

**STUDENCKIE PISMO
INSTYTUTU KULTURY EUROPEJSKIEJ**

spIKE®



spIKE®

Studenckie Pismo Instytutu Kultury Europejskiej Spiker

12/2022

spIKE®

Studenckie Pismo Instytutu Kultury Europejskiej Spiker

Studenckie Pismo Instytutu Kultury Europejskiej Spiker to inicjatywa lokalnego środowiska naukowego, zmierzająca do aktywizacji oraz intensyfikacji życia akademickiego w wymiarze publikacyjnym. W szczególności dedykowana jest ona studentom Instytutu Kultury Europejskiej UAM w Gnieźnie, choć pozostaje otwarta dla wszystkich studentów UAM.

Pismo *spIKE*® powstało jako swoiste forum wymiany myśli, dyskusji i polemik, miejsce upublicznienia prób naukowych oraz literackich, stanowiących realizację pasji i zainteresowań studenckich. Pismu przyświeca idea interdyscyplinarności oraz otwartości na nowe, ciekawe pomysły i interpretacje. W *Studenckim Piśmie Instytutu Kultury Europejskiej Spiker* publikuje się – w formie elektronicznej – artykuły naukowe i popularnonaukowe, eseje, felietony i recenzje, ale także poezję oraz opowiadania.

Instytut Kultury Europejskiej w Gnieźnie
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Studenckie Pismo Instytutu Kultury Europejskiej Spiker
(spIKE®)

12/2022

Redaktor naczelny

Mieszko Ciesielski

Zespół redakcyjny

Miriam Czachor

Mateusz Eder

Gniezno 2022

Instytut Kultury Europejskiej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Studenckie Pismo Instytutu Kultury Europejskiej Spiker
(spIKE®)

Redaktor naczelny

Mieszko Ciesielski

Zespół redakcyjny

Miriam Czachor

Mateusz Eder

Komitet naukowy

Dr Mieszko Ciesielski

Dr Michał Duch

Projekt okładki

Mieszko Ciesielski

Korekta i redakcja językowa

Zespół redakcyjny

Copyright by IKE UAM

Biuro wydawnictwa
ul. Kostrzewskiego 5-7, 62-200 Gniezno

spIKE® 12/2022

Spis treści

Mateusz Eder

**Corrida de toros a Teatr Okrucieństwa
Antonina Artauda. Komparatystyka zjawisk
oraz pretekst do rozważań kulturoznawczych.....6**

Laura Adamski

Bardzo dobra żałoba. Recenzja.....12

Laurencja Marcinkowska

Wiersze:

Kod dostępu

Po(d)stęp

Kiedy umierają gwiazdy.....14

Mateusz Eder

CORRIDA DE TOROS A TEATR OKRUCIEŃSTWA ANTONINA ARTAUDA. KOMPARATYSTYKA ZJAWISK ORAZ PRETEKST DO ROZWAŻAŃ KULTUROZNAWCZYCH

1. Wprowadzenie

Przedmiotem zainteresowania niniejszego artykułu są dwa zjawiska kulturowe: corrida de toros (kojarzona głównie z Hiszpanią, choć obecna także w innych krajach tradycja walk z bykami, będącą częścią taumachii – ogółu widowisk z udziałem byków¹) oraz koncepcja Teatru Okrucieństwa (sformułowana przez Antonina Artauda, zmierzająca do radykalnego odrzucenia wzorów zachodniego teatru na rzecz wstrząśnięcia widzem i będącego efektem owego szoku oczyszczenia), traktowane w pierwszej części komparatystycznie, zaś w drugiej – jako pretekst do podjęcia szerszych rozważań w obrębie filozofii kultury.

Zasadność samego zestawienia może zastanowić czytelnika. Wzajemne podobieństwo corridy i założeń omawianej teorii teatralnej zostało pokazane na przykładzie cech wspólnych dla obu wytworów kultury:

- a) traktowania danego zjawiska jako rytuału, a zatem „ustalonej formy symbolicznych czynności, składających się na obrzęd religijny, praktyki magiczne lub podniosłą uroczystość”²,
- b) wskazywania przez ich twórców bądź uczestników tego typu widowisk elementów metafizycznych zmierzających ku oczyszczeniu (*katharsis*),
- c) wykorzystania składowych właściwych materii teatralnej, takich jak kostiumy czy odwoływanie się do zmysłów oraz wyobraźni widza.

Drugą część analizy podejmowanej w artykule stanowi wskazanie na wspólny kontekst etyczny, w ramach którego zawierają się pytania o fascynację tym, co pierwotne, dzikie, złe czy dyskusyjne ze względu na swoją brutalność. Rozważania na ten temat nie sprowadzają się jednak jedynie do stwierdzenia takiego podobieństwa, a raczej stanowią pretekst do szerszej dyskusji podejmowanej w obrębie filozofii kultury, ponieważ konkretne działania praktyczne z różnych obszarów ludzkiej aktywności wskazują na powtarzanie się pewnego rodzaju dwubiegunowości właściwej naturze ludzkiej: w ramach tej dwubiegunowości fascynacja złem oraz kwestiami dyskusyjnymi moralnie może zostać przeciwstawiona rosnącej popularności inicjatyw (ruchów, projektów czy dyskusji podejmowanych na forum publicznym) odwołujących się do empatii oraz troski o drugiego człowieka,

oraz środowisko. Jako przykłady w tej części analizy przywołano eksperyment więzienny Philipa Zimbardo jako sytuację z obszaru psychologii, którą można rozpatrywać w kategoriach performatywnych, jak również wizje troski zawarte w antologii „Czas Kultury. Plastyczne mitologie Jolanty Brach-Czajny/Czas troski”, wydanej nakładem Stowarzyszenia Czasu Kultury w 2022 roku, odnoszone do działania szkół eksperymentalnych w Polsce, ruch #metoo czy działania Programów Społecznych Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu.

2. Corrida de toros oraz Teatr Okrucieństwa. Ogólny opis rytualności obu zjawisk oraz ich cechy wspólne i różnice

Przybliżenia obu przedmiotów refleksji w ramach niniejszego artykułu dokonano metodą rozważań kulturoznawczych, uznając, że próby całościowej charakterystyki obu zjawisk (oraz ich porównania) mogą stać się przedmiotem obszerniejszych badań. Oznacza to, że w tym miejscu pracy zaznajomienie odbiorcy z corridą de toros oraz Teatrem Okrucieństwa zostanie dokonane najpierw poprzez opisanie obu zjawisk jako zamykających się w kręgu tworów o rytualnym charakterze, następnie zaś przy pomocy zestawienia wybranych elementów: tak wspólnych dla obu wytworów kultury, jak również takich, które pozwalają znaleźć szczególne formalne różnice pomiędzy nimi. Przyjęcie tego typu optyki pozwala na skondensowany wywód, unaoczniający najważniejsze motywy sterujące przebiegiem oraz dynamiką corrid, oraz artaudowskich wizji artystycznych.

