

Weronika Szczawińska

Akademia Ruchu. Przyszłość, która już się wydarzyła

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Akademia Teatralna w Warszawie

Weronika Szczawińska

Akademia Ruchu. Przyszłość, która już się wydarzyła

Akademia Ruchu to instytucja-paradoks: znana i nieznana jednocześnie, wpływowa, ale wywierająca wpływ zdecydowanie ukryty i niejednoznaczny, światowa, ale zdeterminowana polskim kontekstem społecznym, politycznym i historycznym. To wreszcie teatr niemieszczący się w definicji teatru i teatralności, trudny do sklasyfikowania nie tylko ze względu na swoją estetykę, ale przede wszystkim ze względu na zakres prowadzonych działań.

Akademia Ruchu powstała w 1973 roku, w dekadzie wzmożonej aktywności zaangażowanych środowisk studenckich (z których się wywodziła), jak również wzmożonej polityczności polskiego teatru repertuarowego. Grupa ta wykroczyła jednak poza granice określone przez wskazane powyżej zjawiska: uprawiana przez nią polityczność była politycznością rozumianą jako praktyka performatywna, a nie uniwersalny przedmiot rozważań, natomiast rodzaj artystycznej dezynwoltury, kojarzony z „eksperymentalnymi” działaniami grup studenckich, nijak nie pasuje do konceptualnej precyzji i imponującego warsztatu artystów A.R.

W trakcie swojej długiej historii zespół realizował działania artystyczne o bardzo zróżnicowanej formule. Dorobek Akademii Ruchu obejmuje spektakle, happeningi, akcje performatywne różnego rodzaju, często o charakterze interaktywnym. Tworzone przez grupę wydarzenia rozgrywały się zarówno w przestrzeniach zamkniętych, jak też na ulicy, twórczo redefiniując pojęcie przestrzeni publicznej i artystycznej komunikacji. Akademia Ruchu nie ograniczała się jednak do tworzenia zamkniętych dzieł – równie istotną częścią jej działalności była aktywność, którą można określić jako kuratorską i animacyjną. Twórcy zrzeszeni w Akademii organizowali warsztaty i seminaria, pokazy filmów, występy zagranicznych grup czy wydarzenia z zakresu sztuk wizualnych. Ważną częścią działalności zespołu była próba – podejmowana kilkakrotnie – stworzenia radykalnej, miejskiej instytucji kultury, służącej aktywizacji mieszkańców dzięki nowatorskim praktykom partycypacyjnym.

Chociaż działania Akademii Ruchu miały ogromny wpływ na polską kulturę (wystarczy tu przywołać choćby aktywność niezależnego teatru Komuna//Warszawa, wyrastającego bezpośrednio z doświadczeń Akademii, czy działalność warszawskiego Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, jednej z najważniejszych polskich instytucji sztuki, której pierwszym dyrektorem był lider A.R., Wojciech Krukowski), to jednak pozostaje on w dużej mierze nierozpoznany. Szczególnym przypadkiem wydaje się tu polski teatr, który pamięć o Akademii Ruchu wyparł

nieomal całkowicie – wypierając przez to także pamięć o szczególnym połączeniu polskiej sztuki performatywnej ze sztuką światową, jaką uosabiała ta silnie obecna i doceniana za granicą grupa. Niniejszy tekst jest poświęcony właśnie spektaklom A.R. – i jest próbą usytuowania ich w kontekście współczesności polskiego teatru.

Oglądanie spektakli Akademii Ruchu (a raczej: rejestracji owych spektakli lub zachowanych fragmentów tychże) jest, z dzisiejszej perspektywy, dziwną przygodą. Przygodą wprowadzającą odbiorcę w ekscentryczny porządek czasowy i poznawczy, w nieustanne balansowanie pomiędzy znanym i nieznanym, obcym i oswojonym. Osobliwość perspektywy wyostreza się jeszcze, kiedy oglądać te nagrania przez pryzmat współczesnej polskiej praktyki teatralnej.

