spojrzen-pokaz>

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Gra słów i spojrzeń: „PokaZ”

Anna Piniewska | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

A Play on Words and Looks: *PokaZ*

The article presents a poetological analysis of *PokaZ* (ShoW), a performance directed by Justyna Wielgus that refers to the practices of freak show. Piniewska discusses the compositional strategies used in *PokaZ* to subversively crip the oppressive form of a freak show. Adopting the perspective of critical disability studies, she reflects on the popular cultural images of disability (a victim, a hero, an eternal child, and a medical specimen) and discourses thereof (the discourse of pity and the medical discourse) addressed in the performance. Her analysis centres on the ways of talking about and looking at disability that shape artistic communication with an audience.

Keywords: show; freak show; disability; discourse; gaze

Słowem wstępu

Niepełnosprawność w polu sztuki często otwiera przedstawienia na rzeczywistość i prowokuje do wykroczenia poza świat sceny. Ciało niepełnosprawne wywołuje pytania o to, jak się na nie patrzy (patrzyło) i co się o nim mówi (mówiło). Ogólnie rzecz ujmując, każe podjąć refleksję na

tematy społecznie, historycznie i politycznie uwarunkowanej relacji scenawidownia. Do tego zestawu zagadnień wypada dopisać pytanie o jego emancypacyjne możliwości, a co za tym idzie – kalekowanie sztuki.

Ruch osób z niepełnosprawnościami w wyniku walki o równouprawnienie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przejął termin *crip*¹ (*cripple*), który zresztą przeniknął do dyskursu naukowego; podobny gest „przewrotnego zawłaszczenia” (Zdrodowska, 2016, s. 400-401), odzyskania słowa pejoratywnie nacechowanego i używanego często jako inwektywy² słowa, dotyczy polskiego odpowiednika – „kaleki”. Interesuje mnie nie tyle kwestia socjolingwistyczna, ile sam gest czy mechanizm przechwycenia, ponieważ, jak sądzę, kompozycja *PokaZu* w reżyserii Justyny Wielgus działa na podobnej zasadzie. Przechwytuje społeczne sposoby mówienia o niepełnosprawności i umieszcza je na scenie, obnażając tym samym ich przemocowość. Dzięki temu mechanizmowi sceniczne działania aktorów i aktorek z niepełnosprawnościami mają potencjał subwersywny. W tym sensie kulturowa refleksja dotycząca potencjału kalekowania sztuki może wynikać z rozważań formalnych i poetologicznych nad organizacją i budową konkretnych scen oraz mechanizmów tych dyskursywnych przechwyceń. To gra słów i spojrzeń funduje bowiem scenę *PokaZu*. A scenę rozpatruję nie tylko dosłownie (jako fizyczną przestrzeń), lecz także metaforycznie: jako miejsce rozgrywania komunikacji (werbalnej i niewerbalnej, zawsze dwukierunkowej; Ubersfeld, 2002; Świontek, 1999), warunkujące relację pomiędzy obserwowanym/zabierającym głos i obserwującym/słuchającym w polu sztuki. „Scena” jest również pojęciem funkcjonujących w analizie komunikacji i zachowań społecznych (Debord, 2006; Goffman, 2008), co – w odniesieniu do podjętego tematu – jest nie bez znaczenia.

W *PokaZie* aktualna sytuacja społeczna („scena społeczna”), była *de facto*

punktem wyjścia:

Jakie obrazy są odrzucane lub marginalizowane w przestrzeni miasta? Na co i na kogo nie chcą się patrzeć mieszkańcy i mieszkanki Warszawy? W czerwcu i lipcu 2019 roku socjolożka dr Bogna Kietlińska i mgr Aleksandra Zalewska-Królak przeprowadziły dla Teatru 21 jakościowe badania eksploracyjne na temat „obrazów odrzuconych w przestrzeni publicznej [...] Z inspiracji badaniami i grafikami powstał performans *PokaZ* (Drzewiecki, 2020).

Nie sam obraz jednak, lecz splot obrazu i słowa; dopiero analiza gry słów i spojrzeń w pełni obnaży społeczną opresję, rozgrywaną w spektaklu na wielu poziomach, a jednocześnie wykaże na czym polega strategia kalekowania sztuki, zwłaszcza w odniesieniu do widowisk *freak show*. Z kolei analiza uruchamianych w spektaklu (uhistorycznionych i uspołecznionych) obrazów niepełnosprawności i dyskursów na jej temat, prowadzona z perspektywy krytycznych *disability studies* (Schalk, 2017), oraz sposobów ich rozgrywania, umożliwi refleksję nad „sceną społeczną” oraz relacjami nadawczo-odbiorczymi. *PokaZ* jest niezwykle istotnym performansem nie tylko ze względu na m.in. bardzo wartościową współpracę Teatru 21 z uznanymi dziś artystkami (Diana Niepce, Helena Urbańska, Katarzyna Żeglicka) czy korespondencję spektaklu z wydaną i promowaną wówczas książką *Gapienie się...* Rosemarie Garland-Thomson, lecz także (i przede wszystkim) ze względu na domagającą się uwagi badawczej kompozycję i organizację sceny pokazu/*PokaZu*.

Freak show

Twórczynie spektaklu (Justyna Wielgus - reżyseria, ruch sceniczny, Justyna Lipko-Konieczna - dramaturgia, Wisła Nicieja - scenografia) zaprosiły do współpracy - poza aktorami Teatru 21 (Michałem Pęszyńskim, Aleksandrą Skotarek) - performerów i performerki nienależących do stałej obsady (Dianę Bastos Niepce, Macieja Kasprzaka, Wojciecha Stępnia, Helenę Urbańską i Katarzynę Żeglicką). Większość występujących to osoby z niepełnosprawnościami zarówno fizycznymi, jak i intelektualnymi, ich ciała więc przykuwają wzrok, podobnie jak queerowa charakteryzacja części postaci.

Tytuł spektaklu ustanawia ramę - pokaz osobliwości, *freak show*³. Neon zawieszony nad sceną, który w czasie przedstawienia podkreśla litery układające się w słowa: „pokaz”, „okaz”, „oka”, funduje napięcie między kluczowymi dla widowiska pojęciami. Zastrzegę, że jestem świadoma, jak skomplikowana jest historia *freak show*, którą opowiada się przy użyciu różnorodnych narzędzi, metodologii i punktów widzenia. Na potrzeby proponowanej analizy chciałabym jedynie zoperacjonalizować kategorię pokazu i podjąć interpretację (nie historyczną rekonstrukcję) relacji scena-widownia. Przyjmuję przy tym ujęcie proponowane przez Davida A. Gerbera, uznającego przemocowość XIX-wiecznych i XX-wiecznych *freak show*, odczytywanych jako (kolejna) historyczna praktyka uprzedmiotowienia osób z niepełnosprawnościami (Gerber, 1996). Ta perspektywa zdaje się również korespondować z *PokaZem*.

Osoby z niepełnosprawnościami - obok innych odbiegających od przyjętej „normy”⁴ ciał - wystawiano na pokaz dla rozrywki i zysku (Bogdan, 1990) przede wszystkim w muzeach, cyrkach, parkach rozrywki i podczas

karnawału. Teatralno-widowiskowy potencjał *freak show* ujawnia się w spotkaniu obserwowanego i obserwującego w ramach precyzyjnie reżyserowanych pokazów (w cyrku i muzeach za jeden grosz [*dime museum*]); „dziwacznej” scenografii i „prowokacyjnych banerach” (Garland-Thomson, 2020a, s. 116, 121)⁵; dokładnej charakteryzacji postaci oraz – także w przypadku fotografii i pocztówek⁶. Celem wskazanych aspektów widowiska jest m.in. konstruowanie czytelnych i łatwo reprodukowalnych znaczeń poprzez schematyczne sposoby prezentacji. Robert Bogdan wyróżnia dwie podstawowe strategie we *freak show*: egzotyczną (*exotic*), używaną przede wszystkim, by zaznaczyć rasową i etniczną różnicę osób określanych jako „dzikie”, zestawianych ze zwierzętami oraz uwznioślającą (*aggrandized*), w której podkreślano – pomimo cielesnej różnicy – niebywałe umiejętności bądź wysoki status społeczny „odmieńca” (Bogdan, 1990)⁷.

Parafrazując słowa Michaela M. Chemersa, każde niepełnosprawne ciało na scenie (i teatralnej, i życia społecznego) wchodzi w dialog z tradycją *freak show*⁸. W perspektywie historycznej nie da się patrzeć na niepełnosprawność w teatrze, nie widząc jednocześnie lat opresji związanej z „inscenizacjami piętna” (*staging stigma* – Chemers, 2008). Celowo w kontekście *freak show* mówię o ciele, ponieważ scena pokazu ogranicza się do cielesności⁹; tym, co przyciąga widza, jest właśnie odbiegające od przyjętej „normy” ciało, które ma na publiczność działać afektywnie. Prowokować emocje, być może wstręt, obrzydzenie, ciekawość. Dopiero wokół tego ciała można skonstruować odpowiednią (schematyczną) narrację, wyeksponować dane umiejętności występujących, wpisać ich w odpowiedni model prezentacji.

W opozycji do Arystotelowskiej zasady katharsis i podobieństwa (gdzie postać podobna do odbiorcy ma budzić litość, a konstrukcja sceny zbliżać odbiorcę do oglądanego świata) tutaj kluczowa jest różnica, niemożność

utożsamienia. Widz nie chce być podobny do oglądanego; chce jedynie na dystans czerpać wzrokową przyjemność, by móc powiedzieć: „to nie ja”. Tym samym *freak show* utrwała podział na to, co „normalne” i „nienormalne”. Utrwała – nie tylko w przestrzeni metaforycznej, lecz także dosłownie: w konstrukcji przestrzeni, która w polu widzialnego stawia, eksponuje „dziwoląga”. W zainscenizowaniu konkretnej relacji między tym, kto stoi na scenie i tym, kto się na nią gapi, tkwią źródła opresji wobec wystawianych na pokaz. Ciało to, wpisane w ramę pokazu, pozbawione jest mocy performatywnej, zostaje wręcz zreifikowane. Garland-Thomson zaznacza: „ciało zasłania, a właściwie wymazuje potencjalne człowieczeństwo dziwoląga. Kiedy ciało staje się wyłącznie tekstem, z niepełnosprawnej fizycznie jednostki ludzkiej stwarzany jest dziwoląg” (Garland-Thomson, 2020a, s. 133). Dlatego też trudno tutaj mówić o pełnoprawnej komunikacji scenicznej; dwie strony sceny dzieli dystans. Lew Graham, manager związany m.in. z jednym z najpopularniejszych cyrków podróży przełomu XIX i XX wieku, Ringling Brothers, Barnum and Bailey Sideshow, zapytany o to, co przyciąga widzów na pokazy, odpowiedział wprost: „nienormalność” (*an abnormality*).

O ile ciało freaka, wpisane w odpowiedni kontekst, odpowiednio wyreżyserowane, jest kluczowe dla recepcji *freak show*, to ciało widza, a zatem jego punkt widzenia, jego chronotop, już niekoniecznie. W relacji ustanawianej przez scenę pokazu widz funkcjonuje jako Kartezjańskie „*disembodied eye/I*”¹⁰; ten, który „po prostu patrzy”. Odwołanie się do propozycji terminologicznej Maaïke Bleeker (2008), badaczki wizualności w teatrze, jest nieprzypadkowe. To, co teatrolożka pisze o Benthamowskim Panoptikonie w ujęciu Foucaulta (2009), przypomina, choć być może to nieoczywiste zestawienie, mechanizm pracy spojrzeń *freak show*:

W Panoptikonie bezcielesny, wszechwidzący podmiot widzenia jest w opozycji do ciała jako obiektu; podmiot i obiekt są rygorystycznie oddzielone. Bezcielesny podmiot ma władzę nad widzianym ciałem. Ta władza jest ściśle związana z wiedzą. Ciało/obiekt nie ma szans uchylić się od bycia całkowicie poznawanym i opanowanym przez podmiot widzenia. To właśnie akt widzenia, odseparowany od ciała i pozostałych zmysłów, dostarcza podmiotowi jego władzy i wiedzy (2008, s. 164).

To zestawienie odwołuje się do nie tylko opisanej relacji pomiędzy ciałem-przedmiotem a bezcielesnym widzem, lecz także (i przede wszystkim) do metaforycznej odległości przestrzennej – na projektowanym i nieusuwalnym dystansie między nimi.

Twórcynie i twórcy z niepełnosprawnościami (i osoby z nimi współpracujące) świadomie odnoszą się do formuły *freak show* i ją przechwytyją. Rozmontowują scenę pokazu, rozumianego tutaj w opresyjnych kategoriach¹¹. Prowokują publiczność do patrzenia na niepełnosprawność na własnych zasadach. *PokaZ* jest jednym z przykładów takiej artystycznej praktyki z subwersywnym potencjałem. Premiera spektaklu odbyła się w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie¹². Przestrzeń muzealna niesie więc dodatkowy potencjał semantyczny, stabilizujący ramę przedstawienia.

Widzowie zajmują miejsca na krzesłach i na podłodze dookoła performerów i performerek ustawionych jako żywe eksponaty. Zanim obserwatorzy usiądą, mogą przyjrzeć się „wystawie”, tylko że w tym przypadku „eksponaty” odwzajemnią spojrzenie, prowokująco utrzymując kontakt wzrokowy. Ich stroje, niezwykle skąpe, odsłaniające ciała, zachęcają do gapienia się.

Konstrukcja scenografii również umacnia ramę pokazu: występujący stoją na prostokątnych lustrach zwielokrotniających obrazy, a kamerzysta, obecny podczas całego przedstawienia, śledzi i wyświecła na rzutniku każdy ich ruch. Nie jesteśmy w budynku teatralnym, ale mamy do czynienia z teatrem. Nie ma to być jednak bierne patrzenie; widzowie na początku zapoznani zostają z zasadami przedstawienia. Urbańska je wymienia, Kasprzak tłumaczy na angielski¹³: można zwiększać i zmniejszać dystans, siadać, gdzie się chce, zabierać głos i, co najważniejsze, można się gapić. Przedstawienie zatem bezpośrednio i pośrednio (o czym dalej) projektuje widza zaangażowanego, czynnego, który – inaczej niż we *freak show* – nie tyle nie jest, ile nie może być biernym obserwatorem.

Pierwsze pytanie skierowane do publiczności – „co widzisz?” – burzy dystans, aktorzy i aktorki podsuwający widzom i widzkom mikrofony niektórych onieśmielają. Przyjmuję, że społeczna scena gapienia się (na niepełnosprawność) wyjściowo opiera się ona na wzrokowej, Foucaultowskiej przemocy. Ci, którzy się gapią, mają skonceptualizować to, co widzą w języku – a język dotyczący niepełnosprawności nazywa i opisuje obiekt-podmiot spojrzenia w przemocowy sposób. Na widzów zastawiono pułapkę, zwłaszcza że najpierw pytanie to zadaje osoba „pełnosprawna” (bez niepełnosprawności), a następnie osoba z niepełnosprawnością¹⁴. Do pytania „co widzisz” można by więc dopisać kolejne: „co powiesz, że widzisz?”. Podczas oglądanego przeze mnie pokazu nikt nie stematyzował niepełnosprawności. W końcu nie ona powinna definiować. Ale z drugiej strony można się zastanawiać, czy nie wypada. A może udawanie, że nie widzimy, nie zwracamy uwagi na niepełnosprawność, też jest nie na miejscu? Może nie ma odpowiedniego języka? W każdym razie łatwiej publiczności było odpowiedzieć, w co ubrane są aktorki.

To z pozoru proste, *de facto* prowokacyjne pytanie wprawia w dyskomfort, być może nawet ma przypomnieć o tym, że patrzenie na niepełnosprawność na scenie jest historycznie obciążone. *Freak show* funkcjonuje jako zaplecze obrazów ciał wtłaczanych w konkretne modele prezentacji scenicznej; ciał, o których mówiono w określonym trybie. W spektaklu pokaz funkcjonuje jako rama, która uruchamia, po pierwsze, wspomnienie o przemocowej historii widowisk, a po drugie – samą problematykę kulturowych klisz i stereotypów niepełnosprawności, częściowo związanych z *freak show*, czasem będących produktem późniejszych czasów. To właśnie dzięki tej ramie i notabene w jej ramach możliwa jest dekonstrukcja społecznych wyobrażeń niepełnosprawności.

Ofiary i bohaterzy

„Dziękuję za litość”¹⁵ – mówi Aleksandra Skotarek w jednej z interakcji z widzami. Dyskurs litości, jeden z dyskursów na temat niepełnosprawności, zakorzeniony w jej charytatywnym modelu, materializuje się w dwóch stereotypach: w polskich studiach nad społecznym imaginariem niepełnosprawności określa się te wyobrażenia jako „bezbronną ofiarę” i „dzielnego bohatera” (Leonowicz-Bukała, Struck-Peregończyk, 2018). W anglojęzycznych *disability studies* problematyka ta jest bardziej rozwinięta, a figury te mają utrwalone nazwy: *supercrip* oraz *poster child*. Zdawałoby się, że stereotypy te są rozłączne, skoro można je sprowadzić do relacji ofiary–bohaterowie, jednak u ich podłoża stoją te same struktury znaczeniowe i założenia¹⁶.

Stereotypy będące produktem dyskursu litości korespondują z figurami pokazów osobliwości, co wskazuje na historyczną ciągłość narracji na temat niepełnosprawności i kulturowych modeli jej przedstawień. Stereotyp

superkaleki (w ujęciu apoteozującym bądź „supermocnym”) odpowiada bezpośrednio – by znów przywołać termin Bogdana – reprezentacji „uwznioślającej”. Garland-Thomson przywołuje również postać Charlesa Tippa („Dziwoląga bez Rąk”) wyreżyserowaną na fotografii w otoczeniu przedmiotów codziennego użytku, trzymającą stopami nożyk i kawałek drewna do strugania – „dziwolągi utworzone z ludzi z wrodzonymi niepełnosprawnościami zwykle wykonywały codzienne czynności na swój własny sposób i zadziwiały tym publiczność” (Garland-Thomson, 2020a, s. 122), co z kolei wpisywałoby się w zwykłą narrację *supercrip*. W przypadku „dziwoląga” (tu: rozpatrywanego jako zainscenizowaną i wyreżyserowaną postać) i superkaleki zachodzi bowiem ten sam mechanizm prezentacji: osoba z niepełnosprawnością ma inspirować, zachwycać widzów swoimi (zarówno zwykłymi, jak i niezwykłymi) umiejętnościami. *Poster child* z immanentnie wpisanym wzbudzeniem litości w odbiorcy pokazuje, że cele prezentacji niepełnosprawności mogą być różne, ale jej mechanizm – ten sam. Ciało z (obligatoryjnie) widoczną niepełnosprawnością, w odpowiedni sposób zainscenizowane, ma działać afektywnie na odbiorcę poprzez zmysł wzroku i spełniać konkretne funkcje. Co więcej, samą wizualną prezentację na plakatach odczytywać można jako kontynuację pocztówek, fotografii i broszur, będących elementem *freak show*.

Diana Bastos Niepce, poruszająca się na wózku tancerka i choreografka, w ironicznym monologu demaskuje stereotyp superkaleki (już więc już na poziomie formy podawczej [Skwarczyńska, 1953] rozmontowuje się utrwalony społecznie obraz). Historia dotyczy spaceru z psem w parku: gdy performerka sprzątała po swoim psie, odezwała się do niej kobieta, będąca pod wrażeniem zachowania Niepce. Pointą opowieści są słowa: „Jesteś tak inspirującą za podnoszenie gówna po swoich psach”. Sprowadzenie tej sytuacji do bezpośredniej frazy obnaża absurd narracji *regular supercrip*.

Niepce odmawia spotkanej osobie zrobienia zdjęcia i opisanie swojej historii na Facebooku. Aktorka nie chce być zamknięta w obrazie. Odmowa zrobienia zdjęcia przez normata i na jego użytek to ważny gest; to sprzeciw wobec wizualnej przemocy wpisanej w historię niepełnosprawności, utrwalonej na fotografiach, broszurach, pocztówkach z *freak show*.

Na scenie *PokaZu* podważa się więc wizualny porządek stereotypów niepełnosprawności, a poza tym również porządek dyskursywny. Podczas performansu zakorzeniony w dyskursie litości stereotyp inspirującej kaleki zostaje wprost stematyzowany, a jednocześnie odmawia się mu racji bytu: „Mogłabym opowiedzieć swoją historię, ale tego nie zrobię – nie chcę być częścią waszych inspirujących, wyobrażonych opowiastek” (zwróćmy uwagę na ironicznie nacechowane zdrobnienie i opozycję „moja historia” – „twoja opowiastka”). Odmowa opowiedzenia własnej historii (tak jak zamknięcia w fotografii) to jedna ze strategii radzenia sobie z dyskursem litości, drugą jest jego karykatura, performowanie stereotypu, by zrealizować swój cel, a jednocześnie zadowolić rozmówcę, wizualizując jego założenia o niepełnosprawności. Niepce odgrywa (podwójnie: odgrywa na scenie odgrywaną w życiu praktykę) celowe wzbudzanie litości w urzędzie; staje się więc ofiarą, by spełnić wyobrażenia rozmówcy, co można ująć w kategoriach maskarady niepełnosprawności, opisywanej przez Toma Sibersa (2008). Pochylona aktorka, karykaturalnie unizona, poruszającym tonem, łamiącym się głosem po portugalsku odgrywa monolog, który nie jest tłumaczony. Nie musimy go rozumieć, sama gestykulacja i mimika Niepce wystarczają. Właśnie dzięki wykorzystaniu i przechwyceniu społecznych wyobrażeń, które aktorka w codziennym życiu performuje, jest w stanie osiągnąć swój cel. Chwilę później, jej postawa i sposób wypowiedzi się diametralnie zmieniają. Przerysowana mimika i gestykulacja, odpowiedni ton głosu, zawadiacki uśmiech – ironia staje się odpowiedzią na stereotypizację.

Wieczne dzieci

Kolejnym stereotypem obnażonym przez aktorów i aktorki jest wizerunek wiecznego dziecka, który może się wiązać z mechanizmem prezentacji *poster child*. To właśnie „udziecinnienie” niepełnosprawności mające afektywnie wpływać na odbiorców przyczynia się do utrwalenia stereotypu (zwłaszcza) osoby z niepełnosprawnością intelektualną bądź niskorosłej (Garland-Thomson, 2020b, s. 264), często wystawianej na pokazach – wiecznego dziecka. W spektaklu na rozegranie i podważenie tej kulturowej kliszy pozwala podjęcie tematu seksualności osób z niepełnosprawnościami. Wyróżnić można trzy formy opracowania tego zagadnienia: grupową scenę, bezpośrednio wyznanie, rozmowę-wywiad. Punktem wyjścia pierwszej praktyki jest pytanie o to, co znaczy być kobietą. W świetle stereotypowej wizji nie jest nią bowiem Helena Urbańska, której na studiach aktorskich sugeruje się, że jest „za mało kobieca”. Historia ta uruchamia karykaturalną i prześmiewczą scenę odgrywania kobiet uznanych w patriarchalnym społeczeństwie za synonimy kobiecości, m.in. Marilyn Monroe czy Kate Moss: szpilki, papieros w dłoni, rytmiczne ruchy bioder i kokieteryjny śmiech. Gdy do lesbijki dołącza w tej scenie Skotarek, kobieta z niepełnosprawnością, ujawnione zostaje podwójne znormatywizowanie stereotypu – męskie spojrzenie chce widzieć kobietę zawsze jako heteroseksualną i sprawną. Skotarek wykonuje komendy: „dotykaj się jedną ręką po dekolcie, ale nie tak, nie jesteś łatwa [...] spróbuj się roześmiać tak, jakbyś chciała powiedzieć «rzucić mnie na stół John i uprawiaj ze mną seks»”. Łatwo pominąć, nie uwzględnić w refleksji raczej milczącego partnera tej sceny, do którego aktorka kieruje swoje słowa. Stopień to na scenie mężczyzna w średnim wieku o wyglądzie, postawie i ubiorze, który uznalibyśmy za „normatywne”. Okazuje się, że w świecie subwersywnego

pokazu, gdzie świat sceniczny tworzą osoby z niepełnosprawnościami i queerowe, to normat będzie tym innym. Z tym że o seksualności Urbańskiej, której wygląd również można by uznać za stereotypowo kanoniczny, dowiadujemy się dzięki napisom na jej nogach, takich jak: „queer”, „love is love”. Aktorka porusza zresztą kwestie swojej seksualności; pyta widzów, czy wygląda na lesbijkę, tym samym podnosząc problem widzialności i niewidzialności tego, co odbiega od „normy”¹⁷.

W ramach odgrywanej sceny nie ma nic dziwnego w tym, że kobieta z niepełnosprawnością skierowałaby taki komunikat do mężczyzny, inaczej w życiu codziennym, gdzie seksualność osób z niepełnosprawnościami jest tematem tabu. Do aktorek dołączają pozostali performerzy w tanecznej scenie w rytm *Single Ladies* Beyoncé – to prosty obraz: grupa różnorodnych osób bawi się razem, tańczy, wygłupia, aczkolwiek to obraz rzadko oglądany.

Śmiech towarzyszący grupowej scenie skonstrastowany jest z powagą kolejnej sekwencji (określonej mianem bezpośredniego wyznania), będącej odpowiedzią na powszechną infantyлизację osób z zespołem Downa. Taki układ dwóch scen, a także przejście od „my” do „ja” pozwala jeszcze mocniej wybrzmieć słowom aktorki z trisomią 21: „to nie jest miłe, kiedy powiedziałaś mi dziecko”. Nie tylko komunikatem, lecz także formą sceny podważa się stereotyp wiecznego dziecka. Aktorka przekracza ramy wizerunku, w który wpisuje ją społeczeństwo dzięki odzyskaniu głosu w wypowiedzi monologicznej skierowanej *ad spectatores*. Poza tym, że Skotarek zwraca się do nieskonkretyzowanego, choć konkretnego adresata, kieruje też ze sceny prosty komunikat: „moje ciało jest seksualne” – emfaticznie wykrzykuje te słowa i jednocześnie odsłania piersi.

Komunikat i towarzyszący mu obraz działa na widzów afektywnie przede wszystkim przez zmysł wzorku; stereotyp dziecka zakłada aseksualność i to

właśnie z tym założeniem widz zostaje skonfrontowany – widzi sprzeczny z jego wyobrażeniami, nowy obraz. Aktorka eksploruje swoje ciało, odsłania piersi, przygląda się z uwagą swoim dłoniom, doświadcza swojej fizyczności na scenie, bada ją. Zdaje się, jakby spoglądała na swoje ciało jak na coś obcego, choć wykrzykuje podmiotowy komunikat o jego seksualności. Poczucie obcości czy niepokoju wyrażane przez Skotarek nie wyklucza autonomii ciała, to właśnie dzięki świadomości własnego ciała i uważnej autoobserwacji – w opozycji do zewnętrznych narracji infantylizujących osoby z niepełnosprawnościami – Skotarek może wykrzyknąć słowa o swojej seksualności. Temat ten zostaje podniesiony także w *Libido romantiko* czy wideoperformansie *Ciało w ciało z Marilyn*.

Inny mechanizm sceniczny działa w przypadku rozmowy Niepce z Pęszyńskim dotyczącej seksu. Dwie osoby z niepełnosprawnościami (fizyczną i intelektualną) rozmawiające na temat swoich przeżyć, ulubionych pozycji seksualnych i pierwszym razie burzą społeczne tabu. Rozmowa ta przypomina wywiad, co uświadamia odbiorcy brak takich wypowiedzi w mainstreamowych mediach, a jednocześnie podkreślić trzeba, że forma ta polega na udzieleniu głosu rozmówcy, otwartości na jego słowa. Te trzy sekwencje dotyczące seksualności osób z niepełnosprawnościami nawiązują do różnych konwencji: kabaretowości i śmiechu, powagi bezpośredniego wyznania i apelu, rozmowy-wywiadu napędzanej ciekawością historii drugiego człowieka. Różne formy i estetyki, niemniej funkcja ta sama: tym razem obraz seksualności osoby z niepełnosprawnością tworzony jest przez nią samą, nie innych. O seksualności osób z niepełnosprawnościami mówiło (mówi?) się bowiem w dwóch kontekstach, w obu przypadkach *de facto* przez jej zaprzeczenie. Po pierwsze, to stematyzowana powyżej infantylizacja, w wyniku której u osób z niepełnosprawnościami (szczególnie intelektualnymi) nie chce się dostrzec potrzeb erotycznych, skoro są traktowane jak „wieczne

dzieci”. Po drugie, gdy zrekonstruujemy historyczne sposoby mówienia o niepełnosprawnościach, okaże się, że to kwestia sterylizacji, przymusowej izolacji w ośrodkach dla kobiet i mężczyzn, masowych mordów. Choć ten najbrutalniejszy wycinek historii nie jest w spektaklu bezpośrednio przedstawiony, to za każdym razem, gdy osoba z niepełnosprawnością – i na scenie i poza nią – podnosi temat swojej seksualności i praw reprodukcyjnych, widmo eugeniki, marginalizowanej na kartach historii, wraca¹⁸.

Scenicznym metakomentarzem do omówionej sceny jest ironiczna interakcja aktorów z publicznością. Niepce kończy wywiad słowami: „przepraszam was za te pytania, przepraszam was za tę rozmowę, wiem że nie byliście przygotowani”; do niej i do Pęszyńskiego dołączają pozostali aktorzy, biegają między publicznością i zwracają się bezpośrednio do wybranych osób z przeprosinami. Jeden z aktorów mówi: „przepraszamy za wyciąganie was do teatru w taki dzień i jeszcze zajmowanie tu przestrzeni. Nasz błąd”, tym samym podnosząc temat nieobecności i niewidoczności osób z niepełnosprawnościami w teatrze i przestrzeni publicznej. Znow napięcie między warstwą komediową a powagą się nadbudowuje, gdy z ust Skotarek padają słowa: „przepraszam, że uważacie mnie za Downa, przepraszam, przepraszam, że mam zespół Downa”. O ile początek monologu aktorka gra w sposób doniosły, to po chwili zaczyna coraz bardziej karykaturalnie wyc (śmiać się? płakać?), pokładając się na podłodze i dalej przepraszając. Monolog się nagle urywa, gdy Urbańska powie: „dobra, Olka, siadaj już normalnie”. Tym razem zbudowanie sceny na ironii, karykaturze i hiperbolizacji wprawi widza w dyskomfort.

Okazy medyczne

Petra Kuppers uznaje, że jedną z przyczyn zamykania pokazów *freak show* jest „wzrost znaczenia systemu medycznego [...], ponieważ różnice w budowie ciała stają się przedmiotem kontroli medycznej, a pokazy ograniczają się do *medical theatre* [teatru anatomicznego/medycznego¹⁹]” (Kuppers, 2003, s. 37). Niemniej, ogólnie rzecz ujmując, pomiędzy tradycją pokazów a medycznym spojrzeniem nie można postawić nieprzekraczalnej granicy, podobnie jak pomiędzy nauką, przyrodoznawstwem, a rozrywką, o czym świadczy działalność P.T. Barnuma (Goodall, 2006). Wieczorkiewicz opisuje dwukierunkową mediację, „kiedy to nauka oddziałuje na narracje o cudownościach, a imaginacja zasila podejście empiryczne”. Lekarze i naukowcy byli bowiem częstymi widzami pokazów, by dokonać obserwacji i wpisać oglądane ciała w dyskurs naukowy i medyczny, z kolei „zaraz potem naukowe problemy znów przekuwano na historie, które pobudzając fantazję, przyciągały publiczność” (Wieczorkiewicz, 2019, s. 261). Tym ciekawsze w *PokaZie* wydaje się przywołanie praktyk teatru medycznego:

Najbardziej szczegółowo, termin „teatr medyczny” odnosi się do sali operacyjnej [operating theatre – A.P]. W szerszym sensie „teatr medyczny” oznacza także miejsca i praktyki związane z wykorzystaniem demonstracji jako metody rozpowszechniania wiedzy medycznej. Pacjenci bywają wystawiani na widok publiczny, a zwłoki rozkładane na części w amfiteatrze²⁰.

Wydawać by się mogło, że traktowanie żyjących osób jak medyczne eksponaty to już zamierzchła praktyka, jednak monolog Żeglickiej przeczy tej intuicji: „mam trzynaście lat, stoję na scenie w auli wypełnionej ludźmi [...] ja

stoję i czuję, jak mi zimno i jak mi wstyd [...] to był mój pierwszy w życiu performance”. Nastolatkę poproszono o rozebranie się – odmówiła, więc pozwolono jej zostać w koszulce i majtkach. Jest to (kolejna) praktyka uprzedmiotowienia ciała niekanonicznego, wystawianego przemocowo na pokaz; ciała sprowadzonego – zgodnie z medycznym modelem – do danej jednostki chorobowej i niepełnosprawności (w przypadku pokazu osobliwości – do „dziwactwa”). Monolog Żeglickiej uruchamia problem „spojrzenia medycznego” (*medical gaze*) (Foucault, 1999). W *PokaZie* aktorka też stoi na scenie, dookoła znajduje się dużo ludzi, ma na sobie prześwitujący strój, odkrywający nagie ciało. Nie trzeba tematyzować różnicy dwóch pokazów, napięcie między nimi mogą oddać (istotne w perspektywie studiów o niepełnosprawności) pojęcia wstydu i dumy.

Wypowiedź Żeglickiej poprzedza przytoczony wyżej monolog Skotarek dotyczący seksualności; zestawienie tych dwóch scen obnaża dwie formy patrzenia na niepełnosprawne ciało i choć są to inne spojrzenia, to stoją za nimi te same ableistyczne założenia: pierwsze skupia się na medycznej kondycji, a właściwie jej interpretacji zgodnie z dyskursem medycznym, drugie na społecznym uwarunkowaniu (aseksualność, niesamodzielność wpisane w stereotyp wiecznego dziecka). Choć cele, okoliczności i funkcje pokazów osobliwości i teatru medycznego były inne, to można zauważyć podobieństwa w mechanizmie ustanawiania sceny i dynamiki wzrokowej relacji – władzy patrzącego nad biernym oglądanym. W tym kontekście przyjęta forma podawcza – monolog, bezpośrednie wyznanie – pozwala Żeglickiej stać się czynną podmiotką. Nie jest to zresztą jedyna sceniczna działalność Żeglickiej, którą można przywołać w kontekście teatru medycznego i artystycznych praktyk odwołujących się do medykalizujących dyskursów. W *Rezonansie kontrastu* performerka wykonuje choreografię, a w tle słychać dźwięki charakterystyczne dla aparatu do rezonansu

magnetycznego, co – obok wyświetlanych obrazów oraz narracji im towarzyszącej – od razu uruchamia konotacje medyczne.

Wyobraź to sobie

Za klamrę spektaklu uznaję dwa monologi Niepce. Pierwszy (na początku spektaklu) otwiera prośba do publiczności o zamknięcie oczu i wyobrażenie sobie sceny: „pewnego dnia budzisz się w innym ciele, którego nie rozumiesz i które ciebie nie rozumie”. Kolejny bezpośredni zwrot do widza projektuje publiczność zaangażowaną, której nie zabezpiecza czwarta ściana. W spektaklu rozgrywa się pole widzenia odbiorcy: z jednej strony więc zaproszenie do gapienia (co widzisz?), wizualne prowokacje, z drugiej – niewidzenie, zamknięcie oczu na obraz niepełnosprawności na scenie, może też na ten utrwalony w kulturze. Monolog aktorki opowiada o doświadczeniu zmiany tożsamości: stania się osobą z niepełnosprawnością. Widz nie widzi, ma sobie wyobrazić, spróbować wczuć się w doświadczenie zmiany ciała, a więc zmiany życia. Po chwili publiczność może otworzyć oczy i wysłuchać monologu aktorki, przerywanego komendami: „wyobraź to sobie”, „spróbuj, będzie zabawnie”, „możesz to poczuć”. Wypowiedź pełna jest wizualnych metafor, porównań, epitetów, czasowników akcji dynamizujących opowieść. Tekst staje się coraz bardziej abstrakcyjny, surrealistyczny wręcz; sekwencja porównań odczuć w „nowym” ciele układa się w następujący sposób: jak ciało lalki – kurczaka – ośmiornicy – syreny – sparaliżowanego kota – szczęśliwego potwora – skały. Choreografia towarzysząca opowieści jest dynamiczna, Niepce gestem i ruchem odgrywa każdą kolejną metamorfozę. Monolog ma zamkniętą kompozycję, na koniec powtórzona zostaje bowiem pierwsza fraza, tym razem jednak ma inny wydźwięk. Wyobrażenie sobie bycia/stania się niepełnosprawnym jest dla człowieka niedostępne, tak samo niemożliwe jak wczucie się w bajkową postać, przedmiot, ośmiornicę i –

chciałoby się dodać – nietoperza (Nagel, 1996). Słowa aktorki czytam więc jako sprzeciw wobec teorii wczucia i prowokację, uświadamiającą widzowi, że – choć jest o to proszony – nie będzie w stanie wyobrazić sobie, co to znaczy być osobą z niepełnosprawnością. W kontekście monologu – doświadczenie ciała jest niewyobrażalne, w kontekście całości spektaklu – doświadczenie wielopoziomowej dyskryminacji, form (symbolicznej i nie tylko) przemocy, ale też bycia częścią tej wspólnoty. Wyobraź sobie po to, żebyś uświadomił sobie, że nie będziesz w stanie sobie wyobrazić.

Końcowy monolog jest skomponowany w innej stylistyce, prywatna historia Niepce, tancerki odkrywającej swoje ciało z nabytą niepełnosprawnością, splata się z refleksją o „ciele społecznym”. Aktorka bezpośrednio tematyzuje to, co wcześniej na scenie nie było wyrażone wprost, choć cały czas obecne: „faszystowskie spojrzenie na perfekcyjne ciało, które zgadza się z normą”. Opowieść o drodze od nienawiści do uznania „piękna i wirtuozerii” swojego ciała, o zdefiniowaniu swojej artystycznej tożsamości na nowych zasadach, przeplata się z refleksją na temat bycia inną w społeczeństwie, tylko że w ujęciu Niepce inność uwalnia, nie jest źródłem przemocy. To, że tekst monologu po angielsku czyta Urbańska²¹ (a nie wypowiada z pamięci, co podkreśla zapośredniczenie) jest ciekawym zabiegiem kompozycyjnym; w aspekcie technicznym – pozwala Niepce skupić się na wymagającej choreografii. Ogólniej rzecz ujmując, być może zabieg ten sugeruje, jak mogłoby być, gdyby słowa o akceptacji różnorodności i świadomości społecznej opresji nie były wypowiedane przez Innych, tylko o Innych. Podczas odczytywanego monologu aktorka z dużą delikatnością i uważnością powoli się rozbiera, zsuwa się z wózka na podłogę, eksplorując granice swojego ciała w zupełnie innym układzie niż ten towarzyszący pierwszemu monologowi – mniej dynamicznym, niezwykle sensualnym. Kobieta wykonuje choreografię subtelną, powolną; nie porusza się, siedzi na podłodze, jedynie

układając nogi w określone pozycje. Nie jest to ruch, do którego przyzwyczajone są oczy widza; to ruch podążający za możliwościami niepełnosprawnego ciała, na jego własnych warunkach. Tym razem nagość aktorki z niepełnosprawnością nie prowokuje, ma podkreślać autentyczność fizycznego doświadczenia, całkowicie odsłoniętego, tym samym bezbronno.

Patrząc na kobiece, kruche, indywidualne ciało, słuchamy o tym, jak funkcjonuje ono w społeczeństwie i kulturze, co prowadzi do oczywistego wniosku, z którego jednak nie zawsze wyciąga się wnioski: prywatne i publiczne jest nierozdzielne, a ciała – by użyć słów Kate Millett – mają „status o implikacjach politycznych” (Millett, 1982, s. 58). Znaczące jest to, że ostatnie zdanie wypowiedzi już Niepce – to klamra kompozycyjna spektaklu: „wyobraź sobie, że pewnego dnia budzisz się w społeczeństwie, które cię nie rozumie. W społeczeństwie, którego ty nie rozumiesz. Czy możesz to sobie wyobrazić?”. Fraza ta od wypowiedzianej w pierwszym monologu różni się jednym rzeczownikiem: w miejsce ciała postawiono społeczeństwo. Bo to nie ciało jest problemem, tylko to, jak społeczeństwo na nie patrzy. Do tancerki dołączają pozostali, wszyscy kierują w stronę widzów wspomniane pytanie.

Dzięki strategiom komunikacyjnym angażującym publiczność, formom podawczym takim jak monolog, wyznanie, dialog (wywiad), ustanawiających podmiotowość aktorek i aktorów, zestawieniu scen komediowych z poważnymi, rozgrywaniu i dekonstruowaniu społecznego imaginarium niepełnosprawności scena pokazu została rozmontowana i przechwycona. Występujący mówią nie tylko swoim językiem, lecz także przechwytyją języki społeczne, ujawniające zakorzeniony w historii stosunek do osób z niepełnosprawnościami. Widzowie zostają więc zmuszeni do skonfrontowania

się z utrwalonymi sposobami mówienia o niepełnosprawności i patrzenia na nią. Oglądamy więc nie tylko występujących, lecz samych siebie, naszą rzeczywistość: scena działa jak lustro, w którym odbijają się kulturowe obrazy i języki niepełnosprawności. Kompozycja *PokaZu* uświadamia, że osoby bez niepełnosprawności nie rozumieją, co to znaczy funkcjonować w społeczeństwie z niepełnosprawnością. Jednocześnie spektakl pyta o to, czy osoby z niepełnosprawnościami znajdują miejsce w świecie społecznym – na własnych zasadach.

Wzór cytowania:

Piniewska, Anna, *Gra słów i spojrzeń: „PokaZ”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, DOI: 10.34762/9rnn-cp17.

Autor/ka

Anna Piniewska (a.piniewska@uw.edu.pl) – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW, studentka wiedzy o teatrze na Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Tematem jej rozprawy doktorskiej są artykulacje niepełnosprawności we współczesnym polskim teatrze. Publikowała w „Tekstach Drugich”, „Białostockich Studiach Literaturoznawczych” i monografiach zbiorowych, współredaguje serię *Parabaza* Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego. ORCID: 0000-0002-8474-8037.

Przypisy

1. O funkcjonowaniu stereotypu *supercrip* w dalszej części wywodu. W artykule pojawiają się pojęcia *crip* oraz *freak*. Drugi termin wydaje się dużo bardziej historycznie obciążony, ponieważ związany z konkretną widowiskową praktyką oraz utrwalonymi w jej tradycji sposobami reżyserowania (konstruowania) freaka, co zostanie dalej omówione. Problem zestawienia tych pojęć jedynie sygnalizuję; jest to bowiem zagadnienie wymagające odrębnego opracowania.
2. Dla porządku wypada pokrótce dodać, że na początku ubiegłego wieku leksem ten był „podstawowym pojęciem rehabilitacji i pedagogiki specjalnej, obecnie [2014 to rok opublikowania cytowanego artykułu – A.P.] ma już raczej tylko wydźwięk negatywny, dla określenia kogoś niezaradnego, niezręcznego” (Bełza, Prysak, 2014, s. 28). Jeszcze pod

koniec XX wieku, jak odnotowuje Dorota Sadowska, w Słowniku współczesnego języka polskiego z 1998 roku pojawiają się dwa wyjaśnienia rzeczownika - neutralne, mówiące o uszkodzeniu ciała i niemożności „normalnego” funkcjonowania oraz oznaczone jako lekceważące - o osobie, która nie potrafi poradzić sobie z łatwą sprawą (Sadowska, 2005, s. 89). Marcin Garbat (2015, s. 143) z kolei pisze: „Potocznie kaleka to symbol społecznej wrażliwości i empatii. To ktoś niezaradny”. Trudno się dziś zgodzić z tym stwierdzeniem i doszukać się w nim empatii. Zwłaszcza gdy - w odniesieniu do negatywnego, konstruowanego na poziomie języka, wizerunku osób z niepełnosprawnościami, za Alicją Fidowicz zwróci się uwagę na wyrażenie „kaleka życiowy”, „które słownik definiuje jako «osobę nieporadną, nieumiejącą radzić sobie w życiu, niepraktyczną»” (Fidowicz, 2015, s. 149).

3. Zastrzegę, że o konstrukcie *freaka* i *freak show* dalej mowa jedynie w kontekście aktorek i aktorów z niepełnosprawnościami, obecność Urbańskiej i Stępnia w tej scenicznej ramie zostanie później stematyzowana.

4. Używam cudzysłowu, by podkreślić umowność tego pojęcia; więcej o konstrukcie normy, zob. L.J. Davis, 2022.

5. Na stronach 109-123 znajdują się historyczne fotografie dokumentujące *freak show*.

6. Zdjęcia i pocztówki (opatrzone komentarzami oraz refleksją na temat sposobów prezentacji) można znaleźć w książce Roberta Bogdana (2012). Podczas widowisk sprzedawano również „pamiątki w postaci historii życia dziwolągów”, w których pojawiał się i pierwiastek cudowności (poprzez hiperbolizację niektórych faktów z życia *freaków*, i język medyczny, mający świadczyć o „autentyczności niezwykłych ciał” (Garland-Thomson, 2020a, s. 119).

7. Anna Wieczorkiewicz, korzystając z rozpoznania Bogdana, analizuje przykłady scenicznej prezentacji na podstawie przypadków Stefana Bibrowskiego, Polaka, który za sprawą niemieckiego przedsiębiorcy zaczął występować w najpopularniejszych amerykańskich pokazach osobliwości jako „człowiek-lew” oraz Krao, dziewczynkę z Syjamu, „pół-człowieka, pół-małpę”, zob. Wieczorkiewicz, 2019, s. 248-253. Dodać trzeba, że o ile rzetelne opracowanie materiału historycznego oraz analiza sposobów prezentacji osobliwości w wykonaniu Bogdana nie budzi zastrzeżeń, o tyle już „neutralizacja problemu wykorzystywania [osób z niepełnosprawnościami - A.P.]” już tak (Gerber, 1996).

8. Chemers w analizach *freak show* - śladem innych badaczy i badaczek studiów o niepełnosprawności, m.in. Rosemarie Garland-Thomson, odwołuje się do opisywanego przez Ervinga Goffmana zjawiska piętna (*stigma*), rozpatrywanego przez badacza nie w kategoriach esencjonalnych, lecz interakcji społecznych.

9. Skoncentrowanie na ciele, patrząc z innej perspektywy, uświadamia jednocześnie problem niewidzialnych niepełnosprawności - intelektualnych, wzrokowych, słuchu. W *freak show* pojawiały się tylko osoby z niepełnosprawnościami generującymi dostrzegalną różnicę.

10. Pojęcie to zostawiam w tekście głównym nietłumaczone, ponieważ po polsku (odcieleśnione oko/ja?) trudno oddać homofon *eye/I*.

11. Niektórzy badacze z kolei rozpatrują występujących na *freak show* jako aktywnych i świadomych performerów, wykorzystujących sytuację w celach zarobkowych i artystycznych. Zob. Chemers, 2008, s. 9; Davies, 2015.

12. Spektakl grany jest też w innych miejscach, niemniej muzealny kontekst premiery jest kluczowy.

13. Biorąca udział w przedstawieniu *Niepce* nie jest polskojęzyczna, w związku z czym spektakl jest (w większości, choć nie całości) grany w dwóch językach, Urbańska bądź

Kasprzak z reguły wcielają się w rolę tłumaczy konsekwentnych.

14. Warto przypomnieć, że pytanie to się powtarza w scenie Pęszyńskiego, który z dużym skupieniem w niezwykle poetycki sposób opisuje ciało Żeglickiej; gdy rozmawiają dwie osoby z niepełnosprawnościami, gdy nie ma spojrzenia normata, dynamika relacji jest zupełnie inna.

15. Wszystkie cytaty przywołuję na podstawie nagrania, udostępnionego mi dzięki uprzejmości twórczyni spektaklu.

16. Przypomnę, że *poster child* odnosi się do dzieci na plakatach promujących zbiórki charytatywne na rzecz osób chorych i z niepełnosprawnościami (ów sposób przedstawienia stosuje się jednak również w przypadku dorosłych, infantylizując ich wizerunek). Są one przedstawione właśnie w taki sposób, by wzbudzać litość, żal i stawiać odbiorców wobec moralnego zobowiązania pomocy „słabszym”. Sami Schalk z kolei wskazuje trzy typy narracji *supercrip*: zwykłych (*regular*) – osoby z niepełnosprawnością stają się superkalekami już przez wykonywanie codziennych czynności „pomimo” swoich „ograniczeń”; apoteozowanych (*glorified*) – mowa o dokonaniach wyjątkowych (także w perspektywie tzw. osób pełnosprawnych); „supermocnych” (*superpowered*) – odnoszących się do kulturowych wyobrażeń superbohaterów z niepełnosprawnościami (Schalk, 2016). Nie ma tutaj miejsca na szczegółową rekonstrukcję wskazanych stereotypów, odsyłam więc do prac podejmujących to zagadnienie (np. Longmore, 2014; Falk-Allen, 2018; Hayes, Black, 2003).

17. Choć osoby queerowe są również uznawane za odbiegające od „normy”, to obecność Urbańskiej w *PokaZie* obnaża, że dopóki nie ma różnicy i możliwości wizualnej weryfikacji „odmienności” (napisy na nogach), to można uchodzić za normatkę, co, jak się wydaje, wzmacnia początkową tezę o „nienormatywnej”, widzialnej cielesności, umacniającej konstrukt freaka.