Elementy rytualności da się odnaleźć w obu analizowanych zjawiskach. W przypadku corridy de toros owa rytualność ma charakter porządkujący i przybiera postać określonych części widowiska nazywanych tercjami³. Jak opisują Jagoda Adamus i Monika Paluch, części owe poprzedza tzw. *paseillo*, będące „uroczystą prezentacją cuadrilli (grup) biorących udział w corridzie połączonej z powitaniem prezydenta sprawującego nadzór nad prawidłowym przebiegiem walki”⁴. W dalszej części tego etapu corridy przez bramę główną nazywaną *la puerta grande*, na plac wchodzi jeźdźcy – *alguacillerros*, potem – trzej matadorzy (torreadorzy zadający bykowi ostatni cios szpadą), za nimi bandylierzy (zapaśnicy corridy wbijający bykowi banderillę w drugiej tercji), na końcu zaś pikadierzy (konni uczestnicy corridy uzbrojeni w pikę). Osoby te, mające przydzielone stałe funkcje w widowisku, zbliżają się do loży prezydenckiej, witają przewodniczącego, następnie zaś rozchodzą, by prezydent białą chustką mógł dać znak do wpuszczenia na plac pierwszego byka⁵. Potem następuje pierwsza tercja, nazywana *tercio de varas* (akt piki), w której na arenę wbiega specjalnie hodowany byk. Istotne dla tego etapu widowiska jest z jednej strony rozpoznanie zwierzęcia, a z drugiej jego pierwsze osłabienie – to tutaj zadaniem trzymających piki pikadorów jest wbicie ostrza w garb tłuszczu na karku zwie-

³ M. Ziółkowska-Kuflńska, *Otwarta...*, s. 85.

⁴ J. Adamus, M. Paluch, *Corrida de toros jako atrakcja turystyczna*, „Turystyka Kulturowa” nr 9/2013, s. 50, <http://turytykakulturowa.org/ojs/index.php/tk/article/view/278/264>, (dostęp: 17.05.2022).

⁵ Tamże.

¹ M. Ziółkowska-Kuflńska, *Otwarta arena. Spór o „corridę de toros” w Hiszpanii. Perspektywa socjologiczno-antropologiczna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 13.

² Źródło: <https://sjp.pwn.pl/sjp/2574622> (dostęp: 17.05.2022).

rzęcia⁶. W drugiej części tzw. *tercio de banderillas*, zamiast pik pojawiają się banderille – małe włócznie, na których znajdują się kolorowe wstążki, i za pomocą których ma dojść do dalszego rozdrażnienia i osłabienia byka (w wyniku wbicia wspomnianych elementów w kark byka). Trzecia, ostatnia tercja, czyli tzw. *tercio de muleta*, to moment, w którym na arenie pojawia się matador („zabijacz”), posługujący się muletą (kawałkiem czerwonej materii przymocowanej do pięteczki), za pomocą której myli byka. W tej części matador w ciągu piętnastu minut ma za zadanie zabić byka, zadając precyzyjny cios szpadą przerywający rdzeń kręgowy.

Obszerny opis widowiska jest i tak zaledwie zarysowaniem ilości elementów, składających się na „poprawną” *corridę de toros*, tj. usystematyzowane i spełniające określone wymogi estetyczne widowisko. Ów porządek nie dotyczy rytualności Teatru Okrucieństwa – tutaj istotniejsze od etapowości, charakteryzującej opisaną wyżej tradycję, jest oddziaływanie na zmysły widzów oraz wyrażenie ich z bezpiecznej przestrzeni własnych przyzwyczajzeń. O ile zatem *corrida de toros* może być pojmowana jako rytuał w myśl definicji Zofii Staszczak, nazywającej owo zjawisko „rodzajem obrzędu dotyczącego dzieł życia uznawanych w danej społeczności za bardzo ważne (często wierzeń religijnych) i dlatego realizowanego w formalnie bardzo ściśle określony sposób”⁷, o tyle rytualność Artauda opiera się bardziej na obrzędowej intensywności widowiska, w którym mają zawierać się „elementy fizyczne, obiektywne, każdemu dostępne”⁸. Wśród takowych francuski teoretyk teatru wymieniał „krzyki, skargi, zjawienia, kostiumy magicznej piękności czy inkantacyjne piękno głosów”⁹. Wskazywał na konieczność wynalezienia nowego języka sceny – bądź spokrewnionego z notacją muzyczną, bądź podobnego do języka szyfrowanego¹⁰. Dawał również szeroką przestrzeń na wykorzystanie wszystkiego, co można by nazwać przypadkowym, organicznym albo wręcz natrętnym, postulując ujęcie w strukturze przedstawienia:

„wszystkich gestów impulsywnych, postaw nieudanych, wszystkich lapsusów, pomyłek ducha i mowy, przez które objawia się to, co można by nazwać niemocą słowa i gdzie tkwi niesłyszane bogactwo wyrazu, po jakie nie omieszkamy przy sposobności sięgnąć”¹¹.

W kręgu nowości, jakie Artaud proponował, znajdowało się również podejście do relacji scena-widownia. Miało tutaj dojść do likwidacji tradycyjnego podziału, dzięki czemu, jak opisywał twórca koncepcji:

„istniałoby jedno wspólne miejsce pozbawione podziałów i barier, (...) gdzie przywrócone zostanie bezpośrednie porozumienie i komunikacja między widzem a widowiskiem, między aktorem a widzem, ponieważ widz, umieszczony pośrodku akcji, będzie przez akcję otoczony i jakby przesywany”¹².

„Nietradycyjny” byłby również sposób wykorzystania światła, które powinno „rozlewać się falami lub skupie-

niami – albo jakby salwami ognistych strzał”¹³. Miało to wprowadzić elementy takie jak gęstość czy nieprzejrzystość światła, które wywoływałoby zamierzone uczucia u widza (gniew, strach, ciepło oraz zimno).

Zarówno w *corridie de toros*, jak i w koncepcji Teatru Okrucieństwa elementy wspólne mogą nie wydawać się łatwe do uchwycenia. Warto zatem przyrzeć się poszczególnym z nich i zaznaczyć przy tym, gdzie struktury obu zjawisk odbiegają od siebie wzajemnie.

