

KATARZYNA WALIGÓRA

MAPY PROBLEMÓW SPOŁECZNYCH

Katarzyna Waligóra – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Biennale Warszawa

GLOBALNA WOJNA DOMOWA

koncepcja, reżyseria i scenografia:

Paweł Wodziński, opracowanie

dramaturgiczne: Piotr Grzymisławski,

wideo: Magda Mosiewicz,

muzyka: Karol Nepelski,

premiera: 12 kwietnia 2018 w Muzeum

Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

MODERN SLAVERY

koncepcja i reżyseria: Bartosz

Frąckowiak, koncepcja i dramaturgia:

Natalia Sielewicz, kostiumy: Anna

Maria Karczmarska, muzyka i dźwięk:

Krzysztof Kaliski i Maciej Szymborski,

mapy i wizualizacja danych: Jakub de

Barbaro, premiera: 17 maja 2018

w Muzeum Sztuki Nowoczesnej

w Warszawie

Globalna wojna domowa w reżyserii Pawła Wodzińskiego i *Modern Slavery* w reżyserii Bartosza Frąckowiaka to dwa spektakle powstałe w ramach programu artystyczno-dyskursywnego *Atlas planetarnej przemocy*, realizowanego przez Biennale Warszawa. Reżyserzy przedstawień to jednocześnie niedawno powołani dyrektorzy Teatru Scena Prezentacje, który w celu lepszego oddania specyfiki instytucji, funkcjonować będzie także pod nazwą Biennale Warszawa. Wodziński i Frąckowiak, tworząc

swój teatr, zaprosili do współpracy zarówno osoby, z którymi pracowali już wcześniej w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (na przykład dramaturga Piotra Grzymisławskiego, producentkę Magdę Igielską czy aktorów), jak i badaczy, artystów i dziennikarzy (choćby Jana Sowę, Joannę Krakowską, Agatę Siwiak, Przemysława Wielgosza). Jak deklarują dyrektorzy, Biennale Warszawa ma proponować nowy model instytucji publicznej, która nie jest ani teatrem repertuarowym, ani impresaryjnym. Ma natomiast łączyć działania artystyczne, badawcze, interwencyjne, społeczne; sztuki performatywne i wizualne (por.: *Miejsce spotkań...*, 2018). W celu realizacji tych planów podjęto równoległe kilka działań – Agata Siwiak kuratoruje, na przykład, program społeczno-artystyczny *RePrezentacje/ Nowa edukacja*, Jan Sowa – cykl wykładów i spotkań *Solidarność 2.0 czyli demokracja jako forma życia*, a Joanna Krakowska – cykl wykładowo-warsztatowy *Performatyka protestu*.

Na *Atlas planetarnej przemocy* (kuratorowany przez osiem osób: Bartosza Frąckowiaka, Pawła Wodzińskiego, Joannę Krakowską, Piotra Grzymisławskiego, Natalię Sielewicz, Przemysława Wielgosza, Annę Galas-Kosil i Magdę Mosiewicz) oprócz dwóch spektakli złożyły się dyskusje, seminaria, wykłady, warsztaty i pokazy filmów. Większość wydarzeń odbyła się nie w siedzibie Biennale

Warszawa (przy ulicy Mokotowskiej 29a), a w Muzeum Sztuki Nowoczesnej przy ulicy Pańskiej 3. Biennale Warszawa zostało bowiem zaproszone do programu publicznego *Departament obecności*, powołanego przez muzeum w celu dyskusowania kwestii społecznych, politycznych i ekonomicznych poprzez działania edukacyjne, badawcze i artystyczne.

Oba przedstawienia wytworzyły zatem dla siebie sprzyjające warunki instytucjonalne, rozegrały się w przestrzeni umożliwiającej eksperyment, w towarzystwie działań objaśniających i poszerzających podejmowane zagadnienia. Zadbano o dostępność całego projektu, bo wstęp na wszystkie wydarzenia umożliwiały bezpłatne wejściówki.

1.

