



EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA

KOMUNA P(A)RYSKA

Teatr Polski w Bydgoszczy

KOMUNA PARYSKA

pomysł i realizacja: Zespół (a w ujęciu tradycyjnym:
reżyseria: Weronika Szczawińska,
dramaturgia: Agnieszka Jakimiak,
muzyka: Krzysztof Kaliski,
scenografia i kostiumy: Daniel Malone),
premiera: 14 stycznia 2017

Tak się zaczytałam w programie do spektaklu, że niemal przeoczyłam początek przedstawienia... Światła już przygasaly, zespół na scenie, a ja jeszcze próbowałam dokończyć lekturę kapitalnych analiz Kristin Ross, przedrukowanych z książki *Communal Luxury. The Political Imaginary of the Paris Commune*. Nie znałam jej wcześniej, a do rozpoznania amerykańskiej badaczki odwołali się też uczestnicy przedpremierowej debaty zorganizowanej w bydgoskim teatrze: Michał Kozłowski, Kacper

Pobłocki oraz prowadzący rozmowę Przemysław Wielgosz. Dyskusja została zresztą zatytułowana frazą pożyczoną od Ross: „Wspólny luksus, czyli komunardzki ideał ludu” – więc tym bardziej byłam ciekawa. Debata skupiła się jednak na kwestiach głównie historycznych i zamiast w stronę komunardzkich ideałów, skrzyła nie wiadomo czemu ku rewolucji 1905 roku. A raczej, wiadomo czemu¹, ale chyba w tych okolicznościach niepotrzebnie, bo nieomówionych tematów wokół samej Komuny naprawdę jest jeszcze dostatek... Sądziłam, wnioskując z kompetencji zaproszonych gości, że zechcą podzielić się przemyśleniami zainspirowanymi pracą Kristin Ross, czyli podejść do spraw socjalnych, organizacji życia w mieście, zjawisk politycznych i kulturalnych w nowy sposób, łączący pomysły komunardów ze współcześnie formułowanymi potrzebami obywateli. Niestety, nie całkiem się to udało², tym prędzej więc – błogosławiąc w duchu redaktora programu (Piotr Grzymisławski) – oddałam się

lekturze zamieszczonych w nim esejów, usiłując zdążyć przed trzecim dzwonkiem.

