

Księga jubileuszowa

Profesor Małgorzaty Leyko

Karol Józwiak Aleksandra Kozańska-Józwiak
Dariusz Kosiński Katarzyna Wielechowska
Wojciech Klimczyk Joanna Szymajda Anna
Banach Małgorzata Budzowska Artur Pełka
Marek Podlasiak Karolina Prykowska-Michalak
Maria Napiontkowa Joanna Krakowska Daria
Skjoldager-Nielsen Joanna Królikowska
RELACYJNOŚĆ W KULTURZE I SZTUCE Monika
Wąsik-Linder Krzysztof Kurek Wojciech
Dudzik Dobrochna Ratajczakowa Andrzej
Gwóźdź Tomasz Kłys Justyna Michalik-Tomala

RELACYJNOŚĆ W KULTURZE I SZTUCE



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

RELACYJNOŚĆ W KULTURZE I SZTUCE

**Księga jubileuszowa
Profesor Małgorzaty Leyko**

**pod redakcją Małgorzaty Budzowskiej
Justyny Michalik-Tomali i Karoliny Prykowskiej-Michalak
przy współpracy Joanny Królikowskiej**

Recenzentki

Dorota Fox, Ewa Partyga

Redakcja naukowa

Małgorzata Budzowska (ORCID: 0000-0002-1953-2088)

Justyna Michalik-Tomala (ORCID: 0000-0003-4865-0566)

Karolina Prykowska-Michalak (ORCID: 0000-0003-1560-1645)

przy współpracy Joanny Królikowskiej (ORCID: 0000-0003-3375-264X)

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dramatu i Teatru

90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Redaktor inicjujący

Urszula Dzieciatkowska

Opracowanie redakcyjne, skład i łamanie

Anna Obrębska-Woźniczka

Korekta techniczna

Wojciech Grzegorzczak

Projekt okładki

Andrzej Kosiński

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2025

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2025

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0

(CC BY-NC-ND)

<https://doi.org/10.18778/8331-744-1>

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11580.24.0.K

Ark. druk. 26,0

ISBN 978-83-8331-742-7 (oprawa broszurowa)

ISBN 978-83-8331-743-4 (oprawa twarda)

e-ISBN 978-83-8331-744-1



Spis treści

Od redakcji	13
<i>Karol Józwiak, Aleksandra Kozańska-Józwiak</i>	
Synkopowany Bauhaus – jazz i ruch taneczny w twórczości Pieta Mondriana	17
<i>Dariusz Kosiński</i>	
Emaus cum figuris 3: Grotowski – Rembrandt – Caravaggio.....	41
<i>Katarzyna Wielechowska</i>	
Pomiędzy spojrzeniem a dotykiem: trajektorie tatrzańskie Mirosława Koprowskiego	59
<i>Wojciech Klimczyk</i>	
W stronę relacyjnej historii tańca	83
<i>Joanna Szymajda</i>	
Teatr i taniec – koegzystencja i emancypacja.....	101
<i>Anna Banach</i>	
„Trwać w dialogu z wątpliwościami i nieznanym...”. Nowy wymiar teatru tańca na przykładzie twórczości Crystal Pite i Kidd Pivot	125
<i>Małgorzata Budzowska</i>	
Teatr nowej polityczności. Performanse prawne Michała Zadary	147
<i>Artur Pełka</i>	
Gastarbeiterki, bękartki i boginie. Polskie wątki w najnowszych niemieckich tekstach teatralnych.....	179
<i>Marek Podlasiak</i>	
Ideologizacja twórczości G.E. Lessinga w okresie PRL-u na przykładzie programów teatralnych do realizacji scenicznych <i>Minny von Barnhelm i Emilii Galotti</i>	197

Karolina Prykowska-Michalak

Uczeń i Mistrz. O relacji Ryszarda Ordyńskiego i Maxa Reinhardta .. 219

Maria Napiontkowa

Juliusz Berger – aktor dwóch scen 233

Joanna Krakowska

Badaczka ma pytania, czyli ostatnia rola Idy Kamińskiej 247

Daria Skjoldager-Nielsen

Teatr a nowoczesność: oaza spowolnienia..... 253

Joanna Królikowska

Teatr Węgałty: budowanie miejsca..... 263

Krzysztof Kurek

Warszawskie widowiska aerostatyczne w XVIII i XIX wieku.

Wybrane epizody 285

Monika Wąsik-Linder

Nowoczesne szczęście. Wenecja w Wiedniu i transnarodowe

reprodukcje przyjemności 309

Wojciech Dudzik

Maska Ahlanda. Opowieść bez przypisów..... 329

Dobrochna Ratajczakowa

Cieszymy się farsą 339

Tomasz Kłys

Pośmiertne dzieje doktora Mabuse 351

Andrzej Gwóźdź

Filmowanie klasyka w podzielonych Niemczech: kinowe

adaptacje Bertolta Brechta 365

Biogramy osób zaangażowanych w powstanie publikacji 383

Bibliografia publikacji Profesor Małgorzaty Leyko z lat 1980–2024 ... 393

Od redakcji

W roku 2022 Profesor Małgorzata Leyko została uhonorowana medalem „Merentibus” za szczególne zasługi dla Uniwersytetu Łódzkiego – uczelni, z którą pozostaje związana od początku swojej drogi zawodowej. Wieloletnia praca naukowo-dydaktyczna i organizacyjna Profesor Małgorzaty Leyko stanowi istotny wkład w dorobek Uniwersytetu Łódzkiego, a także w rozwój badań teatrologicznych w Polsce. Co warto podkreślić, w latach 1995–2000 Profesor Małgorzata Leyko prowadziła na Uniwersytecie Łódzkim, jako jedna z prekursorów tego typu badań, studia nad scenami żydowskimi w Polsce, a Jej publikacje z tego obszaru wniosły niebagatelny wkład w badania nad diasporą żydowską w Polsce. Jej praca naukowa, od wielu lat zorientowana na współpracę międzynarodową, poświęcona jest przede wszystkim badaniom z zakresu teorii teatru i historii teatru niemieckiego, szeroko zakrojonym studiom nad tańcem, a także awangardzie teatralnej XX wieku.

Dla uczczenia dokonań Pani Profesor oraz w związku ze zbliżającym się jubileuszem Jej siedemdziesięciolecia uczennice i uczniowie, współpracownicy i współpracownicy z Katedry Dramatu i Teatru UŁ, którą kierowała przez dwadzieścia lat, przygotowali niniejszą księgę jubileuszową poświęconą Pani Profesor.

Koncepcja tomu ogniskuje się na tytułowej problematyce relacyjności w kulturze i sztuce. Zamiarem naszym było nawiązanie do obecnej w wielu pracach naukowych Profesor Małgorzaty Leyko znamiennej intencji badawczej, konkretyzującej się jako poszukiwanie, wskazywanie i analizowanie relacyjnych odniesień, np. w obszarze poetyki i estetyki – między różnymi dziedzinami sztuki, różnymi gatunkami performatywnymi (teatr, taniec), w obszarze stosunków międzykulturowych, między sztuką a duchowością czy też w sferze tego, co międzyludzkie. W procesie przygotowywania niniejszego tomu, podczas rozmów z Autorkami i Autorami zamieszczonych tu tekstów, bliska była nam koncepcja estetyki relacyjności Nicolasa

Bourriaud, w myśl której ważniejsze od samego dzieła sztuki są relacje międzyludzkie, które ono wyraża, wytwarza lub podtrzymuje. Mamy wrażenie, że tak rozumiana relacyjność, stawiająca w centrum uwagi sieć społecznych relacji kształtowanych w działaniu estetycznym, była i jest bliska praktyce badawczej Profesor Małgorzaty Leyko.

Pierwsze rozdziały koncentrują się na wybranych zagadnieniach związanych z szeroko rozumianą relacyjnością sztuki. Karol Jóźwiak i Aleksandra Koziańska-Jóźwiak pytają o nieoczywiste relacje pomiędzy tańcem i kulturą jazzu a kręgiem artystów związanych z Bauhausem. Dariusz Kosiński analizuje równie nieoczywiste nawiązania do malarstwa Rembrandta i Caravaggia w twórczości Jerzego Grotowskiego, natomiast Katarzyna Wielechowska charakteryzuje relacje natury i sztuki na przykładzie twórczości Mirosława Koprowskiego. Kolejne trzy artykuły odwołują się do teatru tańca. Wojciech Klimczyk proponuje relacyjne podejście do historii tańca zarówno jako przedmiotu badań, jak i dyscypliny akademickiej, Joanna Szymajda przywołuje różne formy współistnienia teatru i tańca, które rozwinęły się na przestrzeni XX i XXI wieku, a Anna Banach analizuje dwie z trzech ostatnich produkcji artystycznych narracyjnego teatru tańca stworzonego przez duet Crystal Pite – Jonathan Young.

Dalsze prace ujawniają relacyjność sztuki dramatu i teatru w kontekście polityczności. Małgorzata Budzowska otwiera pole do dyskusji nad nowymi formami polityczności w polskim teatrze, przedmiotem szczególnej refleksji czyniąc performatywność prawa i sprawczość sztuki w odniesieniu do performansów prawnych Michała Zadary. Artur Pełka bada relacje polsko-niemieckie, analizując wpływ wyobrażeń, klisz i stereotypów na konstrukcję postaci Polek we współczesnych niemieckojęzycznych tekstach teatralnych. Natomiast Marek Podlasiak, również odnosząc się do dramaturgii niemieckiej, analizuje sposoby ideologizacji twórczości G.E. Lessinga w okresie PRL-u, rozpisując siatkę zależności między sztuką a totalitarną władzą.

Uczeń i Mistrz to wielopoziomowa relacja, którą opisuje Karolina Prykowska-Michalak, nawiązując zarówno do badań Profesor Małgorzaty Leyko poświęconych Maxowi Reinhardtowi, jak też podejmując niezrealizowany jak dotąd projekt przywrócenia pamięci o Ryszardzie Ordyńskim.

Dwa kolejne szkice wprowadzają, szczególnie bliski Profesor Małgorzacie Leyko, temat teatru żydowskiego. Maria Napiontkowa przypomina postać Juliusza Bergera, a Joanna Krakowska pyta (nie tylko) o ostatnią rolę Idy Kamińskiej.

Daria Skjoldager-Nielsen, traktując w dość przewrotny sposób teatr jako osobliwą anomalię nowoczesności, pokazuje, że może być on doskonałym miejscem ucieczki i schronienia przed opisywaną przez Hartmuta Rosę kulturą przyspieszenia, którą współczesny człowiek świadomie bądź nieświadomie współtworzy. Joannę Królikowską również zajmuje relacja teatru i miejsca – Autorka prezentuje, w jaki sposób Teatr Węgałty stanowi miejsce, które tworzy relacje i jednocześnie jest przez nie budowany.

Kolejne dwa artykuły, pozostające w dalszym ciągu w relacji z naturą, skupiają się na zachodzących w niej efemerycznych widowiskach. Krzysztof Kurek poświęca uwagę warszawskim widowiskom aerostatycznym w XVIII i XIX wieku, a Monika Wąsik-Linder omawia i analizuje widowiska na wodzie w wiedeńskim parku Wenecja.

O istocie i roli miejsca w pracy i doświadczeniu badawczym pisze poniekąd również Wojciech Dudzik we wspomnieniowym eseju dotyczącym maski Ahlanda. Z kolei Dobrochna Ratajczakowa, sugerując w tytule swojego artykułu, aby po prostu i po ludzku „cieszyć się farsą”, zwraca jednocześnie uwagę na złożoność i nieoczywistość wpisaną w ten, zdawałoby się, że wszystkim dobrze znany, gatunek.

Zamykające tom teksty opracowane przez filmoznawców cechuje wpisana w nie swoista interdyscyplinarność. Wskazują one bowiem na relacje zachodzące zarówno pomiędzy dziełami należącymi do jednego gatunku – co omawia Tomasz Kłys, śledząc pośmiertne losy doktora Mabuse – jak też relacje łączące dzieła należące do zupełnie innych poetyk, o czym pisze Andrzej Gwóźdź, analizując filmowe i kinowe realizacje dramatów Brechta.

Redaktorki

KAROL JÓŹWIAK

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1832-1593>

ALEKSANDRA KOZAŃSKA-JÓŹWIAK

Synkopowany Bauhaus – jazz i ruch taneczny w twórczości Pieta Mondriana

*Kiedy Mondrian tańczył do muzyki jazzowej,
stał się figurą poruszającą się niczym maszyna czy
automat do wygenerowanego przez siebie rytmu¹.*

Niniejszy tekst podejmuje zagadnienie relacji między tańcem i kulturą jazzu a kręgiem artystów związanych z Bauhausem. Odwołując się do wybranych wątków z dziejów tego ruchu oraz twórczości Pieta Mondriana, artyści luźno z nim powiązanego, wydobędziemy moment styku między modernizmem a kulturą swingu, charlestona, improwizacji. Jakkolwiek twórca neoplacystyzmu nigdy do Bauhausu nie należał, to między ideami i praktyką czołowych twórców szkoły a twórczością Mondriana następowało wzajemne oddziaływanie. Bauhaus stanowił próbę przededefiniowania sztuki w relacji do całościowej wizji człowieka i jego otoczenia². W tym sensie stał się synonimem progresywnych poszukiwań nowych form wyrazu na styku plastyki, rzemiosła, teatru, sztuk performatywnych, muzyki, estetyki oraz teorii. Wraz z rozwojem szkoły zaczęto Bauhaus utożsamiać ze spójną wizją sztuki, designu i praktykowania codzienności, ze stylem życia współdefiniującym modernizm. Puryzm, neutralność, prostota stały się

¹ Nancy J. Troy, "Figures of the dance in De Stijl", *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 4 (1984), 645–646.

² Małgorzata Leyko, „Wstęp”, w: *Bauhaus nauczanie / nowy człowiek*, red. Małgorzata Leyko (Łódź: Muzeum Sztuki, 2021), 7.

dominantami estetyki wyrosłej z Bauhausu, zbieżnej z dojrzałą twórczością Mondriana, która opierała się na rygorystycznych regułach, ograniczających malarskie środki wyrazu do kolorów podstawowych oraz czarnych linii horyzontalnych i wertykalnych, przecinających się na neutralnym białym tle. W niniejszym tekście przesuniemy naszą uwagę na te aspekty Bauhausu i twórczości Mondriana, które konotują przeciwne fenomeny, takie jak muzyka jazzowa, doświadczenie cielesne, improwizacja taneczna, synkopowany rytm. Na tym poziomie twórczość Mondriana wchodzi w relację z wczesnymi ideami i dokonaniem Bauhausu, związanymi z działalnością Oskara Schlemmmera czy Wasyła Kandyńskiego. Będziemy starali się dowiedzieć, że synkopa – a więc przesunięcie rytmiczne, na którym opiera się rytmika jazzu – nie tylko była inspiracją dla modernistycznych poszukiwań plastycznych, ale też stanowi trafną metaforę zależności między ideami wymienionych twórców z kręgu Bauhausu a pewnymi koncepcjami twórcy neoplastycyzmu. Kończąc naszą analizę, w miejscu wniosków przedstawimy część wizualną, stanowiącą dokumentację projektu *Mondrian Tańczący*, prezentowanego przez współautorkę tego tekstu w formie wykładu performatywnego w Muzeum Sztuki w Łodzi i spektaklu dyplomowego w Akademii Muzycznej w Łodzi w 2019.

Synkopowanie idei

Idee i twórczość Wasyła Kandyńskiego oraz Oskara Schlemmmera częstokroć przywoływane są w kontekście przenikania się sztuk plastycznych i tańca w okresie międzywojnia, a także inspiracji do rozwoju późniejszych form tańca i teatru, dostarczonych przez kręgi nowej plastyki³. Twórczość Mondriana natomiast, jakkolwiek obficie obecna w sztuce popularnej i użytkowej po 1945, niezbyt rezonowała w sztukach performatywnych. Tymczasem muzyka i taniec były, podobnie jak w przypadku dwóch wspomnianych bauhausowców, istotnym kontekstem jego prac. Ujawniają one nieoficjalny i popkulturowy aspekt twórczości Mondriana oraz jego relacji ze środowiskiem Bauhausu. Analizując rolę edukacji muzycznej i tanecznej w Bauhausie, wskazuje się bądź na podniosłe wątki

³ Zob. m.in. Katarzyna Słoboda, Joanna Szymajda, „Sztuki wizualne i taniec”, w: *Słownik tańca współczesnego*, red. Małgorzata Leyko, Joanna Szymajda (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 584.

ezoteryczno-mistyczne, związane z postaciami Getrud Grunow, Johanna Ittena czy Lothara Schreyera, bądź na formalno-abstrakcyjny nurt ocierający się o burleskę, związany z eksperymentalnymi działaniami Schlemmera⁴. Tymczasem zastanawiające są, często pozostawione bez rozwinięcia, relacje o Bauhaus-Kapelle, „popularnym w Niemczech” jazz-bandzie i jego improwizacjach jazzowych, oraz o urządzanych „niemal co tydzień” potańcówkach⁵. Ten wieczorny i nieoficjalny nurt twórczej aktywności środowiska Bauhausu wydaje się rezonować w twórczości Mondriana.

Z drugiej strony warte odnotowania jest to, że gdy z perspektywy kilku lat Oskar Schlemmer rekonstruował konteksty powstania sceny Bauhausu, przywołał właśnie postać Mondriana:

[...] zanim przyszedłem do Bauhausu, stworzyłem Balet triadyczny, w którym było wiele elementów czerpanych z zewnątrz, przetworzonych tutaj w to, co podstawowe i proste. Triada = trójjednia (barw czerwonej – niebieskiej – żółtej, form i wiele innych) powstała znacznie wcześniej i dopiero potem przez Mondriana stała się w Bauhausie dobrem wspólnym [...]⁶.

Trop ten ujawnia nieoczywiste powinowactwo między estetyką twórcy neoplastycyzmu a eksperymentami zogniskowanymi wokół sceny Bauhausu. Schlemmer wydaje się sugerować, że estetyka Mondriana powiązana jest z ideą, na której zbudowana została również koncepcja baletu triadycznego. W jego relacji czysto plastyczne działania twórcy neoplastycyzmu łączą się z tańcem, performansem i ruchem scenicznym. W innym miejscu Schlemmer zanotował swoje przemyślenia dotyczące sceny eksperymentalnej i tańca, w których pobrzmiewają wątki późnego malarstwa Mondriana:

⁴ Zob. Małgorzata Leyko, „Oskar Schlemmer i scena Bauhausu”, w: Oskar Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, tłum. Małgorzata Leyko (Gdańsk: Słowo Obraz/Terytoria, 2010), 12–15.

⁵ O kapeli jazzowej wspominał Schlemmer m.in. w rozważaniach na temat sceny Bauhausu, zob. „Scena”, w: *Eksperymentalna scena Bauhausu...*, 75.

⁶ Oskar Schlemmer, list do Ottona Meyera, 8 września 1929, w: Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu...*, 142–143.

[...] tu rozwijać geometrię tańca, spróbujemy tańczyć na rozłożonych dywanach o różnym podziale geometrycznym (szachownica itp.), z ponumerowanymi polami, wywołując w czasie tańca numery pól. Tak samo postępując z muzyką (najprostsze instrumenty perkusyjne), barwami, przestrzenią i tak dalej. Widzę, że omówienia nic tu nie znaczą, trzeba to zrobić. Pierwszy cel: stworzyć kanon zasad, przy czym różne obszary, przestrzeń, ruch, forma, barwa, muszą być potraktowane łącznie⁷.

Zasugerowane w tytule synkopowanie Bauhausu można rozumieć jako wydobywanie z niego pewnych motywów i przesuwanie akcentów, jako sprzężenie i rezonowanie idei oraz praktyk. W tym kluczu interpretuje twórczość i teorię Mondriana Hans Janssen w swoim artykule *Reading „The New Plastic”*⁸. Wskazuje on na koncepcje Mondriana, które wyłaniają się w dialogu z innymi ważnymi dla niego postaciami, wśród których jest Kandyński, i stopniowego przesuwania akcentów, radykalizowania ich postulatów. Jeśli u Kandyńskiego linia, kolor, kształt czy płaszczyzna, uwolnione od wszelkich odniesień, stały się wartością samą w sobie, to u Mondriana zostały poddane dalszej redukcji: tylko horyzontalne i wertykalne linie proste, tylko kolory podstawowe (czerwony, niebieski i żółty) i niekolory (czarny, biały i szary) wystarczyły do oddania uniwersalnej harmonii. Abstrakcja staje się metodą uniwersalizacji i dojścia do ponadindywidualnego, kosmicznego doznania:

człowiek nowoczesny, choć nadal stanowi jedność ciała, umysłu i duszy, posiada świadomość odmiennego rodzaju: wszystko, w czym wyraża się jego życie, ma dziś inną postać, mianowicie postać w swej istocie bardziej abstrakcyjną. [...]. Prawdziwie nowoczesny artysta zdaje sobie sprawę z czynnika abstrakcyjnego w doznaniu piękna; jest świadomy, że doznanie to jest kosmiczne, uniwersalne. A ponieważ człowiek jest stronnikiem tylko tego, co uniwersalne, abstrakcyjny plastycyzm zjawia się jako wniosek konieczny, wpływający z owego stanu świadomości⁹.

⁷ Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu...*, 134.

⁸ Hans Janssen, „Reading *The New Plastic*”, w: *Mondrian. De Stijl* (München: Stadtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2011), 27–42.

⁹ Piet Mondrian, „Neoplastycyzm w malarstwie”, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, tłum. Elżbieta Grabska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977), 394.

Sposób, w jaki Mondrian używał tego zredukowanego systemu elementów malarskich i ich możliwych wariacji, był zbliżony do działań eksperymentalnych Schlemmera, który propagował „mechanikę cielesną, tańiec matematyczny”. Twórca sceny Bauhausu podkreślał, że: „człowiek jest zarówno organizmem z krwi i kości, jak i mechanizmem z liczby i miary”¹⁰. W bardzo podobnym tonie opisywał ów dualizm Mondrian:

W zakresie kompozycji neoplastycyzm jest dwoisty. Poprzez ścisłą rekonstrukcję relacji kosmicznych w sposób jasny wyraża on pierwiastek uniwersalny – poprzez swój rytm, poprzez materialną realność formy plastycznej wyraża zaś indywidualną osobowość artysty. I tak rozpościera on przed nami cały świat uniwersalnego piękna, nie wyrzekając się przy tym pierwiastka ludzkiego¹¹.

O ile centralnymi pojęciami koncepcji Schlemmera stały się: „człowiek” i „przestrzeń”¹², czy raczej pojęcie „człowieka w przestrzeni”¹³, o tyle dla Mondriana kluczowe jest pojęcie rytmu. Staje się on wyrazem indywidualnej osobowości artysty i nosi potencjał wydobywania z relacji formalnych uniwersalnego pierwiastka: „rytm stosunków, barw i kształtów umożliwia pojawienie się tego, co we względności czasu i przestrzeni jest absolutne”¹⁴.

Muzyczność i rytmiczność Mondriana

Zagadnienia rytmu, muzyki i ruchu okazują się ważnymi wątkami rozważań Mondriana. Carel Blotkamp zauważa, że radykalizm estetyczny manifestowany w jego malarstwie objawiał się również w poszukiwaniach muzycznych. Wedle badacza Mondrian był krytyczny wobec tradycyjnej skali dźwięku (którą porównywał do naturalnej skali kolorów), ale nie wymieniał jako alternatywy atonalności czy dodekafonii Schoenberga¹⁵.

¹⁰ Schlemmer, „Matematyka tańca”, w: Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu...*, 55–56.

¹¹ Schlemmer, „Matematyka tańca”, 397.

¹² Leyko, „Oskar Schlemmer i scena Bauhausu”, 15.

¹³ Leyko, „Seminarium Oskara Schlemmera *Der Mensch*”, w: *Bauhaus / nauczanie...*, 15.

¹⁴ Schlemmer, „Matematyka tańca”, 397.

¹⁵ Carel Blotkamp, *Mondrian. The art of destruction* (London: Reaction Books, 1994), 158–167.

Uważał, że muzyka dokonała pewnego postępu, odrzucając melodię, którą widział jako ekwiwalent naturalnej, zaokrąglonej linii w malarstwie i chciał zastąpić rytmem. Rytm ten nie powinien być jednak regularny. Choć Mondrian pozytywnie oceniał niektóre zmiany w ówczesnej muzyce, to wszędzie doszukiwał się półśrodków w zerwaniu z tradycją. Jakkolwiek Luigi Russolo stworzył maszyny dźwiękowe (*bruiteurs*), które wprowadziły hałas do słownika muzycznego, to według Mondriana nadal zbyt dokładnie imitowały one dźwięki występujące w naturze¹⁶. Z kolei Schoenberg w swoich kompozycjach na pianino starał się znaleźć dwa kontrastujące i neutralizujące się elementy, co według Mondriana byłoby jednym z kroków do neoplastycyzmu w muzyce. Jednakże dźwięk i pauza, którymi operował kompozytor, jawiły się jako zbyt tradycyjna dychotomia.

Dopiero w jazzie i muzyce tanecznej lat 20. Mondrian odnalazł najpełniejszą realizację harmonii i jedności wyrażonej w zupełnie nowy sposób. Zamiast jednak podjąć eksperymenty dźwiękowo-muzyczne, sam dał się ponieść muzyce jazzowej. Miał pokaźną kolekcję płyt winylowych, a swoim obrazom nadawał muzyczne tytuły, np. *Fox Trot b* (1929). Uwielbienie dla tego gatunku widoczne jest już w jego pierwszym artykule dotyczącym muzyki z 1921 roku, w którym pisze, że „nowa muzyka taneczna jest o wiele bardziej zwrócona do wewnątrz niż niejeden psalm”¹⁷. Bar czy sala taneczna, w której grywano jazz, stanowiła wedle niego idealne otoczenie dla współczesnego człowieka – świątynię, w której sztuka łączy się z życiem. W muzyce orkiestry jazzowej burzona była dawna harmonia i powstawał kontrapunkt dla dźwięku. Dlatego właśnie Mondrian uznawał jazz za jedyną sztukę, która stała na równi z malarstwem neoplastycznym. Synteza sztuk mogła zostać osiągnięta tylko poprzez uproszczenie środków wyrazu i zbudowanie jedności z kontrastujących i jednocześnie neutralizujących się elementów. Kompozycje malarskie Mondriana pod wpływem jego fascynacji muzyką stawały się coraz bardziej „jazzowe”. Wyczuwalny był w nich charakterystyczny dla jazzu synkopowany rytm, osiągany za pomocą subtelnych różnic w grubości linii i ich długości. Linie poziome były zazwyczaj nieco grubsze niż pionowe. W *Kompozycji z niebieskim* (1937)

¹⁶ Blotkamp, *Mondrian. The art of destruction*.

¹⁷ Piet Mondrian, „Het Neo-plasticisme (de Nieuwe Beelding) en zijn (hare) realiseering in de muziek”, cyt. za: Blotkamp, *Mondrian the art of destruction*, 164.

wszystkie pionowe linie dotykają brzegów płótna, a spośród poziomych tylko jedna, ta najgrubsza. Dodatkowo centrum jest przesunięte w prawy dolny róg, w którym zbiega się najwięcej linii; tam też znajduje się jedyne kolorowe, niebieskie pole, które dodaje pracy ekscentryczności.

W dialogicznym eseju *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna* (1919–1920) Mondrian przedstawia swoją koncepcję kompozycji: „jakakolwiek rzecz może być poznana tylko przez rzecz inną”¹⁸, wobec tego „barwa istnieje tylko dzięki innej barwie, wymiar określany jest przez inny wymiar, kierunek powstaje wyłącznie poprzez przeciwstawienie go innemu kierunkowi”¹⁹. Tak oto rodzi się swoista epistemologia zbudowana na walorach kompozycyjnych:

Jesteśmy ludźmi i zawsze musimy przedstawić spokój poprzez ruch, jedność poprzez wielość. W malarstwie rytm linii i kolorów wywołuje w nas odczucie tego, co realne. Stosunek zasadniczy, tzn. ten, który wyraża się w kącie prostym, stanowi oczywiście sam w sobie żywą realność, ale staje się rzeczywistością plastyczną tylko poprzez powiązania wzajemne, tzn. przez wielość stosunków²⁰.

Tym samym formalnie statyczne kompozycje Mondriana ewokują cały zestaw doświadczeń ruchowo-przestrzennych, dzięki czemu statyczny i płaski obraz zaczyna się poruszać i nabierać głębi. Gottfried Boehm ujął tę właściwość prac Mondriana następująco:

Gdy ogarnąć spojrzeniem całość obrazu, w rachunkowej konstrukcji uwidocznia się zakłócająca niestabilność. Elementy pierwotnej kolorystyki zmieniają pozycję w wirtualnej przestrzeni obrazu – zależnie od energii koloru, jego natężenia i wartości. Czarne pasy dominują nad białymi polami, wynurzają się wirtualne szarości, krata zaburzona jest przez osobliwe interakcje, nieprzewidywalne ruchy, którymi widz nie może sterować, przenoszą ją w stan wymykający się (definitywnej) „konstatacji”. Geometria kompozycji jest tylko pozornie jednoznaczna. Wytwarza impulsy czasowe. Przestrzenne punkty przecięcia,

¹⁸ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, przeł. W. Juszcak, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska (Warszawa: PWN, 1977), 404.

¹⁹ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, 403.

²⁰ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, 405.

regularne, równe płaszczyzny graniczne okazują się ruchome i przesuwalne – porządek przestrzenny brata się z porządkiem czasowym²¹.

Obrazem, który oddaje atmosferę i dynamikę pulsującego życia krajobrazu za pomocą wielości relacji linii i kolorów, jest jedna z ostatnich prac artysty, *Broadway Boogie Woogie* (1942–43). Przecinające się pod kątem prostym linie są jak sieć ulic Nowego Jorku, punkty kolorystyczne – jak kolorowe neony świecące na wielopiętrowych budynkach, przewaga żółtego jak mnogość żółtych taksówek sunących ulicami, a całość wygląda do tego jak mapa nowojorskiego metra. Pomimo tak wielu zbieżności nadal można zaobserwować, że wyabstrahowane formy, linie oraz mniejsze i większe punkty barwne tworzą pulsującą, rytmiczną, harmonijną całość. Kompozycja ta jest rytmiczna w sposób nieregularny, synkopowany, jazzowy, niczym taniec boogie-woogie. Stanowi przewartościowanie statycznych form najbardziej charakterystycznych dla dojrzałej twórczości Mondrian, odsłaniając buzującą w tle witalność, dynamikę i radość tańca swingowego.

Kluczowa okazuje się perspektywa widza i jej performatywny charakter. Choć pozornie malarstwo abstrakcyjne jest samowystarczającą konfiguracją form i kolorów, to wyrażało ono nowe rytmy, które stawały się częścią ówczesnego życia; oswajało z nimi widza i pozwalało je lepiej zrozumieć. Mondrian na przykład prowadził wzrok widza za pomocą asymetrycznego ułożenia elementów, przeciągając jego spojrzenie z geometrycznego centrum, gdzie tradycyjnie znajdowałaby się główna zawartość dzieła, do punktu poza centrum, aby spowodować przesunięcie motywu poza granice płótna. Dzieło miało dzięki temu wychodzić poza ramy obrazu, w przestrzeń. Ten trop naprowadza ponownie na doświadczenia Schlemmera i jego poszukiwania związane ze sceną Bauhausu, szczególnie w odniesieniu do pojęcia sceny przestrzennej i widowiska wykraczającego „poza wąską przestrzeń sceny”²². „Można zatem wyobrazić sobie przedstawienia, których akcja polegałaby na ruchu form, barw i światła, jeśli ruch następowałby w sposób mechaniczny, przy całkowitym wyłączeniu udziału człowieka”²³ – ten

²¹ Gotfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. Daria Kołacka, tłum. Małgorzata Łukasiewicz i Anna Pieczyńska-Sulik (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2014), 90.

²² Schlemmer, „Scena”, w: Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, 77.

²³ Schlemmer, „Scena”.

Schlemmerowski motyw wydaje się współgrać z parametrami twórczości Mondrian, rozumianej właśnie w perspektywie performatywnej. Taką interpretację wzmacnia pewien szczególnie wątek w biografii twórcy neoplastycyzmu.

Boogie-Woogie

We wspomnieniach o Mondrianie powtarzają się relacje o jego pasji do tańca, choć niektórzy dodają, że nie był najlepszym tancerzem²⁴. Jego zainteresowanie tańcem rozpoczęło się już w Paryżu, gdzie żył w latach 1911–1914²⁵, a rozwinęło pod koniec życia artysty, kiedy przeprowadził się do tętniącego jazzem Nowego Jorku. Tam jego ulubionym zajęciem, obok malowania, było uczestnictwo w potańcówkach i nocnym, jazzowym życiu miasta. Rodząca się kultura muzyczno-taneczna, związana z wczesną erą jazzu, stała się dla niego kluczowym doświadczeniem. W jednym z wywiadów stwierdził nawet żartobliwie, że „nie wróci do Holandii, dopóki będzie tam obowiązywał zakaz tańczenia charlestona”²⁶. Na przykładzie Josephine Baker, która posiadała wrodzony dar „lekkiej szybkości”, widział w tym tańcu „brutalny” atak na tradycyjne rozumienie muzyki i tańca. „Konstruktywna destrukcja”, której poszukiwał na własnym, malarskim polu, ucieleśniała się w tańcu Baker. On sam zaś, wykonując kroki charlestona, stawał się wyabstrahowaną tańczącą figurą. Przyjaciele przezywali Mondrian „Tańcząca Madonna”, żartując z powagi, z jaką podchodził do tańca: „na baczność, z głową uniesioną do góry, wykonywał stylizowane kroki”. „Chociaż zawsze starał się tańczyć do taktu, Mondrian zdawał się dodawać swój własny rytm. Odpływał w tańcu jakby we śnie, a jednocześnie pozostawał precyzyjny i sztywny, tworząc wrażenie artystycznej, niemalże abstrakcyjnej, tańczącej figury”²⁷.

Taniec swingowy ery jazzu odzwierciedlał czasy mechanizacji, szybkiego rozwoju, głośnej barwnej metropolii, a zarazem sięgał do prymitywnego, sentymentalnego źródła, jakim był taniec afrykański. Miał w sobie

²⁴ Troy, „Figures of the dance in De Stijl”, 646.

²⁵ O Paryżu tamtej epoki i czerpiącej radość i inspirację z niego awangardzie literacko-artystycznej pisał Clive Bell w artykule „Plus du jazz!”, *New Republic*, 21.09.1921.

²⁶ Mondrian, „Een Bezoek bij Piet Mondriaan”, *De Telegraaf*, 12.09.1926, za: Troy, „Figures of the dance in De Stijl”, 646.

²⁷ Troy, „Figures of the dance in De Stijl”, 645–646.

element destrukcyjny, a jednak tworzył nową wartość. Zawierał gamę prostych, powtarzalnych ruchów, często o komicznym zabarwieniu i odbywał się w parze, gdzie jeden z partnerów działał zawsze wobec drugiego, tak jak linie czy barwy w kompozycjach Mondriana. Jednocześnie tańce swingowe same miały charakter liniowy: gdyby narysować kierunki ruchu tancerzy, byłyby to przecinające się proste. Było w nich więc wszystko, co stanowiło idiom plastycznej twórczości Mondriana.

Doświadczenie życia w Nowym Jorku, roztańczonym mieście epoki swingu, w znacznym stopniu wpłynęło na twórczość artysty. Pierwszą widoczną zmianą, do której Mondrian stopniowo dojrzewał i w rezultacie odważył się na nią w ostatnim etapie swojej twórczości, była rezygnacja z czerni. W momencie, gdy czarne linie zniknęły, to właśnie kolory zaczęły determinować rytm obrazu. Rytm, o którym Mondrian pisał w swoich pracach teoretycznych, został wydobyty na płótnie. Zlikwidowanie grubych czarnych linii na rzecz lżejszych, żółtych czy szarych, pomnożenie punktów barwnych, uwolnienie kolorów zza krat i pozwolenie im na ruch dało efekt synkopowanego rytmu charakterystycznego dla muzyki jazzowej. Pod koniec życia Mondrian poczynił taką krytyczną uwagę na temat swojej twórczości:

Dopiero teraz zdałem sobie sprawę, że moje prace w czerni, bieli i kolorach podstawowych były zaledwie 'rysunkami' bo to właśnie w rysunku linie są głównym środkiem wyrazu. W malarstwie natomiast linie pochłaniane są przez płaszczyzny barwne, a granice tych płaszczyzn jawią się jako linie właśnie²⁸.

Ten rytmiczny i synkopatyczny parametr plam barwnych został najpełniej osiągnięty w ostatnim, nieukończonym przed śmiercią artysty obrazie *Victory Boogie-Woogie* (1944).

Zainteresowania tańcem, ruchem i muzyką widoczne są także w pracach teoretycznych Mondriana dotyczących neoplastycyzmu, publikowanych w czasopiśmie „De Stijl”. Język, którego używa do opisu zasad swojego malarstwa, jest pełen określeń jakości ruchowych. Każda barwa ma inną cechę dynamiczną i działa w innej płaszczyźnie: „promieniujący» żółty jest odpowiednikiem pionu, «opadający» niebieski – linii horyzontalnej,

²⁸ Blotkamp, *Mondrian. The art of destruction*, 240.

«unoszący się» czerwony łączy i równoważy znamiona tamtych, odpowiadając wyważonemu przeciwstawieniu pionowej i poziomej linii»²⁹. Natomiast „czynnikiem równoważącym ekspresję kolorów, będącym względem kolorów tym, czym kolor względem linii, są barwy neutralne, nie-kolory: biel, szarość i czerni»³⁰. Istotę rzeczywistości, według Mondriana, wyraża bowiem:

zrównoważony wzajemnie stosunek dwóch podstawowych przeciwieństw, dwóch sił kosmicznych, twórczych: tego, co aktywne, i tego, co bierne, siły rozprzestrzeniania i siły trwania, pierwiastka męskiego i żeńskiego, linii wertykalnej i linii horyzontalnej. Krzyż powstający z przecięcia się dwóch prostych pod kątem prostym jest plastycznym wyobrażeniem wszechświata³¹.

Te jakości ruchowe stanowiły punkty odniesienia w pracy choreograficznej prowadzącej do powstania spektaklu *Mondrian tańczący*.

Mondrian tańczący

Spektakl skomponowany jest na siedmiu tancerzy: postaci Mondriana oraz trzech podstawowych kolorów, zdublowanych w ostatnich epizodach. Ruch sceniczny głównego bohatera został zbudowany na podstawie relacji historycznych i interpretacji procesu jego rozwoju artystycznego. Jakości ruchowe kolorów, zaczerpnięte z pism Mondriana, są również luźnym odwołaniem do eksperymentów scenicznych Schlemmera. Aby przełożyć teoretyczne rozważania na język tańca, w relacji pomiędzy tancerzami-kolorami wypracowano w procesie improwizacji i improwizacji kontaktowej efekty ruchu czy też działania: pasywnego wobec aktywnego, rozprzestrzeniającego się wobec trwającego oraz męskiego wobec żeńskiego.

Spektakl odzwierciedla chronologiczny rozwój estetyki Mondriana i jego poszukiwanie indywidualnego idiomu. Biała podłoga baletowa wyłaniająca się z ciemnej sceny jest przestrzenią obrazu, na której ujawniają się kolejne nawiązania do malarstwa. W prologu artysta pojawia się wśród neutralnych kolorystycznie, klasycznych, figuratywnych przedstawień

²⁹ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, 413–414.

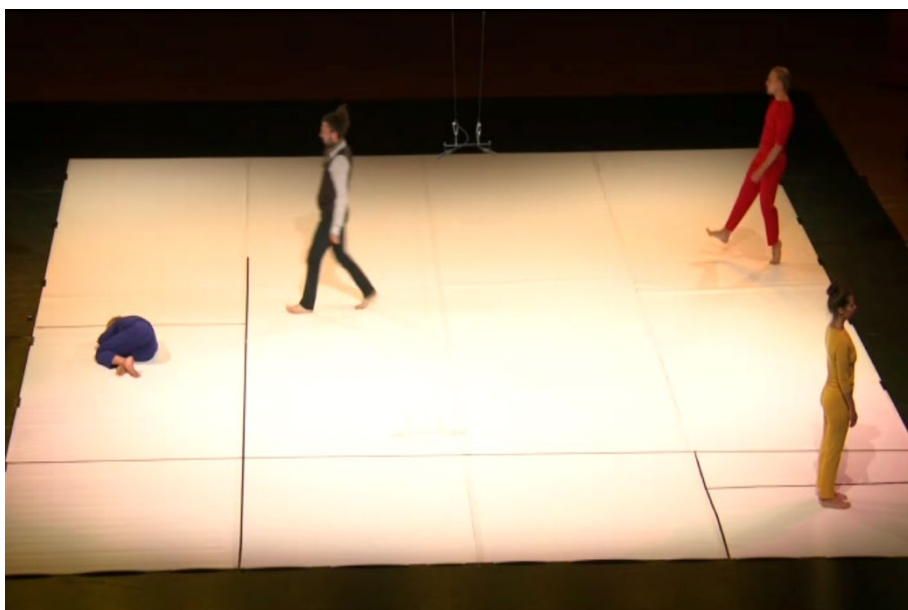
³⁰ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, 414.

³¹ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”.

(ikoniczne przykłady – barokowa Wenus, antyczny dyskobol, renesansowa Wiosna). Nieruchome, stabilne formy uruchamiają się i wchodzą w interakcje cielesne z Mondrianem, który nieudolnie stara się prowadzić z nimi dialog ruchowy. Stopniowo wyzwala się z oddziaływania tych form i rozpoczyna konstrukcję własnej estetyki. Gdy zostaje sam, określa przestrzeń najpierw ruchami i czarnymi liniami, a następnie wprowadza kolejne kolory, badając ich indywidualne właściwości. Improwizacja kolorów staje się coraz bardziej autonomiczna, artysta stopniowo wycofuje się z przestrzeni obrazu, pozostawiając scenę wyłącznie kolorom. Ta gra barw, przeprowadzona w formie improwizacji kontaktowej, przechodzi przez różne fazy dynamiki, napięcia, aż wreszcie osiąga stabilność. Wtedy jednak w przestrzeń obrazu powraca Mondrian, który w rytm muzyki jazzowej burzy harmonię, wprowadzając stabilne formy w ponowne rozedrganie niczym z obrazu *Broadway Boogie Woogie*. Kolory multiplikują się, a scena przybiera formę potańcówki jazzowej, w której podstawowe kolory wchodzą w improwizację w stylu charlestona, kierowaną przez „Tańczącą Madonnę”. Końcowy epizod nawiązuje do ostatniego, nieukończonego obrazu *Victory Boogie Woogie*. Odwracają się role, to kolory przejmują Mondriana i zaczynają kierować nim niczym marionetką. Ta sytuacja przekształca się stopniowo w pochód żałobny, podczas którego Mondrian wynoszony jest jak na katafalku poza scenę – pracę nad obrazem przerwała bowiem śmierć artysty. Kolory jednak wracają na ostatni układ, aby rzewny nastrój przełamać musicalową ekspresyjną sceną, zaprezentowaną w konwencji broadwayowego *money step*. Dzieło przeżywa autora, manifestując tytułowe *Victory Boogie Woogie*.







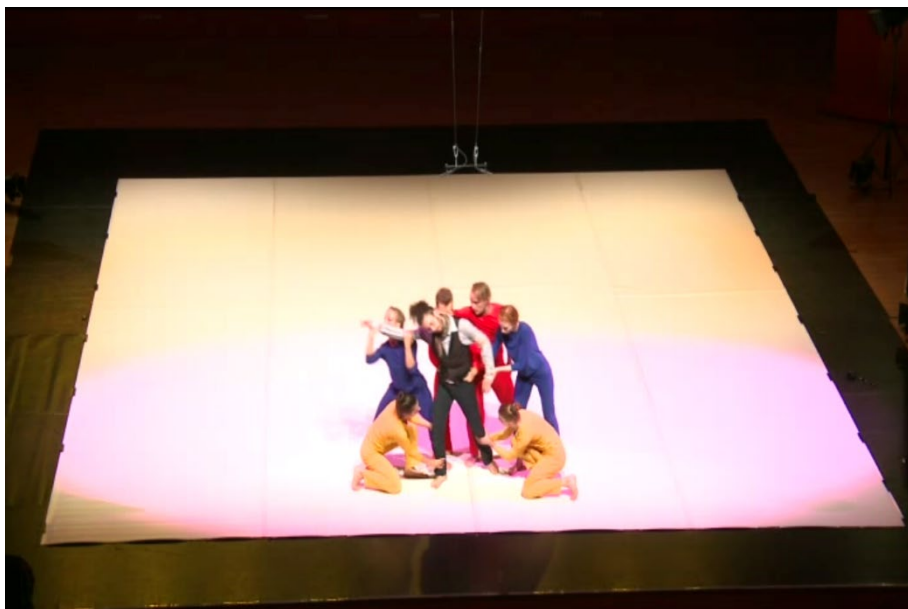
















Fot. 1–21. Dokumentacja spektaklu *Mondrian tańczący*, reżyseria i choreografia Aleksandra Koząńska-Jóźwiak, dokumentacja Karol Jóźwiak

Bibliografia:

- Blotkamp, Carel. *Mondrian. The art of destruction*. London: Reaction Books, 1994.
- Boehm, Gotfried. *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. Daria Kolańska. Tłumaczenie Małgorzata Łukasiewicz i Anna Pieczyńska-Sulik. Kraków: Universitas, 2014.
- Janssen, Hans. "Reading *The New Plastic*". W: *Mondrian. De Stijl*, 27–42. München: Stadtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2011.
- Leyko, Małgorzata, red. *Bauhaus nauczanie / nowy człowiek*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021.
- Leyko, Małgorzata, Joanna Szymajda, red. *Słownik tańca współczesnego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Mondrian, Piet. „Neoplastycyzm w malarstwie”. W: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*. Tłumaczenie Wiesław Juszcak. Opracowanie Elżbieta Grabska, Hanna Morawska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

- Mondrian, Piet. „Zasady neoplastycyzmu”. W: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*. Tłumaczenie Wiesław Juszcak. Opracowanie Elżbieta Grabska, Hanna Morawska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.
- Schlemmer, Oskar. *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*. Wstęp, tłumaczenie i opracowanie Małgorzata Leyko. Gdańsk: Słowo Obraz/Terytoria, 2010.
- Troy, Nancy J. “Figures of the dance in De Stijl”. *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 4 (1984): 645–646.

Summary

Bauhaus syncopated – jazz and dance movement in the work of Piet Mondrian

In this chapter we point at a peculiar junction between different phenomena of the early twentieth century. We survey new ideas around the Bauhaus school with a particular focus on performance and dance, the work of Piet Mondrian and his interest in music and dance, as well as the culture of jazz. This historical and theoretical context is further developed in art-based research aiming at interpreting the work of Piet Mondrian in the form of dance. Co-author of this chapter authored a performative lecture in Muzeum Sztuki and a diploma spectacle at the Academy of Music in Łódź (both in 2019). This performative experience is used as a mode of further developing the research on the discussed junction, as well as a kind of pointe to our chapter (visual essay consisting of the documentation of both events).

DARIUSZ KOSIŃSKI

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8502-8827>

Emaus cum figuris 3: *Grotowski – Rembrandt – Caravaggio*

O Emaus pisałem dotychczas dwukrotnie. Wprawdzie tylko za drugim razem użyłem tytułu *Emaus cum figuris*, ale zasadniczo opisuje on wszystkie moje próby wypraw do tego miejsca, gdzie nigdy fizycznie nie byłem, stąd trójka w tytule próby niniejszej. Wyprawa pierwsza to esej *Scena pierwotna*¹, opublikowany w roku 2013, druga – wystąpienie na konferencji zorganizowanej na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego, z której materiały ukazały się w roku 2013². Obie w zmienionej wersji połączyłem potem z innymi materiałami i notatkami w jeden tekst zatytułowany *Scena pierwotna*, opublikowany w książce *Performatyka. W(y)prowadzenia*³. Wraz z następującym po nim esejem *Poza normę liminalną* tworzyć miał finałową dylogię wyprowadzającą performatyczne myślenie poza fałszywą, moim zdaniem, opozycję „teatr–rytuał” ku niepewnemu gruntowi teologii przedstawienia albo teoperformatyce. Na grunt ten jak dotąd nie odważyłem się wejść, choć nie tracę nadziei, że kiedyś jeszcze będzie mi to dane – wbrew kontekstowi i trendom czasu.

We wcześniejszych próbach proponowałem i starałem się uzasadnić dostrzeżenie w wędrówce i wieczery w Emaus, opisanych w Ewangelii św. Łukasza (24, 13–31), „sceny pierwotnej”, czyli źródła teatralności

¹ Dariusz Kosiński, „Scena pierwotna”, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. Witold Kawecki, Jan Stanisław Wojciechowski, Danuta Żukowska-Gardzińska (Warszawa: Instytut Papieża Jana Pawła II & Instytut Wiedzy o Kulturze UKSW, 2011), 225–232.

² Dariusz Kosiński, „Emaus cum figuris. Ku teologicznemu wymiarowi sztuki Jerzego Grotowskiego”, w: *Wierzyć i widzieć*, redakcja zbiorowa (Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu, 2013), 297–312.

³ Dariusz Kosiński, „Scena pierwotna”, w: *Performatyka. W(y)prowadzenia* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), 215–232.

chrześcijańskiej i teologii teatralnej, której sednem jest samoprzedstawienie się Boga nie poprzez akt transcendentny (jak na Górze Przemienienia), ale poprzez akt ludzki, jednocześnie prosty i niezwykle złożony. Wskazywałem też, że ta scena, będąca aktem założycielskim liturgii, jest zarazem modelem dramaturgii i performatyki odmiennej od stereotypowo „rytualistycznych” wzorców „przejścia” i inicjacji. Akcentowałem i usiłowałem uchwycić tę odmienność, by wykazać, że w teatrze polskim rozwijana była właśnie ta liturgiczna, a nie rytualistyczna dramaturgia i że to ona stanowi klucz do zrozumienia aktu i Akcji – najważniejszych odkryć Jerzego Grotowskiego.

Wracając do Emaus po raz trzeci, znów jestem tam z powodu i po niekąd w towarzystwie Jerzego Grotowskiego, ale tym razem stawiam sobie zadanie bardziej konkretne – zwrócenie uwagi na znaczące relacje między jego ostatnim dziełem teatralnym, *Apocalypsis cum figuris*⁴, a pewnym zbiorem przedstawień plastycznych. Inspiracją dla pójścia w tę właśnie stronę stała się dla mnie drobna wzmianka w ogromnym tomie Ludwika Flaszena *Grotowski & Company*:

Po swojej wizycie w Izraelu w latach dziewięćdziesiątych, ze sfilmo-
waną kilkadziesiąt lat wcześniej *Akropolis*, gdzie widzowie płakali i ca-
łowali go po rękach, opowiadał mi, że Jerozolimy nie zwiedzał, bo czuł
się osłabiony. Był w nocy pod Ścianą Płaczu, gdy nikogo tam nie było.
Prócz Ściany Płaczu odwiedził – zupełnie sam – Emaus. Miejsce,
gdzie Jezus ukazał się swoim uczniom i gdzie razem spożywali wie-
czerzę. O Emaus Grotowski nieraz mi mówił. Fascynował go obraz
Rembrandta. Miejsce to i ów fakt, opisany przez synoptyków, pobu-
dzały jego wyobraźnię. Spotkanie uczniów ze zjawą Mistrza...⁵

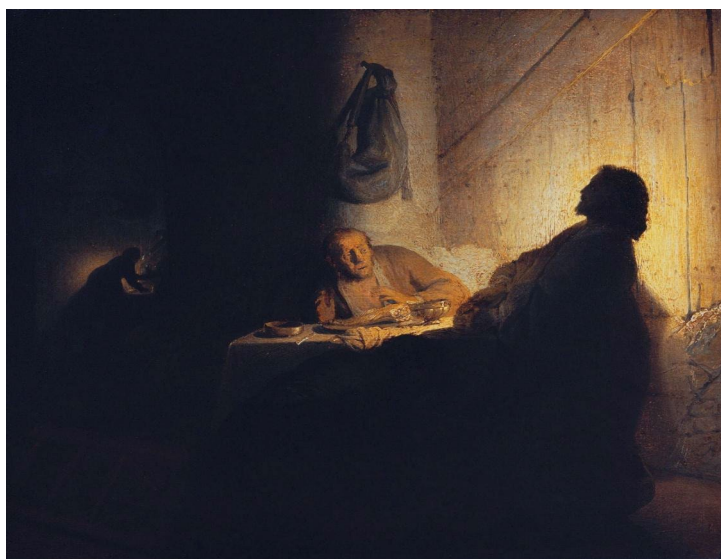
Nie wiem, jak to się stało, że znając pana Ludwika i jego książkę (pro-
wadziłem kilka związanych z jej publikacją spotkań autorskich), a będąc
już wtedy zainteresowany Emaus, nie zwróciłem uwagi na ten fragment
zaraz po ukazaniu się *Grotowski & Company*. Było sporo okazji, by Lu-
dwika Flaszena zapytać o kilka brakujących w jego relacji szczegółów.

⁴ *Apocalypsis cum figuris*, scenariusz i reżyseria Jerzy Grotowski, prem. 11 lutego 1968, Teatr Laboratorium – Instytut Badań Metody Aktorskiej, Wrocław.

⁵ Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje* (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014), 223. O wizycie Grotowskiego w Emaus wspomina się także w tym samym tomie na s. 286.

W nawale spraw i tematów, jakie ta książkowa *summa* relacji Flaszen–Grotowski podejmuje, najwyraźniej mi to umknęło. I teraz zostały mi tylko domysły i pytania do samego siebie...

Pierwsze jest wręcz elementarne: który obraz Rembrandta fascynował Grotowskiego? Bo flamandzki mistrz namalował trzy wersje sceny opisanej przez św. Łukasza. Pierwsza, młodzieńcza, z roku 1629 (a więc dzieło zaledwie dwudziestosześcioletniego artysty, przechowywane obecnie w Musée Jacquemart-André w Paryżu), jest najbardziej dramatyczna i w sposób oczywisty pozostaje pod wpływem tak zwanych caravaggionistów z Utrechtu⁶.



Fot. 1. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Wieczerza w Emaus*, 1629

Źródło: Musée Jacquemart-André, Paryż; domena publiczna

Chrystus ukazany jest w dynamicznej pozie, jego sylwetka, w sposób typowy dla naśladowców Caravaggia, zasłania źródło światła. Pełne dynamizmu są też działania uczniów: jeden padł na kolana przed Mistrzem, drugi przechylił się za stołem i spogląda na Jezusa ze zdumieniem. Typowa dla przedstawień wieczerzy w Emaus postać obsługującej jej uczestników

⁶ Grupa malarzy holenderskich działających na przełomie wieków XVI i XVII wieku, którzy po wieloletnim pobycie w Rzymie wrócili do ojczyzny i stworzyli szkołę malarską rozwijającą odkrycia i styl Caravaggia. Należeli do niej Dirck van Baburen, Hendrick ter Bruggen i Gerrick van Honthorst.

służącej umieszczona jest w głębi, na drugim planie – jej ciało zasłania drugie źródło światła, niejako równoważąc płamę świetlną pierwszego planu.

Dwie kolejne wersje są o równo dziewiętnaście lat późniejsze (obie pochodzą z roku 1648).



Fot. 2. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Wieczerza w Emaus*, 1648
Źródło: Luwr, Paryż; domena publiczna



Fot. 3. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Wieczerza w Emaus*, 1648
Źródło: Statens Museum, Kopenhaga; domena publiczna

Pierwsza z nich, znajdująca się obecnie w kolekcji Luwru, to spokojna scena, oświetlona blaskiem oblewającym ją w całości, pochodzącym z niewidocznego „uniwersalnego” źródła. Klasyczna kompozycja frontalna, nawiązująca do obrazów włoskiego renesansu, tchnie spokojem i niemal zupełnie pozbawiona jest dramatyzmu: uduchowiony Chrystus zdaje się odprawiać znaną dobrze liturgię, a uczniowie reagują wprawdzie na ten akt, ale o wiele spokojniej niż w wersji młodzieńczej; całość wydaje się obrazem czysto nabożnym, ikoną „wiecznej liturgii”. Pochodząca z tego samego roku wersja przechowywana w Statens Museum w Kopenhadze zachowuje wprawdzie spokojne uduchowanie postaci Jezusa i umiarkowanie reakcji uczniów, ale ma o wiele więcej dramatyzmu. Zawdzięcza go światłu, którego źródło, trzymane w dłoniach przez kogoś z pary służących, znów jest zasłonięte przez przedstawionego w kontrapoście ucznia. Co ważne, ta wersja zawiera też o wiele większy ładunek teatralności, za której atrybuty uznać można widoczną po lewej stronie sceny centralnej zasłonę, odsuniętą na kształt kurtyny, oraz skierowaną ku oglądającym twarz służącego, ujawniającego w ten sposób świadomość wystawienia sceny centralnej na spojrzenie z zewnątrz.

Ludwik Flaszen nie wyjaśnia, którą z tych wersji zafascynowany był Grotowski. Raczej odrzucić można kopenhaską, bo ta jest stosunkowo mało znana, a i w stolicy Danii nie bywał polski artysta zbyt często. Pozostają dwie paryskie, które mógł znać, bo Paryż odwiedzał często i pozostawał tu długo. Gdyby przyjąć jako kryterium popularność obrazu i miejsca jego przechowywania, wskazać by należało na obraz z Luwru, ale – nie mając na to żadnych bezpośrednich dowodów – skłaniałbym się raczej ku wersji najwcześniejszej, poszukując argumentów w korespondencji dzieł tak odległych, jak płótno z 1629 i przedstawienie teatralne, późniejsze o równo 340 lat.

Z czasów, gdy jeszcze niczego nie wiedziałem o Grotowskim czy w ogóle o teatrze, pochodzi dziwnie silne wspomnienie wizualne – czarno-białe zdjęcie przedstawiające stojącego mężczyznę i klęczącą obok kobietę, za którymi umieszczone są trzy umieszczone na ziemi reflektory skierowane skośnie ku górze.



Fot. 4. Ryszard Cieślak (Ciemny) i Elizabeth Albahaca (Maria Magdalena)
w *Apocalypsis cum figuris*, wersja pierwsza, 1969

Źródło: dzięki uprzejmości Ewy Hernik i Jerzego Barącza, fot. Piotr Barącz

Obie postacie zasłaniają częściowo źródła światła, co sprawia, że same są niemal niewidoczne, choć jednocześnie ma się wrażenie ich ogromniałej, narzucającej się obecności. To zdjęcie Piotra Barącza, przedstawiające scenę z pierwszej wersji *Apocalypsis cum figuris*, pamiętam jako ostatnie z zamieszczonych na tablicach z napisem „Teatr” w czterotomowej *Encyklopedii powszechnej PWN*, którą jako kilkunastolatek namiętnie przeglądałem⁷.

⁷ Zob. *Encyklopedia powszechna PWN* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976), t. 4, ostatnia z tablic między s. 416 i 417; to samo zdjęcie zamieszczone jest też na końcu książki z opisem Małgorzaty Dzieduszyckiej.

Małgorzata Dzieduszycka tak opisała tę scenę:

Maria Magdalena (Elizabeth Albahaca – DK) [...] podchodzi do reflektorów, gdzie stoi odwrócony tyłem Ciemny (Ryszard Cieślak – DK) [...]

Zbliżają się do siebie. Ponieważ stoją tuż przy reflektorach, pochłaniają sobą dużą część światła i tylko jasne smugi wydostają się spoza nich, obrysowując wyraźnie ich sylwetki, jakby z nich promieniowały. Sprawia to jednocześnie dziwne wrażenie nagości obu postaci⁸.

To oczywiście początek słynnej sceny miłosnej, w której kochankom „partneruje” swoim szaleńczym biegiem Jan (Stanisław Scierski). W dalszej partii książki Małgorzata Dzieduszycka podkreślała specyfikę sposobu wykorzystania w tej sekwencji światła i ciemności:

Każdy gest, najmniejszy ruch Ciemnego i Marii Magdaleny zmienia oświetlenie, światło „wymyka się” im spod rąk, promieniuje z całych postaci, obrysowuje ich ciała. Utrwała się na chwilę – jak na fotografii – w momentach miłosnego uniesienia [...]⁹.

Zabieg tu zastosowany wydaje się wprost zapożyczony z repertuaru caravaggionistów, a może wręcz – z wczesnej *Wieczerzy w Emaus* Rembrandta, z którą zresztą łączyć może *Apocalypsis* także zapożyczony gest padnięcia na kolana przed Ciemnym. Co ciekawe, a znamienne także jako poszlaka – właśnie tym imieniem można by dosłownie opisać postać Jezusa na obrazie flamandzkiego mistrza – zasłaniający źródło światła Mistrz sam pozostaje ciemną sylwetką na jego tle.

Inny zestaw argumentów, jakie przywołać można dla umocnienia mojej intuicji, że fascynujący Grotowskiego obraz Rembrandta to ta wczesna wersja pozostająca pod silnym wpływem rewolucyjnych odkryć Michelangelo Merisiego da Caravaggio, wiąże się z nieprzeanalizowanym dotychczas dokładnie zagadnieniem światłocienia w teatrze Grotowskiego. Od *Dziadów* według Adama Mickiewicza¹⁰ Teatr 13 Rzędów z każdym nowym

⁸ Małgorzata Dzieduszycka, „*Apocalypsis cum figuris*”. *Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974), 23

⁹ Dzieduszycka, „*Apocalypsis cum figuris*”, 44.

¹⁰ *Dziady* według Mickiewicza, prem. 18 października 1961, Teatr 13 Rzędów, Opole.

przedstawieniem coraz bardziej zdecydowanie rezygnował z nowoczesnej gry światła, stanowiącej od końca XIX wieku tak ważny element sztuki teatralnej inscenizacji. Zamiast niej wybierał zasadniczo dwa rodzaje oświetlenia: ograniczone i zarazem dynamiczne, ściśle związane z działaniami aktorskimi (w *Dziadach* i *Apocalypsis cum figuris*) oraz rozproszone, w jakiejś mierze „neutralne”, względnie statyczne, pochodzące bardzo często z reflektorów zwróconych w stronę ścian (*Akropolis*¹¹, *Księżę Niezłomny*¹², częściowo także *Apocalypsis*). W obu przypadkach było to światło stosunkowo słabe, a wiele scen w przedstawieniach Teatru Laboratorium odbywało się w półmroku i mroku, zaś jedną z kluczowych cech charakterystycznych estetyki teatru ubogiego była właśnie gra światłocienia. Hipoteza do sprawdzenia w dalszych badaniach brzmiałaby więc tak: Jerzy Grotowski to twórca swoiście teatralnej i nowoczesnej metody *chiaroscuro*, wykorzystywanej w sposób i w celach podobnych jak u siedemnastowiecznych mistrzów, na czele z Caravaggiem. By tę hipotezę potwierdzić, trzeba by dysponować o wiele większą wiedzą z zakresu historii malarstwa, niż posiadam, ale też uważnie prześledzić obrazy z przedstawień Grotowskiego. Nikt tego dotąd nie zrobił, bo sam Grotowski w swoich komentarzach nie zwracał większej uwagi na obrazowość i ikonograficzne zaplecze swoich przedstawień. Pozostawiał to pole innym reżyserom-plastykom, na czele z Tadeuszem Kantorem, który wszak niemal przy każdej okazji wskazywał, jakie to dzieło właśnie cytuję, co przetwarza na wersję „biedną” i do jakiego wielkiego mistrza się odwołuje. W efekcie umknęły badaczom tak oczywiste cytaty z historii sztuki użyte w przedstawieniach Grotowskiego, jak satańskie Zwiastowanie w *Tragicznych dziejach doktora Fausta*¹³, liczne Piety czy wcześniejsze o trzy lata od Kantorowskiego nawiązanie do *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta w *Księciu Niezłomnym*. Dodałbym, że ewentualna badaczka zainteresowana tą tematyką mieć będzie sporo materiału, bo – wbrew późniejszym legendom – Grotowski bardzo dbał o ikonograficzną dokumentację swoich przedstawień, a choć dziś wykorzystywanie

¹¹ *Akropolis* według Wyspiańskiego, prem. 10 października 1962, Teatr Laboratorium 13 Rzędów, Opole.

¹² *Księżę Niezłomny* według Calderona de la Barca, 25 kwietnia 1965, Teatr Laboratorium 13 Rzędów – Instytut Badania Metody Aktorskiej, Wrocław.

¹³ *Tragiczne dzieje doktora Fausta* według Marlowe’a, prem. 23 kwietnia 1963, Teatr Laboratorium 13 Rzędów.

tych zdjęć w publikacjach jest utrudnione przez ich fatalnie nieuregulowany status prawny i zawyżone żądania finansowe, to wciąż można je oglądać i analizować.

Sens prowadzenia takich badań nie wyczerpuje się przy tym w poszukiwaniu korespondencji, przejęć i przetworzeń dzieł plastycznych na obrazy teatralne poprzez uruchamianie mechanizmów świadomego i podświadomego kojarzenia i budzenia reakcji afektywnych. Równie ciekawe wydaje się to, czego i po co Grotowski się od malarzy uczył. Jako rodzaj wskazówki przywołam fragment z jednego z jego najsłynniejszych wystąpień – *Ku teatrowi ubogiemu*:

Zrezygnowaliśmy z gry światła – i to objawiło nam cały obszar możliwości w zakresie użytkowania przez aktora światła płynącego z miejsc nieruchomych, świadomego wyzyskiwania przez aktora cienia, punktów jasných itp., a w szczególności naprowadziło nas na trop, że widz oświetlony, a więc widoczny, siłą rzeczy funkcjonuje jako część widowiska. Ale okazało się też, że jak postaci w obrazach El Greca aktor, przez duchową technikę, może jakby rozświetlać się, „iluminować”, stawać się źródłem „światła psychicznego”¹⁴.

Komentując tę wypowiedź z perspektywy czasu i własnej zmiany zainteresowań, w trakcie wystąpienia w Kolumbii latem roku 1970 Grotowski prostował związane z nią nieporozumienia:

Można stosować wszelkie efekty świetlne. Czemu nie? [...] Nic tutaj nie powinno mieć mocy dogmatu. Ale kiedy w jednej z wypowiedzi zauważyłem, że czyniący może sprawiać wrażenie, iż promieniuje światłem – że jest prześwietlony – co innego miałem na myśli. Przytaczałem przykład El Greca, którego postaci sprawiają wrażenie, jakby je coś prześwieślało. Nie należy brać tego na sposób zbyt czułościowy, nieco mistyczny. Powiedzmy, że na tyle przywykliśmy ukrywać się w życiu, że fakt nieukrywania się, zupełnie, jest prawie cudem. Ów fenomen powołuje w człowieku coś, co można by porównać z opuszczeniem jaskini i wyjściem w pełne światło; to jakby ktoś, kto przez całe lata ukrywał się gdzieś w kątach, w piwnicy,

¹⁴ Jerzy Grotowski, „Ku teatrowi ubogiemu”, w: *Teksty zebrane*, red. zbiorowa (Wrocław & Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego & Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego & Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 250.

w podziemiu – i oto wyszedł. Kiedy porzuca owo ciemne miejsce i wychodzi w pełne światło, reaguje, nawet nie wiedząc o tym, na owo światło, a patrzącemu wydaje się, że światło wynurza się z tamtego człowieka. Jest to fenomen porzucania ciemności, reakcja na fakt nieukrywania siebie¹⁵.

Zarówno w malarstwie, jak i w teatrze mówić by tu można o objawieniu, ale rozumianym nie religijnie, lecz świecko i dosłownie – jako wyjście na jaw czy może jaśn, uczynienie jasnym. Jest to akt dramatyczny ze względu na dynamikę przejścia z ciemności w światło, a także przedstawieniowy, jako że polega dosłownie na stawieniu się przed oczyma tych, którzy mają być świadkami. Grotowski przywołuje w obu cytatach przykład El Greca, ale kierując się własnymi doświadczeniami, pozwalam sobie na postawienie tezy, że doświadczenie niereligijnego objawienia, o którym mówił, odnosi się do malarstwa Caravaggia.

Spójrzmy z tej perspektywy na obraz, który od samego początku tego tekstu czeka na przywołanie – pochodzącą z lat 1601–1602 *Wieczernę w Emaus* z kolekcji londyńskiej National Gallery.



Fot. 5. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Wieczernia w Emaus*, 1601/1602

Źródło: National Gallery, Londyn; domena publiczna

¹⁵ Jerzy Grotowski, „Co było (Kolumbia – lato 1970 – Festiwal Ameryki Łacińskiej)”, w: *Teksty zebrane*, 497.

To wszak dosłownie scena objawienia, umieszczana zazwyczaj w kontekście jednoznacznie religijnym, ale u Caravaggia – jak zwykle u niego – pozbawiona oczywiście religijnej ikonografii. Dramatyzm sceny wprowadzany jest przede wszystkim przez kontrast między dynamicznymi postawami i gestami obu uczniów (zwłaszcza przywołującym ukrzyżowanie gestem postaci pielgrzyma po prawej stronie obrazu) a spokojem Jezusa. Ten spokój w sposób o wiele mniej oczywisty kontrastuje z obojętnością stojącego obok stołu sługi, który wydaje się niezbyt poruszony całą sytuacją. Scena jest przy tym ewidentnie otwarta na spojrzenie i reakcję świadków pozostających poza ramą obrazu – widzów, dla których obojętność sługi jest swoistą instrukcją, jak nie reagować. Jeśliby wziąć w nawias religijny temat wskazywany przez tytuł, to *Wieczerzę w Emaus* w wersji londyńskiej można by zobaczyć jako wizualny traktat o objawieniu jako akcie stanowiącym najprostszą, a zarazem najgłębszą istotę teatru: akcie stanięcia przed, wyjścia z mroku (sfery, gdzie nie widać) na światło, które pozwala zobaczyć.

Tak właśnie o teatralności Caravaggia pisał jego wielbiciel i znawca ks. Witold Kawecki:

Sceny z obrazów Caravaggia rozgrywają się przed nami, oświetlone są one w niezwykle ekspresyjny sposób. Malarz światło uczynił bowiem centrum swego programu artystycznego. Szczególny sposób oświetlenia, odsłaniający gwałtownie ludzi i przedmioty nosi nazwę luminizmu. To było prawdziwe nowatorstwo Caravaggia, polegające na kontrastowym i ostrym światłocieniu, którym teatralnie modelował sylwetki i kompozycję, oświetlając i eksponując to, co najważniejsze, a jednocześnie wiele skrywając w mroku¹⁶.

Intuicyjnie odczuwaną „teatralność” rzeczywiście trudno ująć w słowa, choć doświadcza się jej niezwykle silnie, stając przed obrazami Caravaggia (i nielicznych fortunnych jego naśladowców, takich jak Jusepe de Ribera czy Georges de La Tour). Teatralność ta zasadza się na redukcji i zdarzeniowości: z pola widzenia usuwane jest wszystko, co nie współtworzy pola napięć kierunkowych, wytwarzającego się wokół Zdarzenia, rozumianego

¹⁶ Witold Kawecki CSsR, *Tajemnice Caravaggia* (Kielce: Jedność, 2019), 247.

w duchu filozofii Alaina Badiou¹⁷. Na obrazie pozostaje jedynie to, co uruchamia dramatyczny proces odbywający się na przedstawionej scenie Zdarzenia i wciągający stojących przed nią świadków, wzywanych nie do wiary, ale do wierności.

Jeśli malarstwo Merisiego ujmować by jako teatr, to nie mam wątpliwości, że byłby to teatr ubogi. Tak na wielkich kompozycjach religijnych, jak i na kameralnych obrazach z codziennego życia malarz rezygnuje z wszystkiego, co nie ma koniecznego związku z ukazywaną sceną. Żadnych krajobrazów w tle, żadnych tłumów postaci w drugim planie, nawet nieba nad świętymi i męczennikami pozostają nie tyle otwarte, co nieobecne. Gdyby pytać, w jakim miejscu dzieją się przedstawiane wydarzenia, gdzie prezentują nam się postacie, trzeba by odpowiedzieć, że jest to jakaś rudymentarna (pierwotna!) scena, „pusta przestrzeń” angielskiego przyjaciela Grotowskiego, Petera Brooka, z której usunięto wszystko, co nie ma związku z rozgrywającym się na obrazach dramatem.

Tak właśnie jest w *Wieczery w Emaus*, która ma z teatrem ubogim jeszcze jedną cechę wspólną – jej bohaterami są ludzie odarci ze znamion świętości czy wyjątkowości. Żadna z postaci nie ma aureoli, a choć Jezus różni się strojem i wyglądem od swoich współbiesiadników, to i on przecież mógłby być uznany za nieco ekscentrycznego przybysza, który właśnie wygłosił jakąś opinię lub przyniósł nowinę niezwykle poruszającą (może wręcz oburzającą?) jego towarzyszy. Ich stare i zmęczone twarze, znoszone, poszarpane ubrania nie tylko nie są pietystycznie wyestetyzowane, naznaczone znamionami wzniosłości, ale wręcz są z niej demonstracyjnie odarte. Takie same są postacie wielu świętych, patriarchów i męczenników, a nawet samej Matki Bożej i jej Syna na wielu obrazach Caravaggia.

Ubóstwo obrazowego „teatru” tego genialnego malarza to cecha, która sprawiła, że powstała wokół niego legenda artysty buntownika, prowokatora, a nawet bluźniercy. Wprawdzie znawcy dzieła i kontekstu wskazują, że ten mit oparty jest na przesadzie i uogólnieniach (wszak wiele monumentalnych dzieł Merisiego znajduje się w świątyniach, a większość jego

¹⁷ Zob. Alain Badiou, *Byt i zdarzenie*, tłum. Paweł Pieniążek (Kraków: Universitas, 2010). Jednym z kluczowych przykładów Zdarzenia jest dla Badiou to, co wydarzyło się św. Pawłowi na drodze do Damaszku, zob. Alain Badiou, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, tłum. Julian Kutyła i Paweł Mościcki (Kraków: Ha!art, 2007). Obrazem tego Zdarzenia bez wątpienia jest *Nawrócenie św. Pawła* Caravaggia.

obrazów religijnych wzbudzała raczej zachwyt niż oburzenie ludzi Kościoła i sztuki), niemniej jedna z wielkich rewolucji, jakich dokonał autor *Madonny Palafrenierich*, polegała właśnie na wbiciu wzniosłych wyobrażeń sakralnych w ciało i to w ciało niekoniecznie młode, piękne i czyste.

Najbardziej radykalnym i rzeczywiście skandalicznym przykładem tej strategii jest odrzucony przez karmelitów bosych i nigdy nieumieszczony w kaplicy, dla której był przeznaczony, obraz *Śmierć Marii* (1601–1606), znajdujący się obecnie w Luwrze.



Fot. 6. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Śmierć Marii*, 1601–1606

Źródło: Luwr, Paryż; domena publiczna

Według powtarzanych wielokrotnie opowieści odrzucenie dzieła zostało spowodowane wykorzystaniem dla przedstawienia tytułowej postaci ciała zmarłej na skutek powikłań ciąży prostytutki i modelki Caravaggia Anny Bianchini (Annucci). Jednak nie trzeba tego wcale wiedzieć, by patrząc na scenę „zaśnięcia Najświętszej Marii Panny” w wersji Merisiego, dostrzec radykalne odarcie jej z wszystkiego, co nabudowała na niej religia. Jesteśmy przy łóżku zmarłej nagle kobiety, której nagie, zniszczone stopy wystają na pierwszym planie, a leżąca bezwładnie ręka nie pozostawia wątpliwości co do realności jej zgonu. Wokół niej stoją równie biedni jak ona ludzie, niektórzy z nich są już w wieku, kiedy oglądanie cudzej śmierci jest już spoglądaniem na własną. Żadna z otaczających łóżko zmarłej osób nie wydaje się mieć jakiegokolwiek nadziei na jej apoteozę. Są pogrążeni w żałobie i rozpacz, której najbardziej poruszający wyraz stanowi pochylony nad ciałem starzec trący dłońmi zapłakane oczy jak dziecko oplakujące zmarłą przedwcześnie matkę.

Trudno się dziwić, że karmelici bosci, zawiadujący wtedy kościołem Santa Maria della Scala, nie zgodzili się na zamontowanie obrazu w miejscu przeznaczenia – zbyt jest dwuznaczny. Wprawdzie współczesny kapłan i teolog widzenia potrafi wskazać te elementy, które mają dowodzić, że „scena nie ukazuje kresu, lecz początek”¹⁸, ale uznanie racji jego wyводу zależy od osobistej decyzji, przekonania, wiary patrzącego. Równie dobrze, a nawet bardziej przekonująco, można dowodzić, że Caravaggio kwestionuje dogmaty maryjne.

Nie trzeba chyba specjalnie przekonywać, że strategia wbijania świętości w odartą z patosu cielesność i zmysłowość to jeden z filarów twórczości Grotowskiego, najczęściej wiązany stereotypowo z zapożyczonym z recenzji Tadeusza Kudlińskiego zwrotem: „dialektyka apoteozy i ośmieszenia”¹⁹. Najbardziej radykalnie zrealizował ją oczywiście w *Akropolis*, gdzie podstawowe mity kultury i cywilizacji europejskiej, na czele z mitem Zmartwychwstania, skonfrontował bezpośrednio z zaprzeczającym im, a w istocie będącym produktem tej samej cywilizacji, obozem zagłady Auschwitz.

¹⁸ Kawecki CSsR, *Tajemnice Caravaggia*, 75.

¹⁹ Zob. Tadeusz Kudliński, „«Dziady» w 13 Rzędach”, w: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. Janusz Degler i Grzegorz Ziółkowski (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006), 140.

Jednak najbliższej procedury stosowanej przez Caravaggia w odniesieniu do historii, postaci i wydarzeń religijnych Grotowski znalazł się właśnie w *Apocalypsis cum figuris*. Na planie fabularnym sytuacja wyjściowa tego przedstawienia polega wszak na tym, że grupa jakichś współczesnych wyrzutków, ludzi marginesu, może alkoholików, dla żartu postanawia wcielić się w postaci ewangeliczne, by pewnego prostaczka (na zasadzie znanej choćby z polskiego siedemnastowiecznego dramatu Piotra Baryki *Z chłopaka król*) przekonać, że jest Mesjaszem, który w dni ostateczne wrócił na ziemię. Grotowski powtarzał, że *Apocalypsis* nie jest żadną inscenizacją Ewangelii ani świadomym wobec niej bluźnierstwem:

Ten spektakl jest głęboko współczesny, pomimo że teksty są wzięte z Biblii, Dostojewskiego, Eliota i Weil; w zderzeniu z materią spektaklu pobrzmiewają one czymś drastycznym. Ma ta sytuacja coś z prowokacji wobec odwiecznych motywów biblijnych, wobec świętej historii, która jest narracyjną osnową rzeczy. Ale myśmy po prostu dokonali ekstrapolacji naszego własnego życia na tę tradycję. Jest ona jak kondensacja dziejów całego rodzaju i dlatego się do tego pięknie nadawała. Nasza fabuła jest w tym przecież całkiem współczesna – to po prostu wybryk. Taka aranżacja nędznej małej apokalipsy, to żalosne, małe. Ten idiota tam. Ale jest tam przecież odniesienie do czegoś więcej²⁰.

Podobną „ekstrapolacją” był teatr ubogi światłociennych obrazów Caravaggia, których siła do dziś tkwi w dramatyzmie, z jakim zmuszają do podjęcia konfrontacji ze scenami pozbawionymi religijnych atrybutów i w ogóle wszelkiego ubogacenia, ale za to posiadającymi niezwykle ładunek obecności. Głęboki związek między włoskim malarzem a polskim twórcą teatralnym nie polega więc tylko na tym, że Grotowski używał w swoich przedstawieniach gry światła i mroku, ani na tym, że testował święte mity, postacie i sytuacje, pozbawiając je wzniosłości, wbijając w ciało, rzucając w pył ziemi. Polegał także, a może przede wszystkim, na konsekwentnym poszukiwaniu i skutecznym znajdowaniu sposobów realnej konfrontacji z tym, co uznawane jest za święte i obdarzone mocą.

²⁰ Jerzy Grotowski, „Wokół powstawania «Apocalypsis»”, w: *Teksty zebrane*, 462.

W roku 1606, zmuszony już do ucieczki z Rzymu, Caravaggio namalował drugą wersję *Wieczery w Emaus* – zupełnie inną od londyńskiej.



Fot. 7. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Wieczera w Emaus*, 1606

Źródło: Pinacoteca di Biera, Mediolan; domena publiczna

Nie ma tu nic z tamtej spektakularnej dramatyczności – żadnych rozpostartych ramion, gestów podrywania się z miejsca. Uczniowie, owszem, siedzą w napięciu, ich spojrzenia i gesty wskazują na Jezusa, ale wydają się raczej pytać, kim on naprawdę jest, niż ruszać do działania. Para starych służących, którzy z bardzo bliska przyglądają się scenie, sprawia wrażenie, jakby nawet nie usiłowała jej zrozumieć. Nie są jednak obojętni, raczej smutni (zwłaszcza kobieta) – jakby działo się tu coś, o czym wiedzą, że jest ważne, ale do pojęcia i doświadczenia tego nie zostaną dopuszczeni. Jezus wykonujący gest błogosławienia chleba wydaje się radykalnie nieobecny, choć przecież jest tu, widoczny cielesnie. Stanowi energetyczne centrum obrazu, ale nie sposób powiedzieć, jaka to siła w owo centrum wciąga wszystkich patrzących. Gdy po raz pierwszy zobaczyłem to płótno na wielkiej wystawie w Rzymie w czterechsetlecie śmierci jego autora, nie mogłem od niego oderwać oczu, odchodziłem i po chwili wracałem, choć przecież wokół, w rzymskim Kwirynale, wisiały o wiele bardziej spektakularne i głośniejsze dzieła.

Znów nie mam dowodów, ale jest bardzo prawdopodobne, że Grotowski znał tę wersję z autopsji. Wisi ona wszak w Pinacotece di Brieria w Mediolanie, gdzie polski artysta bywał wielokrotnie (tu w roku 1979 zorganizowano największe poza Polską, dwuczęściowe obchody dwudziestolecia objęcia przez niego kierownictwa Teatru 13 Rzędów). Skoro interesował się Emaus, to i na ten obraz powinien zwrócić uwagę. Czy zastanowiła go oczywista różnica między teatralnością wersji londyńskiej a jej swoistą implozją w wersji mediolańskiej? Oba obrazy otwierają się przed widzami jak scena, ale jeśli w centrum pierwszego jest akt, to w centrum drugiego – coś, co dzieje się jedynie we wnętrzu centralnej postaci. Czy jest uproszczeniem nazwać to montażem w sobie samym, Akcją i poprzez zestawienie tych dwóch obrazów Caravaggia usiłować wyjaśnić różnicę między Grotowskim teatralnym i już nie? Być może, ale czasem warto ulec pokusie uproszczeń.

Bibliografia:

- Badiou, Alain. *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*. Przełożyli Julian Kutyla i Paweł Mościcki. Kraków: Ha!art, 2007.
- Badiou, Alain. *Byt i zdarzenie*. Przełożył Paweł Pieniążek. Kraków: Universitas, 2010.
- Degler, Janusz, Grzegorz Ziółkowski, red. *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006.
- Dzieduszycka, Małgorzata. „*Apocalypsis cum figuris*”. *Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.
- Flaszen, Ludwik. *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014.
- Grotowski, Jerzy. *Teksty zebrane*. Wrocław & Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego & Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego & Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- Kawecki, Witold, CSsR. *Tajemnice Caravaggia*. Kielce: Jedność, 2019.
- Kosiński, Dariusz. „Scena pierwotna”. W: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. Witold Kawecki, Jan Stanisław Wojciechowski, Danuta Żukowska-Gardzińska, 225–232. Warszawa: Instytut Papieża Jana Pawła II & Instytut Wiedzy o Kulturze UKSW, 2011.

Kosiński, Dariusz. „Emaus cum figuris. Ku teologicznemu wymiarowi sztuki Jerzego Grotowskiego”. W: *Wierzyć i widzieć*, redakcja zbiorowa, 297–312. Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu, 2013.

Kosiński, Dariusz. „Scena pierwotna”. W: *Performatyka. W(y)prowadzenia*, 215–232. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.

Summary

Emaus cum figuris 3: Grotowski – Rembrandt – Caravaggio

The article proposes a comparison between some famous iconographical representations of the Supper in Emaus (scene taken from the Gospel according to St. Luca) and the aesthetics of Jerzy Grotowski's poor theatre, especially of his last theatre production, *Apocalypsis cum figuris* (1969). An investigation to discover some correspondences between the two is developed to suggest a deeper connections between the liturgy established in Emaus and dramaturgical model of Grotowski's theatre.

KATARZYNA WIELECHOWSKA

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5104-3276>

Pomiędzy spojrzeniem a dotykiem: trajektorie tatrzańskie Mirosława Koprowskiego

Niniejszy tekst jest próbą opowieści o doświadczeniu malarza i taternika, o przenikaniu się dwóch praktyk: wspinaczki górskiej i malarstwa pejzażowego (przez długi czas plenerowego), o urzeczywistnianiu w ten sposób intensywnego, i w swej istocie intymnego, pragnienia bycia w świecie tatrzańskiej natury.

Źródłem tego pragnienia, kierującego się ku światu więcej-niż-społecznemu, ku temu, co pozaspołeczne, nie jest eskapizm – także dlatego, że Mirosław Koprowski, od wielu lat ucząc malarstwa w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, współpracę ze studentami i studentkami traktuje jako jedną z najważniejszych dla siebie, twórczych i społecznych, relacji. To raczej coś, co zawiera się w słowie „topofilia” – silna, emocjonalna i cielesna więź z miejscem. Jak pisze Yi-Fu Tuan: „Bardziej trwałe i trudniejsze do wyrażenia są uczucia, które żywimy do miejsc, ponieważ związane są z nimi wspomnienia, bo stamtąd płynie energia zdolna przywrócić nas na nowo do życia”¹. W tym przypadku są to Tatry Wysokie, na pewien czas stające się miejscem zamieszkiwania Mirosława Koprowskiego, jego swoją przestrzenią egzystencjalną. Zarazem są dla niego niezmienną i niewyczerpaną inspiracją artystyczną:

¹ Yi-Fu Tuan, „Topofilia i środowisko”, tłum. Joanna Dworniczak, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. Beata Frydryczak, Dorota Angutek (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014), 297–298. „Pojęcie *topofilii* wprowadził do geografii humanistycznej Yi-Fu Tuan na oznaczenie wszystkich emotywnych, symbolicznych i percepcyjnych sposobów reagowania na fizycznie zamieszkiwane miejsce, które się dosłownie kocha”. Dorota Angutek, *Kulturowe wymiary krajobrazu. Antropologiczne studium recepcji przyrody na prowincji: od teorii do empirii* (Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2013), 130.

Powodowane to jest nie tylko widzeniem, postrzeganiem niezwykłych widoków Tatr. W znacznej mierze wynika z moich doświadczeń wspinaczki górskiej, angażującej całe moje jestestwo, całe ciało i wszystkie zmysły. [...] Malowanie i wspinanie to dwa nierozłączne stany mojego bytowania w Tatrach Wysokich, w otoczeniu i w bliskości ścian Młynarza, Ganku, Rysów, Wysokiej, Mięguszwieckich Szczytów, Kazalnicy Mięguszwieckiej, Mnicha, Żelaznych Wrót².

Na tę wyjątkowość synergii miejsca, twórczości artystycznej i taternictwa zwraca uwagę Dariusz Leśnikowski. W szkicu poświęconym cyklowi malarskiemu Koprowskiego *Zapach płonącego granitu* sytuuje jego prace na przedłużeniu tradycji krakowskiej szkoły pejzażowej Jana Stanisławskiego, a jednocześnie akcentuje jego znamienne „osobność”:

Określenie pleneryzm ma w odniesieniu do aktywności twórczej łódzkiego artysty szczególne znaczenie. Nie jest to tylko malarstwo widoków – fragmentów natury co prawda podziwianych, ale kontemplowanych z daleka. [...] Afirmacyjna postawa wobec natury ujawniana w pracach Mirka Koprowskiego bierze się z faktu, że autor sam aktywnie poznaje góry, wspina się na nie; bliski kontakt z potęgą natury owocuje szacunkiem i uwielbieniem jej piękna. [...] Artysta stosuje też bliskie plany, używa nietypowych perspektyw – biorą się one z przeżytych prawdziwych sytuacji, konkretnych oglądów, czasem z kontaktu „na wyciągnięcie ręki”³.

Motywacją do podjęcia próby opowieści o „trajektorii tatrzańskich” Mirosława Koprowskiego jest zachwyt, zachwyt, który – jak ujmuje to Stephen Greenblatt – „budzi pragnienie oddźwięku”⁴.

² Mirosław Koprowski, *Zapach granitu. Kolekcja obrazów olejnych*, rozprawa doktorska (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2018), 3, dostęp 24.03.2024, <https://www.asp.lodz.pl/images/dzialalnosc-naukowa/stopnie-tytuly/przewody-doktorskie/koprowski-miroslaw/rozprawa-doktorska.pdf>.

³ Dariusz Leśnikowski, „Zapach płonącego granitu” [wstęp do katalogu], w: Mirosław Koprowski, *Zapach płonącego granitu. Malarstwo* (Łódź: Galeria AMCOR, 2012), 2.

⁴ Stephen Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, tłum. Anna Wilson, w: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska Courtney (Kraków: Universitas, 2006), 192. Tatrą są także moim miejscem. Nie wspina się, ale wędruję, chodzę, niekiedy wysoko albo daleko, niejednokrotnie bez wyraźnego celu. Zawsze latem, kiedy najpełniej objawia się bujność natury Tatr, różnorodność ich barw, zapachów, dźwięków, światła.

Od zachwytu do oddźwięku

Estetycznie nacechowane pojęcia zachwytu i oddźwięku zyskują w rozważaniach Greenblatta znaczenie metafor epistemologicznych. Odkrywa on potencjał interpretacyjny tych pojęć dla refleksji badawczej prowadzonej w perspektywie nowego historycyzmu/poetyki kulturowej, a więc kontekstualizacji pochodzącego z przeszłości tekstu literackiego w sieciach ówczesnych dyskursów i praktyk kulturowych. Swoją wykładnię obu tych pojęć Greenblatt przedstawia, ustanawiając jako *exemplum* hipotetyczną wystawę obrazów w muzeum:

Poprzez oddźwięk rozumiem posiadaną przez wystawiany przedmiot moc, by wykraczać poza swoje formalne granice w szerszy świat, by wyzwolić w umyśle odbiorcy owe złożone, dynamiczne siły kulturowe, z których się wyłonił [...]. Przez zachwyt rozumiem moc wystawianego przedmiotu, dzięki której przyciąga on uwagę odbiorcy, przekazuje zniewalające poczucie wyjątkowości, wzbudza podniosłe zainteresowanie⁵.

Zachwyt zatem odnosiłby się do formy artystycznej dzieła, oddźwięk – do strategii badawczej nowego historycyzmu. Znamienne jest przy tym upodobanie, można powiedzieć – atencja, z jaką rozmyśla Greenblatt o zachwycie. Przywołuje m.in. fragment z napisanego przez Alberta Wielkiego *Komentarza do „Metafizyki” Arystotelesa*, w którym znajduje się zdanie: „Zatem, kiedy człowiek nic nie wie, zachwyt jest etapem na drodze do poznania, pragnieniem dotarcia do sedna tego, co go zachwyca [...].”⁶ Podkreśla inicjalną rolę zachwytu dla badania dzieła, „ponieważ to zachwyt łatwiej zamienia się w oddźwięk niż oddźwięk w zachwyt”⁷. Zachwyt jawi się jako *arche* i zarazem jest impulsem wyzwalamym „świadome pragnienie oddźwięku kulturowego”⁸.

Interesującym nawiązaniem do refleksji Greenblatta są uwagi Jarosława Suchana, abstrahującego jednocześnie od horyzontu badawczego nowego historycyzmu. Otóż oddźwięk i zachwyt, dwie moce obrazu – czy

⁵ Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, 172–173.

⁶ Zob. Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, 193.

⁷ Zob. Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, 193, 192.

⁸ Zob. Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, 193.

powstałego w przeszłości, czy też współcześnie – profilują jego doświadczenie odbiorcze w następujący sposób: „Oddźwięk wiązałby się z możliwością osadzenia dzieła w odpowiednim kontekście, ujęcia go w jakąś opowieść, a zachwyt – z bezpośrednim oddziaływaniem na emocje, zmysły, wyobraźnię”⁹. W odniesieniu do tego stwierdzenia można przyjąć, że oddźwięk oznaczałby nie tylko odnalezienie kontekstów kulturowych, z których wyłoniło się dzieło, ale także odnalezienie/stworzenie narracji pozwalającej rozpoznać jego sensy. Takie przemieszczenie czy też rozszerzenie znaczenia pojęcia oddźwięku przybliża je do pojęcia kontekstu interpretacyjnego. Suchan zwraca też uwagę, że choć Greenblatt przypisuje zachwytowi inicjalną wobec oddźwięku funkcję, to ta moc oddziaływania obrazu niejednokrotnie uwarunkowana jest możliwością umiejscowienia go przez widza we właściwym kontekście. Dlatego też proponuje, aby o zachwycie i oddźwięku „pomyśleć raczej jako o mocach, których działanie ma formę oscylacji – falowego ruchu, w którym przewagę i wpływ zyskuje raz jeden czynnik, raz drugi, a ostateczny efekt jawi się jako rezultat ich współdziałania”¹⁰.

Niniejszy tekst podąża za tak istotnym dla Mirosława Koprowskiego „przeżywaniem malowania i wspinania jako dwóch ściśle splecionych ze sobą aktów egzystencjalnych”¹¹. To właśnie ich integralna więź budzi zachwyt, „oddziałuje na emocje i wyobraźnię”. Trudno więc jednoznacznie uznać, iż praktyka taternicka byłaby oddźwiękiem/kontekstem wyjaśniającym dla obrazu-praktyki artystycznej, raczej wzajemnie się one kontekstualizują. Obie mają wspólne, niezwykle osobiste podłoże doświadczeniowe – poczucie przynależności artysty do tatrzańskiego uniwersum, urzeczywistniane w wielozmysłowym jego odczuwaniu: „Bardziej niż obserwatorem staję się wtedy uczestnikiem czy wręcz częścią świata tatrzańskiej natury”¹². Obie też niejako wyłaniają się z tego świata, tak że to on staje się dla nich wspólnym, fenomenalnym i doświadczeniowym kontekstem, i w tym

⁹ Zob. *Między zachwytem a oddźwiękiem*, wywiad Aleksandry Talagi-Nowackiej z Jarosławem Suchanem, dostęp 24.03.2024, <https://www.e-kalejdoskop.pl/muzea-a217/miedzy-zachwytem-a-oddzwiekiem-r10931>.

¹⁰ Zob. Jarosław Suchan, *W stronę awangardowego muzeum*, rozprawa doktorska (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2023), 159, dostęp 23.04.2024, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/42a5e94e-14ef-48c0-a4b8-fc69295fc0cf/content>.

¹¹ Zob. Koprowski, *Zapach granitu*, 17.

¹² Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

sensie osobnym od kultury¹³. Stąd w niniejszym tekście „pragnienie oddźwięku” wiąże się z „wydobyciem” sfery natury – tak jak Greenblatt postuluje zbadanie „złożonych, dynamicznych sił kulturowych, z których się wyłoniło dzieło”¹⁴, tak w tym przypadku wnikięcie w kontekst tatrzańskiej natury i rozszerzenie go wydaje się niezbędne, jeśli chcąc lepiej zrozumieć tę wyjątkową i jednocześnie niespektakularną aktywność, w której „malowanie i wspinanie są ściśle splecionymi aktami egzystencjalnymi”. Lektura obrazu nie polegałaby więc na ustaleniu jego kontekstu kulturowego, np. ewentualnych związków z twórczością innych malarzy czy stylami malarstwa, lecz na odczytaniu – mówiąc najogólniej – jego związku z „praktykowaniem natury”. Tak nazywa Mirosław Koprowski doświadczanie siebie i Tatr w bezpośredniości, w relacji wolnej od pragnienia jakiegokolwiek dominacji nad naturą. Dodatkowo wskazuje na szczególnie dla niego ważny, jeśli chodzi o taternictwo, aspekt:

Wspinam się od 1997 roku, ale od samego początku obca mi jest współczesna ideologia wyczynu, wyniku sportowego, przenikająca do części środowiska taternickiego. Na szczęście tylko do części. Jeśli wytyczałem nowe drogi wspinaczkowe, to z zupełnie innych powodów. Na pewno z pasji i z przyjaźni. Nowa droga na Pustych Turniach, którą przeszliśmy z Janem Hobrzańskim z Doliny Ciężkiej w 2008 roku, nazwana przez niego „Mimochodem”, z taką sytuacją i motywacją się łączy¹⁵.

Ujęcie w opowieść, ustanowienie płaszczyzny oddźwięku dla tych dwóch praktyk polegać więc tutaj będzie na rozpoznawaniu ich we współzależnych odniesieniach: do tatrzańskiej natury jako swoistego, złożonego i dynamicznego świata, w którym osadza się praktyka malarza i taternika, do przemyśleń (jak też zapisu doznań) Mirosława Koprowskiego, zawartych w jego przywoływanej już rozprawie doktorskiej *Zapach granitu*.

¹³ Oczywiście praktyka artystyczna i taternicka Mirosława Koprowskiego nie jest wyizolowana z kontekstu kulturowego, szeroko ujmuje go również sam artysta w swojej rozprawie doktorskiej. Osobną kwestią, niepodjęowaną tutaj, jest dostrzegana współcześnie względność opozycji natura–kultura.

¹⁴ Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, 173.

¹⁵ Koprowski, *Zapach granitu*, 9. Zob. także Jan Hobrzański, *Mimochodem*, dostęp 25.03.2024, <http://www.hobrzański.pl/mimochodem.asp>.

Kolekcja obrazów olejnych. A także we współbrzmieniu przede wszystkim z nie-antropocentryczną refleksją Maurice'a Merleau-Ponty'ego – ten kontekst dyskursywny pozwala umiejscowić charakter doświadczenia Koprowskiego. Artysta sam poniekąd podsuwa taką możliwość, stwierdzając, jak bliska mu jest myśl Merleau-Ponty'ego o wzajemnej przynależności człowieka i świata, o procesie percepcji, który, jak pisze filozof, jest „w dośłownym sensie komunią”¹⁶ ze światem: „To właśnie moje spojrzenie podbudowuje daną barwę, to właśnie ruch mojej ręki podbudowuje kształt przedmiotu czy też raczej moje spojrzenie sprzęga się z barwą, a moja ręka z twardością i miękkością [...]”¹⁷.

Merleau-Ponty podkreśla, iż iluzją egzystencjalną i poznawczą jest nie tylko przekonanie tradycyjnego humanizmu o człowieku jako centrum podmiotowym wśród przedmiotowości świata, a w związku z tym – opozycyjny podział na podmiot i przedmiot, ale także opozycyjny podział na wewnątrz i zewnątrz. Nasza zmysłowość rezonuje bowiem z cielesną tkanką świata, czy też raczej jest jej częścią: „Jakość, światło, kolor, głębia, które są przed nami i wokoło nas, są tam dlatego, iż budzą w naszym ciele echo, że jest ono gotowe na ich przyjęcie”¹⁸. Podkreśla również iluzoryczność utrwalonej w tradycji zachodniej filozofii opozycji ciało–umysł/dusza, postulując rozumienie ciała jako „czującej doznaniowości”¹⁹ i w tym sensie – jako zaangażowanego w świat „ciała poznającego”²⁰, „zamieszkującego przestrzeń i czas”²¹. Głęboko zafascynowany malarstwem Merleau-Ponty w doświadczeniu malarzy odnajduje źródłową spójność świata i ciała, które jest „splotem widzenia i ruchu”: „Oto użyczając swego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo”²², czyni go widzialnym. Dokładniej – pozwala światu stać się na nowo.

¹⁶ Zob. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński (Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001), 232.

¹⁷ Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, 234. Zob. Koprowski, *Zapach granitu*, 18–19.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, tłum. Stanisław Cichowicz, w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., oprac. i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1996), 24.

¹⁹ Zob. Maurice Merleau-Ponty, „Splot – chiazma”, tłum. Małgorzata Kowalska, w: *Widzialne i niewidzialne*, tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Renata Lis, Iwona Lorenc (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1996), 140.

²⁰ Zob. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, 430.

²¹ Zob. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, 159.

²² Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, 20.

Co odsłania obraz?



Fot. 1. Mirosław Koprowski, *Polana pod Wysoką / Tęsknota za rajem*
olej na płótnie, 73 x 92 cm, 2010

Źródło: archiwum artysty, fot. Katarzyna Wielechowska

Polana pod Wysoką, miejsce wskazane w pierwszej części tytułu obrazu, jest zwieńczeniem dziewięciokilometrowej drogi prowadzącej przez Dolinę Białej Wody, która znajduje się w słowackich Tatrach Wysokich. Droga, jako znakowany szlak, zaczyna się tuż za dawnym przejściem granicznym na Łysej Polanie²³.

Polana pod Wysoką to mała, niepozorna śródleśna łąka, na tyle niepozorna, że można jej nie zauważyć, idąc biegnącym wzdłuż niej szlakiem nad Litworowy Staw czy jeszcze dalej – na przełęcz Polski Grzebień. A jest ona wyjątkowa w swym spokoju i kameralności, z cicho płynącym przy niej

²³ Dolina Białej Wody to jedna z piękniejszych dolin w Tatrach Wysokich. Choć w ostatnich latach drzewa świerkowe w jej wyższych piętrach umierają niszczone przez kornika drukarza, nadal urzeka dzikością, zmiennością biegnącej przez nią drogi z uwidaczniającymi się Gerlachem, Batyżowieckim Szczytem czy ścianami Młynarza, z roślinnym bogactwem – mchami porastającymi ziemię i głązy, wielkimi łopianami przy potokach, rozrośniętymi kępami paproci w lesie, malinowymi chruśniakami czy krzewiącymi się przy ścieżce niebieskimi kwiatami goryczki. Wciąż można spotkać w niej niewielu ludzi, a jeśli już – to nie tak hałaśliwych, jak w bardziej popularnych turystycznie częściach Tatr.

strumieniem graniczącym z lasem, z posadowionym przy lesie, po jej drugiej stronie, nieco powyżej ścieżki szlaku, drewnianym stołem z dwiema ławami – miejscem odpoczynku i zarazem dobrym punktem widokowym na wznoszące się blisko wysokie ściany Młynarczyka i Niżniej Młynarzowej Kopy. Przesuwając wzrok nieznacznie w lewo, można nim objąć widoczne na wprost łąkę, strumień i las. A patrząc nieco wyżej – panoramę, czyli wznoszący się ponad lasem rozległy, stromy próg, a nad nim wysokogórskie otoczenie Doliny Ciężkiej, zawieszanej nad Polaną pod Wysoką, lecz skrytej za tym potężnym skalnym progiem. Gdy spojrzeć trochę w lewo, dostrzegalne stają się ściany szczytów nad Doliną Kaczą, stanowiącą górne piętro głównej osi Doliny Białej Wody.

Obraz Mirosława Koprowskiego ukazuje tę właśnie panoramę, niemal tak jak można ją zobaczyć, gdy jest się na Polanie pod Wysoką, z miejsca przy stole z ławami. W kompozycję obrazu wpisana zostaje wyrazista intencja wizualna – trójdzielność jego płaszczyzny wynika z horyzontalnego zróżnicowania dominanty barwnej i skalarnego natężenia światła, które prowadzi nasze spojrzenie. Las stanowiący pierwszy, najbliższy plan ukazany jest w palecie brązów i czerwieni, zgaszonych cieniem w dolnej części pejzażu. Światło przenika dopiero wyższe partie drzew, a im bliżej ich wierzchołków, tym jest go więcej – i więcej wydobytych przez nie szczytów. Wierzchołki świerków zbliżają się w swym odcieniu do jasnej, świetlistej zieleni, która jako kolejna tonacja barwna tworzy drugi plan obrazu, ukazujący strome zbocza progu Doliny Ciężkiej, gdzieś tam zaznaczone niebieską smugą. Proóg łączy się z Gankową Strażnicą, częściowo przyjmującą walor barwny trzeciego planu obrazu – w rozjaśnionych błękitach i fioletach jawi się najwyższe piętro gór – Puste Turnie i potężny Ganek, a tuż za nimi Wysoka i Ciężki Szczyt w jeszcze bardziej rozjaśnionej tonacji. Daje ona odczucie spokoju, ciszy. To oddalone, najjaśniejsze i „najcichsze” miejsce stanowi centrum kompozycyjne pejzażu, dodatkowo wyeksponowane zamknięciem kompozycji z lewej strony Rumanowym i Żłobistym Szczytem nad Doliną Kaczą, a z prawej Niżnią Młynarzową Kopą. To ku niemu podąża spojrzenie i na nim się zatrzymuje – tam, u podnóża Wysokiej i Ciężkiego Szczytu znajduje się Dolina Ciężka.

Zastanawia zestawienie tytułu *Polana pod Wysoką / Tęsknota za rajem* z namalowanym pejzażem, nie ukazuje on bowiem tytułowej polany

– widzimy jedynie górną część lasu, natomiast łąki i strumienia już nie. Polana pod Wysoką okazuje się więc nie tyle tematem malarskim, ile miejscem, z którego patrzy i maluje artysta. Zarazem, jako uobecnione w tytule miejsce jego spojrzenia staje się ona znaczącym kontekstem obrazu i jest tematyzowana w powiązaniu z tym spojrzeniem, kierującym się ku Dolinie Ciężkiej i otaczającym ją masywom górskim – widokowi osiągalnemu w takiej pełni i pięknie jedynie właśnie z polany.

Nie chodzi jednak o wyłącznie estetyczne widzenie. Druga część tytułu, *Tęsknota za rajem*, wskazuje na szczególne, emocjonalne nacechowanie spojrzenia artysty i konkretyzuje polanę jako miejsce intensywnego odczuwania tej emocji oraz jej artystycznej artykulacji. Można powiedzieć, że tytuł obrazu jakby rozszerza jego ramy, a integralną częścią namalowanego pejzażu jest także to, czego na nim nie widać, czyli miejsce-zdarzenie, do którego niejako zaproszona zostaje osoba oglądająca obraz. Sugeruje też jednocześnie symbolizację Doliny Ciężkiej i jej górskiego otoczenia jako raj, tak że centrum kompozycyjne obrazu staje się również jego centrum emocjonalnym i znaczeniowym.

Nasycona uczuciem intencja wizualna, wyrażona w tytule i wpisana w kompozycję pejzażu, sprawia, że nie jest on jedynie reprezentacją krajobrazu tatrzańskiego, zapisem kontemplacyjnego „spojrzenia panoramicznego”. Poprzez wprowadzenie w jego ramy wewnętrznego, emocjonalnego i zarazem artystycznego procesu estetyczne, zdystansowane *bycie wobec krajobrazu* ustępuje tutaj zaangażowanemu *byciu w krajobrazie*. Emanację tej postawy Arnold Berleant, zainspirowany refleksją Merleau-Ponty’ego, nazywa krajobrazem partycypacyjnym²⁴, a Beata Frydryczak dookreśla jako krajobraz ucieleśniony, czyli wielozmysłowe oraz emocjonalne doznanie natury²⁵. Obraz *Polana pod Wysoką / Tęsknota za rajem* jest więc nie tyle re-prezentacją krajobrazu, co prezentacją krajobrazu ucieleśnionego, w której sugestia konkretyzacji Doliny Ciężkiej jako symbolicznego raj, stanowi tyleż projekcję pewnego wyobrażenia, co wiąże się z realnym, niezwykle istotnym dla Mirosława Koprowskiego doświadczeniem.

²⁴ Zob. Arnold Berleant, *Art and Engagement* (Philadelphia: Temple University Press, 1993), 62. Podają za: Beata Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie* (Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2020), 34.

²⁵ Zob. Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie*, 16–19.

Nieuwidoczną na obrazie Polanę pod Wysoką i skrytą za skalistym progiem Dolinę Ciężką łączy w przestrzeni tęskniące spojrzenie artysty. Ale są one również połączone topograficznie. W środkowej części lasu okalającego Polanę pod Wysoką znajduje się obozowisko taternickie. Tuż za nim, po przejściu strumienia, można wejść na stary szlak do Doliny Ciężkiej, który prowadzi przez las porastający skaliste zbocza progów. Jest to najkrótsza droga do niej, niewymagająca umiejętności wspinaczkowych, obecnie jednak zamknięta dla turystów. Korzystają z niej taternicy zamierzający podchodzić w dolinie na Galerię Gankową.

Dla Mirosława Koprowskiego przejście tej drogi ma jeszcze inne, dodatkowe znaczenie – umożliwia dotarcie do skalnej koleby w Dolinie Ciężkiej, miejsca pośród kosówek i głazów, w którym mieszka, gdy przyjeżdża latem w Tatry²⁶. Przez wiele lat, na co najmniej kilka tygodni, koleba stawała się jego domem, ale stawała się nim też Dolina Ciężka. Po przekroczeniu progów otwiera się ona widokiem na Ciężki Staw i wznoszące się po jego drugiej stronie Młynarzowe Widły w masywie Młynarza. Brzeg stawu dostępny jest ze ścieżki, przechodzącej w małą łąkę ze strużkami potoku wypływającego ze stawu. Dolina, choć rozległa, jest cicha, spokojna, odczuwa się ją jako kameralne, łagodne i przyjazne miejsce.

Symbolizacja Doliny Ciężkiej jako rajów niekoniecznie oznacza dla Mirosława Koprowskiego wyobrażenie duchowej przestrzeni. Wynika raczej z jego więzi z miejscem, które zamieszkuje i które „dosłownie kocha”. Dolina Ciężka-raj-ogród to w tym wypadku dobrze mu znana przestrzeń spokoju, poczucia bezpieczeństwa, którą można określić jako indywidualne, jego własne, miejsce antropologiczne, umożliwiające osiągnięcie i spełnianie siebie w licznych relacjach-afordancjach z tatrzańską naturą – jak choćby wspinanie się po skalistych ścianach, umieszczanie na kamieniach płótna do malowania lub przysiadanie na nich, by namalować obraz²⁷, zbieranie wody ze strumieni spływających z wysokich skał, by ugasić pragnienie, przebywanie w skalnej kolebie, dającej schronienie w nocy czy podczas burzy.

²⁶ Miejsce jego zimowych pobytów to najczęściej schronisko przy Morskim Oku.

²⁷ Mirosław Koprowski maluje w plenerze, nie fotografuje krajobrazu, jak mają w zwyczaju niektórzy pejzażyści, przenosząc go dopiero później na płótno.

Wędrówka do Doliny Ciężkiej zawieszona nad Polaną pod Wysoką i wielokrotne nocowanie w kolebie w pobliżu Ciężkiego Stawu zawsze oznaczały – wraz z nastaniem dnia – zarówno możliwość eksplorowania dróg wspinaczkowych na Galerię Gankową, jak i możliwość eksplorowania malarskiej formy²⁸.

Performanse natury i człowieka

Dotykam skały, jest zimna i szorstka. Końcówkami palców poznaję jej fakturę, wgłębienia, wypukłości. Przybliżam twarz, a pod opuszkami palców zaczynam wyczuwać ciepło. Czuję ciepło skały i czuję jej zapach. Czuję zapach granitu!

Jest to jeden z najpiękniejszych zapachów, jakie znam, zakłète od milionów lat w skale piękno. Czuję, jak pulsuje, jak żyje.

Wyciągam rękę, znajduję chwyt. Podnoszę nogę, jest stopień, znów chwyt... kolejny, kolejny... Pnę się coraz wyżej, skała sama mnie prowadzi, muszę się tylko jeszcze bardziej w nią wsłuchać, tak jakby była właśnie po to, bym mógł ją poznać, odkryć. Jest to tak naturalne jak oddychanie. Słyszę jakieś odgłosy, jakieś dźwięki, ale niewiele do mnie z zewnątrz dociera. Jestem jak we śnie. Całe moje „ja” sprowadza się do bycia tu i teraz, do dotyku szorstkiej skały, jej zapachu.

Pragnę zobaczyć, co jest za poszarpaną granią. Pod moimi nogami rośnie przepaść, jest coraz większa, przepastne głębiny pamięci i niepamięci...²⁹

Tym, co budzi zachwyt i zarazem szczególnie porusza w zapisie Mirosława Koprowskiego ukazującym jego doznanie górskiej wspinaczki – jest niezwykła klarowność, prostota, intymność. „Dotykam skały [...]. Pnę się coraz wyżej, skała sama mnie prowadzi, muszę się tylko jeszcze bardziej w nią wsłuchać [...]” – skała staje się przestrzenną ekstensją ciała, gotowego jednocześnie na „wsłuchanie się” w nią. Człowiek i skała pozostają w niczym niezapośredniczonej, intensywnej relacji. Wydarza się ona, jak ujmuje to Martin Buber, jeśli „mamy otwarte serce i odwagę”³⁰. Odwagę, by pozwolić sobie na całkowitą bezpośredniość i oddanie w kontakcie

²⁸ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

²⁹ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

³⁰ Zob. Martin Buber, „Ja i Ty”, w: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wyb., przeł. i wstęp napisał Jan Doktor (Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1992), 120.

z drugą istotą, ludzką bądź nie-ludzką; by zrezygnować ze wszystkich pośredniczeń, osłon, konwencji, zakotwiczących nas w codzienności. To wydarzenie na tyle angażujące całą osobę i o takiej intensywności, że czas kumuluje się w „teraz”. Stąd zawsze jest nie-codziennie: „Jestem jak we śnie. Całe moje «ja» sprowadza się do bycia tu i teraz, do dotyku szorstkiej skały, jej zapachu”³¹.

Wydaje się, że tę zdolność do bycia w bezpośredniości, w relacji, wzmacnia sensualna wrażliwość malarza, oddanie i percepcyjne zaangażowanie w świat, znamienne, jak twierdzi Merleau-Ponty, właśnie dla malarzy. Wielu z nich – zauważa filozof – mówiło o poczuciu, jakby byli oglądani przez rzeczy, które malują, tak że własna aktywność wydawała się im identyczna z biernością³². Być może ta dyspozycja malarzy do odczuwania odwracalności relacji widzący-widzialny sprawia, że Koprowski-taternik pisze: „Doznaję skały, a ona doznaje mnie”³³, przeżywa wspinanie się „jako cielesną przynależność czującego do odczuwanego i odczuwanego do czującego”³⁴. Taternictwo jest dla niego tożsame z pragnieniem i możliwością bycia w bezpośrednim kontakcie ze skałą, i w ten sposób doznawania siebie oraz tatrzańskiej natury w żywej, intensywnej współzależności. Świat wyłaniający się z jego zapisu doświadczania górskiej wspinaczki to świat, w którym „ja” staje się w cielesnej synchronii z nim, i wraz z nim, „tak jakby [skała – KW] była właśnie po to, bym mógł ją poznać, odkryć”³⁵.

Wydaje się też, że tak jak otwartość zmysłów, percepcyjna wrażliwość malarza może wpływać na charakter doznań taternika, tak znamienne, szczególne zaangażowanie ciała, jakim jest taternictwo, może profilować sposób malarskiego widzenia. Mirosław Koprowski wspomina o jednym z aspektów wspinaczki, tzw. powietrznej ekspozycji, gdy pojawia się konieczność przejścia okapu – formacji skalnej wyrastającej z pionu ściany góry. Przejście to wymaga odpowiedniego ułożenia ciała, tak by móc, niekiedy zawisając w powietrzu, uchwycić rękami zagłębienia w okapie i podciągając się, już bardzo blisko, tuż przy skale, stanąć na nim.

³¹ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

³² Zob. Merleau-Ponty, „Splot – chiazma”, 143.

³³ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

³⁴ Merleau-Ponty, „Splot – chiazma”, 146.

³⁵ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

Wykonując ten manewr, „trzeba się poddać” owej powietrznej ekspozycji: „Odczuwalny jest wtedy ciężar skały, jej masywność wobec pustki powietrznej drogi przejścia”³⁶. W tej sytuacji ciało zupełnie inaczej, na nowo, definiuje przestrzeń i zarazem jest przez nią definiowane. W tym doznaniu grawitacja zostaje niejako unieważniona, na moment przezwyciężona.

Ten rodzaj uwolnienia, odczucia lekkości i przestrzenności, dostrzegalny jest szczególnie silnie w niektórych pejzażach Koprowskiego – kiedy głazy unoszą się nad trawiastym zboczem i jakby z determinacją suną/ płyną do góry, przyciągane jednocześnie przez widoczne w oddali Kościelec i Zadni Kościelec (*Ucieczka*, 2006) lub gdy wielkie kamienie o kulistych i zarazem nieco wydłużonych kształtach, zobaczone przez artystę w karmino-fioletach czy złocieniach, wyłaniają się z tatrzańskiego stawu – Czarnego Stawu pod Rysami oraz Wielkiego Stawu Polskiego – i wznoszą nad jego taflą (*Zjawisko lewitacji*, 2005/2006; *Kamienie zwykle lecą do góry*, 2010).



Fot. 2. Mirosław Koprowski, *Kąpiel w Ciężkim Stawie*
olej na płótnie, 70 x 100 cm, 2008

Źródło: archiwum artysty, fot. Katarzyna Wielechowska

³⁶ Koprowski, *Zapach granitu*, 22.