Tym, co uderza najpierw, jest szczególna obcość – to przedstawienia, które w żaden sposób nie wpisują się w szerszą mapę rodzimego teatru: w tym sensie, że nie współtworzą jego heroicznej chronologii, nie wyznaczają kolejnych etapów. Przedstawienia nieznane, wyalienowane z oficjalnej, „wielkiej” narracji krajowej sceny. Odizolowane już chociażby ze względu na przynależność do nurtu „studenckiego”, zwanego później, z racji upływu czasu, raczej „otwartym” lub „alternatywnym”. Lokowane, co najwyżej, „w przestrzeni pomiędzy sztukami plastycznymi a teatrem”¹, często odsuwane na bok, traktowane jak dodatek do ulicznych działań, akcji i happeningów A.R. – działań w pewnym sensie łatwiejszych do sklasyfikowania, bo wyprowadzonych zdecydowanie poza przestrzeń samego teatru, nie nastrożających więc problemów z jego definicją. Trudno trafić na pamięć o tych spektaklach w toku oficjalnej edukacji, zarówno uniwersyteckiej, jak i artystycznej.

Obcość spektakli Akademii Ruchu manifestuje się oczywiście na znacznie głębszym poziomie, związanym z kluczowymi decyzjami artystycznymi ich twórców. To obcość wobec dominującego rysu polskiego teatru, charakterystycznego tak naprawdę i dla teatru „repertuarowego”, i „alternatywnego” – rysu zakładającego operowanie w strukturach silnie zhierarchizowanych (nawet jeśli zewnętrzne deklaracje głoszą co innego) i w polu dualistycznych wyborów, zakładających konieczność nieustannego agonu pomiędzy rzekomymi przeciwieństwami. Ta obcość, manifestująca się nie tylko w przyjętej estetyce i narzuconych rygorach, ale przede wszystkim w strukturze samej pracy i traktowaniu podstawowych kategorii, takich jak ciało, historia i wspólnota, będzie dla mnie w konfrontacji z tymi przedstawieniami najważniejsza.

A jednak – nieznane szerszej publiczności spektakle Akademii Ruchu, zwłaszcza te stworzone w latach 80. (jak na przykład *English Lesson* czy *Inne tańce*), wywołują uczucie niesamowitości i szczególnego rozregulowania czasu: w wielu przypadkach ogląda się je niczym obrazy, które nie pochodzą z przeszłości, a z jakiejś potencjalnej przyszłości polskiego teatru. Albo – przyszłości, która częściowo już się rysuje na horyzoncie. Przyszłości, która istnieje w paradoksalnym ujęciu: dopiero nadchodzi i już się wydarzyła. Nieznane (bo zapoznane i zaniedbane w recepcji) nagle uderza jako coś, co się w istocie widziało całkiem niedawno, w formie jeszcze nie tak rozwiniętej. Jako coś, co dopiero zaczyna być nieco bardziej

1 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 480.

oficjalną przygodą polskiego teatru, częściowo inspirowaną zagranicznymi dziełami sztuki (przynajmniej tak głosi oficjalna narracja). Wrażenie specyficznej anachronii potęguje jeszcze fakt, że niektóre fragmenty nagrań Akademii Ruchu (jak na przykład działania gestyczne wykonywane w drugiej części *English Lesson* i tamże obecne gry z trzymanymi w ustach lusterkami nadającymi sygnały) wywołują nagłe i nieoczekiwane skojarzenia, które przekraczają bariery kulturowe i państwowe: chwilami ma się wrażenie, że to nie praca teatralna, ale muzyczny klip, teledysk utrzymany w stylistyce Talking Heads czy Tuxedomoon, czy może wręcz przez te grupy wyprodukowany; dokument z tamtego czasu, ale na pewno nie z rodzimego obszaru.