1. Formuła widowiska zbliżonego do rytuału – nie ulega wątpliwości, że oba zjawiska można sklasyfikować jako widowisko, mające cechy rytualności. Jak zostało powyżej opisane – rytualność owa jest tu traktowana różnie. W przypadku *corridy de toros* najbliższa wydaje się cecha podana w definicji rytuału ze Słownika Języka Polskiego, zaprezentowanej we wstępie i wzmiankującej o *ustalonej formie* rytuału. Z kolei dla Teatru Okrucieństwa charakterystyczny byłby wspomniany w tej samej definicji charakter *podniosłej uroczystości* oraz poszukiwanie szczególnych duchowych uniesień, które można odnieść do *religijności i magii obrzędu*. Również ustalona forma nie byłaby tutaj elementem całkowicie rozbierzanym, bowiem poszczególne realizacje Artauda, choć postulujące postawę anarchiczną wobec tradycyjnego (zachodniego) rozumienia teatru, nie wykluczały widowisk mających określony przebieg oraz celowość¹⁴. Ważną różnicą między omawianymi zjawiskami zdaje się ich cel: w przypadku *corridy de toros* jest to śmierć byka, która w ostatniej tercji nie może nastąpić zbyt późno, zaś w przypadku koncepcji francuskiego twórcy ważniejsze zdaje się maksymalne oddziaływanie na odbiorcę i poszukiwania związane z formą, które – w przeciwieństwie do śmierci byka – mogą doprowadzić do sytuacji, gdy kluczowe założenia pojedynczego widowiska będą wielokrotnie zmieniane.

2. Wskazywanie przez twórców bądź uczestników tego typu widowisk elementów metafizycznych zmierzających ku oczyszczeniu (*katharsis*) – tutaj, opisując *katharsis* przeżywane przez najbardziej zaangażowanych widzów *corridy (aficionados)*, można powołać się na rozważania Michela Foucaulta, który wskazywał, iż „każń dopełnia się jako triumfalny ceremoniał”¹⁵. Naukowe rozważania dotyczące fascynacji tym, co może zostać uznane za brutalne, zostaną omówione w dalszej części artykułu, jednakże warto w tym miejscu zaznaczyć, że nie każdy przeżyje ekstatyczne uczucia na *corridzie*, tak samo, jak nie każdy – mimo założeń wieloaspektowej (formalnej i tematycznej) intensywności widowiska – przeżyje silne emocje podczas przedstawienia, inspirowanego Teatrem Okrucieństwa (warto bowiem wiedzieć, że z założeń francuskiego teoretyka teatru korzystał m.in. ruch nowego brutalizmu, jak również Stanisław Ignacy Witkiewicz, tworząc koncepcję Czystej Formy). Subiektywność jest dość mocno wpisana w każde działanie z udziałem twórców oraz publiczności – i tak np. omawiany Artaud: „zdaje się stopniowo odkrywać, że chodzi mu o teatr, który burzy spokój zmysłów, (...) który wydobywa na wierzch

⁶ Tamże, s. 51.

⁷ Z. Staszczak, (red.), *Słownik etnologiczny*, PWN, Warszawa 1987, s. 321. [za:] M. Ziółkowska-Kuflińska, *Otwarta...*, s. 249.

⁸ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, Wydawnictwo Czuły Barbańczyca, Warszawa 2010, s. 128.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 129.

¹¹ Tamże, s. 130.

¹² Tamże, s. 131.

¹³ Tamże, s. 130.

¹⁴ Tamże, s. 135.

¹⁵ M. Ziółkowska-Kuflińska, *Otwarta arena...*, s. 303.

podświadomą prawdę przerażonych, lecz zarazem wyzwolonych jednostek”¹⁶.

3. Wykorzystanie składowych charakterystycznych dla materii teatralnej, takich jak kostiumy czy odwołanie się do zmysłów oraz wyobraźni widza. O ile w przypadku *corridy* odwołania do elementów języka sceny zawierają się głównie w opisanych powyżej ceremoniach z udziałem płacht, kostiumów oraz postaci z określoną, niezmienną rolą, o tyle podejście Artauda zdaje się sugerować możliwość połączenia tego, co tradycyjne z dość charakterystycznym dla ducha opisywanej koncepcji poszukiwaniem przełamania, przekroczenia granic. I tak np. Artaud wskazuje, iż choć nie istnieje jednolity kostium teatralny, to „należy jak najbardziej unikać kostiumu współczesnego”¹⁷. Takie podejście nie wynika jednak z przywiązania do tradycji, które autor nazywa „fetyszystycznym”, a jedynie z przekonania, że „pewne tysiącletnie kostiumy o rytualnym przeznaczeniu, chociaż były w określonej chwili współczesne, zachowały rewelacyjne piękno i wygląd dzięki bliskości tradycji, które dały im początek”¹⁸. Mimowolnie autor skłania się tutaj ku zachowaniu pewnego zastanego porządku, co może budzić zainteresowanie w kontekście całej koncepcji Teatru Okrucieństwa, która zdaje się ten porządek burzyć i czerpać z tego artystyczną siłę. Inaczej rzecz ma się z wykorzystaniem takich elementów jak muzyka czy światło: tutaj rewolucyjna aura artaudowskich teorii odzwierciedla się w takich propozycjach, jak poszukiwanie nietypowych dźwięków poprzez powrót do instrumentów dawnych, tworzenie nowych czy też znajdowanie samych przyrządów, które poprzez szczególne stopienie metali „mogły objąć nowy diapazon oktawy, wydawać dźwięki lub hałasy nieznośne, przesywające”¹⁹, czy też próby specyficznego oddziaływania efektami wizualnymi na umysł odbiorcy, ściśle związanymi z emocjami (jakości tonów świetlnych miałyby służyć wywołaniu wrażenia ciepła, zimna, gniewu czy strachu²⁰).

3. Kontekst etyczny. Zainteresowanie przemocą, złem oraz pierwotnością człowieka vs. postulaty empatycznej roli kultury

Rozważania nad porównywanymi dotąd zjawiskami: *corridą de toros* oraz Teatrem Okrucieństwa, byłyby fragmentaryczne i powierzchowne bez próby osadzenia ich w szerszym kontekście kulturowym. Pole refleksji może tutaj jednak obejmować tak wiele obszarów, iż każdy z nich dla pełnego zobrazowania ilości tropów interpretacyjnych wymagałby pracy specjalisty z określonej dziedziny. Ponieważ zaś niniejszy artykuł jest wynikiem badań kulturoznawczych, każdy z pojawiających się w dalszej części pracy obszarów zostanie tutaj zarysowany, ale nie wyczerpany. Przedmiotem zainteresowania studiów nad tematem nie było bowiem dokonanie syntetycznej analizy tendencji kulturowych, a wskazanie na interesującą — i nie zawsze posiadającą ścisłe granice — dwubiegunowość kultury jako takiej (przy jednoczesnym założeniu, iż badane są zjawiska, które — z wyłączeniem

corridy — narodziły się w XX i XXI wieku): z jednej strony uwidacznia się zainteresowanie brutalnością, surowością życia, kategorią zła, badaniem (oraz performatywnym przekraczaniem) granic ludzkiego postępowania oraz próby kulturowego oswojenia tego, co w kategoriach moralności zachodniej może zostać odrzucone jako niewłaściwe, za pomocą różnych przedstawień motywów i sytuacji niewygodnych dla odbiorcy (bądź wciągających w sposób, który wydaje się perwersyjny), z drugiej zaś strony kultura — zwłaszcza w ostatnich latach — wykazuje widoczne zorientowanie na tematy wykluczenia, nierówności, empatii, solidarności oraz sprawiedliwości (również przedstawianej w rozumieniu moralności zachodniej).