Teksty te są zarazem znakomitym przeglądem inicjatyw komunistycznych, jak i niezwykle ożywczą ich interpretacją, prowadzoną z perspektywy idei Republiki Powszechnej. W programie najpierw (artykułem Christophera Voilliot³) przypomniano, co właściwie działo się przez ten wstrząsający krótki czas trwania Komuny (dokładnie 72 dni, wiosną roku 1871), ponieważ pamięć o jej dokonaniach ustąpiła, jak pisze autor, pod naporem obrazów „krwawego tygodnia”, czyli ataku wojsk wersalskich na Paryż. Zwłaszcza że po wielu latach tabuizacji obrazów bratobójczej rzezi weszły one ponownie do debaty publicznej wraz z próbami ustalenia faktycznej liczby ofiar rozstrzelanych w masowych egzekucjach, masakrowanych w walkach, wreszcie umierających w więzieniach (ostatnie badania historyków wskazują liczbę około trzydziestu tysięcy zabitych). Trudno się od tych danych odciąć. Tymczasem, jak powiada Voilliot, ówczesny Paryż stał się „miastem realnej równości”, dlatego nie tylko koniec, ale też początek i środek tej historii jest dziś szczególnie godny namysłu. Komunisty nie operowali pojęciem „narodu”, lecz „wspólnoty”, i to lokalnej: chcieli się tak zorganizować, by każdy obywatel czuł się sprawczym członkiem swojej społeczności; takie mniejsze części składałyby się na Republikę Powszechną. Skoro „narodowe” nie było dominujące, dopuszczono do udziału w nowej wspólnotcie na równych prawach wszystkich cudzoziemców (Jarosław Dąbrowski, przypomnę, był naczelnym wodzem wojsk Komuny) oraz kobiety (powstał nawet, obok innych inicjatyw, Związek Kobiet w Obronie Paryża, pod sztandarami którego sformułowano wiele emancypacyjnych postulatów – i spora część z nich natychmiast weszła w życie: przyznano, na przykład, pełnię praw dzieciom pozamałżeńskim, a więc – w istocie – zlikwidowano wreszcie piętnującą instytucję „bastarda”; uznano także legalność wszystkich – mówiąc dzisiejszym językiem – związków partnerskich). Przeprowadzono faktyczny rozdział Kościoła i państwa, edukacja stała się całkowicie świecka (precz z religią w szkołach! a właściwie – precz ze szkołą, która prowadzona była przez księży, z katechizmem jako przedmiotem głównym), nauczanie miało obejmować zarówno chłopców, jak i dziewczynki – co więcej, edukację zaprogramowano jako „integralną”, czyli łączącą rozwój umysłowy i fizyczny, pozwalającą rozwijać talenty i kształcić się w zawodzie. Taki oto plakat informujący o celach reformy edukacyjnej wisiał na murach w czwartej dzielnicy Paryża: „Nauczyć dziecko kochać i szanować innych; zaszczepić w nim umiłowanie sprawiedliwości; nauczyć je także, że jego edukacja ma na względzie interesy wszystkich: oto zasady moralne, na których odtąd będzie się zasadzała edukacja publiczna” (Ross, 2015a) – czy nie krwawi nam serce dzisiaj, kiedy to czytamy? Zorganizowano też bezpieczne (i kolorowe) żłobki, by matki mogły spokojnie podjąć pracę. Komuna ustanowiła stowarzyszenia pracownicze, które miały zapobiegać wyzyskowi robotników, ustaliła płace minimalne zapewniające „egzystencję i godność”, wprowadziła darmowe usługi

sądowe, zadekretowała powszechne wybory urzędników... oraz wymyśliła wiele innych znakomitych praw dla ludu, który postanowił odtąd rządzić sam sobą, działać wspólnie i solidarnie, a z Paryża stworzyć miejsce wolne i twórcze. I przyjazne. Dobre do życia.

Bo najpiękniejsze i najbardziej niespodziewane było może to, że – jak przypomina Kristin Ross – wśród wielu ważnych spraw do załatwienia „natychmiast” (czyli dystrybucji żywności, dostępności mieszkań, warunków sanitarnych itp.) znalazły się także kwestie owego „wspólnego luksusu”, „komunalnego zbytku”: piękna dla wszystkich i na co dzień, związana z powszechnym dostępem do edukacji i sztuki. Żeby jednak dostrzec, jak radykalna i głęboka była to idea, trzeba nieco, mówi Ross, „przekalibrować perspektywę”: badaczka odnosi to wprawdzie do własnego gestu, czyli skupienia analiz na ideach formułowanych przez Eugène’a Pottiera oraz (kibicującego komunistom z Anglii) Williama Morrisa, zamiast – jak wszyscy – na osobie przywódcy artystów paryskich, sławnym Gustavie Courbecie, ale można znacznie poszerzyć tę metaforę. Kristin Ross bowiem pokazuje, że Komuna w swoim myśleniu wspólnotowym całkowicie zrekonfigurowała także – niczym najbardziej ekstremalna awangarda – miejsce i funkcje sztuki w społeczeństwie. Przekalibrowanie perspektywy w tym przypadku oznacza wytworzenie zupełnie nowego obrazu.

