

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA

W SIECI

Ewa Guderian-Czaplińska (czapla22@amu.edu.pl) – krytyczka i historyczka teatru, wykładowczyni Instytutu Teatru i Sztuki Mediów, profesor UAM, członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Zajmuje się teatrem polskim XX wieku, w tym szczególnie okresem dwudziestolecia międzywojennego, robi też częste wycieczki w stronę teatru antycznego. Współpracuje z „Didaskaliami”, „Dialogiem” i „Pamiętnikiem Teatralnym”.

Abstract: Ewa Guderian-Czaplińska, „On the Web”.

The article is a review of Krystyna Duniec’s book “The Interwar Period. Performances” as well as an attempt to rethink the possible ways of perceiving the interwar problems seen through the lens of theater. In the book, revealing the multiple relationships between the theater and the reality of the interwar period, the author deliberately presents lesser known performances which nonetheless diagnosed the most important social and political issues of the day. The spider and spider web are employed as figures in the article to emphasize an ambivalent attitude towards the legacy of the interwar period (admiration for social innovation and zealous reconstruction, as well as dismay at aggressive and ruthless politics) and towards “exposure therapy” apparently applied by the author, confronting readers with a portrayal of an epoch deprived of nostalgia and requiring independent interpretations based on archival data collected in the form of photographs, press releases, and films.

Key words: Interwar Period; theater; society; politics; arachnology.

Krystyna Duniec

DWUDZIEŚCIELECIE. PRZEDSTAWIENIA

Seria: „Teatr publiczny 1765-2015”, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Uniwersytet SWPS, Warszawa 2017.

Prawie sześćset stron, ogromna liczba fotografii, reprodukcje artykułów z międzywojennej prasy, cytaty i wyimki z pism dawnych i współczesnych, reklamy, fragmenty wierszy i piosenek, znakomity montaż filmów wykonanych techniką *found footage* dodanych do książki na płaskim nośniku, oraz materiały teatralne (w tym mnóstwo nieznanych zdjęć i kadrów filmowych; proszę zajrzeć od razu na stronę 295, tam ciało Ludwika

Sempolińskiego opina jedwabna suknia...) i brawurowa narracja podzielona na osiem rozdziałów. W nich zaś omówione kolejno: mesjańska postawa Polaka-katolika (ze szczególną predylekcją do działań na kresach wschodnich), sytuacja robotników, przepaść cywilizacyjna pomiędzy rozwijającymi się miastami i skrajnym ubóstwem wsi, obyczaje (i nadzwyczaj twarde, opresyjne granice stawiane w pozornym rozkwicie emancypacji), sytuacja kobiet, zagrożenia (i faktyczna klęska) rządów demokratycznych, pozycja i kultura Żydów polskich, wreszcie narastający w latach trzydziestych faszyzm i reakcje na „totalitarny obłęd”. Książka Krystyny Duniec *Dwudziestolecie. Przedstawienia* nie tyle jest więc historią międzywojennego teatru, ile raczej historią dwudziestolecia w ośmiu przekrojach, dla której teatr pozostaje pryzmatem rozszczepiającym gorące problemy społeczne, obyczajowe i polityczne.

Kiedy wracam do dwudziestolecia – a wracam często – to zawsze okazuje się, że mój czas terazniejszy zmienia jakość, że odnajduję siebie na jakimś kolejnym piętrze spirali, niewątpliwie w powtórzeniu. Dzisiaj, ale też tam. Dzisiaj, ale też stamtąd. Ten nawrót bywa przerażający (po stu latach znowu wieszakiem?), bo doskonale pokazuje, że raz wywalczone nie oznacza „na zawsze”. Kto paręnaście lat temu przypuszczał, że dekretemi urzędowymi odbierze się kobietom prawo do decydowania o sobie? Że perfidną grą polityczną da się zniweczyć wypracowany trójpodział władzy? Że wzmożą się antysemickie uprzedzenia? Że wszelkie mniejszości, wbrew zapisom konstytucji, nie będą równo traktowane? I że samą konstytucję będą łamać najwyższe władze państwowe, które w dodatku świeckie państwo zmieniają w państwo wyznaniowe i jednopartyjne?