Jeśli przyjmiemy, że „przyszłość nie czeka na nas; jest już aktywna i jest, na tysiąc sposobów, ponad i poza swoimi własnymi reprezentacjami”², to przedstawienia Akademii Ruchu odsłaniają swoje paradoksalne miejsce w pamięciowym archiwum: jako zapomniana przyszłość, nieustannie, podskórnie pracująca w tkance polskiej kultury, nie tyle antycypująca procesy zachodzące we współczesnych sztukach performatywnych, ile po prostu konsekwentnie je budująca. Wyznaczająca jeden z możliwych nurtów rozwoju. Ów „przyszłościowy” aspekt pracy Akademii wiąże się z wieloma rozwiązaniami artystycznymi, które pokrótce omówię poniżej. Jednak podstawowym powodem, dla którego chciałabym te dzieła uznać za jedną z „zaginionych przyszłości”³ polskiej kultury, jest fakt, że zdają się one wyrastać ze światopoglądu przesyconego wiarą w zmianę. Zmianę, która dokonuje się na płaszczyźnie poznawczej, a jej głównym narzędziem jest teatr rozumiany nie jako estetyczne doznanie, nie rozstrzygnięcie czy komentowanie doraźnych spraw, ale jako komponowany na płaszczyźnie estetycznej głęboki dialog z teraźniejszością, konsekwentna praca nad tym, aby społeczeństwo wciąż opowiadało się na nowo.

Mój pierwszy kontakt z archiwum Akademii Ruchu był doświadczeniem nagłego i niespodziewanego powinowactwa (lub raczej chęci tegoż). Poczucia pewnej łączności, kiedy wśród materiałów dokumentacyjnych znalazły się notatki – często robione pośpiesznie i częściowo tylko czytelne – utrwalające proces tworzenia przedstawienia. Notatki przypominające drabinki konstrukcyjne; zapisy zmiennych struktur, potencjalnych układów, modułów do wyboru. Zapiski świadczące o misternym konstruowaniu spektakli, które – pomimo imponującej prostoty środków – były również świadectwem zaawansowanej pracy nad znaczeniami. Pracy prowadzonej głównie – zgodnie przecie z nazwą – na płaszczyźnie ruchowej. Pracy rozumianej chyba jako wcielanie i performowanie idei w bardzo szerokim, wariantowym spektrum, ruchowe rozpracowywanie społecznych fenomenów. I to połączenie wydaje się unikatowe. Na pewno na tle polskiej praktyki teatralnej, gdzie zaawansowana praca intelektualna nieczęsto mediowana jest przez formy ruchu należące – co istotne – do obszaru współczesnego, aktualnego i wspólnotowego.

Materiały archiwalne powoli odsłaniały coś, co wydawało się nieomal archeologią przyszłości polskiego teatru. Propozycja Akademii jawi się

2 Alain Bublex, Elie During, *The Future Does Not Exist: Retrotypes*, Éditions B42, Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux 2014, s. 45.

3 Por. Mark Fisher, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester–Washington 2014.

jako osobna linia, wokół której tak naprawdę mógłby wykrystalizować się prawdziwie alternatywny wobec repertuarowego model teatralności – albo linia, która, w toku twórczej osmozy, mogłaby przekształcać teatralny *mainstream*. Dzieje się tak dlatego, że w przedstawieniach Akademii Ruchu dostrzec można cechy charakterystyczne dla zjawiska rozszczelniającego obecnie główny nurt teatralności i bardzo silnie obecnego w nowym polskim tańcu. I nie chodzi tu, oczywiście, o cechy wyłącznie formalne, chociaż ten aspekt też jest bardzo istotny – cechy, które można zaklasyfikować jako powolną dominację performatywności nad teatralnością.

Rozszczelnienie, o którym wspominam powyżej, to rodzaj polityczności, który przekłada się bezpośrednio na struktury performatywne. Mowa tu o rodzaju polityczności, która wyraża się przede wszystkim poprzez konstruowanie afabularnych, analitycznych sytuacji. Polityczności, która nie jest doraźną pracą na ideologicznych kodach, ale absorbuje społeczne mechanizmy na poziomie samej struktury. Jak zauważał Paweł Mościcki, „kruchość tworzywa teatralnego, przemijalność wszystkiego, co powstaje na scenie, pokazuje nam, że teatr jest powołany nie tyle do tworzenia komunikatów, ile do konstruowania sytuacji, prowokowania wydarzeń. [...] Chodzi o nietrwały i tymczasowy układ bardzo różnorodnych elementów – dźwięku, obrazu, słowa, przestrzeni, ruchu – które zostają ze sobą zmontowane, by dać niepowtarzalny efekt pewnej tymczasowej całości”⁴. Mościcki podkreśla dalej, że dokładnie takie rozumienie montażu, który wymaga nieustannego podtrzymywania, odpowiada strukturze samego porządku społecznego. Teatr, który tworzy sytuacje w tym rozumieniu, nie zajmuje się ich reprezentacją, ale tworzy zaangażowaną metonimię rzeczywistości.

