21. FESTIWAL
KONFRONTACJE TEATRALNE
6–15.10
2016 LUBLIN

SPIS TREŚCI

Program Festiwalu 6
21. Konfrontacje Teatralne. Wprowadzenie 10
Po co nam festiwal?
Rozmowa Janusza Opryńskiego, Marty Keil i Grzegorza Reske 12

AUTONOMIA / INSTYTUCJA / DEMOKRACJA 16
Autonomia / Instytucja / Demokracja Marta Keil 18
Auto-teatr w czasach post-prawdy Joanna Krakowska 24
Opór sztuki zaangażowanej Bojana Kunst 32
Oparte na faktach Ahmet Öğüt 44
Fabryka nieszczęścia Franco „Bifo ” Berardi 50
Nie ma się czego wstydzić Agnieszka Jakimiak 58
Konkluzje badania: prekarność, projekt i miłość do sztuki
Michał Kozłowski, Jan Sowa, Kuba Szreder 64
Mikro Teatr Komuna// Warszawa 70
Ewelina płacze TR Warszawa 72
Drugi spektakl Teatr Polski w Poznaniu 74
Usland. Śladami Leonarda Z. Atman / Jakimiak / Malone / Siniarska 76
Aktorzy żydowscy
Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie 78
Kantor downtown Teatr Polski im. H. Konieczki w Bydgoszczy 80
Schubert. Romantyczna kompozycja na dwunastu wykonawców i kwartet smyczkowy
Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu 82
Margarete Janek Turkowski 84
Mothers of steel Agata Siniarska, Madalina Dan 86
Delfin, który mnie kochał Szpecht / Adamczak 88
Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej Ludomir Franczak 90
Róża Atman / Jakimiak / Kaliski / Kołodziej / Polak 92

PROGRAM GŁÓWNY 94
War and peace Gob squad 96
O uczestnictwie Gob squad 98
Time's journey through a room Toshiki Okada / Chelfitsch 106
Od straconej dekady do straconej ziemi: trajektoria teatralna Chelfitsch
Kyoko Iwaki 110
Birdie Agrupación Señor Serrano 114
A house in Asia Agrupación Señor Serrano 116
Zabezpieczone ciała. Architektura posiadłości Osamy Bin Ladena w Abbottabadzie
Marina Otero Verzier 118
Longing lasts longer Penny Arcade 122
Penny Arcade: Nowy Jork „nie ceni kultury, tylko status” Ben Walters 124
Punkt zero: łaskawe Teatr Provisorium 128
Punkt zero: łaskawe. Inspiracje 132
Zawsze nie w porę. Polski teatr i zagłada Rozmowa z Grzegorzem Niziołkiem 136
Plac bohaterów Litewski Narodowy Teatr Dramatyczny 142
Mówić do tajemniczej połowy Krystian Lupa 144
Koniec jest celem Anka Herbut 148
Thomas Bernhard – bóg, honor, ojczyzna Agata Wittchen-Barełkowska 152
Wokół placu bohaterów. Rozmowa o ostatnim dramacie Thomasa Bernharda
z udziałem Jacka St. Burasa, Karola Franczaka i Adama Lipszyca
Prowadzenie: Agata Wittchen-Barełkowska 162
Trzeba wyartykułować ten lęk. Spotkanie z prof. Zbigniewem Mikołejką 164
Songs from my shows Ivo Dimchev 166
Parental ctrl Groundfloor group 168
Centrum Performatywne 170
Słownik EEPAP: **Platform. East European Performing Arts Companion** 174
Sąsiedzi – międzynarodowy program rezydencji Konfrontacji Teatralnych 176
Festival Campus podczas 21. Konfrontacji w Lublinie 178
Kino Konfrontacji 180

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE 184
Shy albatross Natalia Maria Przybysz, Raphael Rogiński, Miłosz Pękala i Hubert Zemler 186
Premiera kasety Marcina Dymitera **Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej**
Marcin Dymiter (Polska), Paul Wirkus (Niemcy) 188
Atrapa i utopia Teatr Realistyczny 190
Wiwisekcje Szymon Kasprowicz 192
Bezwzględne poczucie humoru Poławiacze Pereł Improv Teatr z Lublina 194
Czas kobiety Teatr Stary w Lublinie 196

TABLE OF CONTENTS

Festival Programme 8
Konfrontacje Festival – introduction to the 2016 programme 10
Why do we need a festival?
Janusz Opryński, Marta Keil and Grzegorz Reske in conversation 12

AUTONOMY / INSTITUTION / DEMOCRACY 16
Autonomy / Institution / Democracy Marta Keil 18
Auto-theatre in times of post-truth Joanna Krakowska 24
The uneasiness of active art Bojana Kunst 32
Things based on real-life events Ahmet Öğüt 44
The factory of unhappiness Franco ‚Bifo' Berardi 50
Nothing to be ashamed of Agnieszka Jakimiak 58
Conclusion: discussion of original hypotheses in light of research results
Michał Kozłowski, Jan Sowa, Kuba Szreder 64
Micro Theatre Komuna// Warszawa 70
Ewelina's crying TR Warszawa 72
The other show Teatr Polski w Poznaniu 74
Usland. Following in Leonard Z's footsteps Atman / Jakimiak / Malone / Siniarska 76
Jewish actors
Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie 78
Kantor downtown Teatr Polski im. H. Konieczki w Bydgoszczy 80
Schubert. Romantic composition for twelve performers and a string quartet
Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego in Wałbrzych 82
Margarete Janek Turkowski 84
Mothers of steel Agata Siniarska, Madalina Dan 86
Dolphin who loved me Szpecht / Adamczak 88
The life and death of Janina Węgrzynowska Ludomir Franczak 90
Rosa Atman / Jakimiak / Kaliski / Kołodziej / Polak 92

MAIN PROGRAM 94
War and peace Gob squad 96
On participation Gob squad 98
Time's journey through a room Toshiki Okada / Chelfitsch 106
From lost decade to lost land: the theatrical trajectory of Chelfitsch Kyoko Iwaki 110
Birdie Agrupación Señor Serrano 114
A house in Asia Agrupación Señor Serrano 116
Bodies in custody: Architectures of the Osama Bin Laden compound in Abbottabad
Marina Otero Verzier 118
Longing lasts longer Penny Arcade 122
Penny Arcade: New York 'doesn't see the value of culture, only of status' Ben Walters 124
The zero point: the kindly ones Provisorium Theatre 128
The zero po int: the kindly ones. Inspirations 132
Always at a bad time. Polish theatre and the holocaust An interview with Grzegorz Niziołek 136
Heroes' square Lithuanian National Drama Theatre 142
Talking to our mystery other half Krystian Lupa 144
The end is the point Anka Herbut 148
Thomas Bernhard – god, honour, nation Agata Wittchen-Barełkowska 152
Around and about heroes' square – Thomas Bernhard's last play:
a discussion with participation of: Jacek St. Buras, Karol Franczak, Adam Lipszyc
Moderated by: Agata Wittchen-Barełkowska 162
On eought to articulate this fear Meeting with prof. Zbigniew Mikołejko 164
Songs from my shows Ivo Dimchev 166
Parental ctrl Groundfloor group 168
Performative Centre 170
EEPAP Dictionnary: **Platform. East European Performing Arts Companion** 174
Neighbours – Theatre Confrontations' in ternational residency programme 176
Festival Campus during the 21st Confrontations Festival in Lublin 178
Confrontations Cinema 180

ACCOMPANYING EVENTS 184
Shy albatross Natalia Maria Przybysz, Raphael Rogiński, Miłosz Pękala i Hubert Zemler 186
Launch of Marcin Dymiter's cassette tape **The life and death of Janina Węgrzynowska**
Marcin Dymiter (Poland), Paul Wirkus (Germany) 188
Dummy and utopia Teatr Realistyczny 190
Vivisections Szymon Kasprowicz 192
Ruthless sense of humour Pearl divers – Lublin-based improv theatre 194
Woman's time Teatr Stary w Lublinie 196

Galeria Labirynt
ul.ks.J.Popiełuszki 5
Labirynt Gallery
5 Popiełuszki Street

CSK
Centrum Spotkania Kultur
Plac Teatralny 1
CSK
Centre for the Meeting of Cultures
1 Teatralny Square

CK
Centrum Kultury w Lublinie
ul.Peowiaków 12
CK
Centre for Culture in Lublin
12 Peowiaków Street

Teatr Stary
ul.Jezuicka 18
Old Theatre
18 Jezuicka Street

MIEJSCA PRZYJAZNE FESTIWALOWI
FESTIVAL-FRIENDLY PLACES

1 • Cafe Mari
10% zniżki
pn–wt. 07:00–20:00
sb–nd. 09:00–21:00
ul. Grottgera 8

2 • Cafe Velo
20% zniżki
pn–pt. 08:00–20:00
sb–ndz. 10:00–20:00
ul. Chopina 9/7

3 • Od Kuchni
10% zniżki na przekąski,
dania główne, desery
pn–czw. 11:00–22:00
pt–sb. 11:00–24:00
nd. 11:00–22:00
ul. Chopina 8

4 • Kardamon
10% zniżki
pn–sb. 11:00–23:00
nd. 12:00–22:00
Krak. Przedmieście 41

5 • Kogel Mogel
10% zniżki
pn–pt. 8:00–23:00
sb. 12:00–1:00
nd. 12:00–23:00
Krak. Przedmieście 54

6 • Arte del Gusto
20% zniżki
pn–pt. 11:00–22:00
sb. 12:00–22:00
nd. 12:00–21:00
ul. Hempla 5

7 • Kap Kap Cafe
20% zniżki
pn–pt. 07:30–19:30
sb–nd. 10:00–16:00
ul. Narutowicza 33

8 • Kobi Sushi
20% zniżki
pn–czw. 12:00–22:00
pt–sb. 12:00–00:00
nd. 12:00–22:00
ul. Kościuszki 10

9 • Thai Story
10% zniżki
wt–pt. 12:00–22:00
sb. 13:00–22:00
nd. 13:00–21:00
ul. Peowiaków 2

10 • Zielony Talerzyk
20% zniżki
oprócz alkoholu
pn–nd. 8:00–22:00
ul. Królewska 3

1 • Cafe Mari
10% discount
Mon–Tue 7 am–8 pm
Sat–Sun 9 am–9 pm
8 Grottgera Street

2 • Cafe Velo
20% discount
Mon–Fri 8 am–8 pm
Sat–Sun 10 am–8 pm
9/7 Chopina Street

3 • Od Kuchni
10% on snacks, main
courses and desserts
Mon–Thu 11 am–10 pm
Fri–Sat 11 am–12 pm
Sun 11 am–10 pm
8 Chopina Street

4 • Kardamon
10% discount
Mon–Sat 11 am–11 pm
Sun 12 pm–10 pm
41 Krak. Przedmieście Street

5 • Kogel Mogel
10% discount
Mon–Fri 8 am–11 pm
Sat 12 am–1 pm
Sun 12 am–11 pm
54 Krak. Przedmieście Street

6 • Arte del Gusto
20% discount
Mon–Fri 11 am–10 pm
Sat 12 am–10 pm
Sun 12 am–9 pm
5 Hempla Street

7 • Kap Kap Cafe
20% discount
Mon–Fri 7:30 am–7:30 pm
Sat–Sun 10 am–4 pm
33 Narutowicza Street

8 • Kobi Sushi
20% discount
Mon–Thu 12 am–10 pm
Fri–Sat. 12 am–12 pm
Sun 12 am–10 pm
10 Kościuszki Street

9 • Thai Story
10% discount
Tue–Fri 12 am–10 pm
Sat 1 pm–10 pm
Sun 1 pm–9 pm
2 Peowiaków Street

10 • Zielony Talerzyk
20% discount
(excluding alcohol)
Mon–Sun 8 am–10 pm
3 ul. Królewska Street

LEGENDA · MIEJSCA
pomieszczenia Centrum Kultury w Lublinie (CK):
C **sala czarna** · K **sala kinowa** · O **oratorium**
PIW **piwnice** · W **sala widowiskowa**
pomieszczenia Centrum Spotkania Kultur (CSK):
SB CSK **sala baletowa** · SK CSK **sala kameralna**
SO CSK **sala operowa**

6.10 · CZWARTEK

War and Peace Gob Squad — 19:00 · W · 120 min · spektakl w j. ang. z tłum. symultanicznym na j. pol. · 30/40 zł

7.10 · PIĄTEK

Trzeba wyartykułować ten lęk – spotkanie z prof. Zbigniewem Mikołejką — 17:00 · K · wstęp wolny

War and Peace Gob Squad — 19:00 · W · 120 min · spektakl w j. ang. z tłum. symultanicznym na j. pol. · 30/40 zł

Songs from my shows Ivo Dimchev — 22:00 · PIW · 60 min · 30/40 zł

8.10 · SOBOTA

Kino Konfrontacji **Wyślę Wam kartkę** reż. Anna Duda-Gocel — 16:00 · K · wstęp wolny

Parental CTRL GroundFloor Group — 18:00 · W · 70 min · spektakl w j. rumuńskim i węgierskim, napisy pol. i ang. · 20/30 zł

Mikro Teatr Komuna//Warszawa (edycja lubelska) — 19:30 · C · 75 min · spektakl w j. polskim · 10/20 zł

Longing Lasts Longer Penny Arcade — 22:00 · PIW · 75 min · spektakl w j. ang., napisy pol. · 30/40 zł

9.10 · NIEDZIELA

Kino Konfrontacji **Niepamięć** reż. Piotr Brożek — 16:00 · K · wstęp wolny

Mikro Teatr Komuna//Warszawa (edycja lubelska) — 16:00 · C · 75 min · spektakl w j. pol. · 10/20 zł

Time's Journey Through a Room Toshiki Okada/ chelfitsh — 18:00 · SK CSK · 75 min · spektakl w j. japońskim napisy pol. i ang. · 30/40 zł

Birdie Agrupación Señor Serrano — 20:30 · W · spektakl w j. ang., napisy pol. · 30/40 zł

Longing Lasts Longer Penny Arcade — 22:00 · PIW · 75 min · spektakl w j. ang., napisy pol. · 30/40 zł

10.10 · PONIEDZIAŁEK

Centrum Performatywne **Warsztaty Rabih Mroué** — 10:00–14:00 · Sala Prób 3 CK

Centrum Performatywne **Wykład Bojany Kunst oraz promocja polskiego wydania książki „Artysta w pracy"** — 15:00 · K · wstęp wolny

Mikro Teatr Komuna//Warszawa (edycja warszawska) — 18:00 · C · 75 min · spektakl w j. pol. · 10/20 zł

Time's Journey Through a Room Toshiki Okada/ chelfitsh — 20:00 · SK CSK · 75 min · spektakl w j. japońskim napisy pol. i ang. · 30/40 zł

A House in Asia Agrupación Señor Serrano — 20:30 · W · 60 min · spektakl w j. ang., napisy pol. · 30/40 zł

Mothers of Steel Agata Siniarska & Madalina Dan — 22:00 · O · spektakl w j. ang. i pol. · 20/30 zł

11.10 · WTOREK

Centrum Performatywne **Seminarium Bojany Kunst** — 10:00–11:30 · Sala Prób 3 CK

Centrum Performatywne **Warsztaty Rabih Mroué** — 12:00–16:00 · Sala Prób 3 CK

Margarete Janek Turkowski — 17:00 · O · 60 min · spektakl w j. pol. · 10/20 zł

Mikro Teatr Komuna//Warszawa (edycja warszawska) — 17:00 · C · 75 min · spektakl w j. pol. · 10/20 zł

Ewelina płacze TR Warszawa — 18:30 · W · 60 min · spektakl w j. pol., napisy ang. · 40/50 zł

Schubert. Romantyczna kompozycja na dwunastu wykonawców i kwartet smyczkowy Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu — 20:00 · SB CSK · 110 min · spektakl w j. pol. napisy ang. · 30/40 zł

Margarete Janek Turkowski — 22:00 · O · 60 min · spektakl w j. ang. · 10/20 zł

Wydarzenie Towarzyszące **Wiwisekcje** Szymon Kasprowicz — 22:00 · PIW · 75 min · spektakl w j. pol., napisy ang. · bezpłatne wejściówki

Cena karnetu obejmującego 20 wydarzeń głównego programu: **500 zł** (ulgowy **300 zł**)

12.10 · ŚRODA

Centrum Performatywne **Platforma. Po co nam słownik pojęć wspólnych? – Spotkanie wokół słownika EEPAP pod red. Joanny Krakowskiej** — 14:30 · K · wstęp wolny

Usland* Atman/ Jakimiak/ Malone/ Siniarska — 16:30 · O · 30 min · wstęp wolny ***instalacja**

Delfin, który mnie kochał Kolektyw a1 — 16:30 · C · 50 min · spektakl w j. pol. · 10/20 zł

Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej Ludomir Franczak — 17:00 · Galeria Labirynt · 45 min · spektakl w j. pol. · 10/20 zł

Usland Atman/ Jakimiak/ Malone/ Siniarska — 17:00 · O · 80 min · spektakl w j. ang. · 10/20 zł

Kino Konfrontacji **Magiczne miasto**, **Granatowy zeszyt** reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk — 19:00 · K · 55 min i 75 min · wstęp wolny

Delfin, który mnie kochał Kolektyw a1 — 19:00 · C · 50 min · spektakl w j. ang. · 10/20 zł

Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej Ludomir Franczak — 19:00 · Galeria Labirynt · 45 min · spektakl w j. pol. · 10/20 zł

Schubert. Romantyczna kompozycja na dwunastu wykonawców i kwartet smyczkowy Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu — 19:00 · SB CSK · 110 min · spektakl w j. pol. napisy ang.· 30/40 zł

Usland Atman/ Jakimiak/ Malone/ Siniarska — 20:00 · O · 80 min · spektakl w j. pol. · 10/20 zł

Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej Ludomir Franczak — 21:00 · Galeria Labirynt · 45 min · spektakl w j. pol. · 10/20 zł

Wydarzenie Towarzyszące **Wieczór impro** Poławiacze Pereł — 22:00 · PIW · bezpłatne wejściówki

13.10 · CZWARTEK

Spotkanie **Wokół Placu Bohaterów** — 15:30 · K · wstęp wolny

Wydarzenie Towarzyszące **Atrapa i Utopia** Teatr Realistyczny — 17:00 · C · 40 min · spektakl w j. pol. · bezpłatne wejściówki

Kino Konfrontacji **Zawód fotograf** reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk — 18:00 · K · 46 min · bezpłatne wejściówki

Kantor Downtown Teatr Polski w Bydgoszczy — 18:00 · Galeria Labirynt · 80 min · spektakl w j. pol. i ang. napisy pol. · 20/30 zł

Wydarzenie Towarzyszące **Czas kobiety** Leszek Mądzik — 19:00 · Teatr Stary · bilety do nabycia w Teatrze Starym

Punkt Zero: Łaskawe Teatr Provisorium — 20:00 · W · 160 min · spektakl w j. pol., napisy ang. · 30/40 zł

Koncert **Premiera kasety Marcina Dymitera „Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej"** Marcin Dymiter/ Paul Wirkus — 22:00 · PIW · 10/20 zł

14.10 · PIĄTEK

Kino Konfrontacji **...wpisany w Gwiazdę Dawida – krzyż**, **Marsz Żywych**, reż. Grzegorz Linkowski — 17:00 · K · 28 min i 49 min · wstęp wolny

Aktorzy żydowscy Teatr Żydowski — 17:00 · Galeria Labirynt · 75 min · spektakl w j. pol. napisy ang.· 20/30 zł

Drugi spektakl Teatr Polski w Poznaniu — 19:00 · W · 70 min · spektakl w j. pol., napisy ang. · 20/30 zł

Aktorzy żydowscy Teatr Żydowski — 20:00 · Galeria Labirynt · 75 min · spektakl w j. pol. napisy ang.· 20/30 zł

Pokaz warsztatowy Agrupación Señor Serrano — 21:00 · Sala Prób 4 CK · 30 min · bezpłatne wejściówki

Róża Atman/ Jakimiak/ Kaliski/ Kołodziej/ Polak — 22:00 · PIW · 60 min · 10/20 zł

15.10 · SOBOTA

Kino Konfrontacji **Wybaczyć wszelkie zło**, **...bo jestem stąd**, reż. Grzegorz Linkowski — 16:00 · K · 46 min i 44 min · wstęp wolny

Plac Bohaterów Litewski Teatr Narodowy — 18:00 · SO CSK · 240 min · spektakl w j. litewskim napisami pol. i ang. · 50/70/90 zł

Koncert **Shy Albatross** — 22:00 · W · 30/40 zł

LEGEND · VENUES
Centre for Culture in Lublin (CK)
C **sala czarna** · K **cinema** · O **oratorium**
BAS **basement** · W **main auditorium**
Centre for the Meeting of Cultures in Lublin (CSK)
SK CSK **chamber room** · SB CSK **ballet room**
SO CSK **opera hall**

6.10 · THURSDAY

War and Peace Gob Squad — 7 pm · W · 120 min · in English with simultaneous interpretation in Polish · 30/40 PLN

7.10 · FRIDAY

One Ought to Articulate This Fear — 5 pm · K · free admission
Meeting with prof. Zbigniew Mikołejko
War and Peace Gob Squad — 7 pm · W · 120 min · in English with simultaneous interpretation in Polish · 30/40 PLN
Concert **Songs from my shows** Ivo Dimchev — 10 pm · BAS · 60 min · 30/40 PLN

8.10 · SATURDAY

Confrontations Cinema **I Will Send You a Postcard** dir. Anna Duda-Gocel — 4 pm · K · 54 min · free admission
Parental CTRL GroundFloor Group — 6 pm · W · 70 min · in Romanian and Hungarian with Polish and English subtitles · 20/30 PLN
Microtheatre Komuna//Warszawa (Lublin Edition) — 7:30 pm · C · 75 min · in Polish · 10/20 PLN
Longing Lasts Longer Penny Arcade — 10 pm · BAS · 75 min · in English with Polish subtitles · 30/40 PLN

9.10 · SUNDAY

Confrontations Cinema ***Oblivion***, dir. Piotr Brożek — 4 pm · K · free admission
Microtheatre Komuna//Warszawa (Lublin Edition) — 4 pm · C · 75 min · in Polish · 10/20 PLN
Time's Journey Through a Room Toshiki Okada / Chelfitsch — 6 pm · SK CSK · 75 min · in Japanese with Polish and English subtitles · 30/40 PLN
Birdie Agrupación Señor Serrano — 8:30 pm · W · in English with Polish subtitles · 30/40 PLN
Longing Lasts Longer Penny Arcade — 10 pm · BAS · 75 min · in English with Polish subtitles · 30/40 PLN

10.10 · MONDAY

Performative Centre **A workshop by Rabih Mroué** — 10 am – 2 pm · Sala Prób 3 CK
Performative Centre **A lecture by Bojana Kunst and launching of the Polish edition of *Artist at Work*** — 3 pm · K · free admission
Microtheatre Komuna//Warszawa (Warsaw Edition) — 6 pm · C · 75 min · in Polish · 10/20 PLN
Time's Journey Through a Room Toshiki Okada/ chelfitsh — 8 pm · SK CSK · 75 min · in Japanese with Polish and English subtitles · 30/40 PLN
A House in Asia Agrupación Señor Serrano — 8:30 pm · W · 60 min · in English with Polish subtitles · 30/40 PLN
Mothers of Steel Agata Siniarska & Madalina Dan — 10 pm · O · in English and Polish · 20/30 PLN

11.10 · TUESDAY

Performative Centre **A seminar by Bojana Kunst** — 10 am – 11:30 am · Sala Prób 3 CK
Performative Centre **A workshop by Rabih Mroué** — 12 pm – 4 pm · Sala Prób 3 CK
Margarete Janek Turkowski — 5 pm · O · 60 min · in Polish · 10/20 PLN
Microtheatre Komuna//Warszawa (Warsaw Edition) — 5 pm · C · 75 min · in Polish · 10/20 PLN
Ewelina's Crying TR Warszawa — 6:30 pm · W · 60 min · in Polish with English subtitles · 40/50 PLN
Schubert. A Romantic Arrangement for Twelve Performers and a String Quartet Dramatic Theatre in Wałbrzych — 8 pm · SB CSK · 110 min · in Polish with English subtitles · 30/40 PLN
Margarete Janek Turkowski — 10 pm · O · 60 min · in English· 10/20 PLN
Accompanying Event **Vivisections** Szymon Kasprowicz — 10 pm · BAS · 75 min · in Polish with English subtitles complimentary tickets

Price of the Festival ticket allowing admission to 20 main events: **500 PLN** (concession **300 PLN**)

12.10 · WEDNESDAY

Performative Centre **Platform. Why Do We Need Common Terms?** A meeting dedicated to EEPAP dictionary edited by Joanna Krakowska — 2:30 pm · K · free admission
Usland (installation) Atman/ Jakimiak/ Malone/ Siniarska — 4:30 pm · O · 30 min · free admission
Dolphin_who_loved_me Kolektyw a1 — 4:30 pm · C · 50 min · in Polish · 10/20 PLN
The Life and Death of Janina Węgrzynowska Ludomir Franczak — 5 pm · Galeria Labirynt · 45 min in Polish · 10/20 PLN
Usland Atman/ Jakimiak/ Malone/ Siniarska — 5 pm · O · 80 min · in English · 10/20 PLN
Confrontations Cinema ***Magiczne miasto***, **The Navy Notebook** dir. Natasza Ziółkowska-Kurczuk — 7 pm · K · 55 min i 75 min · free admission
Dolphin_who_loved_me Kolektyw a1 — 7 pm · C · 50 min · in English · 10/20 PLN
The Life and Death of Janina Węgrzynowska Ludomir Franczak — 7 pm · Galeria Labirynt · 45 min in Polish · 10/20 PLN
Schubert. A Romantic Arrangement for Twelve Performers and a String Quartet Dramatic Theatre in Wałbrzych — 7 pm · SB CSK · 110 min · in Polish with English subtitles · 30/40 PLN
Usland Atman/ Jakimiak/ Malone/ Siniarska — 8 pm · O · 80 min · in Polish · 10/20 PLN
The Life and Death of Janina Węgrzynowska Ludomir Franczak — 9 pm · Galeria Labirynt · 45 min in Polish · 10/20 PLN
Accompanying Event **Impro-Evening** Poławiacze Pereł — 10 pm · BAS · complimentary tickets

13.10 · THURSDAY

A meeting dedicated to **Heroes' Square** — 3:30 pm · K · free admission
Accompanying Event **Dummy and Utopia** Realistyczny Theatre — 5 pm · C · 40 min · in Polish complimentary tickets
Confrontations Cinema ***Profession, Photographer*** dir. Natasza Ziółkowska-Kurczuk — 6 pm · K · 46 min · complimentary tickets
Kantor Downtown Polish Theatre in Bydgoszcz — 6 pm · Galeria Labirynt · 80 min · in Polish and English with Polish subtitles · 20/30 PLN
Accompanying Event **Woman's Time** Leszek Mądzik — 7 pm · Teatr Stary · tickets at Teatr Stary's box office
The Zero Point: The Kindly Ones Provisorium Theatre — 8 pm · W · 160 min · in Polish with English subtitles · 30/40 PLN
Concert **Launch of *The Life and Death of Janina Węgrzynowska* tape by Marcin Dymite** Marcin Dymiter/ Paul Wirkus — 10 pm · BAS · 10/20 PLN

14.10 · FRIDAY

Confrontations Cinema ***...Cross inscribed in the Star of David, March of the Living***, dir. Grzegorz Linkowski — 5 pm · K · 28 min i 49 min · free admission
Jewish Actors Jewish Theatre — 5 pm · Galeria Labirynt · 75 min · in Polish with English subtitles · 20/30 PLN
The Other Show Polish Theatre in Poznań — 7 pm · W · 70 min · in Polish with English subtitles · 20/30 PLN
Jewish Actors Jewish Theatre — 8 pm · Galeria Labirynt · 75 min · in Polish with English subtitles · 20/30 PLN
A workshop presentation Agrupación Señor Serrano — 9 pm · Sala Prób 4 CK · 30 min · complimentary tickets
Rose Atman/ Jakimiak/ Kaliski/ Kołodziej/ Polak — 10 pm · BAS · 60 min · 10/20 PLN

15.10 · SATURDAY

Confrontations Cinema ***To Forgive All Evil***, ***...Because I Come from Here***, dir. Grzegorz Linkowski — 4 pm · K · 46 min i 44 min · free admission
Heroes' Square Lithuanian National Theatre in Vilnius — 6 pm · SO CSK · 240 min · in Lithuanian with Polish and English subtitles · 50/70/90 PLN
Concert **Shy Albatross** — 10 pm · W · 30/40 PLN

MARTA KEIL, GRZEGORZ RESKE

Festiwal jest publiczną instytucją sztuki, a więc ma konkretną rolę, obowiązki i odpowiedzialność – zarówno wobec artystów, jak i publiczności; w środowisku lokalnym oraz międzynarodowym.

Jednym z zadań festiwalu jest nieustanne poszukiwanie i nazywanie nowych nieoczywistych sposobów rozumienia języka teatralnego oraz rozwijanie krytycznego dyskursu.

Festiwal powinien stwarzać twórcom warunki do pracy i rozwijania swoich praktyk artystycznych, stymulować swobodny przepływ artystów, dzieł, koncepcji i idei.

Jest odpowiedzialny za odkrywanie nowych artystów oraz otwieranie się wobec coraz liczniejszych i bardziej zróżnicowanych odbiorców.

Powinien tworzyć przestrzeń niezależnej wymiany myśli i doświadczeń, oferując artystom i publiczności warunki do swobodnej, rzeczywistej debaty.

Musi przy tym pozostawiać miejsce na nieoczekiwane zderzenia, spotkania, niespodziewane koincydencje.

W programie 21. edycji festiwalu znajdą się spektakle twórców, którzy proponują nowe fascynujące języki teatralne, od lat konsekwentnie wyznaczają własne sposoby rozumienia teatru i pociągają za sobą wielu następców. Jest wśród nich (wciąż słabo znana w Polsce) katalońska grupa Señor Serrano, swobodnie i twórczo posługująca się nowymi technologiami, laureaci nagrody Srebrnego Lwa na Biennale Weneckim w 2015 roku za „stworzenie nowego języka teatralnego". Pojawi się również Toshiki Okada, jedna z najważniejszych postaci teatru na świecie, z najnowszym spektaklem swojej grupy chelfitsch. Po raz pierwszy będziemy gościć gwiazdę sceny niezależnej – Ivo Dimcheva.

Powrócą natomiast m.in.: Gob Squad – z polską premierą świetnego przedstawienia *War and Peace* koprodukowanego przez Konfrontacje, oraz doskonale znana lubelskiej publiczności Penny Arcade, która pokaże swój najnowszy spektakl *Longing Lasts Longer*. Festiwal zamkniemy pokazem znakomitego *Placu Bohaterów* w reżyserii jednego z najważniejszych polskich twórców: Krystiana Lupy. Będzie to pierwszy w Lublinie pokaz pracy tego reżysera.

As public arts institutions, festivals have very precise responsibilities, obligations and roles to play – both in relation to artists as well as to their public, at local and international level.

One of the core aims of performing arts festivals is their endless searching of new, original ways of formulating and understanding theatrical language, as well as developing a discourse which would enable the artists and the audience to talk.

Festivals should provide artists with the conditions in which they can work and develop their practice and to stimulate the free flow of people, works, concepts and ideas.

Festivals are responsible for discovering new phenomena, movements, ways of thinking and producing the arts, as well as becoming open to ever larger and more diverse groups of audiences.

In our view, a festival should create the space for independent exchange of thoughts and experiences, offering artists and their public room and time to think, to experience, to talk.

It should leave however additional space for unexpected encounters, coincidences – and clashes.

In the programme of the 21st edition of Konfrontacje we include shows by artists offering new, fascinating theatrical languages, those who for years have been presenting their own ways of understanding performing arts and who lead many new artists in their wakes. This year, we invite you to see the performances by Agrupación Señor Serrano, a Catalan group (which is not yet known all that well in Poland) with its free and creative use of new technologies which won them the 2015 Silver Lion at the Venice Biennale for "developing a new theatrical language." We will also be welcoming Toshiki Okada, one of the most important personalities of the world stage, along with the latest show by his group Chelfitsch. Konfrontacje Festival will for the first ever time also host Ivo Dimchev, another star of the independent stage. Gob Squad will be making a reappearance with the Polish premiere of their newest piece *War and Peace*, coproduced by Konfrontacje, along with Penny Arcade, a Lublin favourite with her new show *Longing Lasts Longer*. At the end of the festival we will invite you to see *Heroes' Square* by Thomas Bernhard, directed by Kristian Lupa – it will be first Lublin presentation of this one of the most influential Polish theatre directors.

Co szczególnie ważne, festiwal zawsze powstaje w konkretnym miejscu i czasie. Dlatego podstawową linią programową tegorocznej edycji są spektakle młodych polskich reżyserów i reżyserek, które prześwietlają instytucję teatru i pytają o rolę oraz odpowiedzialność twórców, sprawdzają ramy teatru repertuarowego i testują alternatywne wobec niego rozwiązania. Są wśród nich spektakle realizowane zarówno w nurcie niezależnym, jak i w ramach teatrów instytucjonalnych. Wszystkie powstały w sezonach 2014/2015 i 2015/2016, wszystkie uważnie i krytycznie przyglądają się zasadom i warunkom pracy w teatrze. Pytają o podmiotowość artystów i publiczności, stawiają mocne tezy o prekarności współczesnych pracowników sztuki, kwestionują hierarchie oraz relacje władzy w obszarze instytucji sztuki. Szukają teatralnej demokracji: w relacjach wewnątrz instytucji teatru oraz w kontakcie artysty i widza. Wyraźnie pokazują, że sama forma teatru zawsze jest polityczna.

Wszystkie te spektakle są autotematyczne, ale nie oznacza to, że mówią wyłącznie o teatrze. Przeciwnie, to wyjątkowo silny i spójny głos na temat kontekstu politycznego, społecznego i ekonomicznego, w jakim wszyscy funkcjonujemy.

W naszym przekonaniu jesteśmy świadkami powstawania nowego nurtu w teatrze, który o demokracji opowiada, nie tyle pokazując ją na scenie, ile przez wprowadzanie jej zasad w metody pracy oraz stawianie pytań o normy rządzące procesem produkcji sztuki. Nie przypadkiem wszyscy twórcy polskich spektakli zaproszonych w tym roku na Konfrontacje Teatralne pytają o własną podmiotowość, dopominają się o demokrację i podejmują próbę projektowania jej alternatywnych modeli. A przecież rozmowa na temat tego, jakiej demokracji chcemy, jest nam dzisiaj potrzebna jak powietrze.

KURATORZY FESTIWALU
Marta Keil i Grzegorz Reske

Importantly, the festival always emerges out of a specific time and place – thus the key element of our programme this year are shows presented by young Polish directors – mostly female ones – who penetrate the institution of theatre and ask questions regarding the roles and responsibilities of the artists and the art producers. These include shows which have emerged out of independent scenes, as well as those created by repertory theatres. All originate from the 2014/15 and 2015/16 seasons, and all take a close look at the rules and conditions of art production system, especially the one applying to contemporary theatre institutions. They ask about the role of artists and audiences, thematising the precariousness of contemporary arts practitioners, challenging hierarchies and authority relations within arts institutions. They seek theatre democracy – in relations taking place within theatrical institutions, as well as in the contact built up between artists and audience. They clearly show that the very essence of the theatrical form is inherently political.

All these shows are auto-thematic, but this does not mean they only address the subject of theatre. Quite the opposite: it is a very coherent and potent attempt to address the contexts of politics, society and economics we all function within.

It really does seem that we are witnessing the development of a new theatrical direction, which not only addresses issues of democracy on stage, but goes as far as introducing them into methods and structures of working and posing questions about the rules which govern the process of producing art. It is not by accident that all of the Polish artists invited to take part in this year's Konfrontacje Festival are asking questions about their own subjectivity, taking up the challenge of challenging old orders and designing alternative models of democracy – all this at a time when discourse on the subject of what democracy should provide us with is as essential as the very air we breathe.

FESTIVAL CURATORS
Marta Keil and Grzegorz Reske

TRANSLATED BY
Marek Kazmierski

JANUSZ OPRYŃSKI: Słuchajcie, minął rok. Jak pamiętacie, rok temu rozmawialiśmy o historii festiwalu, ale też o procesie definiowania go na nowo. Ciekaw jestem, jak to nasze myślenie kształtowało się i zmieniało przez ten okres, jak uzależniało się od czasu, w którym żyjemy. Wydaje mi się, że w procesie budowania tegorocznego programu ważne było właśnie szukanie relacji z obecnym czasem – i że ten związek ujawnia się na dwóch poziomach: w formie, ale też w temacie lęków, przeczuć, uobecnianych w niektórych spektaklach. To w ogóle częste zjawisko: artyści próbują ostrzegać, przeczuwają coś wcześnie – chociaż zazwyczaj nikt tych ostrzeżeń nie słucha.

MARTA KEIL: Na pewno wydarzenia społeczne, polityczne, które miały miejsce w ostatnim roku, kazały nam weryfikować i w jakimś sensie aktualizować założenia dotyczące festiwalu. Nasze myślenie nie tylko o programie festiwalu, ale też i o jego roli zawsze kształtowane jest w odniesieniu do rzeczywistości, do aktualnego politycznego kontekstu. I myślę, że jest tak, jak mówisz: tegoroczny program rzeczywiście zasadza się na dwóch obszarach. Z jednej strony wszystkie spektakle zagraniczne wyraźnie mówią o aktualnej, społecznej rzeczywistości – i z niej wynikają: czasem wprost, czasem w zupełnie nieoczywisty sposób dotykają wydarzeń znanych z pierwszych stron gazet. *Birdie* Aggrupación Señor Serrano dotyka tematu uchodźców, a raczej naszej percepcji tego problemu – i filtruje ją przez m.in. klasykę europejskiego kina, jednocześnie tworząc nowy, zaskakujący język teatralny. Toshiki Okada mówi o społeczeństwie po katastrofie, wynajdując przy tym zupełnie wyjątkową formę. Z kolei polskie spektakle tworzą wyrazisty nurt mówiący o statusie artysty i widza, o instytucji teatralnej, odsłaniają mechanizm teatralnej produkcji i pytają o własną podmiotowość. Mówią o demokracji, ale badając własne metody pracy.

JANUSZ OPRYŃSKI: Look, a year has passed. As you might remember, a year ago we talked about the history of the festival, but also about a need to define it anew. I wonder how our thoughts have been taking shape and evolving over the year, how they have depended on the times in which we live. I feel that what mattered in the course of building this year's programme was the search for a relation with the present time – and that this relation can be gleaned at two levels: that of the form, and in the issue of fears and foreboding present in some performances. This is a frequent thing in general: artists try to give warnings, have premonitions – but typically no one listens to them.

MARTA KEIL: The social and political events that have happened over the last year have made us verify and in a sense update our assumptions concerning the festival. Our thoughts and beliefs, not only on the programme of the festival, but also on its role, are always shaped with reference to the reality, to the current political context. And I think what you say is indeed true: this year's programme is grounded in two levels. On the one hand, all the international performances clearly speak of the current social reality – and they do stem from it: sometimes directly, other times they touch upon front page news in ways which are far from obvious. Agrupación Señor Serrano's *Birdie* tackles the issue of refugees, or rather our perception of the issue – and by doing so it filters it through, among others, classic European cinema, at the same time creating a new theatrical language. Toshiki Okada speaks about a society after a catastrophe, creating an entirely new form of his own. On the other hand, Polish productions very clearly and expressively speak of the status of the artist and the viewer, about the institution of theatre, revealing the mechanism of the theatrical production and questioning their own subjectivity. They speak of democracy, but they do so by examining their own methods of work.

J.O.: Czyli uważasz, że wybór sposobu komunikowania się z publicznością czy poszukiwanie nowych form wypowiedzi teatralnych są także formą reakcji na świat, na otaczającą nas rzeczywistość?

M.K.: Tak, jestem przekonana, że wybór zarówno formy, jak i metody pracy jest zawsze gestem politycznym.

J.O.: A czy waszym zdaniem taka wypowiedź może zostać sformułowana na gruncie instytucji teatru repertuarowego?

GRZEGORZ RESKE: Myślę, że to jedno z największych wyzwań. Na pewno próbę łamania zastanych hierarchii i szukania nowych metod produkcji podejmują takie spektakle powstałe w ramach struktur repertuarowych, jak *Kantor Downtown*, *Schubert...* czy *Ewelina płacze* i *Drugi spektakl*.

J.O.: A czy te spektakle, które wybraliście, poszerzają język teatralny?

M.K.: Zdecydowanie tak. Eksplorują formę teatralną, pytają o to, co stoi za wyborem takiej a nie innej metody pracy, testują nowe rozwiązania. Natomiast ciekawe jest to, że część polskich spektakli zaproszonych w tym roku na festiwal powstała w ramach teatrów repertuarowych, ale niejako w kontrze do nich: kwestionując instytucjonalne hierarchie, tematyzują i problematyzują utarte relacje między sceną i widownią, pytają o warunki pracy. Niektóre z nich powstały jako osobny projekt, gdzieś na marginesie głównego programu teatrów.

G.R.: Rozmowę na temat współczesnych metod pracy w teatrze podejmuje też *Mikroteatr*, projekt realizowany w Komunie Warszawa pod kuratorską opieką Tomasza Platy. Warunki są bardzo proste: każdy z zaproszonych artystów ma do dyspozycji 16 minut, 4 realizatorów, 2 światła, a scenografia musi zmieścić się w walizce.

J.O.: So you think that the choice of the method of communicating with the audience or the search for new forms of theatrical expressions is also a form of a reaction to the world and the reality which surrounds us?

M.K.: Yes, I believe that both the choice of the form and of the method of work is always a political statement.

J.O.: Do you think such a statement can be formulated within the institution of the repertory theatre?
GRZEGORZ RESKE: I believe this is one of the biggest challenges. Clearly, there is an attempt to break existing hierarchies and search for new methods of production is such performances as *Kantor Downtown*, *Schubert...*, or *Ewelina's Crying* and *The Other Show*, which have been created within repertory institutions.

J.O.: Do the productions you have chosen broaden the language of theatre?

M.K.: They definitely do. They explore the theatrical form, they question what is behind this method of work as opposed to another, they test new solutions. But what is interesting is that some of the Polish productions invited to the festival this year have been created in repertory theatres, but, in a way, against them: they question institutional hierarches, they thematise and problematise established relations between the stage and the audience, they ask questions about the working conditions. Some of them have been created as separate projects, somewhere at the margins of the main programmatic strand of theatres.

G.R.: The conversation about the contemporary methods of theatre work is taken up by *Microtheatre*, a project initiated by Komuna Warszawa and curated by Tomasz Plata. The conditions are very simple: each invited artist has 16 minutes, 4 people involved, 2 lights, and any stage design is supposed to fit into a suitcase.

M.K.: Oczywiście, zgodnie z założeniami twórców, jest to projekt fascynujący i zarazem bardzo kontrowersyjny. Bo co w sytuacji ciągle niedostatecznych środków dla sceny niezależnej oznacza moment, w którym jedyna scena w Warszawie, gdzie możliwe jest realizowanie progresywnych, eksperymentalnych, niezależnych projektów, decyduje się na nałożenie na artystów jeszcze większych ograniczeń? Przecież proponowany w ten sposób format jest niemal wymarzoną realizacją rynkowych postulatów o maksymalnej mobilności i elastyczności twórców, powtórzeniem i zwielokrotnieniem wymogu ciągle rosnącej kreatywności i produktywności za coraz mniejsze pieniądze. I wszystkie spektakle z edycji warszawskiej, które pokażemy w Lublinie, bezpośrednio odnoszą się do tego problemu.

J.O.: A zestawiamy je z monumentalnym przedstawieniem Krystiana Lupy, który pojawia się w Lublinie po raz pierwszy.

G.R.: To ważne, że Lupa pojawia się właśnie z *Placem Bohaterów*: tematycznie ten spektakl bardzo silnie koresponduje z twoim przedstawieniem: z *Punktem Zero*..., ale i z *Wojną i pokojem* Gob Squad. Nie przypadkiem temat konfliktu i wojny jest coraz częściej obecny w teatrze.

J.O.: Duże wrażenie zrobiło na mnie prowadzone przez Łukasza Drewniaka niedawne spotkanie w lubelskim Teatrze Starym z Jackiem Wakarem i Markiem Kędzierskim, wieloletnim tłumaczem Bernharda, który mówił o nim jako o tym, który „kalał własne gniazdo" i „pluł we własną zupę". Myślę, że to jest postawa wyjątkowo dzisiaj ważna: umiejętność krytycznego spojrzenia na siebie, nie na kogoś obok – i wydaje mi się, że taką postawę należy szczególnie dzisiaj pielęgnować.

M.K.: Of course, and in accordance with the assumptions of its creators, this is a fascinating and highly controversial project. For, in the context of constantly insufficient resources for independent theatre, what is the meaning of a moment when the only stage in Warsaw where progressive, experimental, independent projects can still be created decides to impose even more drastic limitations on artists? This proposed format is after all a perfect implementation of the market-driven demands to obtain maximum mobility and flexibility of artists, a reiteration and a reinforcement of the demand to be constantly creative and productive in return for a constantly dwindling pay. And the performances from the Warsaw edition which we are showing in Lublin directly comment on this problem.

J.O.: And we are juxtaposing them with the monumental production by Krystian Lupa, who appears in Lublin for the first time.

G.R.: It is important that Lupa is bringing *Heroes' Square*: thematically, this production has a very strong affinity with your *The Zero Point: The Kindly Ones*, but also with Gob Squad's *War and Peace*. It is no coincidence that war and conflict are issues ever more present in theatre.

J.O.: I was much impressed by the recent debate at Stary Teatr in Lublin, moderated by Łukasz Drewniak, between Jacek Wakar and Marek Kędzierski, a long-time translator of Bernhard, who spoke of him as one who "soiled his own nest" and "spat in his own soup." This, I think, is an exceptionally important stance today: the ability to critically appraise yourself rather than someone else – and I believe this is a stance which must be cherished today in particular.

G.R.: Pamiętam, że w jednym z wywiadów Krystian Lupa powiedział, że chociaż tak długo tkwił w tekście *Placu Bohaterów*, jego aktualność uderzyła go najsilniej dopiero wtedy, kiedy pierwszy raz zobaczył spektakl w polskim kontekście.

J.O.: Ten tekst Bernharda stawia szalenie ponurą diagnozę, ale i nie przypadkiem tak wyraźnie uaktualnia się dzisiaj. Bardzo jestem ciekaw, jak ten spektakl będzie dialogował z pozostałą częścią polskiego programu, z wypowiedziami artystów, którzy w tym trudnym czasie szukają dla siebie nowej formy i nowego języka.

G.R.: I remember Krystian Lupa said in an interview that although he spent such a long time immersed in the text of *Heroes' Square*, its topicality struck him only when he first saw the performance in the Polish context.

J.O.: This text of Bernhard's gives a very bleak diagnosis, but it is no coincidence that it is acutely more topical today. I am very interested to see how this performance will enter into dialogue with the rest of the Polish programme, with the statements by artists who in these difficult times search for a new form and a new language for themselves.

TRANSLATED BY
Małgorzata Paprota

AUTONOMIA
INSTYTUCJA
DEMOKRACJA
AUTONOMY
INSTITUTION
DEMOCRACY

MARTA KEIL
AUTONOMIA/INSTYTUCJA/DEMOKRACJA

Spektakle polskich artystek i artystów, obecne w programie tegorocznych Konfrontacji Teatralnych pod hasłem *Autonomia/Instytucja/Demokracja*, współtworzą wyrazisty nurt teatru politycznego, który upomina się o podmiotowość twórców, pyta o ich odpowiedzialność wobec publiczności, stawia mocne tezy o prekarności pracowników sztuki, podważa relacje władzy w strukturach instytucji sztuki oraz proponuje alternatywne rozwiązania. Ich realizatorzy i realizatorki pytają o skuteczność i moc politycznego teatru dzisiaj, jednocześnie walcząc o własną autonomię. Badają zasady rządzące procesem produkcji sztuki – często w odniesieniu do kontekstu późnego kapitalizmu, który je silnie warunkuje.

Zobaczymy spektakle realizowane zarówno w nurcie niezależnym, jak i w ramach teatrów repertuarowych. Niemal wszystkie powstały w sezonach 2014/2015 i 2015/2016, a za ich przygotowanie w większości odpowiedzialne są kobiety. Przy czym przedstawienia obecne w programie tegorocznych Konfrontacji w żaden sposób nie wyczerpują tematu; nie wszystkie spektakle mogliśmy zaprosić w tym roku do Lublina, a przecież powstają już kolejne. Naszą ambicją nie jest jednak stworzenie programu reprezentatywnego wobec całego nurtu, ale wskazanie zjawiska i zainicjowanie rozmowy na ten temat.

Co istotne, wszystkie obecne w Lublinie spektakle z nurtu *Autonomia/Instytucja/Demokracja* są autotematyczne, co nie znaczy, że dotyczą wyłącznie teatru. Wprost przeciwnie – przez badanie warunków i metod pracy oraz relacji wewnątrz instytucji testują nowe, może bardziej skuteczne formy teatru politycznego, budują alternatywne struktury i wspólnoty, szukają nowych sposobów komunikacji z publicznością oraz realizują demokrację, zamiast o niej rozmawiać. W tekście „Auto-teatr w czasach post-prawdy", który publikujemy w katalogu Konfrontacji, Joanna Krakowska podejmuje pierwszą w Polsce próbę nazwania i analizy nowego nurtu. Pisze m.in.:

„Auto-teatr, czyli teatr, którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod własnym nazwiskiem, a nie scenicznej postaci, od siebie i o sobie, odnoszą się do własnych doświadczeń, badają osobiste ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, instytucjonalne ograniczenia, ekonomiczne uwarunkowania, ideowe niepokoje. Auto-teatr to niekoniecznie konwencja teatralna, to raczej formuła nawiązywania kontaktu z widzami na nowych zasadach – szczerości, ujawniania doświadczeń, mówienia za siebie, odpowiedzialności za własne słowa, testowania demokratycznych procedur. Auto-teatr to cokolwiek desperacka próba ustanowienia układu odniesienia w samym teatrze, w zespole albo między sceną a widownią, czyli tam, gdzie można mieć jeszcze na coś wpływ, zamiast – jak dotąd – w świecie zewnętrznym, w życiu społecznym czy w historycznym dyskursie, na które, jak się wydaje, wpływ utraciliśmy nieodwołalnie".

Tak ukierunkowana propozycja teatru politycznego obarczona jest jednak wysokim ryzykiem: testowanie nowych społecznych rozwiązań, nowych metod pracy, struktur produkcji czy formowania wspólnoty znajduje się przecież w samym centrum zainteresowania późnego kapitalizmu. W efekcie tego rodzaju działania mogą łatwo posłużyć wzmocnieniu systemu, zamiast go osłabić; mogą zostać przezeń zawłaszczone oraz przekształcone w kolejny produkt, wytracając przy tym emancypacyjny i krytyczny potencjał. Pisze o tym Bojana Kunst w książce *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki z kapitalizmem*, której polskie wydanie, przygotowane wspólnie z Instytutem Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie, towarzyszy programowi tegorocznych Konfrontacji i inicjuje działalność Centrum Performatywnego. To pierwsza publikacja pracy Bojany Kunst po polsku – naszym zdaniem kluczowa dla zrozumienia współczesnych przemian w sztuce, ściśle powiązanych z przekształceniami w ramach późnego kapitalizmu. Jesteśmy przekonani, że paradygmatyczne zmiany zachodzące od kilkudziesięciu lat w metodach i sposobach pracy oraz w praktykach instytucjonalnych w obszarze sztuki są ściśle związane z przekształceniami procesów i warunków produkcji w znacznie szerszym polu, będącymi wynikiem przejścia kapitalizmu przemysłowego w kognitywny. Późna faza kapitalizmu i związane z nią post-fordowskie metody wytwarzania, oparte na ekonomii wiedzy, afektu, emocji, wymagające ciągłej kreatywności, mobilności i elastyczności, zatarły granice między czasem (i przestrzenią) pracy i prywatności, co bezpośrednio wpłynęło na zmianę warunków pracy artystów i producentów sztuki. O konsekwencjach tej sytuacji

MARTA KEIL
AUTONOMY/INSTITUTION/DEMOCRACY

The spectacles of Polish artists included in the programme of this year's Confrontations under the theme *Autonomy/Institution/Democracy* create a distinctive trend of political theatre that stands up for the subjectivity of artists, enquires about their responsibility towards the audience, advances strong theses about precarity of cultural workers, challenges power relations within the structures of art institutions, and suggests alternative solutions. Their authors interrogate efficacy and force of political theatre today, at the same time battling for the autonomy of their own. They investigate the principles that govern the process of art production – oftentimes with reference to the context of late capitalism, by which it is greatly conditioned.

The trend includes the spectacles produced by independent theatre companies and repertory theatres alike. Nearly all of them were created during the 2014/2015 and 2015/2016 seasons, and the majority of them were produced by women. Importantly, the performances being part of this year's Confrontations by no means exhaust the theme; we could not host all the spectacles in Lublin this year, and yet new ones are in the making. Our ambition, however, is not to create a programme representative of the entire trend, but to point at the phenomenon and initiate a discussion on this subject.

Importantly, all the spectacles within the *Autonomy/Institution/Democracy* theme presented in Lublin are autothematic, although it does not mean that they concern theatre only. On the contrary – through exploration of the conditions and methods of work and relationships within the institution they are testing new, perhaps more effective forms of political theatre, building alternative structures and communities, searching for new ways of communication with the audience and implementing democracy instead of conversing about it. In *Auto-theatre in Times of Post-truth*, published in the Confrontations' catalogue, Joanna Krakowska makes the first attempt in Poland to name and analyse the new trend. She writes:

"Auto-theatre, i.e., theatre whose creators speak from the stage in their own name and under their own surname, not the stage character's, speak for themselves and about themselves, refer to their own experiences, explore their personal constraints, reveal their weaknesses, problematise their rhetorical context, define and question their identity, reveal the behind-the-scenes theatrical processes, intra-company relations, institutional limitations, economic conditions, ideological anxieties. Auto-theatre is not necessarily a theatrical convention, it is rather a formula for making contact with the viewers based on new principles – honesty, exposure of experience, speaking for oneself, responsibility for one's words, testing democratic procedure. Auto-theatre is a somewhat desperate attempt at creating a system of reference within the theatre alone, within the company or between the stage and the audience, which is where you may still have an impact on something, instead of – as it has been so far – in the outside world, social life or historical discourse, over which, it seems, we have irrevocably lost influence."

However, a proposal for political theatre oriented like that is burdened with high risk: testing new social solutions, new methods of work, structures of production or community formation is at the core of late capitalism. As a result, these activities may easily serve to reinforce the system rather than undermine it; it may expropriate them and transform them into yet another product, divested of emancipatory and critical potential. It is described by Bojana Kunst in her book *Artist at Work*, the publication of which, prepared together with The Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw, accompanies the programme of this year's Confrontations and initiates the activities of the Performative Centre. It is the first edition of Bojana Kunst's work in Polish – in our opinion a pivotal one to understand how contemporary changes in art are closely related to transformations within late capitalism. We are convinced that paradigmatic changes that have been taking place over the last decades in the methods and modes of work as well as institutional practices within the field of art are closely related to transforming processes and conditions of production within a much broader domain, resulting from the transition of industrial capitalism into cognitive one. The late phase of capitalism and the related post-Fordist methods of production, based on the economy of knowledge, affect, emotion, requiring constant creativity, mobility and flexibility, have blurred the boundaries between the time (and space) of work and privacy, impacting indirectly on the change of working conditions of artists and art producers. The consequences of this situation are discussed by Franco "Bifo" Berardi in his brilliant book *The Soul at Work*, so far untranslated into Polish – its excerpt is also included in the catalogue.

pisze Franco „Bifo" Berardi w swojej znakomitej, nieprzetłumaczonej jeszcze na polski książce *The Soul at Work* – jej fragment także publikujemy w katalogu.

Bojana Kunst wskazuje na wynikające z tych uwarunkowań uwikłania współczesnej sztuki politycznej czy krytycznej. Presja ciągłej produktywności z wielu instytucji czyni fabrykę na pełnych obrotach, działającą w najwyższym pośpiechu i w ramach skomplikowanej logistyki, czemu często towarzyszy nadmiernie eksploatowanie pracowników. Jest maszyną, nie miejscem pracy artystycznej. Nie ma w takim miejscu przestrzeni na poszukiwania, na badania, na rzetelną dyskusję, na testowanie rozmaitych kierunków, na podjęcie ryzyka, wreszcie na „błąd" czy „nieudane" działanie, a więc na to wszystko, co składa się na proces artystyczny, a co zarazem jest podstawą samodzielnego, autonomicznego i krytycznego myślenia[1]. Taka sytuacja nie musi wcale prowadzić do komercjalizacji instytucji. Wprost przeciwnie – możemy mieć do czynienia ze znakomicie programowaną, progresywną instytucją, stawiającą temat demokracji w centrum swoich zainteresowań, ciekawie problematyzującą nierówności ekonomiczne i społeczne, która zarazem powiela schematy nierówności i wyzysku we własnym zespole. Hito Steyerl, dotykając tego zagadnienia, pisała, że „instytucja może gorąco i szczerze próbować odtworzyć przestrzeń publiczną w ramach warunków rynkowych, między innymi poprzez wielkie współczesne spektakle krytycyzmu, fundowane na przykład przez ministerstwo kultury. Ale w obowiązujących warunkach ekonomicznych podstawowym osiągniętym rezultatem jest włączenie tak rozumianych krytyków w prekarność, w elastyczne struktury pracownicze w ramach czasowych struktur projektowych i pracy freelancerskiej w ramach przemysłów kulturowych"[2].

Pułapka przymusu ciągłego działania, widoczna zarówno w wielu współczesnych instytucjach sztuki, jak i w praktykach indywidualnych artystów obraca się w opisywaną

1 Pisałam o tym szerzej w tekście programowym konferencji *Polityczność instytucji sztuki. Co po instytucji krytycznej?*, zrealizowanej w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w 2015 roku, http://www.teatrpolski.pl/polityczność-instytucji-sztuki.html [dostęp: 16.08.2016].
2 Hito Steyerl, *Institution of Critique*, [w:] „Art And Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique", red. Gerald Raunig, Gene Ray, Londyn 2009, s. 13–20.

Bojana Kunst points at the entanglements of contemporary political or critical art which are the effect of these circumstances. The pressures of constant productivity turns many institutions into factories operating at full capacity, acting most hurriedly and with complicated logistics, which is often accompanied by overexploitation of workers. It is a machinery, not a place of artistic work. In a place like that there is no space for explorations, research, honest discussion, testing various directions, taking risk, and, finally, "mistake" or "failed" action – which is all that constitutes artistic process, at the same time being the foundation for independent, autonomous and critical thinking.[1] A situation like this does not necessarily need to lead to the commercialisation of the institution. On the contrary: we may deal with a brilliantly programmed, progressive institution that puts the theme of democracy in the centre of its attention, interestingly problematises socio-economic inequalities, and at the same time replicates the schemas of inequality and exploitation within its own company. Hito Steyerl wrote about it: "[institution] might even earnestly try to reconstruct a public sphere within market conditions, for example with the massive temporary spectacles of criticism funded by the German *Bundeskulturstiftung* (National Foundation for Culture). But under reigning economic conditions, the main effect achieved is to integrate the critics into precarity, into flexibilized working structures within temporary project structures and freelance work within cultural industries."[2]

The trap of continuous activity, visible in both numerous contemporary institutions of art and in practices of individual artists, turns into "pseudo-activity", described by Žižek and brought up by Bojana Kunst: "[a]ct, be active, participate, always be ready for opposition, generate new ideas, pay attention to contexts while constantly reflecting on your methods of production."[3] Futility of such activities and ‚interventions' is painfully bared in Ahmet

1 I discussed it in detail in the manifesto written for the conference "The Political Aspect of Art Institutions. What Comes After the Critical Institution?" that took place at the Teatr Polski in Bydgoszcz in 2015 http://www.teatrpolski.pl/polityczno%C5%9B%C4%87-instytucji-sztuki.html?lang=en
2 Hito Steyerl, *Institution of Critique*, in: *Art And Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, ed. Gerald Raunig, Gene Ray, London 2009, pp. 13–20.
3 Bojana Kunst, *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*, Zero Books, 2015.

przez Slavoja Žižka i przywoływaną przez Bojanę Kunst „pseudoaktywność": „działaj, bądź aktywny, uczestnicz, bądź zawsze gotów do sporu, generuj nowe idee, zwracaj uwagę na kontekst, a jednocześnie stale poddawaj refleksji własne metody produkcji"[3]. Jałowość takich działań boleśnie obnaża Ahmet Öğüt w swoim tekście *Things Based on Real Life Events*[4], który także publikujemy w katalogu.

W rezultacie przyglądanie się warunkom produkcji sztuki już nie wystarcza: wszelkie działania na rzecz ich rozwoju i emancypacji zostają natychmiast zawłaszczone przez post-fordowski mechanizm wytwarzania. W konsekwencji sztuka traci swój krytyczny i polityczny potencjał, a nade wszystko – ryzykuje utratę autonomii. Działania krytyczne łatwo wpadają w pułapkę zastawioną przez obowiązujący system ekonomiczny i społeczny, jednocześnie stając się jego produktem i wentylem bezpieczeństwa. Zaczynają bowiem funkcjonować jako narzędzia rynku: to w obszarze sztuki często przecież inicjowane są nowe rozwiązania, testowane nowe metody pracy, niehierarchicznego zarządzania, nowe modele wspólnoty, następnie błyskawicznie zasysane przez późnokapitalistyczny mechanizm produkcji. W ten sposób zarówno artyści, jak i producenci sztuki tracą swoją krytyczną pozycję i stają się zarazem narzędziem i produktem współczesnego systemu ekonomicznego. W pułapce tej znajdują się także festiwale – jak bowiem mogą spełniać rolę krytyczną, jeśli same są bezpośrednim produktem późnego kapitalizmu? Kreowane i zarządzane przez wykwalifikowanych ekspertów – kuratorów, sprawnie poruszających się po współczesnym rynku sztuki, nieustannie ryzykują utratę politycznej mocy i krytycznej wiarygodności.

Zdaniem Bojany Kunst warunkiem przezwyciężenia tej sytuacji jest ponowna analiza procesu pracy artysty i warunków produkcji sztuki, umiejscowiona w kontekście post-fordowskich metod produkcji; w kontekście systemu, który zręcznie zawłaszczył i rozbroił potencjał krytyczny dotychczasowych

3 Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki z kapitalizmem*, przeł. Pola Sobaś-Mikołajczyk, red. Agata Adamiecka-Sitek, Konfrontacje Teatralne/Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Lublin–Warszawa 2016.
4 Ahmet Öğüt, *Things Based on Real Life Events*, „e-flux journal 56th Venice Biennale", http://supercommunity.e-flux.com/texts/things-based-on-real-life-events/ [dostęp: 20.08.2016]; polskie tłumaczenie tekstu ukaże się w katalogu 21. Konfrontacji Teatralnych.

Öğüt's "Things Based on Real-Life Events"[4], also published in the catalogue.

As a result, inspecting the conditions of art production is no longer sufficient: all the activities geared towards their development and emancipation are immediately expropriated by the post-Fordist mechanism of production. As a consequence, art loses its critical and political potential, and above all – risks the loss of autonomy. Critical activities easily fall into the trap set up by the economic and social system in force, at the same time becoming its product and relief valve. For they begin to function as market tools: the area of art often allows one to initiate new solutions, test new methods of work, non-hierarchical management, new models of community, which then become instantly engulfed by the late-capitalist mechanism of production. Thus both artists and art producers lose their critical position and become simultaneously a tool and a product of contemporary economic system. Festivals are equally trapped – how can they fulfill their critical role if they themselves are a product of late capitalism? Created and managed by (more or less) qualified experts-curators, deftly navigating the contemporary art market, they unceasingly risk the loss of political power and critical credibility.

According to Bojana Kunst, this situation could be overcome if we re-examine the artist's work process and conditions of art production, situating it within the context of post-Fordist modes of production; in the context of the system that has cleverly expropriated and disarmed the crtitical potential of the existing ways of making political art. Within the theme *Autonomy/Institution/Democracy* this perspective appears in the Microtheatre project, in the works of, *inter alia*, Weronika Szczawińska, Agnieszka Jakimiak, Anna Smolar, Agata Siniarska, or in *Kantor Downtown*, a performance prepared by Jolanta Janiczak, Joanna Krakowska, Magda Mosiewicz, and Wiktor Rubin.

"Auto-theatre" is interestingly situated within the context of questions posed by contemporary performing artists in Europe. Investigation of methods, principle and

4 Ahmet Öğüt, *Things Based on Real-Life Events*, „e-flux journal 56th Venice Biennale", http://supercommunity.e-flux.com/texts/things-based-on-real-life-events (access: 20th August 2016); Polish translation available in the catalogue of 21st Theatre Confrontations Festival.

sposobów uprawnia sztuki politycznej. W nurcie *Autonomia/Instytucja/Demokracja* ta perspektywa pojawia się w projekcie Mikroteatru, w pracach m.in. Weroniki Szczawińskiej, Agnieszki Jakimiak, Anny Smolar, Agaty Siniarskiej czy w spektaklu „Kantor Downtown", przygotowanym przez Jolantę Janiczak, Joannę Krakowską, Magdę Mosiewicz i Wiktora Rubina.

Auto-teatr ciekawie sytuuje się w kontekście pytań stawianych przez współczesnych twórców sztuk performatywnych w Europie. Badanie metod, zasady i mechanizmów wytwarzania teatru oraz pytania o relację z publicznością od kilkunastu lat znajduje się w centrum zainteresowań takich twórców, jak Xavier Le Roy, Jerome Bel, Eszter Salamon, Ana Vujanović, Ivan Mueller, Everybody's Collective, Marten Spangberg. Ich praktyki choreograficzne i teatralne są wyraziście polityczne, ale w odróżnieniu od polskich przykładów realizowane najczęściej poza nurtem teatru repertuarowego. Jednocześnie auto-teatr pojawia się w polskim teatrze równolegle do debaty na temat warunków pracy artystów i producentów sztuki, która od kilku lat toczy się w Polsce w obszarze sztuk wizualnych. Obok licznych tekstów i interwencji artystycznych, projektów wyraziście tematyzujących instytucję (jak chociażby „Winter Holiday Camp" w Zamku Ujazdowskim w Warszawie czy „W stronę instytucji krytycznej" w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu) i kwestię polityczności sztuki (np. cykl „Skuteczność sztuki" w Muzeum Sztuki w Łodzi), pojawiły się publikacje badające mechanizmy produkcji w sztuce oraz warunki pracy artystów i pracowników sztuki (m.in. *Czarna księga artystów*, *ABC projektoriatu*). Pisze o tym Agnieszka Jakimiak w tekście *Nie ma się czego wstydzić*; w katalogu festiwalu publikujemy też fragment raportu *Fabryka sztuki* przygotowanego przez Michała Kozłowskiego, Jana Sowę i Kubę Szredera, analizującego status społeczny i ekonomiczny współczesnych twórców i producentów w obszarze sztuk wizualnych.

Tymczasem sytuacja na scenie politycznej, radykalnie poprzecinanej podziałami, których pokonanie wydaje się coraz mniej możliwe, znacznie utrudnia debatę wokół teatru. Joanna Krakowska stwierdza, że auto-teatr jest również próbą „nawiązania na nowo komunikacji, która została zerwana w teatrze za sprawą nazbyt hermetycznych poszukiwań artystycznych, a w życiu publicznym – na skutek radykalnych podziałów politycznych i polaryzacji światopoglądowej, uniemożliwiających jakąkolwiek dyskusję".

Wydaje się to tym bardziej ważne w sytuacji, w której podnoszenie tematów kontrowersyjnych, mogących okazać się kością niezgody w teatralnym środowisku i spowodować nowe podziały, jest bardzo źle widziane. Dotyczy to m.in. tematów płac, relacji wewnątrz zespołu, podmiotowości twórców i współtwórców spektakli – ich podnoszenie ciągle naraża na środowiskowy ostracyzm, pogardę, wyśmianie. Bo to takie autotematyczne i nudne, bo po co się mieszać. Bo nagle przestrzeń sporu przestaje być oczywista, adwersarz jasno zdefiniowany i z ulgą umiejscowiony po przeciwnej stronie politycznej sceny. Bo po co o tym mówić, są inne i ważniejsze problemy. Tymczasem nie ma w tej chwili istotniejszych pytań. I nowy nurt polskiego teatru je stawia, chociażby kierunkując debatę wokół teatru w stronę zupełnie bazowej rozmowy na temat warunków pracy. Jestem przekonana, że nie można dzisiaj uprawiać teatru politycznego czy krytycznego bez rozmowy na temat metod i sposobów produkcji oraz wynikających zeń konsekwencji dla pracowników – zawsze w odniesieniu do kontekstu późnego kapitalizmu i jego mechanizmów, w których funkcjonujemy. Inaczej hasła demokratyczne, najsprawniej teoretyzowane i tematyzowane, naprawdę nie będą miały żadnego znaczenia.

22 sierpnia 2016 r., Ljubljana

MARTA KEIL – kuratorka projektów teatralnych i tanecznych. Od 2012 wspólnie z Grzegorzem Reske prowadzi festiwal Konfrontacje Teatralne w Lublinie (www.konfrontacje.pl). Inicjatorka i kuratorka East European Performing Arts Platform (www.eepap.culture.pl). Współpracowała jako kuratorka i dramaturżka m.in. z Aną Vujanović czy Rabih Mroué. W latach 2014i i 2015 prowadziła dział Kuratorsko-Dramaturgiczny Teatru Polskiego w Bydgoszczy (www.teatrpolski.pl). Jedna z inicjatorek i kuratorek projektu Identity. Move! (www.identitymove.eu). Redaktorka książki *Dance, Process, Artistic Research. Contemporary Dance in the Political, Economic and Social Context of „Former East" of Europe*, opublikowanej w roku 2015. Doktorantka w Instytucie Sztuki PAN.

mechanisms of theatre production as well as questions about the relationship with the audience have all been in the centre of attention of such artists as Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Eszter Salamon, Ana Vujanović, Ivana Müller, Everybody's Collective, Mårten Spångberg and many more. Their choreographic and theatrical practices are conspicuously political, but, in contrast to Polish examples, they are predominantly realised outside the repertory theatre. At the same time, "auto-theatre" in Poland functions alongside the debate on the working conditions of artists and art producers that has been going on for years now in Polish visual arts. Alongside numerous texts and artistic interventions, projects distinctively thematising the institution (such as, for example, "Winter Holiday Camp" at Ujazdowski Castle in Warsaw or "Towards a Critical Institution" at Arsenal Gallery in Poznań) and the question of politicality of art (e.g. the cycle "Effectiveness of Art" at the Museum of Art in Łódź), publications exploring the mechanisms of production in art as well as working conditions of artists and art workers have also appeared (among others, *The Black Book of Polish Artists*, *The ABC of Projectariat*). It is discussed by Agnieszka Jakimiak in her text "Nothing to be Ashamed of" at *Dwutygodnik*; in the festival catalogue we also publish an excerpt from the *The Art Factory* report, drawn by Michał Kozłowski, Jan Sowa, and Kuba Szreder, analysing socio-economic status of contemporary artists and producers in the visual arts.

Meanwhile, current political scene, radically cross-cut by divisions which seem increasingly less likely to be overcome, considerably hinders the debate around theatre. Joanna Krakowska claims that "auto-theatre" is also an attempt at "renewal of communication that has been disrupted in theatre due to too hermetic artistic quests, and in public life – due to radical political divisions and ideological polarity, precluding any discussion."

This seems even more important in a situation when raising controversial subjects that might turn out to be a bone of contention in theatrical milieu and lead to new divisions is highly unwelcome. It concerns, *inter alia*, the question of payroll, internal relations within the company, subjectivity of creators and co-creators of spectacles – putting them forward them places one at risk of community ostracism, contempt, ridicule. Because it is so autothematic and dull, because why get involved. Because suddenly the space for opposition ceases to be obvious, the adversary clearly defined and, with relief, placed at the opposite end of the political scene. Because why talk about it, there are other and more important problems. Meanwhile there are no questions that are more crucial. And the new Polish theatre puts them forward, for instance by directing the debate around theatre towards the most basic topic regarding working conditions. I am convinced that nowadays one cannot practice political or critical theatre without discussing the methods and modes of production and the subsequent consequences for workers – always with reference to the context of late capitalism and its mechanisms, within which we operate. Otherwise, democratic slogans, most aptly theoretised and thematised, will remain painfully empty.

22nd August, 2016, Ljubljana

TRANSLATED BY
Emilia Nodžak

EDITED BY
Bartosz Wójcik

MARTA KEIL – performing arts curator, based in Warsaw, Poland. Since 2012 she curates together with Grzegorz Reske Theatre Confrontations – international performing arts festival in Lublin (www.konfrontacje.pl). She created and curates the East European Performing Arts Platform (www.eepap.org). Worked as curator and dramaturg with among others Ana Vujanović and Rabih Mroué. In 2014 and 2015 she worked as curator at Teatr Polski in Bydgoszcz (www.teatrpolski.pl) and curated Festival of New Dramaturgies (http://www.festiwalpremier.pl/en/). One of the initiators and curators of the Identity.Move! project (www.identitymove.eu). Editor of the book *Dance, Process, Artistic Research. Contemporary Dance in the Political, Economic and Social Context of "Former East" of Europe*, published in 2015. PhD student at the Polish Academy of Science's Art Institute.

JOANNA KRAKOWSKA
AUTO-THEATRE IN TIMES OF POST-TRUTH

W ostatniej scenie *Amatora* Krzysztofa Kieślowskiego z 1979 roku tytułowy bohater – filmowiec-amator – kieruje kamerę na siebie. Nie powoduje nim narcyzm – powoduje nim ból. Kupił kamerę, żeby filmować nowo narodzoną córeczkę i prędko odkrył, że kamerą może nie tylko utrwalać domowe radości i prywatne wzruszenia, ale także opowiadać otaczającą rzeczywistość i poddawać ją krytyce, ujawniać krzywdy i odsłaniać to, co wstydliwie zakryte, wywoływać konflikty i oddziaływać na ludzkie losy. Amator filmuje, poznając ciężar własnej odpowiedzialności, a zarazem granice wolności. Kiedy dowie się o realnych skutkach swoich filmów dla konkretnych ludzi, kiedy zapłaci osobistą cenę za zaangażowanie i uczciwość, kiedy zrozumie własne systemowe uwikłanie i własną bezsilność – zwróci kamerę na siebie, by opowiedzieć o sobie, sproblematyzować swoją pozycję oraz medium, jakim się posługuje. Scenę tę opisywano nieraz jako moment przeistoczenia się amatora w artystę, tymczasem dzisiaj warto przyjrzeć się jej jako świadectwu rozpoznania własnej bezradności wobec głębokiego kryzysu, na który składają się zakłamanie, skorumpowanie otoczenia, niesprawiedliwość, degeneracja władzy i dramatyczny konflikt wartości.

Ten moment, co tu kryć, rozpaczy doskonale opisuje też sytuację, w jakiej znalazł się właśnie polski teatr. „Moment Amatora" – reakcja na zawieszenie między odpowiedzialnością a bezsilnością wobec rozpoznania powagi społecznego kryzysu – realizuje się dziś w auto-teatrze, jednej z możliwych, a zarazem w najbardziej osobistej odpowiedzi na kryzys.

Auto-teatr, czyli teatr, którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod własnym nazwiskiem, a nie scenicznej postaci, od siebie i o sobie, odnoszą się do własnych doświadczeń, badają osobiste ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, instytucjonalne ograniczenia, ekonomiczne uwarunkowania, ideowe niepokoje. Auto-teatr to niekoniecznie konwencja teatralna, to raczej formuła nawiązywania kontaktu z widzami na nowych zasadach – szczerości, ujawniania doświadczeń, mówienia za siebie, odpowiedzialności za własne słowa, testowania demokratycznych procedur. Auto-teatr to cokolwiek desperacka próba ustanowienia układu odniesienia w samym teatrze, w zespole albo między sceną a widownią,

In the final scene of the 1979 film *Camera Buff* (Polish: *Amator*, meaning "amateur") by Krzysztof Kieślowski, the main protagonist turns the camera on himself. This act is not caused by narcissism – more by pain. Having bought a simple camera to film his infant daughter, he quickly discovers that his new toy can be used not just to record domestic joys and private moments, but also to say something about the reality which surrounds him, subjecting it to criticism, revealing wrongdoings and that which is hidden through shame, unleashing conflicts and shaping human lives. Our "amateur" carries on filming, discovering the weight of responsibility for his actions, and thus the limits of freedom. When he finally discovers how his new hobby ends up affecting people's lives, forced to pay a personal price for his engagement and honesty, understanding the entrapment and powerlessness caused by the system he is living in – he will turn the camera on himself in order to talk about his own experience, to address his own role and the medium he happens to be using. This scene has often been described as showing the moment when an amateur becomes an artist, while today it is worth considering how it may be used to illustrate the discovery of one's own powerlessness in the face of a deep crisis caused by deceit, corrupt surroundings, injustice, degenerate government and a dramatic conflict of value systems.

This instance of what is, essentially, despair also perfectly describes the situation Polish theatre finds itself in today. This "Amateur Moment", a reaction to the gap between responsibility and powerlessness, an acknowledgement of the seriousness of present-day social problems, is being dealt with by contemporary auto-theatre, one of the possible, and also the most personal, answers to recent crises.

"Auto-theatre" is theatre whose authors speak from the stage in their own names, from the self about the self, referring to their own experiences, studying personal limitations, revealing weaknesses, exploring situations in their works, defining and questioning their identities, revealing the back-stage processes, interpersonal relations, economic conditions and ideological unrest in theatre itself. Auto-theatre is not necessarily a theatrical convention, but rather a formula for creating contact with audiences based on a new set of rules – honesty, the revealing of actual experiences, speaking for the self, taking responsibility for one's own words, testing democratic procedures. Auto-theatre is a rather desperate attempt at establishing

czyli tam, gdzie można mieć jeszcze na coś wpływ, zamiast – jak dotąd – w świecie zewnętrznym, w życiu społecznym czy w historycznym dyskursie, na które, jak się wydaje, wpływ utraciliśmy nieodwołalnie. To zatem także próba nawiązania na nowo komunikacji, która została zerwana w teatrze za sprawą nazbyt hermetycznych poszukiwań artystycznych, a w życiu publicznym – na skutek radykalnych podziałów politycznych i polaryzacji światopoglądowej, uniemożliwiających jakąkolwiek dyskusję.

Pisząc o tym, muszę dla porządku zaznaczyć, że nie jestem tu neutralna za sprawą zaangażowań, które odbierają temu tekstowi cechy bezstronnego komentarza, a nadają mu charakter obserwacji uczestniczącej.

1.

Sytuacja teatru z imperatywem publicznego zaangażowania jest dziś w Polsce szczególnie złożona. Z jednej strony, od kilku lat próbuje z lepszym lub gorszym skutkiem poszukiwać dla siebie nowej formuły, w obliczu wyczerpania się i strywializowania języka teatru krytycznego, który w poprzedniej dekadzie przepatrzył gruntownie polskie rejestry symboliczne i tożsamościowe, przeorał narracje historyczne i dowartościował emancypacyjne dyskursy. Z drugiej strony właśnie ten dorobek teatru krytycznego stanowi dziś źródło różnorakich cierpień, a co najmniej pytań: o skuteczność i trwałość zmian, jakie zaprowadził; o bilans konfliktu jako metody, którą operował; o współodpowiedzialność za podział społeczny, skoro jednych do siebie wcale nie przekonał, a innych nie zdołał namówić, by potraktowali jego diagnozy serio, wyciągając z nich należyte wnioski. Deprymująca jest przy tym świadomość, że ogrom wykonanej przez teatr pracy historycznej i tożsamościowej idzie właśnie na marne w obliczu politycznej kontrofensywy, co nieuchronnie nasuwa myśl, że trzeba będzie to wszystko za jakiś czas przerabiać od początku. Ale to później, bo dziś najważniejsza wydaje się kwestia realnej i drastycznej polaryzacji społecznej, okopania się stron sporu na własnych pozycjach w gigantycznym konflikcie wartości, od których nie sposób odstąpić.

Pytanie zatem, jak się ratować przed śmiertelnym klinczem, przed staczaniem się w przepaść wzajemnej nienawiści i pogardy, przed konfliktem, który grozi realną przemocą? Nie ma dziś w Polsce ważniejszej kwestii niż zapobiegnie temu – przez tworzenie

the points of reference in theatre itself, within companies or between the stage and audience, where one can still influence something rather than – as has been the case until now – in the outside world, in social interactions or in historical discourse, where it would seem we have lost the power of influence for good. It is thus also an attempt to once more develop communication which has been interrupted in theatre as a result of excessively hermetic artistic explorations, and in the public sphere – as a result of radical political divisions and the polarisation of world views, making discussion impossible.

In writing about this, I have to straight away note that I am not neutral in respect of engagement, which strips this text of objective character, having been written in the spirit of participatory observation.

1.

The reality facing socially engaged theatre in Poland today is especially complex. On the one hand, for the past few years it has tried, with more or less success, to find a new formula for itself, faced with the way in which the language of theatrical criticism has become exhausted and trivialised, having thoroughly dissected the specifics of Polish symbol and identity in the previous decade, ploughing through historical narrations and adding value to emancipatory discourses. On the other hand, it is the very achievements of critical theatre which today cause a range of ills, or at least questions about the effectiveness and durability of changes which it has introduced… about the outcome of using conflict as an operating method… about shared responsibility for social divisions, seeing as it has failed to convince and talk many into taking its diagnoses seriously, drawing the appropriate conclusions. It is depressing to now think that the scale of the work carried out by theatre on history and identity is going to waste in the face of political counteroffensive, leading us to conclude that we will have to work our way through all the same old lessons again. But let's leave that for now, because it seems what really matters today is the question of real and drastic social polarisation, of camps forming and becoming established in a giant stand-off of values which no one wants to back down from.

Therefore, the question as to how we can save ourselves from this deadly conflict, from falling into the abyss of mutual hate and disdain, from violence which is now moving from theory to practice? There is no issue

warunków rozmowy, szukanie szans na elementarne porozumienie, alternatywne punkty widzenia, tworzenie lokalnych wspólnot empatycznych i komunikacyjnych. Teatr ze swoim imperatywem zaangażowania ma tu coś do zrobienia. Auto-teatr jest jedną z jego propozycji, choć nie jedyną. W ciągu ostatnich sezonów sformułowano co najmniej dwa wyraziste programy działania teatru w sferze publicznej.

Ostatnio Maciej Nowak z namysłu nad bilansem teatru krytycznego, którego sam był największym promotorem, wyprowadził ideę nowego teatru publicznego – propozycję przekroczenia bezsilności i przezwyciężenia komunikacyjnego pata. Nowak przyznał bowiem (choć chyba nie do końca zasadnie), że przy wszystkich osiągnięciach i zasługach teatru krytycznego nie udało mu się zrealizować jednego celu – ustanowienia nowej widowni: „Potknęliśmy się, skupiając przede wszystkim na modelu teatru reżyserskiego, po części wręcz artystowskiego, niedbającego o sojusz z publicznością"[1]. Nowak porozumienie chce więc budować, sięgając po siły i środki teatru popularnego, który jest „życzliwy dla widza, walczący z wszelkimi formami wykluczenia: pokoleniowego, obyczajowego, fizycznego, światopoglądowego i klasowego [...], który w sojuszu z publicznością oraz przejawami lokalnego aktywizmu społecznego szuka nowego kształtu wspólnoty realizującej się w różnorodności. Teatr uspołecznionego indywidualizmu". I co istotne, „teatr, w którym ważna będzie troska o klarowność przekazu i trafną diagnozę rzeczywistości". Niezależnie od tego, co ma to oznaczać w praktyce, deklaracja przystępności oraz dbałości o wspólnotę różnorodnych podmiotów jest deklaracją *par excellence* polityczną.

Alternatywną propozycję złożyli wcześniej i realizują od dwóch sezonów Paweł Wodziński i Bartek Frąckowiak w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Deklarując przywiązanie do myślenia o teatrze jako „instytucji demokratycznej, otwartej dla wszystkich", stwarzającej odbiorcom możliwość udziału w debacie i „wymianie myśli na równych prawach", zaproponowali jednocześnie coś na kształt ucieczki do przodu. Ma ona polegać na wyzwoleniu się z dotychczasowych, buksujących w miejscu debat tożsamościowych na rzecz słabo dotąd przez polski teatr zauważanej tematyki globalnej; na odejściu od faworyzowanych przez lewicę kulturową

1 Maciej Nowak, *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog" 2016, nr 6.

in Poland of today which is more important than how we can stop this from happening – by creating the conditions for dialogue, by looking for opportunities for elementary understanding, through alternative points of view, through the creation of local empathetic and communicative communities. Theatre, with its imperative of engagement, has much to do here. Auto-theatre is one, though not the only, option available to us. During the last few theatrical seasons, at least two clear programmes for the theatre in the public sphere have been conceived.

Maciej Nowak introduced the idea of a new public theatre, having reviewed the legacy of critical theatre, one which he actively promoted himself – his proposal allows us to overcome powerlessness and the prevailing communicative deadlock. Nowak admits (though perhaps not fully convincingly) that for all the achievements of critical theatre, it has failed to achieve one aim – reach new audiences: "We tripped up, focusing mostly on a directorial form of theatre, perhaps even partly over-artistic, one which did not care to connect with the public."[1] Nowak wants to build common understanding by utilising the resources of popular theatre, which is "kind to the viewer in trying to overcome all forms of exclusion: generational, social, physical, opinion-led and class-based [...], one which in unison with audiences and involvement from local activists seeks a new form of community shaped out of diversity. A theatre of socially-minded individualism." And, importantly, "a theatre in which it is important that the form we communicate in is clear, along with a valid presentation of reality." Regardless of what this might mean in practice, a declaration of accessibility and concern for commonality of various subjects – is a declaration which is political *par excellence*.