Podobnie dzieje się w obrazie *Kąpiel w Ciężkim Stawie*. Namalowany został w Dolinie Ciężkiej, a przyjęty przez malarza punkt widzenia to miejsce trochę poniżej zamieszkiwanej przez niego koleby. Widać stąd znajdujące się na przeciwnym brzegu Ciężkiego Stawu wejście do doliny drogą, która prowadzi z lasu przy Polanie pod Wysoką – skalny, stromy próg przekracza się pomiędzy najniższymi kosówkami, okalającymi staw. Horyzont wypełniają Hrubą Turnia (najbliżej), Mała Wysoka, Wielicki Szczyt, Świstowy Szczyt i Świstowa Grań oraz Grań Jaworowych Turni. Obraz ukazuje fragment rajy Mirosława Koprowskiego, miejsca przeżywanego, doświadczanego i kontemplowanego przez niego o różnych porach dnia i przy różnej aurze, przez wiele lat. Przebywając w tym miejscu wielokrotnie i bardzo długo, można je odczuwać na różne sposoby.

Kąpiące się kamienie w rozświetlonej, turkusowo-niebieskiej wodzie są, podobnie jak we wcześniej wymienionych obrazach, lekkie i mobilne. Tutaj krążą niczym satelity albo planety po orbitach kręgów wodnych, rozprzestrzeniających się od centrum stawu. Dominuje wrażenie jasnej i jakby radosnej przestrzeni. Można potraktować ten pejzaż jako w pewnej mierze zabawną, surrealną imaginację artysty, kreującego w Dolinie Ciężkiej model mikrosześciwiata (skądinąd stanowiącej dla niego mikrosześciwiat). Ale jest on też kolejną wariacją na temat odczucia lekkości i „napowietrzności” uwalniającej od ziemskiego przyciągania; odczucia związanego z górską wspinaczką, kiedy skutek specyfiki tego cielesnego doświadczenia konwencjonalna percepcja może przekształcić się w percepcję relatywizującą opozycję lekkie-ciężkie, góra-dół.

W sposobie, w jaki Mirosław Koprowski przeżywa swoją praktykę malarza i taternika, natura nie jest tłem, scenerią czy jedynie widokiem, lecz staje się krajobrazem partycypacyjnym/ucieleśnionym. W różnych swych przejawach doświadczana jest przez niego intensywnie, w odwracalnej relacji czujący-odczuwany, doznający-doznawany, w zwrotności pasywne-aktywne. Tę odwracalność – znoszącą opozycję między wnętrzem a zewnątrz – Merleau-Ponty nazywa chiasmą, percepcyjnym, cielesnym splotem³⁷. Karen Barad, podejmując myśl Merleau-Ponty’ego, relacyjność i wzajemne przenikanie się bytów ludzkich i nie-ludzkich określa jako

³⁷ Zob. Merleau-Ponty, „Splot – chiasma”, 138–151.

sprawcze intra-akcyjne splątania. Sprawczość/performatywność, podkreśla Barad, „nie jest czymś, co ktoś lub coś w jakimś stopniu *ma*”, nie jest własnością przynależącą do osób lub rzeczy, lecz jest odgrywaniem, własnością samej gry, niosącej możliwość rekonfiguracji splątań tego, co ludzkie i tego, co nie-ludzkie³⁸. W tej mierze zatem sprawczość/performatywność jest tożsama z intra-akcją, która w odróżnieniu od interakcji (zakładającej wstępne istnienie dwóch oddzielnych bytów wchodzących ze sobą w relację) oznacza wstępne relacyjne istnienie bytów – z wzajemnych powiązań, splątań stają się podmiot i przedmiot, a ich pozycje podlegają procesualnej, wzajemnej przemienności³⁹.

Takim intra-akcyjnym odgrywaniem/performancem człowieka i natury, charakteryzującym się dynamiczną zmiennością pól podmiotu i przedmiotu, odwracalnością aktywne–pasywne jest świat wyłaniający się z zapisu Mirosława Koprowskiego – przypomnijmy cytowany fragment: „Dotykam skały [...]. Pnę się coraz wyżej, skała sama mnie prowadzi, muszę się tylko jeszcze bardziej w nią wsłuchać [...]”⁴⁰. Analogiczna gra intra-akcyjnych splątań, przyzwolenia na zwrotność bierno–aktywne, podmiot–przedmiot zauważalna jest w tym, co pisze Koprowski o swoim doświadczeniu malowania w plenerze:

Praca w górach, w plenerze otwierała, uczyła „łapać” chwilę, by oddać pierwsze wrażenie. Gdy zmieniają się światło i warunki atmosferyczne, trzeba podejmować szybkie decyzje, malować syntetycznie. Szczyty płoną o świetle bardzo intensywnie, ale krótko, światło szybko ucieka. Jest wiele nieodgadnionego, nieprzewidywalnego, za chwilę może zdarzyć się coś zupełnie nowego, musiałem/chciałem być gotowy. Spróbować to odkryć, uchwycić ten moment. Niezbędna była koncentracja i dyscyplina związana ze świadomością, że ta chwila zniknie⁴¹.

³⁸ Zob. „Wywiad z Karen Barad”, tłum. Jacqueline Czajka, w: Rick Dolphijn i Iris van der Tuin, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie* (Gdańsk & Poznań & Warszawa: Fundacja Machina Myśli, 2018), 45–46, dostęp 26.05.2024, <https://opacwww.asp.wroc.pl/1703200256134/dokument-elektroniczny/nowy-materializm-wywiady-i-kartografie?bibFilter=170>.

³⁹ Zob. „Wywiad z Karen Barad”, 46.

⁴⁰ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

⁴¹ Koprowski, *Zapach granitu*, 19–20.

Sam dotyk, który jest „zarówno pasywny, jak i aktywny”, implikuje intra-akcyjne zaangażowanie w świat: „jest zmysłem najbardziej osobistym spośród pozostałych [...], najbardziej nastawiony na odwzajemnianie, bowiem dotyk wymaga bycia dotykanym”⁴². Choć mogłoby się wydawać, że haptyczność jest doznaniem radykalnie różnym od optyczności – w pierwszym przypadku zasadnicza jest bliskość, bezpośredniość cielesnego kontaktu, w drugim dominuje dystans – to, jak zaznacza Merleau-Ponty, haptyczność i optyczność zawierają się w sobie, wzajemnie się warunkują, przenikają, przechodzą w siebie: „każde widzialne jest wykrawane w dotykającym [...], każdy byt dotykany jest w pewien sposób przyobiecany widzialności [...] samo dotykane nie jest nigdy niebytem widzialności”⁴³. Akt widzenia dokonuje się w dotykanej przestrzeni i podobnie – dotykane urzeczywistnia się w świecie widzialnym. Optyczność i haptyczność są elementami tego samego wspólnego świata⁴⁴. Merleau-Ponty podkreśla również, że choć ucząc się o ludzkim ciele, uczymy się rozróżniać zmysły, to: „W percepcji pierwotnej nie istnieje rozróżnienie dotyku i wzroku. [...] Widzimy głębię, aksamitność, miękkość, twardość przedmiotów. Cézanne mówił nawet – ich zapach”⁴⁵.

Gdy Koprowski się wspina, nie widzi całej skalnej ściany, doznaje jej fragmentu przede wszystkim haptycznie, w bardzo bliskim, cielesnym kontakcie. W tym procesie wspinania aktywne są również inne zmysły, tak że staje się on polisensorycznym doświadczeniem, w którym współdziałają zmysły dystansu (wzrok, słuch) ze zmysłami kontaktu (dotyk, węch, smak)⁴⁶. „Dotykam skały, jest zimna i szorstka. [...] Przybliżam twarz, a pod opuszkami palców zaczynam wyczuwać ciepło. Czuję ciepło skały i czuję jej zapach. [...] Czuję, jak pulsuje, jak żyje”⁴⁷.

⁴² Paul Rodaway, „Haptyczne geografie”, tłum. Dorota Angutek, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. Beata Frydryczak i Dorota Angutek (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014), 485.

⁴³ Merleau-Ponty, „Splot – chiazma”, 138.

⁴⁴ Zob. Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie*, 61.

⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, „Wątpienie Cézanne’a”, tłum. Maryna Ochab, w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., oprac. i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1996), 80.

⁴⁶ Zob. Arnold Berleant, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. Maria Korusiewicz i Tomasz Markiewka, red. Krystyna Wilkoszewska (Kraków: Universitas, 2007), 101–102.

⁴⁷ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

Malowanie, wspinanie się, a także zamieszkiwanie przez Mirosława Koprowskiego w świecie tatrzańskiej natury jawi się jako spełnianie wielozmysłowego, intra-akcyjnego performansu, spełnianie najczęściej w samotności⁴⁸, ale jednocześnie w relacyjnym oddaniu i zaangażowaniu w ten świat, tak że ten rodzaj cichych ek-staz staje się totalnym, całościowym doświadczeniem.

Jestem skałą

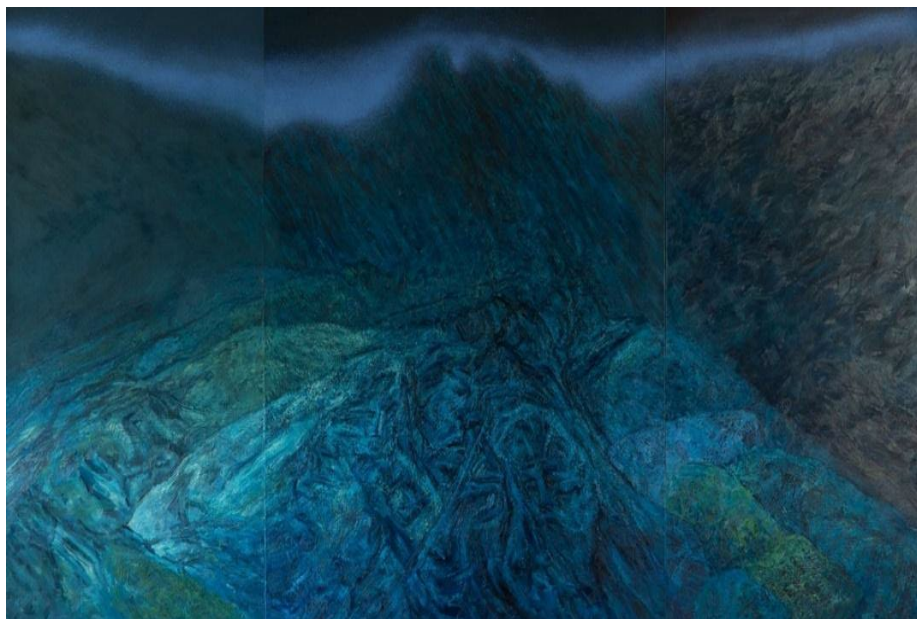
Pozostańmy przy widzialnym w znaczeniu wąskim i prozaicznym – malarz, jakkolwiek, podczas gdy maluje, w praktyce stosuje magiczną teorię widzenia. Musi oto przyjąć, że rzeczy przechodzą w niego [...]. Nic się nie zmienia, jeżeli sam nie maluje z natury; maluje w każdym razie dlatego, iż widział, iż świat wyrzył w nim, raz jeden przynajmniej, zaszyfrowane znaki widzialnego⁴⁹.

Od 2013 roku Koprowski nie mógł przyjeżdżać w Tatry. W latach 2017–2018 namalował w Łodzi cykl obrazów olejnych zatytułowanych *Zapach granitu*, będących jego pracą doktorską. Tytuł nawiązuje do tytułu *Zapach płonącego granitu*, nadanego wcześniejszemu cyklowi obrazów malowanych w Tatrach, zaprezentowanemu w formie wystawy w łódzkiej Galerii Amcor w 2012 roku. *Zapach granitu* to jakby metonimia przywołująca całe spektrum przeżyć i doświadczeń, kiedy malował, wspinął się i mieszkał w Tatrach. Tym razem proces tworzenia polegał na odnalezieniu w sobie innego rodzaju koncentracji niż podczas malowania w plenerze. Wiązało się to z „podążaniem za zapachem granitu”⁵⁰, oczekiwaniem na wykrystalizowanie się w pamięci emocjonalnej i percepcyjno-cielesnej wspomnienia, obrazu, doznania, oczekiwaniem na gotowość przekształcenia krajobrazu ucieleśnionego w linię, plamę barwną, kształt.

⁴⁸ Jacek Wachowski, rozróżniając sytuacje komunikacyjne, w których powstają performanse, wskazuje również taką, w której performer działa wobec/dla siebie samego, bez udziału przyglądającej się publiczności. Zob. Jacek Wachowski, „Ciało performatywne”, *Przestrzenie Teorii*, nr 23 (2015), 98. Można dodać, że uwzględnienie przez autora tej szczególnej sytuacji, kiedy w istocie uchylona zostaje ostensja, wprowadza kolejne możliwości myślenia o performansie, także w kontekście ustaleń Karen Barad.

⁴⁹ Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, 28.

⁵⁰ Koprowski, *Zapach granitu*, 18.



Fot. 3. Mirosław Koprowski, *Księżycowy pył* – tryptyk, olej na płótnie
140 x 65 cm, 140 x 100 cm, 140 x 65 cm, 2017/2018

Źródło: archiwum artysty, fot. Katarzyna Wielechowska

Ta nowa kolekcja obrazów składa się z kilkunastu płócien, z których tylko dwa są panoramicznym pejzażem gór. O jednym z nich, zatytułowanym *Księżycowy pył*, powstałym w formie tryptyku, artysta pisze: „Punkt widzenia jest wysoko, ze ściany Kazalnicy. Spojrzenie kieruje się w stronę Niżnich Rysów. Widok ten można zobaczyć podczas wspinaczki, jeśli odwrócić się od skalnej ściany”⁵¹. Pozostałe obrazy są pewnego rodzaju powrotem, ponownym zwróceniem się ciała do Kazalnicy Mięguszowieckiej i skoncentrowaniem się na odczuciu i studium skały.

Kadr jest fragmentem, fragmentem przestrzeni skały – ściany Kazalnicy. Punkt widzenia jest na wprost skalnego fragmentu ściany, jakby w przybliżeniu do skały całego ciała. Spojrzenie może objąć tylko tyle, ile jest to możliwe przy tak skróconym dystansie, przy tak nieograniczonej bliskości. Może natomiast „wnikać” w głąb⁵².

⁵¹ Koprowski, *Zapach granitu*, 25.

⁵² Koprowski, *Zapach granitu*, 21.

Skała niejako wychodzi poza ramy obrazu, nie ma swojego początku i końca. Autor poprzez zastosowanie różnych technik malarskich porównuje proces tworzenia obrazu do procesu jej formowania się: „Jakby jej rzeźbienie na płótnie, tak że można ją również odczuć przez dotyk”⁵³. W akcie malowania obecny jest ten sam rodzaj oddania, zapatrzenia, „wysłuchania się” w skałę, co w akcie wspinania się. „Jestem tylko ja i skała, tylko ja i obraz. Jestem tu i teraz, w splocie linii i faktur”⁵⁴. Znamienne jest przy tym, że to wizualno-haptyczne wnikanie w różne fragmenty skalnej ściany Kazalnicy, że cały cykl *Zapach granitu*, będący zetknięciem się tęsknoty i pamięci, jest także eksploracją jednej tonacji barwnej, studiowaniem, zgłębianiem błękitu.



Fot. 4. Mirosław Koprowski, *Autoportret tatrzański*, olej na płótnie, 110 x 110 cm, 2017
Źródło: archiwum artysty, fot. Katarzyna Wielechowska

Obrazem stanowiącym szczególny przykład chiasmy ja-natura-obraz jest *Autoportret tatrzański*, w którym artysta wpisał siebie w skałę. To kompozycja centralna z liniami ukierunkowanymi do środka, wnioskującymi w głąb obrazu. Uwaga koncentruje się na ciemnoniebieskim centrum

⁵³ Koprowski, *Zapach granitu*, 21.

⁵⁴ Koprowski, *Zapach granitu*, 27.

materii skały, z której wyłania się/zanika kształt twarzy. Portret określony jest przez cień, a nie przez światło, tworzą go barwy w obrębie zarysu cienia. Kontekstem dla tego obrazu mogą być słowa Mirosława Koprowskiego, kończące jego rozprawę doktorską: „I choć gdybym już nigdy nie miał dotknąć skały, to ona jest we mnie. Choćby czas i ulewny deszcz zatarł i zmył wszystkie zapachy i kolory świata, one tkwią we mnie. Jestem pogrążoną w wiecznym cieniu skały, jestem niebieską skałą”⁵⁵.

Można pomyśleć, że ta wyrazista identyfikacja ze skałą jest autokreacyjnym konceptem artysty. A jednak wydaje się, że przede wszystkim jest ekspresją jego tęsknoty i jeśli przyobleka się ona w personalny mit, to zakorzeniony w niekonkluzywnej prawdzie żywego doświadczenia.



Fot. 5. Mirosław Koprowski w Dolinie Białej Wody, 2022
Źródło: archiwum własne, fot. Katarzyna Wielechowska

⁵⁵ Koprowski, *Zapach granitu*, 28.

Od 2022 roku Mirosław Koprowski zaczął ponownie przyjeżdżać w Tatry i choć nie na tak długo jak niegdyś, to może powracać do malowania, wspinania się, zamieszkiwania w skalnej kolebie w Dolinie Ciężkiej. Latem 2024 roku zorganizował w Tatrach, w Domu Pracy Twórczej Harenda w Zakopanem, plener malarski dla studentek i studentów z łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych. Niektórzy wybrali się razem z nim na jednodniową wędrowkę do Doliny Ciężkiej, podjęli także propozycję namalowania pejzażu w Dolinie Białej Wody.

Bibliografia:

- Angutek, Dorota. *Kulturowe wymiary krajobrazu. Antropologiczne studium recepcji przyrody na prowincji: od teorii do empirii*. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2013.
- Berleant, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- Berleant, Arnold. *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, red. Krystyna Wilkoszewska. Tłumaczenie Maria Korusiewicz i Tomasz Markiewka. Kraków: Universitas, 2007.
- Buber, Martin. „Ja i Ty”. W: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Wybrał, przełożył i wstęp napisał Jan Doktor, 39–125. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1992.
- Frydryczak, Beata. *Zmysły w krajobrazie*. Łódź: Wydawnictwo Oficyna, 2020.
- Greenblatt, Stephen. „Oddźwięk i zachwyt”. Tłumaczenie Anna Wilson. W: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska Courtney, 157–193. Kraków: Universitas, 2006.
- Hobrzański, Jan. *Mimochodem*. Dostęp 25.03.2024. <http://www.hobrzanski.pl/mimochodem.asp>.
- Koprowski, Mirosław. *Zapach granitu. Kolekcja obrazów olejnych*, rozprawa doktorska. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2018. Dostęp 24.03.2024. <https://www.asp.lodz.pl/images/dzialalnosc-naukowa/stopnie-tytuly/przewody-doktorskie/koprowski-miroslaw/rozprawa-doktorska.pdf>.
- Leśnikowski, Dariusz. W: Mirosław Koprowski, *Zapach płonącego granitu. Malarstwo*, 2–3. Łódź: Galeria AMCOR, 2012.

- Merleau-Ponty, Maurice. „Oko i umysł”. Tłumaczenie Stanisław Cichowicz. W: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz, 15–67. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice. „Splot – chiazma”. Tłumaczenie Małgorzata Kowalska. W: *Widzialne i niewidzialne*. Tłumaczenie Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Renata Lis, Iwona Lorenc, 135–158. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice. „Wątpienie Cézanne’a”. Tłumaczenie Maryna Ochab. W: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz, 69–97. Gdańsk: Słowo/ Obraz Terytoria, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia percepcji*. Tłumaczenie Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001.
- Między zachwytem a oddźwiękiem*, wywiad Aleksandry Talagi-Nowackiej z Jarosławem Suchanem. Dostęp 24.03.2024. <https://www.e-kalejdoskop.pl/muzea-a217/miedzy-zachwytem-a-oddzwiekiem-r10931>.
- Rodaway, Paul. „Haptyczne geografie”. Tłumaczenie Dorota Angutek. W: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. Beata Frydryczak i Dorota Angutek, 485–505. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014.
- Suchan, Jarosław. *W stronę awangardowego muzeum*, rozprawa doktorska. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2023. Dostęp 23.04.2024. <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/42a5e94e-14ef-48c0-a4b8-fc69295fc0cf/content>.
- Tuan, Yi-Fu. „Topofilia i środowisko”. Tłumaczenie Joanna Dworniczak. W: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. Beata Frydryczak, Dorota Angutek, 297–318. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014.
- Wachowski, Jacek. „Ciało performatywne”. *Przestrzenie Teorii*, nr 23 (2015): 91–103.
- „Wywiad z Karen Barad”. Tłumaczenie Jacqueline Czajka. W: Rick Dolphijn i Iris van der Tuin, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, 41–58. Gdańsk & Poznań & Warszawa: Fundacja Machina Myśli, 2018. Dostęp 26.05.2024. <https://opacwww.asp.wroc.pl/1703200256134/dokument-elektroniczny/nowy-materializm-wywiady-i-kartografie?bibFilter=170>.

Summary

Between Seeing and Touching: The Tatra Trajectories of Miroslaw Koprowski

The text is an attempt to tell a story about the experience of a painter and a mountaineer, about the interpenetration of two practices: mountaineering and landscape painting, about the realisation in this way of an intense and essentially intimate desire to be in the world of Tatra nature. The methodological framework for the story is Stephen Greenblatt's concept of awe and response, which is simultaneously subjected to a reinterpretation - the level of response here is determined not by the cultural context, but by the context of Tatra nature, in which the practice of the painter and mountaineer is embedded. Reflections on Miroslaw Koprowski's relationship with the universe of Tatra nature, on the interdependence of painting and mountaineering, on haptics and optics, and on performance as a dynamic connection between the human and the non-human are made primarily with reference to Maurice Merleau-Ponty's non-anthropocentric reflection.

WOJCIECH KLIMCZYK

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3331-1721>

W stronę relacyjnej historii tańca

W swojej klasycznej już pracy *Teatr w krainie utopii* Małgorzata Leyko tak opisuje sytuację modernistycznych sztuk znajdujących się pod wpływem *Lebensreform*:

[...] zmienia się społeczna przestrzeń oddziaływania sztuki, wynikająca z rozszerzenia jej podstawowej dotychczas funkcji estetycznej w kierunku kompleksowej organizacji życia: od artystycznego kreowania form życia codziennego i dawania estetycznego wyrazu wszystkim dziedzinom praktycznej działalności człowieka do wzniesłego wyrażania łączności człowieka z wyższymi formami istnienia i ukazywania metafizycznej czy mistycznej perspektywy bytu. Utrwała się przekonanie, że artystycznie wykreowane środowisko człowieka i holistyczne nasycenie życia sztuką jest podstawowym warunkiem umocnienia w nim zasad etyki i wykształcenia powszechnej kultury jako mechanizmów przeciwdziałających konfliktom społecznym¹.

W niniejszym tekście chciałbym podjąć namysł nad tym, jak opisane szczegółowo przez Profesor Leyko artystyczne idee z kręgu reformy życia (w tym przede wszystkim te, które wiążą się z tańcem), gdy poddane zostaną procesowi uwspółcześnienia poprzez ich krytyczny remiks², mogą pomóc nam kształtować taką metodologię badań tańca (a pewnie sztuk performatywnych *in toto*), która działalność badawczą wpisuje w projekt kompleksowej reorganizacji życia. Bliskie mi jest przekonanie, że nie tylko

¹ Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012), 21.

² Por. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, red. *Re//mix. Performans i dokumentacja* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego & Komuna//Warszawa & Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014).

artystycznie, ale też naukowo (a w zasadzie naukowo-artystycznie) kreowane środowisko życia, holistyczne nasycenie go wnioskami płynącymi z artystycznie uwrażliwionych badań jest podstawowym warunkiem budowania kultury współpracy, a nie konfliktu, której współczesny świat bardzo potrzebuje. By takie środowisko harmonijnie się rozwijało, same badania naukowe: sposób ich prowadzenia, a przede wszystkim etyka i estetyka, powinny orientować się na relacje, co mam nadzieję poniżej uzasadnić w odniesieniu do pewnego rodzaju badań nazywanych historią tańca. Historia tańca, jako sposób kompleksowego doświadczania przeszłości w teraźniejszości, a przez to dynamiki życia, jest tym, co obecnie metodologicznie najbardziej mnie zajmuje i tak rozumianym badaniom historii tańca pozwolę sobie poświęcić ten tekst.

Od tańca do tańczenia

Rzeczownik „taniec” często oznacza pewien „obiekt estetyczny”, który osoba prowadząca badania poddaje jakiegoś rodzaju analizie: formalnej, funkcjonalnej, ezoterycznej itd. Taniec staje się w tym ujęciu jednym z tekstów kultury, pewną „rzeczą”, do której docieramy – w przypadku analizy historycznej – za pośrednictwem dokumentów: opisów, notacji, przedstawień plastycznych, fotografii, nagrań filmowych... Im dalej w przeszłość, tym ta dokumentacja jest z reguły bardziej uboga, są też sytuacje, gdy takiej dokumentacji brakuje. Zresztą stosunkowo niedawna przeszłość w przypadku niektórych rodzajów tańca również nie jest szczególnie dobrze udokumentowana. Przykładem są tu chociażby wczesne działania osób, które zainicjowały *Ausdruckstanz*: Rudolfa Labana i Mary Wigman. Zachowało się bardzo mało fotografii i brak rejestracji filmowych tego, co działo się w Monte Verita, gdzie w trakcie I wojny światowej Laban we współpracy z Wigman eksperymentował z filozoficznie ugruntowanym podejściem do tańca jako sztuki ruchu, a nie sztuki tworzenia obiektów do estetycznej kontemplacji, o czym Leyko w szczegółach pisze w *Teatrze w krainie utopii*³. Niejako z konieczności zatem musimy przyglądać się filozoficznemu kontekstowi, który wyłania się przede wszystkim z dokumentów pisanych, a nie samemu dzianiu się tanecznych praktyk, którym Laban, Wigman i pracujące z nimi osoby się oddawały.

³ Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 54–75.

Równocześnie jednak jest we mnie i pewnie w wielu innych osobach zajmujących się historią tańca tęsknota za działaniem się właśnie. Historia, którą próbuję pisać, jest historią nie tyle tańca (taniec w funkcji estetycznej), ile tańczenia (taniec jako część organizacji jednostkowego i zbiorowego życia). Chciałbym wejść do wehikułu czasu i doświadczyć tamtego tańca w możliwie intensywny, materialno-duchowy sposób oraz w jego złożonym społeczno-kulturowym kontekście. Stać się ucieleśnionym świadkiem tańczenia postaci, które znam jedynie z drugiej ręki, i właśnie to doświadczenie komunikować publiczności moich badań. W ten sposób pomyślane badania to już nie historia tańca jako kolekcjonowanie i opisywanie dokumentów tak, by wyłoniło się z nich muzeum tanecznych artefaktów, ale performans inspirowanych przeszłością doświadczeń – raczej repertuar niż archiwum, mówiąc językiem Diany Taylor⁴.

Współcześnie wiele projektów naukowych (nie tylko, choć szczególnie w badaniach sztuk performatywnych) w stronę repertuaru zmierza, co oddaje pojemna kategoria *practice-as-research*. Odnosi się ona w przypadku tańca głównie do różnego rodzaju praktyk w obrębie tańca współczesnego, które pomyślane są jako sposoby uzupełniania czy też tworzenia alternatywy dla tradycyjnej wiedzy o tańcu, której dostarczają procedury intelektualne, jedynie *implicite* ucieleśnione. Obok badaczki, która zachowuje dystans do swojego obiektu, pojawia się w tym kontekście badaczka-praktyczka, która właśnie brak dystansu czyni „obiektem” swoich badań. Wszak jeżeli chcemy badać praktyki cielesne takie jak taniec, to najlepszym sposobem wydaje się ich praktykowanie. Co jednak zrobić z historią tańca w tym kontekście?

Łatwo wyobrazić sobie korzyści, jakie z *practice-as-research* wynikają dla badań kognitywnych, gdy uzupełnione zostaną o perspektywę osobistą. To, co wcześniej było jedynie zestawem danych o pewnym cielesnym procesie, dostarczonym przez aparaturę, staje się fenomenologicznym opisem procesów, które te dane pozwalają nam zobiektywizować, opisać w języku neurofizjologii. Nie dziwi zatem, że dialog między kognitywistami a praktykami tańca kwitnie, nawet jeśli perspektywa obliczeniowa wciąż dominuje⁵. Jak zauważa

⁴ Diana Taylor, „Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?”, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 120 (2014), 22–38.

⁵ Zob. Sandra Frydrysiak, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniu tańca* (Łódź & Warszawa: Przypis & Instytut Muzyki i Tańca, 2017), 123–275.

Sandra Frydrysiak, dzięki temu dialogowi wiedza o procesach kognitywnych wzbogacona zostaje o perspektywę relacyjną⁶. Ciało tańczące, a więc ciało działające jako takie, nie praktykuje nigdy w próżni.

Warto w tym miejscu zauważyć, że już Laban opisywał ciało procesualnie i relacyjnie: jako doświadczenie przestrzenne, projektowanie siebie w różnych kierunkach. Zaproponowany przez niego model ciała w ruchu jako dwudziestościanu (*icosahedron*) zdaje się to podkreślać, skoro właśnie wyobrażenie kryształu „pozwała tancerzowi wyraziście poruszać się w przestrzeni i dokładnie wykonywać wszystkie elementy ruchu”⁷. Jak widzimy, w centrum dyskursu jest aktywność ruchu, poruszanie się, tańczenie, a nie ciało jako pewien obiekt i wykonana przez niego struktura ruchowa, jakiś skończony ruch. Co prawda Laban z czasem rozwinął bardzo zaawansowany system zapisu poruszania się w postaci kinetogramów, ale nawet on miał służyć pomocą w wykonywaniu zapisanych działań, a nie być kontemplowany jako tekst sam w sobie.

Kinetografia nie była pomyślana jako literatura na temat ruchowych performansów, lecz pomoc w rozwijaniu możliwie bogatej kultury tanecznej i podobnie można patrzeć na dialog neuronauki ze światem tańca. Bogactwo kultury tanecznej oznacza tu możliwie subtelne, pogłębione podejście do procesów poznawczych i zaakcentowanie roli współdziałania w kształtowaniu tego, co się czasem nazywa poznaniem wspólnotowym (*distributed cognition*), a nawet wspólnotową kreatywnością (*distributed creativity*)⁸. Gdy zaadaptujemy model ucieleśnionego umysłu, wypracowany wspólnymi siłami przez fenomenologów ciała, psychologów środowiskowych i kognitywistów, a następnie zauważymy, że człowiek jako istota społeczna (a w zasadzie każdy organizm jako funkcjonujący w relacji ze środowiskiem) nie jest samotną wyspą, nieuniknione staje się położenie nacisku na to, co akcentował już Laban, a za nim wielu artystów tańca *modern* i tańca współczesnego: na relacje jako istotę tańczenia będącego intencjonalnym uczestnictwem w uniwersalnej ruchliwości bycia⁹. Tańczyć w tej perspektywie to nic innego jak wchodzić w relacje: z otoczeniem, z partnerem (nawet jeżeli jest nim

⁶ Frydrysiak, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii*, 274.

⁷ Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 66.

⁸ Więcej w: Frydrysiak, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii*, 118–120.

⁹ Por. Thomas Nail, *Being and Motion* (New York: Oxford University Press, 2019).

sama osoba tańcząca), z tak czy inaczej wyobrażoną transcendencją. Akt tańczenia zawsze performuje pewne współbycie, a więc aktualizuje wspólnotę (choćby li tylko wyobrażoną). Dotyczy to też tańczenia przeszłości, nawet „jedynie” na potrzeby badań historycznych.

Performanse historii

„Artystyczny performans, będący w istocie procesem, stanowi [...] metodę wytwarzania i translacji wiedzy”, pisze Frydrysiak, podkreślając relacyjny, dynamiczny charakter wiedzy, gdy podmiotem ją kształtującym jest pewien kolektyw¹⁰. W zdaniu tym, bez utraty sensu, da się zamienić słowo „artystyczny” na „naukowy” (czy też, jak chce tradycja anglosaska, „akademicki”, gdy mówimy o badaniach historycznych). Wiedza, która staje się efektem prac badawczych rozumianych jako performans, to w tym ujęciu nie pewien zestaw informacji, ale rodzaj postawy, na którą składają się przekonania i emocje. Tak rozumiana wiedza jest konfiguracją wrażliwości i intelektu: relacją ze światem. Jakiego charakteru nabiera ta relacja, gdy performans jako proces zdobywania (tworzenia?) etycznie pojętej wiedzy nakierowany jest – jak w przypadku historii tańca – nie wyłącznie na praktykę samej osoby performującej, ale też na praktykę kogoś innego, kto jest nieobecny, z kim nie można w żaden bezpośredni sposób się skonsultować? Innymi słowy, jak uprawiać badania historyczne w formule *practice-as-research*?

Toczącą się w studiach nad tańcem debata nad (nie)możliwością rekonstrukcji tanecznych performansów w takim kształcie, jaki one rzeczywiście w czasie i miejscu wykonania przyjmowały¹¹, pokazuje, że w pewnym sensie każda próba odtworzenia przeszłości jest jej (re)kreacją, bo nie mamy adekwatnego dostępu do oryginalnego doświadczenia nawet wtedy, gdy dysponujemy ogromnym bogactwem śladów konkretnego działania, a nawet pewnym dziełem tanecznym (dookreśloną, wydawałoby się, w każdym szczególe choreografią)¹². Między partyturą a wykonaniem zawsze ziele

¹⁰ Nail, *Being and Motion*, 317.

¹¹ Mark Franko, red. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment* (New York: Oxford University Press, 2017).

¹² O problematyczności pojęcia *dzieło choreograficzne* czy, szerzej, *taneczna praca* pisze Anna Pakes, *Choreography Invisible. The Disappearing Work of Dance* (New York: Oxford University Press, 2020).

niepokojąca przepaść, szczególnie w tańcu, tej „sztuce ciała”, które nigdy nie będzie takie samo. Badania historyczne uwidaczniają to szczególnie dobitnie.

Z tej perspektywy patrząc, możemy zaryzykować tezę, że każda historia rozumiana jako ugruntowane w cielesnym doświadczeniu pisanie o przeszłości jest performatywna (co nie znaczy, że arbitralna czy czysto subiektywna). Historia jest wytwarzaniem wiedzy o przeszłości, a więc translacją. Ma ona punkty wyjścia w postaci źródeł, ale też motywacji osoby badającej i konkretnych celów, które sobie ona wyznacza, otwarcie, ale też czasem (często?) na zasadzie nawyku czy też doksy, rozumianej przeze mnie za Pierrem Bourdieu jako oczywistości, z których osobie badającej nie przyjdzie na myśl się tłumaczyć¹³. Historia jest zatem translacją nie jakiegoś obiektywnie istniejącego oryginału, ale szeroko pojętej, skompiłowanej przez osobę piszącą dokumentacji, mówiącej coś zarówno o przeszłości, jak i o osobie prowadzącej badania.

Łącząc zasoby archiwalne z repertuarowymi (jeżeli te drugie są dostępne) w procesie performowania historii, zdajemy sprawę z naszego doświadczenia ucieleśnionego wyobrażania sobie przeszłości. Oznacza to, że na poziomie metodologicznym zostajemy skonfrontowani z koniecznością patrzenia na historię możliwie dynamicznie, a równocześnie z punktu widzenia ciała (można, odwołując się do modernistycznego żargonu, powiedzieć: energetycznie¹⁴). Badania historyczne są eksploracją bardzo specyficznego typu ucieleśnionej relacji z tym, co (nie)obecne. Historia jest, a przynajmniej może być, kultywowaniem relacyjności bycia, gdyż uwrażliwia nas na jego jednostkową przemijalność, na kruchość poszczególnych egzystencji, a równocześnie na cząstkowość każdej narracji o przeszłości, a więc na konieczność współpracy w dziele pamięci, które przeciwstawia się tej kruchości.

Nie chodzi zatem o przecenianie w naszym namyśle metodologicznym słynnej obserwacji Haydena White’a, że pisarstwo historyczne jest właśnie tym: pisarstwem, a więc cechuje je pewna poetyka¹⁵. Choć pisarstwo

¹³ Pierre Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, tłum. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 93–94.

¹⁴ Por. Fae Brauer, red. *Vitalist Modernism. Art, Science, Energy and Creative Evolution* (New York: Routledge, 2023).

¹⁵ Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. Ewa Domańska, Mirosław Loba, Arkadiusz Marciniak, Marek Wilczyński (Kraków: Universitas, 2010).

historyczne nacechowane jest osobistym stylem, to równocześnieciążenie źródeł w stronę wielogłosowości sprawia, że narracja z konieczności jest co najmniej dialogiczna, jeśli nie polifoniczna w sensie Bachtinowskim¹⁶. Idzie więc o uzmysłowienie sobie – jak zrobiły to osoby, które zapoczątkowały taneczny modernizm, niesłusznie oskarżane czasem o egotyzm – że osobisty charakter praktyki nie skazuje na autotematyczność. W gruncie rzeczy, nawet gdy mówimy o sobie, mówimy o kimś innym, co badania historyczne pokazują niejako *à rebours*. Co więcej, jako doświadczenie ucieleśnione, nasza praktyka nie jest czymś jednolitym: wyłącznie i bez reszty naukowym, tak jak tańczenie nie jest zjawiskiem li tylko estetycznym, względnie rozrywkowym, względnie religijnym. Różne praktyki społeczne wchodzą ze sobą w relacje, a do tego każda z nich jest tak naprawdę praktyką-sięcią. Dziś odczuwamy to szczególnie dotkliwie, próbując radzić sobie z kryzysem autorytetu nauki, podważanego przez dyskursy polityczne, czy też z szeroko pojętej sfery religii i duchowości. Środowisko modernistyczne było być może pierwszym pokoleniem, które tak jak my poczuło, że nauka jest zawsze też sztuką, polityką i religią, tak jak religia jest polityką, sztuką i wiedzą itd. Na tym, między innymi, polegał kryzys kultury, z którego modernizm się wyłonił. Oprócz diagnoz próbowano też znaleźć wyjścia z tego kryzysu, o czym traktuje *Teatr w krainie utopii*. Kluczem do konsensualnej organizacji życia stał się dla modernistów odpowiedni charakter relacji między praktykami i wewnątrz każdej z nich. Historia tańca modernistycznego może więc być formą eksploracji właśnie odpowiednich relacji.

Relacje z (modernistyczną) przeszłością – dominanty relacyjnej historii tańca

Czytam rozważania Profesor Leyko o Labanie, Wigman, Jaques-Dalcrozie, Fuchsie, Schlemmerze i innych postaciach łączących idee artystyczne z innymi, w tym naukowymi prądami w łonie *Lebensreform* jako zaproszenie do dbałości o relacje, tak skądinąd charakterystyczną dla zespołowego myślenia o badaniach historycznych promowanego przez Panią

¹⁶ Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. Natalia Modzelewska (Warszawa: PIW, 1970).

Profesor¹⁷. Chciałbym zatem wydobyć z nich idee, które mogą nam pomóc przemyśleć na nowo sposób prowadzenia badań historycznych, eksponując ich performatywny komponent.

Proces

Jak wspominałem wyżej, w tanecznej praktyce Labana, obejmującej rozważania teoretyczne, działalność edukacyjną, tworzenie spektakli, a także kontrowersyjne, nawet jeżeli krótkotrwałe, zaangażowanie polityczne po stronie bardzo specyficznej wariacji na temat *Lebensreform*, jaką był nazizm¹⁸, pewną podstawę czy centrum stanowiło nastawienie raczej na proces niż na efekt, co zresztą sprawia, że jego dzieła choreograficzne nie funkcjonują w sposób samodzielny w dostępnych historiach tańca modernistycznego w Niemczech, w przeciwieństwie do prac jego uczniów, takich jak Wigman czy Kurt Jooss. Także inni artyści, nawet gdy tworzyli tańce mające charakter stabilnych, powtarzalnych struktur ruchowych, nie traktowali ich jako istoty swojej działalności, a raczej jako odsłony codziennej praktyki: tańczenia jako zbliżania się do ruchliwości bytu, które Wigman nazywała *der absolute Tanz*¹⁹. Kultowi dzieła w dobie tanecznego

¹⁷ Z wielkim sentymentem wspominam naszą współpracę przy tomie: Małgorzata Leyko, Joanna Szymajda, red., przy współpracy Tomasza Ciesielskiego, *Słownik tańca współczesnego* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022) oraz antologii Julia Hoczyk, Wojciech Klimczyk, red. *Prze-pisać taneczny modernizm / Re-writing Dance Modernism* (Kraków & Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, 2022). Do dziś też korzystam z innych antologii zredagowanych lub współredagowanych przez Profesor Leyko, jak choćby Małgorzata Leyko, red. *Teatr masowy – teatr dla mas* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011); *Schlemmer | Kantor* (Kraków: Cricoteka, 2016); Zofia Snelewska-Stempień, Małgorzata Leyko, red. *Nie tylko klaun i tygrys... Szkice o sztuce cyrkowej* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019).

¹⁸ Odnosnie do zaangażowania Labana w nazizm zob. Lilian Karina, Marion Kant, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and the Third Reich* (New York & Oxford: Berghahn Books, 2004). Na temat relacji między kulturą nazistowską a trendami kulturowymi wyrażanymi przez szeroko pojęty ruch *Lebensreform* zob. George L. Mosse, *Kryzys ideologii niemieckiej. Rodowód intelektualny Trzeciej Rzeszy*, tłum. Tadeusz Evert (Warszawa: Czytelnik, 1972). Zob. także: Peter Staudenmeier, *Between Occultism and Fascism: Anthroposophy and the Politics of Race and Nation in Germany and Italy, 1900–1945*, praca doktorska obroniona na Cornell University w 2010, dostęp 29.01.2024, <https://ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/db1dad79-53bf-451e-b95b-6982dd24afe3/content>.

¹⁹ Syntetyczne omówienie tanecznej myśli Wigman daje: Dee Reynolds, „Mary Wigman and «Absolute Dance»”, *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXXV, issue 3 (1999), 297–310.

modernizmu przeciwstawiono swoisty kult praktyki. Podczas gdy w balecie klasycznym ciało jest nośnikiem formy, w tańcu modernistycznym jest żywą formą, tym, co w odniesieniu do wczesnej praktyki Wigman, związanej z Monte Verita, Susan A. Manning nazywa *Gestalt im Raum*²⁰.

Pisząc historię tak rozumianego tańczenia, również nasz proces badawczy winniśmy przynajmniej potencjalnie traktować jako nie tyle przezroczyste naczynie wypełnione bogactwem źródeł, ile właśnie pracę nad formą relacji, ciągle poszukiwanie coraz głębszego kontaktu z przeszłością. Naszym dążeniem nie powinno być dostarczenie pewnego skończonego (arcy)dzieła, ostatecznej interpretacji, która usuwa wszelkie wątpliwości, ale ciągła praca w kontakcie z wyobrażoną przeszłością, która jest pracą nad sobą. Badania nad historią w tym modelu zyskują rzeczywiście laboratoryjny charakter i nic nie stoi na przeszkodzie, by je prowadzić nie tylko w bibliotece, ale też w tanecznym studiu czy w terenie, nabywając praktycznej wiedzy o tym, jak to jest ruszać się w konkretnym miejscu i czasie, które równocześnie jest, choć moim zdaniem jedynie w naszej wyobraźni, miejscem (bo z pewnością nie czasem), gdzie poruszały się ciała, z którymi nawiązujemy relacje.

Afekt

Ciała te (łącznie z naszymi) w każdym, absolutnie każdym przypadku (nieistotne, czy wchodzimy w relację z postacią z obowiązującego kanonu, czy też z osobą pozostającą wciąż na marginesie badań) mamy prawo traktować jako unikatowe i właśnie dlatego uniwersalne. Wszak urok badań historycznych bierze się z radości odkrywania, jak skomplikowane były ich bohaterki i bohaterowie. Każda osoba zajmująca się performowaniem historii zna rozkosz odkrycia dokumentu dostarczającego nowych informacji, poszerzającego naszą wiedzę o osobach, które są naszymi informatorkami, a raczej partnerkami naszego performansu²¹. Ciała zatem – te badające i te badane – powinniśmy traktować jak zagadki czy też

²⁰ Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the dances of Mary Wigman* (Los Angeles & London: University of California Press & Berkeley, 1993).

²¹ Nawet badając długie trwanie, anonimowe procesy historyczne, studiując dokumenty statystyczne, obcujemy z osobami, które kryją się za liczbami, tak jak za aktywnością neuronów badanych przez współczesnych kognitywistów kryją się myślenie i odczuwające jednostki.

szyfry, odsyłające nas do tajemnicy cielesnego istnienia. Taneczny modernizm jest w tym kontekście kopalnią odniesień dla możliwych sposobów uwznioślenia czy nawet sakralizacji ciała, które równocześnie wciąż pozostaje biologicznym bytem, uczestniczącym w procesie kolektywnego, relacyjnego poznania.

Opisywany przez Leyko szczegółowo Rudolf Steiner, twórca antropozofii (którego w zależności od rozłożenia akcentów można uznać albo za modernistycznego mistyka, albo za jednego z promotorów nowoczesnego, wysublimowanego rasizmu)²², patrzył na ciało ludzkie właśnie w ten sposób, przecierając szlak nie tylko kulturze New Age, ale też enaktywizmowi w kognitywistyce²³: „użycie przez człowieka organów postrzegania duchowego tak samo prowadzi do poznania duchowości świata, jak w naukach przyrodniczych użycie organów postrzegania zmysłowego służy poznaniu świata fizycznego”²⁴. Nie chodzi zatem o to, żeby deprecjonować poznanie świata fizycznego, ciała w jego aspekcie biofizycznym, ale by do niego dodać poznanie duchowe, które możemy określić także terminem *intuicyjne* czy, lepiej, *afektywne*.

Ciało badające, tak jak ciała badane będące zawsze w sieci relacji, jest skomplikowanym procesem psychofizycznym, domagającym się uwagi ze strony „twardych” nauk, ale też stąpania przez nas po miękkiej ścieżce zainteresowania cielesnym doświadczeniem jako procesem poznawczym w jego subiektywnym aspekcie²⁵. Jej szlak wyznaczają współcześnie fenomenologia

²² Odnośnie do wpływu antropozofii na kształtowanie się faszystowskiego wariantu rasizmu zob. Staudenmeier, *Between Occultism and Fascism...* Na temat Steinera jako mistyka zob. np. Jerzy Prokopiuk, *Szkice antropozoficzne. Chrześcijańska droga poznania świata duchowego* (Białystok: Studio Astropsychologii, 2003).

²³ Nie stawiam oczywiście tezy o bezpośrednich inspiracjach Steinerem w pracach Humberto Maturany i Francisco Vareli, inicjatorów enaktywistycznego zwrotu w kognitywistyce, z którego osiągnięć korzysta choćby antropologia tańca Drid Williams i Brendy Farrell (zob. zwłaszcza Brenda Farrell, *Dynamic Embodiment for Social Theory. „I move therefore I am”* [London & New York: Routledge, 2012] oraz Drid Williams, *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*, second edition [Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2004]). Chodzi mi raczej o wskazanie wspólnego, holistycznego podglebia antropozoficznej koncepcji człowieka i akcentującej relacje ze środowiskiem teorii poznania wypracowywanej przez enaktywistów.

²⁴ Cyt. za: Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 167.

²⁵ Rozróżnienie na twardą i miękką ścieżkę we współczesnych badaniach tańca jako formy poznania proponuje i omawia Frydrysiak, *Taniec*.

i psychologia środowiskowa, a nie antropozofia, co nie znaczy, że nie dzielią one z nią podstawowego przekonania, że ruch jest pełnoprawnym sposobem myślenia, a to myślenie daje nam wgląd w prawdy, których „twarda” kognitywistyka nie ukazuje²⁶. Historia, która pragnie być nauczycielką życia, chce być społecznie i politycznie relewantna w sposób twórczy, a nie tylko dostarczając materiału ilustracyjnego dla partyjnej polityki, powinna brać pod uwagę także misterium ciała²⁷, które już Spinoza określił słynnymi słowami, iż „nikt dotychczas jeszcze nie ustalił, do czego ciało jest zdolne, tj. nikt dotychczas nie dowiedział się na drodze doświadczenia, co może zdziałać ciało na mocy samych tylko praw przyrody, o ile rozważa się ją wyłącznie jako cielesną, a czego nie może, jeśli nie jest zdeterminowane przez duszę”²⁸. Śledząc procesy mapowania tych możliwości w przeszłości, osoba prowadząca badania historyczne może równocześnie eksplorować, do czego zdolne jest jej ciało, gdy determinowane jest przez przeszłe cielesne doświadczenia, a przez to uzupełniać naszą wiedzę o afektywnym komponencie ruchu.

Rytm

Badania możliwości ciał w ruchu w dobie modernizmu obracały się wokół zagadnienia rytmu jako sposobu organizacji życia jednostkowego (rytmy cielesne, w tym ruchowe) i społecznego (rytm życia wspólnoty) właśnie na poziomie afektywnym. Szczególnie w działalności edukacyjnej

²⁶ Jak pisał Steiner o antropozoficznej praktyce duchowego piękna wyrażanego przez cielesny ruch: „W eurytmii mamy do czynienia z czymś, czego pod żadnym względem nie ma w człowieku rozumianym jako zwyczajne życie fizyczne, z czymś, co musi być ciągłym stwarzaniem z tego, co duchowe, czymś, co tylko posługuje się człowiekiem, kiedy zjawia się w swojej postaci w świecie fizycznym, czymś, co posługuje się człowiekiem jedynie jako środkiem wyrazu, a zwłaszcza ludzkim ruchem jako środkiem wyrazu” (cyt. za: Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 203). Można to „coś” rozumieć mistycznie, choćby jako Steinerowskie ciało eteryczne, ale można też spojrzeć z perspektywy bardziej współczesnej, widząc element twórczy na przykład w afektach rozumianych jako biologiczny powszechnik.

²⁷ Raz jeszcze Steiner: „Skoro człowiek jako mikrokosmos skrywa w sobie wszystkie tajemnice świata i jeśli te tajemnice mają być wydobyte przez sztukę eurytmii, zdarza się to wówczas, gdy nie używa się innego instrumentu, lecz sam człowiek jest instrumentem – tajemnica skrywana w postaci człowieka jest objawiona przez samego człowieka” (cyt. za: Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 207).

²⁸ Benedykt de Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, tłum. Ignacy Myslicki, na nowo oprac. i wstępem opatrzył Leszek Kołakowski (Warszawa: PWN, 2008), 146.

i twórczej Émile’a Jaques-Dalcroze’a, kompozytora i reformatora edukacji muzycznej, było to zagadnienie absolutnie pierwszoplanowe, w związku z tym, że w muzyce – jako żywym rytmie – widział on wyrazicielkę *élan vital*. Ciało ludzkie właśnie poprzez internalizowanie muzycznych rytmów miało zbliżać się wedle jego idei do właściwego sposobu bycia w świecie, którym jest harmonijna rytmizacja egzystencji. Jaques-Dalcroze nigdy precyzyjnie nie opisał, jak od edukacji muzycznej przejść do w pełni zrytmizowanego, harmonijnego życia. Niemniej samo postawienie w centrum zagadnienia rytmu wydaje się wciąż inspirujące, szczególnie w kontekście prowadzenia badań historycznych. Popularne podręczniki *dance studies* nie sytuują tego zagadnienia na pierwszym planie, a w zasadzie w ogóle go nie poruszają w odniesieniu do warsztatu historyczki tańca²⁹, a przecież bardzo możliwe jest, iż adekwatna wiedza o rzeczywistości, w tym rzeczywistości historycznej, jest umiejętnością wejścia w jej skomplikowane rytmy, oddania ich we własnej praktyce. Także w tym kontekście *practice-as-research*, a więc ćwiczenie się w ucieleśnianiu rytmów badanych przez nas przeszłych praktyk, może mieć kluczowe znaczenie dla rytmizacji naszego ciała, co podkreśla współcześnie choćby w swoich badaniach nad historią tanga Agata Chałupnik³⁰.

Problem rytmizacji prowadzi też do pytania o komunikowanie efektów naszych badań, a więc o rytm także w sensie wspólnotowym. Wydaje się, że również w tym kontekście warto odnieść się do strategii Steinera omawianych przez Leyko w odniesieniu do Waltera J. Onga, czyli idei kultury werbomotorycznej³¹, w której podstawowym medium jest żywe słowo (a w naszym przypadku żywe, tańczące ciało). Żywe słowo (żywa cielesna

²⁹ Por. Janet Adshead-Lansdale, June Layson, red. *Dance History: An Introduction*, second edition (London & New York: Routledge, 1994); Jo Butterworth, *Dance Studies: the basics* (Oxon & New York: Routledge, 2012); Alexandra Carter, red. *The Routledge Dance Studies Reader* (London & New York: Routledge, 1998). W obu antologiach wśród autorek tekstów metodologicznych odnoszących się do historii jedynie Susan Leigh Foster („Choreographing History”, w: Carter, red. *The Routledge Dance Studies Reader*, 180–191) skupia się na cielesnym aspekcie prowadzenia badań historycznych, ale nawet ona nie rozważa problemu rytmów badań historycznych.

³⁰ Patrz choćby: Agata Chałupnik, „Tango jako maszyna pamięci”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 175/176 (2023), dostęp 29.01.2024, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/tango-jako-maszyna-pamieci>.

³¹ Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność*, wydanie 2 przejrane i uzupełnione, tłum., wstęp i red. Józef Japola (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011).

obecność) sprzyja umacnianiu więzi społecznych w przeciwieństwie do samotniczej lektury, z czego ludzie pokroju Steinera i Labana zdawali sobie bardzo dobrze sprawę. Może powinniśmy zatem głośno upomnieć się o możliwość „publikacji” wyników naszych badań w formie performatywnej, a nie pisanej, tym bardziej, iż można mieć wątpliwości, czy rzeczywiście artykuł lub monografia z istoty czy „naturalnej” konieczności są bardziej naukowe niż performans, wykład performatywny albo warsztaty, szczególnie jeżeli wiedzę rozumiemy w taki sposób, jak to zostało powyżej opisane.

Refleksyjność

Czy to jednak oznacza, że mielibyśmy zrezygnować z pogłębionej refleksji, której zapisem są klasyczne, autorskie analizy tanecznego modernizmu, tylko po to, by nie wspierać indywidualizmu, którego negatywnych konsekwencji jesteśmy coraz bardziej świadomi, dusząc się w skrojonych na miarę informacyjnych, i nie tylko, bańkach? Jak pokazuje Leyko w swoich rozważaniach na temat Oskara Schlemmera, idee *Lebensreform* nie prowadziły bynajmniej do prostej celebracji ludycznych impulsów. Było w nich miejsce na intelektualną kontemplację, na formalną elegancję i na piękno syntezy. Modernizm w tańcu nie był, możemy poszerzyć jej obserwację, antyintelektualizmem, a nawet *a contrario*. To właśnie ten okres przynosi prawdziwą eksplozję teorii tańca: od krótkich esejów Duncan, przez meandryczne i dość ezoteryczne rozważania Labana, po eleganckie syntezy Schlemmera właśnie, choćby w pięknym tekście *Matematyka tańca*, gdzie czytamy:

W swojej dziedzinie propaguję mechanikę cielesną, taniec matematyczny. I jestem za tym, aby zacząć od jeden raz jeden i od ABC, gdyż w prostocie widzę siłę, w której zakorzenione jest zawsze to, co nowe. Prostota rozumiana jako elementarność i typowość, z których organicznie rozwija się różnorodność i wyjątkowość; prostota rozumiana jako *tabula rasa* i powszechne oczyszczenie z wszelkich eklektycznych dodatków wszystkich stylów i epok musi przygotować drogę, która nazywa się „przyszłość”³².

³² Oskar Schlemmer, „Matematyka tańca”, w: Oskar Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, tłum., wstęp i oprac. Małgorzata Leyko (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010), 55–56.

Takiej prostoty poszukiwali też Laban i Wigman, a następnie kolejne pokolenia analitycznie myślących ludzi tańca. Narzędziem jej kształtowania może być historia tańca, gdyż pozwala podjąć namysł nad konkretnymi efektami przeszłych stylów tanecznych, pomagając nam wypracować styl tanecznego życia rzeczywiście sprzyjający organicznemu rozwojowi różnorodności i wyjątkowości w miejsce gett estetycznych, w których (jak w bańkach) zamykają się nierzadko ludzie tańca, tocząc wojny o skromne zasoby i wpływy w instytucjach.

Refleksyjność badań historycznych rozumiem w tym kontekście jako ich otwartość na odmienne sposoby performowania historii (w granicach wyznaczonych przez wolę współpracy, a nie eksterminacji), permanentną analizę doksy, świadomość tego wreszcie, że każda wiedza jest usytuowana, by przywołać określenie Donny Haraway³³. Relacyjny wariant refleksyjności zakłada, że świadomość własnych ograniczeń próbuje się uzupełnić dążeniem do kultywowania kolektywnego poznania i wypływającej z niej pluralistycznej wiedzy także na poziomie cielesnym. Od wieków wiadomo, że nauka jest przedsięwzięciem zespołowym, ale rzadko niestety podkreśla się, że to zespół poruszających się wspólnie ciał, także gdy idzie o historię tańca, będącą zbiorową improwizacją składającą się z mniej lub bardziej systematycznych prób tworzenia estetycznie satysfakcjonujących choreografii.

Tańcząc historie

Postulowana przeze mnie historia tańca jest zawsze badaniem i tworzeniem relacji. Nie tylko między ciałami z przeszłości, ale też między nimi a ciałami osób zajmujących się nią. W kontekście badań tanecznego modernizmu to przekonanie zaprowadziło chociażby do próby przepisania go z perspektywy kategorii sieci, podjętej przeze mnie i Julię Hoczyk wraz z gronem autorek i autorów, wśród których była Profesor Leyko³⁴. We wstępie do stworzonej przez kolektyw historii podkreślałem, że jest ona nie tylko historią ludzi i praktyk, którzy odeszli już na drugą stronę, ale też

³³ Donna Haraway, *Wiedze usytuowane i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy*, tłum. Agata Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, dostęp 29.01.2024, http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article_id=118.

³⁴ Julia Hoczyk, Wojciech Klimczyk, red. *Prze-pisać taneczny modernizm...* W tomie znajduje się artykuł Profesor Leyko zatytułowany w wersji polskiej: *Taniec polski w sieci transkulturowych powiązań (1918–1939)*, 229–242.

osób tę historię badających. Relacyjna historia jest wszak efektem performansu aktualnych międzyludzkich relacji. Mam nadzieję, że ich intensywność będzie jedynie rosnąć, bo marzy mi się historia tańca uprawiana jako oparta na dobrej woli kolektywna kreatywność, a nie (jak to niestety czasem bywa) bezlitosna konkurencja o pozycje i prestiż.

Równocześnie proponowana przeze mnie metoda prowadzenia badań historycznych nie ma na celu dezawuowania tradycyjnych sposobów ich prowadzenia. Wręcz przeciwnie, jej bazą pozostaje skrupulatna praca z dostępną dokumentacją. Równocześnie jednak chodzi w niej o takie relacje, także z dokumentacją, które sprzyjają kultywowaniu relacyjności na etycznym i politycznym poziomie. Pogłębioną pracę nad własną cielesnością, rozumianą właśnie jako bycie w relacjach – w zależności od Innych, ale i *dla* tych Innych jako warunek naszej wspólnej pełni bycia, warto moim zdaniem uczynić elementem akademickiego warsztatu. Jestem przekonany, że zaznajomione ze sztuką ruchu, kultywujące cielesność jako drogę ku wiedzy, dbające o rytm społecznego życia osoby czytają dokumenty opowiadające o przeszłości w sposób odmienny niż te, które w badaniach historycznych nie myślą ciałem. Nie znaczy to oczywiście, że tym drugim odmawiam zdolności czynienia wartościowych odkryć. Już raczej chciałbym, tak jak Profesor Leyko, zintensyfikować relacje między różnymi formami doświadczenia, w tym w swoim własnym ciele, które wszak dopiero od niedawna, po części na skutek prac w zespole kierowanym przez Panią Profesor³⁵, traktuję jako tańczące historie, które czasem zdarza mi się też pisać.

Bibliografia:

Adshead-Lansdale, Janet, June Layson, red. *Dance History: An Introduction*, second edition. London & New York: Routledge, 1994.

³⁵ Właśnie jako członek zespołu przygotowującego pod kierownictwem Profesor Leyko *Słownik tańca współczesnego*, a także w ramach Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, do którego przystąpiłem za namową Pani Profesor, miałem okazję bliżej poznać od badawczej strony osoby, które uważam za wyznaczające obecnie w Polsce szczególnie ciekawe kierunki w myśleniu o tańcu z perspektywy *practice-as-research*: Agatę Chałupnik, Tomasza Ciesielskiego, Katarzynę Pastuszek i Katarzynę Słobodę.

- Bachtin, Michaił. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłumaczenie Natalia Modzelewska. Warszawa: PIW, 1970.
- Bourdieu, Pierre. *Zmysł praktyczny*. Tłumaczenie Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Brauer, Fae, red. *Vitalist Modernism. Art, Science, Energy and Creative Evolution*. New York: Routledge, 2023.
- Butterworth, Jo. *Dance Studies: the basics*. Oxon & New York: Routledge, 2012.
- Carter, Alexandra, red. *The Routledge Dance Studies Reader*. London & New York: Routledge, 1998.
- Chałupnik, Agata. „Tango jako maszyna pamięci”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 175/176 (2023). Dostęp 29.01.2024. <https://didaskalia.pl/pl/artikul/tango-jako-maszyna-pamieci>.
- Farrell, Brenda. *Dynamic Embodiment for Social Theory*. „I move therefore I am”. London & New York: Routledge, 2012.
- Foster, Susan Leigh. „Choreographing History”. W: *The Routledge Dance Studies Reader*, red. Alexandra Carter, 180–191. London & New York: Routledge, 1998.
- Franco, Mark, red. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Frydrysiak, Sandra. *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniu tańca*. Łódź & Warszawa: Przypis & Instytut Muzyki i Tańca, 2017.
- Haraway, Donna. *Wiedze usytuowane i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy [1988] 2009*. Tłumaczenie Agata Czarnacka. Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego. Dostęp 29.01.2024. http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article_id=118.
- Hoczyk, Julia, Wojciech Klimczyk, red. *Prze-pisać taneczny modernizm / Rewriting Dance Modernism*. Kraków & Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, 2022.
- Karina, Lilian, Marion Kant. *Hitler's Dancers. German Modern Dance and the Third Reich*. New York & Oxford: Berghahn Books, 2004.
- Leyko, Małgorzata, red. *Teatr masowy – teatr dla mas*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011.
- Leyko, Małgorzata, red. *Schlemmer | Kantor*. Kraków: Cricoteka, 2016.
- Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii. Monte VeritàerMathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012.

- Leyko, Małgorzata. „Taniec polski w sieci transkulturowych powiązań (1918–1939)”. W: *Prze-pisać taneczny modernizm / Re-writing Dance Modernism*, red. Julia Hoczyk, Wojciech Klimczyk, 229–242. Kraków & Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, 2022.
- Leyko, Małgorzata, Joanna Szymajda, red., przy współpracy Tomasza Ciesielskiego. *Słownik tańca współczesnego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Manning, Susan A. *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the dances of Mary Wigman*. Los Angeles & London: University of California Press & Berkeley, 1993.
- Mosse, George L. *Kryzys ideologii niemieckiej. Rodowód intelektualny Trzeciej Rzeszy*. Tłumaczenie Tadeusz Evert. Warszawa: Czytelnik, 1972.
- Nail, Thomas. *Being and Motion*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Ong, Walter J. *Oralność i piśmienność*, wydanie 2 przejrzone i uzupełnione. Tłumaczenie, wstęp i redakcja Józef Japola. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Pakes, Anna. *Choreography Invisible. The Disappearing Work of Dance*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Plata, Tomasz, Dorota Sajewska, red. *Re//mix. Performans i dokumentacja*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego & Komuna// Warszawa & Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Prokopiuk, Jerzy. *Szkice antropozoficzne. Chrześcijańska droga poznania świata duchowego*. Białystok: Studio Astropsychologii, 2003.
- Reynolds, Dee. „Mary Wigman and «Absolute Dance»”. *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXXV, issue 3 (1999): 297–310.
- Schlemmer, Oskar. „Matematyka tańca”. W: Oskar Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*. Tłumaczenie, wstęp i opracowanie Małgorzata Leyko, 54–58. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Snelewska-Stempień, Zofia, Małgorzata Leyko, red. *Nie tylko klaun i tygrys... Szkice o sztuce cyrkowej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Spinoza, Benedykt de. *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*. Tłumaczenie Ignacy Myślicki, na nowo opracował i wstępem opatrzył Leszek Kołakowski. Warszawa: PWN, 2008.

- Staudenmeier, Peter. *Between Occultism and Fascism: Anthroposophy and the Politics of Race and Nation in Germany and Italy, 1900–1945*. Praca doktorska obroniona na Cornell University w 2010. Dostęp 29.01.2024. <https://ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/db1dad79-53bf-451e-b95b-6982dd24afe3/content>.
- Taylor, Diana. „Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?”. Tłumaczenie Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 120 (2014), 22–38.
- White, Hayden. *Poetyka pisarstwa historycznego*. Tłumaczenie Ewa Domańska, Mirosław Loba, Arkadiusz Marciniak, Marek Wilczyński. Kraków: Universitas, 2010.
- Williams, Drid. *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*, second edition. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2004.

Summary

Towards relational dance history

The article proposes a relational approach to dance history both as subject matter and academic discipline. In reference to Małgorzata Leyko's seminal *Dance in the Land of Utopia*, which discusses the influence of Lebensreform ideas on modernist arts, most of all theatre and dance, the author postulates combining artistic and academic research even further than in modernism, in the process shaping culture of cooperation rather than competition, not only in the academic field. By looking at historical material, including contributions to dance theory and practice from Laban, Steiner, Jaques-Dalcroze and Schlemmer, studied at depth by Leyko, the article theorizes a practice-oriented approach to dance history prioritizing relations over subjective positions and process over product. As such, the text develops Leyko's transpersonal, community-oriented way of conducting research, which is very effective in stimulating not only internal cooperation within the academic field but also between researchers and artists.

JOANNA SZYMAJDA

Instytut Sztuki PAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8491-7737>

Teatr i taniec – koegzystencja i emancypacja

Taniec w obszarze badań naukowych w Polsce dopiero zaczyna znacząco swoje miejsce, powoli, ale konsekwentnie zakorzenia się w systemie akademickim. Jednym z pierwszych miejsc przychylnych badaniom nad tańcem była Katedra Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego. Tutaj, wówczas w Zakładzie Dramatu i Teatru, Jadwiga (Jagoda) Ignaczak, późniejsza wieloletnia kierowniczka literacka Polskiego Teatru Tańca Baletu Poznańskiego, prowadziła wykłady z historii tańca. Również tutaj autorka tego tekstu miała możliwość, pod kierownictwem prof. Małgorzaty Leyko, napisać pracę magisterską o tańcu francuskim, a następnie – w ramach współpracy międzynarodowej – doktorat o estetyce tańca współczesnego. Spotkanie na drodze naukowej z tańcem, zwłaszcza współczesnym, do niedawna było najczęściej wynikiem przypadku, dziś, dzięki inicjatywom osób takich jak prof. Małgorzata Leyko, może być coraz częściej świadomym wyborem. W efekcie w ostatnich latach powstają liczne prace magisterskie i doktorskie na różnych wydziałach uczelni w całym kraju o zakresach tematycznych, które wiążą taniec z dziedzinami takimi jak teatrologia, socjologia, muzykologia czy historia sztuki. Swoistym kamieniem milowym w polskich badaniach nad tańcem jest niewątpliwie *Słownik tańca współczesnego*¹, który miałam zaszczyt współredagować wraz z prof. Leyko, we współpracy z Tomaszem Ciesielskim. Inicjatywa ta, która zrodziła się m.in. w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ, zgromadziła dwadzieścioro dwoje naukowców i naukowczyń z całego kraju, reprezentujących różnorodne ośrodki, instytucje i szkoły pisania o tańcu oraz znajdujących się na różnych etapach kariery naukowej.

¹ Małgorzata Leyko, Joanna Szymajda, red., przy współpracy Tomasza Ciesielskiego, *Słownik tańca współczesnego* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022).

Proces pracy nad *Słownikiem*... uwidocznił między innymi fakt, że tańiec pozostaje nadal w dużym stopniu uwikłany w siatkę zależności zarówno natury metodologicznej (zapożyczanie narzędzi od innych dyscyplin, przecinanie się pól badawczych), jak i praktycznej (powiązanie instytucjonalne i gatunkowe z operą, muzyką, teatrem, sztukami wizualnymi). Jest to konsekwencją skomplikowanej ścieżki emancypacji tańca – najpierw uniezależnienia się baletu od opery (co nie do końca się udało, zważywszy na trwałe, instytucjonalne zakorzenienie zespołów baletowych w operach), a następnie tańca współczesnego od baletu i od teatru. Relacja tańca i teatru – niekiedy bliźniacza, niekiedy kanibalistyczna, jest tutaj szczególnie interesująca, gdyż ta swoista liminalność powoduje, że na styku tych sztuk powstają nowe jakości i dokonują się gatunkowe transfery. Z jednej strony wpływa to na ożywienie teatru, chętnie zapożyczającego od tańca techniki pracy z ciałem, praktyki choreograficzne, myślenie o przestrzeni i ruchu scenicznym. Można również dostrzec paralelność pewnych procesów w obu obszarach, tj. równoległego inspirowania się ideami wypracowanymi na gruncie innych dziedzin, takich jak sztuki wizualne, filozofia, muzyka, psychologia. Z drugiej strony, ta wieloletnia relacja z teatrem w jakimś stopniu uniemożliwia tańcowi pełną emancypację, gatunkową i instytucjonalną.

Rytmiczne struktury modernizmu

Widziany w tej perspektywie początek XX w. wyznaczają dwa pozornie przeciwstawne zjawiska: umocnienie się pozycji mistrza – reżysera teatralnego, co nastąpiło wraz z Wielką Reformą Teatru oraz, paralelnie, wyłonienie się kobiecej figury pionierki tańca *modern*. Odchodzenie od realizmu w teatrze i towarzyszące mu gruntowne zmiany w postrzeganiu funkcji i estetyki teatralnej przecinały się co najmniej w kilku znaczących punktach z rozwijającym się dynamicznie tańcem modernistycznym. Jak pisze Małgorzata Leyko, jednym z ważnych czynników kształtujących podłoże do tych zmian były ogólnoeuropejskie prądy intelektualne i społeczne, w tym popularność rytmu jako struktury porządkującej:

Rytm rozumiany jako zasada warunkująca jedność natury/kosmosu i człowieka zyskał dużą popularność, co wynikało z jego szerokich konotacji i różnorodnych wykładni zarówno na gruncie filozofii

życia, nauk przyrodniczych, systemów ezoterycznych, jak i antropologii kulturowej, socjologii, pracy czy estetyki².

Nowoczesne ciało manifestowało się zarówno na niwie teatru, jak i tańca, a ruch i rytm stały się jednymi z podstawowych narzędzi reżyserских. Przejawia się to, między innymi, w myśli Gordona Craiga: „Pozwól sobie na wstępie powiedzieć, że z pewnością najskuteczniejszym środkiem, jaki masz do rozporządzenia, jest wielkie, porywające wrażenie wywołane przez inscenizację i **ruchy** postaci”³ czy Wsiewołoda Meyerholda: „**Gesty, ruchy**, spojrzenia, milczenie zdradzają prawdę o stosunkach wzajemnych ludzi. Słowa wszystkiego nie wypowiadają. Na scenie potrzebna jest więc **kompozycja ruchu**...”⁴. Biomechanika Meyerholda była modelowym przykładem przenikania się zarówno teorii, jak i praktyki teatru i tańca. Zasadniczymi elementami treningu były rytm i tempo, zaś zaprojektowane w ramach tej teorii ćwiczenia angażowały całe ciało. Aktorów uczono, czym jest ruch totalny, a czym ruch wyizolowany, ćwiczyli oni, między innymi, boks, podnosili ciężary, uprawiali quasi-akrobatykę, „strzelali” z łuku, „rzucali” dyskiem i wykonywali dziesiątki etud, które nie tylko rozwijały ich fizycznie i psychicznie, ale też budowały zaufanie i koncentrację w grupie⁵. Rozumiana szerzej, jako idea teatru, biomechanika również uwzględniała znaczącą rolę rytmu. Każdy aktor miał mieć własny rytm, regulujący jego działania, a partnerstwo aktorskie budowane było na wzajemnej kontroli i znajdowaniu wspólnych i indywidualnych rytmów⁶.

² Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012), 129–130. Rola tańca w reformatorskich nurtach teatru została tutaj opisana w szerokich kontekstach, m.in. kolonii Monte Verità, Hellerau czy eurytmii Rudolfa Steinera.

³ Edward Gordon Craig, *O sztuce teatru*, tłum. Maria Skibinewska, wstęp i noty Zbigniew Hubner (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1964), 44. Wyróżnienia dodane.

⁴ Wsiewołod Meyerhold, *Przed rewolucją (1905–1917)*, wybór i wstęp Jerzy Koenig, tłum. Andrzej Drawicz i Jerzy Koenig (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988), 53. Wyróżnienia dodane.

⁵ Jakub Kasprzak, *Oblicza Meyerholda*, 20.06.2018, dostęp 10.01.2024, <https://teatralny.pl/historia-teatru/oblicza-meyerholda,2417.html>.

⁶ Katarzyna Osińska, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009), 187.

Z panteonu reformatorów teatru to jednak Adolphe Appia w zdecydowanie największym stopniu wkomponował myślenie rytmem i ruchem w swoje wizje:

Ruch, ruchliwość jest więc tą naczelną i godzącą zasadą, która ma umożliwić połączenie rozmaitych form sztuki, kierując je równocześnie do określonego punktu, ku sztuce dramatycznej. Ponieważ zaś ruch reklamuje się jako jedyny i niezastąpiony, winien także uporządkować hierarchię rozmaitych form sztuki, poddając je sobie wzajemnie, aby w efekcie uzyskać harmonię, której one same próżno by szukały⁷.

Według Appii aktor powinien być zdolny do „rytmicznej giętkości”, co miał mu ułatwiać odpowiedni trening gimnastyczny i głosowy, zbliżał się więc w tym myśleniu do innowacyjnej praktyki Émile’a Jaques-Dalcroze’a⁸:

Ciało przekazuje i tłumaczy muzykę kształtom nieożywionym i nie-słyszającym. Możemy więc poniechać chwilowo muzyki; wchłonęło ją ciało, które potrafi nas prowadzić dalej i reprezentować muzykę w przestrzeni⁹.

Gdy w 1906 roku Appia wziął udział w pokazie rytmiki, zachwyił się odkryciem, że jego teorie „kontrolowanego zarządzania ludzkim ciałem poprzez muzykę” znajdują konkretną realizację w eksperymentach Émile’a Jaques-Dalcroze’a¹⁰. Od tego momentu, aż do 1928 roku, pozostawali oni w ścisłym kontakcie, zaś sam Appia był wieloletnim członkiem zespołu szkoły w Hellerau, gdzie miał możliwość pracy nad praktycznymi aspektami swojej idei teatru muzycznego. Szczególnie udaną współpracą tego duetu było wystawienie w 1913 roku *Zwiastowania* Paula Claudela¹¹ oraz

⁷ Adolphe Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, wybór i noty Janina Hera, tłum. Janina Hera, Leszek Kossobudzki, Hanna Szymańska (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1974), 83–84. Wyróżnienia dodane.

⁸ Clark M. Rogers, „Appia’s Theory of Acting: Eurhythmics for the Stage”, *Educational Theatre Journal*, nr 4 (1967), 468–469.

⁹ Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, 101.

¹⁰ Rogers, „Appia’s Theory...”.

¹¹ *Zwiastowanie*, reż. Paul Claudel, Wolf Dohrn, Alexander von Salzmänn, scen. Adolphe Appia, prem. 03 października 1913, Festspielhaus, Hellerau, Drezno.

Orfeusza i Eurydyki Christoph W. Glucka¹². Rytmika posłużyła tutaj do operowania dużymi grupami aktorskimi, zaś scenografia, oświetlenie i gra aktorska odzwierciedlały późniejszą, kompleksową teorię Appii. Według Leyko „spójność koncepcji muzyczno-rytmicznej [*Orfeusza i Eurydyki*], wyrażona układami zbiorowymi wykonawców, była zapowiedzią nowej ery w inscenizacji teatralnej”¹³.

Przykładem klasycznej, choć krótkotrwałej współpracy i wymiany w obszarze modernistycznej choreografii i teatru, mogą być doświadczenia Bronisławy Niżyńskiej w czasie jej pobytu w Kijowie. Choreografka włączyła teatr do swojej praktyki na różnych polach, przykładowo założona przez nią Szkoła Ruchu (*École de Mouvement*) oferowała zajęcia także dla aktorów i śpiewaków operowych¹⁴. Niżyńska uczestniczyła także aktywnie w spotkaniach organizowanych przez artystkę Aleksandrę Exter, na których zbierało się nie tylko środowisko sztuk wizualnych, ale i teatru oraz filmu. Istotnymi punktami tych spotkań były wystąpienia i dyskusje dotyczące, między innymi, roli artysty w teatrze czy teatru i rewolucji; dzięki temu mogła poznać m.in. Nikołaja Jewreinowa, z którym potem spotkała się ponownie w Paryżu¹⁵. Jeszcze innym obszarem była jej współpraca z czołowym reżyserem ukraińskiej awangardy Łesiem Kurbasem oraz reżyserem i dyrektorem proletariackiego teatru studyjnego Markiem Tereszczenko¹⁶. Amerykańska badaczka Lynn Garafola wskazuje na liczne punkty wspólne, łączące artystyczne praktyki Niżyńskiej i Kurbasa, między innymi zwrot ku formalizmowi, nieustanne artystyczne poszukiwania, wiarę w zespół, w ruch i przede wszystkim – w teatralną siłę rytmu¹⁷. Niemniej po ucieczce z Rosji Bronisława Niżyńska nie wspominała o tych współpracach, co mogło mieć związek z silnym zaangażowaniem ideologicznym reżyserów, zwłaszcza Tereszczenki¹⁸.

¹² *Orfeusz i Eurydyka*, Christoph W. Gluck, reż. Adolphe Appia, Émile Jaques-Dalcroze, scen. Adolphe Appia, prem. 21 czerwca 1913, Festspielhaus, Hellerau, Drezno.

¹³ Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 48. Więcej o tej współpracy zob. 144–152.

¹⁴ Lynn Garafola, „An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, nr 2 (2011), 131.

¹⁵ Garafola, „An Amazon of ...”, 131.

¹⁶ Garafola, „An Amazon of ...”, 146.

¹⁷ Garafola, „An Amazon of ...”, 147.

¹⁸ Więcej o teoriach teatru Kurbasa i Tereszczeniki zob. Ewa Guderian-Czaplińska, Małgorzata Leyko, red. *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów* (Warszawa: Instytut Teatralny, 2018), 344–370.

W tym awangardowym, teatralno-tanecznym krajobrazie Isadora Duncan stanowi postać, której szerokie wpływy nie zostały jeszcze wystarczająco przeanalizowane. Stanisławski umieszczał Duncan i Craiga w jednej linii, uważając ich oboje za geniuszy, którzy wpłynęli także na niego. W pracy Duncan i w rozmowach z nią szukał inspiracji do myślenia o aktorskiej kreatywności, przekonany, że mają podobne cele¹⁹. Z kolei Meyerhold (według Michała Korieniewa) wraz z metodą Stanisławskiego odrzucał także „duncanizm”, co paradoksalnie było dowodem na to, że uwzględniał wpływ Isadory Duncan na myślenie o teatrze²⁰. Nieoczywiste pozostają wzajemne artystyczne inspiracje Duncan i Gordona Craiga. O ile można uznać, że na płaszczyźnie idei w wizji „teatru przyszłości” Craiga figura performerera była centralna, podobnie jak w manifestie Duncan z 1903 roku²¹, o tyle na polu praktyki ich relacja była pełna paradoksów. Z jednej strony doświadczenia Duncan związane były z ucieleśnieniem, łamaniem konwencji, wzmocnieniem „pierwotnej kobiecości”; z drugiej strony Craig opowiadał się za całkowitą nieobecnością żywej, ludzkiej formy i zastąpieniem jej przez nadmarionetę²². Zdaniem Craiga zresztą to właśnie Duncan mogłaby wcielić ideał nadmarionety, gdyby była bardziej zdyscyplinowana²³. Zasadniczo jednak dla Craiga pojawienie się kobiety-performerki było zagrożeniem dla nowoczesnego teatru, dla Duncan natomiast była ona kwintesencją nowoczesnego tańca. Polityka płciowa tych dwóch projektów nie mogła więc być bardziej przeciwna. Pomimo to, a może właśnie z tego powodu ich prace są ze sobą powiązane i dotyczą tych samych problemów związanych z „wytwarzaniem” obecności. Jak sugeruje Olga Taxidou, te dwie optyki, czy też podejścia do relacji obecności/nieobecności performerera(-ki), wpłynęły na siebie nawzajem, oba czerpią bowiem z pojęć i tradycji helleńskiej. O ile jednak Craig odnajduje w greckim modelu teatr bez kobiet-performerek, to Duncan inspirowała się

¹⁹ Monika Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru. Czytając Isadorę Duncan”, *Pamiętnik Teatralny*, nr 70 (2021), 15.

²⁰ Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru...”, 15.

²¹ Olga Taxidou, *Greek Tragedy and Modernist Performance. Hellenism as Theatricality* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 27.

²² Taxidou, *Greek Tragedy and...*, 27.

²³ Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru...”, 15.

badaniami i obiektami archeologicznymi w poszukiwaniu pierwotnej kobiecości, która miała tworzyć współczesną tancerkę²⁴.

Jak zauważa Monika Kwaśniewska, wpływ (niedoceniony) Duncan na teatr można i powinno się rozważać także na gruncie pedagogiki i edukacji kulturalnej. W *Tańcu przyszłości* zarysowany zostaje rancierowski model edukacji, podważający zasadę transferu wiedzy z mistrza/mistrzyni na ucznia/uczennicę, w którym edukacja rozumiana jest jako „asystowanie w błędzeniu i zdobywaniu kompetencji”²⁵. Koncepcje pionierki wolnego tańca wpisują się według Kwaśniewskiej we współczesne progresywne nurty myślenia o teatrze i edukacji, między innymi w obszarze *devised theater*, rozumianego jako kreowanie niehierarchicznego, otwartego na wewnętrzną krytykę środowiska²⁶. Marginalizację idei i praktyk Duncan w historii teatru Kwaśniewska postrzega jako skutek „opartego na kulcie mistrzów, patriarchalnego i normatywizującego wymiaru teatru XX i XXI wieku”²⁷.

Teatralno-choreograficzne wspólnoty myśli i praktyk wytwarzają się także w przestrzeniach czysto formalnych i ideowych, bez konieczności spotkania się ani nawet współistnienia artystów w tej samej fizycznej czasoprzestrzeni, co na przykładzie twórczości Oskara Schlemmera i Tadeusza Kantora udowodniły Małgorzata Leyko i Małgorzata Paluch-Cybulska. Współkuratorowana przez nie wystawa „Schlemmer|Kantor” w krakowskiej Cricotece oraz towarzysząca jej monografia poświęcone zostały nieoczywistym relacjom prac tych dwóch mistrzów²⁸. Wiele relacji i wartości, jakie modernistyczny taniec wniósł do teatru, pozostaje jednak nadal do opisanego, jak chociażby wpływ choreografii Tacjanny Wysockiej na prace Leona Schillera.

Między teatrem tańca a tańcem teatru

W kontekście najnowszej historii teatru znaczenie tańca wybrzmiewa (choć być może niewystarczająco) w interdyscyplinarnych teoriach współczesnego teatru. Erika Fischer-Lichte podkreśla rolę, jaką w nowych

²⁴ Taxidou, *Greek Tragedy and...*, 28.

²⁵ Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru...”, 20.

²⁶ Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru...”, 24.

²⁷ Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru...”, 12.

²⁸ Małgorzata Leyko, red. *Schlemmer|Kantor* (Kraków: Cricoteka, 2016).

koncepcjach teatru odegrały pojęcia takie jak ciało (m.in. Wsiewołod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Societas Raffaello Sanzio) czy rytm (m.in. Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler)²⁹, czyli przestrzenie, które teatr współdzieli z tańcem i choreografią. Mniej uwagi poświęca tańcowi Hans-Thies Lehmann, który jedynie go wzmiankuje obok innych zjawisk filmowych, literackich, rozrywkowych czy wizualnych, jakie kształtują współczesny teatr³⁰.

Najciekawszą matrycą teoretyczną, na której uwidaczniają się wszystkie linie sporne i punkty wspólne, pozostaje gatunek i pojęcie „teatr tańca”³¹. Historycznie wyłaniający się z eksperymentów niemieckiego tańca ekspresjonistycznego, rozwinięty przez Kurta Joossa i ucieleśniony w pracach Piny Bausch, „teatr tańca” stał się wzorcem i etykietą raz to pożądaną, raz to wyklętą. Jako *Tanztheater*, *dance theatre*, *teatro de la danza* zagnieździł się szczególnie mocno w niemieckim, angielskim, holenderskim czy włoskim krajobrazie choreograficznym. Niemniej warto pamiętać, że nawet najbardziej awangardowa grupa tańca *postmodern* miała w nazwie *dance theatre* (Judson Dance Theatre), co wskazuje na gatunkową elastyczność samego terminu. Jeżeli spojrzymy na rozwój tańca współczesnego w Polsce, to okazuje się, że wyjątkowo ceni(ł) on sobie związek z teatrem, zwłaszcza w okresie pierwszego *boomu* na taniec współczesny, tj. od lat 90. XX wieku do pierwszej dekady XXI wieku.

Jako teatr choreografa-reżysera określają Polski Teatr Tańca Balet Poznański (PTT), pod dyrekcją Conrada Drzewieckiego, Jagoda Ignaczak i Stefan Drajewski:

Drzewiecki przychodził na próbę z gotową choreografią. Kiedy re-alizował balet fabularny, z konkretnymi postaciami, pracował

²⁹ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008).

³⁰ Hans Thies-Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009).

³¹ *Teatr tańca*: „określenie gatunkowe, od końca lat 70. XX w. oznaczające rodzaj interdyscyplinarnego widowiska scenicznego, którego tworzywem jest ruch, słowo, muzyka/śpiew, elementy plastyki teatralnej (scenografia, kostium, rekwizyt, oświetlenie), a współcześnie także media elektroniczne”. Anna Króliczka, Małgorzata Leyko, „Teatr tańca”, w: *Słownik tańca współczesnego*, red. Małgorzata Leyko, Joanna Szymajda (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 637.

z tancerzami tak, jak pracuje reżyser z aktorami. Każdy musiał poznać dogłębnie kreowaną przez siebie postać, jej przeszłość i sposób myślenia. Od tancerza-aktora oczekiwał, że wyposaży ją w emocje, nasyci prywatnym doświadczeniem³².

Zresztą założyciel pierwszego polskiego teatru tańca sam siebie określał choreografem reżyserem: „Reżyser, podobnie jak ja, szuka w człowieku pewnych spraw, tak samo mu je naświeśla, sugeruje, mało, może mu je nawet wydzierać”³³. Jacek Łumiński, pisząc o powstaniu i działalności Śląskiego Teatru Tańca, używa w odniesieniu do założonego przez siebie zespołu skrótowo i naturalnie terminu „teatr”, zaznaczając jednak, że działał on w obszarze tańca³⁴. Ewa Wycichowska z kolei, na przykładzie PTT, rozwija szeroko myśl o tym, czym jest gatunek teatru tańca i jak może on ewoluować, deklarując, iż:

Moim medium stał się teatr tańca, gatunek hybrydyczny i synkretyczny, ulegający ciągłej progresji, pojemny, szeroki i precyzyjny zarazem, byt teatralny pełny, zależny od artysty i widza jak żadna inna forma³⁵.

Wydaje się więc, że teatr tańca był niemalże naturalną formą identyfikacji pionierów tańca współczesnego w Polsce. O tym głębokim przywiązaniu i tożsamościowych meandrach pisała Anna Królica, zwracając uwagę na niezwykłą przewagę w polskim krajobrazie tańca zespołów mających w nazwie człon „teatr tańca” (w relacji do tego, jak to wygląda w innych krajach europejskich) oraz na fakt, że liczni artyści i artystki tańca chętnie odwołują się do uznanych mistrzów teatru autorskiego, takich jak Tadeusz

³² Stefan Drajewski, Jagoda Ignaczak, *Polski teatr tańca 1973–2023. Historia – ludzie – idee* (Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznania, 2023), 52.

³³ Drajewski, Ignaczak, *Polski teatr tańca 1973–2023...*, 50, wypowiedź C. Drzewieckiego cytowana za: „Po co tańczyć Don Juana? Z Conradem Drzewieckim rozmawia Anna Schiller”, *Kultura*, nr 49 (1973), 7.

³⁴ Jacek Łumiński, „Śląski Teatr Tańca”, w: *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. Anna Banach, Juliusz Grzybowski, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek (Łódź & Warszawa: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi & IMiT, 2017), 118–123.

³⁵ Ewa Wycichowska, „Taniec współczesny w Polskim Teatrze Tańca”, w: *Taniec współczesny...*, 133.

Kantor, Leszek Mądzik, Józef Szajna, Henryk Tomaszewski czy Jerzy Grotowski, aby łatwiej oswoić odbiorców ze swoją sztuką. Czasami takie porównania, czy też przyznawanie się do inspiracji, pełniły wręcz funkcje narzędzi promocyjnych. To „pokrewieństwo między teatrem autorskim a tańcem współczesnym, którego spektakle również mają autorski charakter, doskonale tłumaczy [wg autorki] ogromną popularność w Polsce zjawiska teatru tańca”³⁶. Przykładem tego jest także twórczość Wojciecha Misiuro, który chciał być postrzegany raczej jako człowiek teatru i właśnie to „myślenie teatrem łączył z ekspresją cielesną”³⁷, chętnie podkreślając swoją współpracę z Adamem Hanuszkiewiczem, Helmutem Kajzarem i Kazimierzem Braunem. Jako źródła inspiracji wymieniał klasykę Tanztheater Wuppertal Piny Bausch, ale także opery Roberta Wilsona, twórczość Jerzego Grzegorzewskiego czy Johanna Kresnika. Sama Królica dostrzega w jego pracach podobieństwa także do estetyki Jana Fabre’a³⁸. Misiuro definiował siebie jednak przede wszystkim jako twórcę „teatru ekspresji”: „tak nazwałem bowiem swój teatr, bo nie do końca czułem i czuję taniec, ale bardzo lubię ekspresję i to w każdej postaci”³⁹.

Popularność etykiety „teatr tańca” na przełomie XX i XXI wieku można tłumaczyć, między innymi, kwestiami wizerunkowymi, pragnieniem profesjonalizacji i przywiązaniem do tradycji *Tanztheater*⁴⁰. Pomimo ogromnej różnorodności estetycznej grup i zespołów połączonych tym terminem (nawet balet Opery Bałtyckiej pod kierownictwem Izadory Weiss stał się Bałtyckim Teatrem Tańca) możliwe jest wyodrębnienie pewnych kategorii wspólnych. Królica dostrzega je w swoistej dramatyczności, konflikcie, psychologicznym dramacie jednostki, który wybrzmiewa w narracjach spektakli twórczyni i twórców pierwszej generacji tańca współczesnego w Polsce⁴¹.

³⁶ Anna Królica, *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu* (Tarnów: Mościckie Centrum Kultury w Tarnowie, 2011), 18.

³⁷ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 29.

³⁸ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 29.

³⁹ Wojciech Misiuro, „Autorski Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro”, w: *Taniec współczesny*, 156.

⁴⁰ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 64.

⁴¹ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 65.

Jednym z fenomenów, będących konsekwencją tej teatralnej tradycji tańca oraz odpowiedzią na brak samodzielnych struktur w edukacji tanecznej, było założenie w 2007 roku przez Jacka Łumińskiego, początkowo w Krakowie, a docelowo w Bytomiu, wydziału krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych kształcącego na kierunku „aktor teatru tańca”, a więc funkcjonującego na przecięciu dziedzin. Najnowszym zjawiskiem z obszaru tej koegzystencji jest natomiast formuła zapraszania reżyserów teatralnych do tworzenia spektakli z zespołami tańca współczesnego, jak ma to miejsce w PTT pod kierownictwem Iwony Pasińskiej (m.in. Marcin Liber, Igor Gorzkowski) czy w Lubelskim Teatrze Tańca (Joanna Lewicka).

Intrygująco podjął ten wątek Dariusz Kosiński na łamach czasopisma *nietak!t* w 2011 roku. Termin „teatr tańca” uznaje autor za oswojony przez teatrologię, ale zwraca uwagę, że środowisko tańca odnosi się do niego z nieufnością oraz że postuluje ograniczenie jego stosowania głównie w odniesieniu do historycznego gatunku *Tanztheater*⁴². Kosiński zauważa jednak, że to czysto leksykalne rozumienie „otwiera drzwi dla podporządkowania tańca teatrowi i wspomnianego już myślenia o nim jako o innym języku reprezentacji scenicznej”⁴³. Dlatego właśnie proponuje on przewrót, swoisty „zamach stanu na znaczenie i słowo, które wciąż decydują o klasyfikacjach, hierarchiach i interpretacjach”⁴⁴. Miałby on polegać na odwróceniu zastanej zależności i hierarchii poprzez wprowadzenie nowego terminu – „taniec teatru”. Termin ten ustanawia problematykę ciała i ruchu jako centralną w myśleniu o spektaklu, ale – co istotne – postulowana zmiana odnosiłaby się przede wszystkim do przedstawień nietanecznych, co miałoby umożliwić wypracowanie odmiennego języka krytyki teatralnej i języka teatrologicznego, a w efekcie – powstanie „odmiennego dyskursu, który nie ustanawiając sztywnej opozycji „teatr–taniec”, pozwalałby na opisywanie innych niż «znaczeniowe» aspektów sztuk scenicznych”⁴⁵.

Interesująca propozycja Kosińskiego nie przyjęła się jak dotąd w praktyce, a jednym z tego powodów może być trwałe – w niektórych przypadkach – przywiązanie tożsamościowe samych artystów i artystek do

⁴² Dariusz Kosiński, „Nie, nie, czyli taniec teatru”, *Nietak!t*, nr 7 (2011), 10–13.

⁴³ Kosiński, „Nie, nie, czyli taniec...”, 13.

⁴⁴ Kosiński, „Nie, nie, czyli taniec...”, 13.

⁴⁵ Kosiński, „Nie, nie, czyli taniec...”, 13.

gatunku teatru tańca. W tym samym numerze *Nietak!t* znajdziemy na przykład esej Leszka Bzdyla, jednego z twórców Teatru Dada von Bzdülów, w którym relacjonuje on swoją korespondencję z jednym z portali internetowych, umieszczających ogłoszenia o wydarzeniach kulturalnych. Bzdyl przytacza swoją korespondencję z redaktorem:

[...] na stronie Waszego portalu, w zakładkach informujących o aktualnych spektaklach pod propozycjami Teatru Dada jest kategoria określająca nasze przedstawienia – „taniec nowoczesny”. Wybacz, ale to jest absolutnie myląca informacja. Od zarania odcinaliśmy się od takiej terminologii. Zawsze określaliśmy się jako „teatr”. Gdybym przeczytał informację, że spektakl, na który miałbym ewentualnie się wybrać, reklamowany jest hasłem „taniec nowoczesny”, to raczej bym zrezygnował, bo moja wyobraźnia narzuciłaby mi obrazy dziewczyn rzucających nogami do uszu w otoczeniu naładowanych testosteronem facetów, w kostiumach zwiewnych i z muzyką z pogranicza jazz-popu. Prosiłbym o podpisywanie nas hasłem „teatr”. Pozdrawiam i wybacz nachalność...⁴⁶

Artyści tego jednego z najbardziej znanych i – mimo wszystko – sytuowanych powszechnie w przestrzeni tańca współczesnego zespołów podkreślają również w innych źródłach, że „przedstawienia Dada von Bzdülów wynikają z tradycji teatralnej, choć podstawowym językiem przekazu jest szeroko rozumiany taniec współczesny”⁴⁷. Być może wiąże się to z wcześniejszymi doświadczeniami Bzdyla we Wrocławskim Teatrze Pantomimy, a także jego stałej obecności na scenach teatralnych jako współpracownika wielu reżyserów, zwłaszcza Piotra Cieplaka, ale mimo to zastanawia ta manifestowana niechęć do identyfikowania się jako grupa/zespół tańca. W podobnym tonie wypowiada się Joanna Czajkowska, współzałożycielka Sopotckiego Teatru Tańca, zapytana o wspólną cechę trójmiejskiego środowiska tańca współczesnego:

Jeśliby się mocno uprzeć, by znaleźć coś wspólnego dla Trójmiasta, to byłaby to nasza „teatralność” – wszyscy, choć robimy skrajnie odmienne rzeczy w skrajnie różnych stylistykach, to myślimy teatrem,

⁴⁶ Leszek Bzdyl, „Tańczę? Czy ja tańczyę?”, *Nietak!t*, nr 7 (2011), 7.

⁴⁷ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 67.

myślmy zdarzeniem teatralnym. U nas się robi spektakle – a nie tylko choreografie. Tak było od zarania – od Jarzynówny-Sobczak, od Teatru Ekspresji, od Melissy Monteros⁴⁸.

Nie-teatr nie-tańca

Zgoła odmiennie kształtuje się świadomość pokolenia, które w świat profesjonalny wchodziło po 2010 roku, często po studiach i z doświadczeniem zdobytym za granicą. Rośnie w nim potrzeba wyodrębnienia się z teatru, chociaż nadal instytucjonalne uwarunkowania powodują, że pełna autonomia artystyczna i producencka jest niemożliwa, nawet dla relatywnie najlepiej umocowanych zespołów baletowych. Zamiast „teatru tańca” coraz częściej powstają formy alternatywne (i czasami mniej trwałe) grup czy kolektywów. Anka Herbut, dramaturżka pracująca także w obszarze współczesnej choreografii, pisała w 2018 roku:

Taniec bardzo, bardzo nie chce być postrzegany jako jeden z podzbiorów teatru. Dlatego tak alergicznie reaguje na próby definiowania go za pomocą określeń typu „teatr tańca” czy „postteatr”, sugerujących, że nie jest wyemancypowaną, dojrzałą gałęzią sztuki, ale do zrozumienia jego tożsamości potrzeba innego, bogatszego i zinstytucjonalizowanego, punktu odniesienia⁴⁹.

Natomiast wywiadzie z 2023 roku jeden z najciekawszych performerów swojej generacji, wykształcony na kierunku „aktor teatru tańca” w Bytomiu, Robert Wasiewicz wspominał:

10 lat temu najciekawsze drogi w tańcu i teatrze były bardziej odizolowane od siebie niż dziś. Taniec, który mnie interesował, nie chciał mieć za dużo wspólnego z teatrem, a teatr – poza wyjątkowymi sytuacjami – zatrudniał choreografów tylko po to, żeby opracowywali efektowne „kroczki” do spektakli. [...] W pierwszych produkcjach teatralnych, w których brałem udział jako tancerz, czułem się po prostu biostatywem, który robił to, czego nie chcieli robić aktorzy. Z kolei w produkcjach tanecznych, gdy tylko zaczynałem używać

⁴⁸ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 50.

⁴⁹ Anka Herbut, „Ruchy oporu”, *Dwutygodnik*, nr 247 (2018), dostęp 11.01.2024, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8024-ruchy-oporu.html>.

narzędzi aktorskich, patrzyli na mnie, jakbym uprawiał nierząd w miejscu publicznym⁵⁰.

Z uwagi na mało elastyczny system instytucjonalny teatru w Polsce teatr nadal „wsysa taniec”, często przechwytyując jego strategię i rozwiązania, ale „ruchy separatystyczne” ze strony tańca są coraz wyraźniejsze i silniejsze⁵¹. Na plakatach spektakli teatralnych normą staje się dziś wyszczególnienie wkładu choreografa(-ki), odchodzi się od pojęcia „ruch sceniczny” na rzecz „choreografii”. Wiąże się to także z widoczną zmianą roli choreografów, którzy nie tylko tworzą układy taneczne, ale wnoszą nowe narzędzia pracy z aktorami, służące wypracowaniu ich cielesnej obecności czy choreograficznego myślenia o przestrzeni.

O odpowiednie uwzględnienie miejsca choreografii w spektaklach teatralnych upomniały się, między innymi, Weronika Pelczyńska i Magda Fejdasz w spektaklu *Refrakcja: choreografia spojrzeń* (2022)⁵², w którym zebrały doświadczenia kilkunastu współczesnych choreografek i choreografów współpracujących regularnie przy spektaklach teatralnych, aby przeświecić kondycję i miejsce choreografii w teatrze. Ponadto w finałowej scenie spektaklu wyświetlona zostaje projekcja zawierająca imponującą listę dwustu trzydziestu nazwisk choreografek i choreografów, którzy od przeszło stu lat współtworzą polski teatr. Piotr Morawski, odwołując się między innymi do tego spektaklu, spekuluje wręcz o choreografii jako remedium na bólczki współczesnego teatru⁵³.

Hybrydy przyszłości

Otwarcie się teatru na taniec przynosi także nowe formy, takie jak spektakle choreograficzne realizowane w stałych zespołach aktorskich przez artystów tańca. Jednym z pierwszych i zarazem cieszącym się znacznym międzynarodowym sukcesem był spektakl *Nancy. Wywiad* (2012)⁵⁴

⁵⁰ Dominik Więcek, *Autoportret: Robert Wasiewicz*, 23.04.2023, dostęp 11.01.2024, <https://taniecpolska.pl/krytyka/autoportret-rob-wasiewicz/>.

⁵¹ Herbut, „Ruchy oporu”.

⁵² *Refrakcja: choreografia spojrzeń*, chor. Weronika Pelczyńska i Magda Fejdasz, prem. 26 listopada 2022, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa.

⁵³ Piotr Morawski, „Kręcimy się w kółko”, *Dwutygodnik*, nr 355 (2023), dostęp 11.01.2024, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10577-krecimy-sie-w-kolko.html>.

⁵⁴ *Nancy. Wywiad*, reż i chor. Claude’a Bardouil, prem. 20 kwietnia 2012, Nowy Teatr, Warszawa.

w choreografii związanego z teatrem Krzysztofa Warlikowskiego Claude’a Bardouila. Ten francuski artysta w dużym stopniu odpowiada za nową jakość cielesnej obecności aktorów teatru Warlikowskiego, jego choreografie to często nie tyle układy kroków i póz, ile rozlane, giętkie obrazy ciał, eksponujące erotyczną, subwersywną energię. W *Nancy. Wywiad*, określonym przez producentów jako „projekt taneczny” i zrealizowanym we współpracy z aktorką Magdaleną Popławską, Bardouil zdefiniował się jako reżyser i choreograf. Właśnie w przechwytywaniu pozycji reżysera dostrzegam zakamuflowany powrót do tęsknoty za teatrem i jego hierarchiami. Jako reżyser i choreograf podpisuje także zwyczajowo swoje spektakle wykształcony w obszarze współczesnej choreografii Cezary Tomaszewski, chociaż niekiedy, mimo wyraźnej i istotnej warstwy choreograficznej w spektaklu, pozostaje tylko przy reżyserii (np. *Cezary idzie na wojnę*, 2017)⁵⁵. Pracujący na pograniczu sztuk Wojciech Ziemilski wyraźnie stwierdza, że za jego wyborem identyfikowania się jako reżyser, a nie choreograf, stoją nie tyle kwestie estetyczne, ile praktyczne. Jako reżyser otrzymuje znacząco lepsze warunki pracy, zarówno organizacyjne, jak i finansowe, ponadto może liczyć na dużo większe prawdopodobieństwo, że jego praca wejdzie do repertuaru teatru⁵⁶. Choreografowie i choreografki coraz częściej zderzają się z problemem, czy swoją rolę określać wyłącznie jako funkcję reżysera/reżyserki, czy może łączyć role, czy jednak oddać prymat choreografii, rozumianej jako kategoria kompleksowo porządkująca spektakl. Ciekawy przykład w tym kontekście stanowi *Mój pierwszy rave*⁵⁷ (Teatr Nowy, Łódź, 2023), w którym co prawda zastosowano klasyczny podział na reżyserię (Agnieszka Jakimiak) oraz choreografię (Oskar Malinowski), ale zarówno z uwagi na temat (kultura rave’u w Łodzi lat 90.), jak i formę realizacji (muzyka na żywo, fakt, że tańczą nie tylko aktorzy/aktorki, ale i widzowie/widzki) to właśnie choreografia zdaje się porządkować narrację (widzki/widzowie mieli do wyboru bodajże po raz pierwszy w historii teatru „miejsca tańczące” zamiast

⁵⁵ *Cezary idzie na wojnę*, reż. Cezary Tomaszewski, prem. 8 lipca 2017, Komuna Warszawa, Warszawa.

⁵⁶ Wypowiedź w ramach panelu dyskusyjnego *Autonomia tańca: utopia i praktyka* w ramach międzynarodowej konferencji *Prawo do tańca – konteksty estetyczne, kulturowe i polityczne* (Warszawa: Fundacja Ciało/Umysł, Instytut Sztuki PAN, 12.10.2022).

⁵⁷ *Mój pierwszy rave*, reż. Agnieszka Jakimiak, II reż. i dramaturg Mateusz Atman, chor. Oskar Malinowski, prem. 17 listopada 2023, Nowy Teatr, Łódź.

„siedzących”). Paweł Sakowicz, w wywiadzie dotyczącym *Boa* (2023)⁵⁸, pierwszego spektaklu choreograficznego w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, deklaruje:

Z uporem maniaka staram się wpisywać wszędzie, gdzie tylko mogę, choreografię, a nie reżyserię. To wynika z dwóch powodów: mojej edukacji i poczucia, że niejako automatycznie nazywa się wszystko to, co jest robione w teatrze – reżyserią. A zarówno ja, jak i wiele moich koleżanek choreografek, uważamy, że choreografia jest tym samym, co reżyseria, tylko w Polsce przyjęła się inna tradycja myślowa, zgodnie z którą choreograf to ten, który zajmuje się tylko ruchem czy ciałami w przestrzeni i z założenia jest w hierarchii niżej od reżysera lub reżyserki [...] tekst, który Anka [Herbut] napisała do „Boa”, może być choreografowany. To znaczy, słowa niekoniecznie muszą być wypowiadane, stają się raczej jednym z obiektów, który projektujemy w czasie i przestrzeni. Czyli znów – choreografią⁵⁹.

Podobnie Katarzyna Sikora w przypadku spektaklu *Dotyk za dotyk. Dansing* (2023)⁶⁰ w Teatrze Współczesnym w Szczecinie zrezygnowała z nazywania siebie reżyserką i figuruje w programie jako autorka choreografii i koncepcji. Również ten spektakl uruchamia tanecznie całą społeczność teatru – zespół aktorski i widownię. Mimo to wiele osób piszących o teatrze nadal określa pracę osób choreografujących jako reżyserię⁶¹. Znacząco wybrzmiewa w tym świetle fakt, że Ramona Nagabczyńska została nagrodzona na festiwalu Boska Komedia za swój autorski spektakl *Silenzio!* (2021)⁶² nie jako choreografka, a jako reżyserka, chociaż taka pozycja jak „reżyseria” nie występowała nawet w tzw. *credits*.

Przenikanie praktyk choreografii do teatru oraz innych dziedzin wiąże się również z tzw. zwrotem performatywnym, który przedefiniował

⁵⁸ *Boa*, chor. Paweł Sakowicz, prem. 29 września 2023, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków.

⁵⁹ Paweł Sakowicz: *Nie potrzeba dotyku, żeby dotykać*, wywiad z Wiktorią Tabak, dostęp 11.01.2024, <https://kultura.onet.pl/teatr/pawel-sakowicz-nie-potrzeba-dotyku-zeby-dotykac-wywiad/223l6xd>.

⁶⁰ *Dotyk za dotyk. Dansing*, chor. Katarzyna Sikora, prem. 21 stycznia 2023, Teatr Współczesny w Szczecinie.

⁶¹ Paweł Sakowicz...

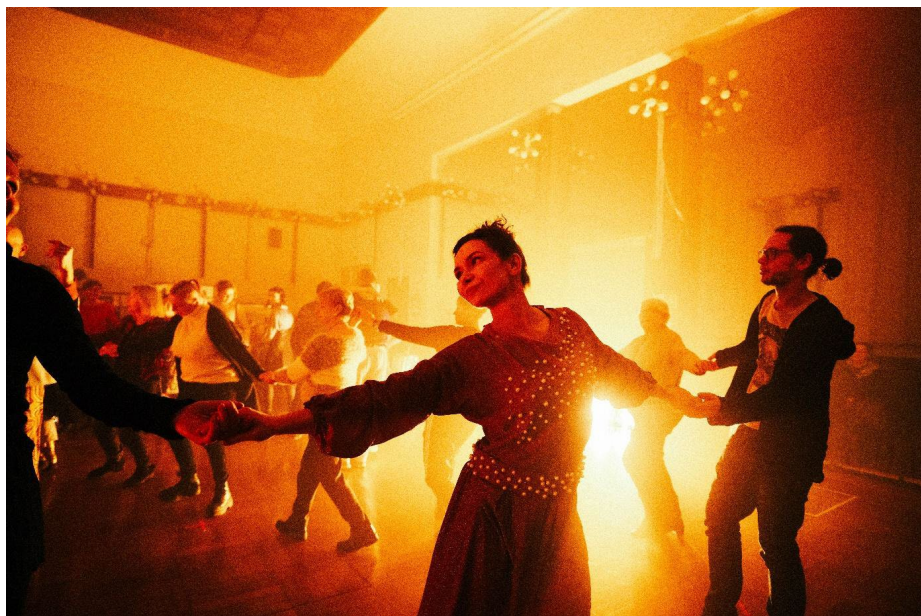
⁶² *Silenzio!*, chor. Ramona Nagabczyńska, prem. 7 maja 2021, Nowy Teatr, Warszawa.

estetyki nie tylko teatru i tańca, ale także muzyki czy sztuk wizualnych. Kuratorka Agnieszka Sosnowska oraz dramaturg Tomasz Plata podsumowali to zjawisko w kulturze polskiej w głośnej wystawie *Inne tańce* (CSW, 2018). Złożyły się na nią, między innymi, rejestracje wideo spektakli Akademii Ruchu, Komuny//Warszawa, Marty Ziółek, Anny Karasińskiej, Chóru Kobiet (reż. Marta Górnicka), fragmenty scenografii Aleksandry Wasilkowskiej, interaktywne instalacje Krzysztofa Garbaczewskiego / Dream Adoption Society i Wojtka Ziemilskiego, dźwiękowe interwencje Konrada Smoleńskiego i Wojtka Blecharza, rzeźby i fotografie Anety Grzeszykowskiej, filmy Karola Radziszewskiego. Jak zauważają autorzy wystawy, „[b]ohaterowie *Innych tańców* wywodzą się z różnych środowisk, coraz swobodniej poruszają się jednak po tym samym polu, a ich zainteresowania okazują się zaskakująco zbieżne”⁶³. Wystawie towarzyszył bogaty program artystyczny, głównie w wykonaniu twórców/twórczyń tzw. nowej choreografii. Co ciekawe, kuratorka tej wystawy, w wydanej rok później książce, do odczytania szeregu zjawisk z pogranicza sztuk performatywnych i wizualnych postuluje kategorię... „teatralności”⁶⁴. Postępująca emancypacja tańca nie wyklucza więc powrotów klasycznych paradygmatów z obszaru badań teatrologicznych, ale nie tyle po to, aby taniec i choreografię nimi ponownie analizować, ile dlatego, by pozwolić im naświećlać te paradygmaty w nowej optyce.

Nakreślona tylko schematycznie w niniejszym artykule matryca możliwych przecięć teatru i tańca nie wyczerpuje wszystkich możliwości, a raczej zarysowuje na tle historycznie ukształtowanych kartografii te, które wynikają z najnowszej praktyki obu tych sztuk. Począwszy od płaszczyzny idei i ogólnych kategorii dramaturgicznych czy estetycznych (rytm, ruch, ciało) teatr i taniec XX i XXI wieku dialogują także na polu eksperymentalnych form i gatunków scenicznych oraz w obszarze naukowym, tj. teatrologii, z której powoli wyodrębnia się obszar badań nad tańcem. Ogólnie zarysowany w niniejszym tekście kierunek ewolucji tej relacji wskazuje, że staje się ona w coraz większym stopniu partnerska i uwzględniająca świadomą i rosnącą autonomię choreografii.

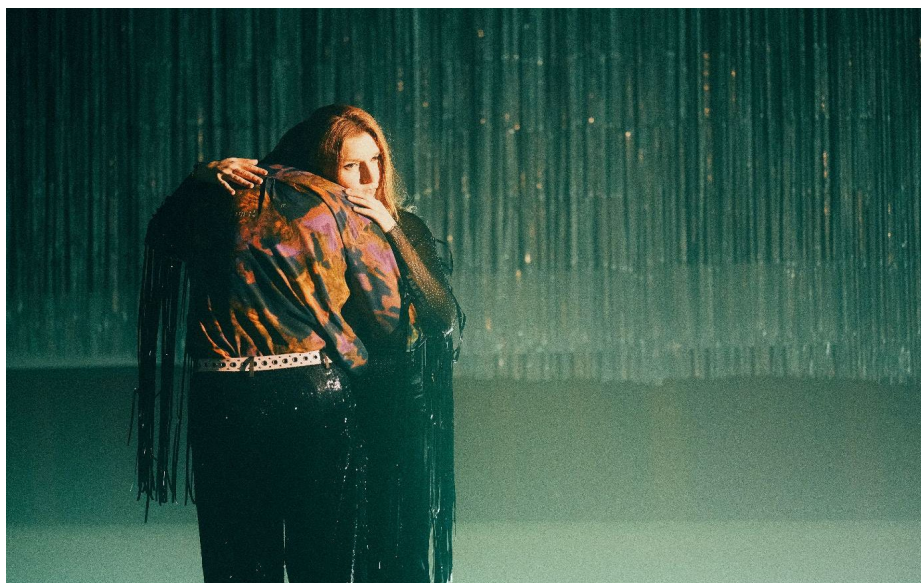
⁶³ Katalog wystawy *Inne tańce* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2018).

⁶⁴ Agnieszka Sosnowska, *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019).



Fot. 1. *Dotyk za dotyk. Dansing*

Źródło: Teatr Współczesny w Szczecinie, fot. Piotr Nykowski



Fot. 2. *Dotyk za dotyk. Dansing*

Źródło: Teatr Współczesny w Szczecinie, fot. Piotr Nykowski



Fot. 3. *Nancy. Wywiad*

Źródło: Archiwum Nowego Teatru, fot. Magda Hueckel



Fot. 4. *Nancy. Wywiad*

Źródło: Archiwum Nowego Teatru, fot. Magda Hueckel



Fot. 5. *Mój pierwszy rave*

Źródło: Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, fot. HaWa



Fot. 6. *Mój pierwszy rave*

Źródło: Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, fot. HaWa



Fot. 7. *Refrakcja: choreografia spojrzeń*

Źródło: Archiwum Instytutu Teatralnego, fot. Monika Stolarska



Fot. 8. *Silenzio!*

Źródło: Archiwum Nowego Teatru, fot. Maurycy Stankiewicz



Fot. 9. *Silenzio!*

Źródło: Archiwum Nowego Teatru, fot. Maurycy Stankiewicz

Bibliografia:

- Appia, Adolphe. *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Tłumaczenie Janina Hera, Leszek Kossobudzki, Hanna Szymańska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1974.
- Bzdyl, Leszek. „Tańczę? Czy ja tańczę?”, *Nietak!t*, nr 7 (2011): 7–8.
- Craig, Edward Gordon. *O sztuce teatru*. Tłumaczenie Maria Skibinewska. Wstęp i noty Zbigniew Hubner. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1964.
- Drajewski, Stefan, Jagoda Ignaczak. *Polski teatr tańca 1973–2023. Historia – ludzie – idee*. Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznania, 2023.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłumaczenie Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Guderian-Czaplińska, Ewa, Małgorzata Leyko, red. *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów*. Warszawa: Instytut Teatralny, 2018.

- Herbut, Anka. „Ruchy oporu”, *Dwutygodnik*, nr 247 (2018). Dostęp 11.01.2024.
<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8024-ruchy-oporu.html>.
- Inne tańce. Katalog wystawy. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2018.
- Kasprzak, Jakub. *Oblicza Meyerholda*, 20.06.2018. Dostęp 10.01.2024.
<https://teatralny.pl/historia-teatru/oblicza-meyerholda,2417.html>.
- Kosiński, Dariusz. „Nie, nie, czyli taniec teatru”. *Nietak!t*, nr 7 (2011): 10–13.
- Królica, Anna. *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*. Tarnów: Mościckie Centrum Kultury w Tarnowie, 2011.
- Kwaśniewska, Monika. „Przyszłość dla teatru. Czytając Isadorę Duncan”. *Pamiętnik teatralny*, nr 70 (2021): 15.
- Lehmann, Thies-Hans. *Teatr postdramatyczny*. Tłumaczenie Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
- Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012.
- Leyko, Małgorzata, red. *Schlemmer|Kantor*. Kraków: Cricoteka, 2016.
- Leyko, Małgorzata, Joanna Szymajda, red., współpraca Tomasz Ciesielski. *Słownik tańca współczesnego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Łumiński, Jacek. „Śląski Teatr Tańca”. W: *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. Anna Banach, Juliusz Grzybowski, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek. Łódź & Warszawa: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi & IMiT, 2017.
- Meyerhold, Wsiewołod. *Przed rewolucją (1905–1917)*. Tłumaczenie Andrzej Drawicz i Jerzy Koenig. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988.
- Misiuro, Wojciech. „Autorski Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro”. W: *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. Anna Banach, Juliusz Grzybowski, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek. Łódź & Warszawa: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi & IMiT, 2017.
- Osińska, Katarzyna. *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Paweł Sakowicz: *Nie potrzeba dotyku, żeby dotykać*, wywiad z Wiktorią Tabak. Dostęp 11.01.2024. <https://kultura.onet.pl/teatr/pawel-sakowicz-nie-potrzeba-dotyku-zeby-dotykac-wywiad/223l6xd>.
- Rogers, Clark M. “Appia's Theory of Acting: Eurhythmics for the Stage”. *Educational Theatre Journal*, No. 4 (1967): 468–469.

