

Wyspa Młodość: projekty studenckie

series **12**
between.pomiedzy

Wyspa Młodość: projekty studenckie

*pod redakcją
Eweliny Stefańskiej
Małgorzaty Woźniak
Piotra Dąbrowskiego*

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2021

Recenzent
dr hab. Joanna Ostrowska, prof. UAM

Redaktor Wydawnictwa
Justyna Zyśk

Proofreading
David Malcolm

Projekt okładki i stron tytułowych
Filip Sendal

Na okładce zdjęcie *Sopografia* autorstwa Jerzego Bartkowskiego

Skład i łamanie
Michał Janczewski

Publikacja sfinansowana z funduszu
Rektora Uniwersytetu Gdańskiego
oraz środków: Zakładu Glottodydaktyki
i Przetwarzania Języka Naturalnego Uniwersytetu Gdańskiego,
Zakładu Badań nad Sztukami Scenicznymi Uniwersytetu Gdańskiego,
Zakładu Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-230-4

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel.: 58 523 11 37; 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. 58 523 14 49

between.pomiędzy to seria wydawnicza powiązana z odbywającym się od 2010 roku w Trójmieście Festiwałem Literatury i Teatru BETWEEN. POMIĘDZY, objęta opieką merytoryczną Instytutu Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego oraz Fundacji BETWEEN.POMIĘDZY. Na serię wydawniczą składają się monografie zbiorowe publikowane w języku polskim lub angielskim. Seria upowszechnia badania naukowe dotyczące ważnych zagadnień z dziedziny literatury i teatru, jak również istotnych kwestii teoretycznych, obejmujących większy obszar badawczy. Publikacje „between.pomiędzy” skupione są na problematyce związanej z szeroko pojętą formą i estetyką, jednakże zostajemy otwarci na badania, które proponują komplementarne podejścia do literatury. Nazwa serii – „between.pomiędzy” – świadczy o zainteresowaniu tekstami zawieszonymi pomiędzy rodzajami i gatunkami literackimi, kierunkami i epokami historycznymi oraz kulturami narodowymi i językami.

Dotychczas ukazały się tomy: 1. *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, red. Tomasz Wiśniewski (2012); 2. *Back to the Beckett Text*, red. Tomasz Wiśniewski (2012); 3. *Poeci współcześni. Poeci przeszłości*, red. Monika Szuba i Tomasz Wiśniewski (2013); 4. *Poets of the Past. Poets of the Present*, red. Monika Szuba i Tomasz Wiśniewski (2013); 5. *Między słowem a rzeczywistością. Poezja Eliota wobec cielesności i Wcielenia*, red. Jean Ward i Maria Fengler (2015); 6. *Boundless Scotland: Space in Contemporary Scottish Fiction*, red. Monika Szuba (2015); 7. *Time, Narrative, and Imagination: Essays on Paul Auster*, red. Arkadiusz Misztal (2015); 8. *J.M. Coetzee: Dead Ends and Beyond*, red. Ludmiła Gruszewska-Blaim i Tomasz Wiśniewski (2015); 9. *Striking the Chords of Spirit and Flesh in Polish Poetry. A Serendipity*, red. Jean Ward, Maria Fengler i Małgorzata Grzegorzewska (2016); 10. *Between Page and Stage: Scholars and Theatre-makers*, red. Tomasz Wiśniewski i Martin Blaszk (2017); 11. *Beckett w XXI wieku. Rozpoznanie*, red. Tomasz Wiśniewski (2017).

Wieńczący serię tom 12. *Wyspa Młodość: projekty studenckie* ma charakter szczególny, gdyż przedstawia całą paletę działań akademickich podejmowanych przez studentów. Zgodnie z duchem serii książka zawiera teksty pisane zarówno w języku polskim, jak i języku angielskim.

Redakcja naukowa: dr hab. Tomasz Wiśniewski, prof. UG; prof. dr hab. David Malcolm; dr Monika Szuba, dr Katarzyna Kręglewska.

between.pomiędzy is a series of publications produced under the aegis of the Institute of English and American Studies, University of Gdańsk, and the Foundation BETWEEN.POMIĘDZY. The series contains themed collections of essays. Books may be in Polish or in English. Its aim is to make accessible scholarship that addresses important issues in modern and contemporary literature and theatre, and also scholarship that deals with substantial theoretical issues that are of interest to specialists in other fields of literary study. Publications in the “between.pomiędzy” series are particularly focused on form and aesthetics, but the series remains open to scholarship that approaches literature in different but complementary ways. The overall name of the series “between.pomiędzy” indicates its commitment to work that looks at texts on the borders between genres and kinds, between historical periods and movements, and between national and linguistic cultures.