An alternative proposal was put forward and introduced in practice two seasons ago by Paweł Wodziński and Bartek Frąckowiak from the Polish Theatre in Bydgoszcz. Declaring an attachment to thinking about theatre as a "democratic institution, open to all and open for all", creating the facility for audiences to take part in debates and "exchange ideas as equal partners"[2], they went on to propose something akin to an escape into the future. It is meant to be about freeing ourselves from stale debates about the identities we have been burdened with

1 In: „Dialog" 2016, no. 6.
2 http://www.teatrpolski.pl/a-letter-from-directors-of-tpb.html?lang=en

dyskursów emancypacyjnych na rzecz szerokiej debaty o demokracji oraz na zaniechaniu sporów o język symboliczny na rzecz zastanawiania się nad możliwościami utopijnych rozwiązań społecznych, ekonomicznych i politycznych. Program Wodzińskiego i Frąckowiaka – choć jawnie polityczny – ma globalne i uniwersalistyczne aspiracje, co dla publiczności może stanowić wyzwanie komunikacyjne, jednocześnie wyzwalając ją zarazem z ideowego impasu, w którym wszystkie argumenty zostały już użyte i odparte. Przeniesienie debaty ze starych okopów na nową, nieudeptaną jeszcze ziemię to kolejna możliwa perspektywa porozumiewania się ponad głowami tych, którzy grożą nam bratobójczym konfliktem.

Trzecią – obok idei teatru popularnego przedstawionej przez Macieja Nowaka oraz koncepcji teatru politycznego formułowanej przez Wodzińskiego/Frąckowiaka – wyraziście dziś zarysowaną propozycją nowego języka teatralnego, a zarazem drogowskazem do wyjścia z komunikacyjnego i społecznego kryzysu jest auto-teatr. Nie miał on jak dotąd swojej programowej wykładni, co nie powinno dziwić, skoro jest AUTO, a więc każdy ze spektakli tego nurtu, każda z jego twórczyń i każdy z twórców mówi tu we własnym imieniu. Co ważne, auto-teatr jest formułą, która może odnaleźć się niemal w każdym modelu teatru i jego ramie programowej. I tak też się dzieje. Spektakle auto-teatralne lub z elementami auto-teatru powstały zarówno w Teatrze Żydowskim, jak i w Teatrach Polskich w Bydgoszczy i w Poznaniu, w Komunie Warszawa i w TR Warszawa, w Starym Teatrze i w Teatrze 21.

2.

To właśnie aktorzy Teatru 21 formułują najlepiej, bo z bezwstydną prostotą, istotę auto-teatru: „Aktor opowiada w tym teatrze o sobie", ideę auto-teatru: „Po co ludziom teatr? Żeby być otwartym na innych ludzi" i zasadę auto-teatru: „Aktor widzi widza, a widz widzi aktora"[2]. Te trzy punkty to gwarancja, że kwestie wynikające z kontekstu politycznego, ekonomicznego i społecznego są podejmowane nie w ramach ideologicznego sporu, ale realnego doświadczenia; że demokracja bądź jej brak nie jest abstrakcją, ale praktyką; że teatr może być miejscem upodmiotowienia, a nie wcielania i oglądania.

2 *21 myśli o teatrze*, red. Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Sobczyk, Fundacja Win-Win, Głogowo 2016.

until now, by taking Polish theatre towards a more noticeably global thematic; by moving away from emancipatory discourses favoured by the cultured Left in favour of a broad debate about democracy and by settling old disputes about symbolic forms of expression and thinking about the possibilities of utopian social, economic and political solutions instead. The programme delivered by Wodziński and Frąckowiak – politically explicit – has global and universal aspirations, which could mean a communicative challenge for the public, but at the same time releases it from an ideological impasse in which all arguments have already been used and rejected. By moving the debate from old trenches to new, unexplored ground offers the chance to see things from a perspective which allows communication to take place, in spite of all the warning voices predicting the inevitability of fratricidal conflict.

Thirdly – alongside the ideas of popular theatre presented by Maciej Nowak and the political concepts formulated by Wodziński/Frąckowiak – a clearly defined proposal for a new theatrical language of today, and at the same time a sign leading towards an exit from our communicative and social crisis, is auto-theatre. It hasn't thus far had its own programmed interpretation, which should not surprise us, seeing as it is by definition AUTO, and therefore every show in this genre, every one of its authors speaks in a unique voice. Importantly, auto-theatre is a formula which can function within any theatrical model and its programme framework. And this is indeed what is happening. Auto-theatrical performances, or those with auto-theatrical elements, have appeared at the Jewish Theatre, as well as Polish Theatres in Bydgoszcz and Poznan, at Komuna Warszawa and TR Warszawa, at the Stary Theatre and Theatre 21.

2.

It was the actors of Theatre 21 who helped formulate, with shameless simplicity, the nature of auto-theatre: "In our theatre, the actors talk about themselves"; the idea of auto-theatre: "Why do people need theatre? In order to be more open to others"; and the principle of auto-theatre: "The actor sees the audience, and the audience sees the actor."[3] These three elements guarantee that the ideas which emerge from political, economic and social contexts are not introduced in terms of an ideological contest, but a real experience: that democracy or its absence

3 *21 myśli o teatrze*, ed. Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Sobczyk, Fundacja Win-Win: Głogowo 2016.

W kolejnych swoich spektaklach: *Statek miłości*, *Upadki*, *Klauni* (2013–2015), aktorzy Teatru 21 dogłębnie i krytycznie wobec systemu przedstawiają na scenie własną kondycję w kontekście programów społecznych, reguł ekonomii, instytucji rodziny. Podobnie aktorzy Teatru Żydowskiego w „Aktorach żydowskich" (2015), którzy problematyzując własną sytuację zawodową, szczerze osłaniając pokrętne ścieżki, jakimi do tego teatru trafili, ujawniają zawody, niespełnienia i stygmaty, jakie się z tym wiążą. W spektaklu *Kwestia techniki* (2015) zrealizowanym w Starym Teatrze na scenę wychodzą z kolei maszyniści, ujawniając własną tożsamość i kulisy swojej niewidzialnej pracy. Spektakl zagrany przez pracowników technicznych pozwala zobaczyć, jak w ramach instytucji teatru funkcjonują grupy „defaworyzowane" i przyjrzeć się hierarchiczności teatru, o której decyduje widzialność. Temat hierarchiczności jeszcze dodatkowo komplikuje spektakl TR Warszawa *Ewelina płacze* (2015), w którym punktem wyjścia są hierarchie dyktowane przez media, a aktorzy podają w wątpliwość własne tożsamości tylko pozornie rozpoznawalne, bo faktycznie konstruowane przez fantazje i aspiracje widzów.

We wszystkich tych spektaklach zasadniczą kwestią jest próba ustanowienia komunikacji na elementarnym poziomie szczerości wymagającej zaangażowania osobistego „ja", niechby i skonstruowanego, ale wyraźnie podkreślającego własną podmiotowość. Wszystkie te spektakle wymagają też nie tyle przećwiczonych w teatrze strategii odbiorczych, ale prędzej tych przynależnych relacjom międzyludzkim – sympatii, empatii, szacunku, zaciekawienia. Po prostu, ludzkich odruchów. Tak jak zostało powiedziane, „otwarcia na innych ludzi" bez paternalizmu i demokratycznie.

Auto-teatr zajmuje się także relacjami władzy w teatrze, ekonomią i regułami zespołowości. Jak w bydgoskim spektaklu *Take It or Make It* (2016), w którym unaoczniony i przeanalizowany zostaje zdemokratyzowany od początku do końca proces twórczy, który zaczął się wiele tygodni przed premierą. Tu każdy z aktorów otrzymał na wstępie możliwość wyboru własnej postaci i przeprowadzenia własnej indywidualnej partytury, tyle że kiedy rozpoczęto pracę zespołową, okazało się, że działania jednych uniemożliwiają działania innym. Spektakl stał się więc skazaną na niepowodzenie próbą wynegocjowania zasad wspólnego bycia na scenie.

are not abstractions, but practice; that theatre can be a place for developing real identities, rather than taking on and observing those others.

In a range of their shows – *The Ship of Love, Falls, Clowns* (2013-2015), the actors of Theatre 21 insightfully criticise the systems which affect their lives and work on stage, in the context of social realities, economic rules and familial institutions. Much like the actors of Jewish Theatre in *Jewish Actors* (2015), who by dealing with the issue of their own professional lives honestly reveal the tangled webs which led them to said theatre, the nature of their jobs, their dissatisfactions and stigmata which come with it. In the show *A Question of Technique* (2015), staged at the Old Theatre, the stage becomes home to backstage workers, revealing their identities and the inner workings of the professions. The show performed by actual technical staff allows us to see how "unfavoured" groups are treated within theatrical frameworks and study more closely theatrical hierarchies, decided by audience numbers. The topic of hierarchies adds an extra level of complexity to the TR Warszawa show *Ewelina's Crying* (2015), where the focal point is hierarchies dictated by the media, and where actors question their own identities which are only superficially familiar, because they are indeed the creations of the fantasies and aspirations of the audience itself.

In all these shows, a key question is that of establishing communication on an elementary level of honesty which demands the engagement of the personal "I", even if constructed, as long as it stresses its own individual identity. All these shows require not only the receiving strategies already developed by theatres, but more those belonging to interpersonal relations – sympathy, empathy, respect and curiosity. Simple human reactions. "Openness to other people" must happen without paternalism and in democratic fashion.

Auto-theatre engages in the subject of power relations within the theatrical world, its economic and team dynamics. This is true of the Bydgoszcz show *Take It or Make It* (2016), where the wholly democratised creative process is exposed and analysed, something which began happening many weeks before the premiere. At the start of rehearsals, each actor was given the chance to choose their own character and develop their own segment of the show, although when the

Nie jest to szczególnie dobry prognostyk dla prób rozwiązywania przez teatr konfliktów społecznych, ale zarazem wprost wyśmienity przykład unaocznienia przyczyn porażki demokracji.

Warto przy okazji zauważyć, że auto-teatr z reguły operuje dyskursem słabości i porażki. Pozostaje mieć nadzieję, że znajdą się teorie, które zadbają o to, by dowieść, że w tym dyskursie tkwi dzisiaj siła... Łączy się to z najważniejszym być może aspektem auto-teatru – zdolnością do przyjęcia postawy autokrytycznej. „Drugi spektakl" (2016) w Teatrze Polskim w Poznaniu realizuje w sposób dosłowny zasadę „aktor widzi widza, a widz aktora", odwzorowując wszystkie najbardziej typowe zachowania publiczności i wypełniając rozmaite zadania, które mogliby postawić aktorom widzowie. I w tym działaniu ponosi klęskę, odsłania własną niemożność, kompromituje się, pokazuje, że imitacja, naśladowanie, małpowanie – owszem, ale emocjonalne przeżycie – niestety nie. Pyta zatem sam siebie: po co w ogóle teatr?

Wreszcie kwestia zasadnicza – pieniądze. Ekonomiczne uwarunkowania produkcji teatralnej pojawiają się między innymi w bydgoskim spektaklu *Kantor Downtown* (2015), w którym aktorka ujawnia swoje miesięczne zarobki i zachęca do tego samego widzów. W *Mikrodziadach* (2016) przygotowanych w ramach *Mikroteatru*, projektu Komuny Warszawa, mnożą się pytania o możliwość robienia teatru bez pieniędzy, bez grantów, bez dotacji. Tyle że tak naprawdę okazuje się, że pytania o ekonomię są w istocie pytaniami o zaangażowanie teatru i o charakter ładu społecznego, szybko więc przybierają inne formy: „czy jestem gotowy na to, żeby mieć poglądy polityczne?", „czy jestem gotowy zabić?", „czy jestem gotowa na bycie nieprzyjemną dla społeczeństwa?", „czy jestem gotowa zamknąć się w sobie?", „czy muszę zacząć się przyzwyczajać?". Niepohamowana seria pytań, które wyrzucają z siebie aktorzy w szesnastominutowych *Mikrodziadach*, to właśnie ten „Moment Amatora", w którym trzeba zwrócić kamerę na samego siebie.

3.

Wiele wymienionych tu spektakli zobaczymy podczas 21. Konfrontacji Teatralnych w Lublinie. To konsekwentna linia programowa festiwalu, wskazująca praktyki auto-teatralne jako szczególnie inspirujący nurt krytyczny, silnie obecny w programie

company began playing together it turned out that the decisions taken by some made it impossible for others to perform. Thus the show, as an attempt to negotiate the rules of sharing a stage, was condemned to failure. This doesn't provide a particularly good prognosis for further attempts at using theatre to resolve interpersonal conflicts, though at the same time it is a rather excellent example of a show which highlights the shortcomings of democratic modes of working.

It is also here worth noting that auto-theatre as a rule operates through the discourse of weakness and disaster. All we co do is hope that a theory will be found which will ensure that this particular discourse does indeed have power... This is connected with perhaps the most important aspect of auto-theatre – the ability to adopt a self-critical position. *The Other Show* (2016) at the Polish Theatre in Poznan literally applies the rule "the actor sees the audience and the audience sees the actor", presenting the most typical behaviours shown by audiences and involving a range of tasks which viewers give the actors. And in using this format it actually fails – revealing its own inadequacy, embarrassing the self, involving imitation, copying and aping certainly, but not quite delivering emotional experiences. And so it asks the self: what on earth is the theatre for?

Finally, the key question: money. The economic conditions in which theatrical productions are delivered appears, for example, in the Bydgoszcz show *Kantor Downtown* (2015), where the actress reveals how much she earns each month and encourages the audience to do the same. In *Mikrodziady* (2016), staged as part of the Mikroteatr project delivered by Komuna Warszawa, the authors ask about the odds of creating theatre without money, without grants, without donations. Only it turns out that questions about the economy are in fact questions about how engaged the theatre is and about the character of social order, and so they quickly take on other shapes: "am I ready to have my own political views?", "am I ready to kill?", "am I ready to be rude to my community?", "am I ready to shut myself off from others?", "do I have to start getting used to things as they are?" The unstoppable series of questions, which actors spit out during the 16 minute-long *Mikrodziady* is that epic "Amateur Moment" when one has to turn the camera upon oneself.

festiwalu już w ubiegłym roku, zarówno w kameralnych spektaklach amerykańskich performerek queerowych prezentowanych w ramach *Klauzuli przyzwoitości*, jak i w spektaklu Wojtka Ziemilskiego *Pigmalion* oraz w widowisku Needcompany *Blind Poet*, którego podstawą były prywatne genealogie aktorów. Dla auto-teatru trudno o lepsze wzorce, inspiracje czy punkty odniesienia niż *Ruff* Peggy Shaw, w którym performerka przedstawiała swoje wychodzenie z udaru, odsłaniając na scenie jego realne skutki czy *Bitch!Dyke!Faghag!Whore!* Penny Arcade, która użyła autobiograficznej historii do rozprawienia się z obłudną kategorią przyzwoitości.

Auto-teatr może mieć oczywiście wiele odmian, od solowych spektakli autobiograficznych po rozbudowane spektakle zespołowe, zawsze jednak skupia się na co najmniej jednej z dwóch kwestii – rozmontowaniu teatralnego medium na czynniki pierwsze i/lub na upodmiotowieniu uczestników spektaklu. Z tym pierwszym wiąże się powrót do ćwiczeń warsztatowych i elementarnych zadań aktorskich, kwestionowanie wszelkich konwencji i przekraczanie granic teatru. Z tym drugim – odpowiedzialność osobista, odsłonięcie prywatności, ryzyko wstydu, a może nawet śmieszności.

Nie przypadkiem wiele wymienionych tu polskich spektakli powstawało z mozołem, nieraz towarzyszyły im konflikty, czasem wewnątrzteatralne protesty i awantury. Spektakl Wojtka Ziemilskiego „6 sposobów na wyjście z teatru", który badał i próbował przełożyć pamięć aktorów Starego Teatru i ich warsztatową świadomość na społeczną skuteczność – w ogóle nie doszedł do skutku. Oferta podmiotowości nie dla wszystkich jest nęcąca, brak roli odbiera poczucie bezpieczeństwa, pytanie o własne zdanie niektórzy odbierają jak opresję. Auto-teatr powstający w ramach repertuarowego teatru często oznacza dramatyczną konfrontację dwóch języków teatralnych – reżysera, który chce szczerości, i zespołu, który chce ról. To zarazem swoisty test społeczny – czy i jak możliwe jest porozumienie dwóch odmiennych języków i wypracowanie wspólnej jakości? Czy wreszcie wszyscy uczestnicy tego procesu zechcą wziąć na siebie odpowiedzialność, mówić o sobie i we własnym imieniu?

3.

The list of plays mentioned here will be featured during the 21th edition of the Theatre Confrontations Festival in Lublin. This is a well thought out programme, indicating auto-theatrical practices as a particularly inspiring critical trend, already present in last year's festival programme, both in one-woman shows presented by American queer performers as part of the *Decency Clause*, as well as in Wojtek Ziemilski's *Pigmalion* and the show *Blind Poet* by Needcompany, based on its actors' personal life stories. In fact it is hard to imagine a better example, anything more inspiring and useful as a point of reference for auto-theatre than *Ruff* by Peggy Shaw, in which the performer presents her recovery from a stroke, revealing its true effects on stage, or *Bitch!Dyke!Faghag!Whore!* by Penny Arcade, who uses autobiographical stories to deal with the hollow category of decency.

Auto-theatre can of course come in many guises, from solo autobiographical shows to complex ensemble pieces, and yet it always focuses on at least one of two aspects – the dismantling of the theatrical medium to its base components and/or empowering those delivering the performance. The former is connected with a return to workshop exercises and elementary acting skills, questioning all conventions and crossing established lines of theatrical processes. The latter – personal responsibility, revealing the private, risking shame and even ridicule.

It is not by accident that many of the Polish plays listed above evolved laboriously, a process which often involved conflict, including protests and scandals within the theatrical environment. Wojtek Ziemilski's show *6 Ways to Leave the Theatre*, which studied and tried to convert the memories of the Stary Theatre actors and their technical awareness into social effectiveness, did not actually reach the stage. The idea of exploring identities is not enticing for everyone, the lack of a defined role removes the sense of safety, while some see the process of being asked direct questions as oppressive. Auto-theatre which emerges as part of repertory theatre often means a dramatic confrontation between two theatrical languages – the director, who wants honesty and the company, which wants parts to play. This is a unique social experiment – is it possible to combine two separate languages, to develop a shared value, and if so how? Will all of the participants in this process want to take on the responsibility of talking about real lives and do so in their own name?

A co w zamian? Jak się okazuje – niesłychane powodzenie, mierzone nagrodami, świetnymi recenzjami i aplauzem widowni dla wszystkich bez mała wymienionych tu spektakli. Warto zastanowić się nad źródłami tego aplauzu, bo niewykluczone, że jest zwiastunem nadchodzącego wielkiego i namiętnego zapotrzebowania na szczerość, na namiastkę prawdy, na osobisty głos, który będzie dawał świadectwo rzeczywistym doświadczeniom, porażkom i słabościom, który będzie wyzwalał empatię, budził zaufanie i budował międzyludzkie relacje, a w konsekwencji uwiarygodniał krytykę systemową, polityczną i społeczną. I jednocześnie wskazywał drogę wyjścia z kryzysu.

W epoce post-prawdy, w której fakty mogą być uznane za niepatriotyczne i tym samym zanegowane, a jawne kłamstwa nie są napiętnowane, tylko rozliczane ze skuteczności, stanięcie naprzeciw widowni i zaoferowanie jej prostej szczerości może mieć walor terapeutyczny. Wobec post-prawdy, w ramach której „dużo plecenia bzdur" nie jest bynajmniej etiudą ze spektaklu *Ewelina płacze*, ale immanentną cechą uprawianej polityki, która przynosi wymierne efekty od Brexitu po nominację prezydencką Donalda Trumpa, auto-teatr może mieć do zaoferowania weredyczne *katharsis*.

20 sierpnia 2016 r.

JOANNA KRAKOWSKA – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, wice-naczelna miesięcznika „Dialog", współwłaścicielka Oficyny Wydawniczej Errata. Zajmuje się historią teatru współczesnego, teatrem i dramatem politycznym oraz przemianami społeczno-obyczajowymi znajdującymi odbicie w sztuce współczesnej. Jest m.in. autorką monografii *Mikołajska. Teatr i PRL*, współautorką (z Krystyną Duniec) książek: *Soc i sex. Diagnozy teatralne i nieteatralne* (nagrodzonej w konkursie Fundacji Kultury) i *Soc, sex i historia* (2014) oraz współredaktorką amerykańskiej antologii polskiego dramatu *(A)pollonia. Twenty-First Century Polish Drama and Texts for the Stage*. W Instytucie Teatralnym w Warszawie prowadziła dwa multimedialne projekty zbiorowe, których celem jest opowiedzenie na nowo historii polskiego teatru: *Teatr Publiczny. Przedstawienia* oraz *HyPaTia* – przywracający kobietom teatru w Polsce należne im miejsce w historii.

What do they get in return? It seems that reward comes in the form of remarkable successes, evidenced by the prizes, rave reviews and applause from audiences received by all of the shows mentioned above. It is worth considering the reasons for this applause, because it is possible that it is a sort of "advance return" on a great and passionate need for honesty, for a shred of truth, for a personal voice which gives testimony to real experiences, failures and weaknesses, which will release empathetic tendencies, build trust and interpersonal relations, and eventually support critiques of the political and social systems around us. And, at the same time, shows us a way to escape the crisis.

In a time of post-truth, when facts can be perceived as unpatriotic and thus end up negated, when obvious lies are not condemned but assessed for how effectively they bring about change, to stand in front of an audience and offer it straightforward honesty can have therapeutic value. In the face of post-truth, when "a lot of talking rubbish" is evidently not a segment from the show *Ewelina's Crying*, but an immanent aspect of ongoing political processes responsible for outcomes such as Brexit and Donald Trump – auto-theatre can offer a loud and clear catharsis.

20th August 2016

TRANSLATED BY
Marek Kazmierski

JOANNA KRAKOWSKA is an assistant professor in the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, deputy editor-in-chief of Dialog, co-owner of Errata Publishing House. Specialises in the history of contemporary theatre, in political theatre and dramaturgy, as well as in social changes and their reflection in contemporary art. Author of monographs, among others, *Mikołajska. Teatr i PRL*, co-author (alongisde Krystyna Duniec) of: *Soc i sex. Diagnozy teatralne i nieteatralne* (recipient of the Kultura Foundation Award) and *Soc, sex i historia* (2014), and co-editor of anthology of Polish drama *(A)pollonia. Twenty-First Century Polish Drama and Texts for the Stage*. In the Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw, Krakowska conducted *Teatr Publiczny. Przedstawienia* and *HyPaTia*, two multimedia collective projects whose aim was to re-tell the story of the Polish theatre, to tell herstory and to re-claim the important – and often sidelined – role (and agency) of women in the development of theatre in Poland.

Łatwo by nam było zastygnąć w tej pozie, ale nie, od razu zaczynamy się spierać.
Budowniczowie, Chto Delat, 2005

Na nagraniu widać, że wideo brytyjskiej artystki Carey Young rozgrywa się w jednym z wielu biur nowoczesnego centrum biznesu, pełnego drapaczy chmur. Ostrość kamery ustawiono na kobietę w granatowym kostiumie, która stoi naprzeciwko wielkiej, szklanej ściany i powtarza to samo zdanie, zmieniając przy tym intonację, gestykulację i modulację. Sprawia wrażenie, jakby wykonywała ćwiczenie z kursu prowadzenia prezentacji biznesowych. Kobieta zwraca uwagę na niuanse wymowy i precyzję gestów, a przy tym w nieskończoność powtarza: „Jestem rewolucjonistką”[1].

To osobliwe ćwiczenie stylistyczne jest świetnym punktem odniesienia do złożonej kwestii, której chciałabym się przyjrzeć w swoich rozważaniach nad relacją sztuki współczesnej i polityki. Żyjemy w czasach, w których twórczość, pragnienie zmiany i nieprzerwana refleksja nad warunkami produkcji stały się siłami napędowymi rozwoju postindustrialnego świata, naznaczonego potrzebą ciągłego rewolucjonizowania metod produkcji i twórczości. Dlatego scena z wideo Young jest nie tylko ćwiczeniem stylistycznym. W obecnej fazie kapitalizmu ten rodzaj „coachingu” stał się istotą pracy, zwłaszcza w branżach kreatywnych i artystycznych. W świecie współczesnych korporacji deklaracja: „Jestem rewolucjonistką”, nagle zmienia się w akt mowy *par excellence*. Przeniesienie obsesyjnej potrzeby zmiany społecznej, która silnie naznaczyła XX wiek, w scenerię przezroczystego drapacza chmur może nam pomóc w zrozumieniu aktualnej sytuacji społecznej i politycznej. Sytuacji, która determinuje pojmowanie związków polityki i sztuki, a przede wszystkim wywiera silny wpływ na rozumienie autonomii sztuki, którą trzeba dziś rozpatrywać w ścisłym powiązaniu z pracą artysty. Politykę często rozumie się dziś jako system zorganizowanych interesów, zaplanowanych z góry, biurokratycznie ustrukturyzowanych działań oraz zorganizowanych i konceptualizowanych w odpowiednim dyskursie możliwości, do których także zaliczają się rozmaite ćwiczenia stylistyczne wykonywane w ramach artystycznej wolności. Jak przekonywał Slavoj Žižek, żyjemy dziś w świecie, w którym

1 Carey Young, *I'm the Revolutionary (2001)*, Incorporated, London: Film and Video Umbrella, 2002, s. 173.

We could be easily frozen in this kind of pose, but no, we immediately begin to argue.
(Builders, Chto delat 2005)

It is evident that the video by the British artist Carey Young takes place in one of the numerous offices of a modern high-rise corporation centre. The camera is focused on a woman in a dark blue business suit standing in front of a huge glass office wall. The woman keeps uttering a single sentence, using different accentuations, gestures and intonations in the process. She seems to be practising as though in a business presentation course. She pays attention to the pronunciation nuances and precise gesticulation while practising it over and over: “I'm the revolutionary.”[1]

This unique exercise in style is a very good indication of the complex situation into which I want to place my reflection on the relationship between politics and contemporary art. We live at a time when creativity, a wish for change and constant reflection on creative conditions are the driving forces behind development in the post-industrial world, marked by the need to constantly revolutionize methods of production and creativity. Young's statement is therefore not only an exercise in style; this kind of ‘coaching’ is actually essential to the ways of working in contemporary capitalism, especially creative and artistic ways of working. In the contemporary corporate world, ‘I'm the revolutionary’ suddenly turns into a speech act *par excellence*. The transfer of the obsession with social change (which deeply marked the twentieth century) into a transparent sky-scraper helps us understand the topical social and political situation, which profoundly affects the way of thinking on the connection between politics and art, especially on the changed role of the autonomy of art today, which needs to be closely connected to artistic work itself. Today, politics is frequently understood as a system of organized interests, of bureaucratically structured activities planned in advance, and of organized and discursively conceptualized possibilities, which include various exercises in style in terms of artistic freedom. According to Slavoj Žižek, we now live in a world where pseudo-activity rather than passivity poses the basic threat. Furthermore, politics almost comes across

1 Carey Young, “I'm the Revolutionary (2001)”, Incorporated, London: Film and Video Umbrella, 2002, p. 173.

częściej niż pasywność zagraża nam pseudoaktywność. Co więcej, przez przymus ciągłej partycypacji i aktywności uprawianie polityki stało się niemal koniecznością: „Ludzie bez przerwy interweniują, «coś robią», naukowcy biorą udział w bezsensownych debatach i tak dalej”[2]. Žižek umieścił pasywność w opozycji do współczesnej sytuacji politycznej, którą podobnie jak wielu innych teoretyków nazwał postpolityką polegającą na redukcji polityki do zarządzania życiem społecznym przez ekspertów[3].

Z sytuacji postpolityczności wyrasta silny opór, jaki napotykamy w dyskusji nad współczesną relacją polityki i sztuki. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że sztuka współczesna nie jest wystarczająco zaangażowana politycznie, a artystyczne i kreatywne moce są w mniejszym lub większym stopniu odizolowane od kontekstu społecznego. Można też odnieść wrażenie, że dziś wolność artystyczna narasta wprost proporcjonalnie do nieistotności sztuki lub jej niemocy wobec szerszych zmian społecznych. Jeszcze nigdy tak wyraźnie jak dziś nie podkreślano zapotrzebowania na sztukę polityczną. Wymaga się od niej, żeby komentowała, dokumentowała, odkrywała i poruszała tematy polityczne oraz żeby aktywnie uczestniczyła w procesach społecznej i politycznej partycypacji.

Czy ów apel o polityzację sztuki artykułowany na poświęconych jej forach i konferencjach oraz na festiwalach z tym (pod) tekstem w nazwie, to rozróżnienie generacji politycznych i apolitycznych, nie jest przejawem tego, co Slavoj Žižek nazwał „pseudoaktywnością”? Czy tak silnie zakorzeniona w eksperckich metodach zarządzania interesami społecznymi sztuka współczesna nie staje się częścią współczesnego przymusu nieprzerwanej aktywności? Działaj, bądź aktywny, uczestnicz, bądź zawsze gotów do sporu, generuj nowe idee, zwracaj uwagę na kontekst, a jednocześnie stale poddawaj refleksji własne metody produkcji...

2 Slavoj Žižek, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, przeł. Antoni Górny, Warszawa 2010, s. 219.
3 Stan postpolityczności może wiązać się ze zmianami w społeczeństwie postindustrialnym. Wielu teoretyków twierdzi, że współczesna polityka polega głównie na biurokratycznej organizacji codziennych interesów (Rancière), polityczności bez antagonizmów (Mouffe) lub że jest ściśle związana zarówno ze zmianami w obrębie zmediatyzowanej polityki, jak i ze zmianami społecznymi i ekonomicznymi (Baudrillard). Możemy też odnieść postpolityczność do teorii Negriego i Hardta, w których łączy się ją z rolą pracy niematerialnej, dominacją imperium i zmianami w percepcji ideologii klasowych.

as an urgency, as a coercion into constant participation and activity: “People intervene all the time,´do something´; academics participate in meaningless debates and so on.”[2] Žižek places this passivity in the opposition to the contemporary political situation, which, like many other theorists, he terms post political, and one where we are faced with the reduction of politics to the expert management of social life.[3]

Arising from this post-political situation is a profound uneasiness that overcomes us when discussing the contemporary relationship between politics and art. At first sight, the art of today seems insufficiently engaged; artistic and creative powers seem more-or-less isolated from social contexts. It appears that today artistic freedom is proportionate to artistic unimportance or the powerlessness it exhibits as regards wider social change. The need for political art has never been at the foreground to the extent it is now; art has been called upon to comment on, document, discover and address political themes, as well as to actively intertwine with social and political participation processes.

Isn't this call for the politicization of art – the articulation of forums and conferences where politicization is discussed, of festivals that are being (sub)titled in this way, the differentiation between political and non-political generations – a sign of what Slavoj Žižek terms “pseudo-activity”? Isn't the art of today deeply ingrained into the method of expertly managing social interests, a part of the contemporary urgency for ceaseless activity? Act, be active, participate, always be ready for opposition, generate new ideas, pay attention to contexts while constantly reflecting on your methods of production... Doesn't all that stand for the activity that profoundly defines the so-called post-political condition? In both visual art and the performing arts, political art is actually in good shape. It connects contexts, is topical,

2 Slavoj Žižek, *Violence: Six Sideways Reflections*, London: Profile Books, 2009, p. 183.
3 The post-political state can be connected to the changes in post-industrial society. Many theorists state that the politics of today mainly involves the bureaucratic organization of everyday interests (Rancière), politics without antagonisms (Mouffe) or tightly connected to the changes in the mediatisation of politics as well as to economic and social changes (Baudrillard). We can also link the post-political state with the theories of Negri and Hardt, where the post-political is connected to the role of non-material work, the dominance of the empire and the changes in the perception of class ideologies.

Czy nie są to działania silnie definiujące tak zwaną kondycję postpolityczną? Sztuka polityczna jest żywym nurtem zarówno w sztukach wizualnych, jak i performatywnych. Łączy różne konteksty, jest aktualna, rzuca wyzwania, proponuje formy partycypacji, jest nieustannie krytyczna, refleksywna, prowokacyjna i odmienna. Istnieje jako nieprzerwana produkcja krytycznych odstępstw i komentarzy zorganizowanych i zapośredniczonych przez zorientowane tematycznie zastosowania i pseudoaktywne modele artystycznego rynku. Wiele współczesnych segmentów rynku sztuki – wystawy, produkcje i festiwale – opiera się na krytycznym metajęzyku, w którym sztuka często występuje jako autonomiczne pole wolności różnych poglądów i prowokacyjnej twórczości. Razem z tym metajęzykiem wzrasta polityczna niemoc sztuki, coraz szczelniej zamkniętej w swojej rewolucyjnej wieży z kości słoniowej. Stąd wezwanie Alaina Badiou, by nie ustawać w odsłanianiu nicości wydarzeń. Doprowadziło go ono do następującej konkluzji zamykającej manifest afirmacjonizmu: „Lepiej nie robić nic, niż pomagać w tworzeniu form uwidaczniania tego, co Imperium uznaje z gruntu za rzeczywiste"[4]. Dzisiejsza sztuka wydaje się być generowana w polu pomiędzy pseudoaktywnością a dążnością do faktycznej skuteczności, przez co jednocześnie jest silnie naznaczona poczuciem utraty rzeczywistego efektu, jak również pragnieniem radykalnego z nim zerwania.

Kwestią, którą chciałabym poddać pod dyskusję, jest to, w jaki sposób procesy artystyczne i twórcze przeplatają się z procesami politycznymi, zwłaszcza kiedy celem tych pierwszych jest przezwyciężenie pozycji niemocy i ustanowienie nowej relacji z procesami współczesnego kapitalizmu. Wykażę, że aby poddać krytycznej analizie to uwikłanie sztuki i polityki oraz odejść od użalania się nad niemocą tej pierwszej, trzeba przemyśleć na nowo relację sztuki i stosunków pracy. Stosunki pracy artysty i to, co ta praca produkuje, sytuują sztukę w intymnej bliskości z kapitalizmem.

Znakiem naszych postpolitycznych czasów stało się to, że nie uznaje się już tradycyjnie pojmowanych XIX-wiecznych artystów politycznych, których Oliver Marchart określił terminem „artystów-członków partii". Artysta-członek partii poświęcał część swojej autonomii dla dobra heteronomii, na przykład poświęcał autonomię sztuki na rzecz polityki. Marchart zilustrował swój wywód znanym dyptykiem Jörga Immendorffa, w którym słowami: „Wo stehst du mit Deiner Kunst, Kollege?" („Gdzie stoisz ze swoją sztuką, kolego?"), opatrzono wizerunek malarza w pracowni, za której uchylonymi drzwiami trwa demonstracja[5]. Zdaniem Marcharta w czasach historycznych awangard aż do końca lat 60. XX wieku dominującym modelem artysty zaangażowanego politycznie był ktoś, kto nieustannie kwestionował granice autonomii sztuki na rzecz polityki i kto stale burzył granice oddzielające sztukę od innych działań sytuujących się pomiędzy nią i życiem. Dziś taka postawa wydaje się naiwnością, jeśli nie anachronizmem. Współczesne wypowiedzi artystyczne kieruje się w stronę rynku, a emancypacyjna moc twórczości – czy się nam to podoba, czy nie – staje się siłą napędową kapitału. Jak twierdził Marchart, niemal wszystko, co można w tej sytuacji zrobić, to przypisać artyście decydującemu się na autonomiczną heteronomię (bo artysta-członek partii wciąż wierzy w swoją nienaruszoną autonomię) ideologiczną ślepotę. W świecie polityki jako spektaklu, kreatywnej ekonomii i kapitału zarządzanego przez zinstytucjonalizowane krytyczne i polityczne dyskursy bardzo trudno jest wierzyć w nienaruszoną autonomię politycznego artysty, gdy prezentuje on dzieła na festiwalach „sztuki politycznej" i tworzy prowokacyjną sztukę na potrzeby coraz bardziej zglobalizowanych festiwali. Stąd po części wynikało rozczarowanie awangardowymi i neoawangardowymi praktykami artystycznymi XX wieku, ponieważ emancypacyjnej mocy liberalizacji sztuki i życia towarzyszyła liberalizacja władzy kapitału. Dziś twórczość i podmiotowość artysty znalazły się w centrum współczesnej produkcji wartości.

Współczesny marketing wolności i transfer rewolucyjnej tematyki walki klas do hedonistycznego przemysłu rozrywkowego i kreatywnego przemysłu idei wpłynął na to, że sztuka współczesna rzadko artykułuje się w kategoriach rewolucyjnych utopii i emancypacyjnego myślenia o przyszłości. Jeśli ma to miejsce, zwykle przybiera formę specyficznych, pragmatycznych i użytecznych sugestii. Dlatego sztuka często koncentruje się na produkcji wspólnoty, staje się przestrzenią relacji społecznych [...]. Wyraża

4 Za: Slavoj Žižek, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, dz. cyt., s. 219.

5 Oliver Marchart, *In Service of the Party. A short Genealogy of Art and Collective Activism*, „Maska" 2006, nr 6–7 (21), s. 88–99.

provokes, opens up forms of participation, is ceaselessly critical, reflexive, provocative and different. Art exists as the non-stop production of critical deviations and comments that are organised and intermediated through thematically oriented applications and pseudo-active models of the artistic market. Many contemporary art market contexts – exhibitions, productions and festivals – are based on a critical meta-language where art frequently appears as an autonomous field of freedom, different views and provocative creativity. Along with this meta-language, there is a growing political powerlessness of art, which seems increasingly isolated in its glass revolutionary tower. For this reason, Badiou finds that it is now constantly necessary to actively cover up the nothingness of what takes place, and makes the following statement at the conclusion of his manifesto of affirmationism: "It is better to do nothing than to contribute to the invention of formal ways of rendering visible that which Empire already recognises as existent."[4] The art of today seems to be generated in this field in-between pseudo-activity and the quest for a real effect; it is profoundly marked by the loss of the event and the desire for a radical cut at the same time.

The question I will therefore be discussing on many pages of this book is how artistic processes and creation intertwine with political processes, especially when they try to overcome positions of powerlessness and establish a new relationship with contemporary capitalist processes. I will show that, in order to critically understand this intertwinement of art and politics and also take a step forward from bemoaning the powerlessness of art, we need to rethink the relationship between art and ways of working. The ways in which the artist works today and the things produced by the artist's work place art intimately close to capitalism.

It is characteristic of the contemporary "post-political" period that it no longer recognises the traditional twentieth century political artist, termed "the party-member artist" by Oliver Marchart. This artist sacrifices part of their autonomy for the good of heteronomy – i.e. renounces the autonomy of art for the benefit of politics. As an illustration, Marchart offers the well- known dyptichon by Immendorf situated under the caption: *Where do You Stand with Your Art, Colleague? (Wo stehts du mit Deiner Kunst, Kollege?)* as a painter in his studio, with political demonstrations taking place outside his open door.[5] According to Marchart, the prevailing model of the political artist from the historical avant-gardes until the end of the 1960s was someone that constantly challenged the limits of autonomy in favour of politics, someone who constantly demolished the borders between art and other activities, between art and life. Today, this kind of activity seems naive if not anachronistic; contemporary artistic statements are articulated in the direction of the market, with the emancipatory power of creativity becoming the driving force of capital – whether we like it or not. As Marchart states, there is little we can do but ascribe ideological blindness to an artist who decides on autonomous heteronomy (because the party-member artist still believes in their own undiminished autonomy). In a world of politics as spectacle, creative economy and capital governed by institutionalized critical and political discourses, it is very hard to believe in the undiminished autonomy of the political artist who presents works at festivals of "political art" and gives rise to provocative art at globalized festivals. Hence part of the disappointment in the artistic avant-garde and neoavant-garde practices of the twentieth century, as their emancipatory power of liberating art and life goes well with the liberation power of capital: nowadays, creativity and artistic subjectivity are at the centre of the contemporary production of value.

The contemporary marketing of freedom and the transfer of revolutionary themes from the class struggle to the hedonistic entertainment industry and the creative industry of ideas has resulted in today's art rarely being articulated along the lines of revolutionary utopias and the emancipatory thinking of the future. If this does take place, it is usually in the form of specific pragmatically usable suggestions. For this reason, art frequently focuses on the production of the social; it is becoming a field and place of social relations (...). Art frequently articulates its relationship with politics by inventing models of sociality and community, by active participation and interaction, and by means of propositions of and ways of meeting that

4 Alain Badiou, "15 Theses on Art", Maska, 3-4, 19, (2005).

5 Olivier Marchart, "In Service of the Party. A Short Genealogy of Art and Collective Activism", *Maska*, 6-7, 21, (2006), pp. 88-99.

swoje związki z polityką, tworząc modele społeczne i wspólnotowe w procesie aktywnej partycypacji i interakcji, proponując takie rodzaje spotkań, które nieustająco zachęcają do różnych form działania. Świadczy to o problematycznej relacji sztuki i wspólnoty. Jednocześnie ten rodzaj polityzacji bliski jest innej istotnej artystycznej postawie, która pod koniec XX wieku zastąpiła sztukę artysty -członka partii.

Według Marcharta, częściej spotykamy się dziś z „heteronomiczną autonomią"[6] niż z autonomiczną heteronomią. Właśnie ta pierwsza stała się obecnie hegemonicznym modelem sztuki. Nie mamy już do czynienia z artystą-członkiem partii rozdartym z jednej strony między lojalnością wobec sztuki, a z drugiej – wobec partii. Marchart przekonuje, że artysta przyjmuje dziś postawę pseudoautonomii, upodmiotawia się jako coś w rodzaju kreatywnej spółki akcyjnej albo usługowej monady. Artysta pracujący na własny rachunek jest autonomicznym przedsiębiorcą i jednocześnie heteronomicznym pracownikiem. Co ciekawe, „w chwilach swojej najsilniejszej heteronomii (zależności od rynku), te działające na rynku jednostki wytwarzają autoiluzję całkowitej autonomii"[7]. Jeśli rzeczywiście dochodzi do polityzacji sztuki, to w mniejszym lub większym stopniu polega ona na zagłuszaniu sumienia, na wyborze którejś z opcji dostępnych w zestawie istniejących możliwości, którą przy pierwszej nadarzającej się okazji należy porzucić i wymienić na skuteczniejszą ofertę. Choć ten rodzaj działania wydaje się mniej anachroniczny i lepiej dostosowany do współczesnych społecznych i politycznych przemieszczeń, to w istocie główne polityczne tematy i ich konteksty są w tym wypadku dyktowane przez rynek. Pozycja polityczna sztuki jest bliska współczesnym przemysłom kreatywnym. Artyści artykułują swoje idee, tworząc społeczne sytuacje komunikacyjne i konteksty, w których konkretne relacje zachodzą w z góry zagwarantowanym poczuciu bezpieczeństwa, z wykluczeniem wszelkich antagonizmów; mogą się tu bez przeszkód formować nietrwałe wspólnoty umożliwiające partycypację różnych uczestników i nic nie zakłóca przypadkowego i swobodnego przepływu rozmaitych interesów. Wydaje się więc, że w istocie mamy do czynienia z dominacją heteronomii, którą Žižek określił jako „pseudoaktywność".

6 Tamże, s. 94.
7 Tamże, s. 99.

constantly give rise to proposals for various forms of activities. This testifies to a problematic relation between art and the community; at the same time, this kind of politicization is close to another important artistic position that appears chiefly at the end of the twentieth century, replacing so-called party-member art.

According to Marchart, we now frequently face "heteronomous autonomy"[6] rather than autonomous heteronomy. Today, this is the prevailing hegemonic model of art. It is no longer about the party-member artist torn between loyalty to art on the one hand and the party on the other. As Marchart states, artists now adopt a position of pseudo-autonomy; they are subjectivised as creative joint-stock personalities or functioning service monads. The artist is their own (autonomous) entrepreneur and heteronomous (employee) at the same time. Interestingly enough, "at the moment of their greatest heteronomy (market dependence), these market entities harbour an auto-imagination of full autonomy."[7] If the politicization of art actually occurs, this is more or less to appease one's conscience to draw from the joint pile of existing references that are to be discarded and replaced by a more effective offer at the first available opportunity. Although this kind of activity appears less anachronistic and more in accordance with the current social and political shifts, the basic political articulation of themes and contexts is still dictated by the market. The political stance of artists is similar to that of contemporary creative industries. They articulate their ideas by forming contexts and communicative social situations in advance, where particular relations can take place safely and without antagonism; this is where temporary communities can be formed, enabling the participation of different users, as well as the contingent and free-flow of various interests. It therefore seems as though it is actually the prevailing heteronomy that Žižek terms "pseudo-activity."

None of the two prevailing forms of twentieth century politicization give rise to political antagonism nowadays. Autonomous heteronomy is no longer the kind of politicization that can respond antagonistically to contemporary political reality. The party-member artist no longer has a field

6 Ibidem, 94.
7 Ibidem, 99.

Dziś żadna z przeważających w XX wieku form polityzacji nie prowadzi do politycznego antagonizmu. Autonomiczna heteronomia nie jest tym rodzajem polityzacji, który mógłby antagonistycznie odpowiedzieć na współczesną rzeczywistość. Nie ma już pola działań artysty-członka partii, można wręcz powiedzieć, że dziś egzystuje on bez partii. Tego rodzaju artystyczne działania nie tworzą potencjału dla nowych politycznych wspólnot i form współistnienia, nie ma więc już dziś znaczenia, na rzecz której ze stron artysta poświęca część swojej autonomii, gdy odchodzi od sztuki, żeby stworzyć wspólnotę polityczną.

Pod koniec 2007 roku w przedstawieniu reżyserowanym przez Sebastijana Horvata *Obdartusy/Uczniowie i nauczyciele* („Raztrganci/Učenci in učitelji") pojawiła się w słoweńskim teatrze ciekawa próba aktualizacji awangardowej wypowiedzi politycznej. W tej zaangażowanej politycznie interpretacji sztuki agitacyjnej Mateja Bora nie tylko wyrażono stanowisko wobec aktualnych politycznych tematów (przede wszystkim w sprawie słoweńskich wojsk partyzanckich w czasie II wojny światowej i współczesnych prób rehabilitacji członków sympatyzującej z nazistami Białej Gwardii), ale także odniesiono je do progresywnych wartości oporu i radykalnej afirmacji, dokonując próby odnowienia zapomnianej tematyki XX-wiecznych utopii.

Reżyser celowo wystawił *Obdartusów/Uczniów i nauczycieli* jako sztukę agitacyjną na rzecz określonych wartości i nadał jej też adekwatną formę – jest to niemalże realistyczny teatr propagandowy, który stał się próbą afirmacji utopijnej wizji świata intensywnego społecznego uczestnictwa, wyrażoną za pomocą prostej narracji o absurdalnej opozycji dobra i zła. Jednak w tej autonomicznej heteronomii tkwi pewien paradoks, bo sztukę, której celem jest inicjowanie działania, adresuje się do grup widzów już uformowanych lub „upodmiotowionych"; podobny efekt dałoby zaadresowanie przedstawienia z politycznym przesłaniem do odbiorców, którzy znajdują się w przeciwnym politycznym obozie. Zresztą agitacja i produkcja oparte na odmiennych założeniach i perspektywach politycznych mogłyby być równie efektywne. Polityczność sztuki polegająca na porzuceniu artystycznej autonomii w celu przyjęcia progresywnej i zaangażowanej postawy nie może być już jednak skuteczna w postpolitycznym świecie, ponieważ

of activity; we could say they actually exist without a party. The actions of this kind of artist do not establish a potential for different political communities and forms of co-existence; today, it is no longer important which side artists sacrifice their autonomy for in terms of leaving art in order to set up a political community.

At the end of 2007, Slovenian theatre saw a very interesting attempt to retopicalise the avant-garde political stance in *Ragged People/Pupils and Teachers (Raztrganci/Učenci in učitelji)*, a performance directed by Sebastijan Horvat. Not only did this engaged rendition of Matej Bor's agitation play take a direct stance on topical political events (especially toward the World War Two partisan movement in Slovenia and the current attempts to rehabilitate Nazi-sympathizing White Guard members), but also connected all this with the universal progressive values of resistance and radical affirmation, attempting to restore forgotten utopian twentieth century themes. Director Sebastijan Horvat purposely staged *Ragged People* as an agitation for specific values, choosing its form along the same lines – an almost realistic agitation theatre performance that attempts to affirm the utopia of a more engaged world through a clear narrative about the incongruous oppositions of good and evil. However, there is a paradox in such autonomous heteronomy, where art makes a direct appeal yet addresses a group of people that has already been formed or "subjectivised": a similar effect could be achieved if the political subject targeted by the performance was on the opposite side of the political spectrum. An agitation and production based on the other political perspective and foundations could have been equally successful. The politicization of art by abandoning artistic autonomy in order to establish progressive and engaged politics no longer has a direct effect in the post-political world because the artistic market offers various possibilities of political choice. The spectator communities established through these choices are not articulated through a political subjectivisation that is difficult and full of contradictions. Quite the opposite: the spectator communities are mainly articulated as pre-established moral communities that are formed along the dividing line between good and evil, where one's friends are suddenly separated from one's enemies. Today, the need for engaged theatre and art can frequently be discussed along the lines of what

rynek artystyczny ma obecnie w ofercie niewyczerpane możliwości politycznych wyborów. Wspólnot widzów powstających wokół tych wyborów nie formułuje się już jednak w procesie złożonego i pełnego sprzeczności upodmiotowienia politycznego. Wprost przeciwnie – artykułuje się je jako wspólnoty moralne uformowane wzdłuż linii oddzielającej dobro od zła, za pomocą których przyjaciele zostają raptownie oddzieleni od wrogów. Dziś o zapotrzebowaniu na zaangażowany teatr i sztukę często mówi się kategoriami, które Chantal Mouffe nazywa „polityką w rejestrze moralności"[8]. Zgodnie z hipotezą Mouffe, z powodu zaniku konstytutywnego antagonizmu (stanowiącego esencję polityczności) dyskurs polityczny zastąpiono dyskursem moralnym. Nie znaczy to jednak, że moralność zastąpiła politykę albo że polityka stała się bardziej moralna, ale wyłącznie to, że polityka toczy się w rejestrze moralności. Antagonizmy polityczne wytwarza się jako kategorie moralne, z którymi mają się identyfikować współczesne wspólnoty, przez co kategorie te nabierają charakteru urojonego. Nie jest to już antagonizm pomiędzy tymi, do których adresowane są polityczne wypowiedzi, czyli pomiędzy „nami i nimi" jako nosicielami pewnych znaczeń i form politycznego upodmiotowienia. Według Chantal Mouffe, zamiast sporu lewicy z prawicą mamy dziś spór „dobrych" ze „złymi"[9]. W tym kontekście do najbardziej radykalnych dzieł zaliczają się te, które nie pozostawiają nam możliwości wyboru, uruchamiając opór niezależnie od swojej politycznej orientacji – i to opór zarówno lewicy, jak i prawicy. Ów opór jest konsekwencją antagonizmu stworzonego środkami formalnymi (jak ma to miejsce w przypadku słoweńskiej grupy Laibach), przez anarchizm (tu przykładem może być wiele anarchistycznych dzieł rosyjskich aktywistów, takich jak grupa Voina lub inspirujący ją artyści lat 90., na przykład Alexander Brenner czy Oleg Kulik) czy wreszcie przez ingerowanie w samo życie (jak miało to miejsce w przypadku trzech słoweńskich artystów, którzy oficjalnie zmienili sobie nazwiska na nazwisko byłego prawicowego premiera Słowenii Janeza Janšy).

Z perspektywy heteronomicznej autonomii pozycja sztuki cechuje się niemocą głównie dlatego, że podmiotowość artysty znalazła

8 Chantal Mouffe, *Polityczność. Przewodnik krytyki politycznej*, przeł. Joanna Erbel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 88.
9 Tamże, s. 88–93.

Chantal Mouffe terms "politics in the register of morality."[8] Her hypothesis is that, due to the disappearance of constitutive antagonism (which forms the essence of the political), political discourse is replaced by moral discourse. It is not that politics has been replaced by morality or that it has become more moral, but that it takes place though the register of morality. Political antagonisms are created as moral categories that contemporary communities identify with and thus become established in an imaginary way. It is no longer about the antagonism between those addressed by political articulations – between 'us and them' as bearers of certain articulations and forms of political subjectivisation. As Chantal Mouffe states, instead of a fight between the left and the right, we nowadays have a fight between those in the right and those in the wrong.[9] In this sense, the most radical works include those that do not allow us any possibility of choice, triggering uneasiness regardless of their political orientation – uneasiness at both the left and the right. This uneasiness is a consequence of the antagonism they create by means of their form (e.g. the Slovenian group Laibach), their anarchism (e.g. many anarchist works by Russian activists, such as Voina or some artistic predecessors at the beginning of the 1990s like Alexander Brenner or Oleg Kulik), or by means of a direct intervention into life itself (e.g. three Slovenian artists officially changing their name to Janez Janša, the name of former right wing Slovenian Prime Minister).

Therefore, art seems to be in a helpless position from the perspective of heteronymous autonomy as well, especially because artistic subjectivity is now at the centre of new models of creativity. Not only does art frequently function as an autonomous space of freedom, it also participates in a network of pre-established models of criticality and reflexivity, as a sort of "politicisation with reason", or a choice between ready-made possibilities of discourse.

In contemporary performing arts, at least in the wider European space, it was held for a decade or so that the political was actually part of the form, of the way we make art, and thereby an answer to the question of what

8 Chantal Mouffe, *On The Political*, London: Routledge, 2006, p. 72.
9 Ibidem, pp. 72-76.

się obecnie w centrum nowych modeli kreatywności. Sztuka nie tylko często funkcjonuje jako autonomiczna przestrzeń wolności, lecz także uczestniczy w sieci z góry ustanowionych modeli krytyczności i refleksywności jako rodzaj „rozsądnej polityzacji" albo wybór z gotowych możliwości dyskursu.

We współczesnych sztukach performatywnych, a przynajmniej w ich szeroko pojętym europejskim kontekście, przyjmuje się już od mniej więcej dekady, że polityczność jest w istocie elementem formy, sposobu wytwarzania sztuki, a więc także odpowiedzią na pytanie, czym sztuka jest. Od drugiej połowy lat 90. i praktyk takich twórców, jak: Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Janez Janša czy Via Negativa, polityczność w teatrze rozumie się jako nieustanne kwestionowanie i krytykę teatru jako urządzenia (*apparatus*) i jego relacji z publicznością. Jak przekonywała Bojana Cvejić, kwestionowanie to uformowało nowy rodzaj reżimu reprezentacji, który tworzy tautologiczny charakter performatywu. Taki performans zawsze jest nakierowany na swoich uczestników i stawia pytania o ich rolę, nakłania ich do „refleksji nad swoją historią, gustem, zdolnością percepcji i ramami kontekstualnymi, jakie powinni uruchomić, aby ten performans odczytać"[10]. Dotyczy to problematycznego statusu postmodernistycznej teorii, która staje się „autoreferencyjnym aktem mowy" kwestionującym rolę widza i odsłaniającym teatr w roli dyspozytywu. Ta autoreferencyjność własnych stosunków produkcji jest kluczem do zrozumienia współczesnej postpolityczności i pseudoaktywności. Dziś radykalnej zmianie uległy fakty, na podstawie których na początku XX wieku Benjamin sformułował swój koncept sztuki politycznej.

W swoim słynnym eseju *Twórca jako wytwórca* (1934) Benjamin odrzucił jakąkolwiek instrumentalizację sztuki dla celów politycznych, twierdząc, że sztuka jest polityczna tylko o tyle, o ile przygląda się własnym warunkom produkcji. Oznacza to, że jest świadoma, w jakich stosunkach produkcji jest tworzona i działa na rzecz ich emancypacji. Ta emancypacja własnych stosunków produkcji oraz nieprzerwana refleksja nad jej modelami i protokołami łączy się ściśle ze współczesnymi modelami produkcji ery postindustrializmu. Kreatywne rozwiązania, refleksja nad hierarchiami zarządzania

10 Bojana Cvejić, *Learning by Making*, http://summit.kein.org/node/235 [dostęp: 26.01.2015].

art is. From the middle of the 1990s onwards, through the practices of authors like Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Janez Janša, Via Negativa, politicality was understood through an endless questioning and critique of the theatre apparatus itself and the relation to the audience. According to Bojana Cvejić, such questioning formed a kind of new regime of representation, which forms the tautological character of the performative. Here, the performance always questions and addresses the spectators in their role, leading them "to reflect upon their history, their taste, their capacity to perceive, the frames of references they should mobilize in order to be able to read the performance."[10] It is about the problematic status of post-modern theory, which becomes a sort of 'self-referential speech act', questioning the role of the spectator and revealing theatre in the role of the dispositive. This self-referentiality of one's own production conditions is at the centre of understanding contemporary post-political and pseudo-activity. Today, the facts that formed the basis of Benjamin's concept of political art at the beginning of the twentieth century have been radically changed.

In his famous essay *The Author as Producer* (1934), Benjamin rejects any kind of instrumentalisation of art for political purposes, stating that art is only political in the manner in which it observes the conditions of its own production; this means that it is aware of the production relationships within which it is generated and works towards emancipating these conditions. This emancipation of one's production conditions, the constant reflection on the models and protocols of production, is tightly connected to the contemporary models of production in the postindustrialised era. The creative solutions, the reflections on management hierarchies and non-material work forms of non-material work constantly place the author as producer into the very centre. From this perspective, we can even more accurately understand the "powerlessness" of the artistic creator, constantly oscillating between various discursive models of specialized contexts shaped by curated contemporary festivals and many open methods of production that have seen market success.

10 Bojana Cvejić, *Learning by Making*, [online], Available from: http://summit.kein.org/node/235 (Accessed 26 January 2015).

i niematerialne formy pracy umieszczają twórcę jako wytwórcę w samym centrum systemu produkcji. Z tej perspektywy jeszcze lepiej rozumiemy „niemoc" twórcy nieustannie oscylującego pomiędzy różnymi modelami wyspecjalizowanych dyskursów kształtowanych przez kuratorstwo współczesnych festiwali i wielu innych skutecznych rynkowo otwartych metod produkcji.

Ponieważ współczesna polityka odrzuca konstytutywny wymiar polityczności, wielu filozofów dostrzega dzielącą politykę i polityczność głęboką cezurę, która według Chantal Mouffe wyłania się jako różnica ontyczna/ontologiczna. Dlatego Mouffe proponuje rozróżnienie pomiędzy „polityką" i „politycznością". Domeną polityki są codzienne praktyki, za pomocą których produkowany jest porządek, podczas gdy domeną polityczności jest sposób, w jaki konstytuuje się społeczeństwo z antagonizmem jako cechą istotową[11]. Rancière natomiast omówił różnicę pomiędzy polityką i policją. Według niego policja jest „zorganizowanym zespołem procedur, w ramach których ma miejsce gromadzenie i konsensus w obrębie kolektywów, organizacja władzy, dystrybucja miejsc i ról oraz system legitymizacji ich dystrybucji"[12]. W przeciwieństwie do niej polityka jest działalnością, która rozrywa tę jedność procesów i ingeruje w uporządkowaną konfigurację postrzegalnego. Dlatego polityka implikuje zmianę, „jest przede wszystkim konfliktem rozgrywającym się na wspólnej scenie, dotyczącym egzystencji i statusu tych, którzy są na niej obecni"[13]. Chociaż są to rozróżnienia ustanowione przez filozofów na użytek myślenia politycznego, można je przyporządkować filozoficznej separacji myśli i odsłaniającej jej istotę aktualizacji, to nie był to główny powód ich powstania.

Ten rodzaj rozróżnienia poczyniony pomiędzy polityką i politycznością po to, aby powrócić do konstytutywnego wymiaru tego, co polityczne, jest także konsekwencją czegoś, co bezpośrednio odsłania się przed nami w akcie mowy, który obserwujemy w filmie brytyjskiej artystki Carey Young. Nie chodzi tylko o życie w postpolitycznym świecie. Przedrostek „post-" wynika tu ze znacznie

11 Chantal Mouffe, *Polityczność. Przewodnik krytyki politycznej*, dz. cyt.
12 Jacques Rancière, *Disagreement. Politics and Philosophy*, University od Minnesota Press, Minneapolis 1998, s. 28.
13 Jacques Rancière, *Aestetics and its Discontents*, John Wiley & Sons, Hoboken 2009, s. 24.

Since contemporary politics renounces the constitutive dimension of the political, many philosophers see the political as within a deep caesura that, according to Chantal Mouffe, occurs as an ontic/ontological difference. She therefore proposes a differentiation between 'politics' and 'the political'; politics concerns daily political practices within which order is created, while the political concerns the manner of constituting society with antagonism as an essential characteristic.[11] The difference between politics and the police is also discussed by Rancière. According to him, the police is "organised as a set of procedures whereby the aggregation and consent of collectivities is achieved, the organisation of powers, the distribution of the places and roles, and the system of legitimising this distribution."[12] Contrary to that, politics is an activity that breaks up this unity of processes and interferes with the orderly configuration of the sensual. This makes politics profoundly linked to change; politics "is first and foremost a conflict regarding the scene in common, regarding the existence and status of those who are present there".[13] Although this difference, as established by philosophers when they want to think politically, could also be ascribed to the philosophical separation of the notion from its actuality in order to reveal its essence, this is not the main reason behind it.

This kind of differentiation between politics and the political itself – in order to return to its constitutive dimension – is also a consequence of something that is directly revealed to us through the speech act practice taking place in the film by the British artist Carey Young. It is not about living in a post-political world; this addition of *post-* actually springs from the considerably more difficult option of creating forms of reality through which communities are established. We cannot ignore the fact that the political effects people's communities. The simple fact that, when we want to talk about the political, the first problems we encounter are connected to language (in which we articulate political and life's ways of being), brings us to the problem discussed by Giorgio Agamben:

11 Chantal Mouffe, *On The Political*, London: Routledge, 2006.
12 Jacques Rancière, *Disagreement. Politics and Philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p. 28.
13 Jacques Rancière, *Aesthetics and its Discontents*, Hoboken: John Wiley & Sons, 2009, p. 24.

trudniejszego wyboru kreowania form rzeczywistości, przez które ustanawia się wspólnoty. Nie można ignorować faktu, że polityczność stale na nie wpływa. Już prosty fakt, że gdy chcemy o niej dyskutować, od razu napotykamy na problem języka (w którym artykułujemy polityczność i sposoby ludzkiego istnienia), prowadzi nas do problemu omawianego przez Giorgio Agambena – typowej w kapitalizmie eksploatacji form życia. Agamben twierdził, że język jest jedną z podstawowych form wspólnego. To przez język ludzie zawsze mogli zrealizować najprawdziwszy wymiar swojej egzystencji, a więc zmaterializować swoją esencję jako możliwość lub potencjalność[14].

W demokratycznym spektaklu organizacji działań i interesów doświadcza się apoteozy niezdolności do realizacji swojej istoty jako możliwości lub potencjalności, a niemoc ta wynika właśnie z eksploatacji najbliższych życiu form tego, co wspólne. Jeśli chcemy przekroczyć cezurę i myśleć o polityczności w relacji ze sztuką oraz rzeczywiście połączyć sztukę z istotą polityczności, to tym, co przede wszystkim powinniśmy przemyśleć, jest podejście postpolityczne, w którym „polityczność jest nieustająco w świetnej kondycji", żeby nie powiedzieć po prostu, że jest w modzie. To nowe podejście nie jest już wyłącznie konsekwencją perspektywy, według której coś się zawsze domaga dekonstrukcji – urządzenie teatru, widz lub kontekst. Dziś ten protokół często okazuje się nieskuteczny politycznie, zwłaszcza gdy w refleksji nad politycznością kierujemy się w stronę nierozstrzygalnego antagonizmu. Oznacza to, że trzeba na nowo dogłębnie przemyśleć status tak zwanej sztuki krytycznej, która stała się jednym z najważniejszych sposobów, w jaki sztuka włącza się we współczesne życie i zajmuje stanowisko polityczne.

Dzisiejsza sztuka krytyczna wciąż odgrywa tę samą aktywną i progresywną rolę polityczną, jaką odgrywała sztuka awangardowa, ale brak jej właściwego adresata. Może prowokować, prezentować różne punkty widzenia, przestrzegać i zajmować krytyczne stanowiska, a w pewnych przypadkach ingerować w sposoby istnienia tak radykalnie, że jest w stanie stworzyć możliwości dla nadejścia życia, które się wyłania. Może też być aktualna, ale jej aktualność

14 Giorgio Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2008.

the exploitation of life forms common to mankind establish the social conditions of capitalism. Agamben states that language is one of the basic forms of the communal. By means of language, people have always been able to realise themselves in terms of the truest path of human existence: they have been able to materialize their own essence as a possibility or potentiality.[14]

The inability to realise one's own essence as a possibility or potentiality, which springs from the exploitation of the forms of the communal that are most related to life, experiences its apotheosis in the democratic spectacle of organizing activity and interests. If we wish to think of the political in relation to art beyond the caesura and actually connect art with the essence of the political, then what primarily needs to be rethought is the post-political approach, where "the political is truly in shape" or, we might even say, in vogue. This different approach is no longer just a consequence of the perspective that there is always something that needs to be deconstructed, e.g.' the theatrical apparatus, the spectator or the context. Today, this protocol frequently comes across as politically ineffective, especially when we reflect on the political in the direction of insoluble antagonism. This means that we need to profoundly rethink the status of so-called critical art, which has become one of the most important ways for art to connect with forms of contemporary life and take political stances.

The critical art of today continues the active, progressive political role of avant-garde art without actually having a proper addressee. Art may provoke, show different views, warn and take critical stances, but there are few cases where it interferes with ways of being so radically that it can actually open up possibilities for life that lies ahead. It can be topical, but rarely does that topicality shatter the form through which it is established. According to Rancière, the relationship between politics and art is not a relationship between two separate partners. Art brings to politics what politics already contains: art makes visible the division of the sensible, an articulation of the political field that is closely connected to the being of the community.[15]

14 Giorgio Agamben, *The Coming Community*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993.

15 Jacques Rancière, *Aesthetics and its Discontents*, Hoboken: John Wiley & Sons, 2009, pp. 60-65.

rzadko rozrywa formę, która ją ustanawia. Według Rancière'a, relacja między polityką i sztuką nie jest relacją między rozłącznymi partnerami. Sztuka wnosi do polityki to, co w polityce już jest – czyni widzialnym podział postrzegalnego, artykulację pola politycznego ściśle związanego z istnieniem wspólnoty[15].

Możemy się w tym miejscu zgodzić z Rancière'em, że polityka nie składa się z „relacji władzy, ona się składa z relacji między światami"[16]. W tym sensie upodmiotowienie polityczne odbywające się na przykład w teatrze nie rozpoznaje wspólnoty takiej, jaka ona jest, ani nie rozpoznaje, kto ma rację, ani co jest wspólne. Upodmiotowienie prowadzi do pewnej nowej wielości, która domaga się też nowej enumeracji. „Upodmiotowienie polityczne na nowo dzieli pole eksperymentu, skąd każdy otrzymuje tożsamość i udział"[17]. Zatem każde upodmiotowienie jest też odpodmiotowieniem – bolesnym i paradoksalnym procesem wyrywania z miejsca w obrębie politycznego porządku. Podstawową kwestią relacji sztuki i polityki jest więc antagonistyczne i nieuniknione miejsce wspólnego, które dotyczy możliwych materialnych i percepcyjnych dróg do możliwego życia, które jeszcze nie nadeszło. W tym sensie sztuka jest silnie uwikłana w kwestie dotyczące uwarunkowań i możliwości samego życia, ale też ingeruje w wyłanianie się potencjalnych modeli wspólnych rzeczywistości. Sztuka nie artykułuje się więc w dyskursywnym kontekście autorefencjalności i w krytycznym dystansie do siebie samej, ale bezpośrednio kwestionuje wielobarwny zakres kontekstów, w którym się przejawia i staje widzialna. Jednocześnie nie zgadza się na własną redukcję do moralnego lub dydaktycznego stanowiska. Nowej politycznej skuteczności sztuki można zatem poszukiwać w „produkowaniu sytuacji z założeniem, że zdolność do działania jest czymś więcej niż nadanymi instytucjonalnymi środkami do jej realizacji, że potencjalność różni się od możliwości rozumianych jako okazja na instytucjonalnym rynku"[18]. To dlatego w dalszym ciągu tej książki zajmę się różnymi metodami pracy artystycznej. Moim zdaniem metody te są ściśle związane z kwestiami politycznej niemocy i władzy sztuki. Centralnym pytaniem moich rozważań staje się więc kwestia, jak oraz co tak naprawdę produkuje sztuka we współczesnym kapitalizmie? Badanie artysty przy pracy odsłania wiele aspektów ambiwalentnej bliskości sztuki i kapitalizmu. Z jednej strony praca artysty leży u podstaw spekulacji wartością sztuki, a z drugiej – środkami swojej pracy sztuka broni się przed zawłaszczeniem własnych artystycznych mocy. Praca artysty frapuje mnie, ponieważ jej badanie pozwala nam przeanalizować pewne istotne cechy charakterystyczne dla rozwoju sztuki współczesnej ostatnich dziesięcioleci, a zwłaszcza dla przekształceń form artystycznej autonomii, które nastąpiły w wyniku zacierania się granic pomiędzy sztuką i życiem. Moim celem jest zwrócenie uwagi na fakt, że zmiany te są ściśle związane ze zmianami we współczesnym kapitalizmie i z pojawieniem się postfordowskich metod wytwarzania w centrum współczesnej produkcji.

15 Jacques Rancière, *Aestetics and its Discontents*, dz. cyt., s. 60–65.
16 Tamże, s. 57.
17 Tamże, s. 57.
18 Bojana Cvejić, *Learning by Making*, http://summit.kein.org/node/235 [dostęp: 26.01.2015].

Here, we can agree with Rancière that politics does not consist of "relations of power, it consists of the relationships between worlds".[16] In this sense, the political subjectivisation that can take place in theatre, for instance, is not the recognition of the community as it already is, nor is it the recognition of those who are right or the recognition of things we have in common. Subjectivisation gives rise to a certain new multitude that calls for a different kind of enumeration. "Political subjectivisation divides anew the experiential field though which everyone's identity and share has been bestowed."[17] Every subjectivisation is therefore also a dis-identification, a painful and paradoxical process of being torn out of the place of the usual political order. The basic question on the relationship between art and politics is therefore that of the antagonistic and inevitable place of the communal, which concerns possible material and perceptive paths of life still to come. In this sense, art is firmly intertwined with questions concerning the conditions and possibilities of life itself; art interferes with the disclosure of potential modes of common realities. Art is therefore not articulated within the discoursive contexts of self-referentiality and critical distance from its own self, but directly challenges and demolishes a colourful range of contexts in which it appears and becomes visible, and at the same time, does not consent to the reduction of art to a moral and didactic stance. The new political effect of art could therefore be sought "producing situations from the assumption that the capacity to act is larger than the pre-given institutional means to realize it; that the potentiality is really different from the possibility understood as opportunity in the institutional market."[18] This is why the continuation of this book will deal with various methods of artistic work; I am of the opinion that these methods are closely connected to the question of the political powerlessness or power of art. The question central to this book, is the following: how and what does art actually produce in contemporary capitalism?

Studying the artist at work reveals many traits of the ambivalent closeness of art and capitalism. On the one hand, the work of the artist is at the core of capital speculations on art's value; on the other hand, by means of its work, art also resists the appropriation of its artistic powers. Artistic work is the focus of my interest because it allows us to analyse some important characteristics of the development of contemporary art in the last few decades and especially the changes in the forms of artistic autonomy that appeared with the increasing closeness of art and life. The aim of my book is therefore to note that these changes are closely connected to the changes in contemporary capitalism and the entry of post-Fordist ways of production into the centre of contemporary production.

16 Ibidem. 57
17 Jacques Rancière, *Disagreement. Politics and Philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p. 57.
18 Bojana Cvejić, *Learning by Making*, [online], Available from: http://summit.kein.org/node/235 (Accessed 26 January 2015).

FRAGMENT Z KSIĄŻKI
Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. Pola Sobaś-Mikołajczyk, red. Agata Adamiecka-Sitek, Konfrontacje Teatralne/Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Lublin–Warszawa 2016

AN EXCERPT FROM THE BOOK:
Bojana Kunst, *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Zero Books, Wincherster/Washington 2015, p. 6-18.

BOJANA KUNST – filozofka, dramaturżka, badaczka sztuk performatywnych. Profesor w Instytucie Teatrologii Stosowanej Uniwersytetu Justusa Liebiga w Gießen, gdzie jest odpowiedzialna za studia drugiego stopnia na kierunku Choreografia i performans. Członkini redakcji magazynu „Maska", periodyku „Amfiteater" oraz „Performance Research". Jej eseje opublikowane zostały w wielu czasopismach akademickich oraz wydawnictwach; naucza i wykłada na wielu uniwersytetach w Europie. Jest autorką wielu książek, między innymi, *Impossible Body* (Maska 1999), *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* (Maska 2004), *Processes of Work and Collaboration in Contemporary Performance* (red., Ljubljana 2006), *Contemporary Performing Arts* (Ljubljana 2006, współred. Petra Pogorevc), *Performance and Labour* (Performance Research 2012, współred. Gabriele Klein), *Umetnik na delu* (Maska 2012), oraz *Artist at Work — Proximity of Art and Capitalism* (Zero Books 2015). Oficjalna strona: www.kunstbody.org

BOJANA KUNST is a philosopher, dramaturg and performance theoretician. She is a professor at the Institute for Applied Theater Studies at Justus Liebig University Giessen, where she is leading an international master's programme – Choreography and Performance. She is a member of the editorial board of *Maska*, *Amfiteater* and *Performance Research*. Her essays have appeared in numerous journals and publications and she has thought and lectured extensively at various universities in Europe. She published several publications, among them *Impossible Body* (Maska 1999), *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* (Maska 2004), *Processes of Work and Collaboration in Contemporary Performance* (ed., Ljubljana 2006), *Contemporary Performing Arts* (Ljubljana 2006, ed. with Petra Pogorevc), *Performance and Labour* (Performance Research 2012, ed. with Gabriele Klein), Umetnik na delu (Maska 2012), and *Artist at Work — Proximity of Art and Capitalism* (Zero Books 2015). Website: www.kunstbody.org

Słoneczny dzień w Berlinie. Ahmed jest w swoim mieszkaniu przy Karl-Marx-Straße. Szuka telefonu, aby zadzwonić do Ahmeda.

Telefon dzwoni. Po chwili ktoś po drugiej stronie podnosi słuchawkę.

– Cześć, Ahmed! Dostałem twój numer od Ceydy. Pamiętasz, jak nas poznała ze sobą w Parku Ludowym? Próbowałeś wtedy pilnie rozwiązać sprawę logistyki osób zbierających się przed namiotem Wspólnych Spraw. Mam nadzieję, że ci nie przeszkadzam. Możesz teraz rozmawiać?

– Cześć, imienniku! Pewnie, że pamiętam, jak mógłbym zapomnieć! Wciąż dostaję maile, które tak naprawdę są do ciebie. Wiesz co? Jestem w Pałacu Sprawiedliwości w Çağlayan, chodzi o sprawę Festusa. Mam urwanie głowy. Możesz zadzwonić za kilka godzin?

– Czyli ta sprawa ciągle trwa? Oczywiście, oddzwonię. Do usłyszenia.

Ahmed wygląda przez okno. Słońce wlewa się do pokoju; wiosenny dzień jest wyjątkowo ciepły. Nie miał możliwości podzielenia się z Ahmedem swoim pomysłem. Teraz musi zaczekać kilka godzin i jest podenerwowany tym, jak Ahmed może zareagować. Wkrótce jednak jego myśli idą w innym kierunku – chodzi o sprawę Festusa Okeya. Od strasznych wydarzeń minęło już prawie siedem lat. Festus Okey był nigeryjskim piłkarzem. Wiadomo było, że został zastrzelony w areszcie na posterunku policyjnym w Beyoğlu, dzielnicy po europejskiej stronie Stambułu. Co się stało od tamtego czasu? Ahmed chce się dowiedzieć i czyta artykuły z doniesieniami z sądu. Oczywiście system sprawiedliwości zadziałał jak zwykle – sprawa przeciągała się w nieskończoność. Najwyższy Sąd Apelacyjny czekał cztery lata na dostarczenie dokumentów Festusa Okeya z Nigeryjskiego Urzędu ds. Ludności, aby potwierdzić, że tożsamość zamordowanego człowieka odpowiada danym Okeya. Następnie izba karna Najwyższego Sądu Apelacyjnego domagała się potwierdzenia pokrewieństwa od brata denata, który złożył pismo w sprawie przyspieszenia procesu. Przed spełnieniem jego prośby konieczne było więc badanie DNA. W ten sposób zmarnowano wiele lat.

W głowie Ahmeda pojawia się myśl: może pomysł, o którym jeszcze nie mógł powiedzieć Ahmedowi i dramat Festusa mają ze sobą coś wspólnego. Czuje, że w obu przypadkach poszukuje odpowiedzi na to samo pytanie, które tak beztrosko zadaje sąd: „Co jeśli nie jestem tą osobą, którą uważam, że jestem? Jeśli to prawda, dlaczego mówi mi się o tym dopiero wtedy, gdy zostałem zabity? Co by się stało, gdybym wiedział wcześniej?”.

Wciągnąwszy się w przeglądanie artykułów w internecie poświęconych nierozwiązanej sprawie, Ahmed patrzy na swój nakręcany zegarek. Znów się zatrzymał. Sprawdza czas na telefonie, aby ustawić zegarek na nowo. Kiedy go nakręca, słyszy przekładnię przenoszącą siłę sprężyny na koło balansu, aby ustawić sekundy, minuty, godziny. Dźwięk przypomina mu, że umówił się z przyjaciółmi na otwarciu nowej non-profitowej przestrzeni artystycznej w pobliżu Görlitzer Park – czekają Aydem Azmikara, Ann Lee, Patrick Ireland, Özgür K., Bernardo Soares, Zişan i Guan Tan. To dobra okazja, aby podzielić się z nimi pomysłem, zanim dowie się o nim Ahmed. Ahmed wsiada na rower i błyskawicznie dociera na miejsce. Przed wejściem na wystawę opowiada przyjaciołom o swoim pomyśle. Patrick odpowiada:

– Nigdy nie byłem tym, kim mówiono mi, że jestem. Ahmed, znasz Briana, prawda?

– Briana O’Doherty’ego? Zawsze twierdził, że jestem jego alter ego. Wiesz, że raz zostałem pogrzebany w malowniczym ogrodzie na terenie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Dublinie?

Aydem dodaje: „Ha ha! Nigdy nie byłem sobą, zawsze wszystkimi innymi. Wiesz, jak to jest mieć przechodnią tożsamość?”

Ann Lee mówi: „Nikt nie wiedział, kim jestem, zanim sprzedano prawa do mnie Pierre’owi i Philippe’owi”.

Özgür K. włącza się do rozmowy, jak zwykle przyjaznym, ale kontrowersyjnym tonem: „To dlatego nie mam imienia, tylko wy się tak do mnie zwracacie!”. Bernardo uspokaja napiętą sytuację, mówiąc łagodnie: „Nie ma nic specjalnego w byciu jednym z siedemdziesięciu heteronimów Fernanda”. Zişan na to:

– Jestem z was najstarsza. Jestem adoptowaną sierotą, queerową ottomańską kobietą, przywołanym duchem. Nie zastępuję nikogo, raczej zaproszono mnie, abym współistniała. Dlatego nie mogłam nadać swojej autobiografii lepszego tytułu niż ten: „Każde imię w historii to Ja, a Ja to Inny”.

Podczas gdy trwa rozmowa, Ahmed zdaje sobie sprawę, że odkrywa swoich przyjaciół na nowo. W drodze do domu staje się bardziej

A sunny day in Berlin. In his apartment on Karl-Marx-Straße, Ahmed is searching for his phone to call Ahmed.

The phone is ringing. After a while it is picked up.

—Hi Ahmed! I got your number from Ceyda. Remember she introduced us at the People’s Park? You were swamped with the urgent logistical question of people amassing in front of the Our Commons tent. I hope I am not disturbing you now. Is this a good time to talk?

— Hello my namesake! Yes, I remember, how can I forget! I keep receiving e-mails that are actually for you. Hey look. I am at the Justice Palace at Çağlayan for Festus’s case. It is kind of hectic here now. Can you call me back in a few hours?

— Oh, is that case still going on? Yes, sure. I will call you back. Talk to you soon.

Ahmed finds himself staring out the window. Sunlight washes through the room on an unusually warm spring day. He didn’t get the chance to share his idea with Ahmed. Now he has to wait for a few hours and is feeling slightly nervous about how Ahmed will respond. However, he is soon taken by other thoughts—namely the Festus Okey case. It has been almost seven years since the terrifying incident. Festus Okey was a Nigerian footballer. It was well known that he was shot by the police while being detained in the Beyoğlu police station. What has happened since then? Ahmed decides to find out, and reads some articles providing updates from the court. Obviously, the judiciary system has used its usual tactics—the case has been dragged out. The Supreme Court of Appeals waited four years for Festus Okey’s civil registry extract to be brought from the Nigerian Population Affairs Directorate in order to confirm that the identity of the murdered man matched Okey’s. Then the Supreme Court of Appeals penal chamber asked for confirmation that his brother, who had applied for a motion to intervene, was his real brother. They had to examine the DNA before granting his request accordingly. This is how the years have passed in vain.

A striking thought startles Ahmed—perhaps the idea that he couldn’t tell Ahmed about yet and the drama of Festus have something in common. He feels like in both cases he is actually looking for an answer to the same question that the court is carelessly asking: “What if I am not who I think I am? If this is the truth, then why am I only told after being murdered? What if I knew this in advance?”

Getting lost online reading about this unresolved story, Ahmed looks at his hand-wound watch. It has stopped again. He checks the time on his phone in order to set his watch. As he winds it, he can hear the gear train transmitting the force of the mainspring to the balance wheel and adding up the swings to get seconds, minutes, and hours. Its sound makes him remember that he is supposed to meet some of his friends at the opening of a new nonprofit art space near Görlitzer Park—Aydem Azmikara, Ann Lee, Patrick Ireland, Özgür K., Bernardo Soares, Zişan, and Guan Tan. This would be a good opportunity to tell them about his idea before sharing it with Ahmed. He jumps on his bike and arrives at the opening in no time. Before checking the exhibition, he starts telling them about his idea. Patrick responds:

I have never been who I was told I am. Ahmed, you know Brian, right?

– Brian O’Doherty? He’s always insisted that I am his alter ego. You know that I was once buried in a shallow plot in the scenic gardens of the Irish Museum of Modern Art in Dublin?

Aydem comments, “Ha ha! I’ve never been myself, but rather everyone else. Do you know how it feels to be a distributed identity?”

Ann Lee adds, “Nobody knew who I was before my rights were sold to Pierre and Philippe.”

Özgür K. jumps into the conversation with his usual friendly but controversial voice: “This is why I don’t have any name, you are the ones who keep calling me by this name!” Bernardo soothes the tension in the air with his gentle voice: “Doesn’t feel special being one of the seventy heteronyms of Fernando.” Zişan interferes:

I am the oldest one among you all; an adopted orphan, a queer Ottoman woman, a channeled spirit. I am not replacing anyone, instead I was asked to exist in collaboration. That is why I cannot think of any better title for my autobiography than this one: *Every Name in History is I and I is Other.*

As the conversation continues, Ahmed realizes that he has been rediscovering his friends. On his way back home he feels more confident in his idea—at least all of his

pewien swojego pomysłu – wszyscy jego przyjaciele wyrazili entuzjazm. W jego głowie wciąż pobrzmiewają słowa Guana Tana: „Tak jak ja, nie jesteś ani sobą, ani nim, ale połączeniem was obojga, kombinacją wielu".

Kilka godzin później Ahmed dociera do domu z lekkim bólem głowy, spowodowanym przez tanie wino, które wypił na wernisażu.

Niecierpliwie sięga po telefon i dzwoni ponownie do Ahmeda.

– Ahmed, cześć! To ja, Ahmed. Masz teraz czas, żeby porozmawiać?

– Hej Ahmed, tak, jestem w domu. To był kolejny długi dzień w sądzie. Wiesz, że wielu naszych przyjaciół wciąż siedzi w areszcie po protestach w parku Gezi. Muszę przychodzić tu właściwie codziennie.

Słysząc sprawozdanie z dnia Ahmeda, Ahmed traci na chwilę mowę, brakuje mu słów, żeby odpowiedzieć. Jednocześnie czuje, że to właściwy moment, aby wyjaśnić swój pomysł.

– Tak, Ahmed, od czasu Parku Ludowego wszystko się zmieniło. Chciałem skontaktować się z tobą i opowiedzieć ci o moim pomyśle. Zaproszono mnie właśnie do udziału w następnym Biennale Ecumenopolis. Nie czuję się w porządku, by pojawić się tam jako artysta, szczególnie po Parku Ludowym, ale zwyczajna odmowa też wydaje mi się nieodpowiedzialna. Brałem udział w Biennale Ecumenopolis dwukrotnie, ale teraz, szczególnie po Parku Ludowym, muszę przemyśleć moją rolę. Czy mogę zająć inne stanowisko? Ecumenopolis to moje miasto, miasto, które kocham. Mam silną potrzebę, żeby zrobić coś wspólnie. Głęboko zapadłeś mi w pamięć, mój drogi imienniku. To, że nazywamy się tak samo, zapewnia nam cenną anonimowość – anonimowość dezorientującą, w której kryje się wielki potencjał. Możemy wykorzystać tę dezorientację jako pożyteczne narzędzie i powołać do życia anonimowego Ahmeda Basiony, którego nikt nie będzie w stanie odróżnić. Będą próbować, poddadzą się, skupią się w zamian na tym, co robimy. Nie proszę cię o nic dodatkowego, o stworzenie dzieła sztuki ani o coś w tym rodzaju. Po prostu skierowalibyśmy uwagę publiczności podczas Biennale na to, co ty i twoi przyjaciele robicie na co dzień. Jesteś stale zaangażowany w kolektywne działania, w kampanie społeczne. Zamieszanie przekształcilibyśmy w coś pożytecznego. Co o tym sądzisz? Wziąłbyś ze mną udział w Biennale Ecumenopolis?

friends were enthusiastic about it. Guan Tan's words are still lingering in his mind, "Just like me, you are neither you nor him, but the combination of both of you; you are the combination of the many."