18. Gdy przeanalizuje się choćby media społecznościowe aktywistów z niepełnosprawnościami, poruszających temat swojej seksualności i chęci posiadania dziecka, znaleźć można komentarze wpisujące się w dyskurs eugeniczny, operujące tymi samymi argumentami co sto lat temu. Dla przykładu podać można posty na Instagramie influencerów edukatorów z niepełnosprawnościami: Wojciecha Sawickiego (https://www.instagram.com/p/ClrJzxGI9VE/?igshid=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D&fbclid=IwAR31tLPP_juugtRKJ4NvcjA3UC4p12FG_ahHebcvGziryz8NbwFrE7YSM1w, dostęp: 10.10.2023) oraz Alex Dacy (https://www.instagram.com/p/CnTDN8WITV2/?igshid=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D&fbclid=IwAR2rHVSL9LM9M_ozPm-pkNzHGmo973nUJDcT0aCKHU9gAQVGPmPPUhARspM, dostęp: 10.10.2023)

19. Wydaje się, że określenie „anatomiczny”, używane w polskojęzycznych badaniach, odnosi się przede wszystkim do teatralizacji sekcji zwłok. Przymiotnik „medyczny” (*medical*) odsyła również do pokazów osób żyjących z nietypową budową ciała bądź chorobami w gronie studentów medycyny-widzów oraz do obserwowanych przez nich operacji (salę operacyjną po angielsku określa się także mianem *operating theater*).

20. Koppers, 2003, s. 38. tłum. własne. Teatr anatomiczny/medyczny to zagadnienie wymagające osobnego opracowania, tutaj jedynie sygnalizuję problem.

21. Na bieżąco tłumaczy go Kasprzak.

Bibliografia

Bełza, Magdalena; Prysak, Dorota „Upokorzona” codzienność osób niepełnosprawnych, „Parezja” 2014, nr 2.

Bogdan, Robert, *Picturing Disability: Beggar, Freak, Citizen and Other Photographic Rhetoric*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 2012.

Bogdan, Robert, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University of Chicago Press, Chicago 1990.

Bleeker, Maaïke, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, Basingstoke England, New York 2008.

Chemers, Michael M., *Staging Stigma: A Critical Examination of the American Freak Show*, Palgrave Macmillan, New York 2008.

Clare, Eli, *Exile & Pride: Disability, Queerness & Liberation*, South End Press, Cambridge, MA 2009.

Davies, Helen, *Neo-Victorian Freakery: The Cultural Afterlife of the Victorian Freak Show*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, New York 2015.

Debord, Guy, *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

Drzewiecki, Jakub, Podsumowanie sezonu Teatru 21 i Centrum Sztuki Włączającej, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/podsumowanie-sezonu-teatru-21-i-centrum-sztuki-wlaczajacej.html> [dostęp: 10.10.2023].

Falk-Allen, Francine, *Not a Poster Child: Living Well with a Disability - A Memoir*. She Writes Press, Berkely, CA 2018.

Fidowicz, Alicja, *Językowy obraz osób niepełnosprawnych wśród uczniów klas VI szkoły podstawowej*, 2015, <https://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/3677> [dostęp: 10.10.2023].

Foucault, Michael, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

Foucault, Michael, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Garbat, Marcin, *Historia niepełnosprawności: geneza i rozwój rehabilitacji, pomocy technicznych oraz wsparcia dla osób z niepełnosprawnościami*, Novae Res, Gdynia 2015.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Niezwykłe ciała: przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, przeł. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, tłum. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Introduction*, [w:] *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press, New York 1996.

Gerber, David A., *The „Careers” of People Exhibited in Freak Shows: The Problem of Volition and Valorization*, [w:] *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, red. R. Garland-Thomson, New York University Press, New York 1996.

Goodall, Jane R., *Poza historią naturalną*, „Didaskalia” 2006, nr 75.

Goffman, Ervin, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

Haller, Beth, Preston, Jeffrey, *Conforming Normalcy: „Inspiration Porn” and the Construction of Disabled Subject?*, [w:] *Disability and Social Media: Global Perspectives*, red. K. Ellis, M. Kent, Routledge, London 2016.

Hayes, Michael, Black, Rhonda, *Troubling Signs: Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity*, „Disability Studies Quarterly” 2003, nr 2.

Kuppers, Petra, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge*, Routledge, New York 2003.

Davis Lennard J., *Ustanawianie normy. Niepełnosprawność, głuchota i ciało*, przeł. M. Zdrodowska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2022.

Leonowicz-Bukała, Iwona; Struck-Peregończyk, Monika, *Bezbronni ofiary i dzielni bohaterowie: wizerunek osób niepełnosprawnych w polskiej prasie*, „Studia de Cultura: Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2018, nr 10(1).

Longmore, Paul, *„Heaven’s Special Child”: The Making of Poster Children*, [w:] *Disability Studies Reader*, red. L.J. Davis, Routledge, London–New York 2014.

Millett, Kate, *Teoria polityki płciowej*, przekł. i wybór T. Hołówka, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, Czytelnik, Warszawa 1982.

Nagel, Thomas, *Jak to jest być nietoperzem?*, przeł. A. Romaniuk, „Przegląd Filozoficzny” 1996, t. V nr 1.

Sadowska, Sławomira, *Ku edukacji zorientowanej na zmianę społecznego obrazu osób niepełnosprawnych*, Wydawnictwo Edukacyjne Akapit, Toruń 2005.

Schalk, Sami, *Critical Disability Studies as Methodology*, „Lateral” 2017, nr 1.

Schalk, Sami, *Reevaluating the Supercrip*, „Journal of Literary & Cultural Disability Studies” 2016, nr 1.

Shapiro, Joseph P., *No Pity: People with Disabilities Forging a New Civil Rights Movement*, Crown, New York 1994.

Sibers, Tom, *Disability as Masquerade*, [w:] tegoż, *Disability Theory*, The University of Michigan Press, Michigan 2008.

Skwarczyńska, Stefania, *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*, [w:] tejże, *Studia i szkice*, Pax, Warszawa 1953.

Świontek, Sławomir, *Dialog - dramat - metateatr: z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1999.

Ubersfeld, Anne, *Czytanie teatru 1.*, przeł. J. Żurowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Wieczorkiewicz, Anna, *Monstruarium*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2019.

Zdrodowska, Magdalena, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/gra-slow-i-spojrzen-pokaz>

From the issue: **Didaskalia 179**

Release date: luty 2024

DOI: 10.34762/5w7g-ce96

Source URL: <https://didaskalia.pl/en/article/gestural-choreographies-moving-between-bodies>

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Gestural Choreographies: Moving Between Bodies

Margaret Ames | Aberystwyth University in Wales

Abstract: Choreography grounded in gesture by learning disabled dancers transmits learning disability cultures and experiences. Performers transform concepts and practices of mainstream dance and work towards an expanded aesthetics. This article considers the work of Welsh group Cyrff Ystwyth, a company of people with various capacities who follow the lead of choreographers with learning disability. My methodology relies on a heuristic approach defined by Clark Moustakas: 'In heuristics, an unshakeable connection exists between what is out there, in its appearance and reality, and what is within me in reflective thought, feeling and awareness' (1990, p. 12).

Keywords: gesture; action; force; knowledge; transmission; performance; intellectual disability

In this article I argue for a specific dance practice: dance created and performed by learning disabled artists. Encouraged by Licia Carlson's view that 'it is not enough to simply call for inclusion' (2010, p. 206), I examine how relationship and shared kinaesthetic action open possibilities in learning disability dance that realises practice beyond inclusion. Carlson calls for an expansion of the philosophical field asking what that might require, and to

‘emancipate “subjugated knowledges”’ (ibid.). Her work as a philosopher is focused on a belief that the discipline ‘has something to contribute with regard to intellectual disability’ and that ‘intellectual disability can inform, challenge, and recast our deepest ethical, epistemological, political and existential questions’ (p. 23). I intend my contribution as a response to Carlson and as a meaningful act for my research participants who know I write about them and their work. This research is dependent on the generosity and commitment of David Bartholomew-Biggs, Jen-Jo Bartholomew-Biggs, Andrew Evans, Sam Evans, Arlene James, Adrian Jones, Agnieszka Michalik, Virginia Lowe, Karen Rush, Anna ap Robert, Meleri Williams, Eddie Wadsworth, and the many others who have participated over decades.

Cyrff Ystwyth is a long-standing group of untrained dancers, learning disabled, non-disabled, and physically disabled. The group are convened by me as an academic researcher, but the creative work is driven by learning disabled artists. Cyrff Ystwyth has no funding but is supported by the Department of Theatre, Film, and Television at Aberystwyth University. The institution offers a room to work in and technical support as the group are formally recognised as research participants. Membership is voluntary and each person takes part in a process of informed consent to research. Permission for me to undertake this practice-based research is granted by the University Research Ethics Panel. We are seen as a community dance group local to the area of North Ceredigion. Audiences comprise families, friends, support workers, and every now and then, scholars and academics from the University. We meet once a week for 90 minutes every Wednesday evening. We work from October to June around the University teaching semesters. Each July we convene a meeting and I ask if there is a learning disabled colleague with an idea they would like to develop towards a

performance. This person then takes the lead in theme and choreography. Our method foregrounds movement as the person leading offers their embodied responses to the theme they have chosen, and the ensemble of performers follows them closely. As already mentioned, I convene the meetings and rehearsals and I also act as the dramaturg. I lead the start of a rehearsal with warm-up before handing over to whoever is leading.

However, colleagues who lead require my support to tease out action and sometimes image. For example, our new project with Eddie Wadsworth is about his childhood memories. He came to the first rehearsal but did not know where to start. I asked him to remember a scene from his childhood and then to move. Immediately he engaged with his eyes shut, moving his arms and hands as if juggling. He developed this action to movement across the space. At first, this was a solo and everyone watched closely, some gently moving so as to incorporate Eddie's posture and gestures. This tiny start is now a five-minute section which I will incorporate into the longer composition. Eddie is able to discuss this with me, whereas other colleagues are not and so the dramaturgical cohesion of a work is my responsibility.

My privileged position within the group, as its convenor and dramaturg, since its inception in the late 1980s means that I am emboldened to analyse yet must own my own part in its formation. As a researcher who is deeply involved in the creation of new works by my learning disabled colleagues, with performers of many abilities and disabilities I acknowledge partiality. Clark Moustakas asserts that the researcher is challenged to apprehend meanings and to acknowledge personal experience and relation with the world we move through. I am not learning disabled, nor disabled. I move through the world as a normate.¹ However, some of my most intense and formative experiences have been made possible by my colleagues in Cyrff Ystwyth and I write, to attempt to convey the vibrant knowledge that

emerges with embodied creative practice driven by an aesthetics of disability. Thinking about this work as embodied knowledge drives my desire to write and to theorise what I experience in order to disseminate it and to contribute to the developing discourse around disability, access, inclusion, and aesthetics. I am drawn to Rosi Braidotti's term 'the missing people' (2019a, p. 51) to think about artists whose circumstances do not facilitate access to funding, and who do not yet find ways to express their own creative concerns, and those whose support needs are complex and are often not integrated into existing groups might, by extension, be seen somewhere in this writing. As Braidotti explains, these missing people 'are real-life subjects whose knowledge never made it into any of the official cartographies' (ibid.). Licia Carlson argues that historically and contemporaneously, categories of learning disability have remained static and persistent. Study *of* people with learning disabilities, rather than *with* people with learning disabilities perpetuates the notion of 'us and them.' However, as Cluley et al. explain, 'Many people with learning disabilities, particularly those with the highest support needs, are not cognitively able to make sense of their learning disability' (2020, p. 242). My colleagues are fully aware that I write about them and want me to do this. In conversation with Eddie Wadsworth, he explained his view about this: 'So you can have a better understanding, it's for us then to make sure whatever you write about we're happy with' (Wadsworth, 18 November 2023). In August 2023, I outlined this article, reading sections to the group. I asked if people agreed. The non-verbal gestural responses were nodding heads and thumbs up and positive vocalisations.²

Non-disabled dancers in the group, following the themes and choreographies created by colleagues with learning disability, perform the movements as

precisely as possible and learn them as set choreography. The movements are never formed from trainings. They are sometimes tiny, or wild, awkward and do not conform to a smooth line and trajectory. Usually gestural they are movements that perform multiple functions and appear in different creative responses, as will be exemplified later. The postures and gestures may feel uncomfortable or are barely legible. They may be counterintuitive in terms of kinesthetic chains of movement that allow a mover to progress through space with ease. Rhythm is broken, unpredictable, stutters and collapses. Direction might be unclear (or very clear), trajectory is often lost. The movements are those that indicate a certain failure within normative discourses. Non-disabled dancers must find their own ways of coming to terms with each moment. On the other hand, new challenges, new technical demands that require nimble changes in time and space, new embodiments and relations between each dancer are available. While each dancer adapts the work to their own physiognomy, it is the ensemble of bodyminds that is most powerful, assembling and connecting each with the other. The ambiguous nature of kinesis is tied to individual preferences and necessities that determine each bodymind's approach to time and space. The meanings are inexact yet redolent with affect.

We began work with our colleague Arlene James in the spring of 2021. The piece is called *Mam*. As I explain in a forthcoming article, the theme of the work is about how our colleague Arlene feels about the death of her mother. She has used the group as a means to find expression of a deeply complex set of emotions that rise to the surface, exploding out and dropping away as if they never existed. Her grief is expressed through hysterical laughter, persistent repetition of short phrases, questions about where her mother is now, ('ble mae mam?'; 'where is mum?'), wild, aggressive, joyous jumping, and unstable balances held for split seconds. The personal physical and

emotional effort in all of this is considerable, exhausting the other five performers. Four of the dancers are people with moderate and serious learning disability, one also has a profound physical disability, and two are non-disabled³.

Disabled choreographers tend towards highly personal movements that are repeated and re-shaped over time, be that in an hour of rehearsal or ten years of practice. For example: Arlene has created a section that is a literal re-enactment of committal to burial. The performers create a shape like a grave, with pale pink fake flowers. They gather around and perform a gesture that Arlene has absorbed from another colleague's work. Adrian Jones first created the gesture of cupped hands, one circling over the palm of the other, for his piece *Work* (2010). 'Moneys gone' he explained as he examined life on his family's farm. In 2019 in his eulogy for his brother John, the same move became 'Books gone!' and he extended the action to throw his arms behind him in a gesture of throwing. Recently, in 2023, Arlene adapted the same gesture and asks where her mother is. The gesture becomes a loose fling of the hands, a scattering move and then later, an offering passing the gesture between people. In the end, it becomes a literal enactment of passing cups of tea around the group and finally, she washes the hands and forearms of her colleagues, a closing scene redolent with religious imagery and also so much a part of farming life and care work. As already suggested in the introduction, the single idea of the gesture is shifted, becoming multiple in intention and function across time.

As Michelle Duffy et al. propose, in publicising performances by disabled dancers, the imaginary figures of what disability might be and mean precede the performance itself as a type of paratext. To refer to disabled dance groups or disabled dancers is already to conflate a wide variety of

performers and performances into a general category based on a simple negation – to not be an able-bodied dancer (Duffy et al., 2019, p. 149). These authors are focussed specifically on physically disabled dancers.

Nevertheless, the notion of the paratext of disability holds good within the terms of the work I am discussing as not only might learning disability produce visible effects on bodies but the label itself produces its own specific set of assumptions that establish a border between competency and incompetence.

Given the paratext of disability and its hypervisibility on stage, Duffy et al. ask why disabled dancers perform and what the functions of their bodies are? (2019, p. 149). They also point out that the non-disabled performer does not raise questions about the validity of the work, whereas the disabled dancer might pre-empt questions about ‘movement that is grounded in a fixed body that could be replaced by a non-physically disabled dancer’ (p. 150). Duffy et al. draw attention to a constant problem that steers the making and reception of dance. Disability overdetermines what might be understood by the audience as it is always the pre-condition of both the action and its reception. The action must adhere to specific requirements for bodies, their shapes, their perceived elegance and eloquence. Mark Franko offers a historical lineage for this, stating that Renaissance dance ushered in a ‘body of motion,’ a ‘body of meaning,’ a theorisation rather than an instructional manual of dance as language, ‘a signifying practice demanding interpretation’ (2022, p. xi). This body is one of manners, precise execution of postures and gestures that indicate a fluency akin to that of language. The persuasive speaker was skilled in rhetoric but would also demonstrate equal powers in movement. Susan Leigh Foster argues that choreography is a means by which we can observe, learn, and comment on social codes of behaviour (2023, p. 129). Texts about dance, choreography, kinaesthesia,

gesture, and the profound meanings of dance often suggest an implicit image of 'the dancer.' This dancer is not intellectually, cognitively, or physically disabled. Impairment is not explicitly ruled out, yet the unexpressed assumption of a standard (if not virtuosic) bodymind⁴ is in the background.

The methodology that we use in *Cyrff Ystwyth* reverses the paradoxical image of the disabled and therefore, fixed dancing body. Rather than replacing learning disabled colleagues or modelling dance for learning disabled dancers, non-disabled performers perform the work of colleagues with learning disabilities, thus demonstrating gestural connections, assembling patterns in gestures between and with all the bodyminds in collaboration. For instance, a direct point of the finger on an outstretched arm creates a spatial pathway, to be followed visually, and resonates with multiple meanings such as accusation, instruction, or excitement. When shared among the dancers, the gesture carries many meanings and many nuances in its physical performance. My colleagues reveal to me that we share a similar cultural context, but that our relationships with that context differ. In a bi-lingual culture, current non-disabled colleagues do not speak Welsh, both use English and one also speaks Polish. Learning disabled colleagues understand English and Welsh and use Makaton and BSL. In a reverse of normative social contexts, it is sometimes those of us who are non-disabled who are linguistically lagging in our group sessions.

'Special' virtuosity, as Duffy et.al mention is much enjoyed by audiences. Virtuosity is, as they state, a feature of how the dancer's body traverses the given performing area. The dancer defies space, gravity, and standard physiognomic capacity. But the learning disabled untrained dancer or the dancer without capacity for lift, spatial extension, speed, lightness, and

corporeal control gives pause for thought: how can such bodyminds be called dancers? Disability aesthetics properly sets its own standards. However, the reception of performances by learning disabled performer is not straightforward. Matthew Reason considers an audience's experience of learning disability performance as 'the disturbed act of watching' (2018, p. 164). He comments that 'discussions with audiences, actors, and practitioners, even attempting to broach the question as to whether we watch or judge learning disability performance by the same or different criteria as any other performance can produce vitriolic responses' (p. 165). Reason sets out five 'aesthetics of watching.' His final category of the postdramatic form of theatre that re-frames representation and performers who 'bring aspects of their real world identity into the theatre' resonates with our work (p. 174). In learning disability dance-theatre, this seems both inevitable and crucial. Non-learning disabled audiences, watching real world identities performed through choreographic action, that is to say, not character-based and without a dramatic plot, might be perturbed. The risk is that appearing before others reveals lack, or deficiency, or the mark of disability and lack of intellectual capacity. Audiences might well bring a normative expectation to dance, rather than a more curious, aesthetically-informed engagement. Licia Carlson explains: 'Many experts have defined intellectual disability as an object of knowledge, philosophers among them; yet less philosophical attention has been paid to persons with intellectual disabilities as knowing subjects in their own right' (2010, p. 15). The challenge that Carlson sets up crips the politics of learning disability dance. I am interested in what my learning disabled colleagues do, what depths of experience and knowledge that is hardly ever accessed or shared might become available via theatre and dance, and how that knowledge might begin to open new choreographic possibilities?

Cyrff Ystwyth's work is not overt in its advocacy, there are no statements about learning disability, no clear comments about social issues, and no clear political positioning. My colleagues make work that is poetic, that opens up personal and often intimate glimpses into daily life and relationships. Rosi Braidotti's posthumanist ontology challenges us, 'the point is not to know who we are, but rather what, at last, we want to become, how to represent mutations, changes and transformations rather than Being in its classical modes' (2002, p. 2). Braidotti's understanding of Being in its classical modes is the profound problem people with learning disabilities are faced with as Braidotti challenges the Cartesian split between body and mind and the constant obsession with our species as 'Man' as opposed to person. She critiques our assumption that the human is a 'normative category' (2019a, p. 35).

Following Matt Hargrave (2015), I suggest that the specific poetics of learning disabled theatre and dance may be producing new knowledge in the field of live performance and that this new knowledge challenges the cultural and political assumptions about the social subject in a political climate of hostility to those who are not perceived as contributing to society. Theatre and dance, even if unfunded and made by volunteers in located community contexts, are ways that people with learning disabilities contribute to society as creative thinkers who produce new insights and understandings of the world. Authenticity might not be an individual matter but one of 'becomings,' which is sourced, Braidotti suggests, through undoing dualisms and 'arousing an affirmative passion for the transformative flows that destabilize all identities' (2011, p. 41). From tentative gesture to performed works, we move towards becomings rather than definitive completion; single gestures and postures performed remain unpredictable and cohesion balances with fragmentation. This work evidences common

bonds and a means of sustaining creativity. Making dance and theatre performance is one way people with learning disabilities evidence their capacity to be knowing subjects, yet the problem of agency is not solved by assuming the ability to grasp it. Cluley et al. recommend understanding learning disability as assemblage that transforms and destabilizes unified identities: 'the general logic of assemblage includes all who are involved, regardless of ability' (2019, p. 253). They discuss policy but I use this to think of creative, collaborative processes between people with learning disabilities and those without as assemblages of skills and capacities in league, co-creating towards a shared goal. In the passing of gestures between differently abled performers, disability moves amongst us as communication, not deficiency, and suggests a new optimism. Such an optimism turns away from appearance and diagnosis towards the potentials of Braidotti's 'becoming worlds' and I am energised to move with my colleagues in gratitude. For example, during the first session of our new project, we followed our colleague Adrian, with wild and sudden postural shifts. Then, we were on the floor wriggling on our bellies, while covering heads with hands, and then, we stood up and jumped before running and suddenly stopping and yelling 'come on boys!.' This was Adrian's response to Eddie's earlier improvisation on a scene from his life, passed onwards but later recuperated in a new configuration.

Christoph Menke develops the theme of aesthetics as a force that, in its essence, is one of feeling and expression. Aesthetics is a force that has an effect on a body. It is relational, as the effect is produced by one body and causes an affect/effect in another. Menke explains Herder's propositions about what constitutes aesthetics as a force and argues that a specific understanding of imagination is key. Every act of imagination, or the generation of an image, is an act of formation of unity because it is a

continuous transformation of one image into another; images are created not from impressions but from images. This metamorphic and transformative process of imagination is the key to an understanding of the aesthetic force: the generation of an image is the operation of a force, and every image is thus the expression of a force (Menke, 2012, p. 43). In this formulation, aesthetics as a force is a continual process of generation, as each expression dissolves to produce a new one. Developing the analysis of aesthetics as a force, Menke turns to Nietzsche and finds that 'The vitality of human doing, discerned in the aesthetic perspective, defies the model of purposeful action: human doing, as living doing, is not the realization of a purpose but the expression of a force' (p. 90). Key to this is the ability to invent, to take risks, and to invite accidents. Inventing, as he states, is not a purposeful act but it requires a readiness to jump into the unknown and play. Menke's reading of Nietzsche, who realised that artists need to be willing to be unable to face what they do not know, 'in order to make something out of the intoxicated unchaining of their force' (p. 92), is the challenge for the non-disabled colleague to face. The non-disabled colleague faces what they do not know about disability and experiences a shift in social hierarchy. The disabled colleague is affirmed in their capacity to create new work. The disabled colleague is the person who determines the work despite the disability apparent in everyday life; in *Cyrff Ystwyth* the disabled colleague has authority. In being able to accept and practice inability and unknowing, Menke states that we find the joy of play and discovery. This formulation of aesthetics bypasses expectations for intellectual capacity and establishes new pre-requisites for artistry and the creation of an aesthetic object or event. Menke argues that the force of aesthetics is the foundation of being human and this implies an equity between humans. Aside from trainings and remarkable refinements in the human skills of different art forms, the basics

of a force that is unconscious, that manifests in imagination in action, and that is continually re-generative, are open to us all. It is the basis for self-creation and, following Nietzsche, Menke finds that it is also the basis for changing our ethical and moral practices beyond art into everyday life. In the creation of gestural responses, learning disabled colleagues deliver imagination embodied and each movement passes between everyone, changing deliveries of the move according to the bodyminds that share them. For example, again from the first session on our new project, a new member, Sam takes up Eddie's improvisation and turns juggling movements into a sharp upward movement of one finger over his bared teeth. We take this move and each bodymind alters it slightly, repeating and adding to the original mimetic gesture of juggling.

Rehearsing and performing choreography by artists with learning disabilities can facilitate new embodied understanding and aesthetics via kinaesthetic awareness and experience. In the work of disability rights, justice, and the place of disability aesthetics, the non-disabled performer must open to new ways of moving and experiencing movement. Menke states that art comes from nowhere, it emerges as an experiment and starts from nothing (2020, p. 23). That the performers I discuss here have, by and large, little connection with theatre arts does not preclude them from forming a practice of dance theatre performance. Our practice is both a form of choreography that draws on gesture and a practice of commitment to relationships and of being together once a week for decades. This, I suggest, is an example of Menke's force: that which a person carries with them, and it is through force that a person can take action in the world.

Stanton Garner writes that 'gesture manifests intention through the body's kinetic operations, and its meanings are shared through a kinesthetic

embodying of the movements observed' (2018, p. 189). Despite evidence that gesture is connected to verbal language as the basis of its communicative function, this is not its exclusive function. Dance takes us out of the linguistic framework that is often so problematic for people with learning disability. Garner foregrounds the kinetic operation here as does Carrie Noland. Whilst language involves kinetic activity in muscle and breath, dance affords non-functional movement. Garner considers 'the kinetic translation of inner experience into movement and the kinesthetic receptivity that allows another to reembody this meta-kinetic movement across cultural boundaries' (2018, p. 150). This of course is problematic for its universalising tendencies. However, how interesting then, that often we are taught to dance by mimicking the styles and techniques of those dancers we admire. What if we take up the gestural choreographies of learning disabled dancers, dancers who do not lead the aesthetic mainstream?

Karen Cerulo et al. argue that culture is acquired and shared via neurological processes and that the discovery of a class of neurons, named mirror neurons, in the mid-1990s will

have implications for social interaction as they imply the potential for 'a shared neural state realized in two different bodies that nevertheless obey the same functional rules' (Gallese, 2007, p. 3). The findings also add another explanatory level to sociological accounts of the bodily and affective entrainment that arises when people come together, and how coming together affects cognition and action. (2021, p. 65)

Cerulo et al. comment that 'cognition is an intricate melding of neural

systems residing in socially situated, inter-acting bodies located in structured social space' (p. 77). In our practice to perfect the choreographies crafted by learning disabled colleagues, we might approach this melding of neural systems in our specifically structured social space where we also blend our distinct cultural contexts of learning and physical disability cultures, and non-disabled cultures. Garner explains that there is possible danger in taking up movements from others: 'for myriad reasons we feel the need to protect ourselves from our motor and emotional identifications with others' (2018, p. 155). Here lies the rub. For few people seem willing to take up the offer of motor identification in making and performing learning disabled gestural choreography. As Garner explains, 'the action we observe could actually hurt us or the internalization of certain actions might put our own identity boundaries at risk' (ibid.).

Over the years, I have seen some non-disabled participants struggle with the role they are asked to take. Many mistakenly believe they are there to support learning disabled participants. It is in taking the risk of following disabled colleagues who lead that a crippling of the dance form takes place.⁵ The non-learning disabled members of the group must commit to this risk, just as in Menke's terms, experiment begins with commitment, risk-taking, and the unknown. The ethical issues at stake will always assert themselves for each individual. In the first encounters, colleagues may experience the process as support and care, and this does not separate disabled from non-disabled group members. Arlene dropped her own process of working with Eddie's new material in order to support a new person who was trying out the work as a potential new member. As she encouraged him, he became more reluctant to try out the choreography and preferred instead to sit by me, watching the work rather than trying it out himself. David repeated my earlier attempts at trying to both model the work for him, and actively

moving this potential new member. But rather than engage, he pulled away to return to a seat by me. David was frustrated and also worried about the potential for damage, not to a person, but to Eddie's choreography and clarity of dramaturgy. The outcome was that the new potential colleague did not complete the process and after meeting with him and the family, they all decided that he would not return. There will be many reasons for this decision but I offer this brief description as an example of the initial process of informed consent and one that immediately establishes the potency of working without normative instruction but instead, with movements that are otherwise seen as symptomatic of disability. Here, such movements are activated in terms of disability aesthetics that Tobin Siebers establishes as 'a significant value in itself' (2006, p. 64).

Turning to renewed interest and current work in neurosciences, we can see how understanding mirror neurons might be a useful way to consider what is at work. I am not qualified to talk from a scientific point of view and so I come to this as a lay person reading other's work. Barbara Stafford's work about the materiality of cognition and the relevance of neuroscience to art practices comments that the word aesthetics comes 'from aesthesis, meaning "sensory knowing"' (2007, p. 178). Performance art is her example for a demonstration of 'distributed awareness' (p. 93). Discussing artist Yoko Tawada's work that reflects on languages and the strangeness that occurs between different languages, their concepts, sounds, and significations, Stafford finds that 'action is material communication [that] reveals the propensity of mind and world to interpenetrate' (ibid.). She suggests that the consequential neural developments 'transform the cultural domain' (ibid.).

Applying Stafford's ideas to the work of Cyrff Ystwyth, I wonder about how those of us non-disabled colleagues are transforming our cultural domains.

In her terms, internalized practices such as breathing or daily tasks such as shopping can become group patterns, established through external stimuli that the self performs whilst simultaneously responding to the environment (p. 181). In this understanding, non-disabled performers are bound with the impaired cognition of the disabled dancer and vice versa. This might be seen as threatening to the non-disabled self but also as an equality in the aesthetics of force. We crip dance by breaking with the tradition of learning disabled performers working normative movements drawn from established values of non-disabled movement. We engage with the work of those of us who are excluded from social, cultural, and political frames of reference that presuppose ways of dancing and ways of making performance within popular culture and that presuppose the benefit of training and learning theatre and dance skills. Such trainings and skills are important and I celebrate that it is possible for people with disabilities to take courses in all kinds of creative techniques. However, these are already powerful contexts of how to do things within the normative paradigm.

Cripping dance theatre might mean non-disabled people taking up the embodiments of disabled people and, 'it can be the means by which a fuller, embodied understanding of "what it means to be human" can be achieved through the practice of a critical empathy that asserts the fluidity of identity and the right of any person to engage in a process of compassionate representation' (Prentki, 2023, p. 390-391). In our neo-liberal contexts in the West, questionable competence damages a person. The individual subject is expected to manage themselves, independently. Learning disability sometimes excludes a person from that dubious luxury of independence. Dance theatre performances present the possibility of a change in social order for the moment of their happening, not as utopias, but an hour or so of possibility; challenging notions of rational normality, and embracing

otherness; understanding a mode of perception and action that refuses logic and linearity. People have things to comment on and people use theatre as a means to communicate even when verbal language and physical skills are limited. An understanding of skill might need to be re-imagined in learning disability terms.

Carrie Noland analyses Bill Viola's video work *Four Hands* (2001) and the gestures filmed in slow motion detail (2009, p. 82). She asks if we can move affect to one side. It is through affect that we come into relationship with the abstraction of bodies in movement not aligned with the mimetic qualities inherited from Braidotti's classical notion of Being. But Noland thinks about the gestures in Viola's work in movement analytical terms. She finds that the video installation is about transmission, examining the transmission of gesture as a form of apprenticeship rather than being innately understood. She refers to the 'teaching and learning of expressive means' (p. 83). *The Four Hands* relate in this way to the Mudras of classical Asian theatre techniques. These tightly proscribed gestures produce exact meaning and must be learnt by rote as movements taught by learned experts who learnt them in the same way - often the senior performer holding the body and literally moving the apprentice. Noland suggests that in the *Four Hands* we have 'an intersubjective milieu,' 'the tension between legibility and the ambiguous qualities of kinesies' (ibid.). With individual variations, kinetic dynamics engage vitality and produce affect as a by-product.

In *Cyrff Ystwyth*, perhaps the apprenticeship is more akin to a practice of becoming in collective solidarity and an investigation into adjustments as each person shifts the quality of gesture with timing and weight, posture and spatial reach. Consistency is not available but what an audience sees is an agreement about the movements, performed in a continually adapting

realisation of them. Precise shapes can be seen fleetingly as they morph via tics and forgettings, and are orchestrated by the variety of bodyminds in neurological symphonic developments of variations; polyphony and dissonance – that is composed. Non-disabled colleagues are apprenticed to learning disabled colleagues, practising dance and theatre as methods ‘for the actualization of the many missing people, whose “minor” or nomadic knowledge is the breeding ground for possible futures’ (Braidotti, 2019, p. 1192). Arlene’s gesture of scattering and profound question is shared amongst all performers, whose personalised responses to open palms and throwing outwards may be tiny or exaggerated, gentle or percussive, precisely similar to her movements or distinctly different but they evidence shared understanding.

Dance performance actualizes the reality of human movement in its great range of expressions and qualities, according to Randy Martin. Through coming together to dance and to watch dance, people participate in an event that creates territory, community, and identity, and this is a political quality of dance performance, opening identities, creating new and perhaps unprecedented relationships. As Mark Franko states, it is about the relationship between performers and audience and that ‘observation was already about participation and the reverse’ (2016, p. 34). Franko proposes that Martin’s ‘Mobilization is setting things and people into relational movement both by virtue of what they do and what they see each other doing’ (p. 5). According to Martin, ‘The capacity to move an idea in a particular direction through the acquired prowess of bodies in action, is what is meant by social kinesthetic’ (Martin, 2004, p. 48 qtd. in Franko, 2016, p. 37). Gerald Siegmund synthesizes Martin’s mobilization in dance as social force with Menke’s aesthetic force via energy. Siegmund states that aesthetic force necessitates imagination and play, and facilitates capacities.

But for Siegmund this is not about specific individual capacities. His term 'in-difference' is not about individual differences but a pre-political pre-social state available to us all through energetic force. He quotes Menke who states that aesthetic force is prior to the state of subjectivity that is indicated by the social skills of our milieu. With this force we can be:

active without self-consciousness, inventive without goal. [...]
Equality, as equality of force, is nothing given. Force, in which we are equal, is a presupposition, because it is there for us, we experience and know of it only by performing acts in which it unfolds. Such acts are aesthetic; acts of play, of imagination.
(Menke, 2011, p. 14-15 qtd. in Siegmund, 2019, p. 93).

If people are mobilised to come together and watch bodyminds of all varieties dancing, and others are mobilised to give the dance performance, then there is a gesture towards both individual and collective realisation of social identity. What dancing means in the work of Cyrff Ystwyth pushes at the edges of conventions about body, sign, and gesture. I understand this practice as an example of aesthetic force that reveals itself through potential. Each moment of rehearsal and of performance potential is made evident. It is in this sense that I argue for differing capacities that travel between bodies and in so doing disrupt the continuities of normativity and ablism, suggesting instead worlds to come, social futures to be re-choreographed and multiple in their forms, languages, and imaginations.

Ames, Margaret, *Gestural Choreographies: Moving between Bodies*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, DOI: 10.34762/5w7g-ce96.

Author

Margaret Ames (mma@aber.ac.uk) is a Senior Lecturer in Theatre and Performance at Aberystwyth University in Wales. Her research is practice based on dance and disability, with specific focus on learning disability. She uses the working processes and performances of a group of self-selecting people living in the rural area of Ceredigion to investigate aesthetics and political implications of dance made by people with a learning disability. Prior to working in Higher Education, she worked in health care, theatre and dance performance, and community arts. ORCID: 0000-0002-1363-2758.

Footnotes

1. This word was coined by Rosemarie Garland-Thomson, ‘The term normate usefully designates the social figure through which people can represent themselves as definitive human beings’ (1997, p. 8). The normate is ‘outlined by an array of deviant others’ (ibid).
2. Most of my learning disabled colleagues do not use much verbal language and consent is evidenced by consistent attendance and creativity as well as performing for the public.
3. I am using terms from the UK’s National Institute for Health Care and Excellence (NICE). NICE uses the ICD-11 classification of which there are five levels of severity. I do not feel it is useful for my colleagues nor for this article to go into further detail about the level descriptors. Rather, I am attempting to offer an idea of what is meant by learning disability in this context, and the specific aesthetics that emerge from our work. It is vital to note that learning disability is not a stable object or state. Capacities shift, vanish, and re-emerge at different times and moments.
4. I use this term as it is used in critical disability studies. The term indicates both a rejection of a Cartesian body/mind duality and a positive acknowledgment that body and mind are not separate parts of a living human but integrated and we experience the world as a bodymind. Sami Schalk offers a thorough definition: ‘The term bodymind insists on the inextricability of mind and body and highlights how processes within our being impact one another in such a way that the notion of a physical versus mental process is difficult, if not impossible to clearly discern in most cases’ (Schalk, 2018, p. 5).
5. In the UK, crip theory is not a mainstream approach to disability arts. I use it here with specific reference to Sami Schalk’s explanation of the term that refers to cultural forms of crip culture first developed in the USA, most notably by Robert McRuer. Schalk explains that the term and practices are similar to queer theory approaches that seek ‘to destabilize and contest, but not entirely dismantle, disability identity’ (2018, p. 9).

Bibliography

Braidotti, Rosi, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002.

Braidotti, Rosi, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, New York 2011.

Braidotti, Rosi, 'A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities,' *Theory, Culture and Society* 2019a, no. 6, vol. 36, pp. 31-61.

Braidotti, Rosi, 'Transversal Posthumanities,' *Philosophy Today* 2019b, no. 63, vol. 4, pp. 1181-1195,
[https://www.pdcnet.org/C1257B82005A7B6C/file/8B8D92A36F22B3A38525850D0076940C/\\$FILE/philtoday_2019_0063_0004_0371_0385.pdf](https://www.pdcnet.org/C1257B82005A7B6C/file/8B8D92A36F22B3A38525850D0076940C/$FILE/philtoday_2019_0063_0004_0371_0385.pdf) [accessed: 04.10.2023].

Carlson, Licia, *The Faces of Intellectual Disability. Philosophical Reflections*, Indiana University Press, Bloomington 2010.

Cerulo, Karen A.; Leschziner, Vanina; Shepherd, Hanna, 'Rethinking Culture and Cognition,' *Annual Review of Sociology* 2021 vol. 47, pp. 63-85,
<https://www.annualreviews.org/doi/full/10.1146/annurev-soc-072320-095202> [accessed: 04.10.2023].

Cluley, Victoria; Fyson, Rachel; Pilnick, Alison, 'Theorising Disability: a Practical and Representative Ontology of Learning Disability,' *Disability and Society* 2020 no. 35, vol. 2, pp. 235-257,
<https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/09687599.2019.1632692?needAccess=true> [accessed: 01.10.2023].

Duffy, Michelle; Atkinson, Paul; Wood, Nichola, 'Thresholds of Representation: Physical Disability in Dance and Perceptions of the Moving Body' [in] *Non-Representational Theory and the Creative Arts*, ed. C. P. Boyd, C. Edwardes, Palgrave Macmillan, Singapore 2019, pp. 147-157.

Foster, Susan Leigh, 'What knowledges do dance viewers generate?' [in] *Performance Cultures as Epistemic Cultures. (Re)Generating Knowledges in Performance*, vol. 1, ed. T. Jost, E. Fischer-Lichte, A. Schenka, Routledge, Abingdon 2023, pp. 126-135.

Franko, Mark, *The Dancing Body in Renaissance Choreography: Kinetic Theatricality and Social Interaction*, Anthem Press, New York 2022, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2c3k1k7> 2022 [accessed: 04.10.2023].

Franko, Mark, 'Dance/Agency/History: Randy Martin's Marxian Ethnography,' *Dance Research Journal* 2016 no. 48, vol. 3, pp. 33-44.

Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Columbia University Press, New York 1997.

- Garner, Stanton Jr, *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre. Phenomenology, Cognition, Movement*, Palgrave Macmillan, Birmingham 2018.
- Hargrave, Matt, *Theatres of Learning Disability. Good, Bad or Plain Ugly?*, Palgrave Macmillan. Basingstoke 2015.
- Menke, Christoph, *Force: A Fundamental Concept of Aesthetic Anthropology*, Fordham University Press, New York 2012.
- Menke, Christoph, 'The Experiment: between Art and Life,' [in:] *Practical Aesthetics*, ed. B. Herzogenrath, Bloomsbury, London 2020.
- Moustakas, Clark, *Heuristic Research. Design, Methodology and Applications*, Sage, Newbury Park, London and New York 1990.
- Noland, Carrie, *Agency and Embodiment. Performing Gestures / Producing Culture*, Harvard University Press, Massachusetts and London 2009.
- Prentki, Tim, 'A Short Essay on Empathy, Drama, and a New Curriculum,' *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 2023 no. 3, vol. 28, pp. 387-391.
- Martin, Randy, *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, Durham and London 1998.
- Reason, Matthew, 'Ways of Watching. Five Aesthetics of Learning Disability Theatre,' [in:] *The Routledge Handbook of Disability Arts, Culture and Media*, ed. B. Hadley, D. McDonald, Routledge, London 2018, pp. 163-175.
- Schalk, Sami, *Bodyminds Reimagined, (Dis)Ability, Race, and Gender in Black Women's Speculative Fiction*, Duke University Press, Durham 2018.
- Siebers, Tobin, 'Disability Aesthetics' *Journal for Cultural and Religious Theory* 2006 no. 2, vol. 7, pp. 63-73.
- Siegmund, Gerald, 'Energetic Forces as Aesthetic Forces. The Doubling of Man and His Other,' [in:] *Energy and Forces as Aesthetic Interventions. Politics of Bodily Scenarios*, ed. S. Huschka, B. Gronau, Theatre Studies vol. 123, transcript, Bielefeld 2019, pp. 87-98.
- Stafford, Barbara Maria, *Echo Objects. The Cognitive Work of Images*, The University of Chicago Press, Chicago 2007.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/en/article/gestural-choreographies-moving-between-bodies>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

DOI: 10.34762/xpmd-vx51

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ksiazka-klacze-o-slowniku-tanca-wspolczesnego>

/ TANIEC

Książka-kłacze. O „Słowniku tańca współczesnego”

Alicja Müller | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

A rhizome-book. About the ‘Dictionary of Contemporary Dance’

The author discusses the *Dictionary of Contemporary Dance* (2022) reconstructing its structure and the main thematic areas. She refers to the metaphor of the rhizome book by Gilles Deleuze and Félix Guattari, activating it both in the context of the dictionary’s shape and dramaturgy, and in relation to contemporary dance as a field of performative arts characterized by heterogeneity and multiplicity. The main focus of the article is on the absence of the history of non-normative bodies and the work of artists with disabilities; the author critically examines this omission. Another strongly emphasized theme in the article is the connections between contemporary dance and phenomena such as orientalism and cultural imperialism. The aim of the article is, on one hand, to highlight the importance of the dictionary as a publication strengthening the autonomy of dance and choreography in Poland, and on the other hand, to expand the stories presented therein by reflecting on the mechanisms of exclusion and appropriation.

Keywords: Dictionary of Contemporary Dance; disability; imperialism

Intensywność

Metafora książki-kłacza, wokół której Gilles Deleuze i Félix Guattari rozsnuwają teorię rizomatycznej rzeczywistości, może wydać się czysto ornamentálną formułą do opisu słownika jako przestrzeni pojęć splątanych w sieciach, mniej lub bardziej intensywnych, współzależności, wciągających czytelnickę w hiper- i intertekstualną grę. Sądzę jednak, że w przypadku *Słownika tańca współczesnego* (2022) pod redakcją Joanny Szymajdy i Małgorzaty Leyko (przy współpracy Tomasza Ciesielskiego) materializuje się ona na różnych poziomach – nie tylko tych formalno-strukturalnych. W tej publikacji samo tytułowe zjawisko zresztą również staje się kłaczem, a więc czymś, co „rozwija się poprzez wariację, ekspansję, przechwycenie, rozsądę” i „odnosi się do mapy, która musi zostać wytworzona, skonstruowana, zawsze dająca się rozmontować, połączyć, odwrócić, zmieniać, mająca wiele wejść i wyjść – wraz z liniami ujścia” (Deleuze, Guattari, 2016, s. 89).

Mapa, którą dla tańca współczesnego tworzy jego słownik, jest już niejako w punkcie wyjścia poruszoną i rozedrganą układanką, tylko tymczasowo stabilizującym się polem zaprojektowanym z myślą o wielokierunkowych przekształceniach i możliwych przesunięciach, rozdarciach, kontynuacjach. Złożona z ponad pięciuset haseł publikacja zdaje się raczej rusztowaniem pod gmach encyklopedycznej teorii tańca współczesnego niż jego skończoną architekturą. Trudno zresztą byłoby nadać ostateczny kształt czemuś, co przypomina – by raz jeszcze odwołać się do metafor Deleuze’a i Guattariego – „nieprzerwany obszar intensywności” (s. 90)¹. Brak pełni nie jest słabością *Słownika tańca współczesnego*, lecz symptomem heterogeniczności kulturowego fenomenu, który opisuje.

Autonomia i anatomia

Marta Keil we wstępie do tomu *Choreografia: autonomie* pisze o choreograficznych praktykach samostanowienia, które polegają na wypracowywaniu „własnych form, języków i praktyk” (2019, s. 2). Autonomia ma w jej ujęciu procesualną ontologię: jest czymś, co choreografia w Polsce już osiągnęła, i jednocześnie czymś, do czego nieprzerwanie dąży (przede wszystkim w przestrzeniach instytucjonalnych, dyskursywnych oraz polityczno-estetycznych). W tym kontekście publikacja Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego staje się z jednej strony ucieleśnioną (i monumentalną) alegorią „własnych języków”, z drugiej materialnym wzmocnieniem widzialności tańca i choreografii w polu krytyczno-akademickim. Warto w tym miejscu dodać, że liczącą ponad siedemset stron książkę współtworzył zespół dwudziestu jeden osób autorskich zajmujących się teorią lub/i praktyką tańca², a poetyki poszczególnych haseł nie zostały radykalnie zneutralizowane. W słowniku przeplatają się i wzajemnie oświetlają³ nie tylko rozmaite perspektywy czy wrażliwości, ale i estetyki pisania. W efekcie powstaje eklektyczny i wielogatunkowy (obok typowo encyklopedycznych opracowań o powściągliwej stylistyce występują też hasła o eseistycznym zabarwieniu) wielogłos, który z każdą stroną pęcznieje, ale ostatecznie nie wybrzusza się poza nadaną mu przez redaktorki formę. Mamy tu do czynienia z czymś, co nazwałabym „nieopresyjną dyscypliną” albo „nienarzucającą się strukturą”.

Ułożone alfabetycznie hasła podzielono na cztery kategorie, które we wstępie do słownika opisuje Leyko. Pierwsza z nich oscyluje wokół struktury dzieła sztuki tańca oraz jego aspektów teoretycznych i estetycznych. Druga mapuje formy, konwencje, gatunki i style występujące w polu tańca współczesnego. Trzecią współtworzą pojęcia z zakresu technik, odmian i

szkół tańca XX i XXI wieku, strategii notacyjnych i ruchu w kontekstach terapeutycznych. Do ostatniej kategorii redaktorki przypisały natomiast biogramy, informacje o instytucjach, festiwalach, zespołach czy szkolnictwie wyższym oraz hasła przedstawiające trajektorie rozwoju tańca współczesnego w poszczególnych krajach i regionach świata. W tym układzie obok klasycznych notek biograficznych czy definicji pojawiają się też hasła dotyczące relacji tańca z innymi sztukami (literaturą, muzyką, sztukami wizualnymi) czy technologią i nowymi mediami.

Chociaż zdaję sobie sprawę z tego, że tworzenie spisów treści czy indeksów nie jest w przypadku tego rodzaju publikacji regułą, to w *Słowniku tańca współczesnego* ten brak wydaje mi się dotkliwy, ponieważ redaktorki zaskakują zarówno obecnością jednych haseł, jak i nieobecnością innych. Nie chcę jednak przez to powiedzieć, że w książce znalazły się opracowania zbędne. Porusza się ona bowiem po terytorium w Polsce rozpoznanym i zdefiniowanym tylko punktowo, a wiele opowiadanych w niej zjawisk, pojęć czy historii nie ma na rodzimym gruncie swoich pełnowymiarowych narracji. Zespół redakcyjny nie tylko kompiluje zastaną wiedzę i przekształca ją w słownikowe informacje, ale również generuje nowe ujęcia, korzystając też z dokonań zagranicznych badaczek i badaczy oraz hojnie dzieląc się wskazówkami bibliograficznymi.

(Nie)obecności

Na etapie selekcji tematów trzeba było podjąć wiele trudnych decyzji dotyczących reprezentacji oraz pominięć. Kluczem do ostatecznych wyborów, jak czytamy w *Słowie wstępnym*, stała się koncentracja

[...] na zjawiskach i twórcach polskich przedstawionych na tle

dziejów tańca w szerokiej perspektywie międzynarodowej, co pozwoliło uchwycić z jednej strony powiązania, zależności i wpływy tańca światowego na rozwój sztuki tańca i baletu w Polsce, z drugiej zaś ukazać obecność i osiągnięcia polskich tancerzy i choreografów na scenach zagranicznych (Leyko, 2022, s. 7).

Główna oś czasu przebiega między początkiem XX wieku a współczesnością, jednak słownik nie oddziela się od epok przedmodernistycznych i ukazuje poszczególne gatunki, konwencje czy estetyki w sieciach historycznych splątań, zerwań i rozszczelnień. Taniec współczesny nie zjawia się w polu sztuk performatywnych nagle i nie przychodzi znikąd, lecz wyrasta z dynamicznego i metamorficznego środowiska, w którym energie, relacyjności i współzależności przepływają między tańczącymi ciałami, teoriami czy praktykami. Te przepływy z uważnością dokumentuje *Słownik tańca współczesnego*, co staje się możliwe właśnie dzięki przyjęciu poszerzonej perspektywy historycznej.

Leyko deklaruje, że ze względu na zastany stan badań szczególną uwagę poświęcono rozwojowi tańca współczesnego w latach 1945-1989 oraz „przypadającym na minione dwie dekady najnowszym zjawiskom w polskim środowisku tanecznym, które dotychczas nie zostały zaprezentowane łącznie” (s. 7). Z powyższym stwierdzeniem wiąże się jednak pewien kłopot. O ile druga połowa XX wieku rzeczywiście zostaje opisana w sposób kompleksowy i z uwzględnieniem jednostkowych biografii, o tyle ostatnie dwudziestolecie jest przedstawione przede wszystkim przez pryzmat ogólnych tendencji estetycznych i organizacyjnych. W *Słowniku* nie znajdziemy na przykład biogramów osób współtworzących środowisko nowej choreografii (ich nazwiska pojawiają się natomiast w hasłach takich jak *Choreografia i taniec w Polsce po 1989*, *Stary Browar Nowy Taniec* czy

Centrum w ruchu).

