

Patrycja TERCIAK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

POMIĘDZY PRYWATNYM A PUBLICZNYM. NA GRANICY TEATRU, PERFORMANCE I SZTUKI (DLA) MIEJSCA

Wprowadzenie

Opracowanie tekstu podsumowującego dzisiejsze przemiany zachodzące na gruncie teatru dokumentalnego w Polsce jest nie lada wyzwaniem. Trudność tkwi w różnorodności proponowanych przez artystów form oraz metod pracy i braku powszechnej dyskusji na ich temat. O ile mamy w Polsce rozpoznaną i nazwaną metodę *verbatim*, o tyle pozostałe próby mierzenia się z historią mówioną, doświadczoną, jej dokumentami i archiwami pozostają w sferze cienia. Aby pomóc im wydostać się w kierunku *raw light*, w 2016 roku wraz z zespołem Teatru Szwalnia w Łodzi powołałam cykliczny przegląd sztuki dokumentu, *verbatim* i *non-fiction* pod nazwą *szwalnia.DOK*, który ma na celu prezentację różnorodnych zjawisk pojawiających się w nurcie dokumentalnym w teatrze oraz w sztukach performatywnych. Mój tekst-wyzwanie jest zatem wypowiedzią kuratorki – tej, która uczestniczy, przygląda się, dyskutuje i zaprasza; mój tekst-wyzwanie to także perspektywa (współ) twórcy działań dokumentalnych i teatrolożki zainteresowanej badawczo przemianami zachodzącymi w przestrzeni współczesnego polskiego teatru dokumentalnego. Mój tekst-wyzwanie to próba uchwycenia dynamiki rozszerzania granic teatru na poczet pracy z pamięcią. Wypełniając lukę badawczą, wypo-

wiadam się we własnym imieniu – w imieniu osoby z wewnątrz, z siłą odśrodkową określoną wektorem poznania.

Artykuł chcę poświęcić nowemu językowi kształtującemu się w obrębie teatru dokumentalnego pozostającego sztuką wielotworzywową i autonomiczną. Wybierając przykłady, kierowałam się różnorodnością metod pracy przywoływanych artystów oraz różnorodnością form, do jakich doprowadziły ich przyjęte strategie. Rozmawiając o nurcie dokumentalnym w polskim teatrze, chcę przywołać działania sytuujące się na granicy teatru, performance i sztuki (dla) miejsca. Chcę podkreślić fakt, iż do tej pory ani badacze, ani krytycy teatralni nie podjęli się kompleksowego ujęcia zachodzących przemian, poświęconego rozwojowi nowych form wypowiedzi w teatrze dokumentalnym w Polsce.

O powszechności nurtu dokumentalnego w polskim teatrze ostatnich kilku lat świadczy ilość zrealizowanych „dokumentalnych” premier w teatrach instytucjonalnych i tak zwanych offowych, które można szacować w dziesiątkach tytułów. Podobnie jest z podejmowanymi przez polskich dramaturgów tematami, stanowiącymi częste diagnozy grup społecznych, rzeczywistości społeczno-politycznej czy ich licznych nawiązań do metod reportażowych. Różnorodność problemów głoszonych ze scen wielokrot-

nie nie odbiega od znanych powszechnie konwencji teatralnych, w których aktor znajduje się na scenie, a widz zasiada na widowni. Aktor kreuje postać, a widz się temu przygląda. Wśród tego, co dla teatru oczywiste, pojawiają się także produkcje nadal sytuujące się w dziedzinie teatru, aczkolwiek próbujące nagiąć granice na rzecz włączenia w jego strukturę nowych strategii twórczych.

Jako istotę teatru dokumentalnego podaje się „dialektyczne napięcie, jakie rodzi się między fragmentarycznymi cytatami zaczerpniętymi wprost z rzeczywistości politycznej”.¹ Ale nie tylko. Tak jak wspomniałam, teatr dokumentalny jest przestrzenią do analiz i komentowania nurtujących społecznie tematów i problemów z wykorzystaniem autentycznych materiałów. Ale nie tylko. Daniel Warmuz pisze o tym, że:

Spektakle dokumentalne stanowią przeniesienie na scenę tego, co dzieje się poza nią, są więc lustrem, które twórcy stawiają przed widzem. Taki model komunikacji teatralnej wymusza na reżyserach i dramaturgach sięgnięcie po nowe formy pracy i warsztatu.²

Artykuł zwraca uwagę na owo „nowe” – na przekrój działań w zakresie pracy z dokumentem ze względu na proces podejmowany przez danego twórcę / dany zespół twórców. Będą to analizy pięciu przyjętych autorskich strategii w działaniach szczególnych – formach intymnych i bliskich bezpośredniemu spotkaniu z widzem:

1. teatr, w którym narrację prowadzą świadkowie (teatr bez ról);
2. teatr, w którym narrację *verbatim* buduje uczestnik opowiadanej historii (teatr z rolami);
3. performance w przestrzeni teatralnej (z narratorem-sprawcą);
4. performance w przestrzeni prywatnej (prywatne mieszkanie);
5. sztuka (dla) miejsca (działanie w przestrzeni miejskiej, na granicy prywatnego i publicznego, ale w kontekście i wobec tożsamości danego miejsca).

Pochylając się nad metodami pracy i przyjmowanymi strategiami w działaniach dokumentalnych, z zaciekawieniem przysłuchuję się wypowiedziom twórców. Wsłuchuję się w słowa, przyglądam się emocjonalności związanej z ich wypowiedzianiem. Z uwagą zapoznają się z napisanymi przez nich tek-

stami – sprawdzam, na co wskazują, by wypunktować jako najbardziej istotne z własnej (zespołowej i jednostkowej) perspektywy. W większości przyciągających moją uwagę, jako kuratorki, działaniach to właśnie proces jest warunkiem koniecznym i częstokroć najistotniejszym w kontekście danej prezentacji. Przez te opowieści o początkach i ciągłym trwaniu chcę Państwa przeprowadzić. Kolejne części mówią zatem o kształtowaniu się języka wypowiedzi, o podejmowanych decyzjach i międzyludzkich spotkaniach.

To nie jest spektakl, to rozmowa

Spektakl *Import/Export* Michała Stankiewicza zobaczyłam w roku 2015. Od tamtej pory rezonuje on we mnie nieustannie, tak samo jak słowa uczestników-bohaterów prowadzonego przez niego działania: „to nie jest spektakl, to jest rozmowa”.³ Zanim rozwinę przebieg pracy nad... rozmową, chcę przywołać tekst programowy z materiałów towarzyszących (tekst przygotowany przez twórców):

Scenariusz spektaklu stanowią autentyczne historie uchodźców z Czeczenii, którzy na scenie sami opowiadają swoje historie. *Import/Export* powstał w wyniku warsztatów *Mieszkam w Białymstoku*, z udziałem młodzieży czeczeńskiej oraz młodzieży z białostockich szkół średnich. Czeczeni opowiadali o doświadczeniu porzucenia domu z powodu przymusowej emigracji, o dorastaniu w obcym środowisku, o tęsknocie za Czeczenią. Dla młodych białostoczian, tych z długą tradycją mieszkania w Białymstoku, było to snucie refleksji o pustce pozostawionej po wyjeździe przyjaciół czeczeńskich, którzy w większości są cały czas w drodze.

Podstawowym założeniem projektu było dać młodym uchodźcom głos, pozwolić im opowiedzieć o tym, o czym chcą, jak chcą i potrafią. Oczywiście ponad tym chcieliśmy opowiedzieć o Czeczenii, o ich życiu w Polsce i pośrednio o samej Polsce. I co szczególnie istotne – w naszych spotkaniach staraliśmy się uniknąć schematu, nie wejść do szuflady, nie poddać się kliszy i nie stworzyć kolejnej pseudointegracyjnej kalki.

Na początku więc oswajaliśmy się ze sobą, a przede wszystkim ciągle rozmawialiśmy, aby odnaleźć język. Z zapamiętanych obrazów, dźwięków, zdarzeń malowaliśmy mapy dzieciństwa, ucieczek, podróży, a następnie bawiliśmy się teatrem, który stał się miejscem naszych spotkań. I właściwie jedyne, na co się zdobyliśmy, to na odwagę wspólnego spojrzenia na świat oczami najmłodszych uchodźców.⁴

Czas tworzenia spektaklu-rozmowy opowiedziany został także w nagradzonym filmie Bartosza Tryzny *Khamelesz*.⁵ W jego obrazie widać dokładnie, jak przebiegał proces – uwydatnia on dynamikę projektu, jego codzienność, wielość perspektyw i różnorodność narzędzi, których próbowali używać twórcy, by domknąć jakości swoich spotkań z uczestnikami (młodzieżą uchodźczą oraz białostocką) w formie spektaklu.

Mówienie o *Import/ Export* jako o rozmowie ma swoje uzasadnienie już w pierwszym kroku podjętym w ramach projektu. Otóż pierwszym źródłem informacji o bohaterach były przeprowadzane z nimi (przez polskich rówieśników) wywiady narracyjne. Słownikowa definicja „wywiadu narracyjnego” opisuje jego istotę oraz konieczne dla jego zaistnienia elementy:

wywiad narracyjny jest techniką badawczą stosowaną w naukach społecznych, a rozpowszechnioną na gruncie socjologii jakościowej. Polega na stymulacji opowiadania o przeżyciach związanych z uczestnictwem osoby badanej w jakimś wydarzeniu lub ciągu wydarzeń. (...) Należy pamiętać, że narracjami są jedynie te opowieści, które posiadają wyraźnie zaznaczony w historycznym czasie swój początek, po którym następuje opis rozwoju pewnych zdarzeń w jakiś sposób ze sobą powiązanych, a opowieść ma czasowo wyraźnie określony przez opowiadającego koniec. (...) Fazy wywiadu narracyjnego (...):

- 1) faza rozpoczęcia wywiadu (...) służy do tworzenia atmosfery sprzyjającej opowiadaniu poprzez budowanie relacji opartych na wzajemnym zaufaniu (...);
- 2) faza stymulowania do narracji (...) – polega

na objaśnieniu rozmówcy formy wypowiedzi, jakiej się od niego oczekuje (...) Zadaniem przeprowadzającego wywiad jest podkreślenie zainteresowania osobistymi doświadczeniami narratora;

3) faza prezentacji opowieści przez narratora (...) – stanowi podstawową część wywiadu, na którą składa się spontaniczna, niezakłócona interwencją badacza opowieść o doświadczeniach narratora. Zadaniem osoby przeprowadzającej wywiad jest podtrzymanie interakcji poprzez pozawerbalne znaki służące wskazaniu, że opowieść jest ważna i interesująca;

4) faza zadawania pytań (...) – następuje po całkowitym zakończeniu narracji. Osoba przeprowadzająca wywiad zadaje dodatkowe pytania, które wyłoniły się w poprzedniej fazie oraz tzw. pytania teoretyczne, służące uzyskaniu opinii, komentarzy narratora;

5) faza zakończenia wywiadu (...) – w fazie tej dochodzi do normalizowania konwersacji, polegającej na powrocie do rozmowy o charakterze potocznym.