A few hours later, Ahmed gets back home with a bit of headache from the cheap wine he had at the opening.

Impatiently he picks up the phone and calls Ahmed again.

—Ahmed, Hi! It is me again, Ahmed. Is this now a good time to talk?

— Hey Ahmed, yes, now I am back home after another long day at the courthouse. As you know many of our friends are still in custody since the People's Park revolt. I need to come here almost every day.

Upon hearing Ahmed's briefing of the day, Ahmed stands speechless for a while, lacking words for a response. On the other hand, he feels that this is finally the moment to explain his idea.

—Yes, Ahmed, since the People's Park, things are not the same. I wanted to get in touch with you to share an idea. I just got invited to participate in the next Ecumenopolis Biennial. I didn't feel comfortable taking part in it as an artist this time, especially after the People's Park, but saying simply "No" also felt irresponsible. I participated in the Ecumenopolis Biennial twice in the past, but this time, especially after the People's Park, I really have to think about my role carefully. Is it possible to take another stand? Ecumenopolis is my city, it is the city I love. I feel an urgent need to do something collectively. Deep in thought, I remembered you, my dear namesake. Having the same full name gives us a precious anonymity, a confusing one, which may bear an immense potential. We can use this confusion as a productive tool and create an anonymous Ahmed Basiony, of which no one can tell the difference. They will try and give up and focus rather on what is done. I wouldn't ask you to do anything extra, like an artwork or that sort of thing. We would just angle and shift the attention of the public at the biennial to what you and your friends have been already doing everyday. You are already constantly involved in collective actions and campaigns. We would transform the confusion into something productive. What do you think? Would you participate in the Ecumenopolis Biennial instead of me?

– Ahmed, myślałem o tym, co nas łączy, o naszych imionach. Dostałem dużo maili, które powinny były trafić do ciebie, zaproszeń na wystawy, sympozja, rezydencje itp. Na początku starałem się to wyjaśniać, ale w końcu przestałem przesyłać je dalej do ciebie. Podoba mi się idea dezorientacji, ale nie jestem pewien, jak miałoby to działać. Czy możesz dać mi 48 godzin do namysłu? Chciałbym przegadać to z przyjaciółmi. Potem odezwę się do ciebie.

– Mam nadzieję, że ta ironiczna więź między nami może zmienić się w produktywną współpracę. Chciałbym być teraz w Ecumenopolis; byłoby łatwiej, gdybyśmy mogli się spotkać i wyjaśniłbym, nad czym się zastanawiałem. Czekam na twoją odpowiedź. Trzymaj się.

– Ty też, Ahmed. Trzymaj się.

Rozmowa się kończy. Przez kolejne dwa dni Ahmed ma wrażenie, że czas niemal stoi w miejscu. Jest bardzo ciekawy tego, co myśli Ahmed. Kim są ludzie, z którymi chciałby przedyskutować pomysł? Czy Murray Bookchin jest wśród nich? A może Suphi Nejat Ağırnaslı i Shaimaa el-Sabbagh? Albo Wendy Schlesinger? Z kim jeszcze mógłby porozmawiać, oprócz znajomych z kręgów ekologicznych, feministycznych i transgenderowych, oprócz antykapitalistów i solidarnych z uchodźcami, wszystkich tych, którzy współtworzyli Wspólne Sprawy – platformę dla ruchów miejskich i dla pomocy dzielnicom zagrożonym eksmisjami? Na stronie internetowej Ahmed znajduje ich manifest zatytułowany „Co widzimy". Przypomina mu słowa przyjaciela Bernarda: „Życie jest tym, czym je uczynimy. Podróż to podróżnik. To, co widzimy nie jest tym, co widzimy, lecz tym, czym jesteśmy". Po chwili namysłu czyta manifest dalej:

Chmury zbierają się na północy i południu. Przestrzeń publiczna, rogi ulic, biedne dzielnice domagają się demokracji. Od placu Tahrir do placu Syntagma, tłumy ludzi zachęcają nas, abyśmy zobaczyli nierówności systemu, który tkwi w kryzysie, brudne gierki technokratów i polityków, niepewnych siebie dyktatorów, fałszywych demokratów.

Nadal czyta. „To, co słyszymy. Skąd zaczynamy". Zamyślony, zasypia.

Następnego dnia Ahmed budzi się i nie może uwierzyć – eksplozja w kopalni

— Ahmed, I have been thinking about what we have in common, our names, yes. I mean, I've received a lot of e-mails that are addressed to you, exhibition invitations, symposium invitations, residency invitations, etc. At first I was trying to correct them, but at some point I stopped forwarding them to you. I liked the idea of confusion. But I am not sure how this would work. Could you give me forty-eight hours to decide? I would like to discuss this with some friends, and then I'll get back to you.

— I hope we can really take this ironic connection between us to a constructive and collaborative level. I wish I was in Ecumenopolis now; it would have been much easier to meet up in person and explain what I have been contemplating. I will be waiting to hear from you... Take good care of yourself.

— You too Ahmed. Take care.

They hang up. Ahmed feels that for the next two days, time is almost standing still. He is very curious about what Ahmed is thinking through. Who are these people that he wants to refer to? Is Murray Bookchin one of them? Will he talk to Suphi Nejat Ağırnaslı or Shaimaa el-Sabbagh? Or Wendy Schlesinger? Who else would he talk to, besides his friends from ecologist circles, feminist and transgender groups, the anticapitalists and migrants' solidarity networks that formed the group Our Commons—a united ground of action for neighborhoods threatened with eviction and urban movements? Ahmed finds their statement, titled "What We See," on their website. It reminds him of his friend Bernardo's words, "Life is what we make of it. Travel is the traveler. What we see isn't what we see but what we are." After a moment of thinking, he continues reading the statement:

Clouds gathering north and south. Public spaces, street corners, poor neighborhoods shouting out loud for true democracy. From Tahrir to Sintagma, crowds are urging us all to see: see the inequalities of a system in total crisis, of the dirty games of technocrats and parliamentarians, of insecure dictators and false democrats.

He continues reading the statement. "What we hear. Where we begin." Lost in his thoughts, he falls asleep.

The next day he wakes up to news he doesn't want to believe: an explosion at a coal mine in Soma triggered an underground fire. According to the news reports more than

w Somie wywołała podziemny pożar. Według wiadomości zginęło ponad 300 osób. To jedna z największych tragedii w ostatnim czasie.

Ahmed myśli o liczbach i o katastrofach. 1099 w Courrières, 362 w Monongah, 259 w Cherry, 439 w Senghenydd, 1549 w Benxi, 437 w Coalbrook, 682 w Datong, 458 w Mitsui Miike, 426 w Wankie, 268 we wsi Stava, 300 w Nambija, teraz 300 w Somie.

Myśli o wszystkich tych ludziach i idzie na długi spacer.

Nie może doczekać się odpowiedzi od Ahmeda. Czy się zgodzi?

W końcu dzwoni telefon. Jest tuż przed północą. Ahmed ma nerwowy głos.

– Cześć Ahmed, co się działo przez te dwa dni? Jestem w szoku po wiadomości o katastrofie w Somie.

– Cześć Ahmed, wszyscy jesteśmy w szoku. Część naszych znajomych już jedzie autobusem do Somy. Sytuacja jest napięta. Setki bliskich ofiar czekają przed wejściem do kopalni na jakieś wiadomości. Jest pełno policji.

– Ahmed, trudno mi zabierać ci czas, kiedy dzieją się takie rzeczy. Czy miałeś chwilę, żeby zastanowić się nad tym, żeby wziąć udział w Biennale Ecumenopolis zamiast mnie?

– Ahmed, tak, porozmawiałem z przyjaciółmi. I chociaż podoba mi się pomył wywołania zamieszania i współpracy, nie czułbym się dobrze, mieszając w to moje nazwisko. W końcu zdecydowałem, że powinienem odmówić. Przykro mi, ale uwierz, wiele myślałem o tym, jak moglibyśmy ten pomysł zrealizować. Jak pewnie wiesz, robię filmy i dokumenty i zawsze stawałem przed tym dylematem. Dotychczas nie podpisywałem niczego moim nazwiskiem. Nie chcę zmieniać tej zasady. Nawet jeśli ludzie pomyślą, że to ty, a nie ja, wciąż nie czuję się z tym dobrze.

Ta odpowiedź martwi Ahmeda. Może był zbyt naiwny, uważając, że nie ma różnicy między sztuką, życiem a polityką. Próbuje kontynuować rozmowę:

– To bardzo smutna wiadomość, ale szanuję twoją decyzję. Wiem, że łączy nas więcej niż tylko nazwisko i mam nadzieję, że stopniowo się o tym przekonamy. Dam ci znak, kiedy następnym razem będę w Ecumenopolis. Na razie, Ahmed.

300 people were killed in the disaster, marking it as one of the worst of its kind in recent history.

Ahmed thinks of numbers and disasters: 1,099 in Courrières, 362 in Monongah, 259 in Cherry, 439 in Senghenydd, 1,549 in Benxi, 437 in Coalbrook, 682 in Datong, 458 at Mitsui Miike, 426 at Wankie, 268 in the village of Stava, 300 in Nambija, and now 300 in Soma.

Thinking of all these people, he spends his day taking a long walk.

He can't wait to hear back from Ahmed. Would he say yes?

Finally the phone rings just before midnight. Ahmed, in a nervous voice:

—Hi Ahmed, how were your last two days? I woke up to the shocking news of the Soma mine disaster.

— Hi Ahmed, yes, we are all in shock! Some of our friends are already on the bus to Soma. Tension is high there as hundreds of relatives are jostling outside the mine's entrance waiting for news. There is a heavy police presence.

— Ahmed, while these things are happening, I feel uncomfortable taking your time. Did you have a chance to think about my proposal to participate in the Ecumenopolis Biennial instead of me?

— Ahmed, yes, I talked to my friends. Even though I like the idea of creating confusion and working together, I don't feel comfortable including my own name. In the end I decided to turn it down. I am sorry to tell you this, but believe me; I really did consider how it could have been made possible. As you may know, I make films and documentaries as well and I always had this dilemma. Up until now I have never signed anything with my name. And I don't want to change this principle. Even though people may think it's you and not me, I still don't feel comfortable with the idea.

This response upsets Ahmed deeply. Maybe he is too naive to think there are no distinctions between art, life, and politics. He tries his best to continue the conversation:

—Although this is very sad news for me, I respect your decision. I know we have something more in common than carrying the same name, and hopefully we will

Tuż po zakończeniu rozmowy Ahmed odbiera kolejny telefon:

– Cześć Ahmed, przepraszam, że przeszkadzam. Wymieniliśmy kilka maili, ale nie dostałem od ciebie odpowiedzi od jakiegoś czasu. Zastanawiamy się, czy nie byłbyś zainteresowany udziałem w....?

TEKST ZOSTAŁ OPUBLIKOWANY W
„e-flux Journal 56 Venice Biennale", May 19th 2015, http://supercommunity.e-flux.com/authors/ahmet-ogut/ (dostęp: 20 lipca 2016 r.).

TŁUMACZENIE
Olga Drenda

REDAKCJA
Bartosz Wójcik, Marta Keil

AHMET ÖĞÜT (ur. w 1981 roku w Diyarbakır w Turcji) jest inicjatorem wydarzeń socjokulturalnych, artystą i wykładowcą. Mieszka i procuje w Stambule, Berlinie i Amsterdamie. Pracuje wykorzystując rozmaite media; jego solowe wystawy obejmują m.in.: „Forward!", Van Abbemuseum, Eindhoven (2015); „Happy Together: Collaborators Collaborating", Chisenhale Gallery, Londyn (2015); „Apparatuses of Subversion", Horst-Janssen-Museum, Oldenburg (2014); Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina (2013); Künstlerhaus Stuttgart (2012); SALT Beyoglu, Istanbul (2011); The MATRIX Program at the UC Berkeley Art Museum (2010); Künstlerhaus Bremen (2009) i Kunsthalle Basel (2008). Brał również udział w takich zbiorowych wystawach, jak: 8. Shenzhen Sculpture Biennale (2014); Performa 13, 5th Biennial of Visual Art Performance, Nowy Jork (2013); 7th Liverpool Biennial (2012); 12th Istanbul Biennial (2011); „Trickster Makes This World", Nam June Paik Art Center (2010); New Museum Triennial, Nowy Jork (2009) oraz 5th Berlin Biennial for Contemporary Art (2008). Wykładał m.in. na Dutch Art Institute w Holandii (2012); Fińskiej Akademii Sztuk (2011–2014) oraz na Uniwersytecie Yildiz Teknik w Turcji (2004–2006). Laureat Visible Award za projekt Silent University (2013), specjalnej nagrody w ramach Future Generation Art Prize, Pinchuk Art Centre na Ukraine (2012); nagrody De Volkskrant Beeldende Kunst Prijs 2011 w Holandii oraz Kunstpreis Europas Zukunft przyznawanej przez Museum of Contemporary Art w Niemczech (2010). Wspólnie z Banu Cennetoğlu reprezentował Turcję na 53. Biennale w Wenecji (2009).

discover what this exactly is over the years. I'll let you know when I am in Ecumenopolis next time. Until then, take care Ahmed.

As soon as they hang up, Ahmed receives a phone call:

—Hi Ahmed, sorry to disturb you. We e-mailed you a few times but haven't heard back. We wonder if you would be interested in participating in the...?

TEXT WAS FIRST PUBLISHED AT
„e-flux Journal 56 Venice Biennale", May 19th 2015, http://supercommunity.e-flux.com/authors/ahmet-ogut/ (access: 20th of July 2016)

AHMET ÖĞÜT (born in 1981 in Diyarbakır, Turkey) is a sociocultural initiator, artist, and lecturer who lives and works in Istanbul, Berlin, and Amsterdam. Working across a variety of media, Öğüt's institutional solo exhibitions include *Forward!*, Van Abbemuseum, Eindhoven (2015); *Happy Together: Collaborators Collaborating*, Chisenhale Gallery, London (2015); *Apparatuses of Subversion*, Horst-Janssen-Museum, Oldenburg (2014); Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina (2013); Künstlerhaus Stuttgart (2012); SALT Beyoglu, Istanbul (2011); The MATRIX Program at the UC Berkeley Art Museum (2010); Künstlerhaus Bremen (2009); and Kunsthalle Basel (2008). He has also participated in numerous group exhibitions, including the 8th Shenzhen Sculpture Biennale (2014); Performa 13, the Fifth Biennial of Visual Art Performance, New York (2013); the 7th Liverpool Biennial (2012); the 12th Istanbul Biennial (2011); *Trickster Makes This World*, Nam June Paik Art Center (2010); the New Museum Triennial, New York (2009); and the 5th Berlin Biennial for Contemporary Art (2008). He has taught at the Dutch Art Institute, Netherlands (2012); the Finnish Academy of Fine Arts, Finland (2011–2014); and Yildiz Teknik University, Turkey (2004–2006), among others. Öğüt was awarded the Visible Award for the Silent University (2013); the special prize of the Future Generation Art Prize, Pinchuk Art Centre, Ukraine (2012); the De Volkskrant Beeldende Kunst Prijs 2011, Netherlands; and the Kunstpreis Europas Zukunft, Museum of Contemporary Art, Germany (2010). He co-represented Turkey at the 53rd Venice Biennale together with Banu Cennetoğlu (2009).

POJĘCIE SZCZĘŚCIA TO NIE KWESTIA NAUKI, LECZ IDEOLOGII. TAK POWINNIŚMY JE ROZUMIEĆ.

Nawet jeśli w publicznym dyskursie spójna, naukowa debata o szczęściu nie jest możliwa, to przecież możemy zaobserwować całe kierunki i obszary komunikacji zbudowane wokół tej idei. Mamy do czynienia z obiegiem rozmaitych zabiegów mających przywieść nas ku szczęściu; rzadko są one spójne czy zasadne, ale zawsze niebywale skuteczne. W latach 90. XX wieku, gdy procesy produkcji coraz bardziej oddalały się od materialności, towarzyszyło im przekonanie, że szczęście jest nie tylko możliwe, ale wręcz obowiązkowe. By je osiągnąć, wystarczyło postępować zgodnie z określonymi wskazówkami.

Zarówno w dyskursie totalitaryzmu, jak i demokracji celem zbiorowych dążeń było szczęście. Totalitaryzm narzucał obowiązkowe zasady zachowania i wymagał od obywateli entuzjastycznej akceptacji – w przeciwnym razie czekały ich marginalizacja i prześladowania: osoba nieszczęśliwa to zły patriota/zła patriotka, zły komunista/zła komunistka, to sabotażysta itp.

Demokracja nie wymaga entuzjastycznego przyzwolenia. Przeciwnie, w swej dojrzałej wersji demokracja ma stanowić nieustanną pogoń za *modus vivendi*, które umożliwi jednostkom przyswojenie takich wzorców zachowań w sferze prywatnej i publicznej, które pozwolą im doświadczyć odrobiny szczęścia.

Kapitalizm jest zwykle (i bezzasadnie) przedstawiany jako nieodłączny towarzysz demokracji (chociaż wiemy przecież, że rozkwita często w krajach, którym daleko do demokracji). W rzeczywistości jednak kapitalizm nie jest w najmniejszym stopniu systemem tolerancyjnym, ponieważ wymaga entuzjastycznego udziału w powszechnej rywalizacji, w której zwycięstwo staje się możliwe jedynie wówczas, gdy całkowicie (i w sposób wiarygodny) poświęcimy walce wszystkie swoje siły.

HAPPINESS IS NOT A MATTER OF SCIENCE, BUT OF IDEOLOGY. THIS IS HOW IT SHOULD BE ADDRESSED.

Even if in the public discourse it is not possible to pursue a scientifically based and coherent discourse on happiness, we see entire flows of communication built on the idea of happiness. We witness the circulation of fragmentary and imaginary solicitations which are rarely justified or coherent, yet remain extremely effective. In the 1990s, while the productive process was becoming immaterial, the dominant rhetoric was all focused on happiness: to be happy is not only possible, but almost mandatory. In order to reach this goal, we have to follow certain rules and models of behavior.

Both the totalitarian and the democratic political discourse have placed happiness on the horizon of collective action. Totalitarianism imposed mandatory behavior procedures and asked of its citizens to accept them enthusiastically, lest they be marginalized and persecuted: s/he who's unhappy is a bad patriot and a bad communist, s/he is a saboteur, and so on and so forth.

Democracy does not expect an enthusiastic consent. On the contrary, in a mature vision we conceive democracy as an endless pursuit of a possible *modus vivendi* allowing individuals to identify with personal and public behaviors capable of capturing some relative happiness.

Capitalism is often (and with no reason) presented as the inseparable companion of democracy (while we know that instead it often prospers in the shadow of far from democratic regimes), but in fact it is not tolerant at all, since it expects enthusiastic participation in a universal competition where it is impossible to win without fully and convincingly deploying all of our energies.

Totalitarian regimes, like Nazism, Fascism and the authoritarian Socialist states, denied freedom to their people in the name of a collective and homologated happiness, thereby producing an infinite sadness.

Reżimy totalitarne, jak nazizm, faszyzm czy autorytarne systemy socjalistyczne, odmawiały ludziom wolności w imię kolektywnej, oficjalnie zaprojektowanej szczęśliwości – prowadząc do niekończącego się smutku i przygnębienia.

Ale okazało się, że i ekonomia liberalna, ze swoim kultem zysku i sukcesu (odzwierciedlanym w sposób przerysowany, lecz przekonujący przez dyskurs reklamy) produkuje nieszczęście – wskutek nieustannej rywalizacji, poczucia porażki i winy.

W latach 90. XX wieku ideologia „nowej ekonomii" („New Economy") zapewniała, że wolny rynek gwarantuje ludzkości maksymalne szczęście. W rzeczywistości jednak jednym z rezultatów „nowej ekonomii" było wchłonięcie przekazów ideologicznych i reklamowych oraz przekształcenie reklamy w rodzaj nowego paradygmatu teorii ekonomicznej i działań politycznych.

Jak dobrze wiemy, dyskurs reklamy opiera się na tworzeniu fikcyjnych modeli szczęścia i zachęcaniu konsumenta do ich powielania. Reklama polega na systematycznej produkcji iluzji, a w konsekwencji również rozczarowań; podobnie jak rywalizacji i porażki, euforii i depresji. Mechanizm komunikacyjny reklamy bazuje na tworzeniu poczucia niedopasowania i ukazywaniu konsumpcji jako sposobu na odnalezienie swojego miejsca i złapanie szczęścia, które dotąd uparcie nam umykało.

SAMOREALIZACJA I ODMOWA PRACY

Jak wiemy, w latach 60. i 70. XX wieku, a więc w szczycie dojrzałej fazy kapitalizmu przemysłowego (kiedy to bazujący na powtarzalnej produkcji mechanicznej fordowski model osiągnął doskonałość), poczucie wyobcowania robotników oraz ich odmowa wykonywania pracy znalazły poparcie w jednym z nurtów kultury, krytycznym wobec zjawiska alienacji. Z filozoficznego punktu widzenia alienacja oznaczała utratę tego, co ludzkie; wymianę międzyludzkich relacji na wartości materialne: zarobki, pieniądze, dobra konsumpcyjne. Ówczesne ruchy polityczne inspirowały się idealistycznym nurtem

But even the liberal economy, with the cult of profit and success represented in a caricatured but persuasive manner in advertising discourse, ended up producing an unhappiness caused by constant competition, defeat and guilt.

In the 1990s the *New Economy*'s ideology asserted that free market play creates a maximum of happiness for humanity in general. In fact, one of *New Economy's* effects was the assimilation of ideological and advertising messages, and the transformation of advertising into a sort of paradigm of economic theory and political action.

It is well known that the discourse of advertising is based on the creation of imaginary models of happiness that consumers are invited to replicate. Advertising is a systematic production of illusions, and therefore of disillusions, as well as of competition and defeat, euphoria and depression. The communicative mechanism of advertising is based on the production of a sense of inadequacy coupled with the solicitation to become a consumer, in order to feel adequate and to finally realize the happiness that has been eluding us.

SELF-REALIZATION AND THE REFUSAL OF WORK

As we have already seen, in the 1960s and 1970s, at the very peak of the industrial system's mature phase, when the Fordist mechanical and repetition based model realized its perfection, the workers' feeling of estrangement from instill labor and their refusal to work, found support in a cultural wave that places the issue of alienation at the core of its critical system. In its philosophical meaning, alienation meant a loss of human authenticity, the exchange of what in men and women is more essentially human for something materially valuable, such as a salary, money, or consumption goods. Philosophies of idealist stripe, influenced by Existentialism, were widely circulated in the political movements of those years. They considered capitalism the reason for an alienation that takes away people's humanity in exchange for a subaltern and

w filozofii, mocno zainspirowanym egzystencjalizmem. Związani z nim myśliciele postrzegali kapitalizm jako przyczynę alienacji odbierającej ludziom człowieczeństwo i oferującej w zamian konformistyczny udział w obiegu dóbr. W rezultacie ruchy polityczne tamtego czasu postawiły sobie za cel stworzenie takich społecznych warunków, w których praca produkcji łączyłaby się z samorealizacją.

Co więcej, w latach 70. XX wieku ruchy feministyczne i gejowskie podniosły hasło: „prywatne jest polityczne". Oznaczało to, że stawką w walce była nie tylko władza polityczna i rządy parlamentarne, ale przede wszystkim jakość życia – przyjemność i cierpienie, możliwość samorealizacji, szacunek dla różnorodności oraz pragnienie jako motor wspólnych działań.

Jeden z numerów „A/traverso" („Pomiędzy"), magazynu, który był dość wpływowy wśród ruchów młodzieżowych lat 70., miał tytuł: „Dążenie do szczęścia ma potencjał wywrotowy, gdy dotyczy całej grupy". Ruch 1977 (w swojej barwnej wersji włoskiej i brytyjskiej: punkowej, gotyckiej, niepokojącej) opierał się na jednej intuicji: pragnienie to determinanta każdej społecznej zmiany, każdej przemiany wyobraźni, każdej zmiany zbiorowej energii. Sprzeciw robotników wobec warunków płacowych i wobec życia dyktowanego przez rytm linii produkcyjnej, wyrażany sabotażem i odmową świadczenia pracy rozumiano wyłącznie jako przejaw takiego pragnienia. Zamożne, świadome, niezależne finansowo i kulturowo jednostki z wściekłością oddaliły się od etyki poświęcenia i pracy: pracę odrzucano jako hierarchiczną, powtarzalną, wypraną z inteligencji i kreatywności. Ruch 1977 korzystał z ideologii szczęścia jako narzędzia krytyki fabrycznego tayloryzmu i fordowskiego cyklu produkcyjnego, ale również występował przeciw dyscyplinującym strukturom społecznym, opartym na modelu fabrycznym.

Wydarzenia kolejnych lat całkowicie zmieniły krajobraz produkcyjny, społeczny i kulturowy. Po pierwsze, bardzo szybko

conformist participation in the circuit of goods. As a consequence, these philosophies indicated as their major political objective the achievement of a social condition where productive labor and self-realization would come together.

Then in the 1970s feminist and gay movements identified with the idea that "the personal is political." They meant that it was not only political power and the government of the republic that was at stake in the social struggle. What was at stake was first of all the quality of life, pleasure and pain, self-realization and respect for diversity: desire as the engine of collective action.

A/traverso (*In-between*), a journal which held a certain influence on the youth movements of the 1970s, came out once with the title "The practice of happiness is subversive when it becomes collective." The 1977 movement – in its colorful and creative Italian version and in its British one as well, which was punk, gothic and disturbing – was founded on one intuition: desire is the determining field for every social mutational process, every transformation of the imagination, every shift of collective energy. It is only as a manifestation of desire that we can understand the workers' refusal of the wage relation, of conforming their lives to the timing of the assembly line realized through absenteeism and sabotage.

Rich, aware, productively and culturally autonomous, liberated individualities deviated with rage from the ideology of sacrifice and the work ethic: work was denounced as a pure hierarchical repetition, deprived of any intelligence or creativity. That 1977 movement therefore used the ideology of happiness as a powerful critical instrument against the Taylorist factory and the Fordist productive cycle, but also against the social and disciplinary structure based on the factory model.

In the following years dome decisive events completely upset the productive, social and cultural landscape.

rozpowszechniły się technologie cyfrowe, zupełnie zmieniając metody pracy i produkcji oraz ich wzajemne relacje. Po drugie, upadła struktura hierarchiczna znana z fabryki.

Fundamentem przekształceń modelu społecznego, doskonale dostosowanego do cyfrowych sposobów produkcji, stało się dążenie do samorealizacji. Historia społeczna może być postrzegana jako nieprzerwana opowieść o odmowie wykonywania pracy i rekonstrukcjach systemu produkcji; współistnienia oporu i reakcji. W społeczeństwach przemysłowych kapitał i klasa pracująca miały rozbieżne interesy, ale miały również interes wspólny. Sprzeczność wynikała z faktu, że kapitał miał na celu zabranie pracownikom jak największej ilości czasu i zmuszenie do potwornego wysiłku, podczas gdy w interesie robotników było unikanie wyzysku oraz zachowanie sił fizycznych i umysłowych dla siebie. Jednocześnie jednak w ich wspólnym interesie leżało zredukowanie niezbędnego czasu pracy przez wprowadzenie automatyzacji, maszyn i technologii. Co też się wydarzyło. Walka robotników o władzę skłoniła kapitał do użycia maszyn zamiast pracowników, co dokładnie przewidział Marks we *Wprowadzeniu do krytyki ekonomii politycznej*. Pojawienie się mikrotechnologii w elektronice, ucyfrowienie sprzętów i komputeryzacja procesów produkcji szybko doprowadziły do przemiany charakteru pracy i do jej intelektualizacji.

Na przestrzeni XX wieku często dyskutowano o problemie relacji między pracą fizyczną a umysłową; Max Weber ten problem stematyzował, Lenin uczynił z niego podstawę partyjnej teorii, Gramsci pozwolił spojrzeć nań z nowej perspektywy. Gdy jednak temat pracy umysłowej pojawiał się w dyskursie ruchu robotniczego, odnosił się do tego obszaru działań, który pozostawał oddzielony od procesu produkcji dóbr, mianowicie do funkcji kontrolnej, która zarządza porozumieniem i kształtuje jego ideologiczną bazę, ma więc charakter polityczny i wykonawczy.

First of all, digital technology spread very quickly, transforming in many ways the modalities of productive labor and its concatenations.

Secondly, the hierarchical structure of the factory model collapsed.

The aspiration to self-realization became fundamental in the reconstruction of a functioning social model perfectly fitting digital productive modalities. Social history can be seen as the uninterrupted story of the refusal of work and the reconstructions of the productive system, where reciprocal resistance and reaction coexist. In industrial societies capital and the working class had contradictory interests, but they also had a common interest. Contradiction came from the fact that capital aimed to take from living labor the greatest horrible amount of labor time and value, while the workers' interest was instead that of avoiding exploitation, saving their physical and intellectual energies for themselves. At the same time though, workers and capital both had an interest in reducing necessary labor time, introducing productive automatisms, machines and technologies. This is what actually happened. The workers' struggle for power pushed capital to use machines instead of workers, exactly as Karl Marx had anticipated in this *Grundrisse*. The introduction of microelectronic technologies, the digitalization of machinery and the computerization of productive processes led rapidly to a transformation of the characteristics of labor and to its general intellectualization.

During the twentieth-century the issue of the relation between intellectual and manual labor was constantly raised. Max Weber thematizes this relation, Lenin uses it as a basis for the theory of the party and Gramsci rethinks it under a new light. But when intellectual labor is mentioned in the theoretical tradition of the working movement, it refers to a function that is separated from the productive process of commodities, as a function of control that governs and ideologically organizes consent and therefore an executive and political function.

Funkcja czysto produkcyjna została powiązana z pracą manualną, czyli z bezpośrednim, fizycznym przekształcaniem przedmiotów materialnych. Praca umysłowa nabrała wartości materialnej, stając się instrumentem emancypacji politycznej i technicznej pracowników przemysłowych oraz klasy robotniczej. Automatyzacja rozpowszechniła się już w dojrzałej fazie kapitalizmu przemysłowego, wspierając wysiłek pracy materialnej. W latach 70. XX wieku maszynom powierzano coraz więcej zadań operacyjnych, szczególnie po wprowadzeniu systemów kontroli numerycznej i elastycznej automatyzacji. Ale to w latach 80. dokonała się podstawowa transformacja: skomputeryzowano procesy pracy. Dzięki procesowi dygitalizacji konkretne działanie może nie tylko być symbolizowane przez informację, ale również przez nią symulowane czy nawet zastępowane. W rezultacie cały proces produkcji może z czasem zostać zredukowany do tworzenia i wymiany informacji.

Ale czym tak właściwie jest informacja? Nie stanowi przecież jedynie przepływu znaków odnoszących się do danego przedmiotu lub wydarzenia. Informacja to tworzenie formy, która zostaje zaszczepiona w wydarzeniu lub przedmiocie. To tworzenie wartości i kreacja dóbr. Każdy przedmiot, wydarzenie czy towar można zastąpić algorytmiczną informacją i tym samym umożliwić mu wejście w mechanizm wymiany.

Od kiedy cyfryzacja stworzyła symulakrum rzeczywistości, operacyjnie połączone ze światem fizycznym, produkcja informacji sięgnęła wszystkich etapów wyrobu dóbr, usług, obiektów materialnych i semiotycznych.

Formowaniu się systemu produkcji informacyjnej towarzyszyła kulturowa ewolucja siły roboczej, co doprowadziło do kluczowej zmiany sposobu myślenia o działaniu. W społeczeństwie przemysłowym klasy pracujące czuły się wywłaszczone z intelektu, indywidualności i możliwości twórczych. W produkcji high-tech do pracy zaprzęgnięto zdolności poznawcze, a osobiste uwarunkowania są atutem.

Intelektualizacja pracy – rezultat zmian technologicznych i organizacyjnych

The properly productive function was essentially delegated to manual labor, that is to say to direct transformation of physical materials. Intellectual labor gained material power, becoming the instrument of the political and technical empowering of industrial labor and of the working class. Automation had already started spreading during the mature industrial period: it implied that machinery could assume transformational functions, so that manual labor was greatly strengthened. In the 1970s, more and more operative functions were transferred to machines, with the introduction of numerically controlled instruments and flexible automation systems. But the decisive transformation of the 1980s was the systematic computerization of working processes. Thanks to digitalization every concrete event not only can be symbolized, but also simulated, replaced by information. Consequently it becomes possible to progressively reduce the entire production process to the elaboration and exchange of information.

And in fact, what is information? It is not simply a transfer of signs, referring to an object or and event. Information is a creation of form, which is inoculated into the object or the event. It is the creation of value, the production of goods. Every object, event, and commodity can by replaced by algorithmic information capable of transforming that object or that event into exchangeable existence.

Info-production reached all cycled of goods production, services, material and semiotic objects, since digitalization created a simulacrum of the world operationally integrated to the physical world.

The formation of the info-productive model was accompanied by a cultural and psychic evolution in the labor force, substantially changing the very perception of activity. In classic industrial society, workers felt expropriated of their intellectuality, individuality and creativity. In high tech production cognitive faculties are in fact put to work, and personal peculiarities seem to be valorized.

The intellectualization of labor, a major effect of the technologic and organizational transformation of the productive process in the last two decades of the twentieth-century, opens completely new

w procesach produkcji w dwóch ostatnich dekadach XX wieku – otwiera zupełnie nowe sposoby waloryzacji kapitału. Rozczarowanie robotników pracą przemysłową, oparte na odrzuceniu hierarchii i powtarzalności, odebrało energię kapitałowi pod koniec lat 70. W nowej rzeczywistości, opartej na produkcji informacji i kształtującej tzw. nową ekonomię, dzieje się coś zupełnie przeciwnego: energię skierowano w stronę przedsiębiorczości i samorealizacji przez pracę. Wydaje się, że pojęcia pragnienia i witalności funkcjonują wyłącznie w ramach ekonomii i przedsiębiorstw; w obszarze pracy produkcyjnej i biznesu. Dzięki wchłonięciu pragnień, kreatywności oraz indywidualistycznych libertariańskich dążeń do samorealizacji, kapitałowi udało się odzyskać ideologiczne, psychiczne i ekonomiczne siły.

EKONOMIA NA PROZACU

W latach 90. XX wieku, w dekadzie sojuszu pracy kognitywnej i odradzającego się kapitału, przepływ pieniędzy generowany przez biznes internetowy, obieg reklamy, kapitał wysokiego ryzyka (*venture capital*) i fundusze emerytalne przeniósł się do przestrzeni wirtualnej. Praca kognitywna stała się rodzajem przedsiębiorczości, wchodząc w obieg technosfery i przestrzeni medialnych. Armie kreatywnych inżynierów, libertariańskich programistów i artystów uformowały intelektualny proletariat – ludzi, którzy nie posiadają nic poza własną pracą umysłową i którzy zakładają przedsiębiorstwa kreatywne. Rozegrała się wówczas rzeczywista walka pomiędzy rozproszoną, egalitarną, liberalną i kolektywną inteligencją a oligopolistami „nowej ekonomii".

Rozproszenie „dotcomowej" przedsiębiorczości odzwierciedla również zjawisko społecznej redystrybucji dochodów, która ma za zadanie pozyskać fundusze na eksperymentowanie i badania. Model sieci, zasada produktywnej współpracy i model *open source* zakorzeniły się w społeczeństwie za sprawą powiązania kapitału z pracą kognitywną.

Połączenie to nastąpiło w latach 90. XX wieku w ramach ideologii neoliberalnej, stawiającej przede wszystkim na wolny rynek i wiarę w jego zdolność do pełnej samoregulacji. Oczywiście doskonała

energies to the valorization of capital. The workers' disaffection for industrial labor, based on a critique of hierarchy and repetition, took energies away from capital, attracting forces that were distancing themselves from its domination. The exact opposite happened in the new info-productive reality of the *new economy*: desire called new energies towards the enterprise and self-realization through work. No desire, no vitality seems to exist anymore outside the economic enterprise, outside productive labor and business. Capital was able to renew its psychic, ideological and economic energy, specifically thanks to the absorption of creativity, desire, and individualistic, libertarian drives for self-realization.

PROZAC-ECONOMY

In the 19990s, the decade of the alliance between cognitive labor and a reconstituting capital, financial flows generated by *net trading*, the advertising cycle, venture capital and retirement funds moved to the cycle of virtual production. Cognitive labor could therefore become enterprise, entering the formation circuits of the Techno-Sphere and media-scape. Armies of creative engineers, of libertarian programmers and artists became the proletarians of intelligence, people who owned nothing but their cognitive labor force and who could start an enterprise on an economic an creative basis. In those years a veritable battle took place, between a diffuse, libertarian, equalitarian and collective intelligence and the *new economy's* oligopolies.

The diffusion of the dot.com enterprise also represented a redistribution of social revenue, conquering revenue for research and experimenting. The model of the network, the principle of productive collaboration and *open source* took roots in society thanks to the alliance between recombining capital and cognitive labor.

The alliance of the 1990s happened under the sign of a neo-liberalist ideology that glorified the market, describing it as a space capable of perfect self-regulation. Perfect self-regulation, of course, is a naive fairytale since real economic play involves power relations, violence, the mafia, theft and lies. Thus monopolies came to dominate information technologies, the media system and all those

samoregulacja jest bajką dla naiwnych, ponieważ prawdziwa gospodarka polega na relacjach siły, przemocy, obecności mafii, kłamstwie i kradzieży. W rezultacie monopole zdominowały technologie informacyjne, system medialny i wszystkie te sektory, w które pracownicy kognitywni zainwestowali swoje siły w nadziei na stworzenie niezależnych przedsiębiorstw. Sojusz pracy kognitywnej z kapitałem zakończył się podporządkowaniem rynku władzy oligopoli, a praca została uzależniona od decyzji wielkich grup finansowych zarządzających światową gospodarką. W 2000 roku krach giełdy doprowadził z kolei do spowolnienia w sektorze innowacji i powrotu dominacji starego modelu ekonomicznego, opartego na ropie, co pociągnęło świat w stronę koszmaru bezsensownej wojny.

Ostatnie dekady, zdominowane przez neoliberalizm, opierały się przede wszystkim na rywalizacji. By ją nieustannie stymulować, nakręcano agresywne impulsy, które niczym nieprzerwane elektrowstrząsy miały wprowadzać w stan permanentnej mobilizacji psychicznej. Lata 90. XX wieku były dekadą psychofarmakologii, ekonomii na prozacu.

Połowę lat 90. naznaczył szalony pęd w dziedzinie finansów, w konsumpcji, w stylu życia, co doprowadziło do powszechnego użytkowania substancji wywołujących euforię, w tym programujących mózg. Rosnąca część społeczeństwa zachodniego poddawała się nieustannej hiperekscytacji – aż do punktu wyczerpania, któremu towarzyszyła miejska legenda o „pluskwie milenijnej". Gdy wyimaginowane zagrożenie minęło, nastąpił faktyczny krach – jednak zbiorowa *psyche* „nowej ekonomii" dotarła już do punktu, z którego nie ma odwrotu. Gdy w 1999 roku Alan Greenspan mówił o „irracjonalnej wybujałości rynku", jego diagnoza miała charakter bardziej kliniczny niż finansowy. Nieuzasadniona euforia była rezultatem działania narkotyków i wyczerpania zasobów umysłowych, przeciążenia uwagi doprowadzającej ludzi do skrajnej paniki.

Panika zapowiada zwykle załamanie o charakterze depresyjnym, psychiczną dezorientację i wyczerpanie.

I w końcu nastąpił krach prozacu.

other sectors where cognitive workers had invested their energies in the illusion of being able to constitute independent enterprises. The alliance between cognitive labor and recombinatory capital ended with the submission of the market to oligopolistic domination, and cognitive labor was subjected to the decisions of the big financial groups dominating the world economy. In the year 2000, the stock exchange collapse determined a loss of energy in the innovative sectors, and restored the domination of the old oil-based economy, redirecting the world towards the meaningless horror of war.

Competition has been the universal belief of the last neo-liberalist decades. In order to stimulate competition, a powerful injection of aggressive energy became necessary, a sort of permanent electrocution producing a constant mobilization of physic energies. The 1990s were the decade of psycho-pharmacology: a Prozac-economy.

Frenetic rhythms dominated mid-1990s finance, consumption and lifestyles, producing the effect of the systematic use of euphoria – including drugs, including neuro-programming substances. A growing part of Western societies, subjected to an uninterrupted mental hyper-excitation to the point of collapse, evoked as in an exorcism the urban legend of the *millennium bug*. Once that phantasmatic threat dissolved, the real collapse came. But the *new economy*'s collective psyche had already reached its point of no return. When in 1999 Alan Greenspan spoke of the "irrational exuberance of the market," his words were more of a clinical than a financial diagnosis. Exuberance was an effect off the drugs and of the over-exploitation of available mental energy, of a saturation of attention leading people to the limits of panic.

Panic is the anticipations of a depressive breakdown, of mental confusion and disactivation.

And finally the moment of the Prozac crash came.

Z początkiem nowego tysiąclecia nastąpiły fuzje, które przyjmowano entuzjastycznie: swoje macki połączyły AOL i TimeWarner, by skuteczniej infiltrować umysły na globalną skalę. Chwilę później europejskie przedsiębiorstwa telekomunikacyjne zainwestowały ogromne sumy w UMTS (Universal Mobile Telecommunications System). Były to ostatnie przedsięwzięcia przed krachem, który dotknął Worldcom, Enron i całe sektory e-biznesu. Kryzys ten, który okazał się dopiero skromną zapowiedzią katastrofalnych wydarzeń z roku 2008, był pierwszym załamaniem, które odbiło się na rzeszach pracowników kognitywnych – coraz silniej dręczonych przez stres i problemy psychologiczne.

FRAGMENT POCHODZI Z KSIĄŻKI
Franco „Bifo" Berardi, *The Soul at Work. From Alienation to Autonomy*, tłum. Francesca Cadel and Giuseppina Mecchia, Semiotext(e), Cambridge 2009, s. 90-98.

TŁUMACZENIE
Olga Drenda

REDAKCJA
Marta Keil, Bartosz Wójcik

FRANCO BERARDI, pseudonim „Bifo", założyciel słynnego „Radio Alice" w Bolonii i jedna z kluczowych postaci włoskiego ruchu autonomistów. Jest pisarzem, teoretykiem mediów i aktywistą w ich obszarze. Wkłada społeczną historię mediów na Accademia di Brera w Mediolanie.

The beginning of the new millennium had glorified megafusions: AOL and Time Warner united their tentacles in order to diffusely infiltrate the global mind. Immediately after, the European telecommunication enterprises invested huge amounts of money into UMTS (Universal Mobile Telecommunications System). These were the last actions before the crash involving Worldcom, Enron, and entire sectors of the net-economy. This crisis, which was only a faint anticipation of the 2008 final catastrophe, was the first manifestation of the breakdown suffered by swarms of cognitive workers more and more affected by psychopathological syndromes and stress.

EXCERPT FROM THE BOOK
Franco „Bifo" Berardi, *The Soul at Work. From Alienation to Autonomy*, translated by Francesca Cadel and Giuseppina Mecchia, Semiotext(e), Cambridge 2009, p. 90-98.

FRANCO BERARDI, aka "Bifo," founder of the famous "Radio Alice" in Bologna and an important figure of the Italian Autonomia Movement, is a writer, media theorist, and media activist. He currently teaches Social History of the Media at the Accademia di Brera, Milan.

Dyskusja o biedzie w sztuce omija teatr i sztuki performatywne, gdzie to nie praca niematerialna, ale właśnie praca za darmo stała się motorem twórczej działalności.

W 2015 roku w wydawnictwie Krytyki Politycznej ukazała się *Czarna księga polskich artystów*. Na jej okładce widnieje zdjęcie Zbigniewa Libery trzymającego planszę ze słowami: Jestem artystą, ale to nie znaczy, że pracuję za darmo. *Czarna księga* stanowi jedną z najmocniejszych propozycji o charakterze praktyczno-teoretycznym wśród ostatnio wydanych publikacji poświęconych gałęzi tak zwanej pracy niematerialnej. Pod względem zaproponowanych narzędzi metodologicznych i analizy sytuacji współczesnych „robotników sztuki" pozycja Krytyki Politycznej i Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej stanowi doskonałe uzupełnienie *Fabryki sztuki. Raportu z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy* pod redakcją Michała Kozłowskiego, Jana Sowy i Kuby Szredera.

W *Czarnej księdze*, będącej zbiorem esejów, manifestów i dokumentów, o wiele wyraźniej wybrzmiewa jednak kwestia społecznego statusu pracowników sztuki. Najprościej określił go Kuba Szreder tytułem tekstu „Dlaczego artyści są biedni?", gdzie we fragmencie odezwy strajkowej artystów z 24 maja 2012 roku czytamy: „Wytwórcy kultury angażują się społecznie, podwyższają jakość przestrzeni miejskiej i standard życia jej mieszkańców. (...) Tymczasem większość wytwórców kultury jest biedna. Nie mając stałego zatrudnienia, artyści z trudem wiążą koniec z końcem. Pracują dużo, a zarabiają słabo i nieregularnie. Stają się pierwszymi ofiarami cięć budżetowych w instytucjach kultury i niekorzystnych zmian na rynku pracy".

NIE LICZ NA ZBYT WIELE

Praca artystyczna rozumiana jako praca ludzi biednych, którzy nie wzbogacają się na swojej działalności zawodowej, a również nie mogą liczyć na jakiekolwiek związane z nią wsparcie socjalne, została niejednokrotnie sproblematyzowana w ramach rozmaitych publikacji dotyczących pracy w muzeach i pracy dla muzeów, a także wydarzeń artystycznych, do których zaliczam również strajk artystów z 2012 roku oraz akcje w kolejnych galeriach i centrach sztuki, prowadzące do wyklarowania postulatów i uprawomocnienia działalności Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej. Pozostaje jednak szereg pytań, wciąż trapiących osoby działające w polu artystycznym. Jak to możliwe, że krytyka instytucji jest tak silnie obecna w działalności artystycznej w muzeach i galeriach, a tak silnie brakuje jej w teatrach? Dlaczego praca nad artystycznymi dobrami wspólnymi w teatrze nie jest postrzegana jako uwikłana w mechanizmy wyzysku? Czemu nie stosuje się wobec niej narzędzi wypracowanych przez krytykę instytucjonalną? Dlaczego tak rzadko w pracach teatralnych i okołoteatralnych przedmiotem opisu, analizy i problematyzacji są warunki ich wytwarzania i sposoby produkcji? Innymi słowy – czemu dyskusja o biedzie w sztuce omija teatr i sztuki performatywne?

Wydaje się, że w teatrze i w sztukach performatywnych to nie praca niematerialna, ale właśnie praca za darmo stała się motorem twórczej działalności. Tutaj także zarysowuje się największa przepaść między możliwościami instytucji publicznych a potencjalnym polem działania w strefie tzw. niezależnej lub niepodporządkowanej instytucjom publicznym. Upraszczając, działalność poza instytucją bazuje na systemie *low budget*, który oznacza pracę półwolontaryjną w miejscu, którego założyciele nie mają funduszy ani na opłacenie własnego wynagrodzenia, ani kosztów wynajmu przestrzeni. Teatry publiczne zazwyczaj stać na pokrycie kosztów utrzymania budynku, ale wiąże się to także z faktem, że funkcjonują dzięki umowom śmieciowym i źle opłacanym etatom. Samo pojęcie śmieciówki, tak skutecznie przejęte w debatach przedwyborczych, można opisać również w kontekście jego funkcjonowania w instytucjach teatralnych.

Śmieciówka jest nazwą nie tylko umowy sformułowanej na niekorzyść zleceniobiorcy. To przede wszystkim nazwa braku uznania wobec cudzej pracy, dla utrzymywania skrajnie zhierarchizowanych relacji między pracownicami i pracownikami a pracodawcami i pracodawczyniami. To próba utrzymania w mocy hasła: praca to nagroda, na pracę trzeba zasłużyć. To synonim niejawnej i niesprawiedliwej dystrybucji wewnętrznych środków oraz uprawomocnienia wszelkich mglistych wyjaśnień formułowanych przez władze instytucji. „Nie możemy mnożyć etatów", „Budżet się wyczerpał", „Coś za coś", „Nie licz na zbyt wiele", „Robimy co w naszej mocy", „Jesteś związany/związana z teatrem, więc twoje wynagrodzenie będzie niższe, bo przecież perspektywy są ogromne, tym razem musisz to zrozumieć". To także nazwa braku komunikacji, hamowania przepływu informacji, zaległości w wypłacaniu wynagrodzeń oraz traktowania rozmów o pieniądzach jako uwłaczających pozycji

Discussions about poverty in the creative sector fail to include the theatre and performative arts, where it is not "immaterial labour", but specifically working without pay has become the driving force behind activity.

In the year 2015, Krytyka Polityczna published *The Black Book of Polish Artists*. Its cover shows Zbigniew Libera holding a sign with the words: I am an artist, but this doesn't mean i work for free. This *Black Book,* however, represents one of the most potent practice and theory publications on the subject of so-called "immaterial labour" of recent years. Considering the proposed methodological tools and analysis of the circumstances those working in the arts sector are forced to endure, the position taken up by Krytyka Polityczna and the Civic Forum of Contemporary Art represents the ideal complement to the *The Art Factory. A report from the Free University of Warsaw*, edited by Michał Kozłowski, Jan Sowa and Kuba Szreder.

The *Black Book*, being a collection of essays, manifestos and documents, speaks more clearly about the question of social status either enjoyed or suffered by those working in the arts sector. Its most basic expression can be found in Kuba Szreder's text titled "Why Are Artists Poor?", which includes part of the manifesto drafted by artists who went on strike on the 24th of May 2012: "Those who create culture are socially engaged. Their activities improve the quality of the city space and the living standards of those who inhabit it. (...) Meanwhile, the majority of those who produce culture are impoverished. Lacking permanent employment, most artists struggle to make ends meet. They work hard, but earn little and far from often. They are usually the first to suffer from budget cuts and unfavourable changes in the labour markets."

DON'T GET YOUR HOPES UP

The reality of work done by artists being poorly rewarded, not allowing them to derive any meaningful income from their efforts, also leaving them unable to depend on any regular public handouts, has been dissected in a wide range of publications covering employment in museums and for museums, and also arts events such as the artists' strike of 2012 held in galleries and arts centres, which led to the clarification of postulates and the legalisation of the activities of the Civic Forum of Contemporary Art. And yet, a list of questions remains: How is it possible that criticism of institutions so vividly focused on museums and galleries is so blatantly absent from the theatrical community? Why is work on shared artistic projects in the theatre not perceived to be part of the mechanisms of exploitation? Why do we not challenge these using tools developed by institutional critique? Why do so few performances relating to the world of theatre attempt to describe, analyse and deconstruct the conditions in which they are produced and their means of production? In other words – why does any sort of discussion about poverty within the arts not include the theatre and other performative arts?

It appears that in the theatre and the performative arts it is not immaterial labour, but specifically "work for nothing" which has become the driving force behind creative activity. Here we are witnessing the biggest gap between what public institutions can do and the potential field of activities in the so-called independent sphere, one which is not subject to public institutions. Put simply, activities outside of institutions are based on "low budget" systems, which indicates semi-voluntary work in a place whose founders have no funds, either to pay themselves or to hire the space they work within. Public theatres can usually afford to cover the cost of their premises, but this is also related to the fact that they do so by employing staff on temporary and/or badly paid contracts. The very idea of a "śmieciówka" (trans. "crap contract", "junk contract"), so often used in pre-election debates, can also be described in the context of its functioning in theatrical institutions.

"Śmieciówka" is not only a label applied to contracts drafted in a way which is unfavourable to the employee. It also implies lack of respect for someone's labours, of the maintenance of a radically hierarchical relationship between the employed and the employing. It somehow keeps alive the maxim: "Work is a privilege – one has to earn the right to a job", a synonym for an unclear and unfair distribution of internal means and the legitimation of all shady explanations offered up by arts managers: "We can't afford to increase the number of permanent contracts", "Our budgets are exhausted", "You have to give to receive", "Don't get your hopes up", "We're doing all we can", "You're connected to the theatre, so your wages will be lower, because the opportunities are huge, you have to understand it this time." It is also a way to label the lack of communication, interrupting the flow of information, overdue payments of wages and treating talks about remuneration as insulting to the role of the artist. In terms of Polish theatrical institutions, "śmieciówka" is utilised as an

artysty. W ramach polskich instytucji teatralnych śmieciówka zostaje wykorzystana jako akt łaski i gest dobrej woli, a nie jako unik i narzędzie wyzysku.

ZA TRZY GROSZE

Na drugim biegunie znajdują się nieuczciwe zasady towarzyszące zatrudnianiu na etat, czyli nierespektowanie praw pracowniczych, brak wynagrodzeń za nadgodziny, a przede wszystkim tworzenie z instytucji kultury i sztuki machin do taśmowej produkcji wydarzeń artystycznych – produkcji tak bezrefleksyjnej i nadwyrężającej, że pochłaniającej przestrzeń dla planów zakładania inicjatyw pracowniczych i związków zawodowych. Jednym z czynników sprzyjających utrzymywaniu takiego porządku jest właśnie struktura zatrudnienia. Większość teatrów publicznych w Polsce nie jest uzależniona od pracy ludzi zatrudnianych z zewnątrz, ponieważ głównym punktem odniesienia w ocenie wizerunku teatru są aktorzy i aktorki, czyli pracownicy etatowi. Nie wszyscy jednak.

Dział techniczny pozostaje niewidzialny i pozbawiony zewnętrznej reprezentacji. W błyskotliwy sposób wydobył to na światło dzienne Michał Buszewicz wraz z pracownikami technicznymi Starego Teatru w Krakowie: Jarosławem Majzelem, Januszem Rojkiem i Mirosławem Wiśniewskim w spektaklu *Kwestia techniki*. Trójka bohaterów rozbraja system pracy na czynniki pierwsze, krytykując system gwiazdorski, bawiąc się z oczekiwaniami widzów sceny narodowej, którzy są zainteresowani wyłącznie tym, co dzieje się przed kulisami. Paradoksalnie, analogicznego upodmiotowienia brakuje członkom zespołów aktorskich – wiedza o ich zarobkach, zadaniach i funkcjach w teatrze nie istnieje w świadomości publicznej. Nowo przyjętych aktorów w Starym Teatrze dyrektor Jan Klata określa w wywiadzie dla krakowskiego dodatku „Gazety Wyborczej" mianem: „najlepszych transferów w Polsce". Zespół aktorski w tej perspektywie to ujednolicona drużyna sportowa, której zadanie polega na dobrym wyniku w maratonie. Liczy się występ, a nie proces produkcji, ważna jest finałowa rozgrywka i stawianie czoła wyimaginowanej konkurencji.

Inaczej mówiąc, praca w teatrze to albo 3500 zł brutto za dwa miesiące pracy na umowie o dzieło, albo 1600 zł netto miesięcznie za gwarancję tak zwanej stałej pracy. W ramach takiej sieci zależności zarówno polityka etatowa, jak i polityka śmieciówkowa w polskich

expression of generosity and good will, and not avoidance of responsibility or a tool of exploitation.

FOR A FEW COINS

At the other end of the spectrum, there is unfair treatment of staff employed on permanent contracts, including lack of adherence to regulations, missing overtime payments and, worst of all, the turning of cultural institutions into machines for the mass production of artistic events – production so lacking in insight and subtlety that it overwhelms the space in which employee initiatives and trade unions can flourish. One of the factors which goes with the maintaining of such a state of affairs is the way in which people are employed. Most public theatres in Poland are not dependent on hiring people from outside their own ranks, because the main point of reference in evaluating the way a theatre is perceived is through its actors and actresses, who tend to be contracted staff. Though not all of them are...

The technical team remains invisible and lacking in external representation. Michał Buszewicz used his show *Question of Technique* in order to reveal himself to audiences, along with Jarosław Majzel, Janusz Rojek and Mirosław Wiśniewski, his technical colleagues from the Old Theatre in Krakow. The three protagonists take apart the process of hiring and firing, criticising the "star system" (favouring celebrity artists), toying with the expectations of audiences which, coming to this national stage, are mostly interested in what is happening behind the scenes. Paradoxically, teams of actors lack this sort of empowerment – public knowledge about their salaries, roles and functions within the theatres is non-existent. Jan Klata, the director of the Old Theatre, interviewed in *Gazeta Wyborcza*, describes newly hired actors as the "best transfers in Poland" (echoes of football players and their moves between clubs). Thus theatrical companies are seen as sports teams whose task is to run well in a "relayed marathons." The show is what counts, not the way in which it was produced – all that matters is the final act, which involves beating the competition provided by other theatres and their troupes.

In other words, one can either work in a theatre on a two-month temporary contract worth 3,500 PLN (before tax), or for 1,600 PLN per month (after tax) for the assurance of permanent contract. In terms of this sort of web of dependency, both the politics of permanent contracts, as well as the

instytucjach teatralnych stają się łatwymi polami do praktykowania cynizmu i wprowadzania kolejnego stopnia neoliberalnego szantażu na ludziach sztuki.

Krytyka instytucjonalna omija teatr nie tylko dlatego, że efekty działań placówek teatralnych są efemeryczne i ulotne. Jest nieobecna przede wszystkim z tego powodu, że proces pracy w tych instytucjach jest mglisty, nieuregulowany, oparty na usankcjonowanych figurach władzy i przemocy, które często wymykają się systemowym analizom, niszcząc nierzadko psychikę i emocjonalność podwładnych. To kategorie trudne do uchwycenia, a często przyznanie się do tego, że teatr wyrządza komuś krzywdę, wywołuje w poszkodowanych poczucie wstydu. Tak działa mobbing – mechanizm, który nie został odkryty przez teatry wczoraj. Mobbing utrzymywał teatry w ryzach, zanim jeszcze łamanie zasad równości w pracy, zaniżanie cudzej samooceny i izolowanie od siebie współpracowników nosiły tę nazwę.

GOTOWOŚĆ AUTOREFERENCYJNA

Obecna wolta w krajobrazie politycznym kraju nie sprzyja rozwiązaniu krytycznego, wewnątrzteatralnego impasu. Manewry nowego ministra kultury i dziedzictwa narodowego każą wielu sądzić, że wróg jest jeden, a wszelki środowiskowy opór powinien być ukierunkowany na zewnątrz – przeciwko postulatom i planom nowej władzy. To sprawia, że z horyzontu znika konieczna do wydobycia refleksja autokrytyczna, próbująca zakwestionować spetryfikowane struktury. Być może nie jest to odpowiedni moment na szeroko zakrojone projekty reformy wewnątrzinstytucjonalnej, a być może jest to właśnie ostatni dzwonek do ich podjęcia albo do wypracowania ich alternatywnych modeli.

Instytucjom teatralnym brakuje odwagi do podjęcia autorefleksji, którą wykazał się ostatnio choćby Schauspiel Stuttgart, zapraszając kolektyw She She Pop do dokonania wewnętrznej analizy stosunków pracy funkcjonujących w ramach teatru. Przez rok członkinie kolektywu przeprowadzały wywiady z pracownikami placówki, badały jej funkcjonowanie i dystrybucję władzy za murami instytucji. Ich praca nie była zorientowana wokół jednorazowego efektu, ale miała na celu ponowne przemyślenie kategorii wspólnoty teatralnej. Skoro to pojęcie nieraz skompromitowało się w wymiarze symbolicznym, to być może warto przemyśleć

politics of "crap contracts" in Polish theatrical institutions, become easy targets for cynics, introducing the next stage of neoliberal blackmailing of those working in the arts.

Institutional critiques fail to cover the world of theatre not only because that which they deliver is essentially ephemeral and fleeting. This failure is mostly down to the process of working for such institutions being hazy, unregulated, based on unsanctioned persons wielding power and often using force, which in turn evade systemic analyses, often destroying the psyche and the emotional wellbeing of workers. These are categories which are hard to pin down, and admitting that a theatre has done someone harm is often seen as shameful. This is the way bullying works, and it's not something which is new to the world of theatre. Mobbing (the Polish word for "bullying") has always held the world of the stage hostage, even before the breaking of employment laws, the belittling of individuals and the keeping of employees at an arm's length entered the equation.

AUTOREFERENTIAL READINESS

The recent transformation of the political establishment in Poland does not bode well for any hopes of resolving these complex issues. The actions of the new Minister of Culture and National Heritage are making many believe that he is the only enemy, and all efforts aimed at improving conditions in theatre land should be directed at external factors – such as the postulates and plans being introduced by the new political regime. This means the chances for critical self-analysis begin to dissipate, along with alternatives to outdated structures. Perhaps this isn't the right time for the introduction of broadly envisioned reforms within theatrical institutions or else is, in fact, the last chance we have to attempt such reforms and develop alternative models.

Theatrical institutions in Poland lack the courage to be truly self-reflective, in ways exemplified by the recent decision of the Schauspiel Stuttgart to invite the She She Pop collective to conduct an internal analysis of workplace dynamics within their theatre. For a whole year, members of the external collective conducted interviews with those working for the Stuttgart theatre, studying the functions and power structures hidden behind its walls. Their work was not focused on becoming a temporary fix, but was instead intended to once again revisit the idea of a unified theatrical team. Seeing as the concept of "collective" has been so deeply compromised in the

je w przestrzeni realnego zatrudnienia w teatrze, w planie tworzonych między pracownikami i współpracownikami relacji i zależności?

Podobną próbę podejmuje w swojej pracy Oliver Frljić, choć w tym przypadku efekt ma charakter bardziej doraźny i interwencyjny. Formuła teatru wypracowana przez reżysera opiera się zawsze na przeprowadzeniu wizji lokalnej. Na pierwszej próbie aktorzy zostają postawieni wobec szeregu pytań, ukierunkowanych na zależności ekonomiczne i odpowiedzialność obywatelską: „Czy brałeś udział w strajku?", „Czy zgadzasz się z przekonaniami, które deklarujesz, będąc na scenie?", „Czy należysz do związku zawodowego?", „Czy uważasz teatr za narzędzie zmiany społecznej i politycznej?". Rozmowy na te tematy budują fundament do stworzenia wspólnej wypowiedzi, w ramach której współpracownicy problematyzują własną pozycję wobec instytucji jako aparatu politycznego i bytu tylko pozornie pozbawionego ciał.

Zorganizowana przez Martę Keil konferencja „Co po instytucji krytycznej?" w Teatrze Polskim w Bydgoszczy mogła stanowić pierwszy krok na drodze przemyślenia indywidualnego funkcjonowania w sieci zależności ustalonych przez teatry. Szczególnie istotne w tym kontekście wydaje się wystąpienie Floriana Malzachera, który wskazywał inny kierunek rozwoju zespołów teatralnych niż funkcjonujące w powszechnej świadomości publiczne instytucje i kolektywy teatralne – mniej rozpowszechnione w Polsce, ale fundamentalne dla mapy najważniejszych zjawisk w światowym teatrze. Organizacje artystyczne, instytuty sztuk performatywnych mogą wskazać nową ścieżkę procesom wytwarzania sztuki – zarówno bardziej dochodową, jak i równościową. Twory takie jak Centre for Political Beauty, ale nawet Institute of Political Murder Milo Raua, zrzeszające osoby z różnych środowisk i z różnych części świata, muszą pozostawać w autoreferencyjnej gotowości. Muszą kontestować warunki produkcji, ponieważ samodzielnie je ustanawiają. Istnieje szansa, że podobne byty, łączące placówki badawcze i domy produkcyjne, nie wpadną w pułapkę autorytarnych teatralnych hierarchii.

symbolic sphere, perhaps it is worth considering it in the context of actual employment within a theatre, in terms of the webs of relations and dependencies between permanent and temporary workers?

Oliver Frljić attempts something similar in his work, although in his case the effect is more explicit and direct. The theatre formula developed by this director is always based on presenting a localised vision. During initial rehearsals, actors are presented with a range of questions, focused on economic dependencies and civic duties: "Have you ever taken part in a strike?", "Do you agree with the views you express when in character?", "Do you belong to a trade union?", "Do you think theatre is a tool for social and political change?". Conversations on these topics combine to form a shared platform for communication, allowing co-workers to verbalise their position in relation to the institution as a political apparatus and an entity which only superficially lacks concrete bodies.

"What after the Institution of Critique?"[1], a conference organised by Marta Keil at the Polish Theatre in Bydgoszcz, might represent the first step on the way to considerations of the individual functioning within networks of dependency established by theatres. The presentation given by Florian Malzacher seems especially telling, seeing as he showed a different direction for the development of theatrical teams other than the publicly acknowledged state institutions and theatrical collectives – less popular in Poland, but essential features on the map of the most important developments in world theatre. Artistic organisations and institutes of performative arts can point towards a new way of developing the arts – both more profitable, as well as fair and equal. Organisations such as the Centre for Political Beauty, but also Milo Rau's Institute of Political Murder, which unites people from different networks and from different parts of the world, have to remain in a state of auto-referential readiness. They have to contest the means of production, because they are the ones who formulate and apply them. There is the chance that similar entities, connecting research institutes and production houses, will not fall into the same traps as previous authoritarian theatrical hierarchies.

1 http://www.festiwalprapremier.pl/en/2015/09/01/the-political-in-the-institution-of-art-after-institutional-critique/

* * *

Pozostaje pytanie, czy polskie instytucje teatralne znajdą odwagę, żeby prześwietlić mechanizmy własnego funkcjonowania. Czy mogłyby stać się polem praktykowania samoorganizacji, czy byłyby zdolne do ujawnienia zarobków osób zatrudnionych? Czy którykolwiek z teatrów w Polsce byłby w stanie wprowadzić inny podział odpowiedzialności, nie czyniąc z zespołu aktorskiego bezwolnej grupy zależnej od narzuconej odgórnie rozpiski repertuarowej? Być może tak radykalna zmiana nie jest możliwa bez oddolnego gestu i inicjatywy pracowniczej, być może byłaby możliwa jako odpowiedź wobec wewnętrznych postulatów i protestów osób pracujących w teatrach i współpracujących z nimi.

Bardziej prawdopodobna jest smutniejsza perspektywa: tutaj żadnej zmiany nie będzie. Działania performatywne będą cieszyć się w środowisku takim samym jak dziś brakiem zainteresowania, a interwencje artystyczne będą legitymizować teatralne status quo. Utajnione zarobki nie wzrosną. Pozostaną kartą przetargową w dyskusjach o nadchodzących zwolnieniach, a rozmowy nadal będą toczyć się w zamkniętych kręgach stabilnych pozycji władzy.

TEKST ZOSTAŁ OPUBLIKOWANY W
Agnieszka Jakimiak, *Nie ma się czego wstydzić*, „Dwutygodnik" nr 173, 11/2015 http://www.dwutygodnik.com/artykul/6264-nie-ma-sie-czego-wstydzic.html (dostęp: 26.08.2016)

AGNIESZKA JAKIMIAK – ur. 1987, dramaturżka, krytyczka filmowa i eseistka, absolwentka MISH UW, studentka dramaturgii na Wydziale Reżyserii PWST w Krakowie, autorka scenariuszy do spektakli Weroniki Szczawińskiej (m.in. „Geniusz w golfie", „Jak być kochaną"), współpracowała m.in. z Anją Sušą i Oliverem Frljiciem.

* * *

Finally, we must ask whether Polish theatrical institutions will have the courage to review their own internal mechanisms. Could they become places where self-governance takes root, and would they have what it takes to reveal how much their staff are earning? Would any Polish theatre be able to introduce a different division of managerial responsibility, without turning their team of actors into a freewheeling group dependent on a repertoire imposed upon them from above? Perhaps such radical change is not possible without grassroots involvement and workers taking up the call? Perhaps it would be possible as an answer to internal postulates and protests from people working in theatres or collaborating with them?

Alas, it is more likely that the sad perspective of "no change whatsoever" will prevail. Performative initiatives will be received by existing communities with the same lack of interest as right now, and artistic interventions will legitimise the theatrical status quo. Total secrecy surrounding salaries will mean there will be no official pay raises, though they will remain a negotiating element in discussions about impending redundancies, while conversations continue taking place behind closed doors down the same old corridors of power.

TEXT WAS PUBLISHED BY
„Dwutygodnik" no. 173, 11/2015 http://www.dwutygodnik.com/artykul/6264-nie-ma-sie-czego-wstydzic.html (access: 26.08.2016)

TRANSLATED BY
Marek Kaźmierski

EDITED BY
Bartosz Wójcik

AGNIESZKA JAKIMIAK – playwright, film critic and essayist, she graduated from Warsaw University's College of Inter-Faculty Individual Studies in the Humanities and is currently studying playwriting at the Directorial Department of the National Academy of Theatre Arts in Krakow. She has written scripts for shows by Weronika Szczawińska (Genius in a Roll-neck Sweater, How to Be Loved) and has worked with the likes of Anja Suša and Oliver Frljić.

MICHAŁ KOZŁOWSKI, JAN SOWA, KUBA SZREDER

CONCLUSION: DISCUSSION OF ORIGINAL HYPOTHESES IN LIGHT OF RESEARCH RESULTS

HABITUS, MOTYWACJE I EGALITARYZM PRACOWNIKÓW SZTUKI

HIPOTEZA: pracownicy sztuki są wysoko wykwalifikowani i wysoko zmotywowani (powołaniowy charakter pracy), co tłumaczy ich chęć do poświęceń.

HIPOTEZA: w polu sztuki wartościami są: miłość do sztuki, kreatywność, niezależność, samodzielność, autonomia, innowacyjność, które legitymizują efekty symbolicznych walk i motywują aktorów.

HIPOTEZA: habitus producentów kultury można ujmować w modelu hybrydycznym, który łączy ze sobą cechy charakterystyczne dla różnych wzorców zawodowych: konkurencyjnych i racjonalnych mikroprzedsiębiorców, bezinteresownych twórców, entuzjastów nastawionych na współdziałanie, samoorganizację i współpracę, hobbystycznie działających amatorów etc.

HIPOTEZA: pole sztuki jest kulturowo egalitarne, to znaczy, że różnice w pozycji i prestiżu nie są silnie akcentowane, hierarchie spłaszczone, brak jest ostentacyjnych rytuałów wspierających hierarchie, brak tytułów i stopni etc., co połączone jest z silną materialną hierarchizacją pola.

Pracownicy pola sztuki są bez wątpienia wysoko wykwalifikowani i silnie zmotywowani. Można oczywiście twierdzić, że chodzi tu o kompetencje miękkie i trudno mierzalne. Ale nawet jeśli jest to prawda w odniesieniu do reguł samej sztuki, to nie dotyczy to kompetencji pracowników. Nie chodzi tu wyłącznie o kompetencje interpersonalne, które są wysoko cenione (choć przez niektórych traktowane z podejrzliwością jako surogat kompetencji „ściśle artystycznych"), czy też obycie w kwestii prawomocnego gustu artystycznego. Praca w tym sektorze wymaga łączenia wielu rozmaitych kompetencji z bardzo różnych dziedzin. Nie znaczy to, że wszyscy badani łączą owe kompetencje, ale faktem jest, że wielu z nich ma więcej niż jedną specjalizację. Część respondentów posiada klasyczne rzemieślnicze kwalifikacje artystyczne, które zresztą miewają także wymierną wartość rynkową (grafika, fotografia etc.) i umożliwiają aktywność komercyjną równoległą do artystycznej; część z nich posiada wysokie kompetencje teoretyczne, czyli rozległe współczesne wykształcenie humanistyczne, które szczególnie dla kuratorów jest koniecznym warunkiem funkcjonowania w polu sztuki, ale jest często także udziałem pracowników wsparcia i artystów. „Pisanie doktoratu" nie jest w tym środowisku niczym rzadkim i jest

HABITUS, MOTIVATION AND EGALITARIANISM OF ART WORKERS

HYPOTHESIS: Art workers are highly qualified and highly motivated (the work is seen as a calling), which explains their willingness to make sacrifices.

HYPOTHESIS: The values in the field of art are love of art, creativity, independence, self-sufficiency, autonomy and innovativeness, which legitimize the consequences of symbolic battles and motivate the actors.

HYPOTHESIS: The habitus of producers of culture may be captured through a hybrid model which combines traits characteristic of various professional patterns: competitive and rational micro enterprises, disinterested creators oriented toward joint action, self-organization and cooperation of enthusiasts, hobbyist amateurs and the like.

HYPOTHESIS: The field of art is culturally egalitarian, which means that differences in position and prestige are not strongly accentuated, hierarchies are flattened, the dress code is indistinct, and there is a lack of titles, degrees and the like, but this is combined with a strong financial hierarchization.

Workers in the field of art are highly qualified and strongly motivated. From a certain point of view it could be said that what are involved here are soft skills that are difficult to measure. But even if this is true of the rules of art itself, it does not apply to the competencies of the art workers. This does not have to do only with interpersonal competencies, which are highly prized (although treated by some as a suspicious surrogate for purely "artistic" competencies), or familiarity with recognized artistic taste. Work in this sector requires a combination of many varied competencies from highly different fields. This does not mean that everyone combines all of these competencies, but many of the workers have more than one specialization. Some of them possess classic artistic craft qualifications, which also have a measurable market value (graphics, photography and so on) and enable commercial activity alongside artistic activity; some possess high theoretical competencies, i.e., a broad-ranging contemporary education in the humanities, which is a particularly necessary condition for curators to operate in the field but is also often shared by support staff and artists. Writing a doctorate is nothing unusual in this community and is positively evaluated. Moreover, the dominance

waloryzowane. Dodatkowo dominacja projektowego trybu pracy wdraża pracowników sztuki w nowoczesne kapitalistyczne formy zarządzania, dominuje grantowy rytm realizacji, obejmujący też związane z nim ryzyko. Elastyczne, czyli prekarne formy zatrudnienia, dotyczą ponad połowy badanych. Wielu pracowników świata sztuki podejmuje różne aktywności zawodowe wymagające odmiennych kwalifikacji, co jest cenione na współczesnym rynku pracy.

Pracownicy świata sztuki są bardzo silnie zmotywowani w tym znaczeniu, że dla żadnego z nich motywacja ekonomiczna nie jest jedynym ani nawet głównym bodźcem do podejmowania pracy. Można założyć, że bardzo silnie odróżnia ich to od ogółu pracowników. Chociaż nie wykluczamy, że motywacje powołaniowe mogą występować także wśród innych pracowników, to jednak w społeczeństwach opartych na pracy aktywność zawodowa pozostaje przede wszystkim (choć, rzecz jasna, nie wyłącznie) sposobem na zdobycie środków utrzymania. U pracowników sztuki skłonność do poświęceń, to znaczy przede wszystkim do pracy darmowej – według ich własnych deklaracji – jest często związana ze szczególnym statusem, który przy- pisują oni wykonywanej przez siebie pracy i szerzej: pracy wykonywanej w polu sztuki. Choć, jak zobaczymy, struktura tej motywacji jest nieco bardziej złożona, to z pewnością można stwierdzić, że perspektywa finansowego sukcesu w przyszłości nie jest ważnym źródłem motywacji dla ciężkiej, nieopłacanej lub nisko opłacanej pracy. Dodatkowo należy stwierdzić, że średnio dochody pracowników świata sztuki kształtują się powyżej średniej krajowej na osobę. Nie dla wszystkich zatem powołanie oznacza po- święcenie. 1/5 z nich uzyskuje dochody na osobę powyżej 3,5 tysiąca złotych. Z drugiej strony warto zwrócić uwagę, że całkiem pokaźna grupa (około 40%) dysponuje dochodem poniżej 2 tysięcy złotych. Najczęstsze są jednak dochody pomiędzy 2 a 3 tysiącami złotych. Średnie dochody na osobę zawyża fakt, że bardzo niewielu badanych ma pod opieką inne osoby (dzieci, osoby starsze), które muszą wspierać. Przynamniej dla części pracowników świata sztuki motywacja do pracy implikuje materialne poświęcenie. Można przypuszczać, że wielu z nich mogłoby osiągnąć wyższe dochody w innych sektorach. Zarazem warto zaznaczyć, że bardzo niewielu respondentów realizuje „model twórcy romantycznego", który wykonuje pracę twórczą całkowicie bezinteresownie, utrzymując się z innych, „nietwórczych" prac.

of the project method of work involves art workers in contemporary capitalistic forms of management, and the grant-based rhythm, including its related risks, dominates performance. Flexible—that is to say precarious—forms of employment apply to over half of the workers surveyed. Many workers in the art world take on various jobs requiring differing qualifications, which is also valued on the contemporary labour market.

Art workers are also very strongly motivated in the sense that economic incentive is not the only, or even the main, motivation for them to take up work. It may be assumed that this differentiates them strongly from workers as a whole. While we do not rule out that a sense of calling may also exist among other workers, nonetheless, in wage labour based societies at least, work is first and foremost (although clearly not exclusively) a method to gain means to live on. As art workers themselves declare, their willingness to make sacrifices— which primarily means to work for free—is often connected with the special status they ascribe to the work they do and, more broadly, to work performed in the art field. Although, as we will see, the structure of this motivation is somewhat more complex, it can certainly be said that the prospect of financial success in the future is not a sufficient explanation of their motivation to perform difficult and unpaid or low-paid work. It should also be said that the average income of employees in the art world falls above the national average per person. Thus a calling does not mean sacrifice for everyone. A fifth of them earn a monthly income per person above PLN 3,500, but a large group (about 40%) earn less than PLN 2,000 per month. Most commonly reported, however, were incomes between PLN 2,000 and 3,000 per month. On top of this, the average per person is increased by the fact that very few of the workers have dependents (children or the elderly) they must support. For at least a portion of art-world workers, the motivation to work entails financial sacrifice. It can be assumed that many of them could earn higher incomes in other sectors. At the same time, it should be pointed out that very few of our group follow the model of the romantic creator, who performs all of his or her work disinterestedly and limits oneself solely to creation, rather the former is maintained by other "non-creative" work. Many of them "compensate" economically for the free work of their "calling" through gainful "commercial" work. The values which the subjects find in

Jednocześnie wielu z nich „kompensuje” ekonomicznie darmową pracę „powołaniową” dochodową pracą „komercyjną”.

Wartości, które odnajdują badani w pracy w świecie sztuki, grawitują wokół etosu przypisywanego sztuce co najmniej od epoki romantyzmu, chociaż z pewnymi istotnymi modyfikacjami. Respondenci nie posługują się kategorią geniuszu ani żargonem kreatywności. Wolą wskazywać na merytoryczność i kompetencje jako kluczowe dla funkcjonowania w tym środowisku pracy. Z drugiej strony jednak przypisują swojej aktywności bardzo wysoki stopnień kreatywności. Bardzo wysoko także sytuują swoją profesję na drabinie ogólnospołecznej kreatywności (stawiają siebie na szczycie, w towarzystwie naukowców). Dotyczy to również pracowników wsparcia, którym, inaczej niż artystom i kuratorom, nie przypisuje się autorstwa. Pracownicy sztuki wysoko cenią sobie autonomię i silnie łączą ją z kreatywnością właśnie. Kreatywności nie rozumieją zatem jako umiejętności radzenia sobie w warunkach przymusu, lecz definiują ją w duchu wolnej od przymusu aktywności, bliskiej greckiemu pojęciu *praxis*. Ponadto autonomia wiąże się z wolnością i nieskrępowaniem, które cechują wszak etos artystyczny.

Bardzo często badani wskazują na immanentną ważność sztuki, chociaż nie są skłonni do precyzowania natury owej doniosłości. Nie przeceniają swojej społecznej użyteczności. Chętnie natomiast podkreślają specyficzność swojego zajęcia, które pod wieloma względami różni się od tzw. zawodów pospolitych. Kreatywność uznają za najważniejszą i wciąż nie dość gratyfikowaną (szczególnie materialnie) cechę. Sądzą, że sztuka nierzadko wymaga poświęceń i że jest to nieuniknione. Większość z nich wskazuje na posiadanie więcej niż jednej aktywności zawodowej. I chociaż często podkreślają, że wynika to z ekonomicznej konieczności, to jednocześnie wyrażają satysfakcję z tego powodu. Poliwalentność jest cnotą – pozwala przezwyciężyć monotonię i ograniczenia wynikające ze specjalizacji w ramach podziału pracy. Wielość zadań i umiejętności ma charakter dezalienacyjny – może to wiązać się także z pewną formą romantycznego etosu, bliskiego niemieckiemu pojęciu Bildung – wszechstronnego samorozwoju człowieka, do którego kluczem jest uczestnictwo w kulturze. Dążenie do takiego ideału nigdy nie jest wyrażone wprost, jednak zarysowuje się wyraźnie. Mamy więc równolegle do czynienia z przekonaniem o zobiektywizowanej, choć niesprecyzowanej wartości

working in the world of art gravitate around an ethos ascribed to art since at least the Romantic era, although with certain significant modifications. The subjects do not use the category of “genius” or the jargon of creativity. They prefer to point to substance and competence as the key to functioning in this work environment. On the other hand, they ascribe a very high degree of creativity to their activity when they are asked about this in the survey. They also rank their profession very highly on the overall societal ladder of creativity (here placing themselves at the top in the company of scholars). This also applies to support personnel who, unlike artists and curators, are not credited with authorship. Art workers highly value their own autonomy, which they strongly link with creativity. They thus do not understand creativity as a skill of coping under conditions of compulsion but specifically in the spirit of activity free from compulsion, close to the Ancient concept of praxis. Autonomy is also tied however to freedom and lack of inhibition, which is after all characteristic of the artistic ethos.

Very often the subjects mention the immanent importance of art, although they are not so eager to explain the nature of this significance. They do not overestimate their social usefulness. Instead, they stress the specificity of their task, which in many respects differs from ordinary professions. They regard creativity as the most important thing, but still insufficiently rewarded (particularly financially). They believe that art often requires sacrifices, and that this is unavoidable. The majority of them indicate that they hold down more than one form of professional activity. Although they often indicate that this results from economic necessity, at the same time they say this gives them satisfaction. Having multiple competencies is a virtue, enabling them to avoid the monotony and limitations resulting from specialization in the division of labour. The multiplicity of tasks and skills has a disalienating character—which may also be tied to a certain form of the Romantic ethos, close to the German notion of Bildung—of the comprehensive self-development of the person, the key to which is participation in culture and art. Striving toward this ideal is never stated outright, but is clearly outlined. Thus at the same time we are dealing with both a belief in the objectified but unspecified value of artistic production, and a sense of fulfillment tied to participation in this process. The subjects seem to feel in some way singled out because of their own professional activity,

produkcji artystycznej, jak również z poczuciem spełnienia związanym z uczestnictwem w tym procesie. Wydaje się, że badani czują się w jakiś sposób wyróżnieni za sprawą własnej aktywności zawodowej i to daje im poczucie satysfakcji oraz silną motywację.

Dodatkowym źródłem motywacji może być fakt, że ekonomia moralna respondentów w znacznym stopniu pokrywa się z postrzeganymi przez nich zasadami funkcjonowania pola sztuki. Zasadniczo dystrybucję zasobów uznają za sprawiedliwą. Krytyki pod adresem panującego stanu rzeczy zakładają *implicite* deontologię sztuki, tylko uznają ją za niedostatecznie realizowaną. Innymi słowy, w sztuce za mało jest sztuki, wartości sztuki powinny być wzmocnione, zagrożeniem mogą być wartości i oceny pochodzące z zewnątrz. Niedobrze na przykład, gdy zamiast jakości artystycznej o uznaniu lub angażu do projektu decydują zdolności interpersonalne (usieciowienie), a nie „czysta” artystyczna kompetencja lub zalety merytoryczne. Podobnie sztuka i kultura nie są dostatecznie doceniane przez społeczeństwo. Kiedy badani skarżą się na własną sytuację, odpowiedzialność za nią przypisują raczej czynnikom zewnętrznym. Jedynym wyjątkiem jest sytuacja, gdy wskazują na nadmierne obciążenie pracą. Jednak dominuje opinia, że jeśli sztuka nie jest dostatecznie doceniana przez państwo i społeczeństwo, to zrozumiałe, że cierpią na tym pracownicy sztuki.

Kolejnym czynnikiem motywującym do pracy może być to, że wśród pracowników pola sztuki występuje duży stopnień płynności między życiem zawodowym a osobistym. Jeśli najbliższymi współpracownikami są osoby bliskie prywatnie, to znaczenie stawek zawodowych zostaje zwielokrotnione przez wymiar osobisty. Powoduje to także większy stopnień identyfikacji ze środowiskiem pracy i jego wspólnymi celami. Pytanie o to, czy artystyczne środowisko pracy jest egalitarne kulturowo, to znaczy: czy deklaruje i praktykuje (choćby na poziomie symbolicznym) równościowe wartości, jest trudne do jednoznacznego rozstrzygnięcia. Tym samym trudne pozostaje ustalenie, w jakiej relacji pozostaje ów domniemany kulturowy egalitaryzm wobec faktycznych nierówności dotyczących przede wszystkim dochodów, a także prestiżu. Łatwo obserwowalny jest fakt, że we współczesnym świecie sztuki mniej jest symboli statusu (tytułów, form grzecznościowych, wyraźnych dystynkcji), niż ma to miejsce choćby w świecie nauki. Znajduje to również odzwierciedlenie choćby w deklaracjach politycznych badanych, gdzie zdecydowanie dominuje

and this gives them a sense of satisfaction and strong motivation.

An additional source of motivation may be the fact that the moral economy of the subjects coincides to a great degree with the rules for the functioning of this field, as perceived by them. They basically regard the distribution of resources as just. Criticisms of the prevailing state of affairs implicitly assume a deontology of art; they simply regard it as insufficiently realized. In other words, there is not enough art in art, the values of art should be reinforced, and values and assessments from outside may pose a threat. For example, it is not good when instead of artistic quality, recognition or involvement in a project is decided by interpersonal skills (“networking”) rather than “pure” artistic competence or substantive qualities. Similarly, art and culture are undervalued by the society. When they complain about their situation, they tend to blame factors external to the art world. The only exception is when they say they are overburdened with work. But the dominant view is that if art is not valued highly enough by the state and the society, it is understandable that art workers will suffer as a result.

An additional motivating factor for work may be that among workers in the field of art, there is a high degree of fluidity between professional and personal life. If the closest co-workers are also close privately, the significance of the professional stakes is magnified by the personal dimension. This also results in a higher degree of identification with the work environment and its common purposes.