Rozumiem oczywiście, że należało zawęzić obszar dociekań i konieczne było przede wszystkim stworzenie solidnej bazy, odmalowanie tła, na którym rozwija się ekosystem najnowszego polskiego tańca (por. Berendt, 2023). Ze wstępu Leyko nie wynika jednak jasno, jaką strategię selekcji przyjęto w przypadku decyzji o przedstawieniu bądź nieprzedstawieniu konkretnych osób oraz ich praktyk twórczych (kluczem były tu daty urodzenia albo debiutów?). To samo dotyczy wyboru „głównych problemów teoretycznych i estetycznych” (s. 7) właściwych zarówno dla XX, jak i XXI wieku.

Spodziewałabym się w tym kontekście – do czego jeszcze wrócę – haseł związanych z kategoriami takimi jak *gender*, *queer*, postkolonializm, feminizm, post- i transhumanizm, auto-teatr (zob. Krakowska, 2016), estetyka niepełnosprawności i ekologia z jednej oraz performans choreograficzny czy *score* z drugiej strony, a także zagadnień dotyczących praktyk kuratorskich i producenckich.

Zdaję sobie sprawę z tego, że poprzez powyższe wyliczenie projektuję na strukturę słownika (czy raczej – na obszar obecnych w nim pominięć) własną perspektywę badawczą. Dość oszczędny wstęp Leyko rodzi jednak pytania o metodologię i kulisy negocjacji układu publikacji. Właśnie dlatego, że siatka informacyjna, którą ustanowił zespół redakcyjny, jest z jednej strony szeroka, wielowątkowa i polifoniczna, a z drugiej popękana, brak indeksu komplikuje lekturę. Trudno przewidzieć, co się na kartach książki znajdzie, a czego szukać próżno. Warto też dodać, że biografie niektórych osób (na przykład Yvonne Rainer i Joanny Leśnierowskiej) są wplecione w inne – szersze – hasła. Odnajdą je więc tylko czytelniczki, które słownik przeczytają w całości bądź będą wiedziały, jakim kluczem szukać informacji o interesujących je postaciach.

Niemniej pragnę już w tym miejscu zaznaczyć, że powyższe zastrzeżenia, które częściowo rozwinę w formie polemik, nie mają na celu dyskredytowania wartości *Słownika tańca współczesnego*, publikacji w moim odczuciu bezdyskusyjnie potrzebnej, wnikliwej i pionierskiej. Warto wspomnieć, że redaktorki zapowiadają kontynuację projektu – docelowo artykuły z publikacji mają zostać włączone do internetowej *Encyklopedii teatru polskiego*, co z jednej strony zwiększy dostępność poszczególnych opracowań, z drugiej pozwoli na rewizje istniejących haseł, ale też na dodawanie nowych.

Fragmentarycznie słownik już wcześniej istniał zresztą w wersji online. Warunkiem realizacji grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, w którego ramach powstawała książka, było prowadzenie strony internetowej projektu – została ona wygaszona w grudniu 2022 roku, a więc na trzy miesiące przed premierą drukowanej wersji. Wówczas słownik ukazał się jako e-book, który z racji swojej formy jest przyjaźniejszy w lekturze niż wydanie papierowe, bo umożliwia wyszukiwanie informacji metodą wpisywania do wyszukiwarki słów kluczy. Wypada też dodać, że część technicznych i merytorycznych uchybień, o których wspomniałam, może wynikać z trudnych warunków pracy⁴. Na realizację projektu zespołowi przyznano 541 374 złotych⁵. W wyjściowych założeniach na publikację liczącą około dwudziestu arkuszy wydawniczych miało złożyć się mniej więcej trzysta haseł. Ostatecznie, jak wiemy, objętość opracowań się niemalże podwoiła, ale budżet nie uległ zmianie. Grant częściowo pokrył koszty wydawnicze, jednak publikacja w obecnej – bogatej też w materiały wizualne – formie nie byłaby możliwa bez wkładu Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego i wsparcia Wydziału Filologicznego UŁ. Za prawa do ostatniego włączonego do książki zdjęcia Szymajda zapłaciła sama. Struktura słownika właściwie do samego końca ulegała modyfikacjom – redaktorki

przyznają, że jeszcze na etapie składu jedne hasła były dopisywane, a inne aktualizowane.

Współczesny, czyli jaki?

O ile *Słowo wstępne* Leyko poprzez swoją zdawkowość ewokuje wątpliwości dotyczące słownikowej dramaturgii obecności i nieobecności, o tyle drugi z tekstów otwierających publikację – artykuł Szymajdy *Złoty wiek ruchu* – zdaje syntetyczną relację z XX-wiecznego terytorium wielości i intensywności, w obrębie którego pączkował taniec współczesny, a tym samym mapuje sieci lokalnych i międzynarodowych relacji decydujących o kierunkach jego rozwoju. Badaczka opisuje przestrzenie modernistycznych (i nie tylko) poruszeń i buntów tańczących ciał w kategoriach ryzyka, uważności na socjopolityczne wzburzenia, krytyczno-afirmatywnych transgresji, radykalnych negacji i nieoczywistych kontynuacji, łącząc przemiany w polu tanecznych poetyk, konwencji, estetyk, języków czy polityk z awangardowym fermentem epoki.

Szymajda jest też autorką centralnego, jak się zdaje, dla całej publikacji hasła *Taniec współczesny*. W tym opracowaniu autorka podkreśla wieloznaczność i semantyczne rozchwianie definiowanego pola, obejmującego, jak pisze, „całość technik, estetyk i gatunków tańca, które wyłoniły się w XX i XXI w.” (s. 616). „Taniec współczesny” nie jest, jak wyjaśnia badaczka, „ściśłym określeniem gatunkowym, ale wskazaniem na aktualność działań artystów” (s. 616). Ta pojęciowa pojemność generuje terminologiczne zamieszanie, ponieważ w literaturze przedmiotu pojawiają się fuzje i tarcia między takimi określeniami jak „taniec współczesny”, „taniec nowoczesny”, „nowy taniec” czy „*modern dance*”, które – w zależności od przyjętej tradycji badawczej i lokalnych uwarunkowań –

traktowane są synonimicznie bądź antagonistycznie. Moim celem nie jest powtarzanie za Szymajdą tych napięć, pragnę jednak zwrócić uwagę na strategię autorki, która nie dąży do wyciszenia wibrujących w interesującą ją polu sprzeczności, tylko pokazuje taniec współczesny w jego sprzecznościach i wielościach.

Deleuze i Guattari do cech kłacza zaliczają łączność, heterogeniczność, wielość, zasadę nie-znaczącego zerwania oraz zasady kartografii i dekalkomanii. Wcielając ich teorię w choreograficzne pole, można napisać, że w bulwie tańca współczesnego, która „ewoluuje poprzez łodygi i podziemne przepływy” (2016, s. 48), gromadzą się rozmaite praktyki i języki pochodzące zarówno z porządku sztuki ruchu, jak i ze światów rytuału czy sportu, ale też filozofii, pop- i kontrkultury oraz aktywizmu. Wielości, które przesączają się przez to terytorium, nie podporządkowują się prawu struktur centralnych, bo te są stale rozmywane, a zerwania z kolejnymi estetykami nie mają charakteru ostatecznego (dlatego w choreografiach współczesnych pojawiają się elementy klasyki czy tańców ludowych i praktyk rytualnych). Taniec współczesny trwa w procesie stawania się, z tego powodu nie da się w dyskursie odbić jego makrokosmosu w sposób całkowity. Można jedynie tworzyć otwarte i podatne na modyfikacje mapy jego trajektorii.

Jakie ciała tańczą w słowniku?

Jeśli przyjąć, że publikacja Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego jest realizacją jednej z możliwych map tańca współczesnego, to stworzoną przez zespół redakcyjny kartografię należałoby określić normatywną. Pisząc to, pragnę zwrócić uwagę na szczątkową obecność na kartach słownika artystek i artystów z niepełnosprawnościami⁶. O ile rozumiem, że praktyki osób takich jak Katarzyna Żeglicka i Tatiana Cholewa nie mogły zostać opisane z racji

przyjętych przez redaktorki i redaktora ram czasowych, o tyle trudno mi zaakceptować wymazanie z opowiadanej historii niemalże wszystkich historycznych wątków związanych z choreografiami ciał nienormatywnych.

W tym miejscu chciałabym podkreślić, że w ostatnich dekadach XX wieku amerykański i europejski taniec nie pozostawał obojętny na to, co działo się w sferze aktywizmu osób z niepełnosprawnościami czy w akademickich kręgach *disability studies*, a na jego scenach zaczęły pojawiać się ciała o różnorodnej motoryce i sensoryce. W Stanach Zjednoczonych powstały takie grupy jak The Dancing Wheels Company (1980), The Amici Dance Theatre Company (1980), AXIS Dance Company (1987), a w Wielkiej Brytanii – Candoco Dance Company (1991). Historii żadnej z nich w słowniku nie przeczytamy⁷, co być może wynika z tego, że przed 2016 rokiem, w którym rozpoczęto prace nad książką, nie bywały one w Polsce⁸.

W 1986 roku Lloyd Newson założył DV8 Physical Theatre, którego spektakle wsiąkały w terytoria społecznych marginesów, wykluczeń, dewiacji. Wojciech Klimczyk do tematów szczególnie interesujących tego choreografa zalicza „homoseksualizm, męski szowinizm, fanatyzm religijny” (s. 682). W haśle poświęconym DV8 Jagoda Ignaczak pisze natomiast: „Newson czyni bohaterami swoich spektakli ludzi odrzuconych, społecznych outsiderów, homoseksualną mniejszość” (s. 187). Wspomina też, że w 2003 roku teatr odwiedził Polskę z *Can We Afford This / Cost of Living*. Nie ma tu jednak wzmianki o tym, że spektakl/film realizuje queerowo-cripowe strategie dekonstruowania społecznych fascynacji ciałami o nietypowej motoryce i radykalnie narusza tabu seksualności osób z niepełnosprawnościami. W jednej z dwóch głównych ról występuje David Toole (1964–2020), performer, który urodził się z agenezją kości krzyżowej. Jego postać w pewnym momencie jest osaczana pytaniami typu: „Masz odbyć?”, „Jak korzystasz z

toalety?”, „Masturbujesz się?”, „Winisz Boga, że taki się urodziłeś?”. Performans Toole’a jest przewrotny, subwersywny, niewygodny. To samo można napisać o późniejszych pracach Rafała Urbackiego (1984-2019), choreografa, którego praktyka na kartach słownika wydaje się odosobniona, niemożliwa do powiązania z żadną inną⁹.

Toole nie jest jedynym uznanym tancerzem z niepełnosprawnością¹⁰, który występował w Polsce przed 2016 rokiem, a który został przez zespół redakcyjny *Słownika tańca współczesnego* pominięty. Do tej grupy należy między innymi Raimund Hoghe (1949-2021), niemiecki dramaturg, choreograf i performer. O estetyczno-politycznej specyfice jego choreografii pisała Anna Królicza:

Stereotypowe postrzeganie mężczyzny mającego ok. 150 cm wzrostu z garbem sprawia, że wielokrotnie pytano artystę, czy uprawia taniec w celach terapeutycznych. Intymny, a zarazem intelektualny teatr Hoghe’a nie ma z tym nic wspólnego. O jego choreografiach mówi się, że są minimalistyczne, ascetyczne, zdyscyplinowane, konceptualne, ale nie terapeutyczne. Wpisują się również w nurt krytyczny, podobnie jak prace francuskich twórców: Jérôme’a Bela i Xaviera Le Roy, którzy rozszerzają znaczenie tańca i przeciwstawiają się jednowymiarowemu kryterium fizyczności oraz przesądowi, że tylko sprawność techniczna czyni tancerza tancerzem (2010).

W słowniku te wątki Królicza jednak pomija i w biogramie Piny Bausch przedstawia Hoghe’a wyłącznie jako współpracownika choreografki w latach 1980-1989 (s. 91), co oczywiście można wyjaśnić głównym tematem hasła. W

artykule o rozwoju tańca współczesnego w Niemczech Leyko wymienia polskie festiwale i instytucje, które zapraszały prace tego artysty (s. 439), ale nie wspomina o tym, że w ich centrum nierzadko pozostawało radykalnie odmienne ciało performerera, przechwytyjące klasyki takie jak *Jezioro łabędzie* czy *Boléro*.

W 2010 roku na festiwalu Ciało/Umysł występował Bill Shannon, amerykański artysta interdyscyplinarny, który porusza się i tańczy o kulach, tworząc między innymi hip-hopowe choreografie z deskorolką. W programie tej samej edycji warszawskiego przeglądu znalazł się też spektakl *Young Girl* (choreografia Alessandro Sciarroni), wariacja na temat tragicznej historii Emmy Bovary i jej zakazanych pragnień w wykonaniu Matteo Ramponiego i Chiary Bersani, artystki, która w tekście towarzyszącym jej autorskiemu spektaklowi *Gentle Unicorn* pisała: „Ja, Chiara Bersani, wzrost 98 cm, deklaruje się ciałem, mięśniami i kośćmi jednoroźca” (2021, s. 136). Na festiwalu Ciało/Umysł kilkakrotnie gościł francuski choreograf Jérôme Bel, który na warszawskich scenach pokazywał spektakle takie jak *Disabled Theatre* (2012)¹¹ i *Gala* (2015)¹². Pierwszy z nich zrealizował z istniejącym od 1993 roku szwajcarskim teatrem HORA, w którym pracują performerki i performerzy z niepełnosprawnościami intelektualnymi. O tej współpracy w biogramie Bela wspomina Szymajda (s. 96), wpisując ją w opowieść o jego eksperymentach w polu nie-tańca i choreografii krytycznej.

Inna strona tańca

Czyniąc to szczątkowe wyliczenie nazwisk, zespołów i spektakli, pragnę zwrócić uwagę na jedną kwestię. Nawet jeśli przyjmiemy, że w momencie, w którym powstawał szkic słownika, Urbacki był jedynym polskim choreografem z niepełnosprawnością aktywnie i regularnie działającym w

polu sztuki, a na krajowych festiwalach choreografii dekonstruuje ableistyczne stereotypy tańczącego ciała pojawiały się rzadko¹³, niemalże całkowite zignorowanie obecności nienormatywnej motoryki i sensoryki w historii tańca współczesnego z co najmniej czterech powodów pozostanie problematyczne. Po pierwsze, skoro ambicją słownika jest między innymi uchwycenie wpływów tańca światowego na rozwój polskiej choreografii, to o braku opowieści o inkluzywnych teatrach tańca i choreograficznych praktykach artystek i artystów z niepełnosprawnościami trudno pomyśleć inaczej niż w kategoriach ableistycznego przeoczenia. Prowadzi ono do wzmocnienia niewidzialności tego, co portugalska tancerka i choreografka Diana Niepce nazywa „inną stroną tańca”¹⁴.

Po drugie, fakt, że tancerki i tancerze z niepełnosprawnością raczej nie pojawiają się w tanecznym mainstreamie, a co za tym idzie – nie uczestniczą w procesie wyznaczania dominujących w nim tendencji, wynika nie tyle z ich odmiennego potencjału, ile z systemowej dyskryminacji związanej z niedostępnością przestrzeni publicznych, w tym teatrów i szkół artystycznych. Mówiąc najprościej – skupiając się na tropieniu „głównych problemów estetycznych i teoretycznych” (s. 7), łatwo pominąć to, co zajmuje pozycje peryferyjne nie dlatego, że jest celowo offowe lub znajduje się dopiero we wczesnej fazie krystalizacji, lecz z powodu panującego reżimu normy.

Po trzecie, w *Słowniku tańca współczesnego* nie ma haseł związanych z choreografią inkluzywną, alternatywną motoryką ani estetyką niepełnosprawności, ale pojawiają się opracowania zagadnień takich jak terapia ruchem. W konsekwencji taniec w relacji z niepełnosprawnością intelektualną, ruchową czy (psycho)fizyczną jawi się przede wszystkim jako samodzielna metoda terapeutyczna (*dance movement therapy*) lub, jak pisze

Gabriela Karolczak, „metoda pomocnicza w psychoterapii”, czyli choreoterapia (s. 657). Jagoda Ignaczak podkreśla, że „Taniec terapeutyczny jest najczęściej wykorzystywany jako metoda nakierowana na poprawę komfortu emocjonalnego uczestnika, rozbudowanie świadomości ciała i czerpanie korzyści społecznych w relacji ze sobą i grupą” (s. 155). Walory artystyczne są tu, rzecz jasna, nieistotne albo drugorzędne.

Nie mam żadnych wątpliwości co do tego, że kategorie tańca terapeutycznego oraz terapii czy psychoterapii tańcem są ważnym dopełnieniem opowieści o potencjałach i wielościach współczesnych praktyk somatycznych. Problem polega jednak na tym, że twórczość tancerek i tancerzy z niepełnosprawnościami w zbiorowej wyobraźni funkcjonuje jako choreoterapia i właśnie z tego powodu kampanie takie jak „Jestem artystą!” (2022, British Council) są wciąż potrzebne. Chociaż Karolczak i Ignaczak w żaden sposób nie utrwalają tego stereotypu, w słowniku brakuje alternatywnego ujęcia nienormatywnego ruchu - jako medium artystycznej ekspresji, oporu czy/i jakości estetycznej.

Po czwarte, pominięcie historii teatrów inkluzywnych oraz biografii artystek i artystów z niepełnosprawnościami łączy się w *Słowniku tańca współczesnego* z normocentrycznymi ujęciami kategorii takich jak improwizacja, nagość w tańcu czy estetyka tańca. Katarzyna Słoboda, pisząc o improwizacji w kontekście aktywności Judson Dance Theatre, stwierdza, że praktyka ta „pomagała znieść podział na autora układu tanecznego (choreografa) i wykonawcę (tancerza)” (s. 266). W definicji kontakt improwizacji autorstwa Słobody i Soni Nieśpiałowskiej-Owczarek czytamy zaś, że technika ta jako jedna z pierwszych

przyczyniła się do zaniechania wertykalnej postawy ciała jako

nadrzędnej pozycji, w jakiej ciało tancerza funkcjonuje w przestrzeni [...]. Ćwiczona jest nie tylko sprawność fizyczna, ale i wielozmysłowa responsywność, uważność na partnera i otoczenie, otwartość na nieprzewidywalny ciąg zdarzeń” (s. 329).

Ujęcia improwizacji i kontakt improwizacji, które proponują badaczki, kładą nacisk na egalitarność tych praktyk oraz na ich gościnność – również, jak możemy sobie dopowiedzieć, wobec ciał o nienormatywnej czy sensoryce i odmiennych niż wertrykalne habitusach ruchowych. Dostępność improwizacji w kontekście niepełnosprawności nie jest jednak artykułowana wprost.

Kontakt improwizacja to proces odbierania i reagowania na impulsy przesyłane z ciała na ciało, a wpisane w jej istotę postulaty intensyfikowania uważności czy tworzenia niehierarchicznych układów współzależności, uwalniają osoby ją praktykujące z binarnych podziałów na sceniczne i niesceniczne. Jak pisze Ann Cooper Albright:

Zamiast wyróżniania idealnego typu ciała czy stylu poruszania się, kontakt improwizacja stawia na gotowość podjęcia fizycznego i emocjonalnego ryzyka, wytwarzając tym samym pewnego rodzaju dezorientację psychiczną, podczas której pozornie stabilne kategorie sprawności i niesprawności zostają przesunięte (2017, s. 54-55).

Badaczka cytuje też słowa Steve’a Paxtona, ojca kontakt improwizacji, który postuluje demokratyczność towarzyszących tej praktyce instrukcji oraz ich tłumaczeń: powinny być one dostępne dla osób o różnych motorykach i sensorykach.

Paxton kontakt improwizację praktykował między innymi z osobami niewidzącymi (zob. Paxton, Kilcoyne, 1993). Z kolei Yvonne Rainer, inna reprezentantka środowiska Judson Dance Theatre (w słowniku niemająca, jak wspominałam, swojego hasła¹⁵), w lutym 1967 roku wykonała nową wersję swojego słynnego *Trio A* (1966). Tańczyła, inaczej niż w rozpisanym na trzy ciała oryginale, sama, ale jej choreografia, w tej wersji nazwana *Convalescent Dance*, uległa modyfikacji nie tyle przez solową formułę, ile przez towarzyszący performerce ból, ślad przebytej choroby. W 2010 roku, już jako siedemdziesięciolatka, przedstawiła *Trio A: Geriatric with Talking*, w którym generatorem modyfikacji stało się stare ciało, unaoczniające i materializujące wysiłek wkładany w proste gesty i czynności, takie jak podnoszenie się z podłogi. W obu choreografiach ciało z nienormalną, bo zmienioną kolejno przez ból i wiek, motoryką było sprawcze i generowało jakości estetyczne, które poszerzały pole tańca.

O Paxtonie i Rainer wspominałam, żeby pokazać, że także w historii *postmodern dance* i kontakt improwizacji można wyodrębnić wątki oscylujące wokół choreograficznego potencjału ciał z tymczasową bądź trwałą niepełnosprawnością. Nie robię tego w celu podważenia haseł mapujących kręgi Judson Dance Theatre i Grand Union. Chciałabym natomiast pokazać, że estetyka niepełnosprawności od wielu dekad uczestniczy w procesie demokratyzowania tanecznego terytorium i tworzenia alternatyw dla klasycznych czy klasycyzujących reżimów. Uwagę na to zwraca zresztą Szymajda w jednym z nielicznych słownikowych opracowań, które wpisują nienormalne ciała w krajobraz tańca współczesnego. W artykule dotyczącym ciała tańczącego badaczka pisze: „W latach 80. i 90. choreografowie wprowadzili na scenę modele cielesności zróżnicowane estetycznie: ciała młode i stare, chude, grube, niepełnosprawne, chore. Nastąpiło przejście od rozumienia ciała jako nosiciela znaku do postrzegania

ciała rzeczywistego na scenie” (s. 161).

Haseł, które można by poszerzyć o perspektywę artystek i artystów z niepełnosprawnościami, jest w słowniku bardzo dużo. Należą do nich zarówno opracowania rozwoju tańca współczesnego w poszczególnych krajach i regionach, jak i artykuły poświęcone takim kategoriom i zjawiskom jak film tańca, polityka tańca, przestrzeń dla tańca, choreografia masowa czy dramaturgia tańca. Zastanawiając się nad tym, dlaczego zespół redakcyjno-autorski niemal całkowicie pomija historie nienormatywnych ciał tańczących¹⁶, myślę przede wszystkim o tym, że *Słownik tańca współczesnego* jest zwierciadłem tego, co najbardziej widzialne, i jako taki spełnia swoją funkcję. Za tym rozpoznaniem przychodzi jednak kolejne – na mapie, którą tworzy, nie brakuje historii nieznanych, wydobytych z przykurzonych archiwów i zapraszających do dalszych poszukiwań. Wszystkie one opowiadają jednak o praktykach dopełniających kanoniczne ujęcia zjawisk, technik, języków, stylów i gatunków takich jak balet klasyczny, *modern dance*, *postmodern dance*, taniec konceptualny, teatr tańca czy teatr fizyczny. W tym sensie ledwie punktowa, cieniowa obecność ciał o nietypowej motoryce czy sensoryce odbija układy (nie)widzialnego na globalnym rynku tańca, a co za tym idzie – słownik niejako między wierszami uruchamia refleksję o dostępności, inkluzji i politykach reprezentacji.

Trajektorie kulturowych przepływów

Słownik tańca współczesnego uprzywilejowuje perspektywę sprawnych ciał tańczących. Warto jednak podkreślić, że pochodzą one z różnych regionów świata i nie są wyłącznie białe. Zespół redakcyjny z uważnością przygląda się rizomatycznemu pluralizmowi zachodniego tańca, którego historia jest opowieścią o wielokierunkowych procesach synkretycznych,

międzykulturowych przepływach inspiracji i gatunków. Co jednak istotne, afrykańskie, azjatyckie czy wschodnie tańce nie są przedstawione wyłącznie poprzez ich wpływ na rozwój dominującej kultury, lecz zyskują własne wielowątkowe narracje. Artykuły o Indiach, Afryce, Chinach, Ameryce Łacińskiej, Japonii mają kontynuacje w opracowaniach dotyczących zagadnień takich jak taniec nō, butō, black dance czy sztuki walki.

Istotne w tym kontekście wydaje mi się też to, że procesy międzykulturowych współzależności i migracji nie są w słowniku opisywane wyłącznie w kategoriach afirmatywnych, takich jak wymiana, inspiracja czy dialog. Taka perspektywa zdaje się wprawdzie dominować, ale mowa jest także o kolonialnych zawłaszczeniach i zniekształceniach, destrukcyjnym dla pozaeuropejskich kultur tanecznych wpływie orientalistycznej wyobraźni.

Te wątki szczególnie silnie wybrzmiewają w hasłach *Afryka - rozwój tańca współczesnego autorstwa Szymajdy* oraz *Bliski Wschód - tradycja i rozwój tańca współczesnego* Juliusza Grzybowskiego. Szymajda opisuje, jak tradycyjne tańce afrykańskie „pod wpływem kolonizacji ulegały pewnym transformacjom, gdy wplatano w nie - celowo lub jako parodię - figury czy zasady salonowych tańców europejskich” (s. 28). Grzybowski pisze natomiast zarówno o przejmowaniu kolonialnego punktu widzenia przez „nowo powstałe elity już niepodległych państw wschodnich, których władcy tworzyli systemy kulturowe pod wpływem rosyjskich, francuskich i angielskich autorytetów” (s. 109) czy kinie hollywoodzkim jako maszynie wytwarzającej popularne wizerunki wschodnich tancerek, jak i o praktykach inkorporowania orientalnych praktyk ruchowych (czy raczej - wyobrażeń o nich) przez artystki takie jak Gertrude Hoffman i Ruth St. Denis. Co może ciekawe, w biogramie drugiej z tych tancerek Szymajda pisze o okresie orientalnym w jej karierze i inspiracjach kulturami Indii, Egiptu i Japonii (s.

565-566), ale nie tematyzuje tych wątków w kontekście kulturowego imperializmu (por. Desmond, 1991). Te wątki nie wybrzmiewają też w hasłach dotyczących Michaiła Fokina i Baletów Rosyjskich, chociaż to właśnie w spektaklach takich jak *Kleopatra* (1909), *Szeherazada* (1910)¹⁷ czy *Niebieski Bóg* (1912) orientalistyczna wyobraźnia materializowała się z niebywałym impetem (zob. Miettinen, 2023).

W konkluzji swojego artykułu Grzybowski powiada, że taniec orientalny na Zachodzie

Jest zjawiskiem niewątpliwie pasjonującym [...], należy jednak pamiętać, że taniec wschodni oderwany od pierwotnego kontekstu kulturowego funkcjonuje w zupełnie innych okolicznościach, innej, często dramatycznie innej, wrażliwości, stawia sobie inne cele i co kłopotliwe – powoli zaczyna uważać się za pierwowzór, do tego stopnia, że książki o tańcu Bliskiego Wschodu często opisują taniec orientalny na Zachodzie (s. 113).

Badacz zwraca też uwagę na rolę przemysłu turystycznego, który – jak pisze – „z założenia przedstawia nie tyle rzeczywistość, ile wyobrażenie: ludzie podróżują bowiem do bezpiecznych przystani w obcych krainach, by zaczerpnąć trochę Orientu, i najlepiej, gdyby ten Orient wyglądał dokładnie tak, jak go sobie wcześniej wyobrazili” (s. 113-114). W tym miejscu chciałabym tylko dodać, że należałoby tu mówić wprost o orientalizmie i orientalizacji (zob. Said, 2008), a więc o zachodnich praktykach, politykach i dyskursach, które ukształtowały Orient jako reprezentację innej kultury w formie spektaklu, zarazem odstręczającego i pociągającego, istniejącego poza czasem.

Mroczna strona tańców towarzyskich

Mając na uwadze wpływ imperializmu kulturowego na kształtowanie się mapy tańca współczesnego i zjawisk mu towarzyszących, pragnę zatrzymać się jeszcze przy tańcach towarzyskich. W opracowaniu im poświęconym Lilianna Bieszczad pisze: „Wiek XX to okres szczególnie intensywnego rozwoju tańców towarzyskich. Pod wpływem kontaktów z kulturami egzotycznymi tańczono brazylijską *maxixe* oraz afrykańsko-indiański *cake-walk*” (s. 612-613). Wyliczając istniejące obecnie rodzaje towarzyskich tańców turniejowych, badaczka wymienia pięć tańców latynoamerykańskich; są to: „romantyczna brazylijska rumba, dynamiczna kubańska samba, cha-cha, amerykański *jive* i argentyńskie *pasodoble* – wzorujące się na symbolice walki torreadora z bykiem”¹⁸ (s. 613).

W tym opracowaniu proces przekształcania oryginalnych tańców latynoamerykańskich w tańce turniejowe przebiega bez napięć i nie jest uwikłany w zawiłe zależności między hegemoniczną estetyką i polityką a kulturami czy praktykami społeczności podporządkowanych, kolonizowanych, zniewalanych. Jak pisze Paweł Sakowicz:

oryginalnie ani samba, ani rumba nie były o radosnym karnawale czy namiętności pary kochanków. To, co widzimy w telewizyjnym show czy na turnieju, jest najczystszy przykład przywłaszczenia kulturowego, czyli przejęcia elementów kultury jednej społeczności przez członków zupełnie innej kultury. Spójrzmy na sambę: jako taniec afrykańskich zniewolonych społeczności przywiezionych do brazylijskiej Bahii, tańczona była w duchu *sufrimiento y alegria*, była radosnym momentem w życiu pełnym cierpienia (2020, s. 3).

W tej samej publikacji Anka Herbut pyta: „Gdzie w rumbie jako turniejowym tańcu towarzyskim, tańczonym głównie przez białe osoby z Europy środkowowschodniej, szukać śladów rumbi zniewolonych Afrykańczyków i Kubańczyków o najciemniejszej skórze, którzy ze względu na skute kajdanami nogi, znacznie bardziej angażowali w tańcu biodra?” (2020, s. 7). Juliet McMains pisze zaś:

Podczas gdy tańce standardowe opowiadają romantyczną bajkę o ucywilizowanej kulturze Zachodu, tańce latynoamerykańskie stają się wyrazem prymitywnej ludzkiej ekspresji, otwarcie seksualnej, emocjonalnej i fizycznej. Te charakterystyczne danej kategorii cechy nie są kontekstualizowane pod względem czasu i miejsca, ale względem ich wzajemnej zależności. Stąd też jeśli tancerz tańców latynoamerykańskich to konstrukt tworzony w kontrze do zachodniego, cywilizowanego, arystokratycznego, i białego tancerza standardowego, to tancerz Latino musi być zatem niecywilizowany, dziki, kolorowy i nie należy do kultury Zachodu (2020, s. 12).

Przywołuję te głosy, ponieważ opowiadanie o formowaniu się grupy tańców latynoamerykańskich jako części turniejowych tańców towarzyskich poprzez nieuwzględniającą kontekstów rasowych i białego przywileju narrację o zachodnich fascynacjach, które w polu profesjonalnego sportu uległy formalizacji i standaryzacji, wydaje mi się problematycznym zarówno na poziomie etycznym, jak i merytorycznym uproszczeniem i pewnym anachronizmem, naznaczonym cieniem imperialistycznego myślenia. Romantyczna nie jest kubańska rumba, lecz jej zachodni palimpsest. Brazylijska samba de roda i samba turniejowa to dwa odmienne tańce, jednak w definicji Bieszczad różnica się zaciera i to o nią chciałabym się

upomnieć.

Magdalena Niedzielska w recenzji *Słownika tańca współczesnego* napisała, że wykracza on „poza konwencjonalne podejście polegające jedynie na definiowaniu terminów; aktywnie uczestniczy w normalizacji różnorodnych praktyk tanecznych, zapewniając reprezentację i uznanie różnych stylów, technik, wpływów kulturowych czy pojęć z zakresu teorii” (2023).

Wspomniana przez nią niekonwencjonalność ujawnia się też w wyraźnie autorskim charakterze wielu opracowań, co chyba naturalnie skłania do polemik. Z racji ogromnej liczby haseł wprowadzanie do recenzji pojedynczych kontranaliz wydaje mi bezcelowe i karkołomne, dlatego w tym tekście skupiłam się na dwóch problemach, które powracają w różnych kontekstach. Nie uważam jednak, by powściągliwość w referowaniu kolonialnych i orientalistycznych uwikłań tańca współczesnego oraz w przedstawianiu historii tych tańczących ciał, które poszerzają choreograficzne pole o estetyki niepełnosprawności, dramatycznie obniżała wartość słownika, bo i bez pogłębionej refleksji na temat nienormatywności czy – nieobcego szeroko rozumianemu środowisku choreograficznemu – kulturowego imperializmu jest on publikacją o niebagatelnej wartości poznawczej.

Słownik tańca współczesnego jest nie tylko imponującą kolekcją archiwalnych praktyk i teorii, ale też wielogłosem aktywnie uczestniczącym we współczesnej debacie o autonomii tańca i choreografii. Jego największą wartość znajduję w metodologicznej heterogeniczności, którą generuje nie tylko poprzez uruchomienie rozmaitych perspektyw badawczych, ale również poprzez poruszanie się w poprzek podziałów na sztukę, popkulturę, sport, praktyki terapeutyczne, co umożliwia ukazanie wszystkich tych pól nie jako

niezróżnicowanej masy, lecz jako sieci naczyń połączonych nieoczywistymi współzależnościami.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Książka-kłaczce. O „Słowniku tańca współczesnego”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, DOI: 10.34762/xpmd-vx51.

Autor/ka

Alicja Müller (alicia.muller@uj.edu.pl) - krytyczka i badaczka tańca, doktorka nauk humanistycznych. Autorka książki *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017). ORCID: 0000-0002-3490-1419.

Przypisy

1. W ten sposób filozofowie definiują tytułowe *plateau*, odwołując się do opisów kultury balijskiej Gregory’ego Batesona.
2. Skład zespołu: Lilianna Bieszczad, Tomasz Ciesielski, Sandra Frydrysiak, Katarzyna Gardzina, Juliusz Grzybowski, Julia Hoczyk, Jagoda Ignaczak, Gabriela Karolczak, Wojciech Klimczyk, Małgorzata Komorowska, Grzegorz Kondrasiuk, Anna Królica, Małgorzata Leyko, Jadwiga Majewska, Tomasz Nowak, Jacek Owczarek, Katarzyna Pastuszak, Hanna Raszewska-Kursa, Katarzyna Słoboda, Joanna Szymajda, Magdalena Zamorska. Do grona współtwórczyni i współtwórców należą natomiast: Małgorzata Jabłońska, Marcin Jacoby, Teresa Miązek, Monika Myśliwiec, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Jadwiga Romanowska, Barbara Sier-Janik, Paweł Skalski, Anna Szopa-Kimso. Te osoby, jak czytamy w *Słowie wstępnym*, pracowały jako „współautorzy, autorzy pojedynczych haseł czy konsultanci” (Leyko, 2008, s. 8).
3. Na poziomie technicznym polega to na tym, że pojęcia czy nazwiska, które pojawiają się w poszczególnych opracowaniach, a którym przypisano też osobne hasła, są oznaczane szarym tłem. Zdarzają się jednak też „fałszywe” oznaczenia - na przykład nazwiska Joanny Leśniewskiej i Very Mantero są podświetlone, ale w słowniku nie ma poświęconych im haseł.
4. W tym fragmencie bazuję na rozmowie z Leyko i Szymajdą, którą przeprowadziła Joanna Krakowska w Instytucie Sztuki PAN 6 marca 2023 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=feGzxbjBqs> [[dostęp: 19.01.2024].
5. Umowa została podpisana w wrześniu 2015 roku, prace rozpoczęto w 2016, wyjściowo projekt miał zakończyć się w 2018, ale aneksem przedłużono go do 2019.

6. W kontekście polskim w słowniku poza biogramem Rafała Urbackiego autorstwa Szymajdy pojawia się jeszcze wzmianka o inkluzywnych spektaklach Stowarzyszenia Teatralnego Chorea.
7. Warto jednak dodać, że Klimczyk w kompleksowym artykule o tańcu współczesnym w Wielkiej Brytanii wspomina o Candoco (s. 682).
8. Spektakle Candoco *Let's Talk about Dis* oraz *Notturino* zostały zaprezentowane w 2016 roku we Wrocławiu w ramach festiwalu Brave.
9. W książce pojawia się biogram Billa T. Jonesa autorstwa Magdaleny Zamorskiej. Badaczka przypomina o spektaklu *Still / Here* (2014) z udziałem osób z AIDS, który „wywołał burzliwą debatę dotyczącą granic tego, co wolno pokazywać w sztuce” (2022, s. 296). Ten performans Urbacki remiksował w swojej *stypie* (2012).
10. Toole współpracował między innymi z Candoco, Graeae Theatre Company i Royal Shakespeare Company. Wystąpił podczas ceremonii otwarcia Igrzysk Paraolimpijskich w 2012 roku, a także zagrał w filmie *Lekcja tanga* (1997) Sally Potter.
11. 12. edycja festiwalu (2013).
12. 16. edycja festiwalu (2017).
13. Więcej o historii inkluzywnych choreografii na polskich scenach pisze Katarzyna Lemańska (2021).
14. Tłumaczenie tytułu spektaklu *Niepce The Other Side od Dance*, w którym artystka pyta: „Jak dotrzeć do ukrytej strony historii tańca, w której ciało nie było na wykluczonej pozycji? Jak nienormatywne ciała odnajdywały w tańcu swoje miejsce?” (cyt. za: materiały prasowe Teatru 21, <https://teatr21.pl/the-other-side-of-dance/>, dostęp: 25.01.2024).
15. Jest to dość zaskakujące w kontekście symbolicznego związku Rainer z programem Stary Browar Nowy Taniec. Na jedną z pierwszych edycji przeglądu Stary Browar Nowy Taniec na Malcie (2007) jego kuratorka, Joanna Leśniewska, zaprosiła Rainer, której wizyta, jak pisała Julia Hoczyk, „przypieczętowała główny profil działalności Starego Browaru i jego szczególne zainteresowanie nowym tańcem oraz conceptualną sztuką performatywną” (2014, s. 234). Syntezę eksperymentów Rainer przedstawia Jadwiga Majewska w artykule o tańcu współczesnym w Stanach Zjednoczonych (2022, s. 569).
16. Za odstępstwo od tej reguły w pewnym sensie można uznać omówienie metody *gyrokinesis* (tak zwanej jogi dla tancerzy), części opracowanej przez Juliu'a Horvatha metodologii Gyrotonic Expansion System®. Sandra Frydrysiak, przedstawiając jej założenia, zwraca uwagę na wpływ tymczasowej niepełnosprawności byłego atlety i tancerza baletowego na opracowany przez niego prozdrowotny system ruchu (2022, s. 239). O podobnej zależności między poważną kontuzją a szukaniem alternatywnych form ruchu piszą Jacek Owczarek i Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, omawiając opracowaną przez Davida Zambrano technikę *flying-flow* (2022, s. 205), a także Ignaczak w artykule o języku GaGa stworzonym przez Ohada Naharina (2022, s. 216).
17. Pisząc o orientalizmie w *Szeherazadzie*, Jukka O. Miettinen podkreśla jednak, że w tej choreografii Wschód był rozumiany jako wschodni region Rosji (2023).
18. Zdaje się, że do tego opisu wkradły się błędy: rumba pochodzi z Kuby, samba z Brazylii, a paso doble z Andaluzji.

Bibliografia

- Berendt, Zuzanna, *Ekosystem tańca*,
<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10806-ekosystem-tanca.html> [dostęp: 26.01.2024].
- Bersani, Chiara, *Łagodny jednorożec*, tłum. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: strategię*, red. M. Keil, J. Leśnierowska, Art Stations Foundation, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Muzeum Susch, Poznań-Warszawa-Susch 2021.
- Cooper Albright, Ann., *Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu*, tłum. K. Dudzińska, w: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017.
- Desmond, Jane, *Dancing out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's „Radha” of 1906*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” 1991, nr 1.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. zbiorowe, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016 (e-book).
- Herbut, Anka, *This One Is For My Bitches In The Fucking Club*,
<https://nowyteatr.org/public/upload/files/MASAKRA%20THE%20BOOK.pdf> [dostęp: 26.01.2024].
- Hoczyk, Julia, *Ku autonomii i profesjonalizacji. Proces negocjacji tożsamości polskiego tańca*, [w:] *Taniec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, Routledge, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa-Nowy Jork 2014.
- Keil, Marta, *Wstęp*, [w:] *Choreografia: autonomię*, red. też, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa-Poznań-Lublin 2019.
- Kilcoyne, Anne; Paxton, Steve, *On the Braille in the Body: An Account of the Touchdown Dance Integrated Workshops with the Visually Impaired and the Sighted*, „Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research” 1993, nr 1.
- Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*,
<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> [dostęp: 26.01.2024].
- Królica, Anna, *Teatr intymny Raimunda Hoghe’a*,
<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/1115-teatr-intymny-ramunda-hoghe%E2%80%99a.html> [dostęp: 26.01.2024].
- Lemańska, Katarzyna, *Choreografia inkluzyjna na polskich scenach*,
<https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-118/arttykul/choreografia-inkluzyjna-na-polskich-scenach> [dostęp: 26.01.2024].

McMains, Juliet, *Brownface. Reprezentacje latynoskości w tańcu towarzyskim*, tłum. K. Kraczkowska, P. Sakowicz,
<https://nowyteatr.org/public/upload/files/MASAKRA%20THE%20BOOK.pdf> [dostęp: 26.01.2024].

Miettinen, Jukka O., *The Long History of Orientalism*,
<https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/the-long-history-of-orientalism/> [dostęp: 26.01.2024].

Niedzielska, Magdalena, *Zakreślanie obszarów, wrażliwe definiowanie*,
<https://grotowski.net/performer/performer-26/zakreslanie-obszarow-wrazliwe-definiowanie>
[dostęp: 26.01.2024].

Said, Edward, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2008.

Sakowicz, Paweł, *Boom Chica Boom*,
<https://nowyteatr.org/public/upload/files/MASAKRA%20THE%20BOOK.pdf> [dostęp: 26.01.2024].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/ksiazka-klacze-o-slowniku-tanca-wspolczesnego>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kanaly-komunikacji-i-sposoby-bycia-razem>

/ TANIEC

Kanały komunikacji i sposoby bycia razem

Hanna Raszewska-Kursa

XXVII Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie, 9-13 listopada 2023

Orientacja w mapie i kalendarzu festiwali tanecznych w Polsce pozwala na wyrobienie sobie pewnych nawyków i oczekiwań. Od lat wiadomo, że późną wiosną we Wrocławiu będą pokazywane eksperymenty, w czerwcu w Białymstoku zobaczy się zestawienie osób o bardzo krótkim stażu artystycznym z uznanymi gwiazdami, wczesną jesienią w Gdańsku – przegląd polskich i zagranicznych tytułów charakteryzujących się skupieniem na technikach tańca i teatralizującej formie, a w listopadzie w Lublinie program będzie skomponowany zarówno z prac kameralnych, jak i pełnych rozmachu, a po mieście krążyć będziemy między surową czernio-bielą Centrum Kultury, glamourem czerwonego pluszu Centrum Spotkania Kultur i offowo-akademicką Chatką Żaka. Jednak zbyt duża pewność nie jest wskazana, bo profil festiwalu to niekoniecznie rutyna, a kolejne edycje wciąż potrafią zaskakiwać – i to nie tylko konkretnymi spektaklami. Bywa, że niektóre propozycje niespodziewanie uruchamiają refleksję nie tylko odbiorczą, ale

też stricte teoretyczną. Tak właśnie stało się ze mną podczas XXVII Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca w Lublinie. Nienazwanym, a jednak silnie obecnym aspektem festiwalu okazała się kwestia widowiskowości – tego, czym ona jest, a także czym nie jest.

Wibracja centrum i całości

Na pierwszy spektakl festiwalu, *The Dancing Public* Mette Ingvarsten, szłam do Centrum Kultury z ekscytacją, bo z twórczością tej artystki jest mi bardzo po drodze, a i nazwisko Bojany Cvejić jako autorki scenariusza¹ obiecywało wiele. I nie zawiodłam się.

The Dancing Public to performans, w który publiczność jest dosłownie zanurzona. Przed wejściem do sali zostaje poproszona o zostawienie w szatni plecaków, toreb i innych bagaży. Dzięki temu wchodzi się bez obciążenia, a za to z poczuciem swobody ciała, co od razu wiemy, że będzie ważne. Oddzielone czarną kotarą fotele są bowiem niedostępne, słychać mocny, elektroniczny bit, a miejsce do stania możemy wybierać i zmieniać dowolnie. Wszystko, co od tej pory zrobimy, stanie się elementem spektaklu, niezależnie czy skorzystamy z okazji do nieskrępowanego, imprezowego tańczenia, czy będziemy lekko podrygiwać, czy spędzimy godzinę stojąc pod ścianą i skupiając się na obserwacji zdarzeń. Każde działanie i każda z niego rezygnacja złożą się na choreografię performansu Ingvarsten. A performerka z niej niezwykła. Przez godzinę tańczy, zdawałoby się, wszędzie. Na paru wysokich drewniano-metalowych platformach opatrzonych mocnymi świetlówkami i rozstawionych w różnych miejscach sali, na poziomie zero wśród publiczności, na ścianach, na suficie... To ostatnie to oczywiście nieprawda, ale mocna osobowość sceniczna Ingvarsten i nieokiełznana siła jej tańca pozwalały chwilami sądzić, że i to byłoby możliwe.

Dobre oświetlenie platform pozwalało uważnie przyglądać się performerce ubranej w odsłaniające długie ręce i nogi koszulkę, szorty oraz masywne, ale wyraźnie wygodne buty. Czasem emanowała upajającą mocą szybkich, rytmicznych poruszeń, czasem osuwała się wizualnie w groteskowo-straszne rejestry demonicznego opętania, kiedy indziej przybierała mimikę przywodzącą na myśl dziedzictwo mrocznego Ausdrucktanz. Schodząc na podłogę między widzów i widzki Ingvartsen tonowała nieco ekspresję, dopasowując się stylem do poruszeń niedotykanych, ale wyraźnie na chwilę wybieranych partnerów i partnerek; jej taniec subtelniał i wzmagał się w zależności od ruchu realizowanego przez innych. W ten sposób pozwalała wpływać na przebieg jakości ruchowych w spektaklu, a jednocześnie, poprzez przemieszczanie się po całej sali, likwidowała zwyczajowe koncepcje centrum i frontu jako dominant przestrzennych ustanawiających hierarchię. Co więcej, niekiedy znikła nam z oczu, rezygnując z performerskiego prawa do bycia epicentrum uwagi (nawet jeśli poza centrum tradycyjnej sceny). W takich chwilach jeszcze mocniej można było odczuć horyzontalne bycie razem, w przestrzeni zgody na porzucenie samokontroli ciała i ruchowe zrzućenie nadmiaru napięć w potrzebny w danym momencie sposób.

Wybrałam strategię uczestnictwa ruchowego; zatonięcia w transowym rytmie muzyki i współpracy z nim, w pulsowaniu góra-dół na szeroko rozstawionych, mocno zakorzenionych nogach, w naprzemiennych skrętach tułowia, w potrząsaniu głową, w unoszeniu i opadaniu rąk. Czułam łuki energetycznych porozumień, wytwarzających się między mną a innymi w ten sposób percypującymi-partycypującymi osobami, nawet w odległych miejscach sali. Pozwalałam sobie na odpływanie w chwilowe transy i powracanie do świadomego doświadczania rzeczywistości. Nie przeszkadzało mi to śledzić spektaklu na poziomie słowno-wizualnej opowieści, w kłęczastej strukturze minimalistycznie relacjonującej szeptaną, mrużaną, krzyżaną,

wywarkowaną poezją choreomanię i inne społeczne, spontanicznie samochoreografujące się aktywności taneczne z przeszłości, stawiające opór konwenansom i sformalizowanej władzy narzucającej rygor ruchowych zachowań niekiedy brutalnie, a zawsze opresyjnie. Opowieść ta dotarła aż do XX wieku, gdy ruch performerki zaczął się zbliżać do konwencjonalnie postrzeganego piękna, linie wydłużyły się, taniec nabrał cech momentami nieco baletowych, a chwilami jazzowych w lirycznej, zachodnio okiełznanej formie tego stylu. I tak naprawdę okazało się, że XXI-wieczny tłum, tego konkretnego listopadowego wieczoru ekstatycznie rave'ujący, satysfakcjonująco podrygujący, względnie nieruchomo obserwujący sytuację – kontynuuje tę opowieść. Jest bowiem wieloczłonowym ciałem decydującym się na wspólne bycie z tańcem lub w tańcu w samochoreografujący, samostanowiący się sposób. A to czyni *The Dancing Public* pracą głęboko polityczną i bardzo potrzebną².

Performans ten stanowił też stymulującą pożywkę dla refleksji teoretycznej. Trudno bowiem nazwać tę widowiskową pracę na jedno ciało, kilka platform i godzinę muzyki elektronicznej. A jednak – można się na to odważyć, bo rzecz była spektakularna i pochłaniała uwagę. Uwzględniała przy tym fakt, że uwaga ta płynie w fizycznym widzowskim ciele, które również warto nakarmić. Moja psychosomatyczna percepcja została nasycona i z performansu wyszłam zarazem rozwibrowana i stabilna, naenergetyzowana i wewnętrznie zintegrowana. Na kolejne spektakle festiwalu patrzyłam już przez pryzmat tego otwierającego go doświadczenia, co silnie wpływało na postrzeganie kolejnych propozycji. W ten sposób ukształtował się w moim odbiorze podział na trzy grupy: prace apelujące do percepcji wielozmysłowej, tytuły skupione na dostarczaniu wrażeń wizualnych i spektakle skoncentrowane na przekazie konkretnych treści.