Wywiad narracyjny zostaje utrwalony na określonym nośniku (cyfrowym lub analogowym) (...) Następnie dokonuje się jego transkrypcji, polegającej na dokładnym i całościowym przepisaniu treści wypowiedzi narratora z oznaczeniem jej parajęzykowych własności (m.in. przerwy, milczenie, śmiech, westchnienia) za pomocą określonych symboli. (...) Taka forma zapisu jest istotna z punktu widzenia poprawności interpretacji wypowiedzi.⁶

Dziewczęta przeprowadzające rozmowy finalnie także stanęły na scenie, by wypowiedzieć się na temat swojej dokumentalnej pracy w projekcie, ale także by zabrać głos za nieobecnych (byłych) uczestników warsztatów *Mieszkam w Białymstoku*. Wywiady narracyjne dziewcząt nie utrzymywały jego restrykcyjnie opisanej formuły – same uczestniczki przyznają, że ważniejsza była dla nich żywotność rozmowy i naturalność spotkania z rówieśnikami, więc często rozmawiali o tym, co interesowało ich prywatnie; nie zawsze była to realizacja „zadanego” tematu, choć takie także się pojawiały. Jednym z takich tematów były pytania o sny. Pomędzy rozmówcami

nie było znaczącej bariery językowej – prowadzące wywiady mówią wręcz o pełnej komunikatywności. Jeden z uczestników skomentował okres rozmów jako ważną część projektu: „te wywiady z Patrycją były wartościowe dla mnie. Bo jak się mówi o swoich problemach komuś, to jest taka ulga”. Czas pierwszych spotkań twórcy *Import/Export* liczą w miesiącach. Godziny i miesiące rozmów (z ich transkrypcją włącznie) oraz działań pobocznych, takich jak przeprowadzanie ankiet⁷ wśród trzynastu czeczeńskich uczestników-bohaterów, złożyły się na podstawową warstwę tekstową spektaklu. Z wielości materiału została wyselekcjonowana jego część, którą reżyser wraz z dramaturżką zebrali w pierwszej wersji narracji.

Pracując ze wspomnieniami, w działaniu (czy samym pierwszym czytaniu powstałego tekstu), twórcy trafiali na granice, których nie można było przekroczyć. Wielokrotnie zderzali się z tym, iż opowiedziana już nie obcej osobie (mowa o rozmówczyniach) prywatna historia nie może zostać powiedziana bezpośrednio obcym zgromadzonym na widowni. Niektóre ze wspomnień okazywały się być tak silne (i nieprzepracowane), że powroty do nich byłyby nadużyciem. Z każdym kolejnym czytaniem przygotowanego z wypowiedzi uczestników-bohaterów tekstu „właściciel” wspomnienia decydował o tym, czego nie powie. O wojnie mówi wyłącznie najstarszy z czeczeńskich chłopców. Płynność scenariusza stała się swoistym sposobem na scenariusz. Jeden z uczestników we wspomnianym filmie *Khamelesz* powiedział: „jak się mówi prawdę, to jest się wyluzowanym. Jest łatwiej”.

Siła opowieści w *Import/Export* tkwi w prawdzie – prawdzie historii, z którą mierzą się zarówno twórcy, jak i uczestnicy. Nastawienie na otwartość formy pozwala na to, by w scenicznym „tu i teraz” uczestnicy-bohaterowie opowiadali szczerze i o tym, na co się godzą. Bersan (najstarszy z uczestniczących w projekcie Czeczeńów) kontynuował: „czasami sobie przypominamy daną sytuację, będąc już na scenie, i ją opisujemy”. Przywilej mówienia w pierwszej osobie to przywilej relacji, w której człowiek mówi do drugiego człowieka, a nie wyobcowany aktor li tylko do widza.

Prawda opowieści w spektaklu płynie także z faktu ustanowienia na scenie miejsca wypowiedzi dla tych, których opowieść dotyczy – uczestników projektu *Mieszkam w Białymstoku* – uchodźców z Czeczenii oraz młodych białostoczian. Materiałem dokumentalnym spektaklu w pierwszym planie są

przede wszystkim wspomnienia i doświadczenia bycia uchodźcą oraz doświadczenia bycia polskim znajomym rozpoznającym uchodźczą rzeczywistość. Jest to materiał najbardziej czuły i wymagający, zwłaszcza kiedy podstawową metodą pracy stanowi „mówienie o”, dzielenie się historią, opowieść – *khamelesz*, czyli rozmowa.

Mama Bersana (pracująca w białostockiej Fundacji Dialog, wspierająca adaptację uchodźców) podczas spotkania w Instytucie Teatralnym, o którym wspomniałam wcześniej, wtrąciła argument przemawiający za tym, dlaczego ona (i jej dzieci), a także pozostali młodzi Czeczeni za zgodą swoich rodziców wzięli udział w projekcie: „chcieliśmy powiedzieć, z jakich powodów jesteśmy tutaj; z powodu wojny, a nie tak po prostu, żeby odpocząć...”.

Spotkania z matkami uczestników stanowiły jeden z punktów wstępnych pracy nad spektaklem. Z uwagi na delikatność wspomnień i indywidualne struktury emocjonalne każdego z uczestników-bohaterów bardzo ważne było wypracowanie dialogu i wspólnego stanowiska także z ich opiekunami. Spotkania te miały na celu wskazanie intencji twórców, ale też zebranie wszelkich wątpliwości od rodziców, którzy *de facto* ostatecznie decydowali o udziale w projekcie bądź rezygnacji z niego swoich dzieci. Matki pytały o korzyści, a ich wahania i częsty brak przekonania przekładały się na ciągłe zmiany w liczebności uczestników. Czasami na próby nie przychodził nikt. W filmie *Tryzny* jeden z uczestników-bohaterów tak opisuje ciągłą zmienność projektu: „na ostatniej generalnej próbie nie było wiadomo, czy wszyscy przyjdą. Przez trzy miesiące dużo osób wykruszyło się; tak naprawdę cały czas panowała niepewność. Do końca nie wiedzieliśmy, jak skończy się spektakl i ilu uczestników pozostanie do końca”.

Dynamika projektu zrównała się z dynamiką życia czeczeńskich uchodźców biorących w nim udział. Niepewna codzienność stała się lejtmotywem. Niektóre osoby z premierowego składu zespołu po pewnym czasie opuściły Polskę. Ich historie pozostały w spektaklu, natomiast są przywoływane niczym u Brechta, z informacją o tym, co w danym momencie tworzyło sytuację sceniczną, kiedy byli tu obecni.

W jaki sposób twórcy pracowali z wypowiedzianymi i wybranymi wspomnieniami? Michał Stankiewicz, reżyser spektaklu, dookreślił swoje metodologiczne poszukiwania jako poruszanie się w ob-

rzebie „plam tematów”. Każdy z uczestników-bohaterów realizował i pracował nad ustalonym tematem. Przyjętą strategią była umowa, że wychodząc na scenę, w obszarze swojego tematu, możesz powiedzieć wszystko, czym chcesz się podzielić. Ważne było to, by słowa wypowiedziane zostały szczerze, z intencją, by po ich wysłuchaniu zmienił się wewnętrzny świat widza, który przyszedł na spotkanie z Tobą. Podczas prób częstą prośbą reżysera była dyspozycja: „powiedz to, jak do mamy”. W ramach ćwiczenia przed premierą zorganizowano otwarte spotkanie z twórcami i uczestnikami w białostockiej kawiarni Rabarbar. Tutaj pierwszy raz publicznie mogły wybrzmieć fragmenty monologów – próby mówienia do kogoś, by mówienie to pozostawało żywe, a nie odtwarzane. Ponadto była to pierwsza sytuacja spotkania na poziomie zwyczajnego przebywania ze sobą Czechenów i Polaków, rozmów o kulturze i tradycjach czecheńskich, wspólnej nauki tańca. Zdarzenie to wychodzi według mnie naprzeciw oswajaniu „Innego”, by wkrótce – poznany – stał się „Swoim”. By móc cały projekt wraz z jego finałem – spektaklem – zamknąć w szczerze rzuconych przez kilkuletniego wówczas uczestnika-bohatera słowach: „nasz teatr to polega na tym, że jesteśmy w nim razem”.

Bezpośrednią inspiracją dla formy spektaklu była produkcja Rimini Protokoll pt. *Radio Muezzin*. Rzeczywiście, jasnym zapożyczeniem z języka wizualnego tej niemieckiej grupy jest rozbitcie narracji na obraz wideo oraz relacjonujące, osobne wypowiedzi każdego z bohaterów. Ale najważniejszym z zapożyczeń – choć nie literalnym – jest praca z grupą, którą również można określić jako „ekspertów codzienności”. „Ekspert codzienności” to sformułowanie ustanowione przez członków grupy Rimini Protokoll; jest ono także nieodłącznie stosowane przez wszystkich badaczy ich działalności, a jego definicja brzmi następująco: „ekspert nie jest aktorem (ani zawodowym, ani amatorem), performerem czy artystą – to narratorzy historii, którzy są ważni ze względu na własne doświadczenia, funkcje społeczne czy określoną postawę wobec samego siebie”.⁸ Pisząc o *Import/Export* jako o teatrze bez ról, zwracam uwagę na tę ważną gałąź praktyki w nurcie dokumentalnym polskiego teatru, gdzie bezpośrednio dotknięty danym problemem godzi się opowiadać we własnym imieniu. Dla mnie niezaprzeczalnie uczestnicy-bohaterowie działania Stankiewicza są ekspertami codzienności.

I nikt nie wypowiedziałby się bardziej kompletnie za nich samych, a dalej – nie pozwoliliby pełniej otrzeć się o autentyczne wspomnienia zgromadzonej widowni.