Spektakle Akademii Ruchu wydają się znakomitym przykładem tego typu „sytuacyjnej” postawy w teatrze. Struktury gestów, zachowań i działań, wyłowione z rzeczywistości społecznej, podlegają montażowi w ramach zrytmizowanych sekwencji, które stają się autonomicznym, scenicznym porządkiem – oraz komentarzem do niego zarazem. Różnorodność technik, stosowana przez Akademię, związana z wariantowością ruchu, sprawiała, że ten sam idiom, wypracowany przez artystów, za każdym razem dostosowywał się do potrzeb konkretnego tematu i spektaklu. Przedstawienia, pełne potocznych czynności – chodzenia, stania, siedzenia na ławce, powitań, podskoków etc. – spełniają bardzo różnorodną funkcję wobec materiału źródłowego. Czasami, jak w *Innych tańcach*, prowadzą do bardzo silnych przekształceń ruchowych, które rozbijają ustalone kody zachowań, aby wejść na poziom znacznie bardziej afektywnego oddziaływania. Innym razem, jak ma to miejsce na przykład w *Kolacji*, codzienna baza zachowań ulega takiemu odkształceniu, które burzy pewność widza – sytuacja przestaje być łatwo dekodowalna, nabiera dodatkowego spektrum znaczeń.

Sytuacje tworzone przez członków i członkinie Akademii imponują swoją warsztatową konstrukcją. Przez „warsztat” w polskim teatrze rozumie się zazwyczaj zestaw konkretnych umiejętności, które mają doprowadzić do skonstruowania „dobrze zrobionego” dzieła. Być może „warsztat” jest pierwszym z kilku istotnych pojęć, które mogłoby

4 Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 37–38.

ulec przekształceniu, dzięki przemyśleniu strategii Akademii Ruchu. Kontrapunktowanie ruchu bezruchem, kontrowana muzycznym rytmem statyka, powtórzenia ruchu z przesunięciem, wariantowość ruchu i wariantowość obrazu, napięcie pomiędzy organicznym, a *stricte* sformalizowanym traktowaniem ciała, powtórzenia sekwencji i przemieszczenia – to tylko niektóre taktyki, którymi artyści posługiwali się w trakcie wypracowywania spektakli. Wszystkie wymienione powyżej działania wydają się mieć na celu jedno: obsesyjną analizę zachowań, drobiazgowość badania habitusu. Być może warsztat w takim rozumieniu powinien oznaczać elastyczną umiejętność modyfikowania najprostszyc scenicznych jakości w celu osiągnięcia jak najbardziej intensywnej pracy nad takim otworzeniem wariantowości zachowań, które oznaczałoby określone działanie i jego możliwą problematyzację zarazem. Takie przemyślenie strategii Akademijnych kierowałoby rodzime sztuki performatywne ku jeszcze inaczej nazwanej alternatywnej przyszłości: wyjściu z terroru znaku i symbolu (sytuację tej swoistej semiotycznej choroby przekonująco opisał Grzegorz Niziołek w *Polskim teatrze Zagłady*, wskazując na kłopot z transmisją doświadczeń zbiorowych w tak ustanowionej ramie performatywnej)⁵. „Plakatowość” i stosowana przez Akademię kondensacja znaczeń bardzo daleka jest od scenicznej (czy też ruchowej) mechaniczności (nawet gdy działania są bardzo silnie sformalizowane). Podobnie rzeczywistość społeczna nie zostaje tu zamieniona w mechaniczny pochod konkretnych znaczeń i kodów komunikacyjnych. Typizacja aktorów i działań, poddana zabiegom przypominającym niekiedy zabiegi filmowe, nieustannie dąży do rozszczelnienia, głębszego zrozumienia antropologicznie badanej współczesności.