Pojawienie się w przestrzeni publicznej motywów związanych z tym, co pierwotne, wypierane wcześniej ze świadomości indywidualnej i zbiorowej czy zwyczajnie niewygodne dla odbiorcy komunikatu, to zjawisko, które nasiliło się w XX wieku. Agata Łżykowska w artykule pt. „Performatywność wstrętu w teatrze współczesnym” wskazuje, że sytuacja ta może być interpretowana jako wyraz rozczarowania twórców ograniczeniami dotychczasowej estetyki i poszukiwania nowych środków wyrazu. Poprzez posługiwanie się formą stojącą w opozycji do powszechnie przyjętych i akceptowanych gustów artyści teatralni „wprowadzili na scenę koncepcje i tematy dotychczas tabuizowane (...), zaczęli stosować figury okrucieństwa, makabry i wstrętu”²¹. Jako jednego z pierwszych prowokatorów oraz poszukiwaczy, którzy zainspirowali późniejsze dążenia ruchu „in-yer-face-theatre” (w Polsce nieprecyzyjnie tłumaczonego jako „brutaliści”), Łżykowska wymienia właśnie Antonina Artauda i jego Teatr Okrucieństwa. Wskazuje na postać francuskiego dramaturga jako prekursora działań Marka Ravenhilla czy Sary Kane, jednakże nie jest to wyłączny i decydujący o charakterze „in-yer-face-theatre” trop interpretacyjny. Równie istotna — jeśli nie ważniejsza — wydaje się motywacja brutalistów do wykorzystania teatru jako miejsca do powiedzenia o rzeczach, które były w sposób niepełny przedstawiane opinii publicznej lub na które nie chciano zwracać jej uwagi (wśród inspiracji realnymi wydarzeniami Łżykowska wymienia konflikty bałkańskie, zamachy na World Trade Center czy I wojnę domową w Kongu²²).

W tym miejscu warto dokonać pewnego rozgraniczenia. Stworzenie w kulturze przestrzeni dla tematów niewygodnych i estetyki opartej na opisanych powyżej zasadach może bowiem wynikać jedynie z mizantropijnej motywacji do przedstawienia odbiorcy wizji świata odsłaniającego wady oraz popędy człowieka. W tym miejscu można przywołać słowa Stanleya Kubricka:

„Człowiek nie jest szlachetnym dzikusiem, jest dzikusiem hańbiącym. Jest irracjonalny, brutalny, słaby i głupi (...). Interesuje mnie brutalna i gwałtowana natura człowieka, bo taki jest jego prawdziwy obraz. I wszelkie próby stworzenia instytucji społecznych opartych na fałszywym widzeniu natury człowieka są z góry skazane na porażkę”²³.

¹⁶ A. Artaud, *Teatr...*, s. 25.

¹⁷ Tamże, s. 131.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 130.

²⁰ Tamże.

²¹ A. Łżykowska, *Performatywność wstrętu w teatrze współczesnym*, „Amor Fati” 1 (5)/2016 (*Aisthesis – wymiary (anty)estetyki*), Wydawnictwo Leimak, Siemianowice Śląskie, s. 83.

²² Tamże, s. 88.

²³ P. Kletowski, *Filmowa odyseja Stanleya Kubricka*, Korporacja ha!Art, Kraków 2006, s. 56-57.

Z drugiej zaś strony, w działaniach twórców „in-yer-face-theatre” widać jednak, iż ich jedyną motywacją nie jest zdemaskowanie prawdziwej – zdaniem Kubricka – natury człowieka, lecz również troska o świat dookoła (rozumiana jako wyraz trwogi, zaniepokojenia czy też istota-bycia-w-świecie²⁴), a także dostępność wiedzy na temat wydarzeń, które powinny być przedmiotem zainteresowania ogółu. Idąc dalej, można zaryzykować stwierdzenie, że działania brutalistów zmierzały do stworzenia platformy dla wypowiedzi sformułowanych w imieniu ludzi cierpiących, w jakiś sposób pomijanych lub niewidocznych dla opinii publicznej (i to zarówno na płaszczyźnie wspomnianych wcześniej konfliktów zbrojnych, jak i za pomocą poruszania takich tematów, jak depresja czy myśli samobójcze, które to wątki przewijają się przez całą twórczość Sary Kane). Celem niniejszego artykułu nie jest wskazanie, aby któraś z tych postaw była lepsza, ponieważ nawet niewiara w człowieka może odślonić interesujące aspekty ludzkiej natury i stanowić przyczynek do dalszych badań.

Jednym z interesujących przykładów na wskazywaną przez Kubricka niedoskonałość gatunku ludzkiego wydaje się słynny eksperyment więzienny Philipa Zimbardo, w którym podzielono uczestników na dwie grupy: strażników oraz więźniów, umieszczając ich w piwnicach wydziału psychologii Uniwersytetu Stanforda zaaranżowanych tak, aby przypominały więzienie. Uczestników wybrano spośród grupy dwudziestu czterech zdrowych psychicznie i fizycznie ludzi, a celem eksperymentu było zbadanie, jak dochodzi do tego, że w określonych okolicznościach „dobrzy ludzie zaczynają czynić zło”²⁵. Eksperyment przerwano po sześciu dniach z uwagi na niepokojące działania strażników, którzy mieli znęcać się nad więźniami psychicznie i fizycznie, oraz w wyniku nacisku ówczesnej narzeczonej profesora Zimbardo²⁶. Całe przedsięwzięcie spotkało się z krytyką ze strony środowiska naukowego, ponadto w ciągu dekad od jego zakończenia obrosło swoistym mitem, podsycanym przez niejasne, sprzeczne relacje co do rzeczywistej motywacji uczestników (zarówno wśród grupy strażników, jak i więźniów). I tak np. pierwszy z więźniów, który musiał przerwać udział w eksperymencie ze względu na podejrzenie psychozy, Douglas Korpi, sugerował po latach, że pobyt w więzieniu – wbrew jego oczekiwaniom – nie pozwalał mu się przygotować do egzaminów na studia doktoranckie, zaś uznawany za najbardziej brutalnego ze strażników John Eshelman wskazywał na swoje przeszłe doświadczenia aktorskie, uzasadniając ówczesne znęcanie się nad współuczestnikami chęcią stworzenia przekonującej kreacji²⁷. Niezależnie jednak od tych informacji, które mogą być traktowane jako plotki czy dygresje, eksperyment do dziś uznawany jest za znaczący. Symulowane badanie granic ludzkiej przyzwoitości, które było jego pierwotnym założeniem, oraz stanowiąca jego efekt bezceremonialność, cechująca działania ludzi, którym na

nią przyzwolono, stanowią pole do żywych dyskusji wśród kolejnych pokoleń odbiorców kultury.

