

Iga Gańczarczyk

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie
ORCID: 0000-0001-9849-0615

Impuls anarchiwalny

Magdalena Rewerenda
Performatywne archiwum teatru
Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frljicia
(Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020)

Książka Magdaleny Rewerendy to lektura interesująca z wielu powodów. Po pierwsze – publikacja prowokuje do przemyślenia po raz kolejny pojęcia archiwum i jego związków z teatrem w świetle zwrotu archiwalnego w sztukach performatywnych. Po drugie – autorka w bardzo sugestywny sposób pokazuje, jak nowa definicja archiwum może przyczynić się do ujawniania stosunków władzy w konkretnych instytucjach i w społeczeństwie. Po trzecie – sama książka staje się w lekturze performatywnym archiwum-kłęczem, wytwarzającym nowe obszary skojarzeń, wzajemnych powiązań, odniesień i kontynuacji. Oś narracji Rewerendy wyznaczają dwa wybrane projekty artystyczne z poświęconego Konradowi Swinarskiemu sezonu 2013/14 w Starym Teatrze w Krakowie za dyrekcji Jana Klaty: odwołana premiera *Nie-Boskiej komedii. Szczątków* w reżyserii Olivera Frljicia i *Geniusz w golfie* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej, a także dwa spektakle

Frljicia potraktowane jako tytułowe „konsekwencje” odwołania premiery w Starym: *nie-boska. wyznanie*¹ przygotowana w ramach festiwalu POP-UP w Krakowie oraz *Kłątwa* z Teatru Powszechnego w Warszawie. Analiza niezrealizowanych i zrealizowanych przedstawień oraz ich skutków w przestrzeni społecznej to jednak zaledwie wstęp do wielopoziomowej gry z archiwum. Wszystkie wymienione przedsięwzięcia przegładają się w sobie, mają wiele punktów wspólnych, ujawniają kolejne warstwy pracy z archiwum, a przy tym pozwalają wnikliwie przeanalizować rozmaite instytucjonalne uwarunkowania teatralnych projektów.

Jest to zatem książka o performatywnym archiwum teatru jako medium, a nie repozytorium danych, o archiwum otwartym i domagającym się rekontekstualizacji, a także o wyrotowym potencjale jego kreatywnego użycia. Rewerendę interesuje archiwum jako zbiór „norm i zasad postępowania (legitymizowanych tradycją, obowiązującym porządkiem moralnym, sytuacją polityczną itp.), respektowanych lub kontestowanych, ale zawsze wypracowywanych w agonii”². Wybrane przez autorkę spektakle i ich konsekwencje w postaci społecznych i medialnych performansów wyznaczają bowiem konkretne linie napięć w polskim teatrze i społeczeństwie. Performatywne archiwa teatru mogą odsłaniać obszary, w których stosunki władzy podlegają negocjacji, ale też takie, w których dochodzi do podważenia istniejących hierarchii lub ich umocnienia. Jest to więc w równym stopniu opowieść o rewizji pojęcia i poszukiwaniu nowej definicji archiwum teatru, jak i o starciu teatralnych archontów z archiwalnymi anarchistami – „anarchiwiści” (209).

Na najbardziej podstawowym poziomie Rewerenda przedstawia, choć nie w porządku chronologicznym, kolejne odsłony konfliktu w archiwum, jak można by nazwać szereg zdarzeń następujących od momentu rozpoczęcia przez Frljicia pracy w Starym Teatrze. I chociaż sporo już napisano o jego dwóch projektach odwołujących się do dramatu Zygmunta Krasińskiego i spektaklu Konrada Swinarskiego z 1965 roku: *Nie-Boskiej komedii. Szczątkach* i *nie-boskiej. wyznaniu*, autorka nie referuje opublikowanych wcześniej materiałów, raczej do nich odsyła³. Poszerza natomiast stan wiedzy na temat różnych wariantów scen i monologów, korzystając z niepublikowanych notatek dramaturżki Agnieszki Jakimiak. Używa narzędzi z różnych dyscyplin (od performatyki po nauki społeczne), żeby zadać istotne pytania dotyczące zbiorowych wyobrażeń i zbiorowej amnezji, mitów i resentymentów oraz samego fenomenu teatru w wymiarze instytucjonalnym i społecznym. Ciekawą propozycję stanowi analiza *Geniusza w golfie* Agnieszki Jakimiak i Weroniki Szczawińskiej, ponieważ ukazuje zmianę wektora w relacji

¹ Autorstwo tego spektaklu jest kolektywne, poza Frljiciem twórcami są: Goran Injac, Agnieszka Jakimiak i Joanna Wichowska.