O wojnie ze sceny zdecydował się opowiedzieć tylko jeden z uczestników-bohaterów. Spektakl jest przede wszystkim atlasem wspomnień: z drogi do Polski; z czasu adaptacji w nowym miejscu i środowisku; z pożegnań; z towarzyszących im snów; z radości i tęsknot, z dumnego przywoływania swojej kultury. Pomimo kształtowania narracji poprzez pracę z pamięcią działanie jest bardzo mocno osadzone w „tu i teraz” każdego z bohaterów. Opowieści o przeszłości nie zatrzymują ich w działaniu na poczet własnej przyszłości. Zaproszona do projektu młodzież mówi też o tym, jak rozwija swoje pasje, kształci się, poznaje świat i staje się częścią naszej kultury – tej lokalnej (białostockiej) i tej w ujęciu globalnym. Mimo tego *Import/Export* nie jest spektaklem powstałym poprzez nakładane na uczestników matryce ofiar i uchodźców. To bardzo szczerza rozmowa o tym, jaki bagaż można mieć ze sobą, ale też o tym, jak dojrzeć w drugim człowieku równego sobie – jak w lewinasowskim dialogu spotkać się twarzą w twarz.⁹

Bersan: Jak byłem mały, jak zrzucali bomby, jak się chowaliśmy do piwnic, to tata tłumaczył mi, że to jest normalne. Że tak się dzieje na każdej wsi na całym świecie. Rodzice wypalili lampą naftową na suficie w piwnicy imiona wszystkich, żeby – w razie gdyby nas zabito – pozostał po nas jakiś znak. (...) W oknach nie było szyb, tylko szeleszcząca folia, przez co trudno było nasłuchiwać nadlatujące samoloty. (...) Chciałbym pokazać Wam swoją wioskę, która jest w Czeczenii (...); tata zrobił mi górkę do zjeżdżania na podwórku, bo Rosjanie wszędzie rozstawiali miny (...) na polach wybuchały krowy, a przy rzece zabawki, które zostawiali.

Lorsan: Co pamiętam z ośrodka? 1. plac zabaw; 2. mały pokój, w którym spaliśmy; 3. mój schowek za łóżkiem, pod parapetem; 4. kolegę Aslana. Pamiętam, jak znaleźliśmy piłkę, a potem cały dzień się nią bawiliśmy. (...) W Czeczenii miałem kota, chciałem go wziąć, ale nie mogłem. Opiekowali się nim moi dziadkowie. Zaurbek: Polskiego uczyłem się przez komik-

sy. (...) Wyjeżdżając z Czeczenii, wziąłem ze sobą tylko ubrania. Na tydzień przed wyjazdem zrobiliśmy zdjęcie z rodziną. Mama miała w Groznych cukiernię. Do Polski jechaliśmy trzy dni. Tylko z jednym kolegą zdążyłem się pożegnać; (...) myślałem, że jadę na wakacje.

Zelichman: W Moskwie dowiedziałem się od mamy, że jedziemy do Polski i powiedziałem jej wtedy, że przecież nie wziąłem ze sobą nic osobistego... Całą drogę, na kuszetce, słuchałem 320 utworów wgranych na mp3. (...) Z ośrodka pamiętam karaluchy (...) i to, że przed ośrodkiem w Białymstoku podpalili nasze samochody.

Khava: Nie chcę wracać do Czeczenii. Stamtąd nie mam żadnych wspomnień. Nie miałam czasu pożegnać się z koleżankami. (...) W Polsce brakuje mi sklepów z długimi spódnicami.¹⁰

Kilka przywołanych wypowiedzi ze spektaklu jest pretekstem do tego, by nie tyle wskazać na obszar „plam tematów”, o których mówił reżyser, ile by powiedzieć także o innych rodzajach dokumentach, które poza wspomnieniami wprowadzone zostały na scenę w *Import/Export*. Towarzyszący opowieści uczestników-bohaterów są także artefakty przywiezione ze sobą (jak na przykład rodzinne zdjęcie Zaurbka, które w trakcie monologu możemy zobaczyć wyświetlone na dwóch tylnych ekranach); obrazy z przywoływanych miejsc (na przykład wideo z placu zabaw i ośrodka, o którym opowiada Lorsan, oraz widok na wioskę Bersana dzięki podglądowi z Google Street View); prototyp domu Bersana czy tradycyjny żeński strój, w którym jedna z dziewcząt wykonuje piosenkę do referencji wizualnej w tle – teledysku czeczeńskiej gwiazdy sceny muzycznej.

Import/Export to przykład pracy ze świadkami historii, jej bezpośrednimi uczestnikami, z ekspertami codzienności. Stanowi o tym rodzaju działań w nurcie dokumentalnym polskiego teatru, w którym teatr obywatelski odbywa się bez ról. Na rzeczywistość spektaklu przekłada się tu długotrwały proces wzajemnego poznawania się i słuchania, budowania zaufania i respektowania wolności wypowiedzi. Dzięki uważnemu byciu twórców oraz proponowaniu metod niezawłaszczających przestrzeni prywatnej powstała niezwykle ważna produkcja, o której sami zaangażowani mówią, że nie jest ona spektaklem, a jest rozmową. Działanie domknięte w formie przez Stankiewicza to przede wszystkim rzetelna praca z historią mówioną, która wobec jedynego słusznego medium – osoby doświadczonej daną historią – staje się podstawowym materiałem dokumentalnym w obrębie tego spektaklu.

zowani mówią, że nie jest ona spektaklem, a jest rozmową. Działanie domknięte w formie przez Stankiewicza to przede wszystkim rzetelna praca z historią mówioną, która wobec jedynego słusznego medium – osoby doświadczonej daną historią – staje się podstawowym materiałem dokumentalnym w obrębie tego spektaklu.

Import/Export

reżyseria: Michał Stankiewicz

asystent reżysera, muzyka, światła: Adam Frankiewicz

dramaturgia: Marta Jagniewska

wideo: Bartosz Tryzna

scenografia, kostiumy: Karolina Maksimowicz

projekcje wideo: Sebastian Łukaszuk

plakat: Natalia Kabanow

dokumentacja: Patrycja Kownacka, Natalia Siereda, Ida Matysek, Martyna Płońska

kurator projektu: Magdalena Godlewska-Siwerska

koordynatorka projektu: Katarzyna Siwerska

występują: Oxana Ahmadova, Dżaneta Ahmadova, Zelichman Edilow, Khavashi Kosumova, Patrycja Kownacka, Ida Matysek, Bersan Mezhidov, Lorsan Mezhidov, Laura Mezhidov, Khava Ozdamirova, Martyna Płońska, Natalia Siereda, Zaurbek Vazaev.

Il. 1, Il. 2, Il. 3

1. *Import/Export*, reż. Michał Stankiewicz, materiał nadesłany przez reżysera.

2. *Import/Export*, reż. Michał Stankiewicz, materiał nadesłany przez reżysera.

3. *Import/Export*, reż. Michał Stankiewicz, materiał nadesłany przez reżysera.



Kolejnym przykładem pracy z dokumentem jest najbardziej dotychczas rozpoznana i powszechna metoda, czyli *verbatim play*. Przesunięcie w wykorzystaniu tej metody przez reżyserkę Agnieszkę Wąsikowską polega na tym, iż korzysta ona z materiału dokumentalnego zgromadzonego przez członka swojego zespołu, Marcina Kunderę. Dzięki jego bezpośredniej obecności i roli współtworzącego spektakl, pojawiają się w ich wspólnej *verbatim play* koncepty nowe, pracujące na oryginalność przygotowywanego spektaklu.

Verbatim to metoda tworzenia tekstu sztuki, a następnie spektaklu na podstawie wywiadów z ludźmi z określonego środowiska. Aktorzy i reżyser nagrywają wywiady, obserwują mimikę i gestykulację informatorów, po czym tworzą spektakl teatralny za pomocą montażu i skracania fragmentów nagrań, jednak bez zmieniania wypowiedzi informatorów. Celem aktorów jest przekazanie tekstu widzowi przy minimalnej, neutralnej grze.¹¹

Tak o *verbatim* w kontekście rosyjskich praktyk teatralnych (gdzie metoda ma swoje korzenie) pisała Katarzyna Syska - badaczka związana z rosyjską literaturą i dramaturgią. *Verbatim* w Rosji przeżywała swoją świetność dzięki działaniom twórców tamtejszego teatru dokumentalnego (dla przykładu: Iwan Wyrpajew i Teatr.doc), których część realizowała spektakle także na polskich scenach.

Być może wybór *verbatim* jako metody dominującej w tworzeniu narracji spektaklu *Jesteśmy przynętą, kochanie!* wynikał ze względu na geograficzne pokrewieństwo zgromadzonego materiału / poruszanego problemu z obszarem jej rzekomych źródeł formalnych. Być może to tylko niezwykle zbieg okoliczności, a wyróżnik stanowił rodzaj dokumentów, z jakimi z ukraińskiego Majdanu przyjechał jeden ze współtwórców. Bez względu na to, która z odpowiedzi byłaby najbliższa prawdy, warto przesledzić równoległość historii w spektaklu z jej rzeczywistością.

Będę pisał jednym ciągiem, bo i czasu mało. Będę Ci to wszystko pisał tak, jakbym po prostu do Ciebie mówił. Mam nadzieję, że na coś się przyda. Dołączam parę zdjęć i trochę video jakiegoś. Eto wsio. Kochana, wróć, przyjadę do Ciebie. I wszystko opowiem. Dziękuję za wszystko. Tak na zaś. Marcin.¹²

Zapis wiadomości Marcina Kundery do Agnieszki Wąsikowskiej otwiera spektakl. Marcin,

młody operator, filmowiec, postanowił pojechać do Kijowa, żeby „zrobić film o tym, co się tam dzieje”. Był to czas protestów tak zwanego Euromajdanu przeciwko niepodpisaniu przez Ukrainę umowy stowarzyszeniowej z Unią Europejską. Już w trakcie podróży Kundera wiedział, że jego materiał będzie mógł pracować na rzecz większej wypowiedzi – nie tylko w formie filmu dokumentalnego, ale także dokumentalnego teatru. Godziny nagrań opatrzone autorskim komentarzem przeszły wstępną selekcję dramaturgiczną we współpracy z reżyserką. Wybrano wówczas wątek spotkania Kundery z Dante i Nataszą – młodymi Ukraińcami, z którymi przebywał na Majdanie i dyskutował o tamtejszej rzeczywistości. Znacząca większość spektaklu złożona jest z wypowiedzi jego samego i jego towarzyszy. Scena przywołująca medialną optykę wydarzeń na Majdanie jest kolażem przekazu telewizyjnego zestawionego między innymi z reportażowymi tekstami Ziemowita Szczerka. Scena ta poza językiem odbiega od pozostałych także przyjętą konwencją potęgującą piętrzenie się ról na scenie – sytuację odgrywania i z(a)grywania.

