

Odprawianie Dziadów

Recykling i re-enactment jako strategie remiksu

AUTOR: WANDA ŚWIĄTKOWSKA

Słoneczny, ale i wietrzny przełom października i listopada naznaczony został we Wrocławiu obecnością duchów. W ramach międzynarodowej Olimpiady Teatralnej odbył się festiwal „Dziady. Recykling”.

■ Festiwal, zaprogramowany przez Leszka Kolankiewicza (kierownik naukowy) i Jarosława Freta (dyrektor artystyczny), poświęcony został nie tylko Mickiewiczowskiemu *Dziadom* i teatralnej tradycji inscenizacji arcydramatu, ale szerzej – *Dziadom* jako projektowi kulturowemu, mitowi eschatologicznemu, komentarzowi metaspołecznemu, archetypowemu scenariuszowi działań zbiorowych i indywidualnych, w końcu obrzędowi przywoływania duchów przodków. Ta szeroka formuła i wieloaspektowe potraktowanie *Dziadów* umożliwiło wydobywanie dramatu Mickiewicza z okowów literatury i umieszczenie go w kontekście różnorodnych działań, także spoza naszego kręgu kulturowego. W efekcie tych zestawień *Dziady* zaczęły iskrzyć nowymi, nieoczywistymi znaczeniami i dialogować z tym, co nasze – z polskim myśleniem i ujmowaniem historii, jak i z tym, co obce – zdawałoby się dalekie, jednocześnie mediując między przeszłością a trudnym „dzisiaj” i sugerując niezbyt pogodne prognozy na „jutro”.

Można rzec, że *Dziady* oraz *Dziady* zostały przepuszczone przez wyżymaczkę, potraktowane bez pardonu, by móc sprawdzić, które ich pokłady wciąż (na nowo, inaczej) rezonują, a które są już martwe. Kolankiewicz zapowiadał w materiałach festiwalowych poddanie ich swoistemu eksperymentowi: „Festiwal będzie testem, czy *Dziady* nadal są komentarzem metaspołecznym, a jeśli tak, to jaki właściwie jest dziś jego sens”¹.

Dzięki tak otwierającemu podejściu, które uważam za największą wartość festiwalu, w programie znalazły się dwa spektakle *Dziadów* w reżyserii Michała Zadary i Eimuntas Nekrošiusa oraz remiksy historycznych przedstawień *Dziadów* Jerzego Grotowskiego, Konrada Swinarskiego, Kazimierza Dejmka, Jerzego Grzegorzewskiego i projektu Mirona Białoszewskiego, a także „przepojonych ich duchem” inscenizacji: *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora i *Akropolis* Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny. Pokazom towarzyszyły zaś debaty i spotkania z badaczami, wykłady, wystawy, koncert, cykl filmowy „Obecność. Upiory w kinie” oraz dwa obrzędy: haitańskie *vodou* i afrobrazylijskie *candomblé*, podczas których można było doświadczyć obecności sprowadzanych duchów przodków.

Całość tego niezwykle wydarzenia złożyła się na swoiste „odprawianie” *Dziadów*, jak nazwał to Dariusz Kosiński we współtworzonym z Jadwigą Rodowicz-Czechowską remiksie *Dziadów* Grotowskiego.

Zwrócił on uwagę na dwa znaczenia słowa „odprawianie”, oba adekwatne wobec wydarzeń, które odbyły się we Wrocławiu. Po pierwsze „odprawianie” to „przeprowadzenie obrzędu, spełnienie rytuału” (jak odprawianie nabożeństwa czy egzorcyzmów), lecz w drugim znaczeniu „odprawianie” to także – „odesłanie, wydalenie, pozbycie się kogoś, wyprawienie w podróż czy zwolnienie ze służby”, a więc wygonienie duchów: „A kysz, a kysz!”.

Duchy z pewnością zostały przywołane, ale czy zostały odesłane w pokój, czy wyegzorcyzmowane, a może odprawione z kwitkiem?

Remiks jako artystyczne re-enactment

Leszek Kolankiewicz na zmierzenie się z *Dziadami* zaproponował strategię recyklingu, rozumianą jako „współczesne – właściwe epoce ekologii – miano wiecznego powrotu i *ricorso*, powtarzania się przebiegów historii społecznej. Obrzędy komemoratywne też są swego rodzaju recyklingiem, bo pozwalają na nowo przeżywać to, co już raz przeżyte i co weszło do domeny pamięci zbiorowej. [...] Cały Festiwal będzie jednym wielkim recyklingiem *Dziadów* jako projektu kulturowego – w dobie reakcyjnego łaknienia mitów z jednej strony, skrajnej nieufności i podejrzliwości wobec wszelkiej mitologizacji z drugiej”².

R e c y k l i n g (zgodnie z angielską etymologią) oznacza ponowne wprowadzenie do obiegu, powtórne użycie, wykorzystanie czegoś jako materiału do obróbki i przetworzeń, jako wtórnego surowca, z którego powstaje nowa jakość. Recykling jako strategia artystyczna jest podstawą nurtu *junk art* i oznacza – jak pisała Josette Féral – tworzenie z „materiałów, które zakończyły swój cykl życiowy”³, lecz dzięki gestowi twórcy mogą ponownie wejść do obiegu kulturowego i stać się elementem nowej struktury. Co więcej, badaczka definiuje recykling szerzej – jako podstawowy koncept postmodernizmu i ujmując go jako „przeprogramowanie form”, czyli wykorzystanie dzieł funkcjonujących w obiegu kulturowym, „których znaczenie jeszcze się nie wyczerpało i które nie uległy procesowi destrukcji, lecz przeniesione w inny kontekst nabrały nowych sensów”⁴. Artysta wykorzystuje elementy przynależące do sfery kultury i identyfikowalne przez odbiorców, by oderwać je od dotychczasowych kontekstów, zmienić ich znaczenie i przy ich użyciu stworzyć nowe dzieło. Produkt „drugiego stopnia” (z czym mamy do czynienia w remiksach, ale też w parodiach, pastiszach, kolażach, asamblażach,



fol. Maciej Zarzewski

Kłócze, reżyseria Jarosław Fret, dramaturgia Leszek Kolankiewicz

remake'ach, coverach, mash-upach itd.) wchodzi w dialog z pierwowzorem – może z nim dowcipnie grać, może go twórczo kontynuować, reinterpretować, krytycznie podważać czy nawet negować. Według Féral praktyka recyklingu tematyzuje sam proces twórczy, aktywizuje odbiorcę i uruchamia jego pamięć (każąc mu szukać źródeł odniesień), a także kwestionuje wagę autora i postulat oryginalności dzieła sztuki, akcentując seryjność i „remiksowalność” oraz mobilność artefaktów. Przenosi więc punkt ciężkości z dzieła sztuki jako produktu na performatywność sztuki jako dynamicznego procesu interakcji i negocjacji między twórcą a odbiorcą, tworząc kulturę użytkowania, gdzie na równych prawach współlistnieje gest artysty i użytkownika⁵.