- Sosnowska, Agnieszka. *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.
- Taxidou, Olga. *Greek Tragedy and Modernist Performance. Hellenism as Theatricality*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Więcek, Dominik. *Autoportret: Robert Wasiewicz*, 23.04.2023. Dostęp 11.01.2024. <https://taniecpolska.pl/krytyka/autoportret-rob-wasiewicz/>.
- Wycichowska, Ewa. „Taniec współczesny w Polskim Teatrze Tańca”. W: *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. Anna Banach, Juliusz Grzybowski, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek. Łódź & Warszawa: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi & IMiT, 2017.

Summary

Theater and dance – coexistence and emancipation

The present text evokes the various forms of coexistence between theater and dance that have developed over the course of the 20th and 21st centuries. A briefly sketched matrix of possible intersections between theater and dance outlines against historically shaped cartographies those that arise from the more recent practice of both arts. Starting from ideas and general dramaturgical or aesthetic categories (rhythm, movement, body), the ways of dialogue between the two arts are also shown on the examples coming from the field of experimental stage forms and genres (with an accent on the Polish artists) and in the scientific ground of theatrical studies, from which the dance studies are slowly separating.

ANNA BANACH

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2592-0351>

**„Trwać w dialogu z wątpliwościami
i nieznanym...”. Nowy wymiar teatru tańca
na przykładzie twórczości
Crystal Pite i Kidd Pivot**

Now imagine you are the fighter – unrestrained, irreverent, defiant. There is a brutal simplicity in your urge to move, but you also wield a complex machinery of skill: your task demands precise execution. You are a performing strategist, mercurial and spectacular. Your actions are pivotal – each change of direction extends your perspective of the possible.

Kidd Pivot¹

Crystal Pite wielokrotnie podkreślała w wywiadach, a w pełni uwydatniając to przytoczone powyżej słowa będące twórczym *credo* założonego przez nią w 2002 roku w Vancouver zespołu Kidd Pivot, że w procesie pracy nad spektaklem kładzie szczególny nacisk na relację i napięcie pomiędzy rygiem a lekkością oraz równowagą i jej utratą. To wątpliwości, a zarazem związane z nimi ryzyko i nieoczywiste wybory, które sama choreografka nazywa niekiedy awanturniczą odwagą i lekkomyślnością, ukształtowały zaproponowaną przez nią estetykę. Taka postawa wybrzmiewa również w oksymoronicznym zestawieniu wyrażeń tworzących nazwę grupy, która precyzyjnie oddaje sens jej twórczego działania. Z jednej strony wyraża ją pionowa oś jednoznacznie utożsamiana z precyzją i doskonałymi umiejętnościami, ale też możliwością nagłej zmiany

¹ Zob. Kidd Pivot, dostęp 9.03.2024, <https://www.kiddpivot.org/>.

kierunku czy punktu widzenia (*pivot*), z drugiej zaś brawura i szalona wolność, które definiują człowieka wyjętego spod prawa, pirata (Kidd). Zderzenie tych dwóch idei – konkretności i niestabilności pozwala na budowanie określonej formy, ale też pozostawia miejsca na „otwarte okna”, czyli improwizację, na to, co nieznanne, nieprzewidywalne. I taka jest właśnie twórczość Kidd Pivot i Crystal Pite – odwołująca się do potęgi instynktu i ryzyka, pełna zaskoczeń, spektakularnych zwrotów akcji i skrajnych emocji. Sygnaturą swojej pracy artystka uczyniła też nieustające eksplorowanie potencjału narracji w tańcu oraz relacji pomiędzy systemem językowym a choreografią. Wszystkie te połączone ze sobą w nieoczywisty sposób komponenty zawierają się w spektaklach, dzięki którym Pite, wraz z utworzonym w Vancouver zespołem, uznawana jest dziś za jedną z najważniejszych reprezentantek współczesnego teatru tańca.

Teatr tańca po teatrze tańca

21 września 2011 roku podczas Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Dziedzictwo Piny Bausch”², zorganizowanej w ramach jubileuszowej 10. edycji Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, Arnd Wesemann postawił pytanie, które po śmierci niemieckiej choreografki w 2009 roku³ zadawali sobie chyba wszyscy komentatorzy światowej sceny tańca: „Kto będzie następcą Piny Bausch?”. Związany jako redaktor naczelny z magazynem „Tanz” teatrolog i teoretyk tańca nie miał jednak na myśli personalnych zmian na stanowisku dyrektorki artystycznej i choreografki zespołu, lecz próbę zdiagnozowania statusu teatru tańca po teatrze tańca i jego metamorfoz wobec archaiczności i wyeksploatowania nowatorskiego zjawiska, jakim był niemiecki *Tanztheater* na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Według Wesemanna nie oznacza to jednak, że nowy teatr tańca nie istnieje, po prostu, jak zakłada, skończył się taniec relewantny, a w jego miejsce wykluwa się nowa formuła – teatr

² Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Dziedzictwo Piny Bausch. Inspiracje, odwołania, testament. Oddziaływanie Tanztheater Wuppertal Piny Bausch na współczesny teatr, taniec, film, myśl krytyczną* odbyła się w dniach 19–21 września 2011 roku, a towarzyszyła ona występom Tanztheater Wuppertal Pina Bausch w Warszawie w ramach III Dni Sztuki Tańca.

³ Pina Bausch zmarła 30 czerwca 2009 roku, wkrótce po tym, jak zdiagnozowano u niej nowotwór. W tym czasie jej zespół przebywał na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Świat miejscem prawdy”, zorganizowanym przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu w dniach 14–30 czerwca 2009.

tańca po teatrze tańca – który wydaje się *utopijną Ameryką tańca*. I nadal, jako gatunek transgresyjny *ab initio*, stanowi on akt wyzwolenia tańca od wszelkich formalnych i ideowych ograniczeń – w tym stylu, konwencji i tradycji. Jako przykład takiej emancypacji, dotyczącej również uwalniania tańca od krępującej go zależności od teatralnej sceny i teatru jako instytucji dla (re)prezentacji tańca, podaje występ Constanzy Macras w męskiej toalecie berlińskiej Schaubühne z 2001 i 2013 roku. Za pierwszym razem taniec między pisuarami został odczytany jako upadek teatru i gest sprzeciwu wobec estetyki promowanej przez zarządzającego przez wiele lat tą instytucją Petera Steina, kolejny pokaz nie wzbudzał już tak silnych emocji. Spośród artystek i artystów reprezentujących niemiecką scenę tańca to właśnie mieszkającą od ponad dwudziestu pięciu lat w Berlinie Argentynekę i jej zespół Dorky Park Wesemann sytuuje w przestrzeni teatru tańca po teatrze tańca⁴. Z kolei polska badaczka Joanna Szymajda, w publikacji dotyczącej estetyki tańca współczesnego w Europie po roku 1990, przy okazji rozważań na temat kategorii „*corps dansant* poetyckie” wprowadza termin *post-Tanztheater*, rozumiany tu jako kontynuacja i rozszerzenie tradycji teatru tańca o nową formułę. Upatruje w nim połączenie narzędzi teatralnych właściwych dla *Tanztheater* z dyskursem metahistorycznym, cytatai i rekonstrukcjami kanonicznych przedstawień teatru tańca oraz nowymi, hybrydalnymi formami kreacji spektaklu tańca, a jako reprezentantki i reprezentantów *post-Tanztheater*, traktujących tę estetykę autonomicznie i rozkładających jej akcenty w sposób różnorodny, postrzega, między innymi, Saszę Waltz, grupę Needcompany czy Meg Stewart⁵.

W tak zdefiniowaną kategorię nowego teatru tańca z całą pewnością wpisuje się też kanadyjska artystka Crystal Pite. W 2019 roku to jej widowisko *Betroffenheit*⁶ „The Guardian” umieścił na liście dwudziestu najlepszych spektakli tańca pod numerem jeden, nazywając przy tym jego twórczynię geniuszką. Wcześniej, w historii tej formy sztuki, to wyjątkowe określenie najczęściej zarezerwowane było dla Bausch, którą nie

⁴ Zob. Arnd Wesemann, „Teatr tańca po teatrze tańca”, *Teatr*, nr 2 (2012), dostęp 9.03.2024, <https://teatr-pismo.pl/4060-teatr-tanca-po-teatrze-tanca/>.

⁵ Joanna Szymajda, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013), 192–198.

⁶ *Betroffenheit*, reż. Crystal Pite, prem. 23 lipca 2015, Bluma Appel Theatre, Toronto.

tylko świat artystyczny podziwiał za stworzenie *Tanztheater* pełnego tajemnicy, sytuującego się na pograniczu snów, mitów i codzienności⁷, będącego "wielokulturowym, etnologicznym i archeologicznym kalejdoskopem"⁸, w którym teatr tańca obywateli się bez tańca. Dziś pośród najlepszych choreografek na świecie w pierwszej kolejności wymienia się zazwyczaj nazwisko Pite. Dlaczego? Fenomen ten próbował uchwycić już w 2005 roku Robert Desrosiers. W rozmowie z artystką powiedział, iż tworzony przez nią taniec postrzega jako esencję różnych wpływów i stylów, a jej choreografie kojarzą się mu z brzmieniem języka oderwanym od samego języka⁹. Zwrócił w ten sposób uwagę na dwie zasadnicze kwestie, które miały decydujący wpływ na ukształtowanie się wrażliwości i twórczej osobowości Pite: spotkania artystyczne z wyjątkowymi ludźmi oraz fascynacja językiem jako systemem znaków. Czternaście lat później Lyndsey Winship, komentując uznanie *Betroffenheit* za najlepszy spektakl tańca współczesnego XXI wieku, stwierdziła ponadto, iż mistrzostwo Pite na tym właśnie polega, że udaje się jej inscenizować niemożliwe¹⁰.

W drodze do geniuszki tańca

Crystal Le-Anne Pite urodziła się w 1970 roku w Terrace w Kolumbii Brytyjskiej. Od dzieciństwa podążała ścieżkami Terpsychory, bawiąc się w teatr i opracowując tańce, które wielokrotnie modyfikowała i udoskonalała. Zapytana przez Dominica Girarda o to, kiedy i jak zaczyna się jej historia choreografki, skoro już jako kilkulatka potrafiła odczuwać ogromną satysfakcję z procesu twórczego i prawdopodobnie taniec ma zakodowany w DNA, odpowiedziała, iż dla niej samej jest to tajemnicą¹¹.

⁷ Aleksandra Rembowska, *Teatr Tańca Piny Bausch* (Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2009), 12.

⁸ Określenie wprowadzone przez Hansa-Thiesa Lehmana w odniesieniu do teatru Roberta Wilsona, w którym Aleksandra Rembowska upatruje analogii do twórczości Bausch. Cyt. za: Aleksandra Rembowska, *Teatr Tańca...*, 48.

⁹ *Tanec, wolność totalna. Kidd Pivot* (odc. 12), film dokumentalny w reż. B. Barretta, Freedom Television Productions 2005.

¹⁰ Lyndsey Winship, "Crystal Pite: the dance genius who stages the impossible", *The Guardian*, 18.09.2019, dostęp 9.03.2024, <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/18/crystal-pite-betroffenheit-best-dance-21st-century>.

¹¹ *Crystal Pite: «Betroffenheit», and Telling Stories Through Dance Part 1*, Banff Centre for Arts and Creativity, dostęp 9.03.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=CIFap1iu3RE>.

Już w wieku trzech lat podchodziła do działań artystycznych z wielkim zaangażowaniem. Nie tylko komponowała ruch, ale dbała też o odpowiednie zaaranżowanie przestrzeni, jej oświetlenie i nagłośnienie, oryginalny kostium. Kiedy jako już nieco starsza dziewczynka zaczęła uczęszczać na lekcje tańca, zafascynowała się improwizacją. Był to idealny pretekst do tego, by organizować dla koleżanek i kolegów taneczno-muzyczne *jam session* w nieumeblowanej jadalni jej rodzinnego domu w Victorii. Pite inscenizowała te wydarzenia, tworzyła instruktaże, ustrukturyzowane zadania choreograficzne, które były bazą dla tworzonej na żywo formy tańca. Był to czas świetnej zabawy, rozwijania wyobraźni twórczej i kreatywności, ale też nauki odpowiedzialności za cały proces oraz efektywnej współpracy, do której Crystal zaangażowała na stałe swoich dwóch młodszych braci. Dzięki nim odkryła w sobie talent przywódczy, rodzaj apodyktyczności, który jej zdaniem jest niezbędny do wykonywania pracy w środowisku artystycznym.

Pierwszym ważnym miejscem w procesie formalnej edukacji tanecznej i choreograficznej była dla Pite prywatna akademія tańca Pacific Dance Centre w Victorii, w której kształciła się pod kierunkiem Maureen Eastick i Wendy Green. Pobierała tu lekcje tańca klasycznego, stepowania i jazzu, zgłębiała również wiedzę z zakresu teatru muzycznego, w tym śpiewu. Eastick i Green uznaje za swoje mentorki, a ceni je przede wszystkim za indywidualne i pełne zaangażowania podejście do procesu nauczenia, stworzenie sprzyjających warunków dla debiutów choreograficznych uczennic i uczniów szkoły oraz nieustające zachęcanie ich do rozwijania indywidualnego słownictwa ruchowego z zastosowaniem różnych technik improwizacyjnych. To właśnie w tej szkole odbył się pierwszy sceniczny pokaz taneczny autorstwa Crystal Pite. Miało to miejsce w 1983 roku, kiedy podczas Greater Victoria Music Festival trzynastoletnia wówczas tancerka zaprezentowała własną choreografię *Bag Dance*. Co istotne, nie było to wydarzenie jednorazowe, a cykliczna impreza, dzięki której Pite dostała szansę, by rozwijać swój talent i prezentować się wielokrotnie na lokalnych scenach teatralnych w Victorii. Ta sprzyjająca dla młodych twórców atmosfera była konsekwencją filozofii i wizji edukacji artystycznej jednej z założycielek szkoły, pedagogożki tańca klasycznego Maureen Eastick. Jak deklarowała Eastick, w odróżnieniu od profesjonalnych szkół baletowych zależało jej na kształceniu nie tyle

profesjonalnych tancerzy, ile przede wszystkim szczęśliwych i silnych psychicznie ludzi¹². Na tym etapie swoją artystyczną edukację w zakresie tańca Pite dopełniała również w Banff Centre w ramach programów letnich oraz w The School of Toronto Dance Theatre.

W 1988 roku Crystal Pite rozpoczęła profesjonalną karierę jako zawodowa tancerka w zespole Ballet British Columbia z siedzibą w Vancouver i spędziła tam kolejne osiem lat. Jak deklaruje, największy wpływ na jej rozwój miał w tym czasie John Alleyne, najpierw jako choreograf-rezydent, a od roku 1992 również dyrektor artystyczny Ballet BC. To Alleyne w znacznym stopniu przyczynił się w latach 90. XX wieku do wzmocnienia pozycji zespołu w skali międzynarodowej, dzięki wprowadzeniu współczesnego repertuaru baletowego, rozwinięciu charakterystycznego stylu choreograficznego opartego na technicznej złożoności i innowacyjnej ekspansji klasycznego leksykonu baletowego oraz kształceniu tancerek i tancerzy w duchu kreatywności i innowacyjnego myślenia. W tej współpracy dla Pite najcenniejsze okazało się zupełnie nowe spojrzenie na własny taniec i odkrywanie nieznanych wcześniej możliwości ciała fizycznego. Dzięki Alleyne'owi zaczęła też pracować nad bardziej agresywnym i atletycznym podejściem do tańca¹³. W 1990 roku zadebiutowała w roli choreografki Ballet BC. Stworzony przez nią duet *Between the Bliss and Me* został włączony do repertuaru zespołu podczas tournée po Stanach Zjednoczonych, co wiązało się z kolejnymi propozycjami współpracy, m.in. z Les Ballets Jazz De Montreal i Ballet Jörgen. Jeszcze jako tancerka zespołu baletowego z Vancouver miała okazję brać udział w spektaklu *In the Middle, Somewhat Elevated* Williama Forsyth'a i było to jej pierwsze spotkanie z genialnym amerykańskim twórcą i innowatorem współczesnego baletu, wieloletnim dyrektorem artystycznym Ballet Frankfurt¹⁴. Ta kooperacja, podczas której Pite zaczęła wnikliwie badać podstawowe faktory ruchu, była kolejnym przełomem w jej artystycznym

¹² Robin J. Miller, *For Maureen Eastick, teaching ballet is about far more than creating a great ballet dancer*, Maureen Eastick Profile, dostęp 9.03.2024, <https://archives.dancevictoria.com/wp-content/uploads/2021/07/profile-maureen-eastick-2020-written-by-robin-miller.pdf>.

¹³ Crystal Pite. *A collection of recollections: In the beginning*, blog, dostęp 9.03.2024, <https://chrissyrockbottom.wordpress.com/2000/07/07/in-the-beginning/>.

¹⁴ Ballet Frankfurt, z którym Forsythe rozpoczął współpracę w 1984 roku, został przekształcony w The Forsythe Company działający w latach 2005–2015.

dojrzewaniu jako performerki i choreografki. W 1995 pojechała do Niemiec, by wziąć udział w audycji do zespołu swojego mentora. W tym czasie Forsythe intensywnie rozwijał autorski język wypowiedzi, dążąc do stworzenia formy widowiska na wskroś współczesnego, według nowych reguł, wedle których punktem wyjścia były m.in. nauki ścisłe, architektura, filozofia oraz dekonstruowana i redefiniowana klasyka baletowa, jak również improwizacja ruchowa i eksperyment w duchu *postmodern dance*.

W Ballet Frankfurt Crystal Pite została zatrudniona rok później i – jak wspomina na swoim blogu – cieszyła ją każda minuta z kolejnych pięciu lat spędzonych w tym miejscu¹⁵. Podkreśla też, iż doświadczenie pracy we Frankfurcie było dla niej istotne i bardzo głębokie, zmieniło bowiem w sposób decydujący jej myślenie o performowaniu i tworzeniu choreografii. Pod kierunkiem Forsytha uczyła się inaczej postrzegać baletowe ciało, nieprzyzwyczajone, bo wytrenowane w skodyfikowanym leksykonie ruchowym, do pracy z tylną przestrzenią ciała, mobilnym kręgosłupem czy aktywną, inicjującą ruch głową. Amerykański choreograf imponował jej też współczesną wrażliwością baletową oraz podejmowaniem ryzyka podczas aktywności artystycznej, co określiła jako „lekko-myślność zdolności twórczych”¹⁶ – już wkrótce ten sposób działania urzeczywistnić się miał w jej pracy z Kidd Pivot. Szczególnie formująca dla Pite okazała się też praca z improwizacją jako narzędziem do budowania choreografii oraz wypracowywanie oryginalnego słownictwa ruchu, definiującego na nowo ciało, przestrzeń, czas i ruch. Wraz z trzema innymi tancerzami Ballet Frankfurt brała udział w tworzeniu filmu edukacyjnego według koncepcji Forsytha *Technologie improwizacji: narzędzie dla analitycznego oka tanecznego*¹⁷. Efektem tych działań, w kontekście jej indywidualnego rozwoju jako choreografki, była stworzona rok

¹⁵ Zob. *Crystal Pite. A collection of recollections: Forsythe & Frankfurt*.

¹⁶ *Crystal Pite: «Betroffenheit», and Telling Stories*.

¹⁷ Opublikowany w 1999 roku CD ROM *Improvisation Technologies – A Tool for the Analytical Dance Eye* zawiera materiał edukacyjny stworzony przez Williama Forsytha, a przeznaczony pierwotnie do profesjonalnego użytku dla zespołu Ballet Frankfurt. Jest to narzędzie pedagogiczne przedstawiające zasady komponowania choreografii według koncepcji amerykańskiego choreografa z użyciem podstawowych zasad technik improwizacji i wykorzystaniem dostępnej u progu XXI wieku technologii. Więcej zob. *William Forsythe, Improvisation Technologies*, Experimental Media and Performing Arts Center at Rensselaer, dostęp 9.03.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=Vx0fe9R1D7E>.

później przy użyciu technologii improwizacyjnych autorska praca *Excerpts of a Future Work*. W wywiadzie udzielonym Girardowi artystka przyznała, że w jej systemie myślenia zakodowana jest część tego, czego nauczyła się i doświadczyła we współpracy z Forsythem. Choć jego metodę uważa za bardzo złożoną, udało się jej zinternalizować część jego pomysłów i idei. Czy oznacza to, że twórczość Pite polega wyłącznie na czerpaniu z zasobów, w jakie wyposażył ją autor *Limb's Theorem*? Zdecydowanie nie. I choć, jak podkreśla Judith Mackrell, choreografia Pite jest utrzymana w stylu mistrza, to talent kanadyjskiej choreografki jest także jej własnym talentem¹⁸.

Nasyć taniec znaczeniem

Fenomen Pite jako artystki reprezentującej nowe spojrzenie na teatr tańca najpełniej ujawnia się w jej współpracy z interdyscyplinarną kompanią artystyczną Kidd Pivot. To właśnie z tą grupą Kanadyjka wypracowała wyrazisty język choreograficzny, często określany przez krytyków i badaczy jako rozciągająca granice hybryda teatru i tańca. Mniej więcej w tym samym czasie licznie zaczęły też napływać do niej propozycje współpracy z całego świata, której efektem są spektakle typu *large scale* realizowane dla największych zespołów baletowych na świecie. Dzięki tym koprodukcjom powstają wyjątkowe, monumentalne dzieła choreograficzne, w których ujawnia się wielka pasja Pite do pracy z partyturami stworzonymi przez najwybitniejszych kompozytorów muzyki klasycznej¹⁹. Niemniej jednak to trwająca już od ponad dwudziestu lat współpraca Pite z Kidd Pivot

¹⁸ Judith Mackrell, "Crystal Pite's Kidd Pivot", *The Guardian*, 18.09.2009, dostęp 9.03.2024, <https://www.theguardian.com/stage/2009/sep/18/crystal-pite-kidd-pivot-review>. Warto zaznaczyć, że wśród osób, które inspirują Pite w pracy twórczej wymienia ona wiele innych jeszcze artystek i artystów. Są to m.in. Veronica Tennant, Lynda Raino czy Richard Siegal.

¹⁹ Współpraca Crystal Pite z zespołami takimi jak Paris Opera Ballet, The Royal Ballet, The National Ballet of Canada czy Nasjonalballetten er Norges stanowi, obok działalności Kidd Pivot, równoległą ścieżkę aktywności artystycznej kanadyjskiej choreografki. Tym, co w sposób szczególnie odróżnia ją od produkcji powstających dla zespołu z Vancouver, jest ścisła relacja formalna oraz estetyczna współzależność muzyki i tańca oraz praca z *ansamblami* liczącymi nawet kilkadziesiąt osób. W tych rozbudowanych muzyczno-tanecznych strukturach artystka znajduje przestrzeń nie tylko na budowanie zaskakującej wielopiętrowej formy, ale też metafor żywych ukazujących wielowymiarowość ludzkiej egzystencji. Te splecione z indywidualnych istnień opowieści ucieleśniają się i dopełniają, jak to ujmie choreografka, w „bestii kolektywu”, a właśnie wytwarzanie napięcia pomiędzy tym, co jednostkowe, i tym, co zbiorowe, Pite uważa za jedno z największych twórczych wyzwań przy pracy nad choreografią w dużych zespołach wykonawczych.

pozostaje esencją jej stylu i estetyki, których egzemplifikacją są powstałe w ciągu ostatnich dwóch dekad spektakle. Wyróżnia je jednocześnie zanurzenie w historii teatru i tańca, jak też wyznaczanie nowych perspektyw ich scenicznego współistnienia. Fundamentem dla tego zakorzenienia w przeszłości obu gatunków jest narracyjny teatr tańca. Ten sam, który od lat 60. XX wieku wypierany był przez amerykański taniec postmodernistyczny oraz, nieco później, na skutek „zmęczenia tańcem”²⁰, przez jego twórcze rozwinięcia w postaci tańca konceptualnego, nowego tańca i choreografii krytycznej, które wyznaczyły zupełnie nowe strategie oraz estetykę w obszarze tanecznej sztuki. Według Pite spowodowało to, że narracja stała się w tańcu tematem tabu, a dla niej to właśnie opowiadanie historii poprzez ciało jest fascynujące i pozostaje priorytetem artystycznych działań. I choć uważa, że taniec nie jest najlepszym sposobem na tworzenie złożonych opowieści, pozostając jednocześnie najskuteczniejszym narzędziem do wyrażania emocji i stanów ducha, od początku działalności Kidd Pivot szukała sposobów na to, jak nasycić ruch znaczeniem. Artystka przekonuje, iż historia w teatrze tańca jest jej potrzebna do tego, by znaleźć połączenie z widzami – to poszukiwanie kontaktu z drugim, wspólne doświadczanie i docieranie poprzez opowieść do istoty człowieczeństwa uważa za najistotniejsze aspekty swojej pracy artystycznej. Co zaskakujące, sama choreografia nie wydaje się jej aż tak interesująca dopóki nie wypełni jej treścią – stąd daleko jej bardzo do czystej abstrakcji w tańcu, komponowania układów ciał w przestrzeni rozumianych na przykład tylko jako czysta ekspresja muzyki. Teatralność inscenizacji (tańca) postrzega więc przede wszystkim przez pryzmat pracy ze scenariuszem, w szczególności zaś poprzez budowanie relacji i napięcia pomiędzy tekstem i jego brzmieniem a poruszającymi się ciałami. Jak mówi, wraz z historią przychodzą inspiracje, pojawia się wyzwanie i energia, dzięki której może tworzyć, a efektem tych eksploracji i twórczych poszukiwań mają być spektakle, które połączą widzów z historiami zawartymi w ich własnych ciałach.

²⁰ Zwrot użyty przez francuską badaczkę tańca Laurence Louppe w odniesieniu do *nouvelle danse française*, estetyki, która zdominowała nie tylko lokalną scenę tańca w latach 80. XX wieku. Cyt. za: Szymajda, *Estetyka tańca współczesnego*, 48–49.

Tematy charakterystyczne dla jej teatralno-tanecznych inscenizacji dotyczą najważniejszych, a zarazem najpiękniejszych i najtrudniejszych doświadczeń kształtujących tożsamość współczesnego człowieka. Interesują ją fizyczne i psychiczne aspekty człowieczeństwa, moc ludzkiego ducha, szczególnie zaś powaga egzystencji, zdarzenia traumatyczne, trudne do zrozumienia czy wręcz niewytłumaczalne. Artystka próbuje odkrywać prawdę, mierząc się z takimi zagadnieniami, jak przemijalność, samotność, śmiertelność czy dręczące człowieka traumy, obsesje, uzależnienia, co nie oznacza, że w spektaklach Kidd Pivot nie ma miejsca na pokazywanie beztroskiej i szalonej strony życia. Budowanie relacji pomiędzy słowami, emocjami i ciałem rozpoczyna się u Pite od fascynacji tematem, dla którego motywem przewodnim w kreacji tańca może być kompozycja muzyczna, tekst literacki, indywidualna historia, gatunek filmowy, nauka i nowe media, a nawet technologia sceny. Oczywiście jej sposób pracy z językiem, tekstem i narracją ewoluował na przestrzeni ponad już trzydziestu lat aktywności choreograficznej. Wnikliwie przyglądał się temu Peter Dickinson, który z pozycji krytyka literackiego badał funkcję narracji jako środka komunikacji w twórczości Crystal Pite i Kidd Pivot. Badaczka zainteresowała przede wszystkim sposób wpisywania tekstu w ciało i jego powiązanie z choreografią oraz kinestetyczne napięcia między słowami a ich materialnymi odniesieniami. Dickinson zwrócił też uwagę na to, w jakim stopniu mowa i ruch zostają zmysłowo interpolowane i jak wpływa to na naszą percepcję i interpretację. Doszedł do przekonania, że to właśnie teatr tańca, za którego egzemplifikację uznaje twórczość kanadyjskiej artystki, jest formą najbliższą Artaudowskiemu totalnemu doświadczeniu teatralnemu²¹. Wśród analizowanych widowisk wyróżnił zaś *The Tempest Replica* jako tę inscenizację, która reprezentuje kompleksową pracę ze scenariuszem adaptowanym (*Burza* Szekspira) oraz pogłębił badania na temat relacji narracji i tańca. Wszystko to jednak wydarzyło się, zanim jeszcze Pite spotkała Jonathona Younga, kanadyjskiego aktora i pisarza, założyciela Electric Company Theatre. I niewątpliwie każda z podjętych wcześniej prób i każdy proces twórczy zakończony premierami takich spektakli, jak *Dark Matters*, *The Tempest Replica* czy

²¹ Peter Dickinson, "Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theater", *Dance Research Journal*, Vol. 46, No. 1 (2014), 6.

The You Show, były niezbędne do tego, by za moment przełomowy dla ukonstytuowania się artystycznej tożsamości Pite i Kidd Pivot uznać ich wspólną twórczą drogę. Inscenizacje Pite i Younga, takie jak *Betroffenheit* czy *Rewizor*, wpisują się jako dzieła innowacyjne, bo intensywnie eksplorujące semantyczny potencjał ciała, w najnowszą historię światowego teatru tańca²². W obu przypadkach elementem rozpoczynającym proces twórczy była historia.

Moc ukryta w opowieści

W 2009 roku Jonathon Young stracił w pożarze córkę oraz siostrzenicę i siostrzeńca. Wydarzenie to stało się cezurą w życiu artysty, który rozpaczliwie próbował poradzić sobie z utratą ukochanych osób. Jednym ze sposobów na „utrzymanie się w teraźniejszości i z dala od traumy”²³ było kompulsywne pisanie, próba ujęcia za pomocą słów stanu chaosu, w jakim znalazł się jego umysł i emocje. Z tego osobistego doświadczenia wyłonił się scenariusz do spektaklu *Betroffenheit*, którego głównym tematem jest próba ukazania konsekwencji doświadczania zespołu stresu pourazowego, z czym wiąże się permanentne odczuwanie psychofizycznego bólu, niemożność pogodzenia się z przeszłością, a czasami też popadnięcie w nałóg. Pite i Youngowi, którzy znali się wcześniej i bardzo cenili swoją pracę, zależało na tym, by ich pierwszy wspólny spektakl nie był odczytany tylko jako forma arteterapii, powstała w odpowiedzi na osobistą tragedię aktora. Nie oznacza to, że perspektywa indywidualna została w tej inscenizacji pominięta. Pozostaje ona sednem przedstawienia, ale rozszerzono ją o uniwersalne pytania dotyczące cierpienia i przetrwania – Pite nazwała pracę nad komponowaniem *Betroffenheit* naprzemiennym zbliżaniem się i oddalaniem od tych dwóch ujęć tematu. Obserwujemy więc zmagania głównego bohatera z traumą i uzależnieniem, ale też podejmowane przez niego próby przezwyciężenia

²² O randze obu widowisk świadczą liczne nagrody przyznane twórcom spektakli *Betroffenheit* i *Revisor*, m.in. Critic's Circle National Dance Awards: Outstanding Performance in Modern Dance; Jonathon Young (2016), Laurence Olivier Award for Best New Dance Production – *Betroffenheit* (2017) oraz *Revisor* (2022).

²³ *Shock and Awe: PTSD in Performance // Betroffenheit*, ElectricCoTheatre, dostęp 13.08.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=rfjYmH82XLI>.

kryzysu i powolny proces uzdrawiania. W podróży tej doświadcza on całej gamy różnorodnych emocji i stanów. Od oszołomienia, przez poczucie beznadziei, euforię, totalny bezwład i rezygnację, aż po oczyszczenie i odzyskiwanie nadziei. W takim szerokim ujęciu tematu żałoby i różnorodnych form jej przeżywania może przejrzeć się każdy. A przeglądanie się w temacie jest tym dotkliwsze i intensywniejsze, że język werbalny, który nie może być użyty jako jedyne narzędzie próby wyrażenia tego, co się czuje, zostaje wzmocniony przez obraz tańczących ciał jako metafory udręki. *Betroffenheit* to mroczny i niepokojący, ale też niepozbowiony elementów humorystycznych spektakl, którego wyjątkowość można odkrywać na wielu poziomach. Najważniejszym z nich wydaje się jednak ten, który ukazuje, w jaki sposób ciało opowiada o śmierci, poczuciu bezsilności wobec niej, ale też mówi o poszukiwaniu wsparcia, którego źródłem mogą być inni ludzie.

W cztery lata po sukcesie *Betroffenheit* Pite i Young przedstawili kolejne widowisko eksplorujące słowno-cielesny idiom spod znaku Kidd Pivot²⁴. Jeśli jednak pierwsza wspólna realizacja obojga artystów może być zdefiniowana jako studium cierpienia i zdekonstruowana forma traumy, to *Rewizora*²⁵ należałoby sklasyfikować jako pamflet, który jest pierwszą w historii tańca tak spektakularną adaptacją farsy Mikołaja Gogola, niewolną tym razem od mrocznych akcentów (w zgodzie z tym, co zakładał sam dramatopisarz, by „zebrać do kupy wszystko, co złe, i wyśmiać za jednym zamachem”²⁶). W scenariuszu opracowanym przez Younga wybrzmiewają najważniejsze wątki zaczerpnięte z oryginału. Centralną postacią inscenizacji pozostaje rewizor, który przybywa do prowincjonalnego miasteczka w celu przeprowadzenia inspekcji. Nikt jednak z miejscowych urzędników nie jest świadomy tego, że pod śledczego przybywającego

²⁴ W 2016 roku Pite i Young wspólnie pracowali nad projektem *The Statement* dla Netherlands Dans Theater, w którym również skupili się na badaniu silnego związku między językiem a ciałem. Inszenizację tę można odczytać jako studium zależności i napięcia pomiędzy moralnością a władzą oraz manipulacji i nadużyć wynikających z niewłaściwego pojmowania przywództwa. Ogniskując akcję taneczną wokół korporacyjnego stołu, Pite i Young wyraźnie nawiązują w tej inscenizacji do powstałego w 1932 roku *Der Grüne Tisch* Kurta Joossa.

²⁵ *Rewizor*, reż. Crystal Pite, prem. 20–23 lutego 2019, Vancouver Playhouse, Vancouver.

²⁶ Cyt. za: Mikołaj Gogol „*Gracze*”, Antoni Czechow „*Niedźwiedź*”, program teatralny (Warszawa: Teatr Narodowy, 1959), 6.

z Petersburga podszywa się przypadkowy człowiek. Jego wizyta wywołuje we wszystkich paraliżujący strach przed realną możliwością ujawnienia występków miejscowej władzy: biurokracji, korupcji i wszelkich innych nadużyć. Chcąc przypodobać się fałszywemu wizytatorowi, a także przejrzyć jego plany, prowincjonalni funkcjonariusze państwowi jednoczą siły i angażują się w organizację atrakcyjnego dla przybysza pobytu, co doprowadza do uruchomienia lawiny kłamstw i serii absurdalnych zdarzeń. Komedia Gogola była już wielokrotnie przepisywana w teatrze na język współczesny, co zazwyczaj wiąże się z uniwersalizacją tematu władzy i ukazaniem galerii postaci, w których niczym w zwierciadle można się bez końca przeglądać. Nie na tym jednak polega nowatorstwo Pite i Younga, by ukazać kondycję współczesnych systemów rządzenia czy manipulacje związane z permanentnym nadużywaniem władzy. Nie jest też niczym odkrywczym przedstawienie stereotypowych ról społecznych i zachowań, które zaświadczać o ułomności ludzkiej natury. Wszystkie te elementy można odnaleźć w widowisku wyreżyserowanym przez kanadyjskich artystów, jednak o jego wyjątkowości decyduje ten sam co w *Betroffenheit* sposób budowania komunikatu – idea tańca zrodzona ze słowa pisanego i mówionego. Zauważyć też trzeba, że estetyka ta nadal jest rozwijana, a powiązania między opowiadaniem historii, brzmieniem języka a artykulacją ciała stają się coraz bardziej złożone i zaskakujące²⁷.

Obie inscenizacje, których temat zarysowano powyżej, zostały zbudowane według tego samego wzorca. Podstawą struktury dramatycznej jest podział na dwa akty, przy czym w *Betroffenheit*, podobnie jak wcześniej w *Dark Matters*, rozdziela je antrakt, w *Rewizorze* zaś następuje płynne, bez wątpienia jednak dostrzegalne, przejście z jednej części do drugiej. Zastosowane podziały nie są jednak schematyczne. Nie oddzielają one w sposób sztuczny akcji „teatralnej” od „tanecznej”. Artystom chodziło raczej o wskazanie dominującej w danym momencie warstwy – narracyjnej bądź tej skupionej na cielesności. Od początku przyświecała im idea, by stworzyć prawdziwą hybrydę teatru i tańca, która uczyni te

²⁷ 26 października 2023 roku miała miejsce najnowsza premiera *Kidd Pivot Assembly Hall*, sygnowana wspólnie przez Crystal Pite i Jonathona Younga. Jednak ze względu na brak możliwości obejrzenia spektaklu uwagi dotyczące współpracy kanadyjskich artystów zawężone zostały do omówienia dwóch produkcji przygotowanych dla Kidd Pivot: *Betroffenheit* i *Rewizor*.

dwie składowe istotnymi połówkami jednej całości. I to stanowi o niezwykłym talencie obojga twórców, bo mimo czytelnego podziału te dwa rodzaje sztuki przenikają się i uzupełniają, dzięki czemu oba widowiska mają zdecydowanie spójny charakter. Co więcej, opowieść w nich przedstawiana reprezentowana jest symultanicznie na wielu innych poziomach, co jest bardzo typowym rozwiązaniem dla teatru postdramatycznego. Wskazać tu należy te składowe, które budują niepowtarzalny klimat, oscylujący gdzieś pomiędzy realnością, snem a wyobrażeniem (jak u Bausch), podszyty niepokojem, ciemnością, konfliktem i przemocą, a więc tymi wszystkimi motywami, które od lat pasjonują Pite jako twórczynię. To z pewnością teatr synestezyjny, w którym oprócz wciągającej historii, melodii słów, obrazów i narracji ciała istotną rolę odgrywa dramaturgia wizualna oraz oryginalne pejzaże muzyczne. I tak na przykład w *Betroffenheit* w mroku kable wiją się niczym kłębowisko węży, scenografia żyje własnym życiem, oddycha i rozpada się, spersonifikowane rekwizyty rozmawiają z protagonistą, złowieszcze dźwięki potęgują grozę, a ciemności rozjaśnia apokaliptyczne światło. Po chwili takiego ekstremalnego napięcia następuje zwrot akcji, dramat zamienia się w *show* z atmosferą karnawału, którego egzemplifikacją jest muzyczna i taneczna salsa, charakterystyczne atrybuty zdobiące kostiumy tancerzy (różowe pióra, błyszczące cekiny, złota biżuteria) oraz poszerzony uśmiech zdradzający stan umysłu bohatera będącego na haju. Nie ma miejsca w tym artykule na pogłębioną analizę wszystkich elementów, które decydują o złożoności obu inscenizacji. Warto jednak zauważyć, że zarówno w przypadku *Betroffenheit*, jak i spektaklu *Rewizor* ta spektakularna wizja świata i człowieka wykreowana została nie tylko przez liderów, ale też przez grupę zaufanych artystek i artystów współpracujących z Kidd Pivot, w której niezwykle ważne miejsce zajmują utalentowane tancerki i tancerze, od lat związani z zespołem²⁸.

²⁸ Oprócz Crystal Pite i Jonathona Younga do stałego zespołu artystycznego grupy Kidd Pivot należą m.in. kompozytor Owen Belton, scenograf Jay Gower Taylor, projektantka kostiumów Nancy Bryant oraz autor oświetlenia scenicznego Tom Visser. Pite wielokrotnie podkreślała też, że wymagający proces pracy nad spektaklem ułatwia jej współpraca z grupą zaufanych tancerek i tancerzy (w obsadzie wspomnianych w tym artykule spektakli znaleźli się m.in. tak wybitni artyści tańca jak Tiffany Tregarthen czy Jermaine Maurice Spivey). Natomiast ostatnio w Kidd Pivot nastąpiła znacząca zmiana w składzie performerów i performerów, dlatego spektakl *Assembly Hall* prezentowany jest już w innej obsadzie niż miało to miejsce w *Betroffenheit* czy spektaklu *Rewizor*.

Przepisać językowy system znaków na ciało

Wyrazistą sygnaturą, która wyróżnia duet Pite–Young wśród innych twórczyni i twórców reprezentujących współczesny teatr tańca, jest wyjątkowa pod względem formalnym relacja pomiędzy językiem a ruchem oraz innowacyjne formy pracy z tekstem zintegrowanym z fizykalnością i tańczącymi ciałami. Można by nawet postawić taką tezę, iż nikomu wcześniej w teatrze tańca nie udało się tak kreatywnie rozwijać idei krajobrazu tekstu²⁹ i nie tyle opowiadać, ile pisać tańcem poruszające i zabawne zarazem historie. Jeśli w *Betroffenheit* koncepcja ta po raz pierwszy ulega zmaterializowaniu, to w *Rewizorze* staje się jeszcze bardziej wyraziście i złożona. Odkrycie tego fenomenu wymaga bliższego przyjrzenia się strukturze tych spektakli. W obu wprowadzeniem do odkrywania historii wykreowanych przez tańczące ciała jest część pierwsza – narracyjna, w której wyraźnie zaznaczony jest związek pomiędzy wypowiedzianymi słowami a tańcem. Historie rozgrywają się więc jednocześnie na dwóch płaszczyznach, słyszymy je i widzimy. Nagrane wcześniej i odtwarzane jako ścieżka dźwiękowa podczas spektaklu monologi i dialogi postaci poddane zostają tu daleko idącemu przetworzeniu, między innymi poprzez ich sampłowanie, zapętlanie i repetycje słów, wprowadzanie onomatopei, instrumentacji głoskowej i rytmizacji tekstu, zastosowanie nienaturalnej artykulacji i intonacji, a także spowalnianie i mechaniczne zniekształcanie dźwięków. Oprócz warstwy znaczeniowej wybrzmiewa więc (dosłownie) melodia języka, która staje się impulsem dla generowania ruchu. Wypowiedzenia poddane takiemu masteringowi ulokowane zostają niejako w ciałach performerek i performerów i inicjują ich taniec. Każda z części *corps dansant*, ale też ciała pomiędzy sobą, niczym litery alfabetu, wyrazy i zdania, zaczynają układać się w ruchu w hierarchicznie zorganizowany system znaków językowych. Tak opracowana choreografia ma odwzorowywać skomplikowaną budowę i funkcje języka (zwłaszcza ekspresywną), dlatego tancerki i tancerze żywo reagują na barwę i tonację poszczególnych słów, ale odtwarzają też reguły składniowe, łącząc ciała tak, jak wyrazy wedle ustalonych reguł łączą się w wypowiedzenia. Powstają w ten sposób ucieleśnione frazy, w których ciało jest zwielokrotnionym

²⁹ Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009).

znakiem. Co więcej, przez cały czas trwania tych scen tancerki i tancerze oprócz tego, że „piszą taniec ciałami”, to bezgłośnie artykułują płynący z offu bądź wypowiedzany na scenie tekst. Oznacza to, że jednocześnie synchronizują się z systemem językowym i znaczeniem tekstu, melodią języka i dźwięków, muzyką spektaklu oraz z samymi sobą w ruchu.

Taniec w tych odsłonach posiłkuje się najczęściej formą pantomimy zbiorowej i ruchem naturalnym. Dla wzmocnienia przekazu, efektu zaskoczenia czy nagłego zwrotu akcji ruch często bywa przerysowany poprzez wyolbrzymienia, nienaturalne napięcia i karykaturalne pozy. Pojawia się wyrazista gestykulacja oraz ekspresja mimiczna, które obrazują określone emocje i afekty. Choreografka stosuje też typowe dla techniki filmowej rozwiązania, takie jak zamrożenie ruchu w stop-klatce albo jego wielokrotne powtórzenie, co z kolei przypomina animację poklatkową, ruch zacinający się. W tych zatańczonych rozmowach grupa performerek i performerów bardzo silnie rezonuje ze sobą, ich cielesność pozostaje ściśle zsynchronizowana z warstwą dźwiękową i znaczeniową tekstu, a ruch staje się fenomenalnym obrazem ożywionego języka. Zafascynowani swoim odkryciem Pite i Young postanowili rozwijać te strategie, dlatego w przypadku tej pierwszej narracyjnej części widać istotne różnice pomiędzy dwoma stworzonymi przez nich dla Kidd Pivot widowiskami. W *Betroffenheit* sceny, w których historie przekazywane są symultanicznie na dwóch płaszczyznach (językowej i cielesnej), zostały wplecione pomiędzy obrazy reprezentujące inne gatunki i style teatralne oraz taneczne³⁰, w *Rewizorze* zaś stanowią one regułę, co powoduje, że widowisko to jest o wiele bardziej jednorodne stylistycznie. W drugim spektaklu twórcy też zdecydowanie rozbudowali ten specyficzny język narracji w tańcu poprzez rozszerzenie mimu zbiorowego o ruch typowy dla tańca współczesnego, nagromadzenie większej liczby szczegółów w komponowaniu miniatur tanecznych oraz zróżnicowanie ruchu i zachowań poszczególnych, bo przecież bardzo charakterystycznych, postaci reprezentujących typ Gogolowskich bohaterów.

³⁰ *Betroffenheit* to spektakl wielogatunkowy. Można w nim odnaleźć monodram, stand-up, teatr lalkowy i musical. W warstwie ruchowej, obok tańca współczesnego, teatru fizycznego i oryginalnie przetworzonej pantomimy zbiorowej, pojawia się też step i salsa – wszystko to w zgodzie z koncepcją *show* jako przestrzeni symbolicznej, która jest miejscem zmagania się głównego bohatera z uzależnieniem od narkotyków.

Tę złożoność charakteryzuje też warstwa audialna. W *Betroffenheit* wszystkie monologi i dialogi nagrane zostały przez Jonathana Younga, co ma swoje uzasadnienie w koncepcji i wymowie całego spektaklu³¹, natomiast w *Rewizorze* do współpracy zaproszono aktorki i aktorów kanadyjskich. Różnica pomiędzy inscenizacjami polega również na tym, że w pierwszej z nich, obok zarejestrowanych wcześniej dialogów i śpiewu, pojawiła się mowa improwizowana oraz komentarze Younga wygłaszane w planie żywym. Natomiast w drugiej, przy tak intensywnym wielogłosie płynącym z offu, zrezygnowano już z rozmów prowadzonych w czasie rzeczywistym na rzecz powracającego motywu muzycznego, który integruje wszystkie elementy, a jednocześnie wpływa na dramaturgię scen. Jeszcze jedną oryginalną formułą, którą twórcy wprowadzają do *Rewizora*, są taneczne didaskalia – zabieg zupełnie nowy w obszarze teatru tańca. Pite testowała już wcześniej użycie tekstu pobocznego w choreografii jako kolejny element struktury, gdzie myśli i działania postaci zostają wypowiedziane jako rodzaj komentarza do akcji scenicznej³². Na tej koncepcji, sięgającej do tradycji tekstu dramatycznego, oparta została część druga tego spektaklu, która kojarzona jest przede wszystkim z ekspresją cielesną i tańcem. Narratorka, odczytując tekst poboczny, ujawnia już nie tylko myśli bohaterów, ale też czasoprzestrzenny i sytuacyjny kontekst choreografii. Perspektywa zostaje więc odwrócona i teraz to nie tekst jest ucieleśniany, ale ruch wzbogacony zostaje o komentarz wskazujący, jak w analizie, na formalne i wyrazowe elementy dzieła tanecznego. Ten metajęzykowy aspekt wynosi choreografię Pite na kolejny poziom odczytywania słownika ruchowego.

Zarówno *Betroffenheit*, jak i *Rewizor* skupiają się na wyeksponowaniu w akcie drugim ciała i ruchu. Część ta nie jest jednak oderwana znaczeniowo od wydarzeń, stanów i emocji przedstawionych wcześniej. Będąc formą dekonstrukcji początkowego scenariusza, stanowi *continuum*

³¹ Główny bohater *Betroffenheit*, w którego wcielił się Jonathon Young, prowadzi ze sobą nieustający wewnętrzny dialog będący obrazem jego egzystencjalnego kryzysu spowodowanego utratą najbliższych. Przestrzeń tę, określaną jako *the room*, wypełnia rozmowa, w której wszystkie role wypowiada lub wyśpiewuje Young. Na scenie głosy te materializują się w postaci innych tancerek i tancerzy. Ich zadaniem jest ukazanie różnych odcieni osobowości Younga, będących efektem zaburzeń dysocjacyjnych.

³² Chodzi o spektakl *Double Story* z 2004 roku zrealizowany dla Kidd Pivot wspólnie z Richardem Siegałem, z którym Pite poznała się jeszcze podczas pracy w Ballet Frankfurt.

aktu pierwszego, tyle że w sposób szczególny uwypatnia wielowarstwowy system przetransformowania mowy na ciało oraz kinestetyczną reakcję na słowa. W związku z tym przestrzeń definiująca temat traumy czy oszustw i korupcji zostaje oczyszczona ze zbędnych elementów scenograficznych i rekwizytów, a tancerki i tancerze pozbywają się definiujących ich wcześniej kostiumów na rzecz prostych, współczesnych ubiorów. Reprezentują teraz samych siebie i, jak chce tego Pite, również nas. W kompozycji drugiego aktu wyraźne są punkty zaczepienia odsyłające do części pierwszej. W *Betroffenheit* będzie to na przykład powtórzona scena pantomimiczna, w której grupa próbuje ratować leżącego na stole chirurgicznym pogrążonego w letargu Younga. Tym razem zostaje ona odegrana bez głównego bohatera, bez rekwizytu, bez dialogów, za to w towarzystwie przejmujących i niepokojących zarazem pejzaży muzycznych, stworzonych przez Owena Beltona, Alessandra Julianiego i Meg Roe. W *Rewizorze* natomiast niczym powidoki powracają wybrane elementy scenograficzne (na przykład biurko miejscowego dygnitarza czy sofa, na której zasiadał podczas przyjęcia rewizor) oraz echa wcześniejszych, pełnych podejrzliwości i teorii spiskowych, rozmów wplecionych w ścieżkę dźwiękową. W akcie drugim obu spektakli w tańcu dominuje stosowana przez Pite estetyka *corps dansant* i wypracowywany przez wiele lat specyficzny styl choreograficzny. W pełni wybrzmiewa w nim to, co ciało ma do powiedzenia. Ujęcie za pomocą słów jego niezwykłości jest zadaniem trudnym ze względu na złożoność strukturalną choreografii, liczne niuanse decydujące o oryginalności i afektywne zabarwienie. To synergiczny, sugestywny taniec, w którym ujawniają się intensywna fizyczność i ekstremalne emocje. Dominują w nim zespołowe sekwencje złożone z rozbudowanych partnerowań, opozycji i falujących przepływów energii ciał, poczucia zależności ruchu od nieokreślonej siły wyższej. Źródło impulsu, często ułożone w peryferyjnych częściach ciała, wprawia w ruch jedną osobę, a w konsekwencji, niczym echo, ożywia pozostałą część grupy. Kolektywność wynika więc z wzajemnego oddziaływania na siebie jednostek.

Towarzyszy temu zabawa tancerek i tancerzy z grawitacją, siłą i bezwładem, zmienną trajektorią ruchu, tempem jego artykulacji, przechwytywaniem kontroli i balansowaniem na granicy utraty równowagi. Zarówno w tańcu grupowym, jak i solowym obok drapieźności i „wybuchających

fraz” pojawiają się charakterystyczne napięcia w gestach i mimice, nawiązania do estetyki noir i slapstickowej komedii, fascynacja teatrem lalkowym. Tę skomplikowaną choreograficznie narrację uzupełniają sceny tańca medytacyjnego, wypełnionego liryzmem, delikatnością, intymnym zwierzeniem, wyrażonym za pomocą najprostszych drgnień i odruchów. Takich zaskakujących obrazów jest w produkcjach Pite i Younga wiele. Może nim być absurdalny, łobuzerski i przerysowany zarazem duet Younga z Tiffany Tregarthen z *Betroffenheit* wynikający z połączenia konwencji groteski i horroru albo finałowy taniec Jermaine’a Spiveya z tej samej produkcji, odzwierciedlający proces uzdrowienia głównego bohatera, w którym wybrzmiewa echo przeżytych traum i poszczególnych etapów wydobywania się z mroku. W *Rewizorze* z kolei w pamięć zapada taneczne spotkanie Tregarthen i Elli Rothschild, w którym doskonale współgrają ze sobą złowieszczy śmiech i ruch, będący odpowiedzią na frazę wyartykułowaną ze wschodnim akcentem przez Ministrę Desouzę „o kształcie prawdy, którego nie da się objąć”³³, jak również sąd sumienia zdeprawowanego dyrektora miejscowego urzędu (w tej roli Doug Letheren), który w imieniu wszystkich oprawców świata musi skonfrontować się z długą listą przewinień. To scena, w której ujawnia się niezwykła zdolność Pite do wyeksponowania w ruchu ciała emocjonalnego.

Trwać w dialogu z wątpliwościami i nieznanym...

Pite jest zafascynowana efemerycznością tańca, jego ulotnością oraz kształtowaniem formy, która pozostaje w ciągłym stanie zaniku. Jako artystka często kwestionuje swoje wybory, choć twierdzi, że z wątpliwościami ma zdrową relację, bo to właśnie one ją napędzają i skłaniają do ciągłego zadawania pytań, prowadzenia dialogu z niezrozumiałym i poszukiwania prawdy. Stan doświadczania niewiedzy wywołuje w niej wiążące napięcia i daje początek procesowi twórczemu, z którego wyłania się wizja spektaklu. Jako dyrektorka artystyczna Kidd Pivot obecna na scenie od dwudziestu dwóch lat zdefiniowała już swój wyjątkowy język tańca. Uważa jednak, że łączenie tekstu mówionego i ruchu to nieskończone

³³ Org. *The truth has a shape that cannot be contained*; zob. *Rewizor*, Marquee TV, dostęp 9.03.2024, <https://marquee.tv/videos/kiddpivot-revisor>.

źródło inspiracji i możliwości, dlatego nadal zamierza je eksplorować, czego potwierdzeniem jest najnowsza produkcja *Assembly Hall* z 2023 roku. To, co w sposób szczególny uderza w spotkaniu ze sztuką Pite, tworzoną dla zespołu z Vancouver, jest jej teatralna wrażliwość i czułość, z jaką przedstawia swoich bohaterów, kreśli relacje pomiędzy nimi, doprowadza ich do stanu uniesienia, maksymalnej ekscytacji, ekstremum, a następnie przeprowadza przez metafizyczny smutek, obsesyjne zachowania czy niedorzeczne wybory, często zmierzające wprost do „pięknej katastrofy”. Opowiada z pasją. A tam, gdzie akcja narracyjna przeistacza się w akcję fizyczną, ruch staje się wizualnym językiem, w pulsującym rytmie, raz za razem, zbliża się i oddala od sensu. Wydaje się wręcz, że przekracza to, co realne, by dotykać innego wymiaru. Dzięki temu tę samą przestrzeń czy wykonane wcześniej frazy ruchowe postrzegamy już zupełnie inaczej. Otrzymujemy chwilowy dostęp do czegoś więcej, obcujemy z tajemnicą.

Bibliografia:

- Dickinson, Peter. "Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theater". *Dance Research Journal*, Vol. 46, No. 1 (2014).
- Jennings, Luke. "Crystal Pite: 'I'm trying to excavate the truth'". *The Guardian*, 22.09.2013. Dostęp 9.03.2024. <https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/22/crystal-pite-interview-sadlers-wells>.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatr postdramatyczny*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
- Mackrell, Judith. "Crystal Pite's Kidd Pivot". *The Guardian*, 18.09.2009. Dostęp 9.03.2024. <https://www.theguardian.com/stage/2009/sep/18/crystal-pite-kidd-pivot-review>.
- Mikołaj Gogol „Gracze”, Antoni Czechow „Niedźwiedź”. Warszawa: Teatr Narodowy, 1959.
- Miller, Robin J. *For Maureen Eastick, teaching ballet is about far more than creating a great ballet dancer*. Dostęp 9.03.2024. <https://archives.dancevictoria.com/wp-content/uploads/2021/07/profile-maureen-eastick-2020-written-by-robin-miller.pdf>.

- Ozkaya, Olga. *Reading Betroffenheit as Postdramatic Theatre: An Analysis of Crystal Pite's Collaborative Work With The Electric Company Theatre in Vancouver*. Vancouver: The University of British Columbia, 2018.
- Rembowska, Aleksandra. *Teatr Tańca Piny Bausch*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2009.
- Szymajda, Joanna. *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013.
- Wesemann, Arnd. „Teatr tańca po teatrze tańca”. *Teatr*, nr 2 (2012). Dostęp 9.03.2024. <https://teatr-pismo.pl/4060-teatr-tanca-po-teatrze-tanca/>.
- Winship, Lyndsey. “Crystal Pite: the dance genius who stages the impossible”. *The Guardian*, 18.09.2009. Dostęp 9.03.2024. <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/18/crystal-pite-betroffenheit-best-dance-21st-century>.

Summary

‘To persist in dialogue with doubt and the unknown...’ A new dimension of dance theatre based on the work of Crystal Pite and Kidd Pivot

This article is an attempt to examine the phenomenon of Crystal Pite as an artist who, in close collaboration with Jonathon Young, creates performances for the Vancouver-based company Kidd Pivot, which contemporary critics have described as a hybrid that stretches the boundaries of theatre and dance, placing her among the most important representatives of contemporary dance theatre. Reconstructing Pite's artistic biography and emphasising its most important stages, as well as following the findings of the dancer and choreographer Robert Desrosiers and the literary critic and dance researcher Peter Dickinson, the author analyses two of the three most recent artistic productions created by the Pite-Young duo for Kidd Pivot, which exemplify their shared fascination with narrative dance theatre and language as a system of signs, which in the creative process is ‘rewritten’ into a bodily dimension and choreography. All this, combined with the emotional layer of the Vancouver company's performances, creates an innovative and unusual quality.

MAŁGORZATA BUDZOWSKA

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1953-2088>

Teatr nowej polityczności. Performanse prawne Michała Zadary¹

Nowa polityczność

Polityczność teatru polskiego w pierwszych dekadach XXI wieku podlega licznym rekonfiguracjom, ewokującym równie różnorodne podejście badaczy i badaczek próbujących ów fenomen pochwycić i zdefiniować. Pod koniec pierwszej dekady nowego wieku szczegółowo tę sytuację zreferował Paweł Mościcki, starając się ująć to, co stanowi o polityczności polskiego teatru najnowszego, w zbiory i kategorie pozostające w dynamicznych korelacjach². Kolejny etap tej dyskusji zainicjowany został zbiorem artykułów i esejów opublikowanych w 2015 roku w „Polish Theatre Journal” pod hasłem *Teatry polityczności. Polityczności teatrów*³, gdzie ponownie przywoływane rozpoznania Mościckiego zyskały szerszy kontekst i zostały uzupełnione, między innymi, przez Bartosza Frąckowiaka⁴. Obserwacje obu badaczy, którzy starają się dokonać ogólnego przeglądu i kategoryzacji zjawisk polityczności w polskim teatrze ostatnich lat, można sprowadzić do wspólnego mianownika podkreślającego dialektyczne napięcie między

¹ Rozdział jest efektem prac badawczych w projekcie *Krytyczne deziluzje. Refiguracje tragizmu w polskim teatrze postdramatycznym*, finansowanym w ramach programu OPUS przez Narodowe Centrum Nauki (UMO-2024/53/B/HS2/00504).

² Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008).

³ „Teatry polityczności. Polityczności teatrów”, *Polish Theatre Journal*, nr 1 (2015), dostęp 2.02.2024, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/34/49>.

⁴ Bartosz Frąckowiak, „Agon, namiętność, profanacja. Wyzwania dla nowego teatru politycznego”, *Polish Theatre Journal*, nr 1 (2015), dostęp 2.02.2024, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/48/93>.

estetyką a polityką, za Jacques'em Rancièrem definiowane w ramach współzależności obu obszarów⁵. Według francuskiego myśliciela nie należy bowiem rozdzielać sfery estetyki od obszaru polityki, gdyż doświadczenie estetyczne jest niezbędne w procesie politycznego upodmiotowienia. Polityczność staje się wówczas sposobem konfrontacji różnych możliwości odnoszenia się podmiotów społecznych do świata zmysłowego: „dzielenia postrzegalnego”⁶, czyli ustanawiania granic i podziałów oraz zakresów współdzielenia tego, co dostępne zmysłom i przed nimi ukrywane, a także tego, co pozostaje w sferze estetycznej potencjalności. Rozpatrując teatr w tym ujęciu, Rancièr wskazuje, że współczesne działania teatralne mają tendencję do przekształcania praktyk artystycznych w aktywizm polityczny, podczas gdy już samo doświadczenie estetyczne jest polityczne⁷. Za tym wskazaniem podążają Mościcki i Frąckowiak, usiłując rozpoznać i nakreślić panoramę polityczności polskiego teatru najnowszego.

Z kategorii wyróżnionych przez Mościckiego warto skupić się na idei sztuki angażującej, która w największym stopniu bazuje na homologii sztuki i polityki. Cechą tej formy sztuki jest to, że wykracza ona poza opowiadanie się po którejś ze stron jasno zdefiniowanego konfliktu w sferze publicznej (co cechuje sztukę zaangażowaną) i sama projektuje nowe konfiguracje podmiotów w przestrzeni społecznej, stosując przy tym nowe style i języki wypowiedzi. Tym samym, zachowując swoją kreacyjną autonomię, realizuje się w poczuciu społecznej odpowiedzialności za tworzenie nowych przestrzeni „dzielenia postrzegalnego”⁸. Najistotniejszą jednak, z mojego punktu widzenia, obserwacją Mościckiego jest to, że obie formy sztuki, zaangażowanej i angażującej, funkcjonują najbardziej efektywnie we wzajemnym agonistycznym napięciu dialektycznym. Ten wewnętrzny *dissensus* winien stanowić rdzeń nowej polityczności sztuki, agonistycznego ścierania się deklaracji cząstkowych i refleksji natury ogólnej:

⁵ Jacques Rancièr, *Estetyka jako polityka*, tłum. Julian Kutyla, Paweł Mościcki (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007).

⁶ Jacques Rancièr, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa (Kraków: Korporacja Ha!art, 2007).

⁷ Jacques Rancièr, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, tłum. Steven Corcoran (London & New York: Continuum, 2010), 137.

⁸ Mościcki, *Polityka teatru*, 24.

Prawdziwa sztuka zaangażowana musi być także angażująca, inaczej stanie się nieodróżnialna od języków polityki i wobec nich wtórna. Straci również tym samym możliwość skutecznej walki o swoje ideały. Prawdziwa sztuka angażująca musi natomiast być po części również sztuką zaangażowaną. W przeciwnym razie pozostanie trwale oderwana od przestrzeni społecznej i utraci realną możliwość jej rekonfigurowania, stając się destrukcyjną sztuką dla sztuki. [...] Z jednej strony jest to wymóg uczestnictwa w życiu politycznym, zabierania głosu i zajmowania aktywnej pozycji w toczących się sporach. Z drugiej strony jest to wymóg prześwietlania ogólnej logiki życia społecznego, odnajdywania luk i miejsc potencjalnej emancypacji w dominujących językach politycznych⁹.

Taki obszar polityczności „konfliktowego konsensusu”¹⁰ wydaje się niezbędny do tego, by można było postrzegać sztukę krytyczną w kategoriach urealnienia jej działań i praktykowania sprawczości bez porzucania postulatu artystycznej autonomii i inwencji.

To rozpoznanie współbrzmi z ideą sztuki krytycznej definiowaną przez filozofkę polityki, Chantal Mouffe, wedle której praktyki artystyczne odgrywają ważną rolę w konstytuowaniu, utrzymywaniu lub kwestionowaniu danego porządku symbolicznego i społecznego. Podważając zastany stan rzeczy, praktyki te mogą potencjalnie dekonstruować dominujące narracje hegemoniczne w celu ujawniania tego, co i w jaki sposób hegemoniczny konsensus „dzielenia postrzegalnego” przesłonił lub odrzucił¹¹. Tę korelację rozpoznał Bartosz Frąckowiak, proponując „teatr agonu i polityki wyobraźni” otwierający się, zgodnie z ideą sztuki angażującej, „na nowe doświadczenia i nowy język ekspresji i oddziaływania”¹², co samo w sobie, jak wskazuje Mościcki, jest już wyborem politycznym:

Rewolucjonizowanie języka artystycznego jest przemianą, dekonstrukcją lub rekonfiguracją ogólnej przestrzeni postrzegania, mówienia i myślenia, a zatem może dokonywać także zmiany w ogólnych warunkach życia społecznego¹³.

⁹ Mościcki, *Polityka teatru*, 29, 30.

¹⁰ Por. Chantal Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. Barbara Szelewa (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015), 23.

¹¹ Mouffe, *Agonistyka*, 98–100.

¹² Frąckowiak, „Agon, namiętność, profanacja”, 11.

¹³ Mościcki, *Polityka teatru*, 24.

Podobne spojrzenie na sztukę reprezentuje Nicolas Bourriaud, który formułuje koncepcję sztuki jako działania polegającego na wytwarzaniu relacji ze światem przy zastosowaniu różnego rodzaju form, materialnych i performatywnych¹⁴. Ten rodzaj estetyki relacyjnej wzmacnia więzi między tym, co estetyczne, a tym, co polityczne, zgodnie z przekonaniem, że „sztuka stanowi rodzaj alternatywnej taśmy montażowej, przy której konstruuje się formy społeczne”¹⁵. W odniesieniu do tego ujęcia praktyk artystycznych Hans-Thies Lehmann zauważa, że teatr jest w swojej istocie „sztuką relacyjną”, gdyż generowane przez niego sposoby wzajemnej komunikacji (poprzez ciało, głos, gest, tekst itp.) pomiędzy wykonawcami a widzami mogą jednocześnie stać się przedmiotem artystycznego namysłu¹⁶. W sztuce angażującej, wspartej elementem deklaratywnego zaangażowania, przedmiotem takiego namysłu stają się sposoby kreowania tego typu relacji – na nowo przemyślane lub też zupełnie oryginalne artystyczne formy i metody tworzenia układów relacyjnych, przekładających się na nowe konfiguracje relacji społecznych:

[...] w tym właśnie tkwi polityczna siła działań artystycznych, że pokazują one świat jako z natury *niezdefiniowany*, że przedstawiają rzeczywistość społeczną taką, jaka jest, że uświadamiają konstruowany (w tym sensie nienaturalny) charakter przestrzeni społecznej, obszaru, który artyści mogą przebrać w wymyślony przez siebie kostium¹⁷.

Działanie artystyczne powinno zatem być działaniem kontrhegemonicznym, jak postuluje Mouffe. Winno pozostawać w nieustannej uważności na wszelkie próby esencjalistycznego definiowania podziałów w przestrzeni społecznej w ramach dyskryminującego konsensusu¹⁸.

¹⁴ Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: MOCAR, 2012).

¹⁵ Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, 23.

¹⁶ Hans-Thies Lehmann, „A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Post-dramatic”, w: *Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on Contemporary Performances*, ed. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles (London: Bloomsbury, 2013), 109.

¹⁷ Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, 23. Zaznaczenie kursywą w oryginale.

¹⁸ Mouffe, *Agonistyka*, 99–100: „Podejście agonistyczne postrzega sztukę krytyczną jako coś ukonstytuowanego przez wielość praktyk artystycznych, na pierwszy plan wysuwających istnienie alternatywy dla aktualnego porządku postpolitycznego. Jego wymiar krytyczny polega na uwidacznianiu tego, co dominujący konsensus próbuje zaciemnić i zamazać, oddawaniu głosu tym wszystkim, którym w ramach istniejącej hegemonii zamyka się usta”.

Dissensualny charakter przestrzeni relacji społecznych powinien również stanowić punkt odniesienia dla kreatywnej autorefleksji sztuki, która pole działań artystycznych będzie postrzegać jako fenomenologicznie zmienną i *niezdefiniowaną* przestrzeń:

Sztuka angażująca w przeciwieństwie do sztuki zaangażowanej nie traktuje przestrzeni komunikacji jako sfery przejrzystej i bez oporu poddającej się opisowi. Wręcz przeciwnie, ponieważ uwikłanie w istniejące języki władzy jest dla niej zagrożeniem, **musi cały czas czujnie rozpoznawać i wyprzedzać próby jednoznacznego zawłaszczenia**. Proste zaangażowanie w debatę publiczną obarczone jest ryzykiem uznania, że status i definicja sztuki są czymś oczywistym, czymś, co nie wymaga ponownego przemyślenia i rewolucjonizowania. **Politycznym zadaniem sztuki jest tymczasem również nieustanne kwestionowanie granic samej sztuki, jej języków, kategorii i narzędzi**¹⁹.

Na ten aspekt praktyki artystycznej wskazywał również manifest Macieja Nowaka, *My, czyli nowy teatr*, opublikowany w 2004 roku²⁰ i powtórzony we wspomnianym tomie „Polish Theatre Journal” w roku 2015²¹. Nowak podkreślał zarówno konieczność wynajdywania nowych form ekspresji teatralnej, jak i tego, by teatr był dynamiczną agorą²², na której dokonuje się nieustanna rewizja politycznych narracji hegemonicznych. Teatr nie może trwać „niezmiennie upozowany na swym lastrykowym nagrobku”²³, tylko winien podejmować nieustanną próbę redefiniowania siebie i świata wokół. Monika Kostaszuk-Romanowska widzi w tej postawie nawiązanie do paradygmatu romantycznego, zarządzającego politycznością teatru polskiego od jego zarania, który w obecnej sytuacji społeczno-politycznej wymaga znaczących modyfikacji²⁴. Manifest Nowaka współbrzmi z tezą Frąckowiaka

¹⁹ Mościcki, *Polityka teatru*, 24. Wyróżnienia dodane.

²⁰ Maciej Nowak, „My, czyli nowy teatr”, *Notatnik Teatralny*, nr 35 (2004), 116–119.

²¹ Maciej Nowak, „My, czyli nowy teatr”, *Polish Theatre Journal*, nr 1 (2015), dostęp 3.02.2024, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/29/91>.

²² Maciej Nowak, „My, czyli nowy teatr”, 1.

²³ Maciej Nowak, „My, czyli nowy teatr”, 4.

²⁴ Monika Kostaszuk-Romanowska, *Współczesny romantyczny teatr polityczny. Realizacje, dyskusje, kontrowersje* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2021), 108–141.

dotyczącą konieczności tworzenia „teatru agonu i polityki wyobraźni”, który poprzez swoje wybory estetyczne będzie współuczestniczył w kreowaniu nowych przestrzeni polityczności, mając na uwadze trafne spostrzeżenie Hansa-Thiesa Lehmana, że „teatr nie staje się polityczny przez samą bezpośrednią tematyzację polityczności, lecz przez **sposób przedstawiania**”²⁵. Precyzyjniej rzecz ujmując (czego nie wyraża polskie tłumaczenie), Lehmann wskazuje na „impliziten Gehalt seiner *Darstellungsweise*”²⁶, czyli implicytny (dorozumiany) sens sposobu przedstawienia, co z kolei sam Rancière definiuje jako kreatywny *dissensus*: „konflikt pomiędzy przedstawieniem zmysłowym a sposobem jego zrozumienia”²⁷.

Post-teatr czy alter-teatr?

Podejmując próbę rozpoznania nowych języków teatralnych w teatrze polskim, Tomasz Plata zauważa, że w Polsce po roku 2015 rozwija się działalność sceniczna, której punktem wyjścia „jest zniechęcenie wobec teatru, ale punktem dojścia zawsze sam teatr, często doprowadzony do form najprostszych i pokazany bez żadnych upiększeń”²⁸. To teatr poszerzający działanie Brechtowskiego V-effekt, jako że produkowany w ten sposób dystans nie dotyczy już (albo tylko) tego, co jest pokazywane na scenie, ale również tego, w jaki sposób jest to pokazywane i za sprawą jakich mechanizmów teatralnych. To „teatr autorefleksyjnie przyglądający się własnemu medium”²⁹, zarówno medium ciał scenicznych osób aktorskich, które „urywają się ze smyczy”³⁰ postaci scenicznych i rozgrywają autoperformans

²⁵ Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004), 305. Podkreślenie w oryginale.

²⁶ Hans Thies-Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999), 456–457.

²⁷ Rancière, *Dissensus*, 139. Tłumaczenie własne.

²⁸ Tomasz Plata, „Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru”, *Polish Theatre Journal*, nr 1 (2018), dostęp 3.02.2024, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/157/764>, 11.

²⁹ Karolina Plinta, *Post-teatr i okolice. Rozmowa z Tomaszem Platą*, MagazynSzum.pl, dostęp 28.01.2024, <https://magazynszum.pl/post-teatr-i-okolice-rozmowa-z-tomaszem-plata/>.

³⁰ Sposób opisu sytuacji scenicznej wyjścia z roli przez aktora/aktorkę, przywoływany przez Annę Ilczuk w autorskim monologu Adeli w spektaklu *Balkony. Pieśni miłosne* na motywach *Lata* Johna Maxwella Coetzee’ego i *Domu Bernardy Alby* Federica Garcíi Lorki, reż. i scen. Krystian Lupa, prem. 26 stycznia 2024, Teatr Polski w Podziemiu, Wrocław.

własnych imion³¹, redukując fikcję teatralną do minimum, jak i medium materialnej widowiskowości spektaklu, maksymalnie ograniczanej lub wyolbrzymianej. Skupienie na mechanizmach reprezentacji medium teatralnego nie wyklucza snucia narracji zaangażowanych w refleksję społeczno-polityczną, a wręcz wzmacnia pole polityczności, poddając pod dyskusję i dokonując rewizji tradycyjnych języków teatru. Taki namysł, zgodnie z wyżej omówionymi rozpoznaniem Rancière'a, Lehmana, Mouffe, Mościckiego czy Frąckowiaka, sam w sobie generuje redefinicję „postrzegalnego”, jego współdzielenia, ograniczania lub poszerzania.

Takie praktyki teatralne potwierdzają założenia sztuki angażującej, która według Mościckiego musi przekroczyć moment negacji i destrukcji stosowanych dotąd języków komunikacji i podziałów „postrzegalnego” i wykonać afirmatywny gest subtrakcji (subtracji)³². Przy zastosowaniu siatki pojęciowej Alaina Badiou Mościcki definiuje ścieżkę pomyślności (sprawczości?) na nowo przemyślanej polityczności teatru:

Polityczność teatru zależy więc od pomyślności dwóch kroków. Najpierw potrzebny jest gest destrukcji, aby zanegować istniejące języki i praktyki artystyczne. Zawieszeniu ulegają w nim także dostępne dotychczas kategorie i pozycje polityczne oraz to, jak określa się samą polityczność sztuki. Następujący potem krok subtrakcji polega na zbudowaniu nowego języka, nowej idei sztuki, ale jest także próbą znalezienia nowego typu relacji między sztuką a przestrzenią społeczną³³.

³¹ Por. Joanna Krakowska, „Auto-teatr w czasach post-prawdy”, *Dwutygodnik*, nr 9 (2016), dostęp 28.01.2024, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html>.

³² Mościcki, *Polityka teatru*, 25–26. Mościcki używa określenia „subtrakcja”, podczas gdy właściwe tłumaczenie terminu Badiou to „subtracja”; błąd wynika, być może, z równie błędnego podania tytułu tekstu, na który powołuje się Mościcki. W przypisie 10 na s. 25 Mościcki podaje jako źródło tekst: Alain Badiou, *Destruction, negation, subtraction – on Pasolini*, na stronie www.lacan.com, podczas gdy właściwy tytuł brzmi: Alain Badiou, *Destruction, negation, subtraction – on Pasolini* (por. <https://www.lacan.com/badpas.htm>). Mościcki ponadto wskazuje w tym przypisie na tekst Badiou: „Conférence sur la soustraction”, w: *Conditions* (Paris: Seuil, 1992); z językoznawczego punktu widzenia widniejące w tytule francuskie *soustraction* należy, z uwagi na zastosowanie właściwego przedrostka *sub-*, tłumaczyć jako *subtrację*. Dlatego pozwolę sobie stosować w dalszej części wywodu prawidłową formę terminu Badiou.

³³ Mościcki, *Polityka teatru*, 27.

Tym samym wracamy do postulatu „nowego teatru” Nowaka, teatru przemyślanego czy też wymyślanego na nowo, pozostającego w dynamicznej relacji ze zmiennymi koordynatami przestrzeni społecznej, którą swoją praktyką artystyczną próbuje poddawać nieustannej konstruktywnej krytyce. Teatru, który moment krytyki, ujawniający niewystarczalność lub wręcz kompromitację dotychczas proponowanych narzędzi „dzielenia postrzegalnego”, uzupełnia afirmatywnym momentem konstrukcji rozwiązań alternatywnych, przyznając jednocześnie rację istnienia innym możliwościom. Moment negacji, destrukcji i subtrakcji jest bowiem wewnętrznym momentem agonistycznym teatru, jego nieustannym przeglądaniem się w samym sobie jako jednym z estetyczno-politycznych narzędzi „dzielenia postrzegalnego”.

Dla nowo rozpoznanego w najnowszym teatrze polskim języka teatralnego, który Plata odnajduje w twórczości Marty Górnickiej, Wojtka Ziemilskiego, Anny Karasińskiej, Marty Ziółek czy Ani Nowak, badacz proponuje zastosować termin *post-teatr*: „to teatr, który usiłuje poradzić sobie z nieusuwalnymi problemami, które sam generuje, ale przy tym ani na chwilę nie chce przestać być teatrem”³⁴. Artyści podejmujący tego typu działania nie zatrzymują się w momencie negacji i destrukcji, ale pozwalają sobie na pozapolityczny moment zawieszenia, w którym odkrywają „swego rodzaju ziemię niczyją, w której nowe polityczne linie podziału jeszcze nie zostały wytyczone, a stare przestały obowiązywać”³⁵, po czym podejmują trud konstruowania alternatyw, jakkolwiek nadal pozostając, czy też chcąc pozostać, w teatrze:

Zdają sobie sprawę, że konwencja teatralna z definicji wytwarza doświadczenie nierówności i w tym znaczeniu jest politycznie podejrzana. Jednocześnie wracają do teatru, by pracować nad strategiami, które owo doświadczenie pomogą osłabić, w przekonaniu, że teatr – jak żadne inne medium sztuki – daje im dostęp do sytuacji spotkania, pozwala więc bez końca sprawdzać, co można i trzeba uczynić, by nasze relacje nie tylko teatralne, ale i potoczne stały się bardziej satysfakcjonujące³⁶.

³⁴ Plata, „Post-teatr. Ucieczka z teatru”, 11.

³⁵ Mościcki, *Polityka teatru*, 26.

³⁶ Plata, „Post-teatr. Ucieczka z teatru”, 11.

Tym stwierdzeniem, kończącym jego rozważania, Plata potwierdza polityczność tak zdefiniowanego teatru. Nazywając owo zjawisko *post-teatrem* usiłuje, jak sądzę, podkreślić jego nierozzerwalną więź z tradycją teatralną, która podlega kontestacji. To z kolei, z mojego punktu widzenia, trochę zbyt radykalnie ustanawia owych twórców w destrukcyjnym momencie negacji, nie wskazując w żaden sposób na najistotniejszy moment afirmatywnej subtrakcji. Owo *post-* skleja nowe praktyki teatralne z przeszłością, mimo że Plata wyraźnie próbuje odciąć działalność omawianych przez siebie twórców i twórczyń od inspiracji uznanymi językami teatru przeszłości³⁷. Na destruktywne posługiwanie się wszechobecnym mitem „post” w opisie nowych zjawisk kultury wskazywał również Bourriaud: „Sytuowanie się w przestrzeni wiecznego «po», niejako na obrzeżach historii, implikuje myśl opartą na przypisach i hipertrofię kategorii źródła”³⁸. Można zatem spróbować nazwać omawiane zjawisko nie *post-teatrem*, a *teatrem nowej polityczności* lub *alter-teatrem*, co nawiązywałoby do idei alternowoczesności Bourriauda i znosiło silne opozycje binarne, charakterystyczne dla momentu negacji i zamykające się w idei sztuki zaangażowanej. Jeśli przyjmiemy za Bourriaudem, że dominująca w dzisiejszej sztuce alternowoczesność, czy też „nowoczesność wędrująca”, jest „globalnym dialogiem [...], siecią zachowań i praktyk pozwalających przeciwstawić się jednocześnie tradycji i standaryzacji czy globalizacji świata”, zauważymy moment negacji, ale też moment subtrakcji, który jednak będzie świadomy swojej *queerowości* jako „alternatywna metoda poruszania istotnych tematów współczesności”³⁹.

Dziś najbardziej spójną postawą artystyczną jest włączęga. Ma ona wiele odmian formalnych (sieci, łańcuchy formy...) lub mentalnych

³⁷ Plata, „Post-teatr. Ucieczka z teatru”, 4: „Nieco prowokacyjnie można powiedzieć, że to pierwsze od dawna młode pokolenie w polskim teatrze, które odnosi sukces artystyczny, a nie zostało wychowane przez Krystiana Lupe. Kontekstów dla ich działań trzeba szukać z dala od lokalnego układu, bliżej dokonań najważniejszych twórców europejskiego teatru eksperymentalnego i tańca. Przy czym to nie dorobek klasyków teatru postdramatycznego w rodzaju Heinera Müllera czy Franka Castorfa bądź wielkich współczesnych inscenizatorów w typie Romeo Castelluccio jest tutaj podstawowym punktem odniesienia, ale twórczość młodszych o generację lub dwie artystów spoza instytucjonalnego mainstreamu”.

³⁸ Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, 25.

³⁹ Joanna Krakowska, *Odmieńca rewolucja. Performans na cudzej ziemi* (Kraków & Warszawa: Karakter & Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2020), 43.

(wszechobecne wątki drogi i podróży, przyjmowane odstępstwa od reguły i tym podobne). Nowoczesność wędrująca penetruje jednocześnie przestrzeń geograficzną, przebieg historii i znaki kulturowe. Jednak będąc pewnym konstrukttywizmem, różni się od postmodernistycznego eklektyzmu i ścieżki nowoczesnej, wyznaczonej przez postęp. **Alternowoczesność jest nowoczesnością labiryntową, nielinearną, niejednorodną i zakłada z góry, że będzie czasoprzestrzenną tułaczką**⁴⁰.

Łatwo zauważyć, że w podejściu Bourriauda dominuje podobne do sygnalizowanego u Mościckiego przekonanie o niedefiniowalności i nieprzejrzyistości przestrzeni społecznych identyfikacji⁴¹. *Queerowość* takiej postawy wynika właśnie z umiejętności przyjęcia niestandardowej perspektywy, „patrzenia z ukosa lub do góry nogami”⁴² i za pomocą nowo konstruowanych języków. Na nią właśnie powołuje się Bourriaud, postulując tożsamościowe włączenie, czyli stawanie się „kulturowymi «queers»”⁴³. Polityczność tego gestu, jak z kolei wskazuje Joanna Krakowska, wynika właśnie z momentu przekroczenia: „I właśnie to jest, jak się wydaje, istota queerowego performansu, którego radykalizm już nie polega na narcystycznej autoreferencyjności, ale na włączaniu się w szeroką debatę polityczną na własnych prawach”⁴⁴. *Queerowość* teatru nowej polityczności akcentowałaby zatem to, na co wskazywał Mościcki: „postulat bycia częścią i ogarniania całości”⁴⁵, negacji i subtrakcji, przejścia od binarności ku płynności, od esencji do fenomenu, w przekonaniu o nieprzejrzyistości i niedefiniowalności tego, co zastane, w polu sztuki i w polu społecznym.

Performans prawny

Cała wyżej nakreślona panorama pojęciowa nowej polityczności może stanowić efektywne narzędzie myślowe do analizy nowych języków teatralnych w polskim teatrze. Definicyjnie nakreślony przez Platę *post-teatr* Dariusz Kosiński przywołuje na określenie nowej formy polityczności

⁴⁰ Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, 31. Wyróżnienia dodane.

⁴¹ Mościcki, *Polityka teatru*, 24.

⁴² Krakowska, *Odmieńcza rewolucja*, 43.

⁴³ Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, 30.

⁴⁴ Krakowska, *Odmieńcza rewolucja*, 44.

⁴⁵ Mościcki, *Polityka teatru*, 30.

teatru, wprowadzonej na polską scenę między innymi przez Michała Zadare⁴⁶. Słusznie wskazuje przy tym na potencjał krytyczny post-teatralnego dystansowania się⁴⁷, przywołując jego dwa, zredefiniowane i biegunowo odmienne, modelowe studia przypadku, które ujawniły się w propozycjach teatralnych na początku lat 20. XXI wieku: *Odpowiedzialność* Michała Zadary⁴⁸ i *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* Jakuba Skrzywanka⁴⁹. Biegunowa odmienność obu propozycji wynika z różnego wykorzystania materii teatru – u Zadary demonstracyjnie wymazywanej, u Skrzywanka równie demonstracyjnie akcentowanej. Łączy je jednak, jak zauważa Kosiński, „dążenie do sprawczości i to lokowanej w kontekście jej najbardziej niepodważalnej sfery – prawa”⁵⁰. Post-teatralność czy też nowa polityczność propozycji Michała Zadary wydaje się o tyle ciekawsza, że demonstracyjna negacja sytuacji teatralnej stanowi sama w sobie o agonistycznej postawie twórcy, który domaga się sprawczości sceny (czy szerzej – sztuki), sprzeciwiając się dotychczasowym językom teatralizacji cierpienia, będącego tematem jego performansu.

W swoich dotychczasowych realizacjach teatralnych Michał Zadara wypracował specyficzny, choć wcale nie jednorodny, styl opowieści scenicznej, który można określić intelektualistycznym, operującym *suchą* stylizacją⁵¹ racjonalizmu. Jest to jednak intelektualna gra często podszyta ironią i metateatralną autorefleksją. Dlatego Anna Róża Burzyńska trafnie zauważyła, że Michał Zadara działa na przecięciu tradycji Brechtowskiego i Müllerskiego teatru politycznego, w którym racjonalizujący dystans V-effekt Bertolda Brechta łączy się z rozedrganiem i niepokojem Heinera Müllera. Teatr ten charakteryzuje: „Dyscyplina intelektualna, powściągliwość emocjonalna, skłonność do racjonalizacji i dialektyzacji doświadczeń”⁵².

⁴⁶ Dariusz Kosiński, *Teatr, który nadchodzi?* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2022), 438–443.

⁴⁷ Kosiński, *Teatr, który nadchodzi?*, 429.

⁴⁸ *Odpowiedzialność* Michała Zadary i zespołu, reż. Michał Zadara, prem. 26 czerwca 2022, Centrala i Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera, Warszawa.

⁴⁹ *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* Weroniki Murek i Jakuba Skrzywanka, reż. Jakub Skrzywanek, prem. 13 maja 2022, Teatr Współczesny, Szczecin.

⁵⁰ Kosiński, *Teatr, który nadchodzi?*, 443.

⁵¹ Por. Patrice Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, tłum. Piotr Olkusz (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2011), 312.

⁵² Anna R. Burzyńska, „«Myśmy wszystko zapomnieli». Dialektyka narodowej pamięci i zbiorowej amnezji w teatrze Michała Zadary”, w: *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek (Kraków: Korporacja Ha!art, 2010), 61.

W ostatnich latach Michał Zadara rozpoczął projekty mające na celu diagnozę mechanizmów przemocy struktur władzy, politycznych i medialnych, powodujących realne cierpienie społeczne. Dla tak sformułowanych założeń reżyser zaprojektował nowy typ performansu scenicznego – performans prawny, będący formalnie rodzajem performatywnej wykładni prawa, która ze wsparciem dokumentalnie przywoływanych studiów przypadku demonstracyjnie łamie iluzję sceniczną. Takie działanie można odczytywać jako dowód wyczerpania się teatralnie estetyzowanych narracji lub też ich nieadekwatności wobec cierpienia wynikającego z łamania prawa w przestrzeni publicznej. Podobne intuicyjne odczytanie projektów Zadary proponuje Kosiński:

Teatr już nawet nie ubogi, ale zanegowany, bo to, o co w nim chodzi, jest radykalnie nieartystyczne, a elementy sztuki uznaje się tu niemal za wstydlive wobec ludzkiej tragedii, o której sprawiedliwe rozliczenie [...] chodzi przede wszystkim⁵³.

By móc realizować swoje performanse prawne, Zadara powołał Instytut Prawa Performatywnego, dążący do tego, by artystyczne diagnozy społeczne znalazły sprawczość w działaniu prawnym, starając się tym samym wyjść poza dotychczas realizowaną formułę teatru politycznego:

Analizując w teatrze świat poprzez pryzmat prawa, otrzymujemy dzieła mające wartość praktyczną i estetyczną. Mogą być piękne, wzniosłe, harmonijne, ironiczne czy komiczne, a zarazem mieć potencjał zmiany, pomóc w burzeniu tronów. **Czym wówczas stanie się piękno teatru? Zmianą.** [...] Rolę osób współtworzących Instytut Prawa Performatywnego widzę w tym, żeby dawać ludziom narzędzia do zmiany⁵⁴.

W odniesieniu do takiej deklaracji reżysera można zatem postrzegać jego inicjatywę w kategoriach zarówno teatru zaangażowanego, jak i angażującego, jak to opisał Mościcki⁵⁵. Samo stwierdzenie, że „pięknem teatru jest

⁵³ Kosiński, *Teatr, który nadchodzi?*, 441.

⁵⁴ Katarzyna Przyborska, *Zadara wskazuje winnych zatrucia Odry. Czy dostanie obiecany milion? Rozmowa z Michałem Zadarą*, KrtykaPolityczna.pl, 12.09.2023, dostęp 15.09.2023, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/zadara-wskazuje-winnych-zatrucia-odry-czy-dostanie-obiecany-milion/>. Pogrubienie dodane.

⁵⁵ Mościcki, *Polityka teatru*, 23.

zmiana” stanowi Rancièrowską w duchu deklarację homologii estetyki i polityki. Piękno teatru Zadara definiował już jako nieustanne odkrywanie czegoś nowego na wzór odkrycia naukowego⁵⁶, natomiast w projektach swojego Instytutu wyraźnie wskazuje na zmianę jako kategorię piękna, którą wnosi zdarzenie sceniczne. Tak rozumiana zmiana wiąże się z postulatami sprawczości sztuki, która w formule nowej polityczności przekracza, czy też uzupełnia, wyżej wskazane przez Mościckiego kategorie teatru politycznego, proponując „swoiście (nie)praktyczną lekcję świadomej sprawczości, przywracania poczucia powszechnej dostępności sił performatywnych i związanej z tym możliwości urządzenia świata na nowo [...]”⁵⁷.

Instytut tworzony przez Zadara zbliżony jest do projektu szwajcarskiego reżysera, Milo Raua, który od 2007 roku tworzy dzieła artystyczno-dokumentalne w ramach utworzonego przez siebie International Institute of Political Murder. Production company for Theatre, Film and Social sculpture⁵⁸. Działania Instytutu Raua skupiają się na „multimedialnym leczeniu konfliktów historycznych i społeczno-politycznych”⁵⁹ poprzez produkcję spektakli teatralnych, filmów i publikacje książek dotyczących najistotniejszych, a często nie do końca rozwiązanych globalnych konfliktów społeczno-politycznych, czego przykładem są takie projekty, jak *The Last Days of the Ceausescus* (o procesie rumuńskich dyktatorów), *Hate Radio* (o ludobójstwie w Rwandzie) czy *Breivik's Statement* (o sądowym oświadczeniu norweskiego terrorysty)⁶⁰. Od 2013 roku Rau realizuje nowy format teatralny, jakim są inscenizowane procesy sądowe, wykorzystujące archiwa dokumentalne i historie osobiste tzw. „prawdziwych ludzi” – tu za przykład mogą posłużyć takie projekty sceniczne i sceniczno-filmowe, jak *The Congo Tribunal* (inscenizowany trybunał sądowy dotyczący wieloletnich, wyniszczających i ludobójczych wojen w centralnej Afryce i ich ukrytego

⁵⁶ Wypowiedź reżysera zawarta w materiałach promocyjnych performansu *Anty-Edyp*: Strona Teatru Polskiego w Warszawie, dostęp 15.03.2016, http://www.teatrpolski.waw.pl/modules/content/ANTYEDYP_PRESSKIT.pdf.

⁵⁷ Kosiński, *Teatr, który nadchodzi?*, 443.

⁵⁸ Oficjalna strona International Institute of Political Murder. Production company for Theatre, Film and Social sculpture, dostęp 15.09.2023, <https://international-institute.de/en/news/>.

⁵⁹ Oficjalna strona International Institute of Political Murder.

⁶⁰ Oficjalna strona International Institute of Political Murder. Projects, dostęp 15.09.2023, <https://international-institute.de/en/projects/>.

ekonomicznego zaplecza, za które w dużej mierze odpowiadają kraje Zachodu) czy *The Moscow Trials* (odnoszący się do procesu sądowego aktywistek z Pussy Riot)⁶¹. Projekty te, jak wskazuje sam Rau, „reprezentują nową formę sztuki politycznej, wysoce skondensowanej pod względem dokumentalnym i estetycznym”⁶². Właśnie do tego typu performansu prawnego, który Rau nazywa Real-Theater, nawiązuje Michał Zadara.

Do projektów Instytutu Prawa Performatywnego zapraszani są prawnicy i badacze, ale też instytucje i organizacje pozarządowe. Celem takiego działania jest wnikliwe zbadanie od strony prawnej diagnozowanej sytuacji społecznej, precyzyjnie – mechanizmu społeczno-politycznej przemocy, i rozpoznanie możliwych do podjęcia kroków prawnych. Pokaz sceniczny służy upublicznieniu badania i jego wyników, scena stanowi wówczas rodzaj publicznej agory inicjującej dyskusję ku sprawczości. Teatr ma zatem służyć racjonalnej próbie spojrzenia w wewnętrzne mechanizmy władzy i ewokowanej przez nią przemocy, skrywanej w hegemonicznej i manipulatorskiej retoryce polityki i mediów. Wykorzystanie sceny teatralnej jako agory, zgodnie z postulatami Nowaka, ma zatem na celu kontrhegemoniczny gest negacji i destrukcji dominujących języków polityki, wspieranych przekazem medialnym. Ten moment w projektach Zadary jest dość czytelny – reżyser wyraźnie opowiada się po konkretnej stronie debaty publicznej, próbując pociągnąć do odpowiedzialności tych, których oskarża o niesprawiedliwość. Być może ten właśnie moment dążenia ku sprawczości prawa, ożywienia jego nader często „martwej litery”, można uznać za afirmatywny moment subtrakcji. Paradoxem przepisów prawa jest bowiem to, że mimo iż stanowią zbiór esencjalistycznie sformułowanych kodeksów postępowania, to najistotniejsze w ich egzekwowaniu są ich kontekstualne interpretacje. Dlatego, *nomen omen*, prawomocne wydają się praktyki artystyczne Zadary, który ową performatywność prawa odsłania, akcentuje i wykorzystuje po to, by ujawnić, zgodnie ze wskazaniem Mouffe, co dominujący lub też dzierżący władzę konsensus prawny próbuje zaciemnić.

⁶¹ Oficjalna strona International Institute of Political Murder. Projects.

⁶² Oficjalna strona International Institute of Political Murder. About IIPM, dostęp 15.09.2023, <https://international-institute.de/en/about-iipm-2/>. Zob. Steff Nellis. “Enacting Law: The Dramaturgy of the Courtroom on the Contemporary Stage”. *Lateral. Journal of the Cultural Studies Association*, 10.01, Spring 2021, dostęp 15.09.2023, <https://csalateral.org/issue/10-1/enacting-law-dramaturgy-courtroom-contemporary-stage-nellis/>.

Przyjmując taką postawę artysty-badacza-aktywisty, Michał Zadara wyreżyserował dwa pokazy sceniczne projektów dokumentujących przebieg polskiego aparatu państwowego i współpracujących z nim mediów wobec Innego i Obcego⁶³. Co istotne, oba projekty zostały zaprezentowane na scenie Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie⁶⁴, czyli teatru, którego misją jest „wtrącanie się” w sprawy społecznie istotne⁶⁵. To, co proponuje Teatr Powszechny, jest kontynuacją tradycji polityczności polskiej sceny, o której pisał jego patron Zygmunt Hübner⁶⁶, na którego z kolei powołuje się w swoim manifestie wspomniany wyżej Maciej Nowak. Zadara i jego współpracownicy wchodzi zatem na agorę, na której od dłuższego już czasu prowadzi się dynamiczną dyskusję o najbardziej palących problemach społecznych. Dyskusja ta przybiera różne formy nowej polityczności, zgodne z nowym rozumieniem sztuki zaangażowanej i angażującej.

Sprawiedliwość. „Uczciwe, prawe postępowanie”⁶⁷

W 2018 roku, w 50. rocznicę wypędzeń obywateli polskich pochodzenia żydowskiego z kraju, na Małej Scenie Teatru Powszechnego, w spektaklu pt. *Sprawiedliwość*, Michał Zadara pokazał efekty swojego śledztwa dotyczącego wskazania konkretnych osób odpowiedzialnych za antysemicką nagonkę i wypędzenie z kraju ludności polskiej pochodzenia żydowskiego w 1968 roku. Warto zauważyć, że Zadara usieciowił historycznie mechanizm przemocy roku 1968 ku przeszłości i teraźniejszości, chcąc zaznaczyć powtarzalność i swoiste zapętlenie w tym samym cyklu przemocy wobec Obcego i Innego. W ten sposób, jak się wydaje, Zadara wypełnił postulat zajmowania aktywnej pozycji w bieżących sporach społecznych dotyczących

⁶³ Stosuję tu terminy zdefiniowane przez Magdalenę Środę w: Magdalena Środa, *Obcy, inny, wykluczony* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2020).

⁶⁴ Projekty Zadary powstają w koprodukcji Centrali i Teatru Powszechnego w Warszawie.

⁶⁵ Por. opis misji Teatru Powszechnego jako miejsca, w którym tworzy się „realna przestrzeń debaty publicznej i oparte na demokratycznych zasadach społeczeństwo obywatelskie”, *Oficjalna strona Teatru Powszechnego w Warszawie. Misja*, dostęp 29.01.2024, <https://www.powszechny.com/index/misja.html>.

⁶⁶ Zygmunt Hübner, *Polityka i teatr* (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1991).

⁶⁷ *Słownik języka polskiego*, hasło: *Sprawiedliwość*, dostęp 29.01.2024, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/sprawiedliwosc.html>.

oceny konkretnego wydarzenia historycznego, jak również spełnił wymóg „prześwieślenia ogólnej logiki życia społecznego”⁶⁸.

W jego siatce skojarzeń rok 1968 w Polsce powielił mechanizm działania Adolfa Eichmanna po Anschlussie Austrii w 1938, gdy nazistowski dygnitarz prowadził skoordynowaną kampanię wymuszonej emigracji Żydów z Austrii:

Ten epizod, przyćmiony później właściwą Zagładą, skojarzył mi się z działaniami polskich urzędników i dziennikarzy w latach 1967–1970, kiedy to polskie państwo i media państwowe zostały zaangażowane w podobne wypędzanie Żydów z Polski⁶⁹.

To skojarzenie z wydarzeniem historycznym, mającym swoje konsekwencje prawne w procesie jerozolimskim Eichmanna⁷⁰, stanowiło przyczynek do rozpoczęcia śledztwa, którego celem było złożenie do prokuratury zawiadomienia o możliwości popełnienia przez polskie władze i media zbrodni przeciwko ludzkości w roku 1968. We współpracy z badaczami z Uniwersytetu Warszawskiego, Robertem Grzeszczakiem i Danielem Przastkiem, Zadara stworzył zespół historyczno-prawny, mający na celu zebranie materiałów dokumentalnych, które mogłyby stanowić materiał dowodowy dla złożenia zawiadomienia. Pokaz sceniczny odtwarzał proces badawczy, stylizowany na scenie na śledztwo dziennikarskie. Minimalistyczna scenografia dziennikarskiego biura stanowiła tło dla *stricte* Brechtowskich scen bezpośredniego komunikowania publiczności toku dowodowego za pomocą slajdów z dokumentami zebranymi w trakcie śledztwa. Jedynym komponentem artystycznym były rzadko wtrącane na slajdach i w dialogach aktorów odwołania do fabuły *Króla Edypa* Sofoklesa⁷¹, dramatu antycznego będącego zapisem śledztwa w poszukiwaniu przyczyny nieszczęścia dręczącego społeczność Teb: „«Sprawiedliwość» to spektakl o kraju, w którym

⁶⁸ Mościcki, *Polityka teatru*, 30.

⁶⁹ Michał Zadara, *Sprawiedliwość 1968–2018* (Kraków & Warszawa: Żywość, 2021), 9.

⁷⁰ Por. Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. Adam Szostkiewicz (Kraków: Znak, 2022); Deborah Lipstadt, *Proces Eichmanna*, tłum. Maciej Antosiewicz (Warszawa: Wielka Litera, 2012).

⁷¹ Sofokles, *Król Edyp*, tłum. Robert R. Chodkowski (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2007).

została popełniona zbrodnia, za którą nikt nie został ukarany. Zupełnie jak «Król Edyp» Sofoklesa»⁷².

Sięgając po kategorię Innego i Obcego, Zadura diagnozuje instrumentalizację Inności i Obcości w działaniach władzy komunistycznej PRL, która po zwycięstwie Izraela w wojnie sześciodniowej rozpoczęła antysemitckie czystki w szeregach partii i armii⁷³, by następnie poszerzyć zakres swoich działań o intelektualistów i młodzież studencką, domagających się demokratycznych reform. Przywoływana w sposób zakamuflowany figura Żyda posłużyła w tych działaniach jako instrument propagandy, podkreślający Obcość i Inność osób pochodzenia żydowskiego. W ujęciu Magdaleny Środy Obcy to „ktoś spoza naszego toposu [...], spoza świata habitusu, języka, wartości, cywilizacji”⁷⁴, dlatego Obcość ma charakter kolektywny. Można zatem było w roku 1968 dosyć łatwo „wyobcować” Polaków żydowskiego pochodzenia, kategoryzując ich jako syjonistów, czyli osoby dążące do zbudowania tożsamości nowego narodu i stworzenia nowego państwa, a zatem nie-Polaków. Jednocześnie władza komunistyczna dostrzegła możliwość szerszego zakrojenia antysemitckich czystek poprzez splecenie figury Innego z figurą Obcego. Środa wskazuje, że w przeciwieństwie do Obcości Inność ma charakter indywidualny i wewnętrzny, dotyczy pozycji w społecznej stratyfikacji i poziomowi nie-dopasowania do obowiązującej normy: „Inny tkwi [...] poza uniwersalnością normy. [...] jest produktem procesów niezbędnych dla integracji grupy, stabilizacji i hegemonizacji jej władzy, w tym władzy definiowania normy”⁷⁵. Dlatego Innym dla komunistycznej władzy stali się wszyscy domagający się demokratycznych zmian, zarówno wewnątrz aparatu partyjnego, jak i w środowiskach inteligentkich i studenckich, najbardziej aktywnych w żądaniach prodemokratycznych zmian⁷⁶. Ponieważ jednak, jak zauważa Środa, to tożsamość

⁷² Opis spektaklu na stronie Teatru Powszechnego w Warszawie, dostęp 29.01.2024, <https://www.powszechny.com/spektakle/sprawiedliwosc,s1453.html>.

⁷³ Por. Dariusz Stola, *Kampania antysyjonistyczna w Polsce 1967–1968* (Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2000).

⁷⁴ Środa, *Obcy, inny, wykluczony*, 8.

⁷⁵ Środa, *Obcy, inny, wykluczony*, 11.

⁷⁶ Por. Przemysław Batorski, „Jak «obcy klasowo» stał się «obcym narodowo»”. Propaganda Marca 1968”, *Żydowski Instytut Historyczny*, dostęp 29.01.2024, <https://www.jhi.pl/artykuly/propaganda-marca-1968,2748>. Przejmujące świadectwo tych prześladowań daje Artur Domosławski, przywołując losy Zygmunta Baumana, por. Artur Domosławski, *Wygnaniec. 21 scen z życia Zygmunta Baumana* (Warszawa: Wielka Litera, 2021).

zbiorowa jest pierwotna wobec indywidualnej i o wiele bardziej istotna w ustanawianiu normy tożsamościowej danej wspólnoty⁷⁷, polskie władze w roku 1968 zagarnęły blisko 13 000 Polaków w jeden zbiór Obcych syjonistów, których należy wygnać z kraju, pozbawiając obywatelstwa. Dlatego projekt Zadary odwołuje się do kategorii prawnej zbrodni przeciwko ludzkości w rozumieniu art. 3 ustawy o IPN⁷⁸ oraz art. 6 pkt c *Karty Międzynarodowego Trybunału Wojskowego*⁷⁹ i art. 7 ust. 1 h *Rzymskiego statutu Międzynarodowego Trybunału Karnego*⁸⁰, która polegała na „inspirowanym przez władze, zorganizowanym, rozległym i systematycznym ataku podjętym przeciwko ludności cywilnej z powodu jej przynależności do określonej grupy narodowościowej”⁸¹. Jako taka zbrodnia ta nie ulega przedawnieniu (art. 43. *Konstytucji RP*)⁸².

Brechtowska formuła prezentacji archiwum śledztwa zespołu Zadary miała charakter demaskatorski, uświadamiający i edukacyjny. Wątpliwości budziło imienne wskazanie dwojga dziennikarzy, nadal wówczas żyjących i częściowo udzielających się publicznie, jako tych, których można i należy sprawiedliwie osądzić za tę zbrodnię. Warto jednak mieć na uwadze, że każde archiwum śledcze ma charakter selektywny, mimo najlepszych chęci dążenia do pełnej obiektywności. Umiejętność skonstruowania ścieżki dowodowej polega właśnie na doborze i kompozycji zebranego materiału, a faktycznemu osądowi prawnemu można poddać tylko żyjących sprawców. W obliczu tak szeroko zakrojonej sprawczo zbrodni, jakim była nagonka i wypędzenie 13 000 obywateli z kraju, wskazanie zaledwie dwóch osób zaangażowanych w medialne działania na rzecz władzy ujawnia głównie bezradność i desperację Zadary wobec ogromu podjętego problemu. O ile pokaz w 2018 roku budził kontrowersje bezwzględna wiara w moc

⁷⁷ Środa, Obcy, inny, wykluczony, 8.

⁷⁸ Ustawa z dnia 18 grudnia 1998 r. o Instytucie Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, dostęp 30.01.2024, https://orka.sejm.gov.pl/proc3.nsf/ustawy/31_u.htm.

⁷⁹ Karta Międzynarodowego Trybunału Wojskowego, dostęp 30.01.2024, <https://www.prawo.pl/akty/dz-u-1947-63-367,16779662.html>.

⁸⁰ Rzymski statut Międzynarodowego Trybunału Karnego, dostęp 30.01.2024, <https://www.prawo.pl/akty/dz-u-2003-78-708,17027197.html>.

⁸¹ Zadara, *Sprawiedliwość 1968–2018*, 74.

⁸² *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej*. Tekst uchwalony w dniu 2 kwietnia 1997 r. przez Zgromadzenie Narodowe, dostęp 30.01.2024, <https://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/Pol-ski/kon1.htm>.

sprawczą prawa⁸³, które pozwalało na postawienie przed sądem zaledwie dwóch osób z minimalnym wkładem w zbrodnicze działania, o tyle dwa lata później sam reżyser częściowo przyznał się do porażki. W tym właśnie momencie, w 2020 roku, wyjaśniał, dlaczego jednak nie złożył zawiadomienia w prokuraturze, jednocześnie dobudowując do wcześniejszych skojarzeń historycznych siatkę teraźniejszości:

Tak samo jak kampania antysemicka lat 1967–1970 była tylko pozornie walką z „ideologią syjonizmu”, kampania homofobiczna lat 2019–2020 była tylko pozornie walką z „ideologią LGBT+”. Ofiarami byli w obu przypadkach ludzie, Polacy i Polki. [...] Skoro zadajemy pytania o możliwość popełnienia przestępstw w 1968 roku, to powinniśmy także zadawać analogiczne pytania dziś⁸⁴.

Swój wywód Zadara podsumowuje stwierdzeniem: „Stało się jasne, że możliwość domagania się sprawiedliwości za rok 1968 w roku 2021 jest wysoce wątpliwa”⁸⁵. W ten sposób twórca splótł mechanizm przemocy wobec ideologii Obcości i ideologii Inności w jeden ciąg skojarzeniowy, nie tracąc przy tym z pola widzenia faktu, że w obu przypadkach sprawcami są funkcjonariusze państwowi i wspomagające ich media. Praktykowanie sprawczości w tym przypadku pozostało zatem na etapie laboratoryjnym, jednak zebrany materiał dowodowy i samo ćwiczenie się w dążeniu do sprawczości należy uznać za istotną wartość projektu zrealizowanego przez zespół Zadary⁸⁶.

Odpowiedzialność. „Obowiązek moralny lub prawny odpowiadania za swoje lub czyjeś czyny”⁸⁷

Wątek zbrodniczych działań aparatu państwa wobec, tym razem jasno definiowanych, Obcych Zadara poruszył ponownie w 2022 roku, przygotowując w podobnym trybie projekt i pokaz spektaklu pt. *Odpowiedzialność*.

⁸³ Por. Julia Kowalska, „Takiej sprawiedliwości chcecie?”, *CzasKultury.pl*, 19.04.2018, dostęp 29.01.2024, <https://czaskultury.pl/czytanki/takiej-sprawiedliwosci-chcecie/>.

⁸⁴ Zadara, *Sprawiedliwość 1968–2018*, 11.

⁸⁵ Zadara, *Sprawiedliwość 1968–2018*, 11.

⁸⁶ Por. „Tragedia, sprawiedliwość, sprawczość: Czy należy złożyć *Zawiadomienie...* opracowane przez Michała Zadare w prokuraturze? Rozmowa”, w: Zadara, *Sprawiedliwość 1968–2018*, 161–176.

⁸⁷ *Słownik języka polskiego*, hasło: *Odpowiedzialność*, dostęp 29.01.2024, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/odpowiedzialnosc.html>.

Tematycznie spektakl odnosi się do aktualnej sytuacji osób uchodźczych na polsko-białoruskiej granicy. Figura uchodźcy to emblematyczne, według Środy, *exemplum* Obcego. Jako „pusta figura”, którą można wypełnić wszelkimi sensami, uchodźca jest produktem władzy, która „stosując określone techniki wykluczania, dyscyplinowania, przesłuchania, tworzenia wizerunku medialnego, tworzy uchodźcę jako pewnego rodzaju anomalie systemu”⁸⁸. W polskim, bieżącym doświadczeniu wiemy już, że zależnie od politycznej potrzeby grupy uchodźców można różnie wartościować:

Lata 2021 i 2022 zainicjowały dwa diametralnie różne reżimy graniczne wzdłuż wschodniej granicy Polski. Na odcinku ukraińskim – przyspieszone procedury graniczne, infrastrukturę wspomagającą, retorykę powitania i bliskości. Na odcinku białoruskim – brutalną blokadę, urasowanie nieeuropejskich uchodźców i błyskawiczną militaryzację granicy⁸⁹.

Ta schizofreniczna moralność na polskiej granicy wpisuje się w ogólnoswiatowy trend dzielenia osób uchodźczych na fałszywe i prawdziwe, zasługujące na ratunek i te, którym ratunku można odmówić: „Dyskurs «zasługi», jakkolwiek chcielibyśmy argument swój gimnastykować, bazuje na kolorze skóry i jest elementem biopolityki”⁹⁰. Uchodźca jest zatem produktem „władzy, polityki, policji, organizacji humanitarnych, mediów”⁹¹, który stanowi wyzwanie wynikające z trudności pogodzenia dwóch racji, humanitarnej i pragmatycznej, tej, która nakazuje udzielić pomocy każdemu człowiekowi w potrzebie, i tej, która nakazuje bronić bezpieczeństwa i dobrobytu „swoich” ludzi. Lidia Zessin-Jurek, na stronach organizacji Badaczki i Badacze na Granicy, tworzącej społeczne archiwum kryzysu humanitarnego⁹², wskazuje (za Dirkiem Mosesem), że „bazowanie na argumencie niebezpieczeństwa to sprawdzona strategia legitymizacji wybiórczej przemocy”⁹³, podejmowana

⁸⁸ Środa, *Obcy, inny, wykluczony*, 100.

⁸⁹ Lidia Zessin-Jurek, *Zakładnicy własnych wartości. O odpowiedzialności za uchodźców na granicy*, Badaczki i Badacze na Granicy, dostęp 31.01.2024, <https://www.bbng.org/zakladnicy-wlasnych-wartosci>.

⁹⁰ Zessin-Jurek, *Zakładnicy własnych wartości*.

⁹¹ Środa, *Obcy, inny, wykluczony*, 101.

⁹² Oficjalna strona projektu Badaczki i Badacze na Granicy, dostęp 31.01.2024, <https://www.bbng.org/>.

⁹³ Lidia Zessin-Jurek, *Zakładnicy własnych wartości*.

najczęściej przez struktury władzy. Figura uchodźcy na granicy polsko-białoruskiej wypełniana jest, zgodnie z politycznym zapotrzebowaniem, wizerunkiem zagrażającego bezpieczeństwu i obcego kulturowo terrorysty. W ten sposób sankcjonuje się przemoc, co w sposób obrazowy ujawnia film Agnieszki Holland *Zielona granica*⁹⁴, dzieło sztuki wywołujące w momencie premiery i pierwszych dni dystrybucji ostre i przemocowe reakcje społeczne ze strony osób podzielających strategię przemocy ówczesnej władzy⁹⁵. Co interesujące, Holland przyjmuje dla swojej opowieści publicystyczny, niemal dokumentalny typ dramaturgii, daleko na drugim planie stawiając walory artystyczne⁹⁶. Jest w tym bliska dramaturgii polityczności projektów Zadary, być może w równej mierze przekonana o konieczności stosowania tego typu formalnych przesunięć wobec ogromu wizualizowanej tragedii. Teatralny projekt Michała Zadary podejmuje ten sam temat nieco wcześniej, domagając się pociągnięcia do tytułowej odpowiedzialności ludzi władzy, łamiących prawa człowieka zapisane w polskiej konstytucji i w konwencji genewskiej.

Na scenie staje rodzaj biura prawnego, a na telebimie wyświetlają się slajdy i video wspomagające opowieść o jednym z uchodźców syryjskich, który zginął na granicy, próbując dostać się do Polski. W ten sam, co we wcześniejszym projekcie, Brechtowski sposób aktorzy i aktorki pod własnymi imionami zwracają się bezpośrednio do publiczności, przytaczając fakty i paragrafy kodeksu karnego i konstytucji. Posługują się przy tym w pełni jawnym wachlarzem nazwisk polityków uczestniczących w procedurze przemocy wobec osób uchodźczych, ale i mieszkańców strefy stanu wyjątkowego⁹⁷. Tym razem jednak cały tworzony kolektywnie scenariusz

⁹⁴ *Zielona granica*, reż. Agnieszka Holland, Astute Films, Beluga Tree, Blick Productions, Canal+ Polska, 2022.

⁹⁵ Sytuację tę opisał i skontekstualizował Jakub Majmurek: Jakub Majmurek, *Głupia władza niejednokrotnie przegrywała z dobrym kinem*, KrytykaPolityczna.pl, 16.09.2023, dostęp 5.02.2024, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/holland-zielona-granica-reakcje-film/>.

⁹⁶ Por. Bartosz Staszczyszyn, „*Zielona granica*”, reż. Agnieszka Holland, Culture.pl, dostęp 31.01.2024, <https://culture.pl/pl/dzieło/zielona-granica-rez-agnieszka-holland>.

⁹⁷ Katarzyna Potoniec, „Podlasie jako miejsce tranzytowe”, *Badaczki i Badacze na Granicy*, dostęp 6.02.2024, <https://www.bbng.org/podlasie-jako-miejsce-tranzytowe>: „Od września 2021 do końca czerwca 2022 roku całe pogranicze z Białorusią zostało objęte tak zwaną strefą stanu wyjątkowego. W praktyce oznaczało to, że na ten teren, obejmujący 183 przygraniczne miejscowości, nie mógł wjechać nikt poza mieszkańcami i służbami mundurowymi. Zakaz ten objął także organizacje pomocowe, medyków, wolontariuszy i media. Pomoc uchodźcom spoczęła na barkach zaangażowanych osób lokalnych”.

został skonsultowany z prawnikami z Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka⁹⁸ i jest dodatkowo wyświetlany na telewizorach z przodu sceny, by, jak informują na wstępie aktorzy, podkreślić przemocowość systemu, który nawet za artystyczną opowieść o przemocy na granicy może postawić w stan oskarżenia. Dlatego aktorzy mogą wypowiadać wyłącznie zaakceptowany przez prawników tekst. Tak zaprojektowane działanie sceniczne nosi silne znamiona polityczności – deziluzyjny i radykalnie sformatowany sposób podawania tekstu przeczy aktorskiej inwencji, ale wskazuje na cenzorskie zapędy ówczesnej władzy, która udowodniła, jak potrafi zarządzać prawem, by chronić swoje hegemoniczne narracje⁹⁹.