Decyzja o prowadzeniu ról jest bezpośrednią konsekwencją obranej przez twórców metody pracy. Aktorzy, poza rozpoznaniem wybranego (wyselekcjonowanego) materiału filmowego i spotkaniem-rozmowami z Kunderą, łączyli się za pośrednictwem Skype'a z autentycznymi bohaterami – z Dante i Nataszą. Dzięki temu mieli nie tylko możliwość zadawania pytań w kontekście poruszanych wątków, ale też mogli skonfrontować się ze swoimi postaciami w optymalnie najbardziej bliskim (choć nadal zapośredniczonym) kontakcie. Dopuszczenie do wideo-rozmów z bohaterami było ważną decyzją reżyserską, ponieważ *verbatim* wymaga od aktorów wyzbycia się technik aktorskich na rzecz neutralności i bycia najbliższym swojego „referenta”. Trudno ocenić, na ile precyzyjną pracę wykonali aktorzy, ponieważ rzeczywisty Marcin Kundera i Dante oraz prawdziwa Natasza pojawiają się w obrazie projektowanym w spektaklu zaledwie kilka razy, i to w sytuacjach, w których sam Kundera jest obserwatorem przypatrującym się na przykład wykonywanej w przejściu podziemnym przez Dantego piosence. Operator – w wideo przeniesionym do spektaklu – ujawnia się tylko raz. Podczas jazdy pociągiem w kierunku Kijowa, mówiący: „(...) dobra, *pro forma*, jeszcze jedno. Chciałem powiedzieć mamie, że ją kocham. Na wszelki wypadek.”

Jego pozostałe wypowiedzi (w roli Marcina – Mateusz Mosiewicz) są równie intymne i zorientowane na jakości własnych przeżyć, choć nie wypowiada ich własnym głosem, a głosem aktora:

starowinka rzuciła mi się na szyję. (...) Stoję pod sceną na Majdanie; pierwszy raz trzymam w rękach flagę Polski. (...) Ja to się dowiedziałem, że coś się dzieje (...) z Internetu. Po prostu pomyślałem sobie, że skoro człowiek wychodzi na ulicę i mówi "nie", bo mu się nie podoba, to może tak powiedzieć po prostu. Ale nie tu. I przyszło mi na myśl, że ludzie znoszą upokorzenie przez całe życie, a potem wychodzą na ulicę, żeby się bronić. (...) I że jak nie staniesz się częścią tego tłumu, który mówi nie, to do końca życia będziesz przegrany.

Sytuacje na scenie budowane są za pomocą bardzo prostych środków: w tle towarzyszące aktorom obrazy wideo z rzeczywistości Majdanu uchwyconej przez Kundere, stos samochodowych opon, konstrukcja przywodząca na myśl bramki-blokady pod sceną Majdanu, sprzyjających dialogowaniu trójki postaci-bohaterów-aktorów. Dzięki temu minimalizmowi jasno wybrzmiewa historia Majdanu z perspektywy spotkanych Ukraińców; padają fundamentalne pytania o nagle zaciekawienie reszty Europy tą niemal zapomnianą częścią świata.

Dante: zaczęło się tak, że zebrali się studenci (...) i próbowano nas rozgonić. (...) Bardzo długo nas bili, jak długo – nie pamiętam. Szybko bili. Gonili nas jak zwierzęta. (...) No i tak to się zaczęło. Tak się zaczęła rewolucja i cały świat się dowiedział o tym, że Berkut pobił ludzi (...), a milicja mówiła, że rozgonili nas dlatego, że trzeba postawić choinkę, że miasto chce postawić choinkę na nowy rok, kumasz? Po prostu kłamali.

Natasza: nikomu nie powiedziałam, że tu jestem. (...) Moja babcia powiedziała, że jak Putin wejdzie w końcu, to każdego, kto będzie za Ukrainą, sama ubije. (...) Tu nawet jak ktoś mnie uderzy, to przynajmniej dostanę za to, w co wierzę. (...) Po co tu przyjeżdżacie, wy, Polacy? Bo wszędzie indziej się z was śmieją? Poza diagnozą sytuacji i przekazaniem kon-

tekstów z perspektywy żyjących wewnątrz konfliktu, w *Jesteśmy przynętą, kochanie!* znalazło się także miejsce na scenę poświęconą pamięci tych, którzy zginęli, a nie byli anonimowym tłumem – przynajmniej nie dla bohaterów tego spektaklu. Obrysowane fluorescencyjnym sprejem ciała wspomnianych ofiar pozostają z aktorami i widzami do końca spektaklu:

Wania nie żyje. Dima nie żyje. (...) Dwudziestu policjantów głosowało, czy go zabić, czy nie. (...) Najtrudniej było Julii, takiej wolontariuszce z Winnicy. Julia wszystkie miesiące była na Majdanie. Wszystkie jego dni i noce pracowała w służbie medycznej, ale akurat tego dnia była odpowiedzialna za telefony. To znaczy, że do niej przynosili wszystkie komórki poległych. One ułożyły się w takim długim szeregu wprost przed jej oczami. Jej zadaniem było odbierać telefony do tych, których już nie było. I dopóki telefony milczały, Julia patrzyła tylko z przerażeniem na te wszystkie Nokie, Samsungi, a potem zaczęły dzwonić jeden po drugim. I teraz wyobraź sobie ten moment, kiedy na ekranie wyświetla się słowo „mama”.

Twórcy spektaklu *Jesteśmy przynętą, kochanie!* również pracują ze swego rodzaju historią mówioną, ale do jej opracowania posłużyła im metoda *verbatim* rozszerzona o wykorzystane fragmenty innych tekstów kultury. Dodane materiały dokumentalne stanowią fragmenty autentycznych nagrań wideo – fragmentów filmu Marcina Kundery (członka zespołu pracującego nad spektaklem) – podbudowujące faktyczną, niezakłamaną opowieść o Majdanie 2013-2014 i – w dalszym planie – o chęci realnej zmiany, którą wyśpiewują w ostatniej scenie słowami zespołu *4 Non Blondes*:

And I try, oh my God, do I try?
I try all the time in this institution
And I pray, oh my God, do I pray?
I pray every single day for a revolution!
And so I cry sometimes when I'm lying in bed
Just to get it all out what's in my head
And I, I'm feeling a little peculiar
And so I wake in the morning and I step
outside

Then I take a deep breath
And I get real high
And I scream from the top of my lungs:
"What's going on?"

And I said "Hey, yeah yeah-eh-eh, hey yeah
yeah"
I said "Hey! What's going on?"¹³

Jesteśmy przynętą, kochanie!

reżyseria i dramaturgia: Agnieszka Wąsikowska

tekst: Marcin Kundera, Agnieszka Wąsikowska
(kreacja zespołowa)

video: Marcin Kundera

scenografia i kostiumy: Małgorzata Iwaniuk

reżyseria światła: Paulina Góral

występują: Helena Ganjalyan, Filip Kosior, Mateusz
Mosiewicz

muzyka: Jan Pałys

Il. 4, Il. 5, Il. 6

Performance w przestrzeni teatralnej

Oficjalny opis zdarzenia pt. *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, które ja sytuuję na granicy między teatrem a performance, informuje, iż jest to projekt posługujący się językiem teatru, sztuk wizualnych i dokumentalistyki, budowany w oparciu o archiwum artystki.¹⁴ Twórca działania, Ludomir Franczak, pozbył się w opisie obszaru sztuki performance, być może umieszczając go w pojemnym sformułowaniu „sztuki wizualne”. Niemniej jednak chcę podkreślić performerską obecność Franczaka w przestrzeni, któremu poza „performerem” nadam w toku analizy kolejne, odrębne statusy.

Zanim przejdę do analizy, przywołam składowe projektu Franczaka, których zaistnienie przy premierowej prezentacji działania było warunkiem absolutnie koniecznym do rozpoznania postaci Wę-

grzynowskiej, ale i samych strategii artystycznych, którymi posługiwał się twórca.

[Projekt] za punkt wyjścia stawia postać artystki, która całe swoje życie dedykowała pracy twórczej, pozostając całkowicie nieznaną zarówno szerszej publiczności, jak i środowisku artystycznemu. Pytane o nią osoby niewiele pamiętają, dostępne dokumenty i prace są jedynie szczątkiem tego, co rozproszone zostało po jej śmierci. Postać Węgrzynowskiej znika, rozplywa się, loopuje w pojedynczych gestach i słowach.¹⁵

Pierwszym elementem dodanym, swoistą przedakcją samego wydarzenia, był otwarty wykład Huberta Bilewicza „Janina Węgrzynowska: próba ulokowania w historii sztuki i historii projektowania”. Z prezentacji odbiorcy dowiedzieli się o nowoczesnym i awangardowym języku prac Węgrzynowskiej. Bilewicz wskazał na jej publikacje na łamach tygodnika *Argumenty*; na szereg prac w nurcie informel, kinetic art i op-art; na przygotowywane matryce do spotów reklamowych. Opowieść o Węgrzynowskiej zaczęła także przybierać formę spekulacji na jej temat: na przykład wiele zapisów mówi o tym, iż była ona autorką logotypu Cepelii, ale nie zostało to sprawdzone, więc i wiarygodność informacji nie została nigdy w stu procentach potwierdzona. Bilewicz odniósł się także do jedyne biogramu Węgrzynowskiej (opatrzonego jej ilustracją-kolażem), by po chwili dodać, że nigdy nie znaleziono oryginału tej ilustracji...

Drugim dodanym elementem był koncert Marcina Dymitera inspirowany twórczością Węgrzynowskiej. W czasie rzeczywistym koncertu Franczak tworzył wizualizacje z prac artystki z różnych okresów jej twórczości, pokazując tym samym jej kinetyczne i kolażowe formy, z których zwłaszcza te ostatnie korespondowały z przestrzenią dźwiękową powstającą pod palcami Dymitera.

4. *Jesteśmy przynętą, kochanie!*, reż. Agnieszka Wąsikowska, fot. Katarzyna Skręt.

