

**Zofia Smolarska**

Sztuki uczące Wojtką Ziemilskiego,  
czyli post-teatr po polsku

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)

**Wydawca**

**Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie**  
**Akademia Teatralna w Warszawie**

**Zofia Smolarska**

## Sztuki uczące Wojtka Ziemilskiego, czyli post-teatr po polsku

### **Anatomia lekcji**

W *Mapie* (2010), jednej z wczesnych prac Wojtka Ziemilskiego, uczestnicy chodzili po niemal kompletnie zaciemnionej sali Komuny// Warszawa. Każdy trzymał w dłoniach mały projektor wideo. Zanim wybraliśmy się w drogę, głos poinstruował nas, byśmy postarali się jak najdokładniej dopasować wyświetlany obraz do napotykaných miejsc i rzeczy. Przedmiotami okazały się rozsypane łyżeczki, napisy naklejone na ziemi, dyskotekowa kula u sufitu, dzbanek do herbaty, rozrzucone korale. Film był lekko rozedrgany, ktoś nagrał go wcześniej, poruszając się po tej samej przestrzeni. Idąc jego śladami, miałam poczucie bycia prowadzoną za rękę. Z głośników naszych projektorów słyszeliśmy głosy, które zadawały enigmatyczne pytania, ale po chwili same na nie odpowiadały i to w dość przewrotny sposób: „Co mamy ze sobą wspólnego? To, co mamy wspólnego, to impreza, z której żadne z was nic nie pamięta”. Albo: „Łączy nas to, że chcemy być jedyni, niepowtarzalni, wyjątkowi”. Głosy podpowiadały, że to, co ludzi zbliża, jednocześnie nie pozwala im stworzyć wspólnoty. Była to więc mapa szczególnego rodzaju: pozwalała odnaleźć drogę, ominąć przeszkody, ale zarazem narzucała tempo kroków i ustalała dystans między uczestnikami, z których każdy miał do przebycia inną trasę. To była gra, w której reguły nie były negocjowane. Pamiętam, jak – będąc uczestniczką *Mapy* – zaczęłam jednak badać granice tej konwencji.

Przychodziły mi wtedy na myśl sceny z filmu Michaela Hanekego *Caché* (*Ukryte*) z 2006 roku, którego główny bohater, Francuz Georges Laurent (Daniel Auteuil), otrzymuje anonimowe taśmy wideo z pogróżkami. Na jednej z nich zarejestrowana została droga, którą przemierzył operator kamery do pewnego mieszkania. Chcąc się dowiedzieć, kto go terroryzuje i jednocześnie podejrzewając, że ma to związek z krzywdą, jaką wyrządził w przeszłości, George musi – tak jak gracz *Mapy* Ziemilskiego – fizycznie odtworzyć drogę, którą szantażysta przebył przed nim, wykonać jego gesty i to w tej samej kolejności – zatrzymując samochód w tym samym miejscu, idąc tymi samymi ulicami, wreszcie naciskając tę samą kławkę (to prawie jak uścisk dłoni!). W ten sposób trafia do mieszkania Majida, syna służących niegdyś w majątku jego rodziców Algierczyków, którzy zginęli w demonstracji zwolenników algierskiego Frontu Wyzwolenia Narodowego, krwawo stłumionej przez paryską policję. Anonimowa taśma z pogróżkami okazuje się swoistym zapisem choreografii, którą George „tańczy” tak, jak mu Majid zagra.

Relacje władzy między kolonizatorem a skolonizowanym odwracają się – aż do finału, kiedy to Algierczyk na oczach George’a popełnia samobójstwo. Czy ja, jako uczestnik *Mapy*, także miałam wykonywać obcy mi „taniec”, by na koniec dowiedzieć się o swej winie i ujrzeć jej straszliwe konsekwencje?

Podczas mojej wędrówki przystanęłam przy rozsypanych na ziemi koralach i zaczęłam zmieniać ich położenie – tak, aby obraz z filmu przestał zgadzać się z rzeczywistym. Powstała przez to różnica, dzięki której, jak mi się wydawało, odzyskałam odrobinę kontroli. Wtedy podszedł do mnie człowiek – okazał się potem reżyserem, Wojtkiem Ziemilskim – który, widocznie obserwując z ukrycia zachowania widzów, dostrzegł moje nieposłuszeństwo. Poprosił, abym nie ruszała rekwizytów. Moje interwencje bowiem powodowałyby zmianę reguł gry dla pozostałych graczy – ich mapy przestałyby się pokrywać z rzeczywistością, a wtedy mogliby stracić orientację w przestrzeni, a nawet wypaść z trasy. Nieco zniechęcona, zgodziłam się „niczego nie ruszać”. Nie wiedziałam, że dramaturgia tego spaceru rozwinie się w pożądanym przeze mnie kierunku. Ścieżki wszystkich graczy prowadziły w finale do miejsca ukrytego dotąd przed naszym wzrokiem w ciemności, gdzie czekali na nas aktorzy. W tym momencie obraz projekcji i rzeczywisty zaczynały się po raz pierwszy różnicować: realni ludzie pozostawali niemi i z zamkniętymi oczami, ale na filmach, które projektowaliśmy na ich twarze, zaczynali na nas patrzeć i przemawiać do nas teatralnym szeptem: „Czy oczekujesz czegoś więcej? Dlaczego oczekujesz czegoś więcej?”, „Czy oczekujesz tej tu postaci?”, „Zajmuję Ci miejsce. To jest Twoje miejsce”, „To jest Twój teatr. To jest mój teatr. To jest nasz teatr”. To, co widoczne i to, co ukryte, nakładało się na siebie, współistniało, dopełniało. Nie było winnych i niewinnych, upokorzonych i triumfujących, kolonizatorów i kolonizowanych. Byliśmy w tym, jakkolwiek to nazwać – performansie, grze, spektaklu – razem.

*Mapa* posiada wiele cech estetyki relacyjnej – w rozumieniu, jakie temu pojęciu nadał Nicolas Bourriaud. Ów francuski teoretyk sztuki i kurator w głośnym manifestie z połowy lat 90. stwierdzał: „Sztuka sprawuje swoją krytyczną władzę nad technologią od momentu, gdy przekształca jej cele”<sup>1</sup>. W *Mapie* Ziemilski wpierw skłania nas do dopasowania naszego punktu widzenia do kadru kamery, który ludzi możliwością idealnego odwzorowania życia, a jednocześnie zawęża perspektywę i ogranicza kontakt z innymi uczestnikami. Następnie stopniowo buduje w nas dystans do technologii, podpowiadając w finale, że dopiero niewygodne doświadczenie różnicy między oczekiwaniem/wzorem/instrukcją a tym, co się naprawdę wydarza, może stać się punktem startowym relacji, a więc i teatru, który dla Ziemilskiego nieodmiennie wiąże się z kategorią nażywości. W podobnym celu ten sam mechanizm wideo – i audio-przewodników wykorzystywali Rimini Protokoll choćby w *Call Cutta* (2005), a pionierką na tym polu była kanadyjska artystka Janet Cardiff, twórczyni m.in. *Ghost Machine* (2005).