W *Globalnej wojnie domowej* widownie zorganizowano w taki sposób, żeby publiczność siedziała dookoła pola gry, a jednocześnie, żeby z każdego miejsca dobrze było widać jeden z dwóch białych ekranów projekcyjnych. Na tak zaaranżowanej scenie ustawiono kilka starych biurków zawałonych papierami oraz staroświecką prasę drukarską. Duże okna budynku przy Pańskiej nie zostały niczym zasłonięte, więc spektakl rozgrywa się na tle widoku na Pałac Kultury i Nauki. Wszyscy aktorzy noszą jednakowe niebieskie chałaty, kojarzące się ze strojem robotników pracujących



w fabrykach. Przez cały czas są obecni na scenie – jeśli nie mówią, przysłuchują się temu, co mają do powiedzenia pozostali. Scenariusz przedstawienia został skomponowany z czternastu etiud. Każda z nich jest aktorskim powtórzeniem fragmentu wypowiedzi osoby, która (z różnych powodów) osiągnęła medialny rozgłos. Wszystkie cytaty w spektaklu zostają opisane – przed każdą etiudą aktorzy umieszczają w przestrzeni kartkę z informacją o tym, kto i w którym roku powiedział dane słowa. Na kartki za każdym razem skierowana też zostaje kamera, dzięki czemu komunikat jest widoczny w powiększeniu na ekranach.

Zaczyna się od wypowiedzi ekonomisty Milтона Friedmana z 1979 roku, który poprzez opowieść o powstaniu ołówka tłumaczy zasady działania globalnej gospodarki wolnorynkowej. Do wyprodukowania tak prostego przedmiotu potrzebne było zaangażowanie wielu ludzi z różnych krajów, z czego przeciętny użytkownik nie zdaje sobie sprawy. System produkcji pracuje ponad wszelkimi podziałami, a osoby zaangażowane w proces, gdyby się spotkały, mogłyby żywić do siebie nienawiść ze względu na odmienności polityczne, etniczne i religijne. Kolejne cytaty pochodzą z wypowiedzi polityków (Margaret Thatcher, Richard Spencer, Donald Trump, Patric Buchanan), dziennikarzy (Oriana Fallaci), ekonomistów (Warren Buffett, Bernard Madoff) i naukowców (Samuel Huntington). Zacytowano także trzy manifesty zbiorowego autorstwa (Manifest Szczęśliwych Bezrobotnych, Manifest Grupy Badań i Studiów nad Cywilizacją Europejską oraz manifest grupy Generation Identitaire). Autorami dwóch wypowiedzi są nastoletni sprawcy strzelanin w szkołach (Pekka-Eric Auvinen i Eric Harris). Aktorzy na zmianę wcielają się w kolejne postaci, niektóre sceny odgrywają wspólnie. W ten sposób w spektaklu zebrane i odsłuchane zostają głosy z blisko czterdziestu lat (najstarsza wypowiedź pochodzi z 1979 roku, najnowsze – z 2017). Można podzielić je na dwie grupy: pierwsza to wypowiedzi dotyczące kapitalizmu

i liberalnej gospodarki, druga to konserwatywne stanowiska na tematy związane z życiem społecznym. W pierwszej grupie, oprócz Friedmana, cytowany jest chociażby Bernard Madoff (twórca piramidy finansowej, która naraziła na poważne straty dziesiątki tysięcy osób i organizacji), a także Warren Buffett (który z nonszalancją przyznaje, że walka klasowa trwa od dwudziestu lat i jego klasa ją wygrywa). Buffett tłumaczy, że w USA stawki podatkowe dla najbogatszych od 1992 roku były systematycznie obniżane, choć średnie dochody w tej grupie wzrosły ponad pięciokrotnie. „I znowu wychodzi na to, że nie opłaca się być biednym” – skwituje te statystyki grający postać ekonomisty Jan Sobolewski. Obok wypowiedzi na tematy ekonomiczno-gospodarcze, cytowane są prawicowe i konserwatywne poglądy na kwestie związane z życiem społecznym. Słuchamy więc Oriany Fallaci, która opowiada o swoim lęku przed islamem, a także antysemitowskiego, rasistowskiego, mizoginicznego i homofobicznego manifestu Richarda Spencera. Obie grupy wypowiedzi nie są jednak od siebie oddzielone, w spektaklu pojawiają się naprzemiennie, łącząc się i uzupełniając. Najlepiej pokazuje to postać Margaret Thatcher – premierki z ramienia brytyjskiej Partii Konserwatywnej i zwolenniczki gospodarczego liberalizmu. Thatcher stwierdza, że nie ma czegoś takiego jak społeczeństwo – istnieje tylko spłot ludzi, którzy tworzą rodziny, w ramach których sami muszą brać za siebie odpowiedzialność finansową i wykazywać się zaradnością.