5. *Jesteśmy przynętą, kochanie!*, reż. Agnieszka Wąsikowska, fot. Katarzyna Skręt.

6. *Jesteśmy przynętą, kochanie!*, reż. Agnieszka Wąsikowska, fot. Katarzyna Skręt.



Powtarzając za Franczakiem: „Jak opowiedzieć o kimś, kto wymyka się poznaniu? W jaki sposób pozierać w jedną całość ludzkie życie i ślady, które po nim pozostały?”¹⁶ Tym bardziej, że dodatkową trudnością jest stale powiększające się archiwum prac, przedmiotów i dokumentów, które pozostały po artystce i zostają przekazywane twórcy. Pierwszy raz z osobą Węgrzynowskiej Franczak zetknął się w opowieści kuzynki, Henryki Jarosławskiej, która po śmierci ciotki (Węgrzynowskiej) zajęła się porządkowaniem jej pracowni i rzeczy osobistych. Artysta zaczął więc na samym początku swoich poszukiwań kopiować dokumenty, listy, pamiętniki i prace należące do Węgrzynowskiej. Rozpoznawanie jej postaci mimo wielości materiałów nie stawało się łatwiejsze. Z rozmów z osobami z jej bliższego otoczenia także nie można było uzyskać żadnych konkretnych informacji, ponieważ wszyscy słabo ją pamiętali. Drobne śledztwa dokonywane przez Franczaka doprowadzały go do kolejnych murów: dwa programy telewizyjne nagrane pod jej nazwiskiem obarczone są restrykcjami prawa autorskiego (jednorazowe odtworzenie czterominutowego obrazu to koszt trzystu złotych brutto); z kolei grafiki z *Argumentów* nie mają – podobnie jak prace dla Cepelii i Polskiego Lnu – uregulowanych praw autorskich. Pamiętniki Węgrzynowskiej są bardzo sprawozdawcze, niewiele mówią o niej jako osobie i artystce. Franczak znalazł zaledwie kilka bardziej prywatnych wpisów (jeden poświęcony paraleli lądowania na Księżycu pierwszego człowieka w historii z jej obrazami).

„Projekt podejmuje problem samotności, skupiając się na tym, co pozostaje po śmierci – prac, osobistych przedmiotów, mebli – nadmiar rzeczy, które nagle stają się problemem dla spadkobierców”.¹⁷ Narracja zdarzenia performatywnego zaproponowanego przez Franczaka jest zapisem jego drogi do poznania Janiny Węgrzynowskiej. To droga śledczego i skrupulatnego archiwisty podążającego za ukazującymi się mu tropami oraz śladami. Opowieść artysty zbiega się tu ze słowem zapisanym przez Węgrzynowską – wybrzmiewa jej *artist statement*, wprowadzając uczestników zdarzenia w środek jej opartowego obrazu, w którym kryje się jej nieuporządkowana historia. Franczak wprowadza na scenę dużą część zgromadzonego przez siebie archiwum; tworzy kolażowe i opartowe instalacje inspirowane jej twórczością. Przemyca nagrane słowa z jej pamiętników oraz zlo-

opowane przestrzenie dźwiękowe Dymitera. Artysta bardzo świadomie deklaruje swoją twórczą postawę oraz przyjęte strategie:

Sam spektakl jest wypadkową tych dwóch wydarzeń, a jednocześnie kreuje zupełnie nową przestrzeń, wykorzystując kopie dokumentów i prac, bawiąc się ich skalą, stawiając na interpretację artystyczną i zabierając to całe archiwum w podróż nieco dalej, niż pozwalałyby na to suche fakty. Więc jest to teatr dokumentalny, ale nie ograniczający się do samego dokumentu, a nawet nie podchodzący do niego z wielkim namaszczeniem. Raczej żerujący na dokumencie, rozwijający go w nowym kierunku i kontekście.

Zawsze powtarzam, że dla mnie archiwista jest tak naprawdę twórcą – decyduje, które dokumenty pozostawi, które wyrzuci, które umieści pod ręką, a jakie schowa głęboko w magazynie. Zazwyczaj wydaje nam się, że archiwum jest jakimś obiektywnym zbiorem dokumentów, tymczasem jest reakcją archiwisty.

Spektakl o Węgrzynowskiej jeszcze bardziej uwypukla tę funkcję kreatywną, podbija ją i zabiera w nową przestrzeń, w której już nawet nie ma znaczenia, czy obcujemy z oryginałem, czy kopią i jak kopia ta jest bądź nie jest, wykoślawiona.¹⁸

W wypowiedzi Ludomira Franczaka pozwoliłam sobie podkreślić aspekty istotne dla dyskusji o strategiach w nurcie dokumentalnym współczesnego polskiego teatru. Wskazują one na fakt, iż twórca świadomie wybiera tutaj metody korespondujące z istotą samego materiału dokumentalnego, z którym się zetknął. Stąd uzasadnienia dla kopiowania, kolażowania i przekształcania tego, co przez niego odkryte. Sam nadaje sobie też status archiwisty. Sam przecież dokonuje wyboru, przedstawiając Węgrzynowską fragmentarycznie i także nie w faktach, a w tropach, które w drugiej części spektaklu każdy z uczestników może samodzielnie rozwinąć lub odnaleźć te niewskazane. Ponadto Franczak jest performerem i oprowadzaczem, swoistym sprawcą całej sytuacji scenicznej. Nie mówiąc własnym głosem, a jedynie za pośrednictwem przygotowanych wcześniej, zadrukowanych tekstem kart staje się jed-

nocześnie wyobcowany i nader silnie obecny. Swoją cielesnością wywołuje gest wejścia w obraz Węgrzynowskiej. I swoją cielesnością uruchamia najbardziej nostalgiczny z elementów swojej instalacji – makietę ukazującą Węgrzynowską w fotelu, w którym zmarła; lewitującą w przestrzeni własnego pokoju na tle księżycy, którego zdobycie przez człowieka tak bardzo ją niegdyś poruszyło.

Na sam koniec chcę, korzystając z uprzejmości artysty, przywołać fragment tekstu ze spektaklu, który w pełni przenosi nas w odczucie ilości materiału dokumentalnego, z którym, poszukując Węgrzynowskiej, zmierzył się Franczak:

Co zostaje?

Papierowe kolaże, wyklejane z kolorowych gazet, makiety magazynu, ilustracje książkowe, szkice, plansze, projekty i plakaty. Obrazy przestrzenne, olejne, akwarele. Dwustronnie dekorowane kilimy, prace tekstylne. Programy telewizyjne. Maszyna laserowa.

Pamiętniki, fotografie i listy.

Notatki, rachunki, kserokopie szkiców i wierszy, papiery wartościowe – przed- i powojenne obligacje państwowe, ruble carskie oraz porwulucyjne. Kasety wideo, magnetofonowe i dyskietki. Oryginalny scenariusz spektaklu, negatywy, dokumentacje, legitymacje członkowskie, książeczki zdrowia i ubezpieczeniowe, świadectwa szkolne, bilety miesięczne, wizytówki, notesy z numerami telefonów, odznaki, ordery, wyniki badań zdrowotnych, wycinki nekrologów i informacji o śmierci bliskich. Skórzane portfele, dowody, prawa jazdy i legitymacje, zaświadczenia, certyfikaty, pieczęcie, zdjęcia legitymacyjne...¹⁹

Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej

koncepcja i realizacja: Ludomir Franczak

muzyka: Marcin Dymiter

głos: Magdalena Franczak, Irena Jun

Opracowanie literackie: Daniel Odija

Konsultacje artystyczne: Magdalena Franczak

Konsultacje z zakresu historii sztuki: Hubert Bilewicz

Konstrukcje: Sebastian Buczek

Wykonanie makiety: Kamil Stańczak

Il. 7, Il. 8, Il. 9

Zdecydowałam się na przywołanie kolejnego działania poświęconego sytuacji uchodźców w Polsce ze względu na odmienny proces pracy nad zdarzeniem i wybór nieoczywistej dla niego formy - kilkuosobowego spotkania w prywatnym mieszkaniu.

Zanim w twórcach *Pobytu tolerowanego* pojawił się pomysł na przygotowanie akcji performatywnej, spotkali się oni we wspólnej pracy z dziećmi z Ośrodka dla Cudzoziemców w Grotnikach k/Łodzi. Kilkutygodniowe warsztaty dla najmłodszych wymusiły na nich konieczność rozpoznania struktur instytucjonalnych i prawnych, które regulowały ich pobyt we wspomnianym miejscu. Kilka tygodni pracy i spędzony w Ośrodku czas przyczyniły się do zadania wielu istotnych pytań związanych z uchodźczą codziennością. Pierwszą „interwencją” było przeprowadzenie rozmów z pracownikami administracyjnymi i technicznymi Ośrodka, z których obecnością na co dzień konfrontują się jego mieszkańcy. Proste pytania o różnice kulturowe, a szczególnie odpowiedzi na nie, zdemaskowały brak przygotowania kadry na każdym z poziomów komunikacji i opieki nad uchodźcami. Niewłaściwe zagospodarowanie przestrzeni („tutaj jest sala telewizyjna, pralnia, suszarnia i meczet”²⁰) i niewłaściwe rozmieszczenie mieszkańców w pokojach (tak zwani „kadyrowcy” i „bojownicy” zostawali przymuszani do sąsiedztwa) pogłębiało nierówności i zaoğniało konflikty już wszczęte przez sytuację społeczno-polityczną w Czeczenii. Z godzinnych obnażających słabość systemu rozmów w finalnej akcji pozostało kilka minut audycji radiowej, zwracającej uwagę na problemy uchodźców, z którymi mierzą się oni na początku swojego „nowego życia”.

W trakcie warsztatów w Grotnikach twórcy projektu zaczęli towarzyszyć jednej z rodzin w procedurze uzyskania pobytu tolerowanego – regulacji prawnej pozwalającej uchodźcy żyć w danym kraju samodzielnie poza ośrodkiem i podjąć pracę, ale bez otrzymywania jakiegokolwiek zapomogi ze strony Państwa. Pomagając rodzinie uzyskać wsparcie tłumacza i antropologa, przez kilkanaście miesięcy tworzyli silną i wzajemną więź, poznając się. Część prywatnych historii oraz absurdalnych sytuacji (takich jak pisanie uwag w dziennikach szkolnych dzieci w języku polskim, podczas gdy ich rodzice nie czytają po polsku) zostały za zgodą tejże rodziny włączone w narrację



7. *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, koncepcja i realizacja: Ludomir Franczak, materiał nadesłany przez twórcę.
8. *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, koncepcja i realizacja: Ludomir Franczak, materiał nadesłany przez twórcę.
9. *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, koncepcja i realizacja: Ludomir Franczak, materiał nadesłany przez twórcę.

akcji. Tak przytaczana zostaje w jednym z wariantów działania historia Luizy, zachowująca specyfikę jej fragmentarycznego sposobu opowiadania:

Ja tak nie umiem mówić.