W takim układzie scenicznym ramę artystyczną tworzy prawdziwa historia Issy, wspomnianego syryjskiego uchodźcy, którego rozłożona na kilka dni gehenna umierania na polsko-białoruskiej granicy stanowi główną oś wyводу, wspomaganą odtwarzaną z gramofonu *Pasją św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha¹⁰⁰. Konotacje pasyjne są oczywiste, zważywszy na fakt, że syryjskie imię Issa to po polsku Jezus. Jednak, podobnie jak w *Sprawiedliwości*, ta artystyczna rama stanowi nikłe tło, a dominują obrazy i dialogi dokumentalne, tym razem jednak o tyle bardziej dotkliwe, że dotyczą historii, która rozgrywa się tu i teraz. Michał Zadara zdaje sobie w pełni sprawę, że w tym momencie politycznym nikogo do odpowiedzialności prawnej nie uda się pociągnąć¹⁰¹. To jednak nie może, jak twierdzi reżyser, powstrzymać obywateli od dyskusji nad koniecznością wskazania osób odpowiedzialnych za łamanie prawa. I temu służy przestrzeń sztuki, jaką jest scena teatralna – ma akcentować obywatelską sprawczość.

⁹⁸ Strona Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka, dostęp 5.02.2024, <https://hfhr.pl/>.

⁹⁹ Marta Kolankiewicz, „Kryminalizacja pomocy i rzeczywistość granic”, *Badaczki i Badacze na Granicy*, dostęp 6.02.2024, <https://www.bbng.org/kryminalizacja-pomocy-i-rzeczywistosc-granic>.

¹⁰⁰ Johann Sebastian Bach, *Pasja według św. Mateusza*, prem. 11 kwietnia 1729, Lipsk.

¹⁰¹ Okazuje się, że mimo zmiany władzy po wyborach parlamentarnych w 2023 roku moment polityczny sprzyjający pociągnięciu do odpowiedzialności za sytuację na granicy nadal jest niekorzystny. Dlatego Michał Zadara ponownie, w 2024 roku, tworzy i wystawia performans prawny, będący kontynuacją refleksji nad sytuacją na polsko-białoruskiej granicy – *Sytuacja Graniczna*, której pokazy publiczne miały miejsce w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 27 listopada 2024 r., jest już inscenizowanym procesem sądowym nad państwem polskim (tj. przedstawicielami władzy), które kontynuuje politykę przemocy wobec osób uchodźczych na granicy. Zob. *Opis performansu Sytuacja Graniczna*, dostęp 29.01.2025, <https://artmuseum.pl/wydarzenia/sytuacja-graniczna?term=01934427-b4c2-7261-9740-848ac555d41b>.

Omawiając ten projekt Zadary, Kosiński punktuje intencjonalną, jak przypuszcza, nieporadność aktorską doświadczonych przecież aktorek i aktorów (Maja Ostaszewska, Barbara Wysocka, Piotr Głowacki / Mateusz Janicki) i demonstracyjnie warsztatowy charakter pokazu¹⁰². Na tym polegać ma właśnie owa *post-teatralność*, dążąca do zanegowania tradycyjnych form teatralnych lub też do wskazania na ich nieadekwatność wobec ujawnianej tragedii. Co wydaje się w tym kontekście istotne, w obu omawianych tutaj projektach Zadary mowa jest o tragediach, za które odpowiedzialność ponosi każdy i każda obywatel/obywatelka kraju, w którym władza dopuszcza się tego typu zbrodni. Temat kryzysu humanitarnego na polsko-białoruskiej granicy jest o tyle bardziej dotkliwy, że dotyczy demokratycznie wybranej władzy i całkiem sporej grupy społeczeństwa ją popierającej. Zatem nawet jeśli podczas pokazu teatralnego padają nazwiska konkretnych polityków, wydających rozkazy działań przemocowych wobec osób uchodźczych, cień odpowiedzialności rozlewa się na każdego z widzów. Nawet jeśli jest to tylko odpowiedzialność za postawę pasywności, odwracania wzroku i pozwolenia na normalizację przemocy:

[...] temat pushbacków na polskiej granicy jest doskonałym przykładem medialnego efektu echo *chamber*, czyli przypominany jest (nawet do znużenia) tylko wśród tej części Polaków, którzy dopuszczają do siebie tę wiedzę. Odbiorcy innych mediów spolaryzowanej sfery publicznej są nieświadomi, a w razie przypadkowego zetknięcia się z tą informacją pozostają raczej nieporuszeni tym, że „na granicy nadal coś się dzieje”¹⁰³.

Konkluzje. Wątpliwości

Projekty sceniczne *Sprawiedliwość i Odpowiedzialność* Michała Zadary to przykłady teatru, który upomina się o sprawczość sztuki w obliczu przemocy władzy wobec Obcego i Innego. Kategoria piękna definiowana jest wówczas poprzez projektowaną zmianę społeczną, zatem w perspektywie bardziej politycznej niż estetycznej, czym wypełnia definicję sztuki zaangażowanej. Artyzm tych działań ma charakter czysto pretekstowy, stąd zarzut o uprawienie scenicznej publicystyki, jakkolwiek potencjał angażujący tej

¹⁰² Kosiński, *Teatr, który nadchodzi?*, 441.

¹⁰³ Zessin-Jurek, *Zakładnicy własnych wartości*.

strategii wart jest rozważenia. Być może należy uznać, że gdy *stricte* dokumentalne sekwencje performansów Zadary przerywane są fragmentami *Króla Edypa* czy dźwiękami *Pasji św. Mateusza*, to mamy do czynienia z owym pozapolitycznym momentem zawieszenia, o którym wspominał Mościcki¹⁰⁴, a w którym polityka cofa się do swoich mistycznych korzeni, by móc zdefiniować się na nowo¹⁰⁵. Ową mistyczną czy też duchową proweniencję polityczności rozpoznawała już Maria Janion:

Istotą nurtującego nas problemu jest nieustanne przeplatanie się realnych wydarzeń i symbolicznych znaczeń, bardzo głęboko zakorzenionych w dawnych, mitycznych wyobrażeniach, zawsze silnie nacechowanych dualizmem „pozytywności” i „negatywności”. [...] Niemożnością jest tutaj oddzielenie „p o l i t y k i” od „d u c h o w o ś c i” i dlatego w konkretnych zdarzeniach politycznych prześwituje ich odległa, symboliczna genealogia, a w symbolach, najbardziej wydawałoby się oddalonych od rzeczywistości, obecna jest polityczna wykładnia terażniejszości¹⁰⁶.

Problemem wydaje się to, że ów moment duchowości, czy też zwrot ku językowi sztuki, dramatu bądź muzyki, w performansach Zadary ginie w tle wysuwanej na plan pierwszy dokumentalności. Narzuca się tutaj wspomniany już wcześniej intelektualistyczny styl reżyserii Zadary, zbliżony bardziej do akademickiego wykładu lub aktywistycznej przemowy niż do zdarzenia artystycznego. Wydaje się, że brakuje tym propozycjom właściwego momentu afektywnego, który sztuka dzieli z polityką¹⁰⁷. Afekt

¹⁰⁴ Mościcki, *Polityka teatru*, 26.

¹⁰⁵ Mościcki, *Polityka teatru*, 29–30: „Sztuka powinna walczyć o swą autonomię właśnie po to, aby w imię mistyki, która rodzi politykę, bronić polityki przed oderwaniem od swych własnych korzeni. Po to, aby dbać o stałe rekonfigurowanie tego, co w ogóle nazywamy polityką. Należy jednak pamiętać i o tym, że mistyka powinna rzeczywistość – jak pisze Peggy – rodzić politykę. Inaczej pozostanie po prostu mistyką w najbardziej potocznym i pogardliwym znaczeniu, nieustannym uwzniośnianiem każdego drobnego przesunięcia, każdej drobnej destrukcji w zastanych językach, uświęcaniem transgresji”.

¹⁰⁶ Maria Janion, *Kobiety i duch inności* (Warszawa: Sic!, 2006), 40. Rozstrzelony druk w oryginale.

¹⁰⁷ Mouffe, *Agonistyka*, 103: „Praktyki artystyczne mogą odegrać decydującą rolę w konstruowaniu nowych form podmiotowości tylko dlatego, że korzystając z zasobów wywołujących reakcje emocjonalne, potrafią dotrzeć do jednostki ludzkiej na poziomie afektywnym. Na tym właśnie polega wielka siła sztuki – na jej zdolności do skłaniania nas, abyśmy spojrzeli na rzeczywistość w inny sposób, dostrzegli nowe możliwości”.

zaprojektowany jest głównie w odbiorze sekwencji dokumentalnych, na dosyć prostym, eksplicytnym poziomie szokowania obrazem i opowieścią. Nieumiejętne, w moim odczuciu, choć wychodzące ze słusznych założeń zaprojektowanie momentów zawieszenia w poezji dramatycznej lub w muzyce wytraca siłę angażującego afektu. Chociaż można też tę „nieumiejętność” odczytywać jako równie intencjonalną jak warsztatowo niedopracowana gra aktorska. Staje się ona wówczas zakodowanym w sposobie przedstawiania, implicytnym przekazem politycznym, mającym na celu podkreślenie wyczerpania się języka sztuki wobec ludzkiej tragedii.

Warto przy tym zastanowić się, czy istotnie performans śledczy pokazujący na scenie teatru nieustannie wtrącającego się w sprawy społeczne i mającego niejako „wychowaną” przez siebie i przekonaną publiczność jest działaniem aktywizującym czy tylko wzmacniającym tunelowe widzenie komory echa¹⁰⁸. Z pewnością, choć tylko do pewnego stopnia, jest działaniem uświadamiającym ogrom tragedii z przeszłości i tej dziejącej się aktualnie, o których jednak w masie katastroficznych newsów ze świata szybko zapominamy. Być może jednak sam fakt „ujawniania” konieczności tego typu śledztw jest już sprawczy społecznie, bo wywołuje kolejną dyskusję i nie pozwala zapomnieć o nierozliczonych zbrodniach władzy. Problem w tym, że ta dyskusja rozgrywa się w zamkniętej bańce już przekonanych, stanowiąc jedynie echo mozolnie powtarzanych narracji. Projekty Zadary winny mieć szansę wyjścia poza scenę Teatru Powszechnego, jego (nie)praktyczne lekcje ćwiczenia się w sprawczości winny podróżować w ramach programu typu Teatr Polska¹⁰⁹, by miały szansę skonfrontować się z hegemoniczną narracją władzy, podzielaną przez część społeczeństwa. Całkiem sprawnie udaje się Michałowi Zadarze tego typu aktywistyczna działalność w jego projektach poświęconych walce ze zmianami klimatu. Jego wieloczęściowe *Filmy z epoki smogu*, jako „połączenie działania obywatelskiego, sztuki teatralnej i filmu”¹¹⁰, podróżują po Polsce i świecie,

¹⁰⁸ „Komora echa” (*echo chamber*), czyli epistemiczna bańka informacyjna. Por. Monika Krakowska, *Zachowania informacyjne człowieka w kontekście zjawiska epistemicznej bańki informacyjnej. Propozycja nowej koncepcji* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022).

¹⁰⁹ Strona programu Teatr Polska, dostęp 31.01.2024, <https://teatrpolska.pl/idea/>.

¹¹⁰ *Filmy z epoki smogu*, reż. Michał Zadara, prem. 6 lipca 2019, Centrala i Teatr Powszechny, Warszawa. Opis projektu na stronie Teatru Powszechnego w Warszawie, dostęp 31.01.2024, <https://www.powszechny.com/spektakle/filmy-z-epoki-smogu,s1649.html>.

wzmacniając w ten sposób działanie prawne, jakim jest przygotowanie ustawy antysmogowej.

Rzecz jasna, o czym już wspominałam, projekty Zadary dążą do skonstruowania ściśle zdefiniowanego archiwum sytuacji społecznej, historycznej czy aktualnej, poddanego określonej tezie i linii argumentacji prawniczej. Jako działanie selektywne i na nowo organizujące wybrane elementy rzeczywistości w specyficzny sposób tworzy nowe, ale jednak zamknięte narracje kontrhegemoniczne. Rodzi się zatem pytanie, czy ważniejsze w takim działaniu jest aktywistyczne zaangażowanie w zmianę sytuacji społecznej Obcego i Innego, czy sam akt i obiekt oskarżenia, a także na ile w takim działaniu „artywistycznym” zachowany jest balans między aktem oskarżenia winnych a aktem ujawnienia przemocy wobec Obcego i Innego oraz próbą zmiany sytuacji społecznej i prawnej grup prześladowanych. Przygotowywane w ramach Instytutu Prawa Performatywnego działania *przeciwko*, czyli akty oskarżenia, powinny mieć (i czasami mają) swoją przeciwwagę w działaniach *za*, czyli projektach konstruktywnej zmiany prawnej. Tylko wtedy może dojść do efektywnej zmiany w dzieleniu i współdzieleniu „postrzegalnego” w ramach prawa.

Ponadto w przypadku obu projektów angażowany jest dyskurs intymności i prywatności Innego i Obcego, losy osobiste wikłane w historie tworzone instytucjonalnie, wykorzystywane są dokumenty, fotografie i video „prawdziwych ludzi”, jak nazywa ich język teatrologiczny¹¹¹. Taka strategia sceniczna, jak wskazują Krystyna Duniec i Joanna Krakowska¹¹², uwiarygadnia przekaz i ma charakter emancypacyjny, pozwalając zaakcentować tę praktykę mikrospołeczną w kategoriach twórczego oporu kontestującego przemocowe praktyki władzy, choć może też budzić wątpliwości natury

¹¹¹ Zob. Frederik Le Roy. „Rimini Protokoll’s Theatricalization of Reality”, w: *Bastard or Playmate? Adapting Theatre, Mutating Media and the Contemporary Performing Arts*, ed. Robrecht Vanderbeeken, Christel Stalpaert, David Depestel and Boris Debackere (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), 153–160; Ulrike Garde, Meg Mumford. *Theatre of Real People. Diverse Encounters at Berlin’s Hebbel am Ufer and Beyond* (London & New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2016); Liz Tomlin. „A victory for real people: dangers in the discourse of democratisation”, *Journal of Contemporary Drama in English*, Vol. 6(1) (2018), 234–248.

¹¹² Krystyna Duniec i Joanna Krakowska. „Trans-sfer: dyskurs intymny w sferze publicznej”, w: Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, *Soc, sex i historia* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014), 167–181.

etycznej. Pojedyncza produkcja scenicznego, prywatno-publicznego istnienia, nawet jeśli rozgrywana niejako pośrednio, za pomocą obiektów archiwalnych, rozrywa i destabilizuje hegemoniczne narracje władzy i uwiarygadnia sytuacje wypowiedzeniowe, jakkolwiek musi się ona odbywać w równowadze pomiędzy gestem społecznej emancypacji a uważnością na instrumentalizację osób w ową praktykę zaangażowanych jako *exempla* czy studia przypadków. Warto pamiętać, że również sztuka, szczególnie ta zaangażowana, uczestniczy w produkcji figury Obcego i Innego, wypełnia je sensem i nadaje znaczenia. Jeśli figury te otrzymują twarze i historie prawdziwych ludzi, zyskują wiarygodność, ale wymagają też wówczas uważności dla godności prawdziwych ludzi, którzy nie są już scenicznymi personami. W przypadku tego typu języka teatralnego sztuka wkracza bezpośrednio w wyznaczanie granic i waloryzację tego, co postrzegane w konkretnych ludzkich istnieniach, dlatego wymaga wysoce rozwiniętej empatii.

Rozwijając swoją praktykę artystyczną, Michał Zadara stworzył również performans prawny dotyczący rozliczania ludzi władzy z obietnic złożonych w sytuacji ekobójstwa, jakim było zatrucie Odry w 2022 roku¹¹³. Performans *Smutna rzeka*, pokazywany publicznie 30 listopada 2024 r. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie¹¹⁴, wskazuje, że również przyrodnicze osobowości prawne zyskują sceniczną agorę dla swoich opowieści.

Bibliografia:

- Arendt, Hannah. *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Tłumaczenie Adam Szostkiewicz. Kraków: Znak, 2022.
- Batorski, Przemysław. „Jak «obcy klasowo» stał się «obcym narodowo». Propaganda Marca 1968”. *Żydowski Instytut Historyczny*. Dostęp 29.01.2024. <https://www.jhi.pl/artykuly/propaganda-marca-1968,2748>.
- Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłumaczenie Łukasz Białkowski. Kraków: MOCaK, 2012.

¹¹³ Por. Gary Free, Wouter Van de Bund, Bernd Gawlik, *Unijna analiza katastrofy ekologicznej na Odrze w 2022 r. JRC Technical Report* (Luksemburg: Urząd Publikacji Unii Europejskiej, 2023), dostęp 17.01.2025, https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/bitstream/JRC132271/JRC132271_03.pdf.

¹¹⁴ Opis performansu *Smutna rzeka*, dostęp 29.01.2025, <https://artmuseum.pl/wydarzenia/smutna-rzeka?term=01934434-a5a1-71b1-9e1a-04f4669e9a50>.

- Burzyńska, Anna R. „«Myśmy wszystko zapomnieli». Dialektyka narodowej pamięci i zbiorowej amnezji w teatrze Michała Zadary”. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, 59–69. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.
- Domosławski, Artur. *Wygnaniec. 21 scen z życia Zygmunta Baumana*. Warszawa: Wielka Litera, 2021.
- Duniec, Krystyna, Joanna Krakowska. „Trans-sfer: dyskurs intymny w sferze publicznej”. W: Krystyna Duniec, Joanna Krakowska. *Soc, sex i historia*, 167–181. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Frąckowiak, Bartosz. „Agon, namiętność, profanacja. Wyzwania dla nowego teatru politycznego”. *Polish Theatre Journal*, nr 1 (2015). Dostęp 29.01.2024. <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/48/93>.
- Free, Gary, Wouter Van de Bund, Bernd Gawlik. *Unijna analiza katastrofy ekologicznej na Odrze w 2022 r.* JRC Technical Report. Luksemburg: Urząd Publikacji Unii Europejskiej, 2023. Dostęp 6.02.2024. https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/bitstream/JRC132271/JRC132271_03.pdf.
- Garde, Ulrike, Meg Mumford. *Theatre of Real People. Diverse Encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond*. London & New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2016.
- Hübner, Zygmunt. *Polityka i teatr*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1991.
- Janion, Maria. *Kobiety i duch inności*. Warszawa: Sic!, 2006.
- Karta Międzynarodowego Trybunału Wojskowego. Dostęp 30.01.2024. <https://www.prawo.pl/akty/dz-u-1947-63-367,16779662.html>.
- Kolankiewicz, Marta. „Kryminalizacja pomocy i rzeczywistość granic”. *Badaczki i Badacze na Granicy*. Dostęp 6.02.2024. <https://www.bbng.org/kryminalizacja-pomocy-i-rzeczywistosc-granic>.
- Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej*. Tekst uchwalony w dniu 2 kwietnia 1997 r. przez Zgromadzenie Narodowe. Dostęp 30.01.2024. <https://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/Polski/kon1.htm>.
- Kosiński, Dariusz. *Teatr, który nadchodzi?* Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2022.
- Kostaszuk-Romanowska, Monika. *Współczesny romantyczny teatr polityczny. Realizacje, dyskusje, kontrowersje*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2021.

- Kowalska, Julia. „Takiej sprawiedliwości chcecie?”. *CzasKultury.pl*, 19.04. 2018. Dostęp 30.01.2024. <https://czaskultury.pl/czytanki/takiej-sprawiedliwosci-chcecie/>.
- Krakowska, Joanna. „Auto-teatr w czasach post-prawdy”. *Dwutygodnik*, nr 9 (2016). Dostęp 28.01.2024. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html>.
- Krakowska, Joanna. *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*. Kraków & Warszawa: Karakter & Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2020.
- Krakowska, Monika. *Zachowania informacyjne człowieka w kontekście zjawiska epistemicznej bańki informacyjnej. Propozycja nowej koncepcji*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatr postdramatyczny*. Tłumaczenie Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004.
- Lehmann, Hans-Thies. „A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic”. W: *Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on Contemporary Performances*, ed. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles, 87–109. London: Bloomsbury, 2013.
- Le Roy, Frederik. “Rimini Protokoll’s Theatricalization of Reality”. W: *Bastard or Playmate? Adapting Theatre, Mutating Media and the Contemporary Performing Arts*, ed. Robrecht Vanderbeeken, Christel Stalpaert, David Depestel and Boris Debackere, 153–160. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- Lipstadt, Deborah. *Proces Eichmanna*. Tłumaczenie Maciej Antosiewicz. Warszawa: Wielka Litera, 2012.
- Majmurek, Jakub. „Głupia władza niejednokrotnie przegrywała z dobrym kinem”. *KrytykaPolityczna.pl*, 16.09.2023. Dostęp 29.01.2024. <https://krytykapolityczna.pl/kraj/holland-zielona-granica-reakcje-film/>.
- Mościcki, Paweł. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Mouffe, Chantal. *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*. Tłumaczenie Barbara Szelewa. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.
- Nellis, Steff. “Enacting Law: The Dramaturgy of the Courtroom on the Contemporary Stage”. *Lateral. Journal of the Cultural Studies Association*, issue 10.01 (Spring 2021). Dostęp 29.01.2024. <https://csalateral.org/issue/10-1/enacting-law-dramaturgy-courtroom-contemporary-stage-nellis/>.

- Nowak, Maciej. „My, czyli nowy teatr”. *Notatnik Teatralny*, nr 35 (2004): 116–119.
- Nowak, Maciej. „My, czyli nowy teatr”. *Polish Theatre Journal*, nr 1 (2015). Dostęp 3.02.2024. <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/29/91>.
- Oficjalna strona Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka. Dostęp 5.02.2024. <https://hfhr.pl/>.
- Oficjalna strona International Institute of Political Murder. About IIPM. Dostęp 15.09.2023. <https://international-institute.de/en/about-iipm-2/>.
- Oficjalna strona International Institute of Political Murder. Production company for Theatre, Film and Social sculpture. Dostęp 15.09.2023. <https://international-institute.de/en/news/>.
- Oficjalna strona International Institute of Political Murder. Projects. Dostęp 15.09.2023. <https://international-institute.de/en/projects/>.
- Oficjalna strona programu *Teatr Polska*. Dostęp 31.01.2024. <https://teatr-polska.pl/idea/>.
- Oficjalna strona projektu *Badaczki i Badacze na Granicy*. Dostęp 31.01.2025. <https://www.bbng.org/>.
- Oficjalna strona Teatru Polskiego w Warszawie. Dostęp 15.03.2016. http://www.teatrpolski.waw.pl/modules/content/ANTYEDYP_PRE-SSKIT.pdf.
- Oficjalna strona Teatru Powszechnego w Warszawie. Misja. Dostęp 29.01.2024. <https://www.powszechny.com/index/misja.html>.
- Opis performansu *Smutna rzeka*. Dostęp 29.01.2025. <https://artmuseum.pl/wydarzenia/smutna-rzeka?term=01934434-a5a1-71b1-9e1a-04f4669e9a50>.
- Opis performansu *Sytuacja Graniczna*. Dostęp 29.01.2025. <https://artmuseum.pl/wydarzenia/sytuacja-graniczna?term=01934427-b4c2-7261-9740-848ac555d41b>.
- Pavis, Patrice. *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Tłumaczenie Piotr Olkusz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2011.
- Plata, Tomasz. „Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru”. *Polish Theatre Journal*, nr 1 (2018). Dostęp 2.02.2024. <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/157/764>, 11.
- Plinta, Karolina. „Post-teatr i okolice. Rozmowa z Tomaszem Platą”. *MagazynSzum.pl*. Dostęp 28.01.2024. <https://magazynszum.pl/post-teatr-i-okolice-rozmowa-z-tomaszem-plata/>.

- Potoniec, Katarzyna. *Podlasie jako miejsce tranzytowe. Badaczki i Badacze na Granicy*. Dostęp 30.01.2024. <https://www.bbng.org/podlasie-jako-miejsce-tranzytowe>.
- Przyborska, Katarzyna. „Zadara wskazuje winnych zatrucia Odry. Czy dostanie obiecany milion? Rozmowa z Michałem Zadara”. *KrytykaPolityczna.pl*, 12.09.2023. <https://krytykapolityczna.pl/kraj/zadara-wskazuje-winnych-zatrucia-odry-czy-dostanie-obiecany-milion/>.
- Rancière, Jacques. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tłumaczenie Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa. Kraków: Korporacja Ha!art, 2007.
- Rancière, Jacques. *Estetyka jako polityka*. Tłumaczenie Julian Kutyła, Paweł Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- Rancière, Jacques. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Tłumaczenie Steven Corcoran. London & New York: Continuum, 2010.
- Rzymski statut Międzynarodowego Trybunału Karnego*. Dostęp 30.01.2024. <https://www.prawo.pl/akty/dz-u-2003-78-708,17027197.html>.
- Słownik języka polskiego*. Dostęp 29.01.2024. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/sprawiedliwosc.html>.
- Sofokles. *Król Edyp*. Tłumaczenie Robert R. Chodkowski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2007.
- Staszczyszyn, Bartosz. „«Zielona granica», reż. Agnieszka Holland”. *Culture.pl*. Dostęp 31.01.2024. <https://culture.pl/pl/dzielo/zielona-granica-rez-agnieszka-holland>.
- Stola, Dariusz. *Kampania antysyjonistyczna w Polsce 1967–1968*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2000.
- Środa, Magdalena. *Obcy, inny, wykluczony*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2020.
- „Teatry polityczności. Polityczności teatrów”. *Polish Theatre Journal*, nr 1 (2015). Dostęp 2.02.2024. <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/34/49>.
- Tomlin, Liz. “A victory for real people: dangers in the discourse of democratisation”. *Journal of Contemporary Drama in English*, Vol. 6(1) (2018): 234–248.
- „Tragedia, sprawiedliwość, sprawczość: Czy należy złożyć Zawiadomienie... opracowane przez Michała Zadara w prokuraturze? Rozmowa”. W: Zadara, Michał, *Sprawiedliwość 1968–2018*, 161–176. Kraków & Warszawa: Żywosłowie, 2021.

Ustawa z dnia 18 grudnia 1998 r. o Instytucie Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Dostęp 30.01.2024.

https://orka.sejm.gov.pl/proc3.nsf/ustawy/31_u.htm.

Zadara, Michał. *Sprawiedliwość 1968–2018*. Kraków & Warszawa: Żywosłowie, 2021.

Zessin-Jurek, Lidia. „Zakładnicy własnych wartości. O odpowiedzialności za uchodźców na granicy”. *Badaczki i Badacze na Granicy*. Dostęp 31.01.2024. <https://www.bbng.org/zakladnicy-wlasnych-wartosci>.

Summary

Theatre of the new political. Performance of law by Michał Zadara

The chapter analyzes the process of emerging and defining the political in Polish theatre of the last years. By discussing the most essential views on this matter, performed by theatre scholars (Paweł Mościcki, Bartosz Frąckowiak, Tomasz Plata) and theorists of critical art (Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud, Chantal Mouffe, Alain Badiou), the author tries to review previous observations and to arrange them into a common conceptual grid. In refer to such organized framework the new form of the political in Polish theatre – performances of law by Michał Zadara are investigated: *Sprawiedliwość* (Justice) (2018) and *Odpowiedzialność* (Responsibility) (2022). These two case studies provides an original break against to the traditional theatrical frame by inviting scholars and lawyers to the creative process and by redefining Brechtian V-effect in a conspicuous break with fiction in order to expand an efficiency of art: by actual legal activity – preparing real lawsuits, and by creating direct relation with the audience.

ARTUR PEŁKA

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5272-3137>

Gastarbeiterki, bękartki i boginie Polskie wątki w najnowszych niemieckich tekstach teatralnych

Koniunktura sprzyjająca polskim wątkom w młodym niemieckojęzycznym dramacie¹, niechybnie związana z wstąpieniem Polski do EU, wyraźnie utrzymuje się do dziś. Motywy związane z Polską jawią się przy tym jako nader zróżnicowane, wyważone i zaskakujące jednocześnie, a co najważniejsze, ich oparta często na stereotypach konstrukcja prowadzi z reguły do przewartościowania tychże sztańp. Niemieckojęzyczne autorki i autorzy piszący dla teatru unikają tym samym jednowymiarowych, czarno-białych przedstawień. Ich postrzeganie „obcego” sąsiada jawi się jako swoista autopercepcja poprzez konfrontację z odmiennością (w sensie: *Alterität, alterity, alterité*), która umożliwia nie tylko ogląd własnej tożsamości, lecz tę tożsamość w zasadzie konstytuuje, ponieważ stanowi jednocześnie jej integralną część.

Polskie postaci w niemieckojęzycznym dramacie współczesnym to zazwyczaj emigranci, najczęściej – siłą rzeczy – emigranci zarobkowi, względnie pracownicy sezonowi. W pewnym sensie tekstem kanonicznym, podejmującym tematykę pracy sezonowej, jest sztuka *Ernte* (Zbiory) Claudii Grehn, która wyróżniona została w 2010 roku Nagrodą Rynku Sztuk dla Nowej Dramaturgii (Förderpreis des Stückemarkts für neue

¹ O zjawisku tym pisałem obszernie w artykule „...do Warszawy lepiej nie...” – Polskie wątki w aktualnych niemieckich tekstach teatralnych”, w: *Teatr – literatura – media. Polsko-niemieckie oddziaływania w sferze kultury po 1989 roku*, red. Małgorzata Leyko, Artur Pełka (Łódź: Primum Verbum, 2014), 134–147.

Dramatik)². Akcja dramatu rozgrywa się w czasie zbiorów jabłek na plantacji w Niemczech i przerywana jest krótkimi scenami z Polski oraz fragmentami prozy o charakterze pamiętnikarskim, zatytułowanymi *Eksperyment*, które opisują zakończony fiaskiem projekt piekarni, założonej i prowadzonej wspólnie przez kilku bezrobotnych Niemców³. Polskimi protagonistami sztuki są Anna i jej nastoletni synowie, Paweł i Sasza, regularnie pracujący sezonowo w Niemczech. Anna wykonuje tę pracę już od dziesięciu lat, mieszkając w czasie zbiorów u rozwiedzionego i bezdzietnego Petera, opiekującego się dodatkowo młodą bezdomną prostytutką o imieniu Lydia, która „jakby przypadkiem pojawia się w tej historii”⁴. Mimo że Anna oczekuje trzeciego dziecka, którego ojcem jest Marek – alkoholik z jej rodzinnej miejscowości, w zaawansowanej ciąży wyrusza z synami na zbiory. Paweł zaś zostawia w domu swoją żonę Magdę z trzymiesięcznym synem Dawidem. W czasie zbiorów poznaje maturzystkę Lenę, która jako jedyna Niemka pracuje na plantacji razem z Polakami. Oboje bardzo się do siebie zbliżają, również Anna zaprzyjaźnia się z Leną. Na końcu sztuki Sasza powoduje wypadek skradzionym samochodem i trafia do niemieckiego szpitala, w którym Anna rodzi córkę.

Już w pierwszej scenie przywoływane są rozpowszechnione w Niemczech uprzedzenia dotyczące Polski: „mały dom pokryty papą z zadaszaniem z falowanej blachy na wózek dla dziecka i buty”, zaniedbane podwórze z pijanym Markiem śpiącym przed „furtką do ogrodu” (E, 5) tworzą typową dla „polskiego gospodarzenia”⁵ kulisę. Anna jawi się na tym tle jako

² Po raz pierwszy sztukę zaprezentowano w 2008 jako dramatyczną miniaturę w ramach Festiwalu „Ohne Alles” w Schauspielhaus Bochum. Prapremiera w reżyserii Dominica Friedela odbyła się 19 grudnia 2010 w berlińskim Maxim-Gorki-Theater. Urodzona w 1982 w Wiesbaden Claudia Grehn otrzymała w 2007 Nagrodę im. Kleista za sztukę *Hemlich bestialisch – I Can Wait to Love in Heaven*.

³ Chodzi o autentyczne sprawozdanie rówieśniczki Grehn, Leny Müller, która rzeczywiście brała udział w alternatywnych projektach kolektywnej działalności gospodarczej bezrobotnych. Tekst posiada zatem wyraźną dokumentarno-autobiograficzną warstwę, tym bardziej że Grehn „od ukończenia szkoły wciąż pracowała sezonowo przy zbiorach”. Por. Andrea Koschwitz, „Jenseits des Offiziellen. Claudia Grehns «Ernte»”, *Theater heute*, Jahrbuch 2010, 176.

⁴ Claudia Grehn, *Ernte*, niepublikowany maszynopis (Berlin: Verlag der Autoren 2010), 10. Oznaczone sygnaturą E cytaty w moim tłumaczeniu odsyłają do tego egzemplarza.

⁵ Na temat tego stereotypu por. Hubert Orłowski, „*Polnische Wirthschaft*”: nowoczesny niemiecki dyskurs o Polsce (Olsztyn: Borussia, 1998).

typ „złej staruchy”, która oczernia swoją synową i radzi Pawłowi, by znalazł sobie w Niemczech kobietę, co prowadzi do sprzeczki. Eskaluje ona inwektywami – syn nazywa nawet matkę „dziwką” (E, 5), choć jednocześnie w czasie kłótni oboje podkreślają, że są „wierzący” (E, 4).

Cały polski personel sztuki jest rozdarty między koniecznością pracy za granicą i przywiązaniem do własnego kraju, który nie jest bynajmniej idealizowany. Anna mówi „chcę do polski” (E, 32), a jednocześnie sama sobie zaprzecza, stwierdzając „nie mogę żyć w polsce / z dzieckiem” (E, 35)⁶. Z dialogów Polaków wyłania się obraz Niemiec jako kraju, w którym „ludzie za mało sobie pomagają” i „za mało myślą” (E, 8). Ta ambiwalencja w stosunku do Niemiec dochodzi do głosu szczególnie w monologu wewnętrznym Saszy, na który nakłada się auktorialny komentarz:

Autobus jedzie przez wioski przemierza część kraju do której nie dotarła jeszcze autostrada / wszędzie rozsypujące się domy [...] / autostrada by jeszcze szybciej dotrzeć tam gdzie można zarobić pieniądze i znów szybko jechać tam gdzie chce się żyć ale nie można pracować / w niemczech ludzie żyją a jednak nie żyją i on tak nie chce skończyć. (E, 8)

Tekst mówi w kilku miejscach wręcz o wyzysku polskich gastarbeiterów: „praca przez siedem dni w tygodniu po dziesięć godzin” (E, 17), „stawka na godzinę starcza na paczkę [papierosów]” (E, 20), zakwaterowanie w nieogrzewanych kontenerach itd. Takie traktowanie Polaków wywołuje niechybnie skojarzenia z losem robotników przymusowych w Trzeciej Rzeszy: „Stara bauerka nie życzy sobie polaków w domu [...] chyba że do sprzątania i daje nam stare naczynia bo nie chce jeść potem z zabrudzonych przez nas [i bardzo pilnuje] żeby żadna wschodnia żdzira nie zbałamuciła jej syna i nie przywłaszczyła sobie jego domu” (E, 10).

Wszelkie w sztuce wzajemne animozje i resentymenty między Polakami i Niemcami złagodzone zostają jednak ostatecznie przez prawie „małżeńskie” stosunki Anny i Petera, a w szczególności przez intymne relacje między Leną i Pawłem, co w konsekwencji niweluje egzemplifikowane w sztuce sztampowe uprzedzenia i stereotypy. Ci ostatni znajdują, mimo

⁶ W tekście konsekwentnie zastosowano pisownię małą literą, także nazw własnych.

egzystencjalnego rozgoryczenia, niepozbawiony humoru wspólny język wzajemnego zaufania i pocieszenia. Lena demitologizuje przy tym niemiecki „raj dobrobytu”, ostro krytykując tamtejszy system oświaty i rynek pracy:

No tak jasne ja mogę studiować – mam nieograniczone możliwości tu szanse są równe dla wszystkich – na przykład medycyna czekasz dziesięć semestrów i w tym czasie uczysz się wychodzącego naprzeciw klientom obchodzenia się z klientami i zorientowanego na sukces myślenia ach co tam dostanę przecież jakąś porządną pracę przecież w Niemczech jest tylko kilka milionów bezrobotnych niech inni staną się automatami i w miejscu pracy odstawią na bok swe człowieczeństwo ja nie muszę przecież się z nimi zadawać i najlepiej nie zostanę psychologiem. (E, 32 i nast.)

Ostrą krytykę Niemiec zawierają przede wszystkim sekwencje opisujące plajtę piekarni założonej przez bezrobotnych, do której przyczyniły się biurokracja i niechęć otoczenia. Niemcy ukazane są wręcz jako państwo represyjne. W jednej ze scen bezdomna Lydia wyrzucona zostaje brutalnie z publicznej biblioteki, w której usnęła przy lekturze pism Fritjofa Capry⁷.

Tekst Claudii Grehn wpisuje się w bardzo wyraźną tendencję współczesnej dramaturgii niemieckiej, reprezentowanej głównie przez młode autorki i autorów, do często radykalnej krytyki własnego państwa. Nie rozstrzygając w tym miejscu, czy jest to jedynie rodzaj przejściowej mody spowodowanej brakiem innych tematów, czy raczej wyrafinowana komercyjna taktyka, można odnieść wrażenie, że wiodącym tematem *Zbiorów* nie są jednakowoż problemy natury społeczno-gospodarczej, lecz intymne, uczuciowe relacje między ludźmi, co sugeruje już tajemnicze motto sztuki, zaczerpnięte z wiersza Williama Blake’a *The Sick Rose*⁸. Tekst przeplatają nieustannie refleksje o związku kobiety i mężczyzny, małżeństwie i rodzinie. W tym właśnie też kontekście Lena (symptomatycznie dla swego wieku) bojkotuje „staromodne” jej zdaniem wartości, które – jak poucza

⁷ Lektura książek autora *Tao fizyki*, wzywającego do radykalnej reorganizacji życia przez świadomość ekologiczną i mistycyzm, dodatkowo wzmacnia wymowę tej sceny.

⁸ William Blake, „Chora róża”, tłum. Józef Waczków, w: *Wiersze i poematy*, wybór i opracowanie Krzysztof Puławski (Izabelin: Świat Literacki PIW, 1997), 32: „Zachorowałaś, różo / Gdy noc rzuciła cień, / Czerw uskrzydłony burzą, / Sfrunął niepostrzeżenie. // Spasowało radością / Twoje łóż, gdzie skrycie / Swoją ciemną miłością / Robak toczy twe życie”.

Pawła – „są w nas nieustannie wtłaczane” (E, 27), twierdząc, że „rodzina jest najzwyczajniej w świecie przeżytkiem” (E, 26). Jednak w intymnej sytuacji z Pawłem przyznaje, że „ostatecznie wszyscy i tak chcą mieć rodzinę” (E, 18)...

Pod koniec sztuki Lena odwiedza w szpitalu rannego w wyniku wypadku samochodowego Saszę. Wywiązuje się między nimi iście egzystencjalna rozmowa, stanowiąca niejako punkt kulminacyjny sztuki:

LENA: [...] żebyś ty wiedział jak mi się chce rzygać na to całe gówno tutaj

SASCHA: no to dlaczego tu jesteś

LENA: myślisz na świecie

SASCHA: co ty masz za depresję

LENA: nieee / już jej nie mam (E, 77)

Kontakt z Polakami – przyjaźń z Anną i jeszcze bardziej zażyły związek z jej synem Pawłem – odczytany może być jako rodzaj terapii dla Leny. Znacząca w tym kontekście jest auktorialna refleksja w formie didaskaliów, mówiąca o Annie, która mimo obaw urodziła w niemieckim szpitalu dziecko, „że razem ze swoją małą córeczką [...] z pewnością może być szczęśliwa...” (E, 40).

To nagłe odkrycie „szczęścia” dotyczy również samej Leny, chociaż – albo właśnie dlatego, że – Paweł wraca ostatecznie do Polski, do swej żony Magdy. Owo „rozpoznanie” koresponduje zresztą z demistyfikacją męskiej postaci o symbolicznym imieniu Hermann⁹, który nieoczekiwanie pojawia się na końcu sztuki, podając się za doradcę podatkowego. Peter poznaje go w szpitalu podczas jednej z wizyt u Anny. Podczas rozmowy z nim Hermann prezentuje się jako bohater odbudowy Niemiec i „cudu gospodarczego”:

po wojnie wzrastaliśmy w ruinach i nie chodzi tu tylko o budynki jeśli w ogóle miało się szczęście mieć ojca lub matkę tutejsze sierocińce po wojnie nie były słodkie [...] człowieczeństwo często zawodzi a mimo to postawiliśmy gospodarkę na nogi i stworzyliśmy system prawdziwych wartości a co oni teraz z tym robią. (E, 74)

⁹ Imię to wywodzi się ze staro-wysoko-niemieckiego [*Heer* + *Mann* = wojsko + mężczyzna] i oznacza tyle co „wojownik”, „żołnierz”.

Jako burzycieli „niemieckiego porządku” Hermann denuncjuje ludzi takich jak Sasza: „ten to zasłużył na solidną karę ten smarkacz nie nie można przemykać na to oczu i udawać że to nie jest niebezpieczne dla społeczeństwa – oni w tych swoich mafiach – większości z nich nic już nie pomoże” (E, 74). Hermann jako „stróż” porządku społecznego i obrońca moralności chwali się przy tym swoją rodziną, twierdząc, że nawet jako rencista chętnie począłby jeszcze kolejne dzieci, gdyby jego żona nie była taka „zdystansowana” (E, 62). Wypowiada się o niej zresztą z szowinistyczną arogancją – „moim wynagrodzeniem jest to, że nie muszę zbyt wcześnie być w domu z moją kobietą” (E, 64)¹⁰. Gdy w ostatniej scenie sztuki Hermann umiera, jedna z pielęgniarek obwieszcza, że był samotny i bezdietny...

Za pomocą tej nowoczesnej *anagnorisis* jako demaskacji, której towarzyszy przezwyciężenie depresji przez Lenę, Claudia Grehn w pewnym sensie ożywia scenę jako „instytucję moralną”. Nie idealizując polskich postaci, autorka czyni z nich niejako kontrastową płaszczyznę projekcyjną, dzięki której zdiagnozowane zostają neurozy, względnie psychozy, własnych rodaków¹¹.

Tematykę polskich pracowników sezonowych w Niemczech podejmuje powstała ponad dekadę później sztuka *Fischer Fritz* (Rybak Fryc) autorstwa Raphaeli von Bardutzky¹². Na pierwszy rzut oka wydaje się ona

¹⁰ Zresztą Hermann z pogardą traktuje również innych ludzi: „trzeba pracować efektywnie co ja miałem już za klientów okropny wygląd i zupełny brak organizacji pracy i jeszcze jęczą że popadają w długi a jak idę do biura to uśmiecha się do mnie takie ścierwo tak się przecież nie robi interesów” (E, 64). Arogancka krytyka Hermanna stanowi kontrast do poruszanego w tekście problemu bezrobocia czy wyzysku przez pracodawców. Również Peter, do którego skierowane są te słowa, jest jego ofiarą, bowiem z powodu malwersacji swego szefa traci pracę.

¹¹ Zjednoczone Niemcy jawią się przy tym – podobnie jak w sztuce Dirka Lauckego, *Für alle reicht es nicht* (niepublikowany maszynopis [Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb, 2009], 49) – jako rodzaj *paradise lost*. Rolę utraconych pól truskawkowych w sztuce Lauckego przejmują u Grehn jabłkowy sad, który jako miejsce wyzysku, zwłaszcza po skontrastowaniu z romantycznym ogrodem różanym Magdy w Polsce, staje się niejako *locus horribilis*.

¹² Prapremiera w reżyserii Enrico Lübbe odbyła się 18 czerwca 2022 w berlińskim Deutsches Theater. W tym samym roku sztuka zdobyła 1. miejsce w konkursie na najlepszą sztukę w ramach berlińskich Dni Autorek i Autorów Tekstów Teatralnych, a rok wcześniej uhonorowana została nagrodą finansową ufundowaną przez monachijskie Kammerspiele. Sztuka wystawiana była m.in. w teatrach w Getyndze, Kaiserslautern, Graz i Linz oraz zrealizowana została jako słuchowisko radiowe przez Bayerischer Rundfunk. Urodzoną w 1983 w Monachium Raphaelę Bardutzky w roku 2023 wyróżniono za całokształt twórczości prestiżową nagrodą Bayerischer Kunstförderpreis.

konwencjonalnym dramatem z podziałem na role oraz przyczynowo-skutkową, sukcesywną fabułą. Prezentuje historię tytułowego Fryca, bawarskiego rybaka, który po ciężkim wylewie ma problemy z motoryką i cierpi na zaburzenia mowy. Ponieważ wzbrania się przed zamieszkaniem w domu opieki, jego syn Franz, który wbrew woli ojca został fryzjerem i przeniósł się do oddalonego od rodzinnej wsi miasta, zatrudnia polską opiekunkę Piotrę o symbolicznym nazwisku Przybyszewska. Piotra zajmuje się Frycem przez całą dobę sześć dni w tygodniu. Jej życie prywatne ogranicza się w zasadzie do słuchania muzyki na smartfonie oraz korespondencji SMS-owej z Borysem, młodym kierowcą, który bussem przywiózł ją wraz z innymi opiekunkami z Polski do Bawarii. Pewnego ranka niezauważony przez Piotrę Fryc udaje się nad pobliską rzekę, gdzie ulega nieszczęśliwemu wypadkowi. Po trzech dniach śpiączki umiera w szpitalu. Piotra spontanicznie decyduje się wrócić do Polski. W czasie drogi powrotnej umawia się z Borysem na prywatne spotkanie.

W obu tekstach polski wątek i generowana przez niego płaszczyzna interkulturowa odgrywają konstytutywną rolę. Podczas gdy Claudia Grehn rezygnuje zupełnie z wstawek w języku polskim lub przy kilku zaledwie frazach sugeruje, by były one wypowiedziane po polsku, Bardutzky wplata w swój tekst obszernie kwestie w języku polskim. Zabieg ten z pewnością służy w pewnym sensie uautentycznieniu prezentowanej fabuły w duchu nowego realizmu, jednak przede wszystkim przyczynia się do wyeksponowania materialności, tzn. brzmieniowości znaków językowych. O zamiarze tym świadczy już sam podtytuł sztuki „Teatr mówiony” (*Sprechtheater*). W jednym z wywiadów autorka przyznaje zresztą, że miała zamiar stworzenia „mówionej etiudy” czy też „ogromnego łamańca językowego”¹³. O tym, jak ważna w zamyśle autorki jest warstwa brzmieniowa, świadczy również jej metoda pracy nad tekstem, o której mówi: „Piszę na stojąco, obok mnie stoi pulpit na nuty z tekstem, który przez cały czas odczytuję głośno, wystukując rytm, i obserwuję, jak funkcjonuje, gdy jest odczytywany”¹⁴. Nadto na prywatnej stronie internetowej autorka określa swoją sztukę jako „dziki karnawał językowy, łączący

¹³ *Raphaela Bardutzky über „Fischer Fritz”*, film, dostęp 20.08.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=026esdg803u>.

¹⁴ *Raphaela Bardutzky über „Fischer Fritz”*.

niemiecki, polski, bawarski, angielski i francuski, pełen łamańców językowych i zdań trudnych do wymówienia”¹⁵.

Popularny niemiecki łamaniec językowy „Fischer Fritz fischt frische Fische” [Rybak Fryc łowi świeże ryby] pojawia się fragmentarycznie już w tytule, po czym otwiera sztukę, tak jakby pełnił funkcję ćwiczenia artykulacyjnego w celu rozgrzewki przed grą. Symptomatyczne jest przy tym, że ten niekonwencjonalny prolog opatrzony został muzycznymi określeniami (*accelerando*, *decrecendo*, *da capo*), nadając niejako całemu wstępowi charakteru partytury muzycznej. Przede wszystkim chodzi tu jednak o wspomniany trening językowy, o czym świadczą wskazówki fonetyczne, dotyczące artykulacji głoski F, które jednocześnie wyraźnie eksponują materialność ludzkiej mowy:

Spółgłoska F jest określana jako „frykatywna”. Na początku nie jest ona trudna do wymówienia: Wystarczy zastosować następującą pozycję ust: górna i dolna warga są przyciągnięte do środka, lekko do góry. Tworzy to lekki kontakt z górnymi siekaczami, dzięki czemu spokojnie płynące wydychane powietrze jest wdmuchiwane przez wąski otwór: Ffffffffff. Po tym następuje gwałtowne opadnięcie dolnej szczęki: Fffffffischer. Fffffffischt. Trudniej oczywiście z następującym po nim „r”. Fffffrrrrisch. Jednak w Bawarii mówi się frrrrrisch z rrrr przedniojęzykowym; w pozostałych częściach Niemiec frrrrrisch¹⁶.

Językowy łamaniec o „rybaku Frycu” poddany jest następnie różnym wariacjom w grach językowych z głoską F w roli głównej, tworząc potok aliteracji, który zostaje jednak niespodziewanie przerwany. Wraz z pojawieniem się frazy „koan oanzign” [ani jednej (ryby)] (F, 5) standardowa niemczyzna przechodzi w wariant bawarski, generując fonetyczną obcość, która wcześniej zasygnalizowana została w fonetyczno-teoretycznym wiodzie. Nawiasem mówiąc, bawarski dialekt – który coraz częściej pojawia się w tekście – jest konsekwentnie tłumaczony na standardowy język niemiecki w przypisach, które odgrywają rolę brakujących „ze względów

¹⁵ *Texte und Leseproben*, strona domowa autorki, dostęp 20.08.2024, <https://www.raphaelbardutzky.com/texte>.

¹⁶ Raphaela Bardutzky, *Fischer Fritz*, niepublikowany maszynopis (Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb 2021), 4. Oznaczone sygnaturą F cytaty w moim tłumaczeniu odsyłają do tego egzemplarza.

konceptyjnych” (F, 3) didaskaliów. Przez ten zabieg dialekt w ramach sztuki staje się *de facto* językiem obcym.

Początkowy trening artykulacyjny przeradza się w kontekście zaburzenia mowy u Fritza w regularne ćwiczenia logopedyczne, w czasie których „logopeda z uśmiechem chwali dźwięki bilabialne” (F, 6). Rehabilitacja logopedyczna ma na celu zniwelowanie obcości mowy Fryca, przywrócenie mu dawnej językowej tożsamości, bo „jego własny głos, który teraz nagle brzmi nieznośnie obco, wciąż na nowo go przeraża” (F, 6).

Tekst nie składa się wyłącznie z łamańców językowych, lecz także z całej gamy różnych typów tekstów. W skład bogatego językowego kolażu wchodzi, między innymi, fragmenty specjalistycznych tekstów medycznych, takich jak diagnoza lekarska („Stan po niedokrwieniu mózdzku z dyzartrią i wyraźną ataksją [...]. Niewydolność nerek w stadium wyrównanej retencji, obustronna gonartroza, prawostronna koksartroza”, F, 6) czy lista leków z instrukcjami dawkowania:

Pantoprazol 20 mg, jedna tabletka dziennie przed śniadaniem,
Ramipril 2,5 mg, jedna tabletka rano, jedna tabletka wieczorem,
Torasemid 5 mg, jedna tabletka rano,
Colecaciferol, 1000 jednostek międzynarodowych, rano,
ASS 100, jedna tabletka rano,
Sulfon Novamine, po 30 kropli rano, w południe i wieczorem,
Allopurinol 100 mg, jedna tabletka w południe,
Amlodypina 5 mg, jedna tabletka wieczorem,
Symwastatyna 40 mg, jedna tabletka wieczorem,
Movicol, jedna saszetka w razie potrzeby,
Lasea, jedna kapsułka dziennie na noc,
Tramal, 20–30 kropli doraźnie w przypadku silnego bólu. (F, 44)

W passusach tych bardziej niż o warstwę semantyczną chodzi o wyeksponowanie ich charakterystycznego „obcego” brzmienia, które tworzy niepokojący i wręcz złowieszczy nastrój. Również w wypadku innych gatunków tekstów wmontowanych w sztukę – takich jak prognoza pogody czy też umowa z agencją pośrednictwa pracy – wiodącą rolę odgrywa ich specyficzny wymiar akustyczny, który siłą rzeczy cechuje te sformalizowane typy tekstów.

W pewnym sensie *Rybak Fryc* stanowi rodzaj minitraktatu na temat języka. Co ciekawe, o Piotrze mówi się, że „nauczyła się niemieckiego jako *au pair*, ale to było pięć lat temu i od tego czasu prawie go nie używała / Niemniej jednak niemiecki jest jej najmniejszym zmartwieniem” (F, 19). Uwaga ta sugeruje, że znajomość obcego języka nie ma absolutnej wartości w codziennej komunikacji. Z drugiej strony język niemiecki służy Piotrze i innym opiekunom jako rozrywka, gdyż podczas 16-godzinnej podróży do Niemiec opowiadają sobie anegdoty o swoich pacjentach, które przerażają się w zabawne, oparte na aliteracjach gry językowe. Rytm ich zabaw językowych koresponduje z rytmem piosenek polskich wokalistek, takich jak Bovska czy Brodka, które są wplecione w tekst. Te muzyczne utwory nie tylko łagodzą trudy długiej podróży, ale także odzwierciedlają wewnętrzny stan Piotry. Kontrast dla nich stanowi zresztą mechaniczny, sztuczny głos nawigacji samochodowej, korelujący notabene z głosem Fryca, który brzmi „jak automat” (F, 6).

Komunikacja między Piotrą a Frycem jest z jednej strony dość skomplikowana ze względu na barierę językową, zwłaszcza że Fritz jest „małomówny” i „[werbalnie] ogranicza się do koniecznego minimum” (F, 28). Z drugiej zaś strony oboje znajdują inny, skuteczny sposób komunikacji, a mianowicie gotowanie i rytuały związane z posiłkami. Piotra przygotowuje potrawy z ryb, które Fryc zjada ze smakiem. Tym samym przez żołądek podopiecznego trafia do jego serca, wzbudzając w nim ogromną sympatię. Ich wzajemnemu zbliżeniu sprzyjają również wspólne zabawy językiem, w których kluczową funkcję pełni jego materialność:

Griasnockerlsuppn? [Rosolek z kluseczkami grysiowymi? – A.P.]

Słów kształty krztuszą krtanie.

Die Kristalle der Wörter würgen den Kehlkopf. [Słów kształty krztuszą krtanie. – A.P.]

Probieren Sie das mal. [Niech Pan spróbuje. – A.P.]

Słów kształty krztuszą krtanie. (F, 39)

Innym elementem zbliżenia staje się śpiew Piotry. Gdy przypadkowo spostrzega penis Fryca, przychodzi jej na myśl słowo „bezwładny” i spontanicznie nuci piosenkę zespołu Mikromusic, która to słowo zawiera: „I jakby

zupełnie nieobecna duchem zaczęła śpiewać: *Bez władnie, spadam i czekam*¹⁷. Dość krzywo / Fryc zachichotał. / Potem oboje się roześmiali” (F, 41).

W całym dramacie muzyka i teksty piosenek stanowią istotny środek komunikacji, który jednocześnie zarówno komentuje poszczególne sytuacje, jak i odzwierciedla emocje bohaterów. Na przykład tęsknotę za Borysem wyraża *Let me love you like a woman* Lany Del Rey, a powrotnej podróży do Polski wymownie towarzyszy utwór *Fast car* Tracy Chapman. Z kolei piosenka *Savoir vivre* France Gall tworzy przestrzeń dźwiękową przywołującą Paryż jako synonim wielkiego świata, za którym tęskni fryzjer Franz. Ta przestrzeń dźwiękowa kontrastuje zresztą bardzo wyraźnie z bawarską prowincją, którą Franz postrzega jako „okropną” (F, 43). Z kolei kontrast do „zmasakrowanych rozjaśnianiem” (F, 45) włosów Piotry stanowi przestrzeń dźwiękowa ewokowana przez reklamę firmy L’Oreal:

Vaporisez!
Croissez!
Rebouclez!
Reveillez les boucles! (F, 45)

W pewnym sensie semantyczna warstwa tekstu nieustannie dublowana jest za pomocą warstwy brzmieniowej. Monotonię życia na bawarskim „zadupiu” (F, 26) odzwierciedla jednostajny rytm anafory „każdego dnia” (F, 37), a kondycja fizyczna Fryca i Piotry oddana jest za pomocą spowolnienia bądź przyspieszenia tempa mowy.

FRA: Cooo za upał teego roooku. Aaale nad rzeeką jest jednak trooochę chłoooodniej, nie?
P: gdynatoodpowiadammówiętakszybkojakpotrafię (F, 56)

Cały tekst posiada bardzo wyraźną warstwę metajęzykową, która staje się *de facto* jednym z jego przewodnich tematów, uwypuklającym systemowość języka. Sztuka przemycza bowiem w wielu miejscach nie tylko informacje z dziedziny fonetyki, lecz także frazeologii, słowotwórstwa i translatoryki, a tym samym eksponuje materialność języka:

¹⁷ W oryginale po polsku.

Jestem samiuteńka – ich bin einsam. Ale to złe tłumaczenie. Nie można tego tak przetłumaczyć. Jestem megasamotna, może. W dosłownym tłumaczeniu „samiuteńka” brzmiałoby: einsam-chen. Końcówka „eńka” jest w rzeczywistości zdrobnieniem. Einsam-lein. Zdrobnienie mojej samotności. Ale w rzeczywistości oznacza dokładnie odwrotnie: megasamotna.

Jestem samiuteńka – czuję się mega i potwornie samotna. (F, 57)¹⁸

Ekspozycja materialności znaków językowych nie dotyczy jedynie ich warstwy dźwiękowej, lecz odnosi się również do ich formy graficznej. Uwidacznia się to szczególnie w odzwierciedleniu wymiany wiadomości tekstowych między Piotrą i Borysem:

FRA: Co robisz? (Was machst du gerade?)

P: Gdzie jesteś? (Wo bist du?)

FRA: Na co oszczędzasz? (Worauf sparst du?)

P: Gdzie mieszkasz? 🏠 🏡 (Wo wohnst du? 🏠 🏡)

Sam? (Allein?) (F, 59)¹⁹

A jednak wciąż kasuje litery, zamiast je wysłać.

P: Wszystko w porządku? (Alles klar?)

Co się dzieje? (Was ist los?)

Nie ci się nie stało? (Geht es dir gut?) (F, 63)²⁰

Materialność języka dominuje nad całym światem przedstawionym, poniekąd spychając warstwę semantyczną na dalszy plan, burząc przy tym niejednokrotnie tzw. poprawność językową. Gdy Piotra znajduje nieprzytomnego Fritza, dosłownie odbiera jej mowę. Z pogotowiem ratunkowym komunikuje się mieszanką polskiego i łamanej niemczyzny, jękając się przy tym. Zresztą – co symptomatyczne – jej niepoprawność językowa zostaje przejęta przez osobę przyjmującą zgłoszenie o wypadku:

¹⁸ W oryginale: „Jestem samiuteńka – ich bin einsam. Aber das ist schlecht übersetzt. Kann man so nicht übersetzen. Ich bin krass einsam, vielleicht. Wörtlich übersetzt wäre «samiuteńka» einsam-chen. Das «eńka» am Schluss ist nämlich eigentlich eine Verkleinerungsform. Einsam-lein. Eine Verniedlichung meiner Einsamkeit. Meint in Wirklichkeit aber genau das Gegenteil: Krass einsam. / Jestem samiuteńka – ich fühle mich krass und fürchterlich einsam“.

¹⁹ Tłumaczenia na niemiecki oraz emotikony w oryginale.

²⁰ Przekreślenia w oryginale.

P: Ja, hallo Herr Fritz upadł on krwawi
er... er... er... [on... on... on... – A.P.]
FRA: Mit wem spreche ich, bitte? [Z kim rozmawiam? – A.P.]
P: Piotra Przybyszewska
Herr Fritz ist auf den Kopf gefallen [On upadł na głowę – A.P.] (F, 72)
[...]
FRA: Ist der Patient ansprechbar? [Czy pacjent mówi? – A.P.]
P: Ach, nie, nein, er jest nieprzytomny... jego głowa, głowa
FRA: OK.
Langsam. [Powoli – A.P.]
Ganz ruhig mal. [Spokojnie proszę – A.P.]
P: OK.
FRA: Können er sprechen? [Czy on potrafić mówić? – A.P.]
P: Ach.
FRA: Er reagieren? [On reagować? – A.P.] (F, 73)

Mimo tragicznego zakończenia sztuki wieńczy ją swego rodzaju *happy end*. W finale Piotra umawia się z Borysem „na kawę” (F, 88), zaznaczając, że zaplanowana randka powinna polegać na „rozmowie i przysłuchiwaniu się sobie” (F, 89). Tym samym podkreślona zostaje tu bezpośredniość spotkania i fizyczny kontakt w jego trakcie, czego brakowało w komunikacji SMS-owej, określanej zresztą przez Piotrę jako „nierzeczywistą” (F, 60). Dzięki „rozmowie i przysłuchiwaniu się sobie” jeszcze raz zostaje przywołana materialność języka, tym razem jako bezpośredni kontakt z unikalnym dźwiękiem języka mówionego, który jest częścią indywidualnej cielesności, niejako fizyczną częścią tożsamości indywiduum. Uświadomienie sobie przez Piotrę, że głos Borysa jest „ochrypli” (F, 87), dobitnie przypomina o tym indywidualnym charakterze ludzkiej osoby w jej wymiarze cielesnym.

W *Rybaku Frycu* Raphaela Bardutzky stworzyła intymny i pełen empatii portret polskiej opiekunki na tle wielojęzycznego pejzażu dźwiękowego. W tej akustycznej przestrzeni tekstowej języki ścierają się o siebie, jednocześnie łącząc się w jedną całość. W tym sensie sztuka przywołuje fazę przedjęzykową, w której dzieci są w stanie artykułować dźwięki wielu różnych języków, w tym tych, które nie występują w ich własnym, a których nie nauczyły się wraz z nabyciem języka ojczystego. W ten sposób język w swojej specyficznej materialności ostatecznie jawi się jako Inny, a cały „językowy karnawał” staje się słyszalnym znakiem *alterity*.

Jako rodzima użytkowniczka języka niemieckiego Raphaela Bar-dutzky napisała swoją sztukę we współpracy z Aleksandrą Lukoszek, która była odpowiedzialna za tłumaczenia na język polski. Tymczasem coraz wyraźniej do głosu dochodzi pokolenie polskich (post)emigrantów i emigrantek, takich jak Martin Piekarczyk czy Dagmara Kraus, którzy tworzą literaturę wielo- lub transjęzyczną. W dziedzinie dramatu należy w szczególności wspomnieć o Ewie Benbenek²¹, która w 2021 roku otrzymała Nagrodę Dramaturgiczną Mülheim za swoją debiutancką sztukę *Bękart tragedii*²² (Tragödienbastard) i została wybrana Młodą Dramatopisarką Roku w ankiecie krytyków miesięcznika „Theater heute”.

W *Bękartie tragedii* – podobnie jak w *Rybaku Frycu* – język, a właściwie jego utrata zajmuje centralne miejsce w mikrokosmosie dramatycznym. Benbenek rekonstruuje fragmentarycznie historię swojej rodziny w trzech pokoleniach, używając językowej mieszanki niemieckiego, polskiego i angielskiego. Z tego multilingualnego kolażu wyłania się portret imigranckiego dziecka, które pod presją niemieckiego systemu oświaty traci zdolność płynnego posługiwania się językiem ojczystym. Utrata języka powoduje zachwianie własnej tożsamości i prowadzi ostatecznie do wybuchu „wściekłości językowej”, a w konsekwencji do wyzwalającej autokreacji jako „bogini”:

C: Tak, ta historia, tak autentycznie migrancka, jest dobra,
to się w tej chwili dobrze sprzedaje, ta historia,
aż w końcu słysząc brzdęk brzdęk brzdęk brzdęk w naszych
kasach fiskalnych
Ale w tej historii musi być jak najmniej,
Chór: jak najmniej
Jak najmniej tego wysokiego niemieckiego,
bo inaczej ludzie mogliby pomyśleć

²¹ Ewa (właściwie Ewelina) Benbenek, urodzona w 1985 roku w Kamiennej Górze, pod koniec lat 80. wyemigrowała ze swoimi rodzicami do RFN.

²² Sztuka została przetłumaczona na język polski przez Artura Kozucha w ramach projektu *Kobiety teksty dla teatru*, zorganizowanego w 2022 r. przez działającą przy Akademii Sztuk Teatralnych im. Wyspiańskiego Pracownię Dramaturgiczną i Dom Norymberski w Krakowie przy współpracy z Instytutem Goethego. O czytaniu performatywnym sztuki autorstwa Benbenek por. Hanna Książniakiewicz, „Konstelacja herstorii”, *Dialog*, 1.07.2022, dostęp 12.11.2024, <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/konstelacja-herstorii>.

że nie jesteś migrantem,
że nie jesteś już migrantem,
A: ponieważ już na niego nie wyglądasz,
B: więc musisz być ostrożna,
C: musisz być ostrożna,
A: więc musisz nauczyć się jak najwięcej języka,
B: ze starego języka,
C: z języka rodziców,
A: języka migrantów,
B: więc musisz zawrzeć jak najwięcej swojej biografii,
C: która musi być biografią dziecka migranta,
A: która musi się tam znaleźć,
B: żeby była migracyjna,
Chór: aby była autentycznie migracyjna. [...]
stałam się boginią
nie jestem sama²³.

Motyw utraty języka ojczystego oraz związanego z nią buntu jest konstytutywny również dla drugiej sztuki Benbenek, o wymownym tytule *Juices*²⁴. Tekst ten rozpisany jest na trzy oznaczone pierwszymi literami alfabetu głosy oraz chór i składa się z wymyślnych etiud, w których – podobnie jak w sztuce Bardutzky – istotną rolę odgrywa zarówno materialność języka, jak i refleksje o jego naturze, a także roli społecznej, w tym funkcji, jaką pełni przy tworzeniu stereotypów:

B: i mówią
A: no ale jak mamy zlokalizować ten język
C: który jest nam zupełnie obcy
B: no dobra, słyszymy, mówią, słyszymy, że to coś takiego ze wschodu, ale skąd dokładnie, jak niby mamy to usłyszeć?
A: i mówią
B: no, podaj nam przynajmniej jakieś przykładowe słowo, jakieś słynne słowo z tego języka [...]

²³ Ewe Benbenek, *Tragödienbastard*, niepublikowany maszynopis (Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2021), 46–51. Cytat w moim tłumaczeniu.

²⁴ Ewe Benbenek, *Juices*, niepublikowany maszynopis (Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2023). Oznaczone sygnaturą J cytaty w moim tłumaczeniu odsyłają do tego egzemplarza.

A: bo każdy język ma przecież takie słowo, po którym każdy się zorientuje, skąd on pochodzi [...], na przykład słowo takie jak

B: dokument zezwalający na pobyt [Aufenthaltsgenehmigungsscheide]

A: i myślisz sobie, okay, jakieś słowo, jakieś słowo, jakieś słowo, jakieś słowne słowo, więc mówisz, mówisz

Chór: kurwa (J, 32–33)

Sztuka *Juices*, podobnie jak *Bękart tragedii*, jest utworem bardzo osobistym. Ewe Benbenek przywołuje w nim momenty swojego trudnego migranckiego dzieciństwa, na przykład godziny spędzane z matką w czasie sprzątanego przez nią ogromnych przestrzeni biurowych oraz trwające do dziś problemy dotyczące komunikacji w języku polskim („bo nie mówię przecież w jej języku / czy też nie mówię poprawnie” J, 34). Jednocześnie sztuka stawia uniwersalne pytania na temat wyzysku migrantek i migrantów, pytania o godziwe warunki pracy i uczciwe wynagrodzenie. Nadto Benbenek, snując refleksje na temat migranckiej tożsamości, rekonstruuje historię RFN od momentu zerwania z narodowosocjalistyczną przeszłością, poprzez plan Marshalla z jego „soczystym zastrzykiem money” (J, 79), werbowaniem gasterbeiterów i jego zaprzestaniem w 1973 roku, aż po rozszerzenie Unii Europejskiej w 2004 roku o kraje wschodnioeuropejskie, które stało się legalizacją „wykorzystywania taniej siły roboczej” (J, 82). Dodatkowo powojenna historia Niemiec sprzęgnięta zostaje niejako postkolonialnie z czasami Cesarstwa Niemieckiego, gdy „Polski nie było na mapie” (J, 84), które zostają zdemaskowane jako początek „historii gasterbeiterów” (J, 83). Świadomość faktu, że „historia europejska nie równa się historii europejskiej” (J, 85), że *de facto* istnieją dwie różne Europy, prowadzi do pytania o sens tzw. solidarności związanej z ideami UE. Poczucie niesprawiedliwości generuje na końcu sztuki bunt, wyrażający się kumulacją płynów ustrojowych: „łez”, „potu”, „zimnych potów” (J, 97). Te cielesne, skądinąd tytułowe „soki” stają się niejako nawozem i odżywką, przyczynkiem do wzmocnienia ciała, a w konsekwencji skoku w górę, będącego metaforycznym znakiem oburzenia i dezaprobaty istniejącego *status quo*.

Proces zbliżania się narodów w ramach Unii Europejskiej niewątpliwie przekłada się na współczesną dramaturgię, o czym dobitnie świadczą polskie wątki obecne w niemieckojęzycznych tekstach dla teatru. Autorki

przedstawionych tu tekstów wykorzystują scenę jako przestrzeń estetyczno-performatywną w różnoraki sposób. Oscylując między estetyką postdramatyczną i technikami diegetycznymi, między tradycją i eksperymentem, zajmują się jednocześnie aktualnymi społecznymi problemami. Choć nie oferują gotowych rozwiązań, stawiają istotne pytania, skłaniając do głębszej refleksji – również na temat roli języka w coraz bardziej multilingualnej rzeczywistości. Tym samym tworzą teatr *stricte* polityczny, teatr jako „miejsce, z którego można zadawać pytania, miejsce przeciwko oczywistości” (E, 79) – jak głosi ostatnie zdanie w sztuce Claudii Grehn. Teatr ten jest wyraźnie teatrem autorskim, przywracającym piszącym nie tylko należne im miejsce w procesie tworzenia widowiska teatralnego, lecz także pozwalającym czerpać z ich własnych – siłą rzeczy – multikulturowych biografii.

Bibliografia:

- Bardutzky, Raphaela. *Fischer Fritz* [niepublikowany maszynopis]. Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb, 2021.
- Benbenek, Ewe. *Juices* [niepublikowany maszynopis]. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2021.
- Benbenek, Ewe. *Tragödienbastard* [niepublikowany maszynopis]. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2023.
- Grehn, Claudia. *Ernte* [niepublikowany maszynopis]. Berlin: Verlag der Autoren, 2010.
- Koschwitz, Andrea. „Jenseits des Offiziellen. Claudia Grehns «Ernte»”. *Theater heute*, Jahrbuch 2010.
- Księżniakiewicz, Hanna. „Kontelacja herstorii”. *Dialog*, 1.07.2022. Dostęp 12.11.2024. <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/konstelacja-herstorii>.
- Orłowski, Hubert. *„Polnische Wirthschaft”: nowoczesny niemiecki dyskurs o Polsce*. Olsztyn: Borussia, 1998.
- Pelka, Artur. „«...do Warszawy lepiej nie...» – Polskie wątki w aktualnych niemieckich tekstach teatralnych”. W: *Teatr – literatura – media. Polsko-niemieckie oddziaływania w sferze kultury po 1989 roku*, red. Małgorzata Leyko, Artur Pelka, 134–147. Łódź: Primum Verbum, 2014.

Summary

Female Gastarbeiters, Bastards and Goddesses. Polish Motifs in Current German Theatre Texts

The process of national rapprochement within the European Union undoubtedly translates into contemporary dramaturgy, as is evident from the Polish themes present in German-language theatre texts. This article analyses these themes in the theatre texts of three female authors (C. Grehn, R. Bardutzky, E. Benbenek), showing how differently they use the stage as an aesthetic-performative space. Oscillating between post-dramatic aesthetics and diegetic techniques, between tradition and experiment, they simultaneously address current social and political issues. Particular attention has been paid to the linguistic layer of the analysed plays, both the materiality of their language and their metalinguistic value.

MAREK PODLASIAK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6737-7388>

Ideologizacja twórczości G.E. Lessinga w okresie PRL-u na przykładzie programów teatralnych do realizacji scenicznych „Minny von Barnhelm” i „Emilii Galotti”

Ideologizacja dzieł Lessinga, prezentowanych na scenach polskich w okresie PRL-u, uwidoczniła się przede wszystkim w programach teatralnych do inscenizacji dramatów niemieckiego klasyka. Natomiast sama materia przedstawień Lessingowskich sztuk, które można zrekonstruować na podstawie materiałów archiwalnych i recenzji prasowych, obroniła się przed politycznym zawłaszczeniem przez socjalistycznych funkcjonariuszy kultury.

Pierwszą po 1945 roku polską inscenizacją dzieła Lessinga była – zrealizowana w Teatrach Ziemi Pomorskiej Bydgoszcz–Toruń w ramach odbywającego się od 23 do 30 października 1954 roku Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej – komedia *Minna von Barnhelm* w reżyserii Irmy Czaykowskiej¹. Już sama nazwa wydarzenia narzucała propagandową narrację, że proces „prawdziwego” poznania kultury niemieckiej stał się możliwy wyłącznie dzięki przemianom ustrojowym w powojennej Europie i tworzeniu się socjalistycznych – a więc w założeniu ideologicznym „postępowych”

¹ Pierwszą okazją do obejrzenia dzieła Lessinga na scenach polskich po 1945 roku były występy gościnne Państwowego Teatru Dramatycznego z Drezna, który 17 września 1951 roku zaprezentował *Emilię Galotti* w Teatrze Narodowym w Warszawie, a w następnych dniach w Teatrze Nowym w Łodzi (21 września) i w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego w Krakowie (25 września). Drezdeński teatr podczas tej wizyty w Polsce prezentował także *Niemców* Leona Kruczkowskiego. Na temat występów gościnnych drezdeńskiego Staatstheater w Polsce w 1951 roku przygotowuję odrębny artykuł.

– społeczeństw. Wymiana kulturalna² pomiędzy NRD a PRL-em była traktowana przez władze obu państw jako narzędzie agitacji politycznej, umacniania relacji między krajami socjalistycznymi, a także wspólnego budowania prestiżu NRD na arenie międzynarodowej w opozycji do krytykowanego systemu społeczno-politycznego Niemiec Zachodnich. Zgodnie ze strategią propagandową „Trybuna Ludu”, anonsując październikowe spotkania twórców z państw „demokracji ludowej”, podkreślała, że: „Tydzień Postępowej Kultury Niemieckiej służyć będzie zbliżeniu i zacieśnieniu więzów przyjaźni między Polską i Niemiecką Republiką Demokratyczną, stanowić będzie wkład do walki o pokojowe, demokratyczne i zjednoczone Niemcy”³.

Podczas Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej w 1954 roku odbyło się wiele imprez kulturalnych. W Operze Warszawskiej i Operze Poznańskiej wystąpili enerdowscy artyści operowi: Sigrid Ekkehard i Ernst Gruber. W wielu polskich miastach były organizowane spotkania „poświęcone postępowej literaturze niemieckiej”, a także wystawy, na których prezentowano książki autorów z NRD w polskich przekładach oraz enerdowskie wydania przełożonych na język niemiecki dzieł z kanonu literatury polskiej. Ponadto w kinach odbywały się pokazy filmów enerdowskich. Dwa dni przed inauguracją Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej w Operze Warszawskiej wystąpił osiemdziesięcioosobowy drezdeński chór chłopięcy Dresdner Kreuzchor⁴.

² Odnosnie do występów gościnnych enerdowskich teatrów w Polsce i polskich w NRD zob. „Wymiana teatralna z krajami demokracji ludowej w latach 1946–1970”, *Nowości Teatralne*, nr 1 (1971), 63–66.

³ „Tydzień Postępowej Kultury Niemieckiej w Polsce”, *Trybuna Ludu*, 23.10.1954. Ważne wydarzenie edycji Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej z 1952 roku stanowiła wizyta Berliner Ensemble, który prezentował w Polsce między innymi *Matkę Courage* Brechta. W tle występów berlińskiego zespołu dokonywała się – inspirowana przez władze enerdowskie – krytyka Brechta za formalizm i nierealizowanie w sposób doktrynerski założeń realizmu socjalistycznego. Jak dowodzi Małgorzata Leyko, w przypadku udziału Berliner Ensemble w Tygodniu Postępowej Kultury Niemieckiej nie chodziło o znalezienie akceptacji dla teatru Brechta, ale „wizyta ta miała raczej służyć pryncypialnej krytyce, uświadamiającej teatrowi [Brechta – M.P.] jego błędy”. Małgorzata Leyko, „Der gewollte und der ungewollte Brecht”, w: *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer in Verbindung mit Małgorzata Leyko und Małgorzata Sugiera (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998), 65.

⁴ „Tydzień Postępowej Kultury Niemieckiej w Polsce”, *Trybuna Ludu*, 23.10.1954.

Ideologiczne akcenty w programie teatralnym do toruńsko-bydgoskiej inscenizacji *Minny von Barnhelm*

Ważny punkt w programie Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej stanowiła twórczość Lessinga, którego wspomnianą już *Minnę von Barnhelm* zaprezentowano w Teatrach Ziemi Pomorskiej Bydgoszcz–Toruń (w Toruniu – 23 października 1954 roku, natomiast w Bydgoszczy spektakle grano 26–28 października). W programie teatralnym do toruńsko-bydgoskiej inscenizacji komedii Lessinga spuścizna literacka pisarza oświeceniowego została przedstawiona z wyraźnymi akcentami ideologicznymi. W zamieszczonym w nim obszernym esej autorstwa Alfreda Kowalkowskiego – literata, kierownika literackiego Teatrów Ziemi Pomorskiej w Toruniu i Bydgoszczy, i zarazem autora przekładu *Minny von Barnhelm*⁵ – w duchu literaturoznawstwa NRD oraz twierdzeń marksisty Franza Mehringa wykazywany był „postępowy” charakter twórczości Lessinga i jej znaczenie dla rozwoju kultury w socjalistycznym państwie niemieckim:

W Niemieckiej Republice Demokratycznej Lessing i jego twórczość nabierają obecnie po prostu wagi kamienia probierczego przy ocenie, czy ktoś opowiada się za postępem, czy przeciwko postępowi. Ci, którzy wyznają wielkie społeczne i polityczne idee Lessinga, wiedzą, że twórczość tego pisarza stanowi nie tylko protest przeciw epoce feudalizmu, ale już od wieków walczy bez przerwy przeciw wszelkim siłom reakcyjnym, usiłującym hamować rozwój ludzkości⁶.

Instrumentalizując dorobek literacki autora *Minny von Barnhelm*, Kowalkowski opisywał Lessinga jako prekursora ideologii marksistowskiej.

⁵ W archiwalnym maszynopisie przekładu *Minny von Barnhelm*, dokonanego przez Alfreda Kowalkowskiego, na stronie tytułowej oraz w wykazie *dramatis personae* tytułowa bohaterka utworu występuje jako Minna Barnhelm. Nie jest wykluczone, że Kowalkowski świadomie i „gorliwie” opuścił przyimek „von” przy nazwisku Minny, aby uniknąć skojarzeń wskazujących na szlacheckie pochodzenie postaci literackiej. Natomiast na plakacie teatralnym i w recenzjach prasowych tytuł komedii Lessinga był już podawany w zapisie oryginalnym, tj. *Minna von Barnhelm*.

⁶ Alfred Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing – twórca walczący o prawdę i postęp”, w: *Państwowe Teatry Ziemi Pomorskiej. Program teatralny: Minna von Barnhelm* (Toruń: Teatr im. Wilama Horzycy, 1954), 3–4.

W programie teatralnym toruńsko-bydgoskiego spektaklu klasyk niemieckiego oświecenia został przedstawiony jako „najodważniejszy bojownik o prawdę i postęp” oraz propagator „internacjonalizmu”⁷. Według Kowalkowskiego zawarte w *Minnie* idee społeczno-polityczne „[zachowały] dzięki swojej niezwyklej postępowości aktualność również w naszych czasach”⁸. Autor eseju odczytał komedię Lessinga w perspektywie walki klasowej, argumentując, że utwór stanowi „potępienie samowol[i] i despotyzm[u] władców”⁹, a dramat pisarza „[owiany] jest atmosferą owego bohaterskiego, postępowego okresu w dziejach mieszczaństwa”¹⁰.

W swoich rozważaniach dotyczących *Minny von Barnhelm* Kowalkowski przywoływał tezy Franciszka Mehringa z jego sztandarowego dla marksistowskich badaczy studium *Legenda o Lessingu* (1893), w którym autor dokonał „demaskacji” procesu ideologicznego zawłaszczenia Lessinga w XIX wieku oraz prób łączenia dokonań Fryderyka Wielkiego na polu polityki z dokonaniem Lessinga na polu literatury (Lessing jako twórca literatury narodowej). Tego rodzaju tezy były artykułowane między innymi przez Adolfa Stahra¹¹, Ericha Schmidta i w skrajnej formie przez historiografa Prus – Heinricha von Treitschkego¹². Polemizując z dziewiętnastowiecznymi próbami odczytywania *Minny von Barnhelm* jako sztuki politycznej gloryfikującej króla pruskiego, Mehring dowodził, że „komedia Lessinga zgoła nie apoteozuje Fryderyka, przeciwnie, chłосzcze jego despotyzm w najsłabszym miejscu”¹³ i jest ostrą satyrą na reżym fryderycjański¹⁴.

Kowalkowski, referując w programie teatralnym poglądy Mehringa dotyczące *Minny von Barnhelm*, konkludował z ideologicznym zacięciem:

⁷ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”, 4.

⁸ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”, 11.

⁹ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”.

¹⁰ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”, 12.

¹¹ Zob. Adolf Stahr, *G.E. Lessing. Sein Leben und seine Werke* (Berlin: Guttentag, 1859).

¹² Por. Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer, *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung* (München: C.H. Beck, 1987), 398–401.

¹³ Franciszek Mehring, *Legenda o Lessingu. Przyczynek do historii i krytyki pruskiego despotyzmu i klasycznej literatury*, tłum. Kazimierz Błeszyński (Warszawa: Książka i Wiedza, 1960), 397.

¹⁴ Zob. Mehring, *Legenda o Lessingu...*, 401.

Franciszek Mehring, historyk niemiecki i biograf Marksa, uważa więc *Minnę von Barnhelm* za ostrą i jadowitą satyrę na Fryderyka II i całe prusactwo. Dla współczesnych postać tego króla, płacącego odszkodowanie oficerowi i przyjmującego go znowu do służby do tego stopnia wydawała się nieprawdopodobieństwem, że musieli oni niewątpliwie wybuchać śmiechem na widok takiej idylli. Podobnym śmiechem przyjmowała mieszczańska publiczność zawsze scenę, w której mowa jest o pruskiej policji i jej praktykach¹⁵.

Na uwagę zasługuje podjęty w eseju dyskurs na temat „postępowych” protagonistów komedii Lessinga: Tellheima i Minny¹⁶. Kowalkowski uznał, iż Minna – mimo że wywodzi się z wyższych sfer – w większym stopniu niż Tellheim realizuje postulat walki o sprawiedliwość społeczną:

[...] Minna, chociaż dziedziczka rozległych dóbr, nie postępuje ani przez chwilę zgodnie z konwenansami ówczesnej arystokracji. Ta samodzielna, inteligentna dziewczyna, rozmiłowana w szlachetności, niezrażająca się ubóstwem narzeczonego, reprezentuje jeszcze bardziej idee postępu tak właściwe i bliskie Lessingowi¹⁷.

¹⁵ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”, 14.

¹⁶ Natomiast za figurę nieistotną dla toruńsko-bydgoskiej inscenizacji *Minny von Barnhelm* Kowalkowski uznał postać francuskiego oficera Riccaut, z którego wypowiedzi przełożył tylko kilka pierwszych kwestii (w archiwalnym maszynopisie zostały one jednak przekreślone). Olga Dobijanka – szukając uzasadnienia dla decyzji tłumacza – skonstatowała, że usunął on postać francuskiego oficera w dokonanym dla teatru przekładzie sztuki Lessinga „ze względu na ewentualne trudności widzów w zrozumieniu makaronizmów kawalera Riccaut”. Zob. Olga Dobijanka, *Wstęp do G.E. Lessing, Minna von Barnhelm, czyli żołnierska dola*, tłum. Henryk Zymon-Dębicki (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958), CXXXV. Co prawda postać Riccaut była czasami usuwana z inscenizacji dramatu, ale Kowalkowski jako znawca też Mehringa o dziele Lessinga mógł však „wykorzystać” figurę francuskiego oficera do zaprezentowania na scenie protagonisty „negatywnego”, bo wywodzącego się z „próżniaczej” sfery szlacheckiej, co doskonale wpisywałoby się w propagandowy ton wywodów zawartych w programie teatralnym. Mehring, na którego powołuje się Kowalkowski w swoim eseju o Lessingu, twierdził, że autor *Minny* „unieśmiertelnił” w swoim utworze „dwa godne pogardy typy z czasów fryderycjańskiego despotyzmu: typ lekkomyślnego awanturnika z cudzoziemskiej szlachty [...] i typ szynkarza-szpiega”, mając na myśli postaci Riccaut oraz oberżysty. Zob. Mehring, *Legenda o Lessingu...*, 403.

¹⁷ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”, 14.



Fot. 1. Fotografia z inscenizacji *Minny von Barnhelm* w teatrze w Toruniu

Źródło: Państwowe Archiwum w Toruniu, Zespół Teatr w Toruniu

Dokumentacja spektaklu *Minna von Barnhelm*. Spis zdawczo-odbiorczy nr 1 materiałów archiwalnych Teatru im. Wilama Horzycy przekazanych do Archiwum Państwowego w Toruniu, teczka nr 1, fot. L. Myszkowski

Opublikowany w programie teatralnym do *Minny von Barnhelm* esej Kowalkowskiego zawierał wiele elementów ideologicznych, natomiast dość obszerny materiał ilustracyjny zawarty w programie nie miał wymowy politycznej. Zamieszczono w nim, między innymi, trzy sztuchy Daniela Chodowieckiego do komedii Lessinga, które przyczyniły się do sukcesu scenicznego *Minny* na osiemnastowiecznych scenach niemieckich¹⁸, a także reprodukcję przedstawiającą maskę pośmiertną dramatopisarza oraz portrety: Lessinga, reformatorki teatru Karoliny Neuber i Konrada Ekhofa – pierwszego odtwórcy roli Tellheima, ponadto budynek Teatru Narodowego w Hamburgu, w którym odbyła się prapremiera *Minny von Barnhelm* 30 września 1767 roku.

Odczytana przez Mehringa jako utwór antypruski i antyfeudalny *Minna von Barnhelm* doskonale nadawała się do prezentacji w PRL-u w ramach Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej. Taką ideologiczną linię

¹⁸ Barner, *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*, 274.

oceny twórczości Lessinga oraz trafność wyboru tej sztuki w celu włączenia jej do repertuaru Teatrów Ziemi Pomorskiej akcentował w recenzji spektaklu Marian Turwid. Znany literat, plastyk i animator bydgoskiego życia kulturalnego dowodził:

[w] świetle obecnego stanu badań – jest Lessing nie tylko twórcą pierwszej niemieckiej narodowej sztuki teatralnej, nie tylko jednym z najodważniejszych bojowników o narodową kulturę i realizm, ale i zdecydowanym wrogiem feudalizmu i prusactwa. [...] Czyż nie słusznie więc, że w Tygodniu Postępowej Kultury Niemieckiej przypomniany został u nas autor tak żywych idei internacjonalizmu i tak żywego wciąż utworu scenicznego, jak *Minna von Barnhelm*¹⁹.

Odnosząc się do koncepcji inscenizacyjnej toruńsko-bydgoskiej *Minny*, Turwid skonstatował, że „w ujęciu reżyserskim Armii Czajkowskiej mocno podkreślona została aktualność sztuki”, jednak nie podał żadnych przykładów uzasadniających tę opinię. Nawiązując do „antypruskiej” wymowy dramatu, która – zdaniem krytyka – powinna znaleźć odzwierciedlenie w inscenizacji dokonanej przez Czajkowską, recenzent wskazywał, że „wykapany prusakiem w sylwecie, geście i masce był Just, służący majora w interpretacji Zbigniewa Kłossowskiego [powinno być: Kłossowicza – M.P.]”²⁰. Z kolei w grze aktora kreującego postać Tellheima (Juliusz Przybylski) Turwid dostrzegł niedostatek cech typowo pruskich: „Nieczo za mało pruski był [...] major Tellheim, ujmujący poza tym kulturą i ciepłem gry”²¹.

Opinie Mariana Turwida były istotnym głosem dotyczącym procesu odbioru twórczości Lessinga w Polsce i – szerzej – niemieckiej literatury w PRL-u. W kontekście toruńsko-bydgoskiej inscenizacji *Minna von Barnhelm* krytyk wskazał na bariery recepcyjne kultury niemieckiej w powojennej Polsce, przywołując negatywne doświadczenia historyczne Polaków z zachodnim sąsiadem (m.in. okresy: zaborów i narodowego socjalizmu). Szans na przezwyciężenie wrogości narosłej na przestrzeni wieków między dwoma narodami Turwid upatrywał w powstaniu socjalistycznego państwa niemieckiego:

¹⁹ Marian Turwid, „Minna von Barnhelm. Komedia w 5 aktach Gottholda Lessinga”, *Ilustrowany Kurier Polski*, 30.10.1954.

²⁰ Turwid, „Minna von Barnhelm...”.

²¹ Turwid, „Minna von Barnhelm...”.

[w]znoszony wiekami mur wrogości uniemożliwiał obiektywną i rzeczową ocenę tych osiągnięć twórczych, które zasługiwały w pełni na ich poznanie i na ich wykorzystanie w dążeniu do postępu, sprawiedliwości i dobrosąsiedzkich stosunków. W naszej dopiero epoce jesteśmy świadkami rozbicia fatalnego muru nienawiści – wspólnym wysiłkiem społeczeństwa polskiego i ludności Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Trwający obecnie Tydzień Postępowej Kultury Niemieckiej jest jedną z form usuwania przeszkód i odrabiania wiekowych zaległości na drodze do wzajemnego poznania się i zrozumienia. Nie trzeba tać, że zadanie to wyjątkowo trudne i że podejmować trzeba je od podstaw²².

W analizie przedstawienia *Minny von Barnhelm* Turwid zwrócił uwagę na oprawę plastyczną spektaklu, wysoko oceniając scenografię i kostiumy, wykonane przez Karola Gajewskiego. Archiwalny materiał ilustracyjny potwierdza opinię recenzenta, który pisał o „pięknych osiągnięciach scenografa”²³. Krytyk wskazywał ponadto na bardzo dobrą grę aktorską. Ze względu na walory artystyczne spektaklu autor recenzji konkludował, że dokonanie Teatrów Ziemi Pomorskiej było „jedną z najwartościowszych chyba imprez w «Tygodniu Postępowej Kultury Niemieckiej» w Polsce”²⁴.

Ideologiczne treści w programach teatralnych do inscenizacji *Emilii Galotti* na scenach PRL-u

Pierwsza realizacja sceniczna *Emilii Galotti* w okresie PRL-u została przygotowana przez Irenę Ładosiównę w Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (premiera 28 kwietnia 1956 roku). Program teatralny do spektaklu przybrał bardzo skromną szatę graficzną. Jako wprowadzenie do twórczości Lessinga zamieszczono w nim krótki rys biograficzny autorstwa Wojciecha Bogusławskiego, który w 1790 roku przygotował polską prapremierę *Emilii Galotti*. W programie teatralnym opublikowano także wyimki z książki warszawskiego germanisty Floriana Witczuka, zatytułowanej *Teatr niemiecki od XVI do XVIII wieku*. Przy wyborze cytatów z tej monografii ukierunkowano się na passusy najbardziej podkreślające wymowę

²² Turwid, „Minna von Barnhelm...”.

²³ Turwid, „Minna von Barnhelm...”.

²⁴ Turwid, „Minna von Barnhelm...”.

ideologiczną dramatu społecznego Lessinga – przywołano między innymi konstatację Witczuka określającą *Emilię Galotti* „najbardziej bojowy[m] utwor[em] Lessinga, jeśli go się oceni ze stanowiska interesów postępowego odłamu niemieckiego mieszczaństwa wieku Oświecenia”²⁵. Jako rodzaj „podsumowania” do programu teatralnego został włączony fragment tekstu Fryderyka Engelsa pt. *Do redaktora „Gwiazdy Polarnej”*, datowany na 15 października 1845 roku, w którym komunistyczny ideolog opisywał samowolę niemieckich feudalnych książąt wobec poddanych. Decyzja o zamieszczeniu tego passusu w programie teatralnym wynikała ewidentnie z „konieczności” przypodobania się władzom komunistycznym (białostocka premiera odbyła się kilka miesięcy przed „polskim październikiem 1956”). Na fakt, że decyzja redaktorów programu o wyborze tekstu Engelsa była niemerytoryczna, wskazuje kontekst historyczno-literacki. Teoretyk społeczny co prawda odniósł się w swoich rozważaniach do faktu, że literatura niemiecka drugiej połowy XVIII wieku „tchnie duchem oporu i buntem”²⁶, ale jako przykłady niemieckiej literatury zaangażowanej tego okresu Engels wymienia tylko Goethego (*Götz von Berlichingen*) i Schillera (*Zbójcy*), natomiast pomija twórczość Lessinga. Powyższe wskazuje, że autorzy programu teatralnego mieli wyraźne problemy z dotarciem do literatury przedmiotowej dotyczącej recepcji dzieł Lessinga.

Natomiast koncepcja inscenizacyjna białostockiej *Emilii Galotti* zdecydowanie nie „współgrała” z tezami głoszonymi w programie teatralnym, w związku z czym spotkała się z ostrymi atakami, przede wszystkim ze strony Andrzeja Władysława Krala oraz Zbigniewa Fąfrowicza (o czym będzie jeszcze mowa w niniejszym artykule). Dla ostatniego z przywołanych krytyków jedyną zaletę przedstawienia stanowiła „naprawdę ciekawa i przyjemna”²⁷ scenografia. Wyrażoną pochwałą dekoracji autorstwa Józefa Gniatkowskiego uznać należy za ocenę słuszną, gdyż oryginalna pod względem plastycznym kompozycja przestrzeni scenicznej wywierała duże wrażenie, co potwierdza materiał ilustracyjny spektaklu.

²⁵ Program teatralny: *Emilia Galotti* (Białystok: Teatr im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, 1956), 7.

²⁶ Program teatralny: *Emilia Galotti* (Białystok), 10.

²⁷ Zbigniew Fąfrowicz, *Na białostockich scenach. Nieporozumienie z Lessingiem*. Źródło: Archiwum Teatru w Białymstoku.



Fot. 2. Inscenizacja *Emilii Galotti* w Białymstoku

Źródło: Archiwum Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku
fot. St. Dukiewicz

Kolejna inscenizacja *Emilii Galotti* na scenach PRL-u została zrealizowana w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (premiera 23 listopada 1957, reżyseria: Stanisław Bugajski). W programie teatralnym – jako tekst wprowadzający – wydrukowano obszerne fragmenty tej samej publikacji Floriana Witczuka, którą wykorzystano w programie teatru białostockiego jako kompendium wiedzy o twórczości niemieckiego dramaturga (z wieloma reprodukcjami, między innymi z portretem Lessinga pędzla Tischbeina). Z punktu widzenia historii teatru cennym elementem programu był wykaz wybitnych aktorów, którzy brylowali w rolach postaci z *Emilii Galotti* w najważniejszych wystawieniach tej sztuki na scenach niemieckich od XVIII do XX wieku. Do plejady uznanych artystów niemieckich (wraz z krótkimi fragmentami recenzji o kreacji danej roli) włączono aktorów występujących w drezdeńskiej inscenizacji Lessingowskiego dramatu, prezentowanej w Polsce w 1951 roku. Zabieg ten należy odczytać jako „ukłon” autorów łódzkiego programu teatralnego wobec odgórnie sterowanych „przyjacielskich” kontaktów teatralnych między PRL-em a NRD.

W odniesieniu do kreacji roli Odoardo – obok wybitnego Konrada Ekhofo oraz Johanna Friedricha Reinecke – przywołano enerdownskiego aktora Hansa Finohra (1891–1966), który był także członkiem Rady

Artystyczno-Naukowej w Ministerstwie Kultury NRD oraz dwukrotnym laureatem nagrody stalinowskiej. Finohr grał w teatrze drezdeńskim kilkakrotnie rolę Stalina w sztukach sowieckich autorów: Nikolaia Pogodina (*Kremłowskie kuranty* [1951] i *Człowiek z karabinem* [1951]) oraz Wsiewołoda Wiszniewskiego (*Niezapomniany rok 1919* [1954]). Natomiast spośród odtwórczyni postaci Emilii Galotti wskazano tylko na enerdowską aktorkę Helgę Göring (1922–2010), znaną z wielu ról teatralnych i filmowych, uhonorowaną wielokrotnie nagrodami za pracę artystyczną w NRD. Zaskakiwać może fakt, że autorzy łódzkiego programu teatralnego nie przywołali żadnych innych artystek kreujących tytułową rolę w tragedii Lessinga. Uderza choćby brak wielkiej heroiny teatru XIX wieku – Adele Sandrock, która w Theater an der Wien w 1893 roku wślawiła się rolami Emilii i Minny (Minnę grała już w 1883 roku w Deutsches Theater Berlin), czy też Marianne Hoppe z inscenizacji *Emilii Galotti* w reżyserii Gustafa Gründgensa z 1937 roku. Spośród aktorów kreujących rolę księcia Gonzagi wspomniano o takich artystach, jak: Thedodor Liedtke (Berlin 1821), Karl Fichtner (Wiedeń 1863) czy enerdowski aktor Wolfried Ortmann (1924–1994), który występował między innymi na scenach berlińskich. W 1962 roku kreował w Volksbühne rolę Odoardo. Grał także w inscenizacjach zrealizowanych przez Fritza Marquarda oraz Bruno Bessona.

W łódzkim programie teatralnym zamieszczono dość pokaźny wykaz wybitnych aktorów, którzy wcielili się w rolę Marinello, tj. Augusta Wilhema Ifflanda (Hamburg 1785), Carla Seydelmanna (słynny Mefisto teatru XIX wieku), Friedricha Mitterwurzera (Wiedeń 1896), Friedricha Wilhelma Grossmanna (Frankfurt am Main 1777), a także Alfonsa Mülhøfera (1907–1952), który grał Marinello podczas występów gościnnych drezdeńskiego teatru w Polsce. Recenzent „Trybuny Ludu” uznał tę kreację aktorską za wyróżniającą się na tle całego drezdeńskiego ensemble'u: „Książęcy sługus Marinelli, czarny charakter, demaskuje się w sztuce jako wcielony szatan: Alfons Mülhøfer gra go znakomicie, a co najważniejsze: w wymiarach ludzkich, bez cienia zbędnego diabelstwa. Najlepsza rola w zespole!”²⁸. W drezdeńskim teatrze odnosił Mülhøfer sukcesy także w roli Mefistofelesa z *Fausta* Goethego. W inscenizacjach sztuk Lessinga – oprócz

²⁸ Jaszcz (Jan Alfred Szczepański), „Warszawska premiera Lessinga”, *Trybuna Ludu*, 20.09.1951, 4.

Marinellego – kreował postaci: Derwisza w *Natanie mędrca*, Tellheima oraz Riccaut (jego ostatnia rola) w *Minnie von Barnhelm*.

Za niekonsekwencję w prezentacji wybitnych artystek kreujących rolę Orsiny należy uznać pominięcie w łódzkim programie teatralnym enerdowskiej aktorki Antonii Dietrich, której kunszt aktorski polscy widzowie mogli poznać podczas występu gościnnego Państwowego Teatru Dramatycznego z Drezna. Dietrich była jedną z ulubienic drezdeńskiej publiczności, osiągałą sukcesy między innymi w rolach: Ifigenii z dramatu Goethego, Kleistowskiej Pentesilei oraz Lessingowskich bohaterek – Emilii Galotti, Minny von Barnhelm²⁹. Z wybitnych aktorek niemieckich kreujących rolę Orsiny przywołano natomiast w programie teatralnym: Charlotte Wolter (Wiedeń 1887), Sophie Friedericke Hensel-Seyler (1871), Auguste Crelinger-Stich (Berlin 1843), Friederike Unzelmann-Bathwann (Braunschweig 1807).

Niewątpliwie za zaletę programu teatralnego do łódzkiej inscenizacji Lessingowskiej tragedii należy uznać jego aspekt edukacyjny, jaki stanowiła prezentacja wybitnych aktorów niemieckich, którzy zapisali się w historii teatru jako odtwórcy postaci z dramatów Lessinga, a ponadto zamieszczenie fragmentów recenzji z opiniami o ich kreacjach głównych ról w *Emilii Galotti*. Dodanie do tego wyboru nazwisk aktorów z Państwowego Teatru Dramatycznego z Drezna, którzy gościli w Polsce w 1951 roku z *Niemcami* Kruczkowskiego i *Emilią Galotti* Lessinga, a także polskich recenzyjnych opinii o grze enerdowskich artystów, można odczytać jako koniunkturalne wywiązanie się z oczekiwań władz PRL-u, które forsowały narrację o wzorcowej współpracy pomiędzy teatrami z państw tzw. demokracji ludowej. W programie teatralnym nie pojawiły się odniesienia do Engelsa (jak w programie białostockiej *Emilii Galotti*) czy Mehringa (jak w programie toruńskiej *Minny von Barnhelm*). Tego ostatniego autora i jego książkę *Legenda o Lessingu* przywołał jednak Władysław Orłowski w łódzkim „Expressie Ilustrowanym”, oceniając dokonaną w Teatrze im. Stefana Jaracza realizację sceniczną *Emilii Galotti* jako „poprawną”³⁰. Bardziej przychylnie o inscenizacji Bugajskiego wypowiedział się natomiast Eugeniusz Żytomirski w „Teatrze”, który orzekł, że – abstrahując od „nieudanych dekoracji”

²⁹ Manfred Altner, „Antonia Dietrich”, w: *Sächsische Biografie*, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, dostęp 1.05.2024, <https://saebi.isgv.de/biografie/10511>.

³⁰ Władysław Orłowski, „Mieszczkańska Wirginia”, *Express Ilustrowany*, 5.12.1957.

– przedstawienie „ogląda się z prawdziwą satysfakcją”, a sztuka Lessinga „urzek[a] swym szlachetnym, ożywczym klimatem moralnym”³¹.

Pod koniec lat 50. XX wieku zrealizowano *Emilię Galotti* także w Teatrze Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze. Reżyserem spektaklu był Jerzy Zegalski (premiera: 28 listopada 1958). Istotny trop badawczy dotyczący recepcji Lessinga w teatrach enerdowskich i polskich przynosi notatka z „Gazety Zielonogórskiej”, w której informowano o wizycie gości z „za-przyjaźnionego” ze sceną zielonogórską teatru we Frankfurcie nad Odrą. Z uwagi na to, że w obydwu teatrach przygotowano inscenizacje *Emilii Galotti*, wschodni Niemcy artyści oraz reżyser Georg Lang przybyli do Teatru Lubuskiego, aby zapoznać się z polską realizacją sceniczną tragedii mieszczańskiej Lessinga. Według relacji prasowej koncepcja reżyserska Jerzego Zegalskiego została uznana przez gości z Frankfurtu za „bardzo śmiałą i nowatorską”, gdyż – jak wynikało z dyskusji przeprowadzonej po spektaklu – „teatr niemiecki nie jest przyzwyczajony do łamania konwencji przy wystawianiu sztuk klasycznych”³². Powyższa uwaga potwierdza, że polscy reżyserzy w porównaniu do enerdowskich twórców teatralnych z większą swobodą artystyczną podchodzili do utworów Lessinga i tym samym w swoich realizacjach scenicznych dramatów niemieckiego autora skutecznie odżegnywali się od ideologicznej retoryki, ukierunkowanej na zawłaszczenie twórczości klasyka i wykorzystanie jej do celów propagandowych, nakreślonych przez socjalistycznych funkcjonariuszy kultury.

W przygotowanym bardzo dobrze pod względem merytorycznym programie teatralnym do zielonogórskiej inscenizacji z 1958 roku nie pojawiły się elementy propagandowe. Otwiera go ten sam biogram Lessinga autorstwa Bogusławskiego, który został wykorzystany w programie do inscenizacji *Emilii Galotti* w Białymstoku. W zielonogórskim programie przytoczono ponadto fragmenty *Dramaturgii hamburskiej* w przekładzie Olgi Dobijanki oraz uwzględniono wprowadzenie do tematyki Lessingowskiej sztuki. Redaktorzy programu teatralnego opublikowali także fragment tekstu Witczuka (ten sam co w Białymstoku), entuzjastyczną opinię Heinego na temat stylu pisarstwa Lessinga oraz wycinek z kroniki Liwiusza, zawierający wzmiankę o zbrodni popełnionej przez rzymskiego plebejusza

³¹ Eugeniusz Żytomorski, „W Łodzi jest nie tylko Teatr Nowy”, *Teatr*, nr 4 (1958), 10.

³² „Goście z Teatru im. Kleista w Zielonej Górze”, *Gazeta Zielonogórska*, 02.12.1958.

Wirginiusza, który zamordował własną córkę, aby uratować jej honor przed pohańbieniem ze strony decemwira Appiusza Klaudiusza. Historia ta stanowiła jedno ze źródeł inspiracji dla Lessinga przy pisaniu *Emilii Galotti*. Program zamyka cenny szkic autorstwa Jerzego Zegalskiego i Stanisława Dąbrowskiego, traktujący o nikłej recepcji teatralnej Lessinga w Polsce.

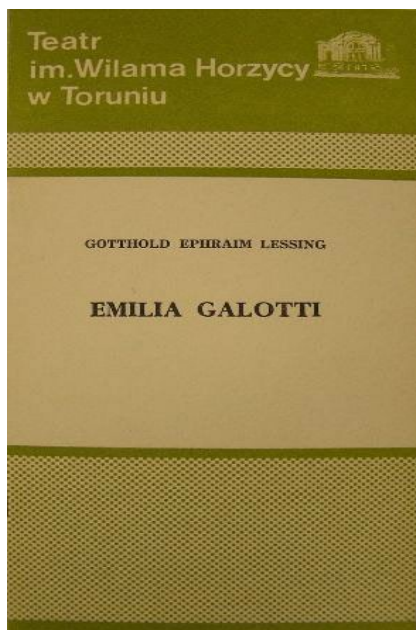
O tym, że autor *Natana mędrca* był (i nadal pozostaje) twórcą mało eksplorowanym przez polski teatr, świadczy fakt, że w latach 60. i 70. XX wieku nie doszło do żadnej realizacji dzieła Lessinga na polskich scenach. Kolejna inscenizacja *Emilii Galotti* została przygotowana dopiero w maju 1980 roku przez Eugeniusza Aniszczenkę w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu. W gorącym politycznie okresie, na krótko przed falą strajków i powstaniem „Solidarności”, stosunkowo „skromny” objętościowo program teatralny zawierał jeszcze elementy ideologii marksistowskiej, przy czym składał się tylko z biogramu Lessinga oraz wykazu obsady ról. W przypadku toruńskiej inscenizacji nie wykorzystano jednak – jak we wcześniejszych programach do polskich realizacji scenicznych *Emilii Galotti* – biogramu autorstwa Bogusławskiego, ale przedrukowano hasło osobowe „Lessing” z enerdowskiego leksykonu dla aktorów³³. Przygotowany przez Kurta Böttchera życiorys Lessinga zawiera wiele sformułowań ideologicznych, wskazujących na zawłaszczenie klasyka przez wschodnioniemieckich przedstawicieli aparatu politycznego, o czym świadczyło już pierwsze zdanie hasła: „Życie i twórczość tego wielkiego przedstawiciela niemieckiego Oświecenia stały pod znakiem walki o rozwój i aktywizację ideologii mieszczańskiej, wymierzonej przeciwko feudalizmowi i niedoli ludu niemieckiego”³⁴. Obraz „postępowego” pisarza niemieckiego dopełniały obowiązkowe cytaty z marksistowskich książek o Lessingu autorstwa Franciszka Mehringa (*Legenda o Lessingu*) oraz Paula Rilli (*Lessing und sein Zeitalter*)³⁵. Ideologiczną klamrę hasła stanowiła konstatacja: „Po jego [Lessinga – M.P.] śmierci ujawniły się zewsząd w literaturze niemieckiej nowe siły, które różnymi drogami przyczyniły się do rozkwitu niemieckiej literatury narodowej”³⁶.

³³ *Schauspielführer* w trzech tomach publikowany w latach 60. i 70. XX wieku w wydawnictwie Henschelverlag z Berlina Wschodniego.

³⁴ Program teatralny: *Emilia Galotti* (Toruń: Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 1980), 3.

³⁵ Por. Paul Rilla, *Lessing und sein Zeitalter* (Berlin Ost: Aufbau Verlag, 1958).

³⁶ Program teatralny: *Emilia Galotti* (Toruń), 11.



Fot. 3. Program teatralny: *Emilia Galotti*, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu
Źródło: Archiwum Państwowe w Toruniu. Zespół Teatr w Toruniu
Dokumentacja spektaklu *Emilia Galotti*. Spis zdawczo-odbiorczy nr 11 materiałów
archiwalnych Teatru im. Wilama Horzycy przekazanych do Archiwum
Państwowego w Toruniu,teczka nr 16, fot. M. Podlasiak

Znamienne jest, że autorzy toruńskiego programu teatralnego wykorzystali naszpikowany ideologicznymi wstawkami biogram Lessinga opracowany przez autora z NRD, a nie sięgnęli na przykład po prace polskich literaturoznawców. W 1980 roku można było posłużyć się już choćby *Małym słownikiem pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich*, który ukazał się w 1973 roku. Hasło słownikowe „Lessing”, autorstwa Ludomiły Sługockiej, zostało przygotowane w sposób rzeczowy, bez odwołań do marksistowskiego literaturoznawstwa³⁷. W recenzjach dotyczących toruńskiej inscenizacji *Emilii Galotti* opinie oscylowały między tonem zachowawczym a krytycznym w ocenie walorów artystycznych tej realizacji scenicznej tragedii Lessinga.

³⁷ Por. Ludomiła Sługocka, „Lessing”, w: *Mały słownik pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich*, red. Jan Chodera, Mieczysław Urbanowicz (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1973), 232–235.

Według Janusza Skuczyńskiego „toruńska realizacja *Emilii Galotti* nie zaistniała [...] do końca jako przedstawienie o wyraźnym przesłaniu myślowym, konsekwentne w swoim ujęciu teatralnym”³⁸. Z zespołu aktor-
skiego recenzent wyróżnił tylko Marzenę Tomaszewską-Glińską, która „z dużym bogactwem środków, dynamiką i wdziękiem”³⁹ zagrała postać Orsiny. Grzegorz Sinko uznał natomiast toruńską inscenizację za „po-
trzebną”⁴⁰. Pozytywnie ocenił uwspółcześniony przekład dramatu Lessinga, dokonany przez Michała Misiornego, oraz „ustawieni[e] reżyser-
ski[e] przynajmniej trzech postaci”⁴¹ (książę, Marinelli, Orsina). Aktorzy, którzy wcieli się w tych protagonistów: Bogusław Czarnul – książę, Zbi-
gniew Szczapiński – Marinelli oraz reprezentująca „bardzo dojrzałe i do-
skonale techniczne aktorstwo [...] Marzena Tomaszewska-Glińska [...] dźwigali całe przedstawienie”⁴². Krytycznie o toruńskiej inscenizacji wyra-
ziła się zaś Jadwiga Oleradzka, która nie dostrzegła w toruńskim przedsta-
wieniu żadnego godnego odnotowania pomysłu reżyserskiego, a dzieło Lessinga uznała za zdezaktualizowane. Toruńska *Emilia Galotti* była tylko „jeszcze jedną prezentacją [rozstrzelony druk w oryginale] klasycznego dramatu – ani dobrą, ani złą, nieporuszającą, bo wywiedzioną z całkowicie martwej tradycji teatralnej”⁴³.

*

Analiza materiału źródłowego dotyczącego recepcji teatralnej sztuk Lessinga w okresie PRL-u wykazuje, że polscy reżyserzy nie instrumentalizowali politycznie utworów pisarza niemieckiego oświecenia i nie przerysowywali ideologicznie postaci wykreowanych w jego dramatach. Inscenizacje były ukierunkowane na walory estetyczne Lessingowskich dzieł (kostiumy konwencjonalne, oddające ducha XVIII wieku), a także skoncentrowane na warstwie słownej sztuk, bez wyraźnych odniesień do współczesności i płytkiego realizmu.

³⁸ Janusz Skuczyński, „Emilia Galotti w kręgu zła”, *Gazeta Pomorska*, 15.07.1980, 4.

³⁹ Skuczyński, „Emilia Galotti w kręgu zła”.

⁴⁰ Grzegorz Sinko, „Emilia Galotti”, *Teatr*, nr 18 (1980), 6.

⁴¹ Sinko, „Emilia Galotti”.

⁴² Sinko, „Emilia Galotti”, 5.

⁴³ Jadwiga Oleradzka, „Zapłakać z Emilią?”, *Nowości*, 27–29.06.1980.

Taki stan rzeczy spotkał się ze zdecydowaną krytyką recenzentów – Andrzeja Władysława Krala i Zbigniewa Fąfrowicza, którzy stali na stanowisku, że inscenizacje „postępowych” dramatów Lessinga na scenach PRL-u powinny zawierać wyraźne komponenty ideologiczne. Ostry atak na białostocką realizację *Emilii Galotti* przypisał w „Teatrze” Kral, który zarzucił inscenizacji „fałszywe antyracjonalistyczne ujęcie inscenizacyjno-reżyserskie”⁴⁴. Recenzent – zgodnie z tezami literaturoznawstwa marksistowskiego – dostrzegał w dramacie Lessinga wyłącznie wymowę polityczną oraz realizm sztuki, dlatego też krytycznie odniósł się do uwypuklonej w spektaklu sfery psychologicznej, którą odczytał jako chybiony zabieg romantyzujący utwór Lessinga. Według oceny Krala „[t]ragedii Lessinga nadano jakąś pseudoromantyczną, luźną formę sceniczną, w której zamazały się wszystkie jej charakterystyczne cechy, zagubiły wszystkie wartości, słowem wyszło na scenie coś zupełnie innego, niż lessingowski dramat. [...] Z całkowicie realistycznego utworu wyciągnięto nastroje niemal mistyczne, dodano (poza tekstem) sceny «wizyjne», wydobyte jakby z podświadomości”⁴⁵. Kral przypisywał ponadto twórcom inscenizacji „niezrozumienie poetyki” dramatu Lessinga, gdyż – jak twierdził – *Emilia Galotti* „jest utworem w zasadzie w pełni racjonalistycznym”⁴⁶. W podobnym krytycznym tonie o białostockim spektaklu pisał Zbigniew Fąfrowicz, który zarzucał inscenizatorom „niezrozumienie” wymowy dzieła Lessinga, przede wszystkim w sposobie prezentacji postaci księcia, który według recenzenta powinien wykazywać cechy „despotycznego” władcy – czyli tak jak odczytywało tę postać literaturoznawstwo marksistowskie – a nie „nienasyconego romantycznego kochanka”⁴⁷.

Wyżej wymienieni recenzenci nie uwzględnili jednak wielu podstawowych wyznaczników tragedii mieszczańskiej związanych z procesem deheroizacji bohaterów tragicznych, którego przejawem było wprowadzenie do nowego gatunku silnych afektów jako kontrast wobec stoicyzmu tragedii wysokiej. Bohater tragedii mieszczańskiej – jak twierdził Lessing – nie był już niezłomnym „pięknym potworem” (*schönes Ungeheuer*), ale

⁴⁴ Andrzej Władysław Kral, „Wiosna w Białymstoku”, *Teatr*, nr 14 (1956), 8.

⁴⁵ Kral, „Wiosna w Białymstoku”, 7.

⁴⁶ Kral, „Wiosna w Białymstoku”, 7.

⁴⁷ Fąfrowicz, *Na białostockich scenach*.