Kolejne sceny różnią się między sobą zarówno pod względem tonacji, jak i aktorskich środków wyrazu. Martyna Peszko wcielając się w Margaret Thatcher, stara się naśladować jej ruchy, gesty, ton głosu. Beata Bandurska Oriane Fallaci odgrywa w pełnym skupieniu, bez prób wyśmiania dziennikarki. Ironiczny w stosunku do Warrena Buffeta jest natomiast Jan Sobolewski. Prześmiewczy charakter ma też scena, w której Magdalena Celmer cytuje wypowiedź Richarda Spencera, udając, że kolejne zdania są komentarzem

do piktogramów wyświetlanych na ekranie. Piktogramy, pełniące funkcję testu Rorschacha, są dobrane w taki sposób, żeby podawane przez aktorkę rzekome skojarzenia były zabawne (na przykład na widok sarenki, Celmer krzyczy hasło „broń palna”, a następnie wygłasza peany na temat męskiego sportu, jakim jest myślistwo). Sparodiowany zostaje również manifest grupy Generation Identitaire. Twórcy wykorzystują fakt, że pierwotnie został on nagrany w formie reklamy, w której na ekranie pojawiają się kobiety i mężczyźni kadrowani w taki sposób, żeby było widać tylko ich twarze. W rytm patetycznej muzyki mówią, między innymi, że są przeciwni dyskryminacji białych, że tożsamość, ziemia i krew to ich jedyne dziedzictwo, że zostali skrzywdzeni przez pokolenie maja '68, które próbowało odebrać im tradycję i autorytety, że młodość jest ich polityką. W spektaklu powtórzona zostaje struktura manifestu, ale, aby uzyskać na ekranie obraz zbliżony do tego, jaki można zobaczyć w oryginale, aktorzy muszą wykonywać komiczną choreografię podchodzenia do kamery i znikania sprzed jej oka.

Generation Identitaire jest przejawem międzynarodowego nacjonalistycznego ruchu (zapoczątkowanego we Francji) zwanego identytaryzmem, którego twarzą jest także wspomniany wcześniej Richard Spencer (o czym jednak nie mówi się w przedstawieniu). Zestawienie w spektaklu różnych głosów pokazuje, w jaki sposób prawicowe idee cyrkulują w czasie i przestrzeni, prowadząc do – jak piszą twórcy w programie – „nowej konstelacji ruchów politycznych, w której powraca widmo idei faszystowskiej”. A ponieważ cytaty ułożono w kolejności chronologicznej (z niewielkimi odstępstwami od tej reguły), przedstawienie stwarza wrażenie narastania agresywności konserwatywnego dyskursu. Ostatni cytat pochodzący z przemówienia inauguracyjnego prezydenturę Donalda Trumpa, potwierdzający, że skrajne poglądy mogą przynieść wyborczy sukces, stanowi zwięźczenie tej pesymistycznej wizji. Przykład Generation Identitaire

pokazuje natomiast, że prawicowa retoryka, podszyta nacjonalistycznymi poglądami, zainfekowała nie tylko polityków, ale przede wszystkim ich wyborców. Internet jest natomiast doskonałym narzędziem rozprzestrzeniania się faszyzującego dyskursu. Jakie mogą być tego konsekwencje, pokazuje cytaty z wypowiedzi nastolatków (Amerykanina Erica Harrisa i Fina Pekki-Erica Auvinena), którzy w szkołach strzelali do swoich kolegów (pierwszy w 1999, drugi w 2007 roku).

Po zakończeniu przedstawienia wszyscy chętni mogą otrzymać od aktorów odcisnięty na prasie drukarskiej tekst, złożony z jednozdaniowych fragmentów pochodzących z dwunastu wypowiedzi cytowanych w spektaklu. Kolaż w czasie lektury okazuje się całkiem spójny, co umacnia poczucie, że celem było wskazanie podobieństw pomiędzy przywołanymi głosami. Ale teza, że politykę, kulturę i życie codzienne przenikają skrajne idee, zdaje się dość oczywista. W przedstawieniu brakuje zatrzymania się nad kolejnymi wypowiedziami, zastanowienia się nad tym, skąd się wzięły i kto jest ich adresatem. Często brakuje także wyjaśnienia, kim jest cytowana osoba, co może prowadzić do nieporozumień. Na przykład Warren Buffett, chociaż rzeczywiście powiedział, że jego klasa wygrała walkę, był doradcą prezydenta Baracka Obamy, a ledwie wspomniane w spektaklu „nowe prawo Buffetta” zakładało obciążenie najbogatszych Amerykanów dodatkowym podatkiem. Znamienne też, że w odciskanym na prasie drukarskiej tekście nie znajdziemy cytatu z manifestu Szczęśliwych Bezrobotnych, bo zupełnie nie pasuje on do pozostałych głosów. W formie musicalowego opisu aktorzy stawiają tezę, że brak pracy wiąże się z odzyskaniem czasu. Szczęśliwi bezrobotni stają się anarchistyczną grupą, która przeciwstawia się przymusowi produkowania, działania i dawania z siebie wszystkiego i która obnaża, jak bardzo praca (albo myślenie o pracy) dominuje wszystkie sfery życia człowieka. Ta scena, najciekawsza w całym spektaklu, nie zostaje, niestety,

stematyzowana, chociaż jako jedyna pokazuje jakiś sposób na przeciwstawienie się pesymistycznym głosom, które słyszymy w przedstawieniu.

2.

W *Modern Slavery* na białej ścianie stojącej na wprost widzów umieszczono odręczne notatki, wykresy, wydrukowane teksty, fotografie i mapy. W trakcie spektaklu aktorzy obok tych materiałów przypinają kolejne. Na środku ściany pozostawiono dwa puste prostokąty, które posłużą jako ekrany projekcyjne. Na jednym wyświetlane będą zdjęcia, mapy i teksty, omawiane przez aktorów w kolejnych scenach (siadając przy ustawionym na środku sali stole, na zmianę umieszczają materiały pod kamerą w reakcji na słowa wypowiedziane przez pozostałych), na drugim pojawią się fragmenty nagrań zawierające komentarze ekspertów do omawianych zagadnień. Tak przygotowane pole gry sugeruje konwencję wykładu performatywnego i faktycznie, przedstawienie wiele zawdzięcza tej formie. Aktorzy tłumaczą, że postanowili zająć się tematem współczesnego niewolnictwa i bardzo klarownie wyznaczają granice swoich badań – nie interesują ich wszystkie nadużycia, na jakie narażeni są ludzie na rynku pracy, a jedynie formy zatrudnienia bez zapłaty, powiązane z przymusem, przemocą i zastraszaniem. Opowiadają, że przeprowadzili śledztwo dotyczące sprawy niewolniczego traktowania obywateli Ukrainy przez polskiego pośrednika Mirosława K., który odpowiadał za znajdowanie im (nielegalnego) zatrudnienia w znanych warszawskich restauracjach. Szczegółowo relacjonują, jakie artykuły przeczytali w czasie śledztwa, mówią, że spotkali się z kilkorgiem poszkodowanych, z dziennikarzem badającym sprawę, ze specjalistami z organizacji pozarządowych zajmujących się handlem ludźmi, że zaglądali do akt sądowych ze sprawy, a nawet uczestniczyli w konferencji naukowej poświęconej zjawisku *modern slavery*. Sprawozdanie z *researchu* brzmi imponująco. Niestety, szybko okazuje się, że groźba odpowiedzialności karnej

za ujawnienie informacji nieprzeznaczonych do publicznej wiadomości (głównie w związku z ochroną danych osobowych), uniemożliwia przedstawienie widzom zdobytej przez zespół wiedzy. Materiału ze śledztwa starczy więc tylko na jakieś pół godziny niemal trzygodzinnego, spektaklu. Zwrócenie uwagi na kwestię współczesnego niewolnictwa w modnych warszawskich lokalach jest jednak gestem cennym i wartym uwagi.

O badanej sprawie dowiadujemy się niewiele – że Ukraińcy byli kwaterowani w poniżających warunkach, że Mirosław K. odmawiał im wypłaty wynagrodzenia albo znacząco i bezprawnie owo wynagrodzenie zmniejszał, że pracowali nielegalnie w drogich lokalach w centrum Warszawy, że doświadczali aktów przemocy i zastraszania, a cały proceder trwał kilka lat. Mirosławowi K. pomagał ukraiński wspólnik – Borys. Z niemożnością ujawnienia innych informacji zespół stara się jakoś sobie poradzić. Na przykład Maciej Pesta w jednej ze scen wymienia trzy nazwy restauracji, w których za pośrednictwem Mirosława K. pracowali Ukraińcy. Chce powiedzieć więcej, ale wtedy przerywa mu Beata Bandurska, informując, że te nazwy pojawiły się w jednym z artykułów prasowych, pozostałe znają z rozmów z poszkodowanymi, ale nie mogą ich podać, bo nie posiadają podpisanych oświadczeń, że na wypadek wytoczenia przez któryś z lokali procesu o zniesławienie, osoba odpowiedzialna za przekazanie informacji ujawni się jako jej źródło. Pesta informuje jednak, że w zamian przygotowali mapę, na której zamieszczone w sprawę restauracje zaznaczono białymi plamami, ale z przesunięciem współrzędnych ich lokalizacji według stałego wzoru. Mapa, która zostaje pokazana, rzeczywiście daje pogląd na to, jak rozległy był problem nielegalnego zatrudniania Ukraińców. Mniej udane są sceny, gdzie, w miejsce zebranych materiałów zespół stara się podsunąć psychologiczne rozważania na temat relacji Mariusza K. z jego ofiarami czy wspólnikiem Borysem. Te rozgrywane

bardzo emocjonalnie sekwencje mocno kontrastują ze zdystansowaną narracją stosowaną w innych fragmentach przedstawienia.

Materiał na temat niewolniczej pracy w warszawskich restauracjach szybko się wyczerpuje i zapewne dlatego druga część spektaklu poświęcona jest sprawie obozów pracy dla Polaków we Włoszech (zorganizowanych i zarządzanych przez grupę polskich obywateli). To historia znacznie głośniejsza i lepiej opisana. Dzięki temu poznajemy liczne szczegóły sprawy, oglądamy dokładne mapy miejsca, w którym poszkodowani byli przetrzymywani, i zdjęcia z baraków, w których mieszkali. Dowiadujemy się o skali zjawiska, a nawet poznajemy pewne szczegóły z przebiegu postępowania sądowego. Nie zawsze zresztą trafnie rozegrane... W jednej ze scen Anita Sokołowska czyta zeznania poszkodowanej we Włoszech kobiety. Relacja jest wstrząsająca – ofiara nie tylko była zmuszana do ciężkiej pracy, zastraszana, poniżana i przetrzymywana w nieludzkich warunkach, ale także została wielokrotnie i brutalnie zgwałcona, o czym w zeznaniu szczególnie opowiada. Sokołowska czyta relację łamiącym się głosem, pod koniec nie umie powstrzymać łez. Chwilę później informuje widzów, że taka historia mogłaby przydarzyć się ich bliskim, a następnie rozpoczyna opowieść o swojej rodzinie, której członkowie wielokrotnie emigrowali w poszukiwaniu zatrudnienia. Ale w rodzinie Sokołowskiej nie wydarzyła się żadna z dramatycznych historii, które zostały wcześniej przywołane w spektaklu. W celu uświadomienia prostej prawdy, że zdarzenia podobne do tych we Włoszech mogłyby być udziałem każdego, dokonuje się w ten sposób emocjonalnego zawłaszczenia prawdziwej historii. To zresztą znacznie osłabia mocną wymowę tych scen, które zostały utrzymane w faktograficznym tonie.