Dwudziestolecie było w pewnym sensie epoką testową. W warszawskiej Zachęcie przypomniano niedawno ówczesne „nowe koncepcje organizacji życia społecznego [które] odwoływały się do potrzeb dotychczas niedowartościowanych grup społecznych, jak kobiety, dzieci, robotnicy czy mniejszości narodowe, oraz nakierowane były na integrację i niwelowanie podziałów”, co pozwoliło na „wydobycie rodzących się wówczas wartościowych idei społecznych, nośnych i aktualnych również obecnie”, jak napisała kuratorka Joanna Kordjak w katalogu wystawy *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*¹. Wystawie towarzyszył imponujący program dodatkowy, w tym cykle spotkań i dyskusji (prowadzili je m.in. Andrzej Mencwel, Iwona Kurz, Bartłomiej Blesznowski), podczas których akcentowano przede wszystkim formy ówczesnej współpracy w postaci spółdzielni czy kooperatyw, omawiano pomysły architektów, mające zapewnić jak największej liczbie ludzi dobre warunki mieszkaniowe w nowocześnie zaprojektowanych przestrzeniach, czy prezentowano działalność polskich grup awangardowych nastawionych na twórczość przynoszącą

społeczne pożytki. Zestawiano tamte idee z pracą współczesnych społeczników i artystów, którzy czerpią z dokonań dwudziestolecia, a przynajmniej idą podobną drogą – społecznej energii, głębokiego rozumienia frazy „wspólne dobro”, praktykowania nowych rozwiązań. Być może w świeżo odzyskanym państwie, na fali wznoszącej, było odrobinę łatwiej wierzyć w „inną przyszłość” i możliwą modernizację społeczną – hasła nowoczesnej edukacji (w tym edukacji seksualnej), samoorganizacji społecznej, szerokiego dostępu do kultury i sportu, nowej urbanistyki – rzeczywiście nie tylko mocno wybrzmiewały, ale i były realizowane. Jednak w wymiarze, mimo wszystko, dość ograniczonym i w dodatku krótkotrwałym, bo testowanie tych szlachetnych idei przerwała wojna.

Wystawa w Zachęcie przypominała najlepsze strony społecznej myśli dwudziestolecia. Tak, była to epoka frapująca, ale przecież jednocześnie straszliwa. Zagłębianie się w dwudziestolecie było dla mnie od pewnego momentu doświadczeniem porównywalnym z oswojeniem przez arachnofoba wizji włochatego pająka – da się to zrobić, ale jest okupione mnóstwem frustracji, pracy i wymaga pomocy specjalistów. Chodzi też o to, że piękno pajęczyny, precyzja jej wykonania, niezwykle sploty, którym można się przyglądać bez końca, często nijak nie łączą się w myślach z jej funkcją śmiertelnej pułapki – nic dziwnego, że pajęczyna, oddzielona od swego twórcy, staje się wdzięcznym przedmiotem setek fotografii przedstawiających srebrzyste nitki ozdobione diamentami kropel rosy o świcie. I trochę tak jest z wyidealizowanym obrazem dwudziestolecia, który zdominował naszą wyobraźnię: te kawiarnie, barwne życie towarzyskie, kina, teatry, dancinigi! Ordonka, Bodo i Kiepora! No i kto przed wojną miał, panie, małą maturę, to był lepiej wykształcony niż dziś po studiach. A pociąg z Warszawy do Gdyni jechał dwie godziny. Aż tu nagle na ten piękny pejzaż nasuwa się cień, jeden, drugi, kolejny: Bereza, dziennik „Pod Pręgierz”, zdjęcie z chłopskiej chaty na Podolu, marsz korporacji... I już się nie da bezwarunkowo i po prostu kochać Skamandrytów. Nie da się myśleć wybiórczo.

