

---

Anna R. Burzyńska

Transfer. O niemieckim i polskim teatrze politycznym  
na początku XXI wieku

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



**Anna R. Burzyńska**

## Transfer. O niemieckim i polskim teatrze politycznym na początku XXI wieku

Boris Groys pisząc o sztuce rewolucyjnej<sup>1</sup>, wymienił dwa główne sposoby rozumienia polityczności w sztuce współczesnej: pierwszym z nich jest krytyka dominującego systemu politycznego, ekonomicznego czy artystycznego, drugim – mobilizacja publiczności w kierunku zmiany tychże systemów za pośrednictwem obietnicy społecznej utopii. Pierwsza funkcja wiąże się z mechanizmami reprezentacji: żeby móc coś skrytykować, trzeba to najpierw zreprodukować, zanalizować, odtworzyć i zdekonstruować język, jakim mówi się o sprawach społecznej rangi. Druga funkcja wiąże się z aspektem performatywnym w sztuce i kładzie nacisk na relację z widzami, ich aktywizację, oraz dążenie do dokonania trwałej przemiany rzeczywistości.

Na gruncie teatru, podział ten z grubsza odpowiadał będzie podziałowi na linię Bertolta Brechta i linię Antonina Artauda, jaką zaproponował w swoim słynnym wykładzie *Widz wyemancypowany* Jacques Rancière<sup>2</sup>. Przy czym oczywiście obie linie nieustająco będą się spotykać, przecinać, splatać ze sobą. Wszelkie próby szufladkowania zjawisk artystycznych budzą zrozumiałe opory ze względu na ryzyko daleko idących uproszczeń i przeoczeń, być może jednak warto poświęcić analityczną subtelność na rzecz syntetycznej modelowości i przyjrzeć się temu, jak – podobnie i odmiennie zarazem – polski i niemiecki teatr próbowały w ostatnich latach stosować strategie polityczne.

### **Pokolenia**

Teatr polityczny ma niewątpliwie charakter pokoleniowy. Tę periodyzację bardzo wyraźnie widać na gruncie niemieckim, gdzie pierwsza fala teatru zaangażowanego (w nowoczesnym tego słowa znaczeniu) przysła w latach 20. XX wieku. Jej twórcy z Erwinem Piscatorem na czele połączeni byli wspólnym doświadczeniem okopów I wojny światowej<sup>3</sup>, kontaktami z przedstawicielami ruchów lewicowych, doświadczeniem gwałtownych zmian politycznych, ekonomicznych i obyczajowych. Drugim najważniejszym pokoleniem, które doszło do głosu w ubiegłym stuleciu, była generacja połowy lat 60. – pierwsza fala to

1 Boris Groys, *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*, „e-flux journal” 2013, nr 9, <http://www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>, dostęp: 25 października 2014.

2 Jacques Rancière, *Widz wyemancypowany*, tłum. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13.

3 Zwraca na to uwagę chociażby Dorota Sajewska w książce *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.

fala teatru dokumentalnego, inspirowanego bezpośrednio falą rozliczeń z faszystowską przeszłością Niemiec (dominowali w niej czterdziesto- i pięćdziesięciolatkowie, którzy jako dorośli ludzie aktywnie uczestniczyli w wydarzeniach II wojny światowej, jak Heinar Kipphardt czy Peter Weiss, a także artyści starsi, jak Erwin Piscator, w 1962 roku obejmujący dyрекcję berlińskiej Freie Volksbühne), druga fala to fala buntu przeciw mieszczańskiemu porządkowi świata (dominowali w niej trzydziestolatkowie, którzy podczas wojny byli małymi dziećmi, rówieśnicy członków RAF-u: Claus Peymann, Peter Handke, Peter Stein; jest to też czas, w którym Heiner Müller zaczyna być cenzurowany w NRD, a zarazem zdobywa coraz większą popularność w RFN).

Podobnie w Polsce, pokolenia tworzące teatr polityczny silnie związane były z historycznymi przełomami. I wojna światowa raczej nie skonsolidowała generacji, choć oczywiście w latach międzywojennych pojawiło się kilka wybitnych osobowości w teorii i praktyce zajmujących się teatrem politycznym – chociażby Leon Schiller czy Witold Wandurski. Inaczej będzie z odwilżą 1956 roku, kiedy nastąpiła kulminacja debiutów dramatopisarskich i reżyserskich (Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz, Jerzy Jarocki, Jerzy Grotowski, w pewnym sensie także Konrad Swinarski,) oraz z rokiem 1968 (spośród „młodych zdolnych” politycznym wymiarem teatru najbardziej zainteresowani będą Helmut Kajzar, Izabella Cywińska i Maciej Prus).

Podobieństwa chronologii wynikać będą z podobieństw historii obu krajów (zwłaszcza dotyczy to socjalistycznych Niemiec Wschodnich), a także z faktu, iż polscy artyści (często bardzo dobrze władający językiem niemieckim, dotyczy to zwłaszcza osób urodzonych przed wojną czy wychowanych na pograniczach), co najmniej od czasów Schillera i Mickiewicza, uważnie śledzić będą to, co dzieje się po drugiej stronie Odry, często też będą w Niemczech studiować czy pracować. Tą fascynacją wytłumaczyć można chociażby fakt bardzo szybkiego „importu” teatru dokumentalnego lat 60. do Polski (skandalizująca prapremiera *Namiestnika* Rolfa Hochhutha w reżyserii Erwina Piscatora odbyła się w 1963, natomiast polska premiera w reżyserii Kazimierza Dejmka w 1966 roku).

Mimo iż po 1989 roku (a zwłaszcza po 2004 roku, kiedy to Polska stała się częścią Unii Europejskiej) polityka i ekonomia krajów Europy Środkowej jest w dużej mierze wspólną sprawą, po dawnych granicach prawie nie ma już śladu, a międzynarodowe festiwale, koprodukcje i stypendia twórcze ułatwiają wymianę doświadczeń, dynamika przemian teatralnych generacji w obu krajach będzie miała różny przebieg.