Poddane recyklingowi mogą być nie tylko treści, ale także forma, postawa artysty, styl, technika pracy, sposób prezentacji i ekspresji, w końcu samo medium. Przykładem takich zabiegów był projekt RE//MIX Komuny//Warszawa realizowany w latach 2010–2014, w ramach którego powstało trzydzieści produkcji⁶. Tomasz Plata, pomysłodawca projektu, zaprosił artystów związanych z różnymi dziedzinami sztuki, aby na drodze dialogu poddali twórczej rewizji dzieła z przeszłości – projekty m.in. The Wooster Group, The Living Theatre, Johna Cage'a, Mariny Abramović, Merce'a Cunninghama, Tadeusza Kantora czy Jerzego Grotowskiego.

W przypadku remiksów *Dziadów* założenie było podobne, z tym że punkt odniesienia, choć definiowany szeroko, był jeden. Mimo to projektowi wrocławskiemu znacznie bliższa wydaje się idea „wcielania przeszłości”, „przyjmowania duchów przodków w ciało”, ponownego ucieleśnienia, stąd warto tu użyć interpretacyjnej strategii, która wydobywa akt performatywnego powtórzenia i silniej niż recykling problematyzuje kwestię archiwum, mianowicie re-enactment.

Pojęcie *re-enactment* nie jest do końca tożsame z polskim terminem „rekonstrukcja” (natychmiast kojarzonym z rekonstrukcją historyczną), od którego jest stanowczo szersze, co wykazały w swych

pracach Rebecca Schneider⁷ i Dorota Sajewska⁸. Najprościej definiując, jest to strategia polegająca na przeniesieniu w teraźniejszość wydarzenia czy dzieła sztuki z przeszłości, ale przy pełnej świadomości, że niemożliwe jest ich wierne odtworzenie, czyli rekonstrukcja właśnie, gdyż zachodzą inne okoliczności, dokonuje się to poprzez inne ciała, systemy przekazu, wobec nowych widzów czy świadków. Izabela Kowalczyk, przyglądając się przesunięciu pomiędzy terminem „re-enactment” a „rekonstrukcją”, zauważała, że „pierwsze pojęcie w dosłownym znaczeniu oznacza powtórne odegranie, ale również proces apelacyjny, a więc mamy tu zaakcentowane właśnie powtórzenie czegoś, które jednakże łączy się pojęciowo z dokonaniem rewizji poprzedniego wydarzenia. A rekonstrukcja to nie tyle powtórzenie, ile odtworzenie, pojęcie to nie konotuje już dokonania rewizji tego, co miało miejsce wcześniej”⁹.

Dorota Sajewska postulowała wykorzystanie terminu „re-enactment” do badań nad teatrem jako narzędzia dostępu do jego historii i ponownego w niej uczestnictwa, przeczącego mitowi o efemeryczności teatru¹⁰. Re-enactment, będąc zjawiskiem z pogranicza teorii i praktyki, lokującym się w polu przecięcia ciała i historii, umożliwia aktualizację wydarzenia i inną niż archiwalną formę jego dokumentacji. Re-enactment to performatywne powtórzenie, a nie odtworzenie oryginału, jest więc zarazem jego odnowieniem, jak i przeobrażeniem za sprawą kolejnej realizacji i recepcji. Re-enactment jako strategia artystyczna kwestionuje możliwość odtworzenia oraz „wydobywa na jaw paradoks zachowania niepowtarzalnego wydarzenia i w centrum uwagi stawia własną medialną strukturę”¹¹. Pokazuje, że identyczność z przeszłym wydarzeniem jest niemożliwa, gdyż każde powtórzenie zakłada zmianę i nakłada na pierwowzór kolejne warstwy (krytyczne, naukowe, artystyczne, społeczne, polityczne), które sprawiają, że nigdy nie powróci on w tej samej formie. Skutkiem tego przeradza się w remiks, który negocjuje z tradycją, stawia pytanie o możliwość aktualizacji i dyskutuje z pierwowzorem arty-

stycznym. Jak pisała Anna R. Burzyńska: „Remiks jest ekstremalną formą przepisywania; taką, która stawia na zbawczy błąd. [...] Kluczowym zagadnieniem będzie tu różnica”¹².

Sajewska podkreśla, że re-enactment problematyzuje sposoby archiwizacji i dokumentacji i „ze względu na swój metamedialny charakter stanowi szczególnie rodzaj działania teoriopoznawczego poddającego refleksji strategię i praktyki pamięci, a także status źródła, świadectwa, dokumentu”¹³. W tym sensie re-enactment włącza w proces dokumentacji ciało i praktyki, które zostały wyparte przez logocentryczny dyskurs archiwum, spełniając wielokrotne postulaty Diany Taylor, aby ciało i praktyki uznać za pełnoprawne media pamięci i formy przekazywania wiedzy, pamięci kulturowej i zbiorowej tożsamości¹⁴. Dla Taylor, Schneider i Sajewskiej reaktywacja wydarzenia jest możliwa poprzez transmisję w ciałach i działaniach.

Zaproszeni do Wrocławia artyści i badacze mieli sięgnąć do *Dziadów* jako do „performatywnego archiwum kultury polskiej” – w celu ożywienia dokumentacji, odnowienia doświadczenia i rewizji cielesnej przeszłości. Przywołując historyczne inscenizacje, mieli je przetestować, sprawdzić ich żywotność i to, czy mają nam jeszcze coś do powiedzenia. Sam Leszek Kolankiewicz pisał o akcie performatywnego powtórzenia następująco:

[...] powtórzenie wcale nie musi być martwym powieleniem tego, co cudze, samemu nieprzeżyte, jedynie zaobserwowane – owszem, może być odczytaniem na nowo, ponownym napisaniem i powtórnym uczynieniem, re-enactment właśnie, czyli – jak powiedziałby Wyspiański i jak to ujmował w swoim programie – przewalczaniem. Przewalczaniem, bo to pisanie na nowo, to przywracanie, miało być też odnowieniem – może nawet rewizją – miało więc być pisaniem od nowa, jako dzieła własnego; a to znaczy, że i własnego, i przecież zarazem w jakiejś mierze wspólnego¹⁵.

Projekt „odprawiania *Dziadów*” uzmysławia, że obco brzmiące hasła „recykling” i „re-enactment” oznaczają ponowne przywołanie, uobecnienie, powrót w zmienionej formie tego, co dawne, re-aktualizację wydarzenia, a także ponowne ucieleśnienie – w sensie oddania ciał tym, którzy zechcą w nich zagościć. Koncepcja ta okazała się niezwykle otwarta i twórcza, co zaowocowało wielością głosów (także tych z zaświatów) oraz różnorodnością strategii służących ponownemu uobecnieniu.

Widma wcielone

Strategie re-enactment oraz recyklingu można było zaobserwować we wrocławskich remiksach. Nieprzypadkowo cykl otworzył remiks przedstawienia *Akropolis* Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny (1962), zatytułowany *Kłacz*, a przygotowany przez inicjatorów festiwalu – Leszka Kolankiewicza i Jarosława Freta. Twórcy, zadając pytania o możliwość dokumentacji i archiwizacji spektaklu, skupili się na temacie narastania warstw, na kłacz, w które rozrasta się *Akropolis*, poczynawszy już od dramatu Wyspiańskiego, który był przecież re-enactment katedry wawelskiej. W cytowanym już tekście *Kłacz* „*Akropolis*” Kolankiewicz zwracał uwagę na wielopiętrowość *Akropolis* (dramat Wyspiańskiego, pięć wariantów spektaklu Grotowskiego, rejestracja Jamesa MacTaggarta, projekt Elizabeth LeCompte) i związaną z tym kwestię niekończących się odnóg pamięci i wariantów – powtórzeń, rekonstrukcji, remiksów, uniemożliwiających de facto ustalenie jednego „źródła” i odwołanie się do „oryginału”, które samo było ciągiem zremiksowanych rekonstrukcji.