Wielozmysłowość

Nie czuję potrzeby rozważania, ile konkretnie mamy zmysłów i czy tradycyjne wydzielenie ich jako odrębnych kanałów komunikacji z otoczeniem jest konieczne, ani analizowania, która z licznych koncepcji na ten temat jest bardziej trafna³. Zamiast tego chcę pozwolić sobie skupić się na tym, co aktywowały we mnie – a więc może i w jakiejś większej części widowni – poszczególne spektakle. Oczywiście każde dzieło choreograficzne odbierane jest przede wszystkim poprzez kanał kinestetyczny. Niemniej niektóre prace stawiają na silniejsze uruchomienie innych filtrów i ciekawie jest czasem przyjrzeć się im pod tym właśnie kątem.

Nieosiągalny punkt zawieszenia Yoann Bourgeois Art Company pokazano w Sali Operowej CSK. Znów: raptem duet, fortepian i rozbudowana, ale surowa scenografia, złożona z podestów, schodów, kilku mebli – a jednak rzecz była widowiskowa. Z użyciem imponującego precyzją kunsztu cyrkowego Yoann i Marie Bourgeois zaprezentowali splot obrazów, w których granicząca z rozpaczą melancholia przenikała się z akceptacją faktu, że życie jest balansowaniem na krawędzi destrukcji, a stabilne mogą być tylko krótkie momenty. Oprócz metafor takich jak obrywające się reflektory czy pękające nogi krzeseł, myśl ta ucieleśniała się w choreografii ciała, np. w płynnym działaniu pary na chwiejnych konstrukcjach, realnie zaburzających pracę błędników, czy w kształtowaniu ruchu przez kontakt z trampoliną. Spektakl silnie uruchamiał integrację różnych kanałów percepcyjnych. Aktywował mi, siedzącej przecież na stabilnym fotelu, mięśnie brzucha, odpowiedzialne za utrzymywanie równowagi, wywoływał mikrozawroty głowy i momentami powodował błędnikowe kwestionowanie zwyczajowego pewnika – bycia w pionie.

Nieco podobnie czułam się podczas sola *Not now, not here, maybe never* Kacpra Szklarskiego, które już po raz drugi⁴ wywołało we mnie poczucie opuszczenia na chwilę rzeczywistości i przeniesienia się wraz z tańczącym ciałem w pozarealne, choć nadal materialne, przestrzenie. Krańcowo zaś inaczej pracowały *MOS* Ioanny Paraskevopoulou (w wykonaniu choreografki w parze z Georgiosem Kotsifakisem) i *WELCOME* Compagnie Les Vagues (trio: Joachim Maudet, Sophie Lèbre, Pauline Bigot), które mocno osadzały mnie w byciu tu i teraz. Spektakle te bardzo się różnią, ale ich wspólnym mianownikiem jest skupienie na dźwięku w stopniu, w którym można mówić o choreografowaniu słuchu publiczności – w *MOS* poprzez relacje performerskich ciał z licznymi obiektami, a w *WELCOME* dzięki iluzjonistycznej technice brzuchomówczej.

Wzrokocentryczność

The way Marii Lenczewskiej jest jedną z najciekawszych krótkich form, jakie widziałam w 2023 roku⁵, i bardzo cieszy mnie jej dalsza obecność w obiegu scenicznym. Minimalistyczna, ascetyczna etiuda opiera się na jednej sekwencji ruchowej, transformowanej po wielokroć, a mimo to w swoim potencjale graniczącej z nieskończonością. Wyobrażam sobie, że praca kiedyś mogłoby zostać rozbudowana i chętnie zobaczyłabym ją w wersji wieloobsadowej. Z kolei *Gradient* Fundacji Sztukmistrze jest formą dużą. Karmi wzrok wyczelowanym ruchem cyrkowego pochodzenia, choreograficzną wrażliwością na nastroje i relacje między ciałami służącymi czemuś więcej niż ekspozycji sprawności oraz tajemniczą urodą monumentalnej bryły górującej nad sceną i misternie oświetlanej. Ta nowocyrkowa praca w choreografii reżysera Pawła Grali i zespołu (Magdalena Kisiała, Jakub Szwed, Artur Perskawiec, Daniel Chlibiuk, Mateusz Kownacki, Sebastian Flegiel) operuje czasem w sposób pozwalający

zarazem sycić się kontemplacją i odczuwać narastanie napięcia związanego ze śledzeniem powoli budowanej metafory społecznego funkcjonowania w świecie nastawionym na rywalizację i uważającym niedoskonałość za katastrofę.

Także społeczeństwu przygląda się Colleen Thomas w *Light and desire*, ukazującym zmaganie się (i nieraz wygrywanie!) dojrzałych kobiet z rezultatami socjalizacji, osłabiającej wiarę we własne siły, ograniczającej sprawczość, podważającej potencjał pełnienia funkcji publicznych, wmuszającej konkurencję zamiast solidarności. Co ważne, spektakl nie poprzestaje na reprodukowaniu ponurej diagnozy, a proponuje rozwiązania. Projekcje przybliżają mimicznie oddane emocje bohatererek (Carla Forte, Ildiko Toth, Joanna Leśniewska, Ermira Goro, Rosalynde LeBlanc), ruch na scenie prezentuje strategie przetrwania i rozkwitania, a choreografia ucieleśnia kwestię przekazu międzygeneracyjnego. Chór ruchowy obsadza młode pokolenie. Magdalena Ciupa, Justyna Ćwiklińska, Ida Dunder, Agata Jonasz, Sofiya Kiykovska, Iza Kukier, Agnieszka Litman, Natasza Marczak, Sitnik Natalia, Marina Sato, Olesya Seraya, Agnieszka Sikorska, Anna Staroń, Mercedes Szulen, Kornelia Tofilska i Emilka Zaprawa korzystają z zastanych wzorców, lecz pozwalają wierzyć, że kiedyś pójdą jeszcze dalej i nie tylko pogłębią wyrwy w patriarchalnym murze, ale też znajdą nowe narzędzia do obalenia go (kiedy wreszcie!). I w jakimś sensie, zarówno przez tematykę herstoryczną, jak i komunikację głównie obrazową, blisko tej pełnej rozmachu produkcji do jednej z kameralnych prac bloku - nomen omen - Młoda Polska. W *Letter from Virginia* Marta Pieczul przygląda się bowiem twórczości i biografii Virginii Woolf - kobiety zarazem tragicznie uwikłanej i wyemancypowanej.

Priorytet treści

W innym porządku spotkały się spektakle, których główną potrzebą było przekazanie pewnego przesłania. Środki wyrazu nie wysuwały się w nich na plan pierwszy, nie stawały się treścią na równi z tematami, a pełniły funkcję służebną. Wymienić można tu trzy sola. Jean-Baptiste Baele w pełnospektaklowym *Nabinam*, łączącym stand-up z tańcem, opowiadał o niezaistniałej i niemożliwej do odzyskania relacji. Zofia Żwirblińska w krótkiej formie *less me softy my dear octopus* dotykała zagadnienia dyskryminacji kobiet w obszarze odmawiania im prawa do cielesnego samostanowienia się. Wreszcie miniatura *Self-out* w choreografii Ryszarda Kalinowskiego i wykonaniu Marii Micek eksplorowała napięcia między komfortem przebywania we własnym świecie i stymulacją, jakiej doświadczyć można tylko poprzez kontakt z innymi.

W kategorię koncentracji na przekazie wpisały się też dwie prace wieloobsadowe. Wystawa choreograficzna *Obecność w ruchu* Teatru Tańca zMYŚl pod kierunkiem Adrianny Sawczak pozwalała na indywidualne wybory w kwestii kolejności i długości oglądania każdego z ośmiu ciał (Zuzanna Krzywicka, Weronika Mazurek, Dominika Kowalczyk, Adrianna Dras, Izabela Bejm, Klaudia Kupis, Weronika Czerniec, Dawid Reja). Rozmieszczone w jednej sali prezentowały jednocześnie odrębne sola, oscylujące tematycznie wokół stanów emocjonalnych: romantyczna *Tęsknota*, buntownicze *Przebodźcowanie* czy metaforyczne *Nawarstwianie*. Z kolei *VONA* w choreografii i reżyserii Rainera Behra była tradycyjnym, nielinearnie narracyjnym spektaklem teatru tańca, opowiadającym o wojnie w Ukrainie z perspektywy pięciu artystek (Kateryna Pogorielova, Iryna Astafieva, Halyna-Oksana Shchupak⁶, Valeriia Potapova, Yeva Silenko) zmuszonych do opuszczenia kraju w obawie o życie. Samotność i budowanie nowych

społeczności, tęsknota i gniew, muzyka współczesna i tradycyjne ballady, metaforyczne obrazy pustych pomieszczeń i nagiego drzewa zakwitającego papierowymi kwiatami – to wszystko złożyło się opowieść o nieustępliwym przekuwaniu rozpacz w wolę przetrwania.

Wyciszenie

Skoncentrowawszy się na *The Dancing Public* i poświęciwszy jej tak dużo miejsca, nie mogłam odpowiednio zająć się w niniejszej relacji pozostałymi spektaklami pokazanymi na XXVII MSTT. To jednak też niesie istotną informację: niekiedy jeden punkt programu jest tak mocny i przykuwający psychofizyczną uwagę, że emanuje na cały festiwal, stając się jego centrum. I nawet jeśli nie taka była intencja zespołu Lubelskiego Teatru Tańca, kuratorującego wydarzenie, to rezultat jest odświeżający i cenny. Mam nadzieję na jeszcze więcej takiego zaskakującego rozbujania dość zrównoważonej dotąd struktury.

Wzór cytowania:

Raszewska-Kursa, Hanna, *Kanały komunikacji i sposoby bycia razem*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/kanały-komunikacji-i-sposoby-bycia-razem>.

Autor/ka

Hanna Raszewska-Kursa – absolwentka polonistyki UW, Podyplomowych Studiów Teorii Tańca UMFC, doktorka nauk humanistycznych. Do swoich najważniejszych prac zalicza książkę *Teoria tańca w polskiej praktyce* (2018) i monografię pod swoją redakcją *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura* (2018). Jako krytyczka regularnie publikuje m.in. w kwartalniku „nietak!t”, na portalach taniecPOLSKA.pl czy teatralny.pl. Finalistka III Ogólnopolskiego Konkursu im. Andrzeja Żurowskiego na recenzje teatralne dla młodych krytyków. Założycielka Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej.

Przypisy

1. Pełne informacje o osobach tworzących omawiane spektakle: <https://mstt.pl/program/> [dostęp: 22.12.2023].
2. W tym aspekcie praca jest bliska zupełnie innemu, jeśli chodzi o poziom energetyczny, a równocześnie jakoś siostrzanemu doświadczeniowo hitowi Nowego Teatru w choreografii Aleks Borys i Marii Stokłosy, zatytułowanemu *Publika*.
3. O koncepcjach innych niż tradycja pięciu zmysłów zob. np. Ciesielski, 2014, s. 115-154; Frydrysiak, 2017, s. 29-42; Lissowska-Postaremczak, 2015, s. 51-67; Nelson, 2019, s. 106-117; Słoboda, 2018, s.147-158.
4. Pierwszy raz widziałam tę pracę podczas konkursu choreograficznego w ramach Krakowskiego Festiwalu Tańca, gdzie zdobyła pierwszą nagrodę Janusza Orlika „za wyjątkową wrażliwość i dojrzałość sceniczną, poetykę ruchu i świadomość ciała. Za umiejętne żonglowanie między mikro i makro gestami, delikatnym i gwałtownym” (b.a., 2023). (O całości konkursu – zob. Bratkowska, 2023.) W Lublinie solo zostało pokazane w ramach bloku Młoda Polska, wraz z pracami Marii Lenczewskiej, Marty Pieczul, Zofii Żwirblińskiej, duetu Kalinowski (chor.) – Micek (wyk.) i Teatru Tańca zMysł.
5. Pierwszy raz zetknęłam się z nią na Festiwalu Kalejdoskop w Białymstoku.
6. Podczas Solo Dance Contest 2023 w ramach Gdańskiego Festiwalu Tańca Shchupak zdobyła II nagrodę jury za wyprowadzoną we współpracy z Behrem z materiału spektaklu etiudę *Volf Heart*. Po jednym akapicie na temat tej pracy poświęcono w relacjach: Raszewska-Kursa, 2023, i Rudziński, 2023.

Bibliografia

- b.a., *Wyniki 12. edycji konkursu choreograficznego 3...2...1...TANIEC!*, <https://nck.krakow.pl/kcc/blog/wyniki-12-edycji-konkursu-choreograficznego-321taniec/> [dostęp: 22.12.2023].
- Bratkowska, Ola, *Wzloty i upadki*, <https://nck.krakow.pl/kcc/blog/wzloty-i-upadki/> [dostęp: 22.12.2023].
- Ciesielski, Tomasz, *Sensomotoryczna estetyka tańca*, [w:] tenże, *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2014.
- Frydrysiak, Sandra, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*, Wydawnictwo Officyna, NIMiT, Łódź-Warszawa 2017.
- Lissowska-Postaremczak, Regina, *Percepcja jako działanie – kinestetyczne doświadczenie w sztukach performatywnych*, [w:] *Zwrot performatywny w kulturze*, red. M. Błaszczak, I. Górka, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Nelson, Lisa, *Kompozycja, komunikacja i zmysł wyobraźni. Lisa Nelson o swojej pre-technice tańca, tuning stores [partyтуры dostrajania]*, tłum. M. Rokicka, [w:] *Choreografia. Autonomie*, red. M. Keil, Arts Station Foundation, IMiT, IT, EEPAP, Poznań-Lublin-Warszawa

2019.

Raszewska-Kursa, Hanna, *Transformacje i poszukiwania. O pierwszym dniu Solo Dance Contest 2023*,

https://www.facebook.com/events/9375284389163564/?post_id=24525956513669771&view=permalink [dostęp: 22.12.2023].

Rudziński, Łukasz, *Soliści na start. IV dzień Gdańskiego Festiwalu*

Tańca, https://www.facebook.com/events/9375284389163564/?post_id=24525909490341140&view=permalink [dostęp: 22.12.2023].

Słoboda, Katarzyna, „*Partytury zestrzajania*” Lisy Nelson. *Obserwacja uczestnicząca*, „*Studia Choreologica*” 2018, t. XIX.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kanaly-komunikacji-i-sposoby-bycia-razem>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/rollercoasterem-powoli-pod-gorke>

/ TANIEC

Rollercoasterem powoli pod górkę

Michalina Spychała

Cricoteka i Krakowski Teatr Tańca, *Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń. Translacje*,
kwiecień - grudzień 2023

Rollercoaster 2023 odbył się pod hasłem „Translacje”, które organizatorzy zakreślili niezwykle szeroko, nie tylko jako ideę przepisywania różnych form na inne, ale również jako zależność ruchu i dźwięku. Eksperyment, nieznana forma, trudne pytania - oczekiwania po tak enigmatycznym hasle są ogromne. Podczas pokazów jednak towarzyszyło mi często poczucie zawodu, ponieważ oczekując na nowe i niespodziewane, miewałam poczucie monotonii, chaosu i banalności. Oczywiście były też projekty ciekawe - i im poświęcę tę relację.

Zacznę jednak od teoretycznej części programu. Wykłady tematyczne Anny Róży Burzyńskiej i Mateusza Chaberskiego poszerzyły i rozwinęły rozumienie teorii działania translacji poprzez analizę różnych przykładów oraz odmiennych sposobów myślenia o procesie „wytwarzania” dzieła. Mogliśmy

usłyszeć o translacjach jako poszerzaniu odczuwania zmysłami i wykorzystywaniu dodatkowych informacji i doznań, by móc zmienić perspektywę z osoby tworzącej dzieło na osobę obserwującą, wchodzącą w relacje z nowymi nośnikami odczuć. Jednym ze sposobów jest sięganie po zabiegi chirurgiczne, które poszerzają możliwości ciała ludzkiego, jak wszczepianie czipów w stopy, by odczuwać ruchy tektoniczne Ziemi. Innym sposobem jest zagłębienie się w badania nad sposobem poruszania się ślimaków, ich językiem i ruchem oraz próba przeniesienia tych doświadczeń na ciało osób zaproszonych na performans. Te posthumanistyczne perspektywy postrzegania bytów jako połączonych i zależnych od siebie jest istotnym punktem wyjścia w myśleniu o translacjach, ponieważ przestajemy widzieć jednotorową perspektywę ludzką, co otwiera nas na nowe sposoby doświadczania sztuki. Pojęcie asamblażu za Manuelem DeLandą i odwołanie do teorii materii troski (*Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds* Maríi Puig de la Bellacasa) dookreślają enigmatyczne pojęcie translacji, które dzięki temu przestaje być jedynie hasłem, a staje się zaproszeniem do dostrajania się do inności, otwarciem na przypadek, nieznaną relacje i połączenia. Dlatego rozszczełniłabym postawione przez kuratorów pytanie: „translacja to dialog, a może kompromis?”, ponieważ po doświadczeniu cyklu wydarzeń stwierdzam, że to jest słuchanie – nie mówienie ani odrzucanie czegoś, a otwarcie na proces.

Program prezentacji tańca w części teoretycznej wysoko postawił artystom i artystkom poprzeczkę: chciałoby się nie tylko zapoznać z nowym podejściem do ruchu czy dźwięku, ale doświadczyć tego podczas pokazów. Ale tego właśnie zabrakło. Duża liczba wydarzeń oferowała dość skromną skalę form. Każdy spektakl czy performans był opatrzony obfitym, często patetycznym opisem i wprowadzeniem, ale nie przekładało się to w pełni na immersyjność czy siłę doświadczenia.

Najciekawszym wydarzeniem programu był pokaz filmów choreograficznych. Każdy z trzech filmów pokazywał połączenie ciała i natury, ale mogliśmy obserwować trzy różne podejścia do tematu, jak również odmienne środowiska: zbocza górskie, głębiny wody, piach. Kompletnie inne podejścia do nagrania ruchu, ale każde bogate w detal, obnażające kruchość ludzkiego ciała.

Duet Natalia Wilk i Jakub Wittchen pokazał w pracy *Falling Free* piękno ciała zanurzonego pod wodą, które dzięki montażowi i reżyserii wydaje się poruszać nieskończenie długo, bez konieczności wypływania dla nabrania powietrza. Efekt bezdechu, ciała niemalże metafizycznego, które dryfuje, kręci się w bezkresnej głębi, oddaje uczucie zawieszenia w czasie i niezwykle lekkość. Przesączone przez taflę wody światło odbija się na ciele tancerki, która wykorzystuje każdy moment, by zbadać, jak rozległe i długie ruchy może wykonać, ile obrotów, w jakich konfiguracjach i jak szybko. Idea testowania i zabawy pozwala duetowi badać granice i możliwości ludzkiego ciała pod wodą, ale nie stawia się tu jasnej tezy i można szukać w toni wody różnych skojarzeń z danym ruchem lub całą sekwencją.

Manhattan Interactive Mode przygotowały Dominika Wiak i Daniela Komędera-Miśkiewicz, które jako zgrany duet tancerek współpracują przy wielu projektach, co wybrzmiewa w każdym ich ruchu; bliskość, subtelność i synchronizacja nie są pustym gestem, a zgraniem dwóch ciał. Mieszanka delikatności i narastającego niepokoju, którą wytwarzają artystki poprzez powolny ruch, mocne spojrzenia, które wydają się nieobecne, skierowane w dal, ale dzięki bliskim ujęciom odnosimy wrażenie, jakbyśmy mieli zobaczyć to, na co spoglądają tancerki, albo jakby one miały zaraz spojrzeć na nas. Piasek i rwąca rzeka to tło relacji performerek: jedna podtrzymuje drugą, czasami ciągnie za sobą; scalają się w jedną postać o wielu dłoniach lub

symultanicznie poruszają niby jeden organizm. Rytmiczna muzyka, która miarowo przyspiesza i staje się coraz bardziej gwałtowna i chwiejna, kontrastuje z tempem kobiet, które jakby były zaprogramowane na jednostajne tempo i nie przejmowały się, że stoją prawie po pas w rwącej wodzie. Nic im nie przeszkodzi, ich relacja jest siłą.

Toporzek z kolei prezentuje choreografię mężczyzn i gór. Grupa siedmiu półnagich tancerzy powoli pojawia się w naturalnym krajobrazie. Dysonans pomiędzy bezkresem szczytów górskich a kruchością ciał podkreśla obecny w filmie smutek. Muskularne i wysportowane ciała z lotu ptaka zdają się jedynie mało znaczącymi stworzeniami, które nawet większy podmuch wiatru może zabrać ze sobą. Jednak ten obraz delikatności przeciwstawiany jest nagrany w zbliżeniu gestom siły, choreografii, która podkreśla mięśnie, ich siłę, stabilność, kontrolę. Balansowanie między zdobyciem wierzchołka i uczuciem górowania nad innymi a bezcelowością tego aktu objawia się w tantrycznych dźwiękach, które brzmią jak pomruki groźby. Połączenie przepięknych krajobrazów górskich z grupą artystów, których ruchy są zmontowane w intrygujące obrazy męskości, zdaje się balansować na granicy znaczeń, siły i zagubienia.

Poczucie kawałkowości to spotkanie z poezją w improwizacji Marii Stokłosy. Performans powstał na podstawie wierszy Mirona Białoszewskiego, jego sposobu pracy nad językiem i słowotwórczym potencjałem oddawania uczuć poprzez nowe zbitki liter tworzące nowe znaczenia i nieznane wcześniej określenia. Artystka nazywa swoje działania serią prób choreograficznego czytania, ponieważ punktem wyjścia do pracy stało się myślenie o ruchu, który współtworzy pisanie wiersza, jest w nim obecne i jednocześnie przenosi doświadczenie pisarza na odczucia czytelniczki. W przytulnej atmosferze tworzonej przez rozstawione licznie lampki i świece, rozłożone

kopie wierszy, porusza się artystka, która bez pośpiechu zaprasza nas do wspólnego doświadczenia poezji jako ruchu. To stwierdzenie staje się pretekstem do odnajdywania sposobów opowiedzenia – albo wręcz przeciwnie, odbijania się od słów i zwrotów – w kaskadzie praktyk na scenie. Poszczególne fragmenty są rodzajem zestawu zadań improwizacyjnych, które za każdym razem wyzwalały nowe relacje, ponieważ wytworzona sytuacja zbioru rzeczy i ludzi przez chwilę dzielących ten sam moment pozwalała na bezproduktywne poruszanie się, na eksperyment i samotność. Stokłosa pięknie ponawia próbę Białoszewskiego oswojenia i przełamywania samotności, która dominuje w jego poezji. Szereg pozornie chaotycznych ruchów i gestów czy zapętłone kołowanie, zapadanie się w siebie są nie tylko próbą hermeneutycznego zrozumienia i literalnego odtworzenia słów, które zapisywał poeta, ale również sposobem na ukazanie procesu, a nie produktu, otworzenie się na domowy klimat, zobaczenie twarzy osób oglądających, włączenie ich w odczytywanie wierszy Białoszewskiego, czyli wspólne odnajdywanie się w ruchu zatrzymanym w słowach. Seria prób, testów, ćwiczeń, powtórzeń, cyklicznego chodzenia przeradza pojedyncze kawałki w taniec spajający rozrzucone wcześniej elementy.

Koncert performatywny *One on one – David on Bartosz* to doświadczenie o niekonkretnej formie, która wyrasta z muzyki, ale włącza również taniec i malarstwo. Bartosz Przybylski i David Javorský proponują złożone z czterech części doświadczenie, które, choć ma strukturę i zarysowaną narrację, opiera się na wytwarzaniu muzyki na żywo. Obserwujemy, jak powstaje ścieżka dźwiękowa z nagrywanych słów i dźwięków, tworzenie rytmu przy użyciu elektronicznych konsol, ale też analogowych instrumentów i żywego głosu. Koncert intryguje prostotą: bosc stopy artystów, urywane kawałki zdań, spokojnie rozwijające się dźwięki. Performerzy wykorzystują swoje umiejętności, by zadać pytanie, jak wyrazić cały potok myśli, które stoją za

zbudowanym i skończonym zdaniem. Słowa mają ograniczone możliwości, nie są w stanie w pełni opisać koloru, ruchu lub usłyszanego serii dźwięków i pozostają jedynie próbą, zawiłym opisem lub niekonkretnym odwzorowaniem subiektywnych skojarzeń. Dlatego na scenie pojawiają się rekwizyty: analogowy, duży, antyczny aparat, który miał symbolizować przeszłość, początek myśli, oraz obraz namalowany przez performerę, pod którym się on chowa – stara się wejść za niego, schować swój byt w swoje dzieło, ale jednak jego białe stopy wystają. Niemoc „zmieszczenia się” w ramach własnego pomysłu oddaje walkę o wyjaśnianie inspiracji i kreacji, które kryją się za każdym projektem, które są procesem tworzenia dzieła, a pytaniem: „o czym to jest?” zostają zbanalizowane, stają się ponownie potokiem słów, niebędących w stanie oddać istoty. Ta relacja niczym uroborosowy byt powtarza się – próba tworzenia i jednoczesna próba wyjaśnienia zderzają się, by zaraz sobie zaprzeczyć. Dzięki użyciu mappingu wideo możemy obejrzeć szkice, kreski, bazgroły, rysunki, które oddają niepewność i strukturę budowania pytania. Czarno-białe obrazy rzucane na ekran zdają się pulsować i wibrować, poruszane tembrem nadbudowywanych na sobie dźwięków, które rozwijają się zgodnie z obrazami.

Wartym uwagi był pokaz po warsztatach z adeptkami Krakowskiego Teatru Tańca poprowadzony przez Dominika Więcka. *Ucieleśnienie języka* było pokazem końcowym efektów kilkudniowej pracy nad translacją myśli na ruch, a świetne podejście choreografa pokazało, że można bawić się formą i dać tancerkom przestrzeń na otwarte interpretacje, być przewodnikiem, który tworzy miejsce dla osób performujących, daje wskazówki, wspólnie poszukuje. Choć pokaz był skromny w środkach, to pokazywał złożoność myśli, które stały za poszczególnymi zadaniami ruchowymi. Wplecione w strukturę czytane na głos notatki z zajęć nadawały całości surowego charakteru warsztatowego, ale również oddawały głos uczestniczkom,

których poszukiwania odpowiednich słów i gestów zwieńczone zostały odczuwalną ze sceny satysfakcją ze wspólnej pracy.

Translacje, finałowa propozycja programu, prezentowana jako podsumowanie (choreografia: Eryk Makohon, współpraca choreograficzna: Patrycja Jarosińska), pomyślana została jako dialog pomiędzy polskim językiem migowym a polskim językiem fonicznym. Na pewno był to ciekawy punkt wyjścia do pracy nad choreografią, ale efektem końcowym trudno się było zachwycić. Wstępem do powstania spektaklu były warsztaty z osobami g/Głuchymi prowadzone przez choreografa słyszącego, Eryka Makohona, oraz warsztaty tancerzy słyszących z choreografką niesłyszącą – Patrycją Jarosińską, która na co dzień prowadzi warsztaty ruchowe dla osób niesłyszących. Problematicznym momentem była następująca po warsztatach selekcja, w której decydowano, kto ma występować w spektaklu, o czym opowiadali twórcy w trakcie rozmowy pospektaklowej. Położono tu niestety nacisk na efekt, a nie proces.

Warsztaty miały na celu zapoznać tancerzy z nieużywanym przez nich dotąd językiem. Artyści pracowali na początku w dwóch grupach, by spróbować doświadczyć, jak funkcjonuje i działa dźwięk oraz jaka jest jego rola w komunikacji. Specyfiką języka migowego, który opiera się na ruchu, znakach i symbolach, jest brak ciszy, ponieważ wszystko cały czas jest zaznaczane i opisywane, ale też dlatego, że dźwięk nie jest przez osoby g/Głuche słyszany, a odczuwany ze względu na wyczulenie na wibracje. Dlatego kluczowe było przedstawienie tancerzom słyszącym sposobu rozumienia języka nie tylko jako dźwięku, ale również jako ruchu. Pomocne było rozbięcie warsztatów na etapy, czyli najpierw poznawanie zasad języka migowego, a później już wspólna praca z osobami niesłyszącymi. Wspólne warsztaty scalały różne doświadczenia i były badaniami nad prezentowaniem emocji poprzez dźwięki

i ruch. Proces prowadzący do powstania spektaklu był istotny, ponieważ spotkały się w nim różne środowiska, dlatego twórcy po pokazie opowiadali dokładnie o przebiegu pracy.

Analizowanie wykresów przedstawiających zapis muzyki, tonów i wibracji pozwalało inaczej zobaczyć dźwięki, co generowało nowe skojarzenia i wspólne pole pracy opierające się na wizualnych przedstawieniach emocji. Wprowadzenie kolorów i rysunków było bazą do stworzenia alfabetu ruchów, które miały oddawać konkretne emocje w różnych formach. Praca opierała się na wzajemnej nauce używania języka migowego, zastanawiania się, jak wygląda dźwięk niski czy wysoki w zapisie fal dźwiękowych, a z jakim kolorem, fakturą lub ruchem nam się kojarzy. Język migowy został wykorzystany w spektaklu przede wszystkim jako ruch, a nie autonomiczny język. To wyraz fascynacji tym sposobem komunikacji, który z choreograficznego punktu widzenia wydaje się sam w sobie tańcem. Takie podejście – spoglądanie na środek komunikacji jedynie jako na formę – wydaje się jednak problematyczne. Próbą uniknięcia tej problematyczności było umieszczenie miganych zdań na pozostawionych na widowni kartkach, byśmy mogli poznać treść stojącą za nieznanym większości widzów językiem. Istotne jest, że osoby słyszące również używają języka migowego na scenie, czyli podjęły proces nauczania się szeregu znaków, zrozumienia, jak funkcjonują konkretne ruchy dłoni czy tempo ich ukazywania. Powtarzające się schematy wypowiedzianych zdań pozwalają oglądającym odbierać komunikaty i kojarzyć niektóre ruchy, czyli tak naprawdę otrzymujemy pierwszą lekcję języka migowego. Sama możliwość obserwowania performerek i performerów migających na scenie jest sposobem na poznanie alternatywnej kultury odczuwania dźwięków i wyrażania emocji, próbą zrozumienia, jak funkcjonuje język, w którym nie ma ciszy.

Na koniec spiętrzenie technologicznych ciekawostek w szeregu scen opartych na konkretnych ćwiczeniach i improwizacjach rozwijających temat emocji zaburza doświadczanie dialogu ruchu, dźwięku, ciszy i jej braku. Próba wykorzystania rezonatorów audio czy wizualizacji graficznych staje się mocno literalna i infantylna, a dodatkowo obnaża problem z ich obsługą. Przyczepione do kostiumów tancerzy rezonatory pobudzone dotykiem powinny wydawać dźwięk, teoretycznie tłumaczący dotyk na drgania, impulsy i ostatecznie na serie tonów. Muzyka powstaje poprzez połączenie dźwięków aktywowanych przez kilka osób uruchamiających podłączone do siebie kable. Jest to jednak dodatek, który zostaje zdawkowo przedstawiony i nie odnajduje się w spektaklu. Artystom nie zawsze udaje się wydobyć dźwięki z rezonatora, a łączenie ich we wspólną muzykę staje się chaotyczne. Te dodatki mogłyby być następnym krokiem we wspólnej eksploracji i badaniu relacji na przykład dotyku i ruchu przenoszonego na generowanie dźwięków, by nie był to dezorientujący bonus, a doświadczenie również dla widowni. Spektakl autorstwa jednego z kuratorów programu i będący jego finałowym punktem problem translacji sprowadził do nieskomplikowanej zasady: dosłownego tłumaczenia z jednej formy na inną bez zainteresowania się możliwością poszerzenia perspektywy o przepisywanie, dopisywanie, remiksowanie czy dialogowanie z wybranym materiałem. Projekt mógłby być kontynuowany i rozwijany jako wielopoziomowe doświadczenie dla artystów, ale również jako zaproszenie widzek i widzów do zgłębiania połączeń dźwięku i ruchu.

Wzór cytowania:

Spychała, Michalina, *Rollercoasterem powoli pod górkę*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rollercoasterem-powoli-pod-gorke>.

Autor/ka

Michalina Spychała - absolwentka teatrologii UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rollercoasterem-powoli-pod-gorke>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/ocen-mnie>

/ TANIEC

Oceń mnie

Alicja Stachulska

Komuna Warszawa

Glory Game

koncept i choreografia: Dominik Więcek, kreacja i performance: kolektyw Sticky Fingers Club (Daniela Komędera, Dominika Wiak, Dominik Więcek, Monika Witkowska oraz Natalia Dinges i Piotr Stanek), opieka dramaturgiczna: Konrad Kurowski, scenografia: Mateusz Mioduszewski, kostiumy: Weronika Wood, muzyka: Przemek Degórski, reżyseria oświetlenia: Piotr Pieczyński

premiera: 15 grudnia 2023

Sześć nagich ciał stojących na parkiecie wysypanym złocistym piachem zaczyna powoli przeobrażać się w antycznych atletów. W zwolnionym tempie, z prawej do lewej biegną przed siebie, eksponując swoją cielesność. Najpierw widok nagich ciał zadziwia, jednak z czasem sytuacja nabiera badawczego charakteru. *Slow motion* działa niczym lupa czy mikroskop – osoby performujące pozwalają widowni dokładnie oglądać siebie i swój ruch. Ostre światło odbija się w gładkiej skórze i efekt szoku przepływa w studium wysportowanego, napiętego ciała. Tak rozpoczyna się *Glory Game* w

Komunie Warszawa.

Wciągnięte brzuchy, wypięte pośladki, obciągnięte stopy, naprężone mięśnie – gładkie, normatywne i kanonicznie piękne ciała wymykają się poza ramy sportu, sztuki czy pornografii. Hipnotyzująca muzyka w aranżacji Przemka Degórskiego i ruch w *slow motion* wprowadzają atmosferę transu czy medytacji. Gubi się poczucie czasu i pogłębia oddech – przynajmniej w pierwszym rzędzie, z którego nie ma dokąd uciec spojrzeniem. W bliskiej odległości od osób tańczących staje się twarzą w twarz z pozornym uprzedmiotowieniem ich ciał.

Stajemy się widzami nie tylko tego spektaklu, ale także widzami telewizyjnymi i sportowymi, a może nawet jurorami zawodów. Sytuacja sceniczna odnosi się do osobistych doświadczeń, jednak w teatralnych warunkach odsłonięcie czy zdemaskowanie widowni może wzbudzić coś w rodzaju dyskomfortu. Owa demaskacja zachodzi za sprawą dosłowności relacji między osobami tańczącymi a widownią. Postawieni w pozycji podglądaczy, gapiów i obserwatorów, mamy nadaną rolę, gdzie granice i hierarchia wydają się jasne – oni pokazują, my oceniamy. Jednak to pozorne wrażenie szybko się rozmywa, z uwagi na pozycję i sposób obecności wykonawców. Eksponując swoje ciała i podejmując decyzję o przeprowadzeniu całego spektaklu w spowolnieniu, zmuszają do patrzenia – łapią kontakt wzrokowy, sensualność miesza się z przekorą, ich spojrzenie mówi „Oceń mnie”, jednak nie odbiera to podmiotowości tancerkom i tancerzom. Doskonale panują nad sytuacją wystawiania siebie i swoich ciał na ogląd widowni. To oni rozdają karty, dosłownie dyktując nam swoje tempo.

Są głosem, a raczej należałoby powiedzieć ciałem tych, którzy od czasów pierwszych igrzysk olimpijskich byli poddawani ocenie i wyniszczali się na

rzecz kolejnych zwycięstw. Gdy wyścig na piachu dobiega końca, naga masa przekształca się w indywidua, które będą coraz bardziej głodne wygranej. Oblepieni złocistymi drobinkami niczym brokatem wygrzebują spod piachu kostiumy, każdy z innej dyscypliny – czepek pływacki, bokerskie szorty czy body do akrobacji. Ubieranie się w *slow motion* wygląda jak odwrócony striptiz, gdy z uwodzicielskim spojrzeniem tancerze i tancerki naciągają na siebie ciasne ubrania. Zaczyna się etap seksualizacji i rywalizacji. W kostiumach autorstwa Weroniki Wood odgrywają prześmiewcze interakcje i scenki. Studium wysportowanego ciała zmienia się w umowną, zabawną grę – zdobycie medalu, przewrót w przód, bójka o beret. W pewnym momencie Dominik Więcek wyciąga z piachu baner z napisem „Watch It in Slow Motion”, a cała scena staje się kolażem wzlotów i upadków ujętym w symultanicznych etiudach. Wszystko nabiera komizmu i charakteru dowcipnych, ironicznych skeczy.

Następnie z komedii wyłania się rozpad – odsłania się przestrzeń dawnej sali gimnastycznej, gdzie obecnie jest scena. Zza czarnej kotary wygląda żółtawy kaloryfer, w tle zawala się ściana ciężkiego materiału. Miejsce, w którym tancerze się znajdują, zaczyna swoją choreografię rozkładu, eksponując surowość i prowizoryczność znaczącą dla Komuny Warszawa. Taniec jako bezdomna dziedzina wpisuje się w przestrzeń teatru działającego w dawnej szkole, nastawionego na wspieranie inicjatyw łączących różne dyscypliny sztuki. Dzięki temu zabiegowi ta opowieść staje się także opowieścią o braku miejsca dla tańczących ciał i kruchości ich istnienia w materii instytucji.

Jednak powolny rozkład sportowej galaktyki nie zmierza do konkretnej puenty. Mocny w swojej prostocie i napięciu początek trudno podbić czymkolwiek, co następuje później. W zasadzie odnoszę wrażenie, że pierwsza scena biegu opowiada o wszystkim – o trudzie, z jakim pracują

mięśnie głębokie podczas tego ruchu, o obnażeniu, które idzie w parze z prezentowaniem wszystkiego, co cielesne, ale także o skupieniu, zaangażowaniu i wielkiej woli walki, jaka wiąże się z dziedziną tańca. Kolektyw Sticky Fingers Club działa niczym jednolita substancja czy sprawna maszyna. Podobna dynamika gestu, powaga i szlachetność połączona z niejednokrotnie ostrym humorem tworzy spójny obraz zespołu.

Przestrzeń obnaża się, tak jak oni na początku, a tańczące ciała są omamione kulturowym naciskiem i presją wygrywania. Po zawaleniu się tylnej „ściany” i wszystkich innych elementów zbudowanego wcześniej świata, widowisko kończy się bez zaskakującego finału. Prawdziwym zakończeniem i swoistą puentą są ukłony. Osoby występujące kłaniają się w *slow motion*, co w prosty, ale dobitny i ujmujący sposób znaczy o obecności podjętych w spektaklu problemów poza jego obrębem. Świat wartościowania jest chlebem powszednim, błędnym kołem i rzeczą nieuniknioną. Ciała występujących będą i są obserwowane, przybliżane na zdjęciach, odtwarzane na nagraniach, poddawane ocenie przez ich samych i oglądających. Byli poddawani ocenie przeze mnie, ponieważ poszłam do teatru z zamiarem napisania recenzji. Są poddawani ocenie w momencie, gdy piszę te słowa. Mając świadomość uwikłania w pętle uprzedmiotowienia, pozornych wartości i estetyzacji, próbowałam się temu wymknąć – spojrzeć pod innym kątem, aby wyłamać się z nadanej mi roli. Nie chodzi jednak o jednorazowy afekt, strategię uwiedzenia widza czy zachwycenia umiejętnościami. To zwarta i efektowna opowieść o kosztach, jakie ponoszą osoby orbitujące w galaktyce, która w centrum stawia ciało.

Wzór cytowania:

Stachulska, Alicja, *Oceń mnie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/ocen-mnie>.

Autor/ka

Alicja Stachulska - studentka teatrologii UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ocen-mnie>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/czy-moge>

/ TANIEC

Czy mogę?

Ola Bratkowska

Komuna Warszawa

Your Majesty

koncepcja i choreografia: Katarzyna Sikora, Marcin Miętus, muzyka: Jacek Sotomski, światło i przestrzeń: Aleksandr Prowaliński, współpraca dramaturgiczna: Maria Stokłosa, konsultacja kostiumów: Maja Skrzypek

premiera: 17 listopada 2023

„Wyobraź sobie, że nie masz żadnych oczekiwań”. Trudne, prawda? A właśnie od takiej prośby Jacek Sotomski zaczyna spektakl *Your Majesty*.

Od początku z sali dobiegają barokowe, „królewskie” dźwięki *Muzyki na wodzie* Händla. Sprawiają, że idę bardziej wyprostowana. Trzymam głowę wyżej niż zwykle. Zresztą nie tylko ja – kilka osób razem ze mną zwalnia, równając krok do muzyki. W środku, nieopodal drzwi znajdują się podesty, na których rozłożona jest biała baletówka. Miętko spływa po kolejnych stopniach jak ogromny dywan, po czym biegnie przez środek czarnej sceny.

Miejsca dla publiczności są po obu jej stronach, dlatego niektórzy muszą przejść przez białą wykładzinę. Jedni delikatnie przeskakują nad nią, muskając ją jedynie czubkami butów z obawy przed ubrudzeniem. Inni ostentacyjnie ignorują wskazówki obsługi widowni, przechodzą, siadają tak, jak im wygodnie. W tym momencie wstaje Sotomski i zwraca się do nas z powyższą prośbą. Nie jest to jednak spektakl o wyzbywaniu się oczekiwań, ale o kreowaniu ich oraz o tym, czy i jak komunikujemy je innym.

Od samego początku osoby performerskie z moimi oczekiwaniami grają. Ukształtowany już podczas wejścia monarszy, dostojny klimat błyskawicznie znika, muzyka cichnie. Padające ze sceny zapowiedzi dalszego biegu wydarzeń nie znajdują odzwierciedlenia w rzeczywistości. Przyporządkowane na wstępie role mieszają się. Oczywiście *Your Majesty* nie jest grane tylko dla mnie, a ja nie jestem tu jedyną z oczekiwaniami. Poza siedzącymi na widowni osobami ma je również performerskie trio. Różnica między nami jest jednak taka, że jako widzka nie mogę swoich oczekiwań i potrzeb w żaden sposób zasygnalizować, a artyści, czyli ci postawieni wyżej w hierarchii, takie prawo mają. Początkowo niepewnie, z czasem coraz śmieiej korzystają z niego i simultanicznie eksplorują różne formy komunikacji.

Podstawą jest ruch, a każde obecne na scenie ciało mówi swoim językiem. Katarzyna Sikora jest precyzyjna, dynamiczna, zdecydowana. Marcin Miętus trochę wolniejszy, może delikatniejszy i ostrożniejszy. Oboje koncentrują się początkowo tylko na sobie, może częściowo również na muzyce puszczonej przez Jacka Sotomskiego – także obecnego na scenie. Działają oddzielnie, żeby po chwili rozpocząć taneczny dialog na kształt dance-offu¹. Tu po raz pierwszy dokładnie obserwują siebie nawzajem. Starają się „pokonać” drugą osobę, ale jednocześnie rywalizacja między nimi nie jest bardzo intensywna. Szukają wspólnych gestów, poziomów, sekwencji. Testują skuteczność

kolejnych ruchów. Sprawdzają, jak wpływa na nią prędkość oraz dystans – między sobą, ale również między sceną a widownią. Nawet gdy podchodzą bliżej, robią to w taki sposób, że publiczność nie traci poczucia bezpieczeństwa – wszelki dotyk (wymierzany jedynie w osoby performerskie) poprzedzony jest pytaniem o zgodę.

Scenariusz składa się w dużej mierze właśnie z pytań, na które ani razu nie pada odpowiedź „tak” lub „nie”. Sikora, Miętus i Sotomski kierują do siebie drobne prośby. Zaczynają od prostych, na przykład: „Czy mogę cię prosić, żebyś mnie wziął za rękę?”, „Czy mogę cię prosić, żebyś dotknął nosem palca Kasi?”, „Czy mogę cię prosić, żebyś uszczypnęła Jacka?”. Mimo widocznego dyskomfortu są one początkowo spełniane od razu, przez co sprawiają wrażenie lekko wymuszonych. Czy naprawdę trzeba zgadzać się na wszystko? Nawet jeśli to niewygodne czy nieprzyjemne? Okazuje się, że nie, ale odmowa nigdy nie jest bezpośrednia, a polega na negocjacji nowych warunków wykonania zadania, najczęściej w postaci zmiany osób, których ono dotyczy.

Ta zasada zmienia się w ostatniej części spektaklu. Nie ma tu już swobody ani równości. Miętus jako jedyny wydaje polecenia i kieruje je głównie do Sikory. On obserwuje, ona wykonuje. Niewerbalnie komunikuje, że nie wszystko jej odpowiada, ale mimo to pozostaje posłuszna. Z czasem poleceń jest coraz mniej, dystans między nimi robi się większy, a Sikora całkiem zatraca się w tańcu i muzyce.

Muzyka Jacka Sotomskiego w *Your Majesty* to jedno z narzędzi komunikacji z widownią. Po trzecim wysłuchaniu zapętlonego *Only You* zespołu The Flying Pickets można powoli zacząć tracić nadzieję, że piosenka kiedykolwiek się skończy. Po piątym następuje przerwa, a wraz z nią krótka ulga, by zaledwie kilka minut później utwór wybrzmiał ponownie. Te powtórzenia nie są

przypadkowe. Każde podsuwa Sikorze i Miętusowi następne zadania, kreuje nowe sytuacje, a nieustannie powracające słowa „only you” są coraz głośniejszym echem wypowiedzianego chwilę wcześniej zniekształconym głosem zdania: „Ten performans dedykowany jest mnie i tobie”.

Tymczasem pojawia się pytanie, kim właściwie jest to „ty”. Naturalnie moją pierwszą myślą było, że tekst ten kierowany jest do publiczności. Nie mogę mieć jednak takiej pewności. Delikatne uniesienia kącików ust, przelotne spojrzenia, nieznaczne zmarszczenie czoła, wydymanie policzków to trwające mikrosekundy drobiazgi, jedynie ślady rozmowy, którą prowadzą między sobą artyści, a do której nie mam dostępu. Nawet gdy nieruchomo stoją naprzeciwko widowni i wpatrują się w zasiadające na niej osoby, nie ma z nimi kontaktu. Są skupieni niemal wyłącznie na sobie, a z tego skupienia skutecznie wyrывa ich tak naprawdę tylko czwarty, nieludzki bohater spektaklu - reflektor.

Znajduje się on tuż przed schodami, na długim, zwisającym z sufitu kablu. Początkowo jego obecność jest subtelna, sprawia wrażenie nieszkodliwego. Sikora i Miętus uwzględniają go nawet w swoich tanecznych poszukiwaniach. Grają z nim, popychają, wprawiając go w ruch. Dostyc szybko staje się on jednak nietykalny. Przejmuje kontrolę, czuwa nad przebiegiem spektaklu. Z każdym rozbłyskiem cicho odbiera osobom performerskim autonomię. To on przerywa im działania na scenie, narzuca ograniczenia, wymusza przechodzenie do kolejnych sekwencji. Czasem tylko kilkakrotnie miga, innym razem jest jak strażnik w wieży więziennej i omiata siedzącą w ciemności publiczność drżącym, ostrym, białym snopem. Bez względu na to, czy akurat jest wyłączony, czy może właśnie przytłacza mocnym, czerwonym światłem, czuć jego obecność oraz pozycję w spektaklowej hierarchii.

Jeśli mogę uznać reflektor za stojący ponad wszystkim symbol tytułowego majestatu, władzy, to model wulkanu, który w pewnym momencie wnosi na scenę Miętus, chciałabym utożsamić z własnymi oczekiwaniami. Od chwili postawienia makiety na podłodze (centralnie pod reflektorem) niecierpliwie czekałam, aż wulkan wybuchnie.

Pod koniec spektaklu zostaje przeniesiony na schody. Wokół niego ustawiane są dzbanki, karafki i miski pełne przeróżnych substancji, a Sikora, Miętus i Sotomski bardzo starannie wlewają i wsypują je do środka. Czuję ogromne napięcie. Nie wiem, czy to nie jest kolejna sztuczka, czy zaraz nie okaże się, że w środku jest tylko woda, piasek lub cokolwiek innego, niewybuchowego. Wtedy białe schody zalewa spektakularna czerwona piana. Głośno wypuszczam wstrzymywane powietrze, czuję ogromną ulgę. Nie dostrzegam jej jednak na twarzach osób performerskich. Nie do końca wiem, co właściwie widzę. Smutek? Zawód? Może zmęczenie? Nie mam czasu na dokładniejsze przyjrzenie się, ponieważ sala powoli wypełnia się smugami gęstego dymu. Z głośników ponownie słychać Händla, a Sikorę i Miętusa ponownie przyzywa do siebie reflektor. Stają tuż pod nim w opresyjnym, przygniatającym, czerwonym świetle. Zaczynają tańczyć. Ich ruchy są uważne, miękkie i czułe. Muzyka powoli zwalnia, oni razem z nią. Opadają na podłogę. Czerwone światło wydaje się coraz cięższe, gęstsze, jakby ciasno oplatało kołyszące się sylwetki. Sikora i Miętus tracą siły. Odpychając się rękami, przesuwiają się w bok, z dala od zasięgu reflektora. Próbują tym samym wyrwać się, uciec od niego, od nieustannej kontroli i wszechobecnych oczekiwań. Światło jednak bezlitośnie podąża za nimi.

Wzór cytowania:

Bratkowska, Ola, *Czy mogę?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-moge>.