Urodziłam się w Groznm. 1979, 1 maja. Tam mieszkaliśmy 5 lat, a potem już z babcią – mamą mamy. Tam na wsi spędziłam dzieciństwo i chadzałam do szkoły. Czyli do szkoły chodziłam w Groznm, a mieszkalam na wsi. We wszystkie możliwe wolne dni byłam z babcią. Babcia była piękna. Nie była stara. Była mądra i dobra. Babcia pachniała pięknie. Cały czas pamiętam zapach babci. Babcia żyje, karmiła mnie piersią do piątego roku życia. Mam nadzieję, że jeszcze ją zobaczę, ona żyje. Dziadek i babcia nosili mnie na rękach. Dostawałam wszystko, czego potrzebowałam. Miałam ukochanego chłopaka. Nie ma go, zabili go na wojnie. I takie momenty też są na świecie...

Potem już takiego pięknego czasu nie było, bo była wojna. Miałam 14 lat. Żadnej wesołości nie było, baliśmy się żyć, wychodzić z domu. Potem jak wojna się kończyła, to wyszłam za Adama. To bardzo ważny moment. Pierwszy raz kontakt z chłopakiem. U nas nie można, żeby kobieta wcześniej była przytulona i tak dalej... Jak stoimy i się witamy – dużo większa odległość musiała być.

Mieszkaliśmy w ośrodku, kiedy była wojna. W Inguszetii jedną wieś wydzielono i tam mieszkali uchodźcy wewnętrzni. Mieszkalam tam półtora roku. Nie znałam Adama, mówił, że mnie tam zobaczył. Jego siostra wyszła za mąż za brata mojej przyjaciółki. Adam tam chodził i mówił... Cztery miesiące młodszy. Przychodził i patrzył. Graliśmy w siatkówkę, gry... No i tak się poznaliśmy. Po czterech miesiącach wróciliśmy do Czeczenii, do Groznmego, do siebie.

Nastąpił piękny dzień; mama mnie wysłała do miejsca, gdzie wydawano produkty, ja je wzięłam. Jak szłam, brat Adama mnie zatrzymał i powiedział, że Adam chce ze mną porozmawiać. Znałam mamę, siostrę... Przychodzi Adam i mówi: „wyjdź za mnie za mąż”.

(...) Tak żyliśmy. Potem znaleźliśmy się w Polsce. Jak byłam w ciąży z Abdulem, zabierali Adama. Przyjechali zabrać Adama. Łazikami. Zabierali i ja nie wiem, po co przychodzą. Wiedziałam, że dwóch braci było bojownikami. Zabierali Adama wielokrotnie. A ja mówiłam teściowej, że nie biorą go w dobrym celu. Teściowa mówiła, że potrzebny im spawacz, oni mieli broń, byli w maskach. A Khedzie było 3 lata z kawalkiem. Wrócił pobity i storturowany. Musieliśmy uciekać.

Kiedy byliśmy dziećmi, było pięknie. Ale jak się zaczęła wojna, to wszystko się skończyło. Tam nie ma nic dobrego, niby ładnie, odbudowane, frontowa ściana jest odnowiona i pomalowana, a to, co za nią, to bez remontu. I zdarzało się, że ściany się zawalały i ludzie ginęli. Wszystkie budynki ucierpiały podczas bombardowania.

W domu moich rodziców zbudowali tylko frontowe ściany. W domu moich rodziców nie było sufitów do piątego piętra.²¹

Poza artefaktami przekazanymi przez rodzinę (wpisy nauczycieli do zeszytów dzieci, chusta Luizy, mechanizm motocyklu Adama), spisany mi historiami dorosłych i opracowanymi w formie audycji radiowej rozmowami z pracownikami Ośrodka dla Uchodźców w Groznmkach w akcji *Pobyt tolerowany* wykorzystywane są także inne materiały dokumentalne związane bezpośrednio z historią Czeczenii.

Kilkuminutowe wideo odtwarzane na początku akcji w telewizorze kineskopowym to *found*

footage z materiałów dostępnych w internecie, które ukazują Czeczenię z czasu obu wojen i Czeczenię dziś – z całym jej ogromem i przepychem zarządzanym przez Ramzana Kadyrowa. Wideo łączy w sobie także fragmenty migawkowo przedstawiające elementy tożsame dla kultury czeczeńskiej oraz fragmenty z publicznej debaty dotyczącej sytuacji w Czeczenii (z wystąpieniem Władimira Putina włącznie). Twórczo opracowane zostały także opisy i obrazy ze zbombardowanego Groznego, do których dotarli twórcy. Ich refleksje przeniesione zostały na teatr formy. Z zastanych przez uczestników akcji przedmiotów budowany jest świat po bombardowaniu. Sytuacja ta prezentowana w teatrze cieni burzy także przestrzeń, w której znajdują się widzowie – zabierany jest im stół, przy którym siedzieli, i krzesła. Otwiera się pojemnik kanapy, który ukazuje makietę z gruzowiskiem bloków; z szafek wyjmowane są makiety budynków bez dachów i frontów.

W przypadku *Pobytu tolerowanego* proces przygotowujący do powstania działania zdeteminował wybór elementów do akcji i ostatecznie wpłynął na jej kształt. Całość zdarzenia bazuje na bezpośrednim doświadczeniu narratora w byciu z rodziną uchodźców od momentu poznania ich i samego Ośrodka dla Cudzoziemców, przez uzyskanie przez nich ochrony prawnej w formie pobytu tolerowanego, po pożegnanie i ich wyjazd z Polski. Materiał dokumentalny wykorzystany w akcji jest bardzo różnorodny – to artefakty, historie mówione, twórczo zinterpretowane obrazy (w formie *found footage* czy teatru cieni i makiet). Równie istotny dla tego działania jest także materiał dokumentalny po nim pozostający – rejestracje audio spotkań z uczestnikami (w) akcji. Analizy toczących się przy stole rozmów oraz kierunków zadawanych pytań. A także refleksje współtwórców projektu w kontekście pracy z dokumentem, o których wypisanie zostali poproszeni:

W trakcie przygotowań szukałam materiałów w Internecie oraz publikacjach książkowych. Szukałam symboli, które pomogą chociaż trochę w tworzącej się narracji. Jednak patrząc na zdjęcia zbombardowanego Groznego, skontrastowane z „cudami technologii i urbanistyki”, które wyrastają jak grzyby po deszczu w stolicy Czeczenii, miałam mieszane uczucia. Selekcja była trudna, ponieważ każde zdjęcie

było ważne. Każdy tekst był ważny. Szczególnie te reporterskie, kiedy czytałam relacje osób będących na miejscu w trakcie wojen czeczeńskich. Praca na tak żywym materiale zawsze jest trudna. Czulałam złość, oglądając fałsz, ale także bezsilność, bo nie można tym ludziom pomóc. Reżim to reżim – nikt nie wie, jak bardzo jest źle, bo media nigdy nie mówią prawdy.

(...) Selekcji materiałów dokonuję w pierwszej kolejności według wytycznych (czego szukamy), potem wybieram to, co wydaje mi się ważne, nie umiem określić dlaczego. To jest mój subiektywny wybór. Pewnie jak u każdego spowodowany jakimiś osobistymi uwarunkowaniami, sposobem patrzenia na temat.

(...) Jeszcze dwa lata temu nie wiedziałam, że w Grotnikach pod Łodzią jest ośrodek dla uchodźców. Dzisiaj siedzę w ciasnym pokoju z Luizą, Adamem i ich dziećmi – rodziną z Czeczenii i zastanawiam się, co się zmieniło od tamtego czasu. Dwa lata temu otworzyłam oczy i na sprawę uchodźstwa mogłam spojrzeć z innej strony: z bezpośrednich relacji i kontaktów z uchodźcami. Pobyt w ośrodku wywołał we mnie fale wątpliwości i pytań. Jednym z nich było pytanie „Co ja mogę zrobić?”, ja jako artystka, aktorka, człowiek... Odpowiedź przyszła sama: opowiedz o tym innym ludziom, spróbuj opowiedzieć, jak to jest znaleźć się w innym kraju, bez znajomości języka, bez środków do życia, daleko od bliskich i swojej ojczyzny. Krok po kroku budowały się pomosty między moim światem a światem mojej rodziny. Ich gościnność i otwartość dawały nadzieję na to, że dialog jest możliwy i potrzebny, że obie strony potrzebują akceptacji i zrozumienia.

(...) Proces ten miał dla mnie kilka faz i rozpoczął się w innym momencie niż dla pozostałej części zespołu. Pomiedzy warsztatami w Grotnikach a czasem gromadzenia materiałów. Podczas spotkania z Krystyną Redlich-Kurczab. Miałam moderować rozmowę, której czas był poświęcony sytuacji Czeczenii sprzed wojen, w ich trakcie i dziś.

Godzina monologu Pani Krystyny. Zdecydowanie zbyt krótko, ale bardzo intensywnie.

Z szerokim kontekstem społeczno-polityczno-kulturowym. Informacje od świadka. Informacje zatrważające. Moje zakłopotanie podczas tego spotkania to mój początek „pobytu tolerowanego”.

Potem odbywał się on i realizował na różnych płaszczyznach – życia prywatnego, przygotowań, poszukiwań, spotkań czy rozmów. Zawsze jako metafora / ukryte / w tajemnicy / intymnie. Niewygodne z różnych powodów. Podsyte wstydem.²²

Twórcy *Pobytu tolerowanego* również stanęli przed wyborami i selekcją materiałów dokumentalnych, które chcieli włączyć do swojego działania. Nie były to jednak wybory archiwisty ani reżysera budującego sytuacje sceniczne. Były to raczej wybory niegdyś nieświadomych osób, które z doświadczenia niewiedzy budowały działanie performatywne tak, by pokazać różnorodność perspektyw osób i instytucji, różnorodność kontekstów i własne stanowisko wobec rzeczywistości uchodźców w Polsce (oraz rzeczywistości, którą jak bagaż niosą oni ze sobą).