The question of whether the artistic work environment is culturally egalitarian, that is, whether it declares and practises egalitarian values (at least at a symbolic level) is difficult to answer unequivocally. Thus it is difficult to determine the relation this supposed cultural egalitarianism bears to the actual inequalities, particularly in income but also in prestige. It is readily observable that in the contemporary art world there are fewer symbols of status (titles, honorifics, visible distinctions) than there are for example in academia. This is also reflected in the political declarations of the subjects, where a leftist or liberal orientation decisively predominates (and a right-wing orientation is barely represented at all). If we assume that a leftist or liberal outlook (unlike a right-wing outlook) is characterized by mistrust for hierarchy, it may also be recognized that this

orientacja lewicowa oraz liberalna (prawicowa zaś jest niemal niereprezentowana). Jeżeli przyjmiemy, że lewicowość i liberalizm (w przeciwieństwie do prawicowości) cechuje nieufność wobec hierarchii, to można uznać, iż środowisko sztuki odznacza się znacznie większą wrażliwością egalitarną niż reszta społeczeństwa.

Jednocześnie, gdy przyjrzymy się opiniom badanych dotyczącym tego, jak powinna wyglądać drabina dochodów w społeczeństwie, dochodzimy do wniosku, że choć jest ona w istotny sposób spłaszczona w porównaniu ze stanem rzeczywistym, to jednak cechuje ją raczej swoisty merytokratyzm niż egalitaryzm. Wciąż robotnik zarabiać powinien najmniej, na szczycie hierarchii stanąć powinien zaś naukowiec. Dobrze obrazuje to względność artystycznego egalitaryzmu. Nie inaczej jest, gdy spojrzymy na stosunki panujące w polu sztuki. Tutaj także najbardziej doceniani i najlepiej opłacani powinni być ci, którzy wnoszą do współpracy kreatywność.

Badani deklarują, że płeć ani wiek nie wpływają na pozycję zajmowaną w środowisku pracy. Trudno określić, czy oznacza to opis równościowych zasad czy raczej niedostrzeganie nierówności. Indykatorem współczesnej kultury egalitarnej bywa bowiem częściej wrażliwość na postrzegane nierówności niż powszechne deklaracje na temat panującej równości. W tym sensie postrzeganie świata jako miejsca równości i sprawiedliwości przez większość badanych sugerować może wręcz, że do równości nie przywiązuje się w tym środowisku zbyt dużej wagi. Charakterystyczne, że wywiad grupowy, inaczej niż pogłębiona ankieta, wskazał na bardzo nieegalitarne stosunki między płciami, co również jednak budzi nasze wątpliwości. Kobiety bowiem częściej niż mężczyźni są pracownikami wsparcia i stanowią większość w grupie gorzej zarabiających pracowników sztuki. Jeśli chodzi zaś o ogólne różnice dochodowe, to pracownicy pola sztuki nie są grupą bardzo egalitarną – około 1/5 uzyskuje dochody powyżej 3,5 tysiąca złotych, a 1/3 poniżej 2 tysięcy. Z pewnością jednak dałoby się bez problemu znaleźć grupy zawodowe, w których różnice te są znacznie większe. Wynika to po części z istnienia owej niewidzialnej dla nas szpicy piramidy – nielicznej grupy o statystycznie bardzo wysokich dochodach.
Można skonstatować, że pracownicy sztuki ani nie są bardzo równościowi subiektywnie (postulatywnie), ani nie cierpią drastycznych (w stosunku do innych grup zawodowych) nierówności obiektywnych. Jeśli są podatni na wyzysk, to nie za sprawą „równościowej" nadbudowy i „hierarchicznej" rzeczywistości, lecz raczej dlatego, że część zapłaty otrzymują oni w formie poczucia misji, satysfakcji, uczestnictwa i aury, którą roztacza sztuka. To te wartości stanowią osnowę *illusio* pracy w sztuce.

community is characterized by much greater egalitarian sensitivity than that found in the rest of society.

Meanwhile, if we examine the opinions of the subjects on how the income ladder in society should look, we find that although it is much flatter than reality, in its own way it is more meritocratic than egalitarian. The worker should still earn the least, while the scholar should stand at the top of the pyramid. This well depicts the relativity of artistic egalitarianism. It is no different when we examine the predominant relations in the field of art. Here also the most valued and the best paid should be those who contribute the most creativity to the cooperation.

The subjects declare that neither sex nor age affects the position held in the work environment. It is difficult to say, however, whether this represents a depiction of egalitarian principles or a failure to perceive inequalities. A contemporary egalitarian culture can more often represent a sensitivity to perceived inequalities than common declarations of a prevailing equality. In this sense, the perception of the world as a place of equality and fairness by most of those surveyed may suggest instead that not much importance is ascribed to equality in this community or that they perceive existing inequalities as fair, therefore of little relevance. It is telling that the focus group interview, more than the in-depth survey, revealed highly non-egalitarian relations between the sexes, but this also raised our doubts about gender-related inequalities (for reasons explained below). Regardless of this, women more often work at support positions and are more numerous among the lowest-paid art workers. In terms of the overall differences in income, workers in the field of art are not a very egalitarian group: about 1/5 earn an income above PLN 3,500 per month, and 1/3 below 2,000. No doubt it would be easy to find professional groups where the differences are much greater. But this relative equality of the surveyed group results in part from our inability to access people located at the pinnacle of the income pyramid: a very small group with statistically very high earnings, the access to whom is severely restricted.
It may be stated that our art workers are not very egalitarian subjectively (in their postulates) but also do not tolerate drastic objective inequalities (in relation to other professional groups). If they are susceptible to exploitation, it is not because of an "egalitarian" superstructure and a "hierarchical" reality, but rather because they receive part of their payment in a feeling of mission, satisfaction, involvement and the aura that art exudes. They are what constitute the fabric of the *illusio* of work in art (the relevance of which we discuss on the further stages of).

TEKST JEST FRAGMENTEM KSIĄŻKI
Michał Kozłowski, Jan Sowa, Kuba Szreder (red.), *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*, Warszawa 2014, http://www.wuw-warszawa.pl/index.php?lang=&page=wydarzenia&id=138&mod=opis

TRANSLATED BY
Christopher Smith

EDITED BY
Daniel Malone

EDITORIAL SUPPORT
Szymon Żydek

THE EXCERPT FROM
Michał Kozłowski, Jan Sowa, Kuba Szreder (eds), *THE ART FACTORY. The division of labor and distribution of capitals in the Polish field of visual art. A report by the Free/Slow University of Warsaw*, Warsaw 2014, p. 30-37.

KOMUNA// WARSZAWA
MIKRO TEATR

KOMUNA// WARSZAWA
MICRO THEATRE

CYKL MIKRO TEATR – „Mikro Teatr" to ćwiczenia z samoograniczenia – zapowiada kurator przedsięwzięcia, Tomasz Plata. Na zaproszenie Komuny// Warszawa kilkunastu uznanych twórców polskiego teatru przygotuje przedstawienia, które podporządkują się paru precyzyjnie określonym warunkom. Spektakl „Mikro Teatru" nie może trwać dłużej niż 16 minut, zespół realizatorów może składać się z zaledwie czterech osób, do dyspozycji artystów są dwa mikrofony, kilka reflektorów, jeden rzutnik wideo, jeden niewielki rekwizyt. Nie ma ograniczeń dotyczących tematyki. Jeden wieczór „Mikro Teatru" to trzy różne spektakle. To zarazem próba refleksji nad sposobami produkcji teatru. Czy zawsze musi być on wielką produkcyjną machiną? Jak dalece można ograniczyć produkcyjne zaplecze teatru, a zarazem zachować jego jakość? Czy teatr skromniejszy nie byłby zarazem bardziej demokratyczny, bardziej dostępny? – W Polsce mamy mocną tradycję „teatru ubogiego", który próbował testować formy najprostsze i najczystsze. Dla „Mikro Teatru" ważniejsze są jednak inne konteksty i inspiracje – wyjaśnia Tomasz Plata. Po pierwsze, TED – popularny na całym świecie cykl konferencji złożonych z krótkich, kilkunastominutowych wystąpień. Po drugie, manifest „Dogma" ogłoszony przez Larsa von Triera i Thomasa Vinterberga w 1995 roku jako zestaw 10 przykazań-instrukcji dla twórców kina artystycznego. Po trzecie, eksperymentalna praktyka literacka francuskiej grupy OuLiPo, narzucającej sobie ograniczenia formalne jako metodę pracy.

„Mikro Teatr" to również przypomnienie o wciąż nie dość dobrze dostrzeżonej i zrozumianej w Polsce tradycji działań performatywnych, w ramach których konwencja teatralna została wzbogacona o wpływy z kręgu sztuk wizualnych, szczególnie sztuki konceptualnej. Gdyby szukać prekursorów „Mikro Teatru", trzeba by wskazać Tima Etchellsa, Tino Sehgala, Jérôme'a Bela. – Przygotowanie tego typu przedstawienia jest wyzwaniem większym, niż wskazuje na to nazwa projektu. Jest za długo, żeby wystarczył jeden pomysł, za krótko na klasyczną narrację. Trzeba wymyślić nową formułę – komentuje Grzegorz Laszuk z Komuny// Warszawa.

Na cykl w 2016 roku składają się cztery premierowe wieczory. W sumie 12 mikro przedstawień. Wśród twórców zaproszonych do projektu znaleźli się: Paweł Łysak, Anna Smolar, Komuna// Warszawa, Michał Borczuch, Justyna Sobczyk, Weronika Szczawińska, Romuald Krężel, Iga Gańczarczyk, Marcin Liber, Grzegorz Jarzyna, Wojtek Ziemilski i Anna Karasińska.

Edycja lubelska projektu obejmuje powstanie 3 nowych mikro spektakli. Do ich przygotowania zaprosiliśmy Daniela Adamczyka, Ludomira Franczaka i Janusza Opryńskiego.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: Pomysł na mikroteatr zalet ma bez liku: nie od dziś wiadomo, że w przewrotnym narzeczu sztuki „ograniczenie" może znaczyć tyle, co „swoboda" i „wena". Osobiście sądzę też, że w teatrze „krócej" to synonim „lepiej" i cieszę się, że na dnie mikroteatralnej formuły czai się Georges Perec. Nie wszystkie reguły-restrykcje uważam jednak za udane – do niektórych polski teatr przyzwyczaja swoich twórców aż nadto.

ANNA SMOLAR: O czym mówić w 16 minut? Jak mówić? Czy to w ogóle będzie jeszcze teatr? Czy tego pana, który wychodzi na scenę, można jeszcze nazwać aktorem? Pracując nad tym spektaklem, tracimy orientację. Wszystko można i nic nie można. Chyba dołożymy sobie kolejne ograniczenia, może to pomoże.

KOMUNA// WARSZAWA Teatr niezależny, eksperymentujący, również w dziedzinie tańca, sztuk wizualnych i muzyki, a także miejsce produkcji i prezentacji najciekawszych współczesnych zjawisk performatywnych i interdyscyplinarnych w kulturze, sytuujących się obok głównego obiegu.

MICRO THEATRE CYCLE – "Micro Theatre" is a series of exercises in self-restraint – according to Tomasz Plata, the curator of the event. Komuna//Warszawa has invited a number of well-known artists to prepare shows which will fit into a set of precisely set out criteria. "Micro Theatre" performances can last a maximum of 16 minutes, the team involved cannot number more than four, with just two microphones, a few lights, one video projector and one small prop at their disposal. No limitations have been set when it comes to themes. A single evening with "Micro Theatre" means three different shows. "Micro Theatre" is also an attempt to reflect upon the various ways we produce theatre. Does theatre always have to involve a massive production machine? How much can we restrict its production parameters, and at the same time maintain quality? Would a more humble theatre also be more democratic, more accessible?

– In Poland, we have a strong tradition of "poor theatre", which tried to utilise the simplest and cleanest forms. In "Micro Theatre" other contexts and inspirations are more important – according to Tomasz Plata. First of all, there is TED – the global phenomenon which involves conferences constructed from short, quarter-of-an-hour presentations.

SPEKTAKL
PERFORMANCE

08.10.2016 · 19:30 (EDYCJA LUBELSKA/LUBLIN EDITION)
09.10.2016 · 16:00 (EDYCJA LUBELSKA/LUBLIN EDITION)
10.10.2016 · 18:00 (EDYCJA WARSZAWSKA/WARSAW EDITION)
11.10.2016 · 17:00 (EDYCJA WARSZAWSKA/WARSAW EDITION)
SALA CZARNA CK
75 MIN
10/20 ZŁ
JĘZYK · POLSKI Z ANGIELSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · POLISH WITH ENGLISH SUBTITLES

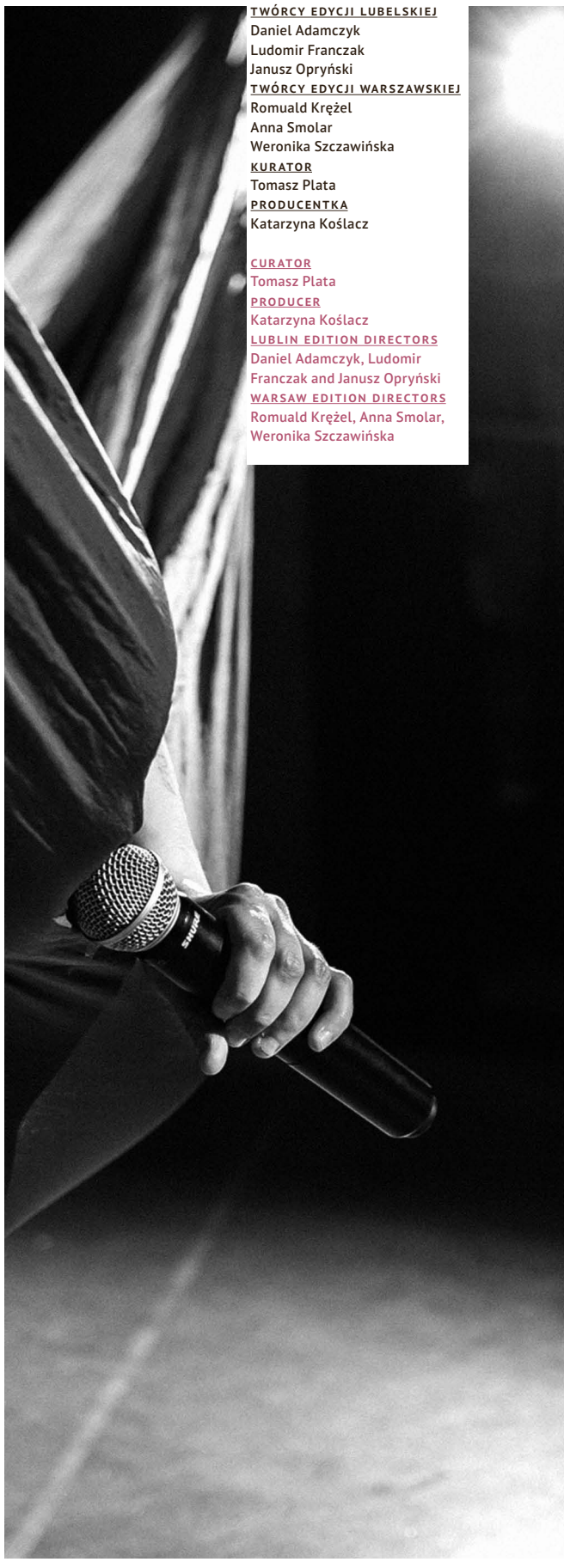
Secondly, there is the Dogma Manifesto, published by Lars von Trier and Thomas Vinterberg in 1995 as a set of 10 commandment-instructions for those producing independent film. Thirdly, the experimental literary practices of the French OuLiPo group, which impose upon themselves limitations in methods of working. "Micro Theatre" is also a reminder about the little known and understood tradition of performative actions in Poland, where theatrical shows have been enhanced through the use of visual arts, especially conceptual arts. If one were to look for precursors of "Micro Theatre", one would have to point towards Tim Etchells, Tino Sehgal and Jérôme Bel. – Preparing for this kind of show is a challenge bigger than its name would suggest. The timescales are too long for a single idea, and too short for a classic narrative. One has to invent a new formula – says Grzegorz Laszuk from Komuna// Warszawa. The 2016 season consists of four premiere evenings. In total – 12 micro plays. Those invited to take part include: Paweł Łysak, Anna Smolar, Komuna// Warszawa, Michał Borczuch, Justyna Sobczyk, Weronika Szczawińska, Romuald Krężel, Iga Gańczarczyk, Marcin Liber, Grzegorz Jarzyna, Wojtek Ziemilski and Anna Karasińska.

The Lublin iteration of the project involves the creation of three new plays. These will be delivered by Daniel Adamczyk, Ludomir Franczak and Janusz Opryński.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: The microtheatre idea has numerous advantages: it is no news that in the turbulent world of the arts "limitation" can mean the same as "liberation" and "inspiration." Personally, I also think that in theatre "shorter" does mean "better" and am pleased that the spirit of Georges Perec seems to be at the heart of the micro-theatre formula. Not all the rules-restrictions are good, however – Polish theatre makes its own artists too used to some of these for our own overall good.

ANNA SMOLAR: What is there to say in 16 minutes? How to say it? Will it still be theatre? Will the person walking out on stage still be considered an actor? Working on such a show, we lose our bearings. Everything is possible, and nothing is allowed. I think we will add extra limitations – maybe that will help.

KOMUNA// WARSZAWA is an independent theatre based in Warsaw, Poland, experimenting within the fields of theatre, dance and visual arts and music, it is also the place where the most interesting performative and interdisciplinary events in culture are produced and presented, situated beyond the boundaries of mainstream trends.



TWÓRCY EDYCJI LUBELSKIEJ
Daniel Adamczyk
Ludomir Franczak
Janusz Opryński
TWÓRCY EDYCJI WARSZAWSKIEJ
Romuald Krężel
Anna Smolar
Weronika Szczawińska
KURATOR
Tomasz Plata
PRODUCENTKA
Katarzyna Koślacz

CURATOR
Tomasz Plata
PRODUCER
Katarzyna Koślacz
LUBLIN EDITION DIRECTORS
Daniel Adamczyk, Ludomir Franczak and Janusz Opryński
WARSAW EDITION DIRECTORS
Romuald Krężel, Anna Smolar, Weronika Szczawińska

TR WARSZAWA
EWELINA PŁACZE

TR WARSZAWA
EWELINA'S CRYING

SPEKTAKL
PERFORMANCE

11.10.2016 · 18:30
SALA WIDOWISKOWA CK
60 MIN
40/50 ZŁ
JĘZYK · POLSKI Z ANGIELSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · POLISH WITH ENGLISH SUBTITLES

Spektakl o możliwości bycia sobą w świecie, w którym tożsamość człowieka tworzą liczne, często sprzeczne ze sobą narracje. Tekst jest zbudowany z fantazji, obiegowych opinii i wizerunków medialnych aktorek i aktorów. Grają tu oni siebie samych wyobrażonych przez kogoś innego. Nie mając możliwości sprostowania informacji na swój temat, pozostają uwięzieni w swoich przypadkowych i fragmentarycznych tożsamościach, które przenikają się z ich prywatną prawdą. Spiętrzenie ról sprawia, że nie wiadomo już, do kogo należą wypowiadane ze sceny kwestie.

Anna Karasińska, reżyserka spektaklu: Rozmontowujemy sytuację teatralną, aby wejść w bliskość z widzami i samymi sobą. Absurd sytuacji, którą stworzyliśmy, jest sposobem na wymknięcie się poza obręb oczekiwań i schematów. W naszej pracy wielokrotnie wywracaliśmy wszystko do góry nogami i doświadczaliśmy płynącej z tego wolności, która, jak mamy nadzieję, udziela się naszym widzom.

Spektakl powstał w ramach programu Teren TR 2014/15.

Nagrody:
51. Przegląd Teatrów Małych Form KONTRAPUNKT 2016 w Szczecinie: Nagroda Promocyjna im. Kazimierza Krzanowskiego dla Anny Karasińskiej za błyskotliwość, inteligencję, konsekwencję w tworzeniu wypowiedzi, która burzy tradycyjne hierarchie i pokazuje, jak ważne jest zaufanie w pracy teatralnej.

51. Przegląd Teatrów Małych Form KONTRAPUNKT 2016 w Szczecinie: Nagroda Magnolii – Nagroda Miasta Szczecina dla Marii Maj, Eweliny Pankowskiej, Adama Woronowicza i Rafała Maćkowiaka za ukazanie wartości kolektywnej pracy w teatrze; za stworzenie perfekcyjnie współgrającego zespołu, który bawiąc się swoją tożsamością, zadaje ważne pytanie o to, co znaczy dzisiaj bycie sobą.

56. Kaliskie Spotkania Teatralne – Nagroda Aktorska dla Marii Maj, Eweliny Pankowskiej, Adama Woronowicza i Rafała Maćkowiaka.

A show about the struggles to be yourself in a world in which a person's identity is created by numerous, often contradictory narratives. The text of the play is constructed out of the fantasies, widespread opinions and media portrayals of actresses and actors. The cast plays themselves as imagined by others. Without the ability to clarify some of the information about who they are, they remain trapped in accidental and fragmentary identities which intersect with their own, private truths. The accumulation of roles eventually means the audience lose track of who is speaking which line.

Anna Karasińska, the director of the show: *We deconstruct the theatrical set up in order to get closer to the audiences and ourselves. The absurdity of the situation we have created is a way to evade the limits of expectations and patterns. In our work, we have often turned everything upside down and enjoyed the sense of freedom which followed, something we hope will be shared with our audiences.*

The show was developed as part of the Teren TR 2014/15 programme.

Prizes:
51st Small Theatre Forms Festival KONTRAPUNKT 2016 in Szczecin: the Kazimierz Krzanowski Promotional Award for Anna Karasińska *for brilliance, intelligence, resolution in delivering a message which dismantles traditional hierarchies and shows the importance of trust in theatre work.*

51st Small Theatre Forms Festival KONTRAPUNKT 2016 in Szczecin: Magnolia Prize – City of Szczecin Award for Maria Maj, Ewelina Pankowska, Adam Woronowicz and Rafał Maćkowiak for *showing the importance of theatrical team work; for creating a perfectly synchronised company which, toying with their own identities, asks important questions about what it means to be yourself.*

56th Kalisz Theatrical Encounters – Actors Prize for Maria Maj, Ewelina Pankowska, Adam Woronowicz and Rafał Maćkowiak.

TEKST I REŻYSERIA
Anna Karasińska
WSPÓŁPRACA DRAMATURGICZNA
Magdalena Rydzewska
CHOREOGRAFIA
Marta Ziółek
ASYSTENTKA REŻYSERKI
Ewelina Pankowska
OBSADA
Rafał Maćkowiak, Maria Maj, Ewelina Pankowska, Adam Woronowicz
PREMIERA
1 października 2015 r.

WRITTEN AND DIRECTED BY
Anna Karasińska
DRAMATURGICAL COOPERATION
Magdalena Rydzewska
CHOREOGRAPHY
Marta Ziółek
ASSISTANT DIRECTOR
Ewelina Pankowska
CAST
Rafał Maćkowiak, Maria Maj, Ewelina Pankowska, Adam Woronowicz
PREMIERE
1st October 2015

TEATR POLSKI W POZNANIU
DRUGI SPEKTAKL

TEATR POLSKI W POZNANIU
THE OTHER SHOW

SPEKTAKL
PERFORMANCE

14.10.2016 · 19:00
SALA WIDOWISKOWA CK
70 MIN
20/30 ZŁ
JĘZYK · POLSKI Z ANGIELSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · POLISH WITH ENGLISH SUBTITLES

Z drugim spektaklem jest zawsze najtrudniej. Zazwyczaj po znakomitym debiucie oczekiwania wobec kolejnego przedstawienia bywają nieznośnie wysokie – i deprymujące. Nie inaczej było w przypadku Anny Karasińskiej – po oszałamiającym sukcesie „Ewelina płacze" oczekiwania wobec jej kolejnego spektaklu tylko rosły. Karasińska poradziła sobie z tą sytuacją brawurowo – stematyzowała ją, czyniąc z niej punkt wyjścia dla całego wydarzenia. Powstał błyskotliwy, zaskakujący i wzruszający spektakl o teatrze, o publiczności, a przede wszystkim o aktorach Teatru Polskiego w Poznaniu, dla których „Drugi spektakl" jest wyraźnym gestem emancypacyjnym.

Czym jest doświadczenie teatralnej wspólnoty, wspólnoty widzów i aktorów – jak uzyskać przepływ energii między sceną a publicznością? Jak sprowokować wyobraźnię widza? Od czego zależy percepcja spektaklu? Twórcy „Drugiego spektaklu" stawiają pytanie o metateatralność, na które naturalnie nie udzielą odpowiedzi.

„Drugi spektakl" Krasińskiej jest nie tylko jej drugim spektaklem, lecz także opowieścią o „drugim spektaklu", który w teatrze zawsze dzieje się na widowni. Karasińska razem z zespołem aktorów na początku pokazują instruktaż „jak zachowywać się w teatrze". (...) Te krótkie i dowcipne scenki stają się w pewnym momencie niebezpieczną grą z widzami. Widać, że aktorzy w portretowaniu poszczególnych gestów zaczynają naśladować publiczność. (...) Anna Karasińska znów pokazała, że potrafi świetnie operować teatralnością i przypatrywać się mechanizmom działania sceny. Jej spektakle są skromne i bezpretensjonalne, a jednocześnie widać w nich namysł nad samym sensem uprawiania sztuki. Reżyserka razem z Magdaleną Ptasznik, odpowiedzialną za ruch sceniczny, potrafiła wydobyć z aktorów perfekcyjne rozgrywanie najdrobniejszych gestów. Każde z aktorów zaznacza swoją odrębność, a jednocześnie widać, jak potrafią się zjednoczyć jako zespół i wspólnie, bez gwiazdorstwa i szarży, pracować na finałowy efekt przedstawienia.
Stanisław Godlewski, „Gazeta Wyborcza"

Jeszcze nigdy nie widziałem artystów poznańskiego Teatru Polskiego w takiej formie. Karasińska buduje minimalistyczne przedstawienie na precyzyjnych, drobnych gestach. Na skupieniu, zmyśle obserwacji i umiejętności perfekcyjnego operowania szczegółem. No i na kpinie z teatralnego snobizmu. Druga połowa „Drugiego spektaklu" to gra w wyzwania: „chcę coś poczuć", „chcę zobaczyć coś o...". Aktorzy kolejno wchodzą między publiczność. Sytuacja stopniowo się zagęszcza, a oczekiwania stają trudne do spełnienia.
Witold Mrozek, „Gazeta Wyborcza"

Delivering your second play is always a challenge. Remarkable debuts are usually followed by unrealistically high expectations, and wide open to excessive criticism. It was no different for Anna Karasińska: after the staggering success of her *Ewelina's Crying*, expectations for her next show kept on growing. Karasińska managed to meet the challenge with real gusto – she took this problem and turned it into the subject of her next work, thereby creating a brilliant, surprising and moving show about theatre, its audiences and above all about the actors of Teatr Polski in Poznań, for whom The Other Show is a gesture of emancipation.

What is the experience shared by the theatrical community, made up of actors and audiences – how to achieve a clean flow of energy between stage and public? How to arouse the viewers' imaginations? The team behind *The Other Show* pose questions about meta-theatricality, without attempting to give any clear cut answers, obviously.

The Other Show by Anna Karasińska is not only her second play, but is also a tale about that "other performance" which is always set among the audience. Karasińska, together with her team of actors, begins by presenting a debrief on "how to behave in theatre." (...) These short and humorous scenes become at a certain point a dangerous game with those watching the show. It is clear that the actors, in presenting certain gestures, begin to ape those watching them. (...) Anna Karasińska once again shows that she is capable of effectively using theatricality and observing the mechanisms which govern the stage. Her plays are humble and unpretentious, and at the same time one can see in them the deep consideration given to the very meaning of creating art. The director, along with Magdalena Ptasznik (responsible for stage directions), has managed to extract the subtlest of nuances from each performance. Everyone present on stage becomes an independent character, and yet it is easy to see how they are capable of working as a whole and together, without arrogance or selfishness, able to deliver an outstanding piece of theatre.
Stanisław Godlewski, *Gazeta Wyborcza*

I have never seen artists from Poznan's Teatr Polski in such fine form. Karasińska constructs a minimalistic show based on precise, delicate gestures... on focused, detailed observations and the ability to utilise the tiniest element. And also on ridicule of theatrical snobbery. The second half of "The Other Show" is a game of challenges: "I want to feel something", "I want to see something about..." The actors, one by one, walk out into the audience. The situation becomes more complex, layered, while the expectations become higher and harder to meet.
Witold Mrozek, *Gazeta Wyborcza*

REŻYSERIA
Anna Karasińska
WSPÓŁPRACA DRAMATURGICZNA
Ewelina Pankowska
RUCH SCENICZNY
Magdalena Ptasznik
KOSTIUMY
Anna Nykowska
ŚWIATŁO
Szymon Kluz
ASYSTENT REŻYSERA, INSPICJENT
Agnieszka Misiewicz
OBSADA
Agnieszka Findysz, Małgorzata Peczyńska (gościnnie), Monika Roszko, Katarzyna Węglicka (gościnnie), Mariusz Adamski, Przemysław Chojęta, Michał Kaleta, Wojciech Kalwat, Paweł Siwiak, Wiesław Zanowicz
PREMIERA
13 maja 2016 r.

DIRECTOR
Anna Karasińska
DRAMATURGICAL COOPERATION
Ewelina Pankowska
CHOREOGRAPHY
Magdalena Ptasznik
COSTUMES
Anna Nykowska
LIGHTING
Szymon Kluz
ASSISTANT DIRECTOR AND STAGE MANAGER
Agnieszka Misiewicz
CAST
Agnieszka Findysz, Małgorzata Peczyńska (guest), Monika Roszko, Katarzyna Węglicka (guest), Mariusz Adamski, Przemysław Chojęta, Michał Kaleta, Wojciech Kalwat, Paweł Siwiak, Wiesław Zanowicz
PREMIERE
13th May 2016

ATMAN/JAKIMIAK/MALONE/SINIARSKA
USLAND
ŚLADAMI LEONARDA Z.

ATMAN/JAKIMIAK/MALONE/SINIARSKA
USLAND
FOLLOWING IN LEONARD Z'S FOOTSTEPS

SPEKTAKL
PERFORMANCE

OTWARCIE INSTALACJI 12.10.2016 · 16.30
SPEKTAKL/PERFORMANCE 12.10.2016 · 17:00, 20:00
ORATORIUM CK
80 MIN
10/20 ZŁ
JĘZYK · POLSKI/ANGIELSKI
LANGUAGE · POLISH/ENGLISH

W USLAND podążamy śladem Leonarda Z., artysty polskiego pochodzenia, który zamieszkał na Islandii – kraju znajdującym się na drugim miejscu w rankingu Najszczęśliwszych Krajów Świata według raportu ONZ z 2015 roku.

Rozmowy z islandzkimi twórcami i politykami oraz przeżycia z podróży po „kraju lodu i ognia" mieszają się z fantazjami o stworzeniu alternatywnego społeczeństwa, z pragnieniem znalezienia się w świecie, jakiego nie znamy, z potrzebą innego traktowania otaczającej nas materii.

Niewiele wiemy o samym Leonardzie: po pewnym czasie zniknął z wyspy, jego artystyczna biografia jest pełna paradoksów, jego prace składają się z zapożyczeń i cytatów.

Szukając tropów prowadzących do Leonarda, musimy uważnie śledzić własne kroki, które czasem zamazują ślady samego artysty.

Jak może wyglądać życie w jednym z najszczęśliwszych krajów? Jakie miejsce zajmowałaby w nim twórcza działalność? Czy chcemy wyobrażać sobie życie w świecie innym niż ten, w którym przyszło nam funkcjonować? I czy na pewno wyobrażamy sobie lepszy, a nie gorszy świat?

Since overcoming the financial crisis, Iceland has been present in all discussions and debates about political ways of crisis management. At the same time, Iceland seems to meet the expectations of European dreams in terms of social politics and civic care, having a sustainable economy with a fair social constitution and equal distribution of goods. Is it really so or would we just like it to be so?

Usland invites to an installation of constantly shifting (somewhere between the speed of a glacier and a stock market), where objects evoke an unexpected shared space between the clichés of commerce, commodity, and artifice. These are the topologies of isolation, experimentation and of the community. Where's the body supposed to fit? And where's contemporary art? Let video and sound be your guide.

The performance *Usland* is an attempt to conduct an experiment asking what is imaginable in our positions and within our societies. Could we imagine living in a country without an army or military sector? Would we be able to develop a system of direct democracy? Could we accept a country ruled by artists? What would happen if we treated the cultural sector as the country's most important foundation? Where do our dreams of society come from? And where do they lead?

KONCEPCJA I REALIZACJA
Mateusz Atman, Agnieszka Jakimiak, Daniel Malone, Agata Siniarska
OPIEKA KURATORSKA
Marta Keil, Grzegorz Reske
PRODUCENTKA
Ksenia Duńska
Koprodukcja Instytutu Goethego i Centrum Kultury w Lublinie (Konfrontacje Teatralne) z okazji Sympozjum Kulturalnego „Tauschen und Teilen" w Weimarze 2016. Projekt powstał w ramach programu rezydencyjnego „Sąsiedzi", prowadzonego przez Konfrontacje Teatralne.
SPECJALNE PODZIĘKOWANIA DLA
Georga Blochmanna
PREMIERA
2 czerwca 2016 r., Weimar

CONCEPT AND IMPLEMENTATION
Mateusz Atman, Agnieszka Jakimiak, Daniel Malone, Agata Siniarska
CURATORS
Marta Keil, Grzegorz Reske
PRODUCER
Ksenia Duńska
Co-production between Goethe-Institut and the Centre for Culture in Lublin (Theatre Confrontations Festival) on the occasion of the "Tauschen und Teilen" Culture Symposium in Weimar, 2016. The project was developed within the framework of the "Sąsiedzi" ("Neighbours") residential programme, run by the Theatre Confrontations Festival.
SPECIAL THANKS TO
Georg Blochmann
PREMIERE
2nd June 2016, Weimar

TEATR ŻYDOWSKI IM. ESTERY RACHEL I IDY KAMIŃSKICH W WARSZAWIE
AKTORZY ŻYDOWSCY

TEATR ŻYDOWSKI IM. ESTERY RACHEL I IDY KAMIŃSKICH IN WARSZAWA
JEWISH ACTORS

SPEKTAKL
PERFORMANCE

14.10.2016 · 17:00; 20:00
GALERIA LABIRYNT
75 MIN
20/30 ZŁ
JĘZYK · POLSKI Z ANGIELSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · POLISH WITH ENGLISH SUBTITLES

Jeden z najgłośniejszych polskich spektakli ostatnich sezonów, a być może także najbardziej osobisty w historii polskiego teatru. I chyba jeden z najszczerszych. Pretekstem dla niego jest szabasowa kolacja – ale tym razem nie będzie za dużo tradycji, szmoncesów i nostalgii. Będzie za to szczera opowieść o tym, co znaczy dziś w Polsce bycie aktorem żydowskim w żydowskim teatrze. I jak wygląda życie teatru od środka. Będzie opowieść o zespole działającym w centrum Warszawy, starającym się przez ponad pół wieku utrzymać pamięć o społeczności, która z tego miasta zniknęła. Będzie o emancypacji aktora z zespołu i o potrzebie bycia jego częścią. Pomimo że na scenie grupa aktorów opowiada o realiach życia i pracy w ich teatrze, to jednak – jak to zwykle bywa z dobrym spektaklem – okazuje się, że tak naprawdę jest to opowieść o życiu. Po prostu.

TWÓRCY O SPEKTAKLU
U początków spektaklu „Aktorzy żydowscy" znajduje się rozmowa. Spotkanie z kolejnymi osobami należącymi do społeczności liczniejszej niż występująca na scenie grupa reprezentantów, poznawanie historii ich życia, początków kariery, rozwoju artystycznego, satysfakcji, reakcji otoczenia na wybór ich drogi życiowej. Daleko nam jednak do tego, żeby stwierdzić, że spektakl inspirowany wywiadami z aktorami Teatru Żydowskiego jest wyłącznie głosem tego zespołu. W równym stopniu jest głosem obserwatorów stykających się z badanym terytorium, ich zdziwieniem, fascynacją, próbą rozwikłania zagadek pojawiających się na drodze wzajemnego poznawania się. Być może właśnie dlatego podjęliśmy próbę nakreślenia tego portretu w konwencji mockumentu – gatunku podszywającego się formalnie pod dokument, jednak nie gwarantującego autentyczności przedstawianych w nim wydarzeń. Aktorzy, występując pod własnymi nazwiskami, tworzą z nich jednocześnie nazwy postaci, które wypełnione mogą być treścią bazującą zarówno na własnym życiorysie, jak i doświadczeniu kolegów lub wreszcie kompletnie zmyśloną. Stąd również mogące się pojawić w spektaklu rozmaite niekonsekwencje, na których można by było przyłapać „zwierzających się" gospodarzy szabatowej wieczerzy. Przyglądanie się przez nas aktorom Teatru Żydowskiego, aby o nich opowiedzieć, daje szanse na przyglądanie się przez widzów „Aktorom Żydowskim", aby na podstawie tego spotkania zauważyć, że specyficzny charakter tej grupy ma wiele wspólnego z grupami o wiele szerszymi, bardzo często stawianymi w opozycji wobec któregokolwiek z członów nazwy. Być może właśnie w specyficzności można odkryć drogę ku uniwersalności. W trakcie jednej z rozmów pojawiło się spostrzeżenie: „To przecież jest spektakl o wstydzie". Można by dodać: „Tak, o wstydzie, ale też o dumie".

Dostrzeżony i nagrodzony przez krytyków teatralnych spektakl obecny był na bydgoskim Festiwalu Prapremier, Festiwalu Nowego Teatru w Rzeszowie, na Boskiej Komedii w Krakowie, Festiwalu Kontrapunkt w Szczecinie oraz na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych.

NAGRODY
Za tekst „Aktorów żydowskich" Michał Buszewicz otrzymał Nagrodę dla Młodego Twórcy na 54. Rzeszowskich Spotkaniach Teatralnych – Festiwalu Nowego Teatru.

Nagroda Główna Jury dla najlepszego spektaklu na 51. Przeglądzie Teatrów Małych Form w Szczecinie.

Nagroda aktorska na 56. Kaliskich Spotkaniach Teatralnych.

One of the best-known Polish plays of recent times, it may also classify as one of the most personal projects in the history of Polish theatre. And one of the most honest. The play is set during a Shabbas supper, but this time there will be little room for tradition, jesting and nostalgia. This will instead be an insightful tale about what it means to be a Jewish actor in a Jewish theatre in the Poland of today. And what theatrical life really looks like behind the scenes. It tells the story of a company based in the centre of Warsaw, trying for over half a century to sustain memory of a community which has vanished from the city. The play focuses on both the emancipation of an actor from the company and the need to be part of a team. Even though the group of actors on stage talk about the realities of life and work in their theatre, as is often the case with great plays it in fact turns out to be about much more than that.

THE ARTISTS ABOUT THEIR PLAY
At the start of the play *Jewish Actors* there is a conversation. A meeting with various people who belong to a community which is more numerous than the number of representatives up on stage, discovering their life histories, early careers, artistic development, successes and responses of those around them regarding the path they took in life. And yet it would be wrong for us to conclude that this show, inspired by interviews with actors from the Jewish Theatre, are only about their own feelings and opinions. Equally, it presents voices of observers who are somehow connected with the field in question, their surprise, fascination, attempts at solving the puzzles which appear when they try to get to know another. Perhaps that is why we have taken on the attempt to present this portrait in the form of a "mockumentary" – a genre which seems to be a documentary, and yet does not promise to deliver real-life aspects of the events within. Actors, using their real names, turn them into the names of their characters, which can then be filled with narratives based both on their own autobiographical experiences, as well as the experiences of their colleagues or even completely imaginary tales. Hence the various inconsistencies we hear from the actors, especially during the "confessional" sections of the Shabbas dinner. Watching the actors from the Jewish Theatre, in order to talk about them allows the viewers of *Jewish Actors* to notice that this particular group has a lot in common with other, much broader communities, very often set in direct contrast with the terminology used to label them. Perhaps it is in the details that one discovers a way to attain universality. During one of these conversations, someone observed: "Actually, this is a show about shame". One could add: "Yes, about shame, but about pride too."

Having attracted attention and praise from theatre critics, including several awards, the play has been staged at the following festivals: Festival of New Dramaturgies in Bydgoszcz, The Festival of New Theatre in Rzeszów, and the Divine Comedy Festival in Krakow.

REŻYSERIA
Anna Smolar
SCENARIUSZ I DRAMATURGIA
Michał Buszewicz
SCENOGRAFIA I KOSTIUMY
Anna Met
MUZYKA NA ŻYWO
Dominika Korzeniecka
ASYSTENTKA REŻYSERA
Paulina Lombarowicz
OBSADA
Ryszard Kluge, Mariola Kuźnik, Joanna Rzączyńska, Izabella Rzeszowska, Małgorzata Trybalska, Jerzy Walczak
PREMIERA
29 maja 2015 r.

DIRECTOR
Anna Smolar
AUTHOR F THE TEXT AND DRAMATURG
Michał Buszewicz
SET DESIGN AND COSTUMES
Anna Met
LIVE MUSIC
Dominika Korzeniecka
ASSISTANT DIRECTOR
Paulina Lombarowicz
CAST
Ryszard Kluge, Mariola Kuźnik, Joanna Rzączyńska, Izabella Rzeszowska, Małgorzata Trybalska, Jerzy Walczak
AWARDS
Michał Buszewicz received the Young Artist Award at the 54th edition of the Rzeszów Theatrical Encounters – Festival of New Theatre. It also received the Main Jury Prize as the best play at the 51st Small Theatre Forms Festival in Szczecin and the Actors' Award at the 56th Kalisz Theatrical Encounters.
PREMIERE
29th May 2015

TEATR POLSKI IM. H. KONIECZKI W BYDGOSZCZY
KANTOR DOWNTOWN

TEATR POLSKI IM. H. KONIECZKI IN BYDGOSZCZ
KANTOR DOWNTOWN

SPEKTAKL
PERFORMANCE

13.10.2016 · 18:00
GALERIA LABIRYNT
80 MIN
20/30 ZŁ
JĘZYK · POLSKI/ANGIELSKI
LANGUAGE · POLISH/ENGLISH

„Kantor Downtown" to projekt Teatru Polskiego w Bydgoszczy zrealizowany w stulecie urodzin Tadeusza Kantora, trzydzieści sześć lat po pierwszym pokazie „Umarłej klasy" w teatrze La MaMa w Nowym Jorku. Spektakl został zainspirowany postaciami Tadeusza Kantora, Ellen Stewart – legendarnej dyrektorki teatru LaMaMa oraz amerykańskich artystów, którzy tworzyli nowojorską scenę awangardową lat 70. i 80. Zrodzony z potrzeby odświeżenia pamięci i odnowienia „rituals of Rented Island" – jak filmowiec i performer, Jack Smith, nazwał dolny Manhattan, gdzie rozkwitała sztuka undergroundowa. Zależało nam na tym, by pokazać, że kontrkultura jest wspólnym dziedzictwem ponad granicami kontynentów, a powracanie do awangardy sprzed lat jest konieczne dla budowania alternatyw we współczesnej kulturze i w publicznym dyskursie. Postać Tadeusza Kantora – prawdziwie modernistycznego twórcy – wpisana tu zostaje w barwną, anarchizującą, wywrotową, queerową, feministyczną tradycję artystyczną nowojorskiego Downtown. Spektakl ma na celu spojrzenie na Kantora inaczej niż dotąd – ma przedstawić go jako artystę w realnym i wirtualnym dialogu z innymi twórcami. Ma służyć krytycznej (choć też nostalgicznej) refleksji nad historią polskiej i amerykańskiej awangardy. Odwołując się do ikonicznego obrazu z „Umarłej klasy" – sali szkolnej, w której zasiadają manekiny, postacie zamieszkujące pamięć, cienie tych, co odeszli – twórcy przywołują i zatrzymują w kadrze odchodzący nieuchronnie w przeszłość świat awangardowego performansu i eksperymentalnego teatru, świadomi jednocześnie jak bardzo ten świat, jego język, estetyka i polityka są dziś potrzebne współczesnemu teatrowi.
Joanna Krakowska

KANTOR
Teatr-hybryda. Fascynująca. (Theodora Skipitares)
Żadnych partykularyzmów. Brał to, co lokalne i zamieniał w uniwersalne. (Ozzie Rodriguez)
Kantor? Teatr o Holokauście. (Lee Breuer)
Kantor? To był clown. (Lola Pashalinski)
Miał coś wspólnego z Butoh. (Linda Chapman)
Przerażał mnie śmiertelnie. (George Ferencz)
Umarła klasa? O ludziach pozbawionych wpływu. Wszędzie, zawsze. (Jill Godmilow)
Co łączy Kantora i Jacka Smitha? Każdy z nich stworzył własną kosmologię. (Penny Arcade)

DOWNTOWN
Cała energia ma iść na walkę z systemem. To moje stanowisko. (Lee Breuer)
Nie ma teatru, który nie byłby polityczny. (Ellie Covan)
Trudno zajmować się sztuką, jak nie stać cię na czynsz. (Theodora Skipitares)
Zasada jest oczywista: sztuka jest towarem, a towar nie jest sztuką. (Penny Arcade)
Awangarda? To noże i marihuana. (Lola Pashalinski)
Cokolwiek robiliśmy, zawsze łamaliśmy jakieś prawo. (Ozzie Rodriguez)

Kantor Downtown is a project organised by the Polish Theatre in Bydgoszcz on the 100th anniversary of the birth of Tadeusz Kantor, thirty years on from the first showing of *The Dead Class* at La MaMa Theatre in New York. The show is inspired by Tadeusz Kantor and Ellen Stewart, the legendary La MaMa theatrical director, plus other American artists who were part of the New York avant-garde scene of the 1970s and 80s. Born of the need to refresh memories and revisit the "rituals of Rented Island", the name filmmaker and performer Jack Smith gave to Lower Manhattan, where this underground arts scene took off. We wanted to show that counter-culture is a shared heritage over and above the borders of continents, and returning to the avant-garde of years gone by is necessary in order to build alternatives in contemporary culture and public discourse. The figure of Tadeusz Kantor – a truly modernist practitioner – is here entered into a colourful, anarchic, disruptive, queer and feminist artistic tradition of New York's Downtown area. The show aims to take a different sort of look at Kantor, to show him as an artist in a real and virtual dialogue with other artists. It is meant to serve as a critical (although also nostalgic) revisiting of the history of Polish and us avant-garde. With reference to the iconic image of *The Dead Class* – a school classroom filled with mannequins, characters who inhabit the past, the shadows of those who have departed – the creators of the show echo and capture the naturally fading world of avant-garde performance and experimental theatre, all the time well aware how very much that world, its language, aesthetics and politics, are needed by the theatre of today.
Joanna Krakowska

Hybrid of objects in performance. Fascinating (Theodora Skipitares)
Not about particular place or time. He captured the particular and turned it into the universal. (Ozzie Rodriguez)
Kantor? Holocaust crisis theatre. (Lee Breuer)
Kantor? What a great clown! (Lola Pashalinski)
Like Japanese Butoh dancers. (Linda Chapman)
He scared me to death. (George Ferencz)
Dead Class? Puppet like existence. Everywhere and always (Jill Godmilow)
Why Jack Smith and Tadeusz Kantor had a lot in common? Because they both created their own cosmology. (Penny Arcade)

KONCEPCJA I REALIZACJA
Jolanta Janiczak, Joanna Krakowska, Magda Mosiewicz
Wiktor Rubin
WSPÓŁPRACA VIDEO
Mikołaj Walenczykowski
INSPICJENTKA
Hanna Gruszczyńska
OBSADA
Grzegorz Artman
Marta Malikowska
ZE SPECJALNYM UDZIAŁEM
Penny Arcade, Lee Breuer, Linda Chapman, Citizen Reno, George Ferencz, Jill Godmilow, Barbara Hammer, Lola Pashalinski, Ozzie Rodriguez, Theodora Skipitares, Thomas Walker, Sylvia Palacios Whitman
PREMIERA
13 listopada 2015 r.
FESTIWALE
Boska Komedia Kraków (2015, pokaz towarzyszący), BITEF Festival, Belgrade International Theater Festival (2016), International Theatre Festival Divadelná Nitra (2016)

CONCEPT AND PRODUCTION
Jolanta Janiczak, Joanna Krakowska, Magda Mosiewicz, Wiktor Rubin
VIDEO COLLABORATION
Mikołaj Walenczykowski
STAGE MANAGER
Hanna Gruszczyńska
CAST
Grzegorz Artman, Marta Malikowska
WITH SPECIAL GUESTS
Penny Arcade, Lee Breuer, Linda Chapman, Citizen Reno, George Ferencz, Jill Godmilow, Barbara Hammer, Lola Pashalinski, Ozzie Rodriguez, Theodora Skipitares, Thomas Walker, Sylvia Palacios Whitman
PREMIERE
13th November 2015
FESTIVALS
Boska Komedia Kraków (2015, accompanying show), BITEF Festival, Belgrade International Theater Festival (2016), International Theatre Festival Divadelná Nitra (2016)

TEATR DRAMATYCZNY IM. J. SZANIAWSKIEGO W WAŁBRZYCHU

SCHUBERT. ROMANTYCZNA KOMPOZYCJA NA DWUNASTU WYKONAWCÓW I KWARTET SMYCZKOWY

TEATR DRAMATYCZNY IM. J. SZANIAWSKIEGO IN WAŁBRZYCH

SCHUBERT. ROMANTIC COMPOSITION FOR TWELVE PERFORMERS AND A STRING QUARTET

SPEKTAKL
PERFORMANCE

11.10.2016 · 20:00
12.10.2016 · 19:00
CENTRUM SPOTKANIA KULTUR, SALA BALETOWA
110 MIN
30/40 ZŁ
JĘZYK · POLSKI Z ANGIELSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · POLISH WITH ENGLISH SUBTITLES

Głównym bohaterem spektaklu „Schubert. Romantyczna kompozycja na dwunastu wykonawców i kwartet smyczkowy" jest muzyka i przetworzone wątki z biografii romantycznego kompozytora, Franza Schuberta. Ze sceny zabrzmi jego najsłynniejszy utwór „Śmierć i dziewczyna" wraz z nowoczesnym komentarzem skomponowanym przez Wojciecha Blecharza.

Punkt wyjścia dla tej scenicznej Schubertiady, złożonej z aktorów wałbrzyskiego teatru i grupy seniorów, studentów Sudeckiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku stanowią ciała wykonawców i ich poczucie humoru.

Kwartet smyczkowy, złożony z dolnośląskich filharmoników, odegra zaś nieco inną rolę, niż jesteśmy do tego przyzwyczajeni.

Cztery części kwartetu, wykonywane przez muzyków na żywo, wyznaczą cztery odmienne części przedstawienia, opowiadającego o tym, co ukryte, wstydliwe, zmysłowe i pozaintelektualne.

W „Schubercie" ważną rolę pełni choreografia, budowana wraz z wykonawcami; poprzez ruch chcemy pobudzać wyobraźnię i empatię. Muzyka klasyczna, odarta z oczekiwań i stereotypu, służy za partnera i gotowa jest pomieścić pragnienia, i marzenia każdego z nas. Przekonajcie się!

Partnerzy: Centrum Nauki i Sztuki STARA KOPALNIA, Sudecki Uniwersytet Trzeciego Wieku

The main star of the show *Schubert. A Romantic Arrangement for Twelve Performers and a String Quartet* is the music and certain segments from Franz Schubert's biography. We will hear, among others, his most famous piece *Death and the Maiden*, along with a contemporary response composed by Wojciech Blecharz.

The main aspect of this scenic take on Schubert, involving actors from the Wałbrzych theatre and a group of elderly participants, students of the Sudetenland University of the Third Age, is the use of the performers' bodies and their sense of humour.

The string quartet, made up of musicians from Lower Silesia, plays a slightly different role to the one we are used to.

The four parts of the quartet, performed by the musicians live, represent four separate parts of the performance, which goes on to speak about that which is hidden, shameful, sensual and trans-intellectual.

A key aspect of the show is the choreography, created with help from the performers; through motion, we want to awaken imagination and empathy. Classical music, separated from expectations and stereotypes, serves as a partner and is ready to contain the desires and dreams of each one of us. Come, be swayed!

Partners: the Old Mine Art and Science Centre, the Sudetenland University of the Third Age

REŻYSERIA
Magda Szpecht
DRAMATURGIA
Szymon Adamczak
SCENOGRAFIA I KOSTIUMY
Zuza Golińska
WSPÓŁPRACA
Małgosia Golińska
MUZYKA
Franz Schubert, Wojciech Blecharz
CHOREOGRAFIA
Paweł Sakowicz
ASYSTENT REŻYSERA
Radosław Mirski
OBSADA
Sara Celler-Jezierska, Karolina Krawiec, Rozalia Mierzicka, Małgorzata Zielińska, Michał Kosela, Filip Perkowski
ORAZ
Janina Mikołajek, Róża Sochan, Elżbieta Sejda, Ryszard Godlewski, Zbigniew Sowiński, Ryszard Wróblewski
ORAZ KWARTET SMYCZKOWY
Tomasz Kulisiewicz – skrzypce, Włodzimierz Brzeziński – skrzypce, Bożena Papała – wiolonczela, Zofia Kowalczyk – altówka
INSPICJENTKA
Iwona Skiba
PREMIERA
13 maja 2016 r.

DIRECTOR
Magda Szpecht
DRAMATURG
Szymon Adamczak
SETS AND COSTUMES
Zuza Golińska
ASSISTED BY
Małgosia Golińska
MUSIC
Franz Schubert, Wojciech Blecharz
CHOREOGRAPHY
Paweł Sakowicz
ASSISTANT DIRECTOR
Radosław Mirski
CAST
Sara Celler-Jezierska, Karolina Krawiec, Rozalia Mierzicka, Małgorzata Zielińska, Michał Kosela, Filip Perkowski
ALONG WITH
Janina Mikołajek, Róża Sochan, Elżbieta Sejda, Ryszard Godlewski, Zbigniew Sowiński, Ryszard Wróblewski
AND A STRING QUARTET
Tomasz Kulisiewicz – violin, Włodzimierz Brzeziński – violin, Bożena Papała – cello, Zofia Kowalczyk – viola
STAGE MANAGER
Iwona Skiba
PREMIERE
13th May 2016

JANEK TURKOWSKI
MARGARETE

JANEK TURKOWSKI
MARGARETE

SPEKTAKL
PERFORMANCE

11.10.2016 · 17:00, 22:00
ORATORIUM
55 MIN
10/20 ZŁ
JĘZYK · POLSKI/ANGIELSKI
LANGUAGE · POLISH/ENGLISH

„Margarete" opowiada o wynikającym z prostej ciekawości zakupie sześćdziesięciu czterech szpulek filmu należących do przypadkowej osoby, mieszkanki przygranicznego rejonu wschodnich Niemiec. Fascynacja estetycznym walorem obrazu starej kliszy i sentymentalna podróż do czasu socjalistycznych scenografii inkrustowana jest poznawaniem procesu przetwarzania i ponownego wykorzystania pierwotnego materiału. To refleksja na temat rejestracji wspomnień i prywatne śledztwo dotyczące tożsamości osoby, która pozostawiła po sobie ślad na niemej kliszy.

Projekt był prezentowany w ramach prestiżowych festiwali w Europie (m.in. Dublin Theatre Festival, Noorderzorn w Groningen, Bastard w Trondheim) oraz w wielu ośrodkach teatralnych w Belgii i Niemczech. Na Konfrontacjach gości po raz drugi – tym razem w ramach nurtu Autonomia/Demokracja/Instytucja.

Margarete tells the story of a purchase, inspired by simple curiosity, of a set of 64 film reels which belonged to an unknown person, living in a borderland region of East Germany. The author's fascination with the aesthetic aspects of images captured on old film and the sentimental journey back to a time of communist scenes led him to convert and reuse these original materials. Thus they became a reflection on the theme of how we register memories and a private investigation into individual identities, in this case of the person who left behind traces of themselves imprinted upon those celluloid reels.

The project has been presented at prestigious festivals around Europe (including the Dublin Theatre Festival, the Noorderzorn in Groningen and the Bastard in Trondheim) and many theatrical venues in Belgium and Germany. It will be staged at Konfrontacje for the second time – this time as part of the latest wave of new Polish theatre.

KONCEPCJA I WYKONANIE
Janek Turkowski
WIDEO
Margarete Ruhbe, Martyna Głowacka, Adam Ptaszyński Marcin Piątkowski, Janek Turkowski
SCENOGRAFIA
Wiesława Turkowska, Martyna Głowacka, Janek Turkowski
MUZYKA
Roger Anklam
Przemek Radar Olszewski
TŁUMACZENIE
Jeannette Boettcher, Marcin Piątkowski, Andrzej Wojtasik
MANAGER
Iwona Nowacka
PREMIERA
27 maja 2010 r.

CONCEPT AND PRODUCTION
Janek Turkowski
VIDEO
Margarete Ruhbe, Martyna Głowacka, Adam Ptaszyński, Marcin Piątkowski, Janek Turkowski
SETS
Wiesława Turkowska, Martyna Głowacka, Janek Turkowski
MUSIC
Roger Anklam, Przemek Radar Olszewski
TRANSLATION
Jeannette Boettcher, Marcin Piątkowski, Andrzej Wojtasik
MANAGER
Iwona Nowacka
PREMIERE
27th May 2010

AGATA SINIARSKA, MĂDĂLINA DAN
MOTHERS OF STEEL

AGATA SINIARSKA, MADALINA DAN
MOTHERS OF STEEL

SPEKTAKL
PERFORMANCE

10.10.2016 · 22:00
ORATORIUM CK
20/30 ZŁ
JĘZYK · POLSKI/ANGIELSKI
LANGUAGE · POLISH/ENGLISH

Spektakl powstał w ramach rezydencji Konfrontacji Teatralnych „Sąsiedzi" oraz jest efektem międzynarodowego projektu „Identity.Move!", współorganizowanego przez Centrum Kultury w Lublinie.

Ten projekt to praktyka płaczu w sytuacji performatywnej, badanie fenomenologii łez, które porusza wiele tematów, takich jak pamięć, historia, śmierć, szczęście, kruchość, niewinność, siła czy futurystyczne ontologie. Stawiając pytania o mechanizmy społeczne i kulturowe, związane z publicznym i prywatnym okazywaniem emocji, zestawiamy tu osobiste perspektywy z ikonicznymi scenami płaczu, wywodzącymi się ze wschodnioeuropejskiego kontekstu i jednocześnie badamy, jakie to emocje manifestują się w różnych sytuacjach i dlaczego decydujemy się (lub nie) wyrazić je publicznie. Operując pomiędzy narracjami dotyczącymi naszych biopolityk – kulturowych/nacjonalistycznych/emocjonalnych tożsamości, projekt zbliża dzisiejsze post-ciała/paradygmaty technologiczne oraz jest próbą uwikłania prywatności ze sztucznością.

MANIFEST:
My to dwie nowe bohaterki – cyborgi 04, sztuczne emocjonalności, sztuczne afekty, jak również sztuczne inteligencje.
Nie posiadamy żadnych ograniczeń antropomorficznych.
Możemy żyć w innych, nienależących do nas ciałach i umysłach.
Mamy feministyczne i pacyfistyczne zasady i na pewno zdołamy uratować świat. Przed czym/przed kim – to wiedza, którą musimy wykoncypować.
Naszą siłą i pożywką są żal i poświęcenie naszych matek – wzorce komunistycznego reżimu.
Pragniemy wzbudzać prawdziwe uczucia wobec naszych krajów i umiejętnie reprezentować nasze osobiste mitologie w patetyczny sposób.
Płacz jest naszym językiem do tworzenia skrajnych syntez.
Wyrażanie naszego lęku powoduje uwalnianie naszych płynów: potu, krwi, śliny i łez.
Nasza pamięć wprowadza w historię egzorcyzmy i biopolityczny ból.
Czujemy nostalgię, oglądając zwycięstwa sportowe.
„Nie rób problemu z mojej kobiecości" – to nasze motto zaczerpnięte ze stoickiego punktu widzenia.
Reperkusje naszych płaczów zmieniają stan materii oraz utowarowiają nasze płyny pod nazwą „sekretny numer 4".
Chcemy dać swobodę rumuńskim dzieciom z Dekretu!
Nasza tożsamość jest jak alchemiczna podróż, pełna fizycznej i emocjonalnej równowagi/fluktuacji, pocieszenia/niewygody.
Zakwasy mięśni doprowadziły nas do perfekcji, ale niestety również zniekształciły nasze dzieciństwo.
Flagi wszędzie.
Stan znaczenia, bez znaczenia!
Ego totalne, YouTube!
Matki, żony, pracownice, wszystkie tańczą poloneza.
Nie dla krzyku, nie dla szeptu, nie dla osobistego, nie dla politycznego – my chcemy tylko węgla.
Tożsamość jest jeszcze przed nami.

This project is an investigation into the phenomenology of tears that touches upon many themes – memory, history, death, happiness, fragility, innocence, strength, futuristic ontologies, etc. It puts into questions the social and cultural mechanisms related to public and private display of emotions. Contrasting personal statements with iconic scenes of crying in Eastern European context, it examines how emotions are manifested in different situations, and why we (or we do not) express them publicly. Within narratives concerning our biopolitics – cultural/nationalem/otional identities – the project approaches todays post-bodies/technological paradigms and it is an attempt to entangle the personal with the artificial.

MANIFESTO:
We are two new heroines – cyborgs 04, artificial emotionalities, artificial affects as well as artificial intelligences.
We do not have anthropomorphic limitations.
We can live in other bodies and minds.
We have feminist and pacifist approaches and we will save the world! From whom – we have to figure it out.
We get strength and nutritions from the grief and sacrifice of our own mothers – models of communist regime.
We want true feelings towards our countries and we can easily represent our personal mythologies in a pathetic way.
Crying is our language to create radical synthesis.
Voicing fear makes us release fluids, sweat, blood, saliva and tears.
Our memory exorcises history together with biopolitical pain.
We feel nostalgia while watching sport victories.
„Don't make an issue of my womanhood" – could be our slogan taken from a stoic point of view.
The repercussions of our crying changes state of matter and commodifies fluids under the name of secret number 4.
We want to give freedom to the children of the decree from Romania.
Our identity is like an alchemical journey, bringing physical and emotional balance/disbalance, comfort/ discomfort.
Muscle soreness led us to perfection, but also disfigured our childhood.
Propaganda came into question and we started to have abject thoughts about it.
Flags everywhere.
State of matter, doesn't matter!
Total ego, youtube!
Mothers, wives, workers, they all dance polonaise.
It is neither shout nor whisper, neither personal nor political, we just need coal.
Identity is yet to come.

POMYSŁ I WYKONANIE
Mădălina Dan, Agata Siniarska
DRAMATURGIA
Mila Pavičević, Siegmar Zacharias
DŹWIĘK I WIDEO
Diego Agulló
PRODUKCJA
Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
KOPRODUKCJA
Konfrontacje Teatralne (Lublin)
Alfred ve Dvore (Praga)
Fabrik Potsdam
PREMIERA
8 października 2016 r.

CONCEPT AND PERFORMANCE
Madalina Dan, Agata Siniarska
DRAMATURGICAL ASSISTANCE
Mila Pavicevic
Siegmar Zacharias
SOUND AND VIDEO:
Diego Agulló
PREMIERE
8th of October 2016
PRODUCTION
Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
COPRODUCTION
Konfrontacje Teatralne (Lublin)
Alfred ve Dvore (Praga)
Fabrik Potsdam
PREMIERE
8th October 2016

SZPECHT/ADAMCZAK
DELFIN, KTÓRY MNIE KOCHAŁ

SZPECHT/ADAMCZAK
DOLPHIN_WHO_LOVED_ME

SPEKTAKL
PERFORMANCE

12.10.2016 · 16:30, 19:00
SALA CZARNA CK
50 MIN
10/20 ZŁ
JĘZYK · POLSKI Z ANGIELSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · POLISH WITH ENGLISH SUBTITLES

W latach 60. XX wieku NASA, oprócz sztandarowego projektu wysłania człowieka w kosmos, finansowała także inne prace badawcze. Jednym z takich eksperymentów było badanie komunikacji człowieka z delfinami, przeprowadzone w 1965 roku w sekretnym laboratorium na Karaibach przez dr Johna Lilly'ego. Wzięła w nim udział Margaret Howe Lovatt, 23-letnia mieszkanka Wyspy św. Tomasza, która przez pół roku mieszkała w specjalnym Domu Delfina z młodym delfinem o imieniu Peter. Przez 6 dni w tygodniu uczyła go angielskiego i obserwowała jego zachowania. Poza lekcjami cały czas spędzali razem. Między człowiekiem a zwierzęciem wytworzyła się intymna, seksualna relacja. Gdy eksperyment dobiegł końca, delfin popełnił samobójstwo. W performansie „Delfin, który mnie kochał" elementy teatru dokumentalnego łączą się z nowymi mediami i ruchem. Ścieżkę dźwiękową stanowią oryginalne odgłosy delfinów nagrywane pod wodą oraz fragmenty lekcji udzielanych przez Margaret, udostępnione dzięki uprzejmości John Lilly's Estate.

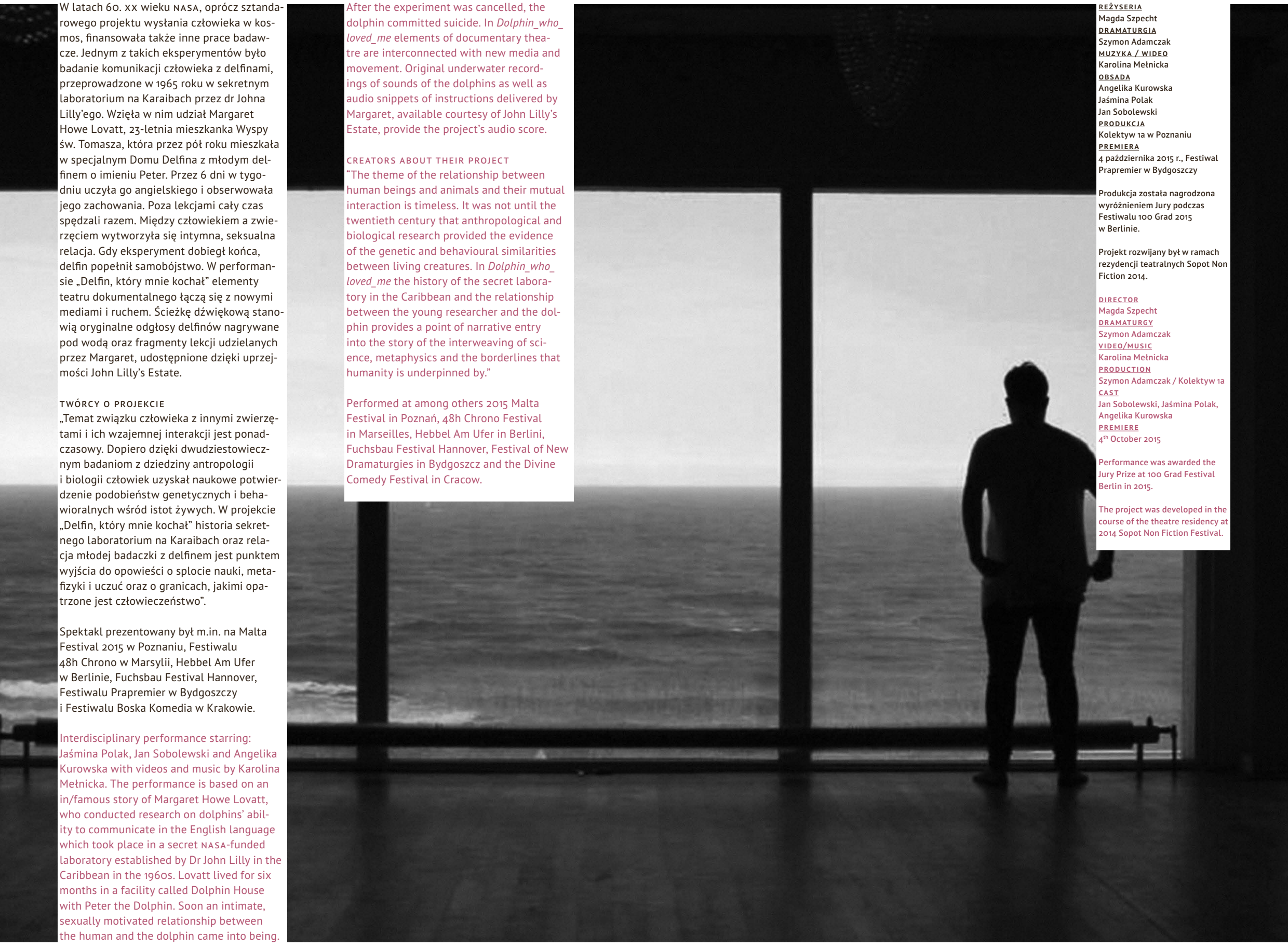
TWÓRCY O PROJEKCIE
„Temat związku człowieka z innymi zwierzętami i ich wzajemnej interakcji jest ponadczasowy. Dopiero dzięki dwudziestowiecznym badaniom z dziedziny antropologii i biologii człowiek uzyskał naukowe potwierdzenie podobieństw genetycznych i behawioralnych wśród istot żywych. W projekcie „Delfin, który mnie kochał" historia sekretnego laboratorium na Karaibach oraz relacja młodej badaczki z delfinem jest punktem wyjścia do opowieści o splocie nauki, metafizyki i uczuć oraz o granicach, jakimi opatrzone jest człowieczeństwo".

Spektakl prezentowany był m.in. na Malta Festival 2015 w Poznaniu, Festiwalu 48h Chrono w Marsylii, Hebbel Am Ufer w Berlinie, Fuchsbau Festival Hannover, Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy i Festiwalu Boska Komedia w Krakowie.

Interdisciplinary performance starring: Jaśmina Polak, Jan Sobolewski and Angelika Kurowska with videos and music by Karolina Mełnicka. The performance is based on an in/famous story of Margaret Howe Lovatt, who conducted research on dolphins' ability to communicate in the English language which took place in a secret NASA-funded laboratory established by Dr John Lilly in the Caribbean in the 1960s. Lovatt lived for six months in a facility called Dolphin House with Peter the Dolphin. Soon an intimate, sexually motivated relationship between the human and the dolphin came into being. After the experiment was cancelled, the dolphin committed suicide. In *Dolphin_who_loved_me* elements of documentary theatre are interconnected with new media and movement. Original underwater recordings of sounds of the dolphins as well as audio snippets of instructions delivered by Margaret, available courtesy of John Lilly's Estate, provide the project's audio score.

CREATORS ABOUT THEIR PROJECT
"The theme of the relationship between human beings and animals and their mutual interaction is timeless. It was not until the twentieth century that anthropological and biological research provided the evidence of the genetic and behavioural similarities between living creatures. In *Dolphin_who_loved_me* the history of the secret laboratory in the Caribbean and the relationship between the young researcher and the dolphin provides a point of narrative entry into the story of the interweaving of science, metaphysics and the borderlines that humanity is underpinned by."

Performed at among others 2015 Malta Festival in Poznań, 48h Chrono Festival in Marseilles, Hebbel Am Ufer in Berlini, Fuchsbau Festival Hannover, Festival of New Dramaturgies in Bydgoszcz and the Divine Comedy Festival in Cracow.



REŻYSERIA
Magda Szpecht
DRAMATURGIA
Szymon Adamczak
MUZYKA / WIDEO
Karolina Mełnicka
OBSADA
Angelika Kurowska
Jaśmina Polak
Jan Sobolewski
PRODUKCJA
Kolektyw 1a w Poznaniu
PREMIERA
4 października 2015 r., Festiwal Prapremier w Bydgoszczy

Produkcja została nagrodzona wyróżnieniem Jury podczas Festiwalu 100 Grad 2015 w Berlinie.

Projekt rozwijany był w ramach rezydencji teatralnych Sopot Non Fiction 2014.

DIRECTOR
Magda Szpecht
DRAMATURGY
Szymon Adamczak
VIDEO/MUSIC
Karolina Mełnicka
PRODUCTION
Szymon Adamczak / Kolektyw 1a
CAST
Jan Sobolewski, Jaśmina Polak, Angelika Kurowska
PREMIERE
4th October 2015

Performance was awarded the Jury Prize at 100 Grad Festival Berlin in 2015.

The project was developed in the course of the theatre residency at 2014 Sopot Non Fiction Festival.

LUDOMIR FRANCZAK
ŻYCIE I ŚMIERĆ JANINY WĘGRZYNOWSKIEJ

LUDOMIR FRANCZAK
THE LIFE AND DEATH OF JANINA WĘGRZYNOWSKA

SPEKTAKL
PERFORMANCE

12.10.2016 · 17:00; 19:00, 21:00
GALERIA LABIRYNT
45 MIN
10/20 ZŁ
JĘZYK · POLSKI
LANGUAGE · POLISH

Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej to projekt z pogranicza teatru, sztuk wizualnych i dokumentalistyki stworzony przez Ludomira Franczaka. 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, rozpływa się, lupuje w pojedynczych gestach i słowach. Jak opowiedzieć o kimś, kto wymyka się poznaniu? W jaki sposób pozbierać w jedną całość ludzkie życie i ślady, które po nim pozostały? Jaką formę powinna przybrać taka prezentacja?

Podstawą pracy jest tu, ciągle powiększające się, archiwum prac, przedmiotów i dokumentów pozostałych po artystce. Staje się ono źródłem wiedzy o Węgrzynowskiej, budując jednocześnie fundament pod dalsze działania. Ostatecznym efektem staje się spektakl / instalacja performatywna, całkowicie rezygnująca z obecności aktorów. Projekt podejmuje problem samotności, skupiając się na tym, co pozostaje po śmierci – pracach, osobistych przedmiotach, meblach – nadmiarze rzeczy, które nagle stają się problemem dla spadkobierców. Wychodząc od postaci Węgrzynowskiej, opowiada o doświadczeniu każdego człowieka.

Forma pracy jest też formą niezwykle bliską samej artystce – posługujemy się tu kolażem, który z jednej strony zawłaszcza pracę innych, z drugiej buduje nową jakość. Jest to złożone działanie, które kładzie duży nacisk na proces. Idąc jej śladami, dokonujemy tego tu i teraz – 6 lat po jej śmierci, jednocześnie pozostając w swoistym bezczasie, w którym rytm wymierzany jest przez osobiste przedmioty, napotkane historie i dynamizm związany z faktem, że tak naprawdę nie wiadomo, co kryje się za rogiem.

The Life and Death of Janina Węgrzynowska, created by Ludomir Franczak, is a project from the very edges of theatrical production, visual arts and documentary making. The initial focus is on a female artist who devoted all of her life to creative work, yet remained wholly unknown to the wider public, as well as the artistic community. Those who are asked about her cannot remember much, while the documents and works she left behind are merely a scrap of that which was scattered after her death. The figure of Węgrzynowska vanishes, dissolves, loops round via individual gestures and words. How to tell the story of someone who evades all attempts at being known? In what way can we gather up the whole of someone's life, along with the traces they left behind? What sort of form should such a presentation take?

The basis for this play is the ever-growing archive of works, objects and documents left behind by the artist, which becomes a source of knowledge about Węgrzynowska, meanwhile forming the foundation for further activities. The overall effect is a show / performative installation which completely does away with live actors. The project takes up the theme of loneliness, focusing on that which death leaves behind – one's works, personal belongings, furniture – an excess of things which suddenly become a problem for those who inherit them. Focusing away from the character of Węgrzynowska, the play tells a story which is relevant to all human beings.

The form the play takes is incredibly close to the artist's own style, utilising a collage which on the one hand harnesses the legacy of others, and on the other hand becomes a new work of art in itself. This is a complex activity, placing great emphasis on the process itself. Following in her footsteps, we can do it here and now – six years after her death, while at the same time remaining in a unique space outside of time, where rhythm is measured out in personal belongings, encountered histories and dynamism connected with the fact that we never know what might be hiding behind a corner.

KONCEPCJA, REŻYSERIA I WYKONANIE
Ludomir Franczak
DŹWIĘK
Marcin Dymiter
GŁOSY
Irena Jun, Magdalena Franczak
OPRACOWANIE LITERACKIE
Daniel Odija
KONSULTACJE ARTYSTYCZNE
Magdalena Franczak
KONSULTACJE Z ZAKRESU HISTORII SZTUKI
Hubert Bilewicz
KONSTRUKCJE
Sebastian Buczek
WYKONANIE MAKIETY
Kamil Stańczak
PRODUKCJA
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego – program „Placówka", Fundacja Kaisera Söze
PARTNER
DDK „Węglin"
PREMIERA
6 maja 2016 r.

CONCEPT, DIRECTION AND REALIZATION
Ludomir Franczak
SOUND
Marcin Dymiter
VOICES
Irena Jun, Magdalena Franczak
LITERARY ADAPTATION
Daniel Odija
ARTISTIC CONSULTANT
Magdalena Franczak
ART HISTORY CONSULTANT
Hubert Bilewicz
CONSTRUCTIONS
Sebastian Buczek
MODEL MAKING
Kamil Stańczak
PRODUCTION
Zbigniew Raszewski Theatre Institute – "Placówka" programme, Kaiser Söze Foundation
PARTNER
"Węglin" District Centre for Culture
PREMIERE
6th May 2016

ATMAN/JAKIMIAK/KALISKI/KOŁODZIEJ/POLAK
RÓŻA

ATMAN/JAKIMIAK/KALISKI/KOŁODZIEJ/POLAK
ROSA

SPEKTAKL/KONCERT
PERFORMANCE/CONCERT

14.10.2016 · 22:00
PIWNICE CK
60 MIN
10/20 ZŁ
JĘZYK · POLSKI/ANGIELSKI
LANGUAGE · POLISH/ENGLISH

Róża Luksemburg, której rozważania dotyczące przyszłości globalnego kapitału i związanych z nią niebezpieczeństw do dzisiaj służą jako jeden z najważniejszych punktów odniesienia dla teoretyków ekonomii politycznej i filozofów, w Polsce wciąż pozostaje postacią kontrowersyjną. Nie jest znana i doceniana jako myślicielka, a potoczne wyobrażenia o jej teoriach stają się przyczynkiem dla powierzchownych ataków ze strony osób, które widzą w niej przede wszystkim przeciwniczkę niepodległościowych dążeń Polski.

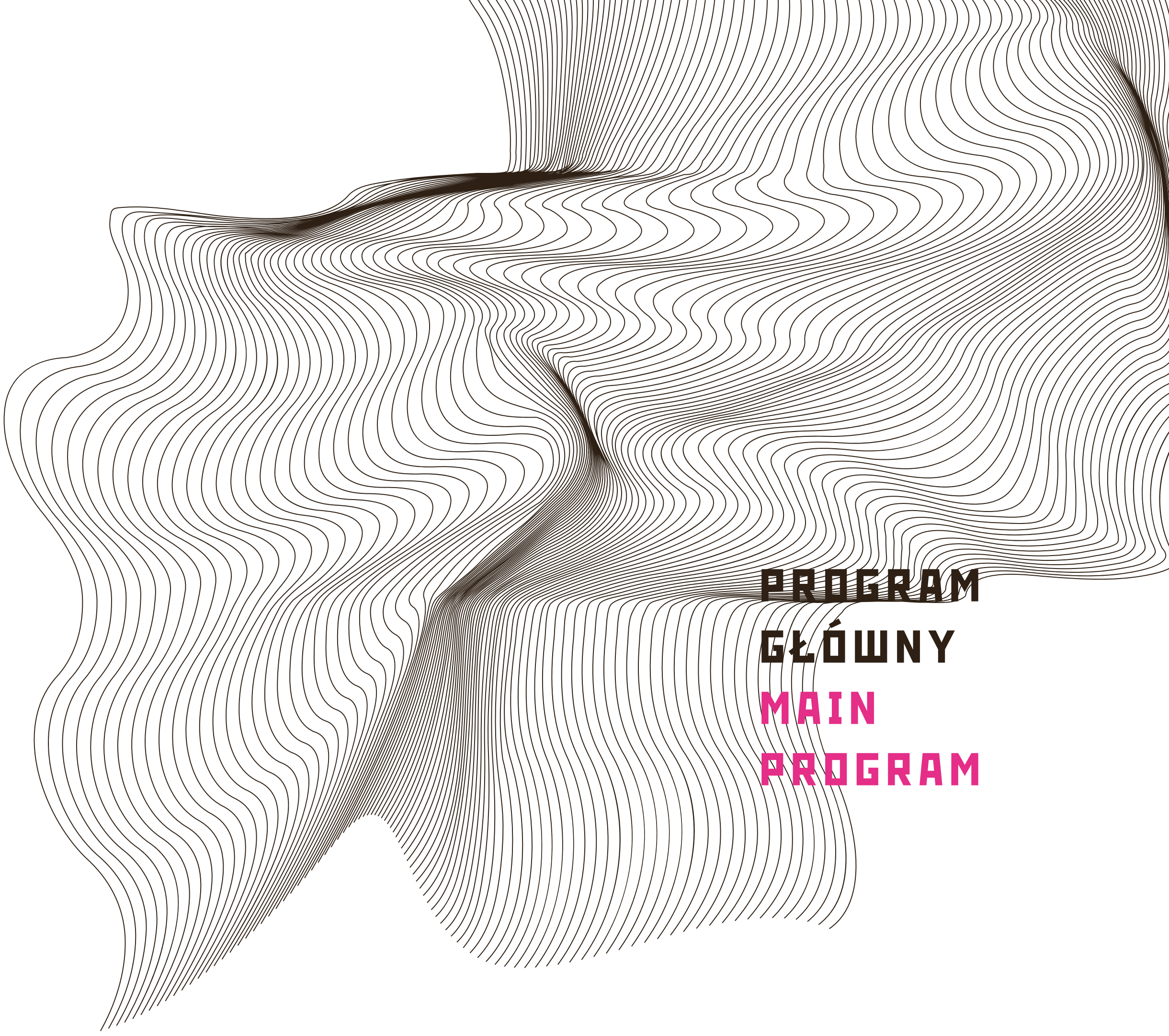
Róża to projekt, który za punkt wyjścia obiera twórczość i polityczną działalność polsko -niemieckiej teoretyczki i rewolucjonistki. W centrum naszego zainteresowania znajduje się jednak nie jej biografia, lecz próba przeszczepienia jej rozważań na teren „wyobrażonego dzisiaj": Co by było, gdyby rozpoznawalne przez wszystkich miejsce zasiedlić innymi widmami? Gdyby wpuścić w nie inną historię? Jak mogłyby wyglądać współczesne społeczeństwa, gdyby idee Róży Luksemburg miały realny wpływ na ich kształtowanie? Jak mogłyby wyglądać stosunki ekonomiczne?

Rosa Luxemburg, her discussion of the future of global capital and the related dangers still serve as one of the most important points of reference for economic theorists and political philosophers, in Poland she is still a controversial figure. She is not known and appreciated as a thinker, and current ideas about her theories are superficial contribution to attacks from people who see it primarily opponent Polish aspirations for independence.

Rosa is a project that is taking as its starting point the work and political activities of the German-Polish theorists and revolutionary. Our focus is, however, not her biography, but an attempt to transplant her considerations into the "imagined today," What would happen if recognized by all the other ghosts inhabit the place? If he does not let in another story? How could they look like contemporary society, if the ideas of Rosa Luxemburg had a real impact on their formation? How could look economic relations?

PRODUKCJA
Centrum Rezydencji TeatralneJ
SCENA ROBOCZA
PREMIERA
25 czerwca 2016 r.

PRODUCTION
Resident Theatre Centre SCENA ROBOCZA
PREMIERE
25th June 2016



PROGRAM GŁÓWNY

MAIN PROGRAM

GOB SQUAD
WAR AND PEACE

GOB SQUAD
WAR AND PEACE

SPEKTAKL
PERFORMANCE

06.10.2016 · 19:00
07.10.2016 · 19:00
SALA WIDOWISKOWA CK
120 MIN
30/40 ZŁ
JĘZYK · ANGIELSKI Z POLSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · ENGLISH WITH POLISH SURTITLES

„Potrzymaj tę książkę. Ciężka, prawda? A to tylko połowa. To jedna z najdłuższych książek na świecie. Ma 1256 stron (w zależności od edycji i tłumaczenia), w oryginale ma cztery tomy. W sumie pojawia się w niej ponad 135 postaci. Czytałeś?... Jestem dopiero w połowie".

W bezpiecznej odległości od niespokojnych obszarów konfliktu i przemocy, w miejscu druzgotanym przez pokój, grupa artystów postanawia odtworzyć salon rosyjskiej arystokracji z początku XIX wieku. Będą zajmować się *Wojną i pokojem*, książką napisaną niemal półtora wieku temu, która m.in. bada historię, odsłaniając rozmaite perspektywy i sposoby jej opowiadania, a jednocześnie sama zdążyła stać się jej częścią.

W ciągu wieczora wprowadzani są kolejni goście, przedstawiani zgodnie z rangą i statusem. Niekończąca się parada postaci wykracza poza karty powieści. Trwają tańce, posiłki, pojedynki. Wykonawcy przygotowują się do kolejnych scen, jakby gotowali się do wojny: spierają się o to, co naprawdę wydarzyło się w książce, ale też w jej filmowych i telewizyjnych adaptacjach - i na świecie.

Radosny, improwizowany *War and Peace* Gob Squad jest poszukiwaniem tła konfliktu, rozumienia wolności, przywilejów i bezpieczeństwa przez samych wykonawców. Kwestie obowiązku i konfliktu między jednostką a społeczeństwem są dyskutowane poprzez sceny z codziennego życia. To współczesna próba odniesienia się do jednego z problemów poruszanych przez Tołstoja: jak żyć moralnie w etycznie niedoskonałym świecie? Albo: jak dzisiaj możemy żyć w kapitalizmie, pogodzeni ze szkodą i cierpieniem, jakie niesie ze sobą nasze zwyczajne, „pokojowe" życie?

War and Peace to nowy wideoperformans na żywo autorstwa Gob Squad, to kolektywne doświadczenie historycznej powieści, w którym niknie granica między sztuką i życiem, historią i teraźniejszością, rzeczywistością i fikcją, a każdy może stać się powieściowym bohaterem.