Autor/ka

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

Przypisy

1. Nieformalna rywalizacja, pojedynek między tancerzami, którzy muszą prezentować się, tańczyć lepiej od przeciwnika.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-moge>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/fucking-truffaut-o-wojnie-w-teatrze-idiotycznym>

/ REPERTUAR

„Fucking Truffaut”. O wojnie w teatrze idiotycznym

Ewa Bal

Bliadski Circus Queeektyw

Fucking Truffaut

reżyseria: Roza Sarkisian, muzyka, kompozycja i wykonanie: Alexandra Malatskovska, wideo: Magda Mosiewicz & Antonina Romanova, kostiumy: Babcia, Kiju Klejzik & Vrona (Arek Koziński), scenografia: Kiju Klejzik, dramaturgia: Krysia Bednarek, kuratorki i producentki: Agata Siwiak i Dominika Mądry

produkcja: Fundacja Reszka, koprodukcja: Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka, Maxim Gorki Theater w Berlinie

premiera: 11 listopada 2023 w Maxim Gorki Theater w Berlinie; premiera polska: 27 grudnia 2023 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie

Od dwóch lat o teatrze ukraińskim mówi się w Polsce i w Europie prawie wyłącznie w kontekście wojny. Z jednej strony to naturalne, bo przecież o czym niby osoby twórcze z Ukrainy miałyby robić spektakle, jak nie o wojnie, która trawi ten kraj od dziesięciu lat? Z drugiej jednak strony to pułapka, z której nie jest łatwo wyjść chociażby dlatego, że twórcy muszą mierzyć się

zwykle z szeregiem oczekiwań rodzimej i zagranicznej publiczności co do utwierdzonych w kulturze i sztuce narracyjnych wzorców wojennych traum czy presją natury politycznej.

Powstały na jesieni 2023 roku spektakl *Fucking Truffaut* Quee Elektywu Bliadski Circus, wyreżyserowany przez Rożę Sarkisian i wyprodukowany przez Fundację Reszka we współpracy z Maxim Gorki Theatre w Berlinie i Teatrem Dramatycznym im. Gustawa Holoubka w Warszawie, jest próbą wyjścia z wyżej wspomnianego klinca. Otwiera dyskusję na temat paradoksów uprawiania sztuki zaangażowanej w obliczu trwającego konfliktu zbrojnego. Zamiast jednak stawiać diagnozy, formułuje przede wszystkim pytania: jak uprawiać teatr krytyczny w kontekście sztuki zaprzęgniętej do narodowej propagandy? Czy można robić spektakle mówiące o wojnie, nie dotykając problematyki traumy i kondycji ofiar? Jakie stanowisko należy zająć wobec zachodniego humanitaryzmu i wyrazów empatii, ale także wobec ograniczonego rozumienia przez Zachód potrzeb Ukrainy? I wreszcie, czy jednym z zamierzonych efektów przemocy wojennej nie jest zakneblowanie ust artystkom, powstrzymanie ich zdolności do wywoływania śmiechu i założenie kagańca intelektowi?

By zadać te wszystkie pytania, Bliadski Circus sięga po wypróbowane strategie queerowego performansu, które Joanna Krakowska nazwała swego czasu „patrzeniem z ukosa, do góry nogami albo z boku” (2020, s. 49). Ta perspektywa jest oczywiście efektem nieheteronormatywnego usytuowania osób tworzących spektakl; służy jednak introspekcji o wiele szerszego wachlarza zjawisk niż tylko ich indywidualnej płciowej czy seksualnej tożsamości (tamże). Queer, jak podkreśla Krakowska, staje się alternatywną metodą działania i myślenia o sprawach ogólnospołecznych, takich jak przemoc, starość, historia. A także wojna.

Fucking Truffaut jest spektaklem na wskroś queerowym, a jednocześnie rewiowym i kabaretowym, nawiązującym do najlepszych tradycji gatunku: berlińskich kabaretów z lat trzydziestych XX wieku, nowojorskiego „teatru idiotycznego” (tamże, s. 125), cyrkowej klaunady oraz drag queen show. Oczywiście nie cytuje ich wprost, ale sytuuje się w kontekście sztuki, która celowo spiętrza różne sceniczne konwencje i świadomie zachowuje pewną naiwność wobec pozascenicznego świata, w celu rozbijania wielkich narracji, silnych dyskursów i burzenia dualistycznego myślenia o wojnie. Zostaliśmy jako widzowie zaproszeni zatem do przestrzeni teatru, która udaje, że jest salą teatralnych prób i występów, jakby nie do końca jeszcze wykoncypowaną: na scenie porzucane są rekwizyty, dosyć przypadkowo rozmieszczone dwa pianina na kółkach, które w trakcie przedstawienia przesuwane są co rusz w inne miejsce, a centralne miejsce zajmuje wielka sofa: miejsce wypoczynku i relaksu oraz pospektaklowych rozmów z zaproszonymi gośćmi.

Spróbuję zatem przyjrzeć się po kolei tym różnym piętrom konwencji przedstawieniowych oraz zakładanej „idiotyczności” czy naiwności działających w świecie przedstawionym aktorów. Zaczniemy od tego, że Roza Sarkisian wraz z zespołem, zamiast formułować czytelny dla zachodniego i polskiego odbiorcy manifest patriotycznego zaangażowania, jak czyniła to większość ukraińskich przedstawień na samym początku pełnoskalowej wojny (na przykład pokazywany na europejskich festiwalach spektakl *Imperium delendum est* Teatru Łesi Ukrainki we Lwowie, czy chociażby *Dziady* w reżyserii Mai Kleczewskiej z teatru w Iwano-Frankiwsku) woli udawać, że nie rozumie otaczającego ją pozascenicznego świata. Pomalowane na biało twarze wszystkich aktorów i aktorek, z akcentami drag queenowego makijażu, są obliczami klaunów i klaunek, zachowujących się tak, jakby nie dostrzegali powagi sprawy, w jakiej przyszło im występować¹.

Jak w cyrku, to publiczność ma przywilej większej wiedzy zarówno o świecie przedstawionym, jak i rzeczywistości pozasceniczej, dlatego nieporadność klaunów wywołuje jej rozbawienie. Babcia (to pseudonim sceniczny jednej z poznańskich drag queen biorących udział w spektaklu) paraduje na przykład po scenie w sukience z przyczepioną na brzuchu wielką, otwartą krwawą raną z *papier mâché* ze zwisającym flakiem. W pewnym momencie całe to monstrualne jelito wyciągnie z brzucha na zewnątrz, jakby nie zdając sobie sprawy z symbolicznych znaczeń, jakie jej zachowanie może generować. A przecież jej działanie rymuje się z definicją nowojorskiego teatru idiotycznego, którą przybliżyła Joanna Krakowska polskim czytelnikom, mówiąc, że przejął on estetykę genderfuck, polegającą na maksymalnej hiperbolizacji sztuczności wyglądu i zachowania (gender), która pozwalałaby pierdolić (fuck) postrzeganie płci w tych kategoriach (2020, s. 125). Oczywiście w tym spektaklu nie chodzi o samą płć, ale o hiperbolizację i ukazywanie sztuczności zakorzenionych w kulturze przedstawień ofiar wojennych.

Podobny przekaz konstruują pozostałe osoby z kolektywu, wnosząc w pewnym momencie na scenę wielkie czarne worki, zwykle służące do przechowywania zwłok, które tym razem zawierają pomoc humanitarną od Zachodu. Problem w tym, że kiedy Babcia i Vrona (pseudonim drag Arka Kozińskiego) otwierają worki, wyciągają z nich prócz smacznej kiełbasy (na którą cały zespół ma chrapkę) jedynie rewiowe kostiumy ze sterczącymi sutkami, à la gorset Madonny. Pozornie nie rozumiejąc absurdu tej sytuacji, zachwycają się pięknymi strojami, które w warunkach pokoju wprost idealnie sprawdziłyby się w ich scenicznej profesji. Jednak widzowie przecież nie podzielają ich zachwyty, bo jasne jest dla nich, że taka pomoc Zachodu jest zupełnie nieadekwatna do potrzeb Ukrainy. Tę grę z publicznością postacie

ciągną dalej, a przebrane na chwilę w nowe suknie Vrona, Babcia i Sasza kładą się w czarnych workach i zasuwiają nad sobą zamki. Naiwna gra postaci w odkrywaniu znaczenia i funkcjonalności rekwizytów prowadzi widza do przerażających skojarzeń: leżących przed naszymi oczami martwych ciał jako konsekwencji obojętności krajów zachodnich wobec trwającej wojny.

To, co w tej chwili piszę, jest jednak efektem mojej późniejszej refleksji, nie tak wyraźnej dla mnie samej w trakcie trwania przedstawienia. Stało się tak pewnie dlatego, że działania sceniczne queelektywu ujęte zostały w dodatkową ramę przedstawieniową musicalu albo rewii. Rewiowe są tu songi skomponowane i śpiewane przez Alexandrę (Saszę) Malatskovską, stylizowane na amerykańskie evergreeny, które w warstwie tekstowej ujawniają dosyć krótkowzroczne nastawienie ukraińskiej krytyki i instytucji do toczącej się walki. Sasza, występująca w błyszczącej wieczorowej sukni, na chwilę przebiera się za smutnego żołnierza, który „nigdy się nie śmieje”², gdyż, podobnie jak jego naród, pogrążony jest w żałobie. Ale chcąc niejako przekłuć zbyt nabrzmiąły balon tej powagi, który ogranicza wypowiedzi twórców do jednego tylko tonu, Sasza zaśpiewa, że tak naprawdę ma twarz sztywną od botoksu, a odgrywanie wielkiej tragedii wojny może zaprowadzić ją nawet na sceny Broadwayu („I’m on my way to Broadway”). Posiłkowanie się konwencją musicalu służy tu zatem rozbrajaniu powagi, z jaką widz niemal bezwiednie podchodzi do przedstawień wojennego konfliktu. A jednocześnie odsłania paradoksy związane z losem artystów ukraińskich podczas wojny. Nie jest przecież tajemnicą, że pracujące od pewnego czasu w Polsce ukraińskie reżyserki, takie jak właśnie Roza Sarkisian czy Olena Apczel, zostały w 2022 roku wręcz zasypane propozycjami przygotowania spektakli o wojnie. Same jednak zaczęły dostrzegać pułapkę tej sytuacji, o której wspominałam na wstępie. To znaczy narzucanej im przez własną i

zachodnią publiczność roli „entertainera”, który miałby zaspokajać voyeurystyczne potrzeby widzów oglądania czyjegoś cierpienia w celu narcystycznego potwierdzenia swojej współczującej postawy (o problemie nadreprezentacji prekarnych ciał pisała zresztą swego czasu Yana Meerzon [2020, s. 23]). Podobnie zresztą stało się z ukraińskim dramatem współczesnym, który dopiero po wybuchu pełnoskalowej wojny spotkał się z żywym zainteresowaniem tłumaczy, wydawców czy dyrektorów instytucji całego zachodniego świata (wyjątkiem od tej reguły w Polsce była wieloletnia translatorska praca Anny Korzeniowskiej-Bihun³). Jak zatem śpiewa w kolejnej piosence Sasza, Zachód wprawdzie szczerze pomaga Ukrainie, ale równocześnie chętnie zbija kapitał na czyjejs tragedii („The West gives, the West takes”). Kapitał, którym jest dobrze sprzedający się spektakl wojny.

Temu prześmiewczemu montażowi numerów rewiiowych, cyrkowych i musicalowych towarzyszy jeszcze jedna, równolegle prowadzona narracja. Została ona wprowadzona jako głos spoza świata przedstawionego. Jest to głos osoby wywodzącej się ze środowiska ukraińskich twórców, którzy porzucili działania na polu sztuki i czynnie zaangażowali się w walkę na froncie. Tok scenicznej akcji raz po raz przerywany jest nagranyymi na wideo wypowiedziami Antoniny Romanowej, niebinarnej performerki i żołnierki, walczącej na pierwszej linii frontu. Siedząc pewnie gdzieś pod Bachmutem i mówiąc do kamery swojego smartfona Antonina wprowadza do całego spektaklu jedyny, można powiedzieć, otrzeźwiający głos zdrowego rozsądku, poparty jej własnym żołnierskim doświadczeniem. W odróżnieniu od scenicznych klaunów, jest zdecydowanie nieteatralna, choć niepozbawiona ironii i wisielczego humoru. Jej wypowiedzi (wyświetlane na ekranie w głębi sceny), rozbijają myślenie o patriotyzmie, bohaterstwie i żołnierskim etosie (jak choćby wtedy, kiedy zapytana o to, co robi podczas bombardowań, odpowiada, że załatwia swoje potrzeby w toalecie).

Obecność Antoniny w ukraińskiej armii podważa też logikę stojącą zwykle za regulaminem wojennych powołań. Na przykład w polskim wojsku transpłciowość lub niebinarność wciąż uważana jest za „przypadłość” zwalnającą ze służby wojskowej. Tymczasem Antonina, jak sama wyjaśnia, zgłosiła się do armii na ochotnika. Została do niej przyjęta pewnie na podstawie ukraińskich uregulowań prawnych wobec osób LBGTQ+, które zrównywały ich obowiązki i przywileje wobec kraju z osobami heteronormatywnymi (jednak poza możliwością zawierania małżeństw). To zrównanie praw niekoniecznie anulowało jednak istnienie głębiej zakorzenionych kulturowych wzorców płci. Na przykład Antonina szybko sama musiała zweryfikować swoje wyobrażenia o rolach przypisywanych poszczególnym płciom w wojsku. Sądziła, jak sama mówi, że artystce bez żadnego wojskowego doświadczenia armia powierzy jakieś zadania pomocnicze, na zapleczu, tymczasem zrobiono z niej operatorkę moździerza, a więc artylerzystkę.

W jej przypadku patrzenie na wojnę z perspektywy nieheteronormatywnej podważyło też jej poprzednie wyobrażenia o sztuce queerowej jako z założenia pacyfistycznej. Jak podkreśla, od początku konfliktu zbrojnego z Rosją w Ukrainie sama zrobiła wiele przedstawień pacyficznych i antywojennych. Jednak w okopach zrozumiała, że działanie takiej sztuki jest chybione. Wojna, według niej, przypomina niestety przemocową relację między mężczyzną a kobietą, w której mężczyzna regularnie bije żonę. Po kolejnym pobiciu kobieta ma zawsze nadzieję, że dialog, ewentualnie terapia, kolejna obietnica poprawy, zakończy spiralę przemocy. Tymczasem spirala dalej się nakręca. Jedynym sposobem jej przerwania nie są wcale przeprosiny i przebaczenie (jak to bywa często w sztuce), ale „odrabianie rąk oprawcy”. „Oprawca nie podniesie na kobietę więcej ręki, bo po prostu nie będzie już

miał rąk”. Tak lapidarnie z frontowej perspektywy streszcza Antonina potrzebę walki zbrojnej, obnażając przy okazji przepaść epistemiczną oddzielającą społeczeństwa zachodnie i ich lewicowych intelektualistów od społeczeństw mających doświadczenia rosyjskiej imperialnej matrycy władzy. Zachodnia lewica wychowana na historii queerowych ruchów w Stanach Zjednoczonych, a także na teoretycznych pracach Judith Butler, która gloryfikowała sprawczość tzw. prekarnych ciał, a więc biernego oporu słabych podmiotów przeciw sile karabinów (2016), nie widzi, że życie można obronić tylko stając do walki zbrojnej. O problemie rozjeżdżania się perspektyw poznawczych zachodniego feminizmu z perspektywą poznawczą feminizmu Europy Środkowo-Wschodniej pisała chociażby Janet Elise Johnson, twierdząc, że ustalenia Judith Butler czy Nancy Fraser wprowadzie cieszą się światowym rezonansem, ale niestety badaczki te niewiele wiedzą o realiach Ukrainy oraz całej Europy Środkowo-Wschodniej (2023).

Dlatego też każda w zasadzie kategoria poznawcza czy myślenie krytyczne wywodzące się z zachodniej perspektywy wymaga rewizji w kontekście lokalnym. Pewnie też dlatego ostatni element spiętrzonej scenicznej układanki *Fucking Truffaut*, o którym chciałam wspomnieć, rozgrywa się w obiektywie kamery wideo, za którą stoi Magda Mosiewicz, autorka interwencyjnych filmów dokumentalnych i reportaży. Magda przechadza się po scenie ubrana w kamizelkę kuloodporną i hełm z napisem PRESS. Wyłapuje i projektuje równocześnie na ekranie zamykającym pudło sceny pozornie banalne szczegóły scenografii, w oczywisty sposób reprodukując zasadę manipulacyjnego przekazu medialnego, który w zależności od doraźnych potrzeb widzów raz pomija, kiedy indziej hiperbolizuje wybrane elementy scenicznego i pozascenicznego świata. W spektaklu medium telewizyjne wykorzystywane jest jednak dodatkowo w funkcji ukierunkowania uwagi widzów na nieoczekiwane symboliczne sensy

scenicznego świata. Jak w chwili, kiedy Kiju Klejzik, osoba odpowiedzialna za scenografię, podsuwa kamerze kiwającą się plastikową figurkę czarnej kobiety w krótkiej spódniczce, która kręci biodrami w rytm piosenki *Zachód daje i odbiera*. Obraz ten ironicznie przenosi zatem całą dyskusję o wojnie w kontekst krytyki kolonialnej matrycy władzy zarówno zachodniego jak i wschodniego świata, które podporządkowują sobie urasowane ciała kobiet w celu ich wykorzystania.

Zmierzając ku końcowi, chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na szczególną rolę polsko-ukraińskiej współpracy artystycznej w tym przedstawieniu. W ostatnich dwóch latach wiele już powstało spektakli z udziałem ukraińskich i polskich artystów (reżyserowanych chociażby przez Martę Górnicką, Maję Kleczewską czy Ninę Chyżną i Liubę Ilnytską⁴), których tematem była epistemiczna przepaść pomiędzy Wschodem a Zachodem Europy, przepaść, która wciąż jeszcze oddziela od siebie społeczeństwa mierzące się z konsekwencjami imperialnej rosyjskiej przemocy (jak Ukraina i Białoruś) od tych zachodnich, które doświadczenie wojny wyparły w większym stopniu i nie postrzegały Rosji jako kraju inwazyjnego (jak Francja, Hiszpania czy Włochy) – co oczywiście jest pewnym uproszczeniem. Jednak geopolityczna pozycja Polski, jako terytorium pomiędzy tymi dwoma skrajnościami, wydaje mi się tu nie bez znaczenia. Z jednej strony pamięć zaborów oraz ataku sowieckiej Rosji na Polskę podczas II wojny światowej jest cały czas żywa, co pozwala polskiemu społeczeństwu na utożsamianie się z losami dzisiejszej Ukrainy. A jednocześnie jest to kraj, który – przynajmniej w życzeniowy sposób – lubi bezkrytycznie przyjmować ideały i modele życia zachodnich społeczeństw. Dlatego uważam, że spektakl *Queelektywu Bliadski Circus* wciela chyba to specyficzne geopolityczne i poznawcze usytuowanie „pomiędzy”, wskazując celnie na paradoksy myślenia o wojnie w kontekście zarówno zachodniego, jak i wschodniego świata. Ale w sposobie ujawniania

tych paradoksów diametralnie różni się od wspomnianych wyżej artystek i artystów. Zamiast bowiem formułować oskarżenia, zaprasza do myślenia, ale także do absurdalnej zabawy – bo przecież nie bez przyczyny publiczność zachwycona finałowym musicalowym songiem Saszy odprowadza artystów za kulisy rytmicznym klaskaniem. Czemu tutaj przyklaskujemy, dlaczego nam tak wesoło? Tę zagadkę i dziwne poczucie dysonansu wynosimy ze sobą z teatru, myśląc, że tytuł spektaklu *Fucking Truffaut* też miał z nas chyba zakpić. O François Truffaucie i jego filmach nie ma przecież mowy w przedstawieniu (poza umieszczonym w programie cytatem z jego wypowiedzi, nie wiem zresztą, czy prawdziwej, jakoby spektakl antywojenny zawsze był w gruncie rzeczy prowojenny). Nie dostrzegam jednak chęci roztrząsania tej myśli na scenie. Przychyliam się raczej do wyrażonej już gdzie indziej opinii, że tytuł pełni tu raczej funkcję atrakcyjnego wabika, a reszta okaże się na scenie. Dlatego warto na pewno samemu przeżyć to doświadczenie.

Wzór cytowania:

Bal, Ewa, „*Fucking Truffaut*”. *O wojnie w teatrze idiotycznym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/fucking-truffaut-o-wojnie-w-teatrze-idiotycznym>.

Autor/ka

Ewa Bal – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki, kierownik Pracowni Badań Praktyk Wiedzo-Twórczych Kultur Lokalnych na tej uczelni. Zajmowała się dramatem i teatrem włoskim i jemu poświęciła dwie monografie: *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, 2017 (po angielsku: *In the Footsteps of Harlequin and Pulcinella. Cultural Mobility and Localness of Theatre*, 2020), *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, 2006. Od ośmiu lat prowadzi badania na temat wytwarzania śląskości w teatrze i w performansie, a ostatnio realizuje projekt badawczy o roboczym tytule „Etnonostalgie i etnofuturyzm w teatrze i

performansie XXI wieku”, poświęcony lokalnym performatywnym praktykom poznawczym z polskiego, ukraińskiego i hiszpańskiego obszaru językowego.

Przypisy

1. Jest to trawestacja wypowiedzi Rozy Sarkisian z dokumentalnego filmu z berlińskiej i warszawskiej premiery spektaklu w realizacji Magdy Mosiewicz: *Fucking Truffaut*, 2024 (dzięki uprzejmości autorki).
2. Wszystkie cytaty ze spektaklu podaję za ze scenariuszem: *Fucking Truffaut*, Antonina Romanova, Roza Sarkisian, Alexandra Malatskovskaya, Babcia, Vrona (Arek Koziński), Krysia Bednarek, udostępnionego mi za zgodą autorki dramaturgii Krysi Bednarek.
3. Por. strony internetowe gromadzące antologie i przekłady ukraińskiej dramaturgii na języki obce: <https://paradefest.com.ua/anthology24/>), <https://ukrdramahub.org.ua/collection/bez-nykh>, <https://kurbas.org.ua/news/nenazvana-viuna/nenazvana-viuna.html>, <https://ukrdrama.ui.org.ua/en> [dostęp: 10.02.2024].
4. O ich spektaklach pisałam: Bal, 2023.

Bibliografia

Bal, Ewa, *Słodko śpiąca Europa albo trzy spektakle o wojnie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/slodko-spiaca-europa-albo-trzy-spektakle-o-wojnie> [dostęp: 19.02.2024].

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

Johnson, Janet Elise, *How Russia's war in Ukraine can change gender studies*, *Front Sociol.* 2023; 8: 1220438, doi: 10.3389/fsoc.2023.1220438, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC10720891/> [dostęp: 19.02.2024].

Krakowska, Joanna, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2020.

Meerzon, Yana, *Precarious Bodies in Performance: Activism and Theatres of Migration*, [w:] *Migration and Stereotypes in Performance and Culture*, red. Y. Meerzon, D. Dean, D. McNeil, s. 21-38. Palgrave Macmillan, New York 2020.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/fucking-truffaut-o-wojnie-w-teatrze-idiotycznym>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/w-kolorze-rozowym>

/ REPERTUAR

W kolorze różowym

Piotr Morawski

Nowy Teatr w Warszawie

Fobia

koncepcja: Markus Öhrn, Karol Radziszewski, reżyseria: Markus Öhrn, scenariusz: Markus Öhrn, Karol Radziszewski, scenografia i kostiumy: Markus Öhrn, Karol Radziszewski, współpraca scenograficzna i kostiumograficzna: Saskia Hellmann, obrazy: Karol Radziszewski, muzyka: Michał Pepol, Bartek Wąsik, maski: Makode Linde, charakteryzacja: Monika Kaleta

premiera: 7 listopada 2023

Zbyt sterylnie. To pierwsza intuicja, jaka przychodzi, gdy patrzę najpierw na starannie udrapowaną kurtynę, a potem na białe wnętrza pudełka, w którym zamknięte są postaci. Nowy Teatr w Warszawie nie ma ani kurtyny, ani sceny pudełkowej, trzeba więc było ją specjalnie zbudować, tworząc rodzaj teatru w teatrze. Teatralny *black box* zastąpiony został jednak przez galeryjny *white cube*. W nim będą prezentowane prace Karola Radziszewskiego z cyklu *Poczet* przynoszone i prezentowane w ramach testu przez dwóch Fag Fighters (Piotr Polak i Jan Sobolewski) w dużej teczce na

rysunki. Para zamaskowanych mężczyzn w różowych kominiarkach to też trochę perwersyjni kuratorzy, którzy odpytują z queerowej historii Polski. Sterylnie, bo choć – jak to u Markusa Öhrna – wszystko będzie wysmarowane czerwoną farbą imitującą krew i brązową mazią udającą ekskrementy, będzie to jednak estetyczna kompozycja na białym tle.

Sterylność uderza tym bardziej, jeśli ma się w pamięci filmy Radziszewskiego, w których *Fag Fighters* – wymyślona przez autora gejowska bojówka – pojawiają się po raz pierwszy. Oglądam dostępne na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej wideo *Fag Fighters in Tallinn*¹ z 2007 roku i przypominam sobie zupełnie inne obrazy. Najpierw odrapana klatka schodowa z typowym dla takich miejsc odstającym seledynkiem, na której zamaskowani mężczyźni malują sprejem symbol różowego terroru. Jakaś piwnica, ciemno, obraz nieostry, drży, kamera jest w ciągłym ruchu, wynajdując coraz to nowe kadry. Nie bardzo właściwie wiadomo, na co się patrzy. Wygląda to jak typowe nagranie z imprezy, której uczestnicy są już na rauszu: przekrzykują się, pozują do kamery wznosząc butelki; robią jakieś zawody. Wszystko zagłusza muzyka. Cały czas w różowych kominiarkach (uszyła je babcia Radziszewskiego, co można z kolei zobaczyć w filmie *Fag Fighters: Prologue*²).

Gang porywa z ulicy mężczyzn, prowadzi ich ciemnymi korytarzami do swojej jaskini rozpusty, realizując fantazję konserwatystów na temat zbrodniczej ideologii stanowiącej zagrożenie dla ładu społecznego, której przedstawiciele biją i gwałcą Bogu ducha winnych mężczyzn. *Fag Fighters* mieli być ucieleśnieniem najgłębszych lęków polskiej prawicy. Silna i brutalna męskość okazuje się tu – wbrew stereotypom – męskością homoseksualną.

Na scenie Nowego Teatru nie ma queerowej piwniczności pionierskich czasów *Le Madame* i tworzących się kodów queerowej kultury w Polsce.

Nowy Teatr to prestiżowa instytucja z przestronnymi, jasnymi i minimalistycznymi wnętrzami w stylu, jaki widownia tego teatru ma lub chciałaby mieć w domu. Ja bym chciał. W 2007 roku w miejscu, gdzie się obecnie znajduje, była jeszcze baza Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania Miasta. Choć to też rok premiery *Aniołów w Ameryce* Krzysztofa Warlikowskiego – wówczas na scenie TR Warszawa, przedstawienia wkrótce przeniesionego do nowego budynku przy Madalińskiego, a ostatnio nawet wznawianego. Po latach *Anioły...* pozostawiają w poczuciu konsternacji, co jest chyba świadectwem mozolnych przemian obyczajowych ostatnich piętnastu z górą lat.

Dlatego w 2023 roku *Fag Fighters* nie porywają już z ulicy przypadkowych mężczyzn, by ich gwałcić z piwnicach. Konserwatywna prawica, jej fantazje i lęki byłyby teraz zbyt łatwym przedmiotem drwin. W *Fobii* według koncepcji Markusa Öhrna i Karola Radziszewskiego różowi bojówkarze wpadają do domu nowoczesnych i postępowych mieszczan, odpytując ich ze znajomości queerowej historii Polski. Minimalistyczne wnętrze białego kuba zamieszkują – w trzech epizodach – miła rodzina dwa plus jeden, dyrektor artystyczny z branży kreatywnej i wreszcie: Markus Öhrn, który sam siebie rozlicza.

Reżyser jest konsekwentny: są trzy epizody, jak wcześniej w pokazywanym w Nowym Teatrze *Trzech epizodach z życia* (Wiener Festwochen, 2019) oraz w *Trzech epizodach z życia rodziny* wyprodukowanych już w Nowym Teatrze (2021). Są charakterystyczne maski, które na scenie Nowego Teatru pojawiły się już w 2017 w *Sonacie widm* w reżyserii Öhrna, i przetwarzane przez modulator głosu. No i przemoc, której badaniem wciąż zajmuje się reżyser. W *Fobii* przemoc jest jednak chyba najbardziej skonwencjonalizowana – choć trzask wyłamywanych rąk i odcinanych kończyn nadal wywołuje niemiłe skurcze, to jest to gra znaną i oswojoną formułą, którą w ostatnim epizodzie

sam Öhrn, grany przez Magdalenę Popławską, komentuje w rozmowie telefonicznej z matką: „tak, znów krew i kupa”; „nie, to nie twoja wina”. Trzy epizody zapowiedziane są przez reżysera zanim rozsunie się kurtyna i odegrane przy muzyce na żywo wykonywanej przez Michała Pepola i Bartka Wąsika.

Nowoczesna rodzina ma abstrakcyjny obraz na ścianie, meble z Ikei i właśnie je wegańską kolację. Córka (Ewelina Pankowska) chce adoptować biednego psa bez łap – bodaj z Indii. Różowi bojówkarze wpadają zniechęca i wcale nie zniechęca ich nowoczesny styl życia postępowej i empatycznej rodziny. Nawet zapewnienia o schowanej gdzieś głęboko tęczowej fladze nie są w stanie uchronić od najgorszego: konsekwencją obłania testu z rozpoznawania wizerunków queerowych postaci jest brutalne pobicie. Najpierw dostaje ojciec (Wojciech Kalarus), potem matka (Magdalena Popławska). Jedynie najmłodsza postać rozpoznaje w końcu fragment wiersza Konopnickiej i dzięki temu ocaleje.

Dyrektor kreatywny (Wojciech Kalarus) gra właśnie w golfa. Nad biurkiem ma obraz z najnowszej kampanii reklamowej. W karafce dobrą whisky. Przybyli do jego biura różowi terroryści szybko demaskują go, odkrywając, że queer traktuje instrumentalnie, widząc w nim potencjał sprzedażowy. W dodatku nie zdaje testu z historii. Tym razem kara będzie bardziej brutalna i wyrafinowana niż bicie kijem bejsbolowym w poprzednim epizodzie. Najpierw do gwałtu chcą użyć któregoś z kijów golfowych, dywagują nad rozmiarem. Wypięta ofiara cały czas czeka. Wreszcie jeden wpada na pomysł i na wkrętarce wkłada ogromne dildo, rozpoczynając penetrację. Na wszystkie strony rozbryzguje się brązowa maź – „kaka liquida”, puentuje z niesmakiem oprawca, chwilę później zmuszając kreatywnego do dokładnego wylizania wydzieliny o konsystencji rzadkiej kupy lub nutelli.

To była kara za różowy marketing wymierzona liberalnym i dobrze sytuowanym mieszczańcom, którzy być może nawet mają pochowane na dnie szuflady tęcze flagi i chodzą na marsze równości, choć raczej po to, by się lepiej poczuć, legitymizując w ten sposób systemową przemoc. Tymczasem przyszła kolej na Markusa Öhrna, w pokoju hotelu Reytan wymyślającego queerowy spektakl, który przygotowuje w Nowym Teatrze: *Fobia*. Jemu nawet nie robią testu z historii polskiego queeru, bo i po co? Systematycznie ćwiartują krwawe szczątki, wyłamują stawy, wykonując karę za zawłaszczenie kulturowe. Podwójne: queeru i polskości. Kulę się z każdym trzaskiem i zamykam oczy, choć też się śmieję, bo Öhrn potrafi być zabawny. Tutaj jest, bo jego rozrachunki z samym sobą są rzecz jasna teatralną kpina.

Również kpina z widowni modnego stołecznego teatru, która też chętnie jada wegańsko i przyobleka się w tęcze flagi; pewnie chętnie chodzi też do galerii oglądać obrazy Radziszewskiego – prominentnego i uznanego na świecie artysty. Teraz ochoczo bawi się w zgadywanie, kogo przedstawiają pokazywane przez Fag Fighters na scenie portrety z *Pocztu* Radziszewskiego. Edukacji nigdy za wiele. Queer stał się jednak jedną z kategorii wielkomięskiej kultury, odrywając się od swej – nie tylko polskiej – historii: pokątnych klubów w piwnicach i na strychach, nielegalnej miłości, stygmy, pokładów strachu, wstydu, upokorzenia, na których został ufundowany. Duma przyszła później.

Jesteśmy uwikłane i uwikłani w pinkwashing. Ja też, choćby pisząc ten tekst z pozycji niebycia nigdy systemowo opresjonowanym. Lubię czytać o queerowych utopiach, które mogą redefiniować relacje i zmieniać świat, choćby w najbliższym otoczeniu; o niezwykłych ciałach, o innych możliwościach, innych sposobach poznawania świata, na jakie pozwala nienormatywność. Fantazjuję o kresie patriarchy i kapitalizmu. Ale co to w

ogóle dla mnie znaczy?

Wzór cytowania:

Morawski, Piotr, *W kolorze różowym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-kolorze-rozowym>.

Autor/ka

Piotr Morawski – pracuje w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, zajmuje się kulturową historią teatru, pisuje również o teatrze współczesnym. Wydał między innymi *Oświecenie. Przedstawienia* (2017).

Przypisy

1. Zob. Karol Radziszewski, *Fag Fighters in Tallinn*, 2007: <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/radziszewski-karol-fag-fighters-in-tallinn>[dostęp: 15.01.2023].
2. Zob. Karol Radziszewski, *Fag Fighters: Prologue*, 2007: <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/radziszewski-karol-fag-fighters-prolog>[dostęp: 15.01.2023].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-kolorze-rozowym>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/rebeliancki-czysciec-silnej-bestii>

/ REPERTUAR

Rebeliancki czyściec silnej bestii?

Julia Siwy

Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach

Artur Pałyga

Korfanty. Rebelia!

reżyseria: Robert Talarczyk, scenografia i kostiumy: Justyna Łagowska, choreografia: Natalia Dinges, wideo-art: Wojciech Doroszuk, utwory: The Baboon Show (Haakan Klas Soerle, Cecilia Maria Bostrom, Frida Margaretha Staahl, Niclas Leif Svensson), aranżacje i opracowanie muzyczne: Krzysztof Kurek

premiera: 12 stycznia 2024

W moim rodzinnym mieście, Piekarach Śląskich, jednym z najważniejszych miejsc jest Kopiec Wyzwolenia. Usypywany w latach 1932-1937 na pamiątkę przemarszu przez Piekary husarii Jana III Sobieskiego, ale przede wszystkim ku czci pamięci ofiar powstań śląskich. Na oficjalnej stronie, w zakładce historia, możemy znaleźć wpis: „Kopiec Wyzwolenia to symboliczny nasyp stworzony dla upamiętnienia walki o polskość, a także symbol pamięci o powstaniach śląskich. Jako miejsce i idea budował i buduje tożsamość w

kontekście polskim i śląskim”¹. Walka o polskość, symbol pamięci, tożsamość to nasze słowa klucze, które nie byłyby możliwe bez jednej ważnej osoby (persona to chyba odpowiednie słowo). Wojciech Korfanty to nasza, śląska „silna bestia”(zob. Krzyk, Szmatloch, 2020). Jego nazwisko brzmi hucznie w uszach niejednej osoby, która z Górnym Śląskiem jest związana. Korfanty jako figura pamięci jest bezpośrednio kojarzony z walką o Śląsk polski, a także z trzema powstaniami śląskimi (1919, 1920 i 1921). Pomiedzy drugim i ostatnim (wreszcie wygranym) odbył się jeszcze plebiscyt. Ta historyczna nota jest według mnie szczególnie ważna, jeśli mam napisać cokolwiek o spektaklu *Korfanty. Rebelia!* Teatru Śląskiego w Katowicach, w reżyserii Roberta Talarczyka, który wraz z Arturem Pałygą zrealizował musical o Wojciechu Korfantym.

Jeszcze trochę tej historii dorzucę, bo dla mnie - Ślązaczki - to ważne. Teatr Śląski nie od zawsze był śląskim. W momencie budowy tego gmachu w 1908 roku teatr ten miał być miejscem szerzenia myśli niemieckiej na ziemiach Górnego Śląska. „Ślubowano przy tym uroczyście, że ze sceny tego Teatru nigdy nie zabrzmi słowo polskie” (Sobański, 1937, s. 7). Nie minęło wiele czasu, bo zaledwie trzynaście lat, aby z tej samej sceny zaczęło padać wiele słów w języku polskim. Teatr stał się wtedy Teatrem Polskim, a jego późniejszy dyrektor Marian Sobański o tym momencie pisze tak: „Nadeszła jesień 1918 roku - «Wyzwolenie Polski» wreszcie - lata 1919, 1920 i 1921 - czas krzywdzącego nas Plebiscytu i trzech bohaterskich Powstań Górnośląskich. W okresie Plebiscytu i w ogniu krwawych, ale zwycięskich walk Powstańczych, rodzi się idea Teatru Polskiego dla Śląska” (tamże, s. 11).

Piszę o tych historycznych faktach, aby zrozumieć, jak bardzo złożone jest mówienie o Teatrze Śląskim i generalnie o Śląsku dziś. Uznaję za niezwykle

osobliwe, że ponad sto lat później na tej samej scenie Robert Talarczyk po wielu spektaklach, które dla Ślązaków wystawił, kieruje swoją uwagę na Wojciecha Korfantego. Wbrew pierwotnej idei Teatru Niemieckiego i trochę też wbrew idei Teatru Polskiego, bo teraz mówimy o Teatrze Śląskim, czyli o tym, który (jeśli dobrze rozumiem ideę teatru publicznego na „jakiejś ziemi”), ma służyć Ślązakom, odpowiadać na ich potrzeby. Myślę, że właśnie mówienie o Wojciechu Korfantym dziś, po sto pięćdziesiątej rocznicy jego urodzin, ma w sobie coś w rodzaju rebelii, zwłaszcza że ta postać nie jest jednoznaczna ani dla strony śląskiej, ani niemieckiej, ani polskiej.

Talarczyk w swoim spektaklu świadomie przeprowadza przez te wszystkie zawilości i niespójności, wydobywa Korfantego (Dariusz Chojnacki) z grobu, aby ten wreszcie przemówił, rozliczył się z przeszłością i podjętymi przez siebie decyzjami. Spektakl przypomina wędrówkę tytułowego bohatera po czyścicu. Najpierw natomiast grupa tańczących i śpiewających aktorek i aktorów stara się go zbudzić. „Wstawaj, Korfanty! / Pora się zbudzić! / Mówić do ludzi!”, w tle słyszymy głośną muzykę, która podczas całego spektaklu jest grana na żywo i śpiewana przez zespół aktorski. Wykorzystano utwory szwedzkiego punkowego zespołu The Baboon Show, do których nowe teksty napisał na potrzeby spektaklu Artur Pałyga. W wędrówce przez czyściec swoich wspomnień i dobrych lub złych decyzji, „silnej bestii” towarzyszy Mefisto, król Piekła (Cezary Studniak) oraz Drakula prosto z Piekła (Piotr Bułka). Co ciekawe, Dariusz Chojnacki, przeprowadzający swego bohatera przez czyściec i historyczne lub mityczne sytuacje, jest bardzo wycofany. To nie ten krzyżący Korfanty, którego możemy pamiętać z kłębiących się narracji. To nie ten wybitny polityk, silna osobowość czy dyktator, jak niektórzy zwykli go nazywać. To człowiek pogubiony, który sam nie zawsze rozumie, co tak naprawdę wokół niego się dzieje. Ciekawi mnie ten zabieg z uwagi na to, że Chojnacki staje się Korfantym, który wymyka się

z ram figury pamięci. Aktor stwarza tym samym prawdziwego, czującego i namacalnego człowieka, a także emancypuje Korfantego w jego nieporadności i zagubieniu, o którym bardzo często zapominamy.

Wokół postaci dyktatora tworzą się różne narracje. Zespół aktorski śpiewając i tańcząc bawi się Korfantym jak pacynką, nie oddaje mu sprawczości, nagabuje, szarpie, jest głosem ludu, który ponad sto lat temu zbierał się, aby wiwatować na cześć Korfantego lub obrzucać go obelgami. Jedni są za, inni przeciw, przerzucają się faktami historycznymi, a Korfanty już sam nie wie. Na innym poziomie trwa też batalia o jego duszę, która może zawitać u bram piekła albo nieba. Struktura spektaklu jest raczej poszatkowana i chaotyczna, ale paradoksalnie spójna. No chyba że nie mamy pojęcia, kim jest Wojciech Korfanty, wtedy niestety trudno o dostrzeżenie wielu sensów i zrozumienie historycznych wydarzeń. Tekst wypowiedziany przez zespół aktorski jest bardzo rytmiczny, wszystko utrzymuje się trochę w konwencji punku, jakby zdjęto z historii cały patos, który jest domeną polskiej myśli romantycznej i martyrologicznej. W tym spektaklu dochodzi zatem do odwrócenia martyrologicznego mitu romantycznej „Polski Walczącej”, głównie z uwagi na to, że mówimy o Śląsku – czy polskim, czy niemieckim, to już kwestia otwarta.

Spór o Śląsk, o miejsce z bogatym zasobem surowców, toczy się wszędzie (w Warszawie, w Wersalu) i wtedy właśnie Korfanty zaczyna przemawiać do ludzi. Nawet jeśli czuje się zagubiony, nie pokazuje tego, ukrywając się za silną figurą przywódcy. Widzimy jego idealistyczne wizje, wspomnienia jego kolegów z okresu dojrzewania, innych polityków, którzy komentują jego poczynania. Natomiast on, Korfanty, pozostaje w swojej sferze pogubienia, gdy już mówi, to ostro, chyba że jest z żoną i Mefistem. Tam dochodzi do intymności i jeszcze większego obnażenia bestii. Scena z żoną (Ewa Kutynia)

uwypukla zawilość relacji rodzinnych i wizji Korfantego, który walczy o Śląsk wielki. Jego kraj ma nazywać się „Nadzieja”, w której utopijna wizja wreszcie się ziści, a on sam będzie mógł być z rodziną, która zawsze była na drugim miejscu, za polityką. Bardzo poruszył mnie moment, kiedy Elżbieta Korfantowa odchodzi, mówiąc, że to nie jej historia. Jakby chciała zaznaczyć, że jako kobieta stojąca obok, wiecznie wspierająca i rozumiejąca, nie zasługuje na swoją historię, bo to o Korfantym wszyscy mówią i mówić będą. A może właśnie nie będą? Kwestia zapomnienia postaci Korfantego podnoszona jest bardzo często. Szczególnie w narracji wokół powstań śląskich, które w konsekwencji pozostawiły po sobie ogromną liczbę ofiar, „sto tysięcy litrów krwi”, bo czy idea powinna uświęcać poniesioną ofiarę?

Korfanty zderza się z samym sobą, z Mefistem, ze swoimi wspomnieniami, ale przede wszystkim z matkami powstańców. To one decydują o jego odkupieniu i przebaczeniu. To one rzewnie śpiewają „punkowe pieśni żałobne”, mając wtedy na ramionach swoich poległych w walce synów, jak Matki Boskie z Piety. Nie uznają narracji, która uważa, że krew przelana za idee jest dobra i wartościowa. Korfanty zderza się ze swoimi demonami, wypominane jest mu także pozostawienie Śląska i wyjazd do Warszawy – „Gdzie jest Korfanty? / Jara blanty!”. A on nie potrafi się odrodzić na nowo, tak jak zrobił to w latach młodości, uśmiercając Adalberta, a powołując do życia Wojciecha. Nie potrafi sobie wybaczyć i nie potrafi też odpowiedzieć na pytanie, czy decyzje, które podjął, są dobre i czy Śląsk, który mamy dziś, jest tym, o którym marzył i który był jego idealistyczną, utopijną wizją. A walczący powstaniec nie wie już, o co walczy, czy o polski Śląsk, czy o wolność, czy może o ziemię, czy za Korfantego.

Te wszystkie zawilości związane z historią Śląska i historią Korfantego wygrywają Talarczyk z Pałygą na poziomie scenicznym i tekstowym. Tu nie

ma oceny i opowiadania się za jedną czy drugą stroną, są różne perspektywy, zagubienie Korfantego, powstańcy i ich płaczące matki, politycy i diabły. To miała być rebelia, ale czy za wszelką cenę? Korfanty już bardzo zmęczony zwraca się ku widzom, a Chrystus (Aleksandra Bernatek) mówi o dzieciach powstańców siedzących na widowni. I tutaj niestety wchodzimy w patetyczną narrację. Korfanty patrzy na nas i nawołuje do rebelii, która nie jest rebelią. Robi się trochę martyrologicznie, a mogłoby nie...

Zawrócę znów do historii. Osobliwie patrzy się na spektakl *Korfanty. Rebelia!* będąc Ślązaczką, której rodzina brała udział w powstaniach śląskich. Wbrew tym niepokojom o zapomnienie, mamy pamięć o Korfantym i o powstańcach, bo to jedyne, co możemy mieć. To właśnie ten Kopiec Wyzwolenia w Piekarach Śląskich - symbol pamięci i tożsamości, o którą nadal toczy się walkę albo rebelię, ale już na innych zasadach. W kwestii śląskich ziem jesteśmy sto lat później, a spór o kopalnie trwa nadal, choć wygląda trochę inaczej. Spór o to, na ile jesteśmy Polakami, Niemcami czy Ślązakami też nadal trwa. Nasza godka nadal nie jest językiem. I tak sobie sto lat jesteśmy z Polską, ale jednak trochę oddzielnie, a wizja Korfantego spełniła się w tym stopniu, że po polskiej stronie. Tylko czy Ślązacy chcą walczyć o swoją autonomię? To pytanie otwarte, spory nadal się toczą, oby nie rebelianckie.

Wzór cytowania:

Siwy, Julia, *Rebeliancki czyściec silnej bestii?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/rebeliancki-czysciec-silnej-bestii>.

Autor/ka

Julia Siwy - studentka performatyki UJ.

Przypisy

1. Zob. <http://kopiec.piekary.pl/historia/> [dostęp: 21.01.2024].

Bibliografia

Krzyk, Józef; Szmatloch, Barbara, *Korfanty. Silna bestia*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice, 2020.

Sobański, Marian, *Teatr Polski na Śląsku 1922-1937*, Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego, Katowice 1937.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/rebeliancki-czyściec-silnej-bestii>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/prawda-jako-cos-zlego>

/ REPERTUAR

Prawda jako coś złego

Stanisław Godlewski

TR Warszawa

Kiedy stopnieje śnieg

reżyseria, scenariusz, scenografia: Katarzyna Minkowska, scenariusz, dramaturgia: Tomasz Walesiak, scenografia: Łukasz Mleczak, kostiumy: Jola Łobacz, wideo: Agata Rucińska, kompozytor: Wojciech Frycz, choreografia: Krystyna Lama Szydłowska, reżyseria światła: Paulina Góral, operator kamery live, autor zdjęć i wideo do spektaklu: Janusz Szymański

premiera: 9 lutego 2024

„Posłuchajcie! Zaczynamy. Kiedy bajka się skończy, będziemy wiedzieli więcej, niż wiemy teraz, bo to był zły czarownik!”

Hans Christian Andersen, *Królowa Śniegu*

Królową Śniegu Andersena przeczytałem ponownie przed obejrzeniem spektaklu Katarzyny Minkowskiej, wiedziony niejasną intuicją. Po latach zrozumiałem baśń inaczej niż wtedy, gdy czytała mi ją mama w dzieciństwie.

Przede wszystkim zakończenie – moment, gdy Gerda po długiej i pełnej trudów podróży odnajduje Kaja. Zanim Królowa Śniegu opuściła swój pałac (aby przykryć chłodem szczyty Etny i Wezuwiusza), złożyła Kajowi obietnicę – jeśli uda mu się z kawałków lodu ułożyć słowo „Wieczność”, będzie wolny. Kaj nie potrafi tego zrobić. Gdy Gerda przekracza wrota lodowej sali, krzyczy z radości i przytula chłopca, ale on siedzi „zupełnie cicho, sztywny i zimny”, tak jakby umarł. Gerda swoimi łzami roztopia kawałki zaczarowanego zwierciadła, które wpadły do oczu i serca jej ukochanego, śpiewa chrześcijańską pieśń. Kaj wybucha płaczem, dzieci cieszą się, odnalezione po długiej rozłące. Cały pałac się cieszy – nawet kawałki lodu tańczą z radości, a gdy opadają zmęczone, układają się w słowo „Wieczność”. Dzieci razem wracają do domu, cofając się do wszystkich przystanków wędrówki dziewczynki, tak jakby cofali się w czasie. W domu stara babka czyta im z Biblii: „A jeśli nie staniecie się jak dzieci, nie osiągniecie Królestwa Bożego!”. Kaj i Gerda są szczęśliwi. I „było lato, gorące, błogosławione lato” (Andersen, 1998).

Czy Kaj i Gerda umarli? Być może siła miłości Gerdy i szczęśliwy powrót do domu jest tylko pocieszycielską fantazją? Lubimy wierzyć, że miłość jest silniejsza niż śmierć, że nasze uczucia są ważne, że na końcu trudnej drogi czeka nas szczęśliwe zakończenie i „błogosławione lato”. Nie zawsze tak jest.

Kiedy stopnieje śnieg także opowiada o śmierci dziecka, od tego spektakl się zaczyna. Nastolatka opuszcza swój różowy pokój, zakłada kurtkę, buty, futrzaną czapkę, plecak i wychodzi. Położy się na torach i pociąg ją zmiażdży. Jak później słyszymy w rozmowie rodziny, na identyfikację ciała i pogrzeb trzeba będzie poczekać, „aż stopnieje”, aby odnaleźć wszystkie części zwłok, ukryte pod śniegiem.