Analizując remiks Elizabeth LeCompte *Poor Theatre: A series of simulacra* (2004), Kolankiewicz zauważał, że aktorzy The Wooster Group – symulując aktorów Teatru Laboratorium – powtarzali tylko te ich gesty i działania, które zmieściły się w kadrze kamery i zostały zarejestrowane przez MacTaggarta. Tematyzowali tym samym również samo medium – nagranie telewizyjne – jego ograniczoność i sposób pośrednictwa. Sama rejestracja okazała się symulacją, czymś wybiórczym i wtórnym, funkcjonującym na własnych prawach. Jaki więc dziś jest dostęp do spektaklu z 1962? Poprzez archiwum, dokumenty, przez kaleką rejestrację?

Przedstawiony we Wrocławiu remiks rewidował kwestię pamięci oryginału i uzmysławiał problematyczność archiwum – zaproszeni badacze i świadkowie tamtego wydarzenia prezentowali w Sali Teatru Laboratorium istniejące archiwalia i dokumentację audiowizualną. Bruno Chojak, archiwista Instytutu Jerzego Grotowskiego, opowiadał o różnych wariantach *Akropolis* i niemożności zidentyfikowania aktorów w każdej z wersji, o lukach w dokumentacji i o tym, co zostało szczątkowo zachowane w formie materialnej po spektaklu, a co nie daje zasadniczej odpowiedzi na pytanie o jego kształt. O strategii LeCompte opowiedziała natomiast zaproszona do remiksu Stefania Gardecka, współpracująca z Jerzym Grotowskim i Teatrem Laboratorium w latach 1966–1984. Przypomniła ona spotkanie z reżyserką i oprowadzanie jej po Sali Teatru Laboratorium, kiedy to LeCompte, zwracając uwagę na posadzkę, ukryła przed rozmówczynią zamiar remiksowania dzieła Grotowskiego w swoim spektaklu, w którym potem wykorzystała także nagraną potajemnie rozmowę z Gardecką. Incydent ten pokazuje, że pamięć o *Akropolis* Grotowskiego funkcjonuje poprzez zapośredniczenia, gromadząc kolejne warstwy zabrudzeń, odchyłeń związanych z samym aktem transferu, który dokonuje się – jak chciały zwolenniczki żywego medium – właśnie „z ciała w ciało”. Zgodnie z ich tezami o ciele jako medium pamięci i narzędziu umożliwiającym ożywienie archiwum, w Sali Teatru Laboratorium dokonano re-enactment dwóch scen spektaklu. Najpierw pokazano publiczności fragmenty rejestracji spektaklu z 1968 roku (sceny Parysa i Heleny, Panny i Klio), które potem dwie aktorki (Aleksandra Kotecka i Małgorzata Pauka) próbowały powtórzyć, zrewidować w ciałach – jak określiłaby to Schneider – dając widzom możliwość ponownego (i innego!) uczestnictwa w tych scenach. Celem nie była kopia ani replika tamtych działań, a przepuszczenie ich przez ciała dwóch aktorek, niejako oddanie ich ciał umarłym, by w swoistym nekroperformansie to, co martwe, za sprawą działania stało się żywe¹⁶.

Kolankiewicz w materiałach festiwalowych zapowiadał: „Tak oto idea żywego archiwum znajdzie pełne ucieleśnienie, zostanie też na swój sposób urzeczywistniony projekt Wyspiańskiego”. Został urzeczywistniony w tym sensie, że mieliśmy do czynienia z widmami i – jak w rejestracji MacTaggarta – z „widmową cielesnością aktorów Teatru Laboratorium”. Mary powróciły i zamieszkały w ciałach żyjących, manifestując – jak ujmowała to Sajewska – „w materialnych resztkach oddziaływanie nieobecnego ciała”, kiedy to ciało staje się reprezentacją trupa¹⁷.

Pod koniec *Kłacza* na scenie pojawiła się milcząca Rena Mirecka, która, przysiadłszy na krześle, patrzyła niemo na zachowany w filmowym materiale fragment swej dawnej kreacji. Funkcjonowała niemal jako cytat z tamtego wydarzenia, przy zastrzeżeniu, że (jak podkreślała Schneider), to już nie było „tamto” ciało ani tamte emocje, ani tamto doświadczenie. Remiks *Akropolis* (podobnie jak wystawiony w 2009 roku we Wrocławskim Teatrze Współczesnym spektakl *Akropolis. Rekon-*



Moja klasa, realizacja Łukasz Kos, dramaturgia Robert Bolesto

strukcja w reżyserii Michaela Marmarinosa) pokazał niemożność powrotu do tamtego doświadczenia i „odtworzenia” spektaklu – nawet przy udziale tych samych wykonawców. Aktorka była przywołanym duchem, który przyszedł na obrzęd Dziadów, ale, jak ostatnie wezwane Widmo, pozostał niemy. Uświadomiło to, że, podobnie jak u LeCompte, *Akropolis* funkcjonuje jako seria symulaków, na które składają się nasza pamięć, wyobrażenia, poddane kolejnej mediacji ciała aktorów, akty ponowień. *Akropolis* pozostaje, jak pisała Schneider o performansie: „ale inaczej lub w różnicy – [...] jako przeciw-pamięć, niemal w sensie echa”¹⁸. A zarazem „zaczyna się wciąż i wciąż na nowo – poprzez siebie jako powtórzenie”, formując niekończące się kłacz.

Z widmową obecnością przodków mieliśmy też do czynienia w drugim remiksie *Dziadów* Grotowskiego (1961) – *Dziady*. „*A czegoż potrzeba dla duszy?*” przygotowanym przez Dariusza Kosińskiego i Jadwigę Rodowicz-Czechowską. Tak jak w przypadku *Kłacza*, efekt symulacji miała wspierać realność miejsca – pokaz odbył się w sali na pierwszym piętrze Pałacyku, w którym podczas gościnnych występów we Wrocławiu Teatr 13 Rzędów pokazywał swoje *Dziady*. Podstawą remiksu były fragmenty wybrane przez Grotowskiego do polskiej inscenizacji: wiersz *Upiór*, II część *Dziadów*, Wielka Improwizacja oraz fragmenty z części IV. Twórcy wrocławskiego remiksu przywołali duchy przodków: Jerzego Grotowskiego oraz aktorów Teatru 13 Rzędów i Teatru Laboratorium. Objawili się oni poprzez archiwalne nagrania audio oraz – dość dowcipnie – w ciałach obecnych i wezwanych „potomków”. Jednak, jak zaznaczył badacz-egregor, przypominający Jana Śniadeckiego z jego „szkiełkiem i okiem” (w tej niewdzięcznej roli profesor Kosiński), celem było nie tylko odprawienie obrzędu, ale i odprawienie (we wspomnianym już sensie: odesłania, oddalenia) dziadów. Rytuał był przewrotny – zaklęcia wspomagała ludowa skoczna muzyka, funkcję Guślarza pełniła kobieta, nieznosny egregor przerywał zjawom słowami Księdza z IV części, wtrącał się, przeszkadzał, chciał ich nawet dotknąć. Same zjawy (grane

przez dwie aktorki: Beatę Passini i Hanę Umeda) też były zaskakujące – owinięte w prześcieradła, z orientalnymi elementami stroju, wachlarzami, posługiwały się japońskimi technikami ciała. Pamiętamy jednak, że w opolskim spektaklu dział się równie osobliwy i prowokacyjny rytuał – z nieprzystającymi, trywialnymi przedmiotami, elementami gry, nastrojem zabawy, prześmiewczymi i groteskowymi stylizacjami. To po tym spektaklu Tadeusz Kudliński ukuł sformułowanie „dialektyka ośmieszenia i apoteozy” na określenie strategii, jaką stosował Grotowski. Remiks powtarzał gest profanacji i gry, ataku na archetyp, który przez zderzenie z tym, co niskie, wykrzywione, miał szansę się odnowić.