Pobyt tolerowany

koncepcja i realizacja, scenariusz, prowadzenie wywiadów z cudzoziemcami: Weronika Fibich
narrator akcji, scenariusz: Ewa Łukasiewicz
instalacje: Justyna Rochala
materiał wideo: Grzegorz Habryn (PSM)
zdjęcia i materiał wideo z udziałem rodziny cudzoziemców: Ewa Ciechanowska
muzyka: Tomasz Krzyżanowski
montaż audycji radiowej, gromadzenie materiałów, organizacja projektu: Patrycja Terciak
gromadzenie materiałów, organizacja i promocja projektu: Elżbieta Mentel, Katarzyna Skręt
konsultacje merytoryczne, tłumaczenia: Joanna Paliwoda-Szubańska
Szczególne podziękowania dla rodziny z Czeczenii – Luizy i Adama z dziećmi Khedą, Abdulem, Madiną, Aiszą oraz Eliną, za rozmowy, spotkania i wspólne gotowanie
Il. 10, Il. 11, Il. 12

Sztuka (dla) miejsca

Ostatnim z przywoływanych działań w obrębie nurtu dokumentalnego, niosącym znamiona teatralności, jest akcja miejska *Rysunek z pamięci* stanowiąca część projektu *Dwa pokoje. Przestrzeń prywatna/publiczna* zainicjowanego w Łodzi przez Weronikę Fibich ze szczecińskiego Teatru Kana.

Projekt „Dwa pokoje...” łączy działania badawcze, dokumentacyjne i artystyczne inspirowane przeszłością, współczesnością i architekturą miasta Łodzi, wskazując te obszary topografii, które ze względu na ich bolesną, niejednoznaczną, charakterystyczną dla regionu historię są zapomniane lub pomijane milczeniem.²³

Założenia projektu skierowały jego twórców ku poszukiwaniom materiałów związanych z przestrzenią byłego getta Litzmannstadt, a szczególnie z poszukiwaniem tych informacji, które dotychczas nie zostały poddane opracowaniu i refleksji. Podczas blisko rocznej kwerendy w Archiwum Państwowym w Łodzi udało się dotrzeć do dokumentów kierujących późniejsze działania ku trzem przestrzeniom: dziecięcej (związanej z resortem papierniczym, w którym powstawały makiety domków dla lalek); kobiecości (związanej z organizowanymi w łódzkim getcie pokazami mody) oraz kadyszowej (związanej z tragedią śmierci i rytuałami przejścia). *Rysunek z pamięci* swoją specyfikę opierał na silnej, bezpośredniej relacji z miejscem, w związku z tym akcja została przeprowadzona w przestrzeni miejskiej, a wybrane lokalizacje sytuowały się na styku przestrzeni prywatnych i publicznych.

W wyniku pracy twórczej oraz rozpoznania przestrzeni i mieszkańców obszaru byłego getta akcja miejska rozmieszczona została w kilku położonych w bliskim sąsiedztwie miejscach: w drewnianym domu na ulicy Brackiej, na strychu prywatnego mieszkania w kamienicy przy ulicy Harcerskiej oraz na klatce schodowej i w pralni bloku przy ulicy Zmiennej. Marta Poniatowska w tekście *Droga wzdłuż muru*²⁴ stworzyła obszerne studium poświęcone wędrowce widza-uczestnika akcji, odnosząc się w nim do narracji przywoływanej w każdej z wyznaczonych przestrzeni, do której z przyjemnością Państwa odsyłam.



10



11



12

10. *Pobył tolerowany*, koncepcja i realizacja: Ewa Łukasiewicz i Weronika Fibich, fot. Marcin Pietrusza.
11. *Pobył tolerowany*, koncepcja i realizacja: Ewa Łukasiewicz i Weronika Fibich, fot. Marcin Pietrusza.
12. *Pobył tolerowany*, koncepcja i realizacja: Ewa Łukasiewicz i Weronika Fibich, fot. Marcin Pietrusza.

Ja zaś tylko pokrótce opiszę zakres podejmowanych działań i charakterystykę poszczególnych miejsc.

Skwer na ulicy Zmiennej był pierwszym punktem akcji – miejscem spotkania wszystkich jej uczestników. Przed rozdzielaniem na trzy grupy (podążające drogami w innej kolejności) zostali oni skonfrontowani z instalacją dźwiękową umieszczoną w ziemi, pod szarymi kocami wypełniającymi skwer. Nagrania audio, które usłyszeć można było tylko, przykładając ucho do ziemi, były wypowiedziami Ocalałych, dotyczącymi milczenia i mówienia po doświadczeniu Holokaustu. Stamtąd grupy podążały dalej z wyznaczonym do opieki nad nimi milczącym przewodnikiem.

Strych na ulicy Harcerskiej był przestrzenią poświęconą kobiecości. W zbiorach Archiwum Państwowego w Łodzi twórcy znaleźli obszerną dokumentację z pokazów mody organizowanych na terenie getta Litzmannstadt. Z dostępnych materiałów wizualnych przygotowana została wideo-narracja wzbogacona głosem Ocalałej – pani Haliny Elczewskiej, która podzieliła się z twórcami opowieścią o doświadczeniu kobiecości w getcie i obozie koncentracyjnym („Było się od-kobieconym”, „pierwszy raz widziałam mamę zupełnie nagą i bez włosów”, „tak długo, jak nie będziemy miały biustonoszy, to my nie będziemy się czuć jak kobiety”).²⁵ Natomiast w samym działaniu twórcy odnieśli się do referencji wizualnych z resortów krawieckich. Akcja została wprowadzona na prywatny strych i w pełni wykorzystwała specyfikę miejsca, nie dodając do niej elementów spoza przestrzeni, które mogłyby zaburzyć jej autentyczność; wspomnienie o tym jest o tyle istotne, iż odnosi się to do koncepcji *site-specific*, opartej między innymi na tworzeniu wypowiedzi za pośrednictwem tego, co znamienne dla danego miejsca. Gospodarzami strychu byli pan Roman wraz z żoną. Pan Roman spędził wojnę w tym samym mieszkaniu, do którego zaprosił twórców

i uczestników akcji. Wraz z ojcem zbierał (po żydowskiej stronie) skórzane zwoje, którymi, jak sam mówił, „potem palili w piecu”.

Blok przy ulicy Zmiennej ma nietypową dla budownictwa w tamtej dzielnicy, całkowicie oszkloną klatkę schodową. Widok z okien każdego z półpięter wychodzi na sąsiadujący z blokiem cmentarz żydowski (a dokładniej dom przedpogrzebowy). Akcja ulokowana w tym miejscu dzieliła się na dwie opowieści: pierwsza wymuszała zajęcie miejsca w fotelach rozstawionych na półpiętrach i wysłuchania opowieści zamieszczonych w poduszkach. Wtulając się w poduszkę można było usłyszeć od przewodniczącego bractwa pogrzebowego Chewra Kadisza, jak przebiega rytuał żydowskiego pochówku. Następnie w pralni mieszczącej się w bloku odbywała się akcja przywołująca pamięć o zmarłych i rozbrzmiewała w niej śpiewana w jidysz pieśń barda z łódzkiego getta – Jankiela Herszkowicza. Na wykorzystanie przestrzeni wspólnej zgodzili się mieszkańcy bloku.

Drewniany dom przy ul. Brackiej stanowił przestrzeń poświęconą dzieciom. Wśród materiałów archiwalnych twórcy odkryli zdjęcia makiet kartonowych domków dla lalek, które wykonywały dzieci z resortu papierniczego. W tym samym resorcie powstała także bajka z autorskimi ilustracjami będąca przypowieścią o getcie Litzmannstadt, którą można było usłyszeć w formie instalacji dźwiękowej. Akcja domykała się w trzech wymiarach stwarzania prywatnego świata: od rzeczywistego wymiaru pokoju, przez zmniejszenie jego skali do dziecięcego wymiaru, po kartonową makietę tożsamą wymiarem z makietami wykonywanymi w getcie. Zgodę na działanie w opuszczonym (a wcześniej – wyludniającym się) domu udzieliła administracja zarządzająca budynkiem. Po jego pierwotnej architekturze (i historii) oprowadziła twórców wnuczka pierwotnego właściciela i budowniczego tego domu.

Dom przedpogrzebowy mieszczący się na cmentarzu żydowskim (z którym sąsiaduje każda

z powyższych lokalizacji) był ostatnim punktem akcji miejskiej; punktem, w którym w milczeniu ponownie spotykały się wszystkie grupy uczestników.²⁶

W przypadku przywoływanego tu *Rysunku z pamięci* mamy do czynienia z przenoszeniem działań instalacyjno-teatralnych w przestrzeń miejską. Akcja ta wynikała z wielomiesięcznej pracy nad materiałami archiwalnymi (w formie dokumentów pisemnych i wizualnych); korzystała także z przeprowadzanych przez twórców rozmów (wywiadów narracyjnych) z Ocalałymi z Holocaustu czy otrzymanych materiałów (jak nagrania pieśni Jankiela Herszkowicza przekazane przez jego wnuczkę). Reagowała bezpośrednio na specyfikę miejsc, w których się odbywała, uwzględniając ich indywidualne historie (na przykład ujawniając obecność pierwotnego właściciela domku na ulicy Brackiej). Dokumenty, z którymi pracował zespół projektowy, zostały w różnorodny sposób opracowane twórczo – między innymi jako instalacje, wideo-narracje, słuchowiska i mikrodziałania realizowane przez osoby przewodników w danej przestrzeni.

Rysunek z pamięci

koncepcja i realizacja: Weronika Fibich

narracja: Stanisław Bielecki, Ilona Binarsch, Ewa Łukasiewicz, Jacek Malarski, Elżbieta Mentel, Katarzyna Skręt, Patrycja Terziak

instalacje: Ilona Binarsch, Justyna Rochala

wideo: Ludomir Franczak

muzyka: Tomasz Krzyżanowski

Il. 13, Il. 14, Il. 15

Podsumowanie

Przyglądając się nurtowi dokumentalnemu w polskim teatrze ostatnich kilku lat, dopatruję się i poszukuję tych sposobów pracy z dokumentem, które doprowadzają twórców do nieoczywistych rozwiązań. Szczególną wartością są dla mnie te realizacje, które wyprowadzają uczestników (oraz samych artystów) ze schematycznego myślenia o teatrze. Pięć przedstawionych przeze mnie przykładów stanowczo odbiega od schematów. I choć niektóre z działań nadal wydarzają się w przestrzeni teatralnej, to służy im ona nie możliwością oddzielenia wypowiadającego się ze sceny od widzów, a swoją wielotworzywowością.