Problematyczny wydaje mi się też gest połączenia spraw Ukraińców w Polsce i Polaków we Włoszech. Pierwsza jest bowiem niedawna, jej ofiarami są przedstawiciele mniejszości narodowej coraz liczniej migrującej do Polski w związku

z konfliktem wojennym w ich kraju i przyjmowana tutaj bardzo niechętnie, często wrogo. W dodatku zdarzyła się w obliczu generalnego nasilenia się w naszym kraju ksenofobii, a jej głównym sprawcą był Polak. Druga sprawa pochodzi sprzed kilku lat, a jej bezpośrednim kontekstem jest zwiększenie migracji Polaków do państw zachodnich po przystąpieniu do Unii Europejskiej; tak zwane włoskie obozy pracy były jednak zarządzane przez Polaków. Społeczny kontekst, który umożliwił wykorzystywanie w Polsce właśnie Ukraińców czy Polaków we Włoszech, nie zostaje w przedstawieniu zarysowany, a różnice między dwiema sprawami nie są akcentowane. Nie mówi się też o dysproporcji w medialnym zainteresowaniu nimi. W drugiej części spektaklu do narracji włączone zostają także inne wątki – opowieść o uchodźcach z Syrii czy o dzieciach wykorzystywanych przy hodowli krewetek w Bangladeszu. Połączenie spraw Ukraińców w warszawskich restauracjach i włoskich obozów pracy oraz krótkich historii o przypadkach współczesnego niewolnictwa w innych częściach świata sprawia, że wyjściowe śledztwo i temat spektaklu ulegają rozmyciu.

Modern Slavery i *Globalna wojna domowa* utrzymane są w bardzo konsekwentnej estetyce, zakładającej redukcję kostiumów i rekwizytów, użycie prostej scenografii i podporządkowanie jej dyskursywnemu charakterowi przedstawień. Do obu zaproszeni zostali także świetni aktorzy, którzy swoje umiejętności nawiązywania i kontrolowania relacji z publicznością, sprawnego przekazywania informacji, kreatywnego scenicznego działania udowodnili już w Bydgoszczy. W czasie oglądania spektakli widać ich mocne zaangażowanie w podejmowane tematy i doskonałe rozumienie celów stawianych sobie przez Biennale Warszawa. Przedstawienia wyreżyserowane przez Wodzińskiego i Frąckowiaka stanowią także próby testowania dyskursywnej skuteczności i scenicznej efektywności różnych form teatralnych – *Modern Slavery* korzysta

z prostoty wykładów performatywnych, choć czasem zbacza w kierunku psychologizmu; *Globalna wojna domowa* łączy uważne studiowanie retoryki politycznych wystąpień z elementami parodystycznymi czy kabaretowymi. Wodziński i Frąckowiak, choć wypełniają postawiony przez siebie samych postulat teatru interwencyjnego i zaangażowanego, różnie go rozumieją – pierwszy analizuje dyskurs polityczny w perspektywie transnarodowego przenikania języków i idei, drugi stara się zwrócić uwagę na konkretne zjawisko i skłonić do podjęcia przeciw niemu działań. Najciekawszym elementem programu Biennale Warszawa wydaje się jednak przede wszystkim to, że spektakle Wodzińskiego i Frąckowiaka nie funkcjonowały samodzielnie, a osadzone zostały w konstelacji innych działań i wydarzeń. To z kolei daje możliwość obiecującej wymiany między artystami, badaczami i działaczami, która może w przyszłości zaowocować utworzeniem miejsca będącego tygłem intelektualno-politycznym. ■

Bibliografia:

Miejsce spotkań, wymiany myśli, idei, wyobrażeń, rozmowa B. Frąckowiaka i P. Wodzińskiego z D. Wyżyńską, „Co Jest Grane”, 19 I 2018, nr 15, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/253824,druk.html> [dostęp: 23 IX 2018].