Nie bez powodu tyle miejsca poświęciliśmy na opis dramaturgii doświadczenia zastosowanej w *Mapie*. Wnioski posłużą nam jako

1 Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP, Kraków 2012, s. 105.

mapa po całej twórczości Ziemilskiego. Mamy tu bodaj wszystkie jej najważniejsze formalne elementy, ale i stały temat oraz mechanizm jego spektakli, polegający na dyscyplinowaniu/ograniczeniu/treningu widza (niektórzy pisali nawet o upokorzeniu), któremu w finale przywraca się podmiotowość i na nowo umożliwia tworzenie społecznych więzi. Celem owego treningu jest zdobycie narzędzi poznawczych potrzebnych w naszej poza-teatralnej rzeczywistości. Jest to więc lekcja – nie nauczka jak u Hanekego. Jak mówił mi Ziemilski w wywiadzie dla „Teatru”: „W *Mapie* było wielu widzów, którzy nie zwracali większej uwagi na to, że są pewne zasady tej gry, albo tworzyli sobie własne interpretacje tych zasad, więc ja w kolejnych wersjach wzmacniałem komunikat, że w tym świecie trzeba pewne rzeczy zrobić, aby »misja« odniosła sukces”<sup>2</sup>.

Misja ta ma klarowną strukturę i publiczność zna od początku zasady gry, lecz w co gramy lub raczej co jest stawką w tej grze, dowiadujemy się dopiero na koniec. Ziemilski, jako doświadczony pedagog (od wielu lat prowadzi warsztaty z teatru i nowych mediów, od niedawna wykłada na warszawskiej Akademii Teatralnej), stawia przed nami proste, dostępne każdemu z nas zadania, stosując popularne w edukacji i terapii behawioralnej podejście *task-oriented approach*<sup>3</sup>. Nasuwają się tu skojarzenia dwojakiego rodzaju. Po pierwsze z *post-modern dance*, który chętnie wykorzystywał metodę zadaniową (*task-oriented dance*), tak jak to czyniła choćby Yvonne Rainer w *Trio A*, wyabstrahowując z życia codziennego proste, celowe działania. Druga nić łączy Ziemilskiego z Brechtem i jego sztukami uczącymi (*Lehrstücke*), nie tylko przez zainteresowanie partycypacyjnym wymiarem sztuki, ale także przez wiążące obu twórców przekonanie o przekładalności teatralnego doświadczenia na rzeczywistość społeczną. „Spektakl jest prologiem działania, wiecznym wstępem do rzeczywistości” – mówił Ziemilski w jednym z wywiadów<sup>4</sup>; zresztą jeden z jego spektakli zatytułowany był właśnie *Prolog*. „Teraz wyjdiesz i powiesz coś do kogoś, i on ci odpowie” – mówią do nas wirtualni aktorzy w finale *Mapy*. Ziemilski zgadza się z Brechtem, że „całe zło zaczyna się od Arystotelesa i katharsis, bo [wyładowanie uczuć] powoduje, że problem załatwiany jest w teatrze, a następnie wychodzimy do innego świata”<sup>5</sup>. To, co go od Brechta różni, to cel: Ziemilski nie tyle „wtłacza” w nas wiedzę o panujących relacjach władzy czy stosunkach produkcji, ile daje do ręki narzędzia do rozpoznawania owych relacji.

Heiner Goebbels podczas wykładu w ramach seminarium poświęconego nowym paradygmatom kształcenia artystów teatru zauważył: To Hanns Eisler – kompozytor i bliski współpracownik Brechta, któremu zawdzięczam wiele inspiracji – wprowadził formułę postępu i cofnięcia (*Fortschritt und Zurücknahme*), mówiącą, że nie da się rozwijać

2 Jacek Cieślak, Zofia Smolarska, *Na kogo liczymy*, „Teatr” 2017 nr 2.

3 Przykładowo, w nauce języków obcych metoda ta polega na przekierowaniu uwagi ucznia lub studenta z poprawności językowej na wykonanie konkretnej czynności z życia codziennego, np. odbycie rozmowy o pracę, kupno biletu na autobus.

4 Sandra Szaja, *Odpowiedz, Człowieku! (Prolog)*, <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=1586>, wpis z 15 października 2011, dostęp: 13 marca 2018.

5 Słowa te padły z ust Wojtki Ziemilskiego 9 października 2017 podczas wykładu *Naprawdę serio w realu autentycznie, czyli o przekonywaniu w teatrze* z serii *Teatralne Pomyśły Na Real* wygłaszanej na zaproszenie Nowego Teatru w Warszawie.

określonych rzeczy, nie cofając się w innych. Ten ruch wycofania, aby pójść/pomyśleć/zobaczyć dalej, jest również charakterystyczny dla Ziemilskiego. Dzieje się to na przykład wtedy, gdy woli nazywać się „ustawiaczem” niż reżyserem. Według niego reżyser w Polsce należy do „metafizycznego porządku przesiąkniętego religijną wiarą”<sup>6</sup>. Ustawiacz natomiast kojarzy się znacznie bardziej pragmatycznie. Tworzy spektakle zespołowo (Ziemilski nierzadko pisze scenariusze kolektywnie za pomocą narzędzia Google Docs lub stosując metody *devised theatre*) i „podejmuje decyzje w momencie, kiedy dużo się dzieje – pomysły nadchodzą ze wszystkich stron, zespół razem czegoś szuka [...]. Powinien być pytającym i słuchaczem”<sup>7</sup>. Krok do tyłu Ziemilski robi także względem marzeń Brechta o rewolucji przez sztukę, bo przecież zdobytych w teatrze umiejętności widz może potem użyć do nieprzewidywanych lub niepożądanych celów. Na przykład płynącą z *Mapy* wiedzę na temat mechanizmów percepcyjnych w sytuacji zapośredniczenia przez „osobisty odtwarzacz” można wykorzystać zarówno do świadomego budowania więzi społecznych przy pomocy technologii, jak i do wspierania „społeczeństwa spektaklu”. Podsumowując, Ziemilski Brechta przepuszcza przez Rainer, działając w mikroskali i z większą pokorą podchodząc do teatru jako motoru zmian w społeczeństwie. Wycofując się z roli ideologicznego wychowawcy, dokonuje jednak sporego kroku naprzód w sferze demokratyzacji relacji z widzem. Za każdym razem bierze pod lupę tylko skrawek rzeczywistości i może nie przypadkiem najlepiej odnajduje się w kameralnych formach.