Mówiąc w skrócie: sztuki piękne i sztuki dekoracyjne idą w tej koncepcji razem, ponieważ sztuka zasadniczo jest rzemieślnicza i wynika z pewnych umiejętności, które można przyswoić w procesie kształcenia. Jeśli tak, to ważniejszy robi się akt samego wytwarzania sztuki niż wytworzony obiekt; ten akt bowiem jest wspólnotowy, socjalizujący i przynosi konkretne efekty przeznaczone dla wszystkich – sztuka ma wszak pojawiać się we wspólnych przestrzeniach (nie galeriach, miejscach specjalnych i elitarnych), stać się elementem codzienności. „Pottier i członkowie Związku wzywali do czegoś w rodzaju sztuki publicznej na poziomie miejskim [...], która przeniosłaby inicjatywę twórczą z wyizolowanych elit na lud jako wspólnotę” (Ross, 2015a, s. 15)⁴. Jednym z efektów takiej zmiany byłby nowy wygląd miasta, wynikający z porzucenia „scentralizowanej organizacji monumentalnych (narodowych) przestrzeni” na rzecz przyjaznych miejsc wspólnych. Kristin Ross interpretuje więc słynną akcję obalenia kolumny Vendôme jako „wstępne oczyszczenie terenu pod wspólny luksus” (z czym pięknie koresponduje wizja Morrisa, by na miejscu londyńskiego Trafalgar Square posadzić sad morelowy – trzeba by, oczywiście, najpierw pozbyć się kolumny Nelsona). Znoszono w ten sposób również dotychczasowe podziały klasowe, które – z punktu widzenia artystów – wyglądały mniej więcej tak, że bogaczom przysługiwał luksus bezużyteczny (nie tyle używa się wytwornych i kosztownych obiektów, ile się je posiada), zaś biednym pozostawały użytkowe odpadki (paskudne i tandetne rzeczy wytworzone z nadwyżek pozostałych po produkcji dla bogaczy). Sztuka i rzemiosło były całkowicie od siebie oddzielone – komunistom chodziło o to, żeby je połączyć i za sztukę

uznać także pięknie wytworzone przedmioty codziennego użytku. To z kolei pociągało za sobą nowy stosunek do pracy („robotnik jest artystą” – jeśli tylko praca daje mu radość, a nie jest ponurym przymusem) i – jak wolno sądzić – do materialności w ogóle, skoro zmienić się miał nie tylko proces wytwarzania sztuki (rozumianej w poszerzony sposób, obejmujący także „kształty i kolory sprzętów domowych”, jak przekonywał Morris), ale i otoczenie ludzi, którzy odtąd nie będą już udawać się do pewnych określonych miejsc celem „obcowania” ze sztuką (i tak zresztą w większości nie mieli do nich dostępu), ale się w niej najdosłowniej zanurzą, stanie się ona bowiem ich dniem powszednim. To nie jest piękna utopia ani opowieść o narodzinach dizajnu; to jest opowieść o całkowicie nowym świecie, w którym „każdy będzie miał swój udział”, oparta na kompletnie nowym myśleniu o wspólnocie – takim, w którym „dzielenie się nie będzie już dłużej oznaczało równego udziału w biedzie”, ale które wskazało „nowe kryteria dobrobytu – inne niż oparte na ilościowym wyścigu w pomnażaniu i nadprodukcji” – i w rezultacie umożliwiło społeczną transformację. W tym społeczeństwie idea „wspólnego luksusu” (społecznego dobrobytu) zasadzała się więc na umożliwieniu wszystkim obywatelom udziału w procesie wytwarzania wspólnych dóbr, opartym na nowym rozumieniu sztuki.