W kontekście rosnącego zainteresowania pierwotnymi grupami, żyjącymi w surowym klimacie oraz – w popkulturowym przekonaniu – odznaczających się dzikim i wyrazistym temperamentem (co nieodmiennie prowokuje dyskusje dotyczące moralności panującej wewnątrz danej zbiorowości) należy na pewno zwrócić uwagę na popularność wikingów, którym poświęcono chętnie oglądane w ostatnim czasie seriale *Wikingowie* czy będący jego prequelem *Wikingowie: Valhalla*. Jest to temat na tyle obszerny, iż nie zostanie tutaj poddany analizie, jednakże warto zaznaczyć, że wokół grupy narosło wiele mitów, z którymi konsekwentnie rozprawiają się historycy. W kontekście takich poszukiwań wart polecenia jest chociażby artykuł Emiliany Konopki *Wikingowie: fakty i mity*, w którym autorka przybliżył genezę popkulturowego fenomenu, pochylając się jednocześnie nad faktycznymi zwyczajami wikingów oraz powołując się na faktyczne, zachowane po nich ślady, informujące o kulturze tej grupy (m.in. pochodzący z islandzkiego „Codex Regius” wiersz *Hávamál*). Lektura internetowych wpisów Konopki pozwala wysnuć wniosek, iż wiele atrakcyjnych dla widza i odsłaniających rzekome mroczne oblicze bohaterów seriali o wikingach można poddać krytyce bądź nawet całkowicie wykluczyć (traktując je głównie jako chwyt dramatyczny). Takie przesunięcie akcentów w analizie całej społeczności wskazuje na zainteresowanie odbiorców cechami ludzkimi oraz wydarzeniami, które mogą być kwestionowane jako niemoralne. Tym samym motywacja widzów – po przeprowadzeniu odpowiednio pogłębionych badań socjologicznych i kulturoznawczych – może stać się przedmiotem bardziej szczegółowej analizy w kontekście tematyki dotyczącej wikingów.

Przedstawione powyżej przykłady skupiają się na takiej wizji twórcy i odbiorcy, która zdaje się potwierdzać słowa Stanleya Kubricka o naturze człowieka. Jednakże analiza działań podejmowanych zarówno w obszarze szkolnictwa, kultury popularnej czy teatru pozwala na zauważenie odmiennej tendencji, być może równie silnej, choć umotywowanej innymi czynnikami: rosnącej roli empatii jako czynnika tworzącego kulturę XXI wieku.

Pierwszy ze wspomnianych obszarów, szkolnictwo, jest – z oczywistych powodów – przedmiotem zainteresowania większej części społeczeństwa. Owo zainteresowanie nie zawsze wynika z troski o formowanie się jednostki, która miałaby – niczym w filozofii antycznej – szansę na poznanie samej siebie poprzez proces zdobywania wiedzy i obecność nauczyciela, „duchowego przewodnika”²⁸. Niekiedy podejście do edukacji zasadza się na bardziej praktycznych pobudkach: mogą to być chęć rodzica do zdobycia przez dziecko wykształcenia w wymagających szkołach o dobrej opinii, czy – w późniejszej perspektywie – zdobycia przez nie zawodu, który będzie powszechnie uznawany za pożyteczny i dobrze płatny. Tego typu podejście również można nazwać troską, jednakże jest to troska bliższa definicjom, odwołującym się do takich elementów jak zmartwienie, lęk czy obawa²⁹. Jednakże drugie ze wspomnianych podejść bliższe jest

²⁴ B. Brzezicka, *Filozoficzne sensy troski*, „Czas Kultury” 38/2022, s. 182.

²⁵ <https://dobrebadiania.pl/stanfordzki-eksperyment-wiezienny-ang-stanford-prison-experiment/> (dostęp: 14.10.2022).

²⁶ Tamże.

²⁷ <https://www.newsweek.pl/zdrowie-i-nauka/nauka/zimbardo-sklamal-stanfordzki-eksperyment-wiezienny-to-fikcja/eyt21vd> (dostęp: 14.10.2022).

²⁸ B. Brzezicka, *Filozoficzne...*, s. 180.

²⁹ Tamże, s. 182.

uznaniu pewnych norm społecznych niż indywidualnemu spojrzeniu na dziecko. Owo indywidualne spojrzenie staje się zaś przedmiotem badań (oraz troski we wspomnianym, antycznym rozumieniu tego słowa) coraz większej ilości szkół eksperymentalnych oraz pozycji, które opisują ich działanie. Zarówno w książce *Szkoły, do których chce się chodzić (są bliżej, niż myślisz)* Marii Hawranek oraz *...i nigdy nie chodziłem do szkoły. Historia szczęśliwego dzieciństwa* André Sterna jako baza dla dalej przedstawionych przykładów oraz rozmyślań służy założenie, iż u podstawy procesu uczenia się leży ciekawość oraz umiejętność zachwytu nad światem. Przywołując wyniki badań neurobiologa Geralda Hüthera, autorzy wzmiankowanych pozycji wskazują, iż bez tych elementów rozwój samego mózgu jest niemożliwy, gdyż:

„mózg nie jest mięśniem, który można wyćwiczyć przez powtarzanie celowych zadań. Do jego rozwoju potrzebna jest stymulacja emocjonalna, której nie da się sztucznie wygenerować: entuzjazm. To nawet dla mózgu, który wytwarza nowe połączenia neuronalne i utrwała istniejące, dlatego każdy człowiek staje się coraz lepszy w tym, co robi z zachwytem”³⁰.

Jako przykłady szkół, które na różne sposoby rozwijają w Polsce kreatywny potencjał uczniów, realizując autorskie ideały i jednocześnie wyposażając wychowanków w teoretyczną oraz praktyczną wiedzę potrzebną do dalszego funkcjonowania w życiu, Hawranek wymienia m.in. górskie szkoły Montessori (posiadające obecnie 16 placówek w całej Polsce)³¹, gdzie przyrody uczy się podczas wycieczek do lasu, a oprócz standardowych przedmiotów dzieci mogą chociażby zbierać się w kręgiach, aby opowiedzieć o tym, co robili i co u nich słychać³², szkoły waldorfskie, w których kładzie się nacisk na takie elementy, jak inspiracja, imaginacja oraz odwoływanie się do wyobraźni dzieci³³ (obecnie w Polsce istnieje osiem takich szkół rozmieszczonych w różnych miastach)³⁴ czy pierwsze w Polsce leśne przedszkole „Puszczyc”, w którym dzieci „uczą się bawić tym, co mają akurat pod ręką i rozwijają wyobraźnię”³⁵. Wszystkie ze wspomnianych podejść do dziecka są wyrazem dużej empatii i troski rozumianej jako „nieustanna uważność w odpowiadaniu na ujawniające się potrzeby młodych oraz uważność w ich chronieniu czy chowaniu”³⁶.