² Magdalena Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru: Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frljicia* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020), 13. Kolejne cytaty lokalizowane są w tekście głównym w nawiasach.

³ Na przykład do bloku tekstów w „Didaskaliach” nr 119 (2014), poświęconego odwołanej premierze w Starym Teatrze.

między teorią a praktyką. W tym przypadku twórczynie, wychodząc od analizy mechanizmów pamięci i archiwizowania historii teatru, przyczyniają się do poszerzenia teoretycznej refleksji nad archiwum w sztukach performatywnych. Czego nie ma w książce? Najbardziej rzuca się w oczy nieobecność spektaklu *nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!* Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki, który powstał w Starym Teatrze zamiast *Szczątków*. To była przecież także jedna z „konsekwencji”. I choć mogę się domyślać, dlaczego autorka ograniczyła wybór do czterech przedstawień, byłabym ciekawa, jak z dystansu oceniłaby zarówno gest przechwycenia tematu przez Demirskiego i Strzępkę, jak i samą realizację, a także instytucjonalną próbę uzupełnienia luki w archiwum, jaką była pustka po odwołanej premierze Frljicia.

Opisując strukturę książki, celowo na sam koniec zostawiam rozdział pierwszy, w którym autorka zajmuje się przeglądem stanu badań nad archiwum. Zaznacza, że zawarta w książce bibliografia

stanowi subiektywny wybór tekstów, które – choć ich autorzy nie posługują się bezpośrednio proponowanym [...] pojęciem – są poświęcone archiwum w jego wymiarze społecznym, politycznym czy kulturowym, uwzględniają alternatywne jego ujęcia, obnażają mechanizmy uwikłania archiwum mające wpływ na kształtowanie rzeczywistości i kładą nacisk na jego afektywny i sprawczy wymiar (11).

Polityczny wymiar archiwum oraz odsłanianie jego wewnętrznej aktywności to bardzo ważne wątki dalszych rozważań. Trzeba jednak podkreślić, że centralną figurą performatywnego archiwum teatru analizowanego przez autorkę w różnych odsłonach jest spektakl, który się nie odbył. Rewerenda przypomina wprawdzie głośny spór Peggy Phelan z Philipem Auslanderem dotyczący ontologii performansu i tego, czy teatr/performance jest sztuką archiwizowalną, ale istotnym przesunięciem wydaje mi się fakt, że w samym środku nowego pojęcia archiwum umieszcza spektakl nie tyle znikający, ile nieistniejący, „bólący fantomowym bólem” (12).

Przedstawienie *Nie-Boska komedia. Szczątki* Frljicia, choć niezrealizowane w formie premiery, istnieje przecież w archiwum, ma swoją dokumentację, co więcej, proces dokumentacyjny nadal nie jest domknięty. Rewerenda nieprzypadkowo przytacza słowa Agaty Adamieckiej-Sitek z debaty o *Szczątkach* w Instytucie Teatralnym:

przystępując do pracy nad tym spektaklem, rozpoczęliście pewien istotny proces polityczny, wszystko, co wydarzyło się później, należy do tego procesu – także odwołanie premiery, argumentacja, która temu towarzyszyła, i wszystkie dalsze konsekwencje (103).

Archiwum *Szcątków* obejmuje zatem planowany spektakl oraz dokumentację procesu, który został z jego powodu uruchomiony: materiały z prób Frljicia; archiwalia dotyczące przedstawienia Swinarskiego z 1965, będącego punktem wyjścia do pracy; dramat Krasińskiego; dokumentację performansu społecznego,

który wydarzył się wokół odwołania premiery, łącznie z materiałami „profetycznymi” (104) przybierającymi formę recenzji opisujących spektakl przed jego powstaniem; wreszcie – „konsekwencje”: *nie-boską. wyznanie i Klątwe* Frljicia oraz *Geniusza w golfie* Jakimiak i Szczawińskiej. Z tego splotu bierze początek refleksja teoretyczna Rewerendy wokół wędrówki pojęcia archiwum, zrelacjonowana w pierwszym rozdziale publikacji. Podobnie jak kiedyś praktyka artystyczna The Wooster Group (a konkretnie spektakl *Poor Theater*, w którym zespół sięgał do *Akropolis* Grotowskiego, odnoszącego się do *Akropolis* Wyspiańskiego) była istotnym zagadnieniem w książce *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* Rebekki Schneider. Wzajemne przepływy teorii i praktyki są dla Rewerendy niezwykle inspirujące w refleksji o archiwum. Artyści, podobnie jak badacze, kwestionują definicje archiwum i „kładą nacisk na ujawnianie mechanizmów i powodów konstruowania archiwów i na odsłanianie, dotąd raczej skrywanej, odpowiedzi na pytanie, komu i w jaki sposób służą archiwa” (21).