Wizualna lektura nagrań spektakli Akademii Ruchu jest jednak również doświadczeniem trudnym. To wymuszone przez okoliczności poruszanie się po fragmentach, wersjach niepełnych i nieczytelnych; oglądanie całościowych nagrań dokumentacyjnych obarczone jest melancholią innego rodzaju: utraty możliwości włączenia się w przepływ pomiędzy działającymi na scenie a widownią. Jednak nie o przepływ o czysto energetycznym charakterze tu chodzi, ale raczej o wspólne uczestnictwo w momencie historycznym, który poddawany jest kinetycznej analizie i przepracowaniu. O przeczuwaną jedynie, przez ekran, możliwość uczestniczenia we wspólnocie, która wykonuje zbiorowy wysiłek myślenia poprzez działanie, w którym formy społeczne nierozłączne są od form estetycznych. Stąd nie do końca zrozumieć mogę gromki śmiech widowni, towarzyszący delikatnym ruchom dłoni (rozgrzewce prowadzącej do wcielenia rozmaitych typów?) aktorów w *Innych tańcach*. Niedostępne są dla mnie niektóre obszary eksploracji, które stanowią punkt wyjścia dla etiud prowadzonych w tym niezwykłym spektaklu (jak na przykład motyw zamiany ubrań i bluzek). Konfrontacja z nagraniami inspiruje jednak do przemyślenia trzech kategorii, których obecne znaczenie dla sztuk performatywnych jest trudne do przecenienia. Te kategorie to ciało, wspólnota i historia – i związane z nimi binarne opozycje.

Zachowane urywki nagrań przedstawiające pierwsze prace Akademii przynoszą poruszające obrazy cielesności – jak gdyby właściwe dla swojego

5 Por. Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

czasu, a zarazem z niego wyobcowane. Urywki *Collage* i *Ruchu* wskazują na bardzo interesujące strategie pracy. Skutkują one obrazami, które wydają mi się bezprecedensowe. Widzimy artystów o bardzo wysokim poziomie sprawności fizycznej. Ich działania nieco przypominają najsilniej zakorzeniony obraz działań fizycznych z lat 70. – ćwiczenia związane z ówczesnymi pracami Jerzego Grotowskiego. Oglądamy więc podobny rodzaj plastyczności, sposobów improwizacji, poruszania się po przestrzeni. Szybko dają się jednak zauważyć różnice. Sprawność służy nie tyle odblokowaniu ciała i zdarciu z niego cywilizacyjnych naleciałości, ile testowaniu rozmaitych wspólnych sytuacji. *Collage* przynosi obraz skomplikowanego organizmu złożonego z wielu ciał – czy też raczej monstrowego wspólnotowego ciała, które porusza się dzięki koordynacji i ugodzie, poddane formalnemu rygorowi. Quasi-organiczne działania oglądane w *Ruchu* wydają się zwodnicze w swojej prostocie: czasami przypominają zwykłe ćwiczenia gimnastyczne, czasami zabarwione są jakimś wyraźnym upozowaniem, rodzajem aktorskiej intencji lub poddają się silnemu formatowaniu, ruchowej kalce. Krótki urywek nagrania wydaje się przedstawiać wchodzące w ostrożną interakcję zachowania bardzo zróżnicowanej grupy – i właśnie to zróżnicowanie, obecne między innymi w kapryśnej heterogeniczności strategii ruchowych, wydaje się bardzo inspirujące. Akademia w bardzo dowolny sposób posługuje się rozmaitymi technikami ruchowymi, umożliwiając dzięki temu zaistnienie różnych rodzajów cielesności, poza opozycją organiki i formy.

Późniejsze spektakle nie eksponują już tak silnie fizycznej sprawności aktorów – pozwalają się jej raczej domyślać dzięki perfekcji ich ruchów, precyzji działań i – przede wszystkim – zespołowych orkiestracji. Można powiedzieć, że ciała artystów rezygnują z organiczności na rzecz przyjęcia na siebie społecznej formy; jednak takie postawienie sprawy byłoby fałszywe. Artyści performują typowe, standardowe działania potoczne, pozostając jednocześnie w stanie specyficznego scenicznego rozluźnienia. Precyzja nie staje się mechanicznością, trening nie staje się pretekstem do przeżywania transgresyjnej udręki, indywidualne zachowania naznaczone są jednocześnie charakterem kolektywnym, jak też osobowościami aktorów. Wykorzystanie zaawansowanego fizycznego treningu do pracy nad zdyscyplinowanymi strukturami, w ramach których dokonuje się wivisekcja społecznego habitusu, wydaje się niezwykle twórczym przekształceniem. Warto dodać, że wiele form ruchowych, wypracowanych w spektaklach Akademii, jest prekursorskich wobec współczesnych form tańca i twórczo nawiązuje do tanecznych awangard, eksplorujących potoczne formy ruchu.