### Szkoła agentów

Spektakl *Mała narracja* (Teatr Studio w Warszawie, 2010) ma formę *lecture performance*. Ziemilski, siedząc za pulpitem, daje tu wykład na temat tego, jak konstruowana jest tożsamość indywidualna. Urodzony w Stanach Zjednoczonych, wychowany w Kanadzie, po studiach we Francji i wczesnych doświadczeniach reżyserskich w Portugalii Ziemilski opowiada, jak formował swój uwolniony od historycznych obciążeń i narodowych powinności światopogląd w paradygmacie post-modernistycznym. Ważną rolę odegrali w tym procesie współcześni choreografowie – Jérôme Bel, Claudia Dias, Xavier Le Roy czy João Fiadeiro – których prace budowały w nim przekonanie, że jedynym aksjomatem jest ciało. Ową wolność artysty-nomada zaburzyła trauma związana z ujawnionym przez IPN faktem współpracy jego dziadka, Wojciecha Dziędużyskiego, znanego śpiewaka i recenzenta, ze Służbami Bezpieczeństwa PRL; trauma pogłębiona przez nierzetelne naukowo, jak udowadnia w spektaklu Ziemilski, śledztwo historyków-lustratorów i medialną burzę, jaką ono wywołało. Autor-performer jednak w pewnym momencie robi wspomniany krok wstecz, uciekając od osobistego, rozliczającego, wtórnie wiktyimizującego tonu, który przepełnia wiele podobnych spektakli dokumentalnych. Ochładza i obiektywizuje swą małą narrację, ilustrując wykład wyświetlanymi na ekranie jak

6 Arek Gruszczyński, *Mainstreamów jest mnóstwo. Rozmowa z Wojtkiem Ziemilskim*, „Dwutygodnik.com” 2012 nr 85, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3722-mainstreamow-jest-mnstwo.html>, dostęp: 13 marca 2018.

7 Tamże.

na szkolnej tablicy hasłami-pytaniami, krojem czcionki przypominającymi okrągłe litery z elementarza. Są to cytaty z traktatu *O pewności* Wittgensteina, czasem wobec siebie sprzeczne: „Czy nie mogłoby jednak zdarzyć się coś, co wybiłoby mnie całkowicie z utartych torów? Świadectwo czyniące to, co najpewniejsze, czymś nie do przyjęcia, lub powodujące, że odrzucam moje najbardziej podstawowe zasady?”; „Moje wątplenie tworzy system. Skąd bowiem wiem, że ktoś wątpi? Skąd wiem, że używa słów »wątpię w to« tak jak ja?”. Na żadne z tych pytań nie otrzymujemy odpowiedzi. To pytania do pracy domowej.

Cała fabularna i potencjalnie bardzo nośna emocjonalnie osnowa spektaklu staje się więc jedynie materiałem źródłowym do lekcji na temat produkcji wiedzy, czyli tego, w jaki sposób tworzymy fakty i jak to się ma do spłotu naszej pamięci indywidualnej i zbiorowej. W *Małej narracji* Ziemilski kreśli przejmujący obraz kryzysu wiary w tożsamość fundowaną na różnicy poprzez kontakt z obcymi językami (także językami sztuki), która to tożsamość nie sprawdza się jako tarcza do obrony przed przemocą symboliczną ze strony instytucji ojczystego kraju ustanawiającego jedyną obowiązującą wersję historii. Najbardziej dojmujący jest jednak wątek moralnej dwuznaczności dziedzictwa. Ziemilski – z wykształcenia filozof – bawi się wieloznacznością słów i bada związek między działalnością agenturalną a wytwarzaniem podmiotowości – z angielskiego *agency* (co będzie potem kontynuował w projekcie *CIA*). Jednym z istotnych elementów nabywania podmiotowości jest nauka pisma, dzięki czemu możemy odbierać i tworzyć treści kultury. Jak jednak traktować ów dostęp, jeśli pisanie nauczył nas – jak było w przypadku małego Wojtka – dziadek, który tego samego języka używał, przygotowując swe donosy? Po wyjściu z teatru mnożą się pytania. Czy korzystając z dobra przekazanego nam przez agenta, automatycznie także zaczynamy pracować na rzecz obcego wywiadu? Czy jest to kondycja charakterystyczna dla obywatela kraju postkomunistycznego, czy może każdy człowiek, stając się podmiotem, zawsze będzie jednocześnie agentem tych instytucji, które wyposażyły go w sprawczość?

*Pigmalion* (Centrum Kultury Zamek w Poznaniu i Komuna//Warszawa, 2014), luźno nawiązujący do sztuki George’a Bernarda Shawa o tym samym tytule, z kolei nie tyle relacjonuje, ile odtwarza na oczach publiczności proces nauki języka. Na scenę zostaje zaproszony jeden z widzów (każdy może się zgłosić), by pod przewodnictwem aktorki Rozalii Mierzickiej przejść najpierw szybki praktyczny kurs sztuki współczesnej. Za pomoc naukową służy duży karton (scenografia Wojciecha Pustoły), który widz wraz z aktorką ustawiają w różnych pozycjach na scenie, dzieląc ją na sektory i płaszczyzny. Badają możliwości materiału, wchodzi do środka kartonu i animują go od wewnątrz. Ta czysto formalna gra płynnie przechodzi w narrację o walce z materią języka. Siedząc wewnątrz kartonowego więzienia, Mierzicka prosi widza o głośne powtarzanie słów, które ona dyktuje mu sylaba po sylabie, jak przy nauce mówienia. Sens tej sceny wyjaśnia się przy kolejnej próbie, kiedy aktorka w ten sam sposób sylabizuje diagnozę swego synka, u którego stwierdzono opóźnienie w rozwoju mowy. Widz, powtarzając za aktorką, jak dziecko za matką, staje się jej przedłużeniem.