Analizy i wnioski Kristin Ross stały się jedną z inspiracji bydgoskiego spektaklu-koncertu; lektura amerykańskiej badaczki odbiła się nie tylko na strukturze samego koncertu, ale i w przywołaniu konkretnych tekstów i obrazów – na przykład wiersza Arthura Rimbaud (temu poecie poświęcona była pierwsza książka Ross o Komunie: *The Emergence of Social Space: Arthur Rimbaud and the Paris Commune*), czy tandetnego dmuchanego „ludzika”, powiewającego często na wietrze podczas różnych imprez, w funkcji kolumny Vendôme (odcięcie powietrza powodowało „obalenie”, a nowe dmuchnięcie „odbudowę” kolumny z wizerunkiem Napoleona; aluzja do zaśmiecania reklamami przestrzeni publicznej – w kontraście do komunardzkich postulatów – była czytelna). Na scenie pojawiła się także makieta paryskiego ratusza (spalonego podczas walk) i wiele rozmaitych znaków „reklamowych” odsyłających do dialektyki „dobrobytu”: woreczki z logo sieci francuskich marketów spożywczych, plansze z fotografiami dorodnych owoców, wina, sera. Na tym tle zagrali i zaśpiewali widzom serię piosenek aktorzy zjednoczeni w zespole La Commune de Paris (w logo: dwie skrzyżowane gitary), a z zabawnego wywiadu przedrukowanego w programie można się było dowiedzieć, że to ci sami komunardzi, którzy walczyli na barykadach Paryża, tylko o sto kilkadziesiąt lat starsi (choć wiecznie młodzi). Na jakiś czas porzucili granie i oddali się innym zajęciom, ale „doświadczenie formacyjne” spowodowało, że w momencie kryzysowym (choć „nie twierdzą, że historia się powtarza...”) zeszli się ponownie, gotowi „zmieniać scenę”. Rozumiemy, że scenę teatru w Bydgoszczy, ale i scenę świata.

Scena teatru zostaje zmieniona na dwa sposoby: nie spektakl, a koncert, nie decyzje odgórne, a oddolne. Zmiany

tłumaczą się postulatem wspólnego luksusu, który zespół postanowił nie tyle przypomnieć, ile spróbować wdrożyć. Voilliot zakończył swój artykuł o ideach Komuny słowami: „Dzisiaj stawki są jeszcze inne: nie wolno nam się trzymać samych zasad, które w dzisiejszej perspektywie najczęściej formułuje się pod postacią praw – prawa do mieszkania, prawa do pracy itp. Musimy natomiast wreszcie zająć się ich zastosowaniem” (Voilliot, 2011, s. 20). Więc zespół zastosował. Być może pierwszy pomysł wystawienia spektaklu poświęconego ideom Komuny i lektura Ross wywołały aktorską anarchię: nie, nie będziemy pracować jak zwykle, podporządkowani pomysłem reżyserki, ucząc się zadanych i gotowych tekstów. Skoro mamy myśleć o alternatywie dla obecnego kształtu społeczeństwa, choćby najbardziej szalonej i nieprawdopodobnej, to zacznijmy od alternatywy dla siebie samych (porządkmy się sami). No i proszę, znajduję potwierdzenie w przedpremierowym wywiadzie: „[...] podważaliśmy cały czas hierarchię, która istnieje w teatrze. Muzyka i teksty powstały zbiorowym wysiłkiem całego zespołu. Występujemy trochę w kontrze do tego, jak [zwykle] myślimy o tworzeniu spektaklu w teatrze [...] Tutaj nie było gotowego scenariusza, rolą reżysera nie było wskazywanie, co kto ma robić. Stworzyliśmy grupę, która chce ze sobą współpracować [...]. Ta współodpowiedzialność, konieczność ustalenia nowych metod pracy, nowe przypisanie ról pokazały, że to duże wyzwanie” (Welcz, 2017) – powiedzieli aktorzy. Próbowali więc pracować wprawdzie wewnątrz instytucji i na jej prawach, ale jednocześnie chcieli spróbować, czy uda się wytworzyć nieco anarchiczną – jak na teatr publiczny – przestrzeń wolności w ramach grupy, na scenie; czy uda się samorządnie wytworzyć spektakl, który jednak nie byłby „po prostu” spektaklem, lecz przynosił nową wartość.