Powraca w tym kontekście ujęty w formie pytań tytuł jednej z debat: „Błuźnić czy kreować mity? Podważać i obalać czy uświęcać?”, która wzbudziła ożywioną dyskusję na temat mitotwórczej roli *Dziadów*. Twórcy tego remiksu, powołując się na swego patrona, zaproponowali gest porzucenia mitotwórczego scenariusza *Dziadów*. Recykling, którym posługiwał się i remiks, i sam spektakl Grotowskiego, znosi myślenie mityczne, jest ucieczką od mitu, który petryfikuje rzeczywistość i nasze myślenie o świecie. Właśnie dzięki zestawieniu elementów nieprzystających, zużytych, wyrwanych z kontekstu, zapożyczonych z innych dzieł czy rzeczywistości codziennej, rysuje się możliwość – jak przekonuje Féral – zmiany spojrzenia, a co za tym idzie, odnowienia, przywrócenia wartości. Taktyką taką często jest gra, zabawa, która inicjuje twórczą wymianę między artystą a odbiorcą. Proces percepcji łączy się z doznaniem przyjemności płynącej z rozwiązania zagadki, rozpoznania śladów, pierwotnej funkcji czy pochodzenia elementów. Po odrzuceniu mitu pojawia się pytanie, co można zmienić, jak się odbić, tworzyć – i w tym sensie jest to praktyka wyzwalająca.

W remiksie wykorzystano fragment audycji radiowej, w której Grotowski powiedział:

Uważam, że niesłusznie jesteśmy nazywani teatrem nowoczesnym i że niesłusznie przypisuje się nam chęć za wszelką cenę znalezienia jakichś



foto: Maciej Zahrzewski

nowatorskich wariantów teatru. Naszym celem jest raczej przewartościowanie tradycji, zarówno tradycji teatralnej, jak i tradycji narodowej. Jest to świadomość, że po prostu stoimy komuś na ramionach. Jacyś ludzie byli przed nami i zyskali taką, a nie inną wizję rzeczywistości, albo wizję sztuki. My stoimy im na ramionach i możemy dalej widzieć, i to, co jest tam gdzieś za horyzontem, to stary przykład. Jednakże musimy wiedzieć, komu mianowicie stoimy na ramionach i dobrać sobie tych, którym na ramionach chcemy stanąć.

I taki gest – dobrania sobie olbrzymów, ale również „dobrania się” do nich i w efekcie odesłania, widzę w obrzędzie, jaki odprawili twórcy remiksu. W tym sensie ostatnie słowa, jakie zabrzmiały z offu: „Czekamy na was. Trzymajcie się. Róbcie swoje” – słowa ciężko już wówczas chorego Jacka Zmysłowskiego – brzmią jak pożegnanie, ale jednocześnie jak zachęta do dalszej pracy, do „robienia swojego”, do działania, które nie będzie kontynuacją, do „dobierania się” i twórczego podważania. W Pałacyku były to słowa przodka skierowane do „niepokornych potomków” – siedzących przy stole: Jarosława Freta, Tomasza Rodowicza, Pawła Passiniego, Ewy Oleszko-Molik, Stefanii Gardeckiej, Leszka Kolankiewicza, Dariusza Kosińskiego, Jadwigi Rodowicz i małego Kacperka, którzy dopiero co wspólnie z aktorami i muzykami odczytali Wielką Improwizację. A raczej odprawili ją precz, z jej roszczeniami do geniuszu, megalomanii, egotyzmu, narcyzmu i mitologizacji bohatera.

Trzeci remiks, *Pudełko, czyli o tym Białoszewskim, jak go słuchamy*, przygotowany przez Pawła Passiniego i Jacka Kopcińskiego, odnosił się do *Dziadów* Mirona Białoszewskiego z 1961 roku. Tytuł nawiązywał do odczytu Białoszewskiego *O tym Mickiewiczu jak go mówię* z 1967 roku, dotyczącego IV części *Dziadów*, a owo tytułowe pudełko to archiwum – zbiór taśm magnetofonowych nagrywanych przez poetę dla jego niewidomej przyjaciółki, Jadwigi Stańczakowej. Pudełko przechodziło z rąk do rąk, aż znalazło się w posiadaniu Kopcińskiego. Wśród starych taśm odkrył on nagranie *Dziadów*. Remiks podejmował temat archiwum, medium i technik zapisu. Narracja badacza wprowadziła widzów

w historię taśm, w życie Białoszewskiego na Tarczyńskiej, jego relację ze Stańczakową, domowy teatr i obsesję zapisu słowa mówionego. Opowieści towarzyszyły nieme obrazy – unikatowe nagrania przedstawiające Białoszewskiego i jego znajomych podczas wykonywania rozmaitych happeningów. Passini i jego aktorzy podjęli się trudu ożywienia dokumentacji. Do wykładu wkradła się muzyka, wywołane słowem przybyły Dusze, a w końcu zmaterializował się sam Miron (w tej roli Paweł Janyst, ostatnio mający szczęście do postaci umarłych poetów – czy to Norwida w *Biegunach*, czy Wyspiańskiego w *Requiem*). Świat Mirona i jego *Dziadów* ożył na oczach widzów.

Ramą „zdarzenia teatralnego z udziałem widzów” (tak określonego przez twórców) był obrzęd z II części. Miron z niemal przyklejonym do ust mikrofonem podłączonym do starodawnego Grundiga odprawiał – przepowiadał swoje *Dziady*. Scena na Strychu Teatru Współczesnego stała się miejscem synkretycznym: na poły mediateką, na poły cmentarzem czy starą kaplicą, lecz w gruncie rzeczy mieszkaniem Mirona – pudełkiem, pokojem jego wyobraźni. Aktor, siedząc w za dużym płaszczu na łóżku, mówił, oddawał swój głos i ciało (ale tu przede wszystkim głos) nie tylko Mironowi, ale też kolejnym zjawom, które w rytualnych płasach materializowały się za jego plecami. Początkowo na nie nie patrzył, cały zamknięty, zanurzony w swym przepowiadaniu. Tańce Dusz – coraz szybsze, coraz bardziej orgiastyczne, rytmiczne – niczym chór towarzyszyły poecie, wykradając mu poszczególne kwestie (Dzieci, Złego Pana, Zosi). Sam poeta-performer coraz bardziej się rozpalał, niemal melorecytował, śpiewał – w końcu zdjął płaszcz, przyprowadził niewidzącą Stańczakową i kazał jej nagrywać, dokumentując to dla niej. W swój monodram włączył fragmenty dziennika *Chamowo*, *Szarej mszy*, *Osmędeuszy*. Po skończeniu seansu był wyczerpany, niemal w ekstazie. Gdy zamilkł, Dusze skuliły się, poskładały w dziwne formy, w końcu znikły. Wychodzących widzów żegnał puszczony z taśmy głos Białoszewskiego mówiący Wielką Improwizację.