Przywołując szereg prac teoretycznych dotyczących zwrotu lub impulsu⁴ archiwalnego we współczesnej humanistyce, Rewerenda nie tylko przypomina o opisanej już obszernie polityczności archiwum, ale w poszukiwaniu jego nowej definicji wyznacza mapę pojęć, które staną się kluczowe w kolejnych rozdziałach książki. W tej strategii widać również inspirację wizją Aby’ego Warburga, który zarówno w swojej bibliotece, jak i w *Atlasie Mnemosyne* budował sieć wielodyscyplinarnych odniesień (18–19). Ich układ został zaprojektowany w taki sposób, by zachęcać odbiorców do swobodnego tworzenia narracji alternatywnych, subiektywnych czy uzupełniających. Książka *Performatywne archiwum teatru* również do takiej gry zachęca, szczególnie że dotyczy wydarzeń z najnowszej historii polskiego teatru. Kolejną, potencjalną warstwą tej piętrowej struktury może być zatem pamięć czytelników i czytelniczek związana z własnym uczestnictwem – bezpośrednim lub zapośredniczonym – w sprawie odwołanego przedstawienia *Nie-Boska komedia. Szczątki*.

Poza ogólną refleksją dotyczącą kierunków rozwoju teorii archiwum związanych z samą naturą dokumentu, relacją między faktem a interpretacją oraz metodami i praktykami przechowywania (20), autorka skupia się na demontażu podstawowych mitów archiwistyki.

Podstawowym mitem obalanym przez wszystkich zwolenników nowoczesnego ujmowania kategorii archiwum jest jego obiektywizm, autonomiczność i zdolność do całościowego przechowywania i reprezentowania przeszłości (21).

Odsłonięte zostają mechanizmy selekcji i wykluczenia rządzące archiwum, by podważyć „autentyczność” jako jego główną zasadę. Konsekwencją tego jest dowartościowanie śladów zamiast kompletnych świadectw, a także wskazanie

⁴ Zob. Hal Foster, „An Archival Impulse”, *October* 110 (2004): 3–22, <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>.

możliwości alternatywnego odczytania poszczególnych dokumentów oraz tworzenia potencjalnych, tymczasowych konfiguracji materiałów. W kontekście spektaklu Frljicia najważniejsze jest niewątpliwie uznanie braku i straty jako dominanty: istotniejsze od tego, co udało się w archiwum przechować, jest teraz to, czego w nim nie ma.

Wśród inspirujących kontekstów uruchomionych przez Rewerendę warto wspomnieć o koncepcji efemerydy José Estebana Muñoz⁵. Odnosząc się do sztuki queerowej, Muñoz poszerza znaczenie materialności, uznając tradycyjnie rozumiany dowód (*evidence*) za „niewystarczający do opisu niektórych zjawisk, ale legitymizowany i wymagany przez instytucje władzy takie jak oficjalne archiwa” (23). Uwzględnienie „efemerydy” jako niewidocznego świadectwa nie tylko dowartościowuje brak, lecz także wciąga w pole widzialności wykluczający go system (23). Teoria Muñoz stanowi również inspirujący koncept dla praktyk artystycznych, które dotyczą obszarów marginalizowanych przez archiwum⁶. Magdalena Rewerenda obrazuje zresztą różne nurty obecne w archiwistyce, wiążąc je z konkretnymi strategiami artystycznymi. W kontekście teorii Ernsta van Alpheny dotyczącej potencjalnych „rewersów zwyczajowych archiwalnych transformacji” pojawia się performans Rabiha Mroué (24–25), a w odniesieniu do refleksji Franka Ankersmita i Raphaela Samuela wokół rewizji kulturowej pamięci – twórczość Anny Baumgart (26–27).

Dwa kolejne mity rozbrajane przez autorkę dotyczą już ściśle sztuk performatywnych: pierwszy to mit efemeryczności teatru, drugi – mit przeciwstawności teatru i archiwum. Nie będę szczegółowo rekonstruować wyводу Rewerendy, zwrócę uwagę jedynie na kilka kwestii, które pozwolą zorientować się, jakie działania autorka książki uznaje (za badaczkami i badaczami) za „rebelianckie” w odniesieniu zarówno do archiwum, jak i teatrolgii. Przywołuje znaną polemikę Rebekki Schneider z tezą Peggy Phelan, że performans jest sztuką niearchiwizowalną, a zarazem gestem oporu zarówno wobec archiwum, jak i kapitalistycznych uwikłań sztuki. Schneider, doceniając anarchistyczne strategie sztuk performatywnych, zwraca uwagę, że Phelan posługuje się uproszczoną definicją archiwum. W interpretacji Schneider znikanie performansu nie ma wymiaru emancypacyjnego, ale prowadzi do umacniania dominującego systemu: „to archiwum chce, by performans zniknął i uznał swoje znikanie, ponieważ jest ono kłopotliwe dla logocentrycznej i okulocentrycznej kultury” (34). Rewerenda niewiele pisze o wymykającym się archiwum ciele, które jest istotnym wątkiem w refleksji Schneider⁷.