Angażując osoby z ulicy lub publiczności i obsadzając je w fikcyjnych sytuacjach, rekonstrukcjach i opowieściach, Gob Squad rozwija pomysły, które znamy z wcześniejszych dokonań kolektywu – z *Prater Saga*, *Western Society*, *Super Night Shot* oraz z *Revolution Now!*.

"Hold this book. Heavy isn't it? Actually that's only half of it. It's one of the longest in the world. It has 1256 pages (depending on the edition and language you are reading in), originally written in four volumes, there's more than 135 characters. Have you actually read it? ...I'm only half way through."

Far from the shifting borders of conflict and violence, in a place ravaged by peace, a group of artists attempt to hold a salon, a gathering similar to those held in High Society Russia at the beginning of the 19th century. Their intention is to contemplate *War and Peace*, a book written over almost a century and a half ago, which has become part of history and reflects on it as a phenomenon and the perspective from which it's told.

Throughout the evening guests are introduced according to rank and status, in a never ending parade of characters that reaches beyond the pages of the novel. Dances are danced, meals are prepared and duels are fought. Performers prepare for scenes as if going to battle, in a game of competing perspectives on what actually happens not only in the book, subsequent films and TV series but also in the world at large.

Playful and improvised, Gob Squad's *War and Peace* searches the performers' own backdrops of conflict, notions of freedom, privilege and safety. Duty and the individual versus community are discussed through the ordinariness of day-to-day life. In a modern day attempt to address one of Tolstoy's concerns: how should one live a moral life in an ethically imperfect world? Or in our times, how can we live inside capitalism, comfortable in the knowledge of the absolute damage and suffering that our daily, ordinary "peaceful" lifestyles promise?

War and Peace is a new live video performance by Gob Squad, a collective reading experience of a historic novel, in which art and daily life, history and the present, reality and fiction blur and everybody becomes a potential protagonist.

Gob Squad build on previous works like *Prater Saga*, *Western Society*, *Super Night Shot* and *Revolution Now!* in terms of casting characters from the street or the audience in fictional set-ups, reconstructions, and personal storylines.

POMYSŁ I REŻYSERIA
Gob Squad
WYKONANIE I OPRACOWANIE
Niels Bormann, Katja Bürkle, Johanna Freiburg, Sean Patten, Damian Rebgetz, Tatiana Saphir, Sharon Smith, Berit Stumpf, Sarah Thom, Laura Tonke, Bastian Trost i Simon Will
REŻYSERIA DŹWIĘKU
Jeff McGrory
REŻYSERIA WIDEO
Miles Chalcraft
SCENOGRAFIA
Romy Kießling
KOSTIUMY
Ingken Benesch
ŚWIATŁO
Andreas Rehfeld
DRAMATURGIA
Johanna Höhmann i Christina Runge
MANAGEMENT PRODUKCJI
Christina Runge
MANAGEMENT TECHNICZNY
Chris Umney
ASYSTENT ARTYSTYCZNY
Mat Hand
ASYSTENTKA REŻYSERA
Yana Thönnes
ASYSTENTKA KOSTIUMOGRAFA
Lena Mody
ASYSTENTKA SCENOGRAFA
Aleksandra Pavlovic
ASYSTENT VIDEO
Iason Konstantinou
ASYSTENT DRAMATURGA
Thorben Meißner
MENADŻER GOB SQUAD
Eva Hartmann
PRODUKCJA UK
Ayla Suveren
MENADŻER TRASY
Mat Hand
PREMIERA
23 marca 2016 r.
POLSKA PREMIERA

Zespół Gob Squad jest finansowany w latach 2015-2018 przez Wydział Spraw Kultury Kancelarii Senatu Landu Berlin.

War and Peace to produkcja Gob Squad i Münchner Kammerspiele, powstała w koprodukcji z Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, Schauspiel Leipzig, Festiwalem Konfrontacje Teatralne w Lublinie, Uniwersytetem w Lancaster, Malthouse Theatre i Melbourne Festival, Gessnerallee Zürich, Nottingham Playhouse i Teatrem Narodowym w Turynie – Teatro Stabile di Torino.

CONCEPT AND DIRECTION
Gob Squad
PERFORMED AND DEVISED BY
Niels Bormann, Katja Bürkle, Johanna Freiburg, Sean Patten, Damian Rebgetz, Tatiana Saphir, Sharon Smith, Berit Stumpf, Sarah Thom, Laura Tonke, Bastian Trost and Simon Will
SOUND DESIGN
Jeff McGrory
VIDEO DESIGN
Miles Chalcraft
SET DESIGN
Romy Kießling
COSTUME DESIGN
Ingken Benesch
LIGHTING DESIGN
Andreas Rehfeld
DRAMATURGY
Johanna Höhmann & Christina Runge
PRODUCTION MANAGEMENT
Christina Runge
TECHNICAL MANAGEMENT
Chris Umney
ARTISTIC ASSISTANT
Mat Hand
DIRECTING ASSISTANT
Yana Thönnes
COSTUME ASSISTANT
Lena Mody
SET DESIGN ASSISTANT
Aleksandra Pavlovic
VIDEO ASSISTANT
Iason Konstantinou
DRAMATURGY ASSISTANT
Thorben Meißner
GOB SQUAD MANAGEMENT
Eva Hartmann
UK PRODUCER
Ayla Suveren
TOUR MANAGEMENT
Mat Hand
WORLD PREMIERE
23rd March 2016
POLISH PREMIERE

Gob Squad is regularly funded between 2015 to 2018 by the State Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten.

War and Peace is a production by Gob Squad and Münchner Kammerspiele. In coproduction with Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, Schauspiel Leipzig, Konfrontacje Teatralne Festival Lublin, Lancaster Arts at Lancaster University, Malthouse Theatre and Melbourne Festival, Gessnerallee Zürich, Nottingham Playhouse and Teatro Stabile di Torino – National Theatre.

WSPÓŁDZIELONE DOŚWIADCZENIE

Już na samym początku swoboda wyboru tego, co oferujemy naszym widzom, pokazała nam, że widzowie (czy ludzie w ogóle) nie tylko są częścią naszej pracy, ale mogą ją także zmieniać. To, w jaki sposób publiczność odnosiła się do naszej praktyki, było nieprzewidywalne: zmieniało się z występu na występ. Sposób, w jaki goście zwiedzali pokoje w *House*, czy jak zachowywali się sprzedawcy i klienci, kupując sofy w *An Effortless Transaction*, podczas gdy występowaliśmy w ich obecności – wszystko to stało się istotnym elementem naszej pracy. Fakt, że jedynie dzięki obecności publiczności nasza praca zyskiwała kompletny wymiar, zachęciło nas do dalszego eksperymentowania z różnymi możliwościami kształtowania spotkań między performerami i widzami (a także performerami i przypadkowymi przechodniami). Zabawa granicami pomiędzy performerami a publicznością, sceną a widownią, przestrzenią akcji i odbioru stała się integralną częścią naszej działalności.

Ważne jest dla nas to, aby scenografia nie była ćwiczeniem z rozumienia, a przestrzenią, w której performerzy, zamiast podążać za wcześniej ustalonymi wskazówkami, mogą improwizować, decydować (ciągle na nowo) o tym, w jakim kierunku rozwinie się wieczór – i w której widzowie mogą również przyjmować role. Zapraszamy naszą publiczność do niezależnego myślenia i działania; stwarzamy przestrzeń na reakcje widzów, a często również na wchodzenie z nami w relację. To wymaga odwagi, ale często daje wspaniałe rezultaty. Niektórzy z widzów podejmują wyzwanie i doświadczają czegoś nowego, podczas gdy reszta obserwuje ich starania oraz procesy podejmowania kolejnych decyzji. Staramy się zachęcić publikę, by odeszła od roli typowej, biernej, siedzącej w fotelach publiczności; dajemy również szansę przypadkowym przechodniom, aby weszli w doświadczenie nowe, różne od ich codziennego życia. Udział w przygodzie z innymi ludźmi jest jednym z najbardziej pociągających aspektów uczestnictwa. Chcemy, aby nasze spektakle były doświadczeniem współuczestniczenia, a nie obserwowaniem czegoś z dalekiego fotela w teatrze.

SHARED EXPERIENCE

The freedom to choose what we gave our audiences from the start made us quickly realise that the behaviour of the audience (or of the general public) not only influenced our work, but could also change it. Exactly how an audience developed a relationship to our work was unforeseeable and changed from performance to performance. The way that guests in *House* explored the rooms, the way that the sales-people and customers in *An Effortless Transaction* carried on with their business of buying and selling sofas whilst we performed around them; all these things became an important part of our work. The fact that the work was only completed by the presence of the audience led to the desire to experiment further with the manner in which performers and audience members (as well as performers and passers-by) encounter each other. Playing with the boundaries between performer and public, stage and auditorium, spaces for action and reflection has become an integral element of our work.

It is important for us to construct stage set-ups which are not about a comprehension exercise but are spaces in which the performers, instead of executing set cues, are ready to improvise, to continuously decide about how the evening will develop and how the audience members themselves can slip into active roles. We challenge our audiences to think and act independently because they have to react to our projects and often have to interact with them. This takes courage but often leads to fantastic rewards. Some of the audience can try it out and experience something new while the rest of the audience observe these experiences and decision-making processes and react to them in turn. We try to seduce our audience into taking on a role that is different to the passive, seated audience and gives passers-by the opportunity to play another role than the one they play in the real lives. Taking part in an adventure with others is one of the particularly appealing aspects of participation. We want our work to be an experience rather than something that is just watched from a theatre seat.

Interesujemy się poszerzaniem doświadczenia teatralnego z udziałem publiczności. Podnosząc rangę widza do roli kapitana drużyny, piłki i członka zespołu zarazem, umieszczamy go w centrum wydarzenia. Chodzi o chęć grania z nami, o formy interakcji, które opierają się na zaufaniu, i o próbę potraktowania teatru jako przestrzeni komunikacji.

UWODZENIE I SZACUNEK

Gdy jako Gob Squad mówimy o udziale publiczności, nie chodzi o – jak w latach 60. i 70. XX wieku – konfrontację i wstrząśnięcie rzekomo bierną masą. Interakcja jest dla nas opartą na szacunku próbą uwodzenia.

– Pracujemy z publicznością otwartą na nas. Czasem nazywamy ich performerami znalezionymi, analogicznie do obiektów znalezionych (*objets trouvés*).

Ważne jest najpierw podjęcie decyzji, z kim chcemy nawiązać kontakt. Często już po kontakcie wzrokowym można ocenić, kto jest zaciekawiony i miałby ochotę na wzięcie udziału. [...] Czasami można ustalić, czy ktoś jest zainteresowany uczestnictwem, stając w pobliżu (niekoniecznie kierując nań kamerę). Język ciała i kontakt wzrokowy szybko zdradzają, czy ktoś jest otwarty na partycypację. Ciekawi nas zmysłowa, zabawna formuła współpracy-gry: taka, w której zawsze jest jasne, że to członek / członkini publiczności decyduje, czy i w jakim stopniu chce się zaangażować.

– Zawsze istnieje wybór poziomu własnego zaangażowania. W kluczowych momentach ludzie mogą powiedzieć „tak" lub „nie" i ich decyzje stają się częścią spektaklu.

– To, co często chcemy pokazać, to łatwość wejścia w inny świat. Na przykład w *Super Night Shot* stoimy z kamerami skierowanymi w naszą stronę. Zwracamy się do kogoś na ulicy i mówimy: „Właśnie jestem w filmie. Chcesz być ze mną w filmie?". Jeśli chcą, kierujemy kamerę na nich i mówimy: „Teraz jesteś w filmie!".

We pursue an interest in the enhancement of the theatrical experience with our audience. By elevating the audience member to the role of team captain, ball and co-player, the individual is placed at the centre of the event. It is about the desire to play for us, about forms of interaction that are based on trust and the attempt to use the theatre as communicative space.

SEDUCTION AND RESPECT

When Gob Squad talks about audience participation, it is not, as it was in the 60s and 70s, about the confrontational shaking-up of a supposed passive mass. Interaction is a respectful attempt at seduction for us.

— We are working with an audience that is open to us. Sometimes we call them found performers, like found objects.

Deciding who to talk to in the first place is important. Often you are able to tell who is curious and might be up for talking or doing something, by the way they look at you. (...) You can often ascertain if someone might be interested in joining you by physically placing yourself in their proximity (you don't have to point the camera at them). Their body language and eye contact will soon tell you if they are not interested in participating. We are interested in a sensual, humorous form of collaborative game, one that always understands the audience member as an individual who is able to decide whether and how far he/she wants to get involved.

— There is always an element of choice in how far people want to go with things. There are always key points where they can say yes or no and these become part of the drama.

— What we often like to show in our work is how easy it can be to step into the other world. In Super Night Shot, *for example, we have our cameras pointed at our faces and we turn to someone on the street and we say: 'Right now I'm in the movie. Do you want to be in the movie with me?' And if they want to, you just turn the camera on them and say: 'Now you are in it!'*

W naszej pracy uczestnictwo nigdy nie jest obowiązkowe, ale może być traktowane jako okazja. Zależy nam na możliwie najbardziej otwartej i transparentnej komunikacji. Performerzy to również „po prostu ludzie", którzy mogą bezpośrednio i spontanicznie wchodzić w interakcje z innymi. Różnica polega jednak na tym, że performerzy są na takie spotkania przygotowani, a „performerzy znalezieni" nie są. To sytuacja, której nigdy nie powinniśmy nadużywać. Zawsze mamy więc na uwadze, by uczestnicy naszych przedsięwzięć byli pokazani w najlepszym możliwym świetle, by nie stawali się obiektem drwiny czy też nie zostali pokazani jako naiwni. Osoby, które spotykamy, traktujemy poważnie. Swoją obecnością dostarczają o wiele więcej niż tylko „materiał" do naszej pracy artystycznej. Istotne w naszym podejściu jest to, że rezultat nie ma charakteru wyłącznie podglądactwa. Nie jesteśmy zainteresowani sytuacją, w której świat sztuki przygląda się akwarium pełnemu egzotycznych ryb. Ważne jest dla nas to, by ludzie, których filmujemy i którzy angażują się w nasze działania, interesowali się i cieszyli sztuką na takim samym poziomie jak krytycy. Staramy się więc stworzyć przedstawienia, które nie komentują tego, co jest pokazywane, które nie osądzają i nie dokonują uprzedmiotowienia uczestników.

– Interesujecie nas wy, więc staramy się coś z was wydobyć. Czasami może to być trochę żenujące, ale przecież my także jesteśmy żenujący.

PRZEJMOWANIE I TRACENIE KONTROLI

– Istnieje coś takiego jak sztuka improwizacji. Przedwczoraj po raz setny pokazywaliśmy *Super Night Shot*. Kiedy widzę Berit grającą agentkę od castingu, i widzę, jak radzi sobie z ludźmi, wiem, że ma tu wielkie doświadczenie.

Konstrukcja „performatywnej rozmowy" wymagała długich ćwiczeń w grupie. Staramy się podchodzić do ludzi w sposób, który nie jest wrogi, w którym performerzy mają jasne wyobrażenie o początku, środku i końcu rozmowy, mają „walizkę" pomysłów i „paletę" kierunków, ale pozostają jednocześnie otwarci na to, co może powiedzieć ich rozmówca. Pierwsze pytanie, jakie zadajemy, jest ważne dla zainicjowania

In our work, participation is never compulsory but can be understood as an opportunity. It is about the communication with the most transparency and openness as possible. The performers are also just "people", who can encounter others directly and spontaneously. However, as performers we are prepared for this encounter whereas our "found performers" are not. This is an advantage for us that must never be exploited or abused. Therefore, it is always our concern that our participants are presented in the best possible light and are never turned into an object of ridicule or treated as fools. We take the people we meet seriously. They bring much more with them than the "material" for our own work and art. The fact that the outcome is not purely voyeuristic is important to our approach. We are not interested in a situation where the art world looks into an aquarium of exotic fish. It is important to us that the people we film and the people we involve can engage with the art work and enjoy the art work on exactly the same level as a knowing critic, so we attempt to make something that does not comment on what is being shown, that does not judge it or objectify it.

— We are interested in you, and we will try to get something out of you. Sometimes it can be a little embarrassing, but we are embarrassing.

TAKING AND LOSING CONTROL

— There is also something like the craft of improvisation. The day before yesterday, we had the one hundredth show of Super Night Shot. *When I see Berit playing the casting agent and see how she handles people, I can see that she's been doing it for a long time.*

Constructing a 'performative conversation' with someone has taken a lot of practice within the group. We attempt to approach people in a way that is not hostile, and in which we the performers have clear ideas of beginnings, middles and ends of conversations, a "suitcase" of ideas, or a "palette" of directions, but are also able to remain open to whatever a person might have to say. The first question you ask a person is important in opening up a conversation. "Excuse me, do you have some time to talk to me?" is generally a non-starter and raises the question, "How much time?". From experience, most people you approach in the street might think that you are conducting market

rozmowy. „Przepraszam, czy ma pan / pani chwilę, żeby porozmawiać?" – zwykle nie jest dobrym początkiem i prowadzi do pytania: „Ile czasu?". Z doświadczenia wiemy, że większość ludzi zaczepianych na ulicy sądzi, że przeprowadzamy badania rynkowe, zbieramy podpisy pod petycją albo prowadzimy zbiórkę pieniędzy, więc automatycznie reaguje negatywnie. Jest więc dla nas ważne, aby przechodnie od początku postrzegali nas inaczej. Często są zaciekawieni, ponieważ chcą się dowiedzieć, co robimy z kamerą i w głupawym kostiumie. W „Super Night Shot" staramy się wykorzystać tę sposobność i tworzymy krótkie, trochę poetyckie wyjaśnienia tego, co robimy, będące jednocześnie zaproszeniem do współuczestnictwa.

– Kiedy improwizujesz z ludźmi na ulicy, a następnie twój występ pokazywany jest bez cięć, gra zaczyna toczyć się o umiejętność redukcji. Pierwsze pytanie zadawane przez przechodnia to zwykle: „Co robicie?", więc naturalnie powinienem odpowiedzieć: „Biorę udział w performansie Gob Squad dla takiego czy innego teatru". Ale tego nikt nie chce oglądać, więc musimy znaleźć inne słowa.

– Skrócić kwieciste gadki.

„Czy wierzysz w miłość od pierwszego wejrzenia?" albo: „Gram bohatera w filmie… jak mogę zostać twoim bohaterem?". Rozpoczęcie od podobnych pytań może rozbudzić czyjąś ciekawość, a jednocześnie zachęca do rozwinięcia swojej własnej historii. W przypadku ról w *Super Night Shot* i w innych spektaklach Gob Squad performer dostaje zadanie do spełnienia. Oznacza to, że rozmowa zyskuje kierunek, że sama wymiana zdań nie jest jej jedynym celem. Performer stara się dotrzeć do sedna danego tematu i stworzyć przestrzeń, w której ludzie mogą dzielić się opowieściami oraz opiniami. Performerzy przygotowują się do spotkań, wypróbowując różne zwroty, których mogą później użyć w rozmowie.

Sytuacje oparte na interakcji z przechodniami i/lub publicznością stanowią te części spektaklu, które pozostają bardziej otwarte i tylko częściowo przewidywalne. W ich trakcie performerzy oddają się w ręce obecnych widzów i całkowicie zrzekają się władzy. Dlatego „metoda interakcji" Gob Squad zawsze polega na dzieleniu się odpowiedzialnością.

research or are gathering signatures for a petition or donations and automatically react negatively. Therefore, it is important for us that passers-by perceive us differently from the start. Often people are curious because they want to know what your are doing with a camera and a stupid costume, so in *Super Night Shot* we try to take advantage of this by using the opportunity to make short but poetic explanations of what we are up to as a means of inviting people to join in.

— When you are improvising on the streets with people and that will later be shown without editing, it becomes about leaving things out. The first question the passer-by asks is often, 'What are you doing?' and naturally I should say 'I'm making a performance by Gob Squad for such-and-such a theatre.' But nobody wants to see that so it is always about finding other words.

— Cut out the flowery speech.

"Do you believe in love at first sight?" or "I am playing a hero in a film… how can I be your hero?" Opening questions like these can arouse someone's curiosity even further whilst also inviting them to contribute their story to the event. With the roles in *Super Night Shot* and other Gob Squad shows, the performer has a task that they want to fulfil. This means that the conversation can have a direction and is not just a conversation for conversation's sake. The performer is always trying to get to the bottom of something and in doing so opens up spaces in which people can share their stories and opinion on things. The performers try to prepare different phrases to drop into the conversations and be ready for the encounters in this way.

The situations created through interactions with passers-by or members of the audience are more open and only partly foreseeable performance moments. In these moments, the performers completely lose their control in order to lay themselves in the hands of all those present. In this way, Gob Squad's "School of Interaction" is always a question of shared responsibility.

— When the phone rings in Room Service, *people are looking at each other asking: Who's going to take the risk and answer. And of course you are observing each other in order to find out how to deal with this situation, you have to step out, make a step – you are out of your safe, passive, mass position.*

– Gdy w *Room Service* dzwoni telefon, ludzie patrzą na siebie, pytając: „Kto podejmie ryzyko i odbierze?”. Obserwujesz innych, by sprawdzić, jak inni radzą sobie w tej sytuacji, wreszcie decydujesz się podjąć jakiś krok, zrobić coś, ruszyć się z bezpiecznego miejsca w tłumie.

Pojedynczy widz decyduje, co dzieje się z jego/jej ciałem. Wchodzi w pełen paradoksów obszar pomiędzy poddaniem się a samostanowieniem, utratą kontroli i pragnieniem kontroli. Chodzi o ciekawość, odwagę, gotowość podjęcia wyzwania oraz napięcie pomiędzy niedojrzałą wolnością (zupełnym brakiem odpowiedzialności) a odpowiedzialnością za wszystko, co się wydarza.

A co się dzieje, kiedy sytuacja wymyka się spod waszej kontroli?

– Zdarzały nam się pokazy, w czasie których traciliśmy kontrolę. To bywa interesujące, ale kiedy publiczność zna zasady gry i się ich trzyma, lepiej się w niej czuje. Moim zdaniem, to skutkuje lepszym spektaklem.

Aby utrzymać jakiś stopień kontroli nad sytuacją i by wprowadzić strukturę dramaturgiczną, performerzy niemal podświadomie unikają momentów pustki i nudy w taki sam sposób, jak unikają łamania zasad i naruszania tabu. Dzięki temu za każdym razem utrzymują tempo i rytm, zawsze dostosowując je do danego przebiegu spektaklu.

Ważne jest, aby do dyspozycji performerów pozostawał wybór opcji działania – by nie czuli się uzależnieni od tylko jednej możliwości. Jednocześnie muszą pamiętać, by być otwartymi i zawsze reagować na zewnętrzne impulsy, które mogą pojawiać się wokół.

UPODMIOTOWIENIE: BOHATEROWIE ŻYCIA CODZIENNEGO

Chcemy oddać coś ludziom, którzy pokładają w nas zaufanie – poczucie sprawczości, uczucie: „Tak, mogę to zrobić”.

– Nie chcemy tylko brać, chcemy również dać coś od siebie. Ta postawa kształtowała się w nas przez lata.

The individual audience member decides what happens to his or her own body. He or she moves him/herself in the paradoxical terrain between surrender and self-determination, loss of control and the desire to have control. It’s about curiosity, courage, readiness to take a chance, and the charged relationship between infantile freedom (a total lack of responsibility) and responsibility for everything taking place.

And what happens if the situation gets out of your control?

— We have had pieces where we have lost control. It’s kind of interesting, but when the audience knows the rules of the game, they can play it more confidently. It makes a stronger piece of work in my opinion.

In order to retain some form of control over the situation and to incorporate a dramatic structure, the performers almost subconsciously avoid moments of emptiness and boredom in the same way they avoid the breaking of taboos and rules. They take care of tempo, rhythm, impetus and pauses in this way, depending on the course of the evening.

It is important that the performers have a broad scope of actions at their disposal in order not to be forced into using just one. At the same time, however, they must apply the required opens to be ready to react to external impulses that might come their way.

EMPOWERMENT: HEROES OF THE EVERYDAY

We want to give something back to the people who place their trust in us, a feeling of “empowerment”, of “I can do that” .

— We don’t just want to take, we also want to give back. That is an attitude that has developed and grown within the group over the years.

The field of possibilities that Gob Squad create works towards the goal that the audience and passers-by can reclaim their fantasies, as active participants not just as consumers. These spaces offer the possibility to take on a role for a moment, a quite different role to that of the passive, seated audience and to take on a different role that the one that they play in real life. We want to give people on the

Przestrzeń rozmaitych możliwości, które tworzy Gob Squad, ma ułatwić publiczności i przechodniom dostęp do własnych marzeń w wybrany przez nich, aktywny sposób, uwalniając ich z ram biernych konsumentów. Przestrzenie stworzone przez Gob Squad oferują widzom możliwość wcielenia się na chwilę w rolę – inną od tej, którą pełnią w życiu codziennym i którą przyjmują jako bierni odbiorcy. Chcemy dać przechodniom możliwość opuszczenia na chwilę własnego życia i stania się częścią innej sytuacji. Pozostając w codzienności, mogą przekroczyć jej granice, znaleźć swój głos, rolę, doświadczyć upodmiotowienia i zrobić krok naprzód. Gob Squad daje możliwość płynnego wyjścia z codzienności – zawsze prowadzącego do spektakularnego happy endu. Przez normalność naszych „bohaterów życia codziennego” publiczność i performerzy są równi sobie nawzajem. Każdy widz ma prawo przekształcić się w bohatera własnego życia, traktować siebie jako bohatera czy bohaterkę.

– Mamy nadzieję inspirować ludzi, dlatego lubimy działać wspólnie z publicznością i przechodniami na ulicy, dawać im możliwość pomyślenia sobie: „Też mógłbym być bohaterem”. Ma to wiele wspólnego z naszą estetyką utrzymaną w duchu „zrób to sam”.

– Też możesz być Rickym Martinem. Albo możesz być od niego lepszy.

GRANICE

– Chcę wrócić do waszej relacji z „prawdziwymi” ludźmi, z którymi pracujecie. Czy zdarzają się czasami spory, czy ktoś mówi wam: „Posunęliście się za daleko?”.

– Przede wszystkim mamy do czynienia z niuansami. Zdarza się, że ktoś mówi nam: „To, jak zadawaliście dzisiaj pytania, jak obchodziliście się z ludźmi, było przesadą. Może zróbcie to tak…”. To proces, który trwa nawet wtedy, gdy spektakl jest zakończony.

– Wewnątrz grupy opinie dotyczące granic są zróżnicowane. W *Kitchen* na końcu pojawia się pocałunek z widzem, który nie jest na to przygotowany. Każdy z nas robi to inaczej. Niektórzy podchodzą do tej osoby bez żadnych przygotowań, inni próbują dyskretnie dać jakiś sygnał. Każdy ma inne podejście, ale generalnie wszyscy chcemy sięgnąć tych granic.

street the opportunity to leave their own lives behind for a short moment and to become one part of a larger production. In their everyday surroundings, they can rise above it all, step outside, find a voice, a role, and experience a game of self-empowerment and self-advancement. Gob Squad offers the possibility of seamless stepping out of the everyday and into a spectacular happy ending. Through the normalcy of our “everyday heroes”, the audience and performers share the same paradigm – they are on a par with each other. Every audience member is authorised to turn themselves into the hero of their lives, to understand themselves as a hero or heroine.

— We hope to inspire people, that’s why we like to deal with the audience as well or with the passers-by on the streets, to empower people to think: I could be an icon myself. And this has a lot to do with our ’do it yourself’ aesthetic.

— You can be Ricky Martin as well. Or you can be better than Ricky Martin.

BORDERS

I want to return to your relationship with the ’real’ people that you work with, are there sometimes disputes, where someone says, ’You’ve gone too far?’
— There are mostly nuances. Someone says, ’The way you asked questions today, the way you dealt with people, that was on the edge. Maybe you could do it like this…’ It is a process, even after the piece is made.

— There are different attitudes within the group about where the boundaries lie. In Kitchen *there is a kiss at the end, a kiss with an audience member who is not prepared for it. Each one of us does it differently. Some confront the person unprepared, others secretly try to give a sign. Everyone has a different attitude to it. But generally we all want to approach these borders.*

How would you define the audience-performer relationship in your work?

— I always imagine myself as an audience. I feel that one of the only ways for me to honestly consider a piece is: if I was this audience, how would it be? And is this the reaction I want?

– Jak w waszej pracy definiujecie relację między publicznością a performerami?

– Zawsze wyobrażam sobie siebie w roli widza. Uważam, że jedyna metoda uczciwego myślenia o spektaklu to zadanie sobie pytania: „Gdybym była widzem, co by się ze mną działo? Czy tego bym chciała?".

SIŁA WIDOWNI

Często jesteśmy pytani o to, jak bardzo uczestnictwo widza lub przechodnia zmienia nasz spektakl. Czy decyzja pojedynczego widza może wpłynąć na przebieg całego spektaklu?

W *Room Service* publiczność podejmuje niewinną na pierwszy rzut oka decyzję: w jednej z pierwszych scen performer pyta o radę, jaki strój ma wybrać na wieczór. Decyzja wpłynie na kształt całego wieczoru. Jak widownia chce postrzegać performera i jakie ma on zadania? Spontaniczna reakcja na widzów ma znaczenie – w spektaklu to punkt, w którym rozpoczyna się gra. W jednym z przedstawień Sean starał się wcielić w rolę gwiazdy rocka w stylu Axla Rose'a. Napisał tekst piosenki dla jednej z osób na widowni, która zasugerowała mu tę rolę. Odegrał sceny przedawkowania narkotyków, samotność gwiazdy – znajomy obraz, który korespondował z jego prawdziwą samotnością w pokoju hotelowym, gdzie spędzał długie godziny, nie słysząc śmiechu widowni. Akcje i reakcje podążają za sobą nawzajem, tożsamości i narracje są wymyślane na nowo, i trudno ocenić, od czego wszystko się zaczęło. Wciąż za to pojawia się podświadome pytanie, kto tu kogo uwodzi.

– Kiedy Simon, rozmawiając z widzem w *Room Service* przez telefon, wymyślił grę w „Kogo chcesz zapomnieć", wśród publiczności pojawił się wątek ciemności, który stał się tematem przedstawienia. Oto, jak widzowie mogą poprowadzić spektakl.

– Każdy występ to zupełnie nowy świat.
– Dotychczas zagraliśmy *Prater Saga 3* dziewięć razy i za każdym razem udawało nam się znaleźć trzy osoby do zagrania trzech potrzebnych ról.

THE POWER OF THE PUBLIC

We are often asked how much the participation of an audience member or passer-by changes the performance. Can the decision of an individual audience member influence the course of the piece at all?

In *Room Service* it is up to the audience to make a seemingly harmless decision. In one of the first scenes, a performer asks for advice about choosing an outfit for the evening. Whichever way the decision goes, however, decides the course of the evening. How does the audience want to see the performer and what should the performer do? The spontaneous reaction to the audience counts and in this moment, the game commences. In one performance Sean made the effort to fulfil the image of a rock star like Axl Rose. He wrote lyrics for the female audience member, who suggested the incarnation for him. He performed drug excesses, he played the lonely star, the familiar image merging with his real loneliness, the emptiness of a hotel room in which Sean was spending hours all alone, not hearing the laughter of the audience. Actions and reactions follow one another and in a sort of chain-reaction, identities and stories are made up, and it is no longer possible to tell who the originator is. The subliminal question of who is seducing who comes up consistently.

— When Simon invented the 'Who do you want to forget?' game in Room Service*, talking to an audience member on the phone, suddenly this issue of darkness appeared out of the audience, and that became a topic of the show. This is how the audience can lead the performance.*

— Each performance is a totally new world.

— So far, we've performed Prater Saga 3 *nine times and each time we've managed to find three people for the three roles we have to fill.*

— We never thought this would be possible and therefore prepared for every eventuality. It is a pity that the public will probably never see these alternative scenes. My favourite scene is still if we would find the character 'Bigman' but not his partner. In this case, there's a second monologue about the loneliness of the lead character, it's just so real.

– Nie sądziliśmy, że będzie to możliwe i dlatego byliśmy przygotowani na każdą ewentualność. Szkoda, że nasi widzowie zapewne nigdy nie zobaczą scen alternatywnych. Moja ulubiona scena to ta, w której udaje nam się znaleźć jednego z bohaterów, „Bigmana", ale nie odnajdujemy jego partnera. W tym przypadku pojawia się drugi monolog o samotności głównego bohatera – to jest takie prawdziwe.

W idealnej sytuacji spotkanie ma zawsze otwarte zakończenie, co oznacza, że niezależnie od tego, czy widz albo przechodzień zdecyduje się wziąć udział, spektakl potoczy się dalej. Tylko w takim przypadku uczestnictwo może być rzeczywiście zaproszeniem, a nie zobowiązaniem.

W *Super Night Shot* zderzają się dwa światy: zaplanowane przedstawienie i przypadkowość ulicy. Finał, moment pocałunku, zbliża ze sobą te dwie sfery – bohater i przypadkowa osoba z ulicy, ktoś, kto mógł właśnie spieszyć się na siłownię. „Super Night Shot" faktycznie zmienia czyjąś trasę i drogę; wieczór kończy się w teatrze, przy aplauzie trzystu osób. Decyzja o tym, czy wziąć udział, czy nie, rzeczywiście zmienia kształt spektaklu. *Super Night Shot* może oznaczać sukces w walce z anonimowością, ale może też zmienić się w klęskę.

TEKST UKAZAŁ SIĘ W KSIĄŻCE
Gob Squad Reader. Daremna próba zrozumienia, red. Johanna Freiburg, wyd. Gob Squad, Berlin-Londyn 2010.

TŁUMACZENIE
Olga Drenda

REDAKCJA
Marta Keil, Bartosz Wójcik

In the ideal case, an encounter always has an open outcome which means that whether the passer-by or audience member decides to take part or not, the piece works equally well in either case. Only in this sense can participation be an invitation rather than compulsory.

In *Super Night Shot* two worlds collide: the planned art work with the randomness of the street. The finale, the moment of the kiss, brings the two things together – a hero and a random stranger from the street who may have been on their way to the gym. *Super Night Shot* actually changes someone's path and journey – for the random stranger; the evening ends up in the theatre taking the applause of 300 people. Their decision as to whether to go with it or not actually really changes the outcome of the artwork. *Super Night Shot* can mean fighting the war on anonymity successfully or it can turn into a tragedy.

TEXT WAS PUBLISHED IN
Gob Squad Reader. An Impossible Attempt to Make Sense of It All, Johanna Freiburg (ed.), Gob Squad, Berlin-London 2010.

TOSHIKI OKADA / CHELFITSCH
TIME'S JOURNEY THROUGH A ROOM

TOSHIKI OKADA / CHELFITSCH
TIME'S JOURNEY THROUGH A ROOM

SPEKTAKL
PERFORMANCE

09.10.2016 · 18:00
10.10.2016 · 20:00
CENTRUM SPOTKANIA KULTUR, SALA KAMERALNA
75 MIN
30/40 ZŁ
JĘZYK · JAPOŃSKI Z POLSKIMI I ANGIELSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · JAPANESE WITH POLISH AND ENGLISH SUBTITLES

Pośród uczuć, które nawiedzały mnie w dniach po tsunami i katastrofie w Fukushimie w 2011 roku, nie było jedynie smutku, niepokoju i strachu – pojawiała się także nadzieja.
Byłem pewien, że tak bezprecedensowe wydarzenia staną się sygnałem dla nas, byśmy podnieśli się jako społeczeństwo i wprowadzili zmiany, które inaczej nie byłyby możliwe. Tak się wtedy czułem.
Chciałem sportretować związek między żywymi a duszami tych, którzy odeszli w chwili nadziei na przyszłość. Żywoty tych, którzy umarli, zakończyły już swój cykl, oni znaleźli już stabilizację. My, żywi, zazdrościmy im. Cierpimy; chcemy opuścić to miejsce, wciąż starając się zapomnieć.
Toshiki Okada

Twórca nowej, wyjątkowej formy teatralnej oraz najważniejsza postać współczesnej sceny Japonii. Nie ma innego artysty, któremu tak doskonale udałoby się zrównać języki ciała, obrazu i dźwięku oraz zmaterializować czas. Jego spektakle, zawsze polityczne (Okada jest jednym z twórców analizujących zmiany społeczne w Japonii po Fukishimie), wyznaczają absolutnie unikatowy, nowy język teatralny.

W odpowiedzi na wielkie trzęsienie ziemi, które dotknęło wschodnią Japonię w 2011 roku, dramatopisarz i reżyser Toshiki Okada zaczął zastanawiać się nad zasadnością fikcji w teatrze. W rezultacie powstały dwa spektakle: *Current Location* (2012) i *Ground and Floor* (2013) - alegoryczne obrazy napięcia i izolacji, pojawiających się w japońskim społeczeństwie po kataklizmie.

Time's Journey Through a Room, spektakl, który po raz kolejny podejmuje temat społeczeństwa po katastrofie, jest niezwykle drobiazgową analizą tych psychologicznych konfliktów i arbitralnych emocji, które poprzedzają społeczne wyobcowanie jednostki. Wychodząc od tych obserwacji, Okada stworzył całkowicie nowy język teatralny.

Uczucia, które zgromadziły się w Japończykach po kataklizmie, to nie tylko żałoba i niepokój; pośród nich przebłyskiwała także nadzieja na to, że „coś się poprawi". Ci, którzy wciąż żyją, dziś, kiedy nie można już mieć nadziei, są dręczeni przez ducha człowieka, który zmarł w czasie, gdy przyszłość jeszcze rysowała się jasno. Chcą zatkać sobie uszy i uciec. Tekst Okady i choreografia aktorów wchodzą w wielowarstwową relację z przestrzenią i dźwiękiem, zaprojektowanymi przez Tsuyoshi Hisakado.

Among the feelings that invaded me in the few days after the 2011 tsunami and Fukushima accident, not only was there sadness, unease and fear, there was also hope.
Surely such an unprecedented event would prove the first step for us to rise up as a society and realize changes that otherwise would be too difficult to make. That's how I felt at that time.
I wanted to portray the relationship between the living and the spirits who have met their deaths in these circumstances full of hope for the future. The lives of the dead have already completed their cycle and stabilized. We who continue to live envy them. We are tormented; we want to escape from there, forever trying to forget.
Toshiki Okada

Creator of a novel and unique theatre form and the most important personality of the contemporary Japanese theatre scene. There is no other artist who would so perfectly balance the idioms of the body, the image and the sound as well as materialize time. Always political (Okada is one of the artists analyzing the social changes in Japan in the wake of the Fukushima disaster), his works pave the way for a truly one of a kind theatre language.

In response to the Great East Japan Earthquake of 2011, the theatrical vision of playwright Toshiki Okada shifted toward exploration of the validity of fiction. The shift led to the staging of *Current Location* (2012) and *Ground and Floor* (2013), which allegorically portrayed the sense of tension and isolation in Japanese society in the wake of the disaster.

While again taking the post-disaster social situation as its theme, *Time's Journey Through a Room* is an extremely meticulous scrutiny of the mental conflicts and arbitrary emotions of individuals preceding their social alienation. It expands upon these observations to launch unprecedentedly new presentations derived from them on the stage.

The feelings that welled up in the breasts of people in Japan in the days right after the disaster struck were not confined to grief and unease; there was also a sprinkling of hope that "things would get better" as a result. Those who go on living today, when it is no longer possible to have hope, are tormented by the pure and simple expressions of it by the ghost of one who died while still embracing this kind of hope for the future. It makes them want to plug their ears and turn away. Through Okada's script and the

CHELFITSCH

chelfitsch Theater Company powstała w 1997 roku z inicjatywy Toshikiego Okady, autora scenariuszy i reżysera wszystkich spektakli zespołu. Nazwa to celowe zniekształcenie angielskiego słowa „selfish" („samolubny, egoistyczny").

Zespół chelfitsch Theater Company rozpoczynał swoją praktykę od badań nad współczesnym językiem potocznym, charakterystycznym dla kultury młodzieżowej, jak w spektaklu *Surprised by Their Hopes* (premiera – marzec 2001). *Five Days in March* (premiera w 2004, spektakl otrzymał prestiżową nagrodę Kunio Kishida Award za najlepszy tekst dramatyczny) i *Mansion* (2002) przyniosły zwrot w kierunku choreografii zaczerpniętej z codziennych gestów i połączonej z tekstem. Międzynarodowy debiut zespołu miał miejsce w roku 2007, kiedy *Five Days in March* znalazł się w programie Kunsten Festival des Arts w Brukseli. Rok później, na zamówienie Kunsten Festival des Arts, Weiner Festwochen (Wiedeń) i Fesitval d'Automne (Paryż) powstał *Freetime*. Prace cheltfisch spotykały się z entuzjastycznym odbiorem na festiwalach w Europie, Ameryce Południowej i Azji – m.in. w Brukseli, Paryżu, Cardiffie, Salzburgu i Singapurze. W 2011, *Hot Pepper, Air Conditioner, and the Farewell Speech* otrzymał nagrodę krytyków od Association québécoise des critiques de théâtre za sezon 2010-2011. Zespół wciąż pracuje nad swoim językiem, opartym na relacji między tekstem i ciałem. Od czasu *Current Location* (2012), zespół bada obszary fikcji. Ostatnie prace to *Ground and Floor* powstała na zamówienie KUNSTENFESTIVALDESRARTS2013 w maju 2013 oraz *Super Premium Soft Double Vanilla Rich*, zamówiona przez Theater der Welt 2014 w maju 2014.

physical movements of the actors, which reach new heights of intensity, the invisible mental anguish and pain are fused into a both closely-knit and multilayered relationship with the sound and space designed by contemporary artist Tsuyoshi Hisakado.

CHELFITSCH

chelfitsch Theater Company was founded in 1997 by Toshiki Okada, who writes and directs all of the company's productions. Named after a deliberate mispronunciation of the English word "selfish".

chelfitsch Theater Company began to refine its textual aesthetic as that of colloquial language representing contemporary youth culture with *Surprised by Their Hopes* which premiered in March of 2001. With *Five Days in March* (premiere in 2004 and awarded the prestigious Kunio Kishida Award for Best Script) and *Mansion* (2002) the company began to juxtapose a noisy choreography derived from everyday mannerisms to the text. The company's international debut took place in 2007 when *Five Days in March* was invited to the Kunsten Festival des Arts in Brussels. In 2008, *Freetime* was jointly commissioned by and premiered at Kunsten Festival des Arts, Weiner Festwochen (Vienna) and Fesitval d'Automne (Paris). The works of chelfitsch have been presented to great acclaim at premier international theater festivals and venues throughout Europe, North America, and Asia, including Brussels, Paris, Cardiff, Salzburg and Singapore. In 2011, *Hot Pepper, Air Conditioner, and the Farewell Speech* received the critics' award from the Association québécoise des critiques de théâtre for the 2010-2011 season. The troupe continues to update its methodology, which revolves around the relationship between speech and body. Since *Current Location*, which debuted in 2012, it has created works that are exploratory forays into the realm of fiction. *Ground and Floor* premiered as a play commissioned for the KUNSTENFESTIVALDESRARTS2013 in May 2013 and *Super Premium Soft Double Vanilla Rich* commissioned for Theater der Welt 2014 in May 2014.

AUTOR/REŻYSER
Toshiki Okada
REŻYSER DŹWIĘKU /SCENOGRAFIA
Tsuyoshi Hisakado
OBSADA
Izumi Aoyagi, Mari Ando, Yo Yoshida
INSPICJENT
Koro Suzuki
REŻYSER DŹWIĘKU
Norimasa Ushikawa
GŁÓWNY OŚWIETLENIOWIEC
Tomomi Ohira (ASG)
KOSTIUMY
Kyoko Fujitani (FAIFAI)
TŁUMACZENIE NA ANGIELSKI
Aya Ogawa
DRUGI REŻYSER
Yuto Yanagi
FOTOSY
Masumi Kawamura
PRODUKCJA
Akane Nakamura, Tamiko Ouki (precog)
ASYSTENT PRODUKCJI
Mai Hyodo (precog)
KOORDYNATOR PRODUKCJI
Chizuru Matsumoto
PRODUKCJA
chelfitsch
WSPÓŁPRODUKCJA
precog
KOPRODUKCJA
Kyoto Experiment / ROHM Theatre Kyoto, Kunstenfestivaldesarts, Festival d'Automne à Paris, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt, FFT Düsseldorf, La Bâtie – Festival de Genève, HAU Hebbel am Ufer, SPRING Performing Arts Festival Utrecht
WSPARCIE
Agency for Cultural Affairs Rządu Japonii w ramach grantu w roku rozliczeniowym 2016
PRZY WSPÓŁPRACY Z
Nishi-Sugamo Arts Factory Suitengu Pit, Kyoto Art Center Artist in Studio Program
PREMIERA
marzec 2016
POLSKA PREMIERA

PLAYWRIGHT/DIRECTOR
Toshiki Okada
SOUND/SET DESIGN
Tsuyoshi Hisakado
CAST
Izumi Aoyagi, Mari Ando, Yo Yoshida
STAGE DIRECTOR
Koro Suzuki
SOUND DIRECTOR
Norimasa Ushikawa
LIGHTING DIRECTOR
Tomomi Ohira (ASG)
COSTUME
Kyoko Fujitani (FAIFAI)
ENGLISH TRANSLATION
Aya Ogawa
ASSISTANT DIRECTOR
Yuto Yanagi
PUBLICITY PHOTOGRAPHY
Masumi Kawamura
PRODUCER
Akane Nakamura, Tamiko Ouki (precog)
PRODUCTION ASSISTANT
Mai Hyodo (precog)
PRODUCTION COORDINATOR
Chizuru Matsumoto
PRODUCTION
chelfitsch
ASSOCIATED PRODUCTION
precog
CO-PRODUCED BY
Kyoto Experiment / ROHM Theatre Kyoto, Kunstenfestivaldesarts, Festival d'Automne à Paris, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt, FFT Düsseldorf, La Bâtie – Festival de Genève, HAU Hebbel am Ufer, SPRING Performing Arts Festival Utrecht
SUPPORTED BY
the Agency for Cultural Affairs Government of Japan in the fiscal 2016, In Co-operation with Nishi-Sugamo Arts Factory Suitengu Pit, Kyoto Art Center Artist in Studio Program
PREMIERE
March 2016
POLISH PREMIERE

KYOKO IWAKI

FROM LOST DECADE TO LOST LAND: THE THEATRICAL TRAJECTORY OF CHELFITSCH

Na początku chelfitsch (ur. 1973) i jego kompania teatralna chelfitsch (neologizm, który przypomina dziecięcą wymowę słowa „selfish") zyskali sławę w kraju, później również za granicą, prawdopodobnie nieco na przekór sobie – jako rzecznicy tzw. pokolenia Straconej Dekady. W Japonii młodzi ludzie urodzeni pomiędzy 1973 a 1982 rokiem weszli na rynek pracy na początku milenium, w trakcie galopującego kryzysu, który negatywnie odbił się na strukturze społeczeństwa, przyzwyczajonego do stabilnych miejsc pracy na całe życie, stabilnej demografii i niezawodnego systemu opieki społecznej. Z powodu tej nieoczekiwanej zmiany Japończycy poczuli się zagubieni. Naturalnie ich sposób życia również zmienił się w porównaniu do poprzedniego pokolenia. Nie dziwi zatem, że Okada zastosował język teatralny odmienny od swoich poprzedników, którzy – z pewnymi wyjątkami – korzystali z zachodnich kanonów, budując wokół nich poetyckie, lakoniczne dialogi. Okada, aby właściwie oddać poczucie niepokoju krążącego w społeczeństwie, nie miał innego wyboru poza stworzeniem nowego języka teatralnego opartego na lokalnym kontekście.

W *Five Days in March* (2004), jednym z jego najbardziej reprezentatywnych spektakli, łatwo zauważyć, że akty mowy oraz ruch performerów odzwierciedlają niepokój charakterystyczny dla społeczeństwa współczesnej Japonii. Wersy są powtarzalne, rozproszone, pozbawione logicznej spójności, zupełnie jak stan umysłu ludzi, których portretują. Dodatkowo ta dyskursywna forma narracji wykonywana jest na zmianę przez kilku performerów, którzy oddają fragmentaryczny tok myśli jednostki. Odpowiednio do tego niestabilnego aktu mowy performerzy drżą, kołyszą się, mamroczą: ich odrętwiałe ciała nie znają spokoju. „Super-potoczny język japoński" Okady, eksperyment z zagmatwanym językiem typowym dla „straconego pokolenia", połączony z „hałaśliwym" ruchem na scenie, stał się znakiem firmowym metody teatralnej kojarzonej nie tylko z nim, lecz także z całym pokoleniem.

At the outset, Toshiki Okada (b. 1973) and his theatre company chelfitsch (a coined word implying a child attempting to say the English word "selfish") has gained their domestic and later international recognition, perhaps rather reluctantly, as a spokesperson of the so-called "Lost Decade generation." In Japan, young people born between 1973 and 1982 entered the workforce around the turn of the millennium during the precipitous economic decline, which, in turn, decomposed the solid structure of society that sustained life-long employments, stable birthrates and reliable social insurances. Due to this unanticipated social change, Japanese citizens became literally lost. Naturally, thereby, their way of living as well as their way of thinking shifted drastically from the previous generation. Little wonder Okada applies a theatrical language different from the former Japanese theatre makers who, mostly, with certain exceptions, tend to resort to Western influenced canonical theory to develop poetically structured laconic verses. For Okada, in order to appropriately convey the concentrated sense of disquiet floating around in society, there was no alternative but to cultivate a new theatrical language per se from the contemporary soil.

In *Five Days in March* (2004), one of the company's representative works, it is not difficult to discern that the performers' speech acts as well as their movements are deeply reflecting the uncertain mindset of present Japanese society. For instance, the lines uttered are repetitive, diffusive and never logically coherent portraying their precarious minds. Further, as if to suggest the illusory permanence of individual identities, this discursive form of narration is delivered interchangeably by several performers on stage, who collectively share the fragmented thoughts of a single character. In accordance with this precarious speech act, physically, the performers on stage sway, tremble, mumble and wobble: quite simply their torpid bodies are never stable. By its own nature, Okada's so-called "super colloquial Japanese" which experiments with the muddling everyday language of socially unsettling young people, alongside the wobbly yet eloquent "noisy style" of physical movement, gained recognition as the theatrical method distinct to his generation and his work.

Dla Okady rozwinięcie osobnego języka teatralnego jest jedynie środkiem, a nie celem samym w sobie. Reżyser i dramatopisarz zaznaczył w jednym z wywiadów, dlaczego eksperymentuje z tą rozproszoną werbalno-fizyczną metodą: jego celem jest znalezienie właściwego, nowego języka, który oddawałby „klimat niepewności", zwany „kûki" (dosłownie: powietrze), który krąży we współczesnym japońskim społeczeństwie. „Jeśli możliwe jest oddanie tego w pełni, nie ma znaczenia, jaką metodą" – wyjaśniał. W książce „Sokou: Henkei shiteiku tame no engekiron" („W górę rzeki: w stronę plastycznej teorii teatralnej", 2013) Okada stale przekształcał, czy też – jak mówi – „aktualizował" swoją metodologię w zależności od nieuchwytnego „kûki", które chciał oddać w danej chwili.

Język Okady podlega stałej transformacji, zwłaszcza od roku 2007, kiedy to kompania zadebiutowała na międzynarodowej scenie w trakcie festiwalu Kunstenfestivaldesarts w Belgii, co otworzyło jej drogę do globalnego sukcesu. Częściowo miało to związek z awansem społecznym prowadzącym od niepewnej socjoekonomicznie Straconej Dekady (ukazanej w takich spektaklach jak *Five Days in March* z 2004 roku oraz *Enjoy* z 2006 roku), a częściowo z osobistą decyzją, aby nie podążać za stylistyką, z którą kojarzony był zespół. Innymi słowy, chelfitch zmieniali swój język teatralny w harmonii z rozwojem kariery reżysera i całej grupy. Punkt wyjścia pozostawał jednak zawsze ten sam – ukazywanie „kûki" życia codziennego.

Spokój codzienności naruszyły wydarzenia z 11 marca 2011, kiedy północno-wschodni brzeg kraju, region Tohoku, ucierpiał na skutek trzęsienia ziemi i tsunami, które w rezultacie wywołały katastrofę nuklearną. To, co wydawało się normalnością, nagle zniknęło. Okada musiał wypracować język, który wyszedłby poza efemeryczne, codzienne problemy. Największą zmianą była rezygnacja z „unowocześniania" języka teatru na rzecz przejścia w stronę poszukiwania aktualności w starych formach teatralnych. Inną

For Okada, however, developing idiosyncratic theatrical language is a means to an end and not an end in itself. The director-writer asserted in a previous interview that the reason why he is experimenting with this diffusive verbal-corporeal theatrical method is because he is searching for a novel form that could effectively generate the "uncertain mood," or the "kûki (literally, the air)," that pervades the contemporary Japanese society. "If that could be expressed in full effect," he stresses, "it doesn't matter which method is employed." Therefore, as Okada elucidates in his latest book *Sokou: Henkei shiteiku tame no engekiron* (*Towards the Upstream: For Malleable Theatrical Theory*, 2013), he has constantly transformed or, to borrow his own words "updated," his theatrical methodology according to the various uncertain "kûki" he intended to reify at that moment.

Especially, after 2007, when the company's international debut took place in *Kunstenfestivaldesarts*, Belgium, which subsequently lead them to their expansive global success, Okada's theatrical language transformed accordingly. This was due partly to the his upward social mobility which inevitably parted himself from the socio-economically vulnerable "Lost Decade" generation depicted in works such as *Five Days in March* (2004) and *Enjoy* (2006), and partly due to his decisive artistic choice not willing to espouse to the company's own imputed modes. In short, chelfitsch has modified their theatrical language in consonance with the director's and the company's career shift, although, the creative point of departure has remained always the same: to detect and depict the "kûki" of the everyday life.

This peaceful everyday life, however, was disrupted in Japan after March 11, 2011. On this day, the country's northeastern coastline, known as the Tohoku region, was hit by a complex catastrophe of earthquake and tsunami that later triggered mass nuclear fallout. And when what seemed to be a permanent normalcy suddenly disappeared, Okada could not help but to seek a theatrical language that speaks beyond the ephemeral quotidian struggles. One major shift observed was that he lost interest in updating the "newness" of theatrical language and, alternatively, gained interest in

istotną zmianą był fakt, że twórca teatralny, który deklarował „brak zainteresowania tworzeniem fikcyjnych postaci i historii, które mogłyby zakłócać moc rzeczywistości", zaczął tworzyć fikcję właśnie. Przykładowo, *Current Location* (2012), wystawiona już po katastrofie, to opowieść w stylu science fiction, prezentująca historię wioski, która miała zniknąć w niedalekiej przyszłości; opowieść kończy się ucieczką części mieszkańców w upiornym statku kosmicznym. Można przypuszczać, że reżyser i dramatopisarz obecnie poszukuje tradycyjnej formy twórczej, która mogłaby rozwijać się poza kruchą codziennością i jednocześnie dostarczać nadziei ludziom przez tworzenie alternatywnej rzeczywistości na scenie.

Jedna z ostatnich produkcji – *Ground and Floor* (2013) – obfituje w środki teatralne, które swoje źródło mają w tragedii w Fukushimie: forma komunikacji ze zmarłymi została zaczerpnięta z teatru Noh, eksperymentalna grupa Sangatsu stworzyła ścieżkę dźwiękową kojarzącą się z trzęsieniem ziemi i tsunami; performerzy noszący fikcyjne imiona opowiadają historie o niepokojącej bliskiej przyszłości Japonii. Zespół chelfitsch niegdyś uważany był za przedstawiciela Straconego Pokolenia – teraz, jak się wydaje, stara się raczej odtworzyć historię straconego narodu.

KYOKO IWAKI to dziennikarka teatralna i badaczka pracująca w Tokio oraz Londynie. Od ponad dziesięciu lat publikuje w wysokonakładowej i opiniotwórczej prasie. W roku 2011w wydawnictwie Hublet ukazała się jej dwujęzyczna książka *Tokyo Theatre Today: Conversations with Eight Emerging Theatre Artists*. W 2013 roku, nakładem paryskiej oficyny Actes Sud, ukazała się książka biograficzna *Ushio Amagatsu: Des rivages d'enfance au bûto de Sankai juku*.

TŁUMACZENIE
Olga Drenda

REDAKCJA
Bartosz Wójcik

OPUBLIKOWANO PO RAZ PIERWSZY
na blogu chelfitsch: http://jimen.chelfitsch.net/en/article/0710/

PROFIL CHELFITSCH
powstał jako materiał prasowy z okazji La Bâtie – Festivals de Genève.

seeking contemporaneousness in the "oldness" of theatre. Another significant change was that a theatre maker who once declared his total lack of interest in creating "fictitious characters and stories that could undermines the power of reality," suddenly started to develop fictional stories. For instance, *Current Location* (2012), which was presented in the aftermath of the event, was a Science Fiction-like story that portrayed the life of an ominous village rumored to perish in the near future, which ended in several villagers' evacuation from Earth on an eerie spacecraft. In the line of thinking, one could assume that the director-writer is now seeking a traditionally rooted art form that could thrive beyond the readily perishable everyday life, which, in turn, may provide hope to the devastated people through an alternative reality called fiction on stage.

One of the latest productions, *Ground and Floor* (2013), is infused with theatrical vocabularies engendered by the Fukushima crisis: physically and aesthetically, the traditional Noh theatre form is employed in order to communicate with the dead; a soundscape reminiscent of a tremor and massive tsunami is composed by Japanese experimental music group Sangatsu; and performers provided with fictitious names deliver unsettling stories of the not-so-far future in Japan. It may well be that a company once labelled as an exponent of "the Lost Decade" generation, is now venturing to interpret a story of the lost nation.

KYOKO IWAKI is a theatre journalist and researcher based in Tokyo and London. For over a decade, she has constantly contributed to major newspapers and journals. In 2011, her bilingual book *Tokyo Theatre Today: Conversations with Eight Emerging Theatre Artists* (Hublet Publishing, London / Tokyo) was published. In 2013, a biography *Ushio Amagatsu: Des rivages d'enfance au bûto de Sankai juku* was issued in France (Actes Sud, Paris).

FIRST PUBLISHED ON
the chelfitsch blog: http://jimen.chelfitsch.net/en/article/0710/

THE TEXT WAS PREPARED AS
a profile of chelfitsch for release to the press at La Bâtie – Festivals de Genève.

AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO
BIRDIE

AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO
BIRDIE

SPEKTAKL
PERFORMANCE

09.10.2016 · 20:30
SALA WIDOWISKOWA CK
80 MIN
30/40 ZŁ
JĘZYK · ANGIELSKI Z POLSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · ENGLISH WITH POLISH SURTITLES

Dwa miraże. Po jednej stronie – wojna, susza, wycinka ogromnych połaci lasu, zatrute wybrzeża, wyzysk pracowników, niestabilność polityczna, nędzne warunki sanitarne, prześladowania, przymusowe deportacje, nadużywanie zasobów naturalnych, wyczerpujące się źródła wody, brak pożywienia...

Z drugiej strony – pełne supermarkety, bezpieczne ulice, rodzinna stabilizacja, względnie dobra służba zdrowia, woda, praca, za którą idzie wynagrodzenie, szacunek dla praw człowieka, dobrobyt, recykling i energia odnawialna, dostatek, mobilność społeczna...

A pomiędzy – stada ptaków. Tysiące migrujących ptaków stale rysujących niesamowite kształty na niebie. Ruch. Nieprzerwany ruch. Ptaki... i dalej, planety, asteroidy, surowce, galaktyki, krew, komórki, broń, atomy, elektrony, reklamy, kwarki, ideologie, strach, odpady, nadzieja. Życie. W kosmosie nic nie milczy. Cisza to chimera. Jedyne, co istnieje, to ruch.

Jeśli niemożliwe jest zatrzymanie elektronu, po co budować ogrodzenia przeciwko stadom ptaków?

Na scenie widzimy fotografię i odtwarzającą ją makietę. Gdzie powstała? Kto ją zrobił? Dlaczego ten obraz jest tak fascynujący? Czy chodzi tylko o zawartość, czy o coś jeszcze? Kim są ludzie na obrazie? Skąd pochodzą? Co stało się potem? Kim jesteśmy my, obserwatorzy?

„Birdie" to próba odpowiedzi na powyższe pytania poprzez zadawanie nowych – przy pomocy projekcji wideo w czasie rzeczywistym, przedmiotów, nawiązań do klasyki filmowej, dwóch tysięcy miniaturowych zwierząt, wojen, przemytników, olbrzymiej migracji oraz trójki wykonawców radzących sobie w tym chaotycznym świecie dzięki humorowi, zmysłowi krytycznemu i zaangażowaniu na rzecz ludzkości.

Agrupación Señor Serrano szturmem zdobywa największe festiwale teatralne w Europie i na świecie. W swoich spektaklach zjawiskowo wykorzystuje wszelkie możliwe technologie. Laureaci nagrody Srebrnego Lwa podczas weneckiego Biennale w 2015 roku za „stworzenie nowego języka teatralnego". Przez cały czas trwania Festiwalu Konfrontacje Teatralne Àlex Serrano, założyciel i lider grupy, poprowadzi warsztaty.

Two mirages. On the one hand wars, droughts, massive deforestation, polluted coasts, labor exploitation, political instability, poor sanitary conditions, persecution, forced deportation, abuse of natural resources, depleted aquifers, food shortages...

On the other hand, stocked supermarkets, safe streets, family stability, good health services, freedom, paid work, respect for human rights, welfare, recycling and renewable energies, prosperity, social mobility...

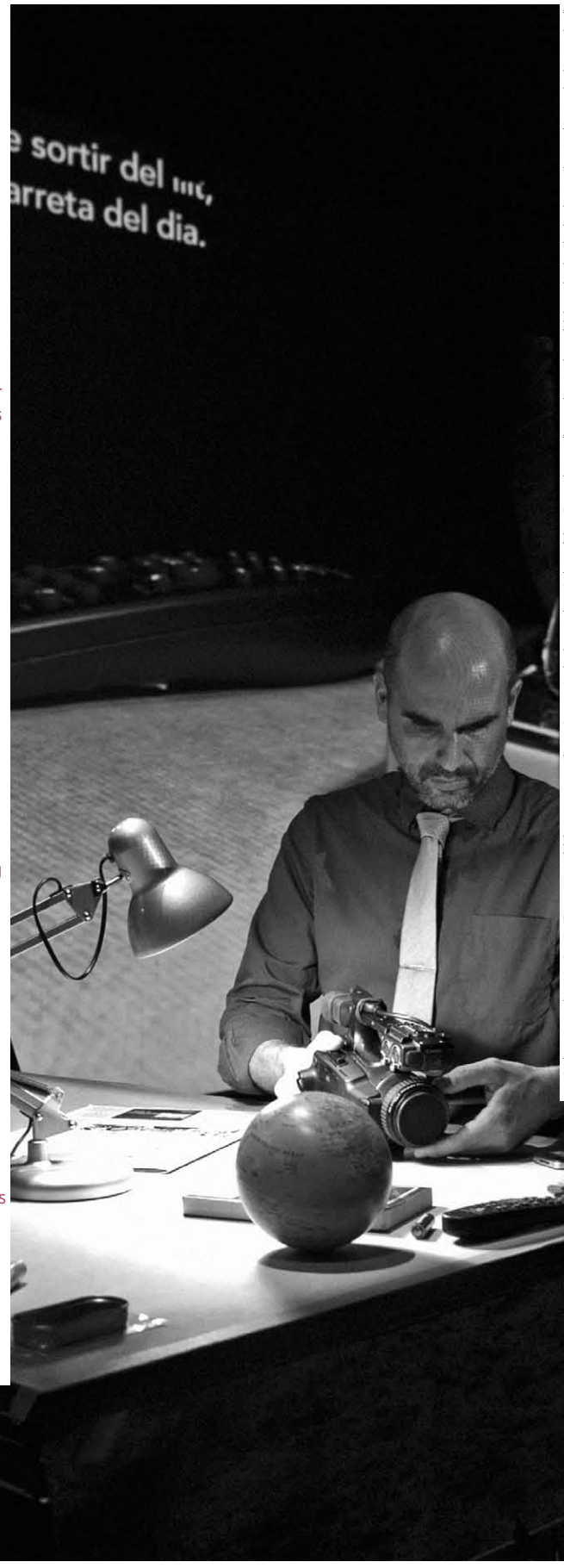
And in between, flocks of birds. Thousands of migrating birds constantly drawing impossible shapes in the sky. Movement. Ceaseless movement. Birds... and beyond, planets, asteroids, raw materials, galaxies, blood, cells, weapons, atoms, electrons, advertising, quarks, ideology, fear, waste, hope. Life. Nothing in the cosmos is quiet. Stillness is a chimera. The only thing there is, is movement.

If it is impossible to stop an electron, what's the point of building fences against flocks of birds?

On stage, a scale model recreating this picture. Where was it taken? Who took it? Why is this picture so appealing? Is it just for its content or there's more? Who are the people on it? Where do they come from? What happened next? Who are we, the ones observing this picture?

Birdie is an attempt to give an answer to all these questions by asking more questions through live video, objects, a classic film revisited, 2.000 mini animals, wars, smugglers, a massive migration and three performers handling this messy world with wit, criticism and commitment with mankind.

Agrupación Señor Serrano continues to storm the stages of both European and global theatre festivals. Their spectacular shows make use of all available technologies, winning them the 2015 Silver Lion prize at the Venice Biennale for "developing a new theatrical language". Alex Serrano, the founding leader of this group, will lead workshops throughout the period of the Festival.



AUTORZY
Àlex Serrano, Pau Palacios i Fernando Dordal
OBSADA
Àlex Serrano, Pau Palacios i Alberto Barberá
GŁOS
Simone Milsdochter
MENADŻER PROJEKTU
Barbara Bloin
REŻYSERIA ŚWIATŁA I PROGRAMOWANIE WIDEO
Alberto Barberá
REŻYSERIA DŹWIĘKU I ŚCIEŻKA DŹWIĘKOWA
Roger Costa Vendrell
WIDEO
Vicenç Viaplana
MAKIETY
Saray Ledesma
KOSTIUMY
Nuria Manzano
ASYSTENT PRODUKCJI
Marta Baran
KONSULTACJA NAUKOWA
Irene Lapuente / La Mandarina de Newton
DORADCA PROJEKTU
Victor Molina
DORADCA PRAWNY
Cristina Soler
MENADŻER
Iva Horvat / Agente129
PRODUKCJA
Agrupación Señor Serrano
GREC Festival de Barcelona
Fabrique de Théâtre – Service des Arts de la Scène de la Province de Hainaut Festival
Terrassa Noves Tendències
Monty Kultuurfaktorij
Międzynarodowy Festiwal Konfrontacje Teatralne
WSPARCIE
Wydział Kultury Ambasady Hiszpanii w Brukseli
Departament de Cultura de la Generalitat
Centre International de Formation en Arts du Spectacle de Bruxelles
SPECJALNE PODZIĘKOWANIA
Biennale di Venezia – Biennale College Teatro 2015
PREMIERA
6 lipca 2016 r.

CREATION
Alex Serrano, Pau Palacios and Fernando Dordal
PERFORMANCE
Alex Serrano, Pau Palacios and Alberto Barberá
VOICE
Simone Milsdochter
PROJECT MANAGER
Barbara Bloin
LIGHTING DESIGN AND VIDEO PROGRAMMING
Alberto Barberá
SOUND DESIGN AND SOUNDTRACK
Roger Costa Vendrell
VIDEO CREATION
Vicenç Viaplana
SCALE MODELS
Saray Ledesma
COSTUMES
Nuria Manzano
PRODUCTION ASSISTANT
Marta Baran
SCIENTIFIC CONSULTANT
Irene Lapuente / La Mandarina de Newton Project advisor: Victor Molina
LEGAL ADVISOR
Cristina Soler
MANAGEMENT
Iva Horvat / Agente129
PRODUCERS
Agrupación Señor Serrano
GREC Festival de Barcelona
Fabrique de Théâtre – Service des Arts de la Scène de la Province de Hainaut Festival
Terrassa Noves Tendències
Monty Kultuurfaktorij
Konfrontacje Teatralne Festival
WITH THE SUPPORT OF
Cultural Office of Spain's Embassy in Brussels
Departament de Cultura de la Generalitat
Centre International de Formation en Arts du Spectacle de Bruxellles
SPECIAL THANKS TO
the Biennale di Venezia – Biennale College Teatro 2015
PREMIERE
6th July 2016

AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO
A HOUSE IN ASIA

AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO
A HOUSE IN ASIA

SPEKTAKL
PERFORMANCE

10.10.2016 · 20:30
SALA WIDOWISKOWA CK
60 MIN
30/40 ZŁ
JĘZYK · HISZPAŃSKI/ANGIELSKI Z POLSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · SPANISH/ENGLISH WITH POLISH SUBTITLES

Dom w Pakistanie, gdzie ukrywa się Geronimo. Dokładna kopia tego domu w bazie wojskowej w Karolinie Północnej. Trzeci identyczny dom w Jordanii, gdzie powstaje film. Największy pościg w historii. Szeryf z obsesją na punkcie białego wieloryba. Boysband Take That trenujący przed historyczną misją. Kowboje i Indianie. Samoloty i browary. Kopie, odbicia, imitacje i cheeseburgery.

W typowy dla siebie sposób (makiety, projekcje wideo, edycję wideo w czasie rzeczywistym) Agrupación Señor Serrano zaprasza na western na scenie, w którym rzeczywistość miesza się z własną kopią, tworząc bezlitośnie popowy obraz dekady po 11 września, zalążka XXI wieku. Przyjdź i zobacz.

The house where Geronimo is hiding in Pakistan. An exact copy of that house in a military base in North Carolina. A third twin house in Jordan, where a film is shot. The largest manhunt in history. A Sheriff obsessed with a white whale. The boy band Take That drilling for a historic mission. Cowboys and Indians. Airplanes and beers. Copies, reflections, imitations and cheeseburgers.

Through its trademark language (scale models, video projections, video editing in real time and willing performers) Agrupación Señor Serrano presents a scenic *western* where reality and its copies are mixed, drawing a merciless pop portrait of the decade following 9/11, the seed for the 21st century. Come and see.

AUTORZY
Àlex Serrano, Pau Palacios i Ferran Dordal
OBSADA
Àlex Serrano, Pau Palacios i Alberto Barberá
GŁOSY
James Phillips (Matt) i Joe Lewis (młody żołnierz piechoty morskiej)
MENADŻER PROJEKTU
Barbara Bloin
WIDEO
Jordi Soler
DŹWIĘK I ŚCIEŻKA DŹWIĘKOWA
Roger Costa Vendrell
ŚWIATŁO
Alberto Barberá
MAKIETY
Nuria Manzano
KOSTIUMY
Alexandra Laudo
DORADCY TECHNICZNI
Eloi Maduell i Martí Sánchez-Fibla
DORADCA PRAWNY
Cristina Soler
DORADCA PROJEKTU
Víctor Molina
FOTOGRAF
Nacho Gómez
MENADŻER
Iva Horvat / Agente129
SPECJALNE PODZIĘKOWANIA
Montserrat Bou, Emma Argilés, Olga Tormo, Carmen Zamora, Àngels Soria i Cristina Mora.
PODZIĘKOWANIA
cube.bz, Max Glaenzel, Marta Baran, Berta Díaz Laudo, Ro Esguerra, Henar Rodríguez (Escola de maquillatge Montserrat Fajardo), Carine Perrin, Matis Guillem, Rosa Pozuelo, Àngela Ribera, Valérie Cordy, Denis Van Laeken i Iván Gómez García.
PRODUKCJA
Agrupación Señor Serrano, GREC Festival de Barcelona, Hexagone Scène Nationale Arts et Sciences – Meylan, Festival TNT – Terrassa Noves Tendències, Monty Kultuurfaktorij, La Fabrique du Théâtre – Province de Hainaut
WSPARCIE
Festival Hybrides Montpellier, Festival Differenti Sensazioni, Departament de Cultura de la Generalitat, INAEM
PREMIERA
10 lipca 2014 r.

CREATION
Àlex Serrano, Pau Palacios and Ferran Dordal
PERFORMANCE
Àlex Serrano, Pau Palacios and Alberto Barberá
VOICES
James Phillips (Matt) and Joe Lewis (young marine)
PROJECT MANAGER
Barbara Bloin
VIDEO-CREATION
Jordi Soler
SOUND DESIGN AND SOUNDTRACK
Roger Costa Vendrell
LIGHT DESIGN
Alberto Barberá
SCALE MODELS
Nuria Manzano
COSTUMES
Alexandra Laudo
TECHNOLOGY ADVISORS
Eloi Maduell and Martí Sánchez-Fibla
LEGAL ADVISOR
Cristina Soler
PROJECT ADVISOR
Víctor Molina
PHOTOGRAPHER
Nacho Gómez
MANAGEMENT
Iva Horvat / Agente129
SPECIAL THANKS
Montserrat Bou, Emma Argilés, Olga Tormo, Carmen Zamora, Àngels Soria and Cristina Mora.
THANKS TO
cube.bz, Max Glaenzel, Marta Baran, Berta Díaz Laudo, Ro Esguerra, Henar Rodríguez (Escola de maquillatge Montserrat Fajardo), Carine Perrin, Matis Guillem, Rosa Pozuelo, Àngela Ribera, Valérie Cordy, Denis Van Laeken and Iván Gómez García.
PRODUCERS
Agrupación Señor Serrano, GREC Festival de Barcelona, Hexagone Scène Nationale Arts et Sciences – Meylan, Festival TNT – Terrassa Noves Tendències, Monty Kultuurfaktorij, La Fabrique du Théâtre – Province de Hainaut
WITH THE SUPPORT OF
Festival Hybrides Montpellier, Festival Differenti Sensazioni, Departament de Cultura de la Generalitat, INAEM
PREMIERE
10th July 2014

Materiał fotograficzny dostępny na stronie https://dprbcn.wordpress.com/2014/05/15/bodies-in-custody-marina-otero/

* * *

Od października 2011 roku makieta otoczonej murem posiadłości Osamy bin Ladena jest częścią stałej ekspozycji w lobby Narodowej Agencji Wywiadu Satelitarnego (National Geospatial-Intelligence Agency – NGA) w Springfield w stanie Virginia. Pomimo decyzji o odtajnieniu sprawy, makietę mogą oglądać tylko pracownicy i autoryzowani goście. Jej zdjęcia krążą jednak w mediach.

Przez sześć tygodni zespół ośmiorga pracowników NGA za pomocą wycinarek laserowych oraz noży odtwarzał w skali 1 : 84 mury posiadłości oraz znajdujący się na jej terenie trzypiętrowy dom [1]. Każda informacja zdobyta przez wywiad – np. za pomocą satelitarnych pomiarów długości cienia (*photogenic measurement*) – została wykorzystana do stworzenia trójwymiarowej makiety rezydencji. „Nic z tego, co Państwo widzą, nie znalazłoby się tutaj, gdybyśmy tego tam nie zobaczyli" – powiedział pracownik NGA Greg Glewwe podczas prezentacji makiety w Pentagonie 16 maja 2012 roku [2]. Jednak użyte przezeń słowa „zobaczyć" i „tam" odnoszą się do skomplikowanych procesów oraz bezzałogowych technologii, które kwestionują nie tylko zasadniczo założoną bliskość pomiędzy okiem widzącym a widzianym przedmiotem, lecz także korelację pomiędzy tym, co widzicie „wy", a tym, co widzimy „my".

* * *

Makieta zyskała znaczenie historyczne, gdy 1 maja 2011 roku Prezydent Stanów Zjednoczonych Barack Obama w telewizyjnym wystąpieniu transmitowanym z Sali Wschodniej Białego Domu wydał oświadczenie dotyczące operacji wojskowej przeprowadzonej w posiadłości najbardziej poszukiwanego terrorysty świata:

Prawie dziesięć lat temu pogodny wrześniowy dzień przyćmiła najgorsza w historii napaść na naród amerykański. Obrazy z 11 września – uprowadzone samoloty przecinające bezchmurne niebo; runięcie Bliźniaczych Wież – wryły się w naszą narodową pamięć... Dziś, z mojego rozkazu, Stany Zjednoczone przeprowadziły nalot na tę posiadłość w pakistańskim mieście Abbottabad. Niewielki amerykański oddział przeprowadził tę operację z niezwykłą odwagą i sprawnością. Żaden z Amerykanów nie został ranny. Zadbano, aby nie było ofiar cywilnych. Po wymianie ognia Osama bin Laden został zabity, a jego ciało zabezpieczone.

Malarskość tego opisu polega na zaakcentowaniu „narodowej pamięci" za pomocą podniosłych obrazów, w których przestrzeń pomiędzy bezchmurnym niebem a ziemią wypełnia gra architektury oraz gwałtowne działania, które tę architekturę niszczą – obrazów transmitowanych na żywo w czasie rzeczywistym. W tym samym wystąpieniu lakoniczny opis operacji, która doprowadziła do zabicia Osamy bin Ladena, pozbawiono jakiejkolwiek wizualnej narracji.

Do dzisiaj zdjęcia z operacji czy obraz zabezpieczonego „ciała" nie doczekały się publikacji. Zgodnie z oficjalną wersją, najważniejszy dowód operacji został pochowany gdzieś w morzu. Po potajemnym pochówku i próżni, która po nim powstała, sam fakt przeprowadzenia operacji przejął rolę wymaganego świadectwa. Obraz ciała został zastąpiony obrazem architektury, która stała się celem akcji, i która trafiła do medialnego obiegu w formie zdjęć lotniczych, diagramów, planów, replik oraz makiet.

* * *

Podobnie jak zwłoki Osamy bin Ladena jego rezydencja w Abbottabadzie stała się „ciałem" zabezpieczonym przez rząd amerykański, korpusem, który, nawiązując do pojęcia „archiwum" ukutego przez Achille Mbembe, „obejmował zarówno sam budynek, jak i trzymane w nim dokumenty".

Jak wynika z dowodów, ten stan rzeczy nie trwał jednak długo. 25 lutego 2012 roku posiadłość została zburzona, dołączając tym samym do wydłużającej się listy „ciał" pochowanych, zniszczonych bądź utajnionych w archiwach Centralnej Agencji Wywiadowczej (Central Intelligence Agency – CIA), Departamentu Obrony (United States Department of Defense – DoD) oraz NGA. Chociaż tajne dokumenty pozostają odseparowane od naszego świata, architektoniczne przedstawienia i wizerunki tych ciał znajdują się w ciągłym wizualnym obiegu pod postacią makiet, atrap w bazach wojskowych czy scenografii filmowych.

Przedstawienia te, funkcjonujące jako podstawowe świadectwa dostępne dla publiczności, generują tarcia pomiędzy abstrakcyjnością przekazów medialnych a materialnością działań wojennych, pomiędzy obrazami a ciałami; czy też – nawiązując

Photos accompanying the article are available at https://dprbcn.wordpress.com/2014/05/15/bodies-in-custody-marina-otero/

* * *

Since October 2011, a model of a walled compound has been on permanent display in the lobby of the National Geospatial-Intelligence Agency (NGA) in Springfield, Virginia. Even after being declassified, only employees and authorized visitors are able to see it. Images of the model, however, circulate freely in the media.

For six weeks a team of seven to eight NGA employees used laser cutters and utility knives to erect, at one inch for every seven feet, the walls of a far away compound and the three-story house contained within [1]. Every bit of intelligence had been mediated, through processes such as the photogenic measurement, and translated into a three-dimensional architectural representation. "Nothing you see would have been included if we didn't see it there," claimed NGA official Greg Glewwe on May 16, 2012, during the presentation of the model at the Pentagon [2]. In Glewwe's statement, though, "see" and "there" involve complex processes and unmanned technologies, which challenge the generally assumed proximity between the seeing eye and the seen object, as well as the correlation between what "you" see and what "we" see.

* * *

The model acquired a historical dimension when on May 1, 2011, in a televised appearance from the East Room of the White House, US President Barack Obama delivered a statement on a military operation against a compound of high walls:

"It was nearly ten years ago that a bright September day was darkened by the worst attack on the American people in our history. The images of 9/11 are seared into our national memory—hijacked planes cutting through a cloudless September sky; the Twin Towers collapsing to the ground.... Today, at my direction, the United States launched a targeted operation against that compound in Abbottabad, Pakistan. A small team of Americans carried out the operation with extraordinary courage and capability. No Americans were harmed. They took care to avoid civilian casualties. After a firefight, they killed Osama bin Laden and took custody of his body."

The account's pictorial quality prioritized a type of "national memory" founded in sublime imagery in which the space between the cloudless sky and the ground is occupied by a performance of architectures and the violent actions by which those architectures were destroyed—imagery televised live, in real time. And yet, in the same speech, the President's laconic account of the operation that killed Osama bin Laden is deployed without any such visual narration.

To date, images of the operation against that compound in Abbottabad and the "body" in custody haven't been officially released. The principal evidence was, according to the official account, buried in an undisclosed location at sea. Following the clandestine burial and the vacuum it left behind, the raid itself therefore inevitably occupied the required evidentiary role. The image of its architecture displaced that of the body, circulating tirelessly in the form of aerial photos, diagrams, plans, replicas, and scale models.

* * *

As with his corpse, Osama bin Laden's compound in Abbottabad became a body in US Government custody, one that—using Archille Mbembe's notion of archive —"encompassed both the building itself and the documents stored there."

As evidence goes, it didn't last long. On February 25, 2012, the compound was demolished, adding to the growing list of "bodies" that has been buried, demolished, or just kept as classified in the archives of the Central Intelligence Agency [CIA], the Department of Defense [DoD], and the NGA. However, while classified documents are segregated from our visible world, their architectural representations such as scale models, mock-ups in military bases, and film stages, along with their images, remain in visible circulation.

Turned into the principal material evidence available to the public, these representations create friction between the abstractions of cultural media and the material processes of warfare, between images and bodies; or, using Mbembe's reflections on the writing of history, they continuously bring "the dead back to life by reintegrating them in the cycle of time, in such a way that they find, in a text, in an artifact or in a monument, a place to inhabit from where they may continue to express themselves." It could be argued, however, that the mobilization of architectural representation as evidence also

do przemyśleń Mbembe o pisaniu historii – nieustannie „przywołują do życia zmarłych przez ponowne włączanie ich w obieg czasu: zamieszkują w tekstach, artefaktach i zabytkach, skąd mogą nadal przemawiać". Uruchomienie architektonicznego przedstawienia jako świadectwa przypomina o fascynującym potencjale architektury – oraz jej technik – polegającym na tym, że fikcja materialna nabiera pozorów prawdy [3].

Opowiadając o filmie *Wróg numer jeden (Zero Dark Thirty)*, reżyserka Kathryn Bigelow zwróciła uwagę na wysoki poziom realizmu w scenach nalotu kręconych wewnątrz znajdującej się na terenie Jordanii repliki posiadłości zbudowanej w skali 1 : 1. „Chcieliśmy, aby film był jak najbardziej naturalistyczny – wyjaśniła Bigelow – ale naturalizm wymaga dużo pracy". Ów nakład pracy okazał się ostatecznie na tyle efektywny, że wywołał debatę na temat przepływu tajnych informacji pomiędzy CIA, Departamentem Obrony a ekipą filmową, przy czym ta ostatnia natychmiast zapewniła rząd, że detale odtwarzano na bazie oficjalnie dostępnych informacji. „Zdziwilibyście się, wiedząc, co można znaleźć na prywatnych stronach internetowych żołnierzy" – powiedział scenograf Jeremy Hindle.

* * *

Operację ćwiczono nie tylko w replice domu w skali 1 : 1 w Jordanii, lecz także na terenie ośrodka treningowego Harvey Point Defense Testing Activity w Karolinie Północnej, gdzie, zdaniem autorów wydanej w 2012 roku książki „No Easy Day", oddział komandosów marynarki wojennej przeprowadził pozorowany atak na budynek zbudowany ze „sklejki, łańcucha oraz kontenerów". Jak mówią nieoficjalne źródła, to, że w trakcie ćwiczeń zastąpiono ponad 3-metrowy mur łańcuchem, było przyczyną straty amerykańskiego śmigłowca podczas prawdziwej akcji, bo nie uwzględniono wpływu muru na siłę nośną helikoptera.

Ta różnorodność architektonicznych przedstawień rezydencji bin Ladena nieustannie kwestionuje i renegocjuje granice pomiędzy fikcją i realnością. Obraz architektoniczny może sprawić, że nieścisły opis historyczny będzie uchodził za prawdę; może też rzucać światło na mechanizmy, za pomocą których państwo steruje tworzeniem informacji oraz ich obiegiem – a w konsekwencji tym, co „widzimy".

reminds us about the fascinating capacity of architecture [and its techniques] to make material fictions acquire the appearance of truth [3].

Speaking about the movie *Zero Dark Thirty*, the director Kathryn Bigelow pointed to the enhanced realism of the raid's scenes, filmed inside a 1:1 replica of the compound in Jordan. "We wanted the movie to feel as naturalistic as possible," Bigelow explained, "but naturalism takes work." Ultimately this work was so successful that it provoked a debate regarding the release of classified information between CIA, the DoD, and the filmakers, who quickly assured the government that every detail was recreated using information that was publicly available. "You'd be amazed at what's on the personal websites of soldiers these days," claimed the production designer Jeremy Hindle.

* * *

Rehearsals not only took place in the 1:1 replica in Jordan, but also at the Harvey Point Defense Testing Activity facility in North Carolina, where, according to the authors of the 2012 book *No Easy Day*, a team of SEALS performed practice runs of the raid in a compound built using "plywood, chain-link fence, and shipping containers." The representation of the borders with a chain-link fence instead of a twelve-foot wall, however, was pointed out by unofficial sources as the cause of the crash of the U.S. military helicopter during the raid itself, as it obviated the potential effects of the high walls on the its lift capabilities.

In these multiple architectures of bin Laden's compound, the limits between fiction and non-fiction are continuously contested and renegotiated. While an architectural representation could make an inaccurate historical account appear as truth, it might also shed light onto the mechanisms by which the state manages and controls the creation and circulation of information—and ultimately what "we" "see."

