

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 Podziemi, 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 (subtrakcji)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 „subtrakcja”; 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 *subtrakcję*. 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 przegłądaniem 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 podejmowana. 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://krtykapolityczna.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 postulatem 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 Zadare 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 aktywistów 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, precyzyjniej – 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. Paradoksem 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 przeemoc 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 Magdalенę 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, Zadura 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 Zadura, *Sprawiedliwość 1968–2018* (Kraków & Warszawa: Żywosłowie, 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, Zadara 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 teraźniejszości¹⁰⁶.

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 wklane 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 Zadarą”. *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 Kutyla, 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 Zadarę w prokuraturze? Rozmowa”. W: Zadura, 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.