Choć był to remiks rozbudowany wizualnie i najbardziej ze wszystkich teatralny, to skupiał się w istocie na technologii – zapisie mowy, jej odtwarzaniu, ponownym słuchaniu i kwestii ożywienia wypowiedzianego słowa. Aktor wykonywał ustny performans, powtarzał gest zapisu, utrwalania wypowiedzi na nośniku, a jednocześnie jego słowa były zmultiplikowane (przez archiwalne wypowiedzi Białoszewskiego) i rozebrane, ucieleśnione (przez postacie Duchów, jak i figurę samego poety). W jakim stopniu mowa może być medium pamięci i narzędziem przekazywania doświadczenia? Czy jest nią bardziej niż zapisany tekst, zdjęcie ze spektaklu, ale mniej niż udźwiękowiony film? A co w takim razie z filmem bez fonii, który pokazano widzom remiksu? Według Taylor to mowa jest silniejsza niż zapis, to ona przetrwa i nie ulegnie zniszczeniu w czasach dyktatury, gdy pali się na stosach nieprawomyślnych książek¹⁹. Wypowiedź ożywia zapis, a medium jest tu ponownie ciało. Ożywić archiwum to odczytać czyjeś słowa, wykonać twórczość, wcielić. Z tym marzeniem zdradził się Kopciński, gdy kilka lat temu pisał:

Od lat chodzę za Białoszewskim. Podglądam go, wypatruję, podsłuchuję. Skanduję jego wiersze, wybijam rytm jego prozy, śpiewam jego piosenki. [...] Od lat chciałbym napisać o jego *Transach* i łapię się na tym, że wcale mnie taki opis nie pociąga. Pociąga mnie sam trans. Może dlatego stale wracam do tego samego i pytam nie o twórczość, ale twórczy akt, o to, jak rodzi się dzieło i co tym dziełem w istocie jest. Wiersz czy recytacja? Dramat czy gra? To potem, bo wcześniej jest przecież zdarzenie – czy nie ważniejsze niż relacja?²⁰

Miejszem takich wcielen jest przecież naturalnie teatr, miejsce powrotów i powtórzeń, medium będące – jak pisał Marvin Carlson – maszyną pamięci, gdzie żywi oddają ciała duchom. Teatr to nieskończony ciąg rekonstrukcji, gdzie zdarzenie jest ważniejsze niż relacja.

Wewnętrzne podsumowanie

W tych trzech pierwszych remiksach zwraca uwagę podobna strategia wykorzystania archiwum i potraktowania pierwotnego dzieła. Wykonano tu pracę archiwalną, rekonstrukcyjną – wykorzystano dostępną dokumentację, włączając do remiksu nagrania audio i zachowane nagrania filmowe (technika *found footage*). Bazowano zarówno na istniejących archiwaliach (scenariusz, zdjęcia, projekty scenografii), jak i na badaniach naukowych. Znaczące jest to, że w tych trzech remiksach brali udział badacze zajmujący się już wcześniej w licznych publikacjach i badaniach tematem remiksów (Leszek Kolankiewicz i Dariusz Kosiński – Grotowski, Jacek Kopciński – Białoszewskim). W „zdarzenia teatralne” włączono elementy wykładu performatywnego, który stał się immanentną częścią remiksu, a naukowiec jednym z jego wykonawców.

Wykłady towarzyszyły remiksom również w Komunie//Warszawa, co tak uzasadniała Katarzyna Lemańska: „Remiks odwołuje się do pamięci i procesu przypominania twórczości artystów, którzy nie istnieją tak wyraźnie w popkulturowym obiegu. Dlatego większość premier w komunie//warszawa poprzedzona jest performatywnym wykładem na temat twórczości mistrza”²¹. Zauważała zarazem, że ta narracja ustawia odbiór widzów, którzy przyjmują perspektywę eksperta. W przypadku remiksów zaprezentowanych we Wrocławiu trudno mówić o konieczności przypominania artystów czy dzieł. Punkt odniesienia był jasny. Dostrzegabym tu raczej chęć przetestowania przez ekspertów ich tez i analiz, sprawdzenia ich w praktyce – w ciałach wykonawców, w interakcji

z publicznością, w przestrzeni sali, w performansie. Nie pociąga mnie opis – pisał Kopciński – pociąga mnie sam trans, zdarzenie. Jest to jedyna w swoim rodzaju okazja, by ożywić przedmiot badań – zaprezentować go nie w analitycznym opisie, w książce, a w re-enactment – w powtórzeniu praktyki. Potwierdza to zarazem ustalenie Sajewskiej, że re-enactment jest formą „teoretyczno-praktyczną”, gdzie teorię można sprawdzić w działaniu, a refleksji towarzyszy akt ucieleśnienia.

Jednocześnie, jak pisały badające remiksy Komuny//Warszawa Lemańska i Karolina Wycisk: „remiks teatralny sam musi wytwarzać i komunikować istnienie i zasięg swych odniesień [...] przez tytuł, opis spektaklu, cytaty i aluzję, a w strukturze spektaklu przez widoczne, jawne odniesienia w treści i formie”²². Jest on siłą rzeczy autotematyczny, a wchodząc w dialog z pracą kogoś innego, przywołuje ją w rozmaity sposób (przez cytaty, materiały audiowizualne, powtórzenie techniki czy właśnie dyskurs naukowy). „Sygnalizuje to – jak dodają autorki – uzależnienie procesu wytwarzania i odbioru od zmiennych kompetencji kulturowych odbiorcy – znajomości przez niego (miksowanych) tekstów kultury, określonego kontekstu pozateatralnego, dziedzin dyskursywnych i architektonicznych”²³ oraz wiedzy historyczno-teatralnej na poziomie ekspertów – można dodać. O ile bowiem wszyscy rozpoznali w remiksie Freta oryginalną wannę z *Akropolis*, to kto się domyślił, że jedna z aktorek w remiksie Rodowicz nosiła czarny płaszcz Ciemnego z *Apocalypsis cum figuris*, a druga stuknęła laską, której używał w tym spektaklu Ryszard Cieślak?