The series includes the following studies: 1. *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, ed. by Tomasz Wiśniewski (2012); 2. *Back to the Beckett Text*, ed. by Tomasz Wiśniewski (2012); 3. *Poeci współcześni. Poeci przeszłości*, ed. by Monika Szuba and Tomasz Wiśniewski (2013); 4. *Poets of the Past. Poets of the Present*, ed. by Monika Szuba and Tomasz Wiśniewski (2013); 5. *Między słowem a rzeczą-wistością. Poezja Eliota wobec cielesności i Wcielenia*, ed. by Jean Ward and Maria Fengler (2015); 6. *Boundless Scotland: Space in Contemporary Scottish Fiction*, ed. by Monika Szuba (2015); 7. *Time, Narrative, and Imagination: Essays on Paul Auster*, ed. by Arkadiusz Misztal (2015); 8. *J.M. Coetzee: Dead Ends and Beyond*, ed. by Ludmiła Gruszevska-Blaim and Tomasz Wiśniewski (2015); 9. *Striking the Chords of Spirit and Flesh in Polish Poetry. A Serendipity*, ed. by Jean Ward, Maria Fengler and Małgorzata Grzegorzewska (2016); 10. *Between Page and Stage: Scholars and Theatre-makers*, ed. by Tomasz Wiśniewski and Martin Blaszk (2017); 11. *Beckett w XXI wieku. Rozpoznanie*, ed. by Tomasz Wiśniewski (2017).

Volume 12 – *Wyspa Młodość: projekty studenckie [The Youth Island: Student's Projects]* – being the final in the series, presents various academic activities undertaken by students as their contribution to the festival. In accordance with the series objectives, the book contains texts written both in Polish and English.

Series editors: Dr hab. Tomasz Wiśniewski, Prof. UG; Professor David Malcolm; Dr Monika Szuba and Dr Katarzyna Kręglewska.

SPIS TREŚCI

Wstęp	9
Inez Brokos	
Konferencja studencka jako część składowa festiwalu. Tworzenie wydarzeń kulturalnych na przykładzie konferencji „Wyspa.Młodość”	13
Zuzanna Zaborniak, Aleksandra Molenda, Katarzyna Wardzyńska	
Wystawa prac trójmiejskich tatuatorów „PaintINK”	29
Balbina Tarnowska	
Motyw Pierrota w twórczości plastycznej Brunona Schulza	49
Maria Terlikowska	
Teatry pogranicza – Teatr Witkacego w Zakopanem i Teatr Wierszalin w Supraślu	63
Małgorzata Woźniak	
Michał Zadara – rys twórczości	75
Paulina Tryba	
Aspekty techniczne w teatrze dawniej i dziś. Analiza dwóch inscenizacji dramatu <i>Cud albo Krakowiaki i Górale</i>	89
Oliwia Ossowska	
Autopromocja i kreowanie wizerunku Mariny Abramović jako strategia rozpowszechniania sztuki performansu	107
Ewelina Stefańska	
The Rite of Beheading the Kite: History, Description, and Meaning	121

Mateusz Godlewski	
Restaging the Quest: Shakespeare's <i>The Tempest</i> as a Mythopoeic Work	141
Anna Głuszek	
The Essayist Thomas De Quincey: The Motif of Melancholy as One of the Causes and the Effects of Opium Addiction in <i>Confessions of an English Opium-Eater</i>	157
Piotr Dąbrowski	
"Old Men Ought to Be Explorers": Reading America in Thomas Stearns Eliot's <i>The Dry Salvages</i>	173
Jan Danielak	
Connections Between Samuel Beckett's Dramas and Charles Darwin's Theories	189
Dominika Front	
The Other in Photography	203
Streszczenia / Abstracts	217
Noty o Autorach / Biographical Notes	229

WSTĘP

Festiwal Literatury i Teatru BETWEEN.POMIĘDZY od samego początku miał być miejscem spotkań i wymiany myśli – pomiędzy artystami a akademikami, pomiędzy gośćmi z różnych stron świata, pomiędzy bardziej doświadczonymi i początkującymi miłośnikami sztuki. Choć udział studentów Uniwersytetu Gdańskiego od pierwszej edycji festiwalu był jego nieodłącznym elementem, to w 2019 roku nastąpił swego rodzaju przełom. To właśnie wtedy w Dworcu Sierakowskich w Sopocie odbyła się pierwsza Konferencja Studencka „Wyspa.Młodość” (14–15 maja 2019 roku). O szczegółach organizacji tego wydarzenia można przeczytać w artykule współorganizatorki wydarzenia Inez Brokos pod tytułem *Konferencja studencka jako część składowa festiwalu. Tworzenie wydarzeń kulturalnych na przykładzie konferencji „Wyspa.Młodość”*, zamieszczonym w niniejszym tomie.