„człowiekiem” pełnym emocji i wzruszeń. W odniesieniu do *Emilii Galotti* przykładem powyższej zmiany paradygmatu bohatera tragicznego jest konstrukcja psychologiczna księcia Gonzagi, którego nie cechuje postawa stoicka, ale labilność emocjonalna. Także w inscenizacjach z czasów PRL-u dostrzeżono ten rys, szczególnie w przedstawieniu białostockim. W polskich realizacjach scenicznych *Emilii Galotti* z tego okresu wyraźna była swoista „romantyzacja” uczucia księcia do Emilii. Książę nie był przedstawiany jako tyran, ale – co wielu recenzentów dostrzegało z zaskoczeniem – jako postać wzbudzająca niemal sympatię. Eugeniusz Żytomirski, odnosząc się do kreacji roli Gonzagi w łódzkiej inscenizacji, stwierdził: „Może Zbigniew Niewczas jako książę, grając kulturalnie i z umiarem, wypadł jak na lubieżnika i okrutnika – nadto sympatycznie”⁴⁸. Podobną opinię wyraził w „Dzienniku Łódzkim” Michał Orlicz, który zauważył, że aktor kreujący rolę księcia „posiadał miękkość gestu, elegancję, dobrze uwydatnione kaprysy fantazji i chłodną dystynkcję monarchy [...], brakło mu wyniosłości władcy i zdobywczego tonu donżuana”⁴⁹. Władysław Orłowski w swojej recenzji, omawiając postać księcia, dostrzegł, że Zbigniew Niewczas „nie stępując w niczym satyry lessingowskiej, tworzy [...] postać ludzką, chwilaми nawet sympatyczną”⁵⁰. Prezentacja postaci księcia jako protagonisty, który ma niewiele wspólnego z bezwzględny, zimny, despotyczny władca, lecz jest ukazany jako bohater labilny, słaby i emocjonalny, stała się w zasadzie normą we współczesnych realizacjach teatralnych *Emilii Galotti*. Jako przykłady można wymienić chociażby inscenizacje Michaela Thalheimera w Deutsches Theater w Berlinie (2002) czy też Andrei Breth w wiedeńskim Burgtheater (2002).

W polskich przedstawieniach *Emilii Galotti* z lat 50. XX wieku Kral i Fąfrowicz chcieli widzieć jednak tylko elementy ideologiczne. Jak dowodził Kral, bez skoncentrowania się na elementach politycznych sztuki, jej inscenizacja jest pozbawiona fundamentalnej wymowy i określonego oddziaływania na publiczność: „Toteż kiedy spróbujemy zagrać *Emilię Galotti* w sposób nieuwzględniający tych jej właściwości, nie dojdzie do nas nic z jej treści i sensu, z namiętnego protestu przeciwko przemocy, który

⁴⁸ Żytomirski, „W Łodzi jest nie tylko Teatr Nowy”, 10.

⁴⁹ Michał Orlicz, „Na deskach scenicznych Teatru Jaracza”, *Dziennik Łódzki*, 17.01.1958.

⁵⁰ Orłowski, „Mieszcząńska Wirginia”.

miął kiedyś, w XVIII wieku, wybitną funkcję polityczną i pozostał chyba żywy i w jakiś sposób aktualny do dziś”⁵¹.

Wbrew oczekiwaniom grupy ideologicznie ukierunkowanych krytyków reżyserzy, którzy w okresie PRL-u podjęli się realizacji scenicznych *Minny von Barnhelm* oraz *Emilii Galotti*⁵², nie uczynili – co należy odnotować z uznaniem – ze swoich inscenizacji dzieł Lessinga socjalistycznej tuby propagandowej, lecz ukierunkowali się na walory artystyczne twórczości oświeceniowego autora.

Bibliografia:

Archiwalia:

Fąfrowicz, Zbigniew. *Na białostockich scenach. Nieporozumienie z Lessingiem*. Archiwum Teatru w Białymstoku.

Kowalkowski, Alfred. „Gotthold E. Lessing – twórca walczący o prawdę i postęp”. W: *Państwowe Teatry Ziemi Pomorskiej. Program teatralny: Minna von Barnhelm*. Toruń: Teatr im. Wilama Horzycy. Państwowe Archiwum w Toruniu, 1954.

Program teatralny: *Emilia Galotti*. Białystok: Państwowy Teatr im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, 1956. Dostęp 1.05.2024. https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2017_04/88571_emilia_galotti_teatr_im_aleksandra_wegierki_bialystok_1956.pdf.

⁵¹ Kral, „Wiosna w Białymstoku”, 7.

⁵² Trzeci kanoniczny dramat Lessinga – *Natan mędrzec* – nie doczekał się realizacji teatralnej w okresie PRL-u. Na temat recepcji *Natana mędrca* w Polsce zob. Paweł Zarychta, „Die schwierige Präsenz. Zur Rezeption von Lessings «Nathan der Weise» in Polen”, w: *Lessing und das Judentum. Lektüren, Dialoge, Kontroversen im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Dirk Niefanger, Gunnar Och, Birka Siwczyk (Hildesheim & Zürich & New York: Georg Olms Verlag, 2015), 375–397. Także po przełomie politycznym w 1989 roku dramaty Lessinga nadal są bardzo rzadko wystawiane na scenach polskich (*Natan mędrzec*: 1992 – Teatr Telewizji, reż. Krzysztof Babicki; 2012 – Teatr Narodowy, Warszawa, reż. Natalia Korczakowska; 2018 – Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, reż. Piotr Kurzawa. *Emilia Galotti*: 1999 – Teatr Telewizji, reż. Krzysztof Babicki; 2003 – Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, reż. Bartosz Zaczekiewicz. *Minna von Barnhelm*: 1990 – Teatr Telewizji, reż. Andrzej Maj). Lessing – mimo doniosłej roli, jaką odegrał w historii teatru – zdecydowanie pozostaje zatem autorem „niszowym” w teatrze polskim. Przyczyny takiego stanu rzeczy stanowią materiał do odrębnych dyskusji i publikacji.

Program teatralny: *Emilia Galotti*. Łódź: Państwowy Teatr im. Stefana Jaracza, 1957. Dostęp 1.05.2024. https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2017_04/88570_emilia_galotti_teatr_im_stefana_jaracza_lodz_1957.pdf.

Program teatralny: *Emilia Galotti*. Zielona Góra: Teatr Ziemi Lubuskiej, 1958. Dostęp 1.05.2024. https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2017_04/88559_emilia_galotti_teatr_ziemi_lubuskiej_zielona_gora_1958.pdf.

Program teatralny: *Emilia Galotti*. Toruń: Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 1980. Dostęp 1.05.2024. https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2017_04/88560_emilia_galotti_teatr_im_wilama_horzycy_torun_1980.pdf.

Literatura przedmiotowa:

Altner, Manfred. „Antonia Dietrich”. W: *Sächsische Biografie*, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. Dostęp 1.05.2024. <https://saebi.isgv.de/biografie/10511>.

Barner, Wilfried, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer. *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*. München: C. H. Beck, 1987.

Dobijanka, Olga. *Wstęp do: G.E. Lessing, Minna von Barnhelm, czyli żołnierska dola*. Tłumaczenie Henryk Zymon-Dębicki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958.

„Goście z Teatru im. Kleista w Zielonej Górze”. *Gazeta Zielonogórska*, 02.12.1958.

Jaszcz (Jan Alfred Szczepański). „Warszawska premiera Lessinga”. *Trybuna Ludu*, 20.09.1951.

Leyko, Małgorzata. „Der gewollte und der ungewollte Brecht”. W: *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer in Verbindung mit Małgorzata Leyko und Małgorzata Sugiera. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998.

Mehring, Franciszek. *Legenda o Lessingu. Przyczynek do historii i krytyki pruskiego despotyzmu i klasycznej literatury*. Tłumaczenie Kazimierz Błęszyński. Warszawa: Książka i Wiedza, 1960.

Oleradzka, Jadwiga. „Zapłakać z Emilią?”. *Nowości*, 27–29.06.1980.

Orlicz, Michał. „Na deskach scenicznych Teatru Jaracza”. *Dziennik Łódzki*, 17.01.1958.

Orłowski, Władysław. „Mieszcząńska Wirginia”. *Express Ilustrowany*, 5.12.1957.

- Sinko, Grzegorz. „Emilia Galotti”. *Teatr*, nr 18 (1980).
- Skuczyński, Janusz. „Emilia Galotti w kręgu zła”. *Gazeta Pomorska*, 15.07.1980.
- Stahr, Adolf, G.E. Lessing. *Sein Leben und seine Werke*. Berlin: Guttentag, 1859.
- Turwid, Marian. „Minna von Barnhelm. Komedia w 5 aktach Gottholda Lessinga”. *Ilustrowany Kurier Polski*, 30.10.1954.
- „Tydzień Postępowej Kultury Niemieckiej w Polsce”. *Trybuna Ludu*, 23.10.1954.
- Witczuk, Florian. *Teatr niemiecki od XVI do XVIII wieku*. Warszawa: PWN, 1954.
- „Wymiana teatralna z krajami demokracji ludowej w latach 1946–1970”. *Nowości Teatralne* 1 (1971).
- Zarychta, Paweł. „Die schwierige Präsenz. Zur Rezeption von Lessings «Nathan der Weise» in Polen”. W: *Lessing und das Judentum. Lektüren, Dialoge, Kontroversen im 18. und 19. Jahrhundert*”, hrsg. von Dirk Niefanger, Gunnar Och, Birka Siwczyk, 375–397. Hildesheim & Zürich & New York: Olms, 2015.
- Żytomirski, Eugeniusz. „W Łodzi jest nie tylko Teatr Nowy”. *Teatr*, nr 4 (1958).

Summary

The ideologization of G.E. Lessing's work in the period of the Polish People's Republic on the example of theatre programs for the stage productions Minna von Barnhelm and Emilia Galotti

The subject of the article is the issue of the ideologization of G.E. Lessing's work in the period of the Polish People's Republic on the example of theatre programs for *Minna von Barnhelm* and *Emilia Galotti*. The analysis of archival materials and press reviews showed that the process of ideologization of Lessing's works, presented on Polish stages during the Polish People's Republic, was visible primarily in theatre programs for staging the dramas by the classic German author. However, the material of the performances of Lessing's plays defended itself against political appropriation by socialist cultural functionaries.

KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1560-1645>

Uczeń i Mistrz. O relacji Ryszarda Ordyńskiego i Maxa Reinhardta

Dążenie do mistrzostwa w sztuce – pojmowanego jako doskonałość wykonania dzieła – mediewista Hugo Kuhn rozpoznał i zdefiniował, badając niemieckie rękopisy pieśni kościelnych. Zauważył, że około 1230 roku pojawiła się nowa „świadomość sztuki z nową socjologiczną funkcją: mistrzostwem”¹. Mistrz (Meister) stał się istotną kategorią w dyskusjach o literaturze i sztuce, figurą chętnie wykorzystywaną, między innymi w dziełach Richarda Wagnera – *Die Meistersinger von Nürnberg*, czyli w *Śpiewakach Norymberskich*, czy w serii powieści o losach Wilhelma Meistra, tzw. *Bildungsroman*, Johanna Wolfganga Goethego – stanowiącej rozprawę o poszukiwaniu mistrzostwa.

Rozpoznawanie figury mistrza ustanawia niejako automatycznie związek między mistrzem a uczniem, gdyż to właśnie uczeń konstituuje pozycję mistrza. Jarosław Ławski, w dyskusji zainaugurowanej przez Lidę Wiśniewską, zatytułowanej *Mistrz i uczeń*², zwraca uwagę, że:

Każdorazowe ustanowienie związku Mistrz–Uczeń poprzedza wybór: najpierw Uczeń pragnie i szuka Mistrza (tym samym go wybiera), potem Mistrz może, ale nie musi akceptować Ucznia. Mistrz nie ma wielu Uczniów. Tym bardziej nie może mieć wielu Uczniów, następujących jeden po drugim, seryjnie i regularnie. Są to wtedy

¹ Hugo Kuhn, „Determinanten der Minne”. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, t. 7, nr 26 (1977), 83–95.

² *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza*, R. III (XLV) (2010), dostęp 7.03.2024, https://rcin.org.pl/Content/70126/PDF/WA248_81204_P-I-1269_dyskusja-red_o.pdf.

ulubieńcy, wychowankowie, absolwenci, a nawet lizusowscy imitatorzy postawy Ucznia, lecz nigdy ci, a nie inni Uczniowie tego, a nie innego Mistrza³.

W opisaney powyżej relacji mistrz–uczeń zaakcentowana zostaje wyjątkowość, niecodziennność i w pewnym sensie tajemnica ich wzajemnego kontaktu, niedającego się sprowadzić do innych form międzyludzkiego obcowania. W perspektywie tej relacji chciałabym opisać współpracę zawodową i artystyczną Ryszarda Ordyńskiego i Maxa Reinhardta, nie do końca zbadaną i znaną w zasadzie głównie z jednostronnego⁴ przekazu Ordyńskiego. Przyznać należy, że Ordyński jest słabo rozpoznany w badaniach teatralnych, znacznie lepiej przyswojona została jego twórczość filmowa. Moją uwagę na jego dorobek artystyczny zwróciła Profesor Małgorzata Leyko, która w ramach wykładu o teatrze niemieckim przełomu XIX i XX wieku jako jedno ze źródeł wiedzy poleciła studentom i studentkom teatrologii (rocznik 1995) opublikowane w 1954 roku wspomnienia Ryszarda Ordyńskiego. Nazwisko „Ordyński” niewiele mi wtedy mówiło. Dziś, analizując w wielu różnych kontekstach dokonania teatralne tego reżysera, zastanawiam się, jakie okoliczności sprawiły, że znany w całej Europie twórca imperium teatralnego – Max Reinhardt – u szczytu sławy (około 1910) zatrudnił jako swojego asystenta trzydziestoletniego nauczyciela gimnazjalnego z Krakowa. Zastanawiam się także nad różnymi złożonymi aspektami relacji mistrz–uczeń oraz uczeń–mistrz.

Ryszard Ordyński (właściwe nazwisko Dawid Blumenfeld) pochodził z żydowskiej rodziny mieszkającej w Makowie Podhalańskim. Edukację gimnazjalną i studia odbywał w Krakowie, gdzie zetknął się ze Stanisławem Wyspiańskim, a także z innymi późniejszymi reformatorami polskiego teatru – Leonem Schillerem czy Juliuszem Osterwą. Ordyński studiował filologię polską i germańską, zawodowo nie był więc zaangażowany w działalność artystyczną, ale stał się świadkiem przełomu, jaki dokonał się w teatrze polskim za sprawą Wyspiańskiego. Swoje relacje z Wyspiańskim opisał we wspomnieniach, przywołując, między innymi, wydarzenie z 1897 roku:

³ *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza.*

⁴ Ryszard Ordyński, *Z mojej włóczędzy* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1956).

[Wyspiański] wyciągnął z kieszeni pierwszy egzemplarz *Legendy* i dał mi ją z jakimś jakby lękiem, który tłumaczę sobie jego niezwykle wrażliwą naturą. Moment dla mnie niezapomniany: wielki artysta drży i wstydzi się swej wielkości przed sztubakiem, żywiącym naiwną, ale czystą adoracją dla niego. Artyście, który kocha teatr – od tego, który chce pisać dla teatru – tak brzmiała dedykacja na egzemplarzu *Legendy*⁵.

Teatralny Kraków przełomu XIX i XX wieku stał się dla Ordyńskiego nie tylko fundamentem, na którym zbudował swoją osobowość, ale także symboliczną Itaką, której – już jako artysta teatru – nigdy jednak nie osiągnął⁶.

Do 1909 roku Ordyński nie planował wiązać się zawodowo z teatrem, poszukiwał zupełnie innej drogi, kształcąc się za granicą. Migracja czasowa i stała z ziem polskich były w okresie zaborów procesem wymuszonym warunkami okupacji rosyjskiej, pruskiej czy austriackiej – głównie brakiem możliwości rozwoju naukowego czy artystycznego. Do grona migrantów teatralnych zaliczają się czołowi polscy artyści, aktorzy, także pisarze. Ordyński nie był ani literatem, ani uznanym twórcą teatralnym, jednak dzięki swojej migracji stał się ważną postacią życia teatralnego w Berlinie, a później w Stanach Zjednoczonych. Był nauczycielem, zwyczajowo nazywanym profesorem, dlatego później, w okresie współpracy z Reinhardtem, często był tak tytułowany. W 1908 roku wyjechał do Paryża, następnie do Londynu, aby poznać systemy bibliotek publicznych. W drodze powrotnej do Krakowa odwiedził X Międzynarodową Wystawę Sztuki w Monachium (X. Internationalen Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München 1909). Wtedy też, podczas Festspiele, poznał teatr Maxa Reinhardta. Jak wspominał w 1913 roku, „od tej chwili los mój był już rozstrzygnięty – zostałem

⁵ Ordyński, *Z mojej włóczędzy*, 114.

⁶ Ordyński kilkakrotnie starał się o fotel dyrektora teatru miejskiego w Krakowie, także w Warszawie. Nigdy jednak takiej posady nie otrzymał. Por. Jan Michalik, „Przyczynek do biografii teatralnej Ryszarda Ordyńskiego”, *Przegląd Humanistyczny*, t. 33, nr 3 (282) (1989), 171–174. Pisałam o tym także w artykule: „Migration and exclusion. Ryszard Ordyński – a theatrical «vagabond»”, w: *European Theatre Migrants in the Age of Empire, 1830–1918 – Personal experiences, transnational trajectories, and socio-political impacts*, red. Berenika Szymanski-Düll, Lisa Skwirblies (Cham: Palgrave Macmillan, 2025).

ucznem i wielbicielem Reinhardta, nie tylko jako genialnego reżysera, ale jako twórcy szkoły, której powierzono przyszłe losy teatru”⁷.

Ordyński znalazł się w Deutsches Theater pod koniec 1909 roku, imperium Reinhardta było wtedy w rozkwicie, o czym pisze Małgorzata Leyko:

[Reinhardt] w 1905 wykupił za 2,475 miliona marek Deutsches Theater, do którego rok później dodał sąsiadujące z nim Kammerspiele, w latach 1909–1911 objął kierownictwo letnich festiwali w Monachium, w 1910 wystawił pierwsze przedstawienie masowe: *Króla Edypa* Sofoklesa – Hofmannsthala, którego przez następnych pięć lat pokazywał w całej Europie, w 1911 wyreżyserował pantomimę *Cud* w Olympia Hall w Londynie⁸.

Trafił więc akurat na czas intensywnego rozwoju tego twórcy i jego teatru. Przyjęty został jako asystent-wolontariusz, obserwujący pracę reżysera lub wykonujący proste czynności związane z bieżącymi produkcjami. W swoim pierwszym sezonie terminował w słynnym koncernie show-biznesowym – zapewne był jednym z wielu współpracowników-wolontariuszy, którzy pomagali przy organizacji przedstawień. Trudno jednak zrekonstruować dokładny czas i przyczyny, dla jakich Reinhardt zdecydował się przyjąć Ordyńskiego jako ucznia. Najbardziej właściwe wydaje się uwzględnienie kilku czynników. Badacze historii teatru, Roman Taborski i Mariola Szydłowska, skłaniają się ku tezie, że nie bez znaczenia dla późniejszej kariery Ordyńskiego było żydowskie pochodzenie, wiedza zdobyta w Krakowie, w czasie znajomości z Wyspiańskim, a także współpraca z zespołem Kawakamiego w czasie tournée (Kraków 1902). Brana jest pod uwagę również aura niezwykłości otaczająca słynnego Reinhardta, która przyciągała adeptów różnych profesji teatralnych. Analizując pisma i liczne publikacje o twórczości Maxa Reinhardta, można dostrzec przebijające się dwa główne spostrzeżenia. Pierwszym z nich jest ogromna skala jego biznesu teatralnego – chodzi o liczbę inscenizacji (w latach 1909–1915 było ich ponad 700) oraz liczbę współpracowników, w tym asystentów,

⁷ *Echo literackie*, R. 2, nr 8–9 (1913), 967.

⁸ Małgorzata Leyko, „Imperium teatralne Maxa Reinhardta”, w: *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 53.

reżyserów⁹ itd., a drugim – wieloetniczny, transnarodowy charakter zespołów Deutsches Theater i Kammerspiele. Najślynniejsi aktorzy – Aleksander Moissi, Leopoldine Konstantin, Vladimir Sokoloff – byli (rozpatrując to w dzisiejszych kategoriach) migrantami. Jest więc prawdopodobne, że teatralne przedsiębiorstwo Reinhardta rekrutowało ochotników zarówno do pracy artystycznej, jak i *stricte* technicznych zadań. Jego berliński show-biznes rozwijał się ekspansywnie i pozostawał kosmopolityczny. Miasto, nie tylko za sprawą Reinhardta, było do I wojny światowej niekwestionowaną europejską metropolią teatralną¹⁰. Ordyński trafił więc na sprzyjające warunki ekonomiczne, społeczne i polityczne. Poświęcił cztery lata na współpracę z Reinhardtem, którą, co naturalne, inaczej oceniał w 1913 roku i inaczej pod koniec życia – do tego wątku powrócę w dalszej części artykułu.

W 1910 roku Reinhardt pisał do swojego przyjaciela z „Schall und Rauch” Bertolda Helda: „Profesora Ordyńskiego, który jako wolontariusz u nas przez rok przebywać pragnie, weź pod swoje skrzydła. Ma on Ci pomagać tam, gdzie to tylko możliwe”¹¹. Held pełnił różne funkcje – od kierownika technicznego po zastępczego reżysera. W 1910 roku reżyserował *Der natürliche Vater* Herberta Eulenberg. Ordyński mógł asystować przy tym przedstawieniu¹², korzystając z możliwości, jakie stworzył przed nim Reinhardt. Kontaktował się z Heldem, ale także z samym Reinhardtem, który docenił wszechstronne umiejętności Ordyńskiego. Jeszcze w 1910 przekazał mu manuskrypt sztuki G. B. Shawa *Major Barbara*¹³. Ordyński przetłumaczył ją na język polski i wysłał do Krakowa, do dyrektora Teatru Miejskiego Ludwika Solskiego. Przekład uznano za dobry i zdecydowano się wystawić tę sztukę na krakowskiej scenie. Reżyserią miał się zająć Maksymilian Węgrzyn; zwrócił się więc o pomoc do Ordyńskiego, który przyjechał z Berlina na kilka dni. Za sprawą Ordyńskiego do polskiego teatru

⁹ W publikacji *Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater, Ein Tafelwerk*, red. Hans Rothe (München: Piper, 1930), widnieje nazwisko Ordyńskiego jako jednego z ponad pięćdziesięciu asystentów-współpracowników.

¹⁰ Por. Max Epstein, *Das Theater als Geschäft* (Berlin: Juncer, 1911).

¹¹ Por. *Max Reinhardt Ausgewählte Briefe, Reden Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, red. Franz Hadamovsky (Wiedeń: Prachner, 1963), 46.

¹² Por. *100 Jahre Schauspielschule Berlin*, dostęp 7.03.2024, <http://www.berliner-schauspielschule.de/held.htm>.

¹³ *Major Barbara* George’a Bernarda Shawa, napisana i premierowo wystawiona została w Londynie w 1905 roku, a po raz pierwszy opublikowana w 1907 roku.

w styczniu 1910 trafiła także sztuka *Przebudzenie wiosny* Franka Wedekinda¹⁴, od kilku sezonów grana w Reinhardtowskim Kammerspiele. Jeszcze w tym samym roku Reinhardt wysłał Ordyńskiego do Moskwy z misją prześledzenia nowości w inscenizacjach Konstantina Stanisławskiego. Ordyński wspominał:

Moskwa [...] była dla mnie etapem bardzo upragnionym. Wiedziałem dosyć dużo o teatrze rosyjskim, znałem z relacji typy teatru, jaki reprezentował Moskiewski Teatr Artystyczny – nie spodziewałem się jednak takiej rewelacji¹⁵.

Pobyt w Moskwie był niezwykle ważnym punktem w rozwoju sztuki reżyserskiej Ordyńskiego. Poza Stanisławskim poznał także Ryszarda Bolesławskiego oraz Edwarda G. Craiga, który pracował tam nad inscenizacją *Hamleta*. Niektóre źródła odnotowują, że misją Ordyńskiego było pogodzenie dwóch wielkich reformatorów teatru, Reinhardta i Craiga, których poróżniła inscenizacja *Króla Edypa* z 1910 roku. W listach Craiga do rodziny Schillerów zauważalna jest etykieta, którą opatrzył Ordyńskiego: „[...] jest wielkim entuzjastą, ale niestety jego uwielbienie dla grupy niemieckich złodziei nie przemawia na jego korzyść”¹⁶.

W sierpniu 1910 zespół Reinhardta wystawiał w czasie monachijskich Festspiele *Komedię omyłek*. Asystowanie przy tej produkcji Ordyński uznał za akt inicjacyjny – akceptację jego uczestnictwa w zespole. Čwierć wieku później, opisując to wydarzenie, mimo doniosłych doświadczeń zawodowych, Ordyński nie zawahał się nazwać Reinhardta swoim Mistrzem.

Mistrz wtajemniczał mnie w prace inscenizacyjne, omawiał ze mną obsadę, wolno mi było – co już uważać mogłem za poważny dowód zaufania – siedzieć obok niego za stolikiem reżyserskim, przy którym do tej pory nie było miejsca¹⁷.

¹⁴ Frank Wedekind, *Frühlings Erwachen*, 1891, polski przekład, oznaczony jako anonimowy – *Przebudzenie się wiosny. Tragedia dziecięca* (Warszawa: Drukarnia H. Oberfelda, 1907).

¹⁵ Ryszard Ordyński, „Stanisławski – od Moskwy do Nowego Jorku”, *Scena Polska*, R. XV, z. 2/3 (1938), 388–389.

¹⁶ Por. „Korespondencja Leona Schillera z Edwardem Gordonem Craigiem”, *Pamiętnik Teatralny*, t. 17, nr 4 (1968), 474.

¹⁷ Ordyński, *Z mojej włóczędzy*, 124.

Od czasu wspomnianych Festspiele otrzymywał samodzielne zadania, np. przeniesienie słynnej inscenizacji *Sen nocy letniej* na scenę plenerową, zlokalizowaną w Murnau niedaleko Monachium, w parku zaprojektowanym przez architekta Emmanuela von Seidla. Widowisko wspominane przez Ordyńskiego jako „teatr dla możnych”¹⁸ odniosło sukces i było to także pierwsze większe osiągnięcie Ordyńskiego jako asystenta czy raczej producenta, osoby, która zaadaptowała Reinhardowską superprodukcję w plenerze. Podobnie w 1914 roku Ordyński współpracował przy wystawieniu tej sztuki z okazji wesela córki milionera Fridlaender-Fulda w jego pałacu na placu Paryskim w Berlinie.

Od jesieni 1910 roku Ordyński miał oficjalny kontrakt w imperium teatralnym Reinhardta i był współtwórcą wielu przedstawień sygnowanych tylko nazwiskiem Mistrza – gdyż, jak pisze Christopher Balme, „Reinhardt był pierwszym reżyserem gwiazdorem w historii teatru, którego nazwisko oznaczało wysokiej jakości produkty artystyczne”¹⁹. Zatem efekt wieloetapowego zespołowego procesu sygnowano – dla gwarancji powodzenia artystycznego, jak też zysku finansowego – jako produkcje Maxa Reinhardta. Praca na scenach należących do koncernu Reinhardta była jednocześnie szkołą rzemiosł teatralnych.

Mimo że od jesieni 1905 roku istniała założona przez Maxa Reinhardta szkoła teatralna (Schauspielschule des Deutschen Theaters) to praktyka oparta na systemie mistrzów i czeladników czy też asystentów sprawdziła się w owym czasie bardzo dobrze. Gwarantowała rozwój zawodowy, przekazywanie umiejętności i wiedzy, a tym samym sukces indywidualny i zysk przedsiębiorstwa teatralnego. Ordyński zajmował więc wiele różnych stanowisk: kierował próbami, sporządzał reżyserskie egzemplarze scenariuszy, współpracował z malarzami, muzykami, prowadził wspomnianą wyżej szkołę aktorską, działającą przy Deutsches Theater. Nauczył

¹⁸ Było to prywatne widowisko. Na widowni wg przekazu Ordyńskiego zasiadły królowa belgijska Elżbieta oraz Maria z Wittelsbachów – królowa „obojga Sycylii” – siostra cesarzowej austriackiej Elżbiety. Por. Ryszard Ordyński, „Teatr dla możnych”, *Wiadomości Literackie*, nr 34 (1937), s. 3.

¹⁹ Christopher Balme, „Die Marke Reinhardt. Theater als modernes Wirtschaftsunternehmen“, *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*, red. Roland Koberg, Bernd Stegemann, Henrike Thomsen (Berlin: Henschel Verlag in E. A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG, 2005), 45.

się wiele poprzez obserwację, przede wszystkim poznał zasady współpracy z aktorami, bowiem aktor w teatrze Reinhardta miał szczególne znaczenie: „Powodzenie wszystkich programów teatralnych – mówił Reinhardt w 1924, obejmując dyрекcję Theater in der Josefstadt w Wiedniu – zależy według mnie w pierwszym rzędzie od aktorów”²⁰. Ordyński przejął to podejście i rozwijał je podczas swojej pracy w Stanach Zjednoczonych. Inną fascynacją przejętą od Reinhardta było uwielbienie dla Shakespeare’a. Jeszcze w 1913 wyznawał:

– kocham więc nieśmiertelnego Williama. Jemu zawdzięczam najpiękniejsze chwile mojej pracy scenicznej, a pomimo to nie ośmieliłem się ja, tak jak zresztą żaden z moich kolegów a współpracowników Reinhardta, do zmierzania się z zadaniem wystawienia Szekspira [sic!] samodzielnie²¹.

Dość szybko jednak zmienił zdanie lub raczej sytuacja życiowa zmusiła go to tego, gdyż – jak wspominam w dalszej części artykułu – po odejściu z zespołu Reinhardta (w 1914 r.), w czasie samodzielnej pracy w Stanach Zjednoczonych, Ordyński podejmował się reżyserowania sztuk Shakespeare’a.

Ordyński do Ameryki trafił po raz pierwszy w kwietniu 1912 roku wraz z zespołem Deutsches Theater. Drogę na amerykańskie sceny otworzyła mu bowiem inscenizacja pantomimy *Sumurun*, wyreżyserowanej przez Reinhardta (premiera odbyła się 24 kwietnia 1910 roku). Inscenizacja miała duży potencjał, by stać się uniwersalnym widowiskiem eksponującym piękno tańca i muzyki. Na polecenie Reinhardta Ordyński zaproponował jej wystawienie w London Coliseum Theatre of Varieties – otwartym w 1905 roku nowoczesnym teatrze – który z zaciekawieniem przyjął ofertę. Przedstawienie odniosło sukces i odtąd teatralne podróże, jak również kariera Ordyńskiego, związane były z tym widowiskiem. Reinhardt z powodu licznych obowiązków (przede wszystkim pracy nad prapremierą *Cudu*, która odbyła się w Londynie 23 grudnia 1911 roku oraz europejskiego tournée w latach 1912–1914) w pełni powierzył produkcję *Sumurun*

²⁰ Por. Max Reinhardt, *O teatrze i aktorze* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006), 9.

²¹ Ryszard Ordyński, „Profesor Ryszard Ordyński i *Sumurun*”, *Echo Literackie*, R. 2, nr 8–9 (1913), 967–968.

Ordyńskiemu. Każdy kolejny występ na nowej scenie wymagał dostosowania do aktualnych warunków i to zdanie Ordyński wypełnił wzorowo.

Sumurun to widowisko charakterystyczne dla estetyki teatru Reinhardta, która niewątpliwie przyczyniła się do sukcesów obu twórców w Ameryce²². Przystawienie pełne było bowiem egzotyki, pięknych scen tanecznych – mogło podobać się, a także zarabiać. W USA Ordyński, wraz z zespołem Deutsches Theater, zaprezentował je w 1912 roku w Casino w Nowym Jorku, później także w Bostonie i Filadelfii. Dowodem uznania dla Ordyńskiego i jedną z zachowanych do dziś pamiątek jest papierośnica, którą Reinhardt podarował Ordyńskiemu (być może także innym uczestnikom tej wyprawy). Wygrawerowane są na niej inicjały RO oraz dedykacja: „Dla podróżującego do Ameryki z serdeczną przyjaźnią Max Reinhardt. SUMURUN w Ameryce, Nowy Jork, Chicago, Filadelfia, Boston 4 styczeń – 23 kwiecień 1912”²³. Na wewnętrznej stronie papierośnicy znalazł się także osobisty wpis Edmunda, brata Maxa Reinhardta, deklarujący szczerą przyjaźń (*Zu aufrichtiger Freundschaft* 22 maja 1912).

Inscenizacja *Sumurun* wiele zmieniła w życiu Ordyńskiego, dała mu także możliwość zaprezentowania się przed publicznością warszawską. W 1913 roku zaproponował on wystawienie *Sumurun* z polskimi wykonawcami w Teatrze Nowości w Warszawie. Premiera odbyła się 8 sierpnia. Jak pisze Małgorzata Leyko:

W obsadzie znaleźli się najwybitniejsi aktorzy Teatrów Rządowych – jako młody handlarz dywanów Nur-al-Din wystąpił Juliusz Osterwa, jego ukochaną *Sumurun* była Wanda Osterwowa, w rolę Szejka wcielił się Stanisław Knake-Zawadzki, a sam Ordyński zagrał Garbusa, który przywiódł trupę kuglarzy do Bagdadu. Najwięcej trudności przysparzało obsadzenie roli Tancerki, gdyż Ordyński obawiał się, że nawet wybitna aktorka dramatyczna nie podoła

²² Por. Małgorzata Leyko, „Wszyscy ją kochali – Pola Negri w «*Sumurun*»”, w: *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022). Małgorzata Leyko podaje opracowanie Heinricha Huesmanna *Welttheater Reinhardt...*, które odnotowuje przedstawienia Reinhardta, nie wskazuje informacji o występach poza Nowym Jorkiem; informacja ta pochodzi od Ryszarda Ordyńskiego, który szacował także, że *Sumurun* doczekała się łącznie tysiąca przedstawień, por. Ordyński, „Profesor Ryszard Ordyński i *Sumurun*” 172, 163.

²³ Papierośnica znajduje się w zbiorach Muzeum Teatralnego, nr sygnatury: MR2927.

zadaniom pantomimicznym i tanecznym. Jego wybór padł w końcu na młodzieńką, zaledwie siedemnastoletnią Polę Negri, wychowankę warszawskiej szkoły baletowej przy Teatrze Wielkim, która rok wcześniej debiutowała w Teatrze Małym jako Klara w *Ślubach panińskich*²⁴.

Najważniejszym wydarzeniem tej polskiej premiery było odkrycie przez Ordyńskiego Poli Negri, która w 1920 roku zagrała w filmie Ernsta Lubitscha pod tym samym tytułem. *Sumurun* był przełomem nie tylko w mobilności Ordyńskiego, ale przede wszystkim w kreowaniu jego kariery. W czasie tournée po Ameryce i Europie poznał wielu artystów teatru i warunki pracy różnych scen.

Zanim jednak Ordyński definitywnie opuścił Deustches Theater (kontrakt, który podpisał w 1912 roku, miał się zakończyć dopiero z końcem sezonu w 1915 roku), pracował kilka miesięcy roku 1914 w warszawskim Teatrze Nowoczesnym oraz starał się o zatrudnienie w Teatrze Polskim w Łodzi. W chwili wybuchu wojny, latem 1914 roku, jako obywatel austriacki nie mógł przebywać w zaborze rosyjskim, udał się więc do Berlina i następnie w styczniu 1915 przybył do Nowego Jorku, podejmując samodzielne teatralne wyzwania. W Stanach Zjednoczonych Ordyński nie był człowiekiem znikąd, pochodził z najlepszej europejskiej „stajni” Maxa Reinhardta. Badaczka amerykańskich sezonów Ordyńskiego, Mariola Szydłowska, tak podsumowała jego decyzję o emigracji do Ameryki:

Jako uczeń asystent Reinhardta – bo tak go nazywano – miał łatwiejszą drogę do wielu teatrów. Żydowskie pochodzenie mogło pomóc w nawiązaniu kontaktów w świecie teatralnym, a później filmowym, który w ogromnej części znajdował się w rękach przedsiębiorców żydowskich. Nie bez znaczenia były jego przymioty osobiste, erudycja i obycie towarzyskie. Był przystojny, elegancko się ubierał i miał maniery światowca. W amerykańskie środowisko teatralne wchodził bez uprzedzeń i kompleksów²⁵.

²⁴ Leyko, „Wszyscy ją kochali...”.

²⁵ Mariola Szydłowska, „Amerykańskie sezony teatralne Ryszarda Ordyńskiego (1915–1920)”, *Pamiętnik Teatralny*, t. 50, z. 3–4 (2001), 130.

Wymienione tu atuty, które pomogły Ordyńskiemu odnieść sukces w Ameryce, blokowały jednak jego karierę w teatrze polskim²⁶. Natomiast w Stanach Zjednoczonych otworzyły kolejne poziomy transnarodowych relacji jako samodzielny twórca, zapisał się w historii teatru amerykańskiego jako inscenizator wielkiego widowiska plenerowego *Caliban by the Yellow Sands* (*Kaliban na żółtych piaskach*, nawiązujące do wątku Kalibana z *Burzy*), zorganizowanego z okazji trzechsetnej rocznicy śmierci Shakespeare'a 24 maja 1916 roku na stadionie-amfiteatrze Lewisohn Stadium, należącym do City College of New York.

Prawie cztery sezony spędzone w Deutsches Theater miały kluczowe znaczenie dla kariery Ordyńskiego, przede wszystkim mocno zaważyły na jego indywidualności artystycznej. Jak wspomniałam wyżej, teatr Reinhardta w chwili, gdy trafił do niego Ordyński, cieszył się ogromną sławą, choć pojawiały się także słowa krytyki, gdyż teatr ten tracił swoją rewolucyjność. Niemniej jednak był fascynujący dla przybysza, który nie znał wcześniej takiego rozmachu inscenizacyjnego. Dla Ordyńskiego stał się interesującą szkołą, w której nauczył się reżyserii, poznał tajniki zarządzania tłumem osób na scenie, czyli reżyserii scen masowych, jego wiedza o teatrze imponująco się powiększyła, a wraz ze wzrostem umiejętności, rozwojem artystycznym i obyciem w świecie teatralnym Ordyński uznał, że zbyt długo u Reinhardta zostać nie może, bo zawsze pozostanie w cieniu tej osobowości. Jako uczeń zawsze wyrażał się o swym mistrzu z uznaniem, ceniąc jego wkład w rozwój teatru niemieckiego. Poza tym odnajdywał w nim bratnią duszę włóczęgi-migranta, który poszukuje miejsca dla swojego teatru w różnych krajach i na różnych scenach, otaczając się takimi jak on migrantami teatralnymi.

We wstępie do wspomnień Ordyńskiego, zatytułowanych nie bez racji, *Z mojej włóczęgi*, Wilam Horzyca napisał, że Ordyński, opuszczając teatr Reinhardta, prawdopodobnie nigdy się nie dowiedział, gdzie naprawdę był i gdzie czuł się tak dobrze²⁷. Gdy minęła fascynacja tym teatrem, w 1935 roku, w czasie spotkania w zamku Leopoldskrone, Ordyński mówił o powodach swojego odejścia – wspomina ambasador Gawroński – „[...] Reinhardt jest bezsprzecznie genialnym organizatorem i reżyserem widowisk,

²⁶ Por. Karolina Prykowska-Michalak, „Migration and exclusion Ryszard Ordyński...”.

²⁷ Por. Ordyński, *Z mojej włóczęgi*, 24.

w historii teatru jako widowiska nazwisko jego ma zapewnione miejsce po wsze czasy [...] ale mało miał zrozumienia dla roli, którą teatr może i powinien odgrywać w życiu duchowym społeczeństwa”²⁸.

Trudno wnioskować, czy Reinhardt uznawał Ordyńskiego za ucznia, czy to raczej trudna do wyrażenia charyzma Mistrza – pierwszego w historii teatru reżysera-gwiazdora – sprawiła, że jego teatr stał się na tyle uniwersalny, że łatwo go było zawłaszczyć. Z tego też powodu, niejako mimowolnie, wykształcił wielu naśladowców, których można postrzegać jako jego uczniów.

Jarosław Ławski²⁹ relację Mistrz–Uczeń definiuje właśnie jako jakość duchowego przyciągania (*attractio, esprit, ataraksja, dynamis*, doskonałość, niewzruszona prostota, ubóstwo, *modestia*, wiedza itd.), decydującą o jego [Mistrza] zdolności zdobywania umysłów i serc uczniów.

W tym kontekście należy uznać Reinhardta za Mistrza, który zdobył niejednen umysł i serce.

Bibliografia:

- Balme, Christopher. „Die Marke Reinhardt. Theater als modernes Wirtschaftsunternehmen”. W: *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*, red. Roland Koberg, Bernd Stegemann, Henrike Thomsen. Berlin: Henschel Verlag in E. A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG, 2005.
- Epstein, Max. *Das theater als geschäft*. Berlin: Juncer, 1911.
- Gawroński, Jan. *Wzdłuż mojej drogi*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.

²⁸ Jan Gawroński, *Wzdłuż mojej drogi* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968), 286.

²⁹ Relacja Mistrz–Uczeń, Uczeń–Mistrz nie jest stanem, lecz drogą, w której Mistrz reprezentuje: wiedzę, mądrość nabytą wraz z własną drogą biografii i wewnętrznego życia (egzystencji), stosowny do ciężaru obu poprzednich dystans wobec świata (to jest także wobec samego siebie, natury, innych ludzi, Ucznia, historii przez wielkie «H», emocji), a ponadto trudną do wyrażenia jakość duchowego przyciągania (*attractio, esprit, ataraksja, dynamis*, doskonałość, niewzruszona prostota, ubóstwo, *modestia*, wiedza etc.), decydującą o jego zdolności zdobywania umysłów i serc uczniów”. Zob. *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza*, R. III (XLV) (2010), dostęp 7.03.2024, https://rcin.org.pl/Content/70126/PDF/WA248_81204_P-I-1269_dyskusja-red_o.pdf, 118.

- Hadamovsky, Franz, red. *Max Reinhardt Ausgewählte Briefe, Reden Schriften und Szenen aus Regibuechern*. Wiedeń: Prachner 1963.
- „Korespondencja Leona Schillera z Edwardem Gordonem Craigiem”. *Pamiętnik Teatralny*, t. 17, nr 4 (1968).
- Kuhn, Hugo. „Determinanten der Minne”. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, t. 7, nr 26 (1977).
- Leyko, Małgorzata. „Imperium Teatralne Maxa Reinhardta”. W: *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Leyko, Małgorzata. „Wszyscy ją kochali – Pola Negri w «Sumurun»”. W: *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Michalik, Jan. „Przyczynek do biografii teatralnej Ryszarda Ordyńskiego”. *Przegląd Humanistyczny*, t. 33, nr 3 (282) (1989).
- Ordyński, Ryszard. „Profesor Ryszard Ordyński i Sumurun”. *Echo literackie*, R. 2, nr 8–9 (1913).
- Ordyński, Ryszard. „Teatr dla możliwych”. *Wiadomości Literackie*, nr 34 (1937).
- Ordyński, Ryszard. „Stanisławski – od Moskwy do Nowego Jorku”. *Scena Polska*, R. XV, z. 2/3 (1938).
- Ordyński, Ryszard. *Z mojej włości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1956.
- Prykowska-Michalak, Karolina. „Migration and exclusion. Ryszard Ordyński – a theatrical «vagabond»”. W: *European Theatre Migrants in the Age of Empire, 1830–1918 – Personal experiences, transnational trajectories, and socio-political impacts*, red. Berenika Szymanski-Düll, Lisa Skwirblies. Cham: Palgrave Macmillan, 2025.
- Reinhardt, Max. *O teatrze i aktorze*. Przekład i opracowanie Małgorzata Leyko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2004.
- Rothe, Hans, red. *Max Reinhardt 25 Jahre Deutsches Theater. Ein Tafelwerk*. München: Piper, 1930.
- Szydłowska, Mariola. „Amerykańskie sezony teatralne Ryszarda Ordyńskiego (1915–1920)”. *Pamiętnik Teatralny*, t. 50, z. 3–4 (2001).
- Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza*. R. III (XLV) (2010). Dostęp 7.03.2024. https://rcin.org.pl/Content/70126/PDF/WA248_81204_P-I-1269_dyskusja-red_o.pdf.

Summary

Student and Master. On the relationship between Ryszard Ordynski and Max Reinhardt

The work of Max Reinhardt (1873–1943) is described in Polish theater studies in many aspects. This multitalented director inspired many theater makers, but few Polish directors had such a close professional relationship with him as Ryszard Ordyński (1878–1953). Focusing on reconstructing the student-master relationship, I discuss the nature of Ordyński's collaboration with the Deutsches Theater team, as well as his subsequent migrations across Europe and the United States, during which he collaborated with many theater reformers of the early 20th century.

MARIA NAPIONTKOWA

Instytut Sztuki PAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6525-0866>

Juliusz Berger – aktor dwóch scen



Fot. 1. Juliusz Berger
Źródło: prywatne zbiory Autorki

1.

W 1979 roku, w jednym z listopadowych numerów tygodnika satyrycznego „Szpilki”, ukazał się, jak co tydzień, felieton Jerzego Urbana. Zatytułowany był krótko: *SPATIF*, a przyczyną jego powstania było otwarcie Klubu Aktora po kilkuletnim remoncie. W tym – wychwalającym *de facto* klub w Alejach Ujazdowskich – tekście nieoczekiwanie przywołana jest osoba Juliusza Bergera. *SPATIF* określa Urban mianem swego długoletniego domu rodzinnego, rozważa, jakie on może pełnić funkcje (od kształtowania światopoglądu, pobierania nauk różnych, do spoglądania w telewizor) i nagle konstatuje:

Do czegoż jeszcze potrafi służyć dom? Byli tacy, którzy umarli w *SPATIF*ie. Tu aktor teatru żydowskiego Berger bił mnie za antysemityzm, widocznie nie lubi antysemitów, jakby nie rozumiejąc, że to są przecież jedyni ludzie, jacy skłonni byliby w ogóle zwrócić na niego uwagę¹. Tu... niestety wszystkie wspomnienia są niecenzuralne [...] Albowiem *SPATIF* jest jedynym nienudnym rodzajem domu rodzinnego, jaki mogę sobie wyobrazić².

Drugą część felietonu poświęcił Urban wywodom, jakim to wspaniałym miejscem dla „przeciętnego człowieka” jest możliwość udania się do klubu (nie do knajpy!) dla regeneracji sił wszelakich. Z jakiego powodu jedyną personą wymienioną pod nazwiskiem jest Juliusz Berger, aktor bądź co bądź uznany i wybitnie uzdolniony, trudno dziś powiedzieć. Widać panowie koso na siebie spoglądali. Zaatakowany nie pozostał dłużny autorowi tekstu i wystosował do redaktora naczelnego „Szpilek”, Witolda Fillera, zresztą eksaktora, sążnisty list (niedatowany), którego odpis (z datą 14 XI 79) wysłał do Zarządu Głównego *SPATIF-ZASP*³ („sądzę, że powinienem był tak

¹ Ewidentna złośliwość felietonisty; do 1980 roku Berger zagrał ponad 40 ról teatralnych na obu scenach, kilka – w teatrze TVP, kilkanaście w filmach i serialach; por. internetowa Encyklopedia Teatru Polskiego i Filmweb; obszerne hasło znajduje się w pierwszej części III tomu *Słownika biograficznego teatru polskiego. 1910–2000*, (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2018), 42–44; w środowisku i poza nim był aktorem świetnie rozpoznawalnym.

² Jerzy Urban, „*SPATIF*”, *Szpilki*, nr 44 (1979).

³ Zob.teczka personalna Juliusza Bergera jako członka *SPATIF-ZASP* w: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, zbiór *ZASP*, nr inw. 3361.

postąpić”). A w liście można przeczytać właściwie tożsamościową deklarację Bergera:

Panie Redaktorze, jest taki mit w tym naszym kraju, że trzeba błyszczyć za wszelką cenę. Cena ta, niestety często, pod wieloma względami nie odpowiada wartości towaru. Dobrze byłoby, gdyby sprzedawczyk miał (czasem) odwagę przyznać się, czym kupczy. Sądzę, że w związku z felietonem *SPATIF* warto w imię tzw. prawdy obiektywnej sprostować trzy drobne nieścisłości. 1) Nie jestem aktorem Teatru Żydowskiego (co nie oznacza, że wypieram się swego pochodzenia, po prostu pracuję w Teatrze Nowym od dziesięciu lat, o czym Pan Redaktor doskonale wie, gdyż nieraz recenzował moje „wyczyny” teatralne na tej scenie), 2) Dowcip na temat pobicia za antysemityzm jest kiepski i elitarny, gdyż tzw. szeroki ogół czytelników nie wie, że autor felietonu jest Żydem, 3) Żałosne to, zaiste, stwierdzenie i smutne zarazem, że tylko dzięki antysemicie jakiś tam aktor żydowski jest w stanie uzyskać rozgłos. W konkluzji: nie dziwię się Urbanowi, dziwię się Panu, Redaktorze⁴.

List kończy postscriptum informujące o przesłaniu kopii listu do „mojego Stowarzyszenia”, zresztą także stowarzyszenia redaktora Fillera.

Nieważne, jakie cała ta sprawa miała konsekwencje (np. towarzyskie), dla mnie w tym liście istotne jest niedopowiedzenie. W tym czasie Berger był jeszcze aktorem Teatru Nowego (wcześniej Ludowego), ale jednocześnie grywał i reżyserował w Teatrze Żydowskim. Niewiele tego było, ale jednak. Można co prawda uznać, że wyreżyserowany w lipcu 1972 spektakl muzyczny *Było niegdyś miasteczko*, którego był współautorem (obok Szymona Szurmieja i Michała Szwejlicha), przypominający świat zaginiony i omalże zapomniany, stanowił jeszcze rezultat zobowiązań wobec Teatru Żydowskiego z końca lat sześćdziesiątych, ale w chwili pisania protestu do Fillera pracował nad kolejnym muzycznym przedstawieniem *Bonjour Monsieur Chagall* (jego premiera odbyła się 15 grudnia 1979). I w jednej, i w drugiej realizacji również występował. Grał nie po polsku, tylko w jidysz. Nie wypierał się więc – jak pisał – swego pochodzenia. Antysemicki

⁴ List znajduje się w ZASP-owskiej teczce personalnej Juliusza Bergera, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie, zbiór ZASP, nr inw. 3361.

żart Urbana można tłumaczyć tylko żartobliwą konstatacją Antoniego Słomskiego, że najwięcej antysemitów jest wśród Żydów. I jeden, i drugi dowcip jakościowo wydaje się wątpliwy.

2.

W historii polskiego teatru niewielu jest aktorów grających jednocześnie na różnojęzycznych scenach. Oczywiście koronnymi przykładami są tu zazwyczaj Bogumił Dawison i Helena Modrzejewska, można tu też dodać Gabrielę Zapolską. Przypadek Bergera przypomina bardziej losy Dawisona, nie tylko dlatego, że łączy ich tzw. pochodzenie, ale także podobne dążenie do zaistnienia na scenie, najpierw polskiej, a później innojęzycznej (dla Dawisona tym miejscem najwyższej chwały stał się teatr niemiecki). Przy czym, w przeciwieństwie do swego starszego o wiek cały kolegi, Berger pochodził z asymilowanej rodziny inteligenckiej, był synem adwokata, urzędnika magistrackiego w Łucku, należącego do elity miasta. Bardziej tradycyjna była rodzina matki, ale na formowanie się młodego człowieka wpływ miała niewielki. Urodzony w 1928 roku, już jesienią 1939 wyrwany był ze świata dzieciństwa – po wejściu wojsk sowieckich do Łucka i śmierci ojca⁵ wywieziony został wraz z matką i siostrą w głąb ZSRR. Stąd, po wielu migracjach po terenach syberyjskich, aż do pustyni Kara-Kum, rodzina wróciła do Polski, osiedlając się na terenach tzw. Ziemi Odzyskanych, w Złotoryi (niem. *Goldberg*). Po maturze wyjechał stamtąd do Wrocławia i – zgodnie z tradycją rodzinną – wstąpił na uniwersytet na Wydział Prawa, gdzie pobierał nauki w latach 1948–1952. Prosto ze studiów „zaciągnął się” do teatru, namówiony przez prowadzącą zajęcia z retoryki i wymowy aktorkę Halinę Dzieduszycką. Od statystowania w teatrze dramatycznym i operze doszedł do drobnych ról na scenie Teatrów Dolnośląskich, ich główną siedzibą był Teatr Polski. Tam zobaczyła go Ida Kamińska⁶.

⁵ Według otrzymanej mailem od córki aktora informacji o ojcu Juliusza Bergera, Dawidzie, NKWD aresztowało 21 marca 1940 w Łucku i prawdopodobnie wywieziono go do Kijowa; jego nazwisko znajduje się na liście wywozowej 057/1-138, dotyczącej obywateli polskich zamordowanych na Ukrainie (zob. „Listy katyńskiej ciąg dalszy. Straceni na Ukrainie. Lista obywateli polskich zamordowanych na Ukrainie na podstawie decyzji Biura Politycznego WKP(b) i naczelných władz państwowych ZSRR z 5 marca 1940 roku”, red. Zuzanna Gajowniczek, *Zeszyty Katyńskie*, nr 4 (1994).

⁶ Teatr Polski dysponował dwiema scenami, na kameralnej grywał Łódzki Teatr Żydowski, gdy przyjeżdżał do Wrocławia.

[...] w spektaklu *Faryzeusze i grzesznik*⁷ wypatrzyła mnie Ida Kamińska i zaproponowała gościnne występy w Teatrze Żydowskim we Wrocławiu. Zagrałem tam rolę Meira Ezofowicza wg Elizy Orzeszkowej w dekoracjach znakomitego Iwo Galla⁸.

Przedstawienie było wydarzeniem artystycznym w Polsce, a oprócz tego z niekłamanym powodzeniem graliśmy w Londynie, Paryżu, Brukseli i Berlinie.

We Wrocławiu byłem do 1958 roku. Wówczas to przeniesiony został Teatr Żydowski z Wrocławia do Warszawy⁹. Ida Kamińska zaproponowała mi przejście na etat do jej teatru. Ale ja chciałem istnieć na obydwu scenach – żydowskiej i polskiej. Dlatego po kilku sezonach owocnej pracy u dyr. Kamińskiej w 1961 r. odszedłem do Teatru Powszechnego w Warszawie. Pracowałem tam dwa sezony, po czym wróciłem do Żydowskiego, gdzie zagrałem obowiązujący kanon ról żydowskich. W Teatrze Żydowskim pracowałem do momentu wyjazdu Idy Kamińskiej za granicę. Po jej wyjeździe pełniłem obowiązki dyrektora. „Zdjęty” zostałem jednak z tego stanowiska. Na dziesięć sezonów przeniósłem się do Teatru Nowego w Warszawie. W 1981 r. wróciłem do Żydowskiego [...] ¹⁰.

Rola Meira dla młodego, wychowanego jednak w kulturze polskiej aktora była niezwykle wyzwaniem, przede wszystkim dlatego, że musiał nauczyć się tekstu w języku jidysz, którego w ogóle nie znał. W dzieciństwie z nikim w tym języku nie rozmawiał, nie mówiąc o czytaniu. Problem rozwiązała Kamińska:

Dostałem od Idy monolog Ezofowicza, napisany na szczęście łacińskimi literami, miałem go przeczytać i zgłosić się do niej za kilka dni.

⁷ *Faryzeusze i grzesznik* Jerzego Pomianowskiego i Małgorzaty Wolin, reż. Czesław Staszewski, prem. 30 grudnia 1952, PTD we Wrocławiu.

⁸ *Meir Ezofowicz* Elizy Orzeszkowej, reż. i dramatyżacja Ida Kamińska, dek. Iwo Gall, prem. 19 września 1953. Teatr Żydowski, Wrocław; prócz głównej roli Berger odtwarzał również postać swego scenicznego pradziadka Hersza Ezofowicza.

⁹ Informacja niedokładna: Teatr Żydowski przeniósł się do Warszawy w końcu 1955, gdzie otrzymał siedzibę w d. Teatrze Domu Wojska (któremu przydzielono scenę w PKiN, obecnie Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka) przy ul. Królewskiej 13; natomiast Berger stał się etatowym aktorem Teatru Żydowskiego od sezonu 1957/1958.

¹⁰ Magdalena Rutkowska, „Aktor Teatru Żydowskiego Juliusz Berger: Nienawidzę mieroty” [rozm.], *Tygodnik Ciechanowski*, nr 31 (1988), 4.

Gorączkowo zacząłem się uczyć języka jidysz. Po kilku dniach zostałem przesłuchany i przyjęty. Zagrałem premierę. W teatrze Żydowskim występowałem gościnnie, grając jednocześnie w macierzystym teatrze dramatycznym we Wrocławiu¹¹.

Spektakl, oparty na powieści Orzeszkowej, był doskonałym przykładem przeniesienia prozy na deski sceniczne. Stanowił omalże autorskie dzieło Kamińskiej, która nie tylko je wyreżyserowała, ale przede wszystkim dokonała tzw. dramatyzacji tekstu i objęła rolę nestorki rodu Ezołowiczów, Frejdy. Zadziwiająca jest recenzja spektaklu, który okazał się wielkim sukcesem zespołu, autorstwa Jana Sztaudyngera w „Teatrze”¹². Skupia się on na dwóch aspektach: wizji świata w powieści Orzeszkowej oraz ilustracjach Andriollego do poszczególnych jej odcinków drukowanych w „Kłosach” w 1878 roku. Dramatyzacja Kamińskiej jest dla niego tylko odnośnikiem do tych dwóch zapisów nieistniejącego już świata (nie tylko wskutek Holocaustu, ale po prostu – przez upływ czasu). Recenzent docenia ją, choć zarzuca jej pewną sielankowość obrazu (jak to we wspomnieniach), co pozbawia go elementu krytycznego wobec żydowskiego getta, istniejącego w oryginale Orzeszkowej. W ten sposób działania (czy postępowanie) Meira jest pozbawione tła. Niemniej Sztaudynger uznaje talent dramatyczny Kamińskiej, doceniając jednocześnie jej talent reżyserski.

Już samo wprowadzenie postaci Meira Ezołowicza o tym świadczy: Abel z córką Gołdą siedzą w ciemnościach. Inne chaty Szybowa [to nazwa miasteczka – M.N.] są jasne. Jest piątkowy wieczór. Szabas. Dzieci żydowskie obrzucają kamieniami ciemne okna Karaitów. Razi je, że Karaici obchodzą szabas w ciemnościach. Meir odpędza napastników. Nie widzimy go, tylko słyszymy za sceną. Abel pyta, kto ich obronił. Gołda odpowiada: Meir Ezołowicz.

Już od pierwszej chwili umie Kamińska scharakteryzować nam i efektownie pokazać bohatera¹³.

¹¹ Szczepan Gąssowski, red. *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej. Przeszłość i terażniejszość* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995), 224 [sylwetka J.B. na s. 224–230].

¹² Jan Sztaudynger, „Epopoea świata zaginionego”, *Teatr*, nr 4 (1954), 9–10.

¹³ Sztaudynger, „Epopoea świata zaginionego”, 10.

Aktorów w przedstawieniu recenzent właściwie nie widzi, prócz trojga reprezentujących najstarsze pokolenie. O głównym bohaterze ani słowa. Gdyby nie zdjęcia i podpisy pod nimi, nie wiadomo byłoby, kto w ogóle grał w tym przedstawieniu. Prawdziwe uznanie ma tylko dla Kamińskiej – za głęboko ludzką i wstrząsającą kreację granej przez nią postaci.

Gdyby nie okoliczność, że po warszawskiej premierze, siedem lat później – 9 grudnia 1960 – obszerny opis spektaklu zamieścił w „Nowej Kulturze”¹⁴ Roman Szydlowski, nie bardzo byłoby dziś wiadomo, na czym polegało nowatorstwo przedstawienia i jak grali poszczególni aktorzy. Recenzja momentami jest niezwykle szczegółowa, ale odnosi się tylko do tego, co prezentowane jest na scenie, choć oczywiście słowa uznania dla talentu i odwagi Orzeszkowej też się w niej znajdują, podobnie jak kontekst świata, „którego nie ma i nie będzie”. Szydlowski stara się określić styl Teatru Żydowskiego, jego artystyczne wyróżniki. Pokazuje, jak precyzyjnie Kamińska buduje strukturę spektaklu („Cała akcja dramatyczna sztuki zmierza do punktu kulminacyjnego, którym jest wielka scena wyklęcia Meira przez rabina Todrosa w szybowskiej bożnicy”), a także na czym polega – jak to precyzuje – „problem ekspresjonizmu w Teatrze Żydowskim”:

[...] najlepsze sceny zagrane są niezwykle ostro, drapieżnie, w sposób nieraz przejawiony. Gesty i mimika aktorów, ich ruchy są tak gwałtowne, ich głos nieraz tak krzykliwy, że całe sceny są na granicy prawdopodobieństwa albo nawet poza nią. Ale w tym przedstawieniu wcale nas to nie razi. Przeciwnie – potęguje wrażenie. Chyba dlatego, że niezwykle silnie podkreśla sens sztuki i tkwi organicznie w tradycji żydowskiego teatru. Wydaje się, że tej sztuki nie można było inaczej rozwiązać¹⁵.

I wreszcie otrzymujemy – skrótowy z konieczności – opis gry aktora w roli tytułowej. Podejrzewam, że jej zarysy były te same, co w poprzedniej wersji, tyle że zostały pogłębione wskutek zawodowego doświadczenia. Przede wszystkim to, co prezentuje na scenie Berger, recenzent określa mianem „dużej kreacji”, stawiając ją obok roli Idy Kamińskiej. Po czym stoi, co następuje:

¹⁴ Roman Szydlowski, „Teatr twórczych poszukiwań”, *Nowa Kultura*, nr 3 (1961).

¹⁵ Szydlowski, „Teatr twórczych poszukiwań”.

Jest to bardzo utalentowany aktor, który buduje postać bohatera sztuki, konsekwentnie pozwalając narastać w niej pierwiastkom prowadzącym do ostatecznej decyzji Meira. Pełen gorącej pasji wewnętrznej, początkowo trochę naiwny, tkliwy, wrażliwy na ludzką krzywdę i nędzę, o gorącym kochającym sercu, dojrzewa Meir Ezo-fowicz w interpretacji Bergera na świadomego bojownika o sprawę postępu. Jego przemówienie w bożnicy jest przykładem, jak można wygłaszać w teatrze przemówienia z trybuny, nie nużąc i nie nudząc nikogo. Trzeba jednak wkładać w wygłaszany tekst tyle zapachu, serca i nienawiści do zła, ile ma ich w roli Meira Berger. Bardzo czysto i ładnie, z lekkim kresowym akcentem i troszkę sztuczną poprawnością człowieka, który sili się na prawidłową polszczyznę, mówi Berger polski tekst w scenie z posłem Butrymowiczem¹⁶.

Recenzja Szydłowskiego, nie tylko w cytowanych fragmentach, dowodzi, że grający główną rolę aktor dysponuje profesjonalnym warsztatem wysokiej klasy, niewątpliwą umiejętnością różnicowania sytuacji za pomocą głosu, a także doskonale umie przyciągać uwagę widzów. Nie dziwi to o tyle, że nauki pobierał u znakomitych nauczycieli, z Edmundem Wiercińskim i Wilamem Horzycą na czele, nie mówiąc o krakowskich pedagogach z PWST, gdzie niezbyt długo, ale jednak, uczęszczał na zajęcia.

Można rzec, że właściwie na samym początku kariery aktorskiej Berger stworzył rolę, która stała się punktem odniesienia dla następnych. A grał ich w Teatrze Żydowskim wiele. Poza tym stał się bardziej zauważalny dla recenzentów, podnoszących niekiedy te umiejętności Bergera, które wyróżniały go warsztatowo spośród kolegów. Przykładem może tu być często przywoływana rola Schweizerkeza [Schweizerkasa – M.N.] w *Mutter Courage und ihre Kinder* Brechta, sztuce przetłumaczonej na jidysz i reżyserowanej przez Idę Kamińską, grającą ponadto główną rolę¹⁷. Przedstawienie zebrało właściwie same fatalne oceny inscenizacji, zarzucające całkowite odejście od estetyki Brechta na rzecz teatru iluzjonistycznego. Oczywiście nikt nie miał wątpliwości, że była to *Mutter Courage*...

¹⁶ Szydłowski, „Teatr twórczych poszukiwań”.

¹⁷ Premiera sztuki Brechta w Teatrze Żydowskim miała miejsce 11 lipca 1957, ponowna premiera odbyła się po dziesięciu latach – 22 lipca 1967 i była ostatnią realizacją Idy Kamińskiej jako aktorki, reżyserki i dyrektorki Teatru Żydowskiego przed jej wyjazdem na emigrację do USA.

odnosząca się do II wojny światowej i zagłady Żydów, co nie zmieniało faktu, iż Kamińska stworzyła w tym spektaklu rolę wybitną, jedną z najlepszych. W tygodniku „Polityka” swoją recenzję Andrzej Wirth zatytułował *Babcia Courage*¹⁸, wytykając bezlitośnie wszystkie odstępstwa od Brechtowskiego oryginału. W tej pełnej pasji filipice Wirth nagle wskazuje Bergera jako aktora bliskiego Berliner Ensemble:

Była to jedyna prawdziwa brechtowska kreacja w całym przedstawieniu. Gdybym był reżyserem, oddałbym za niego królestwo. Jest to jedyny bodaj aktor w Polsce, który mógłby zagrać Büchnerowskiego *Woyzecka*, arcydzieło dramatu niemieckiego, próżno wciąż czekającego na inscenizatora! Berger miał maskę i postać debila, który nie potrafi być nieuczciwy, bo jest na to zbyt nieograniczony. Był lepszy od Heinza Schuberta, który gra tę rolę w Berlinie¹⁹.

Podobnie o tej drugoplanowej roli pisał w „Teatrze” Andrzej Władysław Kral, określając jej wykonanie (tak jak i całego zespołu) „jako ostre w wyrazie, zbliżone nieco do stylu niemieckiego, i ono głównie stanowiło o ekspresji spektaklu”²⁰. I na tym właśnie tle wyróżniała się „miękkością” w swojej interpretacji głównej postaci Ida Kamińska.

Jednym z autorów wielokrotnie powracających na scenę Teatru Żydowskiego był Szolem Alejchem. W połowie lat pięćdziesiątych *Tewje der Milchiker* [*Tewie Mleczarz*] poprzedzał niemal *Mutter Courage*... Najpierw grano go w dramatyzacji i reżyserii Chewela Buzgana. W premierze pierwszej wersji Berger odtwarzał epizodyczną rolę Feferla, zaś główną rolę grał Buzgan. Aktor w grudniu 1970 roku obchodził w tej sztuce pięćdziesięciolecie pracy scenicznej, była to zresztą ostatnia jego działalność w Teatrze Żydowskim. Po śmierci Buzgana rolę w 1972 roku przejął Juliusz Berger. Premiera wznowieniowa miała recenzję w piśmie „Folks Sztyme”, wówczas tygodniku, w styczniu 1972²¹. Jej autorka, Barbara Herman, poświęciła roli

¹⁸ Andrzej Wirth, „Babcia Courage”, *Polityka*, nr 22 (1957).

¹⁹ Wirth, „Babcia Courage”.

²⁰ Andrzej Władysław Kral, „Zapiski o Matce Courage”, *Teatr*, nr 3 (1959), 14–15.

²¹ Barbara Herman, „«Tewie Mleczarz» w nowej obsadzie”, *Folks Sztyme*, nr 2 (1972).

Tewiego sporą część tekstu, zderzając postać oryginału z interpretacją Bergera. Według niej w oryginale Tewie jest „mózgiem i rękami rodziny [...] na pozór twardy i oschły, silny w dążeniach i planowym rozmyśle”, lecz ma czułe serce w stosunku do córek. „To nie jest zwykły Żyd, choć taki zwyczajny, prosty”. Za to Berger jako Tewie:

Stoi przed nami [jako – M.N.] ukraiński chłop, w butach z cholewami, rosły, mocny, zdrowy. Ale jednocześnie to chłop refleksyjny, nuci piosenkę i myśli: „Dlaczego nie jest na świecie tak, jak powinno być? Dlaczego niesprawiedliwie rozdzielone są boże dary?”. Chwila refleksji i przypomnienie codziennych obowiązków. Aby żyć – trzeba ciężko pracować. Potrafi Tewie-Berger przekonać nas o swojej sile, potrafi przekonać o swojej mądrości. Tewie zna wiele wersetów, przysłów, przypowieści, umie je dopasować do sytuacji. Tewie-Berger przekonuje nas o swojej wiedzy, mądrości. Czujemy do niego ogromną sympatię, jest nam bliski, bo choć trochę rubaszny, bo choć czasem szorstki, jest przecież ciepły, ludzki.

W miarę narastania akcji i komplikacji życiowych Tewie-Berger jest coraz bardziej przekonywający [...] na scenie zostaje sam, choć scena nie jest pusta²².

Cytat ten trafnie oddaje kolejne wcielenie Bergera jako Tewiego Mleczarza w musicalowej wersji sztuki Alejchema – *Skrzypku na dachu* Jeremiego Bocka w Teatrze Muzycznym w Gdyni, zrealizowanym przez Jerzego Gruzę²³. Niewykluczone, że reżyser widział go w spektaklu w Teatrze Żydowskim. Jak mówił aktor: „Gdzieś mnie tam dojrzał, wypatrzył i obsadził. Ponoślił na pewno duże ryzyko, proponując mi tę rolę, jako że nie jestem aktorem operowym czy operetkowym”²⁴. Sukces Bergera w roli Tewiego był ogromny. Doskonale odnajdywał się zarówno w scenach śpiewanych, jak i wysoce dramatycznych. Oczywiście grał po polsku i właściwie nie żydłaczył, choć mogło go przecież ponieść w tę stronę. Stworzył wspaniałą dramatyczną, pełną wyrazu postać, zdecydowanie wybijającą się na tle całego

²² Herman, „«Tewie Mleczarz» w nowej obsadzie”.

²³ *Skrzypek na dachu* Jerry’ego Bocka, reż. Jerzy Gruza, prem. 24 listopada 1984, Teatr Muzyczny, Gdynia; wedle danych statystycznych w samej Gdyni spektakl był grany 500 razy, z afisza nie schodził przez lat piętnaście.

²⁴ Rutkowska, „Aktor Teatru Żydowskiego Juliusz Berger: Nienawidzę miernoty”.

zespołu. Aktor w wielu wywiadach porównywał Tewiego do bohatera powieści Romaina Rollanda *Colas Breugnon* – tyle że urodzonego z innej kultury i innej tradycji. Dla Bergera był to ktoś urodzony na Podolu czy Wołyniu, uformowany przez warunki życia właściwe małym miasteczkom na tych terenach. Uważał, że w tej roli w pełni się odnalazł. Z zachwytem pisząc o gdyńskim przedstawieniu, Andrzej Hausbrandt stwierdzał:

[...] dobrze się stało, iż liryczny obrazek z przeszłości, jaki pokazała Gdynia, zastąpił martyrologiczny patos i odkrył właśnie młodym – w tonacji zbliżonej do prawdy – to, z kim i jak przez wieki żyliśmy dom w dom. [...]

Jedno mnie tylko [...] serdecznie zirytowało. To mianowicie, że w różnych omówieniach tego „skrzypka na dachu”, owej ballady o biednych wschodnioeuropejskich Żydach, zaczęła się pojawiać jakaś zasłona dymna. Wyszukiwano w utworze i wynoszono pod niebo anonimowe „wartości ogólnoludzkie” i „humanistyczny aspekt sztuki” tak, jakby wstyd było wprost pisać, że to wszystko o Żydach. O ich tułaczym losie i naszej wspólnej z nimi historii ludów tej części Europy²⁵.

Wcześniej zaś konstatawał, iż wielką zasługą Teatru Żydowskiego „jest, że właśnie z niego mieliśmy świetnego Juliusza Bergera”.

Teatr Żydowski i sam Berger niewątpliwie wykorzystali sukces *Skrzypka na dachu*, gdyż kilka lat później wyreżyserował tam spektakl *Gdybym był bogaczem (przeboje musicali żydowskich)*²⁶, utrzymujący się przez wiele lat w repertuarze.

Być może sukces gdyńskiej wersji postaci Tewiego Mleczarza uzmysłowił niektórym krytykom, że w Teatrze Żydowskim pracuje nietuzinkowy artysta. Łukasz Ratajczak w kwietniu 1991 roku poświęcił w „Teatrze” całą recenzję *Dybuka* Szymona An-skiego²⁷ roli Cadyka, granej przez Bergera. Niewielu aktorów posiada tak wnikliwy portret ich artystycznego warsztatu, w którym interpretacja postaci połączona jest ze skrupulatnym opisem procesu budowania roli:

²⁵ Andrzej Hausbrandt, „Temat żydowski”, *Zdanie*, nr 6 (1985), 62.

²⁶ Prem. 16 listopada 1991, Teatr Żydowski, Warszawa.

²⁷ S. An-ski, *Dybuk (Na pograniczu dwóch światów)*, adapt., insc. i reż. Szymon Szurmiej; premiera 2 grudnia 1990. Recenzja Łukasza Ratajczaka, „Cadyk”, *Teatr*, nr 4 (1991), 39.

Siedzi za stołem na centralnie ustawionym krześle. Rozmawia z wysiłkiem. Początkowo odnosi się wrażenie, że Cadyk cierpi na migrenę, ale to powolne, leniwe jakby zachowanie jest przez aktora wyraźnie celebrowane. Cadyk nie chce uczestniczyć w rzeczywistości. Zresztą ta forma „półlistnienia” pozwala mu zachować szczególną pozycję – półgłosem wypowiadane słowa nabierają istotniejszego znaczenia, najprostsze nawet uwagi brzmią jak głos wyroczni. Tak też przyjmuje je otoczenie – w skupieniu nachylają się do ust starca, by lepiej słyszeć. Na twarzy aktora pojawia się wówczas cień uśmiechu. Oczy zapalają się na chwilę iskrą inteligentnej autoironii. [...]

Po wysłuchaniu opowieści o Dybuku wierci się niechętnie. Już wie, że będzie zmuszony do działania. Ale zanim wstanie, rzuca przelotne, trochę zdziwione, trochę zadziorne spojrzenie w kierunku nieba. Gwałtownie, zdecydowanie wstaje, by natychmiast zachwiać się i stracić całą energię. Musi się owoić ze sobą – stojącym, z Cadykiem w rzeczywistości.

[...] Przez cały czas trwania dramatu, podczas Sądu Tory, rozmów z Dybukiem, jego Cadyk bardziej dziwi się, że świat jeszcze raz odgrywa tę historię, niż uczestniczy w wypadkach. Cadyk Bergera nie walczy z Dybukiem. [...] Zna porządek świata i jest świadom swojej pozycji. Rozmawia z Dybukiem tonem, jakby się bez przekonania targował. Cicho, nieco wstydliwie wypowiada argumenty. „Wstydliwie”, bo przecież są one oczywiste. W tej, najtrudniejszej dla takiej koncepcji roli, scenie działanie Bergera jest tak dalece apsycho logiczne, że pozwala aktorowi zachować ów zaznaczony od samego początku dystans do świata i do samego siebie.

Podczas Sądu Tory zaciąga niezgrabnie chustę na oczy – trochę jak dziecko zasłaniając twarz w nadziei, że nie zostanie zobaczone. Jakby zaklinał rzeczywistość, by pozwoliła mu nie brać udziału w wypadkach. Ale jednocześnie oczy zdradzają, że już podjął decyzję.

Trudno uwierzyć, że ten Cadyk ma siłę, ale że posiadał mądrość – wiadomo. Dopiero w momencie wypędzania Dybuka skurczone, jakby niechętnie do działania ciało Cadyka gwałtownie pręży się. Wyciągnięty do tyłu, z uniesionymi w górę ramionami, z wściekłymi oczyma i – po raz pierwszy – z podniesionym głosem ukazuje zupełnie inne oblicze.

Później, jakby zawstydzony, zirytowany nieco na samego siebie i przerzucający tę irytację na innych – powraca na krzesło. [...] Uśmiecha się przelotnie i wpół zatroskanym, wpół rozbawionym

spojrzeniem rozgląda się wokół, jakby pytał, czy to wszystko się zdarzyło naprawdę.

Przywołany cytat (pokazujący zafascynowanie krytyka) to prawie cała recenzja, opatrzona zdjęciem aktora w roli – zdjęciem starego człowieka z niedowierzaniem spoglądającego na świat. Dobrze, że jest chociaż jeden taki opis.

3.

Gdy prześledzi się drogę twórczą Juliusza Bergera (aktora wielokrotnie docenianego przez krytykę podczas zagranicznych występów Teatru Żydowskiego na całym świecie), dostrzec można pewną prawidłowość. Zgodnie z podjętą w młodości decyzją grania na dwu scenach – polskiej i żydowskiej – starał się on spełnić artystycznie w obu językach, osiągnąć w obu mistrzostwo warsztatowe. Jako aktor grał po polsku nie tylko na polskiej scenie, lecz także w wielu audycjach radiowych, w filmach i telewizji, z kolei w Teatrze Żydowskim prócz aktorstwa zajmował się reżyserią. W audycjach radiowych słyszy się go nie tylko w realizacjach Teatru Polskiego Radia, ale też jako recytatora polskiej poezji. Słowo jako nośnik łączący aktora z odbiorcą frapowało go – w miarę upływu lat – coraz bardziej, ale radio nie jest tym medium, o którym pisaliby krytycy.

Dwie wybitne role – jedna na początku kariery w języku dopiero poznawanym, druga – kilkanaście lat przed jej końcem w języku mówionym od dzieciństwa. Wyrazisty przykład funkcjonowania w dwóch światach kulturowej wyobraźni, dopełniających się w osobowości artysty.

Bibliografia:

Gąssowski, Szczepan, red. *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej. Przeszłość i teraźniejszość*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.

Hausbrandt, Andrzej. „Temat żydowski”. *Zdanie*, nr 6 (1985): 62.

Herman, Barbara. „«Tewie Mleczarz» w nowej obsadzie”. *Folks Sztyme* 2 (1972).

- Kalendarz Goldy Tencer_Juliusz Berger*. Dostęp 3.07.2024. https://www.youtube.com/watch?v=pxlH-xHKJHA&ab_channel=TeatrŻydowski.
- Kral, Andrzej Władysław. „Zapiski o Matce Courage”. *Teatr*, nr 3 (1959): 14–15.
- Rutkowska, Magdalena. „Aktor Teatru Żydowskiego Juliusz Berger: Nienawidzę miernoty” [rozm.]. *Tygodnik Ciechanowski*, nr 31 (1988): 4.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 3: 1910–2000, [vol. 1] A–Ł. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2017.
- Sztaudynger, Jan. „Epopea świata zaginionego”. *Teatr*, nr 4 (1954): 9–10.
- Szydłowski, Roman. „Teatr twórczych poszukiwań”. *Nowa Kultura*, nr 3 (1961).
- Teczka personalna: „Juliusz Berger”. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Zbiór ZASP, nr inw. 3361.
- Urban, Jerzy. „SPATIF”. *Szpilki*, nr 44 (1979).
- Wirth, Andrzej. „Babcia Courage”. *Polityka*, nr 22 (1957).

Summary

Juliusz Berger – actor of two stages

The article recalls the outstanding actor Juliusz Berger (1928-1999), who was one of the few twentieth-century artists in Poland who played simultaneously in two different languages – Polish and Yiddish. Raised in a completely assimilated intelligentsia home in Łuck, deported deep into Soviet Union, he returned to the country, where he graduated from high school, law studies in Wrocław, and then joined the theater. He started his stage career at PTD in Wrocław under the supervision of Edmund Wierciński and Wilam Horzyca. Here Ida Kamińska, who was already managing the Jewish Theater at that time, saw him and offered him the main role in the play - her own adaptation of Eliza Orzeszkowa's novel *Meir Ezofowicz*, which required him to master the Yiddish language, which he did not know.

I present Berger's artistic profile on the example of his two most famous roles: *Meir Ezofowicz* from 1953 at the Jewish Theater and *Tewi (Fiddler on the Roof)* (1984) at the Musical Theater in Gdynia. The context for them is Brecht's *Schweizerkeß [Schweizerkas]* in *Mutter Courage und ihre kinders* (1957) and *Cadyk* in An-ski's *The Dybbuk* (1991).

JOANNA KRAKOWSKA

Instytut Sztuki PAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3604-7313>

Badaczka ma pytania, czyli ostatnia rola Idy Kamińskiej

Nagrodą za dobrze postawione pytanie jest jeszcze więcej pytań. Im więcej pytań, tym lepiej, choć nie oznacza to wcale, że będzie równie wiele odpowiedzi. Zwłaszcza że te odpowiedzi są nieraz tylko hipotezami albo spekulacjami, albo wręcz fantazjami. Niektóre pytania mają zdolność rozmnażania się, rozrastania, pączkowania i generowania kolejnych, a inne po prostu umierają wraz z odpowiedzią. Doświadczona badaczka stawia je zatem w taki sposób, by nie unicestwić wątpliwości towarzyszących doraźnym rozstrzygnięciom i zachować pytańniki w mocy. Badaczka zna swoje ograniczenia i wie, że jej odpowiedzi nie wyczerpują pomysłów na historię. A ta się kręci w trybach i trybikach informacji, emocji, poglądów, języków i okoliczności. Zwłaszcza okoliczności.

Stąd pierwsze pytanie: czy tekst o ostatniej roli Idy Kamińskiej powinien powstać akurat teraz, latem 2024 roku? Z jednej strony nie ma lepszych okoliczności, nadchodzi bowiem czas okrągłych rocznic – w 2025 minie czterdzieści pięć lat od śmierci Idy Kamińskiej, sto lat od śmierci jej matki, a zarazem Matki teatru żydowskiego, bo tak nazywano Esther Rachel Kamińską. W 2025 roku minie też siedemdziesiąt pięć lat od powstania Państwowego Teatru Żydowskiego w Polsce i siedemdziesiąt od przeniesienia go do Warszawy. Wiadomo, że potrzeba upamiętnień to okazja do nowych opowieści, odkryć, historycznych rewizji. Hasło „ostatnia rola” ma odpowiednią retoryczną moc, by obsłużyć niejedną rocznicę. A jeśli uznać, że ostatnią rolą Kamińskiej jest rola Nadzieży Mandelsztam w telewizyjnym spektaklu kanadyjskiej telewizji CBC *Mandelstam’s Witness* z 1975 roku, to do roku obchodów dołożyć może jeszcze własne pięćdziesięciolecie. Historia ustanawia więc piękną ramę, trzeba tylko wypełnić ją jak najlepiej nową treścią.

Tymczasem jednak mamy lato 2024. Rosja od dwóch i pół lat prowadzi pełnoskalową wojnę w Ukrainie, mordując ludzi i zrównując z ziemią wsie i miasta. Izrael ostrzeliwuje i bombarduje Strefę Gazy, masowo zabijając ludność cywilną. Taka jest współczesna rama dla rocznicowych narracji. Akurat teraz pisanie o spektaklu, w którym żydowska aktorka wciela się w postać rosyjskiej pisarki, nie wydaje się – i tu długo szukam odpowiedniego słowa – priorytetowe? stosowne? wygodne? zgodne z sumieniem? Oczywiście jest wiele argumentów „za” i zaraz ktoś zagrzmi z oburzeniem, że ofiarom totalitaryzmów, hitlerowskiego i stalinowskiego, odbiera się w ten sposób głos. Że (nie)pisania historii nie powinny dyktować doraźne warunki. Że absurdem jest obciążać Kamińską i Mandelsztam zbrodniami Putina i Netanjahu. Są na to argumenty przeciwne: nie chodzi o odebranie głosu dawnym ofiarom, lecz o udzielenie go obecnym i świadczenie na ich rzecz bez historycznego relatywizowania popełnianych na nich zbrodni. W pisaniu historii zaś, a już zwłaszcza żydowskiej i rosyjskiej, polityczny czy doraźny imperatyw był zawsze w przeszłości decydujący. Ida Kamińska i Nadieżda Mandelsztam, jeśli dobrze rozumiem ich rolę publicznych intelektualistek swoich czasów, gdyby żyły, wobec tych wojen zajęłyby stanowisko. Szczęśliwie, nie musimy zastanawiać się jakie.

Odsuwając na bok te czy inne argumenty, poprzestać można na konstatacji, że pisanie dziś o ostatniej roli Idy Kamińskiej w spektaklu na podstawie wspomnień Nadieżdy Mandelsztam lokuje badaczkę w centrum kontrowersji, co wydaje się z jednej strony przewrotnie pociągające, a z drugiej zupełnie niepotrzebne w odniesieniu do opisywanego wydarzenia. Zatem nie sam wybór tematu, lecz moment jego podjęcia jest nacechowany znaczeniami, które bywają niepożądane. Tak zupełnie na marginesie, warto częściej zwracać uwagę na wycucie czasu, synchronizację i chronometraż historycznego dyskursu, bo ma to dla badań i ich recepcji poważne konsekwencje, czy dotyczy dziejów państwowości, powstań narodowych, awansu klasowego, kobiet, rosyjskiej awangardy, zbrojeń atomowych czy teatru żydowskiego.

Decydując się zatem na odłożenie na kiedy indziej pisania o wygnanej z Polski żydowskiej aktorce w roli doświadczonej prześladowaniami rosyjskiej pisarki, by nie uwikłać ich losów w nazbyt żywe emocje i nie pozwolić na ich włączenie we współczesne spory na inny temat, badaczka może przynajmniej zarysować mapę tej „ostatniej roli” i jej rozlicznych powiązań.

Tylko czy rola Idy Kamińskiej w *Mandelstam's Witness* rzeczywiście była jej ostatnią? Zależy, czy rozumieć przez to ostatni występ, czy ostatnią w pełni skonstruowaną postać sceniczną. Po nagraniu spektaklu dla telewizji w 1975 roku Kamińska wyjechała do Izraela i tam grała, jak wynika z afisza, jedną ze swych popisowych ról w sztuce *Glikl Hammeln żąda sprawiedliwości*, a później po powrocie do Nowego Jorku zapewne nieraz dawała jeszcze aktorskie koncerty z fragmentami ról i piosenkami, jak ten z 29 stycznia 1978, zatytułowany *An Afternoon with Ida Kamińska*. Nie były to jednak nowe role, lecz okazjonalne występy, najczęściej wraz z mężem i córką. Być może za ostatnią można by uznać rolę w *Dochodzeniu* Weissa w reżyserii Michaela Bavara, gdzie zagrać miała jedną ze świadkiń Zagłady. Premiera tego spektaklu, jak wynika z programu, odbyła się w Brotherhood Synagogue w Gramercy Park w Nowym Jorku 11 maja 1980. Ida Kamińska zmarła na atak serca 21 maja. Czy zatem w premierze i sześciu kolejnych powtórzeniach rzeczywiście wystąpiła?

Nawiasem mówiąc, Nadieżda Mandelsztam zmarła tego samego roku, w grudniu.

Być może efektywność zarówno artystyczna, jak i symboliczna monodramu według jej wspomnień pozwala mimo wszystko na użycie retorycznego chwytu „ostatniej roli”? Zwłaszcza że taśma VHS utrwaliła nadzwyczajną wprost charyzmę aktorki i zachowała jej charakterystyczności, tak doskonale wydobyte już w oscarowym filmie *Sklep przy głównej ulicy* z 1965 roku. Kamińska otwiera spektakl, recytując po rosyjsku wiersz Mandelsztama, a potem gra już po angielsku. Czy dla anglojęzycznego widza jej obcy akcent jest zaletą i uwiarygodnieniem roli, czy budzi może na przykład irytację?

Monodram *Mandelstam's Witness* to adaptacja wspomnień żony Osipa Mandelstama, które ukazały się po raz pierwszy w Nowym Jorku w 1970 roku: po rosyjsku w emigracyjnym Wydawnictwie im. Czechowa i w skróconej wersji po angielsku, pod tytułem *Hope Against Hope*. I to angielskie wydanie stało się podstawą adaptacji telewizyjnej. Tytuł angielski zachowano też w polskim przekładzie: *Nadzieja w beznadziejności* ukazała się w wydawnictwie Polonia Book Fund w Londynie w 1976, a przedrukowały ją później w kraju drugoobiegowe oficyny: NOWA w 1981, ABC/Kos w 1981 i Krąg w 1982. Dopiero wydanie oficjalne z 1997

przyniosło nazwisko anonimowego dotąd tłumacza Andrzeja Drawicza i modyfikację tytułu: *Nadzieja w beznadziei* (Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 1997). Po latach Agora opublikowała pełne dwutomowe wydanie *Wspomnień Nadziei* Mandelsztam w przekładzie Jerzego Czecha (Warszawa 2015–2016).

Czy trzeba w ogóle pisać o edytorskich losach tej książki przy okazji adaptacji i roli Kamińskiej? Zapewne warto, jeśli poddać refleksji wpływ myśli rosyjskich dysydentów na kształtowanie się ideowe polskiej opozycji demokratycznej i zapuścić się na chwilę w rejony, do których telewizja CBC z pewnością nie docierała, ale które mocą tajemnych powiązań składają się na opowieść o latach siedemdziesiątych – między emigracją pomarcową, pamięcią Marca, narodzinami drugiego obiegu, rozliczeniami stalinizmu, wsparciem Zachodu dla demokratycznej opozycji, Solidarnością, groźbą sowieckiej inwazji i admiracją dla rosyjskich dysydentów. Albo jeśli położyć nacisk na walor tego przedstawienia, łączącego nieoczekiwanie żydowską, polską, rosyjską, węgierską i czechosłowacką diasporę we wspólnym przedsięwzięciu i w pewnym sensie we wspólnej sprawie.

Czyżby widać to było w warstwie wizualnej spektaklu, realistycznie – jak na warunki kanadyjskiej telewizji – odzwierciedlającej wnętrze moskiewskiego mieszkania bohaterki, które sprawia wrażenie rekwizytorni zapamiętanych z rodzinnych domów sprzętów i naczyń? Czy to pożywka dla emigracyjnej nostalgii scenografa, aktorki, reżysera i zapewne dużej części zespołu produkcyjnego?

Nie przypadkiem wspomniałam wcześniej o czechosłowackim filmie *Sklep przy głównej ulicy*, współreżyserowanym przez Jana Kadara i Elmara Klosa. Spektakl *Mandelstam's Witness* wyreżyserował bowiem pierwszy z nich, także – jak Ida Kamińska – emigrant 1968 roku, tyle że z pacyfikowanej wówczas Czechosłowacji. Autorem scenografii był z kolei emigrant ze Związku Radzieckiego, Nikołai Solovyov, który jeszcze przed wojną projektował dekoracje do *Aleksandra Newskiego* Eisensteina. Autor adaptacji Vivian M. Rakoff to parający się piórem psychiatra z Toronto, Żyd urodzony w południowej Afryce.

Żydowska aktorka z Polski, rosyjska pisarka – wdowa po urodzonym w Warszawie poecie, słowacki reżyser urodzony w Budapeszcie i inni, których już nie wyliczę, to być może wcale zwyczajny skład jak na kraj

i kontynent zamieszkały przez przybyszów zewsząd, ale dla tego konkretnego przedsięwzięcia to chyba jednak skład symptomatyczny?

I ostatnie powiązanie na tej mapie myśli do tekstu odłożonego na kiedyś, na później, na lepsze czasy: Arthur Miller i jego znajomość z Idą Kamińską. Dramatopisarz, w kraciastej bluzie, na tle przyrody wygłasza słowo wstępne do monodramu Kamińskiej. Znany ze swojego upodobania do literatury rosyjskiej i niechęci do totalitaryzmów, skupia się na losie wielkiego poety („drugiego po Puszkynie”) skazanego na zapomnienie, na heroizmie przetrwania i na dawaniu świadectwa. Jest odpowiednio wzniosły i bezpiecznie ogólnikowy. Czy zgodził się na wygłoszenie tego wprowadzenia na prośbę aktorki? Nie jest to wykluczone, zważywszy, że poznał ją podczas wizyty w Polsce w latach sześćdziesiątych, gdy gościł w Teatrze Żydowskim w Warszawie. Z ówczesnego spotkania zachowało się zdjęcie, na którym Arthur Miller z pochyloną głową uważnie słucha, co mówi do niego Ida Kamińska. Musieli mieć też ze sobą kontakt wiosną 1975, ponieważ jak wynika z datowanego na 9 maja listu Millera do córki Idy, Ruth Kamińskiej, pisarz został poproszony o lekturę jej wspomnień z okresu zesłania w Związku Radzieckim i spełnił tę prośbę z wielką życzliwością¹.

Zważywszy, że Ida Kamińska w tym samym roku 1975 odwiedziła Polskę w związku z pięćdziesiątą rocznicą śmierci matki, można by zapytać, czy nie obawiała się, że udział w inscenizacji tekstu Nadzieży Mandelsztam jej to uniemożliwi? Nawet jeśli przyszło jej to do głowy, to niewykluczone, że informacja o tej roli do reżimowych funkcjonariuszy nie dotarła.

Tak jak dopiero po latach dotarła do badaczek losów Idy Kamińskiej i teatru żydowskiego w Polsce.

¹ Zarówno wspomniane zdjęcie z Arthurem Millerem, jak i list Millera do Ruth Kamińskiej oraz wszystkie przywołane w tekście afisze i programy znajdują się w archiwum YIVO w Nowym Jorku, Zbiór: Ida Kaminska and Meir Melman, RG 994.

DARIA SKJOLDAGER-NIELSEN

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2616-2289>

*Teatr a nowoczesność: oaza spowolnienia*¹

Wprowadzenie: nowoczesność

Pojęcie nowoczesności ma wiele definicji, a badacze, socjologowie i filozofowie budują jej opis wokół dominujących według nich w nowoczesności perspektyw i koncepcji². Jedno ze spojrzeń ukazuje nowoczesność jako **zracjonalizowany świat** (Weber, Habermas), w którym wydajność i logika przenikają każdy aspekt życia, od fabryk po badania naukowe. Tu tradycyjne wierzenia i zwyczaje są kwestionowane przez bardziej naukowe i analityczne podejście do świata. Nadmierny nacisk na wydajność i kontrolę może prowadzić zaś do poczucia wyobcowania i utraty sensu życia. Inna perspektywa skupia się na **funkcjonalnym zróżnicowaniu** (Durkheim, Luhmann), akcentującym coraz bardziej złożony charakter społeczeństw. Każda wyspecjalizowana instytucja, taka jak gospodarka czy system edukacji, odgrywa odrębną rolę, która wpływa na zwiększenie ich efektywności i produktywności. Specjalizacja sprzyja porządkowi, ale może również powodować poczucie fragmentacji, co z kolei powoduje, że jednostki mogą stać się wąsko skoncentrowane na swoich konkretnych rolach w strukturze społecznej. Kolejny pogląd kładzie nacisk na **indywidualizację** (Simmel i Bauman), rozluźnienie tradycyjnych struktur, które zapewnia ludziom większą swobodę i autonomię w definiowaniu siebie. Ta nowo

¹ Fragmenty tego eseju opublikowałam w artykule Daria Skjoldager-Nielsen, "Theatre Talks: How to Accommodate Hygge in Theatre Experience", *Nordic Theatre Studies*, Vol. 33, No. 2 (2022), 58–71, <https://doi.org/10.7146/nts.v33i2.132872>.

² Przegląd różnych teorii nowoczesności, szczególnie w koncepcji Weбера, Habermasa, Durkheima, Luhmanna, Marksa i Simmela, przedstawiam na podstawie: Hartmut Rosa, *Social Acceleration. A New Theory of Modernity*, tłum. Jonathan Trejo-Mathys (New York: Columbia University Press, 2015) oraz Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000).

odkryta niezależność może jednak również prowadzić do poczucia izolacji ze względu na przytłoczenie ogromną ilością dostępnych informacji i doświadczeń oraz konieczności ciągłego przekształcania swojej tożsamości. Wreszcie, perspektywa krytyczna ujawnia **komodyfikację** (Marks, Adorno i Habermas). Tutaj wszystko, nawet relacje międzyludzkie, staje się potencjalnym towarem, który można kupić i sprzedać, co prowadzi do poczucia alienacji. Marks krytykuje sposób, w jaki kapitalizm zamienia wszystko w towar, podczas gdy Adorno i Habermas dostrzegają przemysł/system kulturowy wytwarzający produkty, które manipulują konsumentami.

Te różnorodne perspektywy malują złożony portret nowoczesności, świata ukształtowanego przez wydajność, specjalizację, tymczasowość, indywidualny wybór i wszechobecne siły masowej produkcji i konsumpcji. Na tym tle wyróżnia się **teoria przyspieszenia społecznego** autorstwa socjologa Hartmuta Rosy³, stanowiąc klarowne wyjaśnienie łączące różne perspektywy i zapewniające głębokie zrozumienie codziennych zmagających, z którymi borykają się ludzie w zachodnim świecie. Podejście Rosy ujawnia ukrytą dynamikę nowoczesności, ukazując świat charakteryzujący się nieustanną prędkością i ciągłą zmiennością. Jego definicja nowoczesności jest głęboko powiązana z realnym doświadczeniem wielu osób, a nie zamyka się tylko w świecie dyskusji naukowej. Poprzez badanie technologicznego, społecznego i czasowego przyspieszenia Rosa uchwycił istotę współczesnej egzystencji – krajobraz zdefiniowany przez nieustanną pogoń za wydajnością, innowacjami i postępem. W obrazie Rosy samo doświadczenie czasu staje się przestrzenią, gdzie jednostki zmagają się z dezorientującymi skutkami coraz szybszych zmian i nieustanną presją, by dotrzymać kroku ciągle ewoluującej rzeczywistości.

W tym eseju skupię się na teatrze jako osobliwej anomalii nowoczesności. Wszak teatr zachęca widzów do tego, co można nazwać „wyjściem z czasu”, ze swojej codzienności i rutyny, oraz do wkroczenia w pozaczasową rzeczywistość wyobrażeń. Tutaj sztywne dyktaty produktywności i wydajności ustępują miejsca płynącej artystycznej ekspresji, zapraszając widzów do zatrzymania się w chwilach kontemplacji i refleksji. To przestrzeń, która

³ Hartmut Rosa, *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans*, tłum. Jakub Duraj i Jacek Kołtan (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020).

być może przeciwstawia się imperatywom nowoczesności i oferuje schronienie przed jej szalonym tempem. Albo może tylko kompensuje jej negatywne skutki.

Przyspieszenie społeczne: paradoks nowoczesności

Analiza Rosy ujawnia paradoks – pomimo innowacji technologicznych, pozornie zapewniających więcej czasu, ludzie czują się coraz bardziej go pozbawieni⁴. Jako przykład podaje między innymi e-maile: to, co miało nas wyzwolić z długiego oczekiwania na odpowiedź i upłynnić komunikację, sprawiło, że codziennie spędzamy dużo więcej czasu na wymianie maili, a napływ wiadomości zdaje się nigdy nie mieć końca. Przyspieszenie technologiczne napędzane imperatywem efektywności ekonomicznej przenika wszystkie aspekty życia, od komunikacji po transport. Przyspieszenie to pociąga za sobą zmiany społeczne, wymagając ciągłego dostosowywania się do nowych rytmów czasowych i norm społecznych. W rezultacie tempo życia przyspiesza, a jednostki zmuszone są do kompresji różnorodnych doświadczeń w krótszych ramach czasowych. Aby dokładnie wyjaśnić te zależności, Rosa wprowadza pojęcie koła przyspieszenia (*the Circle of Acceleration*), w którym skrupulatnie ilustruje skomplikowaną interakcję między technologią, zmianami społecznymi a tempem życia. To ono staje się samonapędzającym się mechanizmem nowoczesności.

U podstaw koncepcji Rosy leży pojęcie przyspieszenia technologicznego, napędanego nieustanną pogonią za zyskiem ekonomicznym. W tym miejscu przywołuje on ponadczasowy aforyzm Benjamina Franklina „czas to pieniądz”, aby zilustrować, w jaki sposób nawet najmniejsze innowacje technologiczne mające na celu zwiększenie produktywności i wydajności ostatecznie służą utrwaleniu cyklu przyspieszenia. Począwszy od pojawienia się szybszych środków transportu, aż po natychmiastowy charakter nowoczesnej komunikacji, postępy obiecują złagodzić ciężar ograniczeń czasowych, ale paradoksalnie przyczyniają się do przyspieszenia zmian społecznych. Wszak nowe rozwiązania czasowe niosą ze sobą zmiany społeczne, np. w sposobie pracy, nawiązywania kontaktów towarzyskich, spędzania wolnego czasu itp.

⁴ Rosa, *Social Acceleration...*, XXXV.

Rosa zauważa, że przyspieszenie zmian społecznych odzwierciedla kolejny zasadniczy mechanizm napędzający tempo nowoczesności. W miarę jak nowe technologie przekształcają tkankę społeczną, zapoczątkowują niezliczone transformacje norm społecznych (to, co było uważane za akceptowalne zachowanie pokolenie temu, dziś może być źle widziane), wartości (podstawowe wartości, które cenimy, takie jak struktura rodziny czy etyka pracy, również podlegają redefinicji, czasem w mniej niż pokolenie) i instytucji (ustanowione struktury, które kształtują nasze społeczeństwo, takie jak rodzina, edukacja i religia, stoją w obliczu presji na dostosowanie się do nowych zasad⁵), zmuszając jednostki do przystosowania się do stale ewoluujących struktur czasowych. „Kurczenie się teraźniejszości”⁶, jak określa to Rosa, odzwierciedla skracającą się żywotność norm i instytucji społecznych w obliczu nieustannego postępu technologicznego. W rezultacie jednostki znajdują się w ewoluującym krajobrazie, w którym tradycyjne struktury oferują niewiele wytchnienia od przyspieszających zmian.

Jednak być może najbardziej namacalne jest przyspieszenie tempa samego życia, charakteryzujące się nieustanną kompresją doświadczeń⁷ i działań w obliczu rosnącej presji czasu. W erze definiowanej przez nieskończone możliwości i nieograniczone wybory imperatyw wykorzystania każdej okazji, zanim nastąpi nieubłagany koniec życia, staje się coraz bardziej wyraźny. Zatem wyczekujemy innowacji technologicznych, które umożliwią usprawnienie i optymalizację każdego aspektu ludzkiej egzystencji. W ten sposób koło przyspieszenia się zamyka, utrwalając cykl przyspieszenia.

Prognozy Hartmuta Rosy dotyczące przyszłości są mało optymistyczne. Przewiduje on, że proces ten może zakończyć się albo radykalną rewolucją, charakteryzującą się politycznym upadkiem i wybuchami przemocy, albo ostateczną katastrofą, taką jak nuklearna czy klimatyczna⁸.

⁵ Te zmiany to na przykład długość trwania małżeństwa lub liczba zmian miejsca pracy czy nawet kariery. To, co w przeszłości było względnie stałą instytucją w życiu, współcześnie znacząco się kurczy.

⁶ Rosa, *Social Acceleration...*, 155.

⁷ Kiedy życie oferuje nieograniczone możliwości w zakresie ścieżek kariery, wakacyjnych destynacji, hobby czy kursów samorozwoju, próba realizacji przed nieuchronną śmiercią jak największej liczby opcji wydaje się najlepszym sposobem na życie. Jednakże, gdy długość życia nie ulega wydłużeniu, wszystkie te możliwości muszą być skompresowane do krótszych okresów lub wymagają wielozadaniowości.

⁸ Rosa, *Social Acceleration...*, 320–322.

Wynika to z tego, że przyspieszenie będzie narastać coraz szybciej, aż do momentu, w którym system się załamie i w efekcie np. przyspieszenie tempa produkcji i konsumpcji doprowadzi do nadmiernej eksploatacji zasobów naturalnych i zanieczyszczenia środowiska albo do wzrostu nierówności społecznych, alienacji i konfliktów społecznych, co może skutkować niepokojami społecznymi, rewolucjami, a nawet wojnami.

Jednak równocześnie Rosa zauważa istnienie zjawisk, które mogą stanowić przeciwwagę dla procesu przyspieszania. Ograniczenia geograficzne i biologiczne, celowe działania mające na celu spowolnienie oraz niezamierzone opóźnienia, które są częścią współczesnego życia, oferują chwilowe wytnięcie od nieustannego tempa zmian. Mimo że Rosa nie uważa tych zjawisk za remedium na przyspieszenie, służą one jako przypomnienie o ludzkiej zdolności do oporu, adaptacji i odzyskiwania kontroli. Autor identyfikuje pięć takich sił⁹. Po pierwsze, geograficzne, biologiczne i antropologiczne ograniczenia prędkości (*geographical, biological, and anthropological speed limits*), które są przede wszystkim związane ze światem przyrody i ludzką fizjologią. Na przykład czynniki geograficzne mogą nakładać fizyczne ograniczenia na prędkość transportu; czynniki biologiczne, takie jak zmęczenie i ograniczenia ludzkiego ciała, działają jak naturalne hamulce tempa aktywności. Po drugie, „oazy spowolnienia” (*oases of deceleration*), czyli obszary niepoddające się łatwo modernizacji. Niektóre przestrzenie społeczne, często wiejskie lub odległe, mogą pozostać stosunkowo odporne na presję przyspieszenia. Te „oazy” mogą oferować wolniejszy rytm życia, silniejsze więzi społeczne i głębsze połączenie z naturą. Należy jednak pamiętać, że globalizacja i postęp technologiczny nieustannie zagrażają izolacji tych obszarów, potencjalnie poddając je siłom przyspieszenia. Rosa wskazuje tu takie miejsca, jak klasztory albo społeczności odcinające się od postępu technologicznego (np. Amisze). Po trzecie, blokady i spowolnienia (*blockages and slowdown*), które w sposób niezamierzony pojawiają się w procesie przyspieszania. Nieprzewidziane zakłócenia w procesie przyspieszania mogą tworzyć tymczasowe obszary spowolnienia, np. korki lub awarie systemu reprezentują niezamierzone konsekwencje przeciwstawiające się nieustannej pogoni za prędkością. Zakłócenia te, choć niewygodne, zapewniają nieplanowane okazje do zatrzymania się. Po

⁹ Rosa, *Social Acceleration...*, 302–304.

czwarte, celowe spowolnienie (*intentional deceleration*) – jednostki mogą świadomie opierać się presji przyspieszenia, stosując praktyki, w których priorytetem jest powolność. To celowe spowolnienie może obejmować branie urlopów naukowych, praktykowanie uważności lub uczestnictwo w ruchach takich jak „slow life”. Te celowe działania stanowią wyzwanie dla dominującej narracji ciągłego dążenia i zapewniają alternatywne sposoby doświadczania czasu. Po piąte, skłonność do usztywnienia (*a tendency towards rigidity*), która pojawia się, gdy jednostki doświadczają bezczynności lub postrzegają rzeczywistość jako ciągły cykl tych samych zjawisk. Wtedy sposobem radzenia sobie z monotonością jest ustalenie sztywnych harmonogramów czy planów dnia, które przynoszą pewnego rodzaju przewidywalność i dają (przynajmniej pozorne) poczucie kontroli. Jednak takie „spowolnienie” postrzegane jest przez Rosę raczej negatywnie, jako odrzucenie przytłaczającego tempa zmian, które w konsekwencji zmniejsza zdolności adaptacyjne i zaangażowanie w (przyspieszający) świat.

Choć Rosa postrzega pięć wymienionych sił raczej jako reakcje na przyspieszenie niż jako remedia, to jednak stanowią one pewną przeciwwagę dla tego procesu. Przynajmniej ujawniają jednostkom przyspieszoną rzeczywistość i mogą działać jako czynnik subwersywny, pomagający odzyskać pewną kontrolę nad swoim życiem.

Poniżej rozwinę pojęcie oaz spowolnienia, które Rosa definiuje jako obszary geograficzne, grupy społeczne lub praktyki kulturowe odporne na nieubłagany proces przyspieszenia. Oazy te reprezentują formę społeczną coraz bardziej niesynchronizowaną z dynamicznym tempem otaczającego świata. Zapożyczając metaforę Rosy, można powiedzieć, że czas w tych oazach płynie „jak sto lat temu”¹⁰. Podczas gdy reszta świata pędzi naprzód, te enklawy pozostają zakorzenione w wolniejszym tempie życia.

Teatr jako oaza spowolnienia

Omawiając oazy spowolnienia, Rosa zwraca uwagę na to, że mogą one również przyjmować formy estetyczno-artystyczne. W swoich rozważaniach zwraca się w kierunku muzeum¹¹. Sądzę, że teatr również – jeśli nie przede wszystkim – może być widziany jako oaza spowolnienia. Po

¹⁰ Rosa, *Social Acceleration...*, 83.

¹¹ Rosa, *Social Acceleration...*, 87.

pierwsze, pod pewnymi względami teatr jest anachroniczny. Sposób, w jaki uczestniczymy w teatrze, nie uległ znaczącym zmianom przez ostatnie stulecie. Myśląc o tym praktycznie i logistycznie, zauważyć można, że zawsze spektakl rozpoczyna się o określonej godzinie i jeśli widzowie się spóźnią, mogą nie zostać wpuszczeni na widownię; wielu widzów spędza przerwę w przewidywalny sposób: pijąc kawę lub kieliszek wina podczas rozmowy z osobami towarzyszącymi lub spacerując po teatralnym foyer, czytając program, oglądając wnętrza itp. Niektórzy oczywiście spędzą ten czas, zaglądając do swoich smartfonów, ale wielu wybierze jeden z wyżej wymienionych sposobów. W teatrze zazwyczaj wymaga się wyłączenia telefonów i innych urządzeń elektronicznych, co tworzy przestrzeń wolną od technologicznych rozproszeń. To sprzyja skupieniu i daje widzom wytchnienie od wszechobecnej cyfryzacji. W dzisiejszych czasach jest to dość nietypowy sposób spędzania czasu – nie jest podporządkowany produktywności lub wielozadaniowości, ale zarezerwowany dla konkretnego celu: doświadczania spektaklu.

Patrząc na anachroniczność od strony doświadczenia, można dostrzec, że teatr uwypukla kontrast między sobą a nowymi technologiami i mediami, które zmieniają nasze życie w zawrotnym tempie, wymagają multitaskingu i wymuszają przeskakiwanie uwagi z informacji na informację. W teatrze widzowie, zasiadając na widowni, wchodzą w stan skupienia i kontemplacji, który kontrastuje z codziennym pośpiechem i rozpraszającymi bodźcami. W świecie teatru czas płynie inaczej – jest to przestrzeń, w której można zatrzymać się i doświadczyć czegoś głębokiego, często wymagającego refleksji.

Kontakt z żywym aktorem oferuje unikatowe, żywe doświadczenie, które różni się od zautomatyzowanych i cyfrowych mediów i tworzy autentyczne, bezpośrednie połączenie między wykonawcami a widzami. Jak zauważa Rosa, przyspieszone tempo nowoczesności często prowadzi do „kurczenia się teraźniejszości”, w której jednostki mają trudności z pełnym przeżywaniem chwili. W przeciwieństwie do tego teatr zachęca widzów do zanurzenia się w rozwijającej się narracji, wspierając poczucie czasowej ekspansywności, która wykracza poza ograniczenia codziennego życia.

Jako medium teatr nie daje się przyspieszyć, jest temporalny. Co więcej, teatr kulturuje świadomość czasową, podkreślając efemeryczność

doświadczenia. Niezależnie od tego, jak płynie fikcyjny czas na scenie, przedstawienie zabiera określoną i niezmienną (poza momentami, gdy zdecydujemy się doświadczenie przerwać) ilość czasu. Teatr zabiera czas – ten potrzebny na obejrzenie przedstawienia, ale też przygotowanie się do wyjścia – w świecie, w którym jedną z największych wartości jest zyskiwanie czasu. To z jednej strony umożliwia wolniejsze doświadczenie czasu, ale też może uwypuklić pęd dnia codziennego.

Podsumowanie

Dzięki swojej anachronicznej i niezmiennej naturze teatr podsuwa nam wyjątkową okazję do ucieczki od wszechobecnego przyspieszenia i powrotu do spokojniejszego, zrównoważonego tempa życia. W przeciwieństwie do przyspieszającego rytmu współczesności teatr oferuje wyjątkową przestrzeń wytchnienia. Jego tradycyjny i uporządkowany charakter, z ustalonymi godzinami przedstawień, wyznaczonymi przestrzeniami i skupieniem się na opowiadaniu historii, zapewnia wytchnienie od ciągłej stymulacji i wielozadaniowości powszechnej w naszej erze cyfrowej. Element żywej gry aktorskiej, z jej nieodłącznymi niedoskonałościami i łączeniem ludzi, jeszcze bardziej wzmacnia to doświadczenie spowolnienia, pozwalając widzom zanurzyć się w teraźniejszości i zaangażować się w refleksyjną kontemplację. Przecistawiając się imperatywowi produktywności i wydajności, teatr rzuca wyzwanie dominującemu etosowi przyspieszenia. Jego nacisk na czasową obecność, a także kontemplacyjne zaangażowanie stanowią kontrpunkt dla szalonego tempa współczesnego życia.

Powyższe argumenty mogą wskazywać go jako jedną ze współczesnych oaz spowolnienia, co w kontekście rozważań Rosy ustawia teatr jako miejsce pożądane społecznie. Jednak oazy spowolnienia mogą stać się mieczem obojętnym: z jednej strony stanowić subwersywny element kwestionujący dominujący kult przyspieszenia, z drugiej zaś służyć jako źródło energii do dalszego udziału w tym pędzie i w ten sposób potwierdzenie jego słuszności. Oazy spowolnienia, mimo swojego nostalgicznego uroku, pełnią ważną społeczną funkcję: podkreślają one przyspieszające tempo współczesnej egzystencji. Ta kontrastowa natura oaz spowolnienia stwarza przestrzeń do refleksji nad wpływem przyspieszenia na nasze życie i nad tym, czy jest ono dla nas korzystne. W tym kontekście można dostrzec w nich wywrotowy

potencjał. Stanowią one nie tylko schronienie przed pośpiechem, ale również zachęcają do krytycznej refleksji nad współczesnym stylem życia. Jednak nie dają gwarancji, że taka refleksja wystąpi. Jeśli nie, to odczuwanie samej przyjemności wynikającej z uczestniczenia w oazie spowolnienia może jedynie dać przestrzeń do złapania oddechu, nabrania siły do kolejnych zmagania z przyspieszającą rzeczywistością. W ten sposób staje się potwierdzeniem, że społeczne przyspieszenie jest jedynym kierunkiem, a przerwy wystarczą, żeby niestrudzenie brać w nim udział.

To, czy teatr staje się siłą napędową przyspieszenia, czy też przyczynia się do jego spowolnienia, będzie zależało od wielu czynników, takich jak kontekst społeczny, rodzaj teatru i indywidualne doświadczenia widza. A przede wszystkim od tego, jak wiele osób przekona się do uczestniczenia w tych oazach.

Bibliografia:

- Bauman, Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.
- Rosa, Hartmut. *Social Acceleration. A New Theory of Modernity*. Tłumaczenie Jonathan Trejo-Mathys. New York, NY: Columbia University Press, 2015.
- Rosa, Hartmut. *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans*. Tłumaczenie Jakub Duraj i Jacek Kołtan. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020.
- Skjoldager-Nielsen, Daria. „Theatre Talks: How to Accommodate Hygge in Theatre Experience”. *Nordic Theatre Studies*, Vol. 33, No. 2 (2022): 58–71. <https://doi.org/10.7146/nts.v33i2.132872>.

Summary

Theatre and modernity: oasis of deceleration

The article analyzes the role of theater in relation to modernity defined as a culture of acceleration, as described by Hartmut Rosa. Referring to the notion of an “oasis of deceleration,” the author argues that theater is a unique space that counters the

incessant rush of everyday life. Analyzing various aspects of the theatrical experience, such as its anachronistic form, the live contact with actors and the focus on storytelling, the essay points out that theater offers audiences the opportunity for respite and reflection. However, the author also stresses that theater can serve as both a refuge from the rush and an affirmation of the dominant cult of acceleration. The article leads to the conclusion that theater, as a cultural phenomenon, has the potential to both subvert and perpetuate the existing social order.

JOANNA KRÓLIKOWSKA

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3375-264X>

Teatr Węgajty: budowanie miejsca

Żeby dotrzeć do Teatru Węgajty, kilkanaście kilometrów za Olsztynem trzeba skręcić z gładkiej szosy prowadzącej przez środek warmińskiej wsi Węgajty na piaszczystą drogę ciągnącą się wśród pól. Na rozdrożu namalowany farbami drogowy znak kieruje w stronę lasu. Dookoła coraz więcej drzew, krzewów i pokrzyw. Las gęstnieje. Kolejna mała tabliczka pozwala uniknąć zgubienia się na rozstaju leśnych dróg. Wyłaniające się na końcu gościńca zabudowania i dach górujący nad drzewami wydają się w pierwszej chwili zdumiewające.

Droga prowadzi do częściowo murowanej, częściowo drewnianej stodoły, przed którą lekko wznosi się nierówna, nieregularna w obrysie polana. W czasie artystycznych wydarzeń wypełnia się ona ludźmi przechadzającymi się nieśpiesznie, rozmawiającymi w grupach, siedzącymi lub leżącymi na kocach, a czasem bezpośrednio na trawie. Jest też miejsce na ognisko, każdy z gości może rozpałić ogień, rozświetlając wieczorami i nocami ciemną polanę. Nieopodal leży wielka traktorowa opona, na której można przysiąść. Na skraju polany i lasu postawione zostało indiańskie tipi – czasem wykorzystywane przez węgajckich gości jako miejsce noclegowe, czasem też jako miejsce dziennych drzemek. Tuż przy stodołę stoi stary cygański wóz, który – choć powinien być w ciągłym ruchu – osiadł na polanie w Węgajtach, często służąc jako miejsce odpoczynku i snu podczas letnich nocy.