Ale wcale nie chciałabym używać pająka jako straszaka, reprezentanta ciemnych stron epoki, może spróbuję go terapeutycznie wykorzystać. Trzeba sobie w ramach terapii, na przykład, wyliczyć pożytki z pająków (pomijając prosty fakt, że to stworzenie żyjące, jak każde inne, a czepiamy się go z powodów kulturowych). Pierwszym pożytkiem jest dbanie o równowagę ekosystemu, bo skoro pająki żywią się głównie muchami i komarami, a jedzą ich bardzo dużo i są w polowaniach nadzwyczaj aktywne, to trzymają muszę populację w ryzach. O penicylinie z pajęczyny wiedzą wszyscy od Sienkiewicza. Innym pajęczym pożytkiem mogłaby być ochrona ludzkich upraw; mogłaby, ale nie będzie – tryb przypuszczający oznacza tu tyle, że pestycydami zamordowaliśmy już dawno te szkodniki, z którymi podobno mogłyby świetnie poradzić sobie pająki, a tego już nie sprawdzimy, bo od pestycydów niebawem umrzemy sami. Natomiast pająki nie umrą (czyli przetrwają u boku karaluchów), bo okazało się, że mają pewną niezwykle cichą, dziwną biologiczną

zdolność: kumulują mianowicie w organizmach metale ciężkie i toksyny w ilościach, które zabiłyby każde inne zwierzę. Żyjąc w zanieczyszczonym środowisku, radzą sobie znacznie lepiej niż inne gatunki. Ludzie środowisko mają z grubsza to samo, dysponują też odpowiednim narządem służącym do oczyszczania krwi z toksyn, czyli wątrobą, która wspomaga organizm w walce ze szkodliwymi substancjami, ale choć wątroba ma gigantyczne zdolności regeneracyjne, to przecież nie poradzi sobie z nadmiarem trucizn. Tymczasem prosty pająk sobie radzi, bo w ogóle tych toksyn nie przerabia, nie traci na to energii, ale „gromadzi je w nieaktywnych granulach w odwłoku, w gruczołach jelita środkowego, odizolowane od wszystkich przemian metabolicznych”². Więc u nas na pełnych obrotach pracuje wątroba, a pająk zanieczyszczenia jakoś oddziela i w ogóle ich do „środku” ciała nie wpuszcza. Próby rozwikłania tego fenomenu skierowały biologów w stronę przebadania pewnych białek wiążących metale (czyli coś tam się jednak dzieje w tej niby nieaktywnej granulce) – i to jest kolejny pożytek z pająka, że może dowiemy się czegoś nowego o możliwościach radzenia sobie z toksynami.

Do dwudziestolecia ma się ta arachnologia wielostronnie i intensywnie. Tamte lata, mam wrażenie, w podobny sposób skumulowały zapas toksyn. Nie zdążyły się z nimi rozprawić (włączyć białek) i cały ten nieprzerobiony ładunek dostaliśmy w spadku. I właśnie dlatego, że nieprzerobiony, odezwał się wszechpolakami, nacjonalizmem i autorytaryzmem – mimo wojny i Zagłady. Podstawowy obraz dwudziestolecia w kulturze powstał po wojnie jako obraz silnie zmitologizowany. Kraj, w którym buduje się świadomość i odpowiedzialnie nową państwowość (demokracja), dynamicznie rosną nowe miasta i port (Gdynia), organizowana jest planowo gospodarka (COP), wspaniale rozwijają się nauka i kultura, ustalone zostają podstawowe prawa obywateli (ośmiogodzinny dzień pracy, ubezpieczenia społeczne i zdrowotne, prawa wyborcze kobiet, bezpłatne i powszechne szkolnictwo) – to wizerunek powstały na fali powojennej nostalgii za rajem utraconym, za lśniącą świeżością nitką pajęczyny o świcie w sosnowym lesie. Oczywiście, wszystko to się działo, organizacyjna mobilizacja młodego państwa była naprawdę imponująca. W tym obrazie, budowanym głównie z perspektywy tęskniących elit, brakuje jednak wielu elementów. Na przykład takich, jak zamachy stanu, permanentny chaos sejmowy, pogardliwe traktowanie mniejszości narodowych i religijnych, uprzywilejowanie katolicyzmu utożsamianego z polskością, bezrobocie w miastach i nędza na wsi (wciąż odkładana „sprawa chłopska”, która w końcu wybuchła wielkim strajkiem chłopskim w 1937 roku), bezdomność i głodowa prostytutka, zapóźnienia cywilizacyjne. A także historia brzeska, haniebne bezprawie obozu koncentracyjnego w Berezie (utworzonego jednym rozporządzeniem prezydenta), dygnitarze hitlerowscy przyjmowani z honorami na polowaniach w Puszczy Białowieskiej, wycofanie zasad demokratycznych z polityki w latach trzydziestych.