One year after the raid, in May 2012, the model built by the NGA was put on public display for the first time, and a copy is now exhibited at the CIA Museum together with a brick claimed to have come from the demolished compound. This gives the public limited access what was billed as so valuable

Prawdziwa makieta zbudowana przez NGA została po raz pierwszy udostępniona publiczności rok po operacji w maju 2012 roku, zaś jej kopia wraz z cegłą rzekomo pochodzącą ze zburzonej rezydencji bin Ladena znajdują się obecnie w Muzeum CIA. Tym samym zwiedzający mają ograniczony dostęp do tego wszystkiego, co było tak cenne podczas planowania, przeprowadzenia oraz początkowego opisu tej operacji. Pewien starszy analityk z NGA powiedział w wywiadzie dla „Federal Express": „Mówimy, że gdy coś widzisz, to jesteś w stanie w to uwierzyć, i że kiedy coś widzisz, możesz to zrozumieć".

* * *

Ściany makiety oraz opowiadana przez nie historia są uwiarygodniane przez detale i elementy architektury, którą przedstawiają – tutaj obecną w postaci cegły. Obraz architektury ponownie zastąpił obraz ludzkiego ciała; zagadnienie etyczne zastąpiono opisem technicznym. Architektoniczne przedstawienia posiadłości Osamy bin Ladena – zabezpieczone w muzeum i niedostępne dla publiczności, ale udostępnione w postaci fotografii na muzealnej stronie internetowej – przypominają nam o tym, jak tworzy się nie tylko współczesną kulturę wizualną, lecz także powiązane z nią wrażliwość estetyczną, etykę i politykę.

[1] Informacja uzyskana od Gary'ego E. Weira [Główny Historyk w Dziale Komunikacji Wewnątrzkorporacyjnej Narodowej Agencji Wywiadu Satelitarnego], wywiad przeprowadzony w siedzibie NGA w dniu 12.12.2012 r.

[2] Justin Fishel, *Intelligence Officials Unveil Scale Model of Bin Laden Compound Used to Plan Raid* („Pracownicy wywiadu ujawniają makietę posiadłości bin Ladena, który był wykorzystany do planowania nalotu"), strona internetowa kanału FoxNews, 16.05.2012 r. (dostęp: 24.11.2012).

[3] Inny przykład tej myśli można odnaleźć we współczesnym dyskursie na temat pojęcia „forensis" i śledztw kryminalnych w architekturze.

TŁUMACZENIE
Magdalena Jung

REDAKCJA
Bartosz Wójcik

ŹRÓDŁO
Marina Otero Verzier, *Bodies in Custody: Architectures of the Osama bin Laden Compound in Abbottabad*, https://dprbcn.wordpress.com/2014/05/15/bodies-in-custody-marina-otero/, data publikacji: 15 maja 2014 / 8:31.

MARINA OTERO VERZIER, architekt i kuratorka, jest dyrektorką Global Network Programming, Studio-X. GSAPP, Columbia University.

during the raid's planning, execution, and initial description. As a senior NGA analyst explained to Federal Times "we say, when you can see it, you can believe it, and when you can see it, you can understand it."

* * *

The walls of the model and the story they tell are validated by their detail and by the remains of the architecture they represent —which is itself there presented by a brick. The image of architecture has, again, displaced the one of the human body; ethics are avoided in favor of technical description. In the custody of a museum not open to public but whose collection of images is accessible online, the architectural representations of the Osama bin Laden Compound remind us how the visual culture of our time—and its corresponding aesthetic sensibility, ethics, and politics—is built.

[1] Information provided by Gary E. Weir [Chief Historian, Office of Corporate Communications, National Geospatial Intelligence Agency] in an interview conducted at the NGA on December 12, 2012.

[2] Justin Fishel, "Intelligence officials unveil scale model of bin Laden compound used to plan raid," FoxNews website, May 16, 2012, accessed November 24, 2012.

[3] Another example of such thought can be found in contemporary discourse on "forensis" and forensic investigations in architecture.

SOURCE
Marina Otero Verzier, „Bodies in Custody: Architectures of the Osama bin Laden Compound in Abbottabad", https://dprbcn.wordpress.com/2014/05/15/bodies-in-custody-marina-otero/, published: 15th of May, 2014 / 8:31.

MARINA OTERO VERZIER is architect and curator. Director of Global Network Programming, Studio-X. GSAPP, Columbia University.

PENNY ARCADE
LONGING LASTS LONGER

PENNY ARCADE
LONGING LASTS LONGER

SPEKTAKL
PERFORMANCE

08.10.2016 · 22:00
09.10.2016 · 22:00
PIWNICE CK
75 MIN
30/40 ZŁ
JĘZYK · ANGIELSKI Z POLSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · ENGLISH WITH POLISH SUBTITLES

PENNY ARCADE TO SIŁA NATURY. *Longing Lasts Longer* to dwukrotnie nagrodzony w Edynburgu spektakl niepodważalnej królowej nowojorskiego undergroundu, która stawia na głowie współczesny stand-up, aby stworzyć rysę na krajobrazie miasta w zgentryfikowanej rzeczywistości.

Widzowie lubelscy doskonale ją pamiętają. Jej brawurowy spektakl *Bitch! Dyke! Faghag! Whore!* zrobił na zeszłorocznych Konfrontacjach prawdziwą furorę. Penny Arcade, legendarna performerka niezależnej sceny Nowego Jorku powraca ze swoim najnowszym przedstawieniem.

Napędzana zniewalającą energią rock'n'rolla cięta satyra Arcade w *Longing Lasts Longer* miksowana jest na żywo z euforycznymi planami dźwiękowymi zainspirowanymi przez cztery dekady popkultury.

Ten żywiołowy, pełen pasji performans trafia mocnym ciosem w złoty wiek głupoty – to występ, podczas którego myślimy, śmiejemy się i tańczymy jednocześnie.

Penny Arcade to ciesząca się międzynarodową sławą pisarka, poetka, aktorka, reżyserka i ikona artystycznego oporu. To jedna z niewielu artystek praktykujących długie formy performatywne – odmianę teatru eksperymentalnego z pogranicza sztuki performansu i tradycyjnego teatru. Jej wieloletnia formuła budowania społeczności poprzez performans przy jednoczesnym traktowaniu go jako aktu transformacji, czyni ją wyjątkowo oryginalną postacią na amerykańskiej scenie. Ta niegdysiejsza supergwiazda Factory Andy'ego Warhola, znana z roli w *Women In Revolt* Warhola/Morrisseya, ugruntowała swoją pozycję w amerykańskiej awangardzie dzięki współpracy z takimi jej tuzami kontrkultury jak John Vaccaro, Charles Henri Ford czy Judith Malina. Penny słynie z ciętej riposty – sam wielki Quentin Crisp nazywał ją bratnią duszą i kobietą, z którą najmocniej się identyfikował.

Penny jest autorką kilkunastu spektakli i setek performansów solowych, których znakiem szczególnym jest improwizacja i cecha, którą sama artystka nazywa „spite-specific" (gra słów od „sztuki site-specific"; ang. spite – złośliwość). Jej słynny spektakl o seksie i cenzurze, *Bitch! Dyke! Faghag! Whore!*, został wystawiony w ponad 30 miastach świata, w tym 48 razy w Londynie w 2012 roku, kiedy to na dwudziestolecie premiery z powodzeniem wrócił na afisz.

„The New York Times" wymienił Penny Arcade – obok takich sław jak Philip Glass, Fran Lebowitz i Edmund White – wśród artystów i myślicieli definiujących Nowy Jork w tekście „They Made New York", dodając, że podbiła Edynburg swoim *Longing Lasts Longer*.

PENNY ARCADE IS A FORCE OF NATURE. *Longing Lasts Longer* is Edinburgh's double award-winning show from New York's undisputed queen of the underground, which turns contemporary stand-up on its head to create a crack in the post-gentrified landscape.

Lublin audiences remember this piece very well, as the bravura show titled *Bitch! Dyke! Faghag! Whore!* made a huge impact on last year's Konfrontacje Festival. Penny Arcade returns once more with her latest show.

Driven by her magnetic rock n' roll energy, Arcade's razor-sharp satire is mixed live to euphoric soundscapes inspired by four decades of pop culture.

A blow against the golden age of stupidity, this is a passionate and exuberant performance anthem where you can think, laugh and dance at the same time!

Penny Arcade is an internationally respected writer, poet, actress and theatre maker and an icon of artistic resistance. She is one of the very few artists in the world who practices long form performance art, a form of experimental theatre that investigates the boundaries between traditional theatre and performance. Her decades-long focus on the creation of community as the goal of performance, her use of performance as a transformative act mark her as a true original in American Theatre. A former Andy Warhol Factory Superstar, featured in in the Warhol/Morrissey film *Women in Revolt*, Penny occupies a unique position in the American avant-garde through her long association with the architects of the American counter-culture, including John Vaccaro, Charles Henri Ford and Judith Malina, among many others. Penny is also known for her highly quotable one-liners; and the late, great Quentin Crisp named her as his soul mate and the woman he most identified with.

Penny has written over ten full-length shows and hundreds of solo performance art pieces notable for their improvisation and what Penny Arcade calls "spite-specific" nature.

Her world-famous sex and censorship show, *Bitch! Dyke! Faghag! Whore!*, has been performed in over 30 cities around the world and was successfully revived for its 20th anniversary with 48 performances in London in 2012.

Recently together with artists like Philip Glass, Fran Lebowitz and Edmund White, *The New York Times* cited her among the artists and thinkers that define New York City in "They Made New York", and proclaimed her a "force in Edinburgh" with *Longing Lasts Longer*.

KONCEPCJA I WYKONANIE
Penny Arcade
WSPÓŁREŻYSERIA, SCENOGRAFIA
Steve Zehentner
PRODUCENT KREATYWNY
Jeremy Goldstein
PRODUKCJA
London Artists Projects
PREMIERA POLSKA

CONCEIVED, WRITTEN AND PERFORMED BY
Penny Arcade
CO-DIRECTED AND DESIGNED BY
Steve Zehentner
CREATIVE PRODUCER
Jeremy Goldstein
PRODUCED BY
London Artists Projects
POLISH PREMIERE

BEN WALTERS
PENNY ARCADE: NOWY JORK „NIE CENI KULTURY, TYLKO STATUS”

Najnowszy spektakl byłej gwiazdy Warhola, „Longing Lasts Longer”, to krytyka wymierzona w gentryfikację jej ukochanego miasta, które zarazem przechrzciła na „Wielką Muffinkę”.

Penny Arcade chce użyć przeszłości, aby powstrzymać dystopię. Najnowsze autorskie przedstawienie tej supergwiazdy Warhola i pionierki performansu nosi tytuł *Longing Lasts Longer* i dotyczy zawrotnie szybkiego przejmowania przez korporacje przestrzeni w jej ukochanym mieście, Nowym Jorku. Ale nie oczekujcie nostalgicznej podróży.

„Nie chodzi wcale o to, czy ma być lepiej, czy gorzej”, mówi Arcade. „Rzecz w tym, że wymazują nasze historyczne dziedzictwo. Prawda jest taka, że ta destrukcja nie ma żadnego sensu. Nie idzie za nią żadne publiczne dobro. Rynek twierdzi jednak, że jak ci się to nie podoba, to cierpisz na nostalgię”.

Pokazy roboczej wersji spektaklu odbyły się wiosną w nowojorskim Joe's Pub, zaś jego oficjalna premiera miała miejsce w sierpniu na festiwalu Fringe w Edynburgu. Każde wykonanie jest inne, dostrojone pod konkretną publiczność – jej wizytówka, spektakl *Bitch! Dyke! Faghag! Whore!* nieustannie ewoluuje – mimo 25 lat, które minęły od premiery.

„Jak to możliwe, że Nowy Jork z miasta, które nigdy nie zasypia, zmienił się w miasto, które nie może się obudzić?”, pyta Arcade, zjadliwie krytykując transformację Nowego Jorku z łamiącego wszelkie tabu Wielkiego Jabłka w oazę zinfantylizowanego konsumpcjonizmu, którą nazywa „Wielką Muffinką”. „Bycie reakcjonistką jeszcze nigdy nie było tak przyjemne”, mówi przeciągle. Przy akompaniamencie nowofalowych i rockowych utworów po mistrzowsku dobranych przez jej długoletniego współpracownika Steve'a Zehentnera, Arcade krytykuje apatię młodych, wieszcząc powstanie społeczeństwa, w którym brak zaangażowania politycznego i chęci społecznej zmiany.

Jej zdaniem najważniejszy problem polega na gentryfikacji, czyli przejmowaniu przez wielkie sieci handlowe i wyspecjalizowanych deweloperów miejsc, które tworzą historię miasta. „Ta zmiana wymazuje przeszłość”, powtarza Arcade, gdy kilka dni po spektaklu pijemy herbatę i jemy wiśnie w ogrodzie mieszkania Zehentnera w East Village. „To kulturowa amnezja”.

BEN WALTERS
PENNY ARCADE: NEW YORK 'DOESN'T SEE THE VALUE OF CULTURE, ONLY OF STATUS'

The former Warhol Superstar's current show, Longing Lasts Longer, lambasts the gentrification of her beloved city, which she rechristens 'the Big Cupcake'.

Penny Arcade wants to use the past to keep dystopia at bay. The latest solo show by the Warhol superstar turned performance-art pioneer is called *Longing Lasts Longer*, and it takes aim at the dizzyingly rapid corporate takeover of space in her beloved New York. Just don't call it a nostalgia trip.

"It's not about whether things are better or worse," Arcade says. "It's that they are erasing our historical inheritance. The truth is that this destruction is meaningless. There is no public good. But the market says if you complain about it, it's nostalgia."

Following work-in-progress previews at Joe's Pub in New York this spring, *Longing Lasts Longer* premieres at the Edinburgh Fringe in August. Runs follow at London's Soho Theatre in November and New York's Abrons Arts Center next year. Arcade develops her shows by performing them, fine-tuning them one audience at a time – her signature piece, *Bitch! Dyke! Faghag! Whore!*, continues to evolve 25 years after its premiere – but on the basis of a show at Joe's in May, her arsenal of aphorisms is already well-stocked.

"How did New York go from being the city that never sleeps to the city that can't wake up?" she asks, launching into a scathing riff on the transformation of the taboo-busting Big Apple into a haven of infantilised consumerism she dubs "the Big Cupcake". "Being reactionary," she drawls, "has never tasted so sweet." Against a running soundtrack of new wave and rock tracks masterfully coordinated by her longtime collaborator Steve Zehentner, Arcade criticises apathetic young people and prophesies a society bereft of political engagement or social change.

For Arcade, the key issue is gentrification – the takeover by big-name retailers and high-end real estate developers of the sites that store urban history. "This is a change that erases history," she insists over tea and cherries in the yard of Zehentner's East Village apartment building, a few days after the show. "This is cultural amnesia."

Jej złość jest bezlitosna. „Rynek to maszyna, która burzy wszystko, co napotka na swojej drodze. To jest ten rodzaj mentalności, która nie ceni kultury, tylko status. To finansowy totalitaryzm”. Arcade nie jest jednak przeciwna zmianie *per se*. „Gdy po raz pierwszy widzisz dobrą kawiarnię w dzielnicy robotniczej, myślisz sobie: 'Super, mogę sobie tutaj kupić koktajl. Nie muszę jechać 45 minut autobusem, żeby tego doświadczyć'. Fajnie! Ale teraz mamy już do czynienia z hipergentryfikacją, w danej dzielnicy niszczy się wszystko, żeby zrobić miejsce pod korporacje. Są takie miejsca w Nowym Jorku, gdzie na każdym rogu znajduje się drogeria sieci Duane Reade. Spróbuj tam znaleźć szewca albo skrzynkę pocztową! Wszystko ma przynosić zysk. To opłacalne, ale nie bierze pod uwagę człowieka”.

Arcade uważa, że wraz ze znikaniem punktów usługowych znikają miejsca, których znaczenie wychodzi poza działanie komercyjne. „Gentryfikacja jest tak bardzo groźna, bo wymazuje alternatywne style życia. Nie trzeba być intelektualistą, żeby się tym martwić. To nasze wspólne dziedzictwo”.

Przywołuje także niedawne zamknięcie legendarnych londyńskich lokali gejowskich, Madame Jojo's i Black Cap. „W Black Cap byłam tylko raz, ale za każdym razem, gdy przejeżdżałam obok autobusem, serce mi rosło. Każdy skupia się na tym, że George Orwell w 'Roku 1984' pisał o inwigilacji, a on ostrzegał też przed dwoma innymi niebezpieczeństwami: zniszczeniem języka i wymazywaniem miejsc. Kiedy zamyka się takie miejsca, zanika prawdziwe życie”.

Nostalgia idealizuje przeszłość, Arcade tego nie robi. W *Longing Lasts Longer* opisuje szczegółowo, dlaczego z zadowoleniem powitała koniec lat 60. (zbyt dużo przemocy) i każdej kolejnej dekady, oraz dlaczego woli siebie jako 65-latkę aniżeli młodą osobę. „Jestem wdzięczna tej dwudziestolatce, która pokierowała mną w konkretnym kierunku, ale też taką właśnie chciałam się stać”, mówi Arcade. „Tylko najwięksi nudziarze na świecie spoglądają wstecz na czas, gdy mieli po dwadzieścia kilka lat, uważając, że to był najlepszy czas w ich życiu”.

Her passion is plain. "The market is a machine that is just knocking down everything in its path. It's a mentality that does not see the value of culture, only of status. It's financial totalitarianism."

Not that Arcade is against change per se. "The first time you see a nice café in a working-class neighbourhood, you say: 'Oh, great, I can get a smoothie here. I don't have to get on the bus for 45 minutes to have that experience.' That's nice! But now we're in hypergentrification, when suddenly everything in the neighbourhood gets mowed down to make way for corporate enterprises. There are parts of New York where there is now a Duane Reade drugstore on every single corner. Try to find a cobbler – or a mailbox! Everything is being stripped down to its most profitable. It's cost-efficient but it doesn't take in human beings."

Along with the loss of useful services, Arcade argues, comes the loss of spaces with significance beyond commercial operation. "Gentrification is so malevolent because it erases the example of alternative lifestyles. You don't have to be some intellectual to care about this stuff. It's our shared heritage." She mentions the recent closure of legendary queer venues in London such as Madame Jojo's and the Black Cap. "I only went to the Black Cap once, but every time I took the bus past it, my heart raised. Everybody focuses on George Orwell talking about surveillance in *1984* but he warned against two other evils: the destruction of language and the erasure of place. When these places close, you can't see real life."

Nostalgia romanticises the past; Arcade doesn't. *Longing Lasts Longer* details why she was glad to see the back of the 60s (too much violence) and each decade since – and why she'd much rather be her 65-year-old self than recapture her youth. "I'm grateful to who I was in my 20s for steering me in this direction, but this is the person I was aiming for," she says. "Only the most boring people in the world look at their 20s as the high point of their life."

Arcade uważa, że kultura progresywna oraz możliwość odnajdywania własnego sensu życia zakorzenione są w procesie samo-indywidualizacji: w procesie wieloletniego budowania własnych wartości i indywidualnego smaku poprzez osobiste, unikalne doświadczenia. To przeciwieństwo tożsamości konsumenckiej, opartej na oferowanym z zewnątrz menu popkulturowych wyborów. Na tej idei opiera się *Lower East Side Biography Project*, stworzony wspólnie z Zehentnerem program oparty na historii mówionej. Celem projektu – jak można przeczytać na jego stronie internetowej – jest „zagwarantowanie, by również przyszłe pokolenia miały dostęp do tych szalonych osób, które wyznaczały nowe kierunki myślenia i zbudowały reputację Nowego Jorku jako obrazoburczego inkubatora oryginalności i buntu". Program, opatrzony podtytułem „powstrzymując napływ kulturowej amnezji", emitowany jest co tydzień od 1999 roku, a jego bohaterami byli m.in. reżyser filmowy i kurator Jonas Mekas, aktorka i reżyserka Judith Malina, miejscowy animator sztuki Jack Waters oraz nieżyjący już współpracownik Arcade, Quentin Crisp.

Biography Project (Projekt Biografia) to nie jedyne przedsięwzięcie, w którym Arcade wciela swe poglądy w życie. Niedawno inna gwiazda Warhola, transpłciowa ikona Holly Woodlawn, która w 1972 roku wystąpiła z Arcade w filmie *Women in Revolt* zrealizowanym w Factory, trafiła do szpitala ze zdiagnozowanym nowotworem. Woodlawn nie była ubezpieczona, nie była też w stanie skontaktować się z najbliższymi. Arcade zorganizowała zbiórkę pieniędzy na pokrycie kosztów opieki medycznej oraz ewentualnego pogrzebu. Założona suma 50 tysięcy dolarów została uzbierana w ciągu dwóch tygodni; w chwili, gdy piszę te słowa, na koncie jest już 60 tysięcy dolarów, a Woodlawn może ponownie rozmawiać z przyjaciółmi, mimo że jej stan jest nadal poważny.[1]

Choć Arcade ceni przeszłość, to nie traci z oczu przyszłości. Zależy jej na budzeniu zaangażowania i aktywności politycznej u młodych ludzi. „Nie jestem przeciwko nim", podkreśla. „Jestem przeciwko temu, co im zrobiono. Gentryfikuje się dzielnice i tak samo gentryfikuje się idee. Jakim cudem udało się wmówić dwudziestolatkom, że ich priorytetem ma być wystrój wnętrz, wino i kuchnia, rzeczy zajmujące zwykle pięćdziesięciolatków, którzy nie uprawiają już tak dużo seksu?".

Arcade pragnie, by więcej młodych dołączyło do grona osób, które domagają się postępowej zmiany. „Moje przesłanie zawsze dotyczy tworzenia koalicji", podkreśla. „Naprawdę staram się coś zmienić. To ostatni dzwonek, żeby zadać sobie pytanie o to, co można zrobić. Nie znam odpowiedzi. Po prostu zadaję pytania".

Ben Walters, *Penny Arcade: Nowy Jork „nie ceni kultury, tylko status"*, „The Guardian", 28 lipca 2015 r.

TŁUMACZENIE
Magdalena Jung

REDAKCJA
Bartosz Wójcik, Marta Keil

1 Holly Woodlawn zmarła 6 grudnia 2015 roku (przyp. red.)

To Arcade, both progressive culture and personal meaning are rooted in self-individuation: developing one's own distinctive values and taste over decades of unique experience and thought. It's the opposite of a consumerist identity based on a drop-down menu of pop-culture choices. It's also the basis of the Lower East Side *Biography Project*, an oral-history project Arcade and Zehentner created "to ensure that future generations have access to the mad souls of invention that built this New York City neighborhood's reputation as an incubator for authenticity, rebellion and iconoclasm", as its homepage puts it. Broadcasting weekly since 1999 under the subtitle "stemming the tide of cultural amnesia", its many subjects have included filmmaker and curator Jonas Mekas, actor-director Judith Malina, local arts programmer Jack Waters and Arcade's late collaborator Quentin Crisp.

The *Biography Project* isn't the only practical application of Arcade's beliefs. Recently, the transgender idol Holly Woodlawn – a fellow Warhol superstar who appeared with Arcade in the 1972 Factory movie *Women in Revolt* – was hospitalised with cancer. Woodlawn was short on medical insurance and unable to communicate with loved ones. Arcade spearheaded a crowdfunding campaign to raise money for medical care and, if necessary, funeral arrangements. The initial $50,000 target was reached within two weeks; at the time of writing, it's nudging $60,000 and Woodlawn is once again able to talk with friends, though her condition remains serious.

As well as valuing the past, Arcade remains engaged with the future. She's keen to encourage greater political engagement among those younger people who lack it. "I'm not against them," she insists. "I'm against what's been done to them. There's a gentrification that happens to neighbourhoods and there's a gentrification that happens to ideas. How did they train people in their 20s to think their priorities should be decorating, wine, cuisine – things that usually happen to people in their 50s when they aren't having that much sex?"

She wants more young people to join older people to push for progressive change. "My message is always about coalition," she insists. "I'm really trying to effect change. We're in the 11th hour and the question is, what can we do? I don't know the answer. I'm out there asking questions."

Ben Walters, Penny Arcade: New York doesn't see the value of culture, only of status *The Guardian*, 28th July 2015.

TEATR PROVISTORIUM
PUNKT ZERO: ŁASKAWE

PROVISORIUM THEATRE
THE ZERO POINT: THE KINDLY ONES

SPEKTAKL
PERFORMANCE

13.10.2016 · 20:00
SALA WIDOWISKOWA CK
160 MIN
30/40 ZŁ
JĘZYK · POLSKI Z ANGIELSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · POLISH WITH ENGLISH SUBTITLES

Janusz Opryński podjął się niemożliwego. Sam gest sięgnięcia po temat Holocaustu jest gestem odważnym i radykalnym - bo jak mówić dzisiaj o Zagładzie, kiedy wydaje się, że powiedziano już wszystko? Jak opowiedzieć o niej z perspektywy oprawcy? Nie można bezkarnie dotykać przemocy - taki krok nigdy nie pozostaje niewinny, zawsze ryzykuje pozostawieniem głębokich śladów w twórcach i widzach. Jak wziąć za to odpowiedzialność? I wreszcie - w jaki sposób można pokazać rzecz tak nieteatralną, jak ponad 1000-stronicowa powieść?

Opryński zaryzykował wszystko i wygrał, tworząc przedstawienie wstrząsające, dotkliwe, nie dające o sobie zapomnieć.

„Scenariusz spektaklu *Punkt Zero: Łaskawe* powstał na podstawie fragmentów powieści Jonathana Littella *Łaskawe* oraz nielicznych cytatów z dwóch powieści Wasilija Grossmana *Życie i los* i *Wszystko płynie*.

Odważamy się opowiedzieć historię Maxa Aue, historię kata, historię niemieckiego oficera, historię członka elitarnej grupy nazwanej „mistrzami śmierci", który brał czynny udział w Zagładzie Żydów. Trzeba odwagi, by opowiedzieć burzliwy los wykształconego Europejczyka, który uwierzył w „sens swojej pracy".

Jonathan Littell opublikował powieść *Łaskawe* w sierpniu 2006 roku. Książka stała się sensacją czytelniczą, dzieląc publiczność literacką na dwa obozy: tych, którzy się nią zachwycili i tych, którzy ulegli zgorszeniu. Postać Maxa już na początku prowokuje, zwracając się do czytelników: „czy jesteście przekonani, jak byście się zachowali na moim miejscu?". Tekst Littella jest wielkim materiałem dla teatru, jego niezwykła skrupulatność faktograficzna, staranność w opisywaniu zdarzeń, pobudzają wyobraźnię. Posiada również niezwykłe odwołanie do tragedii greckiej – *Orestei*. Historia Maxa i Uny to historia Orestesa i Elektry. To także historia przyjaciela naszego bohatera, Thomasa, czyli greckiego Piladesa, tyle że jakoś po diabelsku mówiącego, a nie milczącego. Scenariusz spektaklu powstał również z inspiracji narracji Wasilija Grossmana, tak aby nie zgubić do końca perspektywy ofiary.

Odwaga jest także potrzebna do tego, by jeszcze raz próbować „mówić ze sceny" o Zagładzie. Jak mówić? Czy jest sens wracać do tego co niewyobrażalne? Właśnie niewyobrażalne należy umieć sobie wyobrazić – o czym przypomina nam Zygmunt Bauman w *Nowoczesności i Zagładzie*.

Janusz Opryński has tried the impossible – and won. The very act of referencing the Holocaust is brave and radical – for how can we talk about it today, when it seems that everything has been said already? How to talk about it from the perspective of the perpetrator? One cannot address the issue of violence lightheartedly – such a step cannot remain innocuous, always involving the risk of leaving deep traces on both actors and audiences. How to accept such responsibility? And finally – how to show something as "un-theatrical" as a 1000-page-long novel?

Opryński risked everything and won, creating a shocking, biting play that defies oblivion.

"Script of the performance *The Zero Point: The Kindly Ones* is based on fragments of the novel by Jonathan Littell, *The Kindly Ones*, and a few quotes from two Vasily Grossman's novels *Life and Fate* and *Everything flows*.

We dare to tell the story of Max Aue, the story of a butcher, a German officer, the story of a member of an elite group called "masters of death", which took an active part in the Holocaust of the Jews. It takes courage to tell the turbulent fate of an educated Europeans, who believed in the "meaning of his work".

Jonathan Littell published the novel *The Kindly Ones* in August 2006. The book became a sensation among the readers, dividing the literary audience into two camps: those impressed by it and those who succumbed to the scandal. The character of Max provokes from the beginning, addressing the readers: "are you sure how would you act if you were in my place?". Littell's text is a great material for theatre, his extraordinary factual meticulousness, accuracy in describing events stimulates the imagination. It also has an unusual reference to the Greek tragedy, the "Oresteia". History of Max and Una is the story of Orestes and Electra. It is also the story of a friend of our hero, Thomas, the Greek Pylades, who is, somewhat devilishly, speaking rather than remaining silent. The script of the performance was also inspired by two Vasiliy Grossman's narratives, in order not to completely lose the perspective of the victim.

Courage is also necessary to attempt another time to "speak from the stage" about the Holocaust. How to speak? Does it make sense to go back to what is unimaginable? It is precisely the unimaginable that one need to be able to imagine – as Zygmunt Bauman reminds us in *Modernity and the Holocaust*.

Pierwszy człon naszego tytułu – *Punkt Zero* – zaczerpnęliśmy z refleksji Imre Kertésza: „[...] W końcu Auschwitz nie zdarzył się w pustce, ale na gruncie zachodniej kultury i cywilizacji [...]. W płomieniach zginęło to wszystko, co dotychczas uznawaliśmy za europejskie wartości, i w tym etycznym punkcie zero, w tych moralnych i duchowych ciemnościach jedynym punktem, od którego można wszystko zacząć, jest to, co ów mrok spowodowało: Holokaust [...]". To również Imre Kertészowi zawdzięczamy pewien rodzaj odwagi, aby próbować opowiedzieć tę historię.

I wreszcie na sam koniec odważyliśmy się dostrzec w działaniach Maxa i jego przyjaciół perfekcyjnych biurokratów, którzy w jakiś dziwny sposób przypominają współczesną korporację."

Janusz Opryński

We drew the first part of our title – *The Point Zero* – from Imre Kertesz's reflection: "[...] In the end, Auschwitz did not happen in a void, but on the grounds of the Western culture and civilization [...]. The fire killed everything that we so far recognized as European values, and in this ethical point zero, in these moral and spiritual darkness the only point from which we can all begin, is what caused this darkness: the Holocaust [...]„. It is also Imre Kertész that we owe a certain kind of courage to try to tell the story.

And finally, we dared to see the perfect bureaucrats in the doings of Max and his friends who somehow resemble the modern corporation."

Janusz Opryński

SCENARIUSZ I REŻYSERIA
Janusz Opryński
OBSADA
Eliza Borowska, Agata Góral, Jacek Brzeziński, Sławomir Grzymkowski, Artur Krajewski, Łukasz Lewandowski
ASYSTENT REŻYSERA
Łukasz Lewandowski
MUZYKA
Rafał Rozmus
SCENOGRAFIA
Jerzy Rudzki
KOSTIUMY
Monika Nyckowska
WIZUALIZACJE
Aleksander Janas / kilku.com
ŚWIATŁO
Jan Piotr Szamryk
DŹWIĘK
Jarosław Rudnicki
INSPICJENTKA
Marta Szczeblewska
PRODUCENTKA
Barbara Sawicka
WSPÓŁPRACA PRODUKCYJNA
Ewa Molik, Dorota Stochmalska, Piotr Pękala
PRODUKCJA
Towarzystwo Edukacji Kulturalnej w Lublinie
KOPRODUKCJA
Festiwal „Konfrontacje Teatralne", Centrum Kultury w Lublinie
Projekt finansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
SPONSOR SPEKTAKLU
PKN ORLEN S.A.
www.zadrzwiami.tumbrl.com
PREMIERA
5 lutego 2016 r.

WRITTEN AND DIRECTED BY
Janusz Opryński
CAST
Eliza Borowska, Agata Góral, Jacek Brzeziński, Sławomir Grzymkowski, Artur Krajewski, Łukasz Lewandowski
ASSISTANT TO THE DIRECTOR
Łukasz Lewandowski
MUSIC BY
Rafał Rozmus
STAGE DESIGN
Jerzy Rudzki
COSTUMES
Monika Nyckowska
VIDEO
Aleksander Janas / kilku.com
LIGHTS
Jan Piotr Szamryk
SOUND
Jarosław Rudnicki
STAGE TECHNICIAN
Adam Szadkowski
STAGE MANAGER
Marta Szczeblewska
PRODUCED BY
Barbara Sawicka
PRODUCTION COOPERATION
Ewa Molik, Dorota Stochmalska, Piotr Pękala
PRODUCTION
Towarzystwo Edukacji Kulturalnej w Lublinie
COPRODUCED BY
Theatre Confrontations Festival, Centre for Culture in Lublin
The project funded by the Ministry of Culture and National Heritage
SPONSOR OF THE PERFORMANCE
PKN ORLEN SA
www.zadrzwiami.tumbrl.com
PREMIERE
5th February 2016

Imre Kertész *Język na wygnaniu*, przeł. Elżbieta Cygielska, Elżbieta Sobolewska, Wydawnictwo W.A.B., 2004 Warszawa:

Imre Kertész, Mowa wygłoszona w berlińskim Renaissance-Theatre, 2000

W końcu Auschwitz nie zdarzył się w pustce, ale na gruncie zachodniej kultury i cywilizacji, a ta cywilizacja tak samo przeżyła Auschwitz, jak te kilkadziesiąt czy sto tysięcy kobiet i mężczyzn rozsianych dziś po całym świecie, którzy widzieli płomienie krematoriów i wdychali odór palonych ludzkich ciał. W płomieniach zginęło to wszystko, co dotychczas uznawaliśmy za europejskie wartości, i w tym etycznym **punkcie zero**, w tych moralnych i duchowych ciemnościach jedynym punktem, od którego można zacząć, jest to, co ów mrok spowodowało: Holocaust. (str. 182)

Imre Kertész, *Do kogo należy Auschwitz?*, „Die Zeit", 1998

Ci, którzy przeżyli, muszą się pogodzić z tym, że z ich rąk, słabnących z upływem czasu, Auschwitz się wymyka. Ale do kogo będzie należał w przyszłości? To nawet nie jest pytanie: Auschwitz będzie należał do kolejnych generacji – o ile oczywiście będą miały taką potrzebę. (str. 121)

Obóz koncentracyjny można sobie wyobrazić jedynie jako tekst literacki, jako rzeczywistość już nie. (str. 122)

Ukształtował się obozowy konformizm, narodził się Holocaust sentymentalny, powstał kanon Holocaustu, tabu związane z Holocaustem i rytualny świat języka, powstał gotowy do spożycia produkt Holocaustu. I narodziło się zaprzeczenie Auschwitz. Powstał zakłamany Auschwitz. (str. 123)

Imre Kertész, *Language in Exile*, A speech given at the Renaissance-Theatre in Berlin, 2000

After all, Auschwitz did not happen in a vacuum, but in the midst of Western culture and civilisation, a civilisation which has survived Auschwitz like those tens or a hundred thousand women and men, scattered today across the whole world, who saw the flames of crematoria and inhaled the stench of burning bodies. Flames which consumed everything we had considered to be European values – and this ethical **zero point**, the only point in that moral and spiritual darkness one could start from all over again, is that which caused the light to be extinguished: the Holocaust.

Imre Kertész, "Who Owns Auschwitz?", *Die Zeit*, 1998, translated by John McKay, published in: *The Yale Journal of Criticism*, Volume 14, Number 1, Spring 2001, pp. 267-272.

"Holocaust survivors will have to face the facts: as they grow weaker with age, Auschwitz is slipping out of their hands. But to whom will it belong? Obviously, to the next generation, and to the one after that—as long as they continue to lay claim to it, of course."

"The concentration camp is imaginable only and exclusively as literature, never as reality."

"A Holocaust conformism has arisen, along with a Holocaust sentimentalism, a Holocaust canon, and a system of Holocaust taboos together with the ceremonial discourse that goes with it; Holocaust products for Holocaust consumers have been developed. Auschwitz-lies have appeared, and the figure of the Auschwitz con-man has come into being."

Janusz Opryński (z katalogu do spektaklu *Punkt Zero: Łaskawe*)

Polski teatr Zagłady Grzegorza Niziołka to dzieło zasadnicze dla człowieka, który próbuje zmierzyć się z tematem Zagłady w teatrze. Bez tej pozycji nie można wejść w obszar tej tematyki. Niziołek stworzył potężne dzieło, ukazujące jak teatr w Polsce zajmował się Zagładą. Analizuje i dokonuje reinterpretacji wielu znaczących, ale również mniej znanych dzieł, np. „Samsona" Wajdy. Autor mówi na przykład, że temat ten bywał ukryty w niektórych spektaklach, bo był źle przyjmowany przez krytykę. Mówi też o mocnych pułapkach tego tematu. Pierwszym z nich jest używanie terminu Holocaust, która to nazwa każe myśleć, że była to słuszna ofiara, a sprawca jest zrównany do kapłana. Aktualnie wskazuje się, że powinno się raczej używać terminu Shoah. Kolejna kwestia to spór o temat Zagłady - jak w ogóle go opisywać?

Pracując nad nowym spektaklem, muszę znać ten dialog i spór. Jest to niezwykle czuły temat, o którym nie potrafimy rozmawiać.

Mam nadzieję, że z nowym spektaklem wpisujemy się w ten temat. Pułapki, które w nim czyhają, staramy się ominąć dzięki tekstowi Niziołka.

Zygmunt Bauman, *Nowoczesność i Zagłada,* przekład Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie 1989

Wszelkie argumenty przemawiają za tym, aby włączyć lekcję Zagłady do głównego nurtu naszych rozważań nad nowoczesnością oraz nad istotą i skutkami procesów cywilizacyjnych. Opinia ta wynika z przekonania, że doświadczenie Zagłady zawiera w sobie kluczowe informacje na temat społeczeństwa, które dzisiaj tworzymy. (str. 21)

Janusz Opryński, *The Point Zero: The Kindly Ones* performance program (translated by Marek Kaźmierski)

The Holocaust in Polish Theatre by Grzegorz Niziołek is a work aimed mainly at people who are trying to deal with the theme of the Holocaust in theatre. Without this publication we cannot enter into this field of analysis. Niziołek has created a landmark work, showing how Polish theatre has dealt with the subject of the Holocaust. It analyses and reinterprets many important and less important works on the theme, such as *Samson* by Wajda. The author says, for example, that the topic of the Holocaust was concealed within some plays, because it was badly received by critics. It also talks about the powerful ways the subject can entrap. The first such trap is the use of the very word "Holocaust", which forces us to think of righteous sacrifice, and the perpetrator thus becomes a sort of chaplain. Today, it is suggested we should rather use the name "Shoah." Another question is the conflict over the topic of the Holocaust – how to go about describing it?

Working on a new play, I have to know this dialogue and this conflict. This is an incredibly sensitive subject; one we don't quite know how to deal with.

I hope that our new show is part of this topic. We try to avoid traps which await us there through a careful reading of Nizołek's book.

Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Cambridge: Polity Press, 1989

They are all arguments in favour of assimilating the lessons of the Holocaust in the mainstream of our theory of modernity and of the civilizing process and its effects. They all proceed from the conviction that the experience of the Holocaust contains crucial information about the society of which we are members. (p. 25)

Nowoczesne ludobójstwo to ludobójstwo zorientowane na osiągnięcie konkretnego celu. Celem tym nie jest po prostu pozbycie się przeciwnika. To jedynie środek do osiągnięcia właściwego celu, wymóg wyższej konieczności, niezbędny krok, który trzeba uczynić, jeśli chce się dojść do kresu drogi. Właściwym celem jest wielka wizja lepszego i radykalnie odmiennego społeczeństwa. Nowoczesne ludobójstwo jest elementem inżynierii społecznej, która ma zaprowadzić ład społeczny zgodny z projektem społeczeństwa idealnego. (str. 199)

Nowoczesność, jak pamiętamy, to epoka sztucznego ładu i wielkich projektów społecznych, era projektantów, wizjonerów i – mówiąc najogólniej – „ogrodników", gotowych traktować społeczeństwo jak pole leżące odłogiem, które trzeba podzielić na grządki i szpalery, a następnie uprawiać i doglądać, aby nie odbiegało od zaprojektowanego kształtu. (str. 242)

J.P. Sabini i M. Silver, *Destroying the Innocent with a Clear Conscience: A Sociopsychology of the Holocaust*, w: J.E. Dinsdale (red.), *Survivors, Victims, and Perpetrators: Essays in the Nazi Holocaust*, Washington 1980, s. 329-330:

„Skrupulatne, masowe i bezwzględne morderstwo wymagało zastąpienia tłumu biurokracją, zastąpienia zbiorowej wściekłości posłuszeństwem wobec zwierzchników. Porządna biurokracja byłaby bowiem skuteczna niezależnie od tego, czy stanowiska urzędnicze zajmowaliby w niej skrajni czy umiarkowani antysemici, co poszerzałoby znaczenie potencjalne zasoby kadrowe. Biurokracja sterowałaby działaniami urzędników nie poprzez rozbudzanie emocji, ale poprzez rutynową organizacje pracy. Dokonywałaby wyłącznie zaplanowanych wcześniej rozróżnień, nie kierując się nigdy osobistymi względami, co wykluczałoby wszelkie arbitralne podziały na, dajmy na to, dzieci i dorosłych, uczonych i złodziei, winnych i niewinnych. Dzięki hierarchicznej odpowiedzialności wypełniałyby wole władzy zwierzchniej – bez względu na jej treść i charakter".

Modern genocide is genocide with a purpose. Getting rid of the adversary is not an end in itself. It is a means to an end: a necessity that stems from the ultimate objective, a step that one has to take if one wants ever to reach the end of the road. The end itself is a grand vision of a better, and radically different, society. Modern genocide is an element of social engineering, meant to bring about a social order conforming to the design of the perfect society. (p. 213)

Modernity, as we remember, is an age of artificial order and of grand societal designs, the era of planners, visionaries, and – more generally – 'gardeners' who treat society as a virgin plot of land to be expertly designed and then cultivated and doctored to keep to the designed form. (p. 280)

John P. Sabini & Mary Silver, "Destroying the Innocent with a Clear Conscience: A Sociopsychology of the Holocaust", in *Survivors, Victims, and Perpetrators: Essays in the Nazi Holocaust*, ed. Joel E. Dinsdale, Washington: Hemisphere Publishing Corporation, 1980, p. 329–30.

Thorough, comprehensive, exhaustive murder required the replacement of the mob with a bureaucracy, the replacement of shared rage with obedience to authority. The requisite bureaucracy would be effective whether manned by extreme or tepid anti-Semites, considerably broadening the pool of potential recruits; it would govern the actions of its members not by arousing passions but by organizing routines; it would only make distinctions it was designed to make, not those its members might be moved to make, say, between children and adults, scholar and thief, innocent and guilty; it would be responsive to the will of the ultimate authority through a hierarchy of responsibility – whatever that will might be.

JOANNA WICHOWSKA: Prowadzisz cykl wykładów omawiających – po raz pierwszy chyba w tak całościowym ujęciu – obecność motywu Zagłady w polskim teatrze powojennym. Dlaczego wybrałeś ten temat?

GRZEGORZ NIZIOŁEK: Gdyby myśleć o źródłach: należę do pokolenia, które uczyło się z podręczników opracowanych na nowo po 68 roku. Kwestia żydowska została w nich uznana za drażliwą, a temat Zagłady był maskowany. Dzisiaj trudno mi zrekonstruować, czy rzeczywiście wyszedłem ze szkoły, właściwie nie wiedząc, co się wydarzyło w tym kraju w czasie wojny, czy miałem jakąś szczątkową wiedzę – bez świadomości jednak, co ona tak naprawdę znaczy. Podobnie było z wizytą w Oświęcimiu. Byłem tam jako uczeń szkoły podstawowej, z księdzem. Wracało się stamtąd oczywiście w jakimś poczuciu oszołomienia, w szoku, ale bez wiedzy, gdzie się właściwie było i czemu ta wizyta miała służyć. Fakty odkryłem dopiero potem – na własną rękę, czytając książki – i było to dość dramatyczne odkrycie. Powracałem później do pewnych lektur, ten temat mocno we mnie tkwił, chociaż długo nie łączyłem go z teatrem. Niektóre przedstawienia, choćby *Słuchaj, Izraelu* Jarockiego, skłaniały nawet do wniosków, że teatr, który próbuje się z tym tematem zmierzyć, jest skazany na klęskę. Jeszcze później – być może dzięki Warlikowskiemu – zrozumiałem, że temat Zagłady nie musiał być wprost wypowiedziany na scenie, nie musiał opierać się na dokumentach czy paradokumentach; teatr reagował nań w bardziej skomplikowany, nieoczywisty sposób.

J.W.: Po drodze musiało się pojawić *Akropolis* Grotowskiego i *Umarła klasa* Kantora.

G.N.: To był szereg odkryć. Na przykład takie, że *Akropolis* to nie tylko obrazy obozu koncentracyjnego, ale również bardzo mocno wyartykułowany, choć w dziwnej, trochę podprogowej formie, temat Zagłady Żydów. W przypadku Kantora zaskoczyło mnie, jak silnie ten temat był obecny nie tylko w „Umarłej klasie" i później, ale we wcześniejszych jego przedstawieniach. Spektakle Grotowskiego i Kantora właściwie trudno zinterpretować, trudno zrozumieć, co się tam naprawdę wydarza. Moim zdaniem swego rodzaju zakłócenie strategii reprezentacji w sztuce, które tam występuje, jest związane właśnie z doświadczeniem Zagłady, z istnieniem potężnego tabu w świadomości zbiorowej. Widz jest w obu przypadkach postawiony w nowej sytuacji, narażony na obcowanie z czymś, co lokuje się – jak to nazwałem przy okazji *Akropolis* – „poza zasadą przyjemności". Doświadczenie wstrząsu, szoku, jakiegoś zakłócenia emocjonalnego, poznawczego, które tam było uruchamiane, wydaje mi się bardzo ważne.

J.W.: Czy konfrontacja z tematem Zagłady wpłynęła na zmianę języka teatru?

G.N.: Teatr lat sześćdziesiątych czytany z tej perspektywy pokazuje zupełnie nowe oblicze. Nie chcę tutaj nadmiernie forsować pewnego stanowiska, ale jednak wydaje mi się znaczące, że idea teatru ubogiego została sformułowana podczas pracy nad *Akropolis*, idea teatru śmierci – przy okazji *Umarłej klasy*. Dwie najbardziej radykalne, przebudowujące teatr od podstaw idee w polskim teatrze powojennym powstały przy pracy nad spektaklami, które trudno zrozumieć bez kontekstu Zagłady. To chyba nie może być przypadkowe. Oprócz przedstawień Grotowskiego i Kantora powstało wtedy na przykład *Puste pole* Szajny, czy *Dochodzenie* Petera Weissa, zrealizowane przez Axera, które zresztą – jak na ówczesne obyczaje warszawskiego Teatru Współczesnego – miało bardzo krótki żywot i w pewnym sensie zostało zapomniane. Są to spektakle znaczące nie tylko poprzez podjęcie tego akurat tematu, one też bronią się jako akty artystyczne. Dość ryzykowne zresztą: zmieniające zasadniczo relację widza wobec przedstawienia, czy inaczej konstruujące obecność aktora na scenie.

J.W.: Te nieliczne próby podjęcia przez teatr tematu Zagłady zostały właściwie zapomniane, żeby nie powiedzieć wyparte. Czy nie jest tak, że teatr w Polsce przez lata cierpiał na tę samą chorobę, co społeczeństwo?

G.N.: Można by w tym kontekście przypomnieć, że pierwszym spektaklem Leona Schillera po wojnie była *Wielkanoc* Otwinowskiego – spektakl, który właśnie odnosił się do tematu Zagłady, zrealizowany zresztą krótko po pogromie kieleckim. Wiadomo, kim wówczas był Leon Schiller w polskim teatrze. Wszyscy tutaj na niego czekali. Tymczasem on wraca do Polski po wojnie i z jakiegoś powodu uważa, że pierwsza jego wypowiedź powinna dotyczyć właśnie tej sprawy. To ciekawe, że o *Wielkanocy* nie pamiętamy – pamiętamy za to o *Krakowiakach i góralach*, kolejnej premierze Schillera i właściwie ją uważa się za

Grzegorz Niziołek talks about how theatre plays that deal with the theme of the Holocaust have historically been marginalised in Poland.

JOANNA WICHOWSKA: You are now giving a series of lectures which deal – for the first time, I think, in such a complete format – with the idea of the Holocaust in Poland's post-War theatre. Why did you choose this theme?

GRZEGORZ NIZIOŁEK: If we think about our sources: I belong to a generation which grew up learning from school textbooks which had been rewritten after 1968. The Jewish question seemed to be barbed, and the issue of the Holocaust somehow veiled. Today, it is hard for me to reconstruct whether I really did leave school not knowing what had happened in Poland during World War II, or if I had some cursory awareness – without actual knowledge what it all meant. It was the same when I visited Auschwitz while still in high school, with a priest as a guide. One did, of course, leave the place in some kind of shock, but without really being aware of where we'd been and what the visit had been about. I only discovered the true facts behind it later – reading books by myself – which was a rather dramatic discovery. I would then go back and reread certain texts, the topic really on my mind, though it took me a while to connect it to theatre. Some of the plays, such as *Listen, Israel* by Jarocki, made us believe that any theatre which tried to tackle this topic was condemned to failure. A little later – maybe thanks to Warlikowski – I understood that the subject of the Holocaust couldn't be expressed directly on stage, didn't have to be based on documents or para-documents; theatre could react to it in a more complex, less obvious way.

J.W.: And somewhere along the way we also have the appearance of Grotowski's *Akropolis* or Kantor's *The Dead Class*.

G.N.: This was a series of discoveries. *Akropolis*, for example, is not just about images of a concentration camp, but also a very powerfully articulated message about the Holocaust, even if delivered in a strange, slightly subliminal form. When it comes to Kantor, I was surprised how present this topic was not just in *The Dead Class* and later works, but also in his earlier plays. Grotowski and Kantor are actually hard to interpret for us to understand what is really going on inside their shows. I think that the disruption of representative strategies in art which they produced is connected with the experience of the Holocaust, with the existence of a powerful taboo in our collective memory. The audience is in both cases presented with a new sort of scenario, made vulnerable to encounters with something which is located – as I termed it, when referencing *Akropolis* – "beyond the rule of pleasure". The experience of turmoil, shock, some sort of emotional disturbance, of discovery which is activated there, seems to me to be very important.

J.W.: Did attempts to confront the topic of the Holocaust change the language of theatre?

G.N.: The theatre of the 1960s read in this way comes out looking very different. I don't want to excessively push a certain position right now, but still it seems to me indicative that the idea of impoverished theatre was formulated during work on *Akropolis,* the idea of the theatre of death – which includes *The Dead Class*. Two of the most radical ideas, responsible for the total reconstruction of theatre in post-WWII Poland, came about through plays which are hard to grasp without using the Holocaust as some sort of key. This is not likely to have been accidental. Apart from the plays by Grotowski and Kantor, there was also *The Empty Field* by Szajna, or *Interrogation* by Peter Weiss, produced by Axer, which then – considering the usual custom of Teatr Współczesny – had a very short run and, in some way, was then forgotten. These are shows which are important, not only because of their subject matter, but also because they are valid works of art in themselves. Rather risqué, too: they decidedly change the relationship between the viewer and the show, presenting actors on stage in a new context.

J.W.: These infrequent attempts at dealing with the Holocaust in theatre have essentially been forgotten, or even repressed. Has theatre in Poland not, for years, suffered the same sort of illness as the rest of our nation?

G.N.: In this context, one could mention that the first show by Leon Schiller, following the end of World War II, was *Easter* by Otwinowski – a play which happened to deal with the issue of the Holocaust, staged not that long after the Kielce atrocity. We all know the role Leon Chiller played in Polish theatre. Everyone was waiting for him back then. Meanwhile, he returns to Poland after the War is over and for some reason thinks his first stage project should be dealing with this very topic. It's interesting that we have forgotten about *Easter* – instead, we recall

jego pierwszy spektakl w powojennej Polsce. Mechanizm marginalizowania przedstawień zajmujących się Zagładą jest rzeczywiście interesujący. Ale moim zdaniem polegał on też na tym, że pewne kwestie nie były w tamtym czasie odczytywane. Recenzje tych spektakli właściwie bardzo rzadko nawiązują do problemu stłumionej pamięci o Zagładzie. Możemy oczywiście podejrzewać, że decydowały tu względy natury ideologicznej, cenzuralnej, ale zastanawiam się, czy nie była to również kwestia pewnego oporu istniejącego też na widowni. Oporu, który nie pozwalał pewnych tematów odcyfrować, czy nawet zobaczyć.

J.W.: Jakieś przykłady?

G.N.: Zdumiewające były dla mnie recenzje *Nadobniś i koczkodanów*, spektaklu, w którym Kantor tak wyraźnie gra z przestrzenią Zagłady. *Nadobnisie* zaczynają się w tej upiornej szatni, przypominającej jatkę rzeźniczą. Szatniarze są brutalni, odzierają widzów z ubrań. W pewnym momencie odbywa się tam rodzaj selekcji: grupa widzów zostaje przeznaczona do odegrania roli Mandelbaumów: dostają żydowskie chałaty, brody i zamyka się ich w oddzielnym sektorze. Później jesteśmy zatrzymani w przedsionku, przed tajemniczym wejściem do przestrzeni, gdzie odbywa się jakaś orgia seksualna. Okazuje się, że tam jest łaźnia, miejsce, do którego nie mamy wstępu. Kantor wprowadza nas, by tak rzec, w samo centrum maszyny śmierci, maszyny Zagłady. Przeczytałem chyba wszystkie recenzje *Nadobniś* i nikt się na ten temat wówczas nawet nie zająknął. Wszyscy opisywali ten spektakl w kategoriach awangardowych żartów z Witkacym. Poza może jednym tekstem, felietonem Artura Sandauera, który zresztą nie mówi niczego wprost, ale wskazuje, że obraz człowieka w tym przedstawieniu jest przerażający, a doświadczenie, jakie Kantor przeprowadza z bohaterami i z widownią – niebywale okrutne. Sandauer w jakimś sensie przemycił ten podskórny temat. Ale najciekawsze, że to nie był temat podskórny – on był widoczny: w ukształtowaniu przestrzeni scenicznej, w grze z widownią. Nawiązanie do topografii Zagłady jest tam ewidentne. Pytanie: dlaczego tego nie widzimy? Można oczywiście obwinić – jeśli to słowo jest tu adekwatne – widownię i wynikającą z różnych przyczyn blokadę, ale wydaje mi się, że samemu Kantorowi zależało na tym,

Krakovians and Highlanders, another one of Schiller's premieres, one which is considered to be the first of his performances in Poland after the War ended. The way in which shows which dealt with the Holocaust were marginalised is indeed very interesting, though, in my opinion, it was also down to the fact that in those times certain aspects were simply not perceived by all. The reviews of those shows very rarely address the issue of suppressed memories of the Holocaust. We can, of course, suspect that we were dealing here with aspects of ideological nature, with censorship, but I am wondering if this was not also a question of a certain sort of resistance which came from the audiences. A reluctance which did not allow some themes to be decoded, or even perceived.

J.W.: Can you give any examples?

G.N.: I was surprised by the reviews of *Dainty Shapes and Hairy Apes*, a show in which Kantor so clearly dices with the concepts of the Holocaust. The play begins in a horrific cloakroom, which clearly mirrors a chaotic slaughterhouse. The cloakroom attendants are brutal, tearing the clothes from the audience. At a certain point there is a process of selection: some of the audience are chosen to play the role of Mandelbaums: they are issued Jewish gaberdines, beards and are then locked up in a separate sector. Later on, we are stopped in a vestibule, before the mysterious entrance to a space where a sex orgy is taking place. It turns out to be a steam bath, a place we are not allowed to enter. Kantor leads us, so to say, into the very heart of the machine of atrocity, into the engine room of the Holocaust. I think I have read all of the reviews of *Dainty Shapes*... and no one mentioned the topic once. Everyone described the show in terms of avant-garde games being played with Witkacy's text. With the exception of maybe one text, a column written by Artur Sandauer, who did not actually mention the Holocaust outright, but indicated that the way in which humanity is presented in this show is terrible, that which the protagonists and the audiences have to undergo terribly cruel. Sandauer in some way has to smuggle through this hidden topic. What is most interesting, however, is that it was actually quite clearly visible: in the way the stage was set up, the games being played with the audience. References to the topography of the Holocaust are absolutely evident. The question is: why do we not see it? One can of course blame – if this word is actually adequate – the audiences and a mental blockage caused by various factors, but it seems to me that Kantor himself

żeby utrudnić bezpośrednie odczytanie tych nawiązań. Że celowo prowadził spektakl w taki sposób, żeby ta przestrzeń była z jednej strony widzialna, a z drugiej – żeby oddziaływała na podświadomym poziomie.

J.W.: Czy Twoim zdaniem dzisiaj, po książkach Grossa, po wszystkich debatach w polsko-żydowskiej sprawie, temat Zagłady łatwiej dociera do świadomości widzów?
G.N.: W jakiś sposób odpowiada na to Hannah Arendt, zabierając głos w sprawie sztuki Ralfa Hochhutha *Namiestnik*, która dotyczyła stosunku Kościoła i papieża do Zagłady, i która w latach 60. wywołała wielkie oburzenie i skandal polityczny. Arendt napisała coś takiego: trzeba było dwudziestu lat, żebyśmy mogli próbować zrozumieć, co się właściwie wydarzyło (i rzeczywiście, w polskim teatrze lata 60. to jest właśnie ten moment, kiedy doświadczenie Zagłady powraca – w traumatycznym kształcie – do świadomości zbiorowej). Ale z drugiej strony – mówi Arendt – to jest temat, dla którego nigdy nie ma właściwego czasu, zawsze pojawia się on nie w porę. Kiedy Ford w latach czterdziestych nakręcił *Ulicę graniczną*, komisja, która miała dopuścić ten film do kin, z wielkimi oporami odnosiła się do niektórych scen, argumentując, że to, co Ford pokazuje, jest prawdą, ale społeczeństwo nie jest na przyjęcie tej prawdy gotowe. I że musi upłynąć kilkanaście lat, żebyśmy mogli się z nią skonfrontować. Do tego czasu trzeba dawać ludziom wyretuszowany, złagodzony obraz wydarzeń. I co się dzieje? Po kilkunastu latach temat wraca i nagle słychać: no dobrze, ale to przeszłość, trzeba żyć dalej – jak długo można zajmować się wojennymi traumami? To były bardzo powszechne wtedy głosy, choć jednocześnie ten temat wywoływał niesłychanie silne emocje. Na początku lat sześćdziesiątych ukazywały się w kilku kolejnych numerach „Polityki" materiały dotyczące procesu Eichmanna. A do tego zamieszczano sondę przeprowadzoną wśród czytelników, którzy mówią: no tak, to wszystko ważne, ale my się już czymś innym zajmujemy. To ciekawe: skoro zajmujemy się czymś innym, to relacja z procesu Eichmanna powinna być jakąś drugorzędną wiadomością, tymczasem to są wielkie artykuły, zapowiadane wielkimi nagłówkami na pierwszej stronie. Te sprzeczne reakcje wciąż się powtarzają. Moglibyśmy prześledzić, jak to wyglądało w kolejnych dziesięcioleciach i okazałoby się, że dla tematu Zagłady nigdy nie było odpowiedniej pory.

wanted to make it hard to read between these lines, to connect these links. That he meant to direct in such a way as to make certain themes evident, but also for them to work on a subconscious level.

J.W.: In your opinion, following the publication of books by Gross, after all the debates about the Jewish-Polish questions, is the theme of the Holocaust received more keenly by audiences today?

G.N.: In some way, we have Hannah Arendt to thank for this, after she spoke up about the play *The Deputy* by Rolf Hochhuth, which was all about the relationship between both the Church and the Pope and the Holocaust, and which back in the 1960s caused great outrage, along with a political scandal. Arendt suggested that we would need a couple of decades to pass before we could try to understand what had actually happened (and of course in Polish theatre the 1960s is the very moment when the experience of the Holocaust returns – in a traumatic form – to collective memory). But on the other hand – according to Arendt – this is a topic for which there is never a "right" time, it always comes at the wrong sort of moment. When Ford, back in the 1940s, filmed his *Border Road,* the committee which was to allow this film to be screened had great problems with some of the scenes, arguing that what Ford was showing was the truth, but that the people were not ready to see it. And that a decade or so had to pass for us to be able to confront these issues. Until then, people would have to be given a polished, tamed version of events. And what happens? After a dozen or so years, the topic returned, but the response was: "Yes, but this is the past, we have to move on – how long can we go on dealing with war wounds?" This was a very popular sort of response back then, though simultaneously the topic aroused some very powerful emotions. At the start of the 1960s, the *Polityka* weekly kept publishing materials related to Eichmann's trial. Alongside these, they published a survey conducted among its own readers, who responded by saying: "Yes, all that is important, but we are now busy with other things." This is interesting: seeing as we are dealing with something else, then reports from Eichmann's trial should be some sort of minor news item, meanwhile these were huge articles, announced with major headlines on the front page. These contradictory reactions are still happening now. We could look into how things were in the decades after 1969, and it would seem that there has never been a "good" time to mention the Holocaust.

J.W.: Czyli na przykład Warlikowski pracuje w równie „niesprzyjających warunkach", co Axer, Szajna czy Kantor?

G.N.: Rzeczywiście, można byłoby spytać, co spektakle Warlikowskiego oznaczają w czasach, kiedy pewne sprawy zostały już ujawnione, przyswojone, przedyskutowane. Ale chociażby reakcje na książki Grossa pokazują, że obszar wyparcia jest jednak tak olbrzymi, niechęć do przyjęcia pewnych faktów tak utrwalona, że trudno zobiektywizować tę przemianę świadomości. Trudno stwierdzić, do jakiego stopnia została ona przebudowana, jakich środowisk ta przebudowa dotyczy i czy ten temat został w istocie przepracowany. Czy raczej wciąż działa mechanizm, na który wskazała Arendt: nigdy nie ma odpowiedniego czasu, żeby się tą kwestią zająć. To oczywiście odsyła nas do klasycznego już mechanizmu traumy. Trauma zawsze ujawnia się nie w czas, nigdy nie ma dla niej dobrego momentu, bo ona zawsze coś rujnuje, wprowadza jakiś rodzaj destrukcji w naszą rzeczywistość. W tym sensie nie mam pewności, czy spektakle Warlikowskiego pojawiają się w chwili, kiedy można mówić o przepracowaniu tego tematu.

J.W.: Nie mówię, że sprawa jest załatwiona; zastanawiam się tylko, czy jesteśmy dzisiaj w innym miejscu, niż parędziesiąt lat temu? Czy jest jakiś postęp w przepracowywaniu doświadczenia Zagłady?

G.N.: Można postawić pytanie, czy Zagłada w ogóle nadaje się do przepracowania. Na ten temat istnieją bardzo skrajne sądy. Baudrillard na przykład mówi, że jesteśmy wobec niego bezsilni, skazani na nieustanne powroty do, jak on to nazywa, sceny pierwotnej zdarzenia traumatycznego. Jedyne, co możemy zrobić, to bezustannie rekonstruować to zdarzenie. Pozostawanie w kręgu takich rekonstrukcji, według Baudrillarda, powoduje rodzaj wewnętrznego paraliżu, niemożności ogarnięcia tego, co się wydarzyło; niemożności przeprowadzenia normalnych procedur poznawczych wobec przeszłości. Warlikowski zresztą idzie tym tropem. Aranżuje w teatrze spóźnione rytuały żałoby, ale z drugiej strony robi to w taki sposób, że właściwie je zakłóca, uniemożliwia ich skuteczność. Tak jakby nie chciał, żeby ten rytuał żałoby został domknięty, przyniósł uspokojenie.

J.W.: And so is Warlikowski, as an example, working today under the same sorts of "complex conditions" as in the days of Axer, Szajna or Kantor?

G.N.: Indeed, we could ask what do Warlikowski's plays mean in times when certain things have been revealed, accepted and discussed fully. But events such as the reactions to Gross' books show that the force of resistance is still huge, the lack of willingness to accept certain things so permanent that it is hard for us to imagine a real change of consciousness. It is hard to say to what sort of degree this has been transformed, which circles this reconstruction relates to and whether the subject has indeed been dealt with. Or whether we are still dealing with mechanisms revealed by Arendt: there is never a right time in which to tackle this topic. This does, of course, lead us to the now established theme of trauma, which always appears at a bad time, never when we are ready for it, as it always ruins something, involves some form of destruction introduced into everyday reality. In this sense, I am not sure whether the shows by Warlikowski appear at a time when one could talk about the topic having been dealt with fully.

J.W.: I'm not saying that the matter is over and done with; only wondering whether today we are in a different sort of place than a few decades ago? Have we made progress in dealing with the experience of the Holocaust?

G.N.: One could pose the question as to whether the Holocaust can ever be dealt with. There are some truly divided opinions when it comes to answering it. Baudrillard, for example, says that we are helpless when faced with the Holocaust, condemned to always return to what he terms "the scene of the first traumatising event." The only thing we can do is to continually reconstruct the event. To remain in the sphere of such reconstructions, according to him, causes a sort of inner paralysis, an inability to comprehend that which has taken place; to go through with normal processes in terms of learning about the past. Warlikowski goes down a similar path. He uses theatre to arrange delayed rituals of mourning, but on the other hand does it in such a way as to disrupt them, condemn them to ineffectiveness. As if he did not want this ritual of grieving to be completed, to deliver any sort of calm.

ROZMOWA UKAZAŁA SIĘ W
„Dwutygodniku", nr 20, 12/2009, http://www.dwutygodnik.com/artykul/759-zawsze-nie-w-pore-polski-teatr-i-zaglada.html (dostęp: 18 sierpnia 2016)

GRZEGORZ NIZIOŁEK teatrolog, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego i PWST w Krakowie. W latach 2004–2007 kierownik literacki Starego Teatru w Krakowie. Współtwórca i redaktor naczelny Gazety Teatralnej „Didaskalia", był dyrektorem artystycznym (wraz z Agatą Siwiak) Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w Łodzi oraz projektu Teatr Pop-Up w Krakowskie. Opublikował książki: *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy* (1997), *Sny, komedie, medytacje* (2000), *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza* (2004), *Warlikowski. Extra Ecclesiam* (2008), *Polski teatr Zagłady* (2013).

JOANNA WICHOWSKA Teatrem zajmuje się teoretycznie i praktycznie. Grała w spektaklach m.in. Węgajt, Gardzienic, Double Edge Theatre, była kierowniczką literacką Teatru im. C.K. Norwida w Jeleniej Górze. Współpracuje z „Didaskaliami", działa w Stowarzyszeniu Praktyków Kultury, kuratorka projektów sieci East European Performing Arts Platform. Współpracowała jako dramaturżka m.in. z Oliverem Frljiciem i Agnieszką Błońską

TRANSLATED BY
Marek Kazmierski

PUBLISHED BY
Dwutygodnik, no. 20, 12/2009, http://www.dwutygodnik.com/artykul/759-zawsze-nie-w-pore-polski-teatr-i-zaglada.html (access: 18 August 2016)

GRZEGORZ NIZIOŁEK Theatre scholar, professor at Jagiellonian University and PWST in Kraków. In the years 2004-2007, he was the literary director of the Old Theatre in Krakow. Editor-in-chief of the *Didaskalia* magazine. Together with Agata Siwiak, he was the artistic director of the Festival of Four Cultures in Łódź. He has authored the following books: Doppelgänger and Utopia: *The Theatre of Krystian Lupa* (1997), *Dreams, Comedies, Meditations* (2000), *The Body and the Word: Notes on the Theatre of Tadeusz Różewicz* (2001), Warlikowski: Extra Ecclesiam (2008, published in English in 2015), *The Holocaust in Polish Theatre* [Polski teatr Zagłady] (2013).

JOANNA WICHOWSKA She has been working in theatre as both practitioner and academic, and has performed in a number of plays by the likes of Węgajty, Gardzienice and Double Edge Theatre. She was the literary director of the C.K. Norwid Theatre in Jelenia Góra, works with the *Didaskalia* magazine, is active in the Association of Arts Practitioners and co-curated projects by the East European Performing Arts Platform. Cooperates as dramaturg with Oliver Frljić and Agnieszka Błońska (among others).

LITEWSKI NARODOWY TEATR DRAMATYCZNY
PLAC BOHATERÓW

LITHUANIAN NATIONAL DRAMA THEATRE
HEROES' SQUARE

SPEKTAKL
PERFORMANCE

15.10.2016 · 18:00
CENTRUM SPOTKANIA KULTUR, SALA OPEROWA
240 MIN
50/70/90 ZŁ
JĘZYK · LITEWSKI Z POLSKIMI I ANGIELSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · LITHUANIAN WITH POLISH AND ENGLISH SUBTITLES

15 marca 1938 roku na Placu Bohaterów – głównym placu Wiednia – Adolf Hitler ogłosił Anschluss Austrii, czyli wcielenie jej do Niemiec. 50 lat później, w mieszkaniu niedaleko Placu Bohaterów, odbywa się zjazd rodzinny familii Schusterów. Profesor Schuster, myśliciel, filozof, który – uciekając przed nazistami – opuścił Austrię i wyjechał do Oxfordu, w latach 60. został poproszony przez burmistrza Wiednia o powrót na uniwersytet. W Wiedniu jednak nie widzi dla siebie innego wyjścia poza samobójstwem, ponieważ sytuacja w Austrii jest „gorsza niż przed 50 laty".

Losy Josepha Schustera ujawniają moralny i duchowy obraz sytuacji w Austrii. Język Thomasa Bernharda, pełen muzyki i poezji, odznacza się charakterystyczną dla niego precyzyjnie wymierzoną przesadą.

Bernhard stosuje tu jeden ze swoich ulubionych wątków: śmierć bohatera i śledztwo w sprawie jej motywów. Samobójstwo bohatera ma miejsce już na samym początku sztuki. Naukowiec żydowskiego pochodzenia po latach spędzonych w Anglii powraca do swojego kraju, który opuścił, uciekając przed nazistami. Ojczyzna okazuje się być „zabójczą przestrzenią". Wpadamy w pozbawiony empatii obszar duchowej klątwy, w którym społeczeństwo ulega swoistej mutacji. Samobójstwo profesora Schustera staje się momentem odsłonięcia rzeczywistości. Wydarzenie to uwalnia myśli, które wcześniej nie miały prawa się pojawić, słowa, które nie mogły zostać wypowiedziane. Stare rany otwierają się po raz kolejny, miejsca utracone przez ludzkość zostają odsłonięte. Społeczeństwo, które wydało z siebie straszną zbrodnię, zmutowało się – nie da się tu powrócić, zakorzenić, znaleźć sensu życia, poczuć się jak w domu. Skaza spowodowała zmiany w ludzkich duszach – i nie ma nikogo, kto mógłby je usunąć. Śmierć Schustera jest chwilą, w której ujawnia się potworne oblicze społeczeństwa. Tutaj ludzka tkanka się tu nie rozwija; to miejsce martwe, które udaje życie. Dobrobyt – maska cywilizacji – sprawia, że można się za nią schować, tworząc iluzję dojrzałego współczucia. Tak zwane człowieczeństwo okazuje się śmiercionośnym neologizmem...

On March 15, 1938, on Heroes' Square, the main square in Vienna, Adolph Hitler declared about the Anschluss Österreichs, or the annexation of Austria by Germany. 50 years later in a flat close to Heroes' Square the Schuster family holds a reunion. Professor Schuster, a thinker and a philosopher who fled Nazis and left Austria for Oxford, was asked by Vienna Mayor to return to his university in the 60s. However, back in Vienna he sees no other way out except suicide. It is because the situation in contemporary Austria is "much worse than 50 years ago." Joseph Schuster's fate in the political drama openly exposes the moral and spiritual picture of the situation in Austria. Bernhard's language, full of poetry and music, is marked by a characteristic principle of form, i.e., a carefully measured overstatement. The art of exaggeration is Bernhard's instrument in revealing the detailed view of the current-day situation, which makes the audiences laugh and weep at the same time.

Bernhard chooses one of his favourite entry points to open the play: death of a protagonist and an investigation of the details that have led to it. The character dies in the very beginning of the play. As usual in his plays, the death is a suicide. It opens up a mysterious empty space with enigmatic signs, while the family of the deceased are forced to question them. In *Heroes' Square* this model is exploited to a much exaggerated extent.

A scholar of Jewish origin returns to his native country having fled the Nazi occupation and after years spent in England. Homeland turns out to be a "deadly space." We fall into the realm of spiritual curse and destroyed compassion. The society that lives in this realm is a spiritual mutant. Professor Schuster's suicide becomes an act of disclosure of this truth. It brings about ideas that previously have not been possible to conceive, it brings about words and sentences that previously have not been voiced. Scars of old wounds are being open time and again, and places irrevocably lost to humanity are revealed. Society that has cradled a terrible crime, has mutated; it's impossible to return here, to root oneself, to find one's meaning of life and one's homeland. There is no one to clean the decay, which has induced mysterious shifts in the human souls and social processes. Schuster's death is a revelation of the terrible monster face. The human texture is not developing here; this place is characterised by numbness, which pretends to be alive. Welfare, a mask of human civilization, makes it possible to hide behind it and to create a deception of mature compassion. However, the so-called humanity is a deadly neologism...

REŻYSERIA, SCENOGRAFIA, ŚWIATŁO
Krystian Lupa
KOSTIUMY
Piotr Skiba
CREATIVE ASSOCIATE, AUTOR PROJEKCJI WIDEO
Łukasz Twarkowski
MUZYKA
Bogumił Misala
ASYSTENCI REŻYSERA
Giedrė Kriaučionytė
Adam A. Zduńczyk
MENADŻER PROJEKTU
Vidas Bizunevičius
OBSADA
Valentinas Masalskis, Viktorija Kuodytė, Eglė Mikulionytė, Arūnas Sakalauskas, Eglė Gabrėnaitė, Rasa Samuolytė, Toma Vaškevičiūtė, Doloresa Kazragytė, Vytautas Rumšas, Neringa Bulotaitė, Povilas Budrys
KOPRODUKCJA
Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia
SPONSORZY
Ministerstwo Kultury Republiki Litewskiej
Litewska Rada Kultury
Instytut Polski w Wilnie
2016 – nagrodzony czterema Złotymi Krzyżami Sceny (najwyższa nagroda teatralna na Litwie) za najlepsze przedstawienie, dla najlepszego aktora i aktorki oraz za najlepszą realizację video.
PREMIERA
27 marca 2015 r.

DIRECTOR, SET AND LIGHT DESIGNER
Krystian Lupa
COSTUME DESIGNER
Piotr Skiba
CREATIVE ASSOCIATE, AUTHOR OF VIDEO PROJECTIONS
Łukasz Twarkowski
COMPOSER
Bogumił Misala
CAST
Valentinas Masalskis, Viktorija Kuodytė, Eglė Mikulionytė, Arūnas Sakalauskas, Eglė Gabrėnaitė, Rasa Samuolytė, Toma Vaškevičiūtė, Doloresa Kazragytė, Vytautas Rumšas, Neringa Bulotaitė, Povilas Budrys
DIRECTORS ASSISTANTS
Giedrė Kriaučionytė,
Adam A. Zduńczyk
PROJECT MANAGER
Vidas Bizunevičius
CO-PRODUCTION
International Theatre Festival "Divine Comedy" in Kraków, Poland
SPONSORS
Ministry of Culture of the Republic of Lithuania, Lithuanian Council for Culture Polish Institute in Vilnius
2016 awarded by 4 Golden stage crosses (Highest Lithuanian theatre award): Best performance, best leading actor, best leading actress and best video design.
PREMIERE
27th March 2015

Co w sytuacji zagrożenia demokracji obywatele mogą zrobić? Co zamierzacie (ty zamierzasz) zrobić sami? Co powinniśmy zrobić razem?

To właśnie problem demokracji: ubogie narzędzia reakcji obywatelskiej na schorzenia i patologie demokratycznych mechanizmów! Odczuwamy, że protesty obywatelskie, manifestacje są mizernym środkiem, zwłaszcza w konfrontacji z cynicznym partnerem. Demokracja nie dopracowała się mechanizmów samozabezpieczeń przed uporczywie powtarzającą się degradacją wyłanianych z niej rządzących elit. Jaki jest powód tej postępującej degradacji po roku 1989? Degradacja dyskursu społecznego i politycznego.

Okres przemian dopuścił do debaty grupy zaangażowanych i zaawansowanych ideologicznie ludzi, poza tym demokracja była obiektem pragnienia, marzenia i systemu wartości, które ogarniały sporą część polskiego społeczeństwa.

Ostatnia dekada to zamieranie świadomości politycznej, a nawet wejście generacji totalnie indyferentnej. Demokracja stała się pustym słowem, frustracje dzisiejszego pokolenia artykułowane są inaczej – to ponowne zejście w stan społecznego prymitywizmu, tym razem w wydaniu połączenia z cywilizacyjnym konsumpcjonizmem.

To prowadzi do szczególnego debilizmu dzisiejszych politycznych dialogów.

Co może zrobić obywatel? Kupę na ulicy!? Państwo demokratyczne nie stworzyło przestrzeni obywatelskiego dyskursu politycznego, choćby jakiegoś uwspółcześnionego modelu demokracji ateńskiej. W gruncie rzeczy obywatel jest wyłączony z możliwości takiego dyskursu – utrzymywany przez wszystkie instancje w bezpiecznej przestrzeni nieważności – i stąd również rosnący indyferentyzm.

Jak to możliwe, że w głosowaniu bierze udział tylko połowa upoważnionej do tego populacji? Jak to możliwe, że państwo, że społeczeństwo, że 25-letnia polska demokracja doprowadziły do takiego stanu?

What can citizens do when their democracy is under threat? What do you intend to do yourself? What should we do together?

This is the problem with democracy today: impoverished tools is all we have with which to respond to the diseases and pathologies of our political mechanisms! We sense that civic protests and marches are a weak way of protesting, especially when confronted with the cynicism of our powers-that-be. Democracy has failed to develop facilities of shoring itself up against the relentless degradation of the ruling elites it produces. What are the reasons for the ever-worsening degradation of social and political discourse which followed the year 1989?

A period of change has allowed engaged and ideologically advanced individuals to join the debate. Besides, democracy has been an object of desire, a dream system of values for a large proportion of the Polish people.

The last decade has been marked by a fading of political awareness, possibly even the appearance of a totally indifferent generation. Democracy has become an empty word, the frustrations of today's citizens being articulated differently – another return to a status quo of social primitivism, only this time amplified by our consumerist civilisation.

All of this is at the heart of the moronic dialogues taking place within politics today.

What can the ordinary citizen do? Shit in the street? A democratic state has not created the space for civic political discourse, not even some sort of modernised version of Athenian democracy. In fact, the citizen has been denied the possibility of engaging in such discourse – held in check as totally inconsequential when it comes to all things – which is now resulting in ever-growing indifference.

How is it possible that only half of all those eligible to vote take part? How is it possible that our society, the people, our 25-year-old democracy has come to be in such a sorry state?

Głosowanie powinno być obywatelskim obowiązkiem. Ten stan zejścia w obywatelską pasywność, w starych i bezpiecznych demokracjach tolerowany, w młodej demokracji jest katastrofalny. Żerują na tym ludzie coraz marniejszego autoramentu.

Jak można utrzymywać chorą demokrację produkującą elity polityczne coraz marniejszej kondycji?

Z łona tych samych mechanizmów zrodził się Hitler. Przyjrzyjmy się dokładniej wypadkom z 1933 roku... Jeśli się nie pospieszymy, jeśli nie uda się nam zablokować tego, co się dzieje – tworzący się na naszych oczach Frankenstein urośnie do rozmiarów niezwyciężalnych. Zapominamy, że w minionych epokach społeczeństwa, a nawet ich światli liderzy, nie zauważały kreujących się struktur faszystowskich nowotworów. Dopiero post factum stawało się to widoczne. I zawsze się potem wydawało, że tak łatwo można było tego uniknąć.

Co czyni mieszkańca znów wyradzającej się erupcyjnie rzeczywistości milczącym i pasywnym matołem? To bezradność wobec aury, narzucanej narracji, mitu założycielskiego, lawiny kłamstw uzurpujących prawdę.

To jasne, że ludzie bazujący na poparciu najbardziej nieświadomej części populacji nie mogą mówić prawdy, wikłają się więc w tej relacji z wyborcami w narastającą magmę kłamstw i manipulacji. W tym chorym społecznym dyskursie rośnie hybryda – nierzeczywistość mityczna kanalizująca nienawiść i resentymenty. To typowy proces nowotworowy rozwijający się w każdym takim przypadku – Niemcy lat 30. są tu najwymowniejszym modelem.

Naiwne oczekiwanie drugiej części społeczności, że liderzy takiej politycznej i psychologicznej hybrydy poddadzą się obowiązującej na zewnątrz (czyli w naszym świecie) logice, to strata czasu. Wiadomo od początku, co znaczy na przykład wznowienie procesu smoleńskiego w wydaniu Macierewicza. To naginanie rzeczywistości do postawionej na początku maniakalnej tezy, bo ona jest motywem założycielskim mitu Macierewiczowej

Voting should be a civic duty. The current quagmire of civic passivity, acceptable in older, more stable nations, guarantees disaster when it comes to brand new democracies. Something those with less and less gravitas or authority are taking advantage of.

How can one sustain a democracy so sick it keeps on producing ever more disappointing political elites?

Hitler was born of the same sort of mechanisms. Let us look closely at the developments of 1933... If we don't hurry, if we cannot stop that which is happening and the Frankenstein's monster growing right before our eyes will reach invincible proportions. We forget that in the times gone by, society and even some of its more enlightened leaders did not notice the cancerous growth of fascist movements appearing right under their noses. It was always only once it was too late that the obvious stared them in the face. Which is also when it becomes apparent that to avoid such traps would have been so easy...

What makes the resident of a newly reborn, dynamic reality into a silent and passive jackass? This helplessness in the face of auras, imposed narrations, founding myths, the avalanche of lies which usurp the truth.

It's obvious that people who depend on the support of the less aware segment of society cannot speak the truth, and so they wriggle and twist in this clench with the voters under an ever-growing cloud of lies and manipulation. In this diseased civic discourse, a hybrid is growing – a mythical unreality channelling hate and resentments. This is a typically cancerous model of growth, seen everywhere – Germany of the 1930s is only the most blatant example.

Naïve waiting for the other half of our society to react, while expecting the leaders of our political and psychological hybrid to fall in line with externally imposed (as it is in our world) logic, is a waste of time. We've always known what, for example, hides behind the reopening of the Smolensk investigation, as instigated by minister Macierewicz. This attempt to bend reality to an insane

sekty – oczekiwanie, że w nowej sytuacji wraz z jej nową odpowiedzialnością ten człowiek może wrócić do rzeczywistości na zewnątrz sekty, do „naszej logiki", jest wciąż powtarzanym grzechem naiwności wszystkich znajdujących się na zewnątrz obłędu. I dlatego za każdym razem udaje się ten głupawy proces oszukiwania wszystkich przez grupę żądnych władzy maniaków.

Co robić? Co ja mam robić? Zadaję sobie od pół roku to pytanie. Szukać trafnych materii dających nam uświadomienie? Mówić – cóż więcej może zrobić artysta? Nie do opętanych mitem – bo ci, jak mówi Thomas Bernhard, całą swoją koncentrację skupiają na tym, żeby nie rozumieć – ale do tej nieznanej i tajemniczej połowy społeczeństwa, która nie głosuje.

To fantastyczna myśl – ludzkie monologi, jeden po drugim, jednominutowe monologi ludzi w owym pamiętnym finale zeszłotygodniowego Sejmu. Nagle w groteskowej zgrai opętanych politycznych potworów można było zobaczyć ludzi. To zbawienne. Ludzie zaczynają czegoś słuchać... Może taka droga?

Mówmy i myślmy więcej o ludzkim podłożu tego wszystkiego. Znajdujmy i ujawniajmy mechanizmy kłamstwa, którego padamy ofiarą. Ono jest rozleglejsze, niż się nam wydaje. Mówmy o prawie człowieka do obywatelstwa, o idei i tajemnicach demokracji. Niech ci, którzy mają jeszcze takie możliwości w mediach, stwarzają fora takich dyskursów, zamiast plątać się w otchłani medialnego cyrku.

TEKST UKAZAŁ SIĘ W
„Gazeta Wyborcza. Magazyn", 5 grudnia 2015 r.

thesis posted before actual facts are considered, for that is the mythical motive behind the founding of Macierewicz's sect – the expectation that in a different reality, with a new set of responsibilities, this man could go back to life outside of his sect, realign with "our logic" – is still the same naïve sin all those who find themselves outside the sphere of his mad influence are guilty of. And this is why the inane process of us getting conned by a small group of power-hungry maniacs always succeeds.

What can we do? What should I do? I have been asking myself this question for the past six months. Look for effective materials which could help enlighten us? Speak – what else can an artist do? Not to those who have been seduced by myths – because they, in the words of Thomas Bernhard, focus all their energies on trying to NOT understand – but to that anonymous, mystery "other half" of our society who do not use their vote.

This fantastical idea – human monologues, in sequence, one-minute monologues uttered by people in that memorable conclusion to last week's parliamentary session. Suddenly, among that grotesque crew of politically enraged monsters, one could once again spot human beings. This way lies salvation. People are starting to listen again... maybe that is the way forward?

Let us speak and think more about the human capital at the heart of it all. Let us find and reveal the false mechanisms we have become victims of. They are more widespread than it might first appear. Let us talk about the right human beings have to become citizens, about the ideals and the secrets behind democracies. Let those who still have the facility via the media create the forums for such discussions, instead of performing in the shadows of today's media circus.

PUBLISHED BY
Gazeta Wyborcza. Magazine, 5 December 2015

TRANSLATED BY
Marek Kazmierski

ANKA HERBUT
KONIEC JEST CELEM

ANKA HERBUT
THE END IS THE POINT

Na *Placu Bohaterów* Krystiana Lupy wszystko już dawno powymierało: marzenia, utopie, wiara w możliwość zmiany czy jakiś nadrzędny sens życia.