Przypomniał mi się słynny napis *Liberté Egalité Beyoncé*, który pierwotnie pojawił się bodaj na bramie w paryskiej dzielnicy Marais w 2011 roku (akurat w 140. rocznicę wydarzeń Komuny), ale od razu rozsiał się po internecie, umieszczano go na torbach i koszulkach, czyli natychmiast „spieniężono”. Na różne sposoby można interpretować pojawienie się imienia piosenkarki, często i wiele mówiącej o „siostrzeństwie” kobiet, w miejsce „braterstwa” z pierwotnego hasła; nie tylko feministycznie (na przykład kurs *Women's History in Modern Britain* prowadzony na Uniwersytecie w Southampton przyjął to hasło za motto...), ale i w kontekstach popkulturowych (nowi bohaterowie), czy jako znak wyjałowienia dawnych idei (nawet rewolucję da się skomercjalizować). Ja to czytam jako ironię, acz mogę strzelać kulą w płot. Ale też może wolno rozumieć to tak, że dobry koncert jest sto razy bardziej porywający niż najlepszy spektakl. I gdy idzie o wywołanie emocji, poczucie fizycznej wspólnoty, zjednoczenie w rytmie, pocie i krzyku, przekazanie znaczącej idei, to dzisiaj tylko ostra gitara i mocny wokół dadzą radę. Tą drogą idąc, można by jeszcze inaczej zmodyfikować hasło rewolucji, przerabiając je na komunardzkie: *Liberté Egalité Courbet* (nawet się dobrze rymuje, bo ostatnie „t” jest nieme...). Chodzi o to, że słynny malarz zaangażował się intensywnie

w prace Komuny, a więc porzucił swoją ustaloną i uznaną rolę społeczną na rzecz innych działań, związanych z polityką i sferą publiczną. Dumas uznał, że to uzurpacja, i pisał z pogardą „o tym przedmiocie, który nazywamy Courbet”, a Zola szydził: „wielki Courbet [...] będzie stanowił prawo!” (Ross, 2015a, s. 5) (tak, tak! dopiero wiele lat później Zola sam zdecydował się publicznie zabrać głos i krzyknąć „oskarżam!”). Wyraźne opowiedzenie się przez artystę po konkretnej stronie politycznej i włączenie w ruch obywatelski jakoś nie mieściło się w głowach i traktowane było jak potężne przekroczenie, wejście w nie swoje buty⁵. Hasło *Liberté Egalité Courbet* mogłoby więc przypominać o artystach zaangażowanych w ruch na rzecz wolności, równości i wspólnotowości (niech tak będzie, w miejsce braterstwa) i odważnie wypowiadających swoje poglądy: jestem artystą, ale jestem też obywatelem i współtworzę społeczeństwo. Efektem próby wdrożenia równościowych zasad, możliwości wyrażenia przez artystów własnych poglądów i jednocześnie szukania najlepszej formy wyrazu dla przypomnienia idei komunardzkich – okazał się więc koncert. A że istniały przecież także piosenki Komuny, bo każda rewolucja ma swoje „Mury”, to pewnie seria utworów wspólnie zagranych i zaśpiewanych na scenie była całkiem trafnym pomysłem.

Ale. Moje „ale” jest ogromne, panoszy się i rośnie (im dalej od spektaklu, tym jest większe – czasem bywa odwrotnie, ale nie tym razem). Uważam bowiem to przedstawienie za koncertowo, *nomen omen*, zmarnowaną szansę podjęcia teatralnej dyskusji o ideach Komuny. „Przeszłość raczej nie daje nam lekcji”, mówi Kristin Ross, ale wiele przeszłych wydarzeń wyłania się na nowo we współczesnych wcieleniach – na przykład ruch Occupy Wall Street przywołuje dawną „figurę obozowiska czy okupacji” (cyt. za: Beaumont, 2016). Więc dobrze, nie po lekcję historii wracajmy do Komuny, ale po jej niesłyszczaną wyobraźnię społeczną i po niespodziewane pomysły ekologiczne, miejskie, architektoniczne, artystyczne, które pomogłyby współtworzyć dobre warunki do wspólnego życia. Wspólnego. Mam jednak nieodparte wrażenie, że eksperyment ze „zmiianą sceny” dotyczył wyłącznie zespołu realizatorów, nawet nie usiłował ogarnąć widowni, a gdzieś myśleć o „scenie świata”. Był wzorcowo „insiderski”, pozostawiał publiczność daleko poza zasięgiem, nie dawał szans na włączenie się w spektakl.