Co najistotniejsze: dzięki takiej pracy, spektakle Akademii stają się kolozowymi opowieściami o społecznej choreografii; o siatce wspólnotowych relacji, które wyrażane są tylko i wyłącznie przez konkret działań performerów, uzupełniony słowem i dźwiękiem. Wspólnota, wyłaniająca się z prac Akademii Ruchu, jawi się również w sposób odmienny od typowych kodów polskiego teatru. Po pierwsze, jest wspólnotą radykalnie społeczną i polityczną. Działa jedynie w czasie aktualnym, historycznym – uderzające jest to, jak niewiele w rejestracjach spektakli Akademii pojawia się elementów, które odsyłałyby do mitycznych matryc bądź znaków przeszłości. Społeczeństwo, które powołują do życia te spektakle, komunikuje się ze swoimi widzami na bezpośrednich zasadach; najczęściej poza sferą

fantazmatu. To wspólnota równych: równych w dystrybucji historycznego i społecznego doświadczenia. Na poziomie instytucjonalnym ta sytuacja odzwierciedlona jest w zespołowym charakterze pracy aktorów, poruszających się w ramach horyzontalnej struktury scenicznej obecności.

Rozwibrowana, prowadzona rytmem wspólnota spektakli Akademii Ruchu wydaje się interesującym przekroczeniem ahistorycznego, romantycznego paradygmatu, którego ciśnieniu polski teatr podlega do tej pory. To raczej wspólnota krytyczna, radykalnie uhistoryczniona, badająca, poprzez ciała aktorów, nie uniwersalne mity i archetypy, a materialny konkret dnia codziennego, zbadany z antropologiczną dociekliwością. Co ciekawe, nie przeszkadza jej to budować uniwersalności innego typu, przekraczając pielęgnowany przez polski teatr podział na lokalne i uniwersalne (co sprowadza się do starannie podtrzymywanego mitu, że polski teatr może być wielki, ale z reguły niezrozumiały na świecie, poprzez swoje specyficzne uwikłania). Wspólnotowe doświadczenie, performowane w przedstawieniach Akademii Ruchu, jest zanurzone w polskim doświadczeniu konkretnego czasu – a jednocześnie ma w sobie niewiele z hermetyczności. Nie wymaga bardzo wyspecjalizowanych kompetencji kulturowych; być może poprzez konsekwentne minimalizowanie znaków, symboli, metafor. Wydaje się, że kluczem do tak zarysowanej perspektywy jest niezwykle twórczo potraktowana kategoria codzienności.