Dwudziestolecie jest podobnie niejednoznaczne, jak historie pajęcze. Zwłaszcza kiedy się te dwie dekady poznaje bliżej. Fascynacja i odrzucenie. Rozkwit i trucizna. Wspaniałości

i ohyda. Bardzo często wcale nie binarnie rozdzielone, tylko ściśle związane, zapętlone. Podziwiamy pajęczynę, mocną, lśniąca, o niezwykłych właściwościach, a tu w kadrze nagle pojawia się jej twórca, abiektałny stwór o morderczych skłonnościach. Czy nie charakterystyczne, że, mimo etymologii, jednak nie przychodzą mi na myśl żadne antyczne, kobiece arachnofilskie skojarzenia (tkaczki, hafciarstwo, siostrzeństwo, nici życia, miłosne związki afirmowane przez mityczną Arachne na jej tkaninie), lecz bezwzględny reprezentant męskiej uzurpacji, odstręczający obraz zagrożenia? Może to nędzna próba psychoanalizy, ale wiadomo, że arachnofob nie tylko nie jest w stanie pokojowo rozstać się z pająkiem, który miał nieszczęście przewędrować zza okna na sterylną ścianę mieszkania (nie mówię tu o uprzejmym i delikatnym wzięciu do ręki i wyniesieniu osobnika na zewnątrz, co w ogóle nie wchodzi w grę, ale o posłużeniu się metodą szklanki i kartki papieru, wreszcie – rany, to potrafiłby każdy, co? – miotłą na kiju tak długim, że wyklucza możliwość bezpośredniego kontaktu), ale nawet nie jest zdolny go trzepnąć papciem lub czymkolwiek, jak czasem zabija się natrętnego komara (proszę wybaczyć nieetyczność przykładu). Arachnofob bowiem nie potrafi nawet na pająka patrzeć, przebywać w jego zasięgu, z krzykiem ucieka z pokoju, na ścianie którego spostrzeże wielonogiego stwora, i będzie wołał raczej przetrwać noc na schodach niż tam wejść. Co oznacza – już wracam do tematu – że identyfikowanie pająka z męskim agresorem (po nie całkiem udanej próbie desensytyzacji, czyli odwrażliwienia) w kontekście dwudziestolecia mówi coś o sposobie pojmowania tamtej epoki: widzenia dwudziestolecia w perspektywie dominacji odstręczającego patriarchalnej i siłowej polityki.

Sądzę, że autorka (kolejnej w serii „Teatr publiczny 1765-2015”) książki o dwudziestolecu starała się osiągnąć trzy cele, a pierwszym z nich było odbycie wspólnie z czytelnikami zbiorowego seansu „terapii ekspozycyjnej”. Bo – jako się rzekło – jednym ze sposobów wyzwolenia się z fobii (ale, jak widać, także z nostalgii) jest bliskie obcowanie z obiektem. Takie badawcze: ile ma w końcu tych odnóży, skoro mówią, że sześć par, a przecież widać osiem nóg? jakie ma oczy i co nimi widzi? jak się rodzą małe pajęczki? co jedzą oprócz much i komarów? jak magazynują pokarm? czy wchodzi w jakieś interakcje międzygatunkowe? W ten sposób „poznajemy wroga” i wróg jako taki stopniowo niknie, a przyrasta wiedza wytwarzająca siłą rzeczy całkiem nowy obiekt, uwzględniający także otoczenie, konteksty oraz inne byty, w tym badacza. Sprawdzamy, jak to działa razem. Radykalnie odmitologizowany obraz dwudziestolecia nie jest niczym zaskakującym dla historyka, pozwala jednak zobaczyć teatr – podczas tego ekspozycyjnego seansu – w zupełnie nowej perspektywie. *Dwudziestolecie. Przedstawienia* jest więc zasadniczo książką o tym, jak teatr reagował na tamtą rzeczywistość i jak ją współtworzył. Trzeba więc było zacząć od badania włochatego pająka, czyli wyodrębnienia podstawowych kontekstów społecznych i kulturowych, w których teatr działał ówczesnie, nie zapominając o nagromadzonych toksynach.