O ile jednak w przypadku szkół eksperymentalnych można mówić o wysoce empatycznym oraz indywidualnym podejściu do wychowanków jako przejawie troski o kształtowanie jednostki od najmłodszych lat, o tyle innym przykładem troski czy też empatii powodującej solidarność społeczną jest pojawienie się w debacie publicznej tematów nadużyć oraz tego, jak im zapobiegać. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów takiej sytuacji wydaje się ruch #MeToo, zwracający uwagę na problem molestowania seksualnego, wykorzystywania oraz leżącego u ich podłoża „rape culture”, zachęcającego – w sposób mniej lub bardziej bezpośredni – do dopuszczania się wymienionych zachowań. Fraza „metoo” została użyta po raz pierwszy w rozpatrywanym tutaj kon-

tekście przez Taranę Burke w 2006 roku, zaś wydarzeniem, które zainicjowało wiele relacji opisujących nadużycia była seria oskarżeń wysuniętych przeciwko hollywoodzkiemu producentowi, Harveyowi Weinsteinowi, które pojawiły się w przestrzeni publicznej w październiku 2017 roku. Hasztag, będący symbolem ruchu, został rozpowszechniony w 85 krajach oraz wywołał wewnętrzne śledztwa m.in. w Parlamencie Europejskim czy w biurach Unii Europejskiej w Brukseli³⁷. Ruch zyskał zatem niewątpliwą rozdzwięk oraz ośmielił wiele osób do upublicznienia działań osób, które – często z powodu zajmowania uprzywilejowanej pozycji (jak Weinstein) – czuły się wcześniej bezkarne. Podobny przykład osobistego świadectwa (oraz uzasadnionego prowokowania do debaty publicznej mającej na celu dotarcie do genezy zjawiska) stanowi relacja Anny Paligi, aktorki oraz absolwentki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, która na Facebooku opublikowała list wystosowany do władz swojej uczelni. We wspomnianym liście opisała konkretne nadużycia ze strony wymienionych z imienia i nazwiska profesorów, dodając, na którym etapie edukacji dopuszczali się oni przemocy emocjonalnej oraz fizycznej. List Anny Paligi wywołał wiele reakcji m.in. ze strony środowiska aktorskiego, które do wspomnianych przez nią działań takich wykładców jak Bronisław Wrocławski, Grażyna Kania czy Grzegorz Wiśniewski zaczęło dołączać opisy własnych, traumatycznych przeżyć, wywołanych m.in. przez Beatę Fudalej. W niedługim czasie od inicjatywy łódzkiej aktorki pojawiły się również relacje dotyczące nadużyć w pracy reżyserskiej w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, których miał dopuszczać się założyciel i kierownik artystyczny grupy, Włodzimierz Staniewski. Wszystkie z wymienionych rozrachunków z przemocowym charakterem ludzi posiadających taką czy inną władzę nad innymi można rozpatrywać również jako wyraz empatii – troski pojmowanej jako świadoma reakcja na uczucie trwogi według heideggerowskiego „Bycia i czasu”: rozumianej „nie jako konkretny lęk przed czymś, ale pewne położenie, przez co ujawnia się, jak komuś jest”³⁸. O ile zatem tak interpretowana troska ma prowadzić do uświadomienia opinii publicznej skali zjawiska oraz problemu, o tyle rozszerzając ją na termin „empatia”, można wskazać, że ludzie, którym wyrządzono emocjonalną i fizyczną krzywdę, zostali (przynajmniej w części) wysłuchani, zaś świat teatru zyskał przestrzeń do refleksji nad pytaniem: jak zapewnić warunki sprzyjające rozwojowi studentów, aby ci mogli w spokoju i dobrostanie psychicznym oraz fizycznym zdobywać umiejętności zawodowe, a także ukierunkowywać swoją kreatywność i wrażliwość?

4. Podsumowanie

Zarówno w obszarze porównywania corridy de toros z teorią oraz praktyką Teatru Okrucieństwa, jak również w próbach przedstawienia dwutorowości działań kulturowych, niniejszy artykuł pozostaje jedynie zarysowa-

³⁰ M. Hawranek, *Szkoły, do których chce się chodzić (są bliżej, niż myślisz)*, Wydawnictwo Znak Literanova, Kraków 2021, s. 16.

³¹ Tamże, s. 30.

³² Tamże, s. 42.

³³ Tamże, s. 89.

³⁴ Tamże, s. 136.

³⁵ Tamże, s. 152.

³⁶ P. Zamojski, *Troska nauczania*, „Czas Kultury” 38/2022, s. 199.

³⁷ M. Schreuer, *A #MeToo Moment for the European Parliament*, „The New York Times”, 25 października 2017, ISSN 0362-4331 (dostęp: 21-01-2018).

³⁸ B. Brzezicka, *Filozoficzne...*, s. 182.

niem tematu, który wydał się jego autorowi ciekawym i godnym przedstawienia w takiej formie. Samemu zjawisku corridy de toros poświęcono wiele opracowań. Jedną z najbardziej syntetycznych oraz wnikliwych prac jest wykorzystana tutaj pozycja – *Otwarta arena. Spór o „corridę de toros” w Hiszpanii. Perspektywa socjologiczno-antropologiczna* Magdaleny Ziółkowskiej-Kuflin-skiej, w której autorka z dużym znanstwem tematu przedstawiła liczne punkty widzenia dotyczące corridy, uciekając od prostych osądów i jednoznacznych tropów.

W kontekście Antonina Artauda największą wartość zdają się przedstawiać pozycje napisane przez samego twórcę: posługiwał się on bowiem specyficznym, teatralnym językiem, a jego pomysły (jakkolwiek mogą zostać różnie odebrane) niewątpliwie są godne uwagi zarówno ze strony osób interesujących się teatrem, jak i antropologów czy chociażby tych, którzy (jak Artaud) zaznaczają, iż bliższy ich oglądowi świata jest wschodni niż zachodni sposób myślenia (wątek ten przewija się przez całą lekturę *Teatru i jego sobowtóra*).

Praca, która obejmowałaby wszystkich wartych uwagi twórców zajmujących się tematyką pociągu człowieka do zła i przekraczania granic społecznie uznanych za oddzielające dobro od zła, musiałaby skupić się na motywacjach twórców, indywidualnym poczuciu estetyki czy nawet tle biograficznym wpływającym często na dzieła pisarzy, reżyserów etc. Jednakże w kontekście popkultury warto zaznaczyć, że twórcą, któremu wielokrotnie zarzuca się zbytnią brutalność czy estetyzację przemocy, jest Quentin Tarantino. Twórca zaprzecza oskarżeniom, wskazując chociażby na przebieg losów postaci, dramaturgię filmów czy – najczęściej – na rozrywkowy charakter budzących kontrowersje scen³⁹.