Przychodzą skojarzenia z „ludzkim mikrofonem” – sposobem komunikowania się protestujących w ramach ruchu Occupy, których pozbawiono

nagłośnienia. Takim mikrofonem – jak ów widz dla Mierzickiej – jest również dla niemówiącego synka jego mama, opowiadająca o nim w teatrze. Ale także film wyświetlany wkrótce na ekranie – zapis zabawy mamy z synkiem we wnętrzu kartonowego domku. Kazio robi stemple maczanymi w farbie dłońmi, waląc w ściany tak mocno, aż wydostaje się na zewnątrz. Sztuka jawi się tu jako skuteczne narzędzie komunikacji i autoekspresji. Skrajnie inny wydźwięk tych scen podpowiada jednak finał spektaklu – dziękczynna litania Mierzickiej, o nieco ironicznej wymowie, skierowana do jej nauczycieli dykcji w szkole aktorskiej oraz logopedki, która za pomocą tysięcy ćwiczeń próbowała „wychować” Kazia na ludzi. Relacja aktorki z wybranym widzem – w której widzieliśmy wcześniej metaforę politycznego oporu – teraz może być teraz rozumiana jako odwzorowanie w mikroskali obowiązującego od XVIII wieku modelu edukacyjnego opartego na transmisji wiedzy i umiejętności. W modelu tym cele edukacyjne narzucone są z zewnątrz przez ekspertów, a następnie realizowane przez nauczycieli, którzy „wkładają” dzieciom do głowy porcje wiedzy i kontrolują postępy. A że dla wszystkich uczniów owe cele są jednakowe, to proces ten przypomina produkcję taśmową – Ken Robinson słusznie zauważył, że ów transmisyjny model został stworzony na potrzeby społeczeństwa ery przemysłowej<sup>8</sup>. *Pigmalion* powstał w ramach projektu *My, mieszczenie*, którego kurator, Tomasz Plata, chciał przypomnieć mieszczańską kategorię *Bildung*. Ziemilski nie jest tu jednak propagatorem oświeceniowej idei edukacji jako środka upodmiotowienia. Ukazuje raczej, z jakim społecznym i indywidualnym wysiłkiem oraz emocjonalnym i kulturowym kosztem owo kształcenie do człowieczeństwa się wiąże. Swoisty język obrazów i nieartykułowanych dźwięków Kazia pozostaje dla nas – sformatowanych, aby posługiwać się mową na jeden sposób – niedostępny, zaś on sam postrzegany jest jako wadliwy produkt, a nie twórca innej, pełnowartościowej kultury mowy.

Ten mechanizm transmisji, który przyczynia się do alienacji człowieka traktowanego jako przedmiot, nie podmiot nauczania, pojawił się u Ziemilskiego już w jednej z jego pierwszych prac, powstałej jeszcze podczas pobytu w Portugalii. W tej akcji, której tytuł został zapomniany<sup>9</sup>, imigrant z Mołdawii – specjalnie znaleziony przez Ziemilskiego na potrzeby performansu – opowiadał o sobie portugalskiej publiczności w jej języku, powtarzając mechanicznie słowa słyszane w słuchawkach. Było to nagrane tłumaczenie jego własnej biografii, którą wcześniej opowiedział Ziemilskiemu, a której jednak sam w sytuacji występu nie rozumiał, jako że nie posługiwał się portugalskim. Jak wspomina reżyser, liczne pomyłki i przejęzyczenia zacierające sens jego autoprezentacji, sprawiały wrażenie czegoś upokarzającego.

8 Zob. *RSA ANIMATE: Changing Education Paradigms*, <https://www.youtube.com/watch?v=zDZFcdGpL4U>, dostęp: 23 marca 2018.

9 Rozmowa autorki z Wojtkiem Ziemilskim z dnia 12 marca 2018.

Podobna zabawa w kulturowy głuchy telefon, choć od początku ze znacznie większą świadomością jej przemocowego charakteru<sup>10</sup>, była podstawą spektaklu *Poor Theatre* (2010) powstałego w ramach projektu *RE//MIX* w Komunie//Warszawa. Punktem odniesienia było tu przedstawienie *Poor Theatre* The Wooster Group, w którym artyści – dokonując rozliczenia z *Akropolis* Grotowskiego – próbowali niezwykle precyzyjnie odtworzyć intonację mowy i ruchy aktorów Teatru Laboratorium, angażując się „całym sobą” – jak pisała Joanna Walaszek – w proces ożywiania postaci i powiązanych z nimi wyobrażeń<sup>11</sup>. U Ziemilskiego trójka siedmioletnich dzieci (ich wiek był kluczowy) również powtarzała wzór, wykonując na scenie instrukcje przekazywane im przez troje dorosłych za pomocą mikrofonów i bezprzewodowych słuchawek oraz powtarzając słowa będące cytatami z *Akropolis* Wyspiańskiego. Oglądaliśmy eksperyment w laboratorium kultury, którego celem była obserwacja procesu socjalizacji i powoli zawężającego się spektrum indywidualnej ekspresji. Mali aktorzy wpierw poruszali się w obszarze „pomiędzy”, bo treści kulturowe wciąż odklejały się od ich nie do końca zorganizowanej obecności, co objawiało się przyruchami, rozbieganym spojrzeniem, błędami w pisowni dyktowanych im słów. „Ja jestem rewolucj-a” – pisało jedno z dzieci na kartce, błędnie przenosząc słowo do kolejnego wersu. Widzieliśmy, w jaki sposób możliwość rewolucyjnej zmiany jest w nas kodowana, a przez to, paradoksalnie, ograniczana.

Do zagadnienia międzykulturowej translacji i pytania o możliwość ekspresji własnej tożsamości w obcym języku Ziemilski wrócił w *Jednym gościu* (Nowy Teatr, 2016), zrealizowanym w ścisłej współpracy z Wojciechem Pustolą. Partycypacyjność tego spektaklu polegała na uczestnictwie i współautorstwie osób głuchoniemych posługujących się językiem migowym. Trudność, z jaką głusi przebijają się do naszego świata, w sposób dosłowny pokazywała scena, o której gdzie indziej pisałam<sup>12</sup>, że przypomina *Nie ja* Becketta. W zastawkach zrobionych z kartonowych płyt wywiercane były otwory, w które głusi wkładali ręce do łokci, po czym – z tak zaaranżowanego ukrycia – ujawniali nam swoje potrzeby: „Potrzebuję być widziana, by być zrozumiana” – migały jedne dłonie. „Potrzebuję, abyście znali podstawowe gesty języka migowego” – „mówiły” inne. Tłumaczka siedząca przez cały spektakl w pierwszym rzędzie symultanicznie przekładała ich gesty na polski. Ale najcenniejszą lekcją była scena, w której jeden z aktorów, Adam Stoyanov, najpierw migał do nas o byciu klasowym kozłem ofiarnym i o odskoczni od szkolnej przemocy, którą stanowiły dla niego filmy anime, a następnie – już

10 Reżyser pisał w autodokumentacji remiksów: „W *Poor Theatre*, gdzie dzieci słuchały poleceń przez słuchawki, wycofywałem się do jak najmniejszej interwencji. Przemocowość tamtego systemu wciąż mnie przeraża i wciąż muszę sobie przypominać, że ona niczym nie różni się od całej struktury edukacji-do-słuchania oprócz tego, że jest na widoku. Widać w niej słuchanie-się”. Wojtek Ziemilski, *Autodokumentacja. Słuchamy się*, w: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 138.