⁵ Zob. José Esteban Muñoz, „Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts”, *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 8, no. 2 (1996): 5–16, <https://doi.org/10.1080/07407709608571228>.

⁶ Przykładem z najnowszego polskiego teatru mógłby być projekt *Maria Klassenberg* w reżyserii Katarzyny Kalwat, o którym wnikliwie pisał Marcin Kościelniak, „W stronę archiwum-klączy: Aneta Klassenberg”, *Pamiętnik Teatralny* 69, z. 2 (2020): 7–50, <https://doi.org/10.36744/pt.546>.

⁷ Zob. Rebecca Schneider, „Performans pozostaje”, tłum. Dorota Sosnowska, w: *Re//Mix: performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata i Dorota Sajewska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014).

Akcentuje przede wszystkim zawartą w samym tytule *Performance Remains* fragmentaryczność i skrawkowość śladów po performansie („szczątki performansu”). Szczególnie docenia Schneider za wskazanie nowych warunków, by „performans pozostał” (31–34), co wymaga przeformułowania pojęcia archiwum i wyjścia poza opozycję znikanie–przetrwanie. „Szczątki także powstają poprzez znikanie” (32), a zatem „archiwum nie tyle stratę reguluje czy instytucjonalizuje, ile samo ją produkuje” (32–33). Według Schneider archiwum w wymiarze performatywnym staje się „teatrem retroakcji” (*theater of retroaction*) (33), w którym performuje się nie tylko znikanie, ale również dostęp. Performans zostaje zachowany w postaci „szczątków afektywnych ustanawiających własne istnienie przez ciągłą repetycję i nawiązania” (33). To ostatnie stwierdzenie można odnieść zarówno do strategii dramaturgicznych i reżyserskich Frljicia, jak i do struktury książki Rewerendy.

Jeśli chodzi o mit przeciwstawności teatru i archiwum, autorka zwraca uwagę, że służy on przede wszystkim archiwum, ponieważ wytwarza dystans wobec performansu, który potencjalnie mógłby podważyć autorytet archiwum jako repozytorium norm i wartości. W tym kontekście umieszczone zostają refleksje Diany Taylor, akcentującej podział na stałe archiwum i zmienny repertuar⁸. Rewerenda polemizuje z jej koncepcją, postulując przekroczenie tych binarnych klasyfikacji. Szuka nie tylko sprawczości i aktywności w ramach archiwum, ale również podobieństw w funkcjonowaniu obu przestrzeni (teatralnej i archiwalnej). Rozwijając tezy Elin Diamond⁹ podkreśla, że samo

archiwizowanie jest performansem – nie odtworzeniem, ale produkcją określonej rzeczywistości (i wiedzy na jej temat) [...], z kolei spektakl może pełnić funkcję żywego archiwum – przechowującego „inaczej”, wbrew legitymizującym władzę przemocowych archontów dychotomicznym podziałom, i tworzącego performans oporu wobec performansów władzy (38–39).

Performatywne archiwum teatru w ujęciu Rewerendy nie jest więc tożsame z archiwum teatru. Jest procesualne, aktywne, otwarte na nietypowe formy dokumentacji, szczątkowe, iterwalne, zaciera granice między pamięcią oficjalną a jednostkową. Stanowi „przestrzeń symboliczną oraz zespół działań i mechanizmów wytwarzanych przez tę przestrzeń, narosłą wokół czułych punktów historii, ujawniających swój wpływ na kształtowanie teraźniejszości” (39). Gęstość sieci odniesień oraz nawarstwianie się pojęć i kontekstów sprawiają, że niełatwo znaleźć własny kod dostępu do programowo meandrycznej książki tak, by z jednej strony nie zgubić istotnych dla całości współrzędnych i punktów orientacyjnych, z drugiej zaś nie

⁸ Zob. Diana Taylor, *The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (London: Duke University Press, 2003).

⁹ Zob. Elin Diamond, „Performance in the Archives”, *Theatre History Studies* 28 (2008): 20–26, <https://doi.org/10.1353/th.2008.0001>.

odebrać przyszłym czytelnikom i czytelniczkom przyjemności interakcji z performatywnym archiwum.