Zwykle książki o teatrze – te historyczne – skupiają się jednak na materii teatralnej: reżyserzy, aktorzy, sztuki, miejsca, scenografie są nie tylko podstawowymi, obowiązkowymi wręcz elementami i punktami opisu, ale tworzą też najważniejsze wewnętrzne konfiguracje. Tu jest inaczej: autorzy tomów serii, więc i autorka *Dwudziestolecia*, traktują przedstawienie (zostańmy na razie przy znaczeniu: przedstawienie teatralne³) jako wydarzenie przede wszystkim społeczne, takie, w którym skupiają się (i są przetwarzane) najistotniejsze sprawy życia zbiorowości. Żeby opisać przedstawienie, trzeba więc zacząć zupełnie gdzie indziej, nie w teatrze: trzeba poszukać przepisów prawnych, zgłębić treść ustaw, przyrzeć się szkolnictwu i opiece medycznej, posłuchać słów popularnej piosenki, przeczytać prasę, obejrzeć filmy, dotrzeć do statystyk podsumowujących w liczbach zjawiska społeczne, wejść głęboko w istotę politycznych sporów. Tak zwany materiał archiwalny jest w tej książce zebrany z ogromnej liczby źródeł (wielka to zasługa współtwórców: Ewy Hevelke i Michała Januszańca, którzy zajęli się nie tylko poszukiwaniami materiałów ikonograficznych, ale i stworzyli kolaże filmowe w technice *found footage*), wśród których źródła teatralne były bardzo ważne, ale wcale nie najważniejsze. Dopiero bowiem strona ze „Światowida” przedstawiająca „ludność Polski według wyznań” w 1931 roku („religię rzymsko-katolicką wyznaje 64,8 procent ogółu ludności; prawosławną 11,8; grecko-katolicką i obrządków wschodnich 10,5; mojżeszową 9,8; wyznania ewangeliczne liczą zaś 2,3 procent”, ale w województwie poleskim „katolików jest zaledwie 11 procent”), narracja dotycząca uprzywilejowania katolicyzmu przez władze państwowe i opis wystawienia *Księcia Niezłomnego* na wschodnich ziemiach polskich – zestawione razem – uzasadniają zdanie: „katolicyzm potraktowany tu jako synonim polskości kolonizował w teatralnym obrzędzie ten wielonarodowościowy tłum” (s. 79). Rozdział o *Księciu Niezłomnym* opowiada wprawdzie o Osterwie, Reducie i samym plenerowym spektaklu, ale – znowu – nie opis przedstawienia jest tu głównym celem, lecz potraktowanie go jak soczewki skupiającej wybrane problemy międzywojnia, oświetlane z różnych punktów. To nie historia spektaklu, reżysera czy teatru interesuje autorkę, lecz ich uwikłanie w sieć wzajemnych powiązań z czasem i sytuacją. Wyobraźmy sobie, że za parędziesiąt lat ktoś zechce przypomnieć *Klątwę Frlijicia* – o czym będzie musiał napisać? No właśnie.

W ramach „terapii ekspozycyjnej” przeprowadza się więc czytelnika przez wybrane problemy ówczesnej Polski – każdemu z ośmiu, arbitralnie przez autorkę wyodrębnionych tematów odpowiada (każdy wywołuje?) jedno przedstawienie. Drugim celem tak napisanej książki wydaje się więc – może na pierwszy rzut oka paradoksalnie – wyeksponowanie i uzasadnienie silnej pozycji teatru jako medium idei i miejsca dyskursu społecznego. Opisane przedstawienia właściwie niczego nie przedstawiały – jeśli myśleć o tradycyjnym mieszczańskim teatrze i jego „obrazach świata”, „funkcji zwierciadła” (nawet krzywego), czy „potwierdzeniach społecznych podziałów” (widocznych tyleż na scenie, ile w układach