Rodzina się zjeżdża – do domu rodziców dziewczynki (Aleksandra Popławska

i Tomasz Tyndyk) przychodzą rodzice jej ojca (Mirośław Zbrojewicz i Maria Maj) oraz jego rodzeństwo (Jan Dravnel, Izabella Dudziak, Rafał Maćkowiak). Przyjeżdża też kuzynka (Justyna Wasilewska), niedługo potem dołącza jej matka (Magdalena Kuta). Żadna z postaci w tym spektaklu nie ma imienia – początkowo trudno zrozumieć, kto jest kim i jakie tych ludzi łączą więzi. Zapewne ten zabieg służy uniwersalizacji fabuły – oglądamy konkretną rodzinę dotkniętą tragedią, ale także „system” rodzinny, w którym ludzie przyjmują na siebie i wobec siebie określone role. Mirośław Zbrojewicz jest siwowłosym lwem-patriarchą, stanowczym, mrukliwym i pełnym tłumionego gniewu. Rafał Maćkowiak, jego syn, nie potrafi inaczej z nim rozmawiać niż tylko pajacując – ciągle drwi, żartuje, ironizuje, jakby jednocześnie chciał się od ojca zdystansować i przed nim popisać. Izabella Dudziak, najmłodsza córka, krzykliwa i niepewna siebie, nieustannie się drapie, obgryza paznokcie i wyciąga rękawy swetra. Jej zachowanie jest teatralne – zebrze o uwagę i sama siebie za to nienawidzi. Jan Dravnel to syn idealny, mały siłacz, który bez słowa wszystko załatwi, we wszystkim pomoże, wszystkim się zajmie, byle tylko uniknąć jakichkolwiek trudnych emocji czy konfliktów. Maria Maj to matka roztrzepana i czarująca, lubi wypić. Dzięki wychylaniu kolejnych kieliszków jest coraz bardziej świetlista i nieobecna, w swoich fantazjach odbywa międzygalaktyczne podróże (jest fanką *Gwiezdnych wojen*, a jako dzwonek w telefonie ma ustawiony *Marsz imperialny*). Daleko za sobą zostawia ten cały rodzinny syf. Jej siostra, Magdalena Kuta, za wszelką cenę próbuje się zbliżyć do swojej córki, Justyny Wasilewskiej. Córka jest reżyserką filmową, niedawno zrobiła film o swojej rodzinie. Od matki próbuje się dystansować.

Spora część publiczności, w tym ja sam, kocha teatralne psychodramy, zwłaszcza rodzinne. Mam wrażenie, że jest inaczej niż opisał to Tołstoj – wszystkie nieszczęśliwe rodziny są do siebie podobne, szczęśliwych nie znam

za wiele. Obejrzenie w teatrze dramatu rodzinnego przynosi ukojenie, bo możemy zobaczyć podobne do naszych cierpienia przedstawione w sposób logiczny i linearny. Rozkoszna egzaltacja, gdy możemy wysublimować swoje emocje w teatralne sceny. Samobójstwo dziecka jest w przedstawieniu Minkowskiej bardzo mocnym początkiem. To stary trik dramaturgiczny – ludzie zamknięci w jednym pomieszczeniu, zjednoczeni jakimś ważnym wydarzeniem (ślub, pogrzeb czy inne nieszczęście), spleceni ze sobą sprzecznymi uczuciami. Takie ustawienie sytuacji to niemal samograj, konflikty zawiązują się same, sceny płyną wartkim rytmem, bohaterowie mogą pokazać się z różnych stron, niektórzy nawet w toku wydarzeń zmieniają się, a to bardzo ważne: przemiana bohatera daje widzom nadzieję, że sami mogą się zmienić. Minkowska razem ze swoim stałym zespołem realizatorów (dramaturg Tomasz Walesiak, scenograf Łukasz Mleczak, kompozytor Wojciech Frycz) pokazali w poznańskiej *Cudzoziemce*, że potrafią taki teatr robić – skupiony na postaciach i ich psychologii (czasem tak bliskiej życiu, że aż banalnej), z błyszczącymi rolami aktorskimi, operujący dobrze skrojonym patosem. W TR Warszawa efektowny punkt wyjścia nie prowadzi do efektownego spektaklu – jak sądzę, celowo. Choć relacje między bohaterami są pełne napięcia, to spektakl męczy. Oglądanie cudzego cierpienia, jeśli nie pozwala ono na litość, egzaltację czy trwogę, jest raczej irytujące – tym bardziej że Minkowska, inaczej niż w swoich poprzednich spektaklach, sprawy komplikuje i zaciemnia.

O ile temperatura ról aktorskich jest bardzo wysoka (i bardzo dobrze), o tyle warstwa literacka spektaklu (za którą odpowiedzialni byli Minkowska i Walesiak) szwankuje. Zwłaszcza, gdy dialogi próbują być realistyczne, jak gdyby improwizowane. Mam na myśli przede wszystkim charakterystyczne dla wielu współczesnych spektakli teatralnych zapętlenie się w dialogach na jednej frazie (coś w stylu: „- Tak uważam. - Aha, więc tak uważasz? - Tak,

tak uważam. – To ciekawe, że tak uważasz”). Ale emocje są tu ważniejsze niż słowa. Bohaterka grana przez Justynę Wasilewską mówi w pewnym momencie: „Może to, co czuję, powie mi więcej niż to, co wiem” i ta fraza zdaje się przyświecać twórczości Minkowskiej, która w swoich przedstawieniach eksploruje to romantyczne, a zarazem terapeutyczne przesłanie: nasze uczucia są nieskłamane – nawet jeśli irracjonalne, to lepiej ufać emocjom niż myślowym konstrukcjom czy stereotypom. Wierzymy w to, że świadomość i akceptacja naszych uczuć pozwala na bardziej pełne, dojrzałe i w konsekwencji szczęśliwsze życie.

Minkowską bardzo interesują różne oblicza relacji matki i córki – to był istotny temat spektaklu *Stream* i *Cudzoziemki*, także *Mojego roku relaksu i odpoczynku*. Kluczowy staje się moment dorastania i przekształcania się więzi (której zerwać zupełnie się nie da). Dla córki oznacza on dojrzałość i emancypację, dla matki zaś – porzucenie. Nie bez znaczenia wydają mi się tutaj konteksty mitologiczne i baśniowe, które uruchamiają Minkowska i Walesiak. *Stream* opowiadał o Demeter i Korze, w finałowym monologu *Cudzoziemki* córka przypominała baśń o Roszpuncie, którą matka zamknęła w wysokiej wieży. Te mityczne opowieści o matkach i córkach łączy przede wszystkim wiara w szczęśliwe zakończenie. Roszpuncie udaje się wyjść z wieży, Kora opuszcza matkę, nawet za cenę odwiedzania jej co jakiś czas, bohaterka *Mojego roku...* jest w stanie uporać się z żałobą po stracie rodziców i wychodzi wreszcie z mieszkania, zaczyna żyć (o problematyczności tego finału ciekawie, za Joanną Bednarek, pisał Bartosz Dołotko, 2023). Kres symbiozy czy może wzajemnego pasożytnictwa jest równie ważny w *Kiedy stopnieje śnieg*, tym bardziej że wprowadza on temat metarefleksji. Gdzieś w połowie spektaklu, gdy rodzinnych żalów wylano już sporo, nagle Justyna Wasilewska woła głośno: „Cięcie!”. Akcja się zatrzymuje, a ona zaczyna opowiadać o swojej twórczości. Przywołuje słowa

Ingmara Bergmana o tym, że gdy kłóci się z żoną, równolegle myśli o tym, jak by tę scenę skadrował. Wasilewska, która gra w tym spektaklu reżyserkę, w podobny sposób patrzy na swoją rodzinę (jest to zapewne bardzo podobne do chwili, w której krytyk teatralny, oglądając przedstawienie, słyszy już w głowie frazy tekstu, który napisze). Możemy się właściwie domyślać, że to, co widzimy na scenie, to już zmontowany przez nią „film”. A jednak ten monolog jest szczególny – bo to, co w nim najbardziej uderza, to jego tonacja obronna. Intelktualne frazesy brzmią jak usprawiedliwianie się – Wasilewska ma, słuszne zresztą, poczucie winy (to, co czuje, mówi nam więcej, niż to, co mówi). Przed chwilą rozmawiała z matką, która wyraźnie zakomunikowała, że poprzedniego filmu córki, w którym sportretowała własną rodzinę, zupełnie nie ceni. „Pokazujesz prawdę jakby to było coś złego”, mówi matka i trafia w sedno – prawda to bardzo często coś złego, córka zresztą robi „coś złego”, pokazując ją. Oczywiście, widowni łatwiej jest w tym sporze stanąć po stronie córki. Matka, cała w błękitach i z bursztynowymi kolczykami w kształcie łez, jest emocjonalną terrorystką. Gdy córka przypomina matce, jak była przez nią bita, ta potrafi wydusić z siebie po długim milczeniu jedno zdanie: „Ile jest w tobie zła”.

Tym niemniej, na użytek własnej twórczości, córka matkę (i resztę rodziny) zdradza. Ma do tego prawo, ale to nie umniejsza jej odpowiedzialności. Nasze życie do nas nie należy, inni ludzie mogą nam je ukraść na własny użytek, stworzyć swoją, często bolesną dla nas opowieść. Od wielu lat sztuka polega na kradzieży cudzych życiorysów, to nic nowego. I od wielu lat słusznie oburzają się ci, którym kawałek życia zostanie skradziony. Tak jak może się oburzyć Minkowska – bo przecież teraz ja ją okradam i tworzę z tego własny tekst.

Od tego momentu spektakl próbuje wrócić na dawne tory, ale to już

niemożliwe, wątpliwość została zasiana i rozsadza ten mieszczański teatr (używam tego określenia niepejoratywnie) od wewnątrz. Jest to fascynujące i zarazem irytujące w odbiorze – psychodrama dalej się toczy, jednak wszystko ogląda się tak, jakby do oka wpadł nam kawałek wykrzywającego wszystko zwierciadła. Tautologiczne znaki teatralne wydają się niemal ironiczne – ściany sceny okalają wielkie żaluzje (bo spektakl „zagląda za firanki” pozornie szczęśliwego domu), w tyle sceny widać gigantyczną pralkę, z której wysypują się stosy prania (bo to rodzinne „pranie brudów”), jest nawet scena, w której bohaterowie, sztucznie uśmiechnięci, pozują do wspólnej fotografii (bo „z rodziną najlepiej na zdjęciu”). Paradoksalnie, spektakl zaczyna sam sobie przeczyć – emocje przestają być „prawdziwe”. Możliwość identyfikacji z bohaterami nie jest już taka prosta i oczywista, skoro najprawdopodobniej oglądamy wizję Wasilewskiej. Po co zatem ta cała rodzinna afera?

Być może właśnie po to, by zważyć. Gdy w finale spektaklu rozgrywa się największa i najbardziej spektakularna kłótnia, to toczy się ona między starszymi a młodszymi członkami rodziny (czyli Zbrojewicz, Kuta i Maj kontra cała reszta). „Zachowujesz się przemocowo” – mówi Wasilewska, „Domagam się szacunku” – odpowiada Zbrojewicz. Porozumienie nie jest możliwe, bo rodzice i dzieci są z innych planet, mówią kompletnie innymi językami, wyznają inne wartości, inaczej rozumieją funkcje systemu zwanego rodziną. W jakimś sensie wszyscy mają rację i nikt jej nie ma, choć rachunek wzajemnych krzywd nie rozkłada się równo. To, że rodzice byli skrzywdzeni przez swoich rodziców, w żaden sposób nie usprawiedliwia ran, jakie zadali potem własnym dzieciom. Nie ma zadośćuczynienia. Psychologiczne slogany, które powtarza młodsze pokolenie (o szanowaniu granic, o przemocowości, o pozwalaniu sobie na uczucia) nie przynoszą efektu. Te frazy działają raczej jak kojąca mantra dla mówiących, ale ich treść nie dociera do adresatów.

Namiastką happy endu jest sojusz zawarty w obrębie pokoleń. Mirosław Zbrojewicz, Magda Kuta i Maria Maj stoją objęci po jednej stronie sceny, trzymają się razem. Izabella Dudziak, Jan Dravnel i Justyna Wasilewska razem wychodzą. Później, nieco ckliwie, Wasilewska powie, że jej kuzyni to „najlepsi ludzie, jakich spotkała”. Więzy między rodzeństwem czy kuzynostwem okazują się silne i życiodajne – pewnie dlatego, że wspólni wrogowie jednoczą. Ale nawet ten finał brzmi jakoś fałszywie. Inaczej niż w poprzednich baśniach, które opowiadała Minkowska, szczęśliwe zakończenie jest tu pozorne. Ani kultura terapii, ani sublimacyjna moc sztuki nie rozwiązują problemów.

Od pewnego momentu para rodziców, która straciła dziecko, schodzi na dalszy plan, usuwa się ze sceny rodzinnego dramatu. Ostatni obraz *Kiedy stopnieje śnieg* to niepokojące nagranie – rodzice wspólnie z córką czytają książkę, jak szczęśliwa rodzina. Czy to wspomnienie? Czy może fantazja? Czy córka naprawdę umarła? A może rodzice też już nie żyją?

W finale *Królowej Śniegu* stara babka czyta Kajowi i Gerdzie Biblię, gdy dzieci wróciły do domu. Maciej Skowera, badacz literatury dziecięcej, analizując baśnie Andersena, zauważa, że u tego pisarza (jakby nie patrzeć przedstawiciela europejskiego romantyzmu) śmierć jest często wybawieniem. Choć badacz nie analizuje akurat *Królowej Śniegu*, to zauważa, że w wielu utworach Andersen oferuje czytelniczkom rodzaj metafizycznego pocieszenia. Mała syrena, ołowiany żołnierz, bałwan ze śniegu i dziewczynka z zapałkami po śmierci odnajdują szczęście. W twórczości baśniopisarza Skowera dostrzega bunt przeciw zasadom życia społecznego, ale także wobec rozdźwięku między światem, takim „jaki jest” a tym „jaki być powinien”. „Ten świat «jaki być powinien» to oczywiście świat idealny — zaświaty, które u Andersena okazują się niemalże jedyną

przestrzenia, w której człowiek może osiągnąć prawdziwe szczęście” (Skowera, 2013, s. 141). U Minkowskiej tego rodzaju metafizycznego pocieszenia raczej nie ma, śmierć dziecka jest tragedią, nikt tego nie kwestionuje – ostatni obraz to raczej fantazja. Świat „jaki być powinien” też jest fantazją – kojącą, ale fałszywą. W tym świecie dzieci żyją i są kochane przez rodziców, prawda nie jest krzywdą, a zrozumienie drugiego człowieka jest możliwe. A gdy topnieje śnieg, przychodzi lato, błogosławione i życiodajne lato, które wcale nie jest zwiastunem śmierci.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Prawda jako coś złego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/prawda-jako-cos-zlego>.

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).

Bibliografia

Andersen, Hans Christian, *Królowa Śniegu*, [w:] *Baśnie*, tłum. S. Beylin, Świat Książki, Warszawa 1998.

Dołotko, Bartosz, *Widok z drogi w dół*, „Dialog Puzyny: Bioróżnorodność”, 2023.

Skowera, Maciej, *Mała syrena nie czuła wcale śmierci”. O tanatologicznych aspektach baśni Hansa Christiana Andersena*, [w:] *Śmierć w zwierciadle humanistyki. Tom pokonferencyjny*, red. D. Gapska, Stowarzyszenie „Nowa Humanistyka”, Poznań 2013.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/prawda-jako-cos-zlego>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/strefa-bezpieczenstwa>

/ REPERTUAR

Strefa bezpieczeństwa

Katarzyna Niedurny

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Lucia Berlin

Instrukcja dla Pań sprzątających

reżyseria Olga Ciężkowska, adaptacja i dramaturgia: Martyna Wawrzyniak, scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot, muzyka: Teoniki Rozynek, video: Michał Dobrucki

premiera: 2 lutego 2024

Akcja zaczyna się w czwartek i również w czwartek musi się skończyć. Właśnie w ten dzień tygodnia, od lat o tej samej godzinie w pralni spotykają się dwie kobiety. O jednej z nich szybko dowiadujemy się, że jest pisarką (Cecylia Caban), co łatwo poznać po ciągłym robieniu przez nią notatek i zapisywaniu na żywo scen z życia. Dziś jednak pranie nie jest najważniejszym wydarzeniem popołudnia, a notes autorki zapełnią znacznie ciekawsze zapiski. Rutynę cotygodniowych spotkań zakłóca mężczyzna. Zwykle siedział w milczeniu na jednym z krzesełek, jak dowiadujemy się z rozmowy kobiet. Czekał na koniec wirowania, przyglądał się dłoniom jednej z nich. Teraz

leży martwy na podłodze.

„Dam pani klucz do mojego mieszkania, jeśli kiedyś nie przyjdę tu w czwartek, to znaczy, że umarłam” – zagaduje pisarkę druga piorąca (Judyta Paradzińska). Z czasem jednak okazuje się, że to tylko sztuczka. Kobieta pragnie stać się główną postacią opowiadania i dlatego, w ten intrygujący sposób, wciąga pisarkę w swoje życie. Liczy, że ta, dzięki odpowiednim słowom, nada jej życiu szczególne znaczenie, dostrzegając ukryty w codzienności sens. Artystki nie trzeba długo namawiać, by weszła w ten układ. A trup? Już po chwili przestaje być ważny. Grający go aktor wstaje i oddaje miejsce na scenie żywym kobietom.

Sceniczna pisarka nosi imię Lucia, podobnie jak Lucia Berlin, amerykańska autorka zbioru opowiadań *Instrukcja dla pań sprzątających*. Pisarka, matka czterech synów, która miała doświadczenie pracy fizycznej, często w swoich opowiadaniach obsadza w głównych rolach matki, sprzątaczkę, pielęgniarkę i salowe. Tworzy autofikcje, w których wydarzenia z życia przekształca w literaturę. W efekcie jej opowieści są jednocześnie głęboko osadzone w rzeczywistości i zaskakujące. Prowokują do refleksji, czy to, co opisuje, w ogóle jest możliwe.

Tydzień. Tyle dni minie do ponownego spotkania obu bohaterek, które poznaliśmy w pierwszej scenie spektaklu. Każdy dzień tygodnia (wyznaczony przez wyświetlany na scenie napis) to przestrzeń na nowe opowiadanie, wprowadzenie kolejnych wątków i postaci. To jednak niebezpieczny format spektaklu – łączenie ze sobą osobnych historii tak, by zaczęły tworzyć całość. Na to trzeba mieć mocny pomysł, który stworzy fabułę, teatralny esej bądź jakąś spójną myśl. W tym wypadku autorkom spektaklu, w tym reżyserce Oldze Ciężkowskiej i dramaturżce Martynie Wawrzyniak, to się nie udało.

Wszystkie bohaterki spektaklu łączy to, że są w trudnym momencie życia. Pomimo problemów kobiety pozostają barwne i wyraziste. Brakowało mi jednak pomysłu na to, dlaczego spotykają się na scenie i jakiej sprawie ich spotkanie służy. Mogę w tym tekście opowiadać o poszczególnych wątkach scenicznej opowieści, kolejnych postaciach i inscenizacyjnych pomysłach reżyserki. Trudniej mi jednak syntetyzować i opisywać powiązania między fragmentami – bardzo słabo zarysowane w spektaklu.

Zacznijmy od postaci. Reżyserka zdecydowała się na fabularne prowadzenie obyczajowych wręcz opowieści. Na scenę oprócz opisanych już bohaterek zaprasza uzależnioną od alkoholu matkę (Magdalena Maścianica), która wymyka się w nocy, kradnąc pieniądze własnym dzieciom, by kupić butelkę. Jest też kobieta świeżo po rozstaniu z mężem (Monika Stanek), która pracuje jako sprzątaczką i ochoczo obgaduje klientów z koleżankami po fachu. Są także dwie siostry (ten wątek zajmuje w spektaklu najwięcej czasu). Jedna z nich (również Monika Stanek) umiera na raka. Jej trudną sytuację potęguje fakt, że mąż zostawił ją dla młodszej kochanki. Druga (Karolina Kuklińska) jest o wiele bardziej przebojowa – chce, by ich wspólny czas był naprawdę wyjątkowy, dlatego namawia siostrę, by zapomniała o mężu i poznaje ją z instruktorem nurkowania (Bartosz Woźny), z którym kiedyś miała romans. Sama zaś umawia się z mężczyzną (Jakub Klimaszewski), w którym kiedyś była zakochana. Przeżywa jednak rozczarowanie, bo okazuje się on znacznie bardziej nudny niż we wspomnieniach. Na scenie spotykamy też dyżurującą na pogotowiu panią z oryginalnym podejściem do pacjentów i mieszkającego w Teksasie Ślązaka (w obu rolach Michał Świtała).

Aktorzy grają swoje postaci psychologicznie, z zachowaniem czwartej ściany. Przeżywają swoje historie i bolączki, rzadko wychodząc poza ich ramę i nie wchodząc w interakcje z osobami reprezentującymi na scenie inne

opowiadania. Każdy jest zanurzony we własnym świecie. To wszystko zaś rozgrywa się w bardzo „amerykańskich” realiach: elementy scenografii przypominają wystrój domów z przedmieść w latach pięćdziesiątych, część kostiumów zawiera zaś w sobie kowbojskie elementy. Inaczej prowadzona jest tylko historia dwóch siostr, która przenosi nas do Ameryki Południowej. Podkreśla to dodatkowo styl gry aktorek, który przywołuje skojarzenia z brazylijskimi telenowelami.

Łączenie kilku wątków jednocześnie umożliwia szeroka scena opolskiej Malarni. Ustawionych jest na niej pięć stacji, w których rozgrywa się akcja. Pierwszą z nich jest stół z krzesłami grający w pierwszych scenach rolę kuchni, a następnie miejsca, w którym zwierzają się sobie siostry. Na środku ustawione są schody prowadzące do okrągłych drzwi – początkowo kojarzą się one z drzwiczkami pralki, potem z wyjściem na estradę. To na nich wyświetlane są nazwy dni tygodnia. Na prawym końcu sceny znajdziemy biurko-dyspozytornię pogotowia. Niedaleko niej wisi telefon. W częściowo przeszklonej sali z tyłu sceny odbywa się zaś impreza, której cienie możemy zobaczyć. Akcja czasem rozgrywa się synchronicznie w kilku miejscach.

Dramaturgia polegająca na przechodzeniu od jednego wątku do kolejnego sprawia, że dla sensu całości obojętnie jest, czy dodamy do niego, czy odejmiemy kolejną scenę. Trudno powiedzieć, czemu siostry grają brazylijską operę mydlaną, jaką funkcję w tym spektaklu pełni pojawiający się na chwilę śląski kowboj, czy istnieje jakaś relacja między oglądanymi na scenie kobietami, jaką znaczeniową funkcję ma wprowadzona na początku rama tygodnia, w którym mieści się spektakl (poza podkreślanie, że scen, które oglądamy, nic nie łączy).

Dodatkowo dużym problemem w tym spektaklu jest przewidywalność środków formalnych. Oglądamy sytuacje, które znamy skądinąd, czyli z

innych scen i z innych spektakli. Dlaczego tak się dzieje? Mam wrażenie, że poruszamy się tu między różnego rodzaju oczekiwaniami i pragnieniami. Być może są to oczekiwania dyrekcji wobec artystek, by osiągnęły sukces medialno-frekwencyjny. Być to może pragnienie wpisania się w kanon dobrych i znanych już rozwiązań. Być może chęć zafundowania widowni kulturalnego wieczoru niewykraczającego poza standardowe techniki narracyjne. Niezawodnym środkiem prowadzącym do tego są klisze. Klisze znane z innych przedstawień, które już się gdzieś wydarzyły i nawet odniosły sukces. Które w pewnych momentach były ciekawe i nowatorskie, a teraz pozostały w pewnym kanonie. W efekcie powstaje spektakl łatwy do wpisania w strategię marketingowe. Jest o kobietach, więc jest feministyczny. Łączy wiele historii, więc jest różnorodny i wielogłosowy. Dodatkowo oparty jest na opowiadaniach znanej autorki, a tytuły, wiadomo, dobrze się sprzedają. Nieważne, że za nic z tego spektaklu nie wynika, dlaczego właśnie te teksty okazały się dla twórczyń interesujące, a także, co im daje pokazanie tych fabuł na scenie.

A przecież obie artystki tworzące *Instrukcje...* potrafią robić teatr nowatorski, śmiało wprowadzając na scenę swój charakterystyczny język, który wyróżnia je na tle innych twórców i twórczyń. W tym sezonie odbyła się również premiera spektaklu Olgi Ciężkowskiej – robionego razem z Teraz Polisz *Lesbian Sunset*. Mała scena, prosta formuła radiowej audycji, w której opowiadana jest historia polskich lesbijek. Trochę piosenek i squeerowana, a zarazem swojska plaża w Mielnie złożyły się na świetny spektakl pełen życia i energii, który dosłownie podrywa publiczność z miejsc. Nie było to według mnie ani grzeczne, ani przewidywalne. Na czytaniu tekstu *Schwarzcharakterek* Martyny Wawrzyniak w Gdyni publiczność raz po raz wybuchała śmiechem, a część widzów miała łzy w oczach. Prosta forma: kilka aktorek, krzesła i tekst zapisany na kartkach papieru. Niczego więcej

nie było trzeba, by stworzyć ważny i poruszający teatr.

Co się stało w Opolu? Może to wymagania dyrekcji? Może duża presja instytucji, która tworzy kanon i produkuje formy, które do niego pasują? Może zbyt wielkie pragnienie artystek, by zrobić spektakl, który będzie grany? Może to efekt ich wyobrażenia o wymaganiach widowni teatru w nie za dużym mieście? Widowni, która przez to nie została potraktowana serio. A może po prostu spektakle nie zawsze wychodzą? Mimo świetnego teamu twórczyń i dobrego tekstu wszyscy pozostali w strefie bezpieczeństwa.

Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *Strefa bezpieczeństwa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/strefa-bezpieczenstwa>.

Autor/ka

Katarzyna Niedurny - teatrolożka, dziennikarka, recenzentka. Publikuje m.in. w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, „Dialogu”, tygodniku „Przegląd”. Stale współpracuje z „Dwutygodnikiem”. Współprowadzi „Podcast o teatrze”.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/strefa-bezpieczenstwa>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/klauzula-sumienia>

/ REPERTUAR

Klauzula sumienia

Zofia Kowalska

Teatr Współczesny w Szczecinie

Opowieści babć szeptane córkom przez matki

tekst, reżyseria: Gianina Cărbunariu, przekład: Radosława Janowska-Lascar, scenografia i kostiumy: Anna Maria Karczmarska, Mikołaj Małek, muzyka: Karol Nepelski, choreografia: Katarzyna Sikora, dramaturgia: Anna Mazurek, reżyseria światła: Rafał Paradowski

premiera: 8 grudnia 2023

Siedzę na widowni z mamą. Wodzę wzrokiem po ludziach. Przyszło dużo kobiet, w grupkach lub samotnie. Przyjaciółki, koleżanki z pracy, partnerki, córki, babcie. Siostry. Spektakl także rozpoczyna kobieta – Beata Zygarlicka wita przybyłe osoby, pyta, czy wygodnie siedzą w fotelach. To ona będzie przewodniczką podczas tej podróży. Poprzez zaznaczenie obecności publiczności już na samym początku podkreślony zostaje umowny charakter sytuacji teatralnej.

Narratorce nie jest jednak dane opowiadać w spokoju. Wypowiedź

wielokrotnie przerywają jej aktorzy-mężczyźni, traktujący ją z wyższością. Poprawiają ją, nie słuchają jej odpowiedzi, zaznaczają swoje zdanie. Uprawiają *mansplaining*, objaśniają jej świat. Sceny te mają wymiar żartobliwy i krytyczny, ilustrują to, jak często męskie głosy, nawet te progresywne i pozornie wspierające, zagłuszają głosy kobiet, przyćmiewają ich doświadczenia. Gra się tutaj ze stereotypowymi wzorcami męskości. Część wypowiedzi jest jawnie żartobliwa, a część chyba trochę na serio. Oprócz ironicznej niezgody z ideologiczną wymową spektaklu (twierdzą, że porównanie rządów Nicolae Ceaușescu do działań Kościoła katolickiego w Polsce jest naciągane), tematyzują także proces twórczy w pracy nad rolą. Narzekają na sposób skonstruowania brutalnych męskich postaci, na to, że momentami będą musieli odegrać przemoc, zarzekają się, że postacie, w które się wcielają, nie reprezentują wszystkich mężczyzn. Ten metateatralny kontekst będzie pulsował pod spektaklem przez cały czas.

Część aktorów schodzi ze sceny w akcie sabotażu (aktorki i Robert Gondek pozostają). Później wróca. Zygarlicka też nie jest zadowolona z tego, że gra babcię-opowiadaczkę, ale jest najstarszą kobietą w obsadzie i ostatecznie godzi się na taką rolę. Wreszcie rozpoczyna gawędę, bo przecież tytułowe opowieści należą do „babć, nie dziadów” i szeptane są przez „matki, nie przez ojców”. Pierwsza część spektaklu dotyczy czasów reżimu Nicolae Ceaușescu, przywódcy Rumuńskiej Partii Komunistycznej. Wydany w roku 1966 dekret 770, na mocy którego wprowadzono całkowity zakaz aborcji dla kobiet poniżej czterdziestego piątego roku życia (chyba że urodziły czwórkę dzieci; aborcja była dopuszczana wyłącznie w sytuacji zagrożenia życia ciężarnej), miał doprowadzić do bardzo szybkiego i licznego przyrostu naturalnego. I tak też się stało. Matki, które urodziły więcej niż trójkę dzieci, otrzymywały od państwa medale. Jednocześnie pronatalistyczna polityka Ceaușescu doprowadziła do śmierci co najmniej kilkunastu tysięcy kobiet.

Pozbawione opieki zdrowotnej w sytuacji niepożądanego ciąży, działały na własną rękę, co bywało śmiertelnie niebezpieczne.

Pierwsza historia dotyczy losów młodej kobiety, która w partyzanckich warunkach dokonuje aborcji. To niegotowa na macierzyństwo studentka, która wyrusza w podróż autobusem do mieszkania innej kobiety, gdzie wywoła poronienie za pomocą soli fizjologicznej. W Rumunii donosy na kobiety dokonujące aborcji i osoby im pomagające były codziennością. Jej sprawa kończy się na komisariacie milicji.

Kolejne etapy opowieści są schematycznie inscenizowane przez pozostałe osoby aktorskie. Służą do tego proste elementy scenografii: krzesła, fotele autobusowe, stoły, miotły. Będą przestawiane i traktowane wielofunkcyjnie. Ważne okażą się także niepozorne garderobiane wieszaki i kostiumy, które na nich wiszą. Aktorzy będą wkładać je w zależności od szybko zmienianych ról. Wszystko dzieje się na podłodze usłanej sosnową korą, z której wystają rachityczne drzewka, co może być nawiązaniem do wspomnianej tylko przelotem historii o kobietach z bezradności zakopujących płody w lesie. Nad sceną zawieszona została instalacja z jarzeniówek. Ich mocne, nienaturalne światło kreuje warunki niemal laboratoryjne, jakby tytułowe opowieści poddawane były analizie, wiwisekcji.

Ta pierwsza opowieść, choć inspirowana wydarzeniami w Rumunii Ceaușescu, wskazuje mechanizmy patriarchalnej przemocy, które działają nie tylko w Rumunii czy współczesnej Polsce. Twórcy podkreślają uniwersalność kobiecej opresji przy jednoczesnym zaznaczeniu kontekstu politycznego konkretnego momentu w historii. Paralele między reżimem komunistycznym a pozorną wolnością, którą niesie demokracja, są wyraźne. Podobieństwa te zaznaczone są na poziomie inscenizacji, np. aktorzy intencjonalnie myślą milicję i policję.

Kolejna opowieść osadzona jest raczej w polskim kontekście. Poznajemy losy kobiety, która była w zagrożonej ciąży z powodu niewydolności szyjki macicy. Poroniwszy, trafiła do szpitala, gdzie następuje konfrontacja z lekarzami i policjantami, próbującymi wmówić jej intencjonalną aborcję.

Te dwie historie mnożą kolejne. Kruchość konwencji scenicznej prowokuje liczne dygresje w formie luźno połączonych ze sobą prywatnych opowieści aktorów i drobniejszych wymyślonych epizodów dotyczących praw kobiet w Polsce, jak np. scena, w której uchodźczyni z Ukrainy chce kupić tabletkę „dzień po”.

W 1989 roku, niemal od razu po śmierci Ceaușescu, restrykcyjne prawa dotyczące aborcji zostały zniesione. W roku 1993 w Polsce weszła w życie ustawa, która kryminalizując przerywanie ciąży ze względów społecznych, wprowadziła niemal całkowity zakaz aborcji. W związku z tym twórcy kwestionują mit Okrągłego Stołu. W obradach uczestniczyły tylko dwie kobiety, Grażyna Staniszevska i Anna Przeclawska. Wywalczona wolność nie obejmowała wszystkich. Dziecięcym wspomnieniom aktorów i aktorek dotyczących czasu przemian ustrojowych towarzyszy projekcja – na nagraniu wideo widzimy wycierające okrągły stół pracownice.

Akt opowiadania, centralny dla konstrukcji spektaklu, jest wywrotową alternatywą dla patriarchalnej wersji historii zapisanej w książkach. Głosy kobiet mieszczą się w ich ciałach. Przekaz werbalny połączony z inscenizacją jest tu najważniejszy. Spektakl *Opowieści babć szeptane córkom przez matki* tworzy własne feministyczne archiwum złożone z prawdziwych, intymnych głosów, nie tylko kobiecych, ale i męskich. Wszystkie ciała podlegają bowiem biowładzy. Scenariusz napisany został przez reżyserkę Gianinę Cărbunariu na podstawie researchu, lektury reportaży i dokumentów, a także wywiadów przeprowadzonych z aktywistami, socjologami, antropologami i

dziennikarzami przy wsparciu dramaturżki Anny Mazurek. Istotne są tu także osobiste wspomnienia osób aktorskich. Magdalena Myszkiewicz opowiada o tym, jak aborcja, którą zrobiła jej tkwiąca w toksycznej relacji matka, okazała się zbawienna. Maria Wójtowicz wspomina swoją mamę, która ze strachu przed osądem wierzącej członkini rodziny nie przerwała ciąży, wpadła w depresję i poroniła. Prywatne staje się publiczne, kiedy jest zagrożone. Historie, w których aktorzy bezpośrednio zwracają się do widzów, są jak bolesne ukłucie, przypominające, że choć jesteśmy w teatrze, mowa jest o czymś bardzo realnym i prawdziwym.

Ta strategia dramaturgiczna wiąże się z wcześniej wspomnianym aspektem autoteatralnym. Oddana aktorom możliwość ujawnienia części swojej prywatności funkcjonuje pod bezpieczną osłoną metafory. Robert Gondek mówi, że przydałaby się klauzula sumienia dla aktorów. Nie chce grać lekarza, który milczy i nie wstawia się za swoją pacjentką w sytuacji zagrożenia. Medium teatru umożliwia rozpoznanie swoich granic, nawet wtedy, kiedy trzeba zagrać coś, co nie jest zgodne z naszymi poglądami. Wejście na scenę ma konsekwencje i wagę, powinno być świadomą decyzją.

Spektakl problematyzuje kwestię kreacji aktorskiej, odpowiedzialności za nią, a także bawi się tematem utożsamienia aktora z rolą, czasami je podważając, a czasami podsuwając trop, że bywa ono pełne. Jednocześnie twórcom bliskie jest myślenie o teatrze jak o życiu, w którym też nie zawsze odgrywamy te role, które chcemy.

Ekspozycja sytuacji teatralnej poprzez wprowadzenie elementów quasi-autoteatralnych, metateatralnych prowadzi do Brechtowskiego efektu obcości i związane jest z politycznym charakterem przedstawienia. Według artykułu 152 paragraf 2 Kodeksu karnego osoba, która udziela pomocy w przerwaniu ciąży, podlega karze pozbawienia wolności. Dlatego też aktorki,

korzystając z możliwości, jakie oferuje medium teatru, oficjalnie nie w swoim imieniu (choć możemy się domyślać, że jednak tak) odważnie głoszą ze sceny słowa wsparcia. To przecież nie Beata Zygarecka, a bohaterka, którą gra, gotowa jest zawieźć szczecinianki do Niemiec, aby mogły tam spokojnie wykonać zabieg przerwania ciąży. Michał Lewandowski pyta, czy ktoś chce donieść na jego postać. To realne propozycje czy teatralne metafory? A może teatralna metafora nie oznacza czegoś z gruntu nieprawdziwego? Ze sceny pada numer Aborcyjnego Dream Teamu. To nie ja podaję ten numer, cytuję tylko fragment spektaklu: „22 29 22 597”. Aresztujcie kartkę papieru, na której go zapisałam.

Wzór cytowania:

Kowalska, Zofia, *Kluzula sumienia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kluzula-sumienia>.

Autor/ka

Zofia Kowalska - studentka teatrologii UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kluzula-sumienia>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-przyjmiesz-zaproszenie>

/ REPERTUAR

Czy przyjmiesz zaproszenie?

Izabela Zawadzka

Teatr Łaźnia Nowa

Zaproszenie

reżyseria i koncept: Anna Karasińska, przestrzeń i kostiumy: Michał Dobrucki, światło: Klaudyna Schubert, reżyseria dźwięku: Konrad Błaszczuk, konsultacja merytoryczna: Zuzanna Berendt, asystentki reżyserki: Katarzyna Białooka, Jurgita Zaikauskas, statystka: Jurgita Zaikauskas

premiera: 2 lutego 2024

O najnowszej premierze Anny Karasińskiej w Łaźni Nowej długo nic nie było wiadomo, poza tym, że się odbędzie. Na stronie teatru nie pojawiał się nie tylko tytuł spektaklu, ale również opis czy nazwiska obsady i twórców. Mimo to bilety na premierowe pokazy były praktycznie wyprzedane, zanim jeszcze ogłoszono szczegóły produkcji. Dwa tygodnie przed premierą na zlecenie Łaźni Katarzyna Niedurny przeprowadziła rozmowę z reżyserką, podpytując o jej najnowszą pracę (*Rozpoznanie i decyzja*, 2024). Karasińska zapytana o brak informacji prasowych sprzeciwiła się traktowaniu spektakli jak

produktów i zaapelowała o szukanie nowych sposobów komunikacji z publicznością. Ten postulat wydał mi się dość abstrakcyjny – w końcu teatr funkcjonuje w określonym systemie ekonomiczno-społecznym, a wejście na widownię wiąże się (najczęściej) z koniecznością zakupu biletu. Jednak po zobaczeniu *Zaproszenia* słowa reżyserki nabrały sensu.

Praca Karasińskiej jest podzielona na kilka wyraźnie oddzielonych od siebie części. Każda testuje inny sposób współbycia w teatrze i kreowania obecności na scenie oraz wykorzystuje różne narzędzia do budowania teatralnej fikcji. Kolejne pomieszczenia są stacjami w teatralnym doświadczeniu, przez które publiczność zostaje przeprowadzona przez performerki i performerów niebędących zawodowymi aktorami. Wzajemna relacja widz/widzka-performer/performerka staje się najważniejszym elementem konstruującym *Zaproszenie*. I choć brzmi to jak frazes – istotą teatru jest przecież spotkanie aktorów i publiczności – Karasińska realizuje ten koncept bezkompromisowo. Testuje, czym to spotkanie może być i jakie warunki muszą zostać spełnione, żeby rzeczywiście do niego doszło. Już od pierwszej sceny publiczność dostaje sygnał, że jest włączona w realizację tego scenicznego doświadczenia. Trójka performerów przez długi czas stoi na proscenium na tle niebieskiej kurtyny i patrzy na oświetloną publiczność. Kiryllos Aleksandrov, Sara Goworowska i Anna Grąbczewska opierają się o metalowe barierki (znane z imprez masowych czy koncertów) i metodycznie ślizgają wzrokiem po kolejnych osobach. Sekwencja jest na tyle długa, że wydaje się, iż performerzy uczą się na pamięć twarzy siedzących naprzeciwko widzek i widzów. Rosemarie Garland-Thomson pisała, że gapienie się na siebie przez nieznanymi może wprawiać w dyskomfort (2020). Spojrzenie performerów jednak nie krępuje. Balansuje od ciekawości po znudzenie. Jako publiczność zostajemy sprowokowani do dostrzeżenia własnego spojrzenia, sami zostając zauważeni, a tym samym włączeni w

sytuację, która będzie się rozgrywać.

Ten współdział w działaniu zostaje zaznaczony również w chodzonej formie performansu. Publiczność nie może wygodnie zasiąść na krzesłach; zaraz po skończeniu pierwszej sekwencji zostaje poproszona o przejście do kolejnego pomieszczenia. Każda część rozgrywa się w innej lokalizacji, a przejścia pomiędzy nimi wyraźnie oddzielają następujące po sobie tematy i narzędzia teatralne. Po przejściu za kurtynę znajdujemy się w wyciemnionej sali, gdzie Sara Goworowska opowiada o swoim wstydzie przed performowaniem i strategiami radzenia sobie z nerwami. Nazywa sytuację, w której się znajdujemy – my jako publiczność, a przede wszystkim ona jako stojąca przed nami performerka. Wspólnie wizualizujemy sobie pokój Sary, co ma pomóc jej się uspokoić. Tak naprawdę wyobrażamy sobie również to, co performerka robi w przestrzeni. Znajdujemy się w niewielkiej, skąpo oświetlonej sali, gdzie w kącie Goworowska cicho snuje swoją narrację. Nie wszystko można dostrzec zza głów pozostałych osób z widowni. Zresztą, jak przyznaje performerka, ona również nie widzi naszych twarzy i dlatego trudno ocenić jej nasze reakcje (które wydają się dość stonowane). Trzeba postarać się znaleźć dobre miejsce i odpowiednią odległość od działań scenicznych, żeby mimo narzuconych ograniczeń lepiej usłyszeć i zobaczyć tę intymną akcję konstruowania przez Goworowską swojej obecności performerskiej.

Kiedy dołącza Kiryllos Aleksandrov, sytuacja się zmienia – ze spokojnej opowieści zostajemy wrzuceni w abstrakcyjne i nieco agresywne działanie. Choć w dalszym ciągu trudno dokładnie zobaczyć i usłyszeć, co się dzieje, ten nowy rodzaj energii na scenie jest od razu wyczuwalny. Kiryllos zbiera rozrzucone na podłodze kości, odbija piłkę od ściany, gwałtownie porusza się po scenie, a w końcu atakuje Goworowską (pięściami i pocałunkami).

Wszystko dzieje się szybko i intensywnie. Kiedy sytuacja zostaje przerwana zaproszeniem inspicjentki do następnej części, pozostaje w nas rodzaj niepewności i nieprzyjemności, z którym udajemy się dalej.

Przechodząc do kolejnej, równomiernie oświetlonej sali, zostajemy włączeni przez Annę Grąbczewską do oniryczno-medytacyjnej sekwencji, w której performerka wchodzi w bezpośrednie interakcje z publicznością. Śpiewając, pyta widzów, czego się spodziewali i czy podoba im się to, co widzą. Tanecznymi ruchami czołga się po podłodze i zbliża do kolejnych osób. Wyczekuje odpowiedzi i reakcji na swoje działania. Cięcie.

Wracamy na widownię, gdzie zaczął się performans, a na scenę wychodzi dziesięcioletnia Amelia Śliwa i rozpoczyna zabawę w dom. Sama wciela się w rolę matki, pozostali, dorośli performerzy grają dzieci (lub – jak Aleksandrov – żaby, bo przecież w teatrze wszystko jest możliwe). Do tej sekwencji zostają zaproszone dwie osoby z publiczności. Mają wspólnie z performerami wyobrazić sobie, że idą na spacer (przemierzają scenę, trzymając się za ręce), jedzą obiad, podwieczorek, kolację (posługując się niewidzialnymi sztuczkami i talerzami), oglądają telewizję (siedząc na proscenium i patrząc znów wprost na publiczność). Publiczność śledzi tę trwającą, zapętłającą się (i być może nieskończoną) zabawę w rodzinne życie, kreowaną z perspektywy dziewczynki-demiurżki. Jest w tym coś wciągającego, jednocześnie oczywistego (tu nie wydarzy się nic więcej niż to, czego możemy się spodziewać) i zaskakująco niezwykłego (co jeszcze można sobie wymarzyć na scenie?). Teatralna symulacja domowego życia jest zarówno niezwykle precyzyjna i prawdopodobna (choć ukazująca monotonię codzienności widzianą oczami dziecka), jak i przesiąknięta niezwykłościami – od ilości i różnorodności jedzenia (co w realnym życiu mogłoby mieć nieprzyjemne skutki), po obecność w domu żaby czy nocną rozmowę z

zaprzyjaźnioną myszką (w tej roli statystka Jurgita Zaikauskas).

Nie wiem, czy *Zaproszenie* można nazwać spektaklem. Na pewno z rezerwą podszłabym do traktowania tego działania performatywnego w kategoriach produktu, gotowej i skończonej całości, która zostaje przedstawiona osobom na widowni. Nie chcę przez to powiedzieć, że *Zaproszenie* jest niedopracowane. Jest precyzyjnym konceptem, który oferuje doświadczenie teatralne odległe od tego, czego oczekuje się od standardowego przedstawienia. Na stronie teatru można przeczytać, że „dopiero w relacji z publicznością praca zostaje dopełniona”. Ta deklaracja nie jest na wyrost. Karasińska czyni z publiczności podmiot współodpowiedzialny za powodzenie działania scenicznego. Żeby doszło do spotkania i do rozegrania wyobrażonych sekwencji, do zaistnienia sytuacji teatralnej, niezbędna jest otwartość i chęć widzów do podjęcia się tego zadania. Nie wystarczy usiąść i patrzeć. Nie wystarczy nawet przemieszczać się między kolejnymi salami. Trzeba włożyć wysiłek we włączenie się w tę dziwną, nieoczekiwaną i rozciągniętą w czasie współobecność. W odróżnieniu od poprzednich prac Karasińskiej, *Zaproszenie* nie prowadzi publiczności za rękę, nie podpowiada, jakimi torami powinna podążać ich wyobraźnia, żeby znaleźć się w tej wspólnej teatralnej przestrzeni. A jednak, jeśli publiczność wykona pracę, otworzy się na to, co nietypowe, czasem niewygodne i wykraczające poza strefę komfortu, może z osobami performującymi wypracować sytuację teatralną, która jest efektem wspólnej, świadomej obecności.

Zakładając, że *Zaproszenie* ma być przestrzenią spotkania, należy zadać pytanie, kogo i na jakich zasadach teatr i twórcy goszczą. W informacjach o spektaklu (które pojawiły się w końcu na stronie teatru) brak wiadomości o (nie)dostępności i formie performansu. O ile zrozumiała jest chęć zaskoczenia publiczności, o tyle rezygnacja z informacji o braku miejsc

siedzących czy o konieczności przemieszczania się między salami nie sprawia wrażenia troski o odbiorców. Pierwszym krokiem do zbudowania partnerskiej relacji (tak istotnej dla tej pracy) i do dostępności może być informowanie o tym, co dostępne nie jest (zob. Pasterak, Włodarski 2022, s. 43). Pracę Karasińskiej czytam – również w nawiązaniu do jej rozmowy z Niedurny – jako projekt zmuszający nie tylko publiczność, ale również teatr jako producenta do podejmowania nieszablonowych rozwiązań i poszukiwania nowych modeli pracy, produkcji i komunikacji, które będą odpowiadać tej realizacji. W tym kontekście widzę potencjał na poszerzenie *Zaproszenia* i wypracowanie sytuacji bardziej inkluzywnej i otwartej na włączenie widzów we współdziałanie.

Wzór cytowania:

Zawadzka, Izabela, *Czy przyjmiesz zaproszenie?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/czy-przyjmiesz-zaproszenie>.

Autor/ka

Izabela Zawadzka – menedżerka kultury, teatrołożka, kuratorka wydarzeń performatywnych. Badaczka performansów chodzonych w przestrzeniach miejskich oraz instytucjach wystawienniczych. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ.

Bibliografia

Pasterak, Barbara; Włodarski, Tomasz, *Sztuka różnorodności w edukacji kulturowej*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2022, <https://mik.krakow.pl/wp-content/uploads/Sztuka-roznorodnosci-w-edukacji-kulturowej.pdf> [dostęp: 12.02.2024].

Rozpoznanie i decyzja, z Anną Karasińską rozmawia Katarzyna Niedurny, e-teatr.pl,

https://e-teatr.pl/rozpoznanie-i-decyzja-45011?fbclid=IwAR3AkP1vEUCk3eT30g1u4df9ijC4Ofr2TS1jfhAYO_0GqvwmMLc2aRv-5K4 [dostęp: 12.02.2024].

Garland-Thomson, Rosemarie, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, przeł. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/czy-przyjmiesz-zaproszenie>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/cisza-i-piesni-dwudziestolecie-teatru-zar>

/ FESTIWALE

Cisza i pieśni. Dwudziestolecie Teatru ZAR

Tadeusz Kornaś

Teatr ZAR, którym kieruje Jarosław Fret, obchodził jesienią dwudziestą rocznicę powstania. Od samego początku do dzisiaj w zespole działa dwójka, a właściwie trójka osób. Fret podczas uroczystego jubileuszowego wieczoru wspomniał, że wszystko zaczęło się od wyprawy do Armenii, Gruzji i Persji, na którą wyruszył z Kamilą Klamut. Tam, w Swanetii, zetknęli się z tradycją śpiewu zar – stąd nazwa teatru. Trzecią osobą, współzałożycielką, która dołączyła ciut później, jednak występowała już w pierwszej premierze ZAR-u – *Ewangeliach Dzieciństwa* – jest Ditte Berkeley. Przez te dwadzieścia lat zespół zazwyczaj liczył kilka lub kilkanaście osób. Niektórzy pracowali w teatrze kilka lat, inni dołączali do konkretnych spektakli.

Pierwsze pokazy *Ewangelii Dzieciństwa* to rok 2003, czyli właśnie dwadzieścia lat temu. Z czasem zespół się konsolidował, zaś jego założyciel został dyrektorem Instytutu im. Jerzego Grotowskiego (w 2004 roku). Najpierw kierował Instytutem razem z Grzegorzem Ziółkowskim, później samodzielnie. Umożliwiło to organizacyjne umocowanie zespołu, do dziś działającego w kontekście Instytutu. Choć trzeba zaznaczyć, że Instytut

Grotowskiego i Teatr ZAR to formalnie dwie oddzielne instytucje.