11 Joanna Walaszek, *Spotkanie z The Wooster Group. Poor Theatre w Warszawie*, w: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, dz. cyt., s. 145. Przedruk z: Joanna Walaszek, *Ślady przedstawień*, Errata, Warszawa 2008, s. 148–150.

12 Moja recenzja *Jednego gestu* opublikowana w „Teatrze” 2017 nr 4.

bez pomocy tłumaczki – pełnymi ekspresji gestami ilustrował sceny z kreskówki puszczane bez głosu na ekranie, tworząc migową poezję wizualną. Pod wpływem tego gestycznego dubbingu obrazy udźwiękawiały się w naszej wyobraźni – zaczynaliśmy słyszeć te erupcje lawy, krzyki postaci, odgłos ich kroków. Światło powoli przygasało, a na ścianie rósł cień Adama przypominający dyrygenta kierującego wielką orkiestrą symfoniczną. W tej pięknej, pełnej poczucia wolności scenie było coś, co, jak owe dziecięce błędy i przyruchy w *Poor Theatre*, stanowiło prześwit między zasadami kulturowego porządku i co wymykało się na moment naszemu logocentrycznemu spojrzeniu. Parafrazując Wittgensteina: granice naszego języka przestawały być granicami naszego świata.

### Nauczycielskie strategie

Wśród form dydaktycznych używanych przez Ziemilskiego mieliśmy więc dotąd wykład ilustrowany materiałem źródłowym (*Mała narracja*), oprowadzanie za pomocą multimedialnego przewodnika (*Mapa*), ćwiczenia z udziałem ochotnika (*Pigmalion*), laboratorium (*Poor Theatre*), translatorium (*Jeden gest*). W tej różnorodności formatów była jedna stała: mnogość pytań.

Pytanie to podstawowe narzędzie dydaktyczne, a także najczęstszy mechanizm sprawdzania i zdobywania wiedzy potrzebnej każdemu z nas do przetrwania (jak pisze Richard Bauman, nie otrzymamy od świata odpowiedzi na pytania, których sobie wcześniej nie zadamy). Ziemilski korzystał z owego narzędzia bardzo konsekwentnie. W niektórych spektaklach – jak w remiksie-wykładzie *Laurie Anderson Stany Zjednoczone* (Komuna//Warszawa, 2012) – moment nagromadzenia pytań adresowanych wprost do widza stanowił kluczowy punkt akcji, swoisty klimaks. To były pytania bezpośrednie także w takim sensie, że kierował je do nas sam autor, podkreślając ich osobisty, intersubiektywny charakter, jak w finale: „Co mi robią twoje słowa? Jaką dziurę, w jakim brzuchu mi wiercą te słowa? [...] Słowa, jako dzieła, mają działać i wydobywać królika z kapelusza. Tylko skąd się wziął w kapeluszu królik?”. Jedną z nie-teatralnych prac Ziemilskiego, *Mariott/Koniec świata* (BWA Warszawa, 2012), wyświetlana na fasadzie warszawskiego hotelu w dzień zapowiedzianego przez Majów końca świata, składała się z dwóch pytań: „Czy wąż ma złotą skórę? Czy powinien mieć?”. Były to fragmenty *Piosenki o końcu świata* Czesława Miłosza, w oryginale – część zdania twierdzącego: „W dzień końca świata / Pszczoła krąży nad kwiatem nasturcji / Rybak naprawia błyszczącą sieć. / Skaczą w morzu wesołe delfiny / Młode wróble czepiają się rynny / I wąż ma złotą skórę, jak powinien mieć”. Interwencja artysty sprowadzała się tu do dodania znaków zapytania. Tylko tyle – i aż tyle.

Spektakl *Prolog* (koprodukcja Teatru Ochoty i krakowskich Reminiscencji, 2011) zawierał niemal same pytania. W pierwszej części miały one charakter instrukcji socjometrycznej. To technika stosowana dzisiaj przez wielu twórców tzw. choreografii społecznej, takich jak Christine de Smedt czy kolektyw Walking Theory. Niewielu natomiast wie, że została wymyślona w latach 20. XX wieku przez Jakuba Moreno, znanego głównie jako twórcę psychodramy, i miała służyć do rozpoznawania ról grupowych i relacji władzy w obrębie małych grup społecznych, takich jak klasy szkolne (stosował ją w tym celu m.in.

Janusz Korczak). Uczniowie odpowiadają na pytania dotyczące m.in. tego, kogo w klasie cenią najbardziej i najmniej w różnych obszarach. W ten sposób wychowawca otrzymuje informacje, kto jest klasowym liderem sympatii, kto szarą eminencją, a kto kozłem ofiarnym. Mimo że dzisiaj technika ta stosowana jest głównie w formie testów pisemnych (niejawne wybory zwiększają szczerłość odpowiedzi), Moreno – jako zagorzały zwolennik działania i spontaniczności – zalecał przeprowadzanie badania „na żywo” w przestrzeni, poprzez np. ustawianie się przez członków grupy wobec wybranej osoby w takiej odległości, która odpowiada ich poczuciu więzi. Christine de Smedt wraz z Bojaną Cvejić, Martą Popivodą oraz Aną Vujanović w pracy *Confessions* w ramach Performance Room w Tate Modern wykorzystywała formę badania socjometrycznego, prosząc uczestników np. o to, by wykonywali proste ruchy jako odpowiedzi na pytania o ich status oraz poglądy na tematy społeczne: „Jeśli przyjechałaś do Londynu w poszukiwaniu pracy – podskocz dwa razy. Jeśli za partnerem – podskocz trzy razy”; „Jeśli myślisz, że więcej pieniędzy powinno być inwestowane w mieszkalnictwo socjalne w Londynie, stań obok kogoś i połóż mu rękę na ramieniu”. Ta ucieleśniona socjologia miała funkcję edukacyjną: zajmując miejsce w przestrzeni, uczestnicy na bieżąco zdobywali materiał do refleksji na temat społecznych dystynkcji. Byli badanymi i badaczami jednocześnie. Inscenizację żywych grafów na podobnej zasadzie zastosowali Rimini Protokoll w swoim formacie „100%...”.