Pamięć nie w naszej mocy

Odmiennej strategii wobec widza i jego kompetencji obrały pozostałe remiksy. Do wspólnoty doświadczeń odwołał się w remiksie *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora (1975) Łukasz Kos i Robert Bolesto. W *Synagodze Pod Białym Bocianem* pokazali sfilmowaną podróż przez meandry pamięci zatytułowaną *Moja klasa*. Twórcy potraktowali spektakl Kantora jako opowieść o niemożności odtworzenia przeszłości, powrotu do dzieciństwa, przywołania minionych zdarzeń i o zawodnych mechanizmach pamiętania. Łukasz Kos opowiedział w filmie o poszukiwaniach uczniów ze swojej klasy. W materiałach festiwalowych zapowiadał:

Moja klasa... moja pierwsza klasa
Czy pamiętam tych ludzi? Czy pamiętam te dzieci? Te nazwiska?
Czy rozpoznam ich na klasowym zdjęciu? [...]
Szukam tych ludzi
Co mi powiedzą?
W inny sposób chcę przywrócić się procesowi grzebania w pamięci

Tematem filmu był sam proces pamiętania i podróży do minionego szkolnego doświadczenia. Bohater filmu zaczął poszukiwania od pracy archiwalnej – wizyty w szkole i odnalezienia w archiwum dziennika klasowego, a w domowym archiwum klasowych zdjęć. Potem przy pomocy portali społecznościowych wykonywał pracę detektywistyczną – szukał osób, adresów, danych, kontaktów. Gdy się to udało (a nie zawsze się udawało), umawiał się na spotkanie i w rozmowie próbował przywoływać wspólne (a częściej całkiem odmienne) wspomnienia na temat tego okresu. Proces nie został dokończony, a w miarę poszukiwań można było dostrzec coraz większą rezygnację i narastające wątpliwości twórcy. Kos powtarzał jak mantrę słowa: „już nie pamiętam”, „nie przypominam sobie”, „nie wiem” lub „ja to pamiętam inaczej”, „naprawdę tak było?”, „jak to naprawdę było?”.

Film odwoływał się do spektaklu Kantora jako do maszyny wspomnień, strategii twórcy zestawianej często z seansem spirytystycznym,



fot. Magdalena Wdowicz-Wierzbowska

Pudelko, czyli o tym Białoszewskim, jak go słuchamy, tekst Jacek Kopciński, reżyseria Paweł Passini

z przywoływaniem duchów. Osoby z klasy, jeśli udało się je spotkać, już nie były tamtymi dziećmi, sam Kos nie był już tamtym najmniejszym w klasie i zastraszonym chłopakiem. Rekonstrukcja wspomnień uzmysłowiła, że każdy pamięta inaczej i coś innego, że z dzieciństwa pozostały klisze, powidoki, manekiny petryfikujące wspomnienia o uczniach, których już nie ma. To jest już umarły czas, tak jak umarła okazała się klasa. *Moja klasa* opowiadała o klęsce mechanizmu rekonstrukcyjnego i remiksowała przede wszystkim subiektywne doświadczenie, indywidualne wspomnienia i nie-pamięć, na licencji – można powiedzieć – Kantora. Była to wypowiedź najbardziej osobista, odpowiedź dana pierwotworowi przez autora w jego własnym imieniu, oparta na własnej biografii i w tym sensie skutecznie powtarzająca strategię Kantora.

Do prywatnych doświadczeń i wspomnień odwołał się również Jerzy Trela w remiksie *Dziadów* Konrada Swinarskiego (1973) zatytułowanym *Remiks jako lekcja*. Został on przygotowany wspólnie ze studentami Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie: Anną Popiel, Aleksandrą Skorupą, Rafałem Szumskim. Trela nie wszedł jednak w rolę pedagoga i eksperta od przeszłości, co mógłby sugerować tytuł remiksu. Raczej obnażył, podobnie jak Kos, własną bezradność i niemożność powrotu do swej wielkiej kreacji i doświadczenia spektaklu Swinarskiego. Na remiks złożyły się: prezentacja materiałów archiwalnych, działanie aktorskie oraz spotkanie z Trelą, z których każde w odmienny sposób komentowało *Dziady* z 1973 roku.

Czekającą w foyer wrocławskiego PWST publiczność osaczyło odtworzone, zapętlone nagranie wypowiedzi: „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie, / Co to będzie, co to będzie?“, z charakterystycznym dla Swinarskiego chichotem, który pozwalał domyślać się wykonawcy tych słów. Potwierdził to zresztą materiał filmowy zrealizowany podczas jednej z wczesnych stolikowych prób *Dziadów*, na której reżyser wygłosił swoiste exposé („nie chcemy robić mszy narodowej”) i wykonał z lekkim zaśpiewem ów dwuwersowy fragment. Następnie widzowie przeszli do drugiej sali, gdzie ubrani w białe koszule studenci mikrowali pojedyncze frazy z *Dziadów* (głównie ze sceny Salonu Warszawskiego), tworząc chór przygotowujący wejście Konrada. Jerzy Trela stanął po cichu za plecami widzów, a gdy padło na niego światło, zaczął: „Samotność – cóż po ludziach...”. Aktor, ubrany

w zwykły garnitur, spokojny, niemal nieruchomy, pewnym, lecz stonowanym głosem wypowiedział Wielką Improwizację. Funkcjonował w ramach remiksu prawie jak cytat ze spektaklu, nie będąc jednak repliką tamtego Konrada. Jego monolog nabrał innych znaczeń, nowej jakości, był inną wypowiedzią niż tamta wygłaszana przez lata od momentu premiery w 1973 roku. Przed nami stał też inny człowiek – ponad siedemdziesięcioletni aktor o olbrzymim dorobku, autorytet i profesor szkoły teatralnej. Niewiele miał wspólnego z trzydziestoletnim Jurkiem, którego wybór do głównej roli w *Dziadach* wywołał wiele kontrowersji i niemalą konsternację w zespole, o czym nazajutrz w debacie przypomniła Joanna Walaszek. Czym więc była ta Improwizacja, której doświadczyli widzowie i której na nowo doświadczył sam Trela?

Aktor próbował odpowiedzieć na to pytanie podczas spotkania po spektaklu. Powiedział, że jest to dla niego już zupełnie inny tekst, a podczas jego wypowiadania najsilniej odczuwa ton rozpacz i goryczy. Aktor nie rekonstruował monologu Konrada z 1973 roku, a zrewidował go w swoim obecnym ciele (jak określiłaby to Schneider), odnowił i powtórzył w innym kontekście, ze wszystkimi towarzyszącymi temu modyfikacjami: z większym doświadczeniem scenicznym, wiedzą, z innymi emocjami, ze zmienionym głosem, sylwetką i tym wszystkim, co zgromadził i co go kształtowało przez ponad czterdzieści lat. Przykład ten wyraźnie pokazuje, że rekonstrukcja rozumiana jako wierne odtworzenie jest niemożliwa nawet poprzez to samo (a przecież tak inne) ciało i że re-aktualizacja doświadczenia musi dokonać się na innych warunkach, z wszelkimi nieuniknionymi przesunięciami.

Ważne w tym kontekście wydają mi się słowa, które powiedziała w debacie²⁴ o scenicznej historii *Dziadów* Joanna Walaszek. Badaczka teatru Swinarskiego, która dokonała przecież wraz z zespołem opisu tego spektaklu²⁵, stwierdziła, że oglądania rejestracji telewizyjnej Laco Adamika z 1983 roku należałoby zakazać, gdyż fałszuje ona obraz tamtego przedstawienia. Utrwalenie go na taśmie jest petryfikacją, unieruchomieniem, przeniesieniem w sferę archiwum i nie da nigdy dostępu do tamtego doświadczenia. W zremiksowanej formie, nierozszczepiającej sobie praw do wierności kopii, dostęp ten umożliwił Jerzy Trela – i w tym znaczeniu była to cenna lekcja.