widowni) – lecz funkcjonowały w zwarciu ze światem, który czegoś chciał od twórców i oni też czegoś od niego chcieli. I używali teatru jako narzędzia mocnego i operatywnie skutecznego: choćby jako rozsądnika idei. Krystyna Duniec pokazuje przede wszystkim przepływy i miejsca połączeń – wszystko to, co sprawiało, że teatr był ważnym elementem społecznego układu, był teatrem publicznej debaty. Takie ujęcie nakazuje odejście od teatralnego kanonu międzywojnia – ustalonego z pozycji głównie estetycznych – i przywołanie słabiej pamiętanych realizacji, które wprawdzie były w swoim czasie przedmiotem wielu sporów, awantur, prasowych potyczek czy obyczajowych skandali (lub przeciwnie, celowych przemilczeń), ale nigdy nie zostały umieszczone na liście „najważniejszy” dokonań teatralnych. Tymczasem jako poligon społecznych debat okazały się bezcenne, wprowadzały bowiem w ruch tematy i problemy, które krążyły w powietrzu i codzienności, choć w oficjalnym obiegu nie poświęcano im dostatecznej uwagi.

Tak było między innymi z emancypacją i prawami kobiet – przykład *Sprawy Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej jest podwójnie znaczący. Z jednej strony bowiem prawa kobiet (rzecz jasna, po walce i licznych naciskach, poprzedzone działaniami pokoleń wcześniejszych) zostały zagwarantowane odpowiednimi zapisami w ustawach i młode państwo awansowało w ten sposób do grona prymusów Europy, z drugiej – faktyczne przestrzeganie tych praw oraz uzus obyczajowy pozostawiały wiele do życzenia; jak pisał Boy: „piekło kobiet” było „wciąż otwarte”. Inna jeszcze strona medalu polegała na nieustannej deprecjacji ruchów kobiecych (autorka przytacza wiele cytatów z tekstów – niestety – Antoniego Słonimskiego: pogardliwych i protekcyjnych), ośmieszaniu kobiecego pisarstwa, relacjonowaniu osiągnięć zawodowych w tonie zdarzenia wyjątkowego, niemal ekscesu („Kobieta dyrektorem teatru!”), wreszcie tłumieniu zarówno dążeń do niezależności kwestionujących „naturalne” kobiece role, jak i budowania osobliwych (z punktu widzenia dotychczasowego obyczaju podtrzymywanego przez patriarchy) kobiecych związków miłosnych, przyjacielskich, czy siostrzanych, po prostu dających życiowe wsparcie. Maria Morozowicz-Szczepkowska nieustannie też musiała wysłuchiwać krytyki literackiego poziomu swoich sztuk („płytkość w ujęciu”, wyrokował Irzykowski). Krystyna Duniec przemyślnie umieściła przedstawienia Morozowicz-Szczepkowskiej (tu już przedstawienia rozumiem także jako prezentacje i propozycje wyobrażonych rozwiązań) pomiędzy *Dziejami grzechu* a *Rodziną*, wprowadzając je w nowy interpretacyjny kontekst, ale i odsuwając na dalszy plan kwestię „niedosytu literackiego”, a zamiast tego stawiając na „myślenie o teatrze jako medium społecznej diagnozy” (s. 331). Niepojęte, że – choć w zmieniających warunkach i prawie sto lat później – diagnozy w kwestii praw i wolności kobiet dramatycznie podobnej.

I wreszcie – sprawa budowania tej opowieści. Jak we wszystkich tomach serii, tak i tutaj przedstawienie historii i teatru (czy też: przedstawienie historii poprzez teatr) jest wielotematyczne, wielomateriałowe, nielinearne i wyraziście