W Niemczech kształt teatrowi nowego tysiąclecia nadaje przede wszystkim „Generacja Muru” (żaby użyć określenia rozpropagowanego przez głośną książkę Ines Geipel<sup>4</sup>) – artyści urodzeni w latach 60., którzy w momencie zmiany ustroju byli już wykształconymi, często od kilku lat pracującymi twórcami i osobami o dojrzałej świadomości społecznej (René Pollesch, Christoph Schlingensiefel, Armin Petras, Michael Thalheimer, Stefan Pucher, Thomas Ostermeier) i którzy rozpoczęli swoją działalność w połowie lat 90. XX wieku. Większość z nich związana była z bardzo konkretnym miejscem: berlińską Volksbühne pod dyrekcją Franka Castorfa, który otworzył drzwi sceny dla twórców najbardziej radykalnych politycznie i formalnie (poza Schlingensiefem,

4 Por. Ines Geipel, *Generation Mauer: Ein Porträt*, Klett-Cotta, Stuttgart 2014.

Polleschem i Pucherem chociażby dla Johanna Kresnika czy Christopha Marthaler).

W Polsce z „Generacją Muru” można do pewnego stopnia zestawić „młodszych zdolniejszych” z Krzysztofem Warlikowskim na czele, jednak prawdziwa fala teatru zaangażowanego społecznie napłylnie później i składać się będzie głównie z reżyserów i dramatopisarzy urodzonych w latach 70. (Jan Klata, Maja Kleczewska, Michał Zadara, Barbara Wysocka, Paweł Demirski, Monika Strzępka, Michał Borczuch, Agnieszka Olsten, Wojtek Klemm) i debiutujących około 2003 roku w atmosferze sprzyjającej teatrowi politycznemu. Na tę atmosferę składały się między innymi działalność założonej w 2002 roku „Krytyki Politycznej” i utworzonego w 2003 roku Instytutu Teatralnego, nowe dyrekcje w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (Piotr Kruszczyński), gdańskim Teatrze Wybrzeże (Maciej Nowak, który na kierownika literackiego wybrał Pawła Demirskiego) i krakowskim Narodowym Starym Teatrze (Mikołaj Grabowski wspierany przez kierownika literackiego Grzegorza Niziołka i kuratorkę Agatę Siwiak), przerzucająca pomosty między mainstreamem i offem działalność takich nowych teatrów i grup, jak krakowska Łaźnia Nowa czy stołeczna komuna//warszawa (dawna Komuna Otwock) oraz takie projekty, jak Teren Warszawa w Teatrze Rozmaitości (później TR Warszawa) w latach 2003–2005. Wszystko to złożyło się na szczególny klimat, w którym dojrzewać mógł nowy teatr polityczny, dla którego inspiracją były tłumaczone na język polski teksty Wernera Schwaba i Elfriede Jelinek, oglądane w ramach krajowych festiwali i podczas wypraw do Berlina spektakle Franka Castorfa i René Pollescha, Christopha Marthaler i Christopha Schlingensiefela.

Wpływy niemieckiego teatru na polski są oczywiste, podobieństwa – także. Nieco mniej oczywiste są różnice. Ale właśnie dlatego są najciekawsze – i dlatego warto się im przyjrzeć.

### **Dekonstrukcja mieszczańskiego teatru**

Nie wiem, czego w spektaklach Franka Castorfa więcej – teatru czy polityki. W każdym razie jedno i drugie jest równie interesujące. Jego premiery to kolejne wydania satyryczno-interwencyjnej gazety codziennej, aktualnej jak jasna cholera. [...] Castorf rozmawia z widzami jak z dobrymi znajomymi, jest bezpośredni i dosłowny. Chęć szokowania zastąpiła potrzeba szczerości. Volksbühne to teatr niby lewacki i anarchistyczny, ale lewacom i anarchistom też się tu nieźle dostaje. [...] Pomysł Franka Castorfa na życie i sztukę jest prosty: rola intelektualisty polega na byciu przeciw. Kontestowaniu panującego systemu, obnażaniu jego wad i wynurzeń.<sup>5</sup>

W recenzji ze spektaklu *Terrordrom* według Tima Staffela w reżyserii Franka Castorfa Łukaszowi Drewniakowi udało się zawrzeć niezwykle trafną definicję fenomenu, jakim jest Castorfowa Volksbühne – teatr, którego estetyka zainspirowała niemal wszystkich najważniejszych polskich reżyserów debiutujących po przełomie 1989 roku, od Krzysztofa Warlikowskiego i Grzegorza Jarzyny poprzez Wojtka Klemm (asystenta Castorfa), Jana Klata, Maję Kleczewską, Michała Zadara, Barbarę Wysocką, Monikę Strzępkę, Michała Libera i Wiktora Rubina, aż po Radosława Rychcika, Krzysztofa Garbaczewskiego i Michała Kmiecika.

5 Łukasz Drewniak, *Mój przyjaciel Joschka Fischer*, „Didaskalia” 1998, nr 28, s. 94.

Castorf tworzy teatr demonstracyjnie niesmaczny, głupkowaty, arogancki, niezborny i brzydki. Teksty piosenek Rolling Stones są dla niego więcej warte, niż wszyscy klasycy razem wzięci, choć reżyserował Sofoklesa i Shakespeare'a, Schillera i Goethego, Ibsena i Czechowa, Hebbła i Wagnera. Sięga po najbardziej palące, aktualne tematy – dziezictwo niemieckiej historii, matactwa rządzących partii, wynaturzenia kapitalizmu, absurdy poddanej mechanizmom rynkowym sztuki, obłudę w życiu codziennym – i krytykuje je bez moralizowania, za to z jadowitym cynizmem (którego z reguły brakuje jego mniej odważnym naśladowcom). Cynizm ten rodzi się jednak z absolutnej szczerości reżysera wobec samego siebie – Castorf świetnie zdaje sobie sprawę, że większość z win współczesnych Niemców jest także i jego własnymi winami, dostrzega w sobie mnóstwo absurdalnych sprzeczności: nienawidzi NRD i za nią tęskni, brzydzi się Ameryką i nią fascynuje, naśmiewa z popkultury i z lubością ją konsumuje, broni godności kobiet i traktuje je przedmiotowo. A wszystko to w wyłożonych marmurem przestrzeniach Volksbühne, z najlepszymi aktorami w kraju.