Jak to możliwe, skoro zarówno tematami (przez rozpisanie ich w piosenkach: o Kościele, o Darwinie, O Courbecie, o kolumnie Vendôme), jak i sposobem pracy zespołu („horyzontalnym”, bez hierarchii) i wreszcie organizacją sceny (liczne aluzje wizualne: kalosze, kostiumy, kolumna, ratusz, plakaty) cały koncert „grał” na przypomnienie idei Komuny? Myślę, że przyczyna nie leżała nawet w cokolwiek niezbornym występie aktorów, udawanym luzie wykonawców „amatorów, ale zaangażowanych” (bo przecież nie szkodzi, że nie śpiewali wybitnie, a większość nie potrafiła grać na instrumentach; kto nie umiał na gitarze, dostał bębenek i też było dobrze, uczestniczył najlepiej jak mógł), nie przeszkadzał nawet brak słyszalności (teksty piosenek szczęśliwie

przedrukowano w programie), choć niewątpliwie wpływało to na odbiór. Trochę gorsze było, że tam grają koncert, a tu ja siedzę w teatralnym fotelu. Tam się świetnie bawią, podają sobie dźwięki, zmawiają się na refreny, podrygują rytmicznie, a tu ja unieruchomiona na widowni, ani wstać, ani nogą machnąć. Jakbyśmy byli w dwóch różnych, przypadkiem zestawionych przestrzeniach – scena z jednego porządku, widownia z innego. Więc przyjąłem, że to jednak nie jest koncert, że to jest spektakl wystylizowany na koncert i tak mam go oglądać. Oglądać, nie uczestniczyć. Ale najgorsze okazało się zasadnicze pomylenie komunardów z hipisami... Nie, nie podejrzewam, rzecz jasna, twórczyń i twórców o nieodróżnianie tych formacji – mówię o tym, co wydarzyło się na scenie. Ze wszech miar bowiem działania sceniczne przypominały nie grupę komunardów, ale późniejsze o niemal stulecie komuny hipisowskie: wspaniałe, kolorowe, radosne, ale niespecjalnie dbające o resztę mugolskiego społeczeństwa, żyjące na własnych prawach, wytwarzające swoją muzykę, modę i sposób życia. Publiczność nie musi wiedzieć o tym, że ta seria występów powstała na skutek równościowej pracy, że każdy miał w niej takie samo prawo głosu, każdy włożył swój kawałek talentu i umiejętności (lub szczerych chęci), i że oto instytucja zdemokratyzowała się od środka – ale jednak po coś została zaproszona i jakiś „komunardzki” efekt zakaźny został chyba założony. Tymczasem widzowie pozostają całkowicie poza tym projektem, tradycyjnie siedząc w fotelach, przyglądając się dobrej zabawie zespołu i pozostając w głębokiej niepewności co do znaczeń tego spotkania.

W nieco wcześniej granych na bydgoskiej scenie *Żonach stanu, dziwkach rewolucji, a może i uczonych białogłowych* Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina część publiczności prowadzona przez aktorki formuje pochód, bierze do rąk przygotowane transparenty i wychodzi na ulicę. Manifestanci, obserwowani przez pozostałych na ekranie, wracają potem do teatru („rozgrzani, zadowoleni, uśmiechnięci” – Sieradzki, 2017) i wprowadzani są wprost na scenę, gdzie odbierają brawa. Jacek Sieradzki tak to skomentował:

To jedna z najcudowniej drwiących i dających do myślenia scen, jakie wyprodukował ostatnimi czasy nasz świat widowisk. Proszę spojrzeć: oto zrewoltowany teatr najdosłowniejszym wyprowadził ludzi na ulicę, by po chwili połapać się, że tak naprawdę nadal tkwi u siebie, we własnym ciasnym pudełku. Oto ospali i zwykle bierni widzowie dali się płomiennej agitatorce ustawić w pochodzie i po przejściu paru metrów chodnikiem, bez ryzyka, dziarsko poczuli się wspólnotą czynu, ramię w ramię, jak, nie przymierzając, manifestanci KODu. Wyszło, że ucieczka z konwencji [...] może prowadzić tylko w inną konwencję. Równie umowną. Czy równie iluzoryczną? [...] nie ma się co oszukiwać: testując przejście ze sfery gestu do sfery czynu ćwiczyli czystą utopię (Sieradzki, 2017).

Nie mogę, przy pełnej rewerencji dla Jacka Sieradzkiego, zgodzić się z tą diagnozą, bo wydaje mi się, że jednak chodziło o coś więcej. Oczywiście, widzowie wiedzieli, że działają

„w ramach sztuki”, więc wykonywali (zaledwie) pewien „gest”. Jednak moment zawiązania grupy i wspólnego niesienia transparentów został realnie „przetestowany”, to nic, że w warunkach bezpiecznych i komfortowych. Ta teatralna manifestacja była gestem, ale może na tę kolejną, jutro, pojutrze, w obronie łamanych praw, pójdzie – choć wcześniej nie chodziła – właśnie ta część publiczności, która przetrenowała manifestowanie z zespołem teatru. Dobrze, może to naiwne, ale stoję po stronie takich ćwiczeń. Tym bardziej szkoda, że z zespołem Komuny Paryskiej widzowie nie mogli przetrenować podobnych wspólnych działań, skoro jedną z najważniejszych idei Komuny było uruchomienie sztuki społecznie użytecznej. No i aż się prosiło, by spróbować.

Chyba że... chyba że... chyba że spektakl mówi właśnie o tym, że głos artystów jest dziś wyjątkowo mało (społecznie) donośny... A więc eksperyment wcale nie polegałby na tym, żeby „wdrożyć” w teatrze niektóre idee komunardzkie, lecz całkiem odwrotnie: żeby wykorzystać idee komunardzkie do autodiagnozy dzisiejszej niemocy. Zostawiłam tę możliwość na koniec, bo sama się trochę boję tego szatańskiego pomysłu reżyserki i dramaturżki; gdybym miała cię racji – byłby to jednak projekt autokrytyczny. Trzeba bowiem zwrócić uwagę na filmowe wywiady stanowiące ważną część spektaklu-koncertu: członkowie zespołu opowiadają (bardzo niekiedy zabawnie), co mianowicie robili przez wszystkie te lata od czasu upadku Komuny Paryskiej. Żaden nie był artystą, czy raczej – nie pozostał w polu sztuki. Jedni zarabiali pieniądze, inni kręcili się przy muzykach, jeszcze inni po prostu pili. Jeden „artystyczny” wyjątek – to performerka, która z egzaltacją opowiada o swoich działaniach w ubojni świń (w roli świni), co byłoby przejmujące, gdyby nie było tak potwornie zużyte, że klisza aż pęka. Artyści więc nie poradzili sobie z rolami artystów w ekstremalnie trudnych czasach – główna idea Komuny padłaby dzisiaj z racji słabości twórców, którzy w krytycznej sytuacji społecznej nie mają zbyt wiele do powiedzenia... nawet, jeśli próbują.