Okoliczności odwołania spektaklu w Starym Teatrze Rewerenda analizuje w kontekście traumy opisanej jako struktura piętrowa. Podczas prób odsłaniały się jej kolejne warstwy. Koncepcja dramaturgiczna Frljicia zakładała, że punktem wyjścia w pracy nad spektaklem będzie konfrontacja wspomnień aktorów Starego Teatru (starszej części zespołu) ze współpracy z Konradem Swinarskim z opiniami (młodszej części zespołu) na temat jego decyzji wyprowadzonych z istniejącej dokumentacji spektaklu z 1965 roku. Chodziło o „opinię wszystkich aktorów na temat krzywdzącego ukazania Żydów jako diabłów w dramacie Krasieńskiego i uwypuklenia tego obrazu w realizacji Swinarskiego” (54). Właśnie to obudziło uśpione upiory i symptomy piętrowej traumy, obejmujące:

nieprzepracowaną traumę Zagłady [...], nierozstrzygniętą kwestię polskiego antysemityzmu, traumę związaną z komunizmem (a także jego upadkiem); wreszcie traumatyczną dla krakowskiego środowiska artystycznego śmierć Konrada Swinarskiego (51).

Naruszenie wypartej traumy uruchomiło w zespole, ale również w środowiskach konserwatywnych (i w pravicowych mediach) różnego rodzaju strategie obronne. Gest Frljicia był odbierany jako akt wielokrotnej profanacji: kanonu, pamięci reżysera-geniusza i narodowej instytucji. Doprowadziło to do postawienia pod znakiem zapytania wolności wypowiedzi artystycznej, a konkretnie – najpierw do zawieszenia prób przez ówczesnego dyrektora Starego Teatru Jana Klatę, a następnie do odwołania przedstawienia przez wzgląd na bezpieczeństwo aktorów i teatru. Burzliwe dyskusje na próbach wynikały więc z podwójnego podważenia archiwum. Diagnozowana przez Frljicia i dramaturżki (Agnieszka Jakimiak i Joannę Wichowską) zbiorowa amnezja dotyczyła antysemickich uprzedzeń zachowanych zarówno w kanonicznym utworze Krasieńskiego, jak i w spektaklu legendarnego reżysera, który nimb geniusza zyskał przede wszystkim za sprawą wspólnototwórczych, pronarodowych przedstawień z czasów komunizmu¹⁰. Jak pisze Rewerenda, Grzegorz Niziołek spostrzegł, że

polski teatr – z kluczowymi postaciami Jerzego Grotowskiego i Konrada Swinarskiego na czele – zatracił zdolność wytwarzania krytycznych narzędzi i całkowicie zwrócił się ku produkcji wrażenia wspólnotowości osadzonej w ramach religijnej i narodowej symboliki, którą z sukcesem dekonstruował jeszcze kilka lat wcześniej (78–79).

¹⁰ Autorka powołuje się na spostrzeżenia Grzegorza Niziołka, „Efekt kiczu: Dziedzictwo Grotowskiego i Swinarskiego w polskim teatrze”, w: *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012).

Wyparcie dotyczyło więc także zarchiwizowanych wspomnień o Swinarskim, w których nie mieściły się opinie o trudnościach widzów z odbiorem jego wczesnych spektakli, o wyrazach oburzenia, a nawet odrzucenia jego estetyki. Zadziałał mechanizm obronny samej instytucji, Starego Teatru jako sceny narodowej dyktującej reguły gry w odniesieniu do kanonu dramatycznego i własnego archiwum.

Na marginesie warto wspomnieć o innym odwołanym projekcie, realizowanym w Starym Teatrze za dyrekcji Jana Klaty, który również miał uruchomić archiwum. Myślę o spektaklu *6 sposobów na wyjście z teatru*, nad którym Wojtek Ziemilski pracował z Joanną Krakowską i Szymonem Adamczakiem. W cyfrowym muzeum Starego Teatru nie ma śladu tego przedsięwzięcia, ale w internecie można jeszcze znaleźć jego zapowiedź:

Pracujemy z aktorami, którzy są związani ze Starym Teatrem od dziesięcioleci, współtworzyli i nadal współtworzą jego historię, brali udział w legendarnych spektaklach Swinarskiego, Jarockiego, Wajdy i innych – są w pewnym sensie opoką teatru. Ważnym tematem jest dla nas ich stosunek do teatru: czym dla nich właściwie jest, jak ich uformował, jakie mają wobec teatru życzenia. Wojtek Ziemilski tworzy „w czasie rzeczywistym”, używając metody *devised theatre*, opierając się na współpracy osób zaangażowanych w projekt i korzystając z ich pomysłów, inspiracji, improwizacji. A więc – teatr sprawczy, teatr jako narzędzie zmiany, teatr jako bezczelny, wszędobylski byt wirtualno-zmysłowy¹¹.