Większość jego spektakli kończy się amokiem i totalnym zdemolowaniem sceny, małą, brudną i brzydką apokalipsą na miarę naszych czasów – absolutnie bez metafizyki. W *Tkaczach* (1997) Gerharta Hauptmanna, „spektaklu zbójcekim”, który – prezentowany w Polsce jako pierwsze przedstawienie Castorfa po przełomie – wywarł gigantyczny wpływ na kształt nowego polskiego teatru, tematem był prawdziwy i metaforyczny głód. Castorf rozdawał precyzyjne ciosy na lewo i prawo, krytykując zarówno kapitalistycznych wyzyskiwaczy (którzy niewiele zmienili się od czasów Hauptmanna), jak i proletariatu (który od czasów Hauptmanna zmienił się jedynie na gorsze). W jego spektaklu następcy tytułowych tkaczy bynajmniej nie kwapili się do pracy, natomiast do mistrzostwa doprowadzili celebrowanie swojej roszczeniowej postawy. Najczęstszy zarzut konserwatywnej krytyki wobec Volksbühne jest taki, że widzowie chcą w teatrze oglądać pięknych i dobrych ludzi. A czy tacy kiedykolwiek istnieli? – pyta retorycznie reżyser. Jeśli nawet istnieli, to – jak w tytule książki ukochanego autora Castorfa, Fiodora Dostojewskiego – niestety byli wywracającymi się na skórcie od banana idiotami.

W polskim teatrze najbliżsi radykalnej, dążącej do nieustającej kompromitacji i autokompromitacji postawy Castorfa będą Monika Strzępka i Paweł Demirski (będący również felietonistami „Krytyki Politycznej”). Konsekwentnie pracują w teatrach publicznych (nawet, o zgrozo, prywatnej IMCE), z reguły przedstawiając autorskie parafrazy klasycznych dzieł literackich (od Mickiewicza przez Czechowa do Brechta). Krytycy pisząc o ich twórczości używają takich przymiotników, jak „anarchistyczny”, „chuligański”, „terrorystyczny”, „bezczelny”, „przeszarżowany”, „wywrotowy”, „skandalizujący”. Za nic mają sobie drobnomieszczańskie kryteria dobrego smaku i umiarkowania, nie boją się przerysowań, uproszczeń, łopatologii. Teksty Demirskiego powstają najczęściej podczas prób, reagując na gorąco na aktualne wydarzenia polityczne – to nowy Zeittheater, już nie doby papierowej prasy, ale niezależnego, partyzanckiego dziennikarstwa internetowego. Równocześnie choć w jego centrum stoi historia, to zawsze jest ona czytania „pod włos” – a to jako negatyw szmirowatego „widowiska historycznego na miarę Hollywood” (*Bitwa Warszawska 1920* w Narodowym Starym Teatrze, 2013, inspirowana filmem Jerzego Hoffmana), a to jako perwersyjna political fiction pokazująca, co by było, gdyby... Niemcy wygrali wojnę (*Sztuka dla dziecka,*



Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze, 2009). Nic dziwnego, że Strzępka i Demirski powołują się jako na swojego mistrza na Daria Fo (w dalszej kolejności dopiero na Bertolta Brechta).

Byłby to teatr nieomal propagandowy, gdyby nie jeden kluczowy fakt. Oboje – zgodnie z regułami sztuki krytycznej – konsekwentnie i odważnie odsłaniają swoje własne uwikłania we wszelkie możliwe systemy. W *Tęczowej Trybunie 2012* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2011) naśmiewali się z salonowej lewicowości Krzysztofa Warlikowskiego i z równą pasją atakowali homofobów, co machającą tęczowymi chorągiewkami wymuskanych, oderwanych od życia hipsterów. W spektaklu *W imię Jakuba S.* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2011) zadawali niewygodne pytanie: „Dlaczego dałeś się wpisać w obcą historię?” i z sadystyczną lubością odtwarzali na scenie zarówno czarne legendy szlacheckie i chłopskie, jak i absurdy życia dzisiejszej klasy średniej, do której sami należą, potulnie zgadzając się na udział w wyścigu nęconych kredytem i dobrami materialnymi szczurów. W *Courtney Love* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2012) pośród piosenek Nirwany opowiadali o rewolucji wchłoniętej przez komercję i depresję.

Nie ma utopii (poza programami partii i Kościoła), nie ma wspólnoty (poza festiwalami rockowymi będącymi tak naprawdę wielkimi reklamami światowych korporacji i meczami piłkarskimi). Wściekły krzyk nic nie zmieni – ale nie wolno milczeć.

### Dokument

*Gdziekolwiek nie spojrzeć: wszędzie teatr dokumentalny* – zatytułował prowokacyjnie jeden ze swoich niedawnych tekstów nestor niemieckiej krytyki, Martin Linzer<sup>6</sup>. Linzer wraca pamięcią do wielkich lat teatru dokumentalnego, czyli lat 60., gdy teksty te, wystawiane przez największych reżyserów, gościły na najważniejszych niemieckich scenach, budząc ogromne protesty mieszczańskiej widowni. Od tamtej pory wiele się zmieniło – poza kilkoma wyjątkami, dokumentalność gości w teatrach repertuarowych jako odpolityczniony, serialowy „mały realizm”, natomiast prawdziwy teatr dokumentalny tworzony jest niezależnie, bez udziału profesjonalnych aktorów i bazowania na tekstach literackich.