Stodoła węgajcka od razu odsłania swoje niegospodarskie przeznaczenie. Na jej zewnętrznych ścianach cyklicznie pojawiają się zdobienia, malowidła, przypominające freski. Sama stodoła zaprasza szeroko otwartymi drzwiami, żeby wejść do środka, do części zwanej klepiskiem. Wokół nierównej podłogi, zakurzonej lub ubłoconej, w zależności od pogody,

stoją dostępne dla gości regały z książkami; na drewnianych, pełnych szpar, nieszczelnych ścianach wiszą obrazy, rysunki i plakaty, próbujące oprzeć się niszczycielskiemu działaniu wiatru i wilgoci. W kątach i po bokach dostrzec można nawarstwiające się przez lata pamiątki węgajckich przedstawień, fragmenty rekwizytów i scenografii, które tworzą swoisty palimpsest.

W drugiej części stodoły mieści się mała sala kominkowa, nazwana tak od znajdującego się w niej kominka, przy którym można ogrzać się w chłodniejsze dni. Zazwyczaj i do niej drzwi są otwarte. Stanowi przedsionek do sali teatralnej. Ceglane ściany w sali, częściowo pobielone, wydają się nieco surowe, ale wyłożona drewnianymi, równymi deskami podłoga sprawia wrażenie, jakby z ogromną pieczołowitością próbowano stworzyć solidną podstawę do pracy artystycznej. Przybyli na spektakl widzowie zostają ciasno usadzeni na drewnianych ławach, stołach lub na kolorowych plecionych pledach rozłożonych na podłodze. Wysoki dach stodoły daje poczucie przestrzeni mimo panującego ścisku. Tu, w sali z cegły i drewna, która kiedyś służyła gospodarskim zwierzętom, niemal całkowicie pozbawionej teatralnej techniki, odbywają się spektakle.

Za stodołą wąziutka ścieżka prowadzi do domu Erdmute i Wacława Sobaszków – współzałożycieli i liderów Teatru Węgajty. Skromny murowany dom z ogródkiem warzywnym obok jest nieodłączną częścią węgajckiego gospodarstwa teatralnego, jak nazwał je Wacław Sobaszek.

*

Na miejsce zamieszkania i działalności artystycznej Erdmute i Wacław wybrali Warmię – krainę pruskiego plemienia Warmów, przez wieki będącą miejscem ścierania się politycznych wpływów, terenem pogranicznym sprzyjającym przepływowi niemieckiej i polskiej kultury. Sobaszkowie, jako polsko-niemieckie małżeństwo, wpisali się więc w wielokulturową tożsamość Warmii. Jednak przede wszystkim weszli w relację z miejscem, które nie tylko funkcjonowało w historii politycznej Polski i Niemiec, ale stanowiło także istotną część mikrohistorii ich rodzin.

Choć dla Erdmute małżeństwo z Wacławem oznaczało opuszczenie rodzinnego kraju, to przeprowadzka na Warmię była powrotem w rejony młodości jej ojca. Jürgen Henkys pochodził bowiem spod dawnego Królewca, stolicy ówczesnych Prus Wschodnich. Pod koniec II wojny światowej,

podczas ofensywy Armii Czerwonej na froncie wschodnim, uciekł na Zachód¹. Był pasjonatem twórczości Johanna Bobrowskiego, który opisywał tereny dawnych Prus Wschodnich². Erdmute знаła więc tereny Warmii z opowieści ojca, literatury i przyjazdów z bliskimi do Polski. Prusy Wschodnie były dla rodziny Henkysów utraconą małą ojczyzną, wywołującą nostalgię krainą dzieciństwa (*Heimat*)³. Osiedlenie się Erdmute na Warmii okazało się symbolicznym powrotem rodu na tereny niegdyś przez niego zamieszkane. „Ojciec uważał, że Mutka w jakiś sposób wraca do ojczyzny, w każdym razie przybliża się do niej”⁴ – pisze Małgorzata Szejnert o współtwórczyni Teatru Węgajty. Przeprowadzka na Warmię nie była dla Erdmute osiedleniem się w całkowicie obcym miejscu, ale odkrywaniem rodzinnej relacji z Prusami Wschodnimi i jej kontynuacją poprzez powrót do utraconej krainy przodków. Sama Erdmute identyfikowała się nie tylko z historią rodzinną związaną z tym terenem, ale także z historią plemienną: „mówi o sobie, że jest Prusaczką. Nie od Prusaków, ale od Prusów. Należy do narodu, którego już nie ma”⁵, w ten sposób podkreślając nie tyle swoją narodowość niemiecką, ile powiązanie z rdzennymi mieszkańcami Prus.

Również w przypadku Wacława Sobaszka Warmia była częścią jego historii rodzinnej, choć nie od początku interesował się losami swoich przodków. Przyjazd w te strony łączył się z zaproszeniem go do współpracy przez środowisko olsztyńskich artystów skupionych wokół Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”. Dopiero pobyt w tym rejonie wywołał potrzebę odkrycia rodzinnej historii. Jak przyznawał, „chcąc nie chcąc, musiałem odrabiać lekcję tożsamości”⁶. Okazało się to powrotem do korzeni, do miejsca zamieszkania dziadka, Stefana Makurackiego, Warmiaka spod Łukty, zaangażowanego w sprawy lokalne, piszącego niegdyś do

¹ Biogram Erdmute Sobaszek, Archiwum Teatru Węgajty, dostęp 11.02.2024, <https://www.archiwumwegajty.pl/osoby/erdmute-sobaszek>.

² Maryna Okęcka-Bromkowa, „Warmiak z berlinianką, Tyrolczyk z warszawianką”, *Gazeta Warmińska*, 23.12.1993, dostęp 11.02.2024, <https://www.archiwumwegajty.pl/teksty/artykuly-prasowe/warmiak-z-berlinianka-tyrolczyk-z-warszawianka>.

³ Zob. Radosław Supranowicz, „Tęsknota za utraconym rajem? Kilka uwag na temat fenomenu «HEIMAT»”, *Studia Elckie*, nr 1 (2009), 21–28.

⁴ Małgorzata Szejnert, „Na gościńcu”, *Gazeta Wyborcza*, 15–16.05.1993, 15.

⁵ Szejnert, „Na gościńcu”, 15.

⁶ Ewa Mazgal, Wacław Sobaszek, „Rano jeleń stawał przy studni”, *Gazeta Olsztyńska*, 23–24.11.2013, 15.

„Gazety Olsztyńskiej”⁷. Dziadek Wacława mieszkał tutaj do czasu plebiscytu w 1920 roku, a po przegraniu go przez Polskę i włączeniu terenów do Prus przeniósł się z rodziną na Pomorze. Warmii nie opuścił natomiast daleki wuj Wacława, Paul Heinrich. Jako jedyny członek rodziny po przegranej plebiscycie pozostał na miejscu. Przyjazd Wacława na Warmię doprowadził do odnalezienia sędziwego wuja i do międzypokoleniowego spotkania: „Wacek odnalazł starca mówiącego po polsku biblijnym językiem. Był jeszcze zdrów. Zażywał tabakę i zaprzęgał woły do orki”⁸. Wacław pozostawał w kontakcie z wujem aż do jego śmierci.

Przybycie na Warmię okazało się dla Sobaszków nawiązaniem relacji z miejscem bliskim ich rodzinom, jakby poprzez małżeństwo i osiedlenie się w tym rejonie historii ich rodzin zatoczyły koło. Jakby porzucone w wyniku historycznych wydarzeń miejsce upomniało się o swoich dawnych mieszkańców, przywołując po latach ich potomków, zapraszając do ponownego osiedlenia i – jak pisze Justyna Biernat – stopniowego procesu zakorzeniania się⁹. A zatem zamieszkanie Sobaszków na Warmii to nie tylko ruch ku przeszłości, ale także ku przyszłości. To zarówno poznawanie małej ojczyzny swoich rodzin, jak i wspólne stwarzanie jej dla siebie na nowo.

*

Historia węgajckiego gospodarstwa teatralnego jest opowieścią zarówno o prowadzeniu działalności artystycznej, jak i o budowaniu miejsca¹⁰. Odbywało się to i odbywa nadal wielotorowo: poprzez materialne zagospodarowanie, codzienne czynności, praktyki artystyczne i tworzenie relacji. „Budowanie jest właściwie zamieszkiwaniem”¹¹ – zwraca uwagę Martin Heidegger, a proces ten wydaje się spójny z historią węgajckiego teatru.

Gospodarstwo na kolonii wsi Węgajty pod numerem 18 Sobaszek nazwał miejscem odziedziczonym¹². Gdy odkrył je w czasie wędrówek po

⁷ Mazgał, Sobaszek, „Rano jeleń stawał przy studni”, 15.

⁸ Szejnert, „Na gościńcu”, 15.

⁹ Justyna Biernat, „W poszukiwaniu Atlantydy”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022), 344.

¹⁰ Tytuł artykułu jest nawiązaniem do tekstu Wacława Sobaszk. Zob. Wacław Sobaszek, „Budowanie miejsca”, w: *Spiski życiowe* (Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty [2020]), 223–227.

¹¹ Martin Heidegger, „Budować, mieszkać, myśleć”, tłum. Krzysztof Michalski, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 6 (1974), 140.

¹² Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 225.

Warmii w 1982 roku, było zniszczone i opustoszałe, ale miało swoją historię i wcześniejszych mieszkańców. Dlatego proces budowania miejsca postrzegał jako adaptację. Wyjście od zastanych zasobów, zarówno tych kulturowych, jak i naturalnych, było kluczowe dla powstania teatralnego gospodarstwa. Sobaszek zauważa także jego podobieństwo do skłotu: „Po angielsku *to squat* oznacza «zająć opuszczone miejsce», ale też «przykucnąć, przyciąć się». Ostatnio pomyślałem, że Węgajty to skłot. Przykucnęliśmy tu”¹³. Metafora kucania, a więc bycia blisko ziemi, również obrazuje relację Sobaszków z miejscem.

Wacław zamieszkał w Węgajtach, początkowo samotnie, rozpoczynając prace adaptacyjne stodoły i domu. Pomagali mu członkowie olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia” i rzemieślnicy ze wsi. „Zaczęliśmy odkopywać fundamenty budynku pod przyszłą salę, naprawiliśmy strop i wbudowaliśmy podłogę ze świetnych, dobrze wysuszonych desek”¹⁴ – wspomina. Z pomieszczenia niegdyś będącego oborą usunięto pozostałości zwierzęcych ekskrementów, dokonując dosłownego i symbolicznego oczyszczenia miejsca. Drewniana podłoga, wykonana przez Krzysztofa Gedroycia ze świerkowych i sosnowych desek, stała się znakiem zmiany funkcji stodoły, w której stworzono salę teatralną. „Ten element nie tylko stanowi odwołanie do europejskiej tradycji teatralnej (desek scenicznych), ale i tradycyjnych teatrów orientalnych (z koronnym przykładem lśniącej podłogi cyprysowej w teatrze *nō*)”¹⁵ – zauważa Magdalena Hasiuk. Większość działań adaptacyjnych miała charakter pragmatyczny – należało uczynić miejsce zdatnym do codziennej pracy twórczej. Jak pisze Wacław Sobaszek: „Te proste zmiany, podłoga, okna, przedsionek z kominkiem, toaleta, kuchnia – miały taki sens, by móc tu pracować, oddychać powietrzem tego miejsca, krzątać się, rąbać drewno, pracować. Miejsce chroniło energię pracy”¹⁶. Skromne warunki pozwalały na zaspokojenie podstawowych potrzeb życiowych twórców, ale także na

¹³ Sobaszek, *Spiski życiowe*, 96.

¹⁴ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 225.

¹⁵ Magdalena Hasiuk, „«Międzygatunkowa wspólnota wzorca». Kamienie i drzewa w pracy Teatru Węgajty i poezji Andrzeja Sulimy-Suryńa”, *Performer*, nr 22 (2021), dostęp 11.02.2024, <https://grotowski.net/performer/performer-22/miedzygatunkowa-wspolnota-wzorca-kamienie-i-drzewa-w-pracy-teatru-wegajty-i>.

¹⁶ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 225.

realizację zamierzeń artystycznych – w Węgajtach utworzono początkowo Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia”, potem Teatr Wiejski Węgajty (obecnie Teatr Węgajty).

Adaptacja gospodarstwa wiązała się nie tylko z przystosowaniem istniejących zabudowań do działalności teatralnej, ale także z uwzględnieniem roli natury. Jej obecność była oczywista dla Wacława Sobaszka od samego początku: „Miejsce miało ogromny urok. Zobaczone po raz pierwszy zarysy budowli wyłaniały się z porannych mgieł, wtulone w nieckę pomiędzy lasem a polem, skąpane w słońcu”¹⁷. Przystosowywanie budynków do pracy i życia odbywało się z poszanowaniem otaczającej je przyrody, z założeniem wspólnotowości i koegzystencji. „Budowanie jako zamieszkiwanie wykształca się w budowanie otaczające opieką – a mianowicie otaczające opieką wzrastanie – i w budowanie, które wystawia budowlę”¹⁸ – wyjaśnia Heidegger. Ten opiekuńczy aspekt budowania ujawnia się szczególnie w relacjach z naturą. Gospodarstwo nie zostało otoczone płotem – nie ogrodzono go i nie wytyczono sztucznej granicy porządkującej przestrzeń, pozostawiając ją otwartą dla natury. Brak potrzeby zawładnięcia przestrzenią ujawnia się także w akceptacji Sobaszków dla ewoluującego wokół teatru ekosystemu. W latach osiemdziesiątych gospodarstwo było bowiem otoczone polami, znajdowało się na skraju lasu. Przez czterdzieści lat las rozrósł się i zgęstniał, otaczając siedzibę Teatru Węgajty ze wszystkich stron. Dziś to teatr w głębi lasu – miejsce będące obszarem implozji natury i kultury, które za Donna Haraway można nazwać naturokulturą (*natureculture*)¹⁹.

Według Edmunda Leacha cechą ludzkich osad i miejsc zamieszkania jest geometryzacja, natomiast cechą natury – nieregularność kształtów i wielość zakrzywień²⁰. Chociaż stodoła i dom Sobaszków są niewątpliwie miejscami zgeometryzowanymi, to trudno wskazać, gdzie przebiegają granice gospodarstwa. Pozornie wyznacza je skraj lasu, który pozostaje we

¹⁷ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 225.

¹⁸ Heidegger, „Budować, mieszkać, myśleć”, 140.

¹⁹ Donna Haraway, *How Like a Leaf: An Interview with Thyrza Nichols Goodeve* (New York & London: Routledge, 2000), 105.

²⁰ Edmund Leach, „Kultura i komunikowanie. Logika powiązań symbolicznych. Wprowadzenie do analizy strukturalnej w antropologii społecznej”, w: Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas, *Rytuał i narracja*, tłum. Michał Buchowski, Anna Grzegorzczuk, Ewa Umińska-Plisenko (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989), 59.

właściwy sobie sposób niekształtny, lecz w rzeczywistości granicy między gospodarstwem a lasem nie ma. Zniesienie opozycji między naturą a kulturą widać szczególnie na polanie przed teatrem. Z jednej strony przylega ona do prostej ściany stodoły, jednak pozostałe jej krawędzie są nieregularne, wyznaczone przez okalające ją drzewa i krzewy. I choć w jej przestrzeni pojawiają się ludzkie wytwory (miejsce na ognisko, opona, tipi, batuskafy, wóz cygański), to jej krańce płynnie przechodzą z trawiastej łąki w las. Trawa, na co dzień swobodnie porastająca polanę, koszona jest jedynie z okazji odbywających się w teatrze wydarzeń. Ta obecność natury nie tylko wokół, ale także w obrębie węgajckiego gospodarstwa ujawnia się również poprzez częste – jak wspomina Waław Sobaszek – pojawianie się dzikich zwierząt²¹. Znakomitym przykładem naturokultury jest też stosunek do owadów – mrówkom, które zamieszkały w ostatnich latach w stodole na klepisku, zabezpieczono drogę wędrówek. Ustawiono też tabliczkę informującą o ich obecności, dzięki czemu goście przebywający w tym miejscu pozostają uważni na mrówczych współtowarzyszach.

Przenikanie się natury i kultury dostrzec można także podczas odbywających się w Węgajtach wydarzeń. Na organizowany w Teatrze Węgajty festiwal Wioska Teatralna wielu gości przyjeżdża ze zwierzętami domowymi. Na polanie przed stodołą pojawiają się zwierzęta mieszkające w gospodarstwie Sobaszków oraz te przywiezione przez festiwalowych gości. Ganiające się po łące psy czy przechadzające się leniwie koty, obecne między uczestnikami festiwalu, stały się naturalną częścią odbywających się w teatrze wydarzeń. Widać także coraz większą otwartość na obecność zwierząt na klepisku i w sali teatralnej. Jeśli nie zakłóca to przebiegu przedstawień, zdarza się, że zwierzęta są obecne w czasie spektakli na widowni, a końcowe oklaski mieszają się ze szczekaniem psów. Nie chodzi jednak o traktowanie zwierząt jak ludzi i myślenie o obecnych na spektaklach psach jak o widzów, ale o sam fakt akceptacji zwierzęcej współobecności w miejscu będącym wytworem kultury. Ten styl życia w Węgajtach spójny jest z koncepcją gatunków stowarzyszonych Donny Haraway²².

²¹ Zob. Sobaszek, *Spiski życiowe*, w wielu miejscach.

²² Donna Haraway, „Manifest gatunków stowarzyszonych”, tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 241–260.

Pracy teatralnej prowadzonej w Węgajtach nie można więc postrzegać jako niezależnej od miejsca i od poza-ludzkich bytów w tym miejscu funkcjonujących. Staje się ona bowiem – jak pisze Magdalena Hasiuk – „integralnym elementem większej «przyrodniczej/biologicznej» całości, w której «naturalnymi» partnerami artystów są nie tylko inni artyści, ale również otoczenie – drzewa, zwierzęta, kamienie i ziemia”²³. Pozwala to patrzeć na współobecność natury i kultury w Teatrze Węgajty w perspektywie transrelacyjnej, dostrzegać wzajemne wpływanie na siebie różnych bytów i sprawczość tych poza-ludzkich, bez powielania hierarchicznego układu i binarnych przeciwieństw²⁴.

*

W praktykowanie naturokultury wpisują się także metody węgajckiego treningu teatralnego. Jego częścią są, między innymi, ćwiczenia ruchowe, w tym biegi leśne. Ich doświadczenie opisuje Wacław Sobaszek:

Bieg nasz powszedni. Zmierzch, las, leśne ścieżki. Najpierw pod górkę, potem dłuższy czas łagodnie w dół. Leśna przestrzeń wycisza, ale też uaktywnia, pociąga możliwością bogatszego ruchu. Kusi poczucie bliskości zwierząt. Gdyby próbować je naśladować? Porzucić te ścieżki, które wydeptał człowiek, szukać innych. Choć biegamy od lat, ciągle na tej samej połąci lasu, przylegającej do teatru, znajdujemy stale nowe ścieżki. To zależy bardziej od naszej wyobraźni niż od tego, jaki jest las. Nie da się go poznać do końca. Przeskakujemy przez krzaki albo przemykamy pod nimi. Raz wyżej, raz niżej. Wreszcie, prawie pełzając pod gałęziami, szukamy ukrytych, dolnych korytarzy. Ruch staje się niemal intuicyjny. To już nie bieg, to bardziej taniec, którego rytm nie jest ustalony. Podpowiada go ciągle zmieniająca się przyroda²⁵.

W ramach biegów wchodziło z praktyką kulturową w przestrzeń natury, włączając ją w pracę teatralną. Jednak w relacji między kulturą

²³ Hasiuk, „«Międzygatunkowa wspólnota wzorca»”.

²⁴ Katarzyna Majbroda, „W stronę etnografii transrelacyjnej. Antropologia wobec Antropocenu, kryzysu klimatycznego i relacyjnie urządzonej rzeczywistości”, *Etnografia Polska*, t. LXV, z. 1–2 (2021), DOI: <https://doi.org/10.23858/EP65.2021.2842>.

²⁵ Sobaszek, *Spiski życiowe*, 77.

a naturą ta druga nie ma funkcji podrzędnej. Erdmute Sobaszek mówi: „Kiedy wchodzę do lasu, żeby przygotować się do spektaklu [...] to wiem, że nie powinnam zakłócać tego miejsca swoją obecnością, bo ono jest czymś pełnym i żyjącym swoim rytmem”²⁶. Bieg leśny odbywa się więc z szacunkiem dla natury i świadomością jej oddziaływania na biegających.

Szczególnym przykładem naturokultury są indywidualne praktyki Erdmute. To nie tylko wprowadzenie biegów w przestrzeń natury, ale włączenie do nich także pracy nad językiem. Erdmute, przeprowadzając się do Polski, musiała nauczyć się nowego języka. „Mutka chciała rozumieć Wacka, rozmawiać z Wackiem”²⁷ – w codziennej komunikacji robiła więc postępy. Jednak używanie języka w teatrze, podczas prób i w trakcie przedstawień okazało się bardziej problematyczne, wymagało większej precyzji, dokładności i staranności. Erdmute przyznaje: „Kiedy zaczynałam mówić tekst po polsku, zaraz pojawiały się wszystkie niedoskonałości fonetyczne”²⁸. Kłopoty z językiem polskim w działaniach teatralnych przekuła na element indywidualnej pracy artystycznej. Zwracała uwagę na brzmienie języka, jego powiązanie z ciałem, gestyką. Tak opisuje relację między językiem a ciałem:

[...] to wyzwanie zachęcało mnie do poznawania tego języka na różne sposoby. Jego brzmienie było mi od początku bardzo bliskie. [...] Pracując nad tym aspektem, poznawałam bardziej ciało tego języka. Jedną z tajemnic tego, że ktoś mówi w danym języku, jest to, że od bardzo wczesnych lat wybiera określone typowe dla niego postawy ciała. Istnieje połączenie języka z mikroruchami, mikronapięciami ciała, i to postawa ciała powoduje, że jest nam trudno mówić w innym języku bez akcentu²⁹.

Przygotowując się do przedstawień i ucząc się ról w języku polskim, włączała teksty do praktyki biegów, sprawdzając, co dzieje się z językiem w ruchu. „Podczas wysiłku wszystkie problemy wyolbrzymiały się”³⁰ – mówi

²⁶ „Na ścieżkach tradycji. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Dariusz Matusiak”, *Dziki Życie*, nr 7–8 (2001), 12.

²⁷ Szejnert, „Na gościńcu”, 15.

²⁸ Magdalena Hasiuk, Erdmute Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy. Rozmowa”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022), 331.

²⁹ Hasiuk, Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”.

³⁰ Hasiuk, Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”.

o trudnościach z językiem polskim. Bieg i ruch dawały aktorce Teatru Wę-gajty możliwość cielesnego doświadczenia języka. Dzięki tym treningom odnalazła „polskie ciało”³¹, co umożliwiło jej przyswojenie języka polskiego i ucieleśnienie go poprzez ruchową praktykę.

Praktykowane przez Erdmute Sobaszek biegi okazały się przestrze-nią do konfrontacji nie tylko z materią języka polskiego, ale i niemieckiego, co uwidoczniło się w jej wieloletniej pracy nad *Elegiami duinejskimi* Ra-inera Marii Rilkego. Erdmute wielokrotnie powracała do pracy z tym ma-teriałem poetyckim, w 2012 roku zdecydowała się zaprezentować *Elegie duinejskie* w formie performatywnej, w ramach akcji „Miasto w drodze” w Olsztynie. Postanowiła mówić tekst częściowo w oryginale, częściowo po polsku, łącząc języki w ramach jednego przedstawienia i stając wobec no-wego wyzwania związanego z dwujęzycznością: „Zmiany języka w trakcie pokazu były dla mnie bardzo dziwnym doświadczeniem. Moje ciało sta-wało okoniem, nie chciało się tak szybko przełączać”³². Wymienne stoso-wanie języków wiązało się nie tylko z oporem na poziomie intelektualnym, ale także – jak zauważa Erdmute Sobaszek – cielesnym. Tym razem biegi nie tyle pozwoliły na głębsze poznanie języka, jak na początku pracy, ile uruchomiły procesy translatorskie. Erdmute wyjaśnia sposób opracowania polskiej wersji *Elegii*...:

Przygotowując fragmenty po polsku, odkryłam sposób tłumaczenia tekstu podczas biegania. Nie korzystałam z istniejących przekładów, nie przekładałam tekstu, siedząc przy komputerze, ale postanowi-łam, że będę tłumaczyła w taki sposób, jakby osoba, dla której to ro-bię, była przy mnie. Biegałam po lesie i niemiecki tekst, który mia-łam w głowie, wypowiadałam po polsku. Tak narodziła się wersja polska. [...] W tej chwili znam całą polską wersję, której rytm i fi-gury myślowe są wpasowane w bieg, bo z niego się narodziły³³.

W ten sposób Sobaszek opracowała metodę translacji tekstu, ściśle związaną z ruchem i ciałem oraz rytmem leśnego biegu. W mniejszym stopniu liczyła się dokładność tłumaczenia i literackość utworu, bardziej

³¹ Hasiuk, Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”.

³² Hasiuk, Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”, 333.

³³ Hasiuk, Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”, 333.

jego brzmienie podczas wypowiedzania w określonej sytuacji ruchowej w otoczeniu przyrody.

*

Teatr Węgajty oraz dom Erdmute i Wacława Sobaszków znajdują się w bezpośrednim sąsiedztwie. Dom stał się nieodłączną częścią węgajckiego gospodarstwa. Nie jest on jednak jednoznacznie otwarty dla gości tak jak teatralna stodoła. Zauważyć można prywatny charakter tego miejsca – drzwi, choć tak często otwierane przez domowników, pozostają granicą prywatnego świata Sobaszków, do którego trzeba zostać zaproszonym. W Węgajtach funkcjonują więc obok siebie przestrzeń publiczna i prywatna. Jednak Erdmute i Wacław uchylają drzwi swojego domu dla tych, którzy przyjechali do nich w celach teatralnych, muzycznych czy warsztatowych. Jak mówi jedna z uczestniczek węgajckich wypraw kolędniczych: „Zawsze przed wyprawą zapraszają nas do siebie i przygotowują nam posiłek we własnym domu, na swojej zastawie stołowej, z tego, co mają w swojej spiżarni”³⁴. Wiąże się to z intensywnością podejmowanej przez osoby przyjeżdżające do Węgajt pracy teatralnej – niegdyś poprzez dołączenie do zespołu Teatru Węgajty, obecnie poprzez udział w warsztatach Innej Szkoły Teatralnej. Im większe zaangażowanie uczestników, tym silniejsze relacje zawiązują się między nimi a Sobaszkami. A im bliższe relacje na poziomie artystycznym, tym częściej dochodzi także do nawiązania relacji prywatnych, a wraz z nimi do otwarcia intymnej domowej przestrzeni Sobaszków. Ich gościnność i życzliwość okazują się ważną częścią atmosfery Teatru Węgajty³⁵. Granice między przestrzenią publiczną a prywatną są więc mobilne i zależą od relacji między Sobaszkami a osobami przyjeżdżającymi do Węgajt. Podczas gdy dla bliskich współpracowników drzwi domu Sobaszków pozostają otwarte, dla okazjonalnych gości jest to przestrzeń trudniej dostępna.

Podział na prywatne i publiczne w Węgajtach, widoczny z perspektywy przybywających tam gości, niekoniecznie pokrywa się z rozdzieleniem przestrzeni domowej i teatralnej dla Sobaszków. Teatr, stanowiący przydomową przestrzeń Wacława i Erdmute, nie jest całkowicie odseparowany od

³⁴ „To jest dla mnie świecka modlitwa. Rozmowa z Miłką Majczyno”, w: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, red. Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023), 71.

³⁵ Por. *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, w wielu miejscach.

domu. Możliwość swobodnego przemieszczania się między tymi dwoma przestrzeniami podczas codziennego funkcjonowania uzmysławia istnienie przepływów między życiem prywatnym a zawodowym Sobaszków. To, co domowe i prywatne, pozostaje w ścisłej relacji z twórczością. „[...] nasz dom stał się po prostu domem, w którym mogliśmy uprawiać codzienne granie z praktykowaniem teatralnego rzemiosła”³⁶ – mówi Wacław Sobaszek, nie tyle oddzielając od siebie poszczególne przestrzenie, ile łącząc działalność artystyczną i dom w jedno gospodarstwo. W tym kontekście znacząca wydaje się zapisana w dzienniku założyciela Teatru Węgajty hinduska opowieść:

Ktoś chciał zbudować dom. Dowiedział się, że aby zbudować dom, najpierw należy nauczyć się malować. Poszedł do mistrza malarstwa, lecz mistrz malarstwa powiedział, że aby nauczyć się malować, trzeba najpierw nauczyć się tańczyć. Gdy przybył do mistrza tańca, ten odesłał go do mistrza śpiewu³⁷.

Zbudowanie domu wydaje się więc niemożliwe bez uprawiania twórczości. Co więcej, dom Erdmute i Wacława bywa również przestrzenią związaną z działalnością artystyczną: miejscem indywidualnego muzykowania, centrum organizacyjnym planowanych wydarzeń, w szczególności festiwalu Wioska Teatralna, źródłem pomysłów artystycznych wykluwających się podczas rutynowych czynności, rozmów, domowych posiłków. Jak zauważa uczestniczka działań w Teatrze Węgajty, Dominika Bremer: „Praktyki twórcze przeplatają się tutaj z praktykami codzienności”³⁸. Działalność teatralna jest bowiem nierozzerwalnie sprzęgnięta z życiem Sobaszków, nie ma między nimi granicy. Według Justyny Biernat w przypadku małżeństwa Sobaszków i Teatru Węgajty *modus vivendi* łączy się z *modus operandi*: sposób życia pozostaje nierozzerwalnie spleciony z działaniem twórczym³⁹. Gospodarstwo teatralne jest więc przestrzenią dwukierunkowych przepływów, wzajemnego stymulowania życia twórczością i twórczości życiem.

³⁶ Okęcka-Bromkowa, „Warmiak z berlinianką. Tyrolczyk z warszawianką”.

³⁷ Sobaszek, *Spiski życiowe*, 50.

³⁸ Dominika Bremer, „Antropologia mocnej podmiotowości. O praktykach oporu na peryferiach”, w: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, 206.

³⁹ Justyna Biernat, „Krajobraz warmińskiej prowincji”, w: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, 193.

Bliskość domu skutkuje także „udomowieniem” teatru. Częścią teatralnej praktyki okazują się wspólnie wykonywane codzienne czynności. Dotyczy to zarówno osób głęboko zaangażowanych w pracę teatru, uczestniczących w warsztatach i współpracujących przy spektaklach, jak i gości przyjeżdżających do Węgajt okazjonalnie. Widać to w czasie Wioski Teatralnej – uczestnictwo w festiwalu wiąże się nie tylko z oglądaniem spektakli, performansów, wystaw, koncertów i udziałem w warsztatach, ale także z byciem z innymi gośćmi w prywatnych sytuacjach. Najczęściej jest to wspólne spożywanie posiłków – elementem każdego festiwalowego dnia są spacerowanie na domowe obiady do okolicznych gospodarstw oraz kolacje przygotowywane i serwowane przez wolontariuszy w teatrze, jedzone na klepisku i na polanie przed stodołą w towarzystwie festiwalowych gości i organizatorów. Teatr staje się także miejscem odpoczynku – uczestnicy swobodnie wylegają się na polanie przed teatrem, niektórzy drzemą na słońcu, inni odpoczywają w indiańskim tipi lub w wozie cygańskim. W ten sposób powstaje domowa atmosfera miejsca, którą współtworzą i Sobaszkowie, i uczestnicy. Co więcej, rola założycieli Teatru Węgajty postrzegana jest przez wielu gości nie tylko w kategoriach zawodowych i artystycznych – jako organizatorów i twórców, ale także w kategoriach rodzinnych. Wacław i Erdmute traktowani są, szczególnie przez młodsze pokolenia, jak rodzice, a wielu uczestników wydarzeń organizowanych w Węgajtach podkreśla, że czuje się w tym miejscu jak w domu⁴⁰.

*

Teatr Węgajty ze swoim specyficznym leśnym położeniem i zachodzącymi w nim relacjami przypomina Foucaultowską heterotopię, będącą miejscem odmiennym od pozostałych, „rodzajem rzeczywiście wcielonej w życie utopii”⁴¹. Już zawieszenie opozycji między kulturą a naturą wskazuje na istnienie innych powiązań oraz stykanie się przestrzeni, które mogą wyłączać się nie do pogodzenia, a jednak stwarzają spójną całość⁴².

⁴⁰ Jak wynika z wywiadów przeprowadzonych przez Katarzynę Kułakowską, wielu uczestników działań Teatru Węgajty odczuwa wręcz rodzicielską więź z Sobaszkami. W rozmowach wielokrotnie pojawiają się także wypowiedzi odnoszące się do traktowania Teatru Węgajty jako drugiego domu. Zob. *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, w wielu miejscach.

⁴¹ Michel Foucault, „O innych przestrzeniach. Heterotopie”, tłum. Maciek Żakowski, *Kultura Popularna*, nr 2 (2006), 9.

⁴² Por. Foucault, „O innych przestrzeniach...”, 11.

Jak pisze Foucault: „Heterotopie opierają się zawsze na systemie otwartości i zamknięcia, który jednocześnie je izoluje i czyni je dostępnymi”⁴³. Teatr Węgajty balansuje między byciem miejscem otwartym a zamkniętym. Nie jest teatrem miejskim, znajdującym się w centrum dużego miasta, do którego może wejść każdy, kto zakupi bilet. To teatr na prowincji, na uboczu, z dala od skupisk ludzkich. Oddalenie od miejskiego świata początkowo było dla jego twórców walorem. Przeprowadzka na wieś i poszukiwanie siedziby do działań twórczych to odpowiedź na stan wojenny i rozwiązanie olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”. Gospodarstwo teatralne w Węgajtach pełniło wówczas funkcję „leśnego schronienia”, było „ucieczką przed światem”⁴⁴, który w latach osiemdziesiątych nie sprzyjał swobodnej twórczości. Dzięki wykonaniu „partyzanckiego gestu odosobnienia”⁴⁵ Węgajty stały się dla twórców enklawą wolności, miejscem bezpiecznym, w którym początkowo prowadzili poszukiwania artystyczne i warsztaty. Kluczowy był „wybór miejsca, współistnienie z nim, jego ochrona, ale i skorzystanie z ochrony, jakiej ono udziela”⁴⁶. To poczucie bycia chronionym i odosobnienia można łączyć także z powoli rosnącym dookoła lasem, który stworzył naturalną otulinę.

Wraz z rozwojem Teatru Węgajty i poszerzaniem jego działalności dochodziło do stopniowego otwarcia. Zmieniło się samo podejście gospodarzy do rzeczywistości, przed którą próbowali uciec w 1982 roku. Erdmute Sobaszek wspomina:

[...] miałam marzenia o alternatywnych społecznościach, że powstaje nowy świat. To myślenie załamało się w momencie, kiedy była katastrofa w Czarnobylu, stałam wtedy nad moim pięknym ogródkiem skażonym radioaktywnie i pomyślałam, że jesteśmy skazani na tę rzeczywistość. Myślenie w kategoriach wyspy jest niebezpieczne, bo kiedy nasza wyspa okazuje się utopią, to tracimy wszystko⁴⁷.

⁴³ Foucault, „O innych przestrzeniach...”, 12.

⁴⁴ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 225–226.

⁴⁵ Biernat, „W poszukiwaniu Atlantydy”, 342.

⁴⁶ Magdalena Hasiuk, „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3 (2020), 227.

⁴⁷ „Na ścieżkach tradycji. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Dariusz Matusiak”, 12.

Zmienił się wówczas stosunek twórców do rzeczywistości – zdecydowali się przed nią nie uciekać, ale podjąć próbę zmierzenia się z nią, przede wszystkim w swojej działalności artystycznej. Dlatego – jak opisuje Wacław Sobaszek:

Po paru latach postanowiliśmy się otworzyć. Dalsze budowanie było tworzeniem miejsca dla widzów. Podnieśliśmy w górę salę, tworząc nowy strop w kształcie piramidy ściętej. [...] Stoły i stołki z byłego ośrodka czasowego, stare ławy z kawkowskiego kościoła – i były miejsca dla osiemdziesięciu osób!⁴⁸

Otwieranie węgajckiego gospodarstwa na publiczność wiązało się zarówno z materialnymi przekształceniami miejsca, jak i z rozszerzeniem działalności teatru, początkowo poprzez tworzenie spektakli i zapraszanie do ich oglądania. „Nagle miejsce rozrosło się, rozszerzyło na okolicę. Zaczęliśmy być obecni we wioskach, zapraszać na spektakle tańcem, śpiewaniem”⁴⁹ – zauważa zmianę Sobaszek.

Otwieranie się Węgajt było stopniowe i wiązało się nie tylko z umożliwieniem obecności widzów w tym miejscu, ale także z ruchem twórców z wewnątrz na zewnątrz albo „wylewaniem się”⁵⁰ teatru: z leśnego gospodarstwa do wsi Węgajty oraz okolicznych wsi w gminie Jonkowo. Wacław Sobaszek wspomina: „Wyszliśmy poza budynek, rozszerzyliśmy swoją obecność w przestrzeni wiosek”⁵¹. Budowanie miejsca było więc także wychodzeniem ze swoją działalnością do okolicznych mieszkańców: organizowaniem potańcówek, muzykowań, kolędowań. Teatr Węgajty okazuje się zatem miejscem promieniującym, oddziałującym poza teatralne gospodarstwo. Jak pisze Sobaszek: „Ewolucja miejsca, czyli przestrzeni, polegała na rozszerzaniu”⁵² poprzez nawiązywanie relacji z mieszkańcami okolicznych wsi. „Wrastanie w miejsce to też znalezienie dla siebie roli, która odpowiada potrzebom okolicy”⁵³ – przy takim założeniu otwieranie się Węgajt

⁴⁸ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 226.

⁴⁹ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 226.

⁵⁰ Dawid Brzeziński, David Sypniewski, „Węgajty: przewodnik antropologiczny”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022), 377.

⁵¹ Mazgał, Sobaszek, „Rano jeleń stawał przy studni”, 15.

⁵² Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 227.

⁵³ „To trochę donkiszoteria... Z Wacławem Sobaszkim rozmawia Magda Grudzińska”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 17 (1997), 32.

na społeczność lokalną wydaje się procesem naturalnym, będącym odpowiedzią na potrzeby mieszkańców.

Otwieranie się Teatru Węgajty ma też inny wymiar. Jeśli postrzegać Węgajty jako heterotopię, to znaczące wydaje się podążanie Sobaszków z działaniami artystycznymi do innych miejsc, które także są heterotopiami, w szczególności do takich, które Foucault nazywa heterotopiami kryzysu lub dewiacji⁵⁴ – domów pomocy społecznej, zakładów poprawczych i karnych, ośrodków dla osób uchodźczych i bezdomnych. W ten sposób dochodzi do procesu, który można by nazwać „uwęgajcaniem” innych miejsc. Jest on szczególnie widoczny wtedy, gdy nie są to działania jednorazowe, ale cykliczne albo długotrwałe, jak prowadzona od 1992 roku współpraca z Domem Pomocy Społecznej w Jonkowie i współtworzenie od 2008 roku z przebywającymi tam osobami najpierw Teatru Haz Beszkwej, a potem Teatru Potrzebnego⁵⁵.

Kwintesencją procesu otwierania miejsca wydaje się organizowany od 2003 roku festiwal Wioska Teatralna, w którego organizację włączają się lokalni gospodarze, oferując miejsca noclegowe w swoich domach i gotując posiłki dla uczestników festiwalu. Wydarzenia festiwalowe odbywają się nie tylko w Teatrze Węgajty, ale także w plenerze, w przestrzeni okolicznych wsi, stając się łatwiej dostępne dla ich mieszkańców. Jednocześnie na festiwal przybywają twórcy i goście z całej Polski, a także uczestnicy zagraniczni, tworząc miejsko-wiejską i polsko-zagraniczną społeczność.

Podczas festiwalu ujawniają się także inne aspekty heterotopijnego charakteru Węgajt, balansowania między otwartym a zamkniętym. Do dziś możliwości dotarcia do tego miejsca są ograniczone – niezmotoryzowani goście Teatru Węgajty muszą podjąć trud wielogodzinnej podróży pociągami, licznych przesiadek i oczekiwania na dworcach, zmierzenia się z komunikacją gminną, której rozkłady znane są tylko wtajemniczonym mieszkańcom, czy kilkukilometrowej pieszej wędrówki. Choć formalnie Teatr Węgajty nie jest miejscem zamkniętym, to jego peryferyjne położenie sprawia, że dostęp do niego jest utrudniony. Dotrą tam tylko ci, którzy są gotowi przebyć długą drogę.

⁵⁴ Foucault, „O innych przestrzeniach”, 10.

⁵⁵ O pracy Sobaszków w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie pisała Magdalena Hasiuk. Zob. Magdalena Hasiuk, „Chwasty i arcydzieła”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022), 363–376.

W czasie Wioski Teatralnej Węgajty okazują się nie tylko heterotopią, ale także heterochronią, w której tradycyjne odczuwanie czasu bywa zaburzone. W trakcie tygodniowego festiwalu dochodzi bowiem do zagęszczenia czasu. Z jednej strony, wielość wydarzeń od rana do późnej nocy sprawia, że czas zaczyna przyspieszać. Z drugiej strony, w festiwalowym programie pojawiają się niespodziewane rozszczelnienia, spowolnienia. Typowe w Węgajtach opóźnienia, nawet kilkugodzinne, awarie i problemy techniczne, trudności z dojazdem gości, zmieniające się warunki pogodowe powodują rozluźnienie czasowych ram wydarzenia. Rytm festiwalu jest więc zmienny, czasem przyspiesza, innym razem dochodzi do spowolnień. Jednocześnie wakacyjny termin sprawia, że wielu gości przyjeżdża do Węgajt w ramach odpoczynku, rezygnując z codziennej rutyny i pośpiechu. W ten sposób dynamika festiwalu i następujących po sobie wydarzeń zderza się z tymczasowo spowolnionym rytmem życia niektórych jego uczestników.

Podczas Wioski Teatralnej dochodzi także do swego rodzaju kondensacji różnych warstw rzeczywistości. Zewnętrzna rzeczywistość wkracza do węgajckiego gospodarstwa z całym swoim ciężarem. Różne jej doświadczenia przynoszą ze sobą ludzie licznie przyjeżdżający do Węgajt. Aktualne problemy pojawiają się zarówno w prezentowanych spektaklach, performansach, czytaniach literatury, jak i podczas spotkań i dyskusji. W ostatnich latach dominowała tematyka pandemiczna, ekologiczna, uchodźcza i wojenna, jakby wszystkie najbardziej palące kwestie współczesnego świata spotykały się w teatralnym gospodarstwie. W Węgajtach dochodzi bowiem do swego rodzaju przefiltrowania tych wydarzeń przez węgajcką rzeczywistość, do konfrontacji problemów zewnętrznego świata z heterotopijną specyfiką tego miejsca. To nie tylko możliwość analizy tych kwestii w warunkach bezpiecznych, ale przede wszystkim dokonanie ich transmutacji poprzez zachodzące w tym miejscu relacje. W Węgajtach, szczególnie w czasie Wioski Teatralnej, pełen obojętności, wrogości i przemocy świat zderza się z heterotopijną wspólnotą – otwartą, życzliwą i tolerancyjną. Ta konfrontacja nie tyle powoduje złagodzenie rzeczywistości zewnętrznej, ile zmianę jej postrzegania z obojętnej i zabierającej wiarę w ludzi w możliwą do codziennej zmiany, motywującą do podejmowania choćby niewielkiego działania. Magdalena Hasiuk tak pisze o festiwalu:

Przekonanie, że zarówno wobec problemów jednostkowych, jak i społecznych, lokalnych i globalnych jako istoty ludzkie możemy wspólnie, jak dowodzi doświadczenie Wiosek Teatralnych, szukać rozwiązań i zabiegać o tworzenie nowych sytuacji niezbędnych, aby „zmiana zmieniała”, to jeden z efektów pracy nad odzyskiwaniem sprawczości⁵⁶.

Autentyczność wytwarzanej w czasie Wioski Teatralnej wspólnoty pozwala postrzegać to, co na zewnątrz, przez jej pryzmat, przemieniając poczucie beznadziei w nadzieję, a bezsilność w sprawczość.

*

Doświadczenie węgajckiego festiwalu uzmysławia, że Teatr Węgajty to miejsce o szczególnym potencjale do tworzenia relacji. Za Markiem Krajewskim można by tę cechę nazwać relacjogennością, czyli „zdolnością do tworzenia nowych, nieistniejących dotychczas połączeń, relacji oraz wpływania na te istniejące”⁵⁷. Choć socjolog łączył ją z „przedmiotami, wytworami popkultury, modami i sieciowymi wariactwami (*crazes*), niszowymi snobizmami, działaniami pojedynczych jednostek”⁵⁸, to wydaje się, że taką zdolność może posiadać również miejsce, w tym przypadku gospodarstwo teatralne w Węgajtach.

Miejsce nie tylko te relacje tworzy, ale także jest przez nie konstytuowane. Budowanie miejsca w Węgajtach odbywa się przecież i na poziomie materialnym, i relacyjnym, uwidaczniającym się – jak już zostało wspomniane – w koegzystencji różnych bytów. Również w planie tego, co międzyludzkie, zarówno organizatorzy, jak i uczestnicy Wioski Teatralnej wytwarzają sieć relacji o charakterze horyzontalnym. Hierarchiczność zostaje zniwelowana do koniecznego minimum związanego ze sprawami organizacyjnymi, natomiast w pozostałych interakcjach rezygnuje się z wertykalności charakterystycznej dla zewnętrznego świata. Tu młodzi bez skrępowania prowadzą rozmowy ze starszymi, doświadczeni twórcy występują obok początkujących, ludzie z miasta tańczą z mieszkańcami wsi, profesorowie

⁵⁶ Hasiuk, „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”, 231.

⁵⁷ Marek Krajewski, „W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze”, *Kultura i Społeczeństwo*, nr 1 (2013), 38.

⁵⁸ Krajewski, „W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze”, 38.

oglądają spektakle, siedząc na podłodze z dziećmi i młodzieżą, a zaproszeni artyści jedzą posiłki i nocują razem z widzami. Nie jest to jednak sztuczny egalitaryzm, ale szukanie możliwości zniesienia barier utrudniających budowanie relacji i wytwarzanie przestrzeni kontaktu między ludźmi o różnych doświadczeniach życiowych i statusach społecznych. W ten sposób powstaje „oddzielna przestrzeń równoległa”⁵⁹, a jej osobność konstituowana jest nie tylko przez materialne uwarunkowanie miejsca, ale przede wszystkim przez intensywne relacje. „Spotkania z poszczególnymi osobami w różnych kontekstach i sytuacjach umożliwiają wzajemne poznawanie się i budowanie relacji w zupełnie inny sposób niż w «świecie zewnętrznym», «innych relacji» opartych na zaufaniu i poczuciu bezpieczeństwa oraz akceptacji”⁶⁰. W nawiązywanych w Teatrze Węgajty interakcjach można odnaleźć elementy czystych relacji zdefiniowanych przez Anthony’ego Giddensa. Podobnie jak one mają luźny charakter, nie wymuszają ich warunki społeczne czy ekonomiczne, nawiązywane są dla samych siebie i dla wartości płynących z tych relacji, nie zaś dla korzyści pozarelacyjnych, opierają się na wzajemności, oddaniu i zaufaniu⁶¹.

Ze względu na ograniczony czas trwania wydarzeń w Teatrze Węgajty wytwarzane wówczas relacje mogą być postrzegane jako czyste relacje o charakterze efemerycznym. Wielu gości przez lata regularnie wraca do Węgajt, co stwarza szansę na ich podtrzymanie i pogłębianie. Również poza Węgajtami niektórzy uczestnicy podejmują współpracę artystyczną lub tworzą więzi przyjacielskie, a nawet partnerskie. W tym kontekście to, co dzieje się w Teatrze Węgajty, jawi się jako załączki czystych relacji, które mogą być pielęgnowane zarówno w samych Węgajtach, jak i poza nimi. Więzy powstałe w konkretnym miejscu nie pozostają więc zamknięte w ramach węgajckiego gospodarstwa teatralnego. Dzieje się tak zarówno dzięki wysiłkom Erdmute i Wacława Sobaszków, jak i zaangażowaniu ludzi przyjeżdżających do Węgajt, którzy wracają do swoich domów i codziennych obowiązków, niosąc ze sobą doświadczenie węgajckiej heterotopii.

⁵⁹ Hasiuk, „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”, 231.

⁶⁰ Hasiuk, „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”, 231.

⁶¹ Anthony Giddens, „Teoria i praktyka czystej relacji”, w: *Nowoczesność i tożsamość: „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Sulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001), 122–136.

Bibliografia:

- Biernat, Justyna. „W poszukiwaniu Atlantydy”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 340–348.
- Biernat, Justyna. „Krajobraz warmińskiej prowincji”. W: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, red. Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska, 192–202. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023.
- Biogram Erdmute Sobaszek, Archiwum Teatru Węgajty. Dostęp 11.02.2024. <https://www.archiwumwegajty.pl/osoby/erdmute-sobaszek>.
- Bremer, Dominika. „Antropologia mocnej podmiotowości. O praktykach oporu na peryferiach”. W: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, red. Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska, 203–216. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023.
- Brzeziński, Dawid, David Sypniewski. „Węgajty: przewodnik antropologiczny”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 377–385.
- Foucault, Michel. „O innych przestrzeniach. Heterotopie”. Tłumaczenie Maciek Żakowski. *Kultura Popularna*, nr 2 (2006): 6–13.
- Giddens, Anthony. „Teoria i praktyka czystej relacji”. W: *Nowoczesność i tożsamość: „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłumaczenie Alina Sulżycka, 122–136. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Haraway, Donna. *How Like a Leaf: An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*. New York & London: Routledge, 2000.
- Haraway, Donna. „Manifest gatunków stowarzyszonych”. Tłumaczenie Joanna Bednarek. W: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, 241–260. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Hasiuk, Magdalena. „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3 (2020): 226–236.
- Hasiuk, Magdalena. „«Międzygatunkowa wspólnota wzorca». Kamienie i drzewa w pracy Teatru Węgajty i poezji Andrzeja Sulimy-Suryńa”. *Performer*, nr 22 (2021). Dostęp 11.02.2024. <https://grotowski.net/performer/performer-22/miedzygatunkowa-wspolnota-wzorca-kamienie-i-drzewa-w-pracy-teatru-wegajty-i>.
- Hasiuk, Magdalena. „Chwasty i arcydzieła”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 363–376.

- Hasiuk, Magdalena, Erdmute Sobaszek. „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy. Rozmowa”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 328–333.
- Heidegger, Martin. „Budować, mieszkać, myśleć”. Tłumaczenie Krzysztof Michalski. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 6 (1974): 137–152.
- Krajewski, Marek. „W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze”. *Kultura i Społeczeństwo*, nr 1 (2013): 29–67. DOI: <https://doi.org/10.2478/kultura-2013-0003>.
- Kułąkowska, Katarzyna, Katarzyna Kalinowska, red. *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023.
- Leach, Edmund. „Kultura i komunikowanie. Logika powiązań symbolicznych. Wprowadzenie do analizy strukturalnej w antropologii społecznej”. W: Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas, *Rytuał i narracja*. Tłumaczenie Michał Buchowski, Anna Grzegorzczak, Ewa Umińska-Plisenko, 46–49. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.
- Majbroda, Katarzyna. „W stronę etnografii transrelacyjnej. Antropologia wobec antropocenu, kryzysu klimatycznego i relacyjnie urządzonej rzeczywistości”. *Etnografia Polska*, t. LXV, z. 1–2 (2021), 5–26. DOI: <https://doi.org/10.23858/EP65.2021.2842>.
- Mazgal, Ewa, Wacław Sobaszek. „Rano jeleni stawał przy studni”. *Gazeta Olsztyńska*, 23–24.11.2013: 15.
- „Na ścieżkach tradycji. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Dariusz Matusiak”. *Dzikie Życie*, nr 7–8 (2001): 12.
- Okęcka-Bromkova, Maryna. „Warmiak z berlińską. Tyrolczyk z warszawianką”. *Gazeta Warmińska*, 23.12.1993. Dostęp 11.02.2024. <https://www.archiwumwegajty.pl/teksty/artykuly-prasowe/warmiak-z-berlińska-tyrolczyk-z-warszawianka>.
- Sobaszek, Wacław. „Budowanie miejsca”. W: *Spiski życiowe*, 223–227. Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2020.
- Sobaszek, Wacław. *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020*, red. Justyna Biernat, Joanna Kocemba-Żebrowska. Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, [2020].
- Supranowicz, Radosław. „Tęsknota za utraconym rajem? Kilka uwag na temat fenomenu «HEIMAT»”. *Studia Elckie*, nr 1 (2009): 21–28.
- Szejnert, Małgorzata. „Na gościńcu”. *Gazeta Wyborcza*, 15–16.05.1993: 15.

„To jest dla mnie świecka modlitwa. Rozmowa z Miłką Majczyno”. W: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, red. Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska, 69–81. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023.

„To trochę donkiszoteria... Z Wacławem Sobaszkiem rozmawia Magda Grudzińska”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 17 (1997): 31–34.

Summary

Węgajty Theatre: creating a place

The article concerns the Węgajty Theatre, focusing on the construction of a place for theatrical activities and the everyday life of Erdmute and Wacław Sobaszek, co-founders and leaders of the Węgajty Theatre. In the context of the Warmia region and the micro-histories of Erdmute and Wacław's families the history of the place is presented. Material aspects of the place concerning the space of the Węgajty homestead are analysed: buildings and the natural world, culture and nature coexistence, and the creation of the place through theatrical practices, such as forest runs. The article indicates the concomitance of a theatre and a house in one homestead, public and private spaces intermingling, and artistic activities accompanying daily life. The Węgajty Theatre is recognised as a heterotopia, Michel Foucault's concept of "other" space, open and closed simultaneously, where time changes and reality is condensed. Author demonstrates that the Węgajty Theatre is a place which creates relations and is built by them at the same time.

KRZYSZTOF KUREK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7173-005X>

Warszawskie widowiska aerostatyczne w XVIII i XIX wieku. Wybrane epizody

Udane eksperymenty przeprowadzone we Francji przez braci Montgolfier¹ w 1782 oraz 1783 roku spotkały się z ogromnym zainteresowaniem konstruktorów, naukowców i tych wszystkich, którzy balon wypełniony rozgrzanym powietrzem (lub innym gazem) zaczęli postrzegać jako narzędzie pozwalające spełnić marzenia o podniebnych podróżach i przekroczeniu dotychczasowych granic ludzkiego poznania. Pierwszy lot człowieka balonem na uwięzi odbył się w Paryżu 15 października 1783 roku. W tym dniu fizyk i chemik Jean François Pilâtre de Rozier (1754–1785), korzystając z balonu zbudowanego przez genialnych braci, wzniósł się na wysokość ok. 24–26 metrów². Kilka tygodni później (21 listopada 1783) de Rozier oraz markiz François Laurent d’Arlandes (1742–1809) wykonali na oczach króla Francji oraz tłumu paryżan pierwszy lot załogowy bez uwięzi. Posługując się balonem o pojemności 2000 m³, wznieśli się na wysokość ok. 910 m i pokonali odległość ponad 8 kilometrów. Lot trwał niespełna 25 minut, lecz historycy nie mają wątpliwości, iż był to moment przełomowy w dziejach światowego lotnictwa. Rozpoczął się okres intensywnych eksperymentów związanych

¹ Przywołuję oczywiście dokonania Josepha Michela Montgolfiera (1740–1810) i Jacques’a Étienne’a Montgolfiera (1745–1799). Zob. S.L. Kotar, J.E. Gessler, *Ballooning. A History, 1782–1900* (Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011), 7–46; Charles C. Gillespie, *The Montgolfier Brothers and the Invention of Aviation 1783–1784* (Princeton: University Press, 1983); Michael R. Lynn, *The Sublime Invention – Ballooning in Europe, 1783–1820* (London: Routledge, 2010); Gertrude Bacon, *Ballons, airships and flying machines* (New York: Dodd, Mead & Company, 1905); Paweł T. Dobrowolski, „Latająca Europa – balony w XVIII w.”, *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, nr 2 (2014), 215–226.

² Relacja z tego wydarzenia została opublikowana także w polskiej prasie. Zob. „Z Paryża dnia 17. Października”, *Gazeta Warszawska*, nr 91 (1783), 6.

z konstruowaniem balonów. Wykorzystywano różne rodzaje nasyconych kauczukiem materiałów – papieru, płótna i jedwabiu. Potwierdzone eksperymentami odkrycie, iż siła nośna zależy od różnicy temperatury wewnątrz i na zewnątrz powłoki balonu, dawało nadzieję na odległe podniebne podróże. Pełnym urzeczywistnieniem tych marzeń był udany przelot nad kanałem La Manche, dokonany 7 stycznia 1785 przez francuskiego konstruktora Jeana-Pierre’a Blancharda (1753–1809) oraz amerykańskiego lekarza Johna Jeffriesa (1744–1819). Trwający ponad dwie i pół godziny lot z Anglii do Francji potwierdził możliwości „machiny aerostacyjnej” i stał się źródłem światowej sławy aeronauty, który w nagrodę otrzymał od króla Ludwika XVI wysoką dożywotnią emeryturę. Francuski władca nakazał także umieszczenie gondoli i czaszy balonu w kościele Église Notre-Dame w Calais. Wyczyn Blancharda próbował powtórzyć wspomniany już wcześniej de Rozier, który zamierzał polecieć z Francji do Anglii balonem hybrydowym, będącym połączeniem konstrukcji balonu wodorowego i balonu na ogrzane powietrze. W dniu 15 czerwca 1785 de Rozier i towarzyszący mu uczony Pierre Romain (1751–1785) wystartowali z przylądka Gris-Nez. Jednak w trakcie lotu balon został zepchnięty przez silny wiatr z powrotem w stronę lądu, uległ uszkodzeniu, zapalił się i w okolicach Wimereux runął na ziemię z wysokości prawie 500 metrów. Obydwaj śmiałkowicie zginęli, a ich śmierć europejskie gazety zestawiały z mitem Ikara pragnącego pokonać za wszelką cenę ludzkie ograniczenia.

W takim porównaniu nie było nic dziwnego. Osiemnastowieczni aeronauci byli ukazywani przez swoich współczesnych niemal jako herosi, dzięki czemu ich dokonania były głęboko zakorzenione w masowej wyobraźni. Wybijano na ich cześć okolicznościowe medale, publikowano portrety w gazetach, opisywano i ilustrowano szczegółowo ich dokonania, a także wystawiano na widok publiczny balony (lub ich szczątki), za pomocą których wznosili się w powietrze. Wizerunki aeronautów i sylwetki balonów były umieszczane na przedmiotach codziennego użytku, takich jak filiżanki, talerze, tabakiery, wachlarze. Przygotowania do lotów i starty były zazwyczaj biletowane i obserwowane ze specjalnie wznoszonych łóż oraz amfiteatrów. Popisy „powietrznych żeglarzy” stawały się wydarzeniami publicznymi, które nie tylko odpowiadały na potrzeby widzów złąk-nionych ludycznej rozrywki, lecz były również traktowane jako widowiska

zaspokajające ciekawość wynikającą z fascynacji najnowszymi odkryciami naukowymi i ich praktycznym zastosowaniem.



Fot. 1. Rysunek Machiny aerostatycznej która 1 grudnia o 1 godzinie po południu z ogrodu Thuilleries [...] w górę poszła [...]. Józef Perli (?), miedzioryt, 1784
Ilustracja opublikowana została w „Magazynie Warszawskim” 1784, cz. 1, pomiędzy stronami 110 i 111, jako uzupełnienie artykułu *Ballony latające. Żegluga powietrzna*
Domena publiczna. Obiekt dostępny na stronie <https://polona.pl/>

Pierwsi aeronauci, jak słusznie zauważyli francuscy historycy, pod koniec osiemnastego stulecia byli postrzegani jako „bohaterowie tej nowej

przestrzeni, która otwierała się w życiu i w wyobraźni ludzi”³. Wojciech Kaliszewski podkreślał, iż przelatujący nad tłumem obserwatorów balon był „znakiem i zwiastunem wkraczania człowieka na szlaki nowoczesności”, a także „istotną częścią współczesności, otwartej na czas przyszły”⁴. Krytycznie nastawieni do aerostatycznych pokazów widzieli w nich nie tylko „wymiar promocji osiągnięć nauki, ale przede wszystkim dominację spektaklu i domenę nagannej komercji”⁵.

Opromieniony sławą Blanchard przyjechał do Warszawy na przełomie października i listopada 1788 roku. Wspólnie z towarzyszącą mu Joanną Tymerman⁶ zamierzał zaprezentować możliwości aerostatu oraz skonstruowanego przez siebie spadochronu. Niesprzyjające warunki atmosferyczne uniemożliwiły start zaplanowany na 14 grudnia. Balon został wystawiony w jednej z sal pałacu Radziwiłłowskiego, a za jego obejrzenie trzeba było zapłacić 2 złote. Pokazowy, pierwszy na ziemiach polskich załogowy lot odbył się dopiero 10 maja 1789 roku. Start nastąpił około godziny 13.15 z ogrodu rozrywkowego Foksa⁷. Wydarzenie spotkało się z ogromnym zainteresowaniem mieszkańców, którzy żywiołowymi oklaskami reagowali na poczynania Blancharda. Aeronauta w kulminacyjnym momencie podniebnej podróży osiągnął wysokość ponad 2300 metrów. Przygotowania do lotu oraz start balonu obserwował osobiście król Stanisław August Poniatowski ze

³ François Rosset, Dominique Triaire, *Jan Potocki. Biografia*, tłum. Anna Wasilewska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011), 215. Istotę osiemnastowiecznej rewolucji naukowej i związane z nią procesy poszukiwania nowych metod poznania omówił Pierre Chaunu w swojej klasycznej rozprawie *Cywilizacja wieku Oświecenia* (tłum. Eligia Bąkowska, Warszawa: PIW, 1989), w rozdziale *Rozszerzanie pola poznania* (s. 175–224). Francuski badacz podkreślał, że „Europa wieku Oświecenia nie przestaje spoglądać w niebo” (s. 196).

⁴ Wojciech Kaliszewski, „Balony nad Puławami. Osiemnastowieczne rytuały wypraw ponad chmury w poetyckim opisie”, *Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej*, seria XVI (2010), 516.

⁵ Paweł T. Dobrowolski, „Latająca Europa – balony w XVIII w.”, 220.

⁶ W niektórych materiałach źródłowych pojawia się inna forma zapisu tego nazwiska – Joanna Cymerman.

⁷ Foksa był ogrodem rozrywkowo-spacerowym założonym ok. 1776 roku przez bankiera Fryderyka Kabryta (1745–1801) na gruntach należących niegdyś do rodziny Czapskich. Fundator wzorował się na ówczesnie niezwykle popularnych londyńskich Vauxhall Gardens. Aleja ogrodowa została w dziewiętnastym wieku przekształcona w ulicę, którą nazwano tak samo jak ogród. Zob. Magdalena Bialic, „Made in England. Anglomania w Warszawie czasów stanisławowskich (1764–1795)”, *Kronika Zamkowa. Roczniki*, nr 4 (2017), 229–230.

specjalnie wzniesionej dla niego łoży. Korespondent „Gazety Warszawskiej” w swojej relacji próbował opisać przebieg tego niezwykłego widowiska, które zakończyło się w... Teatrze Narodowym:

Podnieśli się w górę przy wielkich aplauzach, naprzód z wolna (bo iak nayspogodniejszy i nayspokojniejszy od wiatrów był czas) a po tym coraz wyżej, y wzbili się w górę od Ziemi (iak z Obserwatorium Królewskiego postrzegano i kalkulowano) aż do łokci 3, 975. Lecieli przez całą Warszawę, y przeleciawszy przez Wisłę, w lesie Białoleńskim, więcej niż o milę od miejsca puszczenia się na powietrze, w przeciągu minut 49 na Ziemię spuścili się. Ztamąd powróciwszy, na tuteysze Teatrum z wielkim Aplauzem udali się. Była tam przygotowana dla nich Łoża, na której stało wyobrażenie prawdziwego niby Balonu Powietrznego, które za ich przybyciem, w górę sznurami zemknięte zostało, y stamtąd sypać się zaczęły na Spektatorów wiersze drukowane francuskie, na pochwałę tychże Żeglarzów Powietrznych napisane⁸.

Trzydziesty czwarty lot w karierze Blancharda został nie bez powodu przedstawiony jako „widowisko” oraz „uczyniony Stolicy tuteyszey dziwny Widok”, podziwiany przez „wszystkich Spektatorów”⁹. Jak wynika z zachowanych relacji, przywołane wydarzenie wpisane zostało w swoistą teatralną ramę i było niewątpliwie odbierane powszechnie jako wielogodzinne widowisko. Obecność aeronauty w specjalnie zaaranżowanej łoży Narodowej Sceny i wyrzucenie w stronę widowni kartek z panegirycznymi wierszami trzeba potraktować jako pointę, która znakomicie ilustruje stosunek mieszkańców Warszawy do aerostatów i „sławnego z powietrznego żeglowania JP. Blancharda”¹⁰. Trzeba dodać, iż dwa dni później, 13 maja, podziwiany przez wszystkich Francuz „na pożegnanie się z Obywatelami Warszawskimi”¹¹ zdecydował się w ogrodzie na Foksalu zorganizować jeszcze jeden pokaz. Licznie zebranej publiczności zaprezentował skonstruowany przez siebie spadochron reklamowany jako „obszerny Parasonik, z którym z największej wysokości można na dół spuścić się, bez żadney na zdrowiu szkody”¹².

⁸ „Z Warszawy dnia 13. Maia”, *Gazeta Warszawska*, nr 38, 1789, 2.

⁹ „Z Warszawy dnia 13. Maia”.

¹⁰ „Z Warszawy dnia 13. Maia”.

¹¹ „Z Warszawy dnia 13. Maia”.

¹² „Z Warszawy dnia 13. Maia”.

Nie znamy dokładnego przebiegu zdarzenia. Wiadomo, że jego głównym bohaterem stał się pies, który został przypięty do spadochronu i zrzucony z balonu na uwięzi. Zwierzę wylądowało bezpiecznie wśród rozentuzjazzmowanych widzów¹³.

Obydwa pokazy przygotowane przez Blancharda obserwował Jan Potocki h. Pilawa (1761–1815) – podróżnik, dyplomata, uczony, powieściopisarz, dramaturg, ekscentryczny miłośnik „eksperymentów, chimier i ekstrawagancji”¹⁴. Marząc o odbyciu podniebnej podróży, nie tylko wspomógł finansowo Blancharda, który zamierzał zbudować nowy, większy balon wraz z obszerną gondolą, lecz także uczestniczył w projektowaniu i budowie aerostatu. Sprowadził na własny koszt ponad piętnaście tysięcy metrów najwyższej jakości jedwabiu (w kolorach czarnym i białym), a także udostępnił sale swojego pałacu sporej grupie krawców i mechaników. Pod koniec kwietnia 1790 roku balon i gondola były gotowe do lotu. Blanchard w swoich wspomnieniach podkreślał, iż nowy aerostat ostatecznie „pochłonął 4600 łokci kitajki, ma objętość 90 tysięcy stóp kwadratowych (balon ów jest dwańście razy obszerniejszy od tych, którymi żeglowałem dotychczas w powietrzu)” i został wyposażony w nowoczesne urządzenia pomiarowe i nawigacyjne¹⁵. Start balonu odbył się 14 lub 16 maja 1790 roku, w ogrodzie Mniszchów przy ulicy Miodowej, około godziny 7 rano. Oprócz Blancharda, Potockiego i jego białego pudła na pokładzie znalazł się ważący około 230 funtów (104 kg) turecki służący polskiego arystokraty, który – według niektórych przekazów – został zmuszony do przekroczenia progu gondoli wymierzonym w niego pistoletem. Lot trwał ponad pół godziny, a balon – jak wspominał francuski aeronauta – wzniósł się „około 7 czy 8 tysięcy stóp ponad miasto”, aby następnie „opuszczać się spokojnie na równiny Woli około

¹³ W ciągu kilku dni po tym pokazie Blanchard przybył do Wrocławia, skąd 27 maja 1789, obserwowany przez tłum mieszkańców, wystartował z okolic Ostrowa Tumskiego i odbył swój trzydziesty piąty lot. Osiągnął wysokość ponad 1100 metrów i wylądował we wsi Marcinowo, w okolicach Trzebnicy. Wydarzenie to utrwalił na swoim sztychu Friedrich Gottlieb Endler.

¹⁴ Francois Rosset, Dominique Triaire, *Jan Potocki. Biografia*, 215. O nim zob. hasło autorstwa Marii Eweliny Żółtowskiej w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXVIII, z. 116, red. zespół pod kier. Emanuela Rostworowskiego (Wrocław & Warszawa & Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984), 36–42.

¹⁵ Jean Pierre Blanchard, *Analyse de la nouvelle machine aérostatique que j'ai inventée et exécutée à Varsovie pendant l'année 1789 et 1790*, Berlin [b.d.], 7–9. Cyt. za: Francois Rosset, Dominique Triaire, *Jan Potocki. Biografia*, 218.

jednej mili od Warszawy”¹⁶. Podróż mogła trwać znacznie dłużej, jednak Potocki zdecydował o szybkim lądowaniu, ponieważ nie chciał się spóźnić na rozpoczynające się w tym dniu posiedzenie Sejmu... Pierwszy lot Polaka balonem stał się pretekstem do wielu plotek i żartów na temat rzekomego omdlenia hrabiego podczas podniebnej podróży. Jednak epizod ten wpłynął znacząco na popularyzację aerostatów i rozpowszechnienie tematyki związanej z baloniarstwem w literaturze polskiej¹⁷.

Najprawdopodobniej pierwsze od czasów stanisławowskich loty balonem w dziewiętnastowiecznej Warszawie¹⁸ odbyły się dzięki odwadze i pasji Jordakiego Kuparenki (1784–1844) – urodzonego w okolicach Jass przedsiębiorcy cyrkowego i teatralnego, akrobata, konstruktora, wynalazcy, pirotechnika, artysty teatru lalek, organizatora widowisk optycznych, zarządcy, a następnie właściciela niezwykle popularnego amfiteatru (zwanego Hecą lub Szczwalnią), usytuowanego na rogu ulic Chmielnej i Brackiej¹⁹. W latach 1806–1808 odbył co najmniej trzy pokazowe loty balonem, prezentując licznie zgromadzonym widzom swoje niepospolite umiejętności.

¹⁶ Blanchard, *Analyse de la nouvelle machine aérostatique...*, 12–13. Cyt. za: Rosset, Triaire, *Jan Potocki. Biografia*, 220–221. Zob. także Aleksandra Kroh, *Jan Potocki. Daleka podróż*, tłum. Wiktor Dłuski (Warszawa: Drzewo Babel, 2007), 72–73. Warto przypomnieć, iż Jan Potocki opisał swoją pionierską podróż. Relacja ta zaginęła w niewyjaśnionych okolicznościach, a jej autor odwołał się do nieznanego nam dziś tekstu w swoim dzienniku z podróży do Maroka – zob. Jan Potocki, *Podróże*, zebrał i opracował Leszek Kukulski (Warszawa: Czytelnik, 1959), 214.

¹⁷ Zob. m. in. Roman Kaleta, „Aerostatomania w literaturze”, w: *Sensacje z dawnych lat* (Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2009), 127–129; Kaliszewski, „Balony nad Puławami...”, 513–526; *Czytanie Naruszewicza. Interpretacje*, red. Tomasz Chachulski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 2000), (tu: Magdalena Górka, *Balon*, 177–194; Paweł Kaczyński, *Balon. Zapiski z lektury*, 195–214).

¹⁸ „Pierwszy balon w Warszawie”, *Kurier Warszawski*, nr 211 (1887), 3.

¹⁹ Zob. hasła biograficzno-bibliograficzne zamieszczone w: *Polski słownik biograficzny*, t. XVI, red. zespół pod kier. E. Rostworowskiego (Wrocław & Warszawa & Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971), 211; Bożena Frankowska, *Encyklopedia teatru polskiego* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003), 231; *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. zespół pod kier. Zbigniewa Raszewskiego (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973), 352. O artystycznej aktywności tej niezwyklej w dziejach polskich widowisk postaci pisał Marek Waszkiel w artykule „Kinetozygraficzny teatr Kuparenki”, *Pamiętnik Teatralny*, z. 1–2 (1996), 88–117, a także w swojej monografii *Teatr lalek w dawnej Polsce* (Warszawa: Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, 2018), 60–63, 171–173. Należy dodać, iż nazwisko tego przedsiębiorcy i artysty w dziewiętnastym stuleciu zapisywano także w formie Kuparentko oraz Kuparenko.



Fot. 2. Afisz z 1808 roku zapowiadający lot balonem Jordakiego Kuparenki w Warszawie. Dostępny m.in. w zbiorach Bibliothèque Nationale de France Domena publiczna

Pierwszy z poświadczonych źródłowo pokazów miał miejsce w Warszawie w dniu 26 sierpnia 1806 roku. W poświęconym temu niezwykle sztukmistrzowi wspomnieniu pośmiertnym można było przeczytać, iż „gdy usłyszał o częstych za granicą wznoszeniach się balonami, oświadczył, że i w Warszawie to skuteczni z mniejszym kosztem, bo bez gazu lub spirytusu i materji jedwabnych”²⁰. Skonstruował balon z „samego gumowanego papieru”²¹, wykorzystując do jego budowy m.in. teatralne i cyrkowe afisze.

²⁰ „Od lat 40 znany był w Warszawie Jordaki Kuparentko rodem z Wołoszczyzny...”, *Kurier Warszawski*, nr 31 (1844), 142. Autor przywołanego artykułu wskazał datę 11 czerwca 1806 roku jako dzień pierwszego startu Kuparenki. Można założyć, iż twórca wspomnieniowego tekstu pomylił daty i nie zapoznał się dokładnie z relacjami prasowymi sprzed 38 lat. Istnieje także możliwość, iż dziennikarz wspominał jakiś czerwcowy eksperyment, próbny lot, którego w 1806 nie odnotowały gazety.

²¹ „Z Warszawy”, *Gazeta Warszawska*, nr 69, 1806, 1117.

[Aerostat był] w kształcie zwyczajnym, miał 21 łokci²² wysokości; w spodzie jego był piecyk żelazny z szparami dla ciągu powietrza, w którym gorejące smolne łuczywo napełniało palną parą balon; pod nim zawieszony był koszyk dla siedzącego, pod koszykiem był obwiązany *paraszut*²³ płócienny nowego wynalazku wspomnianego artysty, bez żadnych prętów, ale tylko rozciągający się na samych sznurkach, tak zaś był pod koszykiem urządzony, iż w przypadku niebezpieczeństwa, za wyskoczeniem człowieka oddzielał się i rozwijał²⁴.

Miejscem startu był ogród rozrywkowy Foksal. Około godziny 16.00 szczególnie otaczająca balon publiczność mogła obserwować przygotowania aeronauty, który dopiero około godziny 19.00 ogłosił gotowość do lotu. Według relacji zamieszczonej na łamach „Gazety Warszawskiej” Kuparenko „wśród odgłosu muzyki i okrzyków wzniósł się [...] szybkim lotem na powietrze około 150 sążni”²⁵, czyli prawie 270 metrów. Już w pierwszych minutach lotu okazało się, iż rozgrzany piec usytuowany był zbyt blisko kosza. Obawiając się silnych oparzeń, aeronauta

otworzył [...] natychmiast zwierzchnią klapę, dla upuszczenia palnej pary i w kilka minut po wylocie w górę spuścił się za S. Krzyżem, w ogrodzie Szymanowskich, trafił na dach od kręgalni i chwyciwszy się za przyległą drzewinę, wołał o nóż dla oderżnięcia się z koszyka, do którego był przywiązany, lecz nie dostawszy go na prędcę, a ciągniony będąc popędem w górę balonu, miał przytomność rozwiązać się prędko i wyskoczył z koszyka na dach, a stamtąd na ziemię²⁶.

Nie zrażając się niepowodzeniem, skonstruował kolejny balon, który tym razem, w grudniu 1806, mogli zobaczyć mieszkańcy Wilna. Odbyty przy silnym wietrze i niskiej temperaturze krótki lot zakończony został udanym lądowaniem²⁷. Trzecia i najlepiej udokumentowana

²² 1 łokieć staropolski mierzył 59, 6 cm. Można więc przyjąć, iż balon Kuparenki miał ponad 12, 5 m wysokości.

²³ Tzn. spadochron (z fr. *parachute*).

²⁴ „Z Warszawy”, *Gazeta Warszawska*, nr 69 (1806), 1118.

²⁵ „Z Warszawy”, *Gazeta Warszawska*, nr 69 (1806), 1118.

²⁶ „Z Warszawy”, *Gazeta Warszawska*, nr 69 (1806), 1118.

²⁷ Na łamach „Gazety Warszawskiej” (nr 53, 1808, 877) zawarta została informacja o „po-dróży w Wilnie, w porę zimową d. 6 grudnia 1806 roku”, w trakcie której „do znaczney bardzo wysokości wzniosłszy się i w pośród najmocniejszego wiatru, półtory mili ubiegłszy, wysiadł i balon ocalił”.

w ówczesnych przekazach prasowych powietrzna peregrynacja Kuparenki rozpoczęła się w niedzielę 24 lipca 1808 roku, około godziny 20.00, w warszawskim ogrodzie rozrywkowym Foksal. Pokaz miał charakter bileutowanego widowiska przeznaczonego dla masowej publiczności. W artykule zapowiadającym to wydarzenie można było przeczytać, iż „Pan Jordaki Kuparentko cieszy się nadzieją, że Prześw. Publiczność prace, starania i odwagę raczy zaszczyścić i nagrodzić liczną przytomnością”²⁸. Afisz zapowiadający to wydarzenie informował także o celach eksperymentalno-naukowych lotu. Kuparenko wyposażył bowiem gondolę w meteorologiczne urządzenia pomiarowe otrzymane od profesora Antoniego Magiera (1762–1837) – ekscentrycznego fizyka, pioniera polskiej meteorologii, nauczyciela liceum warszawskiego i autora ukończonej ok. 1833 roku *Estetyki miasta stołecznego Warszawy*²⁹. Z wielkim prawdopodobieństwem można założyć, iż był to pierwszy lot naukowy załogowego balonu w dziewiętnastowiecznej Warszawie zrealizowany „przy licznie zebranej publiczności”³⁰. W prasowej relacji z tego wydarzenia można było przeczytać:

Pogoda i czas spokojny sprzyiał temu doświadczeniu; lekki zachodnio-południowy wiatr kierował go ku Powązkom. Gdy już doszedł znaczney wysokości, balon został w równowadze z powietrzem i ten napowietrzny żeglarz miał parę minut czasu obserwowania za pomocą instrumentów Meteorologicznych przez Jmć Pana Magiera sobie danych; iak wnieść można było z opadnienia merkuryszu w barometrze, wyniesiony był z balonem na 3 882 stóp Paryzkich. Thermometr, który był na 23 stopnie ciepła, opadł w tey wysokości na kilka stopni i obserwator czuł zimno; ogień tylko będący w Balonie z wierzchu go ogrzewał; oddychanie miał dosyć wolne, ale w tym spokojnym czasie krótko zostawał, bo wiatr z wyższej warstwy

²⁸ *Gazeta Warszawska*, nr 53 (1808), 877.

²⁹ Zob. Aleksander Kraushar, *Antoni Magier i jego „Estetyka Warszawy” (1762–1837). Notatka biograficzno-literacka* (Warszawa: Drukarnia M. Lewiński i Syn, 1903). Współczesna i krytyczna edycja przywołanego dzieła – zob. Antoni Magier, *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, wstęp Jan Morawiński, oprac. tekstu, przedmowa, komentarze, indeksy Hanna Szwankowska, komentarz teatralny Eugeniusz Szwankowski, komentarz historycznoliteracki Juliusz Wiktor Gomulicki (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1963). W swojej książce Magier opisał dzieje prowadzonej przez Kuparenkę Hecy (s. 105–106), a także przypomniał okoliczności lotu balonem Blancharda i Potockiego w 1790 roku (s. 130–131).

³⁰ *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, nr 60 (1808), 780.

powietrza gwałtownie zaczął bić na Balon, który, gdyby z jak najmocniejszy był zrobiony materyi, oprzeć by się nie mógł jego mocy. Otwierał żeglarz klapę, żeby się nie zniżył, ale wiatr zawsze mocny, zaczął rozdzierać balon³¹.

Christiansborg Slots Ridebane.

Med Kongelig Afskednings Tilladelse har

Joseph Tardini

den 20^{de} Sdag, Søndag d. 14. September 1851 af foretage

sin sidste

LUFTREISE

med sin Silke-Ballon Samson.

Han medtager en ung Dame og sin 9aarige Søn.

Da Climate i disse nordlige Land ikke er gunstigt i en saa travlsækket Aarsid vil Tardini ved denne Leilighed tage Altsid med siglevende, hvor han har medtaget saa mange Besøker paa Publikum Venlige, som stode vilde blive i hans taknemmelige Erindring. Han medtager en ung Dame og sin 9aarige Søn Alexander, som allerede i Stockholm har gjort en ligende Reise.

En Tribune bliver opreist, hvorfra Reiser skæer, saa at sin Tilbedere med Letted kunne see saavel Tilbedere som selve Opstigningen. En ligende Reiser har Tardini tidligere foretaget i Nærverste af den kgl. kejserlige Familie i Petersborg og i Stockholm for kongen af Sverige og Norge.

Ballonens Fyldning tager sin Begyndelse Kl. 4 og Opstigningen skæer Kl. 6.

Billetter erholdes hos Hr. Capzet, St. Kongensgade 40 A., i Hotel d'Angleterres Café, Kongens Nytorv og i Tardinis Bogst, Holstenes Canal 231 samt ved Indtagene i Kjøbenhavn og Kl. 4.

Priserne ere til Balon og de afmærkede Pladser 2. Rik. og til de øvrige Pladser 1 Rik. Børn det Halve.

Medens Ballonen fyldes munsloeres af et godt Musikkorps og flere smaa Balloner ville afvejlende opstige.



Fot. 3. Afisz dokumentujący występ Josepha Tardini w 1851 roku realizowany w ramach duńskiego tournée popularnego aeronauty. Ze zbiorów autora

Opisywany lot trwał około 15 minut, a aerostat osiągnął wysokość ponad 1260 metrów. Cała eskapada mogła zakończyć się tragicznie. Wiatr rozerwał fragment balonu, który w trakcie gwałtownego opadania zaczął

³¹ Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego, nr 60 (1808), 780.

się palić. Jednak „nie stracił przytomności Kuparentko”, który – „trzymając się mocno galeryi, w której siedział” – wykorzystał siłę nośną spadającej gondoli ciągnącej fragmenty czaszy, a „piecyk rozpalony i dno galeryi służyły mu za parachute, i z lekka spadł na piasek pod Powązkami”³². Po udzieleniu mu pomocy przez „dwóch Francuzów tam przytomnych” został przewieziony do centrum miasta, skąd udał się do Teatru Narodowego, „gdzie z radością od publiczności był oglądany jako niepraktykowanej przytomności i zręczności napowietrzny żeglarz”³³.

Wyczyny Kuparenki zainicjowały całą serię aeronautycznych pokazów, których w Warszawie pierwszej połowy dziewiętnastego stulecia było przynajmniej kilkanaście. Warto przypomnieć „doświadczenia aerostacyjne” urządzone w ogrodzie Foksał „przy licznie zgromadzonej Publiczności” w dniu 25 czerwca 1809 roku³⁴. Przebywający w mieście „napowietrzny Żeglarz JPan Robertson” przygotował widowisko zatytułowane *Zabawa wiosenna*, doskonale wpisujące się w kontekst trwającej kampanii napoleońskiej. Według sprawozdania opublikowanego w jednej z gazet wypuszczony przez belgijskiego aeronautę³⁵ balon

unosił chorągwie Francuzkie i Polskie uwienzione kwiatami, rozdawano przy tym następujące wiersze:

Sława Franków i Polaków wznosi się pod Nieba;

O związku serc wzajemnym wątpić nie potrzeba.

Laury Franka, Polaka, wznoszą się w powietrze,

Bratnie ramie obudwu, nieprzyjaciół zetrze³⁶.

W ramach kolejnych elementów programu pokazu:

inny balon 66 stóp kostkowych wodoczynu zajmujący, unosił dwa gołębie w koszyku; wzniosłszy się do pewnej wysokości, koszyk z gołębiami odłączywszy się od balonu, opatrzonym będąc małym spadochronem [...] lekko spadał ku ziemi, balon zaś z hukiem pękł

³² *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, nr 60 (1808), 780.

³³ *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, nr 60 (1808), 780. Warto zaznaczyć, iż cytowana tutaj relacja została opublikowana z niewielkimi zmianami redakcyjnymi także na łamach „Gazety Warszawskiej” (nr 60, 1808, s. 930).

³⁴ Zob. *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, nr 51 (1809), 727.

³⁵ Robertson to pseudonim Étienne’a Gasparda Roberta (1763–1837) – urodzonego w Liège fizyka, optyka, konstruktora, iluzjonisty i aeronauty.

³⁶ *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, nr 51 (1809), 727.

na powietrzu. Dalej balon Montgolfiera przez rozrzedzenie powietrza wewnętrznego, do znacznej wysokości na powietrze uniosłszy przygotowany faierwerk, gdy się w tej wysokości zaiął fajerwerk, balon w bliskości spuścił się na ziemię. Po tym doświadczeniu napis ku chwale męźnych Polaków przez mały balon wysoko w górę wznieiony znikł z oczu³⁷.

Warto również wspomnieć o wizycie członków rodziny Garnerin, którzy przybyli do ogarniętej powstaniem Warszawy na początku 1831 roku. Ta niezwykła grupa słynnych w całej Europie francuskich aeronautów i spadochroniarzy, „złożona z ojca Jana, jego żony i córki Elizy, zwróciła się do ówczesnego Rządu Narodowego z propozycją przyjęcia jej usług, w celu obserwowania z balonu ruchów armii nieprzyjacielskiej”³⁸. Nie wiemy, czy polscy powstańcy skorzystali z tej propozycji, która miała wiązać się z pokryciem kosztów przygotowania odpowiedniego sprzętu oraz wypłaceniem sporego honorarium gościom z Francji. Z perspektywy niniejszych rozważań istotny jest lot balonem i pokaz spadochronowy Elizy Garnerin (1791–1853), który został zorganizowany w niedzielę 16 września 1832 roku³⁹. Start miał nastąpić z ogrodu Saskiego około godziny 17.00. Według relacji zamieszczonej na łamach „Kuriera Warszawskiego” już „o godzinie 2giej mieszkańcy Warszawy wszelkich klas zaczęli napełniać przyległe ogrodowi i dziedzińcowi Saskiemu ulice, zaś około godziny 3ej miejsca płatne w ogrodzie, w nowo urządzonym amfiteatrze prawie wszystkie zostały zajęte; prócz amfiteatru za mniejszą opłatą widzowie napełnili znaczną część ogrodu”⁴⁰. Sprzedano prawie 4 tysiące biletów. Po starcie publiczność „będąca tak w ogrodzie, jako też na ulicach, a nawet i na dachach, oklaskami i okrzykami okazała zadowolenie, a bardzo wiele osób na ten nadzwyczajny widok trwoga przejęła”⁴¹. Balon wzniósł się na wysokość ponad 580 metrów. W pewnym momencie, „będąc nad miejscem, w którym

³⁷ *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, nr 51 (1809), 727–728.

³⁸ Aleksander Kraushar, *Aeronauci francuzcy w Warszawie w r. 1831* (Warszawa: Druk. Tow. Akc. S. Orgelbranda S-ów, 1908), 7–8. O rodzinie Garnerin zob. Kotar, Gessler, *Balloonning...*, 68–75, 81–82.

³⁹ W zapowiedzi wydarzenia [*Kurier Warszawski*, nr 249 (1832), 1318] można było przeczytać: „Jeżeli Jpanna Garnerin wcześniej spuści się za pomocą spadochronu i zdąży przybyć do Warszawy, znajdować się będzie w Teatrze Narodowym w jednej z łóż pierwszego piętra”.

⁴⁰ *Kurier Warszawski*, nr 250 (1832), 1321.

⁴¹ *Kurier Warszawski*, nr 250 (1832), 1321.

Nowy Świat przedziela drogę Jerozolimską”, Eliza Garnerin oddzieliła gondolę od balonu i rozwinęła przytwierdzony do niej spadochron. Pokaz zakończył się tragicznie. Aeronautka z dużą prędkością opadła na drzewo, a jego gałąź „przedarła się przez kosz, gdy z siłą opadał” i „strzaskała lewą rękę Panny Garnerin”⁴², która na chwilę straciła przytomność. Na łamach warszawskiej gazety tak tę sytuację relacjonowano:

Lud się ze wszystkich stron zgromadził, zaniesiono ją w tymże koszu balonowym do pobliskiego Lazaretu w domu Jasińskich, gdzie starownie została opatrzona. Balon po oddzieleniu go od spadochronu, uniósł się nagle i połączył się z obłokami, padł we wsi Siekierki, wzięty przez Huzarów i zabezpieczony przez ich Dowódcę. Wieść o przypadku Panny Garnerin rozniosła się natychmiast po całej Warszawie⁴³.

Mieszkańcy Warszawy w ciągu następnych dni prowadzili publiczną zbiórkę pieniędzy na leczenie Elizy Garnerin, którą podczas pobytu w wojskowym lazarecie przy Nowym Świecie odwiedził namiestnik Królestwa Polskiego Iwan Fiodorowicz Paskiewicz (1782–1856). Według relacji opublikowanej w „Kurierze Warszawskim”, pomimo „tych cierpień, iedyną jej było troską dowiedzieć się, czyli S. Publiczność z jej doświadczenia zadowoloną była, a zaspokaiaiąca odpowiedź, iaką jej w tej mierze dano, największą w tej chwili stała się dla niej pociechą”⁴⁴. Godna odnotowania troska o odczucia widzów wynikać musiała ze ścisłej zależności pomiędzy liczbą obserwatorów a osiąganymi zyskami...

W drugiej połowie dziewiętnastego stulecia pokazy lotów aerostatów nie były już powszechnie traktowane jako unikatowe, budzące strach i niedowierzanie wydarzenia. Podziwiano sprawność i techniczne umiejętności aeronautów, którzy mieli dostarczać publiczności szczególnie intensywnych wrażeń poprzez wyjątkową oprawę pokazów. Balony zaczęły być postrzegane jako narzędzie do przeprowadzania badań naukowych i obserwacji astronomicznych, a także jako nowy środek lokomocji oraz transportu. Aerostatami zainteresowali się inżynierowie wojskowi, którzy zauważyli możliwości ich wykorzystania na polu walki jako środków

⁴² *Kurier Warszawski*, nr 250 (1832), 1321.

⁴³ *Kurier Warszawski*, nr 250 (1832), 1321.

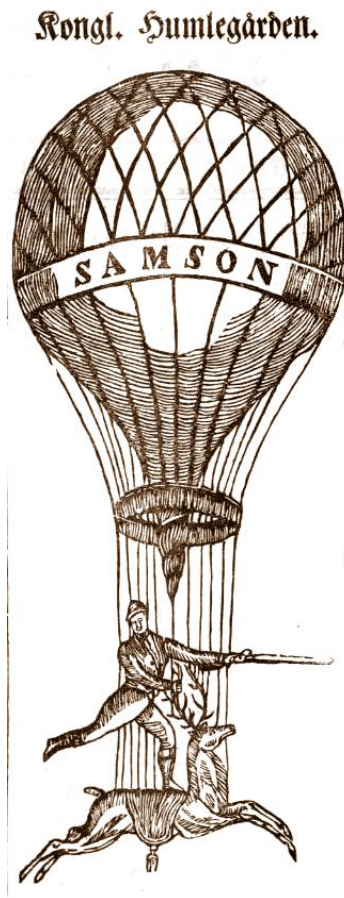
⁴⁴ *Kurier Warszawski*, nr 252 (1832), 1329–1330.

obserwacyjnych lub zaporowych⁴⁵. Na łamach warszawskich gazet drukowano relacje z prasy europejskiej poświęcone poszukiwaniom nowych metod sterowania i nawigowania aerostatami, które pozwoliłyby na lepsze wykorzystanie tych konstrukcji w codziennym życiu⁴⁶. Wypełnione wodorem balony na uwięzi wraz z zawieszonymi na nich lampionami stały się popularnym elementem wystroju warszawskich ogrodów rozrywkowych. Stosowały je przedsiębiorstwa cyrkowe i menażerie w celach reklamowych. Organizowane nadal pokazy lotów aerostatem stały się jednym z bardzo wielu elementów wielkomiejskiej, demokratycznej i nastawionej na masowego odbiorcę „kultury atrakcji”, współtworzącej swoistą panoramę ludycznej nowoczesności dziewiętnastowiecznej Warszawy⁴⁷. Jednak charakterystyczne dla kultury popularnej tamtego czasu pragnienie nowości i związanych z nimi intensywnych, nigdy niedających pełnej satysfakcji przeżyć sprawiły, iż pokazy aeronautyczne wzbogacano o działania wykraczające poza „zwyczajny” schemat startu, lotu i lądowania. Ze względu na skromne ramy niniejszego artykułu przywołane zostaną tylko dwa epizody, które nie zostały do tej pory odnotowane przez historyków widowisk.

⁴⁵ Zob. Jerzy R. Konieczny, *Kronika lotnictwa polskiego 1241–1945* (Warszawa: Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, 1984).

⁴⁶ Zob. Władysław Sabowski, „Kierowanie balonami”, *Kurier Warszawski*, nr 37 (1882), 3; Władysław Sabowski, „Jeszcze o... kierowaniu balonami”, *Kurier Warszawski*, nr 40 (1882), 3. Autor tych artykułów omówił teksty opublikowane w prasie niemieckiej, które odnosiły się do prób podjętych 10 lutego 1882 w Charlottenburgu.

⁴⁷ Zob. Ewa Partyga, „Podróż po Warszawie, czyli widz-konsument”, w: *Wiek XIX. Przedstawienia* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego & PIW & Instytut Sztuki PAN, 2016), 265–327. Łukasz Biskupski w swojej książce *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury & Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, 2013) podkreślał: „Kultura masowa XIX wieku [...] związana była z systemami rozrywkowymi przybierającymi formę rozbudowanych konglomeratów atrakcji, zwanych ogólnie *pokazami* lub *spektaklami*. [...] Nadrzędną zasadą estetyczną przy tworzeniu tych pokazów było zorganizowanie różnorodnych numerów w *spektakl atrakcji*. [...] Pokazy i występy – wizualne i performatywne elementy widowiska – skupiały się w jedną *sekwencję niezwykłych wrażeń zmysłowych* (Siegfried Kracauer), która dookreślała i definiowała każdą osobliwość lub numer artystyczny jako *atrakcję*. Widowiska tego rodzaju nie zakładały odbioru zdystansowanego, estetycznej kontemplacji właściwej kulturze wysokiej. Operowały raczej tym, co Tom Gunning odnośnie do wczesnego kina nazwał *estetyką zdziwienia*” (s. 78–79, 127–128).



Fot. 4. Lot Josepha Tardini na jeleniu przywiązanym do balonu Samson
Fragment nieznanego afisza. Domena publiczna

Na początku lipca 1850 roku do Warszawy przyjechał podziwiany w całej Europie włoski aeronauta Joseph G. F. Tardini (1817–1851), który przywiózł ze sobą liczący prawie 13 metrów wysokości, napełniany wodorem balon o nazwie Samson. Tardini aż czterokrotnie startował z Ogrodu Saskiego (18 i 28 lipca; 10 i 20 sierpnia), wywołując ogromne zainteresowanie zgromadzonych tłumów. Jak relacjonował korespondent „Kuriera Warszawskiego” pierwszy pokaz przebiegał następująco:

Około południa zamknęły się bramy Ogrodu Saskiego, a wewnątrz odbywały się przygotowania, które o godzinie 3ej z południa jawnie rozpoczęte zostały. Za otwarciem bram, cały ogród napełniony został

ciekawemi. Niebawem zajęto i pierwsze miejsca, gdzie także przygotowaną była stosowna łoża dla znakomitych osób, które obecnością swoją raczyły zaszczyścić to nader ciekawe dla nas widowisko. Wkrótce też wspaniały Samson, nie tracąc czasu, usadowiwszy się nad głównym rezerwoarem, napełnianym ciągle gazem, w 24 otaczających go beczkach przygotowującym się, począł go wciągać i nadymać się [...]. Za kilka godzin, cały już ogród, wewnątrz napełniony, a zewnątrz otoczony został przez ciekawych. Nie miniemy się z prawdą, jeżeli powiemy, że P. Józef Tardini, nie tylko miasto, ale i pobliskie wszystkie okolice, wprowadził w ruch swoim olbrzymim Samsonem. Oprócz bowiem ogrodu i ulic, wszystkie płoty i dachy zamiejskich ustroni, zamieniły się w jakiś amfiteatr; wszystkie okna, w jakieś niby łoża [...]. Wkrótce też ujrzeliśmy zbliżającego się P. Tardiniego, przybranego w stroju angielskiego żeglarza, z chorągiewką w rękę i z odwagą siadającego do strojnej koszykowej łodzi, przymocowanej do sieci Samsona. Jedno cięcie noża, a przywiązujący go do pokładu sznur odpadł i śmiały żeglarz wzbił się w powietrze. Huczne oklaski rozległy się na ziemi, które zapewne doszły do uszu żeglarza, bo odpowiedział na nie pokłonem chorągiewki, nim zaś pierwsze wrażenie minęło, już Samson bujał po górnych sferach, zmieniając się w karła z olbrzymia i kierując lot swój, o ileśmy zbadał, ku Wilanowowi⁴⁸.

Sprawozdanie z pierwszego lotu Tardiniego opublikowała także „Gazeta Warszawska”. Anonimowy autor artykułu podkreślił niezwykle żywiołowe zachowanie publiczności, która na start balonu zareagowała „nie oklaskiem, ale przeciągłym okrzykiem podziwienia”⁴⁹.

Jednak w kontekście niniejszych rozważań najistotniejszy jest trzeci pokaz, który odbył się w sobotę 10 sierpnia 1850 roku. Tardini zrezygnował tym razem z użycia konwencjonalnej gondoli i chcąc dostarczyć publiczności szczególnych wrażeń, postanowił odbyć lot na danielu przywiązany do aerostatu dużą ilością lin, tworzących rodzaj sieci. Zwierzę (ssak z rodziny

⁴⁸ *Kurier Warszawski*, nr 186 (1850), 994.

⁴⁹ *Gazeta Warszawska*, nr 187 (1850), 1. Również drugi lot włoskiego aeronauty, zrealizowany w niedzielę 28 lipca, wzbudził podobne emocje. Korespondent *Gazety Warszawskiej*, nr 196 (1850), 1, pisał: „Wczoraj, równie jak za pierwszą razą, publiczność nasza licznie zaległa ulice i place Saski przed Ratuszem, Krasińskich, korzystając z widoku balonu, który posuwając się wolno i dość nisko, mógł być wygodnie przez wszystkich dojrzany”.

jeleniowatych) pochodziło ze zwierzyńca stworzonego na potrzeby miłośników ogrodu rozrywkowego w Dolinie Szwajcarskiej. Tak kontrowersyjne (także z dzisiejszej perspektywy) widowisko przyciągnęło do Ogrodu Saskiego tłumy widzów, wśród których nie zabrakło najwyższych rangą rosyjskich urzędników i wojskowych. Na łamach „Kuriera Warszawskiego” można było przeczytać następujący opis wydarzenia:

Widowisko to zaszczycone także zostało obecnością JO. Xięcia Namiestnika, i pomnożone zebraniem się znakomitych osób. [...] W chwili, gdy rogacz stanął na podniesieniu, zajrzeli sobie z Samsonem w oczy, jak ów Arab z Sępem, wśród głuchej pustyni, ale niebawem znalazł się P. Tardini, który ich pogodził, a przywiązawszy rogacza do nadętego Samsona, dosiadł pierwszego i puścił się w powietrze. Czy to jednakże z obawy burzy, czy przez wzgląd jedynie na biednego rogacza, który przy samym początku wzniesienia się Samsona, rzucił się kilkakrotnie, i nareszcie poddał się swojemu losowi, P. Tardini nie wzbijając się wysoko, zakreślił tylko łuk w powietrzu, i spuścił się poza Warszawą. Wzniósł się bowiem w powietrze o trzy kwadransy na 7mą, a przebywszy z kilkanaście minut w górze i kierując się poza Wisłę ku traktowi Brzesko-Litewskiemu, zaczął się na oczach widzów opuszczać⁵⁰.

Zachowane opisy wydarzenia potwierdzają, iż przerażone zwierzę już w trakcie lotu próbowało wyzwolić się z opinających je lin. Tardini dwukrotnie wystrzelił z pistoletu, chcąc w ten sposób zdyscyplinować i ogłuszyć daniela, na którym stał. Po wylądowaniu „na polach pomiędzy Elsnerowizną a Karenczynem” wyzwolone z uprzęży zwierzę pobiegło w stronę miasta i odnalezione zostało „na tem samem miejscu, z którego nabyty został do Doliny Szwajcarskiej”⁵¹. Widowisko wywołało mieszane uczucia. Korespondent „Gazety Warszawskiej” stwierdził, iż nie powinno się określać występu

⁵⁰ *Kurier Warszawski*, nr 209 (1850), 1115.

⁵¹ *Kurier Warszawski*, nr 209 (1850), 1115. O dziejach Doliny Szwajcarskiej i jej szczególnym znaczeniu w panoramie rozrywek dziewiętnastowiecznej Warszawy – zob. „Ogrody publiczne w Warszawie. V. Dolina Szwajcarska”, *Kurier Warszawski*, nr 207 (1877), z piątku 9 (21) września, 1–2; Jadwiga Waydel Dmochowska, *Dawna Warszawa. Wspomnienia*, wyd. 2 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959), 47–53; Franciszek Galiński, *Gawędy o Warszawie*, przedmowa i przypisy opatrzył Ludwik B. Grzeniewski (Warszawa: PIW, 1960), 241–243; Barbara Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy. Budynki i sale w latach 1748–1975* (Warszawa: PIW, 1986), 148–149.

Tardiniego mianem podróży, lecz raczej postrzegać w kategoriach popisu cyrkowego przyciągającego uwagę mało wymagającej publiczności spragnionej „sztuk łamanych”⁵². W ówczesnej prasie nie opublikowano jednak żadnego tekstu w obronie brutalnie wykorzystanego dla celów komercyjnych⁵³ i narażonego na śmiertelne niebezpieczeństwo zwierzęcia...



Fot. 5. Wybitna akrobatka Leona Dare na zdjęciu wykonanym w zakładzie J. Gourney & Son w Nowym Jorku. Domena publiczna

⁵² „Pan Tardini i Daniel”, *Gazeta Warszawska*, nr 212 (1850), 4.

⁵³ Tardini bardzo dbał o dystrybucję biletów na przygotowywane przez siebie pokazy. Na łamach *Kuriera Warszawskiego* ze środy 24 lipca, nr 191 (1850), 1022, można było przeczytać: „Dla dogodzenia publiczności, bilety dla widzenia puszczenia się P. Tardini Balonem, przedawać się będą w kasach obu teatrów oraz w mieszkaniu P. Tardini w hotelu Gerlacha pod nr 20, od godz. 10tej rano do 3ej po południu i od 5ej do 8ej wieczorem, gdzie zarazem kupujący bilety widzieć mogą balon, a w dniu widowiska od godziny 12ej z południa przy wejściu do Ogrodu Saskiego w kasach od strony Saskiego placu i Żelaznej Bramy”.

Uwagi dotyczące tendencji do łączenia pokazu lotu balonem z popisem cyrkowych i akrobatycznych umiejętności urzeczywistniły się w spektakularny sposób w 1887 roku. W drugiej połowie lipca⁵⁴ do Warszawy przybył bowiem szwajcarski aeronauta Eduardo Spelterini (1852–1931), dysponujący balonem „pod amerykańską flagą”, obejmującym „950 kubicznych metrów gazu, sporządzonym [...] z materji jedwabnej w Paryżu”⁵⁵. Towarzyszyła mu Leona Dare (1854/55–1922; właśc. Susan Adeline Stuart lub Stewart) – nazywana „powietrzną królową” legendarna gimnastyczka i akrobatka, urodzona prawdopodobnie w okolicach Nowego Orleanu, która przyciągała uwagę urodą, wyjątkową siłą fizyczną oraz doskonale wytrenowanym ciałem, osłoniętym w czasie występów jedynie cienkim i przylegającym kostiumem. Wraz ze swoim współnikiem tworzyła widowiska budzące podziw i... przerażenie mieszkańców wielu ówczesnych europejskich metropolii. W ramach każdego występu balon unosił się na wysokość kilkudziesięciu, a nawet kilkuset metrów. Pod gondolą umieszczone były stalowe pętle, do których przywiązywano linę zakończoną trapezem. W trakcie lotu, bez jakichkolwiek zabezpieczeń, artystka wykonywała ćwiczenia gimnastyczne. Kulminacyjnym elementem każdego występu było zawiśnięcie w powietrzu wyłącznie dzięki zaciśnięciu szczęki na specjalnym, umieszczonym pod trapezem uchwycie wykonanym „z niklowanej stali [...], zakończonym ruchomą również stalową podkówką wielkości górnej szczęki i podniebieniem podobnem do tych, jakie wyrabiają dentyści przy zakładaniu sztucznych zębów”⁵⁶. Dzięki takiemu rozwiązaniu Leona Dare „znajdowała się zawieszoną nie tyle na zębach, jak raczej na wewnętrznej części górnej szczęki”⁵⁷.

Zaprezentowane w Warszawie trzy pokazy (31 lipca, 7 i 14 sierpnia 1887) wywołały duże poruszenie i ciekawość publiczności. Starty odbywały się „około zagrody na placu Ujazdowskim”⁵⁸. W sprawozdaniu z pierwszego występu korespondent „Gazety Warszawskiej” podkreślał, iż „tłum parotysięczny otaczał balon za zagrodą, a z pewnością kilkanaście tysięcy

⁵⁴ Informację o przyjeździe zamieściła *Gazeta Warszawska*, nr 192 (1887), 2.

⁵⁵ Sylf., „Leona Dare”, *Kurier Codzienny* (dod. poranny), nr 208 (1887), 2–3.

⁵⁶ *Kurier Warszawski*, nr 210 (1887), 3.

⁵⁷ *Kurier Warszawski*, nr 210 (1887), 3.

⁵⁸ *Gazeta Warszawska*, nr 200 (1887), 1.

wyglądało zjawiska ze wszystkich otworzystszych ulic miasta”⁵⁹. Nie kryjąc podziwu, stwierdził, iż Leona Dare „złożyła istotnie dowody wyjątkowej odwagi, siły fizycznej i zręczności w ekwilibryście”, a po wzniesieniu się balonu w powietrze „kilkakrotnie odejmowała ręce od trapezu i wywijiała niemi, wisząc jedynie u żelaznego haka, za który się trzymała zębami”⁶⁰. Autor artykułu zamieszczonego na łamach „Kuriera Codziennego” zauważył, iż Spelterini:

pchnął swój statek w górę przez ulżenie balastu i balon pomknął szybko, równo, ku zachodowi nad Warszawą, w stronę Powązek, ponad głowami tysięcznych tłumów, które z bijącym sercem, z dreszczami podziwu i grozy spoglądały w górę, ku niebu, gdzie dwie duże plamy widać było jedynie; jedną białą, srebrną na lazurowem tle – to księżyc, drugą ciemną, malejącą z każdą chwilą, z punkcikiem czarnym u spodu – to balon z zawieszoną na trapezie Leoną Dare...⁶¹

Po ostatnim warszawskim występie Dare i Spelterini wyruszyli na występy do Moskwy i Petersburga⁶², gdzie czekała żłakniona atrakcji i zasobna w środki finansowe publiczność. Skrajne emocje towarzyszące pokazom sprzyjały rozpowszechnianiu na łamach europejskich gazet różnych teorii spiskowych tłumaczących niezwykle możliwości fizyczne i psychiczne akrobatki. W 1889 roku, niejaki Zagoskin, przedstawiany jako „profesor kazańskiego uniwersytetu”, stwierdził, iż Leona Dare jest... ofiarą eksperymentów Eduardo Spelteriniego, posiadającego niezwykle zdolności hipnotyczne. Według Zagoskina „zachowanie się akrobatki na trapezie balonowym ma być trzecim stanem hipnotyzmu, mianowicie somnambulizmem, w którym, jak wiadomo, ludzie z całem bezpieczeństwem chodzą po dachach, gzem-sach i t. p.”⁶³. Tego typu opinie jednak nie odstraszały żłaknionej wrażeń publiczności i stawały się znakomitą reklamą kolejnych pokazów...

Zestawienie możliwości aerostatu z budzącą skrajne emocje akrobatyką w symboliczny sposób oddaje fenomen kultury popularnej drugiej

⁵⁹ *Gazeta Warszawska*, nr 200 (1887), 1.

⁶⁰ *Gazeta Warszawska*, nr 200 (1887), 1.

⁶¹ Sylf., „Syrena na wędce”, *Kurier Codzienny*, nr 210 (1887), 3.

⁶² *Gazeta Warszawska*, nr 211 (1887), 2.

⁶³ „Leona Dare”, *Kurier Codzienny*, nr 260 (1889), 1.

połowy dziewiętnastego stulecia, która łączyła cywilizacyjne i techniczne zdobycze z potrzebą intensywnych i niejednokrotnie ludycznych przeżyć, mocno wykraczających poza rutynę codzienności oraz wpisujących się w ofertę wielkomiejskiej kultury atrakcji.

Bibliografia:

- Bacon, Gertrude. *Ballons, airships and flying machines*. New York: Dodd, Mead & Company, 1905.
- Dobrowolski, Paweł T. „Latająca Europa – balony w XVIII w.”. *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, nr 2 (2014): 215–226, <https://www.rcin.org.pl/dlibra/publication/75108/edition/54939/content>.
- Gawkowski, Robert. „Balony na usługach warszawskiej nauki”. *Stolica*, nr 5–6 (2020): 36–40.
- Gillespie, Charles Coulston. *The Montgolfier Brothers and the Invention of Aviation 1783–1784*. Princeton: University Press, 1983.
- Kaleta, Roman. *Sensacje z dawnych lat*. Warszawa: Iskry, 2009.
- Kaliszewski, Wojciech. „Balony nad Puławami. Osiemnastowieczne rytuały wypraw ponad chmury w poetyckim opisie”. *Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej*, XVI (2010): 513–526. <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=54083>.
- Konieczny, Jerzy R. *Kronika lotnictwa polskiego 1241–1945*. Warszawa: Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, 1984.
- Kotar, S. L., J. E. Gessler. *Ballooning. A History, 1782–1900*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.
- Kroh, Aleksandra. *Jan Potocki. Daleka podróż*. Tłumaczenie Wiktor Dłuski. Warszawa: Drzewo Babel, 2007.
- Lynn, Michael R. *The Sublime Invention – Ballooning in Europe, 1783–1820*. London: Routledge, 2010.
- Magier, Antoni. *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*. Wstęp Jan Morawiński. Opracowanie tekstu, przedmowa, komentarze, indeksy Hanna Szwanowska. Komentarz teatralny Eugeniusz Szwanowski. Komentarz historycznoliteracki Juliusz Wiktor Gomulicki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1963.

Partyga, Ewa. „Podróż po Warszawie, czyli widz-konsument”. W: *Wiek XIX. Przedstawienia*, 265–327. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego & PIW & Instytut Sztuki PAN, 2016.

Rosset, François, Dominique Triaire. *Jan Potocki. Biografia*. Tłumaczenie Anna Wasilewska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.

Prasa:

„Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”

„Gazeta Warszawska”

„Kurier Codzienny”

„Kurier Warszawski”

Summary

Warsaw aerostatic spectacles in the 18th and 19th centuries

Selected episodes

The author presents the history of balloon flights organised in Warsaw in the 18th and 19th centuries. He refers in his reflections to both the history of technology and the history of performance. The aerostat flight spectacles became one of the many elements of metropolitan, democratic and mass-oriented "culture of attractions", co-creating the peculiar panorama of the ludic modernity of nineteenth-century Warsaw. However, the desire for novelty and the intense, never-satisfying-enough experiences associated with it, characteristic of the popular culture of the time, meant that aeronautical displays were enriched with activities that went beyond the "usual" pattern of take-off, flight and landing. The article includes the descriptions and reconstructions of demonstrations by Joseph G. F. Tradini (1850), who used a live animal tied to a balloon with a large number of ropes instead of a gondola. Based on press reports, the Warsaw performances of the legendary acrobat and gymnast Leona Dare (1887), who performed gymnastic exercises on a trapeze while flying at high altitude, arousing the terror and admiration of the observers, have been reconstructed.

MONIKA WĄSIK-LINDER

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0412-4305>

Nowoczesne szczęście. Wenecja w Wiedniu i transnarodowe reprodukcje przyjemności

Wiosną 1895 roku na łamach „Wiener Sonn- und Montags-Zeitung” ukazał się taki oto dowcipny epigramat: „Laguny na Praterze. Do diabła z drzewami! By żyć marzeniami, pożyczamy sobie Wenecję. Wiedeń nie przyciąga już do Wiednia...”¹. Ten nieco tajemniczo brzmiący dziś utwór był doskonale rozumiany przez wiedeńczyków od kilku miesięcy z ciekawością śledzących zaciekle dysputy zwolenników i przeciwników otwarcia nowego przedsiębiorstwa rozrywkowego na terenie dawnego ogrodu Habsburgów na Praterze. Ci pierwsi z pewnym żalem donosili o sceptycyzmie rady miasta wobec planów utworzenia nowoczesnego miejsca rozrywki, żywiąc nadzieję, że starania pomysłodawców tego przedsięwzięcia w końcu przełamią niechęć urzędników². Drudzy zaś – jak dziennikarze „Reichspost” w artykule *Precz z siekierą* – z satysfakcją odnotowywali, że rada słusznie odrzuciła projekt, uznając, że prowadziłby do zniszczenia ogrodu. Próbę utworzenia przedsiębiorstwa rozrywkowego w tej lokalizacji nazywali wprost haniebną i szkodliwą społecznie, piętnując przedkładanie zysku prywatnych inwestorów nad konieczność ochrony cennych przyrodniczo areałów. „Czy ostatnie drzewo w centrum Wiednia padnie ofiarą «ducha biznesu», a raczej «spekulacji i grabieży»? [...] Biznes nie jest najważniejszą rzeczą na świecie; zdrowie i przyjemność wielkich mas ludzi są ważniejsze!”³

¹ W oryginale: „Lagunen im Prater. / Zum Teufel mit den Bäumen! / Wir haben uns zum Träumen / Venedig ausgelieh’n; – / Wien zieht nicht mehr in Wien”. Anonim, „Epigramme von der Woche”, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 4.03.1895, 1.

² Por. Anonim, „Das Ende «Venedigs» im englischen Garten”, *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18.01.1895, 3.

³ Anonim, „Fort mit der Axt”, *Reichspost*, 25.01.1895, 3.

– nawoływali obrońcy ogrodu. Trzy dekady później Gabor Steiner – pomysłodawca utworzenia nowego parku rozrywki – komentował te protesty krótko, mówiąc, że on również pragnął dostarczać przyjemności wielkim masom miejskim i właśnie w tym celu wybudował na terenie carskiego ogrodu... Wenecję, w której „wszystkie grupy społeczne otrzymały możliwość rozrywki zgodnie ze swoim gustem i zasobnością portfela”⁴.

Nie ma wątpliwości co do tego, że pomysł ratowania wiedeńczyków przed nudą wynikał z czystej kalkulacji potencjalnych zysków. Gdyby Steinerowi udało się zrealizować plan budowy swojego parku rozrywki, zapewniłby sobie monopol na tego typu atrakcje w miesiącach letnich, uchodzących w Wiedniu za czas kulturalnej posuchy⁵. Położony na Praterze teren, na którym Steiner chciał zbudować swoje imperium rozrywkowe, był niezwykle łakomym kąskiem dla różnej maści przedsiębiorców, doskonale zdających sobie sprawę z deficytu letnich rozrywek w stolicy. Od roku 1890 teren dawnego ogrodu Habsburgów należał do brytyjskiej spółki The Vienna Kaisergarten Syndicate Limited z siedzibą w Londynie, która na cesarskiej łące otworzyła Englischer Garten – zielony areał dla spacerowiczów. Główną atrakcją ogrodu miał być teatr letni, ale zanim brytyjski właściciel zdążył rozpocząć jego budowę, ogród zbankrutował. Wprawdzie dość prędko atrakcyjną działkę wykupiła kolejna londyńska firma, The Assets Realisation Company, ale ostatecznie, ze względów formalnych, nie dostała pozwolenia na prowadzenie działalności. Gdy wreszcie na początku 1895 właściciel postanowił pozbyć się działki, Steiner był jednym z wielu przedsiębiorców ubiegających się o jej wykup lub choćby dzierżawę⁶. O powodach, dla których tak atrakcyjny teren przekazano w użytek akurat Steinerowi, można dziś już tylko spekulować. Zapewne nie bez wpływu na tę decyzję (zwłaszcza w obliczu społecznego sprzeciwu, jaki budziły plany zniszczenia ogrodu) pozostawały rozległe koneksje młodego inwestora.