Fret wyreżyserował kolejne spektakle, między innymi *Cesarskie cięcie* (2007), *Anhelli. Wołanie* (2009). Od samego początku, od pierwszego spektaklu, muzyczność i śpiew były fundamentem przedstawień ZAR-u. Jedną z najważniejszych premier było *Armine, Sister* (2013), opowiadające o ludobójstwie Ormian. W przedstawieniu zagłada narodu była jednoznacznie związana z zagładą pieśni. Końcowe fragmenty przedstawienia, gdy ostatnie ślady umierających na pustyni Ormian zasypywał piasek, toczyły się w zupełnej ciszy. Teatr ZAR po raz pierwszy wykorzystał wtedy ciszę jako przejmujący i wstrząsający nawet środek wyrazu artystycznego. Fret stworzył w tym przedstawieniu szczególny język teatralny, w którym struktura muzyczna wydaje się prymarna wobec działań aktorskich. Śpiewacy niekoniecznie biorą bezpośredni udział w akcji scenicznej, jednak tworzą dla niej przestrzeń, otaczając głosem pole gry. Oto na przykład zdarzenia związane z ludobójstwem Ormian sprzed stu lat przywołane były poprzez konflikt pieśni różnych tradycji: liturgiczne ormiańskie pieśni z Anatolii zderzały się ze śpiewem tureckim czy perskim. Reżyser zaprosił do tego spektaklu śpiewaków z wszystkich tych krajów, a przede wszystkim kantora Kościoła ormiańskiego Arama Kerovpyana, który jako jeden z nielicznych już wykonuje muzykę liturgiczną według starych modalnych tradycji. To właśnie śpiew modalny dominował w tym przedstawieniu. W praktyce więc w *Armine, Sister* wyglądało to tak, że kantorzy i śpiewacy nie uczestniczyli w działaniach teatralnych, lecz nieustannie byli widoczni, siedząc czy stojąc na obrzeżach sceny, jakby poprzez stare pieśni stwarzali świat w centrum przestrzeni gry. Natomiast aktorzy otoczeni tym dźwiękiem, niekiedy włączający się w pieśń, tworzyli partyturę działań fizycznych, obrazujących rozpad całego świata, przemoc, tortury, zagładę. Świat pieśni i świat działań budowały wspólnie precyzyjną strukturę spektaklu. Aktorstwo

preferowane w teatrze ZAR jest bardzo ekspresyjne, fizyczne. Tym mocniej oddziaływało na widza to zderzenie pieśni i ciała, dźwięku i potu, liturgii i przemocy.

Napisałem o tym przedstawieniu, bo jak mówił podczas jubileuszu Jarosław Fret, był to punkt zwrotny w poszukiwaniach zespołu. Zetknięcie się ze śpiewem modalnym stało się dla Freta odkryciem nowych możliwości i ukształtowało w konsekwencji główny kierunek muzycznej pracy ZAR-u. Oczywiście nie było tak, że po *Armine, Sister* zaczęto śpiewać wyłącznie monodię ormiańską. Chodziło raczej o odkrycie zupełnie nowych możliwości, jakby wbrew kierunkowi rozwoju muzyki. Nastąpiło przejście od wielogłosowości ku monodii, od skomplikowania do prostoty. A na innym planie – odkrywanie głębokiej tajemnicy w rzeczach pozornie prostych.

Na jubileusz (20-28 października 2023) składały się trzy wydarzenia: koncert *Anamnesis*, instalacja sceniczna *Medee/Mojry* i pokaz powstającego dopiero spektaklu *Materiały do Pokojówek*. W takim doborze kryje się być może wskazanie, jaki kolejny krok zamierza uczynić, a może już czyni Teatr ZAR. Tworzenie zespołu związanego długofalową pracą, ograniczonego do kilku osób artykułujących podobne potrzeby artystyczne zmieniło się w dosyć luźną – projektową – strukturę przedsięwzięć. Każdy z tych trzech elementów jubileuszowego świętowania wydawał się odmienny.

Głównym punktem jubileuszu był koncert w Centrum Sztuk Performatywnych Instytutu Grotowskiego „Piekarnia”. Naprzeciw widowni zasiadło kilkunastu śpiewaków. W centrum siedział Aram Kerovpyan, jego żona Virginia Kerovpyan oraz Murat İçlinalça, mistrzowie liturgicznej monodii ormiańskiej, obok nich Ditte Berkeley i Kamila Klamut – aktorki od zawsze obecne w ZAR-ze, prócz tego śpiewaczki z Persji i Turcji (Marjan Vahdat, Selda Öztürk) oraz młodzi ludzie z kilku krajów, którzy są teraz

związani z Teatrem ZAR. Jarosław Fret poprzez charakter tego koncertu ukazał, jak siła pieśni, niewspomagana żadną akcją sceniczną, może stworzyć strukturę dzieła teatralnego. Główni protagoniści w tym koncercie to śpiewacy uczestniczący niegdyś w *Armine, Sister*. Teraz, wykonując nieco inne pieśni, odwoływali się jednak do powidoków tamtego spektaklu.

Kerovpyan zaczął śpiew od liturgicznych pieśni Kościoła ormiańskiego. Niezwykle dyskretnie dyrygował całym ansamblem. Nie potrafię powiedzieć, bo nie znam dobrze ormiańskiej tradycji śpiewaczej, czy tak właśnie kantor dyryguje chórem w kościele... Jego ręce wykonywały raczej znaczące gesty niż proste wskazówki dotyczące tempa, rytmu czy wysokości, jakie znamy z tradycji koncertowych Zachodu. Było to raczej zbieranie gestem dźwięku do naczynia mieszczącego się między dłońmi, otwieranie go, rozrzucanie dźwięku i chwytywanie znów pieśni do czary złączonych rąk. Pieśń zebranego na to spotkanie międzykulturowego zespołu wyraziście podążała za tymi gestami. Ale nie był to zwykły koncert prezentujący liturgiczny śpiew ormiański. Oto Ditte Berkeley zaczęła w na bazie modalnego tonu bardzo wyrazistą improwizację, z innego zupełnie kręgu muzycznej kultury. Na zasadzie kontrastu zabrzmiały pieśni perskie – śpiewaczki siedziały na dwóch końcach tego zespołu. To znów Kamila Klamut włączała się swoją improwizacją. Pojawił się także ton śpiewów gregoriańskich zachodniego Kościoła, potem wielogłos nawiązujący do korsykańskiej polifonii. Jeszcze inne pieśni, których rozpoznać nie umiem. Pieśni, dźwięki, oddechy to dopełniały się, to wchodziły w konflikt, to łączyły w harmonię, przekraczały ramy stylów i epok. Co z tego dramatycznego dzieła wynika? Czy to tylko popis wokalnych umiejętności zespołu? Nie tylko: to raczej próba porozumienia łącząca kultury, tradycje, estetyki, różne epoki. Ukazująca harmonię i jej rozpad, konflikt, ale i możliwość spotkania.

Ten wieczór był także czasem wspomnień, jak najbardziej osobistych. Pośród widzów znalazło się wiele osób z pierwszego składu ZAR-u, z kolejnych składów. Te dwadzieścia lat to wiele historii, wiele zdarzeń. Koncert otworzył przestrzeń spotkania, które przeniosło się do foyer. Godzinę później Jarosław Fret pokazał publiczności zgromadzonej w „Piekarni” spektakl-instalację *Medee/Mojry*. Jak deklarował w programie: „W pierwszej części spektaklu przywołujemy nieobecność uchodźców chcących ratować, czy choćby odmienić swoje życie w próbie dotarcia do Europy. Pytamy o tych, którzy giną bezimiennie, bez śladu i tylko sporadycznie pojawiają się w przekazach medialnych jako liczby – nieprecyzyjne szacunki. Pytamy się, czy jest możliwe, by teatr mógł ich zawołać, a raczej, czy możliwe jest, aby przez teatr usłyszeć ich ciszę”. Spektakl ten jest nieco przekształconą wersją przedstawienia *Medee. O przekraczaniu* z 2016 roku, w którym główną rolę grała Simona Sala¹. Teraz protagonistą jest mężczyzna – Mertan Semerci. Występują także Davit Baroyan, Katya Egorova, Nicola Fadda, Aleksandra Kugacz-Semerci, Orest Sharak, Kim Whatmore oraz gościnnie Marie-Suze Jean Baptiste, Selda Özturk, Marjan Vahdat.

Zasada konstrukcji przedstawienia jest analogiczna, jak w *Armine, sister*. Przestrzeń gry (o wiele większą niż w dawnej wersji) otaczają śpiewacy. Pieśni niejako kreują akcję – otaczają ją, stanowią do niej komentarz. To akcja muzyczna niesie podstawowe znaczenia spektaklu. Aktorzy natomiast używają bardzo wyrazistych środków ekspresji – posługują się językiem teatru fizycznego. Widzowie zasiadając na niskich ławkach czy krzeselkach otaczają prostokątną przestrzeń gry. Wszechobecną w spektaklu materią jest woda. Podest na środku wygląda jak arka. Z wody w skrzyniach przypominających wystawowe gabloty wyciągane są jakieś buciki, części garderoby, przedmioty, bardzo niekiedy drobne, których publiczność nie jest w stanie rozpoznać. To ślady po tych, którzy utonęli, zaginęli, nie dotarli do

wymarzonego europejskiego raju. Za nich ZAR rozpoczyna żałobną liturgię. Brzmia wyśpiewywane fragmenty katolickiej liturgii za zmarłych. *Dies irae* śpiewane jest w specyficznej manierze – tradycyjnym wielogłosem korsykańskim. *Dies irae* – Dzień gniewu – to łacińska sekwencja odnosząca się do końca świata i do Sądu Ostatecznego. „W gniewu dzień, w tę pomsty chwilę, / Świat w popielnym legnie pyle: [...] / Gdy dzieł naszych sędzia stanie, / Odpowiedzieć każąc za nie”.

Tymczasem na scenie pojawia się szereg postaci, uchodźców. Ich działania są jak taniec, teatr ruchu, teatr fizyczny – odwzorowują przemoc, bezsilność, rozpacz, gniew, bezradność. Prostokąt sceny zaopatrzony jest jeszcze w różnorakie dźwignie, łańcuchy. Wygląda jak klatka, pułapka, z której nie sposób się wydostać, w której utknęli ludzie, która jest miejscem ich udręczenia. W tej przestrzeni otoczonej śpiewem aktorzy przedstawiają wiele scen, które oddziałują na widzów przede wszystkim emocjonalnie, trudno odnaleźć dla nich słowne ekwiwalenty. Między widzami na krzesłach siedzą dwie śpiewaczki z Persji. Ich pieśni żałobne w kontekście struktury spektaklu brzmią inaczej niż chorał śpiewany przez chór. Trochę jak skarga tych, którzy zginęli.

Widzowie są w tym spektaklu jak podglądacze cudzych śmierci. Albo też śladów śmierci. Postawieni są w sytuacji bez wyjścia. Bez rozwiązania. Co myśleć o tych, którzy nie dotarli do Europy? Którzy zginęli, utopili się, którym poświęcone jest to requiem, ten żałobny spektakl?

Spektakl grany jest przez aktorów pochodzących z różnych krajów i kultur. Pod koniec spektaklu w przestrzeni gry pojawia się jeszcze Haitanka, Marie-Suze Jean-Baptiste (Mambo Nini). Nie potrafię powiedzieć, co to za pieśń, którą śpiewa ta związana z tradycją wudu kobieta. Może to obrzędowa

melodia związana z kultem. Kobieta ubrana jest w białą suknię, pojawia się w przestrzeni gry jak zjawa i jak zjawa wychodzi, wciąż śpiewając. Nie wykonuje, jak wcześniej aktorzy, gestów przemocy, rozpacz, gniewu, bezsily. Ten międzykulturowy kontekst pojawia się na wszystkich właściwie planach spektaklu. Żałobne pieśni liturgiczne z requiem ustępują coraz wyraźniej miejsca pieśniom innych kultur. Końcowe zastyganie wszystkiego w milczeniu jest też jasnym znakiem. Całą przestrzeń gry – jak morze – na koniec zalewa biały dym sięgający łydek widzów, wypełniający całą salę. Jak potop. Jak Sąd.

Spektakl trwa prawie godzinę. Budują go, jak już wspominałem, pieśni, fizyczne działania, niekiedy synchroniczne, uderzenia, upadki, stuki, dźwięki i pieśni. Nie potrafię spektaklu jednak „opowiedzieć”. Dojmującym doznaniem jest bijący ze sceny gniew, bezsilność i smutek. Po tej pierwszej części scenicznej instalacji *Medee/Mojry* widzowie zostają poproszeni o przejście na stałą, wznoszącą się widownię „Piekarni”. Stamtąd obserwują przygotowywania do drugiej części spektaklu. Okazuje się, że już one same stanowią swoisty wizualny i dźwiękowy spektakl. Za pomocą dźwigni i bloczków podnoszony jest centralny podest, z którego wylewa się woda. Zawisa ukośnie, niezgrabnie, może półtora metra nad ziemią. Wszystko odbywa się przy zapalonych światłach. Wyposażenie sceny jak i sam podest z perspektywy widowni wyglądają jak zrujnowane miejsce po katastrofie, bombardowaniu, trzęsieniu ziemi. Wciąż skapuje z niego woda. Po dwóch stronach tej nowej konstrukcji ustawiano przy ścianach kawiarniane stoliki. Rozkładano darń, jakby zniszczony świat zarastał trawą.

Niektórzy z widzów siadają przy stolikach, jak w kawiarni. Dla wszystkich nie wystarczyłoby miejsca, większość więc siedzi nadal na wznoszącej się widowni, jak za sceniczną rampą. Do sali wchodzi muzyka. Kwartet

smyczkowy. Zasiadają na granicy między widownią, ku której są zwrócenii, a tym światem kawiarnianych stolików i ruin, do którego siedzą tyłem. Grają Adagio z kwartetu smyczkowego op. 11 Samuela Barbera. Na scenie nic się nie dzieje, jedynie krople wody skapują z podwieszanej ukośnie jak ruina sceny pierwszej części. Koncert dobiega końca. Nie rozlegają się brawa, wszyscy powoli się rozchodzą. Nic już się nie zdarzy, nic nie da się dopowiedzieć.

Jarosław Fret jasno określał swój spektakl jako requiem dla migrantów, którzy zginęli, utonęli w Morzu Śródziemnym, płynąc do Europy. Wydarzenia ostatnich miesięcy – wojna w Ukrainie – dodały spektaklowi jeszcze innych kontekstów. Jak napisał w programie Fret: „Druga część dedykowana jest uchodźcom, którzy ratują swoje życie w związku z wojną na Ukrainie”. Międzynarodowy, szerzej nawet – międzykulturowy skład grupy realizującej spektakl sam w sobie jest już odpowiedzią na pytanie o stosunek Teatru ZAR do tego problemu. Fret mówi o tym, że spektaklem „pytamy, przywołujemy” każdego, kto zginął. *Requiem* staje się więc w pewnym sensie modlitwą, wspomnianiem, czy – jak to określił reżyser – anamnezą.

Tydzień później w Studiu na Grobli pokazane zostały *Materiały do Pokojówek*. Widzów czekało kilka zaskoczeń. Najpierw frekwencyjne. Tydzień wcześniej, w wielokrotnie większej sali „Piekarni”, nie było wolnych miejsc. Tymczasem w Studiu na Grobli było może piętnaście osób, nie więcej. Dla tylu osób przeznaczony był spektakl. Kolejne zaskoczenia dotyczyły tekstów. Na stronie internetowej wyczytałem, że w scenariuszu – poza *Pokojówkami* Jeana Geneta – wykorzystano fragmenty *Stabat Mater Furiosa* Jean-Pierre’a Siméona, *Umieram jako kraj* Dimitrisa Dimitriadisa i *Materiały do Medeji* Heinera Müllera oraz Konstytucji Republiki Francuskiej. Spektakl natomiast odbywał się bez słów, pomijając śpiewane fragmenty. „Tradycyjne

pieśni wykonywane na żywo stanowią dramatyczny rdzeń tej performatywnej sesji” – to kolejny cytat z zapowiedzi. Również to zapewnienie rozumiane było dosyć szczególnie. Pieśni było niewiele, a działania przez większość spektaklu toczyły się w całkowitej ciszy. Po krótkim wstępie Freta widzowie przeszli do małej sali, która podczas innych wydarzeń w Studiu na Grobli służy jako szatnia, poczekalnia, przedsionek. Tam ustawiono stół, przy którym siedziało kilka kobiet ubranych w białe suknie. Widzowie przycupnęli, gdzie się dało, większość stała. Kobiety śpiewały pieśni z różnych tradycji w sposób, do jakiego przyzwyczał swoich widzów Teatr ZAR – z improwizowanymi solami, z dużą dynamiką, z angażowaniem ciała i gestu w pieśń. Widzowie siedzieli w ciemności, jedynie stół był oświetlony. Ten stół i pogodne śpiewy były jak dom, jak miejsce codziennego odpoczynku, spokoju, celebrowania zwykłych chwil.

Później pieśń się urwała, kobiety weszły do sali teatralnej, po chwili wszyscy widzowie ruszyli za nimi. Krzesłek było niewiele, tyle, ilu widzów. Prawie całą salę zajmowała szczególna konstrukcja – rama prostopadłościanu. Podłogę prostopadłościanu wypełniała woda pokrywająca całą powierzchnię sceny do wysokości kilku centymetrów. Wnętrze dzielone było na segmenty płytami na wpół przezroczystych luster, giętkich i plastycznych. Podwieszane w trakcie spektaklu w różnych miejscach, dzieliły wnętrze na rozmaite sposoby. Tworzyły jakby wnętrze domu o przezroczystych ścianach, przez które można śledzić przebywające w nim kobiety. W dwóch zakamarkach tego „domu” były umywalki. Ta druga, trwająca niespełna godzinę, część spektaklu toczyła się w całkowitej ciszy. Katya Egorova, Aleksandra Kugacz-Semerci, Marie Walker, Elisa Guaraggi i Monika Wachowicz rozgrywały w tej ograniczonej przestrzeni swoje akcje. Bardzo rzadko były to działania wspólne. O ile pieśni na początku czyniły z siedzących przy stole kobiet zespół, o tyle teraz każda z nich została sama. Niekiedy akcje poszczególnych

kobiet powtarzały się w trakcie spektaklu kilkakrotnie, ale z drobnymi wariacjami, coraz bardziej destrukcyjnymi, nieszczęśliwymi. Spektakl pokazywał historie kobiet z różnych zakątków świata, którym przyszło pracować w obcym środowisku, w domyśle – w bogatych krajach Europy. Piękne dziewczyny – trzeba to powiedzieć, by zrozumieć spektakl – ubrane w nieskazitelnie białe sukienki, stały się coraz bardziej wyalienowane i nieszczęśliwe. Kolejne akcje-powtórzenia jasno uzmysławiały to zapadanie się w sobie. „Czy potrafię się wciąż śmiać, czy jestem piękna i uwodząca, czy wciąż pracuję, zachowując godność?” – to tylko kilka nasuwających się pytań, gdy patrzyliśmy na czytelne i mniej czytelne działania kobiet.

Także przestrzeń, w której rozgrywany był spektakl, ulegała metamorfozom. W lustrach kobiety śledziły same siebie, ale przejrzystość luster nie pozwalała na samotność i intymność. Przez długi czas kobiety nie były poddawane żadnej zewnętrznej opresji, ale można było patrzeć przez przezroczyste ściany na ich narastające nieszczęście. Były „pokojówkami”, wykonywały codzienne prace, ale stały się coraz bardziej nieszczęśliwe, niespełnione, samotne. W końcu doszło do aktu przemocy. Rytm delikatnych w gruncie rzeczy wcześniejszych akcji został radykalnie przełamany. Jedna z kobiet została zgwałcona. Scena została zagrana bardzo drastycznie. Aktorka zagrała ją sama, ale pokazała przejmująco, jak bezbronna była wobec swojego oprawcy, biorącego ją siłą przy umywalce. Brutalnie ciągniona za włosy, siłą przytłaczana do umywalki... Po prawie zupełnej ciszy towarzyszącej poprzednim działaniom rytmiczny, brutalny dźwięk gwałtu zabrzmiał ogłuszająco. Woda przelewała się z umywalki, ciało kobiety zaczęło barwić wodę wypełniającą przestrzeń na czerwono. Gdy potem kobiety zaczerpnęły do kieliszka wodę rozlewającą się w całej przestrzeni sceny, była czerwona jak krew.

Na koniec wróciła pieśń, ale całkiem inna niż otwierająca przedstawienie. Marie-Suze Jean-Baptiste (Mambo Nini) – haitańska kapłanka wudu – została przez jedną z aktorek wwieziona w przestrzeń sceny na inwalidzkim wózku. Siedząc w nim, śpiewała. Przyznam się, że wielu scen ze spektaklu nie potrafiłem deszyfrować w prosty, intelektualny sposób. Tak było w tym przypadku tej końcowej sceny. To rozesłanie kobiet pieśnią było bardzo wyraziste. Mambo Nini zaśpiewała jakąś melodię, w której dostrzegalne były nuty gniewu, niezgody.

Spektakl *Materiały do Pokojówek* w sposób subtelny, momentami delikatny, ukazywał stopniowy proces rozpadu wszelkich więzi. Każda z „pokojówek” ukazana została jako postać samotna – wyobcowanie kobiet stawało się coraz większe w miarę kolejnych ich akcji. Zamiast asymilacji pojawiało się doznanie niedopasowania, stopniowego tracenia radości widocznej tak wyraźnie w początkowym fragmencie spektaklu. To wewnętrzne niespełnienie zostało spotęgowane zewnętrzną opresją – gwałtem. Otaczający świat okazał się miejscem, w którym nie ma szczęścia.

Oglądając jubileuszowe widowiska, miałem wrażenie, że estetyka widowisk Teatru ZAR w istotny sposób zmieniła się przez te lata. Struktura spektakli jest teraz nieodkryta. Rozumiem przez to, że widzowie raczej odbierają spektakle poprzez skojarzenia, emocje niż poprzez nakreślenie historii – jak było jeszcze w *Armine*, *Sister*. Łączenie, „zsywanie” indywidualnych akcji aktorów daje możliwość segmentowego ich łączenia.

Ogromną rolę gra scenografia. Zarówno *Medee/Mojry*, jak i *Materiały do Pokojówek* grane były we wnętrzu ogromnych sześcioboków – choć w obu przypadkach ramy sceny przekraczane były przez aktorów. Jednak takie efekty, jak zatonięcie łodzi w *Medeach/Mojrach*, gdy widzowie po kostki zanurzeni zostali w dymie spowijającym całą przestrzeń czy zmiana koloru

wody w symboliczną krew, jak działo się to w *Materiałach do Pokojówek*, były równie wymownym znakiem, jak wyrefinowane akcje aktorów. Trzeba jednak dodać, że aktorstwo w zaprezentowanych spektaklach było nierówne. O ile w *Materiałach do Pokojówek* osamotnione akcje były bardzo skupione, interesujące i intrygujące, choć nie zawsze czytelne, o tyle wspólne działania aktorów w *Medeach/Mojrach* niekiedy były po prostu sztuczne, jakby niedopracowane, wykonywane na komendę (na przykład w scenie z kanistrami przenoszonymi z miejsca na miejsce).

Oba spektakle dotyczyły wątku imigrantów i uchodźców. W *Medeach/Mojrach* była to opowieść przede wszystkim o tych, którzy utopili się w Morzu Śródziemnym. W przypadku *Materiałów do Pokojówek* – można, jak sądzę, tak też odczytać ten spektakl – były to historie młodych kobiet, które w „raju”, do którego się dostały, nie potrafią się odnaleźć, znaleźć szczęścia. Wydaje się, że dla Freta ten temat jest teraz najistotniejszy, o nim chce się wypowiadać w swoich spektaklach. Ale te przedstawienia nie są publicystyczne – w znaczeniu najprostszym, spektakle te nie dają autorskiej odpowiedzi na pytania: otworzyć granice, czy bronić dawnej tożsamości Europy?

Pokazane na jubileusz spektakle i koncert uświadamiają jeszcze jedną rzecz: swoistą przemianę w strukturze ZAR-u. Jedynie w koncercie brały udział aktorki będące w zespole od początku. Natomiast wyreżyserowane przez Freta spektakle tworzone były siłami aktorów silniej bądź słabiej związanych z zespołem, ale bez Kamili Klamut czy Ditte Berkeley. ZAR nie stał się zespołem laboratoryjnym o stabilnym składzie. Raczej zmienia się w strukturą otwartą na włączanie innych.

Wzór cytowania:

Kornaś, Tadeusz, *Cisza i pieśni. Dwudziestolecie Teatru ZAR*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/cisza-i-piesni>.

Autor/ka

Tadeusz Kornaś – doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor UJ, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Wydał między innymi książki: *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice* (2004), *Between Anthropology and Politics. Two Strands of Polish Alternative Theatre* (2007), *Aniołom i światu widowisko* (2009), *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny* (2012), *Apologie* (2017).

Przypisy

1. Opublikowałem tekst o tym przedstawieniu: Tadeusz Kornaś, *Dies irae*, „Teatr” 2017 nr 9, s. 70-71.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/cisza-i-piesni-dwudziestolecie-teatru-zar>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/bawcie-sie-dobrze>

/ FESTIWALE

Bawcie się dobrze

Zofia Dąbrowska

Improfest. Międzynarodowy Festiwal Improwizacji Scenicznej, Kraków, 8-12 listopada 2023

Trzech improwizatorów, boso, w kolorowych kostiumach, makijażu i brokacie na twarzach, gra łamanym angielskim poważną scenę o śmierci ojca jednego z nich. W pewnym momencie z widowni słycać gwizdek. Improwizatorzy krzyczą „samba!!!” i zaczynają tańczyć, zachęcając do tego publiczność.

To niespodziewany występ grupy Trio de Janeiro (Artur Jóskowiak, Mateusz Płocha i Tomasz Marcinko) na Nocnych Improwizacjach, czyli małej scenie festiwalu, otwieranej po zakończeniu występów na scenie dużej. Tematem tych Nocnych Improwizacji było „nowe w impro”: propozycje wymyślonych przez grupy formatów, czyli zestawów założeń prowadzących do powstania spektaklu. Pomysł Trio de Janeiro polegał na stworzeniu przez nich postaci trzech chłopaków z Brazylii, którzy byli na jednych warsztatach impro i kochają robić impro, ale kochają też tańczyć sambę, więc na sygnał od publiczności (na początku występu rozdano widzom trzy gwizdki) przerywają

scenę i zaczynają tańczyć, zapraszając wszystkich widzów i widzki. Był to absurdalny, a przy tym przeuroczy i prześmieszny koncept, a jednocześnie nowe i bardzo radosne przeżycie dla uczestniczek i uczestników festiwalu. Po tegorocznej edycji Improfestu, czyli największego w Polsce (a być może także i na świecie, jeżeli chodzi o liczbę osób na widowni) festiwalu improwizacji teatralnej, dochodzę do wniosku, że w impro najbardziej pociągająca jest możliwość przeżycia czegoś zaskakującego, ale też zabawa – zarówno osób występujących, jak i oglądających.

Improwizacja teatralna polega na tworzeniu spektakli bez scenariusza, na żywo, na oczach widzek i widzów; opiera się ona jedynie na pewnych założeniach, które pomagają improwizatorom i improwizatorkom stworzyć sensowny i pełnowymiarowy spektakl. Co ważne, uznaje się, że może to robić każdy, kto ma odpowiednie umiejętności. Dlatego sceny festiwalowe otwierają się dla widowni, często na zasadzie jamów, w których każda osoba może zgłosić się do występu w krótkich grach. Polegają one na tworzeniu kilkuminutowych scenek, opartych na jakichś konkretnych zasadach, np. w grze „tylko pytania” uczestnicy mogą porozumiewać się ze sobą wyłącznie za pomocą pytań. W tej edycji otwarty charakter miały pierwsze dwa dni festiwalu. Od piątku, 10 listopada pokazywano spektakle na scenie głównej w Klubie Studio, a w środę i czwartek, 8-9 listopada odbywały się wydarzenia w Klubie Żaczek. W środę były to „Impro Konfitury”, czyli właśnie jam krótkich gier otwarty dla osób z publiczności, a w czwartek „Bitwa Bezbeków”, w której zgłoszone wcześniej zespoły konkurowały ze sobą w konkretnych zadaniach improwizacyjnych. Te dwa dni miały więc charakter wprowadzający i integracyjny. Od środy trwały także warsztaty z trenerami i trenerkami z Polski i zagranicy. Warsztaty także są ważną częścią festiwalu, ponieważ pozwalają osobom zainteresowanym improwizacją podnosić swoje umiejętności. Warto docenić, że podczas tych dwóch dni na scenie Klubu

Żaczek występowali obok siebie mniej i bardziej znani improwizatorzy i improwizatorki. Zwłaszcza podczas krótkich gier osoba, która trenuje impro od niedawna, mogła mieć okazję zagrać scenkę z kimś bardziej doświadczonym i rozpoznawalnym w środowisku, co integruje, ale też kreuje atmosferę wspólnej zabawy.

Na dużej scenie brakowało czasem ducha zabawy. Problem w tym, że na dużą scenę zaproszono osoby znane i zasłużone dla środowiska, ale niezbyt już zaangażowane w trenowanie i występowanie na co dzień. Przykładem spektakl *Bez wyjścia*, czyli zaprezentowanie przez mieszaną grupę improwizatorek i improwizatorów formatu *no exit*, w którym grupa osób jest cały czas na scenie – nikt nie może z niej zejść, nie ma też montażu scen, a więc wszystko odbywa się w czasie rzeczywistym. Format ten zaprasza do pogłębiania psychologii postaci i eksplorowania relacji między nimi. Zazwyczaj w tego typu spektaklach poznajemy grupę przyjaciół, a w trakcie przedstawienia na jaw wychodzą różne ich tajemnice. To format wymagający dla większej grupy grających, ponieważ trudno jest zachować równą dynamikę postaci, dlatego improwizatorzy trochę walczą między sobą o uwagę widzów; w przypadku mniejszej grupy każda postać ma czas, żeby się rozwinąć. Nie jest to też format komediowy, wymaga intensywnego skupienia zarówno występujących, jak i widowni. Dlatego pomysł zaproszenia siedmiu osób, które na co dzień nie grają razem, mało kto spośród nich ćwiczy ten format, a niektórzy nawet już regularnie nie grają spektakli improwizowanych, uważam za nietrafiony. Ponadto część osób występujących w tym spektaklu sprawiała wrażenie, jakby nie zależało im na jego przebiegu. Pozytywnie wyróżniali się Artur Jóskowiak i Marian Janusz – są to też jedyne osoby z tego składu, które regularnie grają *no exit*. Marian Janusz dostał bardzo mało przestrzeni do grania, ale bardzo dużo wydobył ze

swojej postaci. Skupił się na drobnym szczególe jej charakteru – zamiłowaniu do stawiania tarota – dzięki czemu stała się ona wyrazista i zapadająca w pamięć. Jednocześnie mógł zdystansować się od bardziej wyrazistych, ale też oklepanych i konwencjonalnie pokazanych problemów takich jak alkoholizm postaci granej przez Małgorzatę Tremiszewską lub zdrada partnera przez postać Magdaleny Prochasek. Zapraszanie mieszanego składu improwizatorów i improwizaterek dużo lepiej sprawdza się w luźniejszych formach, które pozwalają właśnie na zabawę czy wygłup. Przykładem koncert finałowy w reżyserii Wojciecha Tremiszewskiego, który był operą mydlaną dziejącą się w średniowiecznej Skandynawii. Brali w nim udział improwizatorzy i improwizatorki z różnych grup występujących na festiwalu, w tym także goście z zagranicy, dlatego spektakl był grany w całości po angielsku (choć pojawiały się też postaci mówiące tzw. gibberishem). Fabuła była skomplikowana – zabójstwa, powroty z zaświatów, knowania na dworze królewskim, królowa, która zdradza króla z kucharzem, wojowniczka walcząca o swojego ukochanego, a także wiedźma mówiąca wierszem. W tym przypadku mieszana obsada bardzo dobrze sobie poradziła, pokazując, że osoby, które nie grają ze sobą na co dzień, przy przyjemnym, lekkim formacie mogą zrobić bardzo ciekawe rzeczy, ale pod warunkiem, że pozwolą sobie po prostu na dobrą zabawę.

Występ trójmiejskiej grupy W Trzech Osobach był przykładem tego samego problemu, co pokaz *Bez wyjścia*. Wszyscy trzej performerzy zaczęli w jednej z pierwszych grup impro w Polsce, czyli W Gorącej Wodzie Kompani. Kacper Ruciński jest ponadto jednym z pierwszych polskich stand-uperów, Wojciech Tremiszewski ma również zaplecze kabaretowe i teatralne, a Jakub Śliwiński był przez wiele lat rozchwytywanym w środowisku trenerem improwizacji. Jednak ich bogate doświadczenie komediowe nie sprawiło, że podeszli poważnie do występu. Ich cechą charakterystyczną jest zabawa z

formą i przekraczanie czwartej ściany. Potrafią na przykład po skończonej scenie powiedzieć: „zrobmy to inaczej, to było za proste”, po czym zagrać ją jeszcze raz. Podczas ich występu pojawiły się problemy techniczne, które również zostały przez nich stematyzowane – grali scenkę w mroźni i w pewnym momencie Tremiszewski zapytał: „czy można coś zrobić z odsłuchami w mroźni?”. Jednak w pewnym momencie przerwali spektakl i zaczęli żartować z osób odpowiedzialnych za technikę, mówiąc na przykład, że na pewno są pijani i robią złą robotę. Podczas kilku innych występów pojawiały się żarty z Alana Pakosza, dyrektora festiwalu, jednak jest to inny poziom złośliwości, niż śmianie się z osób technicznych, które są zatrudnione w Klubie Studio i zazwyczaj zajmują się koncertami, a nie spektaklami teatralnymi. Podobny poziom lekceważenia organizatorów, ale też publiczności prezentowali Jakub Śliwiński i Kacper Ruciński w swojej konferansjerce, którą prowadzili drugiego dnia festiwalu. W ramach żartu nie przekazywali niektórych ważnych informacji festiwalowych, kpili z umiejętności improwizatorów i nie podawali prawdziwych nazwisk osób występujących, co dla tej części widowni, która zna środowisko, może być zabawne, ale dla nowych widzów i widzek zapewne było mylące (a zarazem krzywdzące dla występujących).

Najbardziej widowiskowym spektaklem tegorocznego Improfestu był musical improwizowany przygotowany przez wrocławską grupę Improkracja we współpracy z Teatrem Capitol. Od marca 2023 roku członkowie i członkinie Improkracji wraz z zespołem Capitolu dwa razy w miesiącu grają na Scenie Ciśnień musical improwizowany, który jest wpisany w repertuar wrocławskiego teatru. Również na Improfecie wystąpili razem. Większość piosenek była wykonywana wspólnie – pojedyncze osoby śpiewały kolejne zwrotki, za to wszyscy śpiewali refren oraz odgrywali tło, co robiło duże

wrażenie. Piosenki składały się głównie z refrenu, co jest zrozumiałe w przypadku piosenki improwizowanej, a jednak trochę rozczarowuje w przypadku musicalu. Kolejnym „musicalowym” problemem było to, że piosenki zazwyczaj nie służyły rozwojowi fabuły, tylko stanowiły rodzaj przerywników. Dużym atutem spektaklu były światła reżyserowane przez Wiktora Walentynowicza (w pozostałych spektaklach za oświetlenie odpowiedzialny był Bolesław Gawron). Był to jedyny spektakl na festiwalu z tak przemyślaną reżyserią światła. Ciekawym urozmaiceniem była też choreografia w wykonaniu aktorów i aktorek Teatru Capitol, zwłaszcza Heleny Sujeckiej i Krzysztofa Suszka, którzy w jednej z piosenek wykonywali złożone figury taneczne. Na tym przykładzie wyraźnie widać, jakie wartości może wnieść do improwizacji warsztat aktorski. Na festiwalu pojawiły się jeszcze dwa przykłady przenikania się świata impro z teatrami repertuarowymi. Wszyscy członkowie i członkinie grupy O! Impro, która wystąpiła pierwszego dnia festiwalu (Jan Jakubowski, Magdalena Prochasek, Kamila Salwerowicz i Michał Kruk) ukończyli łódzką Szkołę Filmową, natomiast grupa Impro KRK, która wystąpiła na Nocnych Improwizacjach, jest złożona z aktorek i aktorów pracujących w krakowskich teatrach, m.in. w Teatrze Bagatela i Teatrze im. Juliusza Słowackiego (Zuzanna Skolias-Pakuła, Marta Waldera, Maciej Sajur i Aleksander Fiałek). Dysponowali oni rzadziej spotykanymi w impro środkami ekspresji i wyrazu. Nie bali się chociażby ciszy na scenie, nie przerywali scen, kiedy pojawiło się w nich milczenie, a także podejmowali odważne decyzje w kwestii pokazywania fascynacji seksualnej pomiędzy bohaterami.

Wspominając o Nocnych Improwizacjach, chciałabym wyróżnić grupę Zaspani z Wrocławia, która pokazała jeden z ciekawszych spektakli całego festiwalu, mimo że trwał on jedynie dziesięć minut. Na początku występu zapytali publiczność o jej lęki, a usłyszawszy słowo „samotność”, zagrali

koszmar o samotności. Historia miała głównego bohatera, ale przez cały czas wszyscy członkowie i członkinie grupy byli na scenie, tworząc tło lub opisując, co właśnie widzi bohater. Grali książki, które czytał, drzewa za oknem lub pokazywali upływ czasu za pomocą swoich ciał. Pięknie tworzyli obrazy na scenie ze słów i ruchu scenicznego. Przedstawiona przez nich historia była smutna i miała smutne zakończenie, co bardzo rzadko się zdarza w polskim impro.

Warto wspomnieć jeszcze o występach zagranicznych gości. Zdecydowanie największymi gwiazdami festiwalu byli David Pasquesi i Thomas T.J. Jagodowski, znani jako TJ and Dave, przez niektórych uważani za najlepszych improwizatorów na świecie. Zagrali spektakl w stylu „slow impro”, czyli dość realistyczne sceny skupione na relacjach i prowadzone bez pośpiechu. Dawali scenom wybrzmieć i umieli wykorzystać chwile milczenia, a jednocześnie ich gra była bardzo płynna. Widać było, że błyskawicznie myślą, nie zastanawiali się nad odgrywanymi przez siebie postaciami, nie było niepotrzebnych pauz ani momentów, w których można by zauważyć, że ktoś właśnie coś wymyślił – grali tak swobodnie, jakby mieli napisany tekst. Jednak spektakl dużo tracił przez to, że zagrano go na dużej scenie. Był kameralny, dwuosobowy, bez muzyki, grany w pustej przestrzeni i wymagał dużego skupienia ze strony widowni, które trudno było osiągnąć, siedząc daleko od sceny i nie widząc mimiki aktorów. Drugim spektaklem z zagranicy było *Unexpected meeting*, zagrane przez Julesa Munnsa, Shawna Kinleya i Briana Jamesa O’Connella. Improwizatorzy nigdy wcześniej ze sobą nie występowali, ale udało im się zgrać w bardzo ciekawej i nieoczywistej historii. Podczas spektaklu nie było do końca wiadomo, co jest prawdą, a co nie, improwizatorzy grali na granicy realności i nierealności, zaskakując zarówno publiczność, jak i siebie nawzajem.

Tym, co najbardziej wciąga mnie w improwizacje, jest zabawa. Kiedy improwizatorzy i improwizatorki dobrze się bawią, zazwyczaj przekłada się to również na publiczność. Grupą, która wywołała we mnie największą radość właśnie poprzez swoją niczym nieskrępowaną zabawę na scenie, było trójmiejskie SzaFoFe, czyli Beata Różalska, Waldemar Kasprzyk, Paweł Kukła i Adam Kaźmierowski. Zaprezentowali format *La'Vina*, oparty na lawinie scen, które przepływają jedna w drugą na podstawie strumienia świadomości osób grających i są ze sobą luźno połączone – mogą do siebie nawiązywać, ale nie muszą. To prosty format, ale przedstawiony przez SzaFoFe kreatywnie i porywająco. Grupa, jako jedna z niewielu występujących na festiwalu, ciekawie wykorzystywała przestrzeń sceniczną, grając na kilku planach, ogrywając schody prowadzące na scenę z widowni, wchodząc na krzesła albo siedząc w rzędku na ziemi i udając bobslejowców. Podczas lawiny scen pojawiały się bardzo ciekawe pomysły, np. Statua Wolności, która spełnia życzenia, powracający motyw pojedynku w różnych konwencjach, ale też tak proste, a jednocześnie zabawne zabiegi, jak jazda samochodem i śpiewanie „wycieczka, wycieczka” lub śpiewanie *Papai* Urszuli Dudziak, co gładko przechodziło w porozumiewanie się za pomocą bełkotu. Widać było, że improwizatorzy i improwizatorka mocno się wygłupiali. Świetnie wypadła zwłaszcza Beata Różalska, która ciekawie grała ciałem i nie bała się robić min lub wyglądać „brzydko” na scenie, wbrew oczekiwaniom często stawianym kobietom w improwizacji. Był to zdecydowanie jeden z ciekawszych występów na festiwalu – właśnie dlatego, że był lekki, świeży i zabawny. Improwizatorzy i improwizatorka nie silili się na realizm ani na tworzenie pogłębionych relacji pomiędzy postaciami, tylko pokazali serię zabawnych, często absurdalnych i bardzo dynamicznych scen. Wnieśli na scenę energię, której brakowało niektórym zespołom, a przede wszystkim widać było, że z tego, co robią, czerpią dużo frajdy, która bez

wysiłku przeniosła się także na publiczność.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Bawcie się dobrze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/bawcie-sie-dobrze>.

Autor/ka

Zofia Dąbrowska – absolwentka teatrologii na UJ. Zajmuje się komedią z perspektywy feministycznej, ze szczególnym uwzględnieniem improwizacji teatralnej i stand-upu. Publikuje w „Didaskaliach”. Reżyserka spektakli wystawianych w toruńskich instytucjach kultury. Współorganizatorka Międzynarodowego Festiwalu Improwizacji Teatralnej JO!

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/bawcie-sie-dobrze>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/jazda-bez-zapasowego-tlenu>

/ FESTIWALE

Jazda bez zapasowego tlenu

Wiktoria Krzywonos

Vivarium Studio

Ogród rozkoszy ziemskich

reżyseria, scenografia: Philippe Quesne, kostiumy: Karine Marques Ferreira

niemiecka premiera: 6 września 2023 w ramach festiwalu Ruhrtriennale

Podczas zamkniętego spotkania festiwalowego z Philippem Quesne'em reżyser opisując początkowe etapy działalności Vivarium Studio porównał pierwsze wyjazdy grupy do tras bohaterów animacji *Scooby Doo*.

Dwadzieścia lat temu zespół składający się z aktorów, muzyków, tancerzy, artystów wizualnych i psa, podobnie jak postaci z popularnej kreskówki, wyruszył furgonetką (wypełnioną po brzegi materiałami scenograficznymi) w pełną przygód trasę po teatralnej mapie pełnej instytucjonalnych potworów. Rdzeń prywatnego wspomnienia Quesne'a wyraźnie ujawnia się w koncepcie *Ogrodu rozkoszy ziemskich*, który można nazwać spektaklem drogi - analogicznie do sensacyjno-przygodowego gatunku filmowego.

Białym autobusem podróżuje ośmioosobowa grupa w eklektycznie dobranej garderobie: jedni noszą kowbojskie buty i kapelusze, inni krawaty i marynarki, a jeszcze inni peruki czy przeciwsłoneczne okulary. Ekscentrycy z zachodniego świata wypychają pojazd na scenę. Następnie wnoszą olbrzymie jajo, które ustawiają na jałowym gruncie¹. Zanim udadzą się w trasę, odprawiają komiczny rytuał wokół nieznanego, lecz najwyraźniej cennego obiektu. Cześć oddawana jest poprzez czułości, pocałunki, ukłony, muskania i głaskania; jakby owalny przedmiot był co najmniej jednym z atomów tlenu, którego brakuje wszystkim obecnym w hali dawnej elektrowni Kraftzentrale Landschaftspark². Zarówno przestrzeń gry, jak i widownia zostały wypełniona gęstym, drażniącym krtań dymem wywołującym nie tylko duszności i napady kaszlu u publiczności, lecz aktywującym też immersyjne mechanizmy percepcji – wszyscy tkwimy zanurzeni w suszy. Utrzymujący się w płucach dym nie tylko organizuje sposób oddychania, lecz przede wszystkim warunkuje szczególny tryb uczestnictwa. W tym przedstawieniu Vivarium Studio odchodzi od swoich założeń. Według nich scena teatralna miała być odseparowanym środowiskiem, w którym aktorzy, podobnie jak mieszkańcy wiwariów, zostają wystawieni na ogląd publiczności, a spektakle – jak to ujęła Anka Herbut – służą obserwacji ludzkich mikrokosmosów³.

Dym ingeruje w cielesność, zacieśnia relacje sceny i widowni. Tym sposobem podział wpisany zarówno w definicję wiwarium, jak i teatralnej przestrzeni staje się mglisty. Warunki egzystencji zostały zmodyfikowane zarówno dla odbiorców, jak i twórców. Z jednym wyjątkiem – w gronie podróżnych jest osoba troszcząca się o samopoczucie pasażerów, która momentami przyjmuje rolę facylitatora (Gaëtan Vourc'h). Mężczyzna w pewnym momencie zaopatruje pozostałych aktorów w maski tlenowe, dając możliwość wyboru zapachu: ostrogowca czerwonego, orzeźwiającej wiśni, tymianku czy rozmarynu. W tym momencie widzowie zdają sobie sprawę, że luksusem jest

(nie)zwykły wdech świeżego powietrza. Scena balansująca na granicy komizmu i absurdu jest jednocześnie dotkliwym dopełnieniem refleksji o kryzysie klimatyczno-ekologicznym, niedającym o sobie zapomnieć podczas festiwalu. Osoby uczestniczące w festiwalu intensywnie odczuwały brak tlenu nie tylko podczas spektaklu, ale w trakcie upalnych sierpniowych dni, kiedy to słońce bezlitośnie nagrzewało każdą skórę i każdy metal w Zagłębiu Ruhry⁴.

Pierwszy przystanek na trasie rozpoczyna się od spotkania w okręgu (a w zasadzie owalu) gdzie zgromadzeni zostają zaproszeni do wyrażania siebie na swój własny sposób: deklamują wiersze, wykonują mniej lub bardziej skomplikowane pozy, ruchy taneczne, symulują chodzenie po linie, grają na instrumentach, operują kamerą filmową albo po prostu przeszkadzają sobie nawzajem w indywidualistycznych, niekiedy narcystycznych aktach.

Performanse trwają, dopóki narastające cykanie świerszczy, przekształcające się w brzmienie owadziego roju, nie skłoni grupy do powolnego powrotu do autobusu. W tym momencie rzeczywiście można mówić o przetrwaniu nie-ludzkich bytów, jednak warto postawić pytanie, czy owady istnieją w tej historii jako towarzysze, sojusznicy czy może jednak intruzi.

Gdy dźwięki cichną, artyści kontynuują trasę przy wspólnym śpiewie. Płynącej z syntezatora minimalistycznej melodii, stylizowanej na miękkie, rezonujące brzmienie spacedrumu, towarzyszą harmonijnie wybrzmiewające głosy. Muzyka w spektaklu jest nie tylko formą ekspresji artystów-podróżników, którzy wielokrotnie korzystają z wiolonczeli, gitary, fletu, tamburynu, ale pełni bardzo ważną funkcję emotywną. Rytmizuje moment przejścia między etapami podróży, ale także wzmacnia krążenie pewnego rodzaju melancholijnej energii. Okazuje się, że nomadyczny tryb życia grupy nie wypełniają jedynie twórcze aktywności, ale również stagnacja i nostalgia.

Artystyczne praktyki miały wytworzyć strefę bezpiecznego raję z lewego skrzydła tryptyku Hieronima Boscha, a stały się jedynie zasłoną dymną realnego „piekła muzykantów”. A może miały być jedynie rozkoszą? Wydaje się, że w kompulsji działań tak naprawdę rozrasta się dojmująca archeologia pustki, dlatego nie jest to spektakl o spalonej słońcem ziemi, lecz o spalonych próbach nadawania celowości artystycznym inicjatywom.

Podczas kolejnego postoju artyści rozmontowują pojazd, aby przeobrazić go w scenę. To przed nią zasiadają i oglądają pokaz prestidigitatorski, a następnie performans artysty-mała: mężczyzna w obcisłym czerwonym trykocie spektakularnie wychodzi z muszli. Tym razem absurdalne autoprezentacje przerywa ciemność zwiastująca potężną burzę. Okazuje się, że w obliczu niebezpieczeństwa nikt się nie obawia klęsk przypominających egipskie plagi. Te przejawy grozy natury najwidoczniej nie są tak przerażające jak te, które najprawdopodobniej już się wydarzyły. Spokój bohaterów wskazuje na znajomość doświadczenia kataklizmu, co koresponduje z rozpoznaniem Elizabeth A. Povinelli czy Dipesh Chakrabarty, którzy jasno sytuują naszą aktualność w stanie „po” i „w trakcie” katastrofy (Povinelli, 2021; Chakrabarty, 2009). Badacze negują również jej spektakularny charakter, zaznaczając, że obecnie o wiele częściej możemy mówić o powolnych, tragicznych procesach niż nagłych przełomach. Katastrofa, która nie wydarzyła się na scenie, lecz której skutki były odczuwalne zarówno podczas spektaklu, jak i po nim, pokazuje, że to rzeczywistość, której już od dawna doświadczamy.