Ziemilski w *Prologu* użył tego narzędzia w nieco inny sposób, wybierając kryteria mapujące cielesny, bardzo osobisty aspekt doświadczenia teatralnego. Aby uzyskać szczerze odpowiedzi, pomimo społecznego charakteru spotkania, stworzył atmosferę intymności, dając każdemu uczestnikowi słuchawki, przez które nadawane były instrukcje: „Czy zazwyczaj spóźniasz się do teatru? Jeżeli tak, zrób krok do tyłu”, „Czy zdarza ci się czytać SMS-y w teatrze? Jeżeli tak, zrób krok do tyłu”, „Czy kiedykolwiek zdarzyło ci się zapłakać w teatrze, śmiać ze złego aktora lub akcentu aktora-cudzoziemca?”, „Czy kiedykolwiek odniosłeś wrażenie, że spektakl zmienił twoją opinię w ważnej sprawie lub sprowokował cię do działania?”, „Czy śmierdziałeś podczas przedstawienia?”, „Czy kiedykolwiek masturbowałeś się w teatrze?”, „Czy wyobrażałeś sobie, że wszyscy w teatrze są nadzy?”. Następnie widzowie kładli się na poduszkach, a na ekranie podwieszonym pod sufitem wyświetlana była projekcja – z obrazem widzów łączonych w sieć za pomocą wyrysowywanych w czasie realnym linii. Głos mężczyzny podsumowywał wyniki badania, podając liczbę osób, które twierdząco odpowiedziały na poszczególne pytania. Głos kobiety natomiast kazał wyobrażać sobie widzom, że znajdują się wspólnie w sytuacjach erotycznych lub wstydliwych i pytał, czy to wystarczy, aby poczuć, że coś ważnego tu, w teatrze, się wydarzyło. Na koniec przygotowywał widzów do wyjścia w realny świat, w którym „mamy coś do stracenia”.

### **Inkluzja drugiego stopnia**

Anna Róża Burzyńska w swojej recenzji *Prologu* pisała: „Gra pod tytułem *Prolog* toczy się o wysoką stawkę: jeśli przyjmujemy jej zasady i zdecydujemy się wejść w niekomfortową sferę absolutnej szczerości, rzeczywiście dowiemy się czegoś ważnego o sobie i wyjdziemy

z teatru głęboko poruszeni trafnością intymnych pytań i bezlitosnych spostrzeżeń. [...] Osobliwy antyteatr Ziemilskiego opiera się bowiem, paradoksalnie, na głębokiej wierze w siłę teatru, który potrafi odmienić świadomość publiczności”<sup>13</sup>. Chociaż partycypacyjny aspekt jego twórczości był często akcentowany i analizowany<sup>14</sup>, to znacznie istotniejszą cechą spektakli Ziemilskiego – ową wysoką stawką, o której pisze Burzyńska – wydaje mi się inkluzja wewnętrzna, dokonująca się w przestrzeni pojęć i wartości. Jak zauważyła z kolei Ewa Guderian-Czaplińska w swej recenzji *Pigmaliona*, inscenizacyjna skromność i formalna klarowność tego spektaklu skrywa tu myśl o wysokim stopniu złożoności: „Ta instalacja, czy też może gra – na dwie osoby, jeden karton i króciutki film – jest pozornie niezwykle prosta, minimalistyczna, surowa, a jednak dość skomplikowana”<sup>15</sup>. Ziemilski bierze małe porcje rzeczywistości i umieszcza je pod mikroskopem, gdzie ukazują swą barokową złożoność. Ową inkluzję „drugiego stopnia” najdobitniej ujawnia jeden z ostatnich spektakli Ziemilskiego, *Come together* (Teatr Studio w Warszawie, 2017).

Cała akcja spektaklu polega na tym, że aktorzy wszelkimi sposobami starają się zachęcić nas do wejścia na scenę („Chodźcie do nas – bycie razem to świetne ćwiczenie w byciu razem”), podczas gdy obsługa teatru udaremnia każdą próbę i odsyła widzów z powrotem na swoje miejsca. Nad sceną wisi napis: „Proszę nie wchodzić na scenę”, który dodatkowo odstrasza od partycypacji. Aktorzy w swych coraz bardziej desperackich staraniach posuwają się do prób przekupstwa, proponując wspólną orgię czy choćby papieros (wszak w teatrze tylko aktorom wolno palić), wreszcie stosując szantaże. Marysia Stokłosa zaczyna się dusić i błaga widzów o pomoc, Lena Frankiewicz wpada w histerię, starając się wzbudzić w nas litość. W finale wreszcie wpuszcza się niewielką grupę widzów na scenę, a dokładnie za kulis, gdzie zostają „pożarci” przez aktorów. Domyślamy się tego aktu kanibalizmu po tryskającej zza kulis krwi i umorusanych czerwoną farbą twarzach aktorów wychodzących na koniec do ukłonów.

*Come together* można rozumieć jako ironiczny komentarz na temat sposobu funkcjonowania publicznych instytucji kultury, blokujących żywy udział obywateli w jej tworzeniu i spychających partycypację do roli festiwalowego gadżetu. Ziemilski jednak wychodzi poza ramy krytyki instytucjonalnej: widzowie, choć nie mają wpływu na przebieg spektaklu, są tu przecież niezbędni – i to bez względu na to, jaką formę swego uczestnictwa w spektaklu wybiorą. Gdyby nie bierność niektórych – aktorzy nie mieliby kogo namawiać do uczestnictwa. Z kolei gdyby nie decyzja innych o wyjściu na scenę, obsługa teatru nie miałaby nic do roboty, a więc okazałoby się może, że instytucjonalna rama jest niepotrzebna. Każdy rodzaj uczestnictwa jest OK, wydaje się mówić Ziemilski, a bariery instytucjonalne i podział na działających i oglądających stanowi wyzwanie oraz pokarm dla marzeń o ich przekroczeniu – z nich właśnie teatr czerpie siłę. Nie chodzi o to, żebyśmy my uczestniczyli „czynnie”

13 Anna R. Burzyńska, *Foyer rzeczywistości*, „Didaskalia” 2012 nr 106.

14 Zob. Katarzyna Lemańska, *Teatr rozszerzony Wojtka Ziemilskiego*, „Performer” 2012 nr 5.

15 Ewa Guderian-Czaplińska, *My? Mieszczenie?*, „Didaskalia” 2015 nr 125.

lub „biernie” w teatrze, ale o to, żeby sztuka uczestniczyła w naszym życiu. A do tego prowadzą różne drogi.