Premiera była planowana na 21 maja 2016 (później niż wydarzenia sezonu poświęconego Swinarskiemu, wcześniej niż *Kłątwa* w Teatrze Powszechnym w Warszawie), jednak do niej nie doszło. Jedynym dostępnym dokumentem z procesu pracy nad tym spektaklem jest sztuka Ziemilskiego o tym samym tytule, zgłoszona na konkurs dramaturgiczny Strefy Kontakt (organizowany przez Wrocławski Teatr Współczesny) i dostępna w jego bazie¹². Można przypuszczać, że jej fundamentem są improwizacje, które miały miejsce podczas prób w Starym Teatrze – imiona postaci dramatu odnoszą się do imion aktorów zaproszonych do współpracy. Wydaje mi się, że analiza przyczyn odwołania tej produkcji mogłaby rzucić dodatkowe światło na reguły rządzące archiwum Starego Teatru: kto, na jakich zasadach i za pomocą jakich strategii może się do niego odnosić.

Ważną kwestią poruszaną w książce Magdaleny Rewerendy jest również „*Jak*” w *archiwum performatywnym*. Taki tytuł nosi jeden z podrozdziałów części poświęconej *nie-boskiej. wyznaniu*, ale pytanie o „jak” pojawia się wielokrotnie. Wybrzmiewa na przykład w porównawczych opisach strategii dramaturgicznych

¹¹ „6 sposobów na wyjście z teatru”, *Co jest grane* (strona internetowa), dostęp 9 marca 2021, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/Krakow/1,28,,113598,,6-sposobow-na-wyjscie-z-teatru.html>.

¹² Wojtek Ziemilski, „6 sposobów na wyjście z teatru”, Konkurs Dramaturgiczny Strefy Kontakt (strona internetowa), dostęp 9 marca 2021, https://strefykontakt.pl/sk/Baza_sztuk,82.

i reżyserskich Swinarskiego, Frljicia i Szczawińskiej. Pytanie „jak” uruchamia dyskusję na temat skuteczności i sprawczości konkretnych gestów w ramach szeroko zakrojonego projektu teatru krytycznego. „Problematyzacja estetyki zamiast estetyzacji problemu” – takiego sformułowania w odniesieniu do teatru Frljicia użył Goran Injac (64) i wydaje mi się ono bardzo trafne. O problematyzacji estetyki w kontekście spektaklu Swinarskiego i odwołanej produkcji Frljicia obszernie pisała Agata Adamiecka-Sitek w „Didaskaliach”¹³, przywołując między innymi wypowiedź Klaty, który po pewnym czasie mówił o odwołanej premierze nie w kontekście względów bezpieczeństwa, ale jakości artystycznej: nazywał kierunek pracy Frljicia „serią hucpiarskich scenek”¹⁴. Rewerenda rozwija ten wątek, charakteryzując założenia Frljicia i analizując konkretne strategie w jego spektaklach. Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na część poświęconą *nieboskiej. wyznaniu*, w którym widać szczególnie wyraźnie interaktywność teatru i archiwum. Spektakl *wyznanie* był bowiem performatywną dokumentacją *Szczątków*, resztki po nich przemienił w kolejny spektakl, spektakl o spektaklu, tworząc rodzaj przewartościowanego postdokumentu.

Autorka sugestywnie pokazuje na przykładzie *wyznania*, jak funkcjonują zarchiwizowane normy, strzeżone przez tradycyjne zasady re-prezentacji, i dlaczego „jak” prowokuje akty cenzury.

Owo odnoszące się do sprawczego działania „jak” dotyczy zarówno zakodowania społecznego nastawienia do norm wystawiania klasycznych tekstów (tu: np. *Nie-Boska komedia* Krasińskiego, która u Frljicia zostaje sprowadzona do esencji w porządku symbolicznym), właściwej estetyki dla określonych tematów (antysemityzm), jak i zachowań, których oczekuje się od widowni, a także zasad działania historycznych kategorii (agon, decorum) oraz strategii politycznych czy form performansów społecznych (np. wiece, marsze, tu: debata) (151–152).