I chociaż są to dwie zupełnie różne możliwości skontaktowania się ze spektaklem, to łączy je jedno: w obu przypadkach – wizja Komuny pryska. Ale, gdyby pomyśleć o tym pozytywnie, cały cykl „rewolucyjny” zaproponowany przez Teatr Polski w Bydgoszczy otwiera drogę do ponownego przemyslenia tamtych wydarzeń, do „przekalibrowania teatralnych perspektyw”, które mogą przynieść jeszcze niejeden spektakl. Temat – wspaniały – przecież się nie wyczerpał i wciąż jest gorący. ■

¹ Bo stanowiła najbliższe kolejne podobne doświadczenie. Jak pisał Wiktor Marzec o plebejskich rebeliach: „Do takich intruzji można zaliczyć plebejskie doświadczenia związane z uzyskaniem politycznego głosu, włączeniem do wspólnoty politycznej i komunalistycznym, zbiorowym stanowieniem o sobie. Przykładami są dążenia ludu greckiego, wspomniana odmowa plebejuszy rzymskich, florenckie powstanie Ciompich, zgromadzenia sankiulotów w dobie rewolucji francuskiej, jakobinizm angielski i komuna paryska. Dopisuję do tego katalogu również rewolucję lat 1905–1907, którą przeanalizuję jako

zmianę udziałów w doświadczeniu politycznym” (Marzec, 2016, rozdział *Plebejskie doświadczenie polityczne*).

² Choć Michał Kozłowski wskazał przynajmniej dwa ważne zjawiska warte nowego przemyślenia: kwestię patriotyzmu komunardów (a raczej – ich radykalnego „niepatriotyzmu” w rozumieniu narodowych elit, czyli odmowy prowadzenia wojen i imperialnych podbojów) oraz kwestię kobiecą (z szeregiem postulatów równościowych, uznanych jednak przez część myślicieli – nawet sprzyjających Komunie – za zbyt anarchistyczne), zaś Kacper Poblócki uznał Komunę za patronkę współczesnych ruchów walczących o „prawo do miasta”.

³ Odwołuję się w dalszych akapitach do przedrukowanych w programie spektaklu esejów: Vailliot, 2011; Ross, 2015, 2015a.

⁴ Kolejne cytaty z dalszych stron tego tekstu.

⁵ Jak wyklada Marzec: „Najbardziej niebezpieczny staje się ten, kto kwestionuje [ustalony] podział [...]. Czyni wówczas to, czego nie powinien czynić, albo udaje, że jest kimś innym niż jest [...]. Cnotą rzemieślnika nie jest maestria w swoim fachu. Chodzi raczej o to, by był on *po prostu* rzemieślnikiem i *tylko* rzemieślnikiem, żeby nie był tym, *kim nie jest*”. I dalej: „Działanie polityczne to zmiana podziału miejsc, wkroczenie na arenę tych, którzy nie powinni byli się na niej znaleźć, a mimo to domagają się głosu” (Marzec, 2016, s. 25-26).

Bibliografia:

- Beaumont, Matthew, *The Stones In the Garden - On Kristin Ross's 'Communal Luxury'*, „Verso” 3 XI 2016, <http://www.versobooks.com/blogs/2924-matthew-beaumont-the-stones-in-the-garden-on-kristin-ross-s-communal-luxury> [dostęp: 3 IV 2017].
- Marzec, Wiktor, *Rebelia i reakcja, Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Universitas, Łódź – Kraków 2016.
- Ross, Kristin, *Ku republice powszechnej. Internacjonalizm Komuny Paryskiej*, przeł. A. Dwulit, „Le Monde diplomatique – edycja polska” nr 07/113, lipiec 2015.
- Taż, *Wspólny luksus*, przeł. K. Bojarska, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015 [2015a] nr 10, dostęp online: <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/304/580> [dostęp: 3 IV 2017].
- Sieradzki, Jacek, *Sfera gestu*, „Odra” nr 2/2017, s. 95.
- Vailliot, Christophe, *Co nam pozostało po Komunie Paryskiej?*, przeł. A. Czarnacka, „Le Monde diplomatique – edycja polska” nr 12/70, grudzień 2011.
- Welcz, Tomasz, *Komuna Paryska rozpisana na muzyczna partyturę*, „Bydgoszcz Inaczej” 11 I 2017, <http://www.bydgoszczinaczej.pl/artikul/komuna-paryska-rozpisana-na-muzyczna-partyture/> [dostęp: 3 IV 2017].