Owych mediacji między potocznie rozumianymi opozycjami jest u Ziemilskiego więcej. Tworzy teatr intermedialny, unikając łatwych podziałów na „złą” technologię i „dobry” real. Odrzuca ciężar fikcyjności, stawiając na „wymowność formy”, a jednocześnie powraca do narracyjności, przeprowadzając widza „od myśl do myśli” i często z pomocą mikro-opowieści. Pracuje w teatrach publicznych i poza nimi. Choć własny gust ma wyśrubowany (o czym świadczy jego blog na temat sztuki współczesnej), stara się o maksymalną przystępność języka teatralnego, aby obniżyć próg dostępności spektakli. Ceni *post-modern dance*, a jednocześnie twierdzi, że zainteresowanie teatrem zaszczepiły mu wrocławskie Festiwale Teatru Otwartego i alternatywny Teatr Kalambur, w którym pracowała jego mama<sup>16</sup>. Prowokuje refleksję nad tym, w jaki sposób tworzy się wiedzę historyczną, co jest cechą nurtu post-dokumentalnego, ale nie przeszkadza mu to twierdzić – i w tym się od post-dokumentu odróżnia – że warto dochodzić tego, jak jest „naprawdę” i że wciąż istnieje jakaś obiektywna rzeczywistość, do której teatr może się odnosić<sup>17</sup>. Przyjmuje postawę mediatora między różnymi światopoglądami i paradygmatami, które istnieją zarówno w przestrzeni społecznej, jak i w nim samym. Pytany przeze mnie o podziały wewnątrz polskiej publiczności, odpowiadał: „Te różne publiczności mają coraz większe poczucie przynależności do swojej grupy i wspólne kody, których chcą się trzymać. W tej sytuacji deklaracje antyrządowe padające ze sceny wydają mi się wsteczne, ponieważ ci, którzy są do nich przekonani, otrzymają tylko potwierdzenie, a ci, którzy nie są – zupełnie je zignorują. Mnie nie interesuje tego rodzaju plemienność i okopywanie się na swoich pozycjach. Szukam sytuacji, w których wspólnota tworzy się w sposób nieoczywisty, wybiegający poza ewidentne podziały [...]”. Dla mnie to ma większą szansę na bycie »politycznym« w sensie udziału w świecie, co nie znaczy wcale, że jest dla mnie proste, bo mam własne przekonania oraz pewne estetyczne kryteria, które są dla wielu trudne do spełnienia. Całkiem niedawno zrobiłem w ramach projektu *Mikroteatr* szesnastominutowy spektakl, w którym są tylko balony i nic więcej. Mam świadomość, że ten język wcale nie jest uniwersalny i docenienie spektaklu wymaga znajomości całego zestawu kodów i pewnego obycia z historią sztuki i z modernizmem. We mnie jest cały czas to napięcie między chęcią wyjścia na zewnątrz do czegoś, co wykracza poza ten mój »obóz«, a potrzebą skorzystania z tego, co mi się podoba i co jest dla mnie wartościowe”<sup>18</sup>.

W przeciwieństwie do Santiago Sierry czy Artura Żmijewskiego, którzy łapią uczestników swych projektów w pułapkę, Ziemilski łapie publiczność na wędkę. Partycypacyjność nie służy mu – jak Żmijewskiemu w *Onych* (2007) – do dekonstrukcji mitu ogólnonarodowej wspólnoty, ani, jak w *80064* (2004), do przeprowadzenia dowodu na konformizm tych, którzy w ową partycypacyjną pułapkę dali się

16 Rozmowa autorki z Wojtkiem Ziemilskim z dnia 12 marca 2018.

17 Mówił o tym 19 lutego 2018 w wykładzie *Dokument na scenie* z serii *Teatralne Pomyśły Na Real* w Nowym Teatrze w Warszawie.

18 Jacek Cieślak, Zofia Smolarska, *Na kogo liczymy*, dz. cyt..

złapać. Ziemilski chce „intymnego poczucia kolektywu. A więc czegoś równie utopijnego, co pomysł, że teatr to miejsce spotkania i wspólnoty” – jak pisał w autodokumentacji do *Laurie Anderson*... Stara się więc, by doświadczenie widza miało charakter konstruktywny, a jednocześnie bada to, jak niewiele trzeba owej konstrukcji, by ostał się teatr. Co można jeszcze podać w wątpliwość? Przy czym jeszcze można postawić znak zapytania?

W tekście poświęconym Akademii Ruchu Ziemilski pisał o tej *via negativa* zastosowanej przy *Pigmalionie*: „W procesie tworzenia tego spektaklu podejmowałem konsekwentnie decyzje, by nie budować narracji »sztuki zaangażowanej«, opowiadającej jak w dokumencie o warunkach życia, środowisku, biografii społecznej. To było budowanie negatywne, to znaczy – raczej sprawdzanie, jakie terytorium jestem w stanie zbudować, nie wkraczając w rewiry »szerszego kontekstu« ani »pożyteczności«”<sup>19</sup>. „Budujemy, budujemy – pisał dalej, jednocześnie kreśląc linie powinowactwa z A.R. i zdając relację z zabaw swego dwumiesięcznego syna – dalej budujemy, dobrze wyszło, rytm się pojawił jeszcze raz, rytm się pojawił jeszcze raz. [...] Rękę do ręki język zjeść”. W świetle tego tekstu porównanie teatru do procesu nauczania nabiera znacznie głębszego znaczenia. Nie chodzi o sztukę dydaktyczną, ale o odtworzenie w teatrze stanu umysłu sprzed wielu może lat, kiedy potrafiłmy balansować między zabawą a nie-zabawą, łącząc słowo z ruchem; kiedy nie oddzielaliśmy języka od materii, a świat był jednym wielkim polem badawczym.