Jednak natura, podobnie jak pustynna panorama przypominająca Czerwoną Planetę, stanowi pasywne tło, na którym toczy się opowieść o człowieku, a nie „po człowieku” – jak chciałaby Rosi Braidotti (2014). Z kolei Eva Horn zaznacza, że symptomatyczną cechą współczesnej powieści jest

marginalizacja natury na rzecz losów bohaterów. Powołując się na poglądy Amitiva Gosha, badaczka wyjaśnia, że „powieść modernistyczna traktowała przyrodę głównie jako aspekt «scenerii» – części tła, na którym rozgrywa się narracja – a nie samodzielny aktor” (Horn, 2020, s. 169). W *Ogrodzie...* dzieje się podobnie, zdecydowanie możemy mówić o układzie, który jedynie orbituje wokół tematu natury, a tak naprawdę dotyczy kultury. I może Quesne nie kreuje dychotomii między tymi, niedającym się rozłączyć, składowymi świata (podobnie jak nie tworzy podziałów między widzem i aktorem), to jednak jego opowieść dotyczy przede wszystkim ludzkiego doświadczenia w świecie dotkniętym katastrofą. Tym samym zakłada antropocentryczną wizję tego, kto przetrwa, zatem i tego, kto będzie zajmował miejsce na fotelu obok – najwyraźniej w podróż po końcu świata nie zabiera się psa. Jednak, gdy trasa dobiega końca, na scenie pojawia się Mollusque (fr. mięczak, skorupiak) – postać w dopasowanym cielistym kostiumie, zasłaniającym całe ciało łącznie z twarzą. W swoim monologu mówi o bezkręgowcach (w szczególności małżach) i ich kluczowej roli w dynamice rozwoju życia na Ziemi. To właśnie one są uważane za jedne z najwcześniejszych form życia, które ewoluowały w bardziej złożone struktury i organizmy. Opowiada również o własnej tożsamości – zawieszeniu formy bycia między miękkim, delikatnym i obłym ciałem a twardą skorupą. O niemożliwości połączenia dwóch odmiennych kształtów, ale także podejmowaniu tej próby za pomocą siły woli⁵. Włączenie do spektaklu postaci nieludzkiej mogłoby przemawiać na rzecz myślenia o postapokaliptycznym świecie jako takim, w którym jednak jest możliwa międzygatunkowa koegzystencja, w którym obecny nie jest jedynie *anthropos*. Jednak Mollusque pojawia się dopiero w końcowej części spektaklu, kiedy to narracja uległa znacznej metamorfozie. Po ustąpieniu burzy bohaterowie z podróżników-artystów stają się flamandzkimi uczonymi prowadzącymi

dysputy nad tryptykiem Boscha. Można odnieść wrażenie, że zostaliśmy cofnięci do czasów niderlandzkiego artysty, do przeszłości, w której możliwe było istnienie wyobrażenia o przestrzeni ziemskiej – również tej zniszczonej, postrzeganej przez Boscha jako „piekło muzykantów” – jako miejscu obecności niezwykłych stworzeń. Tej perspektywy jednak brak w interpretacji terażniejszości ujętej w ramach podróży.

Wzór cytowania:

Krzywonos, Wiktoria, *Jazda bez zapasowego tlenu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/jazda-bez-zapasowego-tlenu>.

Autor/ka

Wiktoria Krzywonos – doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Absolwentka teatrologii oraz polonistyki antropologiczno-kulturowej UJ, współkuratorka projektu s.pokoje.

Przypisy

1. Francuska premiera spektaklu odbyła się na Festival d’Avignon w dawnym kamieniołomie Carrière de Boulbon w Montagnette, gdzie podłożem była kamienista ziemia, w przypadku spektaklu prezentowanego w Duisburgu była to imitacja scenograficzna.
2. Kraftzentrale Landschaftspark Duisburg-Nord to powstała w 1902 roku centrala energetyczna, gdzie znajdowały się maszyny do wytwarzania prądu elektrycznego. W 1970 roku budynek został zamknięty i wykorzystany jako magazyn, jednak w ramach rozwoju Landschaftsparku, w 1997 roku Kraftzentrale został przekształcony w wielofunkcyjne miejsce kultury.
3. *Trening przed katastrofą*, rozmowa Anki Herbut z Philippem Quesne, „Dwutygodnik” 2023 nr 303, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9441-trening-przed-katastrofa.html> [dostęp: 6.02.2023].
4. Warto wspomnieć, że według Niemieckiej Służby Meteorologicznej Niemcy odnotowały najgorętszy rok w historii pomiarów, zresztą w skali całego globu, z roku na rok, rejestrowane są nowe rekordy temperatur.
5. Małże należą do gatunkowej gromady wielopłytkowców. Swoją dwuklapową muszlę otwierają poprzez napięcie więzadeł, a zamykają za pomocą mięśni zwanych zwieraczami.

Prowadzą osiadły tryb życia w zbiornikach wodnych i są raczej przystosowane są do zakopywania się w mule, a na lądzie znajdują się zazwyczaj w wyniku działania gwałtownych czynników środowiskowych, takich jak burze czy sztormy.

Bibliografia

Braidotti, Rosi, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Chakrabarty, Dipesh, *The Climate of History. Four Theses*, „Critical Inquiry” 2009, t. 35, nr 2.

Horn, Eva, *Challenges for an Aesthetics of the Anthropocenes*, [w:] *The Anthropocenic Turn*, Routledge, London 2020.

Povinelli, Elizabeth, *Between Gaia and Ground*, Duke University Press, Durham-London 2021.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/jazda-bez-zapasowego-tlenu>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/jerzego-grzegorzewskiego-portret-wielokrotny>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Jerzego Grzegorzewskiego portret wielokrotny

Joanna Walaszek

Maryla Zielińska, *To. Biografia Jerzego Grzegorzewskiego*, Teatr Narodowy, Warszawa 2023; *Jerzy Grzegorzewski 1939-2005*, red. Janusz Górski, Teatr Narodowy, Warszawa 2023

Tytuł książki Maryli Zielińskiej *To. Biografia Jerzego Grzegorzewskiego* brzmi dobrze, mógłby być tytułem przedstawienia. „To” intryguje, wskazuje na tajemnicę i o niej we wstępnych uwagach mówi autorka. O tajemnicy powstawania dzieła, tajemnicy sztuki, tajemnicy talentu, „który jest bardzo blisko osobowości, wrażliwości”. Zapowiada próbę „uchwycenia człowieka, w jego emocjach, myślach, relacjach z ludźmi, światem, sztuką” (t. 1, okładka). „To” jakkolwiek pojmowane jest – jak mówi Czesław Miłosz – czymś „pod spodem, czego nie podejmuję się nazwać” (2002, s. 10). Dążenie do uchwycenia „To”, tego, w biografii wydaje się próbą zmierzającą do niemożliwego. Ale też takie dążenia bywają inspiracją do wyteżonych poszukiwań, sprzyjają kreatywności, prowadzą do odkrywania nowych, niebanalnych form opisu, jak to się dzieje w książce Zielińskiej. „To” określa

- co może najważniejsze - stosunek autorki do Grzegorzewskiego, jego osoby, życia, sztuki, której się „nie da się wytłumaczyć” jak mówi Stanisław Fijałkowski (2005, za: t. 1, s.7). Maryla Zielińska nie tylko zgadza się z tą opinią, ale konsekwentnie stara się niczego nie tłumaczyć, nie posługuje się żadnymi koncepcjami psychologicznymi czy innymi, stara się nie wskazywać bezpośrednio przyczyn i skutków, nie formułować ostatecznych wniosków i sądów. Nie nazywać tego, o czym nie może wiedzieć, szczególnie wtedy, kiedy to dotyczy inspiracji, przeżyć i emocji bohatera. Ostrożnie pisze: „mógł się poczuć...”, „może, a może”.

W swoich poszukiwaniach idzie tropem śladów reżysera. To, jak wiadomo, szczególnie trudne, kiedy przedstawienia odeszły, tak jak ich twórca. Co pozostało po kilkunastu, już prawie dwudziestu latach? Dokumenty, materiały archiwalne, fotografie, filmy, ale też ślady w pamięci ludzi, którzy tak czy inaczej obcowali z Grzegorzewskim i jego teatrem. I to one przede wszystkim ciekawią, ciągle jeszcze bywają wyraźne, ożywione emocjami, a nawet zatarte, migawkowe mówią wiele. Szczególnie jeśli jest ich wiele. Trudno je tutaj zliczyć, w każdym razie w wyznaniu autorki „setki ludzi zadręczałam dociekaniem” (t. 2, okładka) nie ma żadnej przesady. W książce dopuszcza do głosu rodzinę i znajomych z czasów dzieciństwa, kolegów i koleżanki ze szkoły podstawowej, z liceum, z łódzkiej PWSSP, z warszawskiej PWST i innych bliższych i dalszych znajomych z różnych lat, a także kelnerów czy kierowcę. Bardzo wielu współpracowników, aktorów i pracowników technicznych i administracyjnych niemal każdego z blisko dziewięćdziesięciu przedstawień realizowanych przez Grzegorzewskiego w Elblągu, Olsztynie, Łodzi, we Wrocławiu, w Krakowie, Warszawie, Hadze, Amsterdamie, Saint-Étienne, Lublanie. Niemniej imponująca niż liczba interlokutorów Zielińskiej jest jej umiejętność prowadzenia rozmowy owocnej w interesujący przekaz. W cytowanych w książce fragmentach

wspomnień niewiele jest zdawkowych zdań i ogólników. Przy tym autorka prawie nie korzysta z publikowanych wcześniej wywiadów (oczywiście poza wypowiedziami Grzegorzewskiego), wygrzebuje zupełnie nieznane dokumenty, nagrania, fotografie, cytuje rzadko wykorzystywane teksty krytyczne. Gromadzi imponujący materiał i umie go wykorzystać.

Książka oparta na solidnych podstawach źródłowych, nie jest sensu stricto książką historyczną. Chodzi w niej o „to”, o „uchwycenie człowieka”, jego życia. Zielińska dalej podąża śladami Grzegorzewskiego, tym razem śladami jego sztuki, w której droga do zbliżenia się do tajemnicy prowadziła przez poszukiwanie „tej”, właśnie „tej”, formy, kompozycji, rytmu, barwy, dźwięku, tonacji. A teatralna narracja przedstawień w sposób nadzwyczaj subtelny i artystycznie wyrafinowany pozwalała na – jak to nazwał Stanisław Radwan – „wielość oglądu tematu” (1988, za: t. 1, s. 495). Wydaje się, że tutaj należy szukać źródeł inspiracji oryginalnej, przemyślanej i frapującej narracji książki. W każdym razie narracja sprawia wrażenie ściśle przylegającej do tematu, co wzmacnia jej wiarygodność i jest nadzwyczaj ważne w lekturze. Autorka nazywa książkę „opowieścią biograficzną”, koncepcję jej formy „portretem wielokrotnym” (t. 2, okładka). Fotograficzne portrety wielokrotne (ten Witkacego jest najbardziej znany, Barbara Hanicka narysowała też zabawny portret wielokrotny Grzegorzewskiego, jest w książce) powstają za sprawą odpowiedniego ustawienia luster odbijających fotografowany obiekt. Efektem wielokrotnego naświetlenia staje się jeden obraz, który pozwala w multiplikacji wizerunków zobaczyć syntezę wielu widoków, wielu spojrzeń. Tutaj portret reżysera tworzą odbicia jego obecności w pamięci ludzi i innych przekazach. Ustawienie luster też jest tu ważne, stąd znaczenie narracji.

W opowieści biograficznej Zielińskiej spotyka się i splata narracja odautorska, wypowiedzi uczestników życia Grzegorzewskiego. Oraz bardzo

liczne ilustracje: fotografie i reprodukcje rysunków, obrazów, dokumentów. Świetnej jakości, często zupełnie nieznane, nieopatrzone, natychmiast przyciągają uwagę. Idealnie dobrane do kolejnych stron tekstu stanowią integralny element portretu wielokrotnego. Każdy z tych elementów w inny sposób, inaczej oświetla temat, krzyżują się i dopełniają w obrazie.

Skojarzenie z obrazami nie jest przypadkowe, poszczególne części i rozdziały przywołują kolejne etapy, momenty i aspekty życia Grzegorzewskiego. Części „Syn i uczeń”, „Student” są podzielone na tematyczne rozdziały, kolejne na teatry i na poszczególne przedstawienia, aż do „Końcówki”. Każdy obraz jest nieco inny i inaczej przywoływany. Autorka z dużą inwencją różnicuje kompozycję, styl, charakter każdego z nich, starając się wydobyć to, co im wspólne i to, co w każdym momencie szczególne, niepowtarzalne.

Obrazy – momenty portretu Grzegorzewskiego – nie są zawieszane w próżni. Pierwsze autorka umieszcza w bardzo rozległym krajobrazie życia politycznego, społecznego, obyczajowego, studenckiego. Może nawet zbyt rozległym, ale z różnych względów ciekawym, jak na przykład obrazy szkół artystycznych łódzkiej PWSSP i warszawskiej PWST opisane głosami ich absolwentów. Sylwetka Grzegorzewskiego wtapia się w ten pejzaż (np. rozdział „Narodziny reżysera w duchu odwilży”) i bardzo wyraźnie się wyodrębnia. Koncepty egzaminacyjne, obrazy i preferencje artystyczne mówią o wyobraźni, wrażliwości, ewentualnych inspiracjach, wspomnienia kolegów i koleżanek z obu szkół mówią o jego sposobie bycia, upodobaniach, pasjach, stylu życia. Te mniej lub bardziej migawkowe wspomnienia dają pewne wyobrażenie o Grzegorzewskim – studencie, dopełniają je fotografie, listy do dziewczyny, zabawne rysunki. Chociaż studiom plastycznym i reżyserskim autorka poświęca tyle samo miejsca, większą wagę przywiązuje do okresu studiów w łódzkiej PWSSP i studenckich przedstawień niż studiów i asystentur w szkole teatralnej.

Najciekawsze, najbardziej oryginalne i odkrywczcze, też najobszerniejsze partie książki mówią o teatrze. Teatr był dla Grzegorzewskiego, do czego sam się przyznawał, formą, sposobem życia. Zielińska podąża jego tropem, patrzy na teatr jako domenę twórczości, w której sztuka i życie splatają się nierozdzielnie. Takie spojrzenie rzutuje na portret reżysera, ale też odsłania życie teatru i jego twórców. I to nie, trzeba to zaznaczyć, w sferze sensacyjnych plotek i anegdot. Uczestnicy teatru Grzegorzewskiego konkretnie i poważnie pytani o przedstawienia i teatry reżysera, poważnie (co nie znaczy, że bez poczucia humoru) wspominają swoją pracę i też momenty swojego i wspólnego życia w teatrze. Tak przynajmniej można sądzić z cytowanych w książce fragmentów. O czym mówią? Najwięcej o procesie powstawania przedstawienia, o swoich ówczesnych obserwacjach i reakcjach na niezwykły sposób pracy i koncepty reżysera, o powstawaniu rozwiązań scenicznych, realizacji scenografii i kostiumów, o zapamiętanych szczegółach przedstawienia, o swoich rolach, ówczesnych obserwacjach i dzisiejszych przemyśleniach. Autorka nie weryfikuje ich pamięci (czasami robią to koledzy aktorzy), czerpie wiedzę z ich wspomnień, ale wyodrębnia ich wypowiedzi z odautorskiej narracji. Cytując, dopuszcza do głosu licznych, znanych, a często nieznanych, współtwórców teatru. Każdy głos brzmi inaczej, mówi o czym innym, zawsze subiektywnie, a więc autentycznie. Cytowane głosy ożywiają tyleż narrację, co pamięć żywego teatru. I zaludniają teatr reżysera, o którym mówił, żegnając się z zespołem Teatru Studio: „«Niech każdy do każdego się dostraja, a wtedy wybuchnie koncert» [...]. Obojętnie, z jakiej intencji płynie działalność reżysera, czy chce swoją twórczością podbić serce kobiety, czy wpłynąć na losy społeczeństwa, czy po prostu zostawić swój ślad i zaznaczyć siebie, to w każdym wypadku jest związany czy zależny od innych. To jest bardzo piękne w teatrze” (t. 2, s. 211). To Gombrowiczowskie „dostrajanie” nie zawsze było łatwe, o czym też

mówi autorka. Dopuszczając do głosu artystów i pracowników teatru, ujawnia dla nich oczywiste, dla widzów nie zawsze, tajniki teatralnej współtwórczości i współżycia. Pokazany w tej perspektywie teatr Grzegorzewskiego nie przestaje być teatrem autorskim, zjawiskiem wyjątkowym, on sam wyjątkową osobą, reżyserem wyjątkowo utalentowanym i niezwykłym. To potwierdzają głosy współtwórców przedstawień. Nie przestaje być artystą o wyjątkowej wyobraźni, wrażliwości, intuicji. Taki obraz także wyłania się ze wspomnień współtwórców. W książce dopełniają go zwięzłe, świetnie nakreślone (znać w nich pióro doświadczonej teatrolożki) opisy kształtów i form inscenizacji, niepowtarzalnego „imaginarium wyobraźni” reżysera, migawki scen, wnikliwe uwagi o jego sztuce, dopełniają je fragmenty opisów i spostrzeżeń krytyków, fotografie prób i przedstawień.

W obrazie pracy zespołowej pojawiają się zbliżenia pojedynczych osób: Stanisława Radwana, w którym autorka, nie bez racji, widzi najważniejszego współtwórcę teatru Grzegorzewskiego, „mediumicznych aktorów” reżysera, takich jak Marek Walczewski, szczególnie czujnych obserwatorów prób, których pojedynczy głos albo notatki zastępują wielogłos zespołu. Perspektywa rozszerza się, bowiem autorka sytuuje reżysera i jego przedstawienia w teatrach, w których pracował. Burzy w ten sposób nieco chronologię, ale taki zabieg ma sens. Przypomina o wyczulonej wrażliwości reżysera na impulsy miejsca, czasu, okoliczności. Potwierdzają to działania Grzegorzewskiego, wpisującego swoje przedstawienia w konkretną przestrzeń architektury teatrów, nawiązującego do ich przeszłości (np. *Wesele* w Starym Teatrze i w Teatrze Narodowym), wrażliwego na panującą w danym momencie, w danym zespole, atmosferę pracy. A nawet na klimat miasta, w którym mieszkał i pracował. Zielińska umiejscawia także teatr Grzegorzewskiego w życiu społecznym i politycznym, śledząc w jego w

przedstawieniach czujne reakcje na społeczne wydarzenia i aktualną kondycję społeczeństwa. Wyrażone językiem dalekim od publicystyki, nie dla wszystkich były czytelne. Od kiedy Grzegorzewski zaczyna we Wrocławiu (Teatr Polski), a potem w Warszawie (Teatr Studio, Teatr Narodowy) pełnić funkcję kierownika artystycznego, potem dyrektora, opis teatralnego krajobrazu obejmuje cały teatr jako instytucję wraz z jej repertuarem, co pozwala zobaczyć i oceniać jego poczynania, nie sugerując się tylko ocenami krytyków. A też pozwala poznać jej kulisy. Wreszcie autorka przedstawia teatr Grzegorzewskiego z perspektywy świadków, uczestników przedstawień i życia teatralnego, przytacza bardzo zróżnicowane opinie i oceny krytyków i recenzentów.

Książkę otwiera historia rodziny Jerzego Grzegorzewskiego detalicznie opisana z jednej strony w świetle i klimacie rodzinnych wspomnień i pamiątek, które przywołują obraz rodzinnego domu, ciepła piekarni, barwny portret ojca z czasów prosperity. Z drugiej strony opisana w świetle realiów czasu i miejsca, historii i szczegółowych dokumentów, w tym historii uporczywej walki ojca o utrzymanie piekarni, a po konfiskacie majątku o jego odzyskanie w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. Jerzy Grzegorzewski jest jedną z osób wspominających magię piekarni, postać ojca. „Wypowiedzi syna o ojcu zdradzają podziw, organiczną skłonność do koloryzowania realiów i słabość do splendoru” (t. 1, s. 24) udowadnia autorka. I równocześnie odkrywa jego pamięć dzieciństwa, ojca, piekarni na innym poziomie, w „powidokach wspomnień” (t. 1, s. 44) mniej lub bardziej zaszyfrowanych w teatrze – łapa piekarska, piec i ogień z ich ambiwalentnymi konotacjami. To sztuka najwyraźniej skrywa i ujawnia świat przeżyć, doznań, myśli, emocji reżysera. Możliwe ich częściowe rozpoznanie we fragmentarycznych opisach dziesiątków przedstawień, w ich tematach, obrazach, strukturze są sugerowane, ale w dużej mierze zależą od

czytelnika, od jego skojarzeń i asocjacji. Zielińska pozostawia mu duży margines swobody odczytania, interpretacji zarówno sztuki, jak osoby Grzegorzewskiego. Skłania do indywidualnej, osobistej lektury książki. Sprzyjają temu także jej rozmiary: dwa tomy, każdy liczy ponad pięćset stron. Siłą rzeczy wśród mnóstwa przekazów, informacji, szczegółów, czytelnik śledzi i wyłapuje to, co jest mu w jakiś sposób bliskie, co go zaciekawia, zadziwi, poruszy.

Życie rodzinne Grzegorzewskiego dalej jest tylko czasami wspominane, bliskie mu kobiety jedynie bardzo taktownie przywoływane, z uwagą, że mimo rozstań przyjaźnią się i współpracują z nim dalej. Poza teatrem możemy go zobaczyć na kortach tenisowych, na targach staroci, w antykwariatach, na ulicach Łodzi, Amsterdamu, Warszawy, w kawiarniach. Życie osobiste reżysera wysuwa się na plan pierwszy dopiero wtedy, kiedy staje się widocznym dla wszystkich dramatem związanym z chorobą kardiologiczną i, niemożliwą do opanowania, chorobą alkoholową. Autorka nie skrywa choroby, ujawnia dramatyzm sytuacji. Ostatnie lata życia Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym jawią się jako czas eksplozji jego talentu w pięknych, przejmujących przedstawieniach – i czas, wstrząsającego w relacjach świadków, narastającego procesu autodestrukcji. Zostaje tu przypomniany aż do ostatnich dni, ostatnich godzin, ostatniego momentu życia i śmierci („Końcówka”).

Opowieść biograficzna skomponowana z wielokrotnie oświetlonych, ale fragmentarycznych obrazów momentów życia, rozbudza wyobraźnię i wrażliwość, odsyła do tego, co się kryje pomiędzy nimi, „pod spodem”, co Maryla Zielińska nazywa talentem. Pisze: „«To» rozumiem także jako tajemnicę talentu, który jest darem i przekleństwem, wyrocznią losu skazującą człowieka na konieczność wyrażenia się poprzez sztukę i rzadko

dającą poczucie spełnienia” (t. 1, okładka). Poetyka momentu i fragmentu znowu przypomina o przedstawieniach reżysera. Głębokie ślady obecności i twórczości Grzegorzewskiego w pamięci autorki, widoczne w narracji i całej książce, pozwoliły jej powiedzieć o nim tak wiele i tak sugestywnie. Nie pozwalając zamknąć w kilku formułkach jego życia i osoby. Nie pozwalają też zamknąć w nich jego literackiego portretu.

Momenty życia inaczej porządkuje czas, który niesie zmiany, co najdobitniej pokazują fotografie. Te zamieszczone w opowieści biograficznej Maryli Zielińskiej i te z niewielkiego albumu *Jerzy Grzegorzewski 1939-2005* opracowanego przez Janusza Górskiego, z wyborem krótkich fragmentów zabawnych i przewrotnych tekstów Jerzego Grzegorzewskiego (wybór: Elżbieta Pałasz). Razem z rysunkami, fotografiami, zazwyczaj ciekawie komponowanymi w zbliżeniach twarzy i podwójnych portretach, w przestrzeni teatru, kreślą obraz reżysera przeważnie, choć nie zawsze, promieniującego witalnością: skupionego na pracy artystę w ruchu, w zamyśleniu, rozbawionego przyjaciela o ogromnym uroku i poczuciu humoru, kreatora swojego wizerunku pozującego do zdjęć na przykład z pędzelkami w ustach. „Trzeba się cieszyć tym, że żyjemy” – można przeczytać na okładce.

Na końcu albumu Maryla Zielińska zamieściła „Kalendarium post mortem” z dokładnymi informacjami o książkach, pismach, konferencjach, wystawach, filmach i zdarzeniach poświęconych Jerzemu Grzegorzewskiemu po 2005 roku. Książki, o których tu mowa, starannie opracowane i pięknie wydane przez Teatr Narodowy są następną, bardzo wartościową, pozycją na tej liście.

Wzór cytowania:

Walaszek, Joanna, *Jerzego Grzegorzewskiego portret wielokrotny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/jerzego-grzegorzewskiego-portret-wielokrotny>.

Autor/ka

Joanna Walaszek - wykładowczyni w Katedrze Teatru i Dramatu UJ od momentu jej powstania do 2021 roku. Jej działalność naukowa, krytyczna i dydaktyczna skupia się wokół zagadnień twórczości wybitnych artystów (reżyserów, aktorów), analizy i opisu przedstawień, scenicznych interpretacji dramatów, procesów przemian idei, estetyki i praktyki polskiego i europejskiego teatru XX i XXI wieku. Autorka książek *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje* (1992), *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, Hamlet, Wesele* (2003), *Ślady przedstawień* (2008).

Bibliografia

Miłosz, Czesław, *To*, [w:] *To*, Znak, Kraków 2002.

Fijałkowski, Stanisław, *Moja znajomość z Jerzym Grzegorzewskim*, rozmawiał Bartłomiej Miernik, „Teatr” 2005 nr 7/8.

Radwan, Stanisław, *Zburzyć logikę muzyczną*, rozmawiał Józef Opalski, „Res Publica” 1988 nr 2.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/jerzego-grzegorzewskiego-portret-wielokrotny>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/gdzie-jest-teatr>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Gdzie jest teatr?

Magdalena Rewerenda

Dariusz Kosiński, *Teatr, który nadchodzi?*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023

Książka Dariusza Kosińskiego *Teatr, który nadchodzi?*, obszerna nie tylko objętościowo, ale i myślowo, prowokuje do rozmowy i własnego wyboru interpretacyjnych ścieżek, za którymi osoba czytająca zdecyduje się podążać. Dlatego też – zachęcona przez formułę książki – zamiast szczegółowo omawiać jej elementy, chciałabym opowiedzieć, z jakimi pytaniami i wnioskami zostawia mnie jej lektura. Na wstępie warto zaznaczyć, że wbrew temu, co zdaje się sugerować tytuł, autor w zasadzie nie próbuje snuć dywagacji na temat przyszłego kształtu polskiego teatru. Nie dowiadujemy się więc, jaki zdaniem Kosińskiego teatr nadchodzi. Jednak, choć tytuły kolejnych części książki zakończone są znakami zapytania (*Było?*, *Jest?*, *Będzie?*), implikując rodzaj zwątpienia, autor daje nadzieję, że teatr był, jest i będzie. W książce pobrzmiewa przekonanie graniczące z pewnością, że – mimo nieustannych i odwiecznych kryzysów, efemerycznej natury i, zdawać by się mogło, jego nieistotności w obliczu niestabilnej sytuacji na świecie –

teatr nie przestanie istnieć. Przekonanie to wynika z głębokiej refleksji nad związkami między jego obecną artystyczną i instytucjonalną kondycją a przeszłością. Kosiński zasiewa wątpliwości i stawia znaki zapytania tylko dlatego, że „niepytanie prowadzi do martwoty, utraty sensu i prostej walki o przetrwanie i zachowanie przywilejów” (s. 8). Niezależnie od kryzysu jako permanentnego stanu polskiego teatru (s. 159), lub może właśnie dzięki temu kryzysowi, wciąż mamy o co pytać.

Na książkę składają się artykuły poświęcone różnym zjawiskom polskiego teatru; napisane ze swadą i erudycją, zacierają granicę między tekstem naukowym a publicystycznym. W swoich pierwszych wersjach, zanim zostały przez autora zebrane i złożone w obszerną, liczącą ponad pięćset stron publikację, funkcjonowały niezależnie na łamach rozmaitych czasopism¹. Kolejne rozdziały można by zatem czytać jako osobne felietony, jednak takie ich potraktowanie odbyłoby się ze szkodą dla lektury. Przypadkowość zbioru przedruków, obejmującego wachlarz tematów tak szeroki, że mieści analizy dawno zapomnianych sztuk z XVIII wieku, refleksje na temat aktorstwa realistycznego, komentarze do dwieście pięćdziesiątej rocznicy teatru publicznego w Polsce czy zdarzenia związane z premierą *Klątwy* Olivera Frlijcia, jest pozorna. Znane teksty (często poddane godnej podziwu autorefleksji, dokonanej po czasie, który upłynął od publikacji pierwszej wersji), oświetlone z nowej perspektywy, wskazują na ciągłości i zerwania, szkicują obraz nie tylko polskiego teatru, ale i społeczno-politycznej sfery publicznej, w której jest zanurzony. Wybór artykułów tworzy spójną historię mechanizmów, tendencji i mitów, które wpłynęły na aktualny kształt polskiego teatru. Jednocześnie najbardziej interesujące wydaje mi się nie to, co Kosiński pisze, ale to, czego nie mówi wprost: to, co z wynika jego tekstów i tworzy w moim przekonaniu myślową dominantę książki jako całości.

Jej podział, wyznaczający niejako oś czasu i wskazujący na analizę zjawisk z różnych momentów w historii polskiego teatru, wydaje się umowny, a refleksje ze wszystkich części – nawet tych odnoszących się do przeszłości – zmierzają do diagnozowania teatralnej teraźniejszości. Dzieje się tak, ponieważ, jak pisze Kosiński, „wszelkie analizy historyczne powinny ostatecznie stanowić materiał do myślenia lub działania we współczesności” (s. 39). Z jego refleksji, rozsianych po labiryntach wszystkich części i rozdziałów, wyłaniają się dwie funkcje kojarzenia faktów historycznych ze zjawiskami współczesnymi: wskazanie ciągłości i powracania w zmiennych wariantach tych samych strategii i problemów, z którymi polski teatr boryka się od co najmniej dwustu lat, oraz wyjaśnienie ciągów przyczynowo-skutkowych, które wpłynęły na widoczne w nim zmiany i reorientacje. W ramach tej drugiej strategii – objaśniania przemian – autor omawia np. różnicę w funkcjach teatru w XIX wieku i dziś, uwzględniając konsekwencje tych różnic, a także znaczenie, jakie miało powstanie teatru publicznego dla społecznej roli sztuki.

Ważniejsza jednak wydaje mi się, i w sensie uwagi, jaką poświęca jej Kosiński, i w sensie odkrywczości jego spostrzeżeń, i jej znaczenia dla myślenia o rozwoju teatru w przyszłości, strategia pierwsza, która udowadnia relacje wynikania pomiędzy pozornie niepowiązаныmi zjawiskami. To w jej obrębie sugestywnie opisana zostaje walka o przetrwanie teatralnych mitów, takich jak topos teatru jako szkoły dobrych obyczajów czy skazane na klęskę marzenie o teatrze jako obrazie rzeczywistości, które utrzymują w ruchu mechanizm wytwarzający Teatr Kulturalnego Miasta. Kosiński analizuje też teatr jako wynalazek męskiej kultury patriarchalnej, a także nieustanne przywiązanie do paradygmatu romantycznego nawet wśród tych, którzy usiłują go kontestować. Przekonująco pisze również o duchu narodowym jako „tiku” polskiego teatru korzystającego ze stereotypowych

gestów i odruchowych reakcji (s. 194) oraz, korzystając z teorii Pierre'a Bourdieu, o klasyce jako habitusie zachodniego teatru. Czynić ma on sztucznie wytworzony w określonym miejscu i czasie kanon uwewnętrznionym i naturalnym punktem odniesienia, nadającym status uniwersalności zarówno ujętym w nim dziełom, jak i samemu teatrowi zachodniemu.

Najciekawszy wydaje mi się wniosek – chyba niewypowiedziany przez Kosińskiego wprost – że wszystkie opisane przez niego zjawiska ciągle lub powracające (od mitologizacji do kanonizacji) służą konstruowaniu dogmatów, które mają umacniać teatralną pozycję władzy. Ciąg refleksji autora wskazuje na to, że nie tylko klasyka jest habitusem teatru, ale wszystko, co się składa na jego pozycję społeczną, umacnianą przez pozornie niewinne praktyki, które uczyniły teatr przestrzenią uświęconą, uprzywilejowaną i uzurpującą sobie prawo do ustanawiania hierarchii. W kontekście dyskusji toczonych przez ostatnie lata w polskim środowisku teatralnym (zarówno tych dotyczących konfliktu między obrazą uczuć a swobodą wypowiedzi artystycznej, jak i tych na temat granicy możliwej ingerencji w dzieło kanoniczne czy wreszcie tych o nadużyciach legitymizowanych przez status artysty) teza, że próby wzięcia w obronę rzekomo immanentnych cech teatru to zawsze de facto walka o utrzymanie przywileju, wybrzmiewa szczególnie mocno.

Gdzie zatem, jak pyta Kosiński, jest teatr (s. 288)? Czy precyzyjniej: gdzie jest to „pomiędzy”, na progu, w nie-miejscu (s. 196), które sprawia, że polski teatr wciąż się staje i nadchodzi, ale nie może nastać, niezdolny do trwałych zmian (s. 412)? To, co autor odnosił do twórczości Stanisława Wyspiańskiego, czyli problem „poczucia nieistnienia tego, czego istnienie przyjmowano jako aksjomat” (s. 196), w kontekście całej lektury *Teatru*,

który nadchodzi? z powodzeniem można odnieść do opisanego w niej stanu polskiego teatru. Czytam zatem książkę Kosińskiego jako pełen kłaczy i pętli traktat o liminalności teatru w obliczu fundamentalnych przewartościowań, które zagrażają jego dotychczasowej pozycji i są związane z jego rolą wobec zewnętrznych i wewnętrznych kryzysów. Właśnie z tym momentem zwrotnym łączę widoczną i komentowaną też przez Kosińskiego tendencję teatru do autoteliczności, którą mniej lub bardziej wprost autor identyfikuje jako zagrożenie. Gdy pisze o tym, że teatr iluzyjny czerpał siłę z przyjemności przenoszenia w świat inny niż swój (s.149), myśl, że na przeciwnym biegunie znajduje się nowy teatr krytyczny, komentujący na scenie własne bolączki, była jedynie moim dopowiedzeniem, jednak w innym miejscu autor mówi wprost, że „autotematyczność to jedno z największych niebezpieczeństw, jakie grozi teatrowi publicznemu” (s. 248). Wydaje mi się, że te obawy i nadzieje składają się na jeden z najważniejszych dla mnie wniosków po lekturze Kosińskiego: największym wyzwaniem dla polskiego teatru jest przełamanie impasu związanego z konieczną autorefleksją, która nie będzie skutkowością wsobnością, ale konstruktywną rewizją własnej pozycji. Czy nadejście polskiego teatru po przemianie jest możliwe i czy może mieć sens po przeformułowaniu definiującej go dotąd pozycji władzy należącej do mistrzów i znawców, z przysługującym im prawem do „eksperskiego rozstrzygnięcia” (s. 135)?

Kosiński otwiera swoją książkę prologiem na temat rozmowy o sensie teatru, którą w 1972 roku odbyli Jerzy Grotowski i Konstanty Puzyna. Decyzję o takim otwarciu odbieram jako ustawienie punktu odniesienia dla całej publikacji oraz wyznanie wiary autora w teatr – w jego społeczną funkcję jako miejsca, gdzie możliwe jest „nasłuchiwanie głosu zabieranego świadomie i sensownie” (s. 24) oraz jako narzędzia przekształcania wyobrażeń o rzeczywistości. Choć każdą z części książki wieńczy znak

zapytania, a dramaturgię wszystkich rozdziałów wyznaczają trajektorie napięć i kłopotów, to sens teatru jako takiego nie jest w nich podawany w wątpliwość. W przeciwieństwie do cytowanego przez siebie Denisa Diderota, Kosiński jest ciekaw teatru, który nadchodzi, niezależnie od tego, jak zmieniać się będą obowiązujące w nim zasady². Ciekawość ta wypływa z miłości. Kosiński kocha teatr (co wśród badaczy i badaczek nie jest wcale takie oczywiste) i mu kibicuje, dlatego właśnie nie pozostaje wobec niego bezkrytyczny.

Wzór cytowania:

Rewerenda, Magdalena, *Gdzie jest teatr?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/gdzie-jest-teatr>.

Autor/ka

Magdalena Rewerenda – teatrolożka, adiunktka w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów UAM w Poznaniu. Autorka książki *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frlijicia* (2020). Członkini Komisji Artystycznej 29. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Przypisy

1. Podobną strategię autor przyjął w będącej zbiorem uaktualnionych wersji wcześniej publikowanych już tekstów książce *Performatyka. W(y)prowadzenia*, którą – jak pisał – usiłował „skonstruować w sposób celowy jako pewną kompozycję diagnoz i propozycji” (2016, s. 9).
2. Dariusz Kosiński cytuje Denisa Diderota odnoszącego się do teatru, który ma nadejść po pełnym reguł i kontroli nad realnością teatru iluzyjnego: „Nie wiem, co się stanie, gdy zmienić zasady, nie wiem, jaki będzie ten inny teatr, nie przeczę, że jest możliwy, ale nie jestem go ciekaw” (s. 345).

Bibliografia

Kosiński, Dariusz, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/gdzie-jest-teatr>

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/noty-o-ksiazkach-17>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Józef Kelera, *Krótką historia teatru w Europie*, tom drugi, pod redakcją Janusza Deglera, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2023

Krótką historia teatru w Europie Józefa Kelery to świetna propozycja nie tylko dla miłośników teatru. Autor przedstawia najważniejsze zagadnienia ze świata teatru europejskiego od czasów Wielkiej Reformy aż po lata dziewięćdziesiąte XX wieku. Przejrzysta i dobrze zorganizowana książka zachęca do czytania ze strony na stronę. Rozdziały są klarowne, opatrzone hasłami na marginesach, dzięki czemu łatwiej coś znaleźć lub po prostu poruszać się po tekście. Książka podzielona jest na szesnaście rozdziałów. Pierwszy, zatytułowany *W stronę prawdy*, pozwala nam się zorientować, w jakim momencie historii teatru zakończył się tom poprzedni (wydany w 2018

roku) oraz jakie różnice dzielą teatr gwiazdorski od następującej po nim reformy. Kolejny rozdział, *W stronę „końca wieku”*, zapoznaje nas z pojęciami takimi jak naturalizm i symbolizm w teatrze, a także z historią pierwszych kabaretów w Europie. Rozdział trzeci opowiada o reformach architektury teatralnej, twórcach takich jak Adolphe Appia, Edward Gordon Craig i Georg Fuchs. Dowiedzieć się też można, czym była gimnastyka rytmiczna Émile’a Jaques-Dalcroze’a. *W stronę MChAT-u* przybliża historię aktora Michaiła Szczepkina, poglądy i działalność Konstantego Stanisławskiego i Władimira Niemirowicza-Danczenki, specyfikę rosyjskiej szkoły dramatycznej, twórczość Antoniego Czechowa, działalność i przemiany MChAT-u. W rozdziale *Awangarda rosyjska* zapoznajemy się z twórczością Wsiewołoda Meyerholda, Jewgienija Wachtangowa, Aleksandra Tairowa i Nikołaja Jewreinowa. Rozdział *Reforma niemiecka* zapoznaje nas z Maxem Reinhardtem i Erwinem Piscatorem. *Okolice teatru* pozwalają dowiedzieć się więcej o futurystach i dadaistach, a także Cabaret Voltaire i Bauhausie. *Reforma francuska* to Jacques Copeau, Sergiusz Diagilew i Balety Rosyjskie. Kelera pisze o paryskim Teatrze Sztuk, Operze Paryskiej, Vieux-Colombier, Kartelu Czterech, Louisie Jouvecie, Jeanie Giraudoux oraz Antoninie Artaudzie i teatrze okrucieństwa. W rozdziale *Pół wieku w Polsce* opowiada o przemianach teatru w Polsce. Zapoznajemy się z teatrem krakowskim, z przełomową dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego, a później Józefa Kotarbińskiego, z twórczością Stanisława Wyspiańskiego. Kraków to również kabaret Zielony Balonik. Potem autor omawia teatr we Lwowie, w którym również dyrekturuje Pawlikowski. Przenosimy się do Warszawy, gdzie teatr mierzy się z represjami carskimi. W tym czasie zaistnieli Aleksander Zelwerowicz oraz Arnold Szyfman. Na następnych stronach rozdziału: Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski i Reduta, Stefan Jaracz, Leon Schiller i teatr monumentalny, Andrzej Pronaszko i jego scenografie, Antoni Słonimski

jako recenzent teatralny, a także Stanisław Ignacy Witkiewicz. Rozdział *Teatr czasu wojny* zapoznaje nas z działalnością Tajnej Rady Teatralnej i PIST-u, teatrami wojskowymi i jenieckimi, Teatrem Rapsodycznym, Podziemnym Teatrem Niezależnym. *Dwadzieścia lat po wojnie (1945-1965)* to panorama teatru w powojennej Europie. Francuski teatr to Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault i Madeleine Renaud, Jean Vilar, Gérard Philipe. Niemiecki – Bertolt Brecht. Następnie teatr absurdu, Samuel Beckett i Eugène Ionesco. W rozdziale *W Polsce dwadzieścia lat po wojnie (1945-1965)* autor opowiada o sytuacji politycznej kraju i powojennym głodzie teatru, potem o wpływie socrealizmu na teatr. Pisze o Leonie Schillerze, Edmundzie Wiercińskim, Iwo Gallu, Wilamie Horzycy, Kazimierzu Dejmku. O najważniejszych scenach tego czasu i ludziach je prowadzących: Teatrze Dramatycznym i Konstantym Puzynie, Ludwiku René, Janie Kosińskim i Janie Świdorskim; Teatrze Współczesnym i Erwinie Axerze; nowohuckim Teatrze Ludowym i Krystynie Skuszance i Jerzym Krasowskim. Pojawia się Teatr Osobny Mirona Białoszewskiego oraz teatry studenckie: Studencki Teatr Satyryków, Bim-Bom, Piwnica pod Baranami, Stodoła, Pstrąg, Kalambur. Tu też wspomniany zostaje Teatr Narodowy w Warszawie, Stary Teatr z Konradem Swinarskim, Jerzy Grotowski w Opolu, Henryk Tomaszewski i Teatr Pantomimy, Tadeusz Kantor i Włodzimierz Herman. *Sezon kontrkultury* to krótki rozdział o szukaniu wolności i inspiracjach ze świata w teatrze. Rozdział *Lekcje mistrzowskie* zapoznaje nas z wybitnymi twórcami – Giorgiem Strehlerem, Ingmarem Bergmanem, Peterem Brookiem. W rozdziale *Świetność polskiego teatru* Kelera pisze o Starym Teatrze w Krakowie za dyrekcji Zygmunta Hübnera, spektaklach Konrada Swinarskiego i Jerzego Jarockiego. Dłuższe fragmenty poświęcone zostały twórczości Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora i Henryka Tomaszewskiego, a także sprawie *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka w

Teatrze Narodowym w Warszawie. Potem powracamy do Starego Teatru i Andrzeja Wajdy w roli reżysera teatralnego. Następnie mowa o Jerzym Grzegorzewskim, Józefie Szajnie, Adamie Hanuszkiewiczu. Rozdział *Koniec tysiąclecia* zapoznaje nas z sytuacją polityczną w Polsce i teatrem lat osiemdziesiątych, twórczością Jerzego Grzegorzewskiego, Krystiana Lupy i Włodzimierza Staniewskiego. Książka wzbogacona jest wieloma zdjęciami i szkicami, co jest naprawdę pomocne w poznawaniu historii teatru, który przecież mocno opiera się na zmyśle wzroku. Autor przeprowadza nas przez tę część historii teatru jak profesor zaangażowany w nauczanie swojego przedmiotu – aby student z kilku zdań dowiedział się jak najwięcej. Język nie jest czysto naukowy, Kelera nie stroni również od własnych komentarzy, dzięki czemu książka jest jak ciekawy wykład, który zachęca do dalszego zgłębiania tematu. Lektura obowiązkowa dla wszystkich, którzy rozpoczynają przygodę z teatrem, ale też dla tych, którzy potrzebują powtórki. Może przed egzaminem...

Julia Tokarczyk

Wojciech Browarny, *Anatomia nowoczesnego regionu. O związkach środowiska, kultury i pamięci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2023

Wojciech Browarny skupia się na przedstawieniu związków między środowiskiem, kulturą i pamięcią na wybranych terenach Europy Środkowej w XX i XXI wieku. Autor jako literaturoznawca, regionalista łączy ze sobą perspektywy teoretyczne, zwracając uwagę na lokalne zależności

przyrodniczo-kulturowe.

Książka podzielona jest na dwie części. Pierwsza nosi tytuł *Idee i praktyki w środowisku naturalnym* i składa się z pięciu rozdziałów. Każdy z nich podejmuje różne kwestie, jednak łączy je przedstawienie związków pamięci, przeszłości, kultury i przyrody. Autor skupia się na konkretnych regionach – Śląsk, Sudety, Wrocław, Podlasie, Białystok, Łódź oraz wschodnie Łużyce. Również kwestia „Ziem Odzyskanych” jest dla autora ważnym kontekstem w badaniach nad procesami pamięci i kultury danych regionów.

Możemy także poznać historię drzew, które są miejscami pamięci w lokalnym krajobrazie. Autor posługuje się metodologią ekokrytyczną oraz postzależnościową, twierdzi, że wskazane drzewa mogą być nośnikami pamięci środowiska. Kreśli też historie kobiet, które zostały upamiętnione w podlaskiej przyrodzie i przestrzeni publicznej. W kolejnym rozdziale przedstawia historię i relacje między środowiskiem naturalnym a zjawiskami społecznymi na „Ziemiach Odzyskanych” po 1945 roku. Pisze również o letnich festiwalach literackich, które odbywają się w różnych polskich miastach w drugiej połowie XX wieku. Pierwszą część kończy rozdział poświęcony turystyce literackiej na Śląsku i na pograniczach tego regionu.

Druga część, *Środowisko i pamięć w literaturze regionu*, składa się z rozdziałów traktujących o danych regionach z perspektywy literaturoznawczej. Autor pisze, w jaki sposób literatura i kultura przedstawia regiony, miasta oraz wyobrażenia o nich. Pierwszy rozdział poświęcony jest Tadeuszowi Różewiczowi i jego związkom z Sudetami. Następny przedstawia obraz Łodzi i jej (po)niemieckości w pamięci i literaturze. Później możemy znaleźć rozdziały poświęcone „polskim Łużycom” i ich przedstawieniom w literaturze. Przedostatni rozdział poświęcony jest powieści *Niebieska walizka. Pożegnanie z Breslau* Marianny

Wheelaghan. Książkę kończy opowieść o pozycjach literackich poświęconych różnym regionom Polski – Pomorzu, Kaszubom, Górnemu i Dolnemu Śląskowi.

Wojciech Browarny rzetelnie udowadnia związki między kulturą, pamięcią i środowiskiem. Pokazuje, jak przeplatały się ze sobą na przestrzeni lat, a przede wszystkim, jak proces ten przebiegał w różnych regionach Polski. Korzystając z nowych nurtów badawczych, udowadnia, że to, co nas otacza, jest ze sobą ściśle połączone i usieciowione. Bada źródła i przedstawia historię, która skłania ku nowemu spojrzeniu na to, co pozornie znane i bliskie.

Julia Siwy

Jan Kieniewicz, *W kręgu mitologii ojczystych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2023

W kręgu mitologii ojczystych nie jest monografią. Autor już we wstępie zaznacza, że traktuje książkę jako zbiór esejów, w których zawiera swoje przemyślenia i uwagi dotyczące mitów związanych z Polską i polskością. Równocześnie oznajmia, że nie będzie szeroko i dokładnie omawiał „polskich mitów”, które pierwsze przychodzą na myśl jako te budujące tożsamość. Mowa tu przede wszystkim o paradygmacie romantycznym oraz micie sarmackim.

Książka podzielona jest na osiem rozdziałów. Każdy odpowiada kolejnym ujęciom i opisom mitologii: szlacheckiej, inteligenckiej i plebejskiej w

zestawieniu z wytwarzanymi przez nie mitami i znaczeniami. Książkę otwiera „wejście”, w którym Kieniewicz zaprasza osoby czytające do świata swoich przemyśleń. Forma tego rozpoczęcia jest mało oficjalna i otwarta na osobistą perspektywę autora, co podkreśla eseistyczny charakter książki. Nie oznacza jednak braku teoretycznych czy naukowych podwalin dla przeprowadzanych tez i proponowanych przemyśleń.

Kieniewicz we wstępie, oprócz zaznaczenia własnej obecności jako autora, wprowadza definicje i konteksty teoretyczne, do których później się odwołuje. Kluczowe są tutaj ojczyzna, wspólnota, społeczeństwo. Powstaje zatem mapa pojęć/miejsc, w obrębie których formują się mitologie. Jedną z ważnych dla Kieniewicza kategorii jest w tym kontekście „sprzężenie zwrotne” człowieka ze środowiskiem (społecznym, kulturowym, ale też naturalnym). Tak więc relacje ludzi nie tylko ze sobą wzajemnie, ale także historią czy miejscami prowadzą do wytwarzania mitologii przez potrzeby wprowadzania narracji i linearnego uporządkowania. Autor, choć nie zajmuje się „boskimi” mitami, rysuje wyraźne powiązania mitów w mitologii ojczystej ze sferą sacrum. Tutaj np. mityzowanie postaci narodowych bohaterów, „boska” nietykalność tego, co zmytizowane. Rozróżnia mit od baśni czy legendy i pisze o rozumieniu mitu (również w kontekście współczesnym), jako część tożsamości określonej wspólnoty.

Według Kieniewicza to mitologie konstruują mity, projektują je i nadają im sensy. Tworząc mitologie, nie tylko odtwarzamy przeszłość w określony sposób i w określonym kontekście, ale także programujemy formowanie mitów na przyszłość. Kieniewicz wykorzystując konkretne przykłady opisuje, w jakich okolicznościach i w jaki sposób wytwarzają się mitologie i mity funkcjonujące w ich obrębie. Zamiast zakończenia autor zamieszcza bardzo krótki tekst „wyjście”. Pisze w nim, że nie wyczerpał tematu i z pewnością

nie chce go zamykać czy podsumowywać. Swoje teksty traktuje jako zaproszenie do współuczestnictwa oraz do poszukiwania pamięci o mitologiach ojczystych we współczesności.

Magdalena Kubacka

Wzór cytowania:

Noty o książkach, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-17>.

Autor/ka

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-17>



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:

Magdalena Kubacka, Julia Siwy, Alicja Stachulska, Julia Tokarczyk

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.