autorsko komponowane. Trzeba obejrzeć filmy, skupić się na ilustracjach, poczytać komentarze, pobiegać po stronach za wskazaniem odsyłaczy – a główna narracja nabierze rumieńców dopiero w tym rozmaitym towarzystwie, które zresztą zupełnie zmienia hierarchie lektury. *Dwudziestolecie* jednak, z tej racji, że autorzy dysponowali już obfitym materiałem audiowizualnym, pozwoliło na nieco inny rodzaj podejścia do źródeł: Krystyna Duniec przyznaje we wstępie, że „używanie materiału filmowego okazało się rodzajem praktyki badawczej, [a] filmowe i ikonograficzne archiwum zmieniło swój charakter z dokumentacyjnego na kreacyjny” (s. 10). O co chodzi? Już dawno nie myślimy przecież o archiwum jako zbiorze mniej lub bardziej opracowanych, pogrupowanych dokumentów, które dają nam „dostęp” do jakiejś prawdy, przeciwnie, coraz częściej fraza „archiwum performatywne” traktowana jest jak stały związek frazeologiczny (archiwum tyleż jest wytwarzane, co i wytwarza). Autorka doprecyzowuje swoje rozumienie, wiążąc własną strategię badawczą z technikami *found footage*: „dzieła sztuki”, powiada, „to materiały znalezione, które są nieustannie kwestionowane, waloryzowane, interpretowane na nowo”, a „sztuka poniekąd sama pisze swoją historię, historyk zaś może tylko odnosić się do poszczególnych jej przedstawień, traktując je jako historyczne, ale stale żywe performatywy [...]” (s. 10). Sama mam wprawdzie nieco inny obraz tej strategii – nie mówiłabym, na przykład, o „materiałach znalezionych”, tylko o materiałach odszukanych (nawet wbrew uzusowi) – ale doceniam jej efekt: o ile autorska sygnatura bez wątplenia odcisnęła się na wyborze kluczowych problemów, o tyle ich „otoczenie” pozostawia czytelnikowi wiele samodzielności, bo przyznała ją sobie także Krystyna Duniec. To gest, który oznajmia, że mimo podejścia badawczego, mam w sobie (ja, autorka) wiele emocji związanych ze zdobytym materiałem i nie zamierzam ich wyciszać, bo w imię czego? Będę więc dokonywać subwersywnych połączeń, penetrować obszary niepewne, ryzykownie wchodzić w zvarcie z dominującym przekazem, wyławiając spod powierzchni nieoczywiste znaczenia. I tego samego oczekiwać od czytelnika. Filmy i zdjęcia nie „ilustrują”, ale chcą wywoływać interpretacje, ekscytować, zmuszać do aktywnego z nimi obcowania. Obok fotografii z przedstawień Morozowicz-Szczepkowskiej nagle zamieszczono zdjęcia z warszawskich rewii (na scenie szaleje Loda Halama) czy zdjęcie autorki *Sprawy Moniki* w zalotnym kapeluszu wdzięcznie przybranym kwieciami, z bukietem w rękę i w falbaniastej sukni wiązanej uroczą kokardą: kompletne zaprzeczenie domniemanego wizerunku świadomej, wyzwolonej feministki, która wypowiada posłuszeństwo patriarchy i zaczyna żyć wedle własnych zasad – z pewnością nie dlatego, że akurat nie było pod ręką innej fotografii... I z pewnością z podobnych powodów rozdział *Boston, czyli Żydzi* otwierają słynne fotografie ze spektaklu przygotowanego w Studiu im. Żeromskiego na Żoliborzu, a dopiero na kolejnych stronach idą zdjęcia z żydowskiego Teatru Młodych, choć to najpierw tam Michał Weichert wystawił *Boston* w jidysz. Chronologia została więc zakłócona, ale

celowo, skoro tak właśnie – wspominając wyłącznie o spektaklu w Studiu im. Żeromskiego – opowiadaliśmy sobie przez całe lata o teatrze polskiej awangardy, właściwie pomijając Weichert i milcząc o pierwszeństwie jego pracy, a przecież wersję na Żoliborzu wolno wręcz nazywać po prostu przeniesieniem albo „wersją polską”. Z tego drobnego przesunięcia, którego wielu czytelników nawet ma prawo nie dostrzec, wyłania się jednak fragment historii związków teatru żydowskiego i polskiego oraz sposobów opowiadania o nich: raczej osobno, raczej właśnie bez „związków”, raczej w ujęciu typu „teatr żydowski w Polsce”, tymczasem przecież na Żoliborzu także reżyserował Weichert, a symultaniczna scenografia autorstwa Syrkusa, też Żyda, współtworzyła tę, jak pisze Krystyna Duniec, „symboliczną alegorię relacji polsko-żydowskich” (s. 471). Którą z pokazanych materiałów trzeba sobie poukładać trochę na własny rachunek.