Rozsadzanie tych ram i wzorców mieści się w polu performatywnego archiwum. Autorka analizuje również powody braku społecznej reakcji na *wyznanie* w przeciwieństwie do społecznego spektaklu, który rozegrał się wokół *Szczątków*. Zestawia przestrzeń wolności wypowiedzi w ramach teatru instytucjonalnego i „niezawisłej antyinstytucji” (134), jak – za kuratorami projektu Agatą Siwiak i Grzegorzem Niziołkiem – nazywa POP-UP. O niezawisłości „Instytucji-Utopii” (135), jaką miał być POP-UP, można by jednak dyskutować. Rewerenda wspomina wprawdzie o cenzorskiej ingerencji władzy w *Spleen* Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak zaplanowany na otwarcie festiwalu, ale w tym wypadku przywołuje jako argumenty

¹³ Agata Adamiecka, „Dzieje grzechu: *Nie-Boska komedia*, Żydzi i doświadczenie estetyczne”, *Didaskalia*, nr 126 (2015): 22–31.

¹⁴ Cyt. za: Adamiecka, 23.

jedynie wypowiedzi kuratorów z rozmowy podsumowującej funkcjonowanie efemerycznego teatru.

Ostatni wątek, na który chciałabym zwrócić uwagę, to kwestie dotyczące prawdy, fikcji i udawania. Można je prześledzić w odniesieniu do wszystkich spektakli Frljicia, ponieważ balansowanie między efektem prawdy a fikcją jest kluczową strategią jego teatru. Problematyzowanie fikcji zaciekało mnie jednak szczególnie w kontekście wieloletnich poszukiwań Szczawińskiej i Jakimiak. Autorka analizuje bowiem *Geniusza w golfie* poprzez odniesienia do ich wcześniejszej twórczości i spektakli, w których zagadnienia związane z reprezentacją pamięci i napięciem między pamięcią a historią były niezwykle istotne. Szczawińska, inaczej niż Frljić, nie interesuje się w teatrze efektem autentyczności doświadczeń (u Frljicia aktorzy często grają samych siebie, komplikując rozróżnienie między prawdą a zmysleniem), ponieważ postać w jej spektaklach „to raczej zlepek pojęć, wyobrażeń, inspiracji, które służą przekazaniu sensów”¹⁵. Obszarem pracy badawczej i artystycznej jest natomiast archiwum, w którym Szczawińska dekonstruuje dokumenty jako obiektywne źródła wiedzy i wytwarza nowe dokumenty, które wchodzą w interakcję z istniejącymi, by obnażyć mechanizmy konstruowania wiedzy historycznej.

Dla Szczawińskiej to właśnie archiwalne kłamstwo ma potencjał krytyczny – jest zapalne, performatywne. Ta performatywność jest możliwa dzięki poczuciu dyskomfortu, jaki pojawia się u widza obcującego z mockumentem (164).

W *Geniuszu w golfie* performatywna gra z archiwum odbywa się na wielu poziomach. Jedną ze strategii jest demontaż archiwum, rozproszenie i przemieszanie dokumentów. Kolejną jest wyzyskiwanie napięcia między założonym przez twórczynię unieważnieniem śmierci Swinarskiego w katastrofie lotniczej a katastrofą w samym archiwum. Poprzez tę inwersję twórczynię ustanawiają nowe archiwum – szczątków i wielogłosu – rozbijając „uregulowany zbiorową pamięcią porządek archiwum Swinarskiego” (174–175). Rewerenda pisze o performansie katastrofy, który „uruchamia uśpione «widma» i na podstawie pamięci o nich – fragmentarycznej, niespójnej, zafałszowanej – powołuje do życia nowe performanse, podejmujące dyskusję z archiwalnym materiałem” (190). W *Geniuszu w golfie* Jakimiak i Szczawińskiej archiwum teatru staje się partyturą do ponownego odegrania.

Książka *Performatywne archiwum teatru* zamiast podsumowaniem badań kończy się *Epilogiem*, którego tematem jest *Kłątwa* Frljicia z Teatru Powszechnego zrealizowana cztery lata po odwołanej premierze *Szczątków*. Choć *Kłątwa* za punkt wyjścia ma inny problem i inny tekst dramatyczny, to wpisuje się w ciąg

¹⁵ Piotr Wawer jr., „Prawo odmienności”, rozmawiała Ewa Hevelke, *Notatnik Teatralny*, nr 75–76 (2014): 215.

dramaturgiczny w „matrioszkowej strukturze spektakli Frłjicia, w której nowe przedstawienia przechowują pamięć wcześniejszych realizacji, tworząc rodzaj autoarchiwum” (196).

Jak stwierdza Rewerenda, przemocowa ingerencja w wolność wypowiedzi, która miała miejsce w Krakowie podczas przygotowywania *Nie-Boskiej komedii. Szczątków*, sprawia, że

odwołany spektakl z 2013 roku, w postaci jątrzącej się rany, żyje nie w zamkniętym archiwum spektakli niebyłych, ale jest wciąż aktywnym, działającym i skutecznym performansem wpływającym na teatralną i pozateatralną rzeczywistość (200).

Dlatego autorka ukazuje *Kłątę* jako kulminację całej sekwencji wydarzeń: odwołania pokazu *Golgoty Picnic* w reżyserii Rodriga Garcii (Malta Festival), ataków na spektakl *Śmierć i dziewczyna* w reżyserii Eweliny Marciniak (Teatr Polski we Wrocławiu), zarzutów obrazy uczuć religijnych w związku z pokazem przedstawienia *Nasza przemoc, wasza przemoc* (ze Slovensko mladinsko gledališče z Lublany) w reżyserii Olivera Frłjicia podczas Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy.

Epilog nosi tytuł *We władzy archonta*. Autorka przypomina, że – choć twórcy i twórczynie *Kłąt*, dyrektorzy instytucji i władze miasta zrobili wszystko, żeby doszło do premiery – to reakcje na spektakl pokazały, jak potężna w Polsce jest władza archonta, w tym wypadku Kościoła katolickiego, zarządzającego od lat kulturowym archiwum.

Dlatego właśnie tak bardzo potrzebni są dziś anarchiwiści.



Bibliografia

- Adamiecka, Agata. „Dzieje grzechu: *Nie-Boska komedia*, Żydzi i doświadczenie estetyczne”. *Didaskalia*, nr 126 (2015): 22–31.
- Kościelniak, Marcin. „W stronę archiwum-kłacza: Aneta Klassenberg”. *Pamiętnik Teatralny* 69, z. 2 (2020): 7–50. <https://doi.org/10.36744/pt.546>.
- Plata, Tomasz, i Dorota Sajewska, red. *Re//Mix: performans i dokumentacja*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Rewerenda, Magdalena. *Performatywne archiwum teatru: Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frłjicia*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020.

Abstrakt

Impuls anarchiwalny

Autorka omawia sposób ujęcia związków teatru i archiwum w książce Magdaleny Rewerendy *Performatywne archiwum teatru: Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frłjicia* (Toruń 2020). Skupia się na strategiach, po które sięgają artyści i badacze,

by redefiniować pojęcie archiwum i ujawniać jego rewolucyjny potencjał. Interesują ją zaproponowane w książce analizy projektów teatralnych Olivera Frljicia i Weroniki Szczawińskiej / Agnieszki Jakimiak oraz sprowokowanych przez nie społecznych i medialnych performansów, w których ważne są takie kategorie jak: trauma, decorum, kanon, instytucja narodowa. Śledzi również prowadzone przez Rewerendę poszukiwania nowej definicji archiwum teatru jako archiwum performatywnego, podkreślając jej rolę w starciu teatralnych archontów z archiwalnymi anarchistami („anarchiwiści”), w którym stawką jest podważenie obowiązujących hierarchii.

Słowa kluczowe

performatywne archiwum, Oliver Frljić, *Nie-Boska komedia*, archive thinkers, cenzura

Abstract

Anarchival Impulse

The author discusses Magdalena Rewerenda's approach to the relationship between the theater and the archive, as proposed in her book *Performatywne archiwum teatru: Konsekwencje "Nie-Boskiej komedii. Szczątków" Olivera Frljicia* [The Performative Archive of Theater: The Consequences of Theater of *The Un-Divine Comedy. Remains* by Oliver Frljić] (Toruń 2020). The reviewer focuses on the strategies used by artists and researchers to redefine the notion of the archive and reveal its revolutionary potential. She is interested in Rewerenda's analyses of theater projects by Oliver Frljić and Weronika Szczawińska / Agnieszka Jakimiak, and of social and media performances provoked by them that foreground categories such as trauma, decorum, canon, and national institutions. The review also follows Rewerenda's search for a new definition of the theater archive as a performative archive, highlighting its role in the clash between theater archons and archive anarchists ("anarchivists") who challenge existing hierarchies.

Keywords

performative archive, Oliver Frljić, *Un-Divine Comedy*, archive thinkers, censorship

IGA GAŃCZARCZYK

dramaturżka i reżyserka, wykładowczyni i prodziekanka Wydziału Reżyserii Dramatu Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, inicjatorka Pracowni Dramaturgicznej WRD i redaktorka Linii Teatralnej Korporacji Ha!art. Zainteresowania badawcze: potencjał działań dramaturgicznych i nowa definicja dramaturgii w sztukach performatywnych, praktyki partycypacyjne i demokratyczne w teatrze, edukacja artystyczna, związki teatru/performance i archiwum, formuły teatru dokumentalnego inspirowane sztukami wizualnymi.