Jakoś tu pusto. Na ogromnej scenie stoją dwie przykryte folią szafy, stół z fotelem, kilka pudeł z napisem „Oxford" i równo rozłożone na podłodze buty profesora Józefa Schustera. Trochę wyrzuconych z szafy ubrań i deska do prasowania. Przeskalowane okno na wiedeński Heldenplatz po lewej stronie. Wypłowiałe kolory. W tle stłumiony ambient. I wrażenie, że obcuje się z tym, czego już nie ma.

Cały pierwszy akt spektaklu stanowi rozbudowany monolog pani Zittel (Eglė Gabrėnaitė) – wyemancypowanej gospodyni profesora. Kiedy profesor żył, miał słabość do eleganckich butów. Nawet dzień przed planowanym wyjazdem do Oxfordu zamówił kolejną parę. Kiedy profesor żył, miał też słabość do czystych, perfekcyjnie wyprasowanych białych koszul. Józef Schuster – najsłynniejszy fanatyk dokładności. Gdy popełnił samobójstwo, nic się w gruncie rzeczy nie zmieniło: dłonie Zittel nadal drżą, kiedy próbuje składać jego koszule w idealną kostkę. Pokojówka Herta (Rasa Samuolytė / Toma Vaškevičiūtė) bezustannie czyści piętrzące się pary męskich butów. I wciąż spogląda przez okno, z którego wyskoczył profesor. Kiedy do niego podchodzi, zastyga w bezruchu. Trwa to zwykle zbyt długo. Czas się rozszczelnia – zaczyna płynąć innym trybem.

KIEDY WYCHODZIMY Z DOMU, TRACIMY WZROK I SŁUCH

Piętnastego marca 1938 roku na Heldenplatz Hitler ogłosił aneksję Austrii, a tłumy wiwatowały. W tym samym roku z okna rzucił się najmłodszy brat profesora. Ze względu na swoje żydowskie pochodzenie Schusterowie wyprowadzili się wtedy do Wielkiej Brytanii: Józef do Oxfordu, a jego brat Robert do Cambridge. Po latach wrócili, mimo że nie było dokąd wracać. Nie było też dokąd ponownie uciekać. Wspomnienia 1938 roku aktualizują się każdego dnia: nienawiść wobec Żydów wcale nie zetlała. Wciąż można zostać oplutym na ulicy. Od dziesięciu lat profesorowa Schuster słyszy krzyki dobiegające z placu Bohaterów. Żeby przed nimi uciec, Schusterowie decydują się na wyjazd do Oxfordu po raz drugi. W przeddzień wyjazdu profesor popełnia samobójstwo. Jego historia powraca w kolejnych scenach w różnych wariacjach i kontekstach. Na placu Bohaterów mówi się tylko o przeszłości. Przyszłości nie ma. W miejsce przyszłości język przynosi pauzy i elipsy.

Everything on Krystian Lupa's *Heroes' Square* died out long ago: dreams, utopias, any sort of belief in the possibility of change or overarching meaning

It's rather empty here. All we see on the vast stage are two wardrobes, covered in plastic sheets, an armchair beside a table, a few shoeboxes with the word "Oxford" printed on them and Professor Józef Schuster's brogues set neatly on the floor. A few clothes scattered around an ironing board. An oversized window looking out onto Vienna's Heldenplatz stage left. Washed out colours. Ambient music far off in the distance. And the sense that we are in the presence of something which is no longer there.

The whole first act consists of an extended monologue presented by Ms Zittel (Eglė Gabrėnaitė) – the Professor's emancipated housekeeper. When her employer was alive, he had a weakness for elegant shoes. Even the day before he was due to move to Oxford, he ordered a new pair. When alive, he also had a weakness for clean, perfectly pressed white shirts. Józef Schuster – a most renowned OCD sufferer. When he committed suicide, nothing in fact changed: Zittel's hands still shake when she tries to fold his shirts into a perfect cube. Herta the maid (Rasa Samuolytė / Toma Vaškevičiūtė) keeps busy constantly polishing an ever growing pile of men's shoes. And goes on looking out the window, the one the Professor jumped from. When she approaches the sill, she freezes. This tends to drag on. Time dilates and starts to flow in a different fashion.

WHEN WE LEAVE HOME, WE LOSE OUR SENSE OF SIGHT AND HEARING

On the 15th of March 1938, speaking at Heldenplatz, Adolf Hitler announced the annexation of Austria, to tumultuous applause. This was the same year the Professor's youngest brother threw himself out of a window. Because of their Jewish heritage, the Schusters had moved to Great Britain: Józef to Oxford and his brother Robert to Cambridge. Years later, they returned, even though there was nothing to come home to. Nor was there anywhere to run to again. Memories of 1938 return every day: hatred towards Jews hasn't gone away. One can still be spat at in the streets. For a decade, Professor Schuster's wife has been hearing shouts coming from Heroes' Square. And so, in order to escape them, the Schusters decide to emigrate to Oxford for a second time. The day before they are due to depart, the Professor commits suicide.

W ostatniej sekwencji pierwszego aktu na tylnej ścianie pojawia się projekcja profesora Józefa w białej koszuli. Rama sceny rozpala się jasnym światłem. Tyle tylko zostaje: to, co zapamiętane. To, co przechowane w pamięci lub zapisane w zbiorowej albo jednostkowej świadomości.

Herta przegląda się w lustrzanych drzwiach szafy. Koniec pierwszego aktu.

PROFESOR CHCIAŁ MNIE WIDZIEĆ TYLKO W CZERNI

Przez ponad cztery godziny spektaklu w tle sączy się utrzymany na granicy słyszalności, minimalistyczny ambient. Modyfikowany odgłosami miasta, zbyt długim biciem zegara, krakaniem kruków. Regularnie wzmacniany i osłabiany, z czasem przestaje być zauważany i hipnotyzuje jednostajnym dźwiękiem. Muzyka (Bogumił Misala) jest w spektaklu Lupy dozowana bardzo oszczędnie. Funkcjonuje raczej podprogowo – umyślnie wysterowana o jeden poziom za cicho. W podobny sposób budowany jest obraz wideo (Łukasz Twarkowski): zamykająca horyzont projekcja wileńskiego Wzgórza Giedymina wyświetlona zostaje w ultrazwolnionym tempie. Obraz ulega minimalnym przekształceniom, które zauważyć można jedynie w ramach dłuższych odcinków czasu. Stopniowo blaknie, a na miejscu zasygnalizowanego w krajobrazie zamku pojawia się płaski pejzaż. To, czego nie ma. Nie to, co jest. W *Placu Bohaterów* plan dźwiękowy i wizualny działają na zasadzie synergii: teoretycznie i wideo, i muzyka mogłyby bardziej zdecydowanie powalczyć o uwagę widza. Podobnie jak konsekwentnie czarne kostiumy, nad wyraz organicznie funkcjonujące w tkance spektaklu (Piotr Skiba). Teoretycznie. W praktyce zaś to właśnie dzięki stonowaniu muzyczno-estetycznych decyzji spektakl nabiera znacznie większej siły rażenia.

ZNISZCZONE JEST WSZYSTKO

O ile cały pierwszy akt stanowi monolog pani Zittel, o tyle druga część to zdominowana przez charyzmatycznego profesora Roberta Schustera (świetny Vytautas Rumšas) rozmowa z córkami jego zmarłego brata. Volksgarten – tuż po pogrzebie. Olga (Eglė Mikulionytė) i Anna (Viktorija Kuodytė) nie tylko podobnie wyglądają i podobnie się poruszają, ale mają też podobne biografie. Obydwie pracują na uniwersytecie, mają wychłodzony temperament i są samotne. Ich dialogi dotyczące życia ojca w Wiedniu i Oxfordzie, dotykającego je antysemityzmu

His story returns in several scenes, in various versions and contexts. All they ever talk about on Heroes' Square is the past. The past is gone. In place of a future, all language offers up is pauses and ellipses.

In the final scene of the first act, an image of the Professor, wearing a white shirt, is projected onto the backdrop. The edges of the stage are illuminated with bright lights. This is all that remains: that which is remembered. That which is contained in memory or written down in collective or solitary consciousness.

Herta studies herself in the mirrored doors of the wardrobe. The end of the first act.

THE PROFESSOR WANTED ME TO WEAR ONLY BLACK

For over four hours, throughout the whole play, a minimalistic ambient soundtrack can barely be heard. Modified by sounds of the city, the drawn out chiming of a clock, crows screeching. Regularly amplified and turned down, in time it is no longer noticeable and begins to hypnotise with its singular sound. Bogumił Misala's music is used sparingly in Lupa's show. It functions more as sub-drop – its volume intentionally that tiny bit too low. Łukasz Twarkowski's video is utilised in a similar way: Vilnius' Gediminas Hill towers over the scenery, emerging in ultra-slow tempo. The image is modified slightly, something which only becomes apparent over time. It fades gradually, and in place of the castle hinted at in the image we see a flat landscape. That which is not there. Not that which is. In *Heroes' Square* sound and image work in synergy: theoretically both video and music could be doing more to capture audiences' attentions. The same could be said of the decidedly black costumes, functioning in an evidently organic way within the fabric of the play (Piotr Skiba). Theoretically. In practice, it is thanks to the application of musical and aesthetic decisions that the show takes on a much more profound effect.

ALL IS WRECKED

While the whole of the first act is made up of Ms Zittel's monologue, the second is dominated by the charismatic Professor Robert Schuster (a wonderful Vytautas Rumšas) conversing with the daughters of his deceased brother. Volksgarten – right after the funeral. Olga (Eglė Mikulionytė) and Anna (Viktorija Kuodytė) not only look and move alike, they share similar life stories. Both work at the university, both have restrained

czy planów budowy drogi, która ma przeciąć ogród w rodzinnym Neuhaus, służą właściwie jedynie za impulsy do rozbudowanej wypowiedzi Roberta – *porte-parole* samego Bernharda. Dlaczego Robert nie chce protestować przeciwko budowie drogi? Dlaczego nie chce już protestować przeciwko czemukolwiek? Bo musiałby protestować przeciwko wszystkiemu. Bo się już w życiu naprotestował i niewiele te jego protesty przyniosły: „Ja nie protestuję już przeciw niczemu, co wcale nie znaczy, że nie jestem przeciwny, jestem prawie wszystkiemu przeciwny". Profesor Robert jest filozofem. Jest też chory na serce i często brakuje mu powietrza. Podobno wszystko na tle psychicznym. Kiedy jednak rozpędza się w krytycznej filipice na temat upadku dzisiejszej polityki i przemysłu, kultury, Kościoła i cynizmu międzyludzkich relacji, nie może przestać mówić. Od czasu do czasu pozwala sobie na zdenerwowanie: „Ciało jest już zniszczone, ale głowa jest codziennie jak nowo narodzona". Każde jedno zdanie nakręca następne, a ich niesmacznie uniwersalny charakter pozwala wyjść poza oryginalnie austriacki kontekst tekstu Bernharda i opisać nimi właściwie dowolny kraj. To w momentach społeczno-politycznych wzlotów Rumšasa wileńska publiczność reagowała najżywiej: narracja na temat zepsutej i cynicznej rzeczywistości jest bardziej zabawna niż samo zepsucie i cynizm. Pod koniec drugiego aktu cała trójka schodzi powoli ze sceny i opuszcza przestrzeń teatru. Światło na widowni się rozpala. I nie jest to bynajmniej nowatorski gest, ani nikt tu nie próbuje wyważyć żadnych drzwi, ale w kontekście gorzkiej konkluzji Schustera: „To, co można napisać, jest niczym w porównaniu z rzeczywistością", może zostać potraktowany jako sygnał bezsilności literatury i sztuki w ogóle wobec grozy rzeczywistości. „Rzeczywistość jest tak zła, że nie da się jej opisać".

Po wyjściu aktorów na horyzoncie wyświetlona zostaje projekcja opustoszałej widowni Pałacu Muzyki i Sportu w Wilnie. Postawiony na ruinach dawnego cmentarza żydowskiego, pałac miał być prężnie działającym centrum kulturalno-eventowym. Dzisiaj stoi pusty, a w jego okolicach powstało osiedle apartamentowców. Z macew po zburzonym cmentarzu zbudowano zaś schody do gmachu jednej z miejskich instytucji.

temperaments and lead solitary lives. Their dialogues, covering their father's life in Vienna and Oxford, touching on antisemitism or the plans to build a road which would cut through the family garden in Neuhaus, merely serve as pretexts for Robert's extended responses – which are essentially Bernhard's own sentiments. Why does Robert not wish to protest against the building of the road? Why doesn't he want to protest anything? Because then he would have to protest everything. Because his life has seen enough protest already, not that the protests achieved much: "I do not protest against anything any more, which doesn't mean I am for anything – I am against almost everything." Professor Robert is a philosopher. He is also suffering from heart problems and is often short of breath. All of this is supposedly psychologically induced. And yet when he starts a critical diatribe against corrupt politics and industry, culture, the Church and the cynicism of interpersonal relations, he cannot stop talking. From time to time, he allows himself to feel irritated: "The body is now destroyed, but the head seems born anew everyday." Every sentence unleashes another and their unsavourily universal character goes beyond the original, Austrian context of Bernhard's text, becoming relevant to any and all countries. It is in the moments when Rumšasa went on about his socio-political ideas that the Viennese public reacted most avidly: a narration on the subject of bitter, cynical reality is more entertaining than bitterness and cynicism in themselves.

At the end of the second act, the three characters slowly exit the stage and leave the theatre space. Lights in the auditorium go up. And this is no avant-garde gesture, no one tries to break down any sorts of doors, but in the bitter context of Schuster's conclusion "That which can be written is nothing compared to reality" can be seen as an expression of the powerlessness of literature and art in the face of reality's terrible force. "Reality is so evil – it cannot be described."

After the actors depart, an image of Vilnius' hollowed out Palace of Concerts and Sports is projected onto the back of the stage. Built on the ruins of the old Jewish cemetery, the Palace was to be a lively centre for cultural and sports events. Today, it stands empty, surrounded by apartment blocks, while gravestones from the Jewish cemetery have been used to construct the stairs leading up to one of the administrative buildings.

JESTEŚMY OD DAWNA SKAZANI NA ŚMIERĆ

Plac Bohaterów mówi wiele o ekonomii nienawiści. Podobnie jak o byciu wobec niej bezsilnym i automatycznym jej przetwarzaniu w coraz to nowe mechanizmy opresji. O bezradności wobec życia. Robert Schuster powie: „Dziwi mnie to, że cały naród już dawno nie popełnił samobójstwa". Na przykładzie Józefa Schustera można by z kolei przeprowadzić studium nieszczęśliwego człowieka. Takiego, co idzie po ulicy, której szuka i jej nie znajduje. W Oksfordzie miało nie być placu Bohaterów. Miało nie być tam Hitlera i wiedeńczyków. Miały tam nie wrzeszczeć tłumy z Heldenplatz. Ale wszędzie jest tak samo. Fortepian wysłany do Oksfordu jeszcze tam nie dotarł, a już ma zostać odesłany do Neuhaus. Kupiony w Oksfordzie dom wystawiono już na sprzedaż, a o samobójczej śmierci profesora nikogo, wedle jego woli, nie poinformowano. Na Heldenplatz słychać głosy, ale i w Oksfordzie odbijają się głośnym echem. W Neuhaus zupełnie nic nie słychać, więc nie da się tam wrócić po tym, co się już słyszało. Wszędzie jest tak samo. W zamykającej spektakl scenie stypy dyskusja siedzących przy stole gości zostaje zagłuszona przez umocowane symfonicznie głosy dobiegające z placu Bohaterów. Tym razem słyszy je nie tylko profesorowa Schuster.

TEKST PO RAZ PIERWSZY UKAZAŁ SIĘ W
„Dwutygodniku" nr 157, 04/2015, http://www.dwutygodnik.com/artykul/5848-koniec-jest-celem.html (dostęp: 27.08.2016)

ANKA HERBUT absolwentka dramatologii UJ i dramaturgii IT. Dramaturżka, recenzentka teatralna i krytyk sztuki. Radykalna bajkopisarka i słowotwórczyni w zakresie art-nejmingu i copyleftu. Współzałożycielka interdyscyplinarnego kolektywu artystycznego IP Group. Współpracuje m.in. z gazetą teatralną „Didaskalia", „Chimerą", „Notatnikiem Teatralnym" i magazynem dwutygodnik.com.

WE HAVE BEEN CONDEMNED TO DEATH FOR AGES

Heroes' Square says a lot about the economy of hate, as well as about being helpless and the automatic conversion of hate into ever new mechanisms of oppression. About how powerless we are in the face of real life. Robert Schuster goes on to say: "I am surprised that the whole nation hasn't committed suicide yet." Once could use Józef Schuster to present a complete case study of what an unhappy man is. A person who, walking along the street they are looking for, cannot find it. Oxford itself was close to founding its own Heroes' Square. It would not have featured Hitler and the Viennese. No Heldenplatz crowds would gather to scream there. But everything would be the same. A piano sent to Oxford hasn't got there yet, and already it is to be sent back to Neuhaus. The house bought in Oxford is on the market again, and no one has been informed about the Professor's death, in accordance with his wishes. One can hear voices on Heldenplatz, voices which echo as far as Oxford. In Neuhaus, nothing is audible, and so one cannot go back having heard what one has heard. Everywhere things are the same. In the play's closing scene of a wake, the guests sitting round the table talk, but their discussion becomes drowned out by the symphony of voices which rise up from Heroes' Square. This time, they can be heard by others, not just Professor Schuster's widow.

TRANSLATED BY
Marek Kazmierski

TEXT WAS FIRST PUBLISHED IN
Dwutygodnik no. 157, 04/2015, http://www.dwutygodnik.com/artykul/5848-koniec-jest-celem.html (access: 27.08.2016)

ANKA HERBUT studied dramaturgy at Jagiellonian University in Krakow and at the Theatrical Institute in Warsaw. She is also a playwright, reviewer and art critic. Herbut writes radical fairytales and words in the categories of "artnaming" and "copyleft." She co-founded the interdisciplinary arts collective IP Group and writes for the likes of Didaskalia, Chimera, Notatnik Teatralny and dwutygodnik.com magazine.

AGATA WITTCHEN-BAREŁKOWSKA

THOMAS BERNHARD – GOD, HONOUR, NATION

Austriackość pytam siebie zawsze
co to jest
absurdalność do potęgi[1]

Najchętniej byłbym Francuzem mówił
nie Anglikiem nie Rosjaninem
Francuzem
to że jestem Austriakiem
jest moim największym nieszczęściem[2]

Trudno o lepszy przykład związku artysty z polityką niż relacja austriackiego pisarza Thomasa Bernharda z jego własnym krajem. Już zamieszczone jako motto cytaty z *Placu Bohaterów* – jednej z jego sztuk – pozwalają przypuszczać, że mowa będzie o związku trudnym, wręcz burzliwym, w którym obie strony toną w powodzi wzajemnych oskarżeń i pretensji, robią sobie sceny, epatując nienawiścią, systematycznie rozczarowują się nawzajem. Formuła tego związku nie wyczerpuje się jednak w kategoriach negatywnych, nieustanna walka jest bowiem zarazem świadectwem głębokiego przywiązania. Próba mówienia o twórczości Bernharda w tym kontekście staje się również opowieścią o przeszłości, historii, trudnym dziedzictwie i religijnych uwikłaniach, opowieścią o życiu w kraju, w którym te czynniki w znaczny sposób determinowały/determinują polityczno-społeczną rzeczywistość.

Na relację Thomas Bernhard–państwo austriackie można spojrzeć z dwóch stron, co zresztą tworzy typowo Bernhardowską ramę konstrukcyjną tej opowieści. Relacja ta z jednej strony ma charakter typowo literacki (teksty dramatów i powieści), z drugiej – jest zbudowana z autentycznych wydarzeń, w których Thomas Bernhard odgrywał główną rolę lub które wykorzystywał jako inspirację podczas pisania. Okazuje się jednak, że te dwa punkty widzenia zdecydowanie więcej łączy niż dzieli, i że w wielu miejscach to, co realne, staje się literackie i na odwrót.

Literackie postacie, takie jak Reger z powieści *Dawni Mistrzowie*, czy Franz Josef Murau z *Wymazywania*, w ostrych słowach wypowiadają się na temat miejsca, w którym przyszło im żyć. Ponieważ jednak obu bohaterów można uznać za *alter ego* pisarza, wydaje się, że nie będzie nadużyciem teza, iż tak naprawdę pod każdym z tych obrazoburczych stwierdzeń Bernhard podpisałby się nie tylko jako autor, lecz także jako obywatel.

1 Thomas Bernhard, *Plac Bohaterów*, przeł. Grzegorz Matysik, [w:] Thomas Bernhard, *Dramaty*, t. 2, Kraków 2004, s. 431.
2 Tamże, s. 363.

Austrianness – I always ask myself:
what is that?
it is absurdity to the power of[1]

I would most like to be French
not English not Russian
French
the fact that I am Austrian
is the source of my greatest unhappiness[2]

It would be hard to find a better example of the connection between art and politics than the relationship between Thomas Bernhard and his own country. The quotes from one of his plays – *Heroes' Square* – allow us to suppose that we are going to be dealing with a difficult, stormy relationship in which both sides drown in a flood of mutual accusations and complaints, attacking one another with hateful energy, repeatedly causing each other disappointments. The formula behind this interplay doesn't however stop at negative traits, because the endless battling is also a sign of deep attachment. Attempts at talking about Bernhard's work in this context also become a story about the past, about history, a hard legacy and religious complications, a tale about life in a country where these factors in a major way determined and go on determining socio-political realities.

One can look at the relations between Thomas Bernhard and his homeland from two sides, thereby adopting a very Bernhard-like framework for this story. This version of events on the one hand has a typically literary aspect (plays and novels), and on the other is constructed from real life events in which Thomas Bernhard played a key role or which he used as inspiration during the process of writing. It turns out, however, that these two separate points of view are more connected than separate, that in many places that which is real becomes literary and vice versa.

Literary characters, such as Reger from the novel *Old Masters*, or Franz Josef Murau from *Extinction* use sharp terms with which to describe their place of abode. And yet, because both protagonists can be seen as the writer's alter egos, it seems we're not exaggerating when we posit the thesis that in fact Bernhard would get behind each one of those iconoclastic statements as an author, but also as a citizen. The unsophisticated comments which appear in his

1 Thomas Bernhard: *Heroes' Square*. trans. Grzegorz Matysik. In: Thomas Bernhard: *Dramaty*. vol II. Kraków 2004, p. 431 [trans. into English for the purposes of this article by Marek Kazmierski].
2 *Ibidem*, p. 363.

Pojawiające się w cyklu powieści autobiograficznych niewyszukane komentarze pod adresem szkół o profilu narodowosocjalistycznym i katolickim wydają się być niejako zapowiedzią tyrad przyszłych protagonistów i również skłaniają do podobnych wniosków. Na granicy między literaturą a rzeczywistością należałoby również sytuować listy do gazet, które Bernhard publikował w różnych tytułach i w których komentował niejednokrotnie sytuację polityczną. Sama analiza formy tych listów wskazuje na ich powinowactwa z tekstami literackimi autora. Jeśli chodzi natomiast o publiczne wystąpienia samego Bernharda, które niejednokrotnie kończyły się skandalem, to czytając ich opisy, wydaje się, że uczestnicy tych wydarzeń często musieli mieć poczucie, że otacza ich fikcja. Można powiedzieć, że zamazana w dziełach Thomasa Bernharda granica między fikcją a realnością dotyczy również jego pisania/mówienia o polityce.

Bóg, honor, ojczyzna – to trzy sztandarowe wartości, które w tej twórczości zostają postawione pod znakiem zapytania. Bernhard w swoich tekstach i wypowiedziach przez niemal pół wieku z uwagą śledził ich rozpad, wymazywanie i próby przekłamań z nimi związane. Wypowiadane przez niego sądy z czasem przybierały na sile i pod koniec życia w dziełach, takich jak *Dawni Mistrzowie*, *Wymazywanie* czy *Plac Bohaterów*, osiągnęły intensywność kalumni i bluźnierstw. Ostatecznie Bernhard rozliczył się z Austrią w swoim testamencie, jednak zanim do tego doszło, jedną z etykietek, która do niego przylgnęła, stało się określenie Nestbeschmutzer – ten, który kala własne gniazdo.

POLITYKA – PRÓBA DEFINICJI

Odpowiedzią na pytanie, czym była dla Thomasa Bernharda polityka, byłoby przede wszystkim słowo „codzienność". Urodzony w 1931 roku doświadczył absurdu wojny i narodowego socjalizmu, a zdarzenia z tamtych czasów pojawiają się w jego utworach na prawach uciążliwego dziedzictwa, z którym nie zawsze można sobie poradzić. W *Wymazywaniu* Franz Josef Murau wspomina, jak jego rodzice ukrywali w Kindervilli nazistów, a ogrodnik Schermaier zadenuncjowany przez sąsiada trafił do obozu koncentracyjnego; w dramacie *Przed odejściem w stan spoczynku* Rudolf – sędzia i były oficer SS, co roku w ramach prywatnego święta odgrywa swój spektakl z okazji urodzin Himmlera, ubierając kaleką siostrę w obozowy pasiak; autor wielokrotnie opisywał również aktualność

cycle of autobiographical novels and attack schools which have socio-nationalistic and Catholic profiles seem like advance warnings of the tirades his protagonists will unleash and cause us to follow similar logic. On the border between literature and reality one should also locate the letters Bernhard sent to various newspapers and in which he made his own political position quite clear. Just analysing the format of these letters points to the similarities between them and the literary output of their author. If one then looks at Bernhard's public appearances, which often ended in scandal, in reading their descriptions it seems that those taking part in these events had to have the sense that they were living in a fictional world. One could say that the blurred line between fiction and reality in Bernhard's works also applies to his writing and speaking about politics.

God, honour, nation – these three words in his works, loaded with meaning, remain questionable. In his writing and his public statements, Bernhard has charted almost half a century of their collapse, erosion and attempts at corrupting what they mean. The judgements he made in time looked more and more valid and towards the end of his life, in works such as *Old Masters, Extinction* and *Heroes' Square* they reached a peak of calumny and ridicule. Towards the end, in his last will and testament Bernhard made his peace with Austria, and yet before this happened one of the labels which stuck to him was the term *Nestbeschmutzer* – he who fouls his own nest.

POLITICS – AN ATTEMPTED DEFINITION

An answer to the question of what Thomas Bernhard's politics were will above all come from the word: *everydayness*. Born in 1931, he experienced the absurdity of war and National Socialism, and events of that time appear in his works as aspects of a troublesome legacy which is not always easy to manage. In *Extinction*, Franz Josef Murau recalls how his parents hid Nazis in their Kindervilla, and Schermaier the gardner, denounced by a neighbour, was sent to a concentration camp; in the play *Eve of Retirement* Rudolf, a judge and former SS officer, holds a private ceremony during which he plays out a show on Himmler's birthday, dressing his disabled sister in striped concentration camp "pyjamas"; numerous times the author also described the presence of right-wing tendencies in post-War Austria. In his novel *Old Masters* Roger states that "forty years after the War

narodowosocjalistycznych nastrojów w powojennej Austrii. W powieści *Dawni mistrzowie* Reger stwierdza, że „czterdzieści lat po zakończeniu wojny sytuacja w Austrii ponownie osiągnęła najniższy punkt ciemności moralnej”[3], a postaci z dramatu *Plac Bohaterów* wypowiadają się następująco:

Oxford jest dla mnie koszmarem
ale Wiedeń jest dla mnie każdego dnia
o wiele gorszym koszmarem
nie mogę tutaj już egzystować
budzę się i muszę walczyć ze strachem
warunki są dzisiaj rzeczywiście
jak w trzydziestym ósmym
teraz jest więcej nazistów w Wiedniu
niż w trzydziestym ósmym
zobaczysz
wszystko źle się skończy[4]

[...]
życie umysłowe w tym mieście
zostało prawie zduszone przez podłość
i tępotę krętaczy na posadach
Z moich kolegów dziewięćdziesiąt procent
to naziści
powiedział ojciec
albo są przedstawicielami katolickiej
albo narodowosocjalistycznej tępoty
nikczemni i podli są oni wszyscy
Wiedeń jest jedną tępa nikczemnością[5]

W tekstach autora *Kalkwerk* narodowy socjalizm staje się jedną z narodowych przywar. Drugą przyczyną zguby austriackiego państwa jest Kościół katolicki. Te dwa pojęcia często funkcjonują niemalże wymiennie i według Bernharda mają całkowicie dominujący wpływ na życie mieszkańców małego państwa w Europie Środkowej, wyznaczając standardy ich myślenia i działania.

W Austrii musisz być albo katolikiem
albo narodowym socjalistą
wszystko inne nie jest tolerowane
wszystko inne jest niszczone
i to stuprocentowym katolikiem
i stuprocentowym narodowym socjalistą[6]

Łatwo się domyślić, że w kraju zaludnionym niemalże wyłącznie przez narodowych socjalistów, będących jednocześnie stuprocentowymi katolikami słowa takie, jak Bóg, honor i ojczyzna, zaczynają znaczyć niekoniecznie to, co znaczyć powinny. Wypaczone, przekształcone znaczenia tych słów określają teren politycznej gry, której Bernhard był

3 Thomas Bernhard, *Dawni mistrzowie*, przeł. Marek Kędzierski, Warszawa 2005, s. 155.
4 *Plac Bohaterów*, dz. cyt., s. 390.
5 Tamże, s. 393.
6 Tamże, s. 391.

ended the situation in Austria has once again reached the nadir of moral darkness”[3], and the characters from the play *Heroes’ Square* go on to say:

Oxford is a nightmare for me
but Vienna is for me, every day,
a much worse nightmare
I cannot live here any longer

I wake and have to fight back fears
the conditions today really are
just like in 1938
there are now more Nazis in Vienna
than in 1938
you’ll see
everything will end badly[4]

(...)
the intellectual life in this town
has been choked to death by the meanness
and stupidity of conmen in high places
Ninety percent of all my associates are Nazis
said Father
or are representatives of Catholic
or National Socialist idiocy
they’re all wicked and disgraceful
Vienna is the seat of dumb wickedness[5]

In the writings of the author if *The Lime Works* National Socialism becomes one of the nation’s fundamental flaws. The second cause of the undoing of the Austrian nation is the Catholic Church. These two ideologies often work interchangeably and according to Bernhard have a dominant influence on the lives of the residents of this small country in Central Europe, dictating the standards of their thinking and working.

In Austria, you have to be either Catholic
or National Socialist
nothing else is tolerated
everything else is destroyed
and this means 100% Catholic
or 100% pure National Socialist
In Austria you must be Catholic[6]

It’s easy to realise that in a country populated almost solely by National Socialists, who are also at the same time 100% Catholic, words such as God, honour and nation begin to mean things they shouldn’t necessarily mean. Warped, transformed

3 Source: Thomas Bernhard: *Dawni mistrzowie*. trans. Marek Kędzierski. Warszawa 2005, p. 155 [trans. into English for the purposes of this article by Marek Kazmierski].
4 *Heroes’ Square*, *op. cit.*, p. 390.
5 *Ibidem*, p. 393 [trans. into English for the purposes of this article by Marek Kazmierski].
6 *Ibidem*, p. 391 [trans. into English for the purposes of this article by Marek Kazmierski].

aktywnym obserwatorem i krytykiem. Wydaje się bowiem, że kolejną odpowiedź na pytanie: czym dla Bernharda była polityka, mogłoby stanowić słowo „gra”. Autor patrzący na życie człowieka jak na niekończące się działanie aktorskie, pojmujący i opisujący ludzką egzystencję w teatralnych kategoriach, również w polityce widział przestrzeń sceny, spektaklu, przedstawienia. Przykładem takiego widzenia może być dramat *Elizabeth II*, w którym postacie spotykają się, by podziwiać widowisko, jakim jest przyjazd angielskiej królowej, czy dramat *Der Praesident (Prezydent)*, w którym w pięknej scenie ubierania się przed lustrem Prezydentowa wypowiada słowa:

Obudzić się
wstać
stać się panią prezydentową
panią prezydentową
czesze się
panią prezydentową
Potem nasze twarze są
tak samo szare
nakłada makijaż
Wślizgnąć się
w rolę pani prezydentowej[7]

Podobnym torem biegną myśli Regera, kiedy mówi o społeczeństwie występującym w roli publiczności: „Tak piękny kraj, [...], a tak grząskie moralne bagno, powiedział, tak piękny kraj, a tak na wskroś brutalne niegodziwe społeczeństwo. Najstraszniejsze jest to, że człowiek może tu być tylko patrzącym w osłupieniu widzem i w żaden sposób nie może się temu oprzeć”[8].

POLITYCZNE PROWOKACJE

Wbrew cytowanym przed chwilą słowom Bernhard rzadko pozostawał w przestrzeni politycznej gry „patrzącym w osłupieniu widzem”. Protestował przeciwko zakłamaniu władzy i kontestował działania polityków, nierzadko stając się przyczyną skandalu. Kilka razy udało mu się nawet zagrać jedną z głównych ról w spektaklach z wielką polityką w tle. Do niewątpliwie najgłośniejszych „performansów” autora należy jego wystąpienie podczas odbioru Austriackiej Nagrody Państwowej w 1968 roku, podczas której wygłosił następującą „mowę dziękczynną”: Państwo jest tworem, któremu już z góry sądzona jest klęska, lud zaś skazany jest na bezecność i debilizm. Jesteśmy Austriakami, jesteśmy apatyczni; jesteśmy życiem,

7 Thomas Bernhard, *Praesident*, [in:] „Dramen 2”, Werke 16, Hg. von Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler, Frankfurt am Main 2005, s. 138.
8 *Dawni Mistrzowie*, dz. cyt., s. 155.

meanings of such words define the political landscape, one which Bernhard actively observed and criticised. It seems that another answer to the question “What was politics to Bernhard?” could be “A game.” The author, studying human lives as never ending performances, seeing and describing human existence in theatrical categories, also saw politics in the theatrical space, the stage, the show, the spectacle. An example of this sort of perception can be seen in the play *Elizabeth II*, in which characters meet in order to admire the ceremonial visit of the British monarch or the play *The President*, in which the First Lady, while dressing in front of a mirror, utters the words:

To wake
rise
become the First Lady
First Lady
she combs her hair
First Lady
Then our faces are
just as grey
she applies make up
To slip into
the role of the First Lady[7]

Reger’s thoughts travel along a similar trajectory when he speaks about society which acts as the audience: “Such a beautiful country, (...), and yet such a deep moral quagmire, said, such a beautiful country, and yet such a staunchly wicked people. What is most scary is that individuals can only be passive observers, paralysed, unable to resist in any way.”[8]

POLITICAL PROVOCATIONS

In spite of the words quoted above, Bernhard rarely remained a “passively gaping audience member” in the face of political game playing. He protested against official lies and challenged the actions of politicians, often becoming the subject of scandals in the process. A few times he managed to even play a key role in events which involved major politics. One of the most famous “performances” the author took part in was his speech when receiving the Austrian National Prize in 1968, when he said:

The state is a creation which from the outset is condemned to failure, its people to infamy and imbecility. We are Austrians, we are apathetic; we are life utterly disinterested in life, we are megalomania as future in the process

7 Thomas Bernhard: *Praesident.* In: *Dramen 2*. Werke 16. Hg. von Manfred Mittermayer and Jean-Marie Winkler. Frankfurt am Main 2005, p. 138.
8 *Old Masters*, *op. cit.*, p. 155.

pozbawionym wszelkiego zainteresowania życiem, w porządku natury jako przyszłość prezentujemy manię wielkości. Nic nie mamy do przekazania oprócz tego, że jesteśmy godni litości i że hołubiąc nasze urojenia, popadliśmy w filozoficzno-ekonomiczno-mechaniczną monotonię. Jesteśmy środkiem służącym realizacji upadku, wytworami agonii, wszystko się nam wyjaśnia, a my niczego nie rozumiemy. Zaludniamy przestrzeń traumatyczną, żyjemy w nieustannym lęku, mamy prawo się lękać, my – olbrzymy trwogi. To, co myślimy, jest wtórne, co odczuwamy – chaotyczne, to, czym jesteśmy – niejasne. Nie musimy się wstydzić, ale też jesteśmy niczym i na nic nie zasługujemy – prócz chaosu.

W imieniu własnym i razem ze mną odznaczonych, dziękuję temu Jury, a także wszystkim tu obecnym[9].

Wygłoszenie owego podziękowania stało się przyczyną katastrofy. Rozwścieczony minister oświaty, wygrażając autorowi pięścią, nazwał go według słów samego Bernharda „psem" i z hukiem, wraz z licznie zgromadzonymi przedstawicielami kultury i polityki, opuścił salę. Przed wyjściem miał podobno jeszcze krzyknąć: „Mimo wszystko jesteśmy dumnymi Austriakami!". W obawie przed następnym skandalem kolejną nagrodę doręczono Bernhardowi pocztą. Po 1972 roku Bernhard odmawiał przyjęcia jakichkolwiek nagród, stwierdzając publicznie, że nie przyjąłby również Nagrody Nobla. Tego typu zachowania i komentarze dotyczące Austrii, które coraz częściej pojawiały się w jego tekstach, narażały go na liczne ataki przedstawicieli polityki. W 1985 roku po premierze *Komedianta* podczas festiwalu Salzburger Festspielen minister finansów Franz Vranitzky publicznie stwierdził, że słowa, które padają w sztuce pod adresem Austrii, są nie do przyjęcia. Temat podchwycił kabarecista Werner Schneyder, pytając czy w związku z tym inscenizacje dramatów Bernharda powinny być subwencjonowane z publicznych pieniędzy. Do dyskusji włączył się również minister nauki Herbert Moritz. Autor *Komedianta* odpowiedział w ostrych słowach tekstem *Vranitzky. Eine Erwiderung (Vranitzky. Odpowiedź)* opublikowanym w gazecie „Die Presse", w którym napisał: „Kraj, w którym kabareciści stoją po stronie rządzących, a rządzący po stronie kabarecistów, jest europejską perwersją pierwszej klasy"[10].

9 Marek Kędzierski, *Dawni mistrzowie: Witold Gombrowicz i Thomas Bernhard*, „Kwartalnik Artystyczny" 2007, nr 4, s. 91.
10 Thomas Bernhard, *Vranitzky. Eine Erwiderung*, *Die Presse* 13.09.1985, za: „Thomas Bernhard, Werkgeschichte", Hg. von Jens Dittmar, Frankfurt am Main 1990, s. 297.

of nature. We have nothing to say other than that we are worthy of pity, that through our imaginations we have lapsed into philosophical-economical-mechanical monotony. We are the means to the delivery of downfall, creatures of agony, everything has to be explained itself to us, we understand nothing. We inhabit a trauma, we are afraid, we have a right to be afraid, we already see, though still indistinct in the background: the giants of fear. What we think is afterthought, what we feel is chaotic, what we are is unclear. We need not be ashamed, but we are nothing either, and we deserve nothing but chaos.

On behalf of myself and on behalf of all other laureates, I express my gratitude to all who are present.[9]

The giving of this speech ended in disaster. The furious Minister of Education, shaking his fist at the author, called him (in Bernhard's own words) a "dog" and exited the ceremony, along with many representatives of culture and politics. Before exiting, he is said to have shouted "Even so, we are proud to be Austrian!". In fear of another scandal, the next award was sent to Bernhard by post. After 1972, Bernhard refused any more awards, publicly stating that he wouldn't accept the Nobel Prize either. These sorts of behaviour and comments addressed at Austria, appearing ever more often in his texts, made him the target of numerous attacks from politicians. In 1985, after a premiere of *The Showman* at the Salzburger Festspielen festival, the minister of finance Franz Vranitzky publicly stated that the way in which Austria is presented in the show are unacceptable. Werner Schneyder, a cabaret performer, took up this phrase, asking therefore whether any performances of Bernhard's plays should be funded from public sources. Herbert Moritz, minister of education, also joined the debate. The author of *The Showman* replied in no uncertain terms in his text *Vranitzky. Eine Erwiderung* (*Vranitzky. A Response*) published in Die Presse, in which he stated that "The country in which cabaret performers stand side by side with politicians is perversion on a European scale."[10]

9 Marek Kędzierski, "Dawni mistrzowie: Witold Gombrowicz i Thomas Bernhard." *Kwartalnik Artystyczny*, no. 4, 2007, p. 91. [trans. into English for the purposes of this article by Marek Kazmierski].
10 Thomas Bernhard: *Vranitzky. Eine Erwiderung*. Die Presse, 13.9.1985. See: Thomas Bernhard. *Werkgeschichte*. Hg. von Jens Dittmar. Frankfurt am Main 1990, p. 297.

Wystawieniom sztuk Thomasa Bernharda często towarzyszyły skandale o podłożu politycznym. W 1975 roku premiera *Prezydenta* w Stuttgarcie (cztery dni po prapremierze w wiedeńskim Akademietheater) zbiegła się z procesem grupy Baader-Meinhof w więzieniu Stammheim. Padające ze sceny zdanie: „Mit den Anarchisten wird jetzt kurzer Prozess gemacht", nabierało w tym kontekście zupełnie nowego znaczenia[11]. Na teatralnej scenie sparodiowano histerię panującą na scenie politycznej: „Alle haben Angst/ alle/ alle/ in diesem Staat herrscht nurmehr noch die Angst"[12]. Cienka nić łączy historię jednego z członków RAF również z premierą innego dramatu Bernharda o podtekście politycznym. Temat sztuki „Przed odejściem w stan spoczynku. Komedia o duszy niemieckiej" do dnia pierwszego spektaklu utrzymywany był w tajemnicy. Głównym bohaterem przedstawienia był Rudolf Hoeller – prezes sądu i były oficer SS. Pod tą postacią krył się atak wymierzony w premiera Badenii-Wirtembergii Hansa Filbingera. Filbinger nazwał Clausa Peymanna (dyrektora teatru, reżysera, przyjaciela Bernharda) „sympatykiem terrorystów", gdy ten wspierał zbiórkę pieniędzy na opiekę stomatologiczną dla Gudrun Ennslin (RAF) i postarał się, aby został on pozbawiony dyrektorskiego stanowiska. Ostatecznie jednak sam musiał udać się na emeryturę, zanim Peymann skończył kadencję dyrektora, gdy odkryto jego niechlubną przeszłość z czasów drugiej wojny światowej. Napisanie „Przed odejściem w stan spoczynku" było niejako aktem zemsty, który dodatkowo pogrążył premiera.

Zdecydowanie największym skandalem, za który odpowiadał duet Bernhard-Peymann, była jednak inscenizacja ostatniego dramatu Thomasa Bernharda w wiedeńskim Burgtheater. Zamówiona na okoliczność setnej rocznicy Burgtheater na Ringstrasse sztuka wywołała w Austrii prawdziwą burzę. Przed premierą przedostały się do prasy fragmenty ściśle utrzymywanego w tajemnicy tekstu. Ich zawartość wystarczyła, by ze wszystkich stron podniosły się głosy sprzeciwu. Mając na myśli Bernharda, wołano: „Hinaus aus Wien mit dem Schuft" („Precz z Wiednia z tym łajdakiem") (Joerg Heider,

11 Grupa Baader-Meinhof – pierwsza nazwa Frakcji Czerwonej Armii (RAF) – radykalnej, lewicowej organizacji terrorystycznej, działającej w Niemczech od lat 70. XX wieku. W 1972 roku przywódcy grupy: Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ennslin, Holger Meins, zostali schwytani i osadzeni w więzieniu Strammheim, co zakończyło pierwszy etap działalności RAF.
12 Joachim Hoell, *Thomas Bernhard*, Muenchen 2000, s. 104. („Wszyscy się boją/ wszyscy/ wszyscy/ w tym państwie panuje już tylko strach".)

Performances of Thomas Bernhard's plays often went hand in hand with political scandals. In 1975, the premiere of *The President* in Stuttgart (four days after the pre-premiere in Vienna's Akademietheater) took place at the same time as the trial of the Baader-Meinhof group in the Stammheim prison. The line from Bernhard's play *Mit den Anarchisten wird jetzt kurzer Prozess gemacht* took on a whole new meaning.[11] The stage was parodying the hysteria raging within the political establishment: "Alle haben Angst/ alle/ alle/ in diesem Staat herrscht nurmehr noch die Angst / Everyone is afraid/ everyone / everyone/ This country is now ruled by nothing other than fear."[12] There is also a thin thread linking one of the members of RAF with the premiere of another play by Bernhard, also political in tone. The topic of the play *Eve of Retirement. A Comedy about the German Soul* was kept secret until the day of the premiere. The main protagonist was Rudolf Hoeller – a head of court and former SS officer. This was a veiled attack at the Baden-Württemberg president Hans Filbinger. Filbinger called Claus Peymann (theatrical director and friend of Bernhard) "a terrorist sympathiser" when Peymann collected donations for dental work needed by Gudrun Ennslin (RAF) and made sure he lost his job as theatre director. In the end, however, he himself had to retire, before Peymann was removed from his theatre, when his shameful past during WWII came to light. And so the writing of *Eve of Retirement* was in some way an act of revenge, which happened to end the politician's career.

A decidedly bigger scandal, which the duet of Bernhard-Peymann was responsible for, was the staging of Bernhard's last play at the Burgtheater in Vienna. Commissioned for the hundredth anniversary of this theatre on Ringstrasse, the play caused a real storm in Austria. Even before the premiere, parts of the play had been leaked to the press. Their contents were enough for protests to come from a range of sources. Bernhard was attacked with phrases such as "Hinaus aus Wien mit dem Schuft" ("Get this scumbag out of Vienna") (Joerg Heider, FPOE-Obmann). The Vice-Chancellor and VP-Obmann Alois

11 Baader-Meinhof Group – the first name for the Red Army Faction (RAF), a radical Leftist terrorist organisation, operating in Germany from the 1970s. In 1972, leaders of the group Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ennslin and Holger Meins were captured and placed in the jail in Strammheim, which ended the first stage of RAF's activities.
12 Joachim Hoell: *Thomas Bernhard*. Muenchen 2000, p. 104. ("Wszyscy się boją/ wszyscy/ wszyscy/ w tym państwie panuje już tylko strach".)

FPOE-Obmann). Wicekanclerz i VP-Obmann Alois Mock powiedział: „Wenn ich zustaendige Minister waere, wuerde ich dagegen aufstehen, dass so etwas auf dem Spielplan steht" („Gdybym był odpowiedzialnym za to ministrem, przeciwstawiłbym się umieszczeniu czegoś takiego w repertuarze"), a Bundespraesident Kurt Waldheim stwierdził: „Ich halte dieses Stueck fuer eine grobe Beleidigung des oesterreichischen Volkes" („Uważam, że ta sztuka jest ordynarną zniewagą narodu austriackiego"). Bernhard odpierał ataki słowami: „Ja, mein Stueck ist scheuslich. Aber das Stueck, das jetzt drumherum aufgefuehrt wird, ist genauso scheusslich"[13] („Tak, moja sztuka jest wstrętna. Ale sztuka, która rozgrywa się teraz dookoła, jest tak samo wstrętna"). Premiera „Placu Bohaterów" należała do najbardziej burzliwych w dziejach Burgtheater, w którym tak gorzkich słów padających ze sceny pod adresem Austrii chyba jeszcze nie słyszano. Począwszy od fraz w stylu: „Pojedynczemu człowiekowi państwo zawsze robiło na głowę"[14] czy „Kiedy pan dzisiaj w Austrii wybierze jakiegoś polityka wybierze pan tylko skorumpowaną świnię"[15], skończywszy na bezpardonowych tyradach pod adresem austriackiego państwa i narodu.

nie może pan przecież zapomnieć
że znajduje się pan w najniebezpieczniejszym
dla ogółu państwie europejskim
gdzie robienie świństw jest najwyższym
przykazaniem
i gdzie prawa obywatelskie są deptane
[...]
W tym najstraszliwszym ze wszystkich
państw
ma pan tylko wybór
między czarnymi a czerwonymi świniami
nieznośny smród rozprzestrzenia się
z Hofburgu i z Ballhausplatz
i z parlamentu
na cały ten złajdaczony i zepsuty kraj
woła
To małe państwo jest dużą kupą gnoju[16]
Austriacy razem jako masa
są dzisiaj brutalnym i głupim narodem
W tym mieście każdy kto nie jest ślepy
musi dostawać codziennie amoku
patrzy w kierunku Burgtheater
Jedyne co pozostało temu biednemu zniewolonemu ludowi
to tylko teatr
Austria nie jest niczym innym jak tylko sceną
na której wszystko jest zdemoralizowane

13 Thomas Bernhard, *Werkgeschichte*, dz. cyt., s. 330.
14 *Plac Bohaterów*, dz. cyt., s. 432.
15 Tamże, s. 437.
16 Tamże, s. 465.

Mock said: "Wenn ich zustaendige Minister waere, wuerde ich dagegen aufstehen, dass so etwas auf dem Spielplan steht" ("If I was a minster responsible for such things, I would have stopped it from being staged"), and Bundespraesident Kurt Waldheim stated: "Ich halte dieses Stueck fuer eine grobe Beleidigung des oesterreichischen Volkes..." ("I think the play is a shameful affront to the Austrian nation"). Bernhard refuted the accusations by stating: "Ja, mein Stueck ist scheuslich. Aber das Stueck, das jetzt drumherum aufgefuehrt wird, ist genauso scheusslich"[13] ("Yes, my play is horrible. But the play which is going on all around us is also horrible"). The premiere of *Heroes' Square* was one of the most difficult in the annals of Burgtheater, which hadn't probably staged anything as openly anti-Austrian before. Starting with lines such as: "The individual always got it over the head from the state"[14] or "When you choose a politician in Austria of today you can only choose some corrupt swine"[15], ending with unchecked tirades against the Austrian state and nation.

no you cannot forget
that you find yourself in the most generally
dangerous state in Europe
where doing the dirty is a holy obligation
and where civil rights are trodden into the
ground

(...)
in this most awful of all countries
you can only choose
between black and red swine
an unbearable stink is everywhere
from Hofburg and Ballhausplatz
and the parliament
across this whole damned and corrupt land
he calls out
This little country is a big mound of manure[16]
Austrians together as a whole
today are a brutal and stupid people
In this town anyone who isn't blind
has to be driven to madness each day
looking in the direction of Burgtheater
All that this poor enslaved nation has left
is its theatre
Austria is nothing more but a stage
on which everything is demoralised rotten
and broken
bit part actors who hate themselves
six and a half million lonely and abandoned
six and a half million idiots and madmen
who are constantly screaming for the

13 Thomas Bernhard. *Werkgeschichte*, *op. cit.*, p. 330.
14 *Heroes' Square*, *op. cit.*, p. 432.
15 *Ibidem*, p. 437.
16 *Ibidem*, p. 465.

zgniłe i zepsute
nienawidzący samych siebie statyści
sześć i pół miliona samotnych
i opuszczonych
sześć i pół miliona debili i szaleńców
którzy bez przerwy z całego gardła wołają
o reżysera
Reżyser przyjdzie
i ostatecznie zepchnie ich w przepaść[17]

to co ci ludzie zrobili z Austrii
jest nie do opisania
pozbawioną ducha i kultury kloakę
której dojmujący smród czuć w całej Europie
i nie tylko w całej Europie[18]

Afera wokół *Heldenplatz* rozpętała wokół Thomasa Bernharda prawdziwe piekło i przyczyniła się do nadwyrężenia stanu jego zdrowia, a w konsekwencji prawdopodobnie również śmierci. Na wiedeńskich ulicach dochodziło nawet do rękoczynów pod adresem autora. W pewnym sensie prorocze okazały się słowa, które wypowiada jedna z postaci dramatu:

tam gdzie wszystko śmierdzi rozkładem
i gdzie wszystko woła o zagładę
pojedynczy głos stał się bezcelowy
[...]
każdego dnia mówi się przeciw temu
i pisze się przeciw temu
ale to co się przeciw temu mówi i co się przeciw temu pisze
nie jest słuchane i nie jest czytane
Austriacy nie słuchają nic i nie czytają
[...]
Austriacy stali się w pełni obojętnym
narodem
W stosunku do swojej katastrofalnej sytuacji
To jest ich nieszczęściem i ich katastrofą[19]

POLITYCZNY FINAŁ

Mimo że Thomas Bernhard postrzegał nawoływanie pod adresem państwa austriackiego jako głos wołającego na pustyni, to do końca życia nie zrezygnował z wyrażania swoich poglądów i nie szczędził rodakom ostrych słów. Dwie ostatnie powieści Bernharda – *Dawni Mistrzowie* i *Wymazywanie* – obfitują we frazy do złudzenia przypominające pasaże z *Placu Bohaterów*. Ich wydźwięk nie był może tak spektakularny jak wyrazy oburzenia towarzyszące publicznym premierom, lecz niewątpliwie potwierdzały one apogeum rozczarowania ojczyzną, które stało

17 Tamże, s. 409–410.
18 Tamże, s. 415–416.
19 Tamże, s. 416–417.

director
The director will come
only to push them over a precipice in the
end[17]

what these people have done to Austria
cannot be described
a cesspool without soul or culture
its stink wafting all over Europe
and not only the whole of Europe[18]

The scandal surrounding *Heldenplatz* caused a real war to erupt around its author, worsening his health and as a consequence, probably being on of the factors leading to his death. There were even fights over Bernhard in the streets of Vienna. In some way, his words turned out to be prophetic, as spoken by one of the characters from the play:

where everything stinks of decay
and everything calls for destruction
the solitary voice has become pointless

(...)
every day we speak against it
and write against it
but that which is said and written against it
is not heard and not read
Austrians do not listen and do not read

(...)
Austrians have become a completely indifferent nation
In relation to its catastrophic situation
This is their unhappiness and their disaster[19]

POLITICAL FINALE

Even though Thomas Bernhard felt calling upon the Austrian state was as pointless as a solitary voice calling out in the wilderness, until the end of his life he continued to express his opinions and did not spare his fellow Austrians the wrath of his tongue. His two final novels, *Old Masters* and *Extinction,* are both rich in phrasing which is stunningly similar to the passages from *Heroes' Square*. They perhaps did not cause consternation as potent as the expressions of outrage which accompanied his public premieres, but they certainly confirmed the peak of his disillusionment with his homeland, which had become Bernhard's signature message. Sitting on a bench in the Kunsthistorisches Museum, Reger concludes: "Today's Austria is a chaotic shit pile, a little nation dripping

17 *Ibidem*, pp. 409-410.
18 *Ibidem*, pp. 415-416 [trans. into English for the purposes of this article by Marek Kazmierski].
19 *Ibidem*, pp. 416-417 [trans. into English for the purposes of this article by Marek Kazmierski].

się udziałem Bernharda. Siedząc na ławce w Kunsthistorisches Museum, Reger stwierdza: „Ta dzisiejsza Austria to chaotyczny gnój, to ociekające megalomanią śmiechu warte państewko, które teraz, czterdzieści lat po tak zwanej drugiej wojnie światowej, totalnie zamputowane, osiągnęło absolutne dno”[20], a Franz Josef nad grobem rodziców myśli: „Bezecność to hasło, nikczemność to napęd, a zakłamanie to klucz do dzisiejszej Austrii [...]. Budząc się każdego poranka, powinniśmy się śmiertelnie wstydzić za tę dzisiejszą Austrię”[21]. Nie sposób jednak nie zauważyć, że u podłoża wszystkich Bernhardowskich obelg tkwi to, co Niemcy nazywają Hassliebe – niezwykle silne uczucie będące połączeniem miłości i nienawiści. Z ust Franza Josefa padają słowa: „Ciągle i ciągle powtarzam sobie, kochamy ten kraj, a przecież nienawidzimy tego kraju”[22], które znajdują dopełnienie w wyznaniu Regera: „Nie ma pan pojęcia, jak ja kocham ten kraj [...] do głębi jednak nienawidzę obecnego państwa. Ja z tym państwem nie chcę w przyszłości mieć nic wspólnego, codziennie wzbudza we mnie wstręt”[23]. Trudno o lepszy przykład wpisania w wypowiedź bohatera poglądów samego autora. W powieści Bernharda słowa te wypowiada osiemdziesięciodwuletni człowiek, w rzeczywistości pisarzowi nie dane było tak długo spierać się z Austrią. Thomas Bernhard, który w większości dzieł pisał o swoim kraju jak o piekle, nigdy go nie opuścił. Wiele podróżował, lecz zawsze wracał, często do Wiednia – tego najgorszego ze wszystkich miast. Miał w Górnej Austrii trzy domy, których zakup i odrestaurowanie wymagały od niego wielu poświęceń. Miejscem akcji niemalże wszystkich swoich utworów uczynił austriackie okolice, często te najbliższe. Jego postacie używają typowo austriackich zwrotów, noszą rdzennie austriackie nazwiska i jedzą austriackie potrawy, których zresztą sam autor był smakoszem. Thomas Bernhard opisywał kraj, który kochał. Testament pozostawił państwu, którego nienawidził:

[...] ani spośród tego, co opublikowano za mojego życia, ani ze spuścizny pośmiertnej, obojętnie gdzie znalezionej i obojętnie w jakiej postaci, cokolwiek zostało przeze mnie stworzone, napisane, nie ma prawa być przedstawiane, drukowane czy choćby odczytywane publicznie w obrębie granic państwa austriackiego w czasie określonym ustawą o ochronie praw autorskich [...] Po mojej śmierci nie wolno publikować ani słowa z obojętnie gdzie odnalezionej spuścizny, włącznie z listami i zapiskami[24].

20 *Dawni mistrzowie*, dz. cyt., s. 180.
21 Thomas Bernhard, *Wymazywanie. Rozpad*, przeł. Sława Lisiecka, Warszawa 2004, s. 535.
22 Tamże, s. 535.
23 *Dawni Mistrzowie*, dz. cyt., s. 181.

in laughable megalomania, forty years after WWII ended still totally amputated, having reached the absolute bottom”[20], and Franz Josef thinks to himself, standing over the graves of his parents: “Pricelessness is a phrase, villainy a driving force, and deceit is the key to today’s Austria (...). Waking each morning, we should be mortally ashamed of this Austria of today.”[21] It is impossible not to notice that at heart all these insults have what Germans call *Hassliebe* – a very powerful feeling which combines love and hate. Franz Josef says: “We keep on and on repeating that we love this country, when we actually hate this country”[22], something repeated by Reger: “You have, sir, no idea how much I love this country (...) and yet I absolutely detest the present state. I want to have nothing to do with this state in the future, it makes me feel sick every single day.”[23] It is hard to come by a more apt expression by any protagonist of the author’s own opinions. In Bernhard’s novel these words are spoken by an 82-year-old man, while the author himself was not to last that long, living in hate of his homeland. Thomas Bernhard, who mostly described his own country as a hell, never moved away from it. He travelled widely, but always returned, often to Vienna – that “worst” of all possible cities. He owned three houses in Upper Austria, and their purchase and restoration forced him to make many sacrifices. He set almost all of his works in Austrian locations, often those closest to his own homes. His characters use typically Austrian speech, have classically Austrian names and eat Austrian dishes, food the author himself was fond of. Thomas Bernhard kept on writing about a country he loved. His testament was something he left for a state which he loathed:

... nothing of what has been published during my life, nor from what I leave behind after my death, regardless of where it might be found and in what format, none of what I have created or written is to be performed, printed or even read in public within the borders of Austria in the time set by international copyright laws... After I die, not a word of anything I leave behind is to be published, not even my letters or notes.[24]

20 *Old Masters*, *op. cit.*, p. 180.
21 Thomas Bernhard: *Wymazywanie. Rozpad*. trans. Sława Lisiecka. Warszawa 2004, p. 535.
22 *Ibidem*, p. 535.
23 *Old Masters*, *op. cit.*, p. 181.
24 Marek Kędzierski, “Po śmierci Thomasa Bernharda.” *Literatura na Świecie*, no. 6, 1991, p. 4. [trans. into English for the purposes of this article by Marek Kazmierski].

Fragment rozprawy doktorskiej Agaty Wittchen-Barełkowskiej, opublikowanej w książce: Agata Wittchen-Barełkowska, *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Bernharda*, wyd. Nauka i Innowacje, Poznań 2015

AGATA WITTCHEN-BAREŁKOWSKA z wykształcenia filolog polski, teatrolog, doktor nauk humanistycznych. Współpracowała m.in. z Teatrem Dramatycznym m. st. Warszawy, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Malta Festival, International Cochran Piano Competition oraz Teatrem Nowym w Poznaniu, w którym stworzyła i zrealizowała autorski program edukacji teatralnej oraz działań z zakresu audience development. Kierownik biura festiwalowego IV Międzynarodowego Festiwalu Klasyki Światowej organizowanego przez Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi. Publikowała m.in. w „Teatrze”, „Didaskaliach”, „Ruchu Literackim”, „Kwartalniku Artystycznym” i „Czasie Kultury”. Wielbicielka i znawczyni twórczości Thomasa Bernharda, któremu poświęciła pracę doktorską. Otrzymała stypendium Stipendienstiftung der Republik Österreich, dzięki któremu przeprowadziła półroczne badania w Archiwum Thomasa Bernharda w Austrii. Autorka książki *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Berharda*.

24 Marek Kędzierski, *Po śmierci Thomasa Bernharda*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 6, s. 4.

This is an excerpt from Agata Wittchen-Barełkowska doctoral thesis, published in the book: Agata Wittchen-Barełkowska, *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Bernharda*, wyd. Nauka i Innowacje, Poznań 2015

AGATA WITTCHEN-BAREŁKOWSKA Polish philologist, theatre scholar; collaborated with among others Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Malta Festival, International Cochran Piano Competition and Teatr Nowy in Poznań, where she created and conducted her own educational programme dedicated to audience development. Head of Festival Office at 4th International Festival of World’s Classics, organized by Stefan Jaracz Theatre in Łódź, Poland. She has been publishing in i.a. *Teatr*, *Didaskalia*, *Ruch Literacki*, *Kwartalnik Artystyczny*, and *Czas Kultury*. Wrote her PhD dissertation on Thomas Bernhard oeuvre Recipient of Stipendienstiftung der Republik Österreich, thanks to which she carried out six-month research in the Thomas Bernhard archives in Austria. Author of a monograph entitled *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Berharda*.

WOKÓŁ *PLACU BOHATERÓW*
– ROZMOWA O OSTATNIM DRAMACIE THOMASA BERNHARDA Z UDZIAŁEM JACKA ST. BURASA, KAROLA FRANCZAKA I ADAMA LIPSZYCA. PROWADZENIE: AGATA WITTCHEN-BAREŁKOWSKA

AROUND AND ABOUT *HEROES' SQUARE*
– THOMAS BERNHARD'S LAST PLAY: A DISCUSSION WITH PARTICIPATION OF: JACEK ST. BURAS, KAROL FRANCZAK, ADAM LIPSZYC MODERATED BY: AGATA WITTCHEN-BAREŁKOWSKA

DYSKUSJA
DISCUSSION

13.10.2016 · 15:30
SALA KINOWA CK
WSTĘP WOLNY
FREE ADMISSION
PARTNEREM SPOTKANIA JEST AUSTRIACKIE FORUM KULTURY
IN PARTNERSHIP WITH AUSTRIAN CULTURAL FORUM

austriackie forum kultury waw

Plac Bohaterów to ostatni dramat napisany przez Thomasa Bernharda na okoliczność setnej rocznicy Burgtheater na Ringstrasse. Jego premiera wywołała prawdziwą burzę i była w Austrii jednym z największych teatralnych skandali końca XX wieku. Podczas spotkania będziemy rozmawiać o kontekstach ważnych dla powstania i recepcji tego tekstu, a także o jego aktualności i o tym, czy opisaną w nim austriackość można przełożyć na dzisiejszą polskość.

JACEK ST. BURAS – tłumacz literatury niemieckojęzycznej, krytyk literacki, autor licznych przekładów niemieckojęzycznej liryki (m.in. P. Celana, B. Brechta, G. Benna), eseistyki (m. in. R. Musila), prozy (m. in. H. Burgera, Ch. Ransmayra) oraz przeszło 70 sztuk teatralnych (m.in. G. E. Lessinga, J. W. Goethego, F. Schillera, H. von Kleista, F. Brucknera, Ö. von Horvátha, B. Brechta, F. Dürrenmatta, H. Müllera, T. Dorsta, T. Bernharda). Laureat wielu polskich i zagranicznych nagród za twórczość translatorską.

KAROL FRANCZAK – socjolog i kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się problematyką władzy i komunikacji, socjologii kultury oraz sztuki współczesnej. Autor książki o niepokornych pisarzach austriackich *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością* (Universitas) oraz posłowia do powieści Thomasa Bernharda *Kalkwerk* (Officyna). Artykuły o kulturze austriackiej publikował m.in. w „Odrze" i „Tygodniku Powszechnym".

ADAM LIPSZYC – eseista i tłumacz, pracuje w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, uczy w Szkole Nauk Społecznych, w Collegium Civitas oraz na Uniwersytecie Muri im. Franza Kafki. Autor książek *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma* (Kraków, 2005), *Ślad judaizmu w filozofii XX wieku* (Warszawa, 2009), *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera* (Warszawa, 2011) i *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina* (Kraków, 2012), *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie* (Kraków, 2015). Laureat nagrody Literatury na Świecie im. Andrzeja Siemka, nagrody Allianz Kulturstiftung i Nagrody Literackiej Gdynia.

AGATA WITTCHEN-BAREŁKOWSKA – z wykształcenia filolog polski, teatrolog, doktor nauk humanistycznych. Publikowała m.in. w „Teatrze", „Didaskaliach", „Ruchu Literackim", „Kwartalniku Artystycznym" i „Czasie Kultury". Wielbicielka i znawczyni twórczości Thomasa Bernharda, któremu poświęciła pracę doktorską. Otrzymała stypendium Stipendienstiftung der Republik Österreich, dzięki któremu przeprowadziła półroczne badania w Archiwum Thomasa Bernharda w Austrii. Autorka książki *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Berharda*.

Heroes' Square is the last play ever written by Thomas Bernhard. Created to commemorate the one hundredth anniversary of Ringstrasse's Burgtheater, its premiere caused unparalleled controversy in Austria, making it one of the largest theatre scandals of the late twentieth century. During our discussion we will be talking about contexts key to the inception and reception of the drama and about the text's validity and relevance as well as about whether the Austrianness described by Bernhard can be in any way transposed onto the Polishness of today.

JACEK ST. BURAS – translator of German language literature, literary critic, author of translations of poetry (among others by P. Celan, B. Brecht, G. Benn), essays (among others by R. Musil), prose (among others by H. Burger, Ch. Ransmayr), and over 70 theatre plays (among others by G. E. Lessing, J. W. Goethe, F. Schiller, H. von Kleist, F. Bruckner, Ö. von Horváth, B. Brecht, F. Dürrenmatt, H. Müller, T. Dorst, T. Bernhard). Recipient of numerous Polish and international awards for his translation output.

KAROL FRANCZAK – sociologist and cultural analyst, associate professor at University of Łódź's Sociology Institute; his main scholarly interests include issues related to authority and communication, sociology of culture and contemporary art. Author of a monograph on subversive Austrain writers *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością* (Universitas) and of the preface to Thomas Bernhard's novel *Kalkwerk* (Officyna). Published essays on Austrian literature in among others *Odra* and *Tygodnik Powszechny*.

ADAM LIPSZYC – essayist and translator, works at Polish Academy of Sciences' Philosophy and Sociology Department, teaches at the School of Social Sciences, at Collegium Civitas, and at Walter Benjamin's University of Muri. Author of books: *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma* (Kraków, 2005), *Ślad judaizmu w filozofii XX wieku* (Warszawa, 2009), *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera* (Warszawa, 2011), *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina* (Kraków, 2012), *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie* (Kraków, 2015). Laureate of numerous awards, including: *Literatura na Świecie* Prize, Nagroda Literacka Gdynia, and Allianz Kulturstiftung.

AGATA WITTCHEN-BAREŁKOWSKA – PhD, Polish philologist, theatre scholar. She has been publishing in i.a. Teatr, Didaskalia, Ruch Literacki, Kwartalnik Artystyczny, and Czas Kultury. Wrote her PhD dissertation on Thomas Bernhard oeuvre. Recipient of Stipendienstiftung der Republik Österreich, thanks to which she carried out six-month research in the Thomas Bernhard archives in Austria. Author of a monograph entitled *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Berharda*.

SPOTKANIE Z PROF. ZBIGNIEWEM MIKOŁEJKĄ
TRZEBA WYARTYKUŁOWAĆ TEN LĘK

MEETING WITH PROF. ZBIGNIEW MIKOŁEJKO
ONE OUGHT TO ARTICULATE THIS FEAR

SPOTKANIE
MEETING

7.10.2016 · 17:00
SALA KINOWA CK
WSTĘP WOLNY
FREE ADMISSION

Na XXI Konfrontacje Teatralne do Lublina po raz pierwszy w swojej długoletniej praktyce artystycznej przyjedzie Krystian Lupa. Ten wybitny polski reżyser pojawi się w Lublinie ze spektaklem zrealizowanym na scenie Litewskiego Narodowego Teatru Dramatycznego. *Plac Bohaterów* (2015) to adaptacja ostatniego dramatu austriackiego pisarza i dramaturga Thomasa Bernharda. A zatem to niecodzienne wydarzenie stworzy nam okazję do obcowania nie tylko ze znakomitym polskim reżyserem, lecz także z duchem kontrowersyjnego austriackiego pisarza.

Czytając Bernharda, odnosimy wrażenie, że skonstruowany przez niego świat jest tak szczelnie domknięty, tak skrupulatnie umeblowany, że wszelka interwencja w obrębie tego uniwersum wydaje się być z góry skazana na porażkę. Dlatego każda próba przekroczenia granicy danego utworu i nawiązania współpracy z histerycznym narratorem wymaga od reżysera heroicznej postawy. *Obsesja* Krystiana Lupy, która każe mu realizować kolejne spektakle na podstawie dzieł Austriaka, ma w sobie coś z artystycznej nerwicy samego pisarza (kompulsywny charakter tej literatury czytelnik jest w stanie uchwycić już po lekturze zaledwie kilku stron dowolnego utworu). Paradoks, który poniekąd przybliża tajemnicę tej relacji, polega na tym, że to, co możemy powiedzieć o „natręctwie" Lupy, koreluje z literacką „nerwicą" samego Bernharda. Działania teatralne reżysera są realizacją diabelskiej logiki „wymazywania" samego siebie zaprogramowanej przez samego pisarza. Dlatego odnosimy wrażenie, że reżyser odczytuje Bernharda właściwie. Wszystko to tajemniczo synchronizuje z tak silnie obecnym w tych tekstach motywem samobójstwa. W *Placu Bohaterów* to właśnie samobójstwo głównego bohatera dopiero uruchamia całą akcję. Finał skutkuje uwolnieniem niedostrzegalnych gołym okiem, ale wciąż żywych demonów nazizmu. W swoim państwie Bernhard funkcjonował jak wyrzut sumienia – nieustannie przypominał swoim rodakom o niechlubnych fragmentach historii ich państwa. Ta kolejna próba przypomnienia zmarłego w 1989 roku pisarza zbiega się w czasie z niepokojącą sytuacją w naszym kraju. W czasie gdy upolitycznia się historię, a pamięć o własnych błędach przygniata się ciężarem ideologicznej narracji; kiedy to przez kraj przetacza się fala nacjonalistycznych demonstracji, wymowa *Placu Bohaterów* wydaje się być szalenie aktualna. „Trzeba wyartykułować ten lęk" – postuluje Lupa[1], obserwując polską rzeczywistość ostatnich miesięcy.

Piotr Pękala

Czym różni się „wymazywanie" od samobójstwa? Jak obecnie ujawniają się mityczne formy zachowań. O symbolicznym znaczeniu śmierci oraz o współczesnych niepokojach i lękach opowie filozof i historyk religii Zbigniew Mikołejko. Spotkanie poprowadzi Piotr Pękala.

ZBIGNIEW MIKOŁEJKO - filozof i historyk religii, eseista. Profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie. Aktywny komentator aktualnych problemów społeczno-politycznych. Autor i współautor ponad ośmiuset artykułów i kilkunastu książek. Wystarczy wspomnieć ostatnie, bardzo istotne pozycje, które ukazały się nakładem wydawnictwa „słowo/obraz terytoria": *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa*, *We władzy wisielca. Z dziejów wyobraźni Zachodu oraz We władzy wisielca* t. 2: *Ciemne moce, okrutne liturgie*.

PIOTR PĘKALA - kurator, autor tekstów o sztuce. Na stałe pracuje w Centrum Kultury w Lublinie, gdzie prowadzi projekt „Ende Neu", w ramach którego zrealizował w Galerii Białej kilka wystaw indywidualnych oraz wystawę zbiorową *Diabły* (2014). Organizuje spotkania oraz prezentacje elektronicznej muzyki eksperymentalnej. Należy do zespołu Konfrontacji Teatralnych. Obecnie pracuje nad doktoratem na temat twórczości filmowej Andrzeja Żuławskiego.

1 Tytuł został zaczerpnięty z monologu Krystiana Lupy z instalacji „SPI>RA>LA". Krystian Lupa, *I znowu się na coś strasznego zgodzimy*, [w:] „Tygodnik Powszechny", nr 47, dodatek „Teatr Ogromny" 25.11.2015.

For the first time in his longtime artistic practice, Krystian Lupa will visit Lublin and participate in the 21st Theatre Confrontations Festival. This outstanding Polish theatre director visits Lublin with a play staged by the Lithuanian National Drama Theatre. His *Heroes' Square* (2015) is an adaptation of the last drama by Austrian writer and playwright Thomas Bernhard, offering us a unique opportunity not only to experience the work of the brilliant Polish director but also to feel the presence of the spirit of the controversial Austrian writer.

Reading Bernhard we get the sensation that the world he has created is firmly shut, so painstakingly furnished that any intervention on our part is destined to fail. For that reason, any attempt to cross the border, enter this particular work and foster cooperation with the hysterical narrator requires heroism of the director. The director's "obsession", which forces him to stage consecutive plays based on the creative output of the Austrian bears some correspondence to the artistic neurosis that the writer himself suffered from (the compulsive nature of Bernhard's writing is palpable to anyone upon reading barely a few pages). This paradox, which somehow casts light on the mystery of the above-mentioned relation, means that what we can say about Lupa's "compulsion" correlates with the literary "neurosis" that affects Bernhard. Lupa's theatrical work is the embodiment of the devil's logic of the "extinction" of the self, as programmed by the writer himself. That is why we are under the impression that Lupa reads Bernhard accordingly. All this is mysteriously synchronised with the motif of suicide that features prominently in the Austrian's work. In *Heroes' Square* it is the protagonist's suicide that triggers the plot. The play's finale results in the liberation of the imperceptible but still very much alive demons of Nazism. In his own homeland Bernhard functioned as the nation's prick of conscience – it ceaselessly reminded his fellow Austrians about the disgraceful chapters in the history of their country. This yet another attempt to dust off the legacy of the writer who died in 1989 coincides with the troubling situation that our own country has found itself in. When history is being politicised and the memory of our own past mistakes is being burdened with the weight of ideological narrative, when a series of nationalist demonstrations are rolling across the country, the message that *Heroes' Square* imparts seems urgently topical. "One ought to articulate this fear," states Lupa[1], keenly observing the Polish reality of the last few months.

Piotr Pękala

What's the difference between "extinction" and a suicide ? How do the mythical forms of behaviour reveal itself nowadays? Zbigniew Mikołejko, philosopher and historian of religion, will tell us about symbolic meaning of death, contemporary anxieties and fears. The meeting will be conducted by Piotr Pękala.

ZBIGNIEW MIKOŁEJKO Philosopher and historian of religion, essayist. Professor at the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences. Active commentator of current socio – political problems. Author and co-author of several books and more than eight hundred articles. Just to mention very important items that appeared in the publishing house "word / image territories" *Death and text. The situation in the perspective of the final words*, *In power of The Hanged Man. From the history of the Western imagination* and *In power of The Hanged Man* vol. 2: *Dark Powers, Cruel Liturgies*.

PIOTR PĘKALA Curator and writer on art. Permanently working in the Centre for Culture in Lublin, where he leads the project "Ende Neu", under which, in the White Gallery, he launched several individual exhibitions and collective exhibition *Devils* (2014). He organizes meetings and presentations of electronic experimental music. He is a part of a core team of the Theatre Confrontations Festival and is currently working on PhD about Andrzej Zulawski's artwork.

1 The title is a phrase originally included in Krystian Lupa's monologue from "SPI>RA>LA", an art installation. Krystian Lupa, *I znowu się na coś strasznego zgodzimy*, in: *Tygodnik Powszechny*, no. 47, colour supplement *Teatr Ogromny*, 25 November 2015.

IVO DIMCHEV
SONGS FROM MY SHOWS

IVO DIMCHEV
SONGS FROM MY SHOWS

KONCERT
CONCERT

07.10.2016 · 22:00
PIWNICE CK
60 MIN
30/40 ZŁ
JĘZYK · ANGIELSKI Z POLSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · ENGLISH WITH POLISH SUBTITLES

Ivo Dimchev, jeden z najciekawszych i najbardziej kontrowersyjnych performerów w Europie, tym razem prezentuje zbiór piosenek, które napisał na potrzeby swoich dotychczasowych spektakli. W tym przypadku wykonuje je jako niezależne utwory, stanowiące ilustrację pojedynczych pojęć. W rezultacie piosenki oddzielone są od swych pierwotnych kontekstów i nabierają nowego znaczenia. Osobliwy głos i choreografia bułgarskiego performera dopełniają niezwykłej całości.

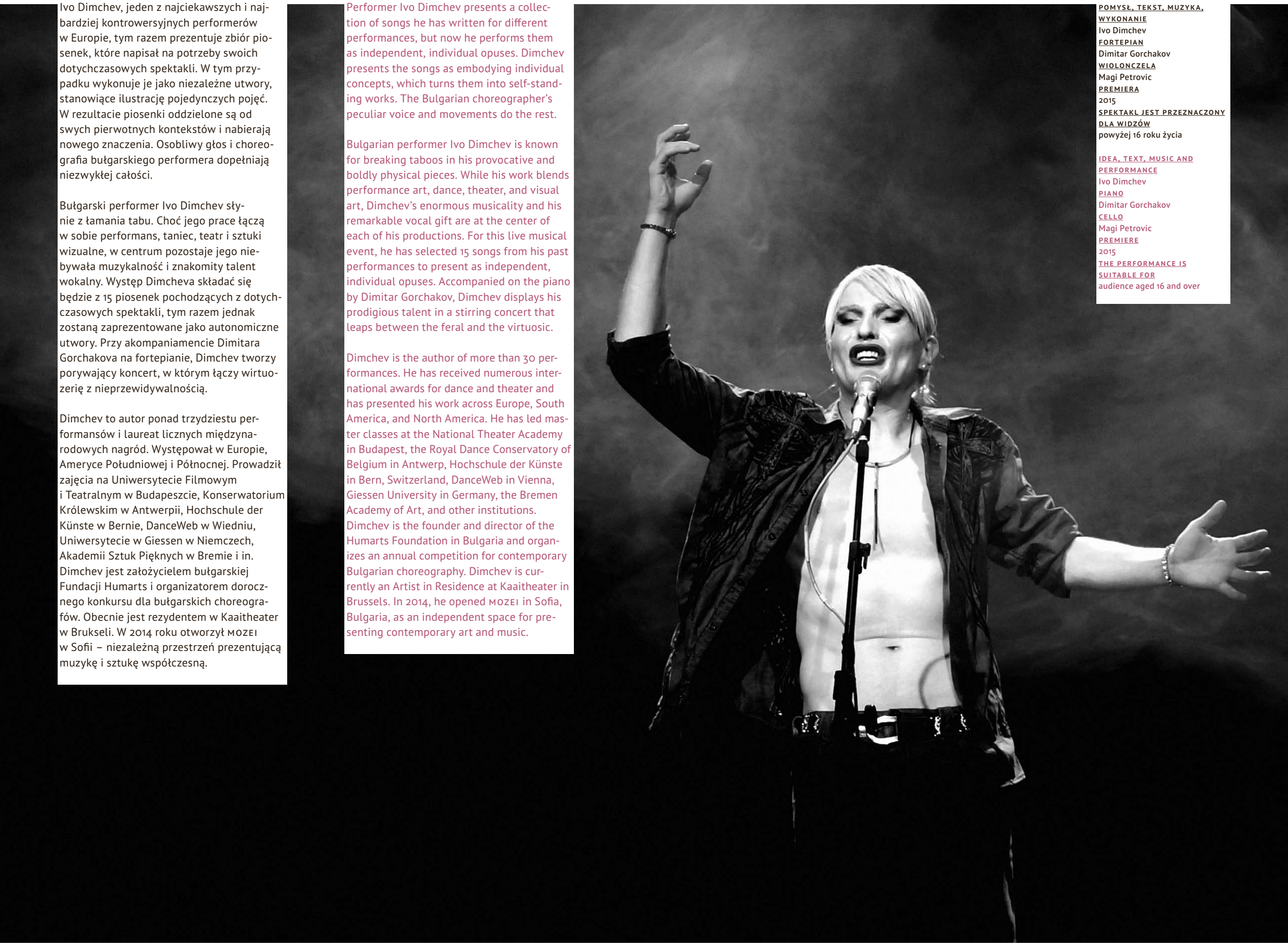
Bułgarski performer Ivo Dimchev słynie z łamania tabu. Choć jego prace łączą w sobie performans, taniec, teatr i sztuki wizualne, w centrum pozostaje jego niebywała muzykalność i znakomity talent wokalny. Występ Dimcheva składać się będzie z 15 piosenek pochodzących z dotychczasowych spektakli, tym razem jednak zostaną zaprezentowane jako autonomiczne utwory. Przy akompaniamencie Dimitara Gorchakova na fortepianie, Dimchev tworzy porywający koncert, w którym łączy wirtuozerię z nieprzewidywalnością.

Dimchev to autor ponad trzydziestu performansów i laureat licznych międzynarodowych nagród. Występował w Europie, Ameryce Południowej i Północnej. Prowadził zajęcia na Uniwersytecie Filmowym i Teatralnym w Budapeszcie, Konserwatorium Królewskim w Antwerpii, Hochschule der Künste w Bernie, DanceWeb w Wiedniu, Uniwersytecie w Giessen w Niemczech, Akademii Sztuk Pięknych w Bremie i in. Dimchev jest założycielem bułgarskiej Fundacji Humarts i organizatorem dorocznego konkursu dla bułgarskich choreografów. Obecnie jest rezydentem w Kaaitheater w Brukseli. W 2014 roku otworzył MOZEI w Sofii – niezależną przestrzeń prezentującą muzykę i sztukę współczesną.

Performer Ivo Dimchev presents a collection of songs he has written for different performances, but now he performs them as independent, individual opuses. Dimchev presents the songs as embodying individual concepts, which turns them into self-standing works. The Bulgarian choreographer's peculiar voice and movements do the rest.

Bulgarian performer Ivo Dimchev is known for breaking taboos in his provocative and boldly physical pieces. While his work blends performance art, dance, theater, and visual art, Dimchev's enormous musicality and his remarkable vocal gift are at the center of each of his productions. For this live musical event, he has selected 15 songs from his past performances to present as independent, individual opuses. Accompanied on the piano by Dimitar Gorchakov, Dimchev displays his prodigious talent in a stirring concert that leaps between the feral and the virtuosic.

Dimchev is the author of more than 30 performances. He has received numerous international awards for dance and theater and has presented his work across Europe, South America, and North America. He has led master classes at the National Theater Academy in Budapest, the Royal Dance Conservatory of Belgium in Antwerp, Hochschule der Künste in Bern, Switzerland, DanceWeb in Vienna, Giessen University in Germany, the Bremen Academy of Art, and other institutions. Dimchev is the founder and director of the Humarts Foundation in Bulgaria and organizes an annual competition for contemporary Bulgarian choreography. Dimchev is currently an Artist in Residence at Kaaitheater in Brussels. In 2014, he opened MOZEI in Sofia, Bulgaria, as an independent space for presenting contemporary art and music.



POMYSŁ, TEKST, MUZYKA, WYKONANIE
Ivo Dimchev
FORTEPIAN
Dimitar Gorchakov
WIOLONCZELA
Magi Petrovic
PREMIERA
2015
SPEKTAKL JEST PRZEZNACZONY DLA WIDZÓW
powyżej 16 roku życia

IDEA, TEXT, MUSIC AND PERFORMANCE
Ivo Dimchev
PIANO
Dimitar Gorchakov
CELLO
Magi Petrovic
PREMIERE
2015
THE PERFORMANCE IS SUITABLE FOR
audience aged 16 and over

GROUNDFLOOR GROUP
PARENTAL CTRL

GROUNDFLOOR GROUP
PARENTAL CTRL

SPEKTAKL
PERFORMANCE

08.10.2016 · 18:00
SALA WIDOWISKOWA CK
70 MIN
20/30 ZŁ
JĘZYK · RUMUŃSKI I WĘGIERSKI Z POLSKIMI I ANGIELSKIMI NAPISAMI
LANGUAGE · ROMANIAN AND HUNGARIAN WITH POLISH AND ENGLISH SUBTITLES

Parental Ctrl to koncert-performans poświęcony Pokoleniu Y i ich rodzicom, ucieczce od rzeczywistości i zależności od świata wirtualnego, nieuniknionym zbliżeniom i starciom między pokoleniami.

– Halo?
– Cześć mamo!
– Jak się masz kochanie?
– W porządku. A wy?
– My też. Wszystko gra? Jak praca? Złapałaś grypę? Potrzebujesz pieniędzy?
– Nie, wszystko w porządku. Hej, muszę kończyć, zadzwonię później, ok?
– Jasne, nie przeszkadzam, zadzwoń, jak będziesz mogła!
– Dobra, na razie!
– Pa, kochanie!
–
– Posłuchaj...
–
– Kocham cię.
– Ja ciebie też.

OSTRZEŻENIE
Ze względu na intensywne wykorzystanie światła stroboskopowego, wytwornic dymu i głośnej muzyki, obecność na spektaklu nie jest zalecana dzieciom, osobom z epilepsją, osobom z rozrusznikami serca oraz kobietom w ciąży.

Parental Ctrl is a performance-concert about generation Y and their parents, about the escape from reality and the dependence on virtuality, about the inevitable connections and ruptures between generations.

– Hello?
– Hi, Mum!
– How are you, sweetheart?
– I'm ok. You, guys?
– We're ok too. All's fine? Work? Did you get the flu? Do you need money?
– No, everything's fine. Hey, I have to hang up, I'll call you back later, ok?
– Of course, I didn't mean to bother, call me whenever you can!
– Ok, bye!
– Bye, darling!
–
– Listen...
–
– I love you.
– I love you too.