Zazdrość budzi, obserwowana na nagraniach, możliwość uprawiania teatru pozostającego w tak ścisłym sojuszu ze swoim czasem. Teatru, który dzięki strukturalnym jakością potrafił ulokować się w szczelinie pomiędzy doraźnością a kryptonimującą strategią kulturowych masek; który nie potrzebuje filtru czasu przeszłego. Wydaje się to zresztą kolejnym naruszeniem romantycznego paradygmatu: zejście z mitu w historię, przyznanie prymatu doświadczeniu ponad jego usankcjonowaną reprezentacją. Spojrzenie takie mogłoby okazać się ożywcze dla współczesnego polskiego teatru, wciąż uwikłanego w napięcie pomiędzy codziennością a pogardą dla niej, potrzebą kreowania „drugiego dna” i estetyzującej otoczki, która często stoi w sprzeczności z jakościami czysto performatywnymi. Tymczasem działania Akademii Ruchu wydają się bliskie manifestom Georges’a Pereca z cyklu *Podzwyczajność*. Perec pisał: „Zgłębić zwyczajność. Lecz sęk w tym, że właśnie jesteśmy do niej przyzwyczajeni. Ani my jej nie zgłębiamy, ani ona nas, wydaje się, że nie sprawia problemu, przeżywamy ją, nie myśląc o niej, jak gdyby nie zawierała w sobie pytań ani odpowiedzi, jak gdyby nie była nośnikiem żadnej informacji. To już nawet nie kwestia opancerzenia, lecz znieczulenia. Przesypiamy nasze życie snem bez snów. Ale gdzie ono jest, to nasze życie? Gdzie są nasze ciała? Gdzie jest nasza przestrzeń? [...] Być może chodzi o stworzenie w końcu podwalin naszej własnej antropologii, która o nas opowie, która odnajdzie w nas to, z czego tak długo ograbialiśmy innych. Koniec z egzotyką, czas na swojskość”⁶. Aktorzy Akademii Ruchu wydają się odzykiwać „życie, ciała, przestrzeń” w paradoksalnym ruchu: tworzą spektakle dotykające często fenomenu historycznego doświadczenia, jednak staje się ono tożsame z doświadczeniem codzienności. Antropologia dnia codzien-

6 Georges Perec, *Przybliżenia czego?*, przeł. Monika Ławniczak, w: Georges Perec, *Urodziłem się. Eseje*, red. Jacek Olczyk, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2012, s. 107–108.

nego staje się historiozofią. Historia wytrąca się gdzieś na marginesach przetworzonego, codziennego krzątaństwa. Przeciwności znoszą się – pojednane na gruncie czasu teraźniejszego.

To znoszenie się przeciwności, obecne na każdym poziomie spektakli Akademii Ruchu, sprawia, że wydają się one obrazami wysłanymi z przyszłości. Która, niestety, już się wydarzyła.

Rozbudowana wersja tekstu, który pojawił się pierwotnie w książce *Akademia Ruchu. Teatr* (red. Tomasz Plata, Instytut Sztuk Performatywnych, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2015).

Bibliografia

- Bublex, Alain, During, Elie, *The Future Does Not Exist: Retrotypes*, Éditions B42, Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux 2014.
- Fisher, Mark, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester–Washington 2014.
- Kosiński, Dariusz, *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Mościcki, Paweł, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Niziołek, Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Perec, Georges, *Przybliżenia czego?*, przeł. Monika Ławniczak, w: Georges Perec, *Urodziłem się. Eseje*, red. Jacek Olczyk, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2012.

ABSTRAKT

Weronika Szczawińska

Akademia Ruchu. Przyszłość, która już się wydarzyła

Tekst poświęcony jest spektaklom Akademii Ruchu – nowatorskiej instytucji kultury, która powstała w 1973 roku, w dekadzie wzmożonej aktywności zaangażowanych środowisk studenckich i wzmożonej polityczności polskiego teatru repertuarowego. Instytucja ta omawiana jest w polskiej teatrologii marginalnie, pod hasłami teatru alternatywnego czy studenckiego. Artykuł stanowi próbę wpisania przedstawień A.R. w kontekst współczesności polskiego teatru. Historia dwudziestowiecznego mainstreamu teatralnego wyparła pamięć o Akademii Ruchu niemal całkowicie, wymazując przez to także pamięć o połączeniu rodzimej sztuki scenicznej ze sztuką światową, jakie uosabiała ta silnie obecna i doceniana za granicą grupa. Spektakle Akademii Ruchu są w niniejszym tekście rozpatrywane w kontekście przesunięć w obrębie kulturowego archiwum – jako zaginiona przyszłość polskich sztuk performatywnych, działania prekursorskie wobec obecnych tendencji scenicznych. Teatralna działalność A.R. zostaje opisana w kategoriach politycznego teatru sytuacji, skoncentrowanego na badaniu teraźniejszości. Kluczowe dla prezentowanych w artykule

rozważań są kategorie wspólnoty, ciała i codzienności. Działania A.R. są tu przedstawiane jako praktykowanie wspólnoty, która wykonuje zbiorowy wysiłek myślenia poprzez działanie i w którym formy społeczne są nierozłączne od form estetycznych.