Podsumowując, Ziemilski balansuje między dwoma modelami edukacji: transmisyjnym, uprzedmiotawiającym oraz upodmiotawiającym, opartym na głębokim zrozumieniu procesu uczenia, który, jak wskazują najnowsze badania psychologiczne, jest nielinearny i bardzo indywidualny dla każdego ucznia (tym modelem posługuje się m.in. pedagogika waldorfska). Skąd ta ambiwalencja? Kiedy opowiedziałam Stefanowi Kaegiemu z Rimini Protokoll (który znał się już wtedy z Wojtkiem) o moim doświadczeniu uczestnika *Mapy*, o tym, jak poczułam się oszukana, kiedy okazało się, że w teatrze partycypacyjnym, rzekomo upodmiotawiającym widza, jest tak wąskie pole do działania, Kaegi odwołał się do własnych doświadczeń z polską publicznością i odrzekł na to nieco paternalistycznie (ale czy nie ma w tym ziarna prawdy?): „Bo wy zachowujecie się jak psy zerwane z łańcucha”. Zerwanie łańcucha nie tylko odnosi się tu do wolności, która została nam podarowana (niektórzy mówią: wywalczona), ale której nie umiemy zagospodarować. Przypomina także o zerwaniu, które nastąpiło po wielokroć w naszej narodowej tożsamości, ale także w biografiach tych, którzy – tak jak Wojtek – próbowali budować siebie od nowa.

Szukając cech dystynktywnych post-teatru, nie można zapominać o specyfice polskiej publiczności i polskiej „klasy kreatywnej”. Ziemilski jest „post” do kwadratu: powraca do Polski z bagażem post-sztuki – trans-gatunkowej i ponadnarodowej – aby przefiltrować go przez wrażliwość mieszkańca post-komunistycznej Polski, poddanego wtórnej akulturacji i przemocy symbolicznej ze strony państwa. W grze o własną

19 Wojtek Ziemilski, *Nie można tego tak zostawić*, w: *Akademia Ruchu. Teatr*, red. Tomasz Plata, Centrum Sztuki Współczesnej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuk Performatywnych, Warszawa 2015, s. 294.

tożsamość post-teatralnego ruchu niekiedy zbyt usilnie podkreśla się jego internacjonalizm i próbuje wpasować go w zjawiska zachodniej sztuki „z dala od lokalnego układu”. Twórczość Ziemilskiego podpowiada, że trzeba raczej dostrzegać, jak owe „światowe” inspiracje (i aspiracje) wchodzi w trudną, lecz twórczą relację z polskością, z której – jak stwierdzał Ziemilski w *Laurie Anderson...* – nie tak łatwo się wypisać: „Zdałem sobie sprawę, że nie jestem Laurie Anderson. I nigdy nikt tu nie będzie ani trochę jak Laurie Anderson. Bo nasz samolot spadł inaczej”.

### Bibliografia

- Bourriaud, Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012.
- Burzyńska, Anna R., *Foyer rzeczywistości*, „Didaskalia” 2012 nr 106.
- Cieślak Jacek, Smolarska, Zofia, *Na kogo liczymy*, „Teatr” 2017 nr 2.
- Goebbels, Heiner, *There is no such thing as Giessen School*, „Polish Theatre Journal” nr 1(5)/2018.
- Gruszczyński, Arek, *Mainstreamów jest mnóstwo. Rozmowa z Wojtkiem Ziemilskim*, „Dwutygodnik.com” 2012 nr 85, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3722-mainstreamow-jest-mnostwo.html>, dostęp: 13 marca 2018.
- Guderian-Czaplińska, Ewa, *My? Mieszczanie?*, „Didaskalia” 2015 nr 125.
- Lemańska, Katarzyna, *Teatr rozszerzony Wojtka Ziemilskiego*, „Performer” 2012 nr 5.
- Rancière, Jacques, *Widz wyemancypowany*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2007 nr 13.
- Robinson, Ken, *Changing Education Paradigms*, <https://www.youtube.com/watch?v=zDZFcdGpL4U>, dostęp: 23.03.2018.
- RSA ANIMATE: *Changing Education Paradigms*, <https://www.youtube.com/watch?v=zDZFcdGpL4Ud>, dostęp: 23 marca 2018.
- Smolarska, Zofia, *Jeden gest*, „Teatr” 2017 nr 4.
- Spatial Confessions (On the question of instituting the public)*, Bojana Cvejić, Christine De Smedt, Marta Popivoda, Ana Vujanović, Tate Modern, 2014, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_PEDcLVVUdc](https://www.youtube.com/watch?v=_PEDcLVVUdc), dostęp: 8 kwietnia 2018.
- Szaja, Sandra, *Odpowiedz, Człowieku! (Prolog)*, <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=1586>, wpis z 15 października 2011, dostęp: 13 marca 2018.
- Sztumski, Janusz, *Socjometria*, w: tegoż, *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1995.
- Walaszek, Joanna, *Spotkanie z The Wooster Group. Poor Theatre w Warszawie*, w: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Ziemilski, Wojtek, *Autodokumentacja. Słuchamy się*, w: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Ziemilski, Wojtek, *Dokument na scenie*, wykład z serii *Teatralne Pomysły*

*Na Real*, Nowy Teatr w Warszawie, 19 lutego 2018, <https://vimeo.com/260222794>, dostęp: 8 kwietnia 2018.

Ziemilski, Wojtek, *Naprawdę serio w realu autentycznie, czyli o przekonywaniu w teatrze*, wykład z serii *Teatralne Pomysły Na Real*, Nowy Teatr w Warszawie, 9 października 2017.

Ziemilski, Wojtek, *Nie można tego tak zostawić*, w: *Akademia Ruchu. Teatr*, red. Tomasz Plata, Centrum Sztuki Współczesnej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuk Performatywnych, Warszawa 2015.

## ABSTRAKT

### Zofia Smolarska

Sztuki uczące Wojtki Ziemilskiego. Post-teatr po polsku

Artykuł rekapituje twórczość Wojtki Ziemilskiego od jego najwcześniejszych spektakli intermedialnych (*Mapa*) do ostatnich spektakli wystawionych w teatrach publicznych (*Come Together*, *Jeden gest*). Ramą, która spaja te bardzo różnorodne formalnie projekty, jest tu skojarzenie z *Lehrstücke* Brechta. Autorka dokonuje analizy strategii pedagogicznych Ziemilskiego, zauważając, że nie tylko formą jego spektakle kreują sytuację transferu wiedzy (konferencja, ćwiczenia, translatorium, wykład itd.), ale i tematem wielu z nich jest sytuacja uczenia/uczenia się. Autorka zwraca uwagę, że to co różni Ziemilskiego od Brechta i czyni z niego niedogmatycznego nauczyciela, jest po pierwsze kluczowe miejsce pytań bez odpowiedzi w dramaturgii owych spektakli, a po drugie realizowanie roli reżysera jako mediatora pomiędzy różnymi światopoglądami i paradygmatami.