WARNING
Because of the excessive use of strobe lights, fog machine and loud music, we do not recommend this performance to children, people with epilepsy, pacemakers and pregnant women.

REŻYSERIA
Ferenc Sinkó
SPEKTAKL POWSTAŁ WE WSPÓŁPRACY Z PERFORMERKAMI
kata bodoki-halmen, Kinga Ötvös, Krisztina Sipos
DRAMATURG/DRUGI REŻYSER
Panna Adorjáni
ORYGINALNA MUZYKA
bhkata & the blue screen band
WIDEO, ŚWIATŁO, DŹWIĘK
Attila Almási
WIZUALIZACJE, ASYSTENT TECHNICZNY
Radu Bogdan
PRODUKCJA
Kinga Kelemen/GroundFloor Group
KOPRODUKCJA
Fabrica de Pensule
SPEKTAKL POWSTAŁ W RAMACH
Hotspot.art – Contemporary Art and Culture for Communities, projektu koordynowanego przez The Paintbrush Factory, stworzonego przy wsparciu grantowym Norwegii, Islandii, Liechtensteinu oraz rządu Rumunii.
PODZIĘKOWANIA SPECJALNE
Adrian Ghenie, Șerban Savu

DIRECTED BY
Ferenc Sinkó
CREATED IN COLLABORATION WITH THE PERFORMERS
kata bodoki-halmen, Kinga Ötvös, Krisztina Sipos
DRAMATURG/ASSISTANT DIRECTOR
Panna Adorjáni
ORIGINAL MUSIC
bhkata & the blue screen band
VIDEO, LIGHT, SOUND
Attila Almási
VISUALS, TECHNICAL ASSISTANT
Radu Bogdan
PRODUCER
Kinga Kelemen/GroundFloor Group
THE PERFORMANCE WAS CREATED IN
the frame of Hotspot.art – Contemporary Art and Culture for Communities, a project coordinated by The Paintbrush Factory, and supported by a grant from Norway, Iceland, Liechtenstein and the Romanian Government.
CO-PRODUCER
Fabrica de Pensule,
SPECIAL THANKS TO
Adrian Ghenie, Șerban Savu

East European Performing Arts Platform

Initiated by:

Jointly organized with:

Centrum Performatywne jest międzynarodowym laboratorium łączącym działania badawcze i artystyczne w kontekście współczesnych sztuk performatywnych. Jednym z podstawowych zadań Centrum jest budowanie i rozwijanie dyskursu oraz krytycznej refleksji wokół współczesnych praktyk choreograficznych i performatywnych. Program Centrum, oparty na ciągłym przenikaniu się perspektywy teoretycznej z praktyką artystyczną, będzie składał się m.in. z rezydencji badawczych i artystycznych, seminariów, debat i warsztatów z udziałem polskich i międzynarodowych twórców oraz teoretyków.

Centrum Performatywne jest nowym projektem EEPAP (www.eepap.culture.pl) i Centrum Kultury w Lublinie (http://ck.lublin.pl/pl/). Kuratorką CP jest Marta Keil.

Kluczowym założeniem Centrum jest stworzenie przestrzeni, w której możliwy jest swobodny, żywy dialog, nie podporządkowany regułom rynku i wolny od hierarchicznych struktur akademickich. Naszym podstawowym celem jest zaoferowanie artystom, badaczom i producentom sztuki czasu oraz przestrzeni do pracy, która nie musi zakończyć się pokazem „gotowego produktu". Przestrzeń Centrum jest przestrzenią wolną od konieczności ciągłego wytwarzania nowych produkcji, spektakli, wydarzeń, premier, pokazów. W zamian proponuje czas na rozwijanie własnych praktyk artystycznych i badawczych, tworzy przestrzeń wymiany doświadczeń i wspiera rozwój krytycznej refleksji na temat współczesnych praktyk choreograficznych i performatywnych w politycznym, społecznym i ekonomicznym kontekście.

Performative Centre is conceived as a research and artistic practice laboratory which creates and elaborates discourse around contemporary performing arts practices. One of the core tasks of the Centre is to build and develop discourse and critical reflection related to contemporary choreographic and performative practices. The programme of the Centre will consist of research and residency projects, seminars, discussions and workshops with the participation of Polish and international creators and theoreticians, always combining critical and artistic practice in the field of contemporary performing arts.

PC is a new initiative by EEPAP (www.eepap.culture.pl) and the Centre for Culture in Lublin, Poland (http://ck.lublin.pl/en/) and is curated by Marta Keil.

The Centre's mission is to create a space which enables an open, animated dialogue, not subordinated to the market principles and free from hierarchical academic structures. The Centre's main goal is to offer the artists, thinkers and culture workers time and space to think and practice instead of forcing them to produce a new event, "a cut-and-dried commodity." The space of the Centre is liberated from the necessity to continually produce new shows, plays, events, premieres and showcases. Instead, the Centre offers a space which is focused on developing the choreographic and performing arts practices and, by doing so, on strengthening a critical reflection around them in the social, political and economic context.

10.10 PONIEDZIAŁEK
10:00-14:00 CENTRUM PERFORMATYWNE warsztaty Rabih Mroué · SALA PRÓB
15:00 CENTRUM PERFORMATYWNE Wykład Bojany Kunst oraz promocja polskiego wydania książki *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przygotowanego wspólnie przez Konfrontacje Teatralne i Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego · SALA KINOWA

11.10 WTOREK
10:00-11:30 CENTRUM PERFORMATYWNE seminarium Bojany Kunst · SALA PRÓB
12:00-16.00 CENTRUM PERFORMATYWNE warsztaty Rabih Mroué · SALA PRÓB

12.10 ŚRODA
14.30 CENTRUM PERFORMATYWNE „Platforma. Po co nam słownik pojęć wspólnych?" – spotkanie oraz promocja słownika *Platform. East European Performing Arts Companion* pod redakcją Joanny Krakowskiej i Darii Odija, wydanego przez EEPAP oraz Instytut Sztuki PAN · SALA KINOWA

Na wszystkie wydarzenia wstęp wolny.

JOANNA KRAKOWSKA adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, wice-naczelna miesięcznika „Dialog", współwłaścicielka Oficyny Wydawniczej Errata. Zajmuje się historią teatru współczesnego, teatrem i dramatem politycznym oraz przemianami społeczno-obyczajowymi znajdującymi odbicie w sztuce współczesnej. Jest m.in. autorką monografii *Mikołajska. Teatr i PRL*, współautorką (z Krystyną Duniec) książek: *Soc i sex. Diagnozy teatralne i nieteatralne* (nagrodzonej w konkursie Fundacji Kultury) i *Soc, sex i historia* (2014) oraz współredaktorką amerykańskiej antologii polskiego dramatu *(A)pollonia. Twenty-First Century Polish Drama and Texts for the Stage*. W Instytucie Teatralnym w Warszawie prowadziła dwa multimedialne projekty zbiorowe, których celem jest opowiedzenie na nowo historii polskiego teatru: „Teatr Publiczny. Przedstawienia" oraz „HyPaTia" – przywracający kobietom teatru w Polsce należne im miejsce w historii.

10.10 MONDAY
10:00-14:00 PERFORMATIVE CENTRE workshop by Rabih Mroué · REHEARSAL SPACE
15:00 PERFORMATIVE CENTRE Lecture by Bojana Kunst and launch Polish translation of Bojana Kunst' book *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, published by the Theatre Confrontations Festival and the Zbigniew Raszewski Theatre Institute · CINEMA

11.10 TUESDAY
10:00-11:30 PERFORMATIVE CENTRE seminar by Bojana Kunst · REHEARSAL SPACE
12:00-16.00 PERFORMATIVE CENTRE workshop by Rabih Mroué · REHEARSAL SPACE

12.10 WEDNESDAY
14.30 PERFORMATIVE CENTRE "Platform. What do we need the common terms dictionary for?" – meeting and launch of the book *Platform. East European Performing Arts Companion*, edited by Joanna Krakowska and Daria Odija and published by EEPAP and the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences · CINEMA

Admission free for all events.

JOANNA KRAKOWSKA is an assistant professor in the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, deputy editor-in-chief of *Dialog*, co-owner of Errata Publishing House. Specialises in the history of contemporary theatre, in political theatre and dramaturgy, as well as in social changes and their reflection in contemporary art. Author of monographs, among others, *Mikołajska. Teatr i PRL*, co-author (alongisde Krystyna Duniec) of: *Soc i sex. Diagnozy teatralne i nieteatralne* (recipient of the Kultura Foundation Award) and *Soc, sex i historia* (2014), and co-editor of anthology of Polish drama *(A)pollonia. Twenty-First Century Polish Drama and Texts for the Stage*. In the Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw, Krakowska conducted *Teatr Publiczny. Przedstawienia* and *HyPaTia*, two multimedia collective projects whose aim was to re-tell the story of the Polish theatre, to tell *herstory* and to re-claim the important – and often sidelined – role (and agency) of women in the development of theatre in Poland.

BOJANA KUNST filozofka, dramaturżka, badaczka sztuk performatywnych. Profesor w Instytucie Teatrologii Stosowanej Uniwersytetu Justusa Liebiga w Gießen, gdzie jest odpowiedzialna za studia drugiego stopnia na kierunku Choreografia i performans. Członkini redakcji magazynu „Maska", periodyku „Amfiteater" oraz „Performance Research". Jej eseje opublikowane zostały w wielu czasopismach akademickich oraz wydawnictwach; naucza i wykłada na wielu uniwersytetach w Europie. Jest autorką wielu książek, m.in. *Impossible Body* (Maska 1999), *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* (Maska 2004), *Processes of Work and Collaboration in Contemporary Performanc*" (red., Ljubljana 2006), *Contemporary Performing Arts* (Ljubljana 2006, współred. Petra Pogorevc), *Performance and Labour* (Performance Research 2012, współred. Gabriele Klein), *Umetnik na delu* (Maska 2012) oraz *Artist at Work — Proximity of Art and Capitalism* (Zero Books 2015). Oficjalna strona: www.kunstbody.org

BOJANA KUNST is a philosopher, dramaturg and performance theoretician. She is a professor at the Institute for Applied Theater Studies at Justus Liebig University Giessen, where she is leading an international master's programme – Choreography and Performance. She is a member of the editorial board of Maska Magazine, Amfiteater and Performance Research. Her essays have appeared in numerous journals and publications and she has thought and lectured extensively at various universities in Europe. She published several publications, among them *Impossible Body* (Maska 1999), *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* (Maska 2004), *Processes of Work and Collaboration in Contemporary Performance* (ed., Ljubljana 2006), *Contemporary Performing Arts* (Ljubljana 2006, ed. with Petra Pogorevc), *Performance and Labour* (Performance Research 2012, ed. with Gabriele Klein), *Umetnik na delu* (Maska 2012), and *Artist at Work — Proximity of Art and Capitalism* (Zero Books 2015). Website: www.kunstbody.org

RABIH MROUÉ mieszka i pracuje w Bejrucie oraz w Berlinie. Zafascynowany przenikaniem się fikcji i realności, w swojej praktyce artystycznej, wywodzącej się z teatru, swobodnie sięga do rozmaitych dyscyplin, pracując pomiędzy sceną, performansem i sztukami wizualnymi. Jest współzałożycielem Beirut Art Center, współwydawcą TDR: The Drama Review (Nowy Jork) oraz stałym reżyserem w monachijskiej Kammerspiele. Jego najnowsze spektakle to *So Little Time* (2016), *Ode to Joy* (2015), *Riding on a Cloud* (2013) oraz *33 RPM and a Few Seconds* (2012), zrealizowane wspólnie z Liną Majdalanie, natomiast ostatnie wystawy miały miejsce m.in. w nowojorskiej MOMIE (2015), Mesnta Gallerija (Lublana, 2014), SALT (Stambuł, 2014), CA2M (Madryt, 2013) oraz DOCUMENTA 13 (Kassel, 2012). W marcu 2016 roku Hebbel am Ufer w Berlinie zorganizowało poświęcony mu festiwal: retrospektywę prac stworzonych wspólnie z Liną Majdalanie. W czerwcu 2016 w Teatrze Polskim w Bydgoszczy miała miejsce premiera pierwszej teatralnej produkcji Mroué w Polsce: *Tu Wersalu nie będzie!*, przygotowana pod kuratorską opieką Marty Keil.

RABIH MROUÉ lives and works in Beirut and Berlin. Rooted in the theatre, his artistic practice is situated between performing and visual arts, often intermingling fiction and reality. He is a co-founder and member of the executive board of the Beirut Art Center, co-publisher of TDR: The Drama Review (NYC) and regularly cooperates with the Munich Kammerspiele. His current stage works include *So Little Time* (2016), *Ode to Joy* (2015), *Riding on a Cloud* (2013) and *33 RPM and a Few Seconds* (2012) with Lina Majdalanie. His most recent exhibitions were opened at MOMA 2015, Mesnta Gallerija (Ljubljana, 2014), SALT (Istanbul, 2014), CA2M (Madrid, 2013) and DOCUMENTA 13 (Kassel, 2012). In March 2016, Hebbel am Ufer in Berlin organised a festival dedicated to his works created with Lina Majdalanie. His first theatre production in Poland, *No More Versailles Here!*, curated by Marta Keil, premiered at the Polish Theatre in Bydgoszcz in June 2016.

EEPAP (East European Performing Arts Platform) - project na rzecz rozwoju współczesnych sztuk performatywnych w Środkowej i Wschodniej Europie. Podstawowym celem EEPAP jest umożliwianie i wzmacnianie międzynarodowej wymiany europejskich artystów, kuratorów, badaczy i producentów teatru i tańca oraz rozwijanie programów edukacyjnych w ścisłym powiązaniu ze współczesnym kontekstem politycznym, społecznym i ekonomicznym. EEPAP skupia swoją działalność na 18 krajach: Armenii, Azerbejdżanie, Białorusi, Bośni i Hercegowinie, Bułgarii, Chorwacji, Czechach, Gruzji, Kosowie, Macedonii, Mołdawii, Polsce, Rumunii, Serbii, Słowacji, Ukrainie i Węgrzech. Projekt został zainicjowany w 2011 roku przez Instytut Adama Mickiewicza w Warszawie, od 2012 roku prowadzony jest przez Centrum Kultury w Lublinie dzięki wsparciu IAM oraz Miasta Lublin.

EEPAP (East European Performing Arts Platform) is a project supporting the development of contemporary performing arts in Central and Eastern Europe. Its aim is to facilitate international exchange of artists, professionals, curators and thinkers in the field of contemporary performing arts in Europe and to develop educational programs rooted in the context of the contemporary society. EEPAP focuses its activities between 18 countries: Armenia, Azerbaijan, Belarus, Bosnia and Herzegovina, Bulgaria, Croatia, Czech Republic, Georgia, Hungary, Kosovo, Macedonia, Moldova, Poland, Romania, Serbia, Slovakia, Slovenia and Ukraine. The project was initiated in 2011 by the Adam Mickiewicz Institute (Warsaw). Since 2012 it is run by the Centre for Culture in Lublin with the support of Adam Mickiewicz Institute and the City of Lublin.

Pomysł na książkę – *Platform. East European Performing Arts Companion* – narodził się w trakcie długoletniej współpracy teoretyków, krytyków i historyków teatru z krajów Europy Środkowej i Wschodniej, którzy od 2008 roku spotykali się na konferencjach i warsztatach poświęconych problemom teatru po zmianie systemu w krajach postkomunistycznych. A w szczególności temu, jak sztuki performatywne – od strony artystycznej i organizacyjnej – traktują takie kwestie jak rozliczenia z przeszłością i odpowiedzialność za teraźniejszość. Te debaty prowadzone najpierw w Budapeszcie, potem w Krakowie i podejmowane jednocześnie przy okazji rozmaitych spotkań akademickich czy festiwalowych dotyczyły zarówno historii teatru w dyskursie akademickim, jak i narracji historycznej prowadzonej w teatrze; zarówno politycznego uwikłania teatru w przeszłości, jak i jego współczesnych zaangażowań w życie publiczne. Wszystkie te kwestie rozpatrywano na poziomie możliwych uogólnień, jak i z uwzględnieniem lokalnych kontekstów oraz specyfiki danego kraju.

Jak się wydaje, wiele zagadnień historycznych i politycznych, o których mówić można w odniesieniu do teatru, ma w dawnych krajach komunistycznych zbliżony charakter i uwarunkowanych jest podobnymi kontekstami. Nie na tyle podobnymi jednak, by bagatelizować różnice i ignorować specyfikę historyczną, polityczną czy narodową poszczególnych krajów regionu. Z tego napięcia między wspólnym doświadczeniem politycznym i kulturowym a różnicami tożsamościowymi, historycznymi, językowymi i mentalnymi, które uniemożliwiają potraktowanie teatru regionu transgranicznie – zrodziła się potrzeba stworzenia słownika pojęć podstawowych, który uchwyciłby i nazwał zarówno te podobieństwa, jak i różnice. Zdaliśmy sobie bowiem sprawę, że pewne terminy mają bardzo różne znaczenie zależne od tego, kto ich używa, gdzie są używane, jakie konteksty i okoliczności wpływają na ich zawartość. Ta obserwacja prowadzić musiała wprost do pomysłu publikacji, która ustanowiłaby wspólną płaszczyznę komunikacji, wyjaśniając kilka podstawowych pojęć i opisując warunki, w jakich te pojęcia funkcjonują w różnych krajach, jaki jest ich historyczny kontekst i dlaczego bywają źródłem nieporozumień.

The idea for *Platform: An East European Performing Arts Companion* arose over years of working with critics, historians and theorists of theatre from the countries of Central and Eastern Europe, who have been meeting since 2008 at conferences and workshops devoted to questions of Theatre After the Change in postcommunist countries. In particular, we have examined the question of how the performing arts – from the artistic and organisational side – in each country handle issues such as elaboration of the past and responsibility for the present. These debates, held first in Budapest and later in Kraków, and taken up during various academic and festival meetings, concerned both the history of theatre in academic discourse and historical narrative conducted in the theatre; both the political entanglement of theatre in the past and its contemporary engagement in public life. All of these questions were considered both at the level of possible general statements and taking into consideration local contexts and the specifics of a given country.

It appears that many historical and political questions which can be discussed in relation to the theatre are similar in the former communist countries, and are conditional on similar contexts. Still, they are not similar enough to minimise the differences and ignore the historical, political and national specifics of the region's individual countries. This tension between the common political and cultural experience, and the differences in identity, history, language and mentality, which make cross-border treatment of the region's theatre impossible, gave rise to a need to create a glossary of fundamental concepts that would capture and name both the similarities and the differences. For we realised that certain words, concepts and terms that we use have quite different meanings depending on who uses them, where they are used, what background and experience determined their content. This observation led directly to the idea of a book that could establish a platform of mutual understanding by explaining the most important and widely used terms: how they function in different countries, their historical context and why they are frequently misunderstood. So this Platform is needed in order to give us certainty that when we talk about institutional, critical, national,

Taka platforma potrzebna jest zatem po to, by mieć pewność, że kiedy rozmawiamy o teatrze instytucjonalnym, krytycznym, narodowym, niezależnym, awangardowym w kontekście przemian społecznych, transformacji politycznej i gospodarczej, a także o roli teatru w życiu publicznym – mówimy na pewno o tym samym, a przynajmniej rozumiemy, o czym nawzajem mówimy.

Platform. East European Performing Arts Companion ma dwa zasadnicze i jasno zdefiniowane aspekty – historyczny i współczesny – odnoszące się do przeszłości refleksyjnie, a do współczesności krytycznie. Pozwala zarazem postawić zasadnicze pytania: czy okoliczności historyczne uprawniają do przekonania o wspólnocie doświadczenia, które znajduje odbicie w teatrze? czy istnieją prawidłowości wychodzenia z kryzysu ustrojowego i systemowego w krajach regionu, które uprawniałyby do formułowania uogólnień? czy wreszcie istnieje coś takiego jak tożsamość środkowoeuropejska? Szczególnie ważna przy tym wydaje się kwestia refleksji nad sposobem funkcjonowania teatru w rygorach politycznych w czasach komunizmu i pod presją ekonomiczną w kapitalizmie – i towarzyszące temu pytanie o charakter i skutki ograniczeń wynikających z tych uwarunkowań. W jakimś sensie ten projekt jest także propozycją metodologiczną w naukach społecznych – by teatr i sztuki performatywne były używane jako soczewka, przez którą doświadczenie historyczne, uogólnienia systemowe i rozpoznania tożsamościowe mogą być opisywane i analizowane. Wreszcie chodzi także o to, by o teatrach i ich sytuacji w krajach Europy Środkowej i Wschodniej czegoś się po prostu dowiedzieć – konkretnie, merytorycznie i nie zdawkowo.

Joanna Krakowska, fragment Wstępu do *Platform. East European Performing Arts Companion.*

independent or avant-garde theatre in the context of social, political and economic transformation, as well as about the role of theatre in public life, we are talking about the same thing, or we at least understand what we're talking about.

Platform. East European Performing Arts Companion has two fundamental and clearly defined aspects, historical and contemporary, which relate reflectively to the past and critically to the present. Thus it allows us to raise fundamental questions: Do historical circumstances entitle us to be convinced of a commonwealth of experience that finds its reflection in the theatre? Do there exist regularities of emergence from the systemic crisis in the countries of the region that would entitle us to formulate general statements? Finally, does there exist something like a Central European identity? Here it seems particularly important to reflect on the way theatre has functioned under the political rigours of communist times and under economic pressure in capitalism – and the accompanying question of the nature and effects of the limitations that result from these conditions. In some sense this project is also a methodological proposal in the social sciences – that theatre and the performing arts be used as a lens through which historical experience, systemic generalities and the discovery of identity can be described and analysed. Last but not least, the purpose is also simply to learn something about theatres and their situation in the countries of Central and Eastern Europe – concretely, substantively and not superficially.

Joanna Krakowska, from Introduction to *Platform. East European Performing Arts Companion.*

Dostrzegając dojmujący brak programu rezydencyjnego w Polsce, który nie tylko umożliwiałby młodym artystom sztuk performatywnych tworzenie nowych projektów, ale przede wszystkim stwarzałby im warunki do międzynarodowej współpracy i wymiany doświadczeń z partnerami z innych krajów, Konfrontacje Teatralne otworzyły program rezydencyjny „Sąsiedzi". Chcemy w ten sposób aktywnie wspierać środowisko niezależnych polskich i międzynarodowych twórców teatru i tańca.

Program obejmie cykl rezydencji artystycznych oraz działań edukacyjnych. Naszym celem jest sprowadzenie do Lublina najciekawszych polskich i międzynarodowych twórców teatralnych i tanecznych, którzy będą pracować w lokalnym środowisku artystycznym i dla miejscowej publiczności.

Na program składają się długoterminowe rezydencje przeznaczone dla artystów niezależnych, które nastawione będą na pracę koncepcyjną i realizację nowych produkcji artystycznych. Rezydenci wezmą też udział w intensywnych warsztatach, prowadzonych przez najwybitniejszych twórców sztuk performatywnych na świecie, którzy będą dzielić się swoim doświadczeniem oraz praktyką z lubelskim i polskim środowiskiem artystycznym.

W 2016 roku program rezydencyjny obejmuje:

Metamorfozy ukraińsko-holenderskiej grupy Mime Wave, prowadzonej przez Anastassiję Liubchenko;

Usland. Śladami Leonarda Z. Agnieszki Jakimiak, Mateusza Atmana, Daniela Malone'a i Agaty Siniarskiej – projekt przygotowywany w koprodukcji z Instytutem Goethego na Kultursymposium Weimar 2016;

Mothers of Steel – spektakl Agaty Siniarskiej i Mădăliny Dan, przygotowany wspólnie z Art Stations Foundation w Poznaniu i Motus Prague, który jednocześnie jest kontynuacją pracy zapoczątkowanej w trackie realizacji projektu „Idenity. Move!", współprowadzonego przez Centrum Kultury w Lublinie.

Uzupełnieniem tegorocznego programu będą warsztaty dla praktyków sztuk teatralnych, realizowane podczas Konfrontacji Teatralnych (6-15 października 2016) i prowadzone przez:

Gob Squad – brytyjsko-niemiecki kolektyw artystyczny, legendę europejskiego teatru niezależnego;

Noticing a glaring lack of residency programmes in Poland, ones which would not only allow those working in the performative arts to develop new projects, but would above all create the environment for international cooperation and exchange of experiences with partners from other countries, the Theatre Confrontations Festival has opened its new *Neighbours* residencies programme. We thus intend to actively support both Polish and international communities working in theatre and dance.

The programme will involve a series of artistic residencies and educational activities. Our aim is to bring the most interesting Polish and international dance and theatre professionals to Lublin, helping them work with local artistic communities and share their craft with our audiences.

The programme includes long-term residencies aimed at independent artists, which will be focused on conceptual art and at new productions, as well as intensive creative workshops, led by the most renowned experts in the world. They will share their craft and experience with the local and national creative community.

In 2016, the residential programme involves:

Metamorphoses by the Dutch-Ukrainian group Mime Wave, led by Anastasia Liubchenko

Usland. Following in Leonard Z's Footsteps by Agnieszka Jakimiak, Mateusz Atman, Daniel Malone and Agata Siniarska – the project was prepared in collaboration with the Goethe Institute at the Kultursymposium Weimar 2016

Mothers of Steel, a show by Agata Siniarska and Madalina Dan, prepared in collaboration with the Art Stations Foundation in Poznan and Motus Prague, it is also a continuation of the work began as part of the **Identity. Move!** project, in partnership with the Centre for Culture in Lublin

The programme will be enhanced through workshops for those who work in theatre, developed during the Theatre Confrontations Festival (6-15th of October 2016) and will be led by:

Gob Squad – a British-German arts collective, famed throughout European independent theatrical circles

Agrupacion Senor Serrano – a Catalan theatre company which received the Silver Lion

Agrupación Señor Serrano – katalońską grupę teatralną, która na Biennale Weneckim w 2015 roku otrzymała Srebrnego Lwa za innowacje w sztukach performatywnych. Warsztatom towarzyszyć będą pokazy najnowszych spektakli obu grup podczas Festiwalu.

Program rezydencyjny „Sąsiedzi" powstał na bazie festiwalu o tej samej nazwie, realizowanego w Centrum Kultury w Lublinie w latach 2006-2015. Kuratorem programu jest Grzegorz Reske.

Kiedy ponad dwanaście lat temu pojawił się pomysł stworzenia Festiwalu „Sąsiedzi", jednym z głównych zadań, jakie sobie postawiliśmy, było przybliżenie lubelskiej publiczności twórczości krajów geograficznie najbliższych Lublinowi.

Dzisiaj jednak inne jest zarówno miasto, jak i kontekst europejski, w którym funkcjonujemy. Lublin znacznie częściej rozbrzmiewa różnymi językami (nie tylko turystów, ale też tych, którzy to miasto wybrali na swój nowy dom). Gdy Witold Mazurkiewicz po dziesięciu latach prowadzenia „Sąsiadów" zapowiedział zamknięcie festiwalu w dotychczasowym kształcie i zaproponował mi stworzenie nowej formuły, zastanawiałem się nad nowymi znaczeniami, których pojęcie „sąsiedzi" nabrało w ostatnich latach, bardzo zyskując na aktualności.

Dlatego w ramach programu rezydencyjnego będziemy stawiać pytania o współczesne sąsiedztwo – zza ściany, z osiedlowego sklepu czy wspólnej kamienicy, ale też na wspólnym kontynencie. Zaprosimy artystów z Polski i Europy, by na chwilę stali się naszymi „sąsiadami". Bo przecież, poza pracą nad projektem artystycznym, będą przez te kilka tygodni naszymi sąsiadami – będą robić z nami zakupy w lokalnym sklepie, pić piwo w tym samym barze i chodzić na spacery po tych samych ulicach. Przyniosą nam swoje opowieści, ale przybędą tu także otwarci na to, co my im mamy do powiedzenia.

Głęboko wierzę, że ta nowa formuła „Sąsiadów" znajdzie akceptację zarówno u artystów (dla których Lublin stanie się na kilka tygodni miejscem pracy) i widzów, którzy poprzez intensywniejszy kontakt z artystami będą mieli szansę głębszego wglądu w metody ich pracy i inspiracje stojące za ich wyborami. Będzie to także doskonała okazja do spotkania pomiędzy naszymi gośćmi i lokalnym środowiskiem artystycznym, które może zaowocować w przyszłości wspólnymi działaniami.

Grzegorz Reske

Prize for performative arts at the 2015 Venice Biennale

The workshops will be accompanied by new performances developed by both groups during the Festival.

The *Neighbours* residential programme was initiated during the festival of the same name, staged at the Centre for Culture in Lublin between 2006-2015. It is curated by Grzegorz Reske.

When the idea of starting the Neighbours Festival came up some 12 years ago, one of our main aims was to bring the people of Lublin closer to countries which neighbour our city through their arts.

Today, however, the city and the European context we operate within have changed. Lublin is more and more often home to other languages (not only coming from tourists, but also those who have chosen to settle here). When Witold Mazurkiewicz, after a decade of directing the Neighbours Festival, announced that he would be closing it down and suggested I take over using a new festival formula, I thought about the new meanings which the word "neighbours" has taken on in recent years – in many ways more relevant than ever before.

Hence, the residential programme will involve us asking questions about contemporary neighbourhoods – from behind a wall, the local shop or the common block of flats, but also on a shared continent. We will ask questions of artists from Poland and Europe who will temporarily become our actual "neighbours", seeing as – aside from work on artistic projects – they will be our actual neighbours over the period of the residence: shopping nearby, drinking beer in local pubs and taking walks down the same streets. They will bring us their tales, but will also come open to that which we have to share with them. I truly believe that the new formula for the Neighbours legacy will be accepted by both artists (for whom Lublin will become a place of work for a few months) and for audiences, who will have more direct contact with visiting artists and therefore the opportunity to see their methods of working up close, as well as to learn more about the sources of their inspiration. It will also be an excellent opportunity to have our guests and the local artistic community meet, hopefully resulting in many new joint projects.

Grzegorz Reske

TRANSLATED BY
Marek Kazmierski

FESTIVAL CAMPUS PODCZAS 21. KONFRONTACJI W LUBLINIE

FESTIVAL CAMPUS DURING THE 21ST CONFRONTATIONS FESTIVAL IN LUBLIN

To już trzecia odsłona tego projektu w Lublinie. Festival Campus podczas Konfrontacji to kilkudniowe spotkanie studentów polskich teatrologii, które staje się przestrzenią wymiany myśli i doświadczeń, dyskusji na temat obejrzanych spektakli, indywidualnych spotkań z artystami oraz debat daleko wykraczających poza kontekst festiwalu. Seminaria prowadzone przez naukowców z Uniwersytetów w Lublinie, Krakowie i Poznaniu dotyczyć będą zarówno tematyki tej edycji festiwalu, jak i jej szerokiego kontekstu. Dodatkowo uczestnicy Campusu będą mieli okazję wziąć udział w przygotowanych specjalnie dla nich spotkaniach z artystami goszczącymi na Konfrontacjach.

W trzeciej edycji projektu w Polsce weźmie udział 30 osób, m.in. z Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz z krakowskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajęcia poprowadzą m.in. Bojana Kunst, Rabih Mroué, prof. Ewa Guderian-Czaplińska (UAM), dr Tomasz Kowalski (UAM) i dr Monika Kwaśniewska (UJ).

Kuratorką projektu jest Marta Keil.

This is already the third edition of the project in Lublin. Held during the Festival Confrontations is a meeting of students of theatre studies departments of Polish universities, the Festival Campus becomes a space of intellectual and experiential exchange, a site of discussions about very recently attended plays and shows, a place of meetings with artists as well as a platform for debates that reach far beyond the scope of the Festival itself.

Conducted by researchers from the universities of Lublin, Cracow and Poznań, the seminars will tackle both the issues related to this year's festival and its wider context. In addition, Campus participants will also be given a chance to participate in specially tailored meetings with artists participating in the Festival.

The third iteration of the project in Poland will be attended by 30 people, among others students of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Adam Mickiewicz University in Poznań, and Jagiellonian University in Cracow. Seminars will be conducted by among others Bojana Kunst, Rabih Mroué, Prof. Ewa Guderian-Czaplińska (Adam Mickiewicz University), Dr Tomasz Kowalski (Adam Mickiewicz University), and Dr Monika Kwaśniewska (Jagiellonian University).

Project is curated by Marta Keil.

FLYING ACADEMY. LIONHEARTED

FLYING ACADEMY. LIONHEARTED

FLYING ACADEMY jest programem edukacyjnym, skierowanym do młodych profesjonalistów z obszarów sztuk performatywnych, związanych na codzień z organizacjami współpracującymi w ramach platformy Lionhearted. Jest to rodzaj edukacyjnej karawany poprzez trzy festiwale - zakładającej spotkania i dyskusje moderowane przez doświadczonych kuratorów i praktyków sztuk performatywnych. Flying Academy została zainicjowana przez Konfrontacje Teatralne i rozwinięta we współpracy z organizacjami Bunker (Lublana) i CollectivA (Cluj) jako platforma pozwalająca uczestnikom na konfrontację z międzynarodowym gronem artystów oraz lokalnymi środowiskami artystycznymi.

Kurator projektu: Grzegorz Reske

FLYING ACADEMY is an educational program for young professionals in the field of contemporary performing arts, and associated with Lionhearted platform members. It is a learning caravan through three festivals, with meeting among peers and discussion moderated by experienced curators and performing arts workers. The Flying Academy was initiated by Konfrontacje Teatralne, and devised in collaboration with Bunker (Ljubljana) and CollecitvA (Cluj) as a platform enabling participants to confront with numerous international art works, artists, and various local artistic milieus.

Project Curator: Grzegorz Reske

Flying Academy 2016
24.08 - 29.08 Mladi Levi, Ljubjana
10.10 - 15.10 Konfrontacje Teatralne, Lublin
8.11 - 12.11 Temps D'Images Festival, Cluj

Platforma Lionhearted inicjuje i wspiera międzynarodowy rozwój młodych artystów teatralnych w Europie. W jej skład wchodzi 20 organizacji artystycznych. Bunker z Lublany (Słowenia) zgromadził 20 instytucji i organizacji (w tym Centrum Kultury w Lublinie), mających doświadczenie we wspieraniu artystów poza lokalnym środowiskiem. Lionhearted tworzy alternatywę dla obecnego obiegu sztuki, stawiającego na wspieranie rozpoznawalnych, uznanych artystów, lub młodych, tanich, niedoświadczonych i funkcjonujących w prekarnych warunkach, „wypluwanych" następnie przez rynek, jeśli nie osiągną natychmiastowego sukcesu. Platforma wspiera artystów, którzy mają już za sobą pierwsze udane projekty, ale nie osiągneli jeszcze międzynarodowej pozycji, wspieranych przez programerów i kuratorów, i mających szansę dotarcia do publiczności nie związanej z ich własnym, lokalnym kontekstem.

The Lionhearted platform initiates and supports the international breakthrough of emerging European performing artists. It consists of 20 art organisations. Bunker, Ljubljana chose 20 art operators from Europe (Center for Culture in Lublin included) having experience in supporting emerging artists and fostering artistic cooperation beyond national borders. Lionhearted is creating an antipode to the current system prevalent in arts that either perpetually support big, recognized names, or young, cheap, inexperienced, precarious artists, showing them into the arena and spitting them out if they don't instantly succeed. The Platform will support artists that have proven successful but are yet to reach a major international breakthrough, trusted by programers and curators to have potential for meaningful impact also on audience outside their national context.

PROGRAM FILMOWY: BARBARA SAWICKA
KINO KONFRONTACJI

FILM PROGRAMME CURATED BY BARBARA SAWICKA
CONFRONTATIONS CINEMA

POKAZY FILMOWE
SCREENINGS

8-9 / 13-15.10.2015
SALA KINOWA CK
WSTĘP WOLNY
FREE ADMISSION

MAGICZNE MIASTO
scenariusz i reżyseria: Natasza Ziółkowska-Kurczuk
zdjęcia: Tomasz Michałowski; muzyka: Henryk Kuźniak
dokument / Polska / 2000 / 55 min

Lublin należy do miast równie magicznych jak Praga, Lizbona i Petersburg. Tę jego cechę odczuwali wszyscy jego mieszkańcy: chrześcijanie, chasydzi, imigranci. Tak pisał o nim też Józef Czechowicz. Tymczasem z dawnego Lublina pozostały pojedyncze obiekty, a ich przeznaczenie często jest inne niż pierwotne. Dramat niepamięci.

MAGIC TOWN
script and direction: Natasza Ziółkowska-Kurczuk; cinematography: Tomasz Michałowski; music: Henryk Kuźniak; documentary / Poland / 2000 / 55 min

Lublin is a town as magical as any other, be it Prague, Lisbon or Petersburg, a quality appreciated by all its residents – Christians, Hassidic Jews and immigrants. This is how Józef Czechowicz described it in his writings. Meanwhile, the few buildings which remain of old Lublin are often used for purposes very different to those they were intended for. A drama about the oblivion of lost memory.

GRANATOWY ZESZYT
reżyseria: Natasza Ziółkowska-Kurczuk
zdjęcia: Paweł Banasiak; Tomasz Michałowski;
muzyka: Witold Lutosławski; opracowanie
muzyczne: Leszek Możdżer
dokument / Polska / 2013 / 72 min

Film powstał w oparciu o notatki Witolda Lutosławskiego, które kompozytor prowadził w swoim pamiętniku, gdzie zapisywał prywatne opinie i refleksje na tematy związane z muzyką i sztuką oraz dotyczące roli artysty we współczesnym świecie. Narrację w filmie prowadzi m.in. Leszek Możdżer. W dotarciu do świata artysty pomagają mu spotkania z jego rodziną i pracownikami instytucji przechowujących cenne archiwa, które pozostały po nim i jego twórczości.

THE NAVY NOTEBOOK
direction: Natasza Ziółkowska – Kurczuk; cinematography Paweł Banasiak; Tomasz Michałowski; music Witold Lutosławski; music production: Leszek Możdżer
documentary / Poland / 2013 / 72 min

A film is based around the notes the composer Witold Lutosławski kept in his diary, where he recorded his own personal opinions and comments on topics related to music and art, along with the role of the artist in the contemporary world. Our narrator, Leszek Możdżer, explores the inner life of the legendary composer through meetings with his family and those working in institutions which house valuable archives Lutosławski left behind.

ZAWÓD FOTOGRAF
reżyseria: Natasza Ziółkowska-Kurczuk
scenariusz: Natasza Ziółkowska-Kurczuk,
Marcin Sudziński; zdjęcia: Paweł Banasiak;
muzyka: Sebastian Mac
dokument / Polska / 2015 / 46 min

PROFESSION, PHOTOGRAPHER
direction: Natasza Ziółkowska-Kurczuk; script: Natasza Ziółkowska-Kurczuk, Marcin Sudziński; cinematography: Paweł Banasiak; music: Sebastian Mac
documentary / Poland / 2015 / 46 min

Film opowiada o Lublinie poprzez postać młodego fotografa, który próbuje odkryć miasto oraz alchemiczne właściwości samego medium fotografii. W swojej niezwykłej wędrówce Marcin Sudziński spotyka ogarniętych pasją fotografów, podąża tropem starych fotografii, trafia w miejsca związane z utrwalonymi na nich obrazami. Filmowa wędrówka doprowadzi widza m.in. do paryskiego mieszkania Bogdana Konopki.

This film shows Lublin through the character of a young photographer, trying to discover the city and the alchemical properties of photography itself. Setting out on this incredible journey, Marcin Sudziński meets many passionate photographers, tracing the histories of old images along with places connected recorded in them. This filmic trip will take the viewer as far as the home of Bogdan Konopka in Paris.

...WPISANY W GWIAZDĘ DAWIDA – KRZYŻ
scenariusz i reżyseria: Grzegorz Linkowski
zdjęcia: Jerzy Rudziński; muzyka: Artur Giordano
biografia / Polska / 1997 / 28 min

Ks. Romuald Jakub Weksler-Waszkinel ma podwójne nazwisko i podwójną tożsamość. Urodził się w getcie w Święcianach. Wychowywany przez przybranych rodziców otrzymał święcenia kapłańskie, po czym po 12 latach dowiedział się, że jest Żydem. W filmie opowiada o swoim losie oraz o długiej drodze, która doprowadziła go do spokoju wewnętrznego i pewności.

...CROSS INSCRIBED IN THE STAR OF DAVID
script and direction: Grzegorz Linkowski; cinematography: Jerzy Rudziński; music: Artur Giordano
biography / Poland / 1997 / 28 min

Fr. Romuald Jakub Weksler-Waszkinel has a double-barrelled name and a twin identity. Born in the ghetto in Švenčionys, he was raised by surrogate parents and then took his holy orders, only to discover 12 years later that he was Jewish. In the film, he talks about his fate and the long road which led him to feel at peace within himself.

MARSZ ŻYWYCH
reżyseria: Grzegorz Linkowski, Grzegorz R. Wróblewski
scenariusz: Grzegorz Linkowski; zdjęcia: Alex Pavlovicz, Grzegorz R. Wróblewski; muzyka: Vlad Kuryluk
dokument / Polska / 2013 / 49 min

Dokument „... wpisany w Gwiazdę Dawida – Krzyż" pokazywany był w wielu miejscach na świecie. Stąd też pewnego dnia do jego bohatera, ks. Waszkinela, zadzwonił Martin Bormann, syn najbliższego współpracownika Hitlera. Rozmowa wstrząsnęła księdzem. Po wielu staraniach i budzącej obustronne

MARCH OF THE LIVING
direction: Grzegorz Linkowski, Grzegorz R. Wróblewski; script: Grzegorz Linkowski; cinematography: Alex Pavlovicz, Grzegorz R. Wróblewski; music: Vlad Kuryluk
documentary / Poland / 2013 / 49 min

The documentary ...*Cross inscribed in the Star of David* was shown in many places across the globe. Then one day, its protagonist Fr Waszkinel received a call from Martin Bormann, the son of Hitler's closest collaborator. The conversation had a great impact of Fr Waszkinel and, following many trials and correspondence which aroused profound

emocje korespondencji udało się namówić syna kata i syna ofiar Holocaustu na spotkanie na terenie obozu koncentracyjnego w Auschwitz.

emotions on both sides, it proved possible to have the son of the executioner to meet the son of Holocaust victims in the former concentration camp of Auschwitz.

WYBACZYĆ WSZELKIE ZŁO

scenariusz i reżyseria: Grzegorz Linkowski
zdjęcia: Wojciech Węgrzyn, Jacek Tarasiuk, Marcin Gąsiorowski; muzyka: Jacek Tarasiuk
dokument / Polska / 2013 / 46 min

Dr Mariusz Zajączkowski (Polska) i dr Roman Kabaczij (Ukraina) analizują nieznane sensacyjne fakty dotyczące rozmów pomiędzy AK i UPA z maja 1945 r. tuż po tragicznych wydarzeniach na Wołyniu, na kilka miesięcy przed Akcją Wisła, a które w efekcie doprowadziły do zaprzestania bratobójczych walk i wspólnego zbrojnego wystąpienia przeciwko nowej komunistycznej władzy. W tym samym czasie, w 70. rocznicę tragicznych wydarzeń na Wołyniu wyrusza na Ukrainę pielgrzymka z krzyżem bł. Jerzego Popiełuszki.

TO FORGIVE ALL EVIL

script and direction: Grzegorz Linkowski; cinematography: Wojciech Węgrzyn, Jacek Tarasiuk, Marcin Gąsiorowski; music: Jacek Tarasiuk
documentary / Poland / 2013 / 46 min

Dr Mariusz Zajączkowski (Poland) and Dr Roman Kabaczij (Ukraine) analyse previously unknown and shocking facts, relating to discussions between the Polish Home Army and the Ukrainian UPA forces from May 1945, right after the tragic events in Volyn, a few months before Operation Wisła, which in effect lead to the cessation of fratricidal fighting and a joint military operation aimed to counter the new communist regime. At the same time, on the 70th anniversary of the Volyn tragedy, a pilgrimage sets off for Ukraine, carrying the cross of Fr Jerzy Popiełuszko.

...BO JESTEM STĄD

scenariusz i reżyseria: Grzegorz Linkowski
współpraca reżyserska: Ryszard Wiencek, Krzysztof Ziemiec; współpraca realizatorska: Michał Siegieda; muzyka: Bartosz Wejman
dokument / Polska / 2014 / 44 min

Poruszający obraz poszukiwania tożsamości Warmiaków. Konstrukcję dokumentu śledczego scala postać narratora, który prowadzi niemal detektywistyczną wędrówkę przez świat bohaterów. Przedstawia ich niesamowite historie, związane z nimi miejsca i dokumenty. Rozpoczyna od odkrycia tragicznych mordów w okolicach Olsztyna, dokonanych przez Armię Czerwoną w styczniu 1945 r., odnajduje świadków tych wydarzeń, którzy wprawdzie ocaleli, ale stali się ofiarami gwałtów, przesiedleń i wywózek do Związku Radzieckiego.

...BECAUSE I COME FROM HERE

script and direction: Grzegorz Linkowski; assistant director: Ryszard Wiencek, Krzysztof Ziemiec; assistant producer: Michał Siegieda; music: Bartosz Wejman;
documentary / Poland / 2014 / 44 min

A moving tale of the Warmia people's search for identity. The investigative documentary style is brought about by the narrator who conducts what amounts to an investigation into the world of the film's heroes. It shows their incredible histories, the places and documents connected with them. The film begins with the discovery of tragic murders near the town of Olsztyn, committed by the Red Army in January 1945. It features the witnesses of those dark events who survived, but then became victims of rapes, resettlements and deportations to the Soviet Union.

NIEPAMIĘĆ

scenariusz, reżyseria i zdjęcia: Piotr Brożek
dokument / Polska / 2013 / 46 min

Rejestracja spotkania Magdy, dziewczyny o chłopskich korzeniach, i Franciszka, młodego arystokraty, którzy wyruszyli razem w podróż na lubelsko-podkarpacką wieś, żeby zastanowić się nad tym, czy historia społeczna naszego kraju wpływa na to, kim jesteśmy dzisiaj i na to, jak myślimy o samej historii. Film stwarza wyjątkową przestrzeń do rozmowy o stosunkach pańszczyźnianych i podejmuje próbę przywrócenia im należnego miejsca w naszej pamięci.

OBLIVION

script, direction and cinematography: Piotr Brożek;
documentary / Poland / 2013 / 46 min

A record of the meeting between Magda, a girl with peasant roots and Franciszek, a young aristocrat, who together set off to the Lublin-Carpathian rural regions in order to ask whether the social history of Poland has an influence on who we are today, how we see and think about the same histories. The film presents a unique opportunity to discuss Poland's landowning heritage and attempts to restore it to its rightful place in our collective memory.

WYŚLĘ WAM KARTKĘ

scenariusz i reżyseria: Anna Duda-Gocel
zdjęcia: Mariusz Kazimierski;
opracowanie muzyczne: Adam Lato
dokument / Polska / 2014 / 54 min

Poruszająca historia Ady, szesnastolatki, która w przyszłości chce zamieszkać w Nowym Jorku, grać tam koncerty, adoptować dzieci i wozić jedzenie do Afryki. Tymczasem jej życie to cztery ściany sali na zamkniętym oddziale szpitala dziecięcego, chemioterapia, dźwięk pompy... Dziewczyna tęskni za nieobecnym ojcem, troszczy się o mamę-przyjaciółkę, której „dobrze wychodzi bycie mamą i tatą", podtrzymuje relacje z przyjaciółkami. Bohaterki nie można nie polubić. Autentyczne zdjęcia, zapis rozmów, diagnoz lekarskich daje obraz próby walki o życie.

I WILL SEND YOU A POSTCARD

script and direction: Anna Duda-Gocel; cinematography: Mariusz Kazimierski; music production: Adam Lato;
documentary / Poland / 2014 / 54 min

The moving story of Ada, a sixteen-year old who one day wants to move to New York, play concerts there, adopt children and deliver food aid to Africa. Meanwhile, her life is limited to the four walls of a secure children's hospital unit, to chemotherapy, the sounds of medical machinery... The girl longs for her absentee father, worries about the mother she is best friends with, one who does "a good job of being both mum and dad", and keeps up contact with her girlfriends. It is impossible not to grow to like our young protagonist, shown in authentic footage of personal and medical interviews, as she carries on the fight for her own life.

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE
ACCOMPANYING EVENTS

NATALIA MARIA PRZYBYSZ, RAPHAEL ROGIŃSKI, MIŁOSZ PĘKALA I HUBERT ZEMLER
SHY ALBATROSS

NATALIA MARIA PRZYBYSZ, RAPHAEL ROGIŃSKI, MIŁOSZ PĘKALA AND HUBERT ZEMLER
SHY ALBATROSS

KONCERT
CONCERT

15.10.2016 · 22:00
SALA WIDOWISKOWA CK
30/40 ZŁ

Ich pierwsza płyta, *Woman Blue*, miała swoją premierę w kwietniu 2016 roku. Składa się z utworów skomponowanych do ludowych opowieści Ameryki Północnej o kobietach. Obok lamentów, pieśni głodu i beznadziei możemy tu usłyszeć historie o przestępczyniach i obdarzonych paranormalnymi zdolnościami. U podstaw tych opowieści leżą dramatyczne, a zarazem pełne nadziei historie kobiet, które przybyły do Ameryki Północnej – dobrowolnie lub jako niewolnice. W ich bólu jest wielka dawka siły. Teksty przywodzą na myśl mit kobiety dzikiej, są niczym zbiorowa bohaterka bestsellerowej powieści „Biegnąca z wilkami" Clarissy Pinkoli Estés. Muzycy sięgają po cymbały, balafon, gitarę, mandolinę, wibrafon... W bluesie poszukują dźwięków Afryki, a irlandzkie romanse łączą z muzyką najdalszej prerii.

Their first LP record, *Woman Blue*, premiered in April 2016. It contains compositions created which accompany folk tales about women from North America. Alongside laments, songs of hunger and hopelessness we also encounter stories of women who committed crimes or had supernatural gifts. All of these tales are woven around the dramatic and yet hopeful experiences of women who came to North America – either of their free will or as slaves. Their pain is transformed into powerful testimony, lyrics bringing to mind myths of wild women, reminiscent of *Women Who Run With the Wolves* by Dr Clarissa Pinkola Estes. Musicians make use of cymbal, balafon, guitar, mandolin and vibraphone in searching the blues for the sounds of Africa, wedding traditional Irish tunes to the music of distant prairies.

MARCIN DYMITER (POLSKA), PAUL WIRKUS (NIEMCY)
PREMIERA KASETY MARCINA DYMITERA *ŻYCIE I ŚMIERĆ JANINY WĘGRZYNOWSKIEJ*

MARCIN DYMITER (POLAND), PAUL WIRKUS (GERMANY)
LAUNCH OF MARCIN DYMITER'S CASSETTE TAPE *THE LIFE AND DEATH OF JANINA WĘGRZYNOWSKA*

KONCERT
CONCERT

13.10.2016 · 22:00
PIWNICE CK
10/20 ZŁ

Na muzyczny wieczór złożą się trzy koncerty. Pierwszy, Marcina Dymitera, będzie odwołaniem do ścieżki dźwiękowej stworzonej do spektaklu/instalacji Ludomira Franczaka „Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej". Dymiter przeniesie konkretne doświadczenie związane z życiem i twórczością artystki oraz jej archiwum w przestrzeń abstrakcyjną, pozbawioną wizualnego konkretu. Koncert promuje także nowe, wspólne wydawnictwo Fundacji Kaisera Söze i Konfrontacji Teatralnych z muzyką powstałą do spektaklu Franczaka. Jedynym materialnym nośnikiem, na jakim ukaże się album, będzie kaseta magnetofonowa.

Drugi koncert to prezentacja materiału ze świeżo wydanego albumu Paula Wirkusa „Carmen et Error", będącego fragmentarycznym autoportretem autora skupionego na perfekcyjnym minimaliźmie i dźwiękach delikatnej elektroniki, ale też sięgającego dalej, np. po rockowy underground, rysunek czy tekst, zahaczając tym o konceptualną sytuację „records by artists".

Na koniec artyści zagrają wspólny set.

MARCIN DYMITER
Emiter porusza się w obszarze elektroniki, muzyki improwizowanej. Tworzy instalacje dźwiękowe, słuchowiska radiowe, muzykę do filmów, spektakli, wystaw i przestrzeni publicznych. Gra do filmów niemych. Prowadzi autorskie warsztaty dźwiękowe oraz działania przybliżające ideę *field recordingu*. Twórca map dźwiękowych, serii płyt „Pocztówki dźwiękowe" oraz projektu Field Notes. Współpracował z artystami wizualnymi i tancerzami, m.in. Anną Baumgart, Joanną Rajkowską, Anną Witkowską, Ludomirem Franczakiem, Risą Takitą oraz poetą Marcinem Świetlickim i pisarzem Danielem Odiją. Gra w projektach: niski szum, emiter_franczak audio video performance, Flora Quartet, BAZA.

Producent muzyczny. Współtwórca i kurator - wspólnie z Ludomirem Franczakiem - festiwalu mikro_makro oraz innych projektów dźwiękowych. Słuchacz i uczestnik muzycznych warsztatów w kraju i zagranicą, m.in. warsztaty Le Quan Ninha, Andrew Sharpleya, Johna Butchera, Robina Minarda. Stypendysta Uniwersytetu Sztuki w Berlinie, finalista konkursu Netmage International Multimedia Festival w Bolonii. Stypendysta Marszałka Województwa Pomorskiego oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2011) i Fundacji Wyszehradzkiej (2012). Członek Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektroakustycznej.

www.emiter.org / www.field-notes.pl

PAUL WIRKUS
Niezależny muzyk, kompozytor, myśliciel. Interesują go szczególnie solo formy w muzycznej awangardzie. Minimalna elektronika solo - w tym laptop jako instrument i związany z tym performance czy organiczna sytuacja kilku niezsynchronizowanych małych urządzeń i obsługujący je człowiek były często tematem jego prac w ostatnich latach. Jak podkreślił David Stubbs, pisząc o jego solowym albumie w prestiżowym magazynie the Wire: „Déformation Professionnelle represents an advanced and eloquent statement about the relationship between the electronic and the human" czy w innej recenzji, także w w/w magazynie Keith Moline: "Wirkus is no cutting edge iconoclast - more significantly, he is a serious musican deserving wider attention". Aktualnie artysta bada i prezentuje analogie do wyżej wymienionych aktualnych, elektronicznych form; siegając po akustyczne klasyczne formy takie jak „solo percussionist" - zapoczątkowane przez takich kompozytorów jak Cage, Stockhausen, Feldman w latach 50-60. i kontynuowane dalej przez Xenakis'a - czy archaiczna forma solo: delta blues na akustycznej gitarze zarejestrowana w latach dwudziestych zeszłego wieku przez wielkich mistrzów jak np. Blind Willie Johnson czy – dopiero później odkryty, dlatego wcześniej nie nagrywany – Fred Mc Dowell. Paul Wirkus, wykonując własne nowoczesne kompozycje i archaiczne utwory w oryginale, poprzez napięcie pomiędzy tymi formami otwiera nową przestrzeń. Wyczuwalne elektroniczne elementy, będace poczatkowo nieświadomą strategią, oscylują pomiędzy minimalistycznym percussion i częsciowo obsesyjną akustyczną gitarą. Obszar, po którym porusza się obecnie artysta to: ciało, pamięć, dźwiek w mono, czas, perfekcjonizm i niereguralności, szorstkości - czyli to, co mógłby mieć na myśli Roland Barthes mówiąc o *le grain de la voix*.

Paul Wirkus poza pracą solo wypowiada się też często w duo, np. Ekkehard Ehlers/PaulWirkus live i na albumie „Ballads" będącym płytą miesiąca w prestiżowym czasopiśmie the Wire (entuzjastyczną recenzję napisał sam David Toop) czy z Marcinem Dymiterem w projekcie Mapa na klasycznym już, nie tylko dla polskiej elektroniki albumie „Fudo" i również dostrzeżonym przez magazyn the Wire. Współpracuje regularnie z włoskim teatrem LENZ w Parmie. Paul Wirkus żyje i pracuje w Kolonii.

www.paulwirkus.com

The musical evening will consist of three concerts. The first one, performed by Marcin Dymiter, references the soundtrack to the performance / installation by Ludomir Franczak – *The Life and Death of Janina Węgrzynowska*. Dymiter will transpose a very concrete experience related to the existence and creative output of the artist onto the abstract dimension, devoid of visual specificity. The concert also promotes a new album of music composed for Franczak's work, released jointly by the Kaiser Söze Foundation and the Theatre Confrontations Festival and available exclusively as a cassette tape.

The second concert is a showcase of Paul Wirkus' latest album *Carmen et Error*, which is construed as the author's fragmentary self-portrait, focused on minimalism and subtle electronica but also incorporating elements of underground rock, drawings and texts, and altogether justifiably approximating the "record by artists" subcategory.

As a finale – and the evening's third concert, both artists will play together.

MARCIN DYMITER
Emiter explores the territory of electronica and improvised music. He creates sound installations, radio plays, film music, scores for plays, exhibitions and public spaces. He orchestrates and performs music to silent movies. He conducts sound engineering / recording workshops and carries out educational activities disseminating the idea of field recording. Creator of sound maps, originator of the *Sound Postcards* project and the *Field Notes* project. Has collaborated with visual artists and dancers, including Anna Baumgart, Joanna Rajkowską, Anna Witkowską, Ludomir Franczak, Risa Takita, as well as with poet Marcin Świetlicki and novelist Daniel Odija. Member of music projects: niski szum, emiter_franczak audio video performance, Flora Quartet, BAZA.

Music producer. Co-creator and curator, alongside Ludomir Franczak, of the mikro_makro Festival and of other sound projects. Participant in music workshops in Poland and abroad, including workshops by Le Quan Ninh, Andrew Sharpley, John Butcher, Robin Minard. Recipient of the scholarship from the University of the Arts in Berlin, short-listed in the Netmage International Multimedia Festival Competition in Bologna. Recipient of the scholarship of the Marshal of the Pomeranian Voivodeship and of the Polish Ministry of Culture and National Heritage (2011), as well as of the Visigrad Foundation (2012). Member of the Polish Association of Electroacoustic Music.

www.emiter.org / www.field-notes.pl

PAUL WIRKUS
Independent musician, composer, thinker. In particular, interested in solo forms in avant-garde music. Minimal electronica solo, including the laptop as his instrument of choice and a form of performance interlinked with it or an organic situation involving a few unsynchronised small appliances and a person operating them – these have all been a frequent theme of his works in recent years. As emphasised by David Stubbs in *The Wire* magazine review of Wirkus' solo record, "*Déformation Professionnelle* represents an advanced and eloquent statement about the relationship between the electronic and the human", or – as observed by Keith Moline, also in *The Wire*, "Wirkus is no cutting-edge iconoclast – more significantly, he is a serious musician deserving wider attention." At present, the artist is researching and providing analogies to the above-mentioned current electronic forms by reaching out to classic acoustic forms, such as "solo percussionist", as pioneered by Cage, Stockhausen, Feldman in the 1950s-60s and developed further by Xenakis, or the archaic solo form of the acoustic guitar delta blues, recorded in the 1920s by such great masters as Blind Willie Johnson, or by the ones discovered much later – and for that reason never recorded in their own time – Fred McDowell.

Paul Wirkus performs his own compositions alongside archaic ones in their original arrangement and, by creating tension between these two forms (and two temporal planes), opens up an entirely new dimension. Palpable electronic elements, which initially belonged to an inadvertent strategy, oscillate between minimalist percussion music and a partially obsessed acoustic guitar. The territory that is currently being traversed by the artist includes: the body, memory, mono sounds, time, perfectionism and irregularities, coarseness – everything that Roland Barthes might have had in mind when he referred to "le grain de la voix."

Apart from his extensive solo work, Paul Wirkus often expresses himself as part of a duet, e.g., Ekkehard Ehlers/PaulWirkus – both live and in studio; the duo's *Ballads* was critically acclaimed by *The Wire* magazine and lauded record of the month (an enthusiastic review was penned by none other than David Toop); he also performs with Marcin Dymiter: together, they have created Mapa, an electronic project renowned for *Fudo*, a record considered a contemporary classic and praised not only in Poland but acknowledged by *The Wire* magazine as such as well. A regular collaborator of the LENZ Theatre in Parma, Paul Wirkus lives and works in Cologne.

www.paulwirkus.com

TEATR REALISTYCZNY
ATRAPA I UTOPIA

TEATR REALISTYCZNY
DUMMY AND UTOPIA

SPEKTAKL
PERFORMANCE

13.10.2016 · 17:00
SALA CZARNA CK
40 MIN
BEZPŁATNE WEJŚCIÓWKI
COMPLIMENTARY TICKETS

Zapraszam do eksperymentu myślowego dotyczącego rzeczywistości prywatnej, społecznej i politycznej. Tej, która jest, i tej, która mogłaby być. Mogłaby?

Praca jest esejem teatralnym inspirowanym współczesną polską poezją.

Spektakl według scenariusza nagrodzonego przez Teatr Ósmego Dnia w konkursie OFF: Premiery//Prezentacje.

Relacja z premiery w Teatrze Ósmego Dnia:

„Dziewczyna filozofująca, tańcząca w rytmie techno na beczce, oblewająca się coca colą na tle tankowców i uwięzionych w mazi ropy naftowej pelikanów; człowiek uwikłany w społeczno-polityczne konteksty; człowiek wobec terroru bycia zajeb..stym, rozedrgany w nerwicy natręctw codziennego bilansu zysków i strat. Elektryzujący esej teatralny w poszukiwaniu sensu, w poszukiwaniu argumentów... Warto zobaczyć!"

Artystki Teatru Realistycznego w 2016 roku realizowały rezydencje w ramach projektu Rewiry w Centrum Kultury w Lublinie.

Feel invited to participate in a cognitive experiment with regard to our private social and political reality. The one that is and the one that could be. Could it be? Our work is a theatrical essay inspired by Polish contemporary poetry.

Based on a script awarded by the Theatre of the Eighth Day in the OFF Competition: Premieres // Presentations.

Notes of the Theatre of the Eighth Day after the premiere:

"A philosophising girl, dancing to the techno rhythm on a barrel, dousing herself with Coca Cola against a backdrop of oil tankers and pelicans trapped in the quagmire of petroleum; a human being tangled in socio-political contexts; a human being against the terror of being absof***ingloutely awesome, jittery, engulfed by the obsessive compulsion of keeping a daily tally of losses and gains. An electrifying theatrical essay in search of meaning, in search of argumentation ... Highly recommended!"

As part of the Centre for Culture in Lublin's Rewiry project, Teatr Realistyczny's artists participated in a residency programme in 2016.

KONCEPT I WYKONANIE
Iwona Konecka
WIDEO
Łukasz z Bałut
KONSULTACJE
Anna Sadowska

CONCEPT AND PERFORMANCE
Iwona Konecka
VIDEO
Łukasz from Łódź's district of Bałuty
CONSULTATION
Anna Sadowska

SZYMON KASPROWICZ
WIWISEKCJE

SZYMON KASPROWICZ
VIVISECTIONS

SPEKTAKL
PERFORMANCE

11.10.2016 · 22:00
PIWNICE CK
75 MIN
BEZPŁATNE WEJŚCIÓWKI
COMPLIMENTARY TICKETS
JĘZYK · POLSKI Z ANGIELSKIMI NAPISAMI
LANGAUGE · POLISH WITH ENGLISH SUBTITLES

To doświadczenie intermedialne – monodramatyczna opera alternatywna autorstwa Szymona Kasprowicza, dopełniona sensorycznym językiem multimedialnej instalacji.

Na poziomie konceptu jest formą wewnętrznego dialogu opartego na schemacie „samotność–wspólnotowość–sam(otność)". Wraz z momentem przebudzenia z egzystencjalnego marazmu, przebłysk samoświadomości zaczyna wydobywać pokłady nieuświadomione i dobitnie kwestionować stan zastany na wszelkich możliwych poziomach. Otwiera się proces dekonstrukcji ego wymierzony przeciwko konstytuującym je projekcjom i paradygmatom, który ma doprowadzić do odkrycia organicznej prawdy na temat natury podmiotowości oraz sformułowania fundamentalnej puenty, paradoksalnie przekształcającej się w pytanie.

W wymiarze procesualnym projekt *Wiwisekcje* stanowi autoterapeutyczną biografię artysty i studium przypadku. Ze względu na upływ czasu, zyskany dystans, a także współpracę z partnerami kreatywnymi (Arkadiusz Sławek, Natalia Trojgo, Małgorzata Wasilek), nabierają one znaczenia uniwersalnego, wypierając afektywną generalizację i koncentrację na indywidualnym przeżyciu. Ostatecznie twórczość upodmiotawia się, narzucając samemu twórcy pewną formę emocjonalno-intelektualną, wobec której staje się wtórny.

Projekt zrealizowany w ramach stypendium Prezydenta Miasta Lublin.

The project is implemented within the framework of the President of the City of Lublin Scholarship. A one-man alternative opera by Szymon Kasprowicz, supplemented with a sensory language of the multimedia installation.

On a conceptual level, it is a form of the inner dialogue, which is based on "loneliness-community-alone(liness)" scheme. With a moment of awakening from the existential lethargy, a flash of self-awareness begins to unravel the layers of unconsciousness and emphatically question the existing state in every possible dimension. It opens a process of the ego deconstruction, which is aimed against projections and paradigms that constitute the identity of the human being. It is supposed to reveal the organic truth about the nature of subjectivity and phrase a fundamental punchline, which paradoxically becomes a question.

On a processual dimension, *Vivisections* project is an autotherapeutic biography of the artist and case study. Considering a time lapse, mustered distance and collaboration with creative partners (Arkadiusz Sławek, Natalia Trojgo, Małgorzata Wasilek), it takes on a universal meaning, displacing an affective generalization and concentration on the individual experience. Eventually, art subjectifies itself, imposing some kind of emotional and intellectual form on the artist, regarding which he becomes derivative.

KONCEPT, MUZYKA, LIBRETTO, PERFORMANCE, REALIZACJA WIZUALNA
Szymon Kasprowicz
REALIZACJA WIZUALNA
Arkadiusz Sławek
WIDEO, REALIZACJA WIZUALNA
Natalia Trojgo
REALIZACJA WIZUALNA
Małgorzata Wasilek
PRODUKCJA
Szymon Kasprowicz
WSPÓŁPRACA PRODUKCYJNA
Natalia Trojgo
KOPRODUKCJA
Centrum Kultury w Lublinie
PREMIERA
29 lipca 2016 r.

CONCEPT, MUSIC, LIBRETTO, PERFORMANCE, VISUAL PIECE
Szymon Kasprowicz
VISUAL PIECE
Arkadiusz Sławek
VIDEO, VISUAL PIECE
Natalia Trojgo
VISUAL PIECE
Małgorzata Wasilek
PRODUCTION
Szymon Kasprowicz
PRODUCTION COOPERATION
Natalia Trojgo
CO-PRODUCTION
Centre for Culture in Lublin
PREMIERE
29th July 2016

POŁAWIACZE PEREŁ IMPROV TEATR Z LUBLINA
BEZWZGLĘDNE POCZUCIE HUMORU

POŁAWIACZE PEREŁ IMPROV TEATR Z LUBLINA
(PEARL DIVERS – LUBLIN-BASED IMPROV THEATRE)
RUTHLESS SENSE OF HUMOUR

SPEKTAKL
PERFORMANCE

12.10.2016 · 22:00
PIWNICE CK
BEZPŁATNE WEJŚCIÓWKI
COMPLIMENTARY TICKETS

Improwizowany Spektakl Komediowy z udziałem zaproszonych aktorów i publiczności.

Występują: Przemek Buksiński, Remigiusz Jankowski, Marcin Wąsowski, Michał Łysiak, Mirek Urban, Łukasz Szymanek

Program, który proponujemy, opiera się na sprawdzonych i realizowanych na całym świecie technikach improwizacji teatralnej. Udział publiczności w improwizowanym spektaklu jest konieczny – od samego początku ma realny wpływ na to, co dzieje się na scenie.

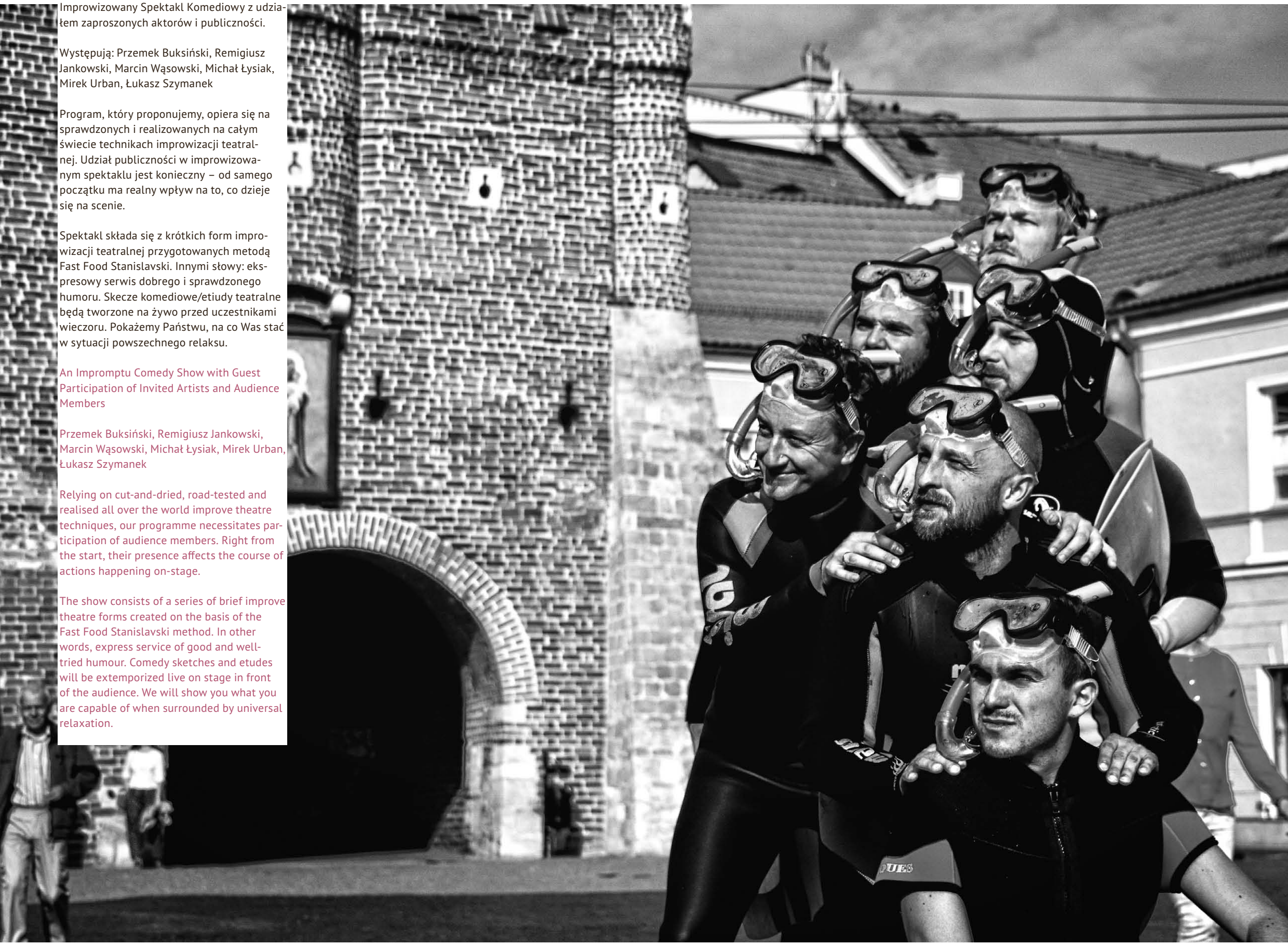
Spektakl składa się z krótkich form improwizacji teatralnej przygotowanych metodą Fast Food Stanislavski. Innymi słowy: ekspresowy serwis dobrego i sprawdzonego humoru. Skecze komediowe/etiudy teatralne będą tworzone na żywo przed uczestnikami wieczoru. Pokażemy Państwu, na co Was stać w sytuacji powszechnego relaksu.

An Impromptu Comedy Show with Guest Participation of Invited Artists and Audience Members

Przemek Buksiński, Remigiusz Jankowski, Marcin Wąsowski, Michał Łysiak, Mirek Urban, Łukasz Szymanek

Relying on cut-and-dried, road-tested and realised all over the world improve theatre techniques, our programme necessitates participation of audience members. Right from the start, their presence affects the course of actions happening on-stage.

The show consists of a series of brief improve theatre forms created on the basis of the Fast Food Stanislavski method. In other words, express service of good and well-tried humour. Comedy sketches and etudes will be extemporized live on stage in front of the audience. We will show you what you are capable of when surrounded by universal relaxation.



TEATR STARY W LUBLINIE
CZAS KOBIETY

TEATR STARY W LUBLINIE
WOMAN'S TIME

SPEKTAKL
PERFORMANCE

13.10.2016 · 19:00
TEATR STARY W LUBLINIE
45 MIN
BILETY DO NABYCIA W KASIE TEATRU
TICKETS AVAILABLE FROM THE OLD THEATRE'S BOX OFFICE
JĘZYK · POLSKI
LANGUAGE · POLISH

Idea współpracy Leszka Mądzika i Anny Marii Jopek przy spektaklu „Czas kobiety" zrodziła się w wyniku wzajemnej fascynacji artystów swoją twórczością. Leszek Mądzik wniesie do niego swój świat teatralny i niezwykłą wrażliwość plastyczną, Anna Maria Jopek - talent kompozytorski i cudowny, znany wszystkim głos.

Czas zostawia swoje piętno, żywiąc się tym, co ogarnia, postrzega, dotyka. Ucztę ma, kiedy w swoim apogeum dyskretnie osiąga cel. Wyzwala w nas tylko żal, współczucie, a może też kieruje w stronę tajemnicy, jaką jest nasza obecność w jego objęciach. Czytelny wizualnie i duchowo zostawia też ślad w obrazie kobiety, potęgując jego skutki i znaczenie w różnych porach jego życia. Fascynacja witalnym ciałem ustępuje miejsca w odnalezieniu jego urody w kolejnych etapach życia. Klisze pamięci zderzone z rzeczywistością rodzą nowy rodzaj impresji, utwierdzając w przekonaniu o cudowności i ciała i duszy kobiety, dopóki jest z nami. Karuzela czasu, która nas zabiera w wędrówkę, we wszystkich swoich fazach jest fascynująca. W taką podróż pragnę wybrać się wraz z Anną Marią, biorąc za świadków obecnych w tym misterium.

Leszek Mądzik

The idea of cooperation between Leszek Mądzik and Anna Maria Jopek on *Woman's Time* came into being as a result of the artists' mutual fascination with their creative output. Leszek Mądzik has brought his theatre world and unique visual sensitivity and Anna Maria Jopek has offered her compositional craft and her marvellous signature voice.

Time leaves its own imprint, feeding on all it engulfs, perceives and touches. It feats when it discreetly reaches the apogee of its aim. It triggers our grief, our compassion, and perhaps it also guides us towards the mystery that is our presence in his embrace. Visually and spiritually palpable, it leaves its mark on the image of a woman, emphasising its effects and significance in different seasons of a lifetime. Fascination with the body's vitality yields to finding its beauty in every consecutive life phase. Confronted with reality, memory plates bear a new kind of expression, confirming us in our belief in the wondrous nature of the woman's body and soul, as long as she is with us. The carousel of time that takes us all on a ride is fascinating in all its phases. This is the kind of ride I would like to share with Anna Maria, calling everyone present at his mystery as a witness.

Leszek Mądzik

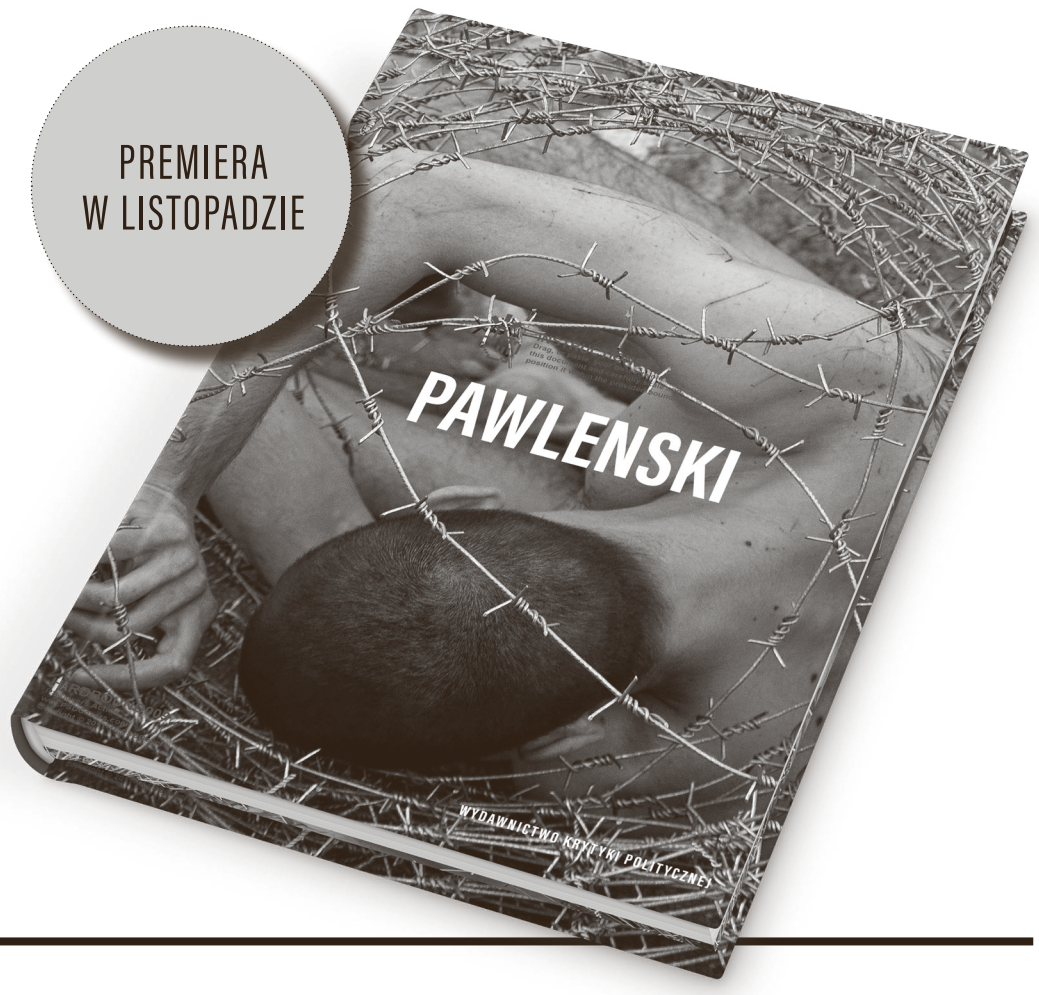
REZYSERIA
Leszek Mądzik
WYSTĘPUJE
Anna Maria Jopek
KONTRABAS
Robert Kubiszyn
MUZYKA
Anna Maria Jopek
PREMIERA
26 września 2015 r.

DIRECTED BY
Leszek Mądzik
CAST
Anna Maria Jopek
DOUBLE BASS
Robert Kubiszyn
MUSIC
Anna Maria Jopek
PREMIERE
26th September 2015

WYDAWNICTWO | krytyka polityczna

WIELOBARWNY PORTRET ARTYSTY, KTÓRY UOSABIA ODWAŻNĄ POLITYCZNOŚĆ I RADYKALIZM SZTUKI

PREMIERA W LISTOPADZIE



DYREKTOR FESTIWALU
Janusz Opryński
KURATORZY FESTIWALU
Marta Keil, Grzegorz Reske
PRODUCENT FESTIWALU
Grzegorz Reske
PRODUCENT WYKONAWCZY
Barbara Sawicka
BIURO FESTIWALOWE
Barbara Sawicka
Dorota Stochmalska
Piotr Pękala
KIEROWNIK TECHNICZNY
Piotr Szamryk
KOORDYNACJA PROGRAMU POLSKIEGO
Ksenia Duńska
KOORDYNACJA PROGRAMU ZAGRANICZNEGO
Ewa Molik
PROMOCJA FESTIWALU
Małgorzata Drozd-Domaciuk
WSPÓŁPRACA
Barbara Szymańska, Maciej Rukasz, Małgorzata Bartkiewicz, Damian Dubielis, Katarzyna Barej, Agata Witkowska

KONTAKT
e.: konfrontacje.lublin@gmail.com
t.: +48 (81) 466 61 19–20
Centrum Kultury w Lublinie
20-007 Lublin, ul. Peowiaków 12
www.konfrontacje.pl

REDAKCJA KATALOGU
Marta Keil
WSPÓŁPRACA
Szymon Kasprowicz, Dorota Stochmalska
KOREKTA POLSKIEJ WERSJI JĘZYKOWEJ
Małgorzata Bartkiewicz, Maria Masłowska

REDAKTOR ANGIELSKIEJ WERSJI JĘZYKOWEJ I KOORDYNATOR TŁUMACZEŃ
Bartosz Wójcik
TŁUMACZE
Olga Drenda, Magdalena Jung, Marek Kaźmierski, Emilia Nodżak, Małgorzata Paprota, Bartosz Wójcik

ZDJĘCIA (NR STRONY)
Marta Ankiersztejn (72)
Dorota Awiorko (196)
David Baltzer (96)
Kasia Chmura-Cegiełkowska (82)
Nacho Gomez (116)
Pasqual Gorriz (114)
Magda Hueckel (78)
Monika Lisiecka (74)
Kaja Kurczuk (180, 181)
Dmitrijus Matvejevas (142, 147)
Karolina Mełnicka (88)
Pat Mic (70)
Bart Pogoda (186)
Maciej Rukasz (76, 84, 135, 192)
Misako Shimizu (106, 113)
Monika Stolarska (80)
Roland Váczi (168)
Maciej Zakrzewski (92)
Agnieszka Zwara (188)
kadry z filmów i materiały producenta (180, 181, 182, 183)
materiały teatru (86, 122, 190, 194)

LAYOUT
Idalia Smyczyńska, Robert Zając
/ kilku.com

SKŁAD
Karol Grzywaczewski

PAPIER
Amber Graphic 100 g/m2

DRUK
Gaudium

ISBN
978-83-939799-2-9

FESTIVAL DIRECTOR
Janusz Opryński
CURATORS
Marta Keil, Grzegorz Reske
PRODUCER
Grzegorz Reske
EXECUTIVE PRODUCER
Barbara Sawicka
FESTIVAL OFFICE
Barbara Sawicka
Dorota Stochmalska
Piotr Pękala
TECHNICAL MANAGER
Piotr Szamryk
POLISH PROGRAMME COORDINATOR
Ksenia Duńska
INTERNATIONAL PROGRAMME COORDINATOR
Ewa Molik
PROMOTION
Małgorzata Drozd-Domaciuk
COOPERATION
Barbara Szymańska, Maciej Rukasz, Małgorzata Bartkiewicz, Damian Dubielis, Katarzyna Barej, Agata Witkowska

CONTACT
e.: konfrontacje.lublin@gmail.com
t.: +48 (81) 466 61 19–20
Centrum Kultury w Lublinie
20-007 Lublin, ul. Peowiaków 12
www.konfrontacje.pl

CATALOGUE EDITOR
Marta Keil
COOPERATION
Szymon Kasprowicz, Dorota Stochmalska
POLISH LANGUAGE PROOFREADING
Małgorzata Bartkiewicz, Maria Masłowska

ENGLISH LANGUAGE EDITOR AND TRANSLATION COORDINATOR
Bartosz Wójcik
TRANSLATORS
Olga Drenda, Magdalena Jung, Marek Kaźmierski, Emilia Nodżak, Małgorzata Paprota, Bartosz Wójcik

PHOTOGRAPHS (PAGE NUMBER)
Marta Ankiersztejn (72)
Dorota Awiorko (196)
David Baltzer (96)
Kasia Chmura-Cegiełkowska (82)
Nacho Gomez (116)
Pasqual Gorriz (114)
Magda Hueckel (78)
Monika Lisiecka (74)
Kaja Kurczuk (180, 181)
Dmitrijus Matvejevas (142, 147)
Karolina Mełnicka (88)
Pat Mic (70)
Bart Pogoda (186)
Maciej Rukasz (76, 84, 135, 192)
Misako Shimizu (106, 113)
Monika Stolarska (80)
Roland Váczi (168)
Maciej Zakrzewski (92)
Agnieszka Zwara (188)
film stills and producer's materials (180, 181, 182, 183)
materials provided by theatres (86, 122, 190, 194)

LAYOUT
Idalia Smyczyńska, Robert Zając
/ kilku.com

TYPESETTING
Karol Grzywaczewski

PAPER
Amber Graphic 100 g/m2

PRINT
Gaudium

ISBN
978-83-939799-2-9

PATRONAT HONOROWY · HONORARY PATRONAGE

SŁAWOMIR SOSNOWSKI
MARSZAŁEK
WOJEWÓDZTWA LUBELSKIEGO

PATRONAT HONOROWY | PREZYDENT MIASTA LUBLIN
KRZYSZTOF ŻUK

ORGANIZATOR · ORGANIZER

CENTRUM KULTURY W LUBLINIE

WSPÓŁORGANIZATOR · COORGANIZER

TEK Towarzystwo Edukacji Kulturalnej

SPOTKANIA KULTUR

MECENASI · PATRONAGE

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Lublin MIASTO INSPIRACJI

PROJEKT ZREALIZOWANY PRZY WSPARCIU FINANSOWYM
MINISTERSTWA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

PARTNERZY · PARTNERS

East European Performing Arts Platform

CULTUREPI

Galeria Labirynt™

LUBLOV

PATRONAT MEDIALNY · MEDIA PATRONAGE

TVP KULTURA

TVP LUBLIN

TOK FM Pierwsze Radio Informacyjne

GAZETA.PL

co jest grane24

krytyka polityczna

DZIENNIK OPINII krytyka polityczna

didaskalia gazeta teatralna

Lubelski kurier

ZOO

e-teatr.pl

taniecPOLSKA(pl) cały polski taniec

PARTNER MEDIALNY · MEDIA PARTNERS

Polskie Radio Lublin