Po *Dwudziestolecie* wędrujemy więc drogami zdecydowanie niewydeptanymi, co więcej, czytelnicy, którzy darzą tę epokę zainteresowaniem, ale niespecjalnie zgłębiali akurat sprawy teatru (w związku z czym czeka ich wiele odkryć: Schiller i Osterwa, owszem, są, ale z nazwisk „głównego nurtu” utrwalonego w teatralnych kanonach to już wszyscy... im bardziej zaglądamy do środka, tym bardziej Ordonki tam nie ma... jest jeszcze Rostworowski, ówczesnie gwiazda, dziś ze szczeniem zapomniany, więc śmiało można go zaliczyć do kategorii odkryć) zobaczą, że spojrzenie poprzez teatr pozwala na uzyskanie niespodziewanie wielostronnej i interesującej perspektywy epoki. Owszem, naznaczonej przy tym wyrazistymi autorskimi interpretacjami, ale przecież właśnie o to chodzi, żeby wciąż się spierać, żeby widzieć inaczej. Pajęczyna bez pajaka, niestety, nie istnieje, dlatego po świętych i podnoszących na duchu rozdziałach o teatrze robotniczym, po jasnych akcentach emancypacyjnych, książka Krystyny Duniec kończy się rozdziałem *Baba-Dziwo, czyli faszyci*. Rozdział zamykają fotografie z przedstawień – nie, wcale nie z dwudziestolecia, lecz z teatru współczesnego. I nagle nie ma się o co spierać z autorką...

¹ Zob. materiały dostępne na stronie internetowej: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/przyszlosc-bedzie-inna> [dostęp 20 czerwca 2018]. Wystawa trwała od 24 lutego do 27 maja 2018 roku.

² Badania nad tym, jak pajaki radzą sobie z toksynami, prowadzone są w Katedrze Fizjologii Zwierząt i Ekotoksykologii Uniwersytetu Śląskiego; cytaty i wiadomości ze strony: <http://www.us.edu.pl/polubmy-pajaki>.

³ Pomysłodawczyni serii, Joanna Krakowska, różnorodnym znaczeniom „przedstawienia” projektowanym dla kolejnych książek poświęca spory ustęp we wprowadzeniu do swojej pracy *PRL. Przedstawienia* – wyjaśnia tam, jak rozumie „przedstawienie jako dyskurs” (s. 8-12).



Considering that 50% of all books in translation worldwide are from English, while only 6% are translated into English, Odin Teatret (Denmark), the Grotowski Institute (Poland) and Theatre Arts Researching the Foundations (Malta) have created **Icarus Publishing Enterprise**, whose purpose is to present English translations of texts about the practice and vision of theatre as a laboratory, written by artists and scholars.

NEW TITLE

Mirella Schino

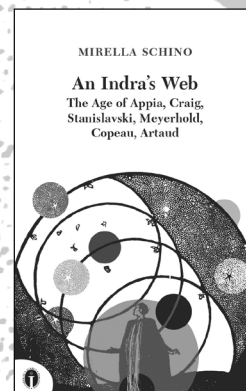
An Indra's Web: The Age of Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Artaud

Translated by Vicki Ann Cremona and Marco Galea
Icarus Publishing Enterprise, Holstebro – Malta – Wrocław 2018

To what extent is theatre a part of our culture? For centuries, theatre professionals inhabited a society apart. The twentieth century changed this but perhaps not in the way we have always thought it did. This book is about the theatre-makers who were chosen as models in the early twentieth century, as well as about their spectators. Although they never coalesced into a movement, the theatre masters created a web that was instrumental to a unique transformation. This radical change was more than an aesthetic revolution or a completely new way of creating performances, and we are still grappling with its meaning. *An Indra's Web* looks at this transformation from a new perspective, subverting the accepted hierarchy of arguments, and describes it in a way that both theatre experts and general readers can benefit from. It does this by drawing upon examples from novels, performances,

journals, biographies, events, wars and revolutions.

An Indra's Web presents a history that cuts across many subjects, with one foot in theatre and the other in the outside world.



icaruspublishing.com

ksiegarnia.grotowski-institute.art.pl