W kontekście empatycznej roli kultury oczywistym tropem wydaje się jej dostępność. Jest to jednak temat, który – nawet w pracy zakładającej zarysowanie pewnych zagadnień – jest zbyt wielowątkowy na krótki artykuł. Najistotniejszy powód braku jego pojawienia się w pracy stanowi wielowątkowość zagadnienia: inaczej wydaje się rozwijać dostępność kultury dla ludzi starszych (co do której pewne zaniepokojenie wyraża chociażby Magdalena Popławska, pisząc, iż „w 2018 roku prawie 33 procent osób wieku powyżej 65 lat w ogóle lub prawie w ogóle nie spotykało się z przyjaciółmi czy znajomymi w celach towarzyskich”⁴⁰), dokonując jednakże w dalszej części analizy dwóch ciekawych projektów dla tej grupy zrealizowanych przez Centrum Praktyk Edukacyjnych (CPE w Poznaniu, obecnie noszące nazwę Programy Społeczne CK Zamek), inaczej dla osób przechodzących rehabilitację po przeżytych kryzysach psychicznych (tutaj warte polecenia są chociażby działania Teatru pod Fontanną, działającego od 2016 roku – również w Centrum Kultury Zamek – pod opieką Janusza Stolarskiego), inaczej zaś kultura Głuchych (słowo „Głuchy” pisane wielką literą odnosi się do członka społeczności, dla której język migowy jest pierwszym – lub preferowa-

nym – sposobem porozumiewania się⁴¹) czy osób niewidomych.

W końcu zaś, w kontekście zarysowanych w pracy podejść do edukacji wart polecenia wydaje się – oprócz cytowanych wcześniej pozycji – poradnik napisany przez wspomniane wcześniej, poznańskie CPE pt. *Wrażliwość w edukacji. Idee, pomysły, działania*, w którym autorzy pochyliają się nad tematyką indywidualnego podejścia do odbiorcy działań kulturowych, dostępności, inkluzywności w edukacji oraz podsumowują trzyletni program „Bardzo Młoda Kultura. Wielkopolska!”⁴². Nie jest to koniec listy ciekawych lektur rozwijających omawianą w artykule tematykę, jednakże – jak z każdym z poruszonych wcześniej wątków – warto tutaj wziąć pod uwagę skalę oraz złożoność tematów i podjąć się własnych, wnikliwych poszukiwań.

Lic. Mateusz Eder – absolwent kierunku projektowanie kultury, obecnie student studiów magisterskich komunikacja europejska w Instytucie Kultury Europejskiej UAM.

³⁹ <https://pieknoumyslu.com/quentin-tarantino-upodobanie-prze-mocy/> (dostęp: 15.10.2022).

⁴⁰ M. Popławska, *Od zależności do sieci relacji społecznych. Kultura włączająca*, „Czas Kultury” 38/2022, s. 212.

⁴¹ <https://centrumwielokulturowe.waw.pl/kultura-i-prawa-glu-chych/> (dostęp: 15.10.2022).

⁴² E. Banaszek, S. Szykowna, J. Walczyk (red.), *Wrażliwość w edukacji. Idee, pomysły, działania*, Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, Poznań 2021.

Laura Adamski

BARDZO DOBRA ŻAŁOBA

Recenzja spektaklu "Kroniki – Obyczaj lamentacyjny" Teatru Pieśń Kozła, reżyseria Grzegorz Bral, przełożył Robert Stiller, scenografia Grzegorz Bral, Rafał Habel, Stanisław Kral, kostiumy Cristina Gonzalez.

Spektakl „Kroniki – obyczaj lamentacyjny” w reżyserii Grzegorza Brała, twórcy Teatru Pieśń Kozła, przy wkładzie Rafała Habela (grającego Gilgamesza) w scenografię, został po raz pierwszy zaprezentowany w 2001 roku w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, zaś zapis telewizyjny, na którym opiera się ta recenzja, powstał pięć lat później. W głównych rolach wystąpili Rafał Habel (Gilgamesz) i Marcin Rudy (Enkidu), pozostałe postacie zagrali: Christopher Siversten (Szaman), Anna Zubrzycka (Bawolica, matka Gilgamesza), Anna Krotoska (bogini Isztar), Maria Sendow (Śmierć), Ian Morgan (Nieśmiertelny Utnapisztim). Spektakl został oparty na przekładzie i adaptacji autorstwa Roberta Stillera.

Grzegorz Bral postanowił opowiedzieć w „Kronikach” o Tym, co widział wszystko. To nowe ujęcie „Eposu o Gilgameszu” przynosi nam przede wszystkim opowieść o herosie i jego żałobie po najlepszym przyjacielu, Enkidu. Helleńskie korzenie nazwy teatru podkreślają obrzędowy charakter wydarzeń przedstawianych, czerpiących z tradycji greckiej, ale uwspółcześniając je także o nowe odczytania, obserwacje i poszukiwania międzykulturowe.

Już pierwsze dźwięki przenoszą nas do krainy dawnej i odległej, stopniowo przeradzają się w śpiew płaczek, niezbędnych uczestniczek obrzędu lamentacyjnego, których rozpacz i ból mają ukoić bliskich zmarłego. Kobiety pełniące tę funkcję uznawano nie tylko za przepełnione mądrością i posiadające dar kontaktu ze zmarłymi. Ich obecność wiązała się też z rytuałem przejścia z życia ku śmierci, jak również z performatyką mu towarzyszącą. Archaiczne pieśni lamentacyjne z Grecji czy Albanii to ważny jego element. Kolejne pieśni budują napięcie i ilustrują emocje, a także, co znamienne dla chóru greckiego, przekazują nam informacje o bohaterach i wydarzeniach. Niektóre utwory są częściowo wspierane instrumentami muzycznymi, na przykład talerzami, wzbogacane o onomatopieczne zwierzęce odgłosy czy użycie ciała do wytworzenia dźwięku lub polifoniczny śpiew. Czasem wystarczy już sam ciężki oddech mężczyzny połączony z gwałtownymi ruchami jego ciała, by zbudować nową warstwę muzyczną. W tym obrazie rozpacz miesza się z szaleństwem.

Światło jest minimalistyczne, użyte punktowo i oświetla jedynie to, co naprawdę niezbędne.

Momentami jest ono wręcz ledwie widoczne. Blask delikatnie wilgotnych od potu ciał skupia uwagę jeszcze bardziej i potęguje efekt każdego ruchu. Tworzy to intymny nastrój, stajemy się świadkami czegoś wyjątkowego, historii przeznaczonych nie dla wszystkich oczu. Światło lamp ustępuje migoczącemu blaskowi ognia poi. Ta maoryska sztuka performatywna, mimo zupełnie innych korzeni kulturowych, również wiąże się z przekazywaniem dorobku pokoleń i dbaniem o społeczność, dokładnie jak oralne przekazywanie mitów i eposów czy rytualnie powtarzanych obrzędów.

Przestrzeń zbudowana jest starymi, ceglanymi ścianami i wysokim sufitem. Jest niemal jak czysta karta do zapisania przez kolejne postaci. Drewniana konstrukcja vis-à-vis widza umożliwia całemu zespołowi siedzenie piętrowo, niczym na „Sądzie Ostatecznym” Hansa Memlinga. Scenografia jest bardzo minimalistyczna, aktorzy dopasowują wszystkie jej elementy do bieżących potrzeb. To co jest schodami, w innym momencie może pełnić funkcję pola bitwy czy też drzwi wejściowych.

Proste, czarne kostiumy Cristiny Gonzales przywodzą od razu na myśl teatr fizyczny, Laboratorium i Odin Teatret. Aktorzy odziani są w czarne, luźne spodnie i gorset własnych mięśni, aktorki mają spodnie i proste tuniki, niektórzy noszą bluzy z długimi rękawami. Jednym z niewielu rekwizytów są dwie cienkie chusty na twarzach płaczek – czarna i biała, oraz trzy czerwone chusty, których kobiety używają do chłosty, co poza wizualnym kontrastem, buduje iluzję odpryskującej od ciała krwi.

Wybitna jest praca zespołu, współdziałającego z każdym swoim oddechem, niczym wielka zsynchronizowana maszyna. Aktorzy świadomie korzystają ze swojego ciała jak z najlepszego dostępnego twórcy instrumentu. Każdy ruch, gest, mina i dźwięk są tu precyzyjne i nieprzypadkowe. Śmiem twierdzić jednak, że Jerzy Grotowski nie byłby w takim zachwycie jak widzowie i recenzenci, zapewne byłby to dla niego teatr nadal niedostatecznie ubogi., wykorzystujący zbyt wiele rekwizytów, zbyt mało surowy i nadal potrzebujący uproszczeń.

Wykonawcy Teatru Pieśń Kozła, pośród licznych nagród i wyróżnień, otrzymali z Broadwayu propozycję zagrania pięciu przedstawień w charakterze supportu przed musicalami. Z oferty nie skorzystali, przypuszczalnie obawiając się, że Grotowski powstałby z grobu na tę wieść. Realistycznie patrząc, mogłoby to jedynie zaszkodzić Teatrowi, ponieważ support to jedynie nędzna namiastka występu dla aktorów. Z kolei widzowie, zebraną prawdopodobnie przez chęć obejrzenia zabawnego musicalu z wątkami miłosnymi, targaliby emocje od zaskoczenia, przez szok i zdeglustowanie, aż po zachwyt i wzruszenie. Teatr awangardowy i eksperymentalny, a takim zdecydowanie jest Pieśń Kozła, nie jest teatrem łatwym w odbiorze i dla każdego. Sam Broadway także nie wydaje się być miejscem odpowiednim dla tego rodzaju sztuki, tworzonej w bliskości do widza, w klimacie intymności i poczucia, że aktorzy spijają sobie słowa z ust.

W mojej opinii „Kroniki – obyczaj lamentacyjny” to fenomenalny spektakl, został bardzo dobrze przemyślany oraz interesująco zagrany przez aktorów. Niezbyt długi

czas przedstawienia (trwa 36 minut) jest jego atutem, dzięki intensywności doświadczenia widz w żadnym momencie nie odczuwa znudzenia, a jednocześnie pozostawia go z poczuciem lekkiego niedosytu, co sprawia, że ta sztuka jest bardzo dobrym początkiem do bliższej znajomości z Teatrem Pieśń Kozła i teatrem w ogóle.

Laura Adamski – studentka na kierunku projektowanie kultury w Instytucie Kultury Europejskiej UAM w Gnieźnie.

Laurencja Marcinkowska

Studentka kierunku komunikacja europejska w Instytucie Kultury Europejskiej UAM w Gnieźnie.

Niżej publikujemy wybór wierszy oraz grafikę autorstwa Laurencji Marcinkowskiej.

KOD DOSTĘPU

Jestem iluzją, która wypełnia zwątpień szczelinę
Zaledwie wierzchem
Niewyraźnych ludzkich odbić
Porusz pokrętle
Wyostrz obraz
Dobiegające zmysłów drganie
Od mały
Przez człowieka
Do cybernetycznego nadczłowieka
To nasze ewolucyjne wzrastanie

Byliśmy wąpiący
W działania nadprzyrodzone
Dopóki technologia nie odkryła tego,
Co w naszym umyśle jest wrodzone
Z każdą kolejną i płynną myślą
Niewiedza na nowo rozkwita
Poza materialnym, widocznym tworem
Może zobaczysz, której płaszczyzny dotyka

Wciąż pokładając nadzieję
W racjonalne domysły i uwagi
Každy zaawansowany krok ku przyszłości
Jest nadal nieodróżnialny od magii

Teraz jesteś bezpieczny
W swojej małej, cyfrowej przystani
Czując na sobie gorące promienie
Szklanego pudła medialnej otchłani
Mechanicznie przybierasz
Codziennej halucynacji odzienie
Nigdy nie zdąży cię dopaść
Dobrowolne zwątpienie

Iluzja to jaśniejsza forma ciemności
A ciemność – łagodniejsza forma rzeczywistości
Ostrząc syntetyczne kły swoje
Jesteśmy wciąż widmem i ostrzegawczym śladem
Podążamy tym samym, lecz automatu przykładem
Tworząc maszynę na swoje podobieństwo
U stóp bogów, powoli zanika człowieczeństwo
Zasiedlamy mimowolnie szeregi
Gwar bezwiednie przesyłanych impulsów
Pogłos słowa i myśli to już tylko dane
Nie musimy martwić się o kolejne jutra
Wszystko zostało
Zaprogramowane
W zatłoczonej eskapadzie cyfr i znaków
Uczcimy nowy porządek, nowoczesnych smaków
Wszystko prognozuje, iż zabawa będzie huczna
Bo nasza inteligencja
Jest już tylko sztuczna



PO(D)STĘP

nienaturalnie wyginam ciało
zalane z każdego zewnętrznego przechwyty
zmysłu poza jedno oko
dobrana w swojej niezgodności
– odchodzę
zanim będzie za późno
od rzeczy
bezwartościowe w swojej nienamacalności
od zmysłów
jestem ponad
przekonani moją wątpliwością
stawiają mnie pod ścianą
dosięgam głową sufitu
swobodnie mogę opuścić ciało
wymachując nogami w powietrzu

wyobraźnią białego słońca
psychiką równoważną ciężkości ciała
znowu jestem dzieckiem

KIEDY UMIERAJĄ GWIAZDY

Duch wyrwany od ciała – wędruje w przestrzeń kosmiczną
Będziemy zawiedzeni
Nie przygotowano dla nas nieba ani piekła
Wszystko zastaliśmy już na ziemi

Nasza krew powróci do rzek
Nasz proch utworzy nowy ląd
Czy zdążymy poznać co nasze pochodzenie zdradza?

W naszej krwi jest białko
Jego pojedyncza cząstka
To skład czterech atomów żelaza

Czy zrzucając szaty samozwańcych bogów
Wejdziemy na nieprzetarty jeszcze szlak
To żelazo w naturalny sposób
Produkowane jest tylko w jądrach gwiazd

Jesteśmy młodymi astronautami
Nasz gwiazdny statek powoli tonie
Odkrywanie naszą drogą
Kołysanką jest nasz czas
Od wieków budujemy własny kąt w kosmosie
To nie może być pusta strefa
Dlatego jego wielkość
Nieustannie rośnie