Dzięki dziesięcioletniej współpracy z różnymi ośrodkami naukowymi w Polsce i za granicą wśród uczestników tego dwudniowego spotkania byli nie tylko studenci i studentki gdańskiej uczelni, lecz także przedstawiciele Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku, Państwowego Policealnego Studium Wokalno-Aktorskiego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu Wrocławskiego. Obecność studentów różnych uczelni umożliwiła, niektórym po raz pierwszy na taką skalę, wymianę doświadczeń, spostrzeżeń na dany temat czy najzwyczajniej podzielenie się refleksjami związanymi z przedmiotem i postęпами prowadzonych przez siebie badań. Konferencja, zorganizowana przez studentki Uniwersytetu Gdańskiego, zaowocowała niniejszą publikacją

współredagowaną przez przedstawicieli obecnie trzech ośrodków naukowych: Uniwersytetu Gdańskiego, Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Atmosfera tych dni sprzyjała integracji i wspólnemu zaangażowaniu się w wydarzenia towarzyszące. Festiwal, którego częścią była konferencja, pozwolił uczestnikom spędzić czas w nieco mniej oficjalnej atmosferze podczas warsztatów, spotkań autorskich, koncertów czy spektakli.

Cechą Festiwalu Literatury i Teatru BETWEEN.POMIĘDZY jest jego dwujęzyczność. Z tego względu podczas konferencji „Wyspa. Młodość” część artykułów została wygłoszona w języku polskim, a część w języku angielskim. Szczególnym ukłonem w stronę anglistów obecnych na spotkaniu była prelekcja Julie Bates (z Trinity College w Dublinie) pod tytułem *Intimate Geographies: Portraits of Antonin Artaud's Visit to Inis Mór by Vivienne Dick, Tim Robinson, and Olwen Fouéré*. Natomiast pierwszego dnia konferencji swoimi wspomnieniami oraz poetyckimi przemyśleniami z podróży podzieliła się absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego Aleksandra Wróbel w inspirującym wystąpieniu pod tytułem *Bezładne Himalaje*.

Uczestnicy festiwalu oraz konferencji mieli również możliwość wzięcia udziału w licznych wydarzeniach towarzyszących, realizowanych zarówno w języku polskim, jak i angielskim. Pierwszego dnia, we współpracy z Teatrem BOTO w Sopocie, który tego dnia użył festiwalowi swojej sceny, zorganizowano spotkanie z Julie Bates, Suzanne Walsh oraz Nathanem O'Donnellem. Następnie odbyło się spotkanie poświęcone *Wyspie Róży Ostrowskiej* z udziałem Elżbiety Lorenc oraz Sylwii Góry-Weber, które poprowadziła Ewelina Stefańska. Wieczorem na deskach Teatru BOTO można było obejrzeć spektakl *Podróż do Buenos Aires* w reżyserii Adama Nalepy.

Drugiego dnia konferencji w Teatrze na Plaży w Sopocie zaprezentowano efekty warsztatów teatralnych poprowadzonych przez Przemysława Wasilkowskiego na podstawie twórczości irlandzkiego dramaturga Endy Walsh. Kolejnymi punktami festiwalowego programu były koncerty: *Songs from a Small Island* Juliana Wolfreysa w Dworku Sierakowskich w Sopocie i odbywający się w tym samym

czasie w Teatrze Gdynia Główna koncert piosenki aktorskiej *Piosenki Jacquesa Brela* w wykonaniu studentów Studium Wokalno-Aktorskiego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni. Ten dzień festiwalu zamknęła projekcja filmu *Metropolis* w reżyserii Fritza Langa z muzyką na żywo w wykonaniu Irka Wojtczaka i Kamila Piotrowicza. Wymienione wydarzenia stanowiły nieocenione urozmaicenie konferencji.

Prelegenci przedstawili różnorodne tematy w swoich wystąpieniach. Wśród artykułów, które znalazły się w książce, odnaleźć można jednak kilka wspólnych pól tematycznych:

- okołoteatralne: *Teatry pogranicza – Teatr Witkacego w Zakopanem i Teatr Wierszalin w Supraślu*; *Michał Zadara – rys twórczości*; *Aspekty techniczne w teatrze dawniej i dziś. Analiza dwóch inscenizacji dramatu „Cud albo Krakowiaki i Górale”*; *The Rite of Beheading the Kite – History, Description, and Meaning*;
- okołoliterackie: *The Essayist Thomas De Quincey: The Motif of Melancholy as One of the Causes and the Effect of Opium Addiction in “Confessions of an English Opium-Eater”*; *Motyw Pierrota w twórczości plastycznej Brunona Schulza*; *Connections Between Samuel Beckett’s Dramas and Charles Darwin’s Theories*; *“Old Men Ought to Be Explorers”: Reading America in Thomas Stearns Eliot’s “The Dry Salvages”*;
- związane z organizacją wydarzeń: *Konferencja studencka jako część składowa festiwalu. Tworzenie wydarzeń kulturalnych na przykładzie konferencji „Wyspa.Młodość”*; *Wystawa prac trójmiejskich tatuatorów „PaintINK”*;
- powiązane ze sztukami wizualnymi: *Autopromocja i kreowanie wizerunku Mariny Abramović jako strategia rozpowszechniania sztuki performansu oraz The Other in Photography*.

Prezentujemy prace kilkunastu autorów wybranych spośród uczestników konferencji przekonani, że lektura ta będzie nie tylko rozwijająca, lecz także niezwykle ciekawa i ukazująca potencjał, jaki tkwi w młodych przedstawicielach nauk humanistycznych, którzy realizują swoje pasje na drodze akademickiej.

Redaktorzy

Inez Brokos

Uniwersytet Gdański

KONFERENCJA STUDENCKA
JAKO CZĘŚĆ SKŁADOWA FESTIWALU.
TWORZENIE WYDARZEŃ KULTURALNYCH
NA PRZYKŁADZIE KONFERENCJI
„WYSPA.MŁODOŚĆ”¹

Wstęp

W swoim artykule przedstawiam obraz studenckiej konferencji naukowej jako wydarzenia organizowanego w ramach X Festiwalu Literatury i Teatru BETWEEN.POMIĘDZY. Konferencja o nazwie „Wyspa.Młodość” odbyła się w dniach 14–15 maja 2019 roku w Dworku Sierakowskich w Sopocie. Pragnę opisać swoje doświadczenia i spostrzeżenia jako jej organizatora oraz zgłębić zagadnienia, które wydały mi się szczególnie ważne przy tworzeniu oraz późniejszej ocenie tego wydarzenia. Na podstawie zbadanych zagadnień, relacji uczestników konferencji oraz własnych spostrzeżeń dokonuję analizy naszych działań jako organizatorów konferencji, przyglądam się efektom zastosowanych rozwiązań, a także wzajemnemu wpływowi konferencji i festiwalu.

Na wstępie dokonuję analizy tego, jak wygląda udział polskiej młodzieży w kulturze i z jakimi przeszkodami może spotkać się

¹ Tekst niniejszego artykułu składa się w większości z fragmentów niepublikowanej pracy licencjackiej obronionej 8 lipca 2019 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, której promotorem był dr hab. Tomasz Wiśniewski, prof. UG.

organizator wydarzenia adresowanego do młodych osób. W dalszej części pracy przybliżam pokrótce proces przygotowywania i przebieg samej konferencji. Uwzględniłam w niej sposoby dotarcia do potencjalnych uczestników i staram się ocenić, jak ostatecznie zadziałały poszczególne elementy składowe wydarzenia. Następnie skupiam się na zagadnieniu, które uznałam za szczególnie istotne dla naszej konferencji, a także dla ogółu współcześnie organizowanych wydarzeń i festiwali związanych z kulturą. W tej części opisuję, czym charakteryzują się współczesne festiwale oraz z jakimi wyzwaniem mierzą się ich twórcy. W tym celu przybliżam między innymi dwa ciekawe pojęcia, z jakimi zetknęłam się, zgłębiając ten temat: pojęcie „festiwalizacji” lub „festiwalozji” oraz pojęcie „wielozmysłowej kultury iwentu”. Na końcu staram się przyjrzeć temu, jak wyglądał ostateczny odbiór konferencji przez uczestników oraz jak mogła ona wpłynąć na ich udział w całym festiwalu. Analizuję również, co może zyskać pojedyncze wydarzenie dzięki włączeniu go do programu festiwalu.

W swojej pracy bazuję na własnych doświadczeniach zdobytych podczas organizacji konferencji „Wyspa.Młodość”, ankiecie przeprowadzonej wśród jej uczestników, a w częściach teoretycznych również na publikacjach naukowych dotyczących uczestnictwa młodzieży w kulturze oraz tworzenia współczesnych festiwali artystycznych.

Uczestnictwo młodzieży w kulturze

Ze względu na to, że za jeden z celów konferencji postawiliśmy sobie zachęcanie młodych osób do udziału w kulturze, postarałam się na wstępie przeanalizować, jak dokładnie wygląda ta kwestia w Polsce. Natknęłam się na różne badania, z których wyłaniały się dość odmienne obrazy życia kulturalnego młodzieży.

W obszernym studium z 2002 roku zatytułowanym *Uczestnictwo młodzieży akademickiej w kulturze* Jolanta Urbanek powołuje się między innymi na pracę Elżbiety Wnuk-Lipińskiej. Analizując wyniki swoich badań, Wnuk-Lipińska doszła do wniosku, że mło-

dzień akademicka na tle reszty społeczeństwa wyróżnia się charakterystycznym modelem uczestnictwa w kulturze. Według niej na początku XXI wieku, kiedy to przeprowadzono badanie, studenci byli już mniej zainteresowani telewizją, a bardziej filmem. Więcej uwagi poświęcali też sztuce wyższej, takiej jak teatr czy muzyka poważna². Wyróżniła ona trzy typy uczestnictwa w kulturze funkcjonujące wśród młodzieży akademickiej. Przypisała do nich kolejno osoby ze słabo rozbudzonymi potrzebami kulturalnymi, które zadowolają się kulturą masową, osoby poszukujące dodatkowo dostępu do kultury na wyższym poziomie oraz takie, które z dóbr kultury wyższego poziomu korzystają często³. Odwołując się do badań Anny Przeclawskiej, Urbanek analizuje również, jakie funkcje pełni dla młodzieży kultura. Na pierwszym miejscu znalazły się funkcje rozrywkowe oraz poznawcze, które przeważnie się ze sobą łączą – „chęci rozrywki często towarzyszy chęć poszerzenia wiedzy o świecie i życiu”⁴. Natomiast stosunkowo rzadko występuje tu funkcja ekspresywna, rozumiana między innymi jako „wytwarzanie pewnych treści kultury w toku uczestnictwa kulturalnego”⁵.

Jak stwierdza Beata Bonna, problem niskiego poziomu czynnego zaangażowania młodych ludzi w kulturę jest zauważalny. Krytykuje się upowszechnianie kultury w taki sposób, który odnosi się tylko do jej biernego odbioru⁶. Bonna opisuje też badania dotyczące uczestnictwa w kulturze przeprowadzone na grupie studentów w Bydgoszczy w 2011 roku. Według nich zdecydowana większość uczestniczy w kulturze właśnie w sposób bierny⁷. Z ustaleń tych wynika również, że bydgoska grupa badanych z oferty kulturalnej najchętniej wybiera

² J. Urbanek, *Uczestnictwo młodzieży akademickiej w kulturze*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2002, s. 22.

³ Ibidem, s. 22–23.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 24.

⁶ B. Bonna, *Uczestnictwo młodzieży akademickiej w kulturze na podstawie badań [w:] Studia nad muzyką i poezją. Zbiór rozpraw*, red. E. Szubertowska, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 2011, s. 73.

⁷ Ibidem, s. 78.

kino (96%), a najrzadziej operę (7%) i teatr (5%). Z przedstawionych rezultatów wyłania się obraz jednoznacznej dominacji kultury masy nad tzw. kulturą wysoką⁸. Dodatkowo okazuje się, że studenci niezbyt chętnie czytają literaturę piękną – podobnie zresztą jak duża część społeczeństwa. Trzeba jednak zaznaczyć, że respondenci stwierdzają, że okres studiów jest czasem sprzyjającym aktywności kulturalnej⁹. Autorka tekstu podsumowuje swoją wypowiedź następującym stwierdzeniem:

Pomimo że kontakt z kulturą wysoką znajduje się na marginesie preferencji badanych, to jednak spora grupa studentów uczęszcza do filharmonii, opery czy teatru. Jednak dla większości z nich motywem kontaktu ze sztuką wynikają z wymogu stawianego im przez uczelnię. Należałoby zatem zastanowić się, w jaki sposób zainteresować ludzi młodych kulturą wysoką i rozbudzić trwałą potrzebę kontaktu z nią¹⁰.

Nieco inny obraz wyłania się natomiast z badań przeprowadzonych w 2013 roku w Poznaniu, gdzie zauważono wyjątkowo wysokie zainteresowanie kulturą, również tą uważaną za wyższą. Poznańscy maturzyści i studenci interesowali się na przykład teatrem – 40% z nich deklaroowało uczestnictwo w wydarzeniu Malta Festival Poznań, natomiast 8% zadeklarowało zainteresowanie Międzynarodowym Konkursem Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego. Nadal stanowi to mały odsetek publiczności, ale i tak jest pozytywnym wynikiem w porównaniu do badań prowadzonych w innych miejscach Polski i Europy¹¹.

W ogólnym rozrachunku można stwierdzić, że młodzież mimo wszystko chętniej niż przedstawiciele pozostałych grup wiekowych

⁸ Ibidem, s. 74–75.

⁹ Ibidem, s. 79.

¹⁰ Ibidem, s. 78.

¹¹ A. Solak, *Czego młodzi ludzie szukają w kulturze*, <http://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/czego-mlodzi-szukaja-w-kulturze,71041.html> [dostęp: 14.06.2019].

bierze udział w wydarzeniach kulturalnych¹², choć zarazem częściej interesuje się kulturą masową niż tzw. wysoką, przy tym zaś stosunek badanych grup do kultury przedstawia się bardzo różnie. Sukcesywnie zwiększa się też udział ogółu Polaków w takich aktywnościach, jak uczęszczanie do kina, teatru, galerii, muzeów czy na koncerty¹³. Badacze jednak nadal podkreślają potrzebę zachęcania młodych osób do uczestnictwa w kulturze, zwłaszcza tej wysokiej. Szczególnie należy zwrócić uwagę na uczestnictwo czynne, a nie tylko bierne.

Konferencja studencka „Wyspa. Młodość”

Ógólnopolska konferencja studencka „Wyspa.Młodość” powstała w 2019 roku jako część X Festiwalu Literatury i Teatru BETWEEN. POMIĘDZY z inicjatywy organizatorów festiwalu oraz przy mojej współpracy jako przedstawicielki seminarzystów i społeczności studenckiej. Festiwal reprezentowali: dr hab. Tomasz Wiśniewski, prof. UG, dr Katarzyna Kręglewska oraz Ewelina Stefańska. BETWEEN.POMIĘDZY odbywa się w Sopocie co roku już od dziesięciu lat. Zorganizowanie dodatkowej konferencji dla studentów było jednak pomysłem nowym. Nazwa konferencji łączyła się z motywem przewodnim bieżącej edycji festiwalu, czyli wyspą. Ciekawie nawiązywała też do charakteru, jaki miało przyjąć wydarzenie, czyli do pojęcia różnorodności, miejsca wymiany myśli, laboratorium. To, co według mnie było w założeniach tej konferencji interesujące i zachęcające, to otwartość na różnorodność obszarów działań oraz podejmowanej problematyki badań i próba nawiązania między nimi dialogu. Organizatorzy nie chcieli zamykać się w ściśle określonych ramach tematycznych. Kolejnym atutem konferencji było utworzenie miejsca dla prezentacji różnych działań praktycznych prowadzonych przez studentów. Uważam, że tym samym doceniona została wartość pracy projektowej oraz możliwości zdobywania wiedzy, jakie ze sobą

¹² Fundacja CBOS, Komunikat z badań nr 17/2018, Warszawa 2018, s. 1.

¹³ Ibidem.

niesie. Powstała także przestrzeń dla młodych osób do zaprezentowania swoich pasji i działań, nie tylko akademickich.

Przygotowania i dotarcie do uczestników

Miejsce do przeprowadzenia konferencji, potrzebny sprzęt oraz catering zostały zapewnione przez festiwal BETWEEN.POMIĘDZY, co od początku stanowiło bardzo duże ułatwienie w pracy. Jako że główna tematyka i cele konferencji zostały już ustalone, mogłam się skupić na organizacyjnej stronie przedsięwzięcia. W tym artykule koncentruję się głównie na koncepcji konferencji oraz części merytorycznej, pomijając szczegóły związane ze sprawami technicznymi i administracyjnymi, dokładnym przebiegiem wydarzