

Alicja Zalewska

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Wydział Wiedzy o Teatrze

ORCID: 0000-0002-3152-2827

„OCALAJĄCY POWRÓT” – DRAMATURGIA PODRÓŻY W CZASIE, PRZESTRZENI I JĘZYKU W SPEKTAKLU KRYM MAŁGORZATY TRAJKOWSKIEJ I VERY POPOVEJ

W spektaklach teatru fizycznego, jak określa swoje techniki artystyczne Stowarzyszenie Sztuka Nowa, dramaturgia nie ogranicza się do tradycyjnie rozumianego działania na tekście. Bliżej jest jej raczej do metod teatru postdramatycznego, które według Hansa-Thiesa Lehmana cechuje m.in. brak hierarchii środków teatralnych, w tym zanegowanie nadrzędnej roli dramatu, ale też znaczne umuzyycznienie tekstu sztuki, dramaturgiczna rola scenografii, konkretność i jednoczesna gra realnością sytuacji scenicznej oraz podkreślanie cielesności aktorów¹. Zarówno w teatrze postdramatycznym, jak i w teatrze fizycznym, dramaturgia to nie tylko wywiedzione ze starogreckiego źródłosłowa „tworzenie dramatu”²

¹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

² [hasło] *δραματουργία*, [w:] Z. Abramowiczówna, *Słownik grecko-polski*, tom I Alfa – Delta, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 601.

czy „akcja sztuki”³, ale też wskazywane przez Dariusza Kosińskiego etymologicznie „działanie, praca tego, co czynione”⁴, co wydaje się pojęciem pojemniejszym. To zaś, co czynione jest na scenie, niejednokrotnie wyprowadzone zostaje z somatycznych przeżyć oraz pamięci osób performujących. Teatr fizyczny, czerpiący z performansu i pokrewny technikom *body art* stosuje podobne im założenie o tym, że „człowiek to jedność duszy (umysłu) i ciała”⁵, co pozwala na dramaturgiczne wykorzystanie fizycznej obecności performerów, a poprzez to, na zachowanie ciągłości między sztuką, życiem i rzeczywistością.

O szerszym spojrzeniu na dramaturgię pisze dramaturżka oraz jedna z założycielek Pracowni Dramaturgicznej w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych, Iga Gańczarczyk, w tekście poświęconym rozwojowi i kształceniu polskich dramaturgów:

Choć tekst czy partytura są w nim istotne, nie stanowią najważniejszego komponentu spektaklu, a często służebne wobec przedstawienia inne sztuki (taniec, muzyka, sztuki wizualne) zajmują w nim pełnowartościową – niepodlegającą zwyczajowej hierarchii – pozycję. [...] Niestandardowa formuła nie tylko wiąże się ze strukturalnymi odstępstwami w myśleniu o spektaklu, ale idzie w parze z tematami podejmowanymi przez twórców, choćby eksploracją nowych form dokumentalnych, w tym autobiograficznych. [...] Studenci mają

³ *Ibidem*.

⁴ „Dramat wywodzi się etymologicznie i historycznie od greckiego *ta dromena*, oznaczającego rzeczy czynione, odróżniane od *ta logomena* – rzeczy mówionych. Z kolei częstkę *urgia* wywodzi się od słowa *ergon* znaczącego pracę, zajęcie lub cel. W uproszczeniu dramaturgia to zatem działanie, praca tego, co czynione”. D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 47.

⁵ A. Bandura, *Czym jest ciało w Body Art?*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, nr 12, s. 80, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-8d64aaff-dfb0-4bd2-b2e3-9ee9438f04a0> (dostęp: 13.10.2022).

możliwość zetknięcia się z różnorodnymi metodami pracy, wybierając równorzędnie pracę z tekstem i pracę z ciałem, obiektem, nowymi mediami⁶.

Tak rozumiana dramaturgia to już nie wyłącznie praca autora tekstu scenicznego, co mylnie utożsamia się czasem z konstruowaniem dramatu, ale budowanie napięcia ze wszystkich elementów składających się na świat sceniczny. „Współcześnie coraz częściej uznaje się, że to specyfika użycia różnych mediów w teatrze (słowa, obrazu, muzyki, filmu, wideo, nowych technologii) wyznacza w istocie strukturę przedstawienia teatralnego (tzw. *mediaturgia*)”⁷ – można przeczytać na stronie Encyklopedii Teatru Polskiego pod hasłem „dramaturgia”. Mediaturgia podkreśla więc, że w teatrze, obok słowa, ale nie zamiast niego, znajdują wartościowe zastosowanie także inne media.

W podobnie rozszerzony sposób dramaturgia rozumiana jest w spektaklach produkowanych przez Stowarzyszenie Sztuka Nowa. Tam, zamiast na próbie stolikowej i czytania tekstu dramatu, wszystko zaczyna się od ciała i jego swobodnej ekspresji. Spektakle tworzone technikami teatru fizycznego rodzą się z improwizacji ruchowych, towarzyszących im emocji oraz namysłu, jaki wywołują w performującej grupie. Adeptkami takiego kształcenia są Małgorzata Trajkowska i Vera Popova, które w 2016 i 2017 roku uczestniczyły w warsztatach teatru fizycznego, zorganizowanych przez Stowarzyszenie Sztuka Nowa. W wyniku rocznego kursu powstał spektakl, w śmiały sposób wykorzystujący podejście znane z praktyk pracy z ciałem. Zamiast eksperymentować fizycznie na sali treningowej, artystki przeniosły się w przestrzeń szerszą i dużo

⁶ I. Gańczarczyk, *Truizmy. O dramaturgii*, „Didaskalia” 2019, nr 151–152, s. 5.

⁷ [hasło] *dramaturgia*, [w:] K. Dudzińska, D. Sajewska, *Encyklopedia Teatru Polskiego* [online], <https://encyklopediateatru.pl/hasla/215/dramaturgia#> (dostęp: 28.09.2021).

bardziej zróżnicowaną, a podróż, w którą zabrały swoje ciała, uwieczniły w przedstawieniu *Krym*⁸.

Autorski *Krym* jest spektaklem autobiograficznym. Bohaterkami przedstawienia są jego twórczynie, trudno więc powiedzieć, czy wchodzi w rolę, czy na scenie są sobą. Czasem też przebiera ją się za innych członków swojej rodziny czy postaci historyczne związane z historią Krymu. Spektakl jest więc nie tylko autobiograficzny, ale i dokumentalny – mówiąc o życiu prywatnym, opowiada też o publicznym, skupia się na szczegółach, ale prezentuje je w szerszym kontekście kulturowym. Narracja rozciąga się od mikrohistorii autorek aż do makrohistorii wschodniej Europy, dlatego do przedstawienia została włączona nie tylko podróż twórczyni, ale także rys historyczny dziejów Półwyspu Krymskiego oraz opis jego aktualnego, dramatycznego stanu – konfliktu terytorialnego między Rosją a Ukrainą. Stąd wyprawa bohaterek nie ograniczyła się do przemieszczania się w przestrzeni. Była to też podróż w czasie, w bliższą i dalszą przeszłość, oraz w języku – tym zmiennym geograficznie, jak i tym, który odbija indywidualne doświadczenia i emocje, a którym próbujemy komunikować się ze światem. Ponadto, chociaż oparta na faktach, wyprawa nosiła też znamiona podróży w wyobraźni oraz odysei – wędrówki jako metafory dorastania, emocjonalnego dojrzewania.

Powyższe rozważania pozwalają wpisać spektakl *Krym* w nurt tzw. auto-teatru, o którym na łamach internetowego „Dwutygodnika” pisała Joanna Krakowska:

⁸ *Krym*, reż. Małgorzata Trajkowska i Vera Popova; współpraca koncepcyjna, dramaturgiczna oraz produkcyjna: Maciej Tomaszewski; premiera: 30.11.2017 roku. Spektakl powstał jako zwieńczenie rocznego kursu teatru fizycznego, organizowanego przez Stowarzyszenie Sztuka Nowa, oraz jako kontynuacja programu Debiuty TF Centrum Lubelska 30/32. Pokaz premierowy odbył się w ramach VI edycji konkursu OFF Premiery/Prezentacje 2017, organizowanego przez poznański Teatr Ósmego Dnia.

Auto-teatr, czyli teatr, którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci. Od siebie i o sobie. Odnoszą się do własnych doświadczeń, badają osobiste ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, ograniczenia instytucjonalne, uwarunkowania ekonomiczne, niepokoje ideowe⁹.

By ze sceny mówić o sobie, autorki rezygnują z pracy z gotowymi tekstami i tworzą własne. W spektaklu splatają się dialogi między bohaterkami, ich monologowane strumienie świadomości, a także dyskusje z napotkanymi w drodze ludźmi, które przedstawione zostają m.in. w formie multimedialnej, np. jako rozmowa wyświetlana na czacie lub przez tłumacza Google. Różnorodność źródeł, w których utrwalona została podróż – od nagrań wideo i zdjęć, przez playlisty na Spotify oraz notatki w pamiętniku, aż po najbardziej efemeryczne, chociaż szczególnie ważne z punktu widzenia teatru fizycznego, wspomnienia i pamięć ciała – pozwala twórczyniom operować wieloma technikami dramaturgicznymi.

Ich użycie można podzielić na choreografię ciała, a także wspominaną już mediaturę, czyli wykorzystanie takich mediów, jak chociażby fotografia i amatorskie filmy z wakacji, które w *Krymie* przyjmują też rolę prostej scenografii. Poza ekranem, na scenie można zobaczyć jedynie dziecięcy basenik ogrodowy – symbol nadmorskich wakacji, ale też lat dzieciństwa, jednocześnie infantylny i wieloznaczny, gdyż może odgrywać zarówno materac w praskim mieszkaniu bohaterek, kijowskie spa, jak i Morze Czarne. Gra z symboliką, także tą przypisywaną życiodajnej i odnawiającej wodzie, okaże się jedną z dramaturgicznych technik, z których chętnie korzystają artystki.

⁹ J. Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016, nr 9 (195), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> (dostęp: 29.09.2021).

Jednocześnie twórczynie odżegnują się od tworzenia teatru politycznego¹⁰. Nawet pomimo tego, że wizualna klamra kompozycyjna, którą spięte jest przedstawienie, sugeruje coś wręcz przeciwnego. W otwierającej spektakl sekwencji obrazów, rzutowanych na stanowiący niemal jedyną dekorację sceny biały ekran, widać fotografie z afrykańskiej sawanny, przedstawiające drapieżniki z upolowanymi przez siebie ofiarami, są to: gepard niosący martwą gazelę, lew atakujący bawoła i krokodyl z antylopą w szczękach. Jednocześnie z offu relacjonowane są najnowsze astronomiczne odkrycia „australijskich naukowców”¹¹. Narrator tłumaczy kosmiczne zjawisko pożerania mniejszych galaktyk przez większe, analogiczne nie tylko z sytuacją polowania, ale też z działaniami współczesnej Rosji, która jeszcze jako Związek Radziecki, na przestrzeni ostatniego wieku, wchłaniała mniejsze, ościenne kraje, a w 2014 roku, wprawdzie już po rozpadzie ZSRR, lecz pod rządami kontynuującego imperialistyczne tradycje Władimira Putina, dokonała aneksji Krymu¹². Zagarnianie i zwyciężanie słabszych przez silniejszych ukazane zostaje jako podstawowe prawo naturalne, rządzące tak kosmosem, jak i biologią oraz stosunkami międzynarodowymi.

Mimo że struktura spektaklu opiera się na kolejnych etapach podróży na wschód – od Warszawy, przez Kijów, Symferopol, Jaltę, Fiolent i z powrotem do Polski przez Moskwę – to opowiadanie historii jest tu jedynie pretekstem do egzystencjalnych rozważań oraz ukazania autorskiej wizji świata. Artystki dokumentują raczej świat w sobie niż siebie w świecie. Chociaż początkowo może wydawać

¹⁰ Z oficjalnego opisu przedstawienia, zamieszczonego w wydarzeniu na Facebooku, https://www.facebook.com/events/318890491959480/318890501959479/?active_tab=about (dostęp: 28.09.2021).

¹¹ Cytat ze spektaklu.

¹² W trakcie prac redakcyjnych nad publikacją drastycznie zmieniła się sytuacja polityczna we wschodniej Europie – 24 lutego 2022 roku Rosja dokonała agresji na Ukrainę. Wojna w Ukrainie stworzyła więc nowy dramatyczny kontekst dla tego artykułu (przypis redakcji).

się inaczej, to mikro- i makrohistorie są tu drugorzędne, stanowią nośnik, a nie cel sztuki. Montaż heterogenicznych elementów pozwala na stworzenie misternej i pojemnej konstrukcji sensów, z których dopiero pod koniec przedstawienia wylaniają się naczelne idee sztuki. Struktura dramaturgiczna pozostaje jednak otwarta – każdy może zinterpretować ją na inny sposób. Artystki nie podają gotowych rozwiązań, a ograniczają się jedynie do prywatnych konstatacji. W ich narracji nie ma miejsca na wielkie gesty, jest natomiast zapis intymnych doświadczeń, myśli i emocji.

Stąd naczelna strategia dramaturgiczna uwidaczniająca się w *Krymie* to stosowanie narzędzi charakterystycznych dla groteski, lecz w sposób złagodzony, dobroduszny i humorystyczny. W spektaklu da się zauważyć nawiązania do estetyki absurdu, kampu i karykatury, jednoczesną obecność komizmu i tragizmu, prowokacyjne nastawienie wobec utrwalonej w świadomości społecznej wizji świata, lekceważenie obowiązującego *decorum* oraz parodystyczny stosunek do rzeczywistości, z czego wynika brak jednorodności stylistycznej i kontrastowanie sposobu wypowiedzania z sytuacją wypowiedzi. Sceny wykrzyżowane, śpiewane lub tańczone dalekie są od swoich realnych pierwowzorów, oddają jednak nastrój i zabarwienie emocjonalne oryginalnych zdarzeń oraz służą budowaniu napięcia dramatycznego.

W tym celu artystki szczególnie chętnie przeplatają sekwencje poważne elementami humorystycznymi i satyrycznymi. Efektem jest uzyskanie jakości tragikomedii, pozwalającej wybrzmieć temu, co ważne, ale robiącej to w sposób zdystansowany i ironiczny, dzięki czemu spektakl, mimo trudnych tematów, które porusza, nie jest przytłaczająco pesymistyczny, ale harmonijny. Komizm objawia się zarówno w tekście, jak i w obrazie. Sceny opowiadania kawałów, zabawy konwencją programu typu *talk-show* i posługiwanie się elementami *slapsticku* to tylko kilka z chwytów komediowych. Taki nadmiar znaków oraz gra konwencją pozwalają zobaczyć w dramaturgii *Krymu* echo Lehmannowskiego teatru postdramatycznego. Humor artystek ukazuje świat wypaczony, wywołujący poczucie niezręczności, czasem nawet zażenowania. Autorki nie oszczędzają

ani postaci historycznych, ani siebie samych, ani nawet swoich bliskich. Najwięcej współczucia zachowują wobec faktycznie pokrzywdzonych w konflikcie krymskim – Tatarów krymskich, chociaż i oni ukazani zostają w krzywym zwierciadle jako ludzie szukający ratunku już jedynie w religii. Skutkiem wplecenia żartobliwych sekwencji w tematykę uznawaną powszechnie za poważną okazuje się uwydatnienie jej absurdalności i tragizmu.

Na tle konfliktu krymskiego zarówno nadmorskie wakacje poety Aleksandra Puszkina, jak i ojca Very, Władimira, stają się drobiazgiem o incydentalnym znaczeniu, który zginie w odmętach historii. Podobnie rozgrywki polityczne Nikity Chruszczowa, który w 1954 roku przekazał Krym Ukraincom, okazują się z dzisiejszej perspektywy niewygodnym, ale niewielkim kaprysem – „nietrafionym prezydentem”¹³, jak określi to Rosjanin spotkany w Moskwie przez bohaterki. Artystki ukazują wszystkie te postaci w konwencji kabaretowej, wyśmiewając je. Z humorem zostają też zaprezentowane kontakty międzynarodowe. Bohaterki, z pochodzenia Polka i Ukrainka, zdają się karykaturalnie personifikować trudne relacje między swoimi krajami, potrafiącymi pogodzić się jedynie wobec wspólnego wroga – Rosji, która z powodu niedawnej aneksji Krymu staje się rzecz jasna głównym czarnym charakterem spektaklu. Dobitnie ukazuje to scena w kijowskim spa, gdzie performerki licytują się na najbardziej stereotypowo krzywdzące dowcipy. Małgorzata Trajkowska wyśmiewa Ukraińców, a Vera Popova Polaków. Ich docinki kończy dopiero pojawienie się w jednym z żartów Rosjanina – zarówno Polka, jak i Ukrainka opowiadają się przeciwko niemu, co ostatecznie je do siebie upodabnia i godzi.

Groteskowy humor, jako wiodąca strategia dramaturgiczna, przejawia się też wyraźnie w sferze wizualności – poprzez kampo-wo infantylne, kolorowe kostiumy oraz aranżację sceny. Duża część spektaklu toczy się w ustawionym centralnie dziecięcym baseniku, a performerki grają w kostiumach kąpielowych, pletwach, a nawet

¹³ Cytat ze spektaklu.

czepkach i okularkach pływackich. Pełne poświęcenie artystek, jak chociażby moczenie włosów w zimnej wodzie czy przebieranie się w mokry lateks, przy zachowaniu przez nie pełnej powagi, wraz z montażem całej sztuki sprawiają, że spektakl niejednokrotnie wywołuje śmiech na widowni. Tym większe wrażenie robi uzmysłowienie sobie, że jest to przedstawienie oparte na faktach, a komizm stanowi próbę zrozumienia gorzkiej rzeczywistości i rozbrojenia tragicznej historii Krymu. Na humorystycznym tle tym mocniej odcinają się traktowane na poważnie emocje bohaterek. Głównymi tematami spektaklu zdają się być właśnie ich intymne przeżycia oraz chęć podzielenia się nimi, sprawdzenia, czy przełożenie doświadczenia emocjonalnego na komunikatywny język jest w ogóle możliwe.

Tym, co napędza bohaterki oraz organizuje ich spektakl, okazuje się być uczucie nostalgii, naznaczonej poczuciem pustki i melancholii. Nostalgia, rozumiana jako niezdefiniowana tęsknota i sentyment za nieokreślonym, sprawia, że postaci decydują się na – prawdopodobnie nie w pełni bezpieczną – podróż na wschód. Dla Very, Ukrainki, która spędziła na Krymie wakacje jako kilkuletnia dziewczynka, jest to powrót do dzieciństwa. Dla Gosi, Polki ze Szczecina, to podróż w świat wyobrażeń medialnych, szansa na znalezienie się wreszcie „w sercu czegoś ważnego”¹⁴, a jednocześnie eskapizm – w świat rajski, ale, jak ma nadzieję, autentyczny zarazem. Vera ucieka w przeszłość, a Gosia w nieznaną inność, ale spotyka je to samo – rozczarowanie. Nie chodzi jednak o to, że Krym nie spełnia ich oczekiwań wizualnych czy wypoczynkowych (wręcz przeciwnie), ale że nie zaspokaja dręczącego bohaterki poczucia pustki i tęsknoty, jakim charakteryzowało się ich dotychczasowe życie.

„Bycie pięknym w smutnym miejscu, bycie smutnym w pięknym miejscu”¹⁵ – to zdanie, którym na krymskiej plaży podsumowuje

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

wyprawę Gosia. Dotarcie do kresu ukazane zostaje jako doświadczenie oczyszczające (poprzez kąpiel w morzu) i intymne (dzięki fizycznemu obnażeniu bohaterki), ale jednocześnie naznaczone melancholią i smutkiem. Na scenie dochodzi do pełnego zanegowania już wcześniej nadszarpniętych opozycji – brak więc podziału na prywatność i kreację, realność i grę, dzieciństwo i dorosłość, pozostaje tylko czysta egzystencja. Ta zaś przepełniona jest poczuciem utraty, melancholii i depresji, pokrewnych tym, jakie w książce *Czarne słońce. Depresja i melancholia* opisuje psychoanalityczka Julia Kristeva. Podmiotami jej refleksji są jednostki cierpiące, niezdolne do symbolizacji, lecz szukające dla swojego udręczenia jakiejkolwiek ekspresji. „Czy to, co piękne, może być smutne? Czy piękno jest nieodłączne od tego, co nietrwale i ulotne, a więc i żaloby? Czy też piękny przedmiot powraca niestrudzenie po zniszczeniach i wojnach, by zaświadczyć, że można przetrwać śmierć, że nieśmiertelność jest możliwa?”¹⁶ – pyta Kristeva w rozdziale o znaczącym tytule *Piękno: inny świat depresji*.

Performerki, prosto ze świata dotkniętego tragedią, ale też same naznaczone cierpieniem, zdają się odpowiadać, że przetrwać da się wszystko, mając poczucie humoru i będąc otwartym na otaczające piękno. Taką też, estetyczną z gruntu, radę zostawiają polskiemu teatrowi politycznemu, który diagnozują jako zaniedbujący kwestie estetyki na rzecz fałszywie rozumianej rzetelności. „Czy można mówić o różach, kiedy za oknem wybuchają bomby?”¹⁷ – pytają w opisie spektaklu i zdają się sugerować, że można, że jest to wręcz całkiem naturalna strategia przetrwania w świecie absurdu, zła i szaleństwa. Tym samym stawiają pytanie o miejsce sztuki w dyskusji politycznej, ale też szerzej – o miejsce sztuki w życiu. Twórcza

¹⁶ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007, s. 101.

¹⁷ Z oficjalnego opisu przedstawienia zamieszczonego w wydarzeniu na Facebooku, https://www.facebook.com/events/318890491959480/318890501959479/?active_tab=about (dostęp: 28.09.2021).

sublimacja poczucia pustki w piękno zdaje się być lekarstwem na melancholię, jakim dysponują twórczynie spektaklu. W ich ujęciu, w zgodzie z Kristevą, „piękno manifestuje się jako wspaniałe oblicze utraty: przeobraża ją, aby znów zaczęła żyć”¹⁸. Ich prywatna żaloba po samych sobie oraz tęsknota za krajem dzieciństwa stają się pożywką dla twórczości artystycznej. Taka jest geneza przedstawienia, które w centrum swojej problematyki stawia wszechobejmujące poczucie nostalgii.

Etymologia słowa „nostalgia” wywodzi się ze starożytnej greki i znaczy nie tyle nawet tęsknotę, kiedyś przede wszystkim za ojczyzną, co stan bolesnego pragnienia powrotu¹⁹, w pewne miejsce, ale też w inny czas, ku czemuś nieosiągalnemu lub utraconemu, a nawet, jak sugerują artystki, dosłownie „ocalający powrót”²⁰. W ich narracji Krym przedstawiony zostaje jako miejsce, do którego chce się powrócić, ale prawdziwie ocalić może jedynie powrót z niego. Jak się okazuje, zmiana lokalizacji geograficznej, choćby na najpiękniejszą, nie rozwiąże problemów duchowych. Może je jednak obnażyć, ukazać w nowym świetle i natchnąć do rozwoju.

Tym samym wyprawa artystek nabiera cech Campbellowskiej, opartej na analizie mitów, wyprawy bohatera. W teorii Josepha Campbella wszelkie mity bohaterskie, ze wszystkich epok i wszystkich kultur świata, charakteryzują się identyczną, fundamentalną strukturą, tak zwanym „monomitem”²¹. Religioznawca opisuje poszczególne fazy wyprawy, którą archetypiczny bohater zaczyna w zwyczajnym świecie. Wzywa go jednak „zew przygody”, jeśli protagonista zaakceptuje wezwanie do wejścia w świat dziwnych

¹⁸ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 103.

¹⁹ [hasło] *nostalgie (nostalgia)*, gr. νόστος – powrót i gr. ἄλγος – ból, [w:] *Dictionnaire de français* [online], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nostalgie/55033> (dostęp: 29.09.2021).

²⁰ Cytat ze spektaklu.

²¹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Wydawnictwo NOMOS, Kraków 2013.

zdarzeń i mocy, to musi rozpocząć niełatwą drogę prób – niekiedy przechodzi je samodzielnie, w innych przypadkach odbywa się to z czyjąś pomocą. Ostatecznym sprawdzianem jest szczególnie trudne zadanie, za którego przetrwanie bohater może uzyskać wielki dar, na przykład samowiedzę. Jeśli protagoniście powiedzie się powrót do swego normalnego świata, wtedy dar może zostać użyty do uczyńnięcia rzeczywistości lepszą. Lepszym staje się też doświadczony próbami, przemieniony i wzmocniony nimi człowiek.

Podobnie podróż bohaterek spektaklu *Krym* zaczyna się w świecie zwyczajnym, lecz wraz z kolejnymi etapami przenosi się w inną rzeczywistość – dziwny i niepokojący świat zaanektowanego przez Rosję Krymu. Artystki przechodzą różne próby i trudności, staczają wewnętrzne i zewnętrzne walki, by wreszcie uświadomić sobie, że chociaż kończą w punkcie wyjścia, to podróż pozwoliła im lepiej zrozumieć siebie, a może nawet je przemieniła. Widzą też, że do tej przygody nie ma już po co powracać, dlatego w finale spektaklu, na pytanie rosyjskiego celnika: „Kiedy wracasz?”, odpowiadają w jedyny możliwy sposób – „Nigdy”²². Etapowość ich wyprawy podkreśla też skodyfikowana dramaturgia obrazu, gdyż podczas osiągania kolejnych stacji podróży wyświetlane są nazwy miejscowości. Wielki napis „NIGDY” stanowi wizualne świadectwo zakończenia tego procesu.

Poza dramaturgią słowa i obrazu, operującymi na tekstach zebranych lub stworzonych w trakcie podróży i pod jej wpływem, w spektaklu znaczącą rolę odgrywa także dramaturgia ruchu ciała. Ich choreografię można analizować w oparciu o myśl Daniela Sibony’ego, który widzi taniec jako nieustanny ruch między ciałem-obecnym i ciałem-pamiętającym: „W mojej teorii «bycia-pomiędzy-dwoma-ciałami» ciało jest formą złożoną, składającą się z ciała-obecnego i ciała-pamięci, z których każde ma dwa kolejne poziomy: «wołania» (wezwanie) i «przywoływania» (przypomnienie)”²³. W tym

²² Cytat ze spektaklu.

²³ Tłumaczenie własne za D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Éditions du Seuil, Paris 1995, s. 89–90: „In my theory of the ‘in-between-two-bodies’, the body itself is a complex form, consisting of a body-being-present and

ujęciu taniec jest nieodpartą, nieświadomą odpowiedzią na wydarzenie, w którym ciało skonfrontowane z rzeczywistością pragnie wyrazić życie poprzez wprawienie się w ruch. Podobnie w spektaklu *Krym*, choreografia stanowi odpowiedź na zapamiętane przeżycia ciała w podróży. Odtwarzanie oryginalnych fizycznych sytuacji – leżenia na materacu czy na kamienistej nadmorskiej plaży – zostaje przywołane, powtórzone i przetworzone w zgodzie z pragnieniami ciała obecnego. Sytuacja, w której bohaterki skrupowane siedzą przy tatarskim stole, zmienia się w ich wspomnieniu w chaotyczny, agresywny fizycznie i wykrzyczany manifest niezgody na spolegliwość w obliczu groźnej rzeczywistości konfliktu zbrojnego.

Ciało i choreografia ruchu, pokrewna tańcowi, lecz wyrastająca z organiki teatru fizycznego, daje w spektaklu możliwość przeżycia wydarzeń na nowo, ale tym razem w zgodzie z własnymi emocjami i psychosomatycznymi potrzebami. Jednocześnie ciała performerek służą im za archiwum, z którego czerpią materiał do swojej sztuki. Ich użycie bliskie jest więc też temu, jakie postuluje Dorota Sajewska, nadając mu nazwę „ciała-archiwum”. W jej koncepcji, przeciwstawianej idei ciała-pamięci Jerzego Grotowskiego, uwypuklony zostaje dokumentalny charakter ciał:

Podkreśla to zarówno szczątkowość pamięci, jak i nieciągłość historii, odsłania brak źródłowego doświadczenia, pokazuje, w jaki sposób źródło jest performatywnie ustanawiane i mediowane, wreszcie przywraca ciału (lub jego dokumentalnej resztki) wymiar historyczny i polityczny. Ponadto sam kształt językowy pojęcia ciała-archiwum, jego korpus, dobrze oddaje nierozstrzygalność granicy pomiędzy materią ożywioną i nieożywioną, problematyzując zasadnicze rozróżnienie pomiędzy działaniem a jego dokumentacją, performatywnością a wizualnością, historią a pamięcią²⁴.

a body-memory, each of which has another two levels: that of ‘calling out’ (appel) and that of ‘recalling’ (rappel)”.
²⁴ D. Sajewska, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, <http://re-sources.uw.edu.pl/reader/cialo-pamiec-cialo-archiwum/> (dostęp: 29.09.2021).

Podważeniu wyjątkowości i niepowtarzalności wydarzenia oraz przekształceniu go w performatywne narzędzie służą także inne, poza użyciem praktyk fizycznych, środki dramaturgiczne, takie jak wykorzystanie raz sielskiej, a raz gwałtownej i energicznej muzyki oraz miękkiego lub stroboskopowego oświetlenia, podkreślającego komiczną bądź tragiczną atmosferę poszczególnych scen, a także montaż fragmentów wideo, które ilustrują i dopowiadają historię podróży. Dramaturgia dynamiki i tempa akcji pozwala zaskakiwać widza oraz, na zasadzie kontrastowych cięć, sterować napięciem o odraczanej kulminacji.

Podsumowując, dramaturgia podróży w czasie, przestrzeni i języku w przedstawieniu *Krym* Małgorzaty Trajkowskiej i Very Popovej sytuuje spektakl jednocześnie w narracji historycznej, społeczno-politycznej, osobistej, estetycznej, jak i egzystencjalnej. Ukazanie zarówno mikro-, jak i makrohistorii wskazuje na dokumentalną i autobiograficzną proveniencję utworu, a posługiwanie się groteską i komizmem staje się wyrazem światopoglądu artystek oraz sposobu, w jaki interpretują one relację między światem rzeczywistym a światem przedstawionym. Tworzą więc polityczny auto-teatr, który nie zaniedbuje wartości estetycznych ani rozrywkowych, ale działa w równowadze między powagą i humorem. Dzięki zastosowanym strategiom dramaturgicznym spektakl jest zarazem zaskakujący i wieloznaczny, a przy tym niepozbawiony wartości refleksyjnej, jaką cechuje się poruszanie tematów takich jak konflikty międzynarodowe, stany depresyjne, codzienna egzystencja czy sens i znaczenie sztuki teatru.

Bibliografia

- Abramowiczówna Zofia, *Słownik grecko-polski*, t. I Alfa – Delta, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.
- Bandura Agnieszka, *Czym jest ciało w Body Art?*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, nr 12, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-8d64aaff-dfb0-4bd2-b2e3-9ee9438f04a0> (dostęp: 13.10.2022).

- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Wydawnictwo NOMOS, Kraków 2013.
- [hasło] *dramaturgia*, [w:] Katarzyna Dudzińska, Dorota Sajewska, *Encyklopedia Teatru Polskiego* [online], <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/215/dramaturgia#> (dostęp: 28.09.2021).
- Gańczarczyk Iga, *Truizmy. O dramaturgii*, „Didaskalia” 2019, nr 151–152.
- Kosiński Dariusz, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Krakowska Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016, nr 9 (195), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> (dostęp: 29.09.2021).
- Kristeva Julia, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Ryziński, Universitas, Kraków 2007.
- Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- [hasło] *nostalgie*, [w:] *Dictionnaire de français* [online], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nostalgie/55033> (dostęp: 29.09.2021).
- Opis spektaklu *Krym* na Facebooku, https://www.facebook.com/events/318890491959480/318890501959479/?active_tab=about (dostęp: 28.09.2021).
- Sajewska Dorota, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, <http://re-sources.uw.edu.pl/reader/cialo-pamiec-cialo-archiwum/> (dostęp: 29.09.2021).
- Sibony Daniel, *Le corps et sa danse*, Éditions du Seuil, Paris 1995.