„Dziady”: kraksa, reżyseria Weronika Szczawińska, dramaturgia Agnieszka Jakimiak

for Maciej Zbierowski

Przewalczać – walczyć

Oba omówione wyżej remiksy były osobistą odpowiedzią daną historycznym inscenizacjom – z wykorzystaniem własnych doświadczeń twórców, odsłonięciem się, na granicy prywatności. Na przeciwnym biegunie sytuują się dwa ostatnie remiksy – Pawła Miśkiewicza i Weroniki Szczawińskiej – które nabrały charakteru publicystycznego i interwencyjnego, traktując przywoływane dzieła jako pretekst do wypowiedzi politycznych. Twórcy obrali inną strategię wobec pierwowzorów, zajmując pozycje krytyczne i rewizjonistyczne.

Paweł Miśkiewicz w remiksie *Czyje to „Dziady”*? odwołał się do zdjętego przez komunistyczną cenzurę przedstawienia *Dziadów* Kazimierza Dejmka (1967) jako wydarzenia o charakterze politycznym, które sprowokowało protesty studentów i doprowadziło do wydarzeń Marca 1968, a w konsekwencji stało się pretekstem do wypędzenia z Polski obywateli pochodzenia żydowskiego. Na pytanie: „Czyje to *Dziady*?”, Miśkiewicz dał jednoznaczną odpowiedź, zestawiając nagranie nieśławnej wypowiedzi Władysława Gomułki z materiałem filmowym pokazującym protesty ONR-owców i spalenie w listopadzie 2015 roku kukły Żyda na rynku we Wrocławiu. Reżyser odwołał się do swojego przedstawienia z Teatru Dramatycznego w Warszawie *Klub Polski* i postaci Konrada w wykonaniu Mariusza Benoit. Aktor odczytał fragmenty *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza, co w zestawieniu z montażem filmów ujawniło tkwiący w *Dziadach* niebezpieczny scenariusz o potencjale nacjonalistycznym.

W trakcie festiwalu wielokrotnie powracały pytania o związek mesjanizmu z dzisiejszymi ruchami narodowościowymi, czy mocniej – faszystowskimi. Nie bez powodu wielokrotnie cytowano słowa Marii Janion z jej listu do uczestników Kongresu Kultury: „Powiem wprost – mesjanizm, a już zwłaszcza państwowo-klerykalna jego wersja, jest przekleństwem, zgubą dla Polski. Szczerze nienawidzę naszego mesjanizmu”. Miśkiewicz nawet nie tyle zadał pytanie, co postawił mocną tezę na temat tego związku i toksyczności arcydzieła (znowu Janion).

Warto przypomnieć, że również Miłosz krytycznie podchodził do idei mesjanizmu, która została ukształtowana przez dzieje recepcji dramatu, i wskazywał na jej kompensacyjny charakter. W *Ziemi Ulro* pisał ostro, że Mickiewicz „żywemc zapiekłował ich [Polaków] w mesjanicznym nacjonalizmie”²⁶. Benoit kończył wygłaszaną w remiksie Wielką Improwizację na słowach: „Nie gardź mną”, ale zaraz zagłuszył i zdyskredytował je wrzask ONR-owców. W zrujnowanej przestrzeni Dworca Świebodzkiego w pył rozbito optymistyczne wyobrażenia na temat wspólnoty narodowej.

Dodam, że nagranie z wiecu ONR-u z paloną kukłą Żyda wykorzystano też w finale *Kłacza*. Gdy Fret zapytał o nieobecnego Ludwika Flaszena, Kolankiewicz zamyślił się, powtórzył pytanie i puścił wspomnianą scenę z wrocławskiego rynku. Po żadnym z tych remiksów nie rozległy się brawa, a publiczność wyszła w milczeniu.

Równie mocną tezę postawiły Weronika Szczawińska i Agnieszka Jakimiak w remiksie *Dziadów – dwunastu improwizacji* Jerzego Grzegorzewskiego (1995). Swoją wersję zatytułowały „*Dziady*”: *kraksa*, co z jednej strony nawiązywało do recepcji spektaklu Grzegorzewskiego, który, jak przypominał w debacie Zbigniew Majchrowski, miał najgorsze recenzje w całej scenicznej historii *Dziadów*, z drugiej zaś strony ujawniło antyfeministyczny aspekt inscenizacji i samych *Dziadów* Mickiewiczowskich, a także patriarchalny charakter Olimpiady Teatralnej i teatru jako instytucji w ogóle.

Widzów Studia na Grobli powitał quasi-operowy śpiew, informujący, że Wrocław jest Europejską Stolicą Kultury, że właśnie odbywa się festiwal „Dziady. Recykling” w ramach Olimpiady Teatralnej i obwieszczający otwarcie Olimpiady... Specjalnej. Wykonująca go ubrana w czarny dres aktorka następnie podpaliła symboliczny znicz i zapowiedziała przeprowadzenie zawodów w dwunastu dyscyplinach sportowych – analogicznie do dwunastu improwizacji Grzegorzewskiego. Za chwilę rozpocznie się olimpiada – specjalna, gdyż do zawodów przystąpią tylko kobiety. Nastąpiła prezentacja zawodniczek, które przedstawiły

się następująco: Pippa del Bono, Petra Brook, Roma Castellucci, Thea Terzopoulos, Waleria Fokin, Jana Fabre, Krystyna Lupa, Jarosława Fret, podając nazwiska wszystkich reżyserów pokazujących swe inscenizacje w nurcie głównym Olimpiady Teatralnej. Następnie zawodniczki wymieniły nazwiska reżyserów (m.in. Elizabeth LeCompte, Julie Taymor, Sophie Hunter, Laurie Anderson, Ariane Mnouchkine, Mai Kleczewskiej, Barbary Wysockiej), które z różnych powodów na Olimpiadę nie przyjechały (bo są zajęte, bo pies zjadł im telefon i nie odebrały informacji, bo okazały się za drogie, bo Strzępka została zaproszona bez Demirskiego itd.). W kolejnej dyscyplinie cztery ubrane w dresy aktorki zaśpiewały fragment piosenki o *Mrs Rollison* (na melodię znanego przeboju Paula Simona i Arta Garfunkela), wskazując, że jest to właściwie jedyna istotna kreacja kobieca w dramacie (o jaką inną rolę mogą starać się aktorki, gdy reżyser szuka obsady do *Dziadów*?). Autorki remiksu wytknęły także

Można rzec, że Dziady oraz Dziady zostały przepuszczone przez wyżymaczkę, potraktowane bez pardonu, by móc sprawdzić, które ich pokłady wciąż [na nowo, inaczej] rezonują, a które są już martwe.

pleć Bohatera Polaków – jedna z zawodniczek dostała szansę wykonania Wielkiej Improwizacji. Niestety, ponieważ reżyserka korzystała z rejestracji *Dziadów* Grzegorzewskiego o bardzo złej jakości, również przekaz zawodniczki został zakłócony przez szumy, szmery, interferencje, a w końcu mikrofon został jej zabrany. Na finał pokazano nagranie wypowiedzi Klary Bielawki, która statystowała w krakowskim przedstawieniu. Aktorka grała jedno z dzieci w scenie obrzędu i tym, co zapamiętała z przedstawienia, był fakt, że nie została na afiszu wymieniona z nazwiska, a jedynie jako „Klara” (i tak dobrze, że nie jako trzy gwiazdki – dodała natychmiast). Gdy po paru latach eksploatacji przedstawienia ona i inne dzieci zaczęły narzekać, że stroje stają się dla nich zbyt ciasne, wymieniono... dziecięcych aktorów.

Drugą kwestią podjętą przez Szczawińską były prawa autorskie. Gdy dwie zawodniczki podczas kolejnej dyscypliny remiksowały ruch Jacka Poniedziałka z przedstawienia, dwie inne krążące nad nimi pytały: czy mamy prawo wykorzystać ten ruch? do kogo powinniśmy się zgłosić o uzyskanie zgody? do ZAIKS-u? do spadkobierców Grzegorzewskiego? do dyrektora Starego Teatru? do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego? do sądu? do adwokatów? na policję? Czy to, co tu robimy, jest w ogóle legalne?

Przygotowując swój remiks, autorki zapowiadały:

Przeglądamy się *Dziadom* – dwunastu Improwizatorom z daleka, z ukosa i przez zapożyczenie: żadna z nas nie miała szansy zobaczyć tego spektaklu na żywo. Materiały, które pozostały po przedstawieniu, zachęcają do podjęcia figlarnej gry i majstrowania przy tych obszarach, których polski teatr współczesny zdaje się obawiać najbardziej: obszarach klapy i klęski, porażki i skuchy. Takiej pięknej katastrofy. Wspólnotowego mitu, który wcale nie łączy.²⁷

Postąpiły więc jak *bricoleur* (*bricoleuse*?) – majsterkowicz, wybierając wątki szczególnie im bliskie i testując resztki pozostałe po inscenizacji, by wprowadzić nowe tematy (copyright, feminizm, klapa i obcy – tu:

kobieta) w samo serce wspólnotowego mitu. To już nie było powtórzenie ani odtworzenie, a kraksa właśnie – totalna rewizja i podważenie pierwowzoru, zafundowany Grzegorzewskiemu bezpardonowy audyt.

Uczynić odpowiedź

Zaprezentowane we Wrocławiu wydarzenia teatralne i spektakle wyraźnie pokazały, że remiks nie jest jednorodną formą. Może on obrać za punkt wyjścia rozmaite treści (archiwum, technikę, formę, ideę, medium) i poddać je odmiennym działaniom – od kontynuacji, rozwinięcia po rewizję i całkowitą negację źródła. Dominujące strategie: re-enactment i recykling mogą być skupione na różnych celach i w efekcie objawić inne aspekty remiksowanego dzieła. Będąc zjawiskiem z pogranicza teorii i praktyki, posługuje się rozmaitymi narzędziami, dokonuje montażu, brikolazu, majstrowania, niekiedy w formie „figlarnej gry”, innym znów razem całkowicie serio. Trudno o jego spójną definicję, ale właśnie w wachlarzu możliwości, różnorodnych form, jakie przybiera, oraz strategii, które realizuje, tkwi jego siła.

Na swój sposób remiks egzorcyzuje swój pierwowzór i dlatego zaproponowanie tej formy do odprawienia *Dziadów* i *Dziadów* było niezwykle trafnym pomysłem. Przywołano je i dano odpowiedź – poprzez performanse, działania, w ciałach i przez akty. Pokazane remiksy potwierdziły, że re-enactment nie jest rekonstrukcją, gdyż ta nie jest możliwa, a odpowiedzią na to, co było. Jej performatywny aspekt zasadza się nie na naiwnej wierze w możliwość odtworzenia „wzorca” i kopiowania „autentycznego oryginału”, ale na niekończącym się procesie przesuniętych powrotów, polegającym na rewizji przeszłości, przystawianiu kłacza oraz na przewalczaniu i nieustającym kwestionowaniu tego, co je poprzedziło. Dokonać można tego tylko poprzez akt, działanie, bowiem, jak nakazywał patron wrocławskiego Instytutu: „Odpowiedzi niepodobna sformułować, można ją tylko uczynić”²⁸. ■

1 • Źródło: <http://www.theatreolympics2016.pl/nurty/dziady-recykling>, dostęp: 6.12.2016.

2 • Tamże.

3 • J. Ferał, *Odpadki i zagadki: od Mony Lisy do Rambo*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” nr 95/2010, s. 37.

4 • Tamże, s. 41.

5 • Zob. M. Borowski, M. Sugiera, *Recykling spojrzeń*, „Didaskalia” nr 95/2010, s. 42-47.

6 • Zob. *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Warszawa 2014.

7 • Zob. R. Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York 2011; też: *Performans pozostaje*, tłum. D. Sosnowska, [w:] *RE//MIX...*, dz. cyt.

8 • Zob. D. Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016.

9 • I. Kowalczyk, *Historia jako symulacja czy historia jako rana?*, „Obieg” 2008, źródło: <http://archiwum-obieg-u-jazdowski.pl/wydarzenie/4249#1>, dostęp: 7.12.2016.

10 • Zob. D. Sajewska, *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog” nr 1/2015.

11 • Tamże, s. 85.

12 • A.R. Burzyńska, *Tradycja, genetyka, remiks*, [w:] *RE//MIX...*, dz. cyt., s. 241.

13 • D. Sajewska, *Nekroperformans...*, dz. cyt., s. 73.

14 • Zob. D. Taylor, *Performance and intangible cultural heritage*, [w:] *The Cambridge Companion to Performance Studies*, red. T.C. Davis, Cambridge 2008.

15 • L. Kolankiewicz, *Kłacz „Akropolis”*, „Dialog” nr 1/2015, s. 124.

16 • Zob. D. Sajewska, *Nekroperformans...*, dz. cyt.

17 • Tamże, s. 38.

18 • R. Schneider, *Performans...*, dz. cyt., s. 34.

19 • Zob. D. Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność*, „Didaskalia” nr 120/2014.

20 • J. Kopciński, *Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” nr 4/2011, s. 206.

21 • K. Lemańska, *Teatr rozszerzony Wojtka Ziemlińskiego*, „Performer” nr 5/2012, źródło: http://www.grotowski.net/performer/performer-5/teatr-rozszerzony-wojtka-ziemlińskiego#footnoteref38_tttidry, dostęp: 7.12.2016.

22 • K. Lemańska, K. Wycisk, *Komuna//Warszawa przesyła instrukcje: czym jest remiks teatralny?*, „Didaskalia” nr 121-122/2014, s. 98.

23 • Tamże.

24 • Pozostaje mieć nadzieję, że zapis debat, które były prowokującym myślowo i zapalnym elementem festiwalu, ukaże się w formie osobnej publikacji, do czego Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego gorąco namawiam.

25 • Zob. M. Halberda, P. Łaguna, W. Szulczyński, J. Walaszek, *„Dziady” Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego: opis przedstawienia*, Kraków 1998.

26 • C. Miłoś, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 134.

27 • Źródło: <http://www.theatreolympics2016.pl/kalendarium/dziady-kraksa>, dostęp: 7.12.2016.

28 • J. Grotowski, *Święto*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, redakcja zbiorowa, Warszawa 2013, s. 515.