Różnorodność strategii i podejść do pracy z dokumentem w przywołanych działaniach wynika z ich interdyscyplinarności – przenikania się metod socjologicznych, reportażowych, artystycznych i autorskich wywiedzionych bezpośrednio ze specyfiki materiału dokumentalnego, z jakim dani twórcy (czy zespół) pracują.

Elementem łączącym każdego ze wspomnianych twórców jest wyjątkowa uważność na ich bohaterów – wzajemne słuchanie oraz etyczne podejście do powierzanych historii, które nie pozwala na stosowanie nadużyć. Ponadto (a może i przede wszystkim) elementem wspólnym, któremu poświęciłam analizy, jest proces powstawania danego zdarzenia. Proces jest w ich przypadku warunkiem koniecznym i przedwstępnym, dającym możliwość właściwego zgłębienia i opracowania tak różnorodnego przecież materiału dokumentalnego, z którym się konfrontują.

Wobec powyższych: spektaklu-rozmowy *Import/Export*, wewnętrznym sprawdzonym metody *verbatim* w *Jesteśmy przynętą, kochanie!* performowania bycia archivistą w *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, przenoszenia prawdy świadectw i teatru formy w przestrzeń prywatną w *Pobycie tolerowanym* oraz wypowiedzi o tożsamości miejsc realizowanych w dotykanych przestrzeniach właśnie, jak w *Rysunku z pamięci*, chcę podzielić się refleksją towarzyszącą mi zarówno jako twórcy i odbiorcy. Każdy z nas, stykający się z materią dokumentalną, na jakimkolwiek jej poziomie, nosi ją w sobie już przez całe życie.

13. *Rysunek z pamięci*, koncepcja i realizacja: Weronika Fibich, fot. HaWa.

14. *Rysunek z pamięci*, koncepcja i realizacja: Weronika Fibich, fot. HaWa.

15. *Rysunek z pamięci*, koncepcja i realizacja: Weronika Fibich, fot. HaWa.



Przypisy

- ¹ David Lescot, „Teatr dokumentu,” tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, w *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean-Paul Sarrazaca (Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2007), 159.
- ² Daniel Warmuz, „Od wywiadu do spektaklu. Praca metodą verbatim na przykładzie działalności węgierskiej grupy teatralnej PanoDráma,” *Fragile*, nr 1 (27) (2015): 104.
- ³ W części poświęconej działaniu Import/ Export odwoływać się będę do zapisu rozmowy po spektaklu prezentowanym w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie w ramach cyklu *Mów za siebie*, dostępny 21 marca 2018, <https://youtu.be/n1umoIJ4UwM>.
- ⁴ Materiał przekazany dzięki uprzejmości Michała Stankiewicza; o, dostępny 21 marca 2018, https://drive.google.com/file/d/1DEPu7BXDS_pd83zrWfqERtp7jmFp2nZ9/view?usp=sharing.
- ⁵ Materiał przekazany dzięki uprzejmości Michała Stankiewicza, dostępny 21 marca 2018, <https://youtu.be/7xEGxZ6CKqo>.
- ⁶ Krzysztof Konecki i Piotr Chomeżyński, *Słownik socjologii jakościowej* (Warszawa: Wydawnictwo Difin, 2012), 329-331.
- ⁷ Pytania z ankiety przywołane w spektaklu to między innymi: „Czy chcesz wyjechać?”, „Z kim spędzasz wolny czas?”, „Gdzie czujesz, że jest Twój dom?”, „Czego by Ci zabrakło, gdybyś miał wyjechać do Czeczenii?”, „Czy tęsknisz do Czeczenii?” (nie tęsknię - o odpowiedzi; zdarza mi się - 2 odpowiedzi; tęsknię - 3 odpowiedzi; bardzo tęsknię - 6 odpowiedzi).
- ⁸ *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, red. Anna R. Burzyńska, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Poznań: Wydawnictwo Fundacja Malta i Korporacja Ha!art, 2012), 21.
- ⁹ Więcej o fenomenologii etycznej Emmanuela Levinasa i spotkaniu Twarz w Twarz, m.in. w opracowaniu Janusza Litewki: Janusz Litewka, „Twarz w Twarz według Emmanuela Levinasa,” *Racjonalista*, dostępny 21 marca 2018, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,823>.
- ¹⁰ Wypowiedzi uczestników-bohaterów pochodzą z zapisu spektaklu udostępnionego dzięki uprzejmości Michała Stankiewicza, dostępny 21 marca 2018, <https://drive.google.com/file/d/0BymjEmbCvMEja2duY182NUF4dm8/view>.
- ¹¹ Katarzyna Syska, „Pornografia i rusofobia,” *Nowa Europa Wschodnia*, nr 2 (2015): 120.
- ¹² Wszystkie fragmenty tekstów padających w spektaklu, a przywoływane przeze mnie w tekście, pochodzą z nagrania udostępnionego dzięki uprzejmości Mateusza Mosiewicza, dostępny 23 marca 2018, <https://youtu.be/Y2uQDHcAXoo>.
- ¹³ I staram się, o mój Boże, czy się staram? / Staram się cały czas, w tej instytucji/ I modłę się, o mój Boże, czy się modłę? / Modłę się każdego dnia o rewolucję!
- Więc czasem płacę, kiedy leżę w łóżku / By dać upust temu, co jest w mojej głowie / I ja, czuję się trochę dziwnie / Więc budzę się rano i wychodzę na zewnątrz / Wtedy biorę głęboki wdech / I odurzona nim / Krzyczę na cały głos - Co się dzieje?!
- I mówię: Hey, yeah yeah-eh-eh, hey yeah yeah... / Mówię - Hej! Co się dzieje?
- (tłumaczenie własne)
- ¹⁴ Opis dostępny m.in. na stronie DDK „Węglin”, dostępny 25 marca 2018, <http://ddkwęglin.pl/teatr/zycie-i-smierc-janiny-wegrzynowskiej-lu-domir-franczak/>.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Fragment z prywatnej korespondencji z artystą (materiał prywatny autorki tekstu).
- ¹⁹ Fragment scenariusza spektaklu udostępniony autorce tekstu dzięki uprzejmości Ludomira Franczaka, materiał prywatny.
- ²⁰ Fragment wypowiedzi pracownika Ośrodka; materiał własny.
- ²¹ Fragment wypowiedzi Luízy z języka rosyjskiego przełożyła Joanna Paliwoda-Szubańska, materiał prywatny.
- ²² Fragmenty kilku wypowiedzi współtwórców projektów, pisownia oryginalna, materiał prywatny.
- ²³ Informacja ze strony internetowej projektu, dostępny 30 marca 2018, <http://teatrszwalnia.wixsite.com/rysunekz pamieci/o-projeckcie>.
- ²⁴ Marta Poniatowska, „Droga wzdłuż muru,” *Nietak!t*, nr 21-22 (2015): 150-156.
- ²⁵ Fragmenty wypowiedzi z wywiadu narracyjnego wykorzystanego w akcji, materiał prywatny.
- ²⁶ Dokumentacja wideo będąca rejestracją akcji miejskiej Rysunek z pamięci jest dostępna do obejrzenia pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=i0dnEA_I5aU. dostępny 30 marca 2018.

Bibliografia

Rimini Protokoll. Na tropie codzienności. Red. Anna Róża Burzyńska. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Poznań: Wydawnictwo Fundacja Malta i Korporacja Ha!art, 2012.

Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego. Red. Jean-Paul Sarrazac. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2007.

Słownik socjologii jakościowej. Red. Krzysztofa Koneckiego i Piotra Chomczyńskiego. Warszawa: Wydawnictwo Difin, 2012.

Poniatowska, Marta. „Droga wzdłuż muru.” *Nietakt*, nr 21-22 (2015): 150-156.

Syska, Katarzyna. „Pornografia i rusofobia.” *Nowa Europa Wschodnia*, nr 2 (2015): 120.

Warmuz, Daniel. „Od wywiadu do spektaklu. Praca metodą verbatim na przykładzie działalności węgierskiej grupy teatralnej PanoDráma.” *Fragile*, nr 1 (27) (2015): 102-106.

Janusz, Litewka. „Twarzą w Twarz według Emmanuela Levinasa.” *Racjonalista*. Dostępny 21 marca 2018, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,823>.

Materiały udostępnione przez artystów, których działania omawiałam oraz materiały prywatne:

Import/Export

- zapis rozmowy po spektaklu w ramach cyklu *Mów za siebie*: <https://youtu.be/n1um0LJ4UwM>, dostępny 21 marca 2018.

- program spektaklu: https://drive.google.com/file/d/1DEPu7BXDS_pd832rWfqERtp7jmFp2nZ9/view?usp=sharing, dostępny 21 marca 2018.

- rejestracja filmu *Khamelesz*: <https://youtu.be/7xEGxZ6CKqo>, dostępny 21 marca 2018.

- rejestracja spektaklu: <https://drive.google.com/file/d/oBymjEmbCvMEja2duY182NUF4dm8/view>, dostępny 21 marca 2018.

Jesteśmy przynętą, kochanie!

- rejestracja spektaklu: <https://youtu.be/Y2uQDHcAXoo>, dostępny 23 marca 2018.

Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej

- opis działania: <http://ddkweglin.pl/teatr/zycie-i-smierc-janiny-wegrzynowskiej-ludomir-franczak/>, dostępny 25 marca 2018.

- prywatna korespondencja z artystą.

- scenariusz spektaklu.

Pobyt tolerowany

- wywiady z pracownikami Ośrodka.

- świadectwo Luizy tłumaczone z języka rosyjskiego przez Joannę Paliwodę-Szubańską.

- wypowiedzi pisemne współtwórców projektu.

Rysunek z pamięci

- strona internetowa projektu: <http://teatrswalnia.wixsite.com/rysunekzpmieci/o-projekcie>, dostępny 30 marca 2018.

- wywiad narracyjny z Ocalą (Haliną Elczewską).

- rejestracja akcji: https://www.youtube.com/watch?v=iodnEA_I5aU, dostępny 30 marca 2018.