⁴ Gabor Steiner, „Als Wien frohe Feste feierte... Gründung und Glanzzeit der Vergnügungsstadt «Venedig in Wien». Lebenserinnerung von Gabor Steiner”, *Illustrierte Wochenpost*, 14.11.1930, 3.

⁵ O tym, że park Steinera „ratuje reputację Wiednia w miesiącach letnich” pisał m.in. Adolf Loss. Por. Adolf Loos, „Das Andere, ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich” 15 października 1903, w: *Gesammelte Schriften* (Wien: Braumüller Verlag, 2010), 310.

⁶ O dzierżawę terenu starał się m.in. Franz Janner – aktor i dyrektor teatrów wiedeńskich, m.in. Ringtheater, który spłonął w roku 1881 w czasie jego dyrekcji.

Steiner pochodził ze znanej rodziny wiedeńskich przedsiębiorców teatralnych. Jego ojciec – Maximilian Steiner – przez kilkanaście lat z powodzeniem sprawował funkcję dyrektora Theater an der Wien, stając się „idolem wiedeńskiej publiczności”, który „zamienia w złoto wszystko, czego się dotknie”⁷. Nestor rodu odkrył Johanna Straussa (syna) i Carla Millöckera, był jednym z najwierniejszych popularyzatorów operetek Jacques’a Offenbacha, ale stał również za sukcesami Ludwiga Anzengruber – autora nowej, nieco moralizatorskiej Volksstück⁸. Jego starszy syn, Franz, przejmując od ojca dyрекcję wiedeńskiej sceny w roku 1880, także proponował widzom repertuar oparty przede wszystkim na operetkowych nowościach. Podobny program z dużym sukcesem promował później w Carltheater, a także w Residenztheater w Dreźnie i berlińskim Walhalla-Operetten-Theater. Fakt, że Franz Steiner na początku XX wieku został kierownikiem Wintergarten, a po zakończeniu I wojny światowej wydzierżawił Apollo-Theater⁹, a więc zwrócił swoją uwagę na prężnie działające berlińskie sceny *variété*, dowodzi, że również jego przedsiębiorstwa były motorem zmian zachodzących w świecie nowoczesnej rozrywki początku XX wieku. Biznesowej intuicji nie sposób odmówić i młodszemu z braci. Gabor, który rozpoczynał swoją karierę jako kierownik kasy w Theater an der Wien i współkierował większością rodzinnych biznesów, doskonale rozumiał, że w dynamicznie rozwijającym się przemyśle rozrywkowym przetrwa nie tyle ten, kto podąża za ciągle zmieniającymi się potrzebami widzów, ile ten, kto sam je kreuje. Z dużą uwagą obserwował więc zmieniający się rynek popularnych rozrywek i śledził poczynania konkurencji. Interesowała go zwłaszcza działalność zagranicznych przedsiębiorstw rozrywkowych, słusznie bowiem wychodził z założenia, że atrakcje popularne w europejskich metropoliach z powodzeniem można sprzedawać także wiedeńskiej publiczności. Jedną z takich właśnie atrakcji miał stać się ulokowany na Praterze park rozrywki *Wenecja w Wiedniu*.

⁷ Anonim, „Direktor Steiner”, *Floh*, 12.07.1873, 2.

⁸ Por. Monika Wąsik, „*Futro z czcigodnej padliny*”. *Volksstück od Nestroya do Fassbindera* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016), 58–64. Książka jest rozszerzoną wersją rozprawy doktorskiej, napisanej pod opieką prof. Małgorzaty Leyko.

⁹ Por. Ruth Freydank, *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende* (Berlin: Hentrich, 1995), 61.

Replika Wenecji, a właściwie mikroduplikat urzeczywistniający obraz zbiorowych wyobrażeń o tym mieście, który chciał wybudować Steiner, był udoskonaloną, rozbudowaną wersją podobnych replik, powstających w tym czasie w innych europejskich miastach. Jeśli wierzyć wspomnieniom przedsiębiorcy, pomysł stworzenia tego typu parku rozrywki narodził się, gdy usłyszał o sukcesach Imrego Kiralfy'ego, urodzonego na Węgrzech impresaria i producenta teatralnego, działającego w amerykańskiej i brytyjskiej branży rozrywkowej. Kiralfy, znany ze spektakularnych produkcji wystawienniczych i teatralnych, w roku 1891 w londyńskiej Olympia Hall stworzył rekonstrukcję Wenecji. Na zamkniętej w hali ekspozycji umieścił kanał z wodą oraz malowane kulisy, ukazujące słynne weneckie budowle. Publiczność mogła obserwować aktorów, w tym pływających w łodziach gondolierów, w scenach przedstawiających określone zdarzenia historyczne, inscenizacje weneckich obyczajów i lokalnych świąt, ale też wybrane epizody z *Kupca weneckiego* Shakespeare'a. Ten ekstrawagancki projekt, który przede wszystkim miał „pokazać Brytyjczykom, co można zrobić maszyną, wodą i elektrycznością”¹⁰, pod koniec XIX wieku uchodził za jedną z najnowocześniejszych europejskich atrakcji turystycznych.

W swoich wspomnieniach Steiner wprost przyznawał, że brytyjski projekt był dla niego fascynującym odkryciem, jednocześnie dostrzegał jego nie w pełni wykorzystany potencjał. Jak pisał po latach: „Powiedziałem sobie, że jeśli ta «Wenecja» zrobiła takie wrażenia jako spektakl w zamkniętej przestrzeni, to jak wspaniale musiałyby wyglądać replika «Wenecji» z jej pałacami i kanałami na zewnątrz”¹¹. O ile nie jest pewne, czy Steiner w ogóle widział wystawę Kiralfy'ego, czy raczej wiedzę o niej czerpał tylko z publikacji prasowych, o tyle wydaje się mało prawdopodobne, aby nie znał jej berlińskiej kopii¹². Zaprezentowana w roku 1894 w Charlottenburgu makieta Wenecji była już wystawą na świeżym powietrzu i oferowała zwiedzającym nową atrakcję – krótki rejs gondolą. A jednak, mimo niewątpliwego rozmachu wystawy, publiczność nadal podziwiała ustawione wzdłuż brzegów Sprewy dekoracje, przedstawiające jedynie fronty słynnych budowli. Co więcej, sama „makieta” była także raczej amalgamatem włoskiej

¹⁰ Anonim, „Imre Kiralfy dead in England”, *New York Times*, 29.04.1919, 15.

¹¹ Gabor Steiner, „Als Wien frohe Feste feierte...”.

¹² W roku 1894 Kiralfy zrealizował podobną replikę w Paryżu w Palais des Machines, ale jeszcze wcześniej pomysł został powielony w Berlinie, Brukseli i Hamburgu.

architektury, nie zaś próbą rekonstrukcji miasta laguny. Turyści mogli spoglądać na malowane kulisy, przedstawiające Koloseum, łuki triumfalne i rzymskie świątynie, ale złożona w tytule wystawy obietnica pozostawała niespełniona.

Steiner, na bazie brytyjskiego pomysłu i jego niemieckiej modyfikacji, postanowił stworzyć wystawę, która przyćmiewałaby konkurencję „pod względem wielkości, wierności i ambicji”¹³. Aby mógł osiągnąć ten cel, jego replika musiała stać się czymś więcej niż tylko wystawą¹⁴. Miała to być przestrzeń, do której wnętrza widzowie będą mogli wejść i w której można zainscenizować wrażenie patrzenia na prawdziwe życie, ale też dać możliwość wzięcia w nim udziału. W tak pomyślanej przestrzeni publiczność stawała się podmiotem działającym – obserwowała i sama była również oglądana, podziwiała czyjeś działanie, ale również współdziałała i doświadczała innego życia, w pewnym stopniu współtworząc otaczające ją miasto. W wiedeńskiej Wenecji publiczność mogła nie tylko pływać gondolą wzdłuż wyznaczonej trasy, ale również swobodnie przechadzać się ulicami, robić zakupy w sklepach oferujących włoski asortyment, spędzać czas w kawiarniach i teatrach – słowem: mogła żyć, jak gdyby „po wenecku”.

Laguny na Praterze

W realizacji tych ambitnych planów wspierali Steinera inżynier Gustav Bruck i architekt Oskar Marmorek. Pierwszy z nich specjalizował się w inżynierii hydraulicznej, był autorem fontanny wysokostrumieniowej na wiedeńskim Schwarzenbergplatz oraz urządzeń wodnych na Wystawie Światowej w roku 1873. Drugi ze współpracowników był natomiast uczniem Otto Wagnera i wschodzącą gwiazdą Austriackiego Związku Inżynierów i Architektów (Österreichische Ingenieur- und Architekten-Verein), którego jednym z pierwszych doświadczeń zawodowych była praca przy budowie paryskiej Wystawy Światowej w roku 1889. Jego kariera nabrała tempa kilka lat później, gdy w roku 1892, na użytek Międzynarodowej Wystawy

¹³ Sadie Caroline Menicanin, *A Cultural Geography of Gardens in Early Twentieth-Century Viennese Opera*, (Toronto: University of Toronto, 2023, maszynopis), 232.

¹⁴ Można podejrzewać, że nadanie parkowi rozrywki statutu wystawy czasowej mogło być celowym działaniem marketingowym, które miało stymulować frekwencję w pierwszych tygodniach działalności parku, a w konsekwencji wzmacniać przekaz o powodzeniu tej rozrywki wśród mas miejskich.

Muzyki i Teatru (Internationale Musik- und Theaterausstellung), zaprojektował replikę siedemnastowiecznego Wiednia¹⁵. Wybór Marmorka i Brucka na współautorów koncepcji wiedeńskiego parku rozrywki Steinera wydawał się zatem naturalny. Podobnie jak Steiner byli oni pod wielkim wpływem rozwijającej kultury nowoczesności, widzieli siebie jako propagatorów coraz popularniejszej na przełomie wieków „architektury rekreacyjnej”¹⁶, a przy tym rozumieli sposób działania przedsiębiorstw rozrywkowych.

Imponujące – jeśli wierzyć prasie – efekty spotkania tych trzech wizjonerów wiedeńscy mogli podziwiać już 22 maja 1895 roku, a zatem niespełna trzy miesiące po wydaniu przez magistrat zgody na utworzenie wystawy. Budowany w pośpiechu park zajmował powierzchnię pięćdziesięciu tysięcy hektarów, z czego osiem tysięcy przeznaczono na kanały, a pięć tysięcy na tereny zabudowane. Działka została podzielona na trzy części nazwane placami – miały one przypominać połączone mostami wyspy. Brzegi każdej z nich otaczały budynki i choć były to „drewniane konstrukcje pokryte malowanymi płótnami”¹⁷, do środka wielu z nich można było wejść. W tej bardzo realistycznej dekoracji znajdowały się różnego rodzaju lokale użytkowe – głównie restauracje i sklepy. Aby obsłużyć gości (ponoć ich liczba w pierwszych tygodniach po otwarciu miasta wynosiła dziennie dwadzieścia tysięcy, zaś w weekendy sięgała nawet pięćdziesięciu tysięcy¹⁸), Steiner zatrudnił ponad dwa tysiące pracowników, w tym dwudziestu pięciu sprowadzonych z Wenecji gondolierów.

¹⁵ Ta reprodukcja fragmentu miasta, a dokładnie Hohes Markt, zapewniła mu sporą popularność także wśród organizatorów nowoczesnego przemysłu rozrywkowego skupionego wokół Prateru. W kolejnych latach Marmorek został jednym z czołowych wiedeńskich architektów, projektujących przede wszystkim budynki użytku publicznego i miejskie kamienice czynszowe, choć nie zerwał współpracy z przemysłem rozrywkowym. Na przykład w roku 1906 wykonał nowy projekt zbudowanej przez Brucka fontanny na Schwarzenbergplatz, upodabniając ją do stylu słynnej *Fontaine lumineuse*, prezentowanej na paryskiej Wystawie Światowej w roku 1889. Warto dodać, że Marmorek, zafascynowany paryską fontanną, już w roku 1890 wykonał pomniejszoną replikę tej fontanny, która stała w parku rozrywki na Praterze.

¹⁶ Por. Ingrid Erb, *Venedig in Wien als Spielfeld der Moderne* (Wien: Böhlau, 2022), 126.

¹⁷ Oskar Marmorek, „Venedig in Wien”, *Neubauten und Concurrerenzen in Österreich und Ungarn*, H. 8 (1895), 84, dostęp 23.01.2025, https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/fullscreen/1550495565774_1895/92/.

¹⁸ Por. Norbert Rubey, Peter Schoenwald, *Venedig in Wien: Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende* (Wien: Ueberreuter, 1996), 44.

W przeważającej większości wiedeńskich tytułów prasowych chwailono rozmach projektu, chętnie podkreślając, że w momencie swojego powstania park był największym na świecie obiektem rozrywkowym tego typu. Zbudowane miasto nazywano „artystycznym wyczynem pierwszego rzędu”¹⁹, „rozrywką totalną”²⁰ i „szalenie romantyczną”²¹. Ciekawość i uznanie budziło przede wszystkim to, że Steiner nie proponował swojej publiczności wejścia w teatralne kulisy, ale otwierał przed nimi „prawdziwą budowlę miejską”, złożoną z elementów architektonicznych, odtworzonych „ze skrupulatną wiernością”²². I choć – jak zauważył w dniu otwarcia dziennikarz „Wiener Neue Freie Presse” – „namalowane z przepychem budynki nie są jeszcze wszędzie ukończone”, to i tak „wiedeńczycy natychmiast wzięli w posiadanie miniaturowy obraz miasta laguny poprzez masową inwazję i osiedlili się tam wygodnie”²³. Dzisiejsza lektura tej i wielu innych recenzji komentujących otwarcie *Wenecji w Wiedniu* nie pozostawia wątpliwości, że największym zaskoczeniem dla publiczności był właśnie architektoniczny „autentyzm”, który stanowił niejako materializację zbiorowego wyobrażenia o włoskim mieście i czynił namacalnym to, co dla wielu pozostawało dotychczas w sferze marzeń i wyobrażeń właśnie. Interesujące wydaje się, że ta specyficzna materialność zaproponowana przez Steinera raczej nie skłaniała recenzentów do namysłu nad charakterem tego miejsca. Ci naprzemiennie nazywali je makietą, rekonstrukcją, repliką czy duplikatem, traktując pojęcia te synonimicznie i nie zastanawiając się głębiej nad naturą projektu. Nieco więcej uwagi kwestii deklarowanego przez autorów „autentyzmu” tej budowli poświęcili dziennikarze sceptycznie patrzący na projekt. W ich opiniach weneckie miasto Steinera było po prostu „sztafażem”²⁴ i przykładem „Potiomkowskiej architektury”²⁵. Karl Krauss w „Die Fackel” wprost drwił z najnowszej rozrywki wiedeńczyków, nazywając ją „lagunowym błogostanem z wodą do płukania i tanimi

¹⁹ Cyt. za: Gerhard Jelinek, *Eine Frage der Herkunft. Familien, die Geschichte machten* (Wien: Amalthea Verlag, 2022), 124.

²⁰ Cyt za: Dorothea Volz, *SchauSpielPlatz Venedig. Theatrale Rezeption und performative Aneignung eines kulturellen Imaginären um 1900* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2018) 107.

²¹ Anonim, „Venedig in Wien”, *Neue Freie Presse*, 23.05.1895, 5.

²² Anonim, „Venedig in Wien”, *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 21.06.1895, 5.

²³ Anonim, „Venedig in Wien”, *Neue Freie Presse*, 23.05.1895, 5.

²⁴ Anonim, „Venedig in Wien”, *Neue Freie Presse*, 23.05.1895, 5.

²⁵ Anonim, „Venedig in Wien”, *Neue Freie Presse*, 23.05.1895, 5.

perfumami” oraz miejscem spotkań „stałej klienteli alfonsów i prostytutek”²⁶. Także na łamach satyrycznych pism, zwłaszcza „Der Floh” i „Humoristische Blätter”, regularnie ukazywały się karykatury w typowym dla tych tytułów stylu komentujące coraz to nowsze pseudoweneckie atrakcje oferowane w parku.

Sam Steiner natomiast bardzo dbał o to, aby ów skondensowany obraz Wenecji nie był nazywany teatralną dekoracją. Choć do jej zbudowania zatrudnił firmę Kautsky’s Söhne & Rottonara, a więc wykonawców dekoracji dla Hofburgtheater, o swojej hiperrealistycznej makiecie wypowiadał się, podkreślając głównie właśnie jej wyreżyserowaną „prawdziwość”:

Nie zwykłe ściany z desek z namalowanymi płótnami udają dekorację teatralną, ale wznoszą się prawdziwe, dostępne domy z murami i stiukowymi ścianami. Gzymsy, kominy, balkony, kapitele, dekoracje malarzkie wmurowane w ścianę – wszystko jest wykonane z solidnego materiału, namacalnie trójwymiarowe. Na balkonach i w loggiach stoją meble stwarzające wrażenie przytulności, za szybami powiewają zasłony, z otwartych skrzydeł okien wysuwają się żaluzje i markizy, które wesoło łopocą na wietrze. Pilastry i kolumny stoją swobodnie, poręcze i balustrady są prawdziwymi punktami podparcia, wykusze wystają z przytulną zwiewnością, a medaliony z płaskorzeźby wylaniają się z płaskiej ściany na wszystkich rogach i frontach. Ten solidny wygląd zewnętrzny jest dopasowany do wnętrza. [...] Nie ma budynku, którego wnętrza nie dałoby się wykorzystać. Sklepy, sale degustacyjne, sale wystawowe rozciągające się w murach, całe warsztaty dla głównie weneckich gałęzi przemysłu mieszczą się w środku obok dużych restauracji z kuchniami i piwnicami na wino²⁷.

Jednocześnie w tym samym artykule Steiner doskonale referował problemy, przed którymi stanęli twórcy parku, a o których milczały materiały reklamujące ich nowoczesne przedsięwzięcie. Dla autorów projektu jasne było to, że odtworzenie niektórych budowli będzie niemożliwe ze względów obiektywnych, czyli przede wszystkim ograniczeń przestrzennych i architektonicznych²⁸. Miasto – jak pisał Marmorek – miało więc być

²⁶ Karl Krauss, *Die Fackel*, H. 9 (1899), 18.

²⁷ Gabor Steiner, „*Englischer Garten*” am Praterstern. *Führer durch die Ausstellung „Venedig in Wien*”, Mai-Oktober 1895 (Wien: Eigenverlag, 1895), 7.

²⁸ Steiner, „*Englischer Garten*” am Praterstern...

nie „kopią konkretnego miejsca, ale raczej parafrazą Wenecji”²⁹. Projektując park, jego architekt postanowił nie powielać, a opierać się „na konkretnym weneckim motywie”³⁰ i w ten sposób oddawać „charakter i nastrój”³¹ miejsca. Makieta miała bowiem nie tylko odtwarzać „uroki miasta laguny tak bogato, jak to tylko możliwe”, ale również oddawać ów „specyficznym intymny charakter Wenecji, który różni się od wszystkich innych miast”³². Jednocześnie – co wydawało się kluczowe dla wiedeńskiej wersji Wenecji – projekt zakładał ukazanie jej „odmłodzonego wizerunku”³³, a zatem takiego, który byłby efektem połączenia romantycznego zainteresowania, wzbudzanego w Europejczykach przez włoskie miasto, z atrakcjami typowymi dla nowoczesnej kultury metropolii.

Steiner dość dobrze tłumaczył sens tej stworzonej przez siebie iluzji. Ponieważ *Wenecja w Wiedniu* została pomyślana jako typowo metropolitalne przedsiębiorstwo rozrywkowe o transnarodowym charakterze, w powszechnym odbiorze musiała więc stać się „dziełem sztuki, ale także centrum przemysłowym, wystawą i miejscem rozrywki, portretem miasta i krajobrazem, mariażem starego i nowego, weneckiego ducha i wiedeńskiej radości życia”³⁴. To spotkanie starego (Wenecja) z nowym (Wiedeń), będące zderzeniem rzeczywistości społecznych funkcjonujących w innych kontekstach znaczeniowych³⁵, stwarzało nową rzeczywistość, w której miała wyrażać się zbiorowa wyobraźnia.

Od Refosco do Pilsnera

Wybór Wenecji jako tematu parków rozrywkowych budowanych przez naśladowców Kiralfy’ego nie był przypadkowy. Dla europejskiej publiczności przełomu XIX i XX wieku Wenecja funkcjonowała jako rodzaj

²⁹ Marmorek, „Venedig in Wien”, 21.

³⁰ Marmorek, „Venedig in Wien”, 21.

³¹ Marmorek, „Venedig in Wien”, 21.

³² Steiner, „Englischer Garten” am Praterstern..., 5.

³³ Steiner, „Englischer Garten” am Praterstern..., 5.

³⁴ Steiner, „Englischer Garten” am Praterstern..., 5.

³⁵ Por. Claudia Schirrmeyer, „Der Themenpark. Vergnügliche Illusionswelt jenseits des Alltags”, w: *Kultur des Vergnügens: Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte*, hg. Sacha Szabo (Bielefeld: Transcript Verlag, 2009), 227.

zbiorowego *imaginarium*, uruchamiającego szerokie pole kulturowych i emocjonalnych odniesień. Jako część wspólnej wyobraźni kulturowej włoskie miasto stawało się miejscem realnym i mitycznym zarazem, istniejącym na mapach, ale też poza nimi, zawieszonym między rzeczywistością a fikcją. Innymi słowy: było tym, co Foucault nazywał heterotopią, czyli „rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”³⁶.

Jak zauważa Dorothea Volz, funkcjonowanie Wenecji w kulturze zachodnioeuropejskiej jako miejsca symbolicznego sprawiło, że stała się ona obiektem ciągłej reprodukcji. Tym samym włoskie miasto było nieustannie „kulturowo «ogrywane»”³⁷ i musiało mierzyć się ze swoimi kolejnymi kopiami. Volz, którą interesuje przede wszystkim fenomen performatywnego zawłaszczenia Wenecji jako kulturowego *imaginarium*, wskazuje, że celem parków rozrywki będących repliką miasta było raczej wytworzenie określonego wrażenia, które odsyłało nie tyle do pierwowzoru, ile do jakiegoś ogólnego zbiorowego wyobrażenia na jego temat. Tym samym takie repliki, jak miasto Steinera, stawały się po prostu „materializacją i rekonstrukcją wyidealizowanej wyobraźni”³⁸. Zwiedzający byli więc szczerzy w swoim zachwycie nad „autentycznością” miejsca, bo ich wyobrażenie o Wenecji było kształtowane od zewnątrz³⁹. To, co dla Marmorka było jedynie parafrazą miasta, przez większość publiczności odbierane było jako jego wierne lub przynajmniej dość wierne odbicie, bowiem materializowało nie oryginalną, lecz jakąś wyobrażoną przestrzeń. Oczywiście trzeba pamiętać i o tym, że odwiedzający mieli świadomość specyficznego charakteru takich miejsc i konieczności dostosowania się do pewnych reguł, dzięki którym było możliwe utrzymanie przy życiu tego zmaterializowanego świata fantazji⁴⁰.

Zgodnie z propozycją Volz można traktować Wenecję jako „transnarodowe *imaginarium* kulturowe”⁴¹ i fenomen kultury metropolii. Warto

³⁶ Michel Foucault, „Inne przestrzenie”, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, *Teksty Druge*, nr 6 (2005), s. 120.

³⁷ Cyt. za: Volz, *SchauSpielPlatz Venedig*, 87.

³⁸ Volz, *SchauSpielPlatz Venedig*, 104.

³⁹ Volz, *SchauSpielPlatz Venedig*, 26.

⁴⁰ Por. Schirrmeister, „Der Themenpark”, 227.

⁴¹ Volz, *SchauSpielPlatz Venedig*, 35.

zwrócić uwagę także i na ten drugi trop, czyli badanie performatywnej praktyki zawłaszczania Wenecji w kontekście rodzącej się kultury rozrywki w metropoliach początku XX wieku. Oczywiście jest, że metropolie były i są przestrzeniami spotkania różnych praktyk kulturowych, w tym nowych trendów, nawyków i form spędzania wolnego czasu – innymi słowy, miejscami wzmożonej, międzynarodowej wymiany. W metropoliach od zawsze kondensowały się globalnie rozpowszechnione praktyki kulturowe, wchodząc ze sobą w złożony proces relacji. Odbicie tych praktyk widać także w sposobie myślenia o budowaniu *Wenecji w Wiedniu*. Jako typowo metropolitalna rozrywka przełomu XIX i XX wieku wiedeńskie przedsiębiorstwo może być dziś jednym z intrygujących przykładów takiego cyrkulowania, przenikania się i negocjowania praktyk kulturowych.

Specyfikę jego działalności zdradza już plan parku – miasto i zorganizowane w nim rozrywki były bowiem pomyślane tak, aby odwiedzający ulegali wrażeniu bycia gdzieś indziej. O powodzeniu tej strategii może świadczyć na przykład ogromna popularność przedstawiających atrakcje parku widokówek, które można było nabyć i wysłać w znajdującej się na jego terenie stacji pocztowej. Jednocześnie rodzimi turyści nadal mieli czuć się „jak u siebie”. Choć park rozrywki był postrzegany jako przestrzeń wyrwana z kontekstu, połączenie tego obcego i może nawet egzotycznego świata z oswojoną i bezpieczną rzeczywistością nie zanikało. To, co obce, było przefiltrowane przez to, co znane, dzięki czemu zwiedzający mógł czuć się w tej rzeczywistości bezpiecznie i pewnie. Wśród włoskich sklepów i lokali gastronomicznych umieszczono więc, między innymi, *Ristorante Vienna a Venezia*, w której serwowano austriacką kuchnię i lokalne napitki, grano i śpiewano wiedeńskie melodie. Jakaś część gości chciała wprawdzie przez jedno popołudnie żyć jakby „po wenecku”, ale mimo wszystko wołała zjeść „po wiedeńsku”. Wbrew pozorom ten wiedeński akcent na mapie włoskiej gastronomii w parku nie był postrzegany jako ciało obce. Urokowi tego miejsca ulegali nawet dziennikarze:

Nie ma lepszego sposobu na spędzanie ciepłego letniego wieczoru niż w jednej z przytulnych tawern nad brzegiem łagodnie falującej laguny, popijając ciemne bawarskie lub jasne piwo Pilsner czy też ogniste Refosco lub Terrano, wpatrując się marzycielsko w mosty, pod którymi

co chwila pojawiają się gondole z ich eleganckimi pasażerami, wesoło rozmawiającymi i żartującymi dżentelmenami i damami⁴².

W kolejnych latach działalności parku liczba różnego typu „niewłoskich” atrakcji stale wzrastała. Steiner umiędzynarodowił nie tylko ofertę gastronomiczną, otwierając między innymi niemiecką piwiarnię czy francuski pawilon szampana, ale także rozrywki kulturalne. W repertuarze Wiener Sommertheater, oddanego do użytku w maju 1898 roku, widniały przede wszystkim najnowsze dzieła operetkowe. Próżno wśród nich szukać włoskich przedstawień marionetkowych i operowych, które oferowano publiczności jeszcze w pierwszym roku działalności parku. Włoskie przedstawienia dość prędko zostały wyparte z repertuaru przez rodzime ludowe komedie, wiedeńskie i niemieckie operetki oraz rewie, a od roku 1905, gdy otwarta została *Parisiana*, także przez francuskie farsy. Tym samym w letnie popołudnia w parku rozbrzmiewały raczej nie włoskie serenady, a melodie z modnych operetek.

Łatwo się domyślić, że te ciągłe modyfikacje dostępnych atrakcji, które Steiner zaczął wprowadzać już kilka miesięcy po otwarciu parku, były spowodowane rosnącymi oczekiwaniami publiczności, domagającej się ciągle nowych rozrywek i to bynajmniej nie takich, które wpisywałyby się w początkowo deklarowaną przez Steinera koncepcję parku. Naiwnością byłoby jednak zakładać, że tak wytrawny przedsiębiorca nie był świadomy specyfiki prowadzonego biznesu. Tematyczna spójność parku od początku jego istnienia była tylko pozorem. To nie przypadek, że Steiner, występując w roku 1894 o pozwolenie budowy *Wenecji w Wiedniu*, nazwał ją „wystawą czasową”, co zapewne dawało mu pretekst do bardziej dynamicznego zarządzania swoim przedsiębiorstwem. W określonych momentach działalności parku eksponował te jego elementy, które akurat mogły wzbudzać zainteresowanie publiczności. Gdy wycieczka gondolą zaczęła nużyć klientów, oferowano im inne, bardziej nowoczesne i modne w danej chwili uciechy. Najpierw były to rozrywki bazujące na postępie technologicznym: fonograf, kinematograf czy pierwszy automatyczny bufet, w którym można było zakupić napoje i drobne przekąski. Później w parku pojawił się tor wyścigów

⁴² Anonim, „Parkgrund den ersten Themenpark der Welt eröffnet: «Venedig in Wien»”, *Die Österreichische Illustrierte Zeitung*, 21.06.1895, 5.

konnych, zjeżdżalnia wodna (*Wasserrutschbahn*) oraz diabelski młyn (*Wiener Riesenrad*) – jedyna atrakcja, która przetrwała zamknięcie parku. Steiner coraz śmielej zatem dywersyfikował swoją publiczność, budując taką ofertę rozrywek, która mogłyby wydawać się interesująca już nie tylko – jak niegdyś deklarował – dla eleganckich wiedeńczyków i rodzin z dziećmi. W wiedeńskiej Wenecji, która Wenecją była już tylko z nazwy, coraz częściej pojawiali się wielbicieli zawodów sportowych, głównie walk siłaczy, a także miłośnicy pokazów tresury dzikich zwierząt. Gdy w roku 1897 niedaleko miejskiego ogrodu zoologicznego otwarto *Murzyńską Wioskę* (*Negerdorf*), Steiner nie miał żadnych oporów, aby jeszcze tego samego lata wybudować na terenie swojego parku własną *Wioskę Somalijską* (*Somali-Dorf*).

Mischmasch

Podobnie jak inne tego typu przedsiębiorstwa, także park Steinera tworzył wielozmysłowe środowisko, dostarczające widzom coraz to nowszych sensorycznych przeżyć. Jako typowo metropolitalna rozrywka *Wenecja w Wiedniu* była przykładem „nowoczesnej różnorodności, połączeniem miejsc, czasów i sztuk, interakcją zmysłów, nowym światem konsumpcji, reklamy i masowej rozrywki, być może nową formą wspólnego życia, nowym porządkiem społecznym”⁴³. Czy ta ocena jest przesadzona? Z perspektywy czasu doskonale widać, że nie. Tak naprawdę odwiedzający Prater goście płacili nie za oglądanie repliki Wenecji, ale za przeżycie czegoś nowego. Dlatego subtelne rozrywki tak szybko zaczęły ustępować miejsca takim, które akurat lepiej odpowiadały ich migotliwym pragnieniom. A trzeba pamiętać i o tym, że duża część odwiedzających miała ograniczony budżet i nie mogła pozwolić sobie na korzystanie z oferty gastronomicznej czy dodatkowych rozrywek. Ta grupa gości często kupowała jedynie bilet wstępu i chłoneła atrakcje parku tylko „przez oczy”. Steiner musiał pamiętać i o nich, dlatego w parku pojawiały się coraz to nowsze, tańsze, a niekiedy nawet darmowe atrakcje. W tym sensie park – jak zauważa Ingrid Erb – działał podobnie jak nowoczesny dom handlowy, kuszący klientów różnorodnym asortymentem, ale też dostarczający niecodziennych doznań tym, którzy nie kupowali, lecz jedynie cieszyli się widokiem atrakcji lub korzystali z darmowych

⁴³ Erb, *Venedig in Wien*, 153–154.

rozrywek. Nic dziwnego, że – jak z dezaprobatą pisał Loos – „z estetycznego punktu widzenia Wenecja była z roku na rok tylko gorsza”⁴⁴.

Mimo pomysłowości dyrektora parku po kilku sezonach działalności zawisło nad nim widmo plajty. Obserwując drastycznie malejącą liczbę zwiedzających i rosnące długi, Steiner zdecydował się na zaskakujący krok – zasypał kanały i rozmontował włoskie budowle. W roku 1901, na miejscu dawnej Wenecji, otworzył *Międzynarodowe Miasto* – nową makietę, przedstawiającą hiszpańską, egipską i japońską architekturę. Ten nieco kuriozalny architektoniczny konglomerat cieszył zmysły wiedeńczyków zaledwie kilka miesięcy. W kolejnych dwóch latach Steiner przygotował dla swoich kapryśnych klientów jeszcze dwie inne wystawy – *Miasto Kwiatów* (1902) i *Miasto Elektryczne* (1903), po czym znów zaczął przekopywać cesarską łąkę, aby w roku 1905 utworzyć na niej sztuczne jezioro o powierzchni czterech tysięcy metrów kwadratowych. Gdy i ten biznes (przejazdki łódką) nie przyniósł pożądanych zysków, zdesperowany dyrektor zasypał akwen i zbudował na nim wrotkarnię. Próby reanimacji popularności parku trwały do roku 1912, aż gnębiony przez wierzycieli przedsiębiorca, ratując się przed aresztowaniem, zdecydował się na emigrację⁴⁵.

Po wyjeździe Steinera z Wiednia jeszcze tylko raz na praterskiej łące pojawiły się tłumy zwiedzających. Wiosną 1916 roku władze miasta, na ruinach dawnej *Wenecji*, której pozostałości rozbierało pięćdziesięciu rosyjskich jeńców, otworzyły *Wystawę Wojenną*⁴⁶. Na propagandowej ekspozycji, ukazującej potęgę militarną Austro-Węgier i ich sprzymierzeńców, prezentowano nowoczesny sprzęt i pojazdy wojskowe, w tym zdobyte od wrogów trofea, wyświetlano filmy z pola walki i grywano wojenne rewie. Największą atrakcją wystawy były jednak zbudowane na wschodniej ścianie dawnego parku naturalnej wielkości okopy. Przechadzający się nimi elegancko ubrani Wiedeńczycy mogli obejrzeć fortyfikacje od środka – była to wprawdzie upiększona i bardzo komfortowa wersja okopów,

⁴⁴ Loos, „Das Andere...”, 310.

⁴⁵ Do Wiednia wrócił dopiero na początku lat 20. z pustą kieszenią i ambicjami na dyrektorski fotel Theater an der Josefstadt. Próby wskrzeszenia kariery nie powiodły się. W roku 1938 Gabor Steiner emigrował do USA.

⁴⁶ Por. Monika Sommer, „Zur Kriegsausstellung 1916 im Wiener Prater, als Mächtige Antwort der Monarchie an das feindliche Ausland”, w: *Im Epizentrum des Zusammenbruchs*, hg. Alfred Pfoser, Andreas Weigl (Wien: Metroverlag, 2013).

wyposażonych między innymi we własny kiosk z papierosami i salę prób dla orkiestry, ale tego publiczność nie musiała przecież wiedzieć. Przejmując niejako perspektywę walczących żołnierzy, Austriacy przechadzali się krętymi korytarzami, w których kryły się przygotowane dla nich atrakcje – możliwość spojrzenia przez peryskop i przymierzenie się do broni na stanowisku strzelca czy zabawa ręczną wyrzutnią granatów. Opuszczając okopy, można było jeszcze zagrać w bingo. I tak w parku, w którym jeszcze dekadę wcześniej weneccy gondolierzy nucili *Santa Lucia*, a we francuskim pawilonie szampana publiczność oczekiwała na premierę Offenbacha, teraz można było rzucić atrapą granatu w stronę zainscenizowanych okopów żołnierzy Ententy.

Wojenna wystawa nie kończyła jednak historii parku rozrywki na dawnej cesarskiej łące. W roku 1919 Hugo Fürst, który już dekadę wcześniej przejął biznes Steinera po jego pierwszej plażce, otworzył w tym samym miejscu *Wiener Vergnügungspark*. Największą atrakcją była ponoć kolejka jaskiniowa, ale raczej nie przyniosła ona spodziewanych wpływów, skoro już wiosną 1920 roku w Wiedniu zawisły plakaty zapowiadające nowe otwarcie parku pod dyrekcją Roberta Böhma. Niewiele jednak wiadomo o jego działalności w kolejnych latach poza tym, że w parku proponowano rozrywki coraz bardziej podobne do tych, które bawiły wiedeńczyków na sąsiednim Wurstelprater. W roku 1945 teren został zbombardowany i prawie doszczętnie spłonął. Jedynym uratowanym obiektem z dawnego imperium Steinera był, *nomen omen*, jego symbol, ale też symbol Prateru – diabelski młyn. Jego cień nadal pada na cesarską łąkę, która dziś – jak chcieli tego w roku 1895 jej obrońcy – znów cieszy spacerowiczów. Tylko w miejscu dawnej *Ristorante Vienna a Venezia* wznosi się budynek planetarium.





Fot. 1–4. Pocztówki z Wiednia
Źródło: ilustracje ze zbiorów autorki

Bibliografia:

- Anonim, „Direktor Steiner”. *Floh*, 12.07.1873.
- Anonim, „Das Ende «Venedigs» im englischen Garten”. *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18.01.1895.
- Anonim, „Fort mit der Axt”. *Reichspost*, 25.01.1895.
- Anonim, „Epigramme von der Woche”. *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 4.03.1895.
- Anonim, „Venedig in Wien”. *Neue Freie Presse*, 23.05.1895.
- Anonim, „Parkgrund den ersten Themenpark der Welt eröffnet: «Venedig in Wien»”. *Die Österreichische Illustrierte Zeitung*, 21.06.1895.
- Anonim, „Venedig in Wien”. *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 21.06.1895.
- Anonim, „Imre Kiralfy dead in England”. *New York Times*, 29.04.1919.
- Erb, Ingrid. *Venedig in Wien als Spielfeld der Moderne*. Wien: Böhlau, 2022.
- Foucault, Michel. „Inne przestrzemie”. *Tłumaczenie Agnieszka Rejniak-Majewska. Teksty Drugie*, nr 6 (2005): 117–125.
- Freydank, Ruth. *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*. Berlin: Hentrich, 1995.
- Jelinek, Gerhard. *Eine Frage der Herkunft. Familien, die Geschichte machten*. Wien: Amalthea Verlag, 2022.
- Krauss, Karl. *Die Fackel*, H. 9 (1899).
- Loos, Adolf. „Das Andere, ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich”. Wien: Braumüller Verlag, 2010.
- Marmorek, Oskar. „Venedig in Wien“. *Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn*, H. 8 (1895): 84. https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/fullscreen/1550495565774_1895/92/.
- Menicanin, Sadie Caroline. *A Cultural Geography of Gardens in Early Twentieth-Century Viennese Opera*. Toronto: University of Toronto, 2023 (maszynopis).
- Rubey, Norbert, Peter Schoenwald. *Venedig in Wien: Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*. Wien: Ueberreuter, 1996.
- Schirrmeister, Claudia. „Der Themenpark. Vergnügliche Illusionswelt jenseits des Alltags”. W: *Kultur des Vergnügens: Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte*, hg. Sacha Szabo, 227–236. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009.

- Sommer, Monika. „Zur Kriegsausstellung 1916 im Wiener Prater, als Mächtige Antwort der Monarchie an das feindliche Ausland”. W: *Im Epizentrum des Zusammenbruchs*, hg. Alfred Pfoser, Andreas Weigl, 502–513. Wien: Metroverlag, 2013.
- Steiner, Gabor. „Englischer Garten“ am Praterstern. *Führer durch die Ausstellung „Venedig in Wien”, Mai–Oktober 1895*. Wien: Eigenverlag 1895.
- Steiner, Gabor. „Als Wien frohe Feste feierte... Gründung und Glanzzeit der Vergnügungsstadt «Venedig in Wien». Lebenserinnerung von Gabor Steiner”. *Illustrierte Wochenpost*, 14.11.1930.
- Volz, Dorothea. *SchauSpielPlatz Venedig. Theatrale Rezeption und performative Aneignung eines kulturellen Imaginären um 1900*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2018.
- Wąsik, Monika. „Futro z czcigodnej padliny”. *Volksstück od Nestroya do Fassbindera*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016.

Summary

Modern happiness. Venice in Vienna and transnational reproductions of pleasure

This article explores the history of the amusement park 'Venice in Vienna', founded by theatre entrepreneur Gabor Steiner in 1895 in Vienna's Leopoldstadt district. Steiner's replica of Venice was an improved and expanded version of similar replicas being built in other European cities at the time. In the article, the Viennese amusement park is presented as an example of a cultural imaginarium with a transnational character. The performative practice of the appropriation of Venice in the context of the emerging entertainment culture in the metropolises of the early 20th century is also reflected upon.

WOJCIECH DUDZIK

Uniwersytet Warszawski

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0045-1309>

Maska Ahlanda. Opowieść bez przypisów

1.

Jak to się zaczęło? Jakie było moje pierwsze spotkanie z „żywą maską”? Jak trafiłem na karnawałową scenę? To nie ja szukałem karnawału, to on znalazł mnie – trzydzieści lat temu. Kilka miesięcy wcześniej, w październiku 1994 roku, rozpocząłem pracę na Uniwersytecie w Tybindze, położonej 50 kilometrów na południe od Stuttgartu, a zamieszkałem w oddalonym o 12 kilometrów od tego akademickiego ośrodka dwudziestotysięcznym miasteczku Rottenburg. Oprócz geograficznego sąsiedztwa i położenia nad rzeką Neckar te dwa miasta dzisiejszej Wirtembergii więcej historycznie dzieliło, niż łączyło – o czym miałem się dopiero stopniowo przekonywać. Wśród różnic należy wymienić używane tu i tam dialekty, ale też kwestie polityczno-wyznaniowe. Rottenburg, przynależny do hrabstwa Hohenberg, w 1381 roku trafił drogą kupna w ręce Habsburgów i w związku z tym do 1805 roku, kiedy z tzw. Austrii Przedniej (Vorderösterreich) przeszedł pod panowanie Wirtembergii, pozostawał – i ciągle pozostaje – ważnym ośrodkiem religii katolickiej, w Tybindze zaś od 1534 roku zaprowadzono protestanckie porządki. Istniał już tam wtedy uniwersytet, założony w 1477 roku przez grafa Eberharda, za namową jego matki Mechthild von der Pfalz, wdowy po arcyksięciu Albercie VI Austriackim, która po śmierci drugiego męża rezydowała na zamku w Rottenburgu, gdzie otaczała się chętnie artystami i uczonymi, a także – co dla nas ważne – urządziła zabawy karnawałowe. W pewnym uogólnieniu można więc powiedzieć, że – kiedy te podziały miały istotne znaczenie – Rottenburg był miastem katolickim, a Tybinga protestanckim. Nie jest to bez znaczenia także dla dalszego, karnawałowego ciągu tej opowieści.

Któregoś lutowego dnia 1995 roku – a konkretnie 23 lutego, bo wtedy, jak łatwo sprawdzić, wypadał tłusty czwartek – usłyszałem pod oknem swego mieszkania dźwięk dzwonek, jakiego nigdy wcześniej nie doświadczyłem. Kiedy wyrząłem na ulicę, zobaczyłem na dole dziwnie ubranego człowieka, obwiązanego skrzyżowanymi na piersiach i plecach rzemiennymi paskami, do których przyczepione były kuliste mosiężne dzwonki, wydające przy każdym kroku głośny dźwięk – i to on właśnie przyciągnął moją uwagę. Człowiek w niecodziennym ubraniu miał na plecach przerzuconą jakąś maskę – tak przynajmniej mi się wydawało – i zmierzzał w stronę centrum miasteczka. W ręku trzymał coś jakby balonik na patyku, potem okazało się, że to wysuszony świński pęcherz przymocowany sznurkiem do bata skręconego z wikliny i zakończonego z drugiej strony krowim ogonem. Przebieraniec pod moim oknem miał na sobie białą, płócienny kombinezon ozdobiony kolorowymi wzorami, a wspomniana maska była przymocowana do białej, owczej czy baraniej skóry (wywróconej włosiem na wierzch), wyglądającej jak nieduża pelerynka opadająca z głowy na ramiona. Tyle widziałem z wysokości pierwszego piętra, a w dodatku o zmierzchu; dopiero później mogłem się temu kostiumowi dokładnie przyjrzeć.

Po chwili pojawiło się jeszcze kilka podobnie osobliwie ubranych postaci, co wzmogło hałas przy przechodzeniu orszaku. Wszyscy udawali się na oddalony o kilkaset metrów rynek. Tak mnie to zafrapowało, że pobiegłem za nimi i po kilku minutach trafiłem na niecodzienne zgromadzenie. Cały rynek wypełniony był ludźmi oczekującymi najwyraźniej na jakieś wydarzenie. Ale ukostiumowanych, białych postaci, które tak mnie zafascynowały, wśród nich nie było. Najwyraźniej po drodze gdzieś się schowały, by – jak się przekonałem dopiero trochę później – już w założonych na twarze maskach, w rytm marszowej muzyki i w specyficznych podskokach wyłonić się z bocznej uliczki. Było ich chyba sporo ponad setkę, prawdziwy tłum osobliwych białych diabłów – bo maski, drewniane, jak się okazało przy bliższym przyjrzeniu, miały rysy diabelskie i wkrótce wykonały na rynku kilkunastominutową oryginalną taneczną choreografię – taniec diabłów.

Tak wyglądało moje pierwsze spotkanie z maską – i z Ahlandem, bo takie imię, jak się dowiedziałem, nosiły zamaskowane postaci w białych kostiumach czy też dwuczęściowych (składających się z krótkiej

kurtki i spodni) kombinezonach z grubego lnu, ozdobionych ręcznie wykonanymi malunkami z motywami roślinnymi, architektonicznymi i małymi lokalnymi landszafcikami. Brodate maski Ahlanda były kunsztownie wyrzeźbione z drewna lipowego i pomalowane na różne odcienie brązu oraz ciemnej czerwieni, z czoła zaś wystawały im niewielkie rogi, właściwie różki, jednoznacznie przypisujące te postaci do diabolicznych sfer. Ich historię poznałem jednak dopiero później.

Ale zanim plac przed ratuszem wypełnił się tańczącymi Ahlandami, oczy wszystkich zebranych zwróciły się na ratuszowy balkon, na którym ustawiło się kilkanaście osób. Nie były to postacie fantastyczne w stylu Ahlandów, ale historyczne, w kostiumach z zupełnie innej bajki, z epoki renesansu, bez masek na twarzach. W centrum stała kobieta w czerwonej sukni z białym kołnierzem (w biało-czerwonych barwach Habsburgów, a tym samym również Rottenburga) i w stożkowatym wysokim kapeluszu na głowie, ozdobionym tiulowym welonem. Postać ta otoczona była – jak można się było domyślić – damami dworu, dworzanami, myśliwymi i błaznami. To ona najwyraźniej była sprawczynią całego zamieszania na rynku, a tłum wyczekująco patrzył w jej stronę. Na moje dopytywanie, co tu się dzieje, czy to jakieś plenerowe widowisko teatralne, odpowiedziano mi, że zaczyna się właśnie *Fasnet*. Nie znałem wówczas tego słowa, ale ktoś mi wyjaśnił, że w tutejszym dialekcie tak nazywa się karnawał, w innych częściach Niemiec określany terminami *Fastnacht*, *Fasching* lub *Karneval*. Karnawał? A zatem nie spektakl teatralny, ale inne, pokrewne widowisko kulturowe – odgrywane w miejskiej, otwartej przestrzeni, z aktorami mającymi przypisane, znane wszystkim widzom role, zgodnie ze scenariuszem, któremu dziwili się tylko obcy – tacy jak ja. Ale na rottenburskim rynku zapewne nie było takowych wiele, a mieszkańcy znali go od dziecka.

Dama w czerwieni – ta sama, o której wspomniałem na początku – zapowiedziana jako Gräfin Mechtild, co tłumaczyło piętnastowieczne stroje balkonowego towarzystwa, miała proklamować za chwilę w mieście „karnawałową wolność” i wręczyć stojącemu obok dworskiemu błaznowi (*Hofnarr*) klucze do ratusza. Dopiero na ten widomy znak inauguracji do akcji wkroczyły Ahlandy i odtńczyły z przytupem swój taniec, nie tylko przy dźwiękach orkiestry dętej, ale i opisywanych wyżej dzwonek.

Nie były to jednak, jak się za chwilę okazało, jedyne zamaskowane postaci na rynku. Za chwilę obok Ahlandów pojawiły się inne diabły, również obwieszane dzwonkami, brązowe od stóp do głów, w kostiumach uszytych z baranich skór, w drewnianych maskach wykończonych – tym razem po bokach głowy – baraniami rogami. Do wywoływania hałasu służyły im trzymane w rękach drewniane kołatki. Brązowych diabłów było jednak nieporównanie mniej niż Ahlandów, wyglądały też groźniej niż uśmiechnięte w drewnie (a jakże!) białe postaci, nosiły zaś imię Pompele.

Na podwójnie diabelskim orszaku też się jednak nie kończyło. Kiedy rynek opuściły Ahlandy i Pompele, wkroczyły nań czarownice, czyli Hexen. W porównaniu z poprzednimi postaciami tworzyły niewielką, dziewięcio-osobową tylko grupę, z kilkoma pomocnikami. Ukrywały twarze za drewnianymi maskami z przerażającymi grymasami, wyrzeźbionymi na modłę dawnych baśniowych ilustracji. Na głowie związane miały chustki. Odziane były w kolorowe spódnice, spod których wystawały białe pantaloney albo czerwone pończochy. Do tego jeszcze słomiane łapcie i gospodarskie fartuchy bądź zapaski, a jako ich główny atrybut wystąpiła miotła na krzywym kiju. Krótko mówiąc, stereotypowy wizerunek wiemy według ilustracji do baśni braci Grimm. Nie trzeba było mieć specjalnej wiedzy na temat mowy ciała, żeby w przebraniu pokracznie tańczących wokół ogniska czarownic rozpoznać mężczyzn, tylko mężczyzn.

Tak zapamiętałem przebieg tego tłustoczwartkowego widowiska sprzed trzydziestu lat. Pamięć, nawet pamięć (przyszłego) badacza, jest jednak zawodna. Kiedy dziś sięgam do różnych źródeł – w 1995 roku nie było jeszcze serwisu YouTube i nie filmowano też wszystkiego smartfonem – okazuje się, że kolejność występów na rynku była wówczas i jest do dziś trochę inna: po proklamacji karnawału występowały kolejno Pompele, Czarownice, a na końcu Ahlandy. Ale dla mnie ta pierwsza maska, którą zobaczyłem pod domem, stała się najważniejsza (tudzież najliczniej występująca) i dlatego zdominowała cały program widowiska, które wówczas obserwowałem i które stało się dla mnie nie lada odkryciem.

Jako badacz teatru i kulturoznawca nie mogłem poprzestać jednak na tych powierzchownych obserwacjach. Żeby rozgryźć, czym w ogóle jest ten rotenburski *Fasnet* (skoro nie jest teatrem?), stałem się więc... badaczem karnawału. Dzięki temu dowiedziałem się też, gdzie właściwie przyszło mi

zamieszkać i w jaki sposób przedmiot badań znalazł sobie badacza, w dodatku badacza z Polski, pośród kulturowego i językowego żywiołu szwabskiego. Można to porównać do tego, co wiele lat później pisałem o masce jako przedmiocie performatywnym, który zmusza swego nosiciela do określonego działania. Anonimowy Ahland pod oknem zmusił mnie do podjęcia badań nad karnawalem szwabsko-alemańskim – obejmującym swym zasięgiem południowo-zachodnią część Niemiec – z Rottenburgiem jako ważnym ośrodkiem.

2.

Pierwsza wzmianka o karnawale w Rottenburgu pochodzi z 1410 roku, a więc sprzed czasów grafini Mechthild. Późniejsze źródła, np. rachunki dla muzyków, wywodzą się już z jej dworu, a w miejscowym kościele św. Maurycego na jednym z fresków do dziś można podziwiać nieco zamazany wizerunek błazna. Błazen (niem. *der Narr*) był zresztą jedną z najpopularniejszych postaci średniowiecznego karnawału nie tylko na ziemiach niemieckich i nie tylko w Rottenburgu, a z czasem zaczął oznaczać każdego uczestnika zabawy, któremu psalm 53. przypisuje słowa *Non est Deus* – zgodnie z przeświadczeniem, że tylko błazen albo głupiec może kwestionować boski porządek świata. Zawołanie „Nie ma Boga” wywraca świat na opak, a odwrócenie tegoż świata i przekraczanie dziesięciu przykazań (wszystko dozwolone!), za poduszczeniem diabła oczywiście, było istotą karnawału. Z tym hasłem na ustach, jak można by rzec, w średniowieczu ruszono w tany, a Kościół baczył tylko, by lud zdążył zakończyć wszelkie swawole, zarówno kulinarne, jak i cielesne (por. łac. *carnislevamen*), przed Popielcem. Karnawał – *Fastnacht* – to przecież „noc przed postem”, tak jak *Weihnachten* to noc przed Bożym Narodzeniem. Postać błazna w XV/XVI wieku popularyzowała ówczesna ikonografia (czego wspomniany fresk w Rottenburgu jest tylko drobnym lokalnym przykładem) i literatura, ze słynnym *Okrętem błaznów* Sebastiana Branta z 1494 roku na czele.

Błazeńsko-diabelski patronat karnawału ujawniał się przed wiekami na ulicach i placach szwabskich miasteczek także w symbolice innych noszonych masek reprezentujących figury fantastyczne, kojarzone zazwyczaj negatywnie, takie jak czarownice czy dzicy mężowie, bohaterowie lokalnych podań i legend, zwierzęta, przybysze z obcych stron, różni autsajderzy itp.

Kościół katolicki nie wzbraniał karnawału, czego wymownym dowodem jest dzisiaj celebrowanie błżeńskiej mszy świętej na inaugurację karnawału; dopiero reformacja zmieniła to tolerancyjne nastawienie. Coraz liczniejsze zakazy sprawiły, że od XVI wieku w krajach protestanckich karnawał zaczął znikać z przestrzeni miejskiej. Nie dotyczyło to katolickiego Rottenburga, ale ewangelickiej Tybingi już tak – zresztą aż po schyłek XX stulecia.

Czasy baroku i oświecenia to w krajach niemieckich stopniowy upadek karnawału, którego kulturowe inspiracje włoskie, jak choćby popularność komedii *dell'arte* z wędrownych trup teatralnych, nie zdołały wyhamować. Trzeba było dopiero – nie bez wpływu ideologii romantycznej – wstąpienia na scenę publiczną mieszczaństwa, by doprowadzić do „reformy karnawału”, nadania mu zorganizowanych form prześmiewczo wymierzonych w pruskich (wówczas) okupantów Kolonii i okolic. Stało się to – można podać dokładną datę – 10 lutego 1823 roku, kiedy przez Kolonię przeszedł pierwszy zorganizowany pochód, nazywany później pochodem szalonego poniedziałku (*Rosenmontagszug*, od *rasen* = szaleć). Taka forma świętowania, uzupełniona balami oraz występami o charakterze kabaretowym, stand-upowymi, jak byśmy dziś powiedzieli, a wówczas nazywanymi uroczystymi sesjami (*Prunksitzung*), rozpowszechniła się na krótko także na południe od Stuttgartu, aż po rejon Jeziora Bodeńskiego, w całym szwabskim *Landle*. Nadreńskie impulsy ożywiły jednak przede wszystkim pamięć o dawnych szwabskich zapustach wywodzących się ze źródeł ludowych i odtąd karnawał rozwijał się w Niemczech dwutorowo, nosząc też różne nazwy: *Karneval* i *Fastnacht* (lokalnie *Fasnet*). W drugiej połowie XIX wieku pochody karnawałowe (*Karneval* – w kostiumach, ale bez masek) pojawiły się stopniowo w największych miastach Nadrenii, natomiast nad Neckarem, na Szwabskiej Alpach i górach Szwarcwaldu rozwinęły się zapusty (*Fastnacht*, *Fasnet*) – w zupełnie innych dekoracjach, przebraniach i maskach.

W 1844 roku niewielki pochód masek pojawił się również w Rottenburgu i z roku na rok przyciągał coraz więcej ludzi, także z sąsiedniej ewangelickiej Tybingi. W 1899 roku porzucono w końcu nadreńskie wzory i na karnawałową scenę miasta wkroczył Ahland (ze średnio-wysoko-niemieckiego *vâlant/Teufel* = diabeł), choć najpierw maska nie miała takiego imienia i aż do 1950 roku nazywano ją po prostu „maską

oryginalną” (*Originalmaske*). Za wzór rzeźbionego w drewnie wizerunku posłużyła kamienna maska diabła na jednym z miejscowych budynków z czasów renesansu.

Pozostały jeszcze kwestie organizacyjne, co zaowocowało zawiązaniem w 1925 roku stowarzyszenia czy też gildii (*Narrenzunft*), choć ja wolę bardziej osadzony w historii termin „bractwo błaznów”. Pierwszy, niezbyt liczny pochód błaznów miał miejsce w 1927 roku. Niewiele da się powiedzieć o kostiumach jego uczestników. Dwa lata później – tak przynajmniej mówią źródła – na ulicach Rottenburga można było już zobaczyć Ahlandy w maskach z dzisiejszymi rysami drewnianych twarzy. Trzeba jeszcze było sięgnąć do historycznej wyobraźni (jak mógł wyglądać karnawał na dworze Mechthild?), do lokalnej pamięci, ikonografii, pamiątek, kostiumów i tym podobnych rekwizytów, żeby rottenburski karnawał wymyślić na nowo: quasi-historyczny, neoobrzędowy, estetyzowany i zuniformizowany – wszyscy w grupie, względnie bractwie, noszą bowiem takie same kostiumy i maski.

3.

Stopniowo, z biegiem lat, przybywało aktorów widowiska *Fasnet*, poszerzał się też scenariusz przebiegu sześciu karnawałowych dni, od tłustego czwartku do wtorku przed Popielcem. W pierwszej połowie XX wieku zmieniło się jednak jeszcze niewiele, także z oczywistych powodów politycznych i wojennych w latach trzydziestych i czterdziestych. W pierwszym pochodzie po wojnie, w 1948 roku, wzięły udział tylko dzieci. Dwa lata później – już bez ograniczeń – Ahlandy wyległy na ulice, a pochód przyciągnął ponad dziesięć tysięcy widzów. Coraz wyraźniejszy będzie się potem stawał podział na aktorów i obserwatorów. *Narrenzunft* liczył wtedy około pięciuset członków, w tym pięćdziesięciu Ahlandów (kobiet do bractwa nie przyjmowano z historycznych względów, ale dzisiaj już jednak nie jest to problemem). W 1960 roku miał prapremierę *Ahlandtanz* – ten, który po raz pierwszy przyciągnął moją uwagę w tłusty czwartek na rynku. Od 1975 w kościele św. Maurycego (tego z błaznem na fresku) zaczęto odprawiać *Narrenmesse*, błazeńskie msze święte – choć nie tak prześmiewcze, jak te średniowieczne, opisywane przez Jacquesa Heersa. Samo w sobie prowadzi to jednak odwrócenia porządku i wewnętrznej sprzeczności w nazwie „wydarzenia”. W latach siedemdziesiątych na karnawałowej scenie

Rottenburga pojawiły się czarownice (nieprzypadkowo, bo na pobliskim Heubergu aż do XVI wieku organizowały jakoby swoje legendarne sabaty), potem drugi diabeł, Pompele, opisany już przeze mnie na początku, a swoim imieniem i wyglądem nawiązujący do starej szwabskiej sagi. Za wzór, podobnie jak w przypadku Ahlanda, posłużyła kamienna maska, tym razem odsłonięta podczas robót budowlanych w mieście. „Historyczną” część wykonawców tworzą członkowie dworu grafini Mechthild, którym towarzyszą w publicznych występach błazni dworscy, ucharakteryzowani na typowych klaunów. W miejscowym dialekcie nazywa się ich *Bogges*.

Sześciodniowy okres błazeńskiej wolności ma swoją stałą dramaturgię i stały scenariusz (co skądinąd samo w sobie jest niejakiem zaprzeczeniem tejże wolności). W tłusty czwartek odbywa się proklamacja karnawału na rynku, w piątek – karnawał seniorów, w sobotę – błazeńska msza (śpiewana i tańczona, a jakże, po szwabsku), a po niej karnawał uliczny, w niedzielę – wielki pochód, zwany tu *Ommzug*, bo porusza się na planie litery O. Bierze w nim udział zwykle ponad pięćdziesiąt tysięcy osób, miejscowych i przyjezdnych, na czele zaś kroczą, a raczej podskakują Ahlandy. W poniedziałek odbywa się karnawał dziecięcy, we wtorek w południe – chrzest nowo przyjętych do bractwa błaznów, a wieczorem, tuż przed północą – spalenie kukły karnawału. Program, jak widać, napięty, a dopisać do niego jeszcze należy imprezy zamknięte i biletowane, jak również spontaniczne zabawy w miejscowych knajpach – i wygłupy przed nimi. Jednak nie wszystko poddaje się organizacji!

4.

Tak wygląda to w Rottenburgu, a jak jest gdzie indziej? Bad Dürnheim, Börstingen, Haigerloch, Hirrlingen, Hechingen, Hirschau, Kiebingen, Rottweil, Schömberg, Schramberg, Überlingen, Villingen, Weiler, Wurmelingen – to tylko kilkanaście miejsc, w których prowadziłem badania. Tamtejsze karnawały mogą służyć najwyżej za *exemplum*, wszędzie jest bowiem trochę inaczej i wszędzie jest trochę tak samo. Zmienia się treść: maski (każda lokalna figura ma swoją nazwę, trzeba by wymienić ich setki), kostiumy (zwane tu *Häs*), praktyki (na przykład pochód-spływ nurtem górskiej rzeki na samodzielnie skonstruowanych wehikułach w Schrambergu, błazeński polonez w Schömbergu), muzyka (dwojakiego rodzaju:

błażeńskie marsze skomponowane na orkiestrę dętą i przeboje przearanżowane przez zespoły dęte i perkusyjne tzw. *Guggenmusik*), nazwy bractw, imiona postaci, zawołania i okrzyki (zaczepnięte z historycznych przekazów). Zbliżona natomiast pozostaje forma: rodzaj i liczebność masek (oraz materiał, z jakiego zostały wykonane), sposób poruszania się w określonym rytmie, liczebność uczestników, rodzaj prezentacji itp. Krajobraz szwabsko-alemańskiego karnawału tworzą tysiące błaznów we wszystkich 1111 [sic!] gminach Badenii-Wirtembergii. Zadziwiający jest postępujący z roku na rok *boom* na karnawał, do czego w niemałym stopniu przyczyniła się lokalna telewizja SWR, która od 1992 roku transmituje na żywo tzw. *Narrentreffen*, spotkania i pochody błaznów z różnych stron Szwabii, co roku w innej miejscowości. Te transmisje, cieszące się ogromną popularnością, idącą w miliony widzów, sprawiły, że i karnawał zyskał niezwykle zainteresowanie i już dawno oczyścił się z przemądrzałego niekiedy lekceważenia *besserwisserów* (jako rozrywka dla „plebsu”), stając się istotną częścią lokalnej kultury i tożsamości. Z każdym rokiem przybywa też nowych bractw, także w miejscowościach o korzeniach protestanckich, łącznie z Tybingą, co najlepiej świadczy o „zapotrzebowaniu” na wolność, choćby i organizowaną.

W 1924 roku zarejestrowano *im Ländle* (czyli w szwabskiej krainie) 40 stowarzyszeń karnawałowych, w 1950 ich liczba wzrosła do 80, w 1976 – do 350, w 1989 – do 600, w 2001 – do 1700 (dosłownie w każdej gminie). W zasadzie można być pewnym, że w typowym szwabskim domu znajdzie się co najmniej jedna maska. Istnieją też różne formy współpracy w ramach istniejącej od 1924 roku Unii Błażeńskich Bractw (*Vereinigung Schwäbisch-Alemannischer Narrenzünfte*) i innych podobnych związków organizujących wspólnie pochody, spotkania, konferencje, targi... To już prawdziwa subkultura, której praktyki znacznie wykraczają poza „sześć tłustych dni”.

5.

Na powitanie i na pożegnanie w błażeńskim świecie karnawału szwabsko-alemańskiego obowiązuje zawołanie *Narri – Narro!* Jest to bowiem inny świat.



Fot. 1. Ahland, fot. Ralf Siegele

DOBROCHNA RATAJCZAKOWA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8073-4869>

Cieszymy się farsą

Znamienny tytuł jednej z recenzji Konstantego Troczyńskiego – *Nareszcie farsa po farsowemu*¹ – prowokuje do potrójnej refleksji. Po pierwsze – co znaczy „po farsowemu”? Po drugie – dlaczego recenzent uznał za ważne zwrócenie uwagi na sposób wystawienia farsy, zwykle przecież traktowanej bez szacunku dla samej formy, zatem jakie konsekwencje dla tego gatunku ma formuła „po farsowemu”. Po trzecie – czy to znaczy, że autorzy, reżyserzy i aktorzy mogli łączyć farsę z innymi gatunkami, na przykład z dramatem, i jakie to przynosiło rezultaty.

A więc – co znaczy „po farsowemu”? Odpowiedź na to pytanie wcale nie jest prosta i odsyła zarówno do natury farsy, jak i do historii jej powstania. Jeżeli – na co zwraca uwagę teoretyk literatury Ralph Cohen – badacz gatunków Francis Cairns „podkreśla, że gatunki są równie stare, jak zorganizowane społeczeństwa”², to trzeba by dopowiedzieć, że farsa jest jednym z najstarszych. Jeżeli Cohen uznaje, że „początkowo stanowiły one klasyfikacje dokonane na podstawie treści”³, to należałoby dodać, że te wstępne klasyfikacje odnosiły się też do środowiska, w jakim farsa powstawała i oddziaływała, gdyż było to stare środowisko jarmarczne, potępiane z powodu braku umiaru w wymykających się społecznej kontroli zachowaniach, działaniach i performansach. Wytwarzane tu często agresywne przyjemności traktowano – łagodnie mówiąc – jako swawolne, o ile nie sprośne. Rodziły się one jako swoiste „narośle” na oficjalnej strategii ekonomicznej,

¹ Konstanty Troczyński, „Nareszcie farsa po farsowemu”, *Nowy Kurier*, nr 99 (1938). Recenzja dotyczyła spektaklu *Nasza żonusia* Avery’ego Hopwooda.

² Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972), 6–7, 34. Cyt. za: Ralph Cohen, „Historia i gatunek”, tłum. Monika Adamczyk-Garbowska, *Pamiętnik Literacki*, t. 80, z. 2, (1989), 269.

³ Cohen, „Historia i gatunek”, 269.

której jarmark był podporządkowany, powstawały jako rodzaj „majsterkowania” wykluczonych, którzy musieli w ramach dominującego porządku wygospodarować jakieś miejsce dla siebie⁴. Jeżeli zatem Cohen pisze, że funkcja gatunku polegała „na ułatwieniu słuchaczowi przeprowadzenia logicznych powiązań i rozróżnień”⁵, to musimy sobie uświadomić, że przez czas dość długi farsowy przekaz miał wymiar ustny, że jego odbiór pozostawał ulotnym odbiorem audialnym, choć wzbogaconym o obserwacje zachowań i wygląków wykonawców⁶. Wszak „język ustny zależy od kontekstu, nie tylko fizycznego, lecz również czasowego i społecznego”⁷. Cohen stwierdza też, że „gatunek nie istnieje niezależnie, wyrasta po to, by rywalizować z innymi gatunkami lub się im przeciwstawiać, by uzupełniać lub powiększać inne gatunki, wiązać się z nimi”⁸. Tu pojawia się kolejny problem – farsa zwykle była stawiana poza systemem jako gatunek tego systemu z wielu względów niegodny. Jej fatum – pisze badaczka dziejów farsy, Jessica Millner Davis – polega na byciu gorszym, na tym, że jest traktowanym pogardliwie rodzajem dramatu, który przy tym „nie ma innych roszczeń, jak tylko być farsą”⁹.

Mimo że farsa wchodziła do kanonu terminów dramatycznych, nie była sankcjonowana przez żadne autorytety, a należąc do teatru, pozostawała poza literaturą. Arcydzieła gatunku – jak np. pochodząca z ok. 1500 roku *Farce du cuvier* (farsa balii)¹⁰ lub jedyne powszechnie uznawane arcydzieło, czyli *Mistrz Pathelin*¹¹, pozostawały bezceremonialną, hałaśliwą akcją, opartą na walce między opozycyjnymi siłami – mężem i żoną, ojcem i synem lub córką, mistrzem i złodziejem, czyli między tym, który wymierza kopniaki, i tym, który budzi śmiech, bo je dostaje. Farsa była gatunkiem agresywnym, niestroniącym od wywołującej śmiech przemocy. G.B. Shaw

⁴ Zob. Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 20.

⁵ Cohen, „Historia i gatunek”.

⁶ Eric A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, tłum. Paweł Majewski (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2006), 48.

⁷ John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010), 118.

⁸ Cohen, „Historia i gatunek”, 269.

⁹ Jessica Millner Davis, *Farce* (London: Methuen young books, 1978), 1, 6.

¹⁰ Paris: Delagrave, 1896.

¹¹ Farsa powstała około 1460 roku, pierwsze wydanie pojawiło się w 1464.

uważał ją za niecywilizowaną, przypominającą „prymitywne dziecięce szczęście”¹². Podobny argument powróci w polskich utworach w latach międzywojennych pod innym piórem.

Farsa zwykle bywała traktowana jako rezerwuuar chwytów dla komedii i (powiedzialabym) nie miała nic przeciwko temu, co więcej – stare triki komiczne często ożywiały wędnącą w regułach komedię. Ale z jej istotą śmiechotwórczą nie zgadzały się już wychodzące poza komizm i komedię mieszanki z dramatem czy – jeszcze gorzej – z sielanką: „I te dwa gatunki sztuki leżą obok siebie w utworze Fodora [chodzi o komedię *Podarek sylwestrowy*] – jakby wstydząc się tej bliskości i tego nieoczekiwanego pokrewieństwa”¹³. Natura farsy i jej niezbywalny związek ze śmiechem widza osłabia inne stwierdzenie Cohena, że „gatunki nie istnieją samodzielnie; są określane i umieszczane w hierarchiach lub systemach [...], a każdy z nich jest definiowany w odniesieniu do systemu i jego reprezentantów”¹⁴. Farsa jednak nie jest relacyjnym tworem, lecz bezwzględnie autonomicznym i wszelkie mieszanki są tu niewskazane. Zatem kolejne stwierdzenie, że gatunek zawsze odnosi się do innych gatunków „tak że jego cele i zamiary w danym czasie są określane poprzez jego powiązania i różnice dzielące go od innych”¹⁵, sugeruje, że założenie relacyjności wszystkich gatunków względem siebie wymaga pewnego odseparowania farsy. Tu relacyjność pozostaje ograniczona, farsa bowiem, ze względu na swoje pozasystemowe położenie oraz ochronę swojego *status quo*, tak formalnego, jak treściowego i funkcjonalnego (czegoś, co można by określić mianem *carte d'identité*) – czyli mechanizmu budzenia śmiechu, zwykle zmuszona była do zachowania autonomii w świecie gatunków. Choć przecież z przyczyn komercyjnych twory należące do wywodzącej się z jarmarku kultury popularnej, respektującej rynkowe zasady popytu i podaży, cechowała (i cechuje do dzisiaj) powtarzalność i seryjność. Żaden tekst należący do tej kultury nie jest samowystarczalny – twierdzi John Fiske – „składa się ona tylko z tych znaczeń i przyjemności, które ciągle ewoluują”¹⁶.

¹² Davis, „Farce”, 25.

¹³ Konstanty Troczyński, „Farsa i sielanka”. *Nowy Kurier*, nr 2 (1938). Recenzja dotyczyła spektaklu *Podarek sylwestrowy* Laszlo Fodora.

¹⁴ Cohen, „Historia i gatunek”, 269–270.

¹⁵ Cohen, „Historia i gatunek”, 269–270.

¹⁶ Fiske, „Zrozumieć kulturę popularną”, 130.

Wskazane dotąd uwarunkowania odnoszą się głównie do gatunków piśmiennych, należących do systemu literatury. Co zrobić jednak z farsą, która dopiero w XV wieku zyskała postać piśmienną i która zakonserwowała pewne swe elementy, pochodzące jeszcze z okresu jej wczesnych manifestacji, mających długo walor jarmarcznych performansów, parad, oszukańczych reklam, sprośnych sytuacji, improwizowanych dialogów, nastawionych na wywołanie śmiechu publiczności, uruchamiającego konieczny gest zapłaty z jej strony. Ten śmiech pozostał na stałe głównym wyznacznikiem i racją bytu farsy i stanowi – paradoksalnie – o jej trwałości i autonomii. Tylko bowiem farsa jest zdolna do wywołania huraganowego, zbiorowego i pozarozumnego śmiechu. Krytycy niekiedy odnotowują quasi-zwierzęce brzmienia takiego śmiechu – gdakania, miauczenia, nieartykułowane okrzyki. „Tekst popularny to czynnik i zasób, a nie obiekt. [...] Kultura popularna zbudowana jest na powtarzalności, gdyż żaden tekst nie jest samowystarczalny, żaden nie jest skończonym obiektem” – pisze Fiske¹⁷. I z tego względu ta kultura i tworzące ją teksty – także farsy – pozostają ulotnym zbiorem otwartym również na reakcję widowni.

Nie dziwi więc, że ci, którzy starali się uwzględnić interes widza, a przy tym należeli do epoki międzywojennej, kiedy to farsa bywała częstym gościem w teatrze, uznawali, że ogromna część publiczności pragnie rozrywki „czystej”, a publiczność ma zawsze rację – jak mówił Konstantin Stanisławski. Bodaj dlatego, że teatr ma nie tylko scenę, ale i „kasę”. Zresztą – pisał na przykład recenzent Witold Noskowski – „w krotoczwili także przegląda się nasza współczesność”, przy czym „wszystko: od tragedii po farsę i melodramat może być dziełem sztuki teatru, jeżeli teatr na to stać”¹⁸. Zostawiwszy na boku odwołanie do sławnej osobowej „instancji” reformy teatru, musimy w momencie, w którym pojawia się kwestia publiczności, wspomnieć o innej „instancji”, tym razem naukowej i należącej do czasów późniejszych. Nie chodzi o wspomnianą już Jessikę Millner Davis, lecz o Bernadette Rey-Flaud, która swą monografię zatytułowała *La Farce ou la machine à rire*¹⁹ – *Farsa, czyli machina do śmiania*. Śmiech bowiem jest tym czynnikiem, który przyciąga publiczność do teatru. I widzowi nie

¹⁷ Fiske, „Zrozumieć kulturę popularną”, 128, 130.

¹⁸ Witold Noskowski, „Życie teatralne”, *Tęcza*, 12 lipca 1930.

¹⁹ Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire* (Genève: Librairie Droz, 1984).

chodzi ani o autora (może go nawet nie znać), ani o tytuł sztuki, którą obejrzę. Chodzi mu tylko o rozrywkę, a mówiąc dokładniej – o śmiech. Jest to śmiech „bez wysokiej idei moralnej, filozoficznej, politycznej, religijnej, śmiech bez pretensji do poprawy”²⁰.

Gwoli sprawiedliwości wypada odnotować, że o „maszynie” farsy pisał już Eric Bentley, traktując ją jako zamknięty system analogiczny do świata schizofreników czy maniaków. Uznawał, że siła tego świata wywodzi się z relacji pomiędzy sztywnościami charakterów i zasad mieszczańskiego domu a charakterystycznymi dla farsy mechanizmami sytuacyjnymi fabuły. Ta maszyna posiada zamknięty mentalny system, oświetlony przez własne „nienaturalne słońce”²¹. Uważa się, że śmiech na farsie jest aktem integracji wspólnoty – zwykle bowiem farsy obśmiewały innych, niezależnie od tego, czy chodziło o „plebejskie chamstwo”, czy o „dystygowaną pedanterię”²². Sądzę jednak, że farsowy śmiech pozostaje zasadniczo wyrazem agresywnego i nieopanowanego sposobu „użycia” farsy przez widownię, stojącej w swej reakcji wobec „ściany” uniemożliwiającej rozumną, opanowaną, artykułowaną odpowiedź na sytuację czy zdarzenie.

Ponieważ długo uważano, że farsa wyrosła z *fabliaux*, czyli wierszowanych powiastek do śmiechu publicznie recytowanych przez żonglerów, Bernadette Rey-Flaud analizuje środki obu form. Stosując inne środki farsa wizualizuje mechanizm oszukania oszusta – częsty i w farsie, i w *fabliaux*. W *fabliaux* akcja „nie rozwinie się za pomocą następujących po sobie epizodów”, ale w farsie – „poprzez ich zręczne nakładanie się na siebie, możliwe dzięki inscenizacji”²³. Mniej liczne postacie, zostające poza psychologią i realizmem, „stanowią mechanizm dramatyczny”²⁴, oparty na swobodnej grze zasadzek, „które zachodzą na siebie i których skomplikowany układ jawi się jako specyficzny dla gatunku dramatycznego”²⁵.

²⁰ Rey-Flaud cytuje tu słowa Louisa Petit Julleville, 37.

²¹ Za: Millner Davis, „Farce”, 60.

²² Kazimierz Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976).

²³ Bernadette Rey-Flaud, „Farsy i *fabliaux*”, tłum. Anna Loba i Natalia Przybylska, w: *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. Anna Loba (Gdańsk: Słowo/Obraz Teorytoria, 2006), 211.

²⁴ Rey-Flaud, „Farsy i *fabliaux*”, 212.

²⁵ Rey-Flaud, „Farsy i *fabliaux*”, 212.

Epizodyczność *fabliaux* zostaje zastąpiona przez sytuację „zamieniającą się w kilka nakładających się na siebie akcji”²⁶. Żadna z postaci nie panuje nad grą, ale każda jest z kolei „podporządkowana układowi całości, co umożliwia swobodne zmiany akcji. Powtarzane oszustwa spadające na tę samą ofiarę ustępują miejsca bardziej złożonej grze wybiegów układających się na zasadzie przeciwieństwa lub powtórzenia. Jednakże oszustwa te funkcjonują jako całkowicie automatyczny mechanizm”²⁷. Ten automatyzm pułapki istnieje poza logiką, poza prawdopodobieństwem, a działa automatycznie. I tak jak audytoryjność została zastąpiona przez sceniczność, jak opowieść zastąpiono dialogiem i akcją, tak żongler uległ presji „*farceure’a*”, czyli wykonawcy farsy.

Wszelkie oszukaństwo należy do starej i podstawowej materii farsy i jest jej najprostsza figurą oraz determinuje mechanizm powstawania wesołości, śmiechu i zabawy. Wprawdzie z biegiem czasu i rozwoju gatunku pojawiły się też inne materie, niemniej zasada sytuacyjnego poplątania i jej zdumiewających konsekwencji pozostała. W farsie tekst jest kompozycją bezbłędną, to sztuka mistrzowska, podtrzymywana przez dopasowaną konstrukcję wszystkich efektów komicznych, nietworzących prostych sytuacji, lecz komplikowanych intrygą i stanowiących przy tym swoisty apel (o równie mistrzowskie wykonanie) do aktorów²⁸. Farsy oparte na oszustwie i poniżeniu to tylko jeden z typów gatunku zaprezentowanych przez Millner Davis. Istnieją także farsy zemsty, odwracające sytuację na zasadzie wet za wet, to farsy inwersyjne o symetrycznej precyzji konstrukcji; są farsy kłótni oparte na powtarzalnym balansie wyjściowej sytuacji, farsy tzw. śnieżnej kuli, pokazujące narastanie oszustw i nieporozumień (tu mieszczą się tzw. farsy sypialniane), są też farsy koincydencji, czyli zbiegów okoliczności, oraz farsy-talizmany, czyli quasi-magicznych przedmiotów, których nie można zdobyć lub się pozbyć.

Komizm łączący farsę z komedią nie jest tym samym komizmem, nawet jeśli przyjmiemy za Janinę Pawłowiczową, że w pierwotnej wersji dewiza komedii na kurtynie starego Théâtre-Italien w Paryżu, *Castigat ridendo mores* (Chłosta/Poprawia śmiechem obyczaje), odwoływała się do

²⁶ Rey-Flaud, „Farsy i fabliaux”, 212 i 215.

²⁷ Rey-Flaud, „Farsy i fabliaux”, 216–217.

²⁸ Rey-Flaud, „La Farce ou la machine à rire”, 204.

innego znaczenia pierwszego słowa – *chłostać*: „Rozumienie *castigare* jako poprawianie wiąże się już z inną epoką, której rzemiosłem miało być poprawianie świata”²⁹. I taka formuła utrwaliła się dla komedii. Tymczasem w farsie nic nie można / nie trzeba poprawić – farsa przy tym dokonuje alienacji i marionetyzacji postaci dzięki zewnętrznemu wobec nich determinizmowi automatycznej maszyny określającej ich działania³⁰.

Ta „machina do śmiania” opiera się na zachodzących na siebie nieprawdopodobnych sytuacjach, w jakie wikłani są bohaterowie. Widać to doskonale w jednej z popularnych fars francuskich Maurice’a Hennequina i Pierre’a Vebera *Czy jest co do oclenia?* Właśnie z takim pytaniem celnik wkroczył do przedziału młodej pary, uniemożliwiając skonsumowanie małżeństwa. Od tej chwili widmo celnika prześladowa pana młodego, co powiększa jeszcze ekskonkurent, otwierając drzwi do sypialni w kulminacyjnym momencie z tym samym pytaniem: „Czy nie ma...”. „Jest to, podobnie jak niedawno grany *Dudek Feydeau*, typowa farsa francuska – pisze Boy – z gatunku, który można nazwać ludowym; pozornie drastyczna, w gruncie rzeczy bardzo niewinna, sięgająca tradycjami szerokich «trefności» dawnych wieków i oddziałująca bezpośrednio a niezawodnie na naszą śledzionę, bez wciągania w grę intelektu i uczucia”³¹. Według typologii, jaką dla farsy zaproponowała Jessica Millner Davis, byłaby to farsa zbiegów okoliczności, której najśłynniejszym reprezentantem jest *Słomkowy kapelusz* Labiche’a, a zarazem farsa talizmanu. Tu w wyniku przypadku puszczony wolno koń przyszłego pana młodego zjadł słomkowy kapelusz pani oddającej się grze miłosnej na łonie natury. A ponieważ w tym czasie pani musiała nosić kapelusz w każdej sytuacji, pan musi się postarać o dokładnie taki sam, kryjąc zdradę owej pani. Wskutek tego pan biega po całym Paryżu w poszukiwaniu duplikatu kapelusza, a jego śladem podąża w dorożkach cały orszak ślubny – gdyż w międzyczasie zdążył się odbyć ślub młodej pary.

Wciąż kluczowa dla farsy francuskiej jest kwestia omyłki/oszukiwania – jak w nieodparcie śmiesznej *Pani prezesowej* Hennequina i Vebera,

²⁹ Janina Pawłowiczowa, „Castigat ridendo mores”, *Pamiętnik Teatralny*, t. 36, z. 4 (1987), 562.

³⁰ Rey-Flaud, „La Farce ou la machine à rire”, 299.

³¹ Tadeusz Boy-Żeleński, „Z Teatru Bagatela: «Czy jest co do oclenia?», krotoczwila w 3 aktach Hennequina i Vebera”. Cyt. za: *Flirt z Melpomeną (Wieczór pierwszy)* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1920), 178.

opartej na schemacie *qui pro quo*, w którym lekko żyjąca aktorka, dzięki starającemu o ukrycie tej znajomości prezesowi sądu, wchodzi w rolę przyzwoitej prowincjonalnej mieszcзки: „Ta bulwarowa farsa nie ma żadnych innych intencji oprócz intencji śmiechu”³². Dwie prezesowe – jedna prawdziwa, dumna przy boku prezesa sądu w prowincjonalnym mieście oraz druga – sprytna wdzięczna artystka niczym dobra wróżka ratująca krytyczne sytuacje, w efekcie „wszyscy coś zyskują: prezes dygnitarstwo, minister nową kochankę, sekretarz ministra żonę, pożycie małżeńskie pana prezesa – nową sielankę i harmonię”³³. Przy tym krytyk doskonale pokazuje widzowi uchwyconą z aktorskiego punktu widzenia różnicę między farsą a komedią:

Interpretacja komediowa żąda konsekwentnego postawienia charakteru postaci. Od początku do końca przedstawienia musimy mieć do czynienia z tym samym człowiekiem. Nic podobnego nie obowiązuje w farsie. Tu trzeba zależnie od sytuacji odmieniać maski człowieka. Prezes Tricointe jest surowym urzędnikiem w pierwszych scenach i jest nim naprawdę, tak jak naprawdę jest nieco dalej niezgrabnym amantem, skruszonym winowajcą w akcie drugim, dumnym dygnitarzem w następnym. W każdej prawie scenie jest on innym człowiekiem. Na wygraniu tych różnic stoi nie tylko rola, jest to jeden z zasadniczych efektów całej sztuki³⁴.

Wskutek dominacji świetnie zrobionej farsy francuskiej inne produkty – zwłaszcza amerykańskie czy węgierskie – wypadały gorzej. Przede wszystkim dlatego, że łączyły środki farsy z komedią, co sprawiało, że w pewnym momencie zyskiwały wrogi farsie ton serio. Przecież „teatr to jest taka sztuka, która zaczyna żyć dopiero wówczas, gdy tworzą ją we wspólnej robocie autor, aktor i widzowie. [...] Co z najznakomitszego przedstawienia, na które nikt nie przyjdzie?” – pyta Noskowski³⁵. Jeżeli jednak farsy amerykańskie określano mianem fałszyfikatu (co spotkało utwór Montgomery’ego *Dzień bez kłamstwa* czy *Roxy Connersa*), to Węgrzy

³² Konstanty Troczyński, „Cieszymy się farsą”, w: *Pisma wybrane*, t. 3. *Pisma teatralne*, oprac. Dobrochna Ratajczakowa (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 252–255.

³³ Troczyński, „Cieszymy się farsą”, 252–255.

³⁴ Troczyński, „Cieszymy się farsą”, 252–255.

³⁵ Witold Noskowski, „Życie teatralne”, *Tęcza*, nr 17, 15 kwietnia 1931.

umieli czasem się wybronić: „Nie posiadają co prawda jeszcze patentu doskonałości – pisze Karol Irzykowski – [...] ale już fabryka Fodora zalewa teatry towarem, Molnara grywają na całym świecie [...]”³⁶. Wprawdzie Fodor „poślizgnął się” na tonie serio w *Myszy kościelnej*, zmieniając początkową farsę o konfrontacji biednej stenotypistki z bogatym finansistą w sielankę, ale Molnar w niektórych farsach wygrywał, wystrzegając się tonu serio. Tak jest w biegnącej nader szybkim tempem jednoaktówce *Raz, dwa, trzy*, w której bankier doskonale rozumiejący zasady kapitału musi natychmiast „przerobić” drapichrusta, z którym wzięła ślub córka jego przyjaciela (a potężnego kapitalisty), na przyzwoitego młodzieńca „bez względu na istotny układ wartości”. „[...] zdaje mi się, że ten typ komedii będzie nieśmiertelny – komentuje Irzykowski – Bo człowiek przynajmniej w teatrze lubi wiedzieć, że coś mu się udaje, lubi mieć w skrócie taki mikrokosmos, który zupełnie opanowuje”³⁷.

Farsa realizuje w stopniu doskonałym to, co John Fiske uznaje za podstawę kultury popularnej – „matrycę przyjemności, adekwatności i siły”³⁸. Adekwatność jest potencjalną cechą farsy, uruchamia ją dany moment, poszczególne sytuacja otwierająca kolejne sytuacje. Natomiast siła pozostaje siłą śmiechu, będącego wyrazem farsowej rebelii przeciwko porządkowi rzeczywistości mieszczańskiej: „O ile uznanie prawa człowieka do cieszenia się przyjemnościami popularnymi nie zmienia systemu, który go ujarzmił, o tyle pozwala ocalić te obszary życia i znaczenia doświadczeń, które sprzeciwiają się normalnej zdyscyplinowanej egzystencji. Są to przyjemności opozycyjne w zależności od tego, jak dalece utrzymują terytorium kulturowe człowieka na pozycji przeciwnika bloku władzy, mogą być również oznaką oporu”³⁹. Dodałabym jeszcze – oporu cywilizacyjnego.

W latach międzywojennych obrony farsy podjął się G.K. Chesterton w artykule pod takim tytułem, drukowanym w „Scenie Lwowskiej” w sezonie 1933–1934⁴⁰. Była to obrona „zdrowej niedorzeczności” popularnych

³⁶ Karol Irzykowski, *Pisma teatralne*, t. 3: 1930–1933. *Recenzje i felietony, artykuły*, red. Andrzej Lam (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995), 328, 329.

³⁷ Irzykowski, *Pisma teatralne*, 328, 329.

³⁸ Fiske, „Zrozumieć kulturę popularną”, 69.

³⁹ Fiske, „Zrozumieć kulturę popularną”, 56.

⁴⁰ Gilbert Keith Chesterton, *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych* (Warszawa: Towarzystwo Wyd. „Rój”, 1927), rozdz. „Obrona farsy”, 38–46.

„złych gatunków”. „Nasz sposób odnoszenia się do farsy musiał pociągnąć za sobą szczególnie fatalne następstwa” – stwierdza autor i przywołuje na świadków Arystofanesa, Rabelais’go i Shakespeara. Ta obrona znalazła polskiego rzecznika w Ludwiku Frydem, który w 1938 roku podjął się też „obrony farsy”. Uznał, że góruje ona nad komedią „zarówno ze stanowiska poezji, jak ze stanowiska moralności”, jest odrealnioną literaturą, uprawia „mitotwórstwo komiczne dla demaskacji stereotypów”⁴¹. Swego rodzaju apologia farsy zawarta jest też w recenzjach Konstantego Troczyńskiego, który traktował ją jako swoistą poezję teatru. W obronę niskich gatunków włączył się w latach czterdziestych Wilam Horzycy, pisząc *Apologię komedii muzycznej*, wywodzonej przezeń z greckiego mimosu, a uprawianej przez średniowiecznych igrców: „Cóż za piekielna siła żyje w tym tworze przez tysiąclecia pogardzanym, szczutym, zabijanym, że na przekór wszystkim katastrofom dziejowym nie tylko trwa on, ale przemienia się, rozwija, kwitnie [...]. Ta siła jest siłą – nierozumu. [...] Kto nie przypomni sobie nierozumnych dni dzieciństwa, ten nic nie zrozumie z tego, co się dzieje na scenie [...]”⁴². Do tego grona wypadałoby dopisać jeszcze zastanawiającego się nad śmiechem widzów Kierkegaarda oglądającego sprośną farsę, zawieszającą umowę o wzajemnym poważaniu teatru i publiczności. Ale za drugim razem już nie udał mu się śmiech⁴³ – farsa ma bowiem zwykle tylko jednorazowe użycie. W tej sytuacji powinniśmy – jak proponuje Troczyński – po prostu cieszyć się farsą. Bo zapewne drugiego razu nie będzie.

Bibliografia:

- Boy-Żeleński, Tadeusz. „Z Teatru Bagatela: «Czy jest co do oclenia?»», krotkochwila w 3 aktach Hennequina i Vebera”. W: *Flirt z Melpomeną (Wieczór pierwszy)*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1920.
- Cairns, Francis. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

⁴¹ Ludwik Fryde, *Wybór pism krytycznych*, oprac. Andrzej Biernacki (Warszawa: PIW, 1966), 485.

⁴² Wilam Horzycy, *O dramacie*, wstęp Jarosław Iwaszkiewicz, wybór Lidia Kuchtówna, Konstanty Puzyna (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966).

⁴³ Søren Kierkegaard, *Powtórzenie*, wstęp i przypisy Bronisław Świdorski (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1992), 75–76.

- de Certeau, Michel. *Wynaleźć codzienność: Sztuki działania*. Tłumaczenie Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Chesterston, Gilbert Keith. *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*. Tłumaczenie Stanisław Baczyński. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, 1927.
- Cohen, Ralph. „Historia i gatunek”. Tłumaczenie Monika Adamczyk-Garbowska. *Pamiętnik Literacki*, t. 80, z. 2 (1989), 265–281.
- Fiske, John. *Zrozumieć kulturę popularną*. Tłumaczenie Katarzyna Sawicka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Fryde, Ludwik. *Wybór pism krytycznych*. Opracowanie Andrzej Biernacki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.
- Havelock, Eric A. *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*. Tłumaczenie Paweł Majewski. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.
- Horzyca, Wilam. *O dramacie*. Wstęp Jarosław Iwaszkiewicz, wybór Lidia Kuchtówna, Konstanty Puzyna. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1969.
- Irzykowski, Karol. *Pisma teatralne*, t. 3: 1930–1933. *Recenzje i felietony, artykuły*, red. Andrzej Lam. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995.
- Kierkegaard, Søren. *Powtórzenie: próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantina*. Tłumaczenie i wstęp Bronisław Świdorski. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1992.
- Milner Davis, Jessica. *Farce*. London: Methuen young books, 1978.
- Noskowski, Witold. „Życie teatralne”. *Tęcza*, 12 sierpnia 1930, nr 28.
- Noskowski, Witold. „Życie teatralne”. *Tęcza*, 15 kwietnia 1931, nr 17.
- Pawłowiczowa, Janina. „Castigat ridendo mores”. *Pamiętnik Teatralny*, t. 36, nr 4 (1987).
- Rey-Flaud, Bernadette. „Farsy i fabliaux”. Tłumaczenie Anna Loba i Natalia Przybylska. W: *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. Anna Loba. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006.
- Troczyński, Konstanty. „Farsa i sielanka”. *Nowy Kurier*, nr 2 (1938).
- Troczyński, Konstanty. „Farsa po farsowemu”. *Nowy Kurier*, nr 99 (1938).
- Troczyński, Konstanty. „Cieszymy się farsą”. W: *Pisma wybrane* t. 3. *Pisma teatralne*. Opracowanie Dobrochna Ratajczakowa. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Żygulski, Kazimierz. *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.

TOMASZ KŁYS

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7443-9479>

Pośmiertne dzieje doktora Mabuse

Dr Mabuse narodził się w roku 1921. Anegdota: Norbert Jacques, luksemburski pisarz, wpadł na koncept superprzestępcy podczas rejsu po Jeziorze Bodeńskim w 1921 roku. W mężczyźnie na pokładzie, tajemniczym i milczącym, wyczytał całe zło obecne w rzeczywistości współczesnych mu Niemiec. Natychmiast po powrocie do domu zaczął pisać powieść, którą ukończył w 14 dni¹. Niezależnie od prawdziwości tej anegdoty pokazuje ona Mabusego jako pusty *signifiant*, w który można wszystko wpisać – zarówno prenazistowskiego dyktatora (interpretacja Siegfrieda Kracauera²), jak i winnego inflacji „żydowskiego spekulanta” (spostrzeżenia Berndta Widdiga³). Alegorycznym wyrazem znaczeniowej otwartości doktora Mabuse jest jego zdolność transformacji i nieustanne przebie ranki, którym się oddaje (żydowski przekupień, Żyd-giełdziarz, rosyjski emigrant, francuski proletariusz, komunistyczny żydowsko-rosyjski agitator, młody Amerykanin-blondyn, stary holenderski profesor, węgierski iluzjonista Sandor Weltmann).

Sukces powieści Norberta Jacques’a i filmu Langa *Doktor Mabuse, gracze* (*Dr. Mabuse, der Spieler*) zaistniał dzięki „kampanii multimedialnej”, w której film i powieść nawzajem się promowały. Serializacja powieści miała miejsce na łamach „Berliner Illustrierte Zeitung” od września 1921 do

¹ Por. David Kalat, *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of the Twelve Films and Five Novels* (Jefferson & London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2001), 13–14. Kalat anegdotę tę powtarza za autobiografią Norberta Jacques’a, *Mit Lust gelebt* (Hamburg: Hoffmann & Campe, 1950).

² Por. Siegfried Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. Eugenia Skrzywanowa i Wanda Wertenstein (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2009), 78–81.

³ Por. Bernd Widdig, *Culture and Inflation in Weimar Germany* (Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 2001), 121–123.

lutego 1922. Ostatnie odcinki zawierały fotosy z realizowanego właśnie filmu Langa, co bardzo wzmagало nań oczekiwanie⁴.

Dr Mabuse umarł w roku 1933 w filmie *Testament doktora Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*). Dekadę po premierze pierwszego filmu Lang zdecydował się na *sequel* (poetyka serialności widoczna już była w filmie *Doktor Mabuse, gracz*). Lang i Thea von Harbou tym razem odbiegli od fabuły Norberta Jacques'a (zresztą za drugim razem współpraca między nimi a pisarzem nie przebiegała tak wzorowo, jak za pierwszym⁵) i zdecydowali się uczynić z Mabusego nie tyle postać, ile raczej pewien mit czy ideę, co umożliwiłoby kontynuację niezależnie od tego, czy braliby w tym udział aktorzy z poprzednich części. Tak jak i w pierwszym filmie, w Mabusego wcielił się Rudolf Klein-Rogge, pierwszy mąż drugiej żony Langa. Ale była to już tylko rola drugoplanowa, bo Mabuse tracił znaczenie jako osoba. Co istotne, *Testament doktora Mabuse* był *sequelem* podwójnym – nie tylko filmu z roku 1922, ale też pierwszego dźwiękowego filmu Langa *M – morderca (M)* z 1931 roku, bo głównym bohaterem i w pewnym sensie punktem identyfikacji widza jest postać z tamtego filmu – komisarz Lohmann, grany przez Ottona Wernickego.

Ciągłość z pierwszym filmem o Mabusem, który kończył się aresztowaniem oszalałego po swej klęsce zbrodniczego doktora, zapewnia początkowa sytuacja, w której widzimy pozbawionego świadomości Mabusego, osadzonego w klinice psychiatrycznej pod nadzorem profesora Bauma (w tej roli Oskar Beregi, Sr). Mabuse zapisuje obsesyjnie i chaotycznie kartki, zawierające na pozór bezładną bazgraninę, ale po wczytaniu się – plany przyszłych zbrodni. Choć Mabuse odcięty jest od kontaktów z ludźmi, opisane przezeń zbrodnie faktycznie popełnia groźny gang przestępców. Komisarz Lohmann usiłuje logicznie powiązać wszystkie splątane nici (co udało mu się w *M*), odkrywa ślady wiodące do kliniki profesora Bauma, ale tam musi

⁴ Por. Klaus Kreimeier, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945* (Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 1999), 88–89; Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (London & New York: Routledge, 2000), 156, 190–191; Kalat, *The Strange Case of Dr. Mabuse...*, 16, 27–28; korespondencja pomiędzy Jacques'em, Langiem i von Harbou opublikowana w: Michael Farin, Günter Scholdt, *Dr. Mabuse, Medium des Bösen* (Hamburg: Rogner und Bernhard, GmbH, 1994), 217–255.

⁵ Zob. Kalat, *The Strange Case of Dr. Mabuse...*, 79–80.

pogodzić się z klęską swego rozumowania. W *Doktorze Mabuse, graczu* policja była na tropie „Wielkiego Nieznajomego”, a kulminacją był moment, gdy prokurator von Wenk (Bernhard von Goetzke, pamiętny z tytułowej roli w filmie *Zmęczona Śmierć* (*Der müde Tod*, 1921) powiązał „Nieznajomego” z psychoanalitykiem, doktorem Mabuse. W *Testamencie* nazwisko Mabuse odkrywa Lohmann wcześniej, ale gdy dociera do kliniki Bauma, okazuje się, że Mabuse właśnie zmarł (istotnie, zmarł człowiek o tym nazwisku i w serii filmów o Mabusem już więcej nie pojawi się Rudolf Klein-Rogge, bo nie będzie musiał). Komisarz Lohmann nie wie jeszcze tego, co wie już widz: odtąd Wielki Nieznajomy jest nie tyle człowiekiem, ile duchem zła, nadnaturalną mocą, która potrafi innych „zarazić” czy też „opętać” i wcielić się w nich.

Jak zauważa Tom Gunning, monografista twórczości Fritza Langa, wszechobecność doktora Mabuse w pierwszym z filmów zapewniały jego przebieranki i charakteryzacje – za którymi, nie było wątpliwości, krył się wciąż ten sam fikcyjny osobnik i ten sam aktor (Klein-Rogge)⁶. W *Testamencie doktora Mabuse* rzecz jednak ulega zmianie. Odtąd – stwierdza znawca problematyki doktora Mabuse, David Kalat – Mabusem może być każdy. W tym nowym świecie fałszywych Mabusech może być on zamaskowany jako jakakolwiek inna postać (a zatem może być grany przez innego aktora), objawiony w innym ciele albo ukrywający się za powracającą ikonografią cienia za kurtyną⁷. Bezcelowe jest teraz określanie Mabusego jako Wielkiego Nieznajomego. Problemem zresztą jest to, czy w ogóle istnieje.

W pierwszym filmie Mabuse był żywą osobą, człowiekiem zakochanym w hrabinie Told (Gertrud Welcker), kochanym przez Carę Carozzę (Aud Egede Nissen) i znanym członkom swego gangu (Pesch, Spoerri, Georg, Hawasch, Fine), którzy się go bali i szanowali zarazem. Po śmierci w klinice profesora Bauma, która w sjużecie *Testamentu...* następuje dość

⁶ Por. Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (London: BFI Publishing, 2000), 99–101. Aljoscha Zimmermann, kompozytor muzyki do wersji filmu zrekonstruowanej przez Murnau Stiftung, twierdzi, iż narracja bazuje nie na odmienności, ale na podobieństwie rozmaitych tożsamości tytułowej postaci, tak aby widz nie miał najmniejszych kłopotów z rozpoznaniem Mabusego [wypowiedź Zimmermanna w materiałach dodatkowych na płycie DVD *Dr. Mabuse, der Spieler* (München: Transit Film, GmbH, 2004)].

⁷ Por. Kalat, *The Strange Case of Dr. Mabuse...*, 5.

szybko, Mabuse jest widmem, cieniem za kurtyną i głosem za drzwiami, groteskową maską z rozświetlonymi jak żarówki oczami, nałożoną w podwójnej ekspozycji na rzeczywistość, nazwiskiem zapisanym wspak na okiennej szybie. Nie jest już więcej z ciała i krwi, ale z cieni i głośników, i z tekstów zapisanych na kartkach rozrzuconych chaotycznie na podłodze w gabinecie profesora Bauma. *À propos* tekstów – Tom Gunning zwraca uwagę, iż *Testament* opisuje nowoczesny świat, gdzie rozsądnikiem zła są już nie tyle źli ludzie, ile ideologia, idee, wcielone w teksty⁸.

O ile *Doktor Mabuse, gracz* był jawną krytyką dekadenskiej Republiki Weimarskiej lat hiperinflacji, a sam Mabuse – w pewnym sensie alegorią inflacji, o tyle wymowa polityczno-społeczna *Testamentu* jawi się bardziej problematycznie. Lang w rozmaitych wariantach swej mitologizującej opowieści o spotkaniu z Goebbelsem i o ucieczce z Niemiec przedstawia ten film jako zatrzymany przez cenzurę Trzeciej Rzeszy – a to z racji niedostatecznie pronazistowskiej [*sic!*] wymowy (to Führer, a nie jakiś nieciekawym komisarz policji powinien rozgromić gang groźnych przestępców – miał uzasadniać Goebbels), a to z tej racji, iż odczytano go jako jawnie antynazistowski⁹.

Tymczasem kwestia dość fantastycznego gangu przestępców wcale nie nasuwa w sposób oczywisty skojarzeń z hitlerowcami, zaś eksplicytna antynazistowska wymowa wcale nie była przez Langa i Theę von Harbou zamierzona – zważywszy zwłaszcza polityczne inklinacje Thei von Harbou, jej pozostanie w Rzeszy po 1933 oraz późniejszą pracę dla kinematografii Goebbelsa. Niemcy, zakazując tego filmu w kraju, sprzedawali go na rynki ościenne¹⁰ (co nie byłoby możliwe, gdyby uznano go za antyhitlerowski), w sąsiedniej Francji bez przeszkód i jakichś protestów ze strony Niemców wyświetlana była zrealizowana równolegle przez Langa wersja francuska *Le Testament du Dr. Mabuse* (1933). Niedostępny był natomiast ten film w USA, toteż później, w latach wojny, kiedy w Hollywood skupiła się duża

⁸ Odsyłam do Gunningowskiej analizy *Testamentu doktora Mabuse* w jego monografii Langa (Gunning, *The Films of Fritz Lang*..., 39–159).

⁹ Tekstem, który po raz pierwszy podważył prawdziwość opowieści Langa o jego jakoby natychmiastowej ucieczce z Niemiec po spotkaniu z Goebbelsem i jego „propozycji nie do odrzucenia”, był opublikowany już po śmierci reżysera i konfrontujący jego wersję z danymi z paszportu Langa artykuł: Gösta Werner, „Fritz Lang and Goebbels: Myth and Facts”, *Film Quarterly*, Spring 1990.

¹⁰ Na Węgry i do Austrii.

grupa antynazistowskich emigrantów z Niemiec, Langowi było łatwo zmitologizować „antynazizm” wypuszczonej akurat na amerykańskie ekrany francuskiej wersji *Testamentu doktora Mabuse* i uczynić z siebie w pewnym sensie „męczennika” prześladowanego przez Trzecią Rzeszę.

Opowieść Langa o „represjach” wobec filmu i o „ucieczce z Niemiec” (*de facto* nie była ona żadną gwałtowną ucieczką, ale starannie przemyślanym wyjazdem, który nastąpił, kiedy Langowi jeszcze nic nie groziło w Rzeszy, zważywszy jego zasługi dla kultury „germańskiej”) pojawiła się w roku 1943 przy okazji amerykańskiej premiery jego dwóch filmów: jawnie antynazistowskiego filmu wojennego *Kaci także umierają* (*Hangmen Also Die*) [współscenarzystą filmu był Bertolt Brecht] oraz wypuszczonej z amerykańskim dubbingiem francuskiej wersji *Testamentu doktora Mabuse*, z dialogami znacznie zmienionymi w porównaniu z wersją pierwotną, tak iż istotnie łatwo można było teraz w nim dostrzec antynazistowską wymowę. Oryginalna wersja niemiecka *Testamentu doktora Mabuse* pojawiła się w USA dopiero w 1973 roku, na 3 lata przed śmiercią Langa. Nieznany był wówczas jednak jego paszport z lat trzydziestych, opowieści starego mistrza przyjmowano w dobrej wierze z całym dobrodziejstwem inwentarza, a anegdotę o „antynazizmie” rzutowano na ten niejednoznaczny, ale po prostu sensacyjny i dość „apolityczny” film.

W roku 1960 Artur Brauner, producent z Berlina Zachodniego, poprosił Langa, by powrócił do Niemiec wyreżyserować nowego Mabusego¹¹. Zatem „powrót do domu” byłby zarówno powrotem Langa do ojczyzny, jak i do dawnego własnego kina. Lang miał świadomość, że prawdziwe zbrodnie hitleryzmu przerosły skalą i w ogóle wyobrażalnością wszelkie możliwe wyuczyny Mabusego i uczyniły zeń w pewnym sensie anachronizm. Zresztą nie wstępuje się dwa razy do tej samej rzeki – *Tysiąc oczu doktora Mabuse* (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*), 1960, jest produkcją o budżecie filmu klasy B (a nie, jak pierwszy *Doktor Mabuse*, superprodukcją), zrealizowaną przez 70-latkę, a nie przez 32-latkę u szczytu sił twórczych.

¹¹ Dla Braunera Lang zdążył już zresztą w roku 1959 wyreżyserować, częściowo w indyjskich plenerach, dyptyk *Tygrys z Esznapur* (*Der Tiger von Eschnapur*) i *Indyjski grobowiec* (*Das Indische Grabmal*) – też będący powrotem do własnych korzeni, do napisanego wspólnie z Theą von Harbou starego scenariusza, którego realizację prawie 40 lat wcześniej odebrał mu Joe May.

Niezależnie jednak od tego, że to najsłabszy Mabuse w trzyczęściowym „serialu” Langa, jest to najlepszy z filmów o Mabusem w serii nim zapoczątkowanej, wyprodukowanej przez Artura Braunera dla jego berlińskiej wytwórni CCC (Central Cinema Compagnie – CCC-Filmkunst). Scenarzyści, Heinz Oskar Wittig i Jan Fethke¹², opracowali scenariusz wspólnie z Langiem, który zasugerował jednoznaczne skojarzenie możliwego zła, jakim jest Mabuse, z nazizmem. Ale zwróćmy uwagę, że jest to takie bycie Kasandrą *après coup*, w pewnym sensie jak książka Kracauera *Od Caligariego do Hitlera*. Drugi z filmów, *Testament doktora Mabuse* – powstały, kiedy można było zdiagnozować nazizm *in statu nascendi*, mimo przypisywania mu później przez Langa takich jednoznacznie antynazistowskich akcentów, wcale ich nie zawierał, przynajmniej *expressis verbis*.

W *Tysiącu oczu...* Mabuse od dawna już nie żyje (umarł w roku 1933); można założyć, że profesor Baum, o ile żyje, jest w szpitalu dla umysłowo chorych, a nowym Wielkim Nieznajomym jest człowiek, który przeczytał „testament” Mabusego i uległ fascynacji nim. Ów człowiek nie ma jednej tożsamości, ale w chwili, gdy go spotykamy, przyjął już nazwisko „Mabuse” i podjął grę w miejscu, w którym szalony profesor Baum ją porzucił. Jego nowym *teatrum* działania i centrum operacyjnym jest zbudowany jeszcze przez nazistów (ważny aspekt) w latach wojny Hotel Luxor, gdzie szpiegowskie wyposażenie (naszpikowanie całego obiektu mikrofonami i kamerami telewizyjnymi, które przekazują obraz i dźwięk do pełnego monitorów telewizyjnych sekretnego studia, skąd można śledzić wszystkie poczynania gości) jest teraz zastosowane do osobistego użytku nowego „Mabusego”.

¹² Zapomnianą nieco postać Jana Fethkego przypomniął artykuł Jana Lewandowskiego – „Dylematy Jana Fethkego”, w: Andrzej Gwóźdź, red. *Odkrywanie prowincji. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku* (Kraków: Rabid, 2002), 55–65. Konrad Klejsa wskazuje, iż zasadniczy pomysł fabularny *Tysiąca oczu doktora Mabuse* – hotel naszpikowany szpiegującymi gości mediami – oparty jest na opublikowanej pierwotnie w esperanto pod pseudonimem Jean Forge powieści Fethkego *Mr. Tot aĉetas mil okulojn*, przetłumaczonej następnie na niemiecki pt. *Mr Tot kauft 1000 Augen* i wydanej pod własnym nazwiskiem (Leipzig: Goldmann Verlag, 1932), a później także na polski i opublikowanej jako książka Jeana Forge’a, *Mr Tot kupuje tysiąc oczu*, przeł. Eugeniusz Rytenberg (Warszawa: Wydawnictwo Współczesne, 1934). Zob. Konrad Klejsa, „Artur Brauner, Jan Fethke, Fritz Lang – trzy dekady *Tysiąca oczu doktora Mabuse*”, w: Andrzej Dębski, Andrzej Gwóźdź, red. *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2013), 13–40.

Film jest bardzo skomplikowany fabularnie i właściwie nie sposób go streścić w paru słowach. Jedną z centralnych postaci jest komisarz Kras (Gert Fröbe), jowialny, w typie Lohmanna, usiłujący wyjaśnić zagadkę otwierającej film śmierci dziennikarza Petera Bartera (zginął podobnie jak jedna z postaci *Testamentu*, dr Kramm – gdy jego samochód ugrzązł w ulicznym korku, z sąsiedniego wozu padł skrytobójczy strzał; są to echa śmierci Waltera Rathenaua, ministra spraw zagranicznych Republiki Weimarskiej). Komisarz penetruje podejrzany dlań Hotel Luxor, ale świat hotelu i intrygi kryminalnej jest równie niejasny tak dla widza, jak i dla komisarza. Każda z postaci ma jakiś fałszywy pozór, nosi maskę, czasem więcej niż jedną. W wielu scenach postacie udają, że są kimś innym, niż są, i wymieniają z innymi wyłącznie kłamstwa. A kłamstwa te są piętrowe. Np. jeden z bohaterów, amerykański przemysłowiec Travers (Peter van Eyck), powiązany z przemysłem nuklearnym (*signum temporis*), podgląda przez weneckie lustro w hotelu najpierw striptiz, a później dramatyczną walkę Marion Menil (Dawn Adams), kobiety, w której się chyba zakochał, z jej rzekomym mężem-sadystą. Travers wierzy, że podgląda jej prywatność, ale nie wie, że ta „niedyskrecja” była zamierzona przez nowego Mabusego, że Marion jest faktycznie jego agentką i że nawet to, iż Travers nie wytrzyma napięcia i zaingeruje w scenę, rozbijając weneckie lustro i rzekomo zabijając sadystycznego „męża” Marion, zostało zaaranżowane oraz przewidziane w detalach przez nową inkarnację Mabusego...

Ta nowa inkarnacja ma w filmie dwa nazwiska i dwie, zupełnie do siebie niepodobne i nierozpoznawalne przez widza, choć faktycznie grane przez jednego aktora (Wolfgang Preiss) formy zewnętrzne¹³. Doktor Jordan (znów doktor – ta niemiecka tytułomania!) śledzi innych ludzi ze swego pełnego monitorów telewizyjnych centrum szpiegowskiego, usytuowanego gdzieś na szczycie naszpikowanego kamerami i lustrami weneckimi hotelu, co ułatwia mu planowanie i wykonywanie swych zbrodni. Zarazem w drugim swym wcieleniu – przebrany za niewidomego jasnowidza Corneliusa (czyżby aspirowanie do roli Tejrzejasa?) – udaje, iż zna przyszłość,

¹³ By jednak nie ujawniać przedwcześnie widzowi fabularnej tajemnicy, że Mabuse-Jordan i jasnowidz Cornelius to jedna osoba, Wolfgang Preiss jest wskazany w liście obsady tylko jako odtwórca postaci doktora Jordana, zaś jako aktor grający Corneliusa wymieniony jest niejaki Lupo Prezzo, co faktycznie jest włoską parafrazą nazwiska „Wolfgang Preiss”.

zapowiadając np. komisarzowi Krasowi to, co sam wykona czy komuś zleci, niby to ostrzegając przed złem, które za chwilę się stanie. Jordan/Cornelius wydaje się w swym monitorowym centrum bardzo podobny do Zmęczonej Śmierci w jej komnacie świec, tak jak i on włączającej swoisty „ekran”, przekazujący obraz „skądś indziej”, by w odpowiednim momencie „zdmuchnąć płomień” jakiegoś toczącego się „gdzie indziej” życia. Ale gdy władztwo Śmierci wydaje się nie mieć granic ani w przestrzeni, ani w czasie, władza Corneliusa/Jordana ogranicza się do jednego miejsca i momentu historycznego.

Centrum telewizyjne nowego Mabusego to oczywiście elektroniczny wariant, wymyślonego przez Benthama i nagłośczonego przez Michela Foucault w książce *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*¹⁴, idealnego więzienia: Panoptikonu (wcześniej w twórczości Langa wariantami Panoptikonu były klatka schodowa i „medialne biurko” Haghego w jego kwatery głównej w *Spiegach* [*Spione*]), 1928, oraz gabinet Joha Fredersena na szczycie Nowej Wieży Babel w *Metropolis*, 1926). Jak widzimy, Lang w swym ostatnim w ogóle filmie powrócił do swych obsesyjnych motywów z lat dwudziestych¹⁵.

Tysiąc oczu doktora Mabuse okazało się na tyle kasowym sukcesem, że Artur Brauner chciał kolejnego Mabusego; gdy Lang odmówił, Brauner kontynuował serię, zatrudniając innych reżyserów. Mabuse przestał być „własnością” Langa, stał się jedną z wędrujących postaci kina popularnego (jak np. James Bond). Scenariusze filmów produkcji Braunera – co było wiadać już w *Tysiącu oczu...* – są aż nazbyt skomplikowane, przeładowane postaciami i wątkami, zawierają zbyt wiele gwałtownych zwrotów akcji i „zdemaskowań”, by miało sens szukanie w nich jakiegoś logicznego sensu właśnie. Pomimo chaosu fabularnego wydają się rozwijać w miarę linearnie

¹⁴ Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia, 1998).

¹⁵ Pozwolę sobie tutaj na małą polemikę z przywołanym artykułem Konrada Klejsy. Choć pomysł „telewizyjnego monitoringu” w *Tysiącu oczu doktora Mabuse* niewątpliwie ma bezpośrednie źródło w powieści Fethkego, co słusznie podkreśla Klejsa, to jednak jako jeszcze jeden – technologiczno-architektoniczny – wariant Panoptikonu wydaje mi się jednak równie niewątpliwą kulminacją obsesyjnej fascynacji Langa zagadnieniem transmisyjnych i inwigilujących mediów. Być może zresztą właśnie dlatego przyjął propozycję Braunera i podjął się współpracy z Fethkem przy tej nieco zawołowanej obecnością tematu Mabusego adaptacji powieści „Jeana Forge”.

w szużecie, ale jest w nich wiele dezorientujących widza nieciągłości. Jednocześnie każdy *sequel* zawiera na tyle dużo ciągłych elementów, wiążących je z poprzednimi filmami, że jest to zachętą dla widza, by ów chaos uspoźniać.

Rzecz jasna, ów chaos i niespójność można uznać za błędy, za oczywiste uchybienia realizacji klasy B, dokonywanych przez producenta pośpieszenie, jedna za drugą, na fali natychmiastowego dyskontowania sukcesu. Trudno usprawiedliwić brak logiki, gdy wszystkie (poza pierwszym i ostatnim) scenariusze wyszły spod pióra jednego scenarzysty (Ladislav Fodor). Ale jeżeli uznać, że kolejne filmy z lat sześćdziesiątych o Mabusem to surrealistyczne koszmary, rozgrywające się w zgodzie z logiką marzeń sennych, to narracyjne i fabularne zgrzyty stają się zaletą. Z takim punktem odniesienia – zauważa David Kalat – seria Braunera jawi się jako porywająca i przerażająca wizja świata, w którym nie sposób pokładać zaufania, świata zdrady, mistyfikacji, oszustwa, niezwykłych transformacji ludzi i rzeczy¹⁶.

Do wyprodukowanej przez Braunera serii o Mabusem należą następujące filmy: *W stalowej sieci doktora Mabuse* (*Im Stahlnetz des Dr. Mabuse*), 1961, reż. Harald Reinl; *Niewidzialne szpony doktora Mabuse* (*Die Unsichtbare Krallen des Dr. Mabuse*), 1962, reż. Harald Reinl; *Testament doktora Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*), 1962, reż. Werner Klingler [jest to zarazem *sequel* ostatnich filmów, jak i *remake* filmu Langa z 1933 pod tym samym tytułem]; *Scotland Yard kontra Doktor Mabuse* (*Scotland Yard jagt Dr. Mabuse*), 1963, reż. Paul May; *Promień śmierci doktora Mabuse* (*Die Todesstrahlen des Dr. Mabuse*), 1964, reż. Hugo Fregonese; *Zemsta doktora Mabuse* (*La Venganza del Dr. Mabuse / Der Mann der sich Mabuse nammt* albo *Dr. M schlägt zu*), 1970, reż. Jesus Franco.

Egzemplaryczna fabuła: *W stalowej sieci doktora Mabuse* – Mabuse zawładnął więzieniem i wysyła skazańców do popełniania zbrodni, po których wracają do swych cel. Mabuse utrzymuje kontrolę nad armią tych podobnym *zombie* więźniów, używając narkotyku, który wydobył od znakomitego chemika Sabrehma (uwięził go, fabrykując przeciw niemu szpiegowskie oskarżenia). Część imperium Mabusego znajduje się w kościele prowadzonym przez niejakiego wielebnego Briefensteina, który napisał książkę, dowodzącą, iż Mabuse jest nadnormalnym złem, jak Dracula...

¹⁶ Kalat, *The Strange Case of Dr. Mabuse...*, w wielu miejscach.

Powracają aktorzy z poprzedniego filmu, ale charakterystyczne jest, typowe dla serii Braunera, pomieszanie z poplątaniem. Gert Fröbe gra komisarza policji, który jednak nie nazywa się Kras, tylko Lohmann (jak w filmie z 1933 roku), zaś Wolfgang Preiss (Cornelius/Jordan z poprzedniego filmu) gra szalonego doktora, ale jako aktor ma niewiele do powiedzenia, bo Mabuse „wciela się” w tym filmie w strażnika Wolffa, którego gra inny aktor, Fausto Tozzi... Ta taktyka ciągłości/nieciągłości, nawiązań/zaprzeczeń, sugerowania zarazem tożsamości/odrębności postaci jest typowa dla całej serii Braunera.

Gang Mabusego we wszystkich filmach produkcji Braunera różni się od włoskich czy amerykańskich organizacji przestępczych, mafii, stereotypowo niemiecką dokładnością i brakiem czynnika emocjonalnego w działaniu. Wszystko jest zaplanowane i wykonane z drobiazgową precyzją, to nie gangsterzy czy *mafiosi* – to maszyny do porywania i zabijania ludzi.

W dwóch filmach – *Scotland Yard kontra doktor Mabuse* i *Promień śmierci doktora Mabuse* – pojawiają się świadome nawiązania do serii Bondowskiej, która już wystartowała i zdążyła odnieść sukces – w postaci gadżetów czy obrazu Scotland Yardu albo brytyjskiej Secret Service w *Promieniu śmierci*. Ewidentnym, żartobliwym nawiązaniem do Bonda w tym ostatnim filmie jest obdarzenie angielskiej agentki, wpłątanej w sprawę Mabusego, kryptonimem „996”, co jest oczywistym rewersem Bondowskiego kryptonimu „007”. Ale pamiętajmy i o odwrotnej zależności: przedstawianie się agenta 007: „*My name is Bond... James Bond*” wydaje się echem samoprezentacji Mabusego z dwóch pierwszych filmów Langa: „*Mein Name ist Mabuse... Doktor Mabuse*”.

Amerykański historyk filmu, David Kalat, który napisał monografię *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of Twelve Films and Five Novels*, zainicjował też edycję cyklu płyt DVD, który wydobywa z zapomnienia serię Artura Braunera, bo, rzecz jasna, filmy Langa o Mabusem nigdy zapomniane w historii kina nie były. Wraz z tą edycją i ze świetnym opracowaniem Kalata seria o Mabusem mogła stać się cyklem równie kultowym, jak seria bondowska, zwłaszcza iż jest równie samoświadoma i w pewnym sensie „postmodernistyczna *avant la lettre*” (autotematyczne odniesienia, zabawa z formą, niszcząca fabularną zwartość „bylejakość”, którą można dziś afirmować jako „dekonstrukcję” formy i tematu). Kultowa się jednak nie

stała, być może z racji swej niskobudżetowości i jednak warsztatowej bylejakości w porównaniu z blockbustarami, jakimi były kolejne „Bondy”.

Ale poza tym seria o Mabusem nie jest serią o niczym. Gdy w pierwszym filmie Langa mieliśmy do czynienia z alegorią inflacji i jej rzekomych winowajców, to we wszystkich trzech filmach Langa możemy dopatrzeć się (choć w drugim to tylko po Langowskich „zabiegach interpretacyjnych” za oceanem) alegorycznego obrazu nazizmu – jako „przeczcucia”, „ostrzeżenia w ostatniej chwili” czy nawiązania *ex post*. W serii Braunera – już po *Tysiącu oczu...* – Mabuse staje się alegorią totalitarnego zagrożenia, dość wprawdzie nieokreślonego, ale czy musiał je wskazywać wprost ocalały z Holocaustu łódzki Żyd, pracujący w okrążonym przez komunistyczny totalitaryzm, a potem otoczonym nieprzekraczalnym murem Berlinie Zachodnim? W każdym z kolejnych spotkań Mabuse jest nieco potężniejszy niż poprzednio, a jego plany, by zawładnąć światem, są jakby coraz bliższe urzeczywistnienia. I chociaż każdy z filmów kończy się klęską Mabusego, to – inaczej niż w filmach z Bondem – gadzety i najnowocześniejsze osprzętowanie należą wyłącznie do superprzestępcy, a nie do „sił dobra” czy „demokracji”. Jego klęska nie zmienia poczucia, że Mabuse może wrócić w następnym filmie. Bo, jak zauważa Kalat, „dobro” czy „demokracja” zwycięża wprawdzie kolejną bitwę, ale zły Mabuse stale ma nadzieję wygrać wojnę¹⁷.

Bibliografia:

- Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London & New York: Routledge, 2000.
- Farin, Michael, Günter Scholdt. *Dr. Mabuse, Medium des Bösen*. Hamburg: Rogner und Bernhard, GmbH, 1994.

¹⁷ W ostatniej dekadzie powstała w USA seria, zrealizowana przez niezależnego amerykańskiego reżysera Ansela Faraja, obejmująca trzy filmy: *Doctor Mabuse* (2013), *Doctor Mabuse: Etiopomar* (2014) i *The Thousand and One Lives of Doctor Mabuse* (2020). Ta trylogia to jednak filmy niszowe, dla specyficznego fanowskiego kręgu i w porównaniu z nią cykl Braunera to Himalaje warsztatowego i artystycznego poziomu. Nie ma ona też, w przeciwieństwie do serii Braunera, ontycznej więzi z pierwotnym doktorem Mabuse Norberta Jacques'a i Fritz Langa ani przez osobę reżysera, ani przez jej niemieckość. Dlatego nie uważam, iż stanowi ona dalszy ciąg pośmiertnych dziejów doktora Mabuse.

- Fethke, Jan. *Mr Tot kauft 1000 Augen*. Leipzig: Goldmann Verlag, 1932.
- Forge, Jean [właściwie: Fethke, Jan]. *Mr. Tot kupuje tysiąc oczu*. Tłumaczenie Eugeniusz Rytenberg. Warszawa: Wydawnictwo Współczesne, 1934.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przetłumaczył Tadeusz Komendant, Warszawa: Aletheia, 1998.
- Gunning, Tom. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London: BFI Publishing, 2000.
- Jacques, Norbert. *Mit Lust gelebt*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1950.
- Kalat, David. *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of the Twelve Films and Five Novels*. Jefferson & London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2001.
- Kaplan, E. Ann. *Fritz Lang: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall & Co., 1981.
- Klejsa, Konrad. „Artur Brauner, Jan Fethke, Fritz Lang – trzy dekady *Tysiąca oczu doktora Mabuse*”. W: *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. Andrzej Dębski, Andrzej Gwóźdź, 13–40. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2013.
- Kracauer, Siegfried. *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Tłumaczenie Eugenia Skrzywanowa i Wanda Wertenstein. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Kreimeier, Klaus. *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918– 1945*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 1999.
- Lewandowski, Jan. „Dylematy Jana Fethkego”. W: *Odkrywanie prowincji. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. Andrzej Gwóźdź, 55–65. Kraków: Rabid, 2002.
- Werner, Gösta. *Fritz Lang and Goebbels: Myth and Facts*. „Film Quarterly”, Spring 1990.
- Widdig, Bernd. *Culture and Inflation in Weimar Germany*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 2001.

Kanon filmów o doktorze Mabuse – filmografia:

Doktor Mabuse, gracz. Część I: *Wielki gracz – obraz epoki (Dr. Mabuse, der Spieler. Erster Teil: Der große Spieler – Ein Bild der Zeit)*; Część II: *Inferno – film o ludziach naszych czasów (Dr. Mabuse, der Spieler. Zweiter Teil: Inferno – Ein Spiel von Menschen unserer Zeit)*, reżyseria: Fritz Lang; produkcja: Ullstein-Uco Film – Decla-Bioscop – Ufa, 1922.

- Testament doktora Mabuse*. Wersja niemiecka: *Das Testament des Dr. Mabuse*. Wersja francuska: *Le Testament du Dr. Mabuse*. Reżyseria obu: Fritz Lang; produkcja: Seymour Nebenzahl, Nero Film AG, 1933.
- Tysiąc oczu doktora Mabuse* (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*), reżyseria: Fritz Lang; produkcja: Artur Brauner, CCC-Filmkunst, Berlin 1960.
- W stalowej sieci doktora Mabuse* (*Im Stahlnetz des Dr. Mabuse*), reżyseria: Harald Reinl; produkcja: Artur Brauner, CCC-Filmkunst, Berlin 1961.
- Niewidzialne szpony doktora Mabuse* (*Die Unsichtbare Krallen des Dr. Mabuse*), reżyseria: Harald Reinl; produkcja: Artur Brauner, CCC-Filmkunst, Berlin 1962.
- Testament doktora Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*), reżyseria: Werner Klingler; produkcja: Artur Brauner, CCC-Filmkunst, Berlin 1962 [jest to zarazem *sequel* ostatnich filmów, jak i *remake* filmu Langa z 1933 pod tym samym tytułem].
- Scotland Yard kontra Doktor Mabuse* (*Scotland Yard jagt Dr. Mabuse*), reżyseria: Paul May; produkcja: Artur Brauner, CCC-Filmkunst, Berlin 1963.
- Promień śmierci doktora Mabuse* (*Die Todesstrahlen des Dr. Mabuse*), reżyseria: Hugo Fregonese; produkcja: Artur Brauner, CCC-Filmkunst, Berlin 1964.
- Zemsta doktora Mabuse* (*La Venganza del Dr. Mabuse / Der Mann der sich Mabuse nammt* albo *Dr. M schlägt zu*), reżyseria: Jesus Franco; produkcja: Artur Brauner, CCC-Filmkunst, Berlin 1970.

Summary

The Posthumous Life of Dr. Mabuse

Dr. Mabuse, master of crime and No.1 enemy of society, was invented as fictional character by Luxembourgian writer Norbert Jacques in his novel from 1921. Character of Mabuse inspired great German director Fritz Lang to make three films. In the first one, *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), he is powerful criminal figure, destroying social and economic life of young Weimar Republic and could be perceived as an allegory of German inflation at the beginning of 1920-s. Caught, however, by general attorney Von Wenk, in the final of film is placed in psychiatric

asylum. In Lang's sequel *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) Mabuse in the half of film dies as physical person in psychiatric clinic of Professor Baum. However, he becomes by fact of his death the more dangerous as immaterial and abstract Idea of Evil which could be incarnated in everyone. The third and last Lang's Mabuse film, *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (1960) is at the same time the first one of Mabuse series produced by Arthur Brauner for his Berlin company CCC-Filmkunst. Brauner's series consists of 7 films (including Lang's last work) made in the decade 1960–1970. The short analysis of it is made on the base of powerful monography *The Strange Case of Dr. Mabuse* by American film historian David Kalat who is also editor of DVD edition of Brauner's series.

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4779-5942>

Filmowanie klasyka w podzielonych Niemczech: kinowe adaptacje Bertolta Brechta

Dynamika filmowego dziedzictwa Brechta nigdy nie była imponująca, wręcz przeciwnie – liczba filmów kinowych zrealizowanych na podstawie spuścizny Brechta pozostaje w obydwu państwach niemieckich (także poza nimi) stosunkowo skromna. Z jednej, wschodniej, strony „żelaznej kurtyny” mamy zatem zrealizowane dla kin w Defie: *Matkę Courage i jej dzieci*¹ oraz nowelę *Dwóch synów*² z nowelowego filmu Defy *Nasze czasy*³; z drugiej jej strony natomiast *Operę za trzy grosze*⁴, wprowadzoną na ekrany kin po 44 latach (z pochodzenia telewizyjną) ekranizację *Baala*⁵, a także opartą na powieści *Interesy pana Juliusza Cezara* koprodukcyjną *Lekcję historii*⁶.

Główny problem z adaptacjami utworów Brechta tkwi w ich złożoności medialnej, czyli w tym, że sytuują się one na przecięciu cech rodzajowo-gatunkowych kina, telewizji, sceny teatralnej, telewizyjnej inscenizacji czy dokumentacji filmowej, tworząc hybrydy medialne (rzadko intermedia) o nieoczywistym w wielu wypadkach, a niekiedy wręcz dwuznacznym

¹ *Mutter Courage und ihre Kinder*, reż. Peter Palitzsch i Manfred Wekwerth, NRD 1961.

² *Die zwei Söhne*, reż. Helmut Nitzschke, NRD 1961.

³ *Aus unserer Zeit*, reż. Helmut Nitzschke, Hans-Joachim Kunert, Rainer Simon, NRD 1970. Dochodzi do tego jeszcze – wyprodukowany przez Defę na podstawie wiersza pochodzącego z tego samego tomu opowiadań co film Nitzschkego (zob. Bertolt Brecht, *Opowiadania z kalendarza*, wstęp i oprac. Antoni Marianowicz (Warszawa: Czytelnik, 1953) – animowany krótkometrażowy *Krawiec z Ulm* (*Der Schneider von Ulm*, reż. Lutz Dammbeck, NRD 1979).

⁴ *Die Dreigroschenoper*, reż. Wolfgang Staudte, RFN–Francja 1963.

⁵ *Baal*, reż. Volker Schlöndorff, RFN 1970. Film został odłożony na półki po proteście żony Brechta, Helene Weigel, oburzonej kreacją tytułowej postaci (notabene, oglądała film we wschodnim Berlinie w programie telewizji zachodnioniemieckiej).

⁶ *Geschichtsunterricht*, reż. Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, RFN–Włochy 1972.

statusie⁷. Wynika to głównie z rozpoznanych w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia przez Wolfganga Gerscha (i nadal aktualnych) „trudności z filmowaniem Brechta”⁸, czego powodem jest

całkowite i szerokie uznanie teatralnej specyfiki teatru Brechta. Światowa sława stała się barierą. Brecht przekonał swoją nową dramaturgią artystów i widzów, w międzynarodowej skali. I żaden reżyser o renomie nie może sobie już pozwolić na to, aby podporządkować Brechta filmowi, jak to było wcześniej⁹.

Ograniczenie niniejszej refleksji do filmów kinowych reprezentujących dwie antagonistyczne kinematografie i kultury filmowe (NRD i RFN), z pominięciem telewizji, jest o tyle zasadne, że respektuje odmienność porządków estetycznych (i odbiorczych) obydwu mediów ekranowych, sankcjonując pomijany często fakt odrębności medialnej filmu kinowego i filmu telewizyjnego (na co zwracałem uwagę w odniesieniu do filmów o tematyce przesiedleńczej¹⁰). Już w zjednoczonych Niemczech, na początku tego stulecia, powstała wprawdzie druga, po Schlöndorffowskiej, kinowa adaptacja *Baala*¹¹, a w 2018 roku fascynujący *Mackie Messer*¹², dowodzący tego, jak atrakcyjny i owocny zarazem może być artystyczny gest twórczej odwagi wobec Brechta, spajający samo dzieło z okolicznościami jego powstawania (w tym wypadku zdeterminowanymi przez proces sądowy Brechta z firmą produkcyjną Nero-Film). Ale w kinowym życiu Brechta, na którym skupimy się w niniejszym artykule, niewiele zdaje się to zmieniać.

⁷ Szczegółowo kwestie te rozważam w artykule: Andrzej Gwóźdź, „Verfilmt, aber ob wirklich filmisch? Filmische Zeugnisse der Brecht-Rezeption in beiden deutschen Staaten (1949–1989)”, w: *Bertolt Brecht in Systemkonflikten. Produktion – Rezeption – Wirkung*, red. Zbigniew Feliszewski (Göttingen: V&R unipress, 2023), 469–494. Niniejszy artykuł stanowi jego skróconą i zmienioną wersję.

⁸ Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film* (Berlin: Hanser, 1975), 255 nn.

⁹ Gersch, *Film bei Brecht...*, 294–295; zob. też Joachim Lang, *Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006), 349–357.

¹⁰ Zob. Andrzej Gwóźdź, „W drodze do domu. Kultury pamięci przymusowej migracji Niemców po 1945 roku w kinematografiach niemieckich”, *Kwartalnik Historyczny*, nr 4 (2021), 964–966.

¹¹ *Baal*, reż. Uwe Janson, RFN 2004.

¹² *Mackie Messer. Brechts 3Groschenfilm*, reż. Joachim A. Lang, RFN–Belgia 2018.

Brecht na pół podzielony

Po nieudanej próbie zekranizowania *Matki Courage i jej dzieci* przez Wolfganga Staudtego w roku 1955 (jednej z owych ukrytych pod przykrywką szwedzkiej firmy Pandora-Film Stockholm koprodukcji z RFN) przyjdzie poczekać sześć lat na kolejny niemiecki film z Brechtem jako autorem. W tym samym jednak roku, w którym zaniechano produkcji *Matki Courage...*, wiedeńska wytwórnia Wien Film wprowadziła na ekrany *Pana Puntilę i jego sługę Mattiego*¹³ według scenariusza reżysera, z muzyką Hannsa Eislera. Przedsięwzięcie to było interesujące zwłaszcza z tego powodu, że Brecht współpracował przy nim jako scenarzysta, czego dowodem jest autorska wersja korekty scenariusza¹⁴. Wprawdzie Cavalcanti wyprowadził *Volksstück* Brechta z epickiej satyry ku wiedeńskiej śpiewogrze (z parodią Heimatfilmu włącznie), ale ślady Brechta, wynegocjowane z twórcami filmu podczas prac nad scenariuszem, są w produkcji widoczne, chociażby w postaci ramowej kompozycji filmu, w której mamy do czynienia z komentowaniem akcji „z dołu” (niestanowiącej wszak wyłomu w ciągłości narracji), przez śpiewające podczas zajęć kuchennych kobiety, utrzymanej w kolorystyce sepii. Ale to nie mogło przekonać do całego filmu autora, który dostrzegał w nim naddatek naturalistycznej iluzji zamiast efektu wyobcowania rodem z epickiego teatru (film nie został zakupiony na ekrany NRD). Trudno zresztą w wypadku ekranizacji Cavalcantiego mówić o tworze intermedialnym (a chyba tylko taki mógłby sprostać oczekiwaniom Brechta) – to raczej trawestacja dramatu Brechta w duchu swobodnej ekranizacji czerpiącej z ducha parodii i pastiszu¹⁵.

W tym kontekście szczególnie i ciągle wyjątkowe miejsce zajmuje filmowa wersja *Matki Courage i jej dzieci* Petera Palitzscha i Manfreda Wekwertha – wiernych uczniów oraz spadkobierców myśli teatralnej Brechta, wyprodukowana przez Defę w 1960 roku (premiera w lutym 1961 roku).

¹³ *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, reż. Alberto Cavalcanti, Austria 1955.

¹⁴ Joachim Lang słusznie podkreśla, że *Pan Puntila i jego sługa Matti* „to [...] jedyna sztuka, na podstawie której powstał autoryzowany przez Brechta scenariusz, który mimo wszelkich różnic, w najistotniejszych swych rysach został sfilmowany” (Lang, *Episches Theater als Film*, 142). Uwagi Brechta do scenariusza Cavalcantiego zob. Bertolt Brecht, „[Zum Film «Herr Puntila und sein Knecht Matti»]”, w: *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien* (Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1971), 366–370.

¹⁵ Zob. na ten temat Lang, *Episches Theater als Film*, 137–177.

Z jednej strony bowiem film dokumentuje głośną inscenizację Brechta i Ericha Engla na scenie Deutsches Theater, jeszcze przed przeprowadzką zespołu Berliner Ensemble do Theater am Schiffbauerdamm (premiera w styczniu 1949 roku); z drugiej, pozostaje najbardziej Brechtowską z ducha ekranową manifestacją spuścizny Berliner Ensemble. Co może jednak dziwić, sami twórcy podkreślali, że chodziło im o „adaptację o charakterze dokumentacji według przedstawienia Berliner Ensemble” (*Dokumentarverfilmung nach der Aufführung des Berliner Ensembles*)¹⁶, choć można byłoby się spodziewać, że akurat oni zechcą odejść od dokumentalnej podległości scenie. Zapewne jednak nie zależało im aż tak bardzo na odcinaniu się od tradycji scenicznej, co zresztą w wypadku uczniów Brechta jest zrozumiałe. Znamienne, że po próbie Defy z początku lat sześćdziesiątych XX wieku już nikt z filmowców nie sięgał po Brechtowski dramat o matce Courage, choć od tamtego czasu minęło ponad 60 lat; zresztą i *Opera za trzy grosze* ponad pół wieku czekała na swą kolejną ekranową odsłonę, a jako spektakl telewizyjny nie pojawiła się w telewizji NRD nigdy.

To jednak właśnie *Matce Courage i jej dzieciom* Palitzscha i Wekwertha przypada w udziale status dzieła w pełni intermedialnego, w którym obszar styku między obydwoma mediami – teatrem i filmem – został uwidoczniony w postaci specyfiki rodzajowo-gatunkowej przekazu. Mamy przecież do czynienia z filmem, czego najwyraźniejszymi oznakami w obrębie materialności medium są chociażby: format szerokiego ekranu (wymuszający na widzu poszukiwanie sensów w mozaice ekranu), kaszetowanie (demaskujące konwencjonalność pokazywania poprzez wybór fragmentu obrazu i zaczerpnienie pozostałej jego części, co pozwala na sterowanie uwagą widza bez potrzeby zmiany punktu widzenia kamery)¹⁷ oraz symultaniczny obraz (wskazujący na zabieg konstrukcyjny, w przeciwieństwie do montażu równoległego, zszywającego obrazy w sposób łagodny, „wczuwający”). Nie bez znaczenia pozostaje także filmowa nomenklatura produkcyjna, uwidoczniiona w napisach końcowych (produkcja wytwórni filmowej

¹⁶ Manfred Wekwerth, Peter Palitzsch, „Über die Verfilmung von «Mutter Courage und ihre Kinder»”, w: Brechts *„Mutter Courage und ihre Kinder”*, red. Klaus-Detlef Müller (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1982), 257.

¹⁷ „Im większy skok między obydwoma zastosowanymi formatami (cinemascope i kaszetowanie), tym większa szansa na to, że widz pozostanie świadomy” – piszą autorzy filmu, wierni przesłaniu Brechta („Cinemascope”, w: *Materialien zur „Mutter Courage”-Verfilmung*, Wekwerth-Archiv; cyt. za: Lang, *Episches Theater als Film*, 243).

Defa, scenariusz, dramaturgia, kamera, dźwięk, montaż¹⁸), bo czołówka jest poddana skutecznemu zabiegowi wyobcowania: zostaje ona podana ustnie przez filmowego kronikarza z offu (Hilmar Thate). I choć niektóre z telewizyjnych adaptacji dramatów oraz prozy Brechta – zarówno te zrealizowane w RFN, jak i w NRD – również są „filmami” (dokładniej: filmami telewizyjnymi¹⁹), to jednak w żadnym z nich nie chodzi przecież o kino jako medialny dyspozytyw i medium rozpowszechniania. Medialne „pomiędzy” dotyczy w tych wypadkach dramatu scenicznego i ufilmowanej (zaadaptowanej na potrzeby filmu) telewizji.



Fot. 1. *Matka Courage i jej dzieci*, reż. Peter Palitzsch i Manfred Wekwerth, NRD, 1961
Źródło: ©DEFA-Stiftung / Hannes Schneider

¹⁸ Dramaturgiem filmu (funkcja zawodowa niezmiernie istotna dla kina Defy) był Egon Günther, jeden z najwybitniejszych i najbardziej niepokornych reżyserów Defy, którego film *Kiedy dorośniesz, drogi Adamie* (*Wenn du groß bist, lieber Adam*), wyprodukowany w 1965 roku, należał do tzw. filmów króliczych (*Kaninchenfilme*), czyli niedopuszczonych na ekrany decyzją Plenum SED w 1965 roku (film wszedł do kin dopiero po przełomie w 1990 roku). W kontekście udziału Günthera w pracy nad Brechtem warto wskazać na jego doskonałe adaptacje powieści Tomasza Manna *Lotta w Weimarze* (*Lotte in Weimar*, NRD 1975) oraz Goetheańskich *Cierpień młodego Werthera* (*Die Leiden des jungen Werthers*, NRD 1976).

¹⁹ Chodzi, z jednej strony, o filmy wyprodukowane przez telewizję w celach emisji telewizyjnej (a więc dla widza telewizyjnego), zarazem jednak takie, których poetyka wykracza poza telewizyjną rejestrację, rekonstrukcję bądź telewizyjną inscenizację spektaklu, wykazując materiałowo-stylistyczne cechy filmu jako tekstu kina (wówczas na ogół zarejestrowanego na taśmie filmowej).

Matka Courage i jej dzieci – mimo całej swej „teatralności” – pozostaje natomiast produktem intencjonalnie przeznaczonym do kin. Została zrealizowana z całym arsenałem środków filmowych, zachowujących wyrafinowanie estetyki Brechtowskiej (preferującej redukcję środków do tego, co niezbędne i istotne), a obszar styku medialnego określają napięcia między sceną a kinem właśnie, tak jednak, że estetyka teatru nie zostaje wymazana. Autorzy adaptacji zrezygnowali chociażby z naturalistycznej (typowo filmowej) scenografii, zachowując technikę sceny obrotowej (jedynie nieznacznie modyfikując jej rolę w dramaturgii filmu). Również dźwięk został wyłączony z imitacyjnego porządku sprzyjającego auratyczności świata przedstawionego i sprowadzony wyłącznie do funkcji semantycznej, wobec czego songi Brechta–Dessaua zostają każdorazowo wprowadzone zapowiedzią z offu i zasugerowane kaszetowaniem.

Przy czym od samego początku nie miał to być widowiskowy film historyczny²⁰, oddziałujący inscenizowaną atmosferą epoki i jej ekranową rekonstrukcją²¹. Brechtowi zależało przede wszystkim na tym, aby film nie ukrywał swej umowności, wobec czego zamierzał przydać mu stylu dziewnastowiecznych dagerotypów (co oznaczało utrzymanie go w tonacji sepii), ale zwłaszcza utrzymać w mocy wypróbowany w jego teatrze, anty-iluzyjny charakter gry aktorskiej i w ogóle wykluczyć wszystko, co trąciłoby naturalizmem, zwłaszcza w scenografii²². Stylistykę taką podtrzymują użyte w funkcji łączników między scenami siedemnastowieczne miedzioryty Jacques’a Callota, podkreślające „kronikarski” charakter dramatu (zapowiedziany w podtytule zarówno sztuki, jak i filmu: *Kronika z wojny trzydziestoletniej*), wzmocniony dodatkowo historycznym komentarzem kronikarza z offu. Ale sztychy te pełnią także dodatkową funkcję w dramaturgii filmowej – montowane na przemian z kołami wozu matki Courage tworzą wymowny lejtmotyw filmu. Nie bez znaczenia okazało się

²⁰ A ku temu właśnie zmierzała niedoszła adaptacja Wolfganga Staudtego, zamierzona jako gwiazdorska międzynarodowa produkcja w kolorze i formacie cinemascope, z udziałem Simone Signoret oraz Bernarda Bliera, z tytułową rolę zagwarantowaną wszak dla Helene Weigel.

²¹ Zob. przywoływane przez Langa dokumenty Defy w kontekście zaniechanego projektu Wolfganga Staudtego (zob. Lang, *Episches Theater als Film*, 229 nn).

²² Zob. Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. XXVII: *Journale 2. Journale 1941–1955. Autobiographische Notizen 1942–1955* (Berlin & Weimar & Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag, 1995), 307.

także zaangażowanie do zdjęć znanego z dokumentu operatora Harry'ego Bremera (w latach czterdziestych operatora współpracującego z NRD-owską kroniką filmową *Der Augenzeuge*), który zastosował silne, równomiernie rozłożone oświetlenie redukujące kontrast i tłumiące nastrój. Stąd zapewne także zredukowane do minimum zbliżenia, zwłaszcza matki Courage, by nie wywoływały pokusy identyfikacji, rzadkie jazdy kamery i szwenki. Wszystkie wymienione środki sprawiają, że w zgodzie z teorią teatru epickiego Brechta odbiorca zostaje usytuowany bardziej wobec historii niż w niej samej. Jak pisze Lang, „kamera nie pokazuje zdarzeń z punktu widzenia poszczególnych osób, ale kieruje uwagę widza na zależności. Oferuje widzenie z zewnątrz”²³.

Choć więc Palitzsch i Wekwerth nie chcieli poprzestawać na dokumentacji spektaklu Berliner Ensemble, lecz zamierzali przysposobić go na użytek sztuki filmowej, więcej nawet – wskutek udziału „kamery, montażu, dekoracji i formatu”²⁴ zmultiplikować oddziaływanie sceny, to przecież ich ekranizacja pozostaje ze względu na strategię intermedialności bardziej teatrem niż filmem albo, jak kto woli, filmem teatralnym. Ale też jest to jedyny utwór filmowy, któremu przydać można kwalifikacji: Brechtowski, bo respektuje nie tylko literę dramatu, ale nadto twórczo korzysta z całego arsenału Brechtowskiej estetyki²⁵; i to niekoniecznie tylko dlatego, że – jak twierdził Friedrich Dürrenmatt – Palitzsch i Wekwerth „zrobili film, który jest bardziej teatralny niż samo przedstawienie”²⁶.

Z pewnością nie da się podobnego przesłania odnieść do *Opery za trzy grosze* Wolfganga Staudtego. Czasowe sąsiedztwo obydwu filmów dodatkowo ujawnia dzielące je różnice w podejściu do spuścizny Brechta. Staudte przystosował Brechtowski dramat do formuły musicalu, czemu sprzyjała utrzymana w umownej konwencji poetyka zdjęć Rogera Fellousa (między innymi operatora wielu filmów André Cayatte'a), co krytykom

²³ Zob. Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 252.

²⁴ Wekwerth, Palitzsch, *Über die Verfilmung von „Mutter Courage und ihre Kinder”*, 257.

²⁵ W recepcji filmu (prócz pochwał i krytyki) zwracano, między innymi, uwagę na fakt, że jako przedmiot badania mógłby on posłużyć krytycznej odnowie filmowych środków kształtowania – zob. Manfred Jelenski, „Nicht nur ein Filmdokument. «Mutter Courage und ihre Kinder»”, *Deutsche Filmkunst*, nr 4 (1961), 112.

²⁶ Cyt. za: Josef Srych, „Theater ist nicht Kino – oder: Der grösste [sic!] Misserfolg des Jahres”, *Jedioth Chadashoth*, 31.08.1961 (cyt. Lang, *Episches Theater als Film*, 267).

kazało wyrokować chociażby na temat „sprawiającej zawód wersji typu show”²⁷, a w stylu gry w powiązaniu z gwiazdorską obsadą²⁸ dostrzegać zdradę względem Brechtowskiej zasady epickości²⁹. Pozostaje faktem, że Staudte (podobnie jak wcześniej Georg Wilhelm Pabst) zignorował scenariusz Brechta zatytułowany *Die Beule*³⁰, ale to zupełnie zrozumiałe, iż nie chodziło o dochowanie wierności Brechtowi, lecz o schlebianie gustowi rynku filmowego, który takiego widowiskowego Brechta (koszty produkcji wyniosły cztery i pół miliona marek!) na ekranie oczekiwał. Strategia adaptacyjna Staudtego zdaje się wyczerpywać na formule recyklingu medialnego – wykorzystania podstawy literackiej Brechta jako źródła transferu w obręb kodów kultury masowej pierwszej połowy XX wieku, zwłaszcza musicalu.



Fot. 2. *Opera za trzy grosze*, reż. Wolfgang Staudte, RFN–Francja 1963

Źródło: Zbiory FINA – Instytut Audiowizualny

²⁷ Gersch, *Film bei Brecht*, 71.

²⁸ Wystarczy wymienić Curda Jürgensa jako Mackie Messera, Gerta Fröbeego w roli Peachuma, Hildegard Knef jako Jenny i Lino Venturę w roli szefa policji.

²⁹ Trudno się zatem dziwić, że nie ma na niego miejsca ani w obszernej monografii Joachima Langa, ani w wielu innych pracach poświęconych ekranizacjom Brechta, a u Gerscha pojawia się jedynie marginalnie, jako negatywny przykład w obrębie krytyki ideologicznej.

³⁰ Scenariusz Brechta, zob. Bertolt Brecht, „Die Beule. Ein Dreigroschenfilm”, w: *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien* (Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag 1971), 29–46.

W dyskursie NRD-owskim niepowodzenie filmu, jak i innych zachodnich adaptacji Brechta, wiązano zwykle z deficytem marksistowskiej perspektywy – niedostatku, a raczej braku powiązania działań postaci z dialektyką procesów społeczno-politycznych – oraz z porzuceniem metody epickiego teatru, co zresztą na jedno wychodziło, a ku czemu przecież film Staudtego, ze swoją estetyką „kulinarnego» spektaklu”, skłaniał się z wyjątkową konsekwencją³¹. W przełożeniu na zauważone braki warsztatowe oznaczało to, że

niedostatek zrozumienia stereometrycznej struktury sztuki oraz funkcji muzyki wraz ze sprzyjającym wytwarzaniu iluzji prowadzeniem kamery wywołuje głęboki rozdźwięk między oryginalnym tekstem a filmowym przedstawieniem³².

Na rynek amerykański wprowadzono zresztą wersję, w której więcej miejsca poświęcono ulicznemu wykonawcy moritatu (ballady o zbrodni) *A rekiny w oceanie / Mają zębów pełen pysk*³³ Sammy’emu Davisowi jr. (wykonywanej przez niego w wersji oryginalnej filmu także po angielsku), co zwiększało jej potencjał szlagierowy. Natomiast wytwórnia Decca wydała płytę z soundtrackiem filmu, co z kolei lokowało film Staudtego w szerokim paśmie zupełnie już współczesnych strategii rynkowych związanych z konwergencją mediów i tworzyło bogate wielomedialne środowisko dla kultury filmowej³⁴.

Pod znakiem nowego kina niemieckiego

Gdyby nie *Lekcja historii* Jeana-Marie Strauba i Danièle Huillet, będąca trawestacją fragmentów niedokończzonej powieści *Interesy pana Juliusza Cezara*, powstałej tuż przed wojną i wydanej pośmiertnie w 1957 roku

³¹ Zob. wzorcowy w tym względzie artykuł Madiny Buschkowsky, „Gedanken zu einer Verfilmung der »Dreigroschenoper«”, *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, nr 3 (1964), 878–896.

³² Buschkowsky, „Gedanken zu einer Verfilmung der »Dreigroschenoper«”, 890.

³³ W tłumaczeniu Władysława Broniewskiego.

³⁴ Zob. Wolfgang Staudte, Hein Heckroth, Günter Raguse, *Die Dreigroschenoper* 63. *Werkbuch zum Film* (München: Laokoon, 1964).

jednocześnie w Berlinie Zachodnim i NRD³⁵, obecność Brechta w kinie sprowadzałaby się do kanonu klasyki teatru epickiego. Trzy lata wcześniej powstał jeszcze wspomniany już telewizyjny *Baal* Volkera Schlöndorffa (emisja telewizyjna w styczniu 1970 roku), jednego z czołowych reprezentantów Nowego Kina Niemieckiego, ale Schlöndorff zmierzał nim do

znalezienia formy przedstawienia sztuki teatralnej między „filmem”, z jednej, a „filmem telewizyjnym” [*Fernsehspiel*] (teatr w konserwie ampeksowej), z drugiej strony, lepiej przystosowanej do środków telewizji jako medium³⁶.

A zatem miał to być film dla medium telewizji, czyli film telewizyjny, który –

nie jest inscenizowany ani grany w taki sposób, że mógłby równie dobrze znaleźć się na teatralnej scenie (jak to jest w wypadku zwyczajnego Fernsehspielu), ani filmowany w taki sposób, iżby mógł wypełnić ekran kina i salę kinową, lecz co najwyżej pokój w mieszkaniu³⁷.

Owa intencjonalna intermedialność – między teatrem, telewizją a kinem – sprawia, że *Baal* stanowi fascynujący przykład instalowania Brechta pomiędzy mediami ekranowymi, ale nawet spóźniona kinowa premiera podczas Berlinale w lutym 2014 roku, po której rozpoczęło się kinowe życie filmu, nie zmienia faktu, że mamy do czynienia z filmem telewizyjnym³⁸.

³⁵ Co ciekawe, sam Brecht musiał być zainteresowany adaptacją swojej powieści, skoro znane jest jego filmowe *exposé* zatytułowane *Der Gallische Krieg oder Die Geschäfte des Herrn J. Cäsar (Film)*; zob. Bertolt Brecht, „Der Gallische Krieg oder Die Geschäfte des Herrn J. Cäsar (Film)”, w: *Texte für Filme*, 70–72.

³⁶ *Baal. Bearbeitet fürs Fernsehen auf Grund der Fassungen aus den Jahren 1918, 1919, 1926 und 1954 von Volker Schlöndorff. Eine Produktion des Hessischen Rundfunks in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk und Halleluja-Film*, Archiv des Hessischen Rundfunks, Frankfurt am Main [b.r.] (niepublikowany rękopis; cyt. za: Lang, *Episches Theater als Film*, 315). Pojęcie *ampeksu* stanowi synonim taśmy magnetycznej, a nazwa pochodzi od firmy, która wprowadziła ją na rynek i począwszy od lat sześćdziesiątych XX wieku zrewolucjonizowała technikę elektronicznego zapisu telewizyjnego.

³⁷ Lang, *Episches Theater als Film*, 317–318.

³⁸ Szerzej na ten temat zob. Gwóźdź, *Verfilmt, aber ob wirklich filmisch?*, 486–489.



Fot. 3. *Lekcja historii*, reż. Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, RFN–Włochy 1972

Źródło: ©BELVA Film

Do kina wprowadzili za to Brechta rebelianci nowego kina niemieckiego, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, autorzy między innymi *Niepojednanych*³⁹ oraz *Kroniki Anny Magdaleny Bach*⁴⁰. Jako najbardziej radykalni z „oberhauseńczyków” (jak nazywano spadkobierców *Manifestu z Oberhausen* z 1962 roku) zdecydowali się na gest autorski, mający niewiele wspólnego z jakąkolwiek tradycyjną formą adaptacji literatury na ekran i nie do pomyślenia bez spuścizny Oberhausen. Po pierwsze – w *Lekcji historii* zastosowali strategię „re-kreacji homologicznej”⁴¹, polegającą na zachowaniu więzi z podstawą literacką, ale dostosowaną do współczesnych kontekstów: słuchaczem monologów bohaterów „z epoki” jest współczesny mężczyzna. Po drugie – posłużyli się rewolucyjną konwencją filmową, każąc czterem naturšczykom obsadzonym w rolach świadków epoki (bankier Mumilius Spicer, chłop, dawny legionista Cezara, adwokat i poeta), w kostiumach i charakteryzacji, wyrecytować powieściowe kwestie

³⁹ *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, reż. Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, RFN 1965.

⁴⁰ *Chronik der Anna Magdalena Bach*, reż. Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, RFN & Włochy 1968.

⁴¹ Zob. Carlo Testa, *Masters of two Arts. Re-creation of European Literatures in Italian Cinema* (Toronto & Buffalo & London: University of Toronto Press, 2002), 206–208.

pospinaane obecnością współczesnego interlokutora (dla niemal wszystkich były to jedyne występy filmowe). Ten zaś, podczas trzech niemiłosiernie długich, niemal dziesięciominutowych jazd samochodem po wąskich uliczkach Rzymu, uprzedza spotkania bohaterów „z epoki” z rozmówcami i zagaduje ich o sprawy będące treścią ich monologów. Autorzy filmu całkowicie zrezygnowali z konwencji zszywania wypowiedzi w filmowej kompozycji ujęcie–przeciwujęcie, a jeśli już pokazują przysłuchującego się monologom mężczyznę, to w długim ujęciu, nadwerężającym, a w istocie podającym w wątpliwość sens filmowej dramaturgii opartej na alternacji mówiący–słuchający. Jeździe samochodem po rzymskich ulicach, filmowanej za każdym razem w jednym ujęciu z tylnego siedzenia samochodu, towarzyszy uliczny hałas: szmery, odgłosy aut, okrucy słów. Nie pada natomiast ani jedno zdanie w kadrze lub spoza kadru⁴², choć śledzenie ulicznego ruchu samo w sobie jest frapujące, przypomina bowiem w swej przypadkowości o aleatoryzmie życia, który film próbuje z natury swej ujarzmić (podobnie jak w *cinéma vérité*). Nigdy też mężczyzna nie dociera do konkretnego miejsca, które zostałoby jako takie zasygnalizowane w kadrze, nie mówiąc już – zidentyfikowane. Nie osiąga celu, który można by powiązać z historyczną topografią Rzymu (choć film otwierają mapy Rzymu i pomnik Juliusza Cezara). Ulice, którymi zmierza samochód, są po prostu zwykłymi rzymskimi ulicami, przez które nie przechodzą hordy turystów, liszajowatymi i pozbawionymi baedekerowej urody. Krótko mówiąc – mężczyzna nigdy nie przybywa dokądś, natykając się na postaci interlokutorów niejako po drodze. Ta jazda po mieście wydaje się bez celu, bo nic nie zapowiada kolejnych spotkań, widać zresztą, że samochód powraca w to samo miejsce, a kierowca ze spokojem kluczy po ulicach. Współczesny bohater rozpytuje świadków epoki o ich opinie na temat wydarzeń związanych z panowaniem Juliusza Cezara, ale kontekst całkowicie wyobcowuje te monologi, każe je przyjmować w sposób chłodny, sprzyjający krytycznemu namysłowi nad powiązaniem kapitału z władzą. W ten sposób efekt obcości osiąga punkt krytyczny.

⁴² Już w krótkometrażowej fabule *Narzeczoną, komediantka i alfons* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, RFN 1968) obu autorów pojawia się pięciominutowa, po części niema jazda samochodem przez przedmieścia Monachium – zapowiedź irytacji, jaką odczuje widz oglądający *Lekcję historii*.

Powstanie filmu Strauba–Huillet przypadało na czas hossy Nowego Kina Niemieckiego, z filmami Rainera Wernera Fassbindera, Wernera Herzoga, Volkera Schlöndorffa i debiutem Wima Wendersa na czele. Stanowił on z pewnością jeden z najbardziej radykalnych i awangardowych objawów tego ruchu. Dla adaptacji Brechta, a przecież wcześniejszy o trzy lata *Baal* powstał również w tym nurcie, było to bez wątpienia wyjątkowe środowisko kulturowe i artystyczne, sprzyjające ekranizacji jego spuścizny w perspektywie, jakiej nie zyskała ona nigdy wcześniej. Jednocześnie *Lekcja historii* domyka zachodnioniemiecki, a więc przedzjednoczeniowy trop adaptacji Brechta w kinie. I to niemal na dwie dekady przed zjednoczeniem.

Kino NRD próbuje odzyskać Brechta

W kontekście takich adaptacji, jak dwie wyżej opisane, zasadne mogą wydać się pytania w rodzaju, czy aby więcej Brechta nie jest w kinematografii RFN, wolnej od ideologicznych serwilizmów na rzecz „komunistycznego autora”, niż w poczuwającej się, przynajmniej propagandowo, do pielęgnowania jego dziedzictwa filmowej kulturze NRD, w której obecność Brechta, wydawałoby się, musiała być nader pożądana⁴³. I choć nie wydaje się, by tak postawione pytanie mogło sprzyjać fortunnym odpowiedziom, to przecież trudno je zignorować, chociażby w kontekście adaptacji opowiadania *Dwaj synowie* z nowelowego filmu *Nasze czasy* w reżyserii Helmuta Nitzschkego. Wprawdzie opowiadanie nie wymaga aż tak bardzo restryktywnej wierności zasadom, jak epicki teatr (opowiadanie z natury rzeczy bywa bliższe epickości), to nie wydaje się jednak, aby Nitzschke szczególnie zbliżył się do Brechta. Co ciekawe, opowiadanie *Die zwei verlorenen Söhne* ze zbioru tużpowojennych *Opowiadań z kalendarza*⁴⁴ powstało na kanwie szkicu Brechta do filmu w czasie, kiedy będąc jeszcze

⁴³ Inna sprawa, że starano się to dziedzictwo za każdym razem podporządkowywać aktualnym potrzebom politycznym, o czym świadczy zwłaszcza (oprócz przywołanych już przypadków) fakt, że *Matkę Courage i jej dzieci*, Palitzscha i Wekwertha zdjęto z berlińskich ekranów już po tygodniu od premiery (mimo frekwencji wynoszącej ponad 60 procent widowni) – zob. Lang, *Episches Theater als Film*, 264. Władzom NRD przeszkadzała pacyfistyczna wymowa dramatu i filmu.

⁴⁴ W jedynej polskiej edycji tomu z początku lat pięćdziesiątych XX wieku nie ma tego opowiadania, którego zabrakło zapewne z powodów cenzuralnych (zob. Brecht, *Opowiadania z kalendarza*).

w Hollywood, planował filmy dla powojennych Niemiec⁴⁵. Ta historia obłądu matki żołnierza, która najpierw ma przywidzenie, że radziecki jeńiec w jej gospodarstwie jest inkarnacją jej syna, co wynagradza mu dodatkową porcją żywności, a kiedy syn, SS-man, przyjeżdża na urlop i w obawie przed wydaniem przez jeńców postanawia ich zabić, oddaje go w ręce radzieckiej komendantury, by ustrzec go przed wyrokiem, ma wiele z *Lehrstücku* – jest z gruntu dydaktyczna i schematyczna, raczej ilustracyjna niż problemowa. I taka pozostaje nowela Nitzschkego. Praca pamięci widza zdoła zapewne zidentyfikować obecność brechtowskich aktorów (Ekkehard Schall, Felicitas Ritsch), a w głosie komentatorki z offu rozpoznać głos Helene Weigel, co pozwala na przydanie filmowi Brechtowskiej aury i utrzymanie go w kręgu tradycji aktorskiej jego teatru. Jednakże sam fakt, że film jest jedną z czterech niepowiązanych ze sobą tematycznie nowel, sprzyja – ze względu na otoczenie pozostałych fabuł – swoistemu filmowemu efektowi obcości⁴⁶.



Fot. 4. *Dwóch synów*, reż. Helmut Nitzschke, NRD 1961

Źródło: ©DEFA-Stiftung / Wenzel, Pathenheimer, Daßdorf, Wieland

⁴⁵ Zob. Gersch, *Film bei Brecht*, 234. Powstał wtedy jedyny „amerykański” film oparty na współpracy z Brechtem jako autorem projektu scenariusza (wraz z Langiem) – *Kaci także umierają* (*Hangmen Also Die*, reż. Fritz Lang, USA 1943), ale właściwym jego autorem pozostaje John Wexley.

⁴⁶ Zob. Erika Richter, „Zu Gestaltungsproblemen des Episodenfilms. Bemerkungen zum DEFA-Film «Aus unserer Zeit»”, *Filmwissenschaftliche Beiträge* (1970), 271–292.

Opowiadania z kalendarza dwukrotnie jeszcze stanowiły podstawę adaptacji, ale za każdym razem chodziło o filmy telewizyjne. W obydwu wypadkach – *Starszej pani bez godności* (*Die unwürdige Greisin*, reż. Karin Hercher, NRD 1984, premiera telewizyjna w lutym 1985 roku) oraz *Płaszcz kacerza* (*Der Mantel des Ketzers*, reż. Peter Vogel, NRD, premiera telewizyjna w kwietniu 1989 roku) – adaptacje podparte były zresztą tą samą strategią kultywowania ciągłości pamięci brechtowskich twarzy, a to odnośnie do tego samego duetu aktorskiego: Ekkehard Schall (pamiętny Eilif z klasycznego spektaklu Berliner Ensemble w 1949 roku oraz filmowej adaptacji *Matki Courage i jej dzieci* Wekwertha i Palitzscha) oraz Hanne Hiob, pamiętana w NRD bardziej jednak z rodzinnej legendy i jej lewicowej działalności politycznej w RFN niż ze sceny⁴⁷. Telewizją stoi też *Zemsta kapitana Mitchella* (*Die Rache des Kapitäns Mitchell*, reż. Christa Mühl, NRD 1979), adaptacja powstałego jeszcze w 1933 roku (i od początku zamierzonego jako podstawa literacka filmu) opowiadania *Safety First*, z Ekkehardem Schallem w obsadzie.

Kinowe ekranizacje utworów Brechta utwierdzają w przekonaniu o słuszności tezy na temat „trudności związanych z filmowaniem Brechta” – na różnych poziomach: estetycznym ideologicznym, warsztatowym. To też kino, choć nie wyparło się spuścizny autora *Opery za trzy grosze*, nie przysporzyło mu osobnego, nie mówiąc już o eksponowanym, miejsca w dziejach sztuki filmowej. Dorobek „filmowy” Bertolta Brechta pozostaje w odniesieniu do kina heterogeniczny, uwikłany, z jednej strony, w obowiązujące w NRD mechanizmy polityki kulturalnej, a zatem i standardy kultury filmowej (*Matka Courage i jej dzieci* Wekwertha i Palitzscha, *Dwaj synowie Nitzschkego*), z drugiej podatny na zachodnioniemiecką popkulturę (*Opera za trzy grosze* Staudtego), a nawet eksperymenty z kręgu Nowego Kina Niemieckiego (*Lekcja historii* Strauba – Huillet). Ale – jak świadczą najnowsze adaptacje klasyka – pozostaje on dla kina ciągle do odkrycia.

⁴⁷ Hanne Hiob była córką Brechta z małżeństwa z pierwszą żoną Marianne Zoff. Zagrała między innymi tytułową rolę w filmie telewizyjnym *Karabiny pani Carrar* (*Die Gewehre der Frau Carrar*, reż. Egon Monk, RFN 1975), będącym adaptacją dramatu Brechta (w NRD film nie był pokazywany), a w Berliner Ensemble wystąpiła w 1968 roku w tytułowej roli *Świętej Joanny szlachtuzów*.

Bibliografia:

- Baal*. Bearbeitet fürs Fernsehen auf Grund der Fassungen aus den Jahren 1918, 1919, 1926 und 1954 von Volker Schlöndorff. Eine Produktion des Hessischen Rundfunks in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk und Halleluja-Film. Archiv des Hessischen Rundfunks, Frankfurt am Main, nieopublikowany rękopis.
- Brecht, Bertolt. *Opowiadania z kalendarza*. Wstęp i opracowanie Antoni Marianowicz. Warszawa: Czytelnik, 1953.
- Brecht, Bertolt. „Der Gallische Krieg oder Die Geschäfte des Herrn J. Cäsar (Film)”. W: *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien*, 70–72. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.
- Brecht, Bertolt. „Die Beule. Ein Dreigroschenfilm”. W: *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien*, 29–46. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.
- Brecht, Bertolt. „[Zum Film «Herr Puntila und sein Knecht Matti»]”. W: *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien*, 366–370. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.
- Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. XXVII: *Journale 2. Journale 1941–1955, Autobiographische Notizen 1942–1955*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Buschkowsky, Madina. „Gedanken zu einer Verfilmung der «Dreigroschenoper»”. *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, nr 3 (1964), 878–896.
- „Cinemascope”. W: *Materialien zur „Mutter Courage”-Verfilmung*, Wekwerth-Archiv.
- Gersch, Wolfgang. *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*. Berlin: Hanser, 1975.
- Gersch, Wolfgang, Werner Hecht. „Zur Ausgabe der «Texte für Filme»”. W: Bertolt, Brecht. *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien*, 404–406. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.
- Gwóźdź, Andrzej. „W drodze do domu. Kultury pamięci przymusowej migracji Niemców po 1945 roku w kinematografiach niemieckich”. *Kwartalnik Historyczny*, nr 4 (2021), 964–966.
- Gwóźdź, Andrzej. *Verfilmt, aber ob wirklich filmisch? Filmische Zeugnisse der Brecht-Rezeption in beiden deutschen Staaten (1949–1989)*. W: *Bertolt Brecht in Systemkonflikten. Produktion – Rezeption – Wirkung*, red. Zbigniew Feliszewski, 469–494. Göttingen: V&R unipress, 2023.

- Jelenski, Manfred. „Nicht nur ein Filmdokument. «Mutter Courage und ihre Kinder»”. *Deutsche Filmkunst*, nr 4 (1961), 110–112.
- Lang, Joachim. *Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Richter, Erika. „Zu Gestaltungsproblemen des Episodenfilms. Bemerkungen zum DEFA-Film «Aus unserer Zeit»”. *Filmwissenschaftliche Beiträge* (1970), 271–292.
- Srych, Josef. „Theater ist nicht Kino – oder: Der grösste [sic!] Misserfolg des Jahres”. *Jedioth Chadashoth*, 31.08.1961.
- Staudte, Wolfgang, Hein Heckroth, Günter Raguse. *Die Dreigroschenoper* 63. *Werkbuch zum Film*. München: Laokoon, 1964.
- Testa, Carlo. *Masters of two Arts. Re-creation of European Literatures in Italian Cinema*. Toronto & Buffalo & London: University of Toronto Press, 2002.
- Wekwerth, Manfred, Peter Palitzsch. „Über die Verfilmung von «Mutter Courage und ihre Kinder»”. W: Brechts „*Mutter Courage und ihre Kinder*”, red. Klaus-Detlef Müller, 257–258. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1982.

Summary

Filming the classics in the separated Germany: Brechtian adaptations for the cinema

The article discusses the presence of Bertolt Brecht's plays and prose in film cultures of two antagonistic German states (the German Democratic Republic and the Federal Republic of Germany) between 1949 and 1989. The author focuses on the ways of transferring works (and media) within these cultures. He indicates the film version of *Mother Courage and Her Children* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, dir. Peter Palitzsch, Manfred Wekwerth, GDR 1960) and *Three Penny Opera* (*Die Dreigroschenoper*, dir. Wolfgang Staudte, FRG–France 1963) as basic examples of different testimonies of reception of Brecht's deeds in two German states (a classicising attitude and the one inscribed in popular culture). Referring to the *History Lesson* (*Geschichtsunterricht*, FRG–Italy 1972) by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet the author identifies the presence of the New German Cinema in film reading of Brecht's works. Film culture of the GDR is marked by significant DEFA-adaptation of the short stories: *Zwei Söhne* (*Two Sons*) (dir. Helmut Nitzschke, a part of the novella film *Aus unserer Zeit* (*Our time*, GDR 1969) which is discussed in the context of the actors tradition of the Brechtian theatre.

Biogramy osób zaangażowanych w powstanie publikacji

Anna Banach – badaczka i krytyczka tańca. Doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ. Współpracuje z Instytutem Choreografii i Technik Tańca AM im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Autorka publikacji z zakresu historii i teorii tańca. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2019 i 2020 roku w dziedzinie taniec oraz animacja i edukacja kulturalna. Dyplomowana instruktorka tańca współczesnego (Narodowe Centrum Kultury). Członkini Polskiego Forum Choreologicznego, Stowarzyszenia Forum Środowisk Sztuki Tańca oraz Rady Redakcyjnej Wydawnictwa AM w Łodzi. Redaktorka magazynu „Taniec”.

Małgorzata Budzowska – filolożka klasyczna i teatrolożka, profesorka w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ, Research Associate w Archive of Performances of Greek and Roman Dramas w University of Oxford, z którym współpracuje w ramach ChoRuS Symposium. Autorka książek *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine’a* (2010), wydanej również w języku angielskim (Peter Lang, 2012) oraz *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej* (2018), współautorka leksykonu *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów* (2020), kierowniczką i wykonawczynią projektów badawczych i badawczo-szkoleniowych NCN Sonata, NCN Opus, Skills Praxis i Skills eNgage Fundacji na rzecz Nauki Polskiej oraz NPRH, sporadycznie recenzentka teatralna. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół recepcji kultury antycznej w dramacie i teatrze najnowszym oraz nowego rozumienia polityczności w sztukach performatywnych.

Wojciech Dudzik – teatrolog i kulturoznawca zajmujący się teatrem i widowiskami XX i XXI wieku, w szczególności karnawalem. Pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW. Członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN, Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego i Międzynarodowego Towarzystwa im. Hermanna Hessego. Prezes Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych (od 2012 roku). Jest współautorem podręczników akademickich *Teatr w kulturze* (1991) i *Antropologia widowisk* (2005) oraz autorem książek: *Wieża Hölderlina i inne miejsca* (2000), *Karnawały w kulturze* (2005), *Struktura w antystrukturze. Szkice o karnawale i teatrze* (2013), *W poszukiwaniu stylu. Teatr Narodowy 1924–1939* (2015). W latach 2015–2021 kierował projektem naukowym NCN *Maska w kulturze współczesnej Europy: obrzęd – karnawał – teatr – zabawa – sztuka*, w ramach którego powstały publikacje: *Paradoksy maski. Antologia* (2018) oraz autorska monografia *Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki* (2020).

Andrzej Gwóźdź – profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Przez wiele lat był również pracownikiem naukowo-dydaktycznym Uniwersytetu Łódzkiego, a także profesorem gościnnym uniwersytetów w Konstancji i Szanghaju oraz wykładowcą uczelni w Holandii, Czechach, Niemczech i na Łotwie. Interesuje się teorią filmu i nowych mediów oraz antropologią obrazowości. Ostatnio wydał dwie monografie o kinie niemieckim: *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949* (2018, 2. wyd. 2020) oraz *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949–1991* (2019), a także *Powtórkę z Kutza* (2019). Pomysłodawca i redaktor kilkudziesięciu antologii i tomów zbiorowych z zakresu teorii mediów, historii myśli filmowej, dziejów kina na Górnym Śląsku, a także poświęconych twórcom filmowym – w ostatnich latach ukazały się m.in.: *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź* (2019), *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921–1936* (2023). W latach 2005–2009 prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego; w latach 2006–2014 redaktor naczelny kwartalnika „Kultura Współczesna”; inicjator i wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (od 2015).

Karol Józwiak – historyk sztuki i kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ. Najważniejsze obszary badawcze stanowią: historie awangardy i neoawangardy, sztuka i kultura polska w perspektywie transnarodowej, dyplomacja kulturowa między Włochami a krajami bloku sowieckiego w okresie zimnej wojny, wybrane zagadnienia z historii sztuki, filmu i fotografii polskiej XX wieku (twórczość Zofii Rydet, Stefana Themersona, Andrzeja Różyckiego, Michała Waszyńskiego). Autor książki: *Koncepcja języka rzeczywistości Pier Paolo Pasoliniego* (IBL PAN, Warszawa 2019), oraz współautor książki *Ślady pamięci. Historie Zofii Rydet* (razem z Tomaszem Ferencem i Andrzejem Różyckim, WUŁ, Łódź 2020).

Wojciech Klimczyk – dr hab. prof. UJ, zatrudniony w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji na Wydziale Filozoficznym UJ. Stopień doktora zdobył w dziedzinie socjologii na podstawie pracy *Anthropology of Contemporary Dance Theatre: Dynamics of Artistic Practice*, a habilitację z kulturoznawstwa za dwutomową pracę *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)* (Universitas 2015). Ta ostatnia nominowana była m.in. do Nagrody im. Kotarbińskiego i ukazała się w wolnym dostępie w tłumaczeniu na język angielski (Jagiellonian University Press 2020). Poza tym Klimczyk jest autorem książek *Erotyzm ponowoczesny* (Universitas 2008) i *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca* (Ha!art 2010) oraz współredaktorem tomów *Music and Genocide* (z Agatą Świerżowską, Peter Lang 2015) i *Prze-pisać taneczny modernizm: sieci / Re-writing Dance Modernism: Networks* (z Julią Hoczyk, WUJ & NI-MiT 2023). Obecnie pracuje nad monografią o sposobach postrzegania twórczości Wacława Niżyńskiego. Jego zainteresowania skupiają się wokół społeczno-politycznych aspektów praktyk tanecznych i teorii kultury.

Tomasz Kłys – ur. 1962, prof. dr hab., filmoznawca zatrudniony w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. W obszarze jego zainteresowań badawczych znajdują się m.in. filmowa narratologia, teoria diegezy, kino niemieckie z okresu Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy, autorzy kina francuskiego: Robert Bresson, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Abel Gance, Julien Duvivier, Marcel L’Herbier. Autor książek: *Film fikcji i jego dominanty* (Warszawa 1999), *Dekada doktora*

Mabuse (Łódź 2006), *Od Mabusego do Goebbelsa* (Łódź 2013), współautor (wraz z E. Nurczyńską-Fidelską, P. Sitarskim i K. Klejsą) podręcznika *Kino bez tajemnic* (Warszawa 2009). Hobby – *birdwatching*.

Dariusz Kosiński – badacz teatralny, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Najważniejsze publikacje: *Polski teatr przemiany* (2007), *Teatra polskie. Historie* (2010; przekłady na: niemiecki, chiński, rosyjski, angielski), *Teatra polskie. Rok katastrofy* (2012), *Teatr, który nadchodzi* (2023). Od kilkunastu lat zajmuje się twórczością i biografią Jerzego Grotowskiego (*Grotowski. Przewodnik*, 2009; *Grotowski. Profanacje*, 2015; *Farsy-misteria*, Wrocław 2018). W latach 2010–2013 był dyrektorem programowym Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Należał do zespołu redakcyjnego *Tekstów zebranych Grotowskiego* (Warszawa 2012). Założył portal *grotowski.pl* oraz pismo „Performer”. W latach 2014–2018 był zastępcą dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Od roku 2016 współpracuje jako krytyk teatralny z „Tygodnikiem Powszechnym”. W roku 2020 założył z Katarzyną Woźniak „żywośłowie.wydawnictwo”; jest jego dyrektorem programowym i redaktorem.

Aleksandra Koząńska-Jóźwiak – językoznawczyni (filologia angielska), choreografka, pedagog tańca i ruchu, specjalizująca się w tańcu jazzowym, modern i technice pilates. Współpracuje z Instytutem Choreografii i Technik Tańca Akademii Muzycznej w Łodzi i Niepubliczną Szkołą Baletową oraz prowadzi własne studio technik tańca i pilatesu JazzyPilates. Autorka kilku spektakli tanecznych: *Jazz się tańczy* (2014), *Corpo* (2015), *Mondrian tańczący* (2018).

Joanna Krakowska – absolwentka filologii angielskiej Uniwersytetu Warszawskiego (1988), profesorka w Zakładzie Historii i Teorii Teatru w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, wicenaczelnia miesięcznika „Dialog”, wykładowczyni Akademii Teatralnej. Zajmuje się historią teatru współczesnego, teatrem i dramatem politycznym, performansem queerowym i amerykańską awangardą oraz przemianami społecznymi znajdującymi odbicie w sztuce współczesnej. Kieruje feministycznym projektem badawczym *HyPaTia. Historia polskiego teatru*, finansowanym w ramach

NPRH i prowadzonym w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Także w Instytucie Teatralnym prowadziła projekt *Teatr publiczny. Przedstawienia* (2012–2016). Uczestniczy w grantie *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej* w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Przełożyła z angielskiego biografię Idy Kamińskiej *Moje życie, mój teatr* (1995); tłumaczyła między innymi teksty Susan Sontag, Richarda Schechnera, Ariela Dorfmana. W latach 1996–2016 współprowadziła Oficynę Wydawniczą „Errata”, specjalizującą się w wydawaniu książek teatrologicznych i literaturoznawczych. Jako uczestniczka teatralnego kolektywu jest współautorką dwóch spektakli *Kantor Downtown* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2015) i *Pogarda* (Komuna //Warszawa, 2016). Jest członkinią jury Nagrody Literackiej „Nike”.

Joanna Królikowska – teatrolożka i kulturoznawczyni, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego, zdobywczyni głównej nagrody w konkursie organizowanym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego na najlepszą pracę magisterską w roku akademickim 2018/2019 z dziedziny nauk o teatrze, widowisku i performansie za rozprawę *Rzeczywistość (nie)opisana. Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983–1989*, wydaną w 2020 r.; stypendystka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk przy projekcie *Teatr Węgałty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych*.

Krzysztof Kurek – doktor habilitowany, profesor nauk humanistycznych, jest pracownikiem Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się przede wszystkim historią polskiego teatru i dramatu, związkami życia codziennego z różnymi formami popularnych widowisk, historią cyrku w XIX stuleciu. Publikuje źródła do dziejów widowisk. Jest autorem kilku monografii (*Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*, 1999; *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, 2008; *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, 2013; *Widowiska poznańskie. Studia z historii teatru, dramatu i miasta*, 2018; *Teatr poznański w podróży (1870–1900). Repertuary występów i źródła do dziejów sceny polskiej w zaborach pruskim i rosyjskim*, 2019; *Okolice widowisk. Studia i szkice*, 2021), współautorem *Dziejów*

Gnieszna (2016), a także redaktorem naukowym ośmiu tomów zbiorowych. W 2023 roku opublikował w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie monografię *Cyrk Alberta Salamońskiego w Warszawie (1872–1887). Historia, źródła, konteksty*, która jest pierwszym naukowym opracowaniem tematu w języku polskim.

Justyna Michalik-Tomala – adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania naukowe dotyczą głównie związków pomiędzy historyczną awangardą i neoawangardą, studiów kulturowych, performatyki oraz sztuki i polityki. Autorka książki *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora* (Universitas, 2015), współredaktorka licznych książek i katalogów wydawanych przez Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie. Należała do zespołu badawczego realizującego projekt *Odzyskana awangarda. Polska i środkowoeuropejska awangarda teatralna*, finansowany w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (2018–2023).

Maria Napiontkowa – od 1973 pracowała w Instytucie Sztuki PAN, początkowo w redakcji „Pamiętnika Teatralnego”, następnie w Pracowni Teatru Współczesnego. Absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim, praca magisterska pod kier. dr. Zbigniewa Osińskiego (*Adaptacja Teatralna w twórczości inscenizacyjnej Jerzego Jarockiego*). Od 2006 doktor nauk humanistycznych (dysertacja doktorska: *Teatr polskiego października. Ewolucja modelu polityki kulturalnej PRL i jej wpływ na kształt artystyczny sceny polskiej*; promotor: prof. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa). Przedmiot zainteresowań badawczych – dzieje teatru polskiego po 1945. W latach 1994–2001 brała udział w dwóch zbiorowych projektach badawczych KBN: *Kronika Teatru Polskiego 1944–1989* oraz *Almanach Sceny Polskiej 1944–1959*. Prowadziła własne projekty badawcze: KBN 1998–2001: *TEATR POLSKIEGO PAŹDZIERNIKA. Ewolucja modelu polityki kulturalnej PRL i jej wpływ na kształt artystyczny sceny polskiej*; NCN 2011–2014: *Tadeusz Łomnicki (1927–1992). Życie aktora*. Współpracowała z redakcją „Almanacha Sceny Polskiej” oraz *Słownika biograficznego teatru polskiego*. W latach 1988–1997 była komisarzem kilku wystaw teatralnych,

m.in. ekspozycji tematycznej poświęconej Mozartowi: *Scenografia Andrzeja Sadowskiego do oper Mozarta w Warszawskiej Operze Kameralnej*, na Praskim Quadriennale 1991; w 1993 w Centrum Sztuki Studio: *Bohdan Korzeniewski. 1905–1992*; w 1995 w Centrum Scenografii w Katowicach: *Andrzej Sadowski*; w 1996 w Teatrze na Woli w Warszawie: *Tadeusz Łomnicki w Teatrze na Woli*. W latach 2004–2017 prowadziła na WNH UKSW w Warszawie konwersatorium poświęcone doktrynom teatralnym. Od 1992 współpracuje z Komitetem Głównym Olimpiady Literatury i Języka Polskiego przy IBL PAN (koordynacja specjalizacji teatrologicznej).

Artur Pełka – dr hab., prof. UŁ, germanista i teatrolog, kierownik Zakładu Mediów Niemieckojęzycznych i Kultury Austriackiej w Instytucie Germanistyki Uniwersytetu Łódzkiego; stypendysta Fundacji im. A. v. Humboldta. 2004 – doktorat na temat dyskursu ciała w tekstach teatralnych Elfriede Jelinek i Wernera Schwaba. 2017 – habilitacja (monografia: *Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakels Deutschsprachige Theatertexte zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama*. Bielefeld: Transcript 2016). Publikacje i zainteresowania badawcze: dramat w XX/XXI wieku, teatr niemieckojęzyczny w Polsce, współczesna literatura austriacka, cielesność i przemoc, *gender* i *queer studies*.

Marek Podlasiak – profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w Katedrze Literatury, Kultury i Mediów Niemieckiego Obszaru Językowego. Zainteresowania badawcze: dramat i teatr niemiecki, ze szczególnym uwzględnieniem historii teatru niemieckiego na ziemiach polskich, dramat epoki oświecenia, dramat i teatr po 1945 roku, teatr w epoce cyfrowej. Wykłady gościnne w Niemczech (Berlin, Bonn, Oldenburg, Würzburg, Marburg) i w Austrii (Wiedeń) oraz wystąpienia na konferencjach w Niemczech, Czechach, Rumunii i Estonii. Pobyty stypendialne w Berlinie, Monachium, Würzburgu, Marburgu i Getyndze. Autor m.in. książek: *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.–20. Jahrhundert)*, Berlin 2008; *Spór o teatr w Toruniu. Słowo polskie wobec propagandy niemieckiej (1904–1920)*, Toruń 2023.

Karolina Prykowska-Michalak – teatrołożka, od 2022 kieruje Katedrą Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: teatr niemiecki, teatr migrancki, zarządzanie kulturą. Kieruje projektami badawczymi dokumentującymi teatralne dziedzictwo polskich migrantów. Monografie: *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim i niemieckim po 1990 roku* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2012); *Teatr niemiecki w Łodzi. Sceny – wykonawcy – repertuar* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2005). Książki pod jej redakcją to między innymi: *Sustainability and changeability Development of organizational theater systems in Europe* (edited by Karolina Prykowska-Michalak and Daria Skjoldager-Nielsen, Izabela Molińska, Stockholm: STUTS Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 2017); *System teatrów w Europie* (Instytut Teatralny w Warszawie, 2016); *Teatr niemiecki w Polsce XVIII–XX wiek* (Lodz University Press, 2008).

Dobrochna Ratajczakowa – teatrołożka i dramatolożka, autorka wielu książek i prac redakcyjnych, około 200 studiów i artykułów. Zajmuje się teatrem i dramatem XVIII, XIX, XX i XXI wieku oraz badaniem dynamicznych relacji teatralno-kulturowych. Twórczyni poznańskiej teatrologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i wieloletnia kierowniczka Zakładu Dramatu i Teatru, a później Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk.

Daria Skjoldager-Nielsen – asystentka w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego i doktorantka w Instytucie Kultury i Estetyki Uniwersytetu Sztokholmskiego. Członkini grupy roboczej “The Theatrical Event” w International Federation for Theatre Research. Asystentka redakcji „Nordic Theatre Studies”. Badaczka w projektach NCN: *Procesy demokratyzacyjne w teatrach instytucjonalnych w Polsce. Procedury, mechanizmy i relacje władzy* (Uniwersytet Śląski); MNiSW: *Teatralne dziedzictwo polskich migrantów. Interdyscyplinarne badania kultury polskiej za granicą* (Uniwersytet Łódzki); NPRH: *Cyfrowy atlas polskiego dziedzictwa teatralnego poza krajem* (Uniwersytet Łódzki). Jej zainteresowania badawcze to: rozwój i badania publiczności, polityka kulturalna, teatr migrancki, teatr dla dzieci, teatr jako instytucja.

Joanna Szymajda – adiunkta w Instytucie Sztuki PAN, badaczka tańca, menadżerka kultury. Pracę doktorską obroniła na Université Paris III Sorbonne Nouvelle i Uniwersytecie Łódzkim. Absolwentka studiów magisterskich z zakresu teatrologii i psychologii na Uniwersytecie Łódzkim oraz na Université Lyon II. W latach 2010–2017 wicedyrektorka Instytutu Muzyki i Tańca, w latach 2018–2020 kierowniczka baletu Opery Wrocławskiej, w latach 2007–2010 i 2021/2022 koordynatorka artystyczna Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, okazjonalnie dramaturżka. Współpracuje z Akademią Teatralną w Warszawie i Uniwersytetem Łódzkim. Współredaktorka wraz z prof. Małgorzatą Leyko *Słownika tańca współczesnego* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022). Autorka książki *Estetyka współczesnego tańca europejskiego po 1990* (Księgarnia Akademicka, 2013); redaktorka publikacji *European Dance since 1989. Communitas and the Other* (Routledge/IMiT, 2014) oraz *Polskie artystki awangardy tanecznej* (IMiT/IAM, 2017).

Monika Wąsik-Linder – teatrołożka i kulturoznawczyni, zajmuje się historią teatru i dramatu niemieckojęzycznego, zwłaszcza gatunkami teatru popularnego oraz historią teatru migranckiego. Doktor, adiunkt w Katedrze Badań Kulturowych UŁ w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego.

Katarzyna Wielechowska – wykładowczyni w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej UŁ. Absolwentka kulturoznawstwa (specjalność teatrologiczna oraz teoretyczno-literacka) i filozofii w UŁ. Autorka artykułów naukowych dotyczących problematyki dramatu, teatru, antropologii i filozofii kultury. Współredaktorka, wraz z prof. Małgorzatą Leyko, dwóch tomów wieloautorskiej monografii *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu-aktorze* (2010, 2012), poświęconych pamięci prof. Sławomira Świontka. Uczestniczyła w realizacji projektów artystycznych, m.in. spektakli teatralnych *Powinniśmy być... Impresja na kilka czasowników* (reż. W. Moraczewski, J. A. Biedrzycki, Teatr CHOREA, 2021; opieka artystyczna); *Eden. Baśń sceniczna w kilku obrazach* (reż. J. A. Biedrzycki, W. Moraczewski, M. Paszkiewicz, Teatr CHOREA, 2023; współpraca dramaturgiczna).

Bibliografia publikacji

Profesor Małgorzaty Leyko z lat 1980–2024

(w kolejności od najnowszych do najstarszych)

Książki autorskie

- Leyko, Małgorzata. *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii: Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012.
- Leyko, Małgorzata. *Reżyser masowej wyobraźni: Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2002.

Książki redagowane

- Leyko, Małgorzata, Szymajda, Joanna, red., przy współpracy Tomasza Ciesielskiego. *Słownik tańca współczesnego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Guderian-Czaplińska, Ewa. *Szara strefa awangardy i inne szkice*. Wybór, opracowanie i redakcja Wojciech Dudzik, Małgorzata Leyko. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2021.
- Leyko, Małgorzata, red. *Bauhaus – nauczanie / nowy człowiek*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021.
- Zgoda, Anna Magdalena. *Łódzki teatr Bogdana Hussakowskiego 1979–1992*. Redakcja Małgorzata Leyko, przy współpracy Joanny Królikowskiej. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020.

- Leyko, Małgorzata, Snelewska-Stempień, Zofia, red. *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Guderian-Czaplińska, Ewa, Leyko, Małgorzata, red. *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów źródłowych*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018.
- Leyko, Małgorzata, red. *Schlemmer. Kantor*. Kraków: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, 2016.
- Bayerdörfer, Hans-Peter. *Szkice o teatrze*. Redakcja Małgorzata Leyko. Łódź: Primum Verbum, 2014.
- Leyko, Małgorzata, Prykowska-Michalak, Karolina, Leśnikowski, Dariusz, red. *Zarządzanie wydarzeniami społeczno-kulturalnymi. Materiały dla słuchaczy*. Łódź: Fundacja Rozwoju Przedsiębiorczości, 2014.
- Leyko, Małgorzata, Pełka, Artur, red. *Teatr – literatura – media. O polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*. Łódź: Primum Verbum, 2013.
- Leyko, Małgorzata, Pełka, Artur, red. *Dramat po dramacie. Przemiany form dramatycznych w Niemczech po 1945 roku*. Łódź: Primum Verbum, 2012.
- Leyko, Małgorzata, Wielechowska, Katarzyna, red. *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze (część 3)*. Łódź: Primum Verbum, 2012.
- Leyko, Małgorzata, Pełka, Artur, Prykowska-Michalak, Karolina, red. *Felix Austria – dekonstrukcja mitu? Dramat i teatr austriacki od początku XX wieku*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2012.
- Leyko, Małgorzata, red., przy współpracy Marty Olejniczak. *Teatr w Łodzi: lokalny czy globalny?* Łódź: Teatr Nowy, 2012.
- Jajte-Lewkowicz, Irena, Leyko, Małgorzata, red., przy współpracy Dariusza Leśnikowskiego. *Portrety teatralne. Piórkiem – węglem – pędzlem: prace dedykowane profesor Annie Kuligowskiej-Korzeniewskiej*. Łódź: Galeria Amcor, 2011.

- Leyko, Małgorzata, red. *Teatr masowy – teatr dla mas*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011.
- Leyko, Małgorzata, Wypych-Skonieczny, Agata, red. *Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Kronika 2007–2011*. Kalisz: Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, 2011.
- Leyko, Małgorzata, Michalski, Maciej, red. *Grotowski – Cieślak: spojrzenia*. Kalisz: Miejska Biblioteka Publiczna im. Adama Asnyka, 2010.
- Leyko, Małgorzata, Wielechowska, Katarzyna, red. *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze (część 2)*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010.
- Leyko, Małgorzata, Pełka, Artur, Prykowska-Michalak, Karolina, red. *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. [Fernwald]: Litblockin Verlag, 2009.
- Bartosiak, Mariusz, Leyko, Małgorzata, red. *Kulturowe konteksty dramatu współczesnego*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Bayerdorfer, Hans, Leyko, Małgorzata, Deutsch-Schreiner, Evelyn, red. *Vom Drama zum Theatertext?: Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007.
- Fassel, Horst, Leyko, Małgorzata, Ulrich, Paul S., red. *Polen und Europa. Deutschsprachiges Theater in Polen und deutsches Minderheitentheater in Europa*. Tübingen, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2005.
- Jajte-Lewkowicz, Irena, Leyko, Małgorzata, red. *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2005.
- Leyko, Małgorzata, red. *Łódzkie sceny żydowskie: studia i materiały*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2000.
- Kuligowska-Korzeniewska, Anna, Leyko, Małgorzata, red. *Teatr żydowski w Polsce: materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej Warszawa, 18–21 października 1993 roku*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998.

Bayerdörfer, Hans-Peter, Leyko, Małgorzata, Sugiera, Małgorzata red. *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*. Tübingen: Niemeyer-Verlag, 1998.

Rozdziały w monografiach

Leyko, Małgorzata. „Avant-garde Dance in Poland”. W: *A Lexicon of the Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-garde*, redakcja Dariusz Kosiński, 595–601. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Aberystwyth: Performance Research Books, 2023.

Leyko, Małgorzata. „Avant-garde Jewish Theatres in Poland: Vilnius, Łódź, Warsaw”. W: *A Lexicon of the Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-garde*, redakcja Dariusz Kosiński, 447–450. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Aberystwyth: Performance Research Books, 2023.

Leyko, Małgorzata. „Berlin 1945–1948: dwa teatry”. W: *Nowe światy. Sztuki performatywne jako polityczne przestrzenie konfliktu, dialogu i troski*, redakcja Krzysztof Kurek, Magdalena Rewerenda, Agata Siwiak, 313–326. Poznań: Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2022.

Leyko, Małgorzata. „Mapping Theatre (II) cz.1”. W: *A History of Polish Theatre*, redakcja Katarzyna Fazan, Michał Kobiałka, Bryce Lease, 161–174. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2022.

Leyko, Małgorzata. „Taniec polski w sieci transkulturowych powiązań (1918–1939)”. W: *Przepisać taneczny modernizm: sieci / Rewriting Dance Modernism: Networks*, redakcja Julia Hoczyk, Wojciech Klimczyk, 229–242. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, 2022.

Leyko, Małgorzata. „Teatr niemiecki w pismach i praktyce teatralnej Łesia Kurbasa. Przykład *Edypa króla*”. W: *W kręgu zagadnień języka, literatury i kultury. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Jarosławowi Wierbińskiemu*, redakcja Krystyna Ratajczyk, Agata Piasecka, 129–137. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.

- Leyko, Małgorzata. „Teatr polski w Łodzi”. W: *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, redakcja Katarzyna Badowska i inni, 361–364. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr żydowski w Łodzi”. W: *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, redakcja Katarzyna Badowska i inni, 365–368. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Leyko, Małgorzata. „Seminarium Oskara Schlemmera *Der Mensch*”. W: *Bauhaus – nauczanie / nowy człowiek*, redakcja Małgorzata Leyko, 9–32. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr żydowski”. W: *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019): Problematyka Zagłady w filmie i teatrze*, redakcja Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, 447–590. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2021.
- Leyko, Małgorzata. „Dwudziestowieczna awangarda teatralna a cyrk”. W: *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, redakcja Małgorzata Leyko, Zofia Sنےlewska-Stempień, 113–123. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Leyko, Małgorzata. „Ira Aldridge and German Theatre”. W: *Łódź Celebrates Ira Aldridge (1807–1867) the First Black Shakespeare Tragedian*, redakcja Krystyna Kujawińska Courtney, Magdalena Cieślak, Agnieszka Rasmus, Monika Sosnowska, 33–42. Łódź: Łódź University Press, 2019.
- Leyko, Małgorzata. „Modrzejewska: dokumenty z archiwum prof. Stefanii Skwarczyńskiej”. W: *Helena Modrzejewska i teatr jej epoki*, redakcja Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, 59–71. Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2019.
- Leyko, Małgorzata. „Edukacja społeczna a performowanie historii”. W: *Edukacja dla teatru a pedagogika teatralna – idee i praktyka*, redakcja Joanna Szulborska-Łukaszewicz, Joanna Olszewska-Gniadek, Katarzyna Plebańczyk, Barbara Turlejska, 135–143. Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2017.

- Leyko, Małgorzata. „Realizm magiczny: «Dybuk. Między dwoma światami» An-skiego”. W: *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów*, redakcja Mieczysław Abramowicz, Jan Ciechowicz, Katarzyna Kręglewska, 145–155. Gdańsk: Muzeum Narodowe, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017.
- Leyko, Małgorzata. „Sind Sie der polnische Reinhardt? Reinhardt – Craig – Schiller”. W: *Max Reinhardt. Lart et la technique a la conquete de le-space*, redakcja Marielle Silhouette, 319–345. Bern: Peter Lang, 2017.
- Leyko, Małgorzata. „Das Theater als lieux de memoire. Das Beispiel Displaced women. History Remix. Berlin – Łódź – Minsk”. W: *Mehrsprachigkeit und Multikulturalität in politischen Umbruchphasen im östlichen Europa: Auftaktkonferenz des Thematischen Netzwerks „Kulturelle Kontakt- und Konfliktzonen im östlichen Europa” in Kasan (19. und 20. Oktober 2013)*, redakcja Peter Haslinger, Monika Wingender, Kamil Galiullin, Iskander Gilyazov, 221–229. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2016.
- Leyko, Małgorzata. „Miasto przygląda się festiwalom”. W: *Między świętem a przesystem. Festiwale teatralne i ich miejsce we współczesnym życiu kulturalnym*, redakcja Dariusz Kosiński, 93–100. Szczecin: Teatr Lalek „Pleciuga”, 2016.
- Leyko, Małgorzata. „Oskar Schlemmer: «Człowiek jako alfa i omega» / Oskar Schlemmer: «Man as alpha and omega»”. W: *Schlemmer. Kantor*, redakcja Małgorzata Leyko, 11–82. Kraków: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, 2016.
- Leyko, Małgorzata. „Tadeusz Pawlikowski: «reżyseria jest moim ulubionym polem działania»”. W: *Tadeusz Pawlikowski: w stulecie śmierci*, 143–156. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2016.
- Leyko, Małgorzata. „Teatralizacja historii lokalnych w formacie R/W”. W: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, redakcja Ewa Wąchocka, Dorota Fox, Aneta Głowacka, 13–24. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.

- Leyko, Małgorzata. „«Frühlingsopfer» Piny Bausch – święto ziemi”. W: *Święto wiosny. Dwie perspektywy*, redakcja Marta Szoka, Tomasz Majewski, 159–168. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 2014.
- Leyko, Małgorzata. „Szpera’42 – Theater im Raum der Geschichte”. W: *Der Holocaust in den mitteleuropäischen Literaturen und Kulturen seit 1989 = The Holocaust in the Central European Literatures and cultures since 1989*, redakcja Reinhard Ibler, 347–362. Stuttgart: Ibidem Verlag, 2014.
- Leyko, Małgorzata. „Wstęp”. W: *Święto wiosny. Dwie perspektywy*, redakcja Marta Szoka, Tomasz Majewski, 8–16. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 2014.
- Leyko, Małgorzata. „Vom Aufstieg der Dramaturgen und Fall der Dramatiker auf polnischen Buehnen”. W: *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, redakcja Andreas Enghart, Artur Pełka, 333–343. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014.
- Leyko, Małgorzata. „Rudolf Laban: kryształ, roślina, zwierzę”. W: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, redakcja Ewa Bal, Wanda Świątkowska, 245–253. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Leyko, Małgorzata. „Авторская монография и новые концепции историографии театра”. W: *Документирование театрального наследия*, 48–55. Москва: Новое издательство, 2013.
- Leyko, Małgorzata. „Die gegenseitige Erlösung als letzte Möglichkeit. «(A)pollonia» von Krzysztof Warlikowski”. W: *Ausgewählte Probleme der polnischen und tschechischen Holocaustliteratur und -kultur. Materialien des internationalen Workshops in Gießen, 27.–28. Mai 2010*, redakcja Reinhard Ibler, 141–154. München, Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012.
- Leyko, Małgorzata. „Symbolika «Znaku» – przedstawienie Georga Fuchsa (Darmstadt 1901)”. W: *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genieżjuszu – aktorze (część 3)*, redakcja Małgorzata Leyko, Katarzyna Wielechowska, 61–68. Łódź: Primum Verbum, 2012.

- Leyko, Małgorzata. „Dramaturg we współczesnym teatrze polskim”. W: *Poznawanie słowa 2. Wykłady inauguracyjne Wydziału Filologicznego UŁ wygłoszone w roku akademickim 2010/2011*, redakcja Piotr Stalmaszczyk, Anna Obrębska, 11–25. Łódź: Primum Verbum, 2011.
- Leyko, Małgorzata. „Monografista wobec monografii zastanych (Wokół monografii Maxa Reinhardta)”. W: *Aktor. Niepewna tożsamość*, redakcja Krystyna Duniec, 142–151. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2011.
- Leyko, Małgorzata. „Teatralizacja życia publicznego w Niemczech w XIX wieku”. W: *Teatr masowy – teatr dla mas*, redakcja Małgorzata Leyko, 169–182. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011.
- Leyko, Małgorzata. „Jerzy Grotowski i Kaliskie Spotkania Teatralne”. W: *Grotowski – Cieślak: spojrzenia*, redakcja Małgorzata Leyko, Maciej Michalski, 13–29. Kalisz: Miejska Biblioteka Publiczna im. Adama Asnyka, 2010.
- Leyko, Małgorzata. „Oskar Schlemmer i scena Bauhausu”. W: *Oskar Schlemmer, Eksperymentalna scena Bauhausu*, wybór i przekład Małgorzata Leyko, 5–30. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Leyko, Małgorzata. „Symbolika «Znaku»: przedstawienie Georga Fuchsa”. W: *Знак и символ / Znak i symbol*, redakcja Olga Główko, Nina Ivanowna Ishchuk-Fadeeva, Magdalena Kotlarek, Barbara Olaszek, Ewa Sadzińska, 241–250. Tver, Łódź: Tverskoj Gosudarstvennyj Universitet, Uniwersytet Łódzki, 2010.
- Leyko, Małgorzata. „Żydowska awangarda teatralna jako poszukiwanie nowej tożsamości kulturowej”. W: *Polak, Żyd, artysta: tożsamość a awangarda*, redakcja Jarosław Suchan, współpraca naukowa Karolina Szymaniak, 95–108. Łódź: Muzeum Sztuki, 2010.
- Leyko, Małgorzata. „Żydowski teatr awangardowy w Polsce jako przejaw nowej tożsamości kulturowej”. W: *Национальный театр в многонациональной культуре*, redakcja Ada Kołganowa, 152–163. Москва: Архив Музея современного искусства «Гараж», 2010.

- Leyko, Małgorzata. „Bogusławski w Kaliszu. «Mamże was zapytać, jaką pamięć po sobie zostawić spodziewacie się?»”. W: *Wojciech Bogusławski – ojciec teatru polskiego*, redakcja Krzysztof Kurek, 149–162. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2009.
- Leyko, Małgorzata. „Gert Jonkes Grammatik der Fantasie”. W: *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*, redakcja Małgorzata Leyko, Artur Pełka, Karolina Prykowska-Michalak, 376–383. [Fernwald]: Litblockin Verlag, 2009.
- Leyko, Małgorzata. „«Nowa sztuka pisania komedii» i dramaturgia Lopego de Vega w świetle poglądów Ludwiga Tiecka i innych krytyków niemieckich do roku 1830”. W: *„Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach” Lopego de Vega w czterechsetlecie wydania 1609–2009*, redakcja Urszula Aszyk, 99–122. Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego w Warszawie, 2009.
- Leyko, Małgorzata. „Scena jako szkło powiększające”. W: *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, wybór, opracowanie i tłumaczenie Wojciech Dudzik, Małgorzata Leyko, 5–21. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Leyko, Małgorzata. „Sztuka jest naszą jedyną szansą”. W: *Gert Jonke, Sonaty na teatr*, tłumaczenie Elżbieta Jeleń, Małgorzata Leyko i Sława Lisiecka, 7–26. Kraków: Panga Pank, 2009.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr niemiecki w Łodzi w latach 1939–1944”. W: *Teatr niemiecki w Polsce – XVIII–XX wiek*, redakcja Karolina Prykowska-Michalak, 285–300. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008.
- Leyko, Małgorzata. „Visualisierung der Vergangenheit im Theater von Max Reinhardt”. W: *Verbalisierung und Visualisierung der Erinnerung: Literatur und Medien in Österreich*, redakcja Anna Byczkiewicz, Kalina Kupczyńska, 329–340. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008.

- Leyko, Małgorzata. „Operetka bez szampana i rajerów. Przedstawienia operetkowe na łódzkich scenach żydowskich przed 1939”. W: *Operetka i Teatr Muzyczny w Łodzi*, redakcja Krystyna Juszyńska, 35–43. Łódź: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, 2007.
- Leyko, Małgorzata. „Zum Verhältnis von Drama und Theater – Länder-Informationen im Überblick: Polen”. W: *Vom Drama zum Theater-text?: Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, redakcja Hans Bayerdorfer, Małgorzata Leyko, Evelyn Deutsch-Schreiner, 238–242. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007.
- Leyko, Małgorzata. „Brecht. Zapomnieć o Arystotelesie – teatr epicki”. W: *W świecie literatury i teatru. Sztuka współuczestnictwa*, redakcja Ewa Łubieniewska, 407–447. Kraków: Universitas, 2006.
- Leyko, Małgorzata. „Ku upaństwowieniu Łódzkiego Teatru Żydowskiego – w Łodzi”. W: *Teatralna Jerozolima. Przeszość i teraźniejszość*, redakcja Anna Kuligowska-Korzeniewska, 98–116. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2006.
- Leyko, Małgorzata. „Magischer Realismus. «Der Dibbuk oder Zwischen zwei Welten» von An-ski”. W: *Traum Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004*, redakcja Peter Csobadi, Garnot Gruber, Juergen Kuehnel, Ulrich Mueller, Oswald Panagl, 240–251. Anif, Salzburg: Verlag Muel-ler-Speiser, 2006.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr niemiecki na emigracji (1933–1945)”. W: *Migracje i kultura*, redakcja Jan E. Zamojski, 194–208. Warszawa: Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, 2006.
- Leyko, Małgorzata. „Wiedeń i Giessen: dwa modele studiów teatrologicznych”. W: *Jak uczyć o teatrze w europejskich szkołach wyższych*, redakcja Andrzej Kruczyński, Monika Białecka, Matylda Małecka, 67–78. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2006.
- Leyko, Małgorzata. „Antygona z wysypiska mitów. O Antygonie w Nowym Jorku Janusza Głowackiego”. W: *Między słowem a obrazem: księga*

- pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, redakcja Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska, 497–505. Kraków: Rabid, 2005.
- Leyko, Małgorzata. „W poszukiwaniu niemieckiego Genezjusza”. W: *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze*, redakcja Irena Jajte-Lewkowicz, Małgorzata Leyko, 130–136. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2005.
- Leyko, Małgorzata. „August Wilhelm Iffland i jego «Das Vaterhaus» (na inaugurację teatru przy Targu Węglowym)”. W: *200 lat teatru na Targu Węglowym w Gdańsku*, redakcja Jan Ciechowicz, 207–218. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2004.
- Leyko, Małgorzata. „Rola polskojęzycznej prasy żydowskiej w reaktywacji scen żydowskich w Polsce po roku 1945”. W: *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, redakcja Eleonora Udalska, przy współpracy Anny Tytkowskiej, 297–309. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr żydowski w powojennej Łodzi”. W: *Żydzi łódzcy = Jews of Łódź*, redakcja Andrzej Machejek, 111–114. Łódź: Wydawnictwo Hamal, 2004.
- Leyko, Małgorzata. „Antigone – Recycling der Mythen. Janusz Głowacki’s «Antigone in New York»”. W: *Theater ohne Grenzen*, redakcja Katharina Keim, Peter M. Boenisch, Robert Braunmüller, 447–456. Munchen: Herbert Utz Verlag, 2003.
- Leyko, Małgorzata. „Film contra Arystoteles. O roli filmu w teatrze epickim Erwina Piscatora”. W: *Wiek ekranów: przestrzenie kultury widzenia*, redakcja Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojski, 175–191. Kraków: Rabid, 2002.
- Kowalska, Marta, Leyko, Małgorzata. „Zakład Dramatu i Teatru – Uniwersytet Łódzki”. W: *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*, redakcja Jan Michalik, Agnieszka Marszałek, 21–26. Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2001.

- Leyko, Małgorzata, Prykowska-Michalak, Karolina. „Dwa szkice o teatrze niemieckim”. W: *Niemcy w dziejach Łodzi do 1945 roku: zagadnienia wybrane*, redakcja Krzysztof A. Kuczyński, Barbara Ratecka, 281–315. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001.
- Leyko, Małgorzata. „Czy to pan jest polskim Reinhardtem?”. W: *W kręgu teatru monumentalnego*, redakcja Lidia Kuchtówna, Jan Ciechowicz, 68–76. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2000.
- Leyko, Małgorzata. „Ida Kamińska i Łódzki Teatr Żydowski”. *Łódzkie sceny żydowskie: studia i materiały*, redakcja Małgorzata Leyko, 153–179. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2000.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr czy świątynia? «Cud» Maxa Reinhardta”. W: *W stronę rytuału. Od Yeatsa do Węgałt*, redakcja Małgorzata Sugiera, 39–60. Kraków: Księgarnia Akademicka, 1999.
- Leyko, Małgorzata. „Der gewollte und der ungewollte Brecht”. W: *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, redakcja Hans-Peter Bayerdörfer, Małgorzata Leyko, Małgorzata Sugiera, 61–76. Tübingen: Niemeyer-Verlag, 1998.
- Leyko, Małgorzata. „Łódź – tradycje teatralne”. W: *Łódzkie tradycje artystyczne*, redakcja Krystyna Bobrowska, 21–29. Łódź: Towarzystwo Przyjaciół Łodzi, 1998.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr Icchoka Zandberga w Łodzi”. W: *Teatr żydowski w Polsce: materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Warszawa, 18–21 października 1993 roku*, redakcja Anna Kuligowska-Korzeniewska, Małgorzata Leyko, 106–113. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998.
- Leyko, Małgorzata, Sugiera, Małgorzata. „Die Rezeption des deutschsprachigen Dramas und Theaters in Polen nach 1945. Ein Abriss”. W: *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, redakcja Hans-Peter Bayerdörfer, Małgorzata Leyko, Małgorzata Sugiera, 3–12. Tübingen: Niemeyer-Verlag, 1998.

- Leyko, Małgorzata. „I Am not a Worshiper of Dionysius”. W: *Modern Theatre in Different Cultures*, redakcja Eleonora Udalska, 71–76. Warszawa: Wydawnictwo „Energeia”, 1997.
- Leyko, Małgorzata. „Jedermann Hugo von Hoffmannsthal w reżyserii Maxa Reinhardta”. W: *Arcydzieła inscenizacji. Od Reinhardta do Wilsona*, redakcja Krzysztof Pleśniarowicz, Małgorzata Sugiera, 11–35. Kraków: Księgarnia Akademicka, 1997.
- Leyko, Małgorzata. „Król Edyp, który miał dać ludziom radość... O inscenizacji Maxa Reinhardta”. W: *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej: rekonesans*, redakcja Jerzy Axer, Zbigniew Osiński, 133–151. Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 1997.
- „Niemcy, Austria, Szwajcaria”, wybór tekstów, opracowanie, wstęp, noty, tłumaczenie Małgorzata Leyko. W: *O dramacie*, t. III. *Od Sartre’a do Mrożka: poetyki, manifesty, komentarze*, redakcja Eleonora Udalska, 141–211. Warszawa: „Energeia”, 1997.
- Leyko, Małgorzata. „Awangarda teatralna”. W: *Encyklopedia Kultury Polskiej XX Wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, redakcja Grzegorz Dziamski, 77–103. Warszawa: Instytut Kultury, 1996.
- Leyko, Małgorzata. „*Vita concentrata non decentrata*. O stylu i stylizacji w teatrze niemieckim na początku XX wieku”. W: *Od symbolizmu do post-teatru*, redakcja Ewa Wąchocka, 13–25. Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej, 1996.
- „Niemcy i Austria”, wstęp do rozdziału, współautorstwo tekstów i tłumaczeń Małgorzata Leyko. W: *O dramacie*, t. II. *Od Hugo do Witkacego: poetyki, manifesty, komentarze*, redakcja Eleonora Udalska, 11–115. Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej, 1993.

- Leyko, Małgorzata. „Das jüdische Theater in Łódź, Stadt dreier Nationen”. W: *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, redakcja Hans-Peter Bayerdörfer, 218–228. Tübingen: Max Niemeyer-Verlag, 1992.
- Leyko, Małgorzata. „Ludwiga Tiecka projekt reformy teatru”. W: *Dramat i teatr postanisławowski*, redakcja Dobrochna Ratajczak, 215–229. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1992.
- Leyko, Małgorzata. „Oberammergau i Shakespeare”. W: *Dramat i teatr politywistyczny*, redakcja Dobrochna Ratajczak, 121–137. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1992.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr prowincjonalny w Królestwie Polskim w latach 1864–1914”. W: *Teatr polski w latach 1890–1918. 2. Zabór rosyjski*, redakcja Tadeusz Sivert, Roman Taborski, 606–676. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Leyko, Małgorzata. „Dyrekcja Karola Borowskiego w Teatrze Miejskim (1931–1932)”. W: *Teatr przy ulicy Cegielnianej: szkice z dziejów sceny łódzkiej 1844–1978*, redakcja Stanisław Kaszyński, 162–175. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1980.

Artykuły z czasopism

- Leyko, Małgorzata. „«Tańcz, opowiedz im wszystko...»: Losy tancerek żydowskich w czasach Holokaustu”. *Pamiętnik Teatralny*, t. 73, nr 1 (2024): 41–56. <https://doi.org/10.36744/pt.1521>.
- Leyko, Małgorzata. „Dybuk – między dwoma kulturami”. *Teatr*, nr 1 (2021): 78–79.
- Leyko, Małgorzata. „Siedemdziesiąt lat Teatru Żydowskiego”. *Teatr*, nr 9 (2021): 22–25.
- Leyko, Małgorzata. „Judaeorum naves”. *Dialog*, nr 11 (2020): 121–132.
- Leyko, Małgorzata. „Oskar Schlemmer: Projekt «Nowy Człowiek»”. *Sztuka i Dokumentacja*, nr 23 (2020): 11–20.

- Leyko, Małgorzata. „Maski w twórczości Oskara Schlemmera”. *Teatr La-lek*, nr 2 (2019): 12–16.
- Leyko, Małgorzata. „Imperium teatralne Maxa Reinhardta”. *Pamiętnik Teatralny*, t. 67, nr 1–2 (2018): 45–58.
- Leyko, Małgorzata. „Życie i śmierć są w mocy języka: wokół «Procesów doktora Weicherta» Rafała Węgrzyniaka”. W: *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 148 (2018): 122–128.
- Leyko, Małgorzata. „Schlemmer: powroty”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 138 (2017): 57–61.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr Maxa Reinhardta i niemiecka kultura święta”. *Performer*, nr 13 (2017): <https://grotowski.net/performer/performer-13/teatr-maxa-reinhardta-i-niemiecka-kultura-swieta>.
- Leyko, Małgorzata. „Niemiecki skansen w teatrze polskim?”. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica*, t. 8 (2015), 231–239.
- Leyko, Małgorzata. „O korzyściach z różnorodności”. *Teatr*, nr 11 (2015): 104–107.
- Leyko, Małgorzata. „Polski Greenblatt”. *Teatr*, nr 7/8 (2015): 124–126.
- Leyko, Małgorzata. „Poruszenie skrzydełek motyla”. *Dialog*, nr 7/8 (2015): 256–259.
- Leyko, Małgorzata. „Historia w teatralnym remiksie”. *Dialog*, nr 3 (2014): 126–135.
- Leyko, Małgorzata. „Reinhardt reżyseruje Shakespeare’a. Przestrzeń jako paradygmat inscenizacji”. *Pamiętnik Teatralny*, t. 63, nr 3 (2014): 66–85.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr jako sztuka (systemowego) przepisywania”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 57, z. 2 (2014): 77–88.
- Leyko, Małgorzata. „Zbigniew Jędrychowski, «Teatra grodzieńskie»” [recenzja]. *Pamiętnik Teatralny*, R. 63, nr 1–2 (2014): 271–278.
- Leyko, Małgorzata. „Dramat przeoczonej dekady”. *Teatr*, nr 9 (2013): 80–81.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr w przestrzeni historii”. *Dialog*, nr 4 (2013): 5–14.

- Dudzik, Wojciech, Leyko, Małgorzata. „Performatyka – widowisko kulturowe – podręczniki”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 102 (2011): 128–130.
- Leyko, Małgorzata. „Die Verteidigung des «Kaufmann von Venedig» (Polen 1958)”. *Maske und Kothurn*, t. 56, nr 3 (2010): 63–74.
- Leyko, Małgorzata. „Komedia czy tragedia?”. *Dialog*, nr 3 (2010): 113–121.
- Leyko, Małgorzata. „Leksykon, czyli GPS”. *Teatr*, nr 4 (2009): 77–78.
- Leyko, Małgorzata. „Śmierć poety”. *Dialog*, nr 3 (2009): 184–187.
- Leyko, Małgorzata. „W niebie wcale nie może być tak pięknie jak tutaj!”. *Dialog*, nr 6 (2009): 197–199.
- Leyko, Małgorzata. „Gramatyka fantazji Gerta Jonkego”. *Dialog*, nr 3 (2008): 74–79.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr to miejsce szaleństwa...”. *Pogranicza*, nr 5 (2008): 41–45.
- Leyko, Małgorzata. „Dramatic Immorality. A Brief Review of Recent Polish Drama”. *Slavica Viterbiensia*, nr 2 (2007): 143–155.
- Leyko, Małgorzata. „Zamknięta karta. Teatr żydowski w Łodzi”. *Kronika Miasta Łodzi*, nr 1 (2007): 99–107.
- Dudzik, Wojciech, Leyko, Małgorzata, Ratajczakowa, Dobrochna. „Projekt wielotomowego słownika teatru”. *Rzeczy Teatralne*, nr 15/17 (2005): 8–11.
- Leyko, Małgorzata. „Fifi Zastrow – aktorka w teatrze historii”. W: *Tygiel Kultury*, nr 4/6 (2004): 144–148.
- Leyko, Małgorzata. „Estetyka Brechta”. *Forum Akademickie*, nr 4 (2002): 16.
- Leyko, Małgorzata. „Coraz krótszy dzień Brechta”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 31/32 (1999): 126.
- Leyko, Małgorzata. „Theatre Can Not Teach Us Anything... A Few Remarks on the Polish Theatre of the Last Decade”. *Art Inquiry. Recherches Sur les Arts*, nr 1 (1999): 141–150.

- Leyko, Małgorzata. „Antigone von der Müllhalde der Mythen. Über Janusz Głowackis *Antigone in New York*”. *Bulletin de la Societe des Sciences et des Lettres de Łódź. Serie: Recherches sur les Arts*, t. 8 (1997): 49–60.
- Leyko, Małgorzata. „Clausa Peymanna batalie o teatr”. *Notatnik Teatralny*, nr 11 (1996): 109–119.
- Leyko, Małgorzata. „Zapomniane sceny, zapomniani artyści...”. *Tygiel Kultury*, nr 2 (1996): 129–130.
- Leyko, Małgorzata. „Przestrzeń sceniczna jako funkcja formy, barwy i ruchu. «Balet triadyczny» na tle koncepcji teatru Oskara Schlemmerna”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum*, z. 5 (1995): 103–111.
- Leyko, Małgorzata. „Artyści żydowscy z Polski na scenach Wiednia” [recenzja]. *Pamiętnik Teatralny*, z. 1–2 (1993): 288–293.
- Leyko, Małgorzata. „Brigitte Dalinger, «Jüdisches Theater in Wien», Wiedeń 1991” [recenzja]. *Pamiętnik Teatralny*, nr 1/2 (1993): 288–293.
- Leyko, Małgorzata. „O scenie reliefowej Georga Fuchsa”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum*, z. 3 (1992): 77–93.
- Leyko, Małgorzata. „O występach Trupy Wileńskiej w Wiedniu w sezonie 1922–1923”. *Pamiętnik Teatralny*, t. 41, z. 1–4 (1992): 415–422.
- Leyko, Małgorzata. „Sztuka aktorska a dramat”. *Ruch Literacki*, z. 3 (1991): 281–283.
- Leyko, Małgorzata. „Idea sceny szekspirowskiej w niemieckich teoriach teatralnych w XIX i na początku XX wieku”. *Biuletyn Polonistyczny*, z. 1/2 (1990): 79–85.
- Leyko, Małgorzata. „Warsztat teatralny i scena Bauhausu”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum*, z. 1 (1990): 73–95.
- Leyko, Małgorzata. „Dieter Dorn i jego teatr”. *Dialog*, nr 10 (1987): 160–163.
- Leyko, Małgorzata. „Teatralia we Frankfurcie n. Menem”. *Teatr*, nr 3 (1987): 24–25.

Leyko, Małgorzata. „«Sklepy cynamonowe» Brunona Schulza – powieść w formie dramatu otwartego?”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiarum Artium et Librorum*, z. 3 (1982): 93–115.

Wywiady/Rozmowy

„Upajający sen – z Tomaszem Kubikowskim o książce *Teatralne doświadczenie Wilhelma Meistra* rozmawia Małgorzata Leyko”. *Teatr*, nr 5 (2015): 78–82.

Leyko, Małgorzata. „W Łodzi jak w domu” [Wywiad z Christine Bily]. *Kronika: Pismo Uniwersytetu Łódzkiego*, nr 4 (2010): 21–22.

Leyko, Małgorzata, Niedziela, Jan. „Trzymam się z dala od wszelkich dogmatyzmów. Rozmowa z Gertem Jonke”. *Dialog*, nr 3 (2008): 100–103.

„The Key to All Locks: Conversation between Wojciech Dudzik, Dariusz Kosiński, Tomasz Kubikowski, Małgorzata Leyko and Dobrochna Ratajczakowa”. *Performance Research*, t. 13, nr 2 (2008): 111–123.

„Klucz do wszystkich zamków. Rozmowa z udziałem Wojciecha Dudzika, Dariusza Kosińskiego, Tomasza Kubikowskiego, Małgorzaty Leyko, Dobrochny Ratajczakowej”. *Dialog*, nr 7/8 (2007): 140–150.

Leyko, Małgorzata. „O komputerowym systemie informacji teatralnej. Rozmowa z dr. Heinrichem Huesmannem”. *Teatr*, nr 9 (1987): 30–31.

Tłumaczenia

Gwóźdź, Andrzej, red. *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie: artykuły – dokumenty – scenariusze: 1921–1936*, tłumaczenie z języka niemieckiego: Andrzej Gwóźdź, Małgorzata Leyko, Monika Ujma, tłumaczenie z języka holenderskiego: Monika Ujma, tłumaczenie z języka węgierskiego: Kinga Piotrowiak-Junkiert. Wrocław: Wydawnictwo Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, 2023.

- Moholy-Nagy, László. *Malarstwo, fotografia, film*. Wstęp Andrzej Gwóźdź, posłowie Irma Kozina, przekład Małgorzata Leyko. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2022.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatyczne poetyki Petera Handkego*. Przełożyła Małgorzata Leyko. *Dialog*, nr 7–8 (2015): 242–255.
- Schnitzler, Arthur. *Dramaty wybrane*. T. 2, redakcja Maciej Ganczar; posłowie Barbara L. Surowska, tłumaczenie Maciej Ganczar, Jacek Kaduczak, Małgorzata Leyko, Sława Lisiecka, Raisa Sadowski. Warszawa: Agencja Dramatu i Teatru, 2014.
- Wirth, Andrzej. *Byle dalej: autobiografia mówiona i materiały*, redakcja Thomas Irmer, przełożyli Mateusz Borowski, Anna R. Burzyńska, Małgorzata Leyko, Małgorzata Sugiera. Leipzig & Warszawa, Spector Books & Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2014.
- Schlemmer, Oskar. *Eksperymentalna scena Bauhausu*. Wstęp, przekład i opracowanie Małgorzata Leyko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Turrini, Peter. „Mój Nestroy”. Tłumaczenie Małgorzata Leyko. *Dialog*, nr 3 (2010): 122–157.
- Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*. Wybór, opracowanie i tłumaczenie Wojciech Dudzik, Małgorzata Leyko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Jonke, Gert. „Łagodność furii albo Uchomaszynista”, tłumaczenie Małgorzata Leyko. W: Gert Jonke, *Sonaty na teatr*. Tłumaczenie Elżbieta Jeleń, Małgorzata Leyko, Sława Lisiecka, 107–161. Kraków: Wydawnictwo Panga Pank, 2009.
- Jonke, Gert. „Zatopiona katedra”. Tłumaczenie Małgorzata Leyko i Jan Niedziela. *Dialog*, nr 3 (2008), 80–99.
- Tieck, Ludwig. *O cudowności u Shakespeare’a i inne pisma krytyczne*. Przekład, wstęp i opracowanie Małgorzata Leyko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2007.
- Reinhardt, Max. *O teatrze i aktorze. Wybór tekstów*. Przekład i opracowanie Małgorzata Leyko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2005.

- Fuchs, Georg. *Scena przyszłości*. Przekład i opracowanie Małgorzata Leyko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2004.
- Balme, Christopher. *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Przełożyli i uzupełnieniami opatrzyli Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Wirth, Andrzej. *Teatr jaki mógłby być*, redakcja Małgorzata Sugiera. Przekład autoryzowany Małgorzata Leyko i Janusz Margański. Słowo wstępne: Jan Kott. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2002.
- Wirth, Andrzej. „Teatr jako teoria wszystkiego”. Tłumaczenie Małgorzata Leyko. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 48 (2002): 118–119.
- Tabori, George. „Tak wiele ja, tak wiele postaci”, rozmowę przeprowadzili Reinhard Palm, Ursula Voss. Tłumaczenie Małgorzata Leyko. *Tygiel Kultury*, nr 5 (1996): 78–86.
- Fuchs, Georg. „Scena przyszłości”. Wybór i tłumaczenie Małgorzata Leyko. *Notatnik Teatralny*, z. 6 (1993): 44–53.
- Tieck, Ludwig. „Z pism krytycznych”. Przekład Małgorzata Leyko. W: *Dramat i teatr polanowski*, redakcja Dobrochna Ratajczak, 229–243. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1992.
- Sandig, Holger. „O funkcjach teatru”. Tłumaczenie Małgorzata Leyko i Stanisław Kaszyński. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiarum Artium et Librorum*, z. 3 (1982): 149–167.

Redakcje naukowe numerów monograficznych czasopism

- „Dyrektor przychodzi, dyrektor odchodzi... O sytuacjach «przejęcia» w teatrze”. *Zarządzanie w Kulturze*, t. 21, nr 2 (2020), redakcja numeru Małgorzata Leyko, Karolina Prykowska-Michalak.
- „Dramat irlandzki na pograniczu stylów i kultur”. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*, t. 4, nr 2 (2014), redakcja numeru Michał Lachman, Małgorzata Leyko.

- „The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe: The Post-War Period = Die Darstellung der Shoah in Literatur und Film in Mitteleuropa: die ersten Nachkriegsjahre = Reprezentacje Shoah w literaturze i filmie w Europie Środkowej: lata powojenne”. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum*, nr 11 (2014), redakcja numeru Grzegorz Gazda, Małgorzata Leyko, Paweł Rutkiewicz.
- „Współczesny dramat rosyjski: kontynuacje i przemiany”. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica*, redakcja numeru Olga Główko, Małgorzata Leyko. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013.
- „W kręgu zagadnień awangardy 5”. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum*, redakcja numeru Grzegorz Gazda, Małgorzata Leyko. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1995.

Opracowała Joanna Królikowska

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. J. Matejki 34a
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77

Zgromadzone teksty są oryginalne, są zdaniem sprawy z relacyjnego poznania różnych praktyk artystycznych, które dzięki przyjętym przez Autorów metodologiom, proponowanym kontekstom ujawniają swe epistemiczne i performatywne znaczenia. Tezy interpretacyjne stawiane w wielu tekstach [...] wzbogacają współczesne badania nad sztuką teatru, tańca i widowisk przez eksponowanie nieoczywistych funkcji, jakie pełnią we współczesności, zapraszając odbiorców do interakcji i współpracy w refleksji nad światem, jaki jest i jaki być może.

Z recenzji dr hab. Doroty Fox, prof. UŚ

Szeroki zakres tematyczny artykułów zebranych w książce *Relacyjność w kulturze i sztuce. Księga jubileuszowa Profesor Małgorzaty Leyko* wynika bezpośrednio z rozległości zainteresowań naukowych Jubilatki, a jednocześnie świadczy o tym, jak wiele z tych zainteresowań rozwijała w ramach dialogicznej współpracy z różnymi środowiskami naukowymi. [...]

Dlatego dobrze się sprawdziła kategoria szeroko rozumianej relacyjności jako zwornik tomu. Jeśli nawet Autorki i Autorzy nie piszą o relacyjności wprost, wszyscy starają się poszerzać pole widzenia, by dojrzeć nie tylko dzieła i zjawiska artystyczne i kulturowe oraz osoby je tworzące, lecz także rozmaite sieciowe uwikłania i odniesienia. Jednocześnie nie ma tu tekstów przypadkowych – wszystkie prace pozostają w relacji do tekstów i zainteresowań Jubilatki. Nie ma wątpliwości, że naukowe i eseistyczne rozważania zaproponowane w tym tomie przez Autorki i Autorów należących do różnych pokoleń i różnych środowisk naukowych potwierdzają wagę tematów i zagadnień, które podejmowała prof. Małgorzata Leyko, oraz inspiracyjną siłę oddziaływania Jej badań.

Z recenzji dr hab. Ewy Partygi, prof. IS PAN

**WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**

wydawnictwo.uni.lodz.pl
ksiegarnia@uni.lodz.pl
(42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8331-742-7



9 788383 317427