Zdecydowanie najbardziej znanymi w Niemczech i w Polsce twórcami tego typu teatru dokumentalnego są Helgard Haug, Daniel Wetzel i Stefan Kaegi, którzy od początku nowego tysiąclecia pod szyldem Rimini Protokoll tworzą spektakle, performanse i słuchowiska. Nie są związani na stałe z żadną instytucją (choć czasem wykorzystują przestrzeń teatrów repertuarowych), nie pracują z teatralnymi „profesjonalistami”. Florian Malzacher i Miriam Dreyses zdefiniowali ich twórczość następująco:

Ich teatr nie udaje wcale rzeczywistości (jak się to dzieje w wielu telewizyjnych serialach paradokumentalnych). Przedstawia jedynie złożony świat, w którym jednostka nadal się liczy, zaś prawda przybiera zawsze postać narracji. Wojna, gospodarka globalna, kapitalizm, bezrobocie, stosunek do starości, umierania, śmierci – takie tematy podejmuje Rimini Protokoll. Konfrontuje dokumenty z doświadczeniami subiektywnymi, łączy społeczne z indywidualnym, poszerza banki danych o percepcję jednostki, wspierając tym samym racje konkretnych ludzi przeciwko politycznym systemom. Haug, Kaegi i Wetzel unikają

6 Martin Linzer, *Wo man hinschaut: Doku-Theater*, „Theater der Zeit” 2014, nr 1, s. 69.

jednoznacznych tez, odniesień i poglądów. Nie tyle jednak robią teatr polityczny, ile – po swojemu naśladowując Godarda – robią teatr politycznie.<sup>7</sup>

Artyści pracują kolektywnie, definiując swoją metodę skromnie jako „poszukiwanie tego, co istnieje” zamiast dumnej reżyserskiej *creatio ex nihilo*. Tworzywem, z którego konstruują swoje projekty, są biografie spotkanych przez nich ludzi: kierowców ciężarówek, polityków, pracowników call centers, grabarzy. Wielogodzinne rejestrowane rozmowy służą zgromadzeniu materiału, z którego następnie wycina się najciekawsze wątki i kwestie i montuje z nich scenariusz. Materiał ten zostaje wykorzystany w spektaklu w całej swojej wielości i zróżnicowaniu: na scenie pojawiają się bohaterowie spektaklu („eksperci od codzienności”), którzy mówić będą własne, choć dramaturgicznie opracowane kwestie, fragmenty nagrań, niewyszukane rekwizyty o charakterze zarazem *objets trouvés*, jak dowodów rzeczowych w śledztwie służącym tropieniu rzeczywistości.

Artyści wykorzystują wprawdzie w pracy metody zbliżone do dziennikarskich, ale – jak podkreślają – nie interesuje ich dążenie do abstrakcyjnego ideału „prawdy”. Nie sprawdzają, czy ich „eksperci” są z nimi szczerzy czy też zmyślają i koloryzują; najważniejsze jest dla nich to, jak opowiadają o sobie i swoich doświadczeniach, jakie narracje kreują, a także w jakie relacje wchodzi z sobą poszczególne strumienie narracyjne.

Rimini Protokoll często oddają głos wykluczonym, których opowieści nie są słyszalne w publicznej przestrzeni (bułgarscy kierowcy ciężarówek w *Cargo Sofia*), a często są świadomie zagłuszane (pracownicy zbankrutowanych linii lotniczych Sabena w *Sabenation. Idź do domu & śledź wiadomości*). W ten sposób zgodnie z postulatami Brechta uczą widzów patrzeć, a nie gapić się, być podejrzliwymi wobec oficjalnych narracji i medialnych sposobów kreowania obrazu rzeczywistości.

W polskim teatrze sposób pracy zbliżony do metody Rimini Protokoll jest wciąż rzadkością. Określana jako „pierwszy polski teatr dokumentalny” gdańska inicjatywa Szybki Teatr Miejski wykorzystywała metodę verbatim zaczerpniętą z praktyk stosowanych w londyńskim Royal Court Theatre. Paweł Demirski jako główny dramaturg projektu wprawdzie (wykorzystując swój warsztat dziennikarski) zbierał opowieści wykluczonych (bezdolnych, przybyszy ze Wschodu, wdów po polskich żołnierzach, kobiet, które dokonały aborcji), ale powstające w ten sposób historie wygłaszane były ze sceny przez zawodowych aktorów. Podobnie wygląda praca w organizowanych od kilku lat przez Romana Pawłowskiego i Adama Nalepę warsztatach Sopot Non-Fiction (między innymi podejmowano tam temat apostazji, pedofilii, kobiet-zbrodniarek).

Na oddanie głosu ekspertom decyduje się Teatr Ósmego Dnia (więźniowie w *Osadzeni. Młyńska 1*) czy reżyserzy współpracujący z Łażnią Nową (dzieci w *Piccolo Coro Dell Europa* i *Najwyraźniej nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką* Igi Gańczarczyk), spektakle te mają jednak raczej dramatyczną, niż epicką strukturę. Najbliżej formuły wypracowanej przez Rimini Protokoll znalazł się *Transfer!* (2006) zrealizowany we Wrocławskim Teatrze Współczesnym przez Jana Klatę. Zajmując się

7 Miriam Dreysse, Florian Malzacher, *Przedmowa*, w: *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, red. Miriam Dreysse, Florian Malzacher, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 7.

wciąż żywym i kontrowersyjnym politycznie (przed premierą spektakl został oprotestowany przez prawnicę) we Wrocławiu tematem, jakim są przesiedlenia Polaków i wysiedlenia Niemców, reżyser wraz z czwórką polsko- i niemieckojęzycznych dramaturgów zebrał opowieści od grupy Polaków i Niemców. Poza jednym z „ekspertów”, młodym pisarzem, wszyscy z nich jako dzieci uczestniczyli w wydarzeniach, o których była mowa, ale ich opowieści nie zawsze miały status dawania świadectwa: bardzo osobiste wspomnienia łączyły się z odziedziczonymi na zasadzie postpamięci narracjami rodziców a także rozmaitymi przejawami pamięci zbiorowej (na przykład politycznymi żartami). Jak pisał Mateusz Borowski:

[...] przeszłość miała w *Transferze!* charakter nieobecnej, niemożliwej do rekonstrukcji rzeczywistości, do której niczym indeks odsyłała nie tyle nawet słowna relacja, ile sama obecność żywych świadków. Każdy z nich przedstawiał przecież na scenie nie tylko swoją historię, lecz także własną niepowtarzalną osobowość i ciało, w którym odłożyły się doświadczenia całego życia. Nic więc dziwnego, że o przeszłości w spektaklu *Klaty* zaświadczały na równych prawach opowieści o funkcjonowaniu jednostki wojskowej Armii Krajowej, co stare niemieckie dowcipy o przywódcach III Rzeszy. Pamięć zaś nabierała materialnego kształtu nie tylko ze względu na to, że część świadków mówiła w swoim rodzimym języku, czyli po niemiecku. Ich opowieściom towarzyszyły również często autentyczne przedmioty i charakterystyczne, związane z jakimś kluczowym momentem w przeszłości gesty, a w pewnej chwili także piosenki, śpiewane a capella, wyraźnie nieszkolonymi głosami. *Klata* chciał zatem pokazać wspomnienia o przeszłości uchwycone w chwili, kiedy jeszcze nie stały się częścią oficjalnej, nakazanej pamięci. Ten jej materialny ślad, który nie różni się od innych przedmiotów, swoją obecnością tu i teraz zaświadczaających o minionym czasie.<sup>8</sup>

Silę opowieści „ekspertów” podkreślała obecność na platformie nad sceną zawodowych aktorów wcielających się w nieboską trójcę jałtańską: Churchilla, Roosevelta i Stalina. Zderzenie ich hiperteatru z antyteatrem amatorów rodziło silne napięcie. Wykorzystanie strategii storytellingu umożliwiło *Klacie* podważenie oficjalnych narracji historycznych, często instrumentalizowanych przez określone partie polityczne. I upomnienie się o historię, która jest nie tylko wspólną sprawą, ale także – przede wszystkim – prywatną sprawą.

### Media

Jedną z zasad programowych rządzących systemem edukacji na słynnym wydziale teatrologii stosowanej na Uniwersytecie w Giessen (jej absolwentami są między innymi René Pollesch, Stefan Pucher, Boris Nikito, członkowie kolektywów Rimini Protokoll, Gob Squad, She She Pop, Showcase Beat Le Mot czy Hofmann&Lindholm) jest – od samego początku<sup>9</sup> – teza o wszechogarniającym zmediatyzowaniu

8 Mateusz Borowski, *Nakazana przeszłość*, w: *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. Monika Kwaśniewska, Grzegorz Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 71.

9 Por. Andrzej Wirth, *Byłe dalej. Autobiografia mówiona i materiały*, red. Thomas Irmer, przeł. Mateusz Borowski, Anna R. Burzyńska, Małgorzata Leyko, Małgorzata Sugiera, Spector Books Leipzig/Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2014.



świata w którym żyjemy. Media to nie drobny element rzeczywistości i – co za tym idzie – opcjonalny ornament w spektaklach teatralnych. Wszystko jest medium (także teatr). Zgodnie z tezami Brunona Latoura<sup>10</sup> i Samuela Webera<sup>11</sup>, człowiek funkcjonuje w gęstej sieci medialnych powiązań z innymi ludźmi, istotami żywymi, ideami i przedmiotami, między technologią, życiem a nauką. Tradycyjny teatr był bezwstydnie antropocentryczny i logocentryczny; w dzisiejszym świecie tego typu ujęcie jest coraz bardziej anachroniczne i nieprzystawalne do rzeczywistego stanu rzeczy.

Jednym z najważniejszych zespołów szukających nowego języka teatralnego w świecie mediów jest niemiecko-brytyjski kolektyw Gob Squad. Od blisko dwudziestu lat artyści eksperymentują w zakresie poszukiwania nowych sposobów łączenia nowych mediów i performansu, tworząc akcje miejskie, spektakle teatralne, słuchowiska i instalacje wideo. W swoim na wskroś postdramatycznym teatrze próbują dokonać niemożliwego, łącząc przeciwieństwa: tęsknotę za realnym z nieufnością wobec wszelkich form mimesis (zarówno tradycyjnej, Arystotelesowskiej, jak filmowo-telewizyjno-komputerowo-internetowej). Za pomocą kamery, improwizacji, rozmaitych form wciągania widza w akcję spektakli zarazem produkują efekt (hiper)realności – i przekraczają go, obnażając tajniki technologiczne swoich przedstawień.

W pewnym sensie, Gob Squad eksploruje oba nurty polityczności wyróżnione przez Groysa. Bada i dekonstruuje sytuacje, systemy, idee, mity, języki – a zarazem tworzy pewną utopię, poczynając od kolektywnych metod pracy siedmiorga członków zespołu (z wykształcenia teatrologów i artystów wideo, bez kompleksów biorących na siebie role dramaturgów i reżyserów, aktorów i operatorów, choreografów i tancerzy, wodzirejów i montażystów), a skończywszy na angażowaniu publiczności, mającej w ich performansach prawo uczestnictwa, odmowy uczestnictwa, wpływania na ich przebieg, a nawet ich zerwania. Nic więc dziwnego, że najsłynniejszy projekt-spektakl grupy, *Gob Squad's Kitchen* (2007) to próba powtórzenia gestu Andy'ego Warhola w swojej *Factory* kręcącego film *Kitchen*. Podobnie jak u Warhola, tak i w spektaklu Gob Squad nie było fabuły, scenariusza i ról, a jedynie improwizowane dialogi i realne/nierrealne działania, a śledząca działania kamera umożliwiała mnożenie w nieskończoność poziomów fikcji i docieranie do coraz głębszych warstw rzeczywistości. Napięcie rodziło się z dialektyki powtórzenia i różnicy. Podobnie działo się w spektaklu *Western Society* (2013), gdzie wybrani losowo widzowie zaproszeni zostali na scenę do odtworzenia sytuacji nudnego przyjęcia rodzinnego zarejestrowanego na krótkim filmiku z serwisu You Tube, którego jedynym walorem była najmniejsza ilość wyświetleń. Pomędzy bohaterami filmiku, ich wizerunkiem na nagraniu, performerami z Gob Squad, widzami-aktorami na scenie, ich odbiciem na ekranie oraz resztą publiczności zrodziła się sieć skomplikowanych nawiązań; wspólna próba rekonstrukcji przyjęcia wyewoluowała w kierunku frapującej i niebezpiecznej gry, podczas której jej uczestnicy zmuszeni byli – niczym w psychodramie – do odgrywania prywatnych relacji i odpowiadania na bardzo osobiste, trudne pytania

10 Por. Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

11 Samuel Weber, *Teatralność jako medium*, przeł. Jan Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

(„matka czy ojciec?”, „katolicyzm czy islam?”, „miłość bez seksu czy seks bez miłości?”).

Choć w polskim teatrze wciąż dominuje myślenie o medium jako o bardziej zaawansowanej technologicznie scenografii, coraz częściej można spotkać się z poszukiwaniami dalece wykraczającymi poza takie uproszczenia. Niestandardowe myślenie o mediach i eksperymentowanie z postdramatyczną formułą od lat cechuje twórczość grupy komuna//warszawa; wydarzeniem artystycznym bezprecedensowej rangi był ich cykl re//miksów (2010-2014), w ramach którego zaproszeni reżyserzy i choreografowie prezentowali multidyscyplinarne projekty inspirowane pamięcią (własną – „żywą” lub zmediatyzowaną – zapośredniczoną w rejestracjach) ważnych dokonań z archiwum awangardowej sztuki performatywnej.

Cykl re//miksów otworzył Wojtek Ziemilski, w *Poor Theatre: remix* (2010) nawiązujący równocześnie do Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny jako twórców spektaklu *Akropolis* oraz do The Wooster Group jako autorów odnoszącego się do polskiego przedstawienia projektu *Poor Theatre*. Ziemilski do teatru wszedł niejako okrężną drogą – jako artysta wideo, krytyczny komentator sztuki współczesnej na łamach autorskiego bloga, uważny obserwator tańca współczesnego. W rozmowie poświęconej nowym mediom w teatrze deklarował:

[...] wydaje mi się, że teatr wcale nie musi być wtórny. Sztuka nie boi się wkraczać na teren performatywny. Nikt nie zadaje sobie pytania, czy estetyka relacyjna nadal jest sztuką, czy już nie. Teatr mógłby nauczyć się takiej bezczelności. Wydaje mi się, że to genialny moment dla teatru – sztuki wizualne zmiernają w stronę performatywną, poszukują innego sposobu zdefiniowania tego, czym może być doświadczenie estetyczne. A teatr ma do tego genialne narzędzia. Wideo przetworzone przez sceniczność, „nażywość”, może być jednym z nich.<sup>12</sup>

Ziemilski w swoich spektaklach nieustająco dokonuje redefinicji teatralnego medium i relacji aktor (a raczej performer) – publiczność. Nie znosi teatralnego udawania, fascynuje go proces. W swojej realizacji tekstu *Zapomniana wioska za górą* (Teatr Studio, 2010) Philippe'a Blasbanda zlecił aktorom czytanie tekstu, podczas gdy na dwóch ekranach wiszących nad sceną prezentowany był *work in progress* trójki rzeźbiarzy: Alicji Wysockiej, Wojciecha Pustoły i Karola Słowika, którzy w trakcie czytania tworzyli z różnych przedmiotów (kostki cukru, wykałaczki, gwoździe) rzeźby. Całość rejestrowały trzy kamery, Ziemilski montował na bieżąco obraz, wykorzystując w swojej pracy metody Real Time Composition i *devising theatre*.

Niektóre projekty Ziemilskiego narodziły się z fascynacji konkretną technologią (*Mapa* zrealizowana w komunie//warszawa w 2010, gdzie widzowie podążali za obrazem z przenośnych miniprojektorków), inne – z chęci zbadania potencjału kryjącego się w teatralnej publiczności (*Prolog* w Teatrze Ochoty z 2011 roku, gdzie uczestnicy zmuszeni byli do odpowiedzi na szereg niedyskretnych pytań dotyczących charakteru ich relacji i oczekiwań wobec teatru, by po „wypełnieniu” owego

12 *Medium czy gadżet? Wideo w teatrze*. Rozmawiają Mateusz Borowski, Mirek Kaczmarek, Bartek Macias, Wojciech Puś, Małgorzata Sugiera, Wojtek Ziemilski, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 47.

kwestionariusza stworzyć w przestrzeni sceny rodzaj żywego diagramu określającego profil publiczności).

Większość spektakli Ziemilskiego (również felietonisty „Krytyki Politycznej”) dotyka kwestii politycznych: pamięci, odpowiedzialności, symbolicznych wartości, charakteru zbiorowości. *Mała narracja* (2010) to rodzaj wykładu performatywnego, podczas którego artysta – wspierając się wycinkami prasowymi, cytatami z lektur filozoficznych, zdjęciami, nagraniami wideo i znaleźskami z serwisu You Tube – dokonuje lustracji swojego oskarżonego o współpracę ze Służbami Bezpieczeństwa dziadka, a przy okazji poddaje samego siebie bezkompromisowej autolustracji. W *Pokrewnych* (Malta Festival, 2012) nakłada na siebie w formie performatywnej instalacji snute na żywo opowieści mieszkających w Poznaniu Chinek, własny komentarz, projekcje wideo, efekty kwerend w internetowych wyszukiwarkach, drobiazgową buchalterię pozwalającą wyobrazić sobie ogrom chińskiej rodziny Huang i skierowane do amerykańskiej Polonii przemówienie prezydenta Lecha Kaczyńskiego określającego, co to znaczy być Polakiem (w wersji Ziemilskiego – co to znaczy być Huangiem). Ziemilski udowadnia, że tożsamość ma charakter wyjątkowo złożonej sieci, w której kontrapunktem dla słów i medialnych obrazów jest materialna obecność ciała. Cokolwiek w tej sieci się wydarza, ma wpływ na wszystkie pozostałe jej elementy. Wszystko jest medium i wszystko jest polityką.

### Chór

Czas po 1989 roku to w niemieckim teatrze czas, w którym kluczowym pojęciem staje się wspólnota. Z jednej strony się do niej tęskni, jak do utraconego raju czy wyśnionej utopii, analizując mechanizmy, które doprowadziły do atomizacji społeczeństwa na osamotnione, niepotrzebne jednostki, które zjednoczyć się mogą jedynie w czystcu opustoszałej poczekalni na dworcu, z którego nie odjedzie już nigdy żaden pociąg – taki wstrząsający obraz zbudował Christoph Marthaler w *Murx den Europäer!* (Volksbühne, 1993). Z drugiej strony powracają przerażające powidoki „Massenmenscha”, zautomatyzowanego, bezwolnego, a zarazem groźnego człowieka maszerującego w tłumie zunifikowanych obywateli totalitarnego państwa. Tego typu obrazy – przywodzące na myśl kadry z *Olimpiady* Leni Riefenstahl masowe choreografie powtarzane niestrudzenie przez wiele godzin przez tłum kilkudziesięciu aktorów – staną się typowe dla teatru Einara Schleefa i takich jego spektakli, jak *Chór sportowy* według Elfriede Jelinek (Burgtheater w Wiedniu, 1998).

Schleef w swoich tekstach dramatycznych i teoretycznych często nawiązywał do teorii Richarda Wagnera, Fryderyka Nietzschego i René Girarda; jego spojrzenie na wspólnotę należałoby nazwać antropologicznym. W jego teatrze chór to zbita grupa postaci, które trzymają się razem ze strachu, ale zarazem się nienawidzą, duszą, brzydzą bliskości drugiej osoby. Gdy napięcie staje się nie do zniesienia, wybierają spośród siebie ofiarę, symbolicznego „wroga”, który poddana zostanie rytualnej zagładzie.

Erika Fischer-Lichte w swojej książce *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre* opowiada o „odrodzeniu tragedii z ducha chóralności” w niemieckim (i nie tylko) teatrze lat 90. XX wieku. Przywołuje przykłady spektakli Roberta Wilsona, Jan Lauwersa, Jossiego Wielera i Volkera Hessego, omawia twórczość Marthalera i Schleefa.

O chórach w spektaklach Schleefa pisze:

[...] członkowie chórów nie tylko nosili identyczne ubrania, ale też poruszali swoimi ciałami w tym samym rytmie, wykonywali te same ruchy, a także mówili, szeptali, wrzeszczeli, warczeli, wylali, krzyčili, skamleli i jęczeli te same słowa unisono. Jednakże nie znaczy to, że chór działał jako kolektywne ciało, w którym indywidualność poszczególnych członków rozplywa się i łączy z innymi. Przeciwnie, chór okazywał się polem bitwy pomiędzy jednostkami chcącymi dołączyć do społeczności a zarazem zachować swoją unikatową indywidualność, a społecznością, która dąży do totalnej inkorporacji wszystkich swoich członków i grozi alienacją tym, którzy upierają się przy swojej indywidualności. A zatem w chórze istniało ciągle napięcie pomiędzy jego indywidualnymi członkami a społecznością którą tworzyli; napięcie które powodowało nieustający przepływ energii wewnątrz chóru, dynamiczną transformację pozycji jednostki w chórze i wobec chóru. To napięcie nigdy nie zanikało; chór nigdy nie przekształcił się w harmonijny kolektyw, ale raczej intensyfikował napięcie. Miało ono charakter aktów przemocy dokonywanych przez społeczność na jednostce i przez jednostkę na społeczności, ciągle na nowo.<sup>13</sup>

Z antropologiczną wizją Schleefa zderzyć można socjologiczną formułę chóru wypracowaną przez reżysera Volkera Löscha we współpracy z jego chórmistrzem Berndem Freytagiem. Jego teatr określa się często jako agit-prop – prowokacyjnie rzuca mieszczańskim widzom w oczy (i uszy) demonstracyjnie, zamierzenie czarno-biały obraz rzeczywistości. O egoizm, chciwość i nietolerancję oskarża publiczność nie artysta, ale zupełnie bezpośrednio ofiary społecznych mechanizmów: bezrobotni w *Orestei* Ajschylosa (Staatsschauspiel w Dreźnie, 2003), tureckie imigrantki w *Medei* (Schauspielhaus Stuttgart, 2007), prostytutki w *Lulu* Wedekinda (Schaubühne am Lehniner Platz w Berlinie, 2010, samotne matki w *Szczurach* Hauptmanna (Düsseldorfer Schauspielhaus, 2014). Ci, którzy na co dzień nie mają głosu, w jego spektaklach odzyskują go – pracując z chórmistrzem, uczą się nad nim panować tak, by miał jeszcze większą moc.

W polskim teatrze zainteresowanie chórem powraca – chociażby w takich spektaklach, jak *Marat/Sade* Petera Weissa w reżyserii Mai Kleczewskiej (Teatr Narodowy w Warszawie, 2009) czy *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Umińskiej-Keff w reżyserii Jana Klaty (Teatr Polski we Wrocławiu, 2011). Zdecydowanie najciekawszy, najdoskonalszy artystycznie i najbardziej pogłębiony myślowo wyraz znajduje ono w realizowanych w Instytucie Teatralnym autorskich spektaklach Marty Górnickiej. Górnicka – wokalistka, aktorka, reżyser, dyrygentka, kompozytorka i autorka librett – podobnie jak Lösch pracuje z nieprofesjonalistami, ale wysokie sformalizowanie jej choreograficzno-wokalnych chórów bliższe jest Schleefowi. Jest to jednak zjawisko całkowicie osobne, powstałe bez bezpośredniego wpływu przywołanych przeze mnie zjawisk z kręgu niemieckojęzycznego (choć poniekąd na bazie tych samych oczekiwań, napięć, pragnień). Najlepiej świadczy o tym „osobna” formuła literacka spektakli Górnickiej. W dwóch pierwszych, zrealizowanych w kobiecej obsadzie przedstawieniach ([,hu:r kobj +] I: Tu mówi CHÓR: tylko 6 do 8 godzin, tylko 6 do 8 godzin, 2010; [,hu:r kobj +]

13 Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*, Routledge, New York 2005.

II: *MAGNIFICAT*, 2011) zderzyła ze sobą *Antygonę* Sofoklesa i *Halke* Moniuszki, *Dziady* i Larę Croft, Marilyn Monroe i Elfriede Jelinek, przepisy kulinarne i fragmenty z Biblii, reklamy, artykuły prasowe i dane statystyczne. W usta potężnego chóru kobiecego włożyła niezliczoną ilość dyskursów, by pokazać, że – paradoksalnie – kobiety w Polsce wciąż nie mają swojego własnego głosu.

O obu spektaklach pisała Ewa Guderian-Czaplińska:

W projekcie najważniejsza, podstawowa jest forma chóralna. Ale zaskakująca, zbudowana na nowo. Z przeformowania i nadania jej (przywrócenia?) funkcji społecznej bierze się tu wielka siła. Marta Górnicka nazywa ją formą „postoperoową” i, jak rozumiem, nie chodzi tylko o zmianę pojmowania muzyczności (dźwiękowości), ale przede wszystkim o zbudowanie spektaklu wyłącznie na działaniach chóru: nie ma tu orkiestry ani solistów, chór wszystko robi sobie sam. Gra ciałem i głosem (to jego własna orkiestra: może sampłować, mrużyć, parskać); kiedy trzeba, wyłania z siebie na chwilę solistkę albo grupę. Ani na chwilę nie przestaje jednak być chórem: kobiety są jak jedno ciało, oddechy idealnie wyrównane, ruch precyzyjny, wszystkie teksty głosowo zgrane i trafione w punkt, dyrygentka czuwa i nadaje tempo. A jednocześnie ani przez chwilę nie jest chórem, bo nie tworzy zunifikowanej „postaci zbiorowej” – przeciwnie, eksponuje indywidualność chórzystek, sprawia wrażenie, że każda mówi we własnym imieniu, że działa w tej kobiecej zbiorowości jako „ja”. To zmienia także sens udziału dyrygentki, bo nie jest to relacja zależności, tylko partnerstwa; publiczność także nie jest wykluczona, ponieważ dyrygentka stoi pomiędzy widzami pierwszego rzędu, a więc niejako „wśród nas”, a jej energia udziela się obu stronom i bardzo obie grupy (publiczność i chórzystki) do siebie zbliża.<sup>14</sup>

Prace teatralne Górnickiej w doskonały sposób łączą w sobie oba nurty polityczności, o których pisał zacytowany na początku mojego tekstu Groys. Z jednej strony poddaje krytyce dominujące systemy polityczne, ekonomiczne i artystycznego, oraz języki, za pomocą których są one umacniane; z drugiej strony angażuje, aktywizuje i mobilizuje publiczność w kierunku zmiany tychże systemów, na jeden teatralny moment przywracając poczucie teatralnej wspólnoty jako obietnicy społecznej utopii.

Pierwodruk: *Faktomontaże Leona Schillera*, red. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

#### Bibliografia:

Borowski, Mateusz, *Nakazana przeszłość*, w: *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. Monika Kwaśniewska, Grzegorz Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Drewniak, Łukasz, *Mój przyjaciel Joschka Fischer*, „Didaskalia” 1998, nr 28.

Dreysse, Miriam, Malzacher, Florian, *Przedmowa*, w: *Rimni Protokoll. Na tropie codzienności*, red. Miriam Dreysse, Florian Malzacher, przeł. Mateusz

<sup>14</sup> Ewa Guderian-Czaplińska, [hur:a], „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 95.



Borowski, Małgorzata Sugiera, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.

Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*, Routledge, New York 2005.

Geipel, Ines, *Generation Mauer: Ein Porträt*, Klett-Cotta, Stuttgart 2014.

Groys, Boris, *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*, „e-flux journal” 2013, nr 9, <http://www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>, dostęp: 25 października 2014.

Guderian-Czaplińska, Ewa, *[hur:a]*, „Didaskalia” 2011, nr 105.

Latour, Bruno, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

Linzer, Martin, *Wo man hinschaut: Doku-Theater*, „Theater der Zeit” 2014, nr 1.

*Medium czy gadżet? Wideo w teatrze*. Rozmawiają Mateusz Borowski, Mirek Kaczmarek, Bartek Macias, Wojciech Puś, Małgorzata Sugiera, Wojtek Ziemilski, „Didaskalia” 2012, nr 107.

Rancière, Jacques, *Widz wyemancypowany*, tłum. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13.

Sajewska, Dorota, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.

Weber, Samuel, *Teatralność jako medium*, przeł. Jan Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Wirth, Andrzej, *Byle dalej. Autobiografia mówiona i materiały*, red. Thomas Irmer, przeł. Mateusz Borowski, Anna R. Burzyńska, Małgorzata Leyko, Małgorzata Sugiera, Spector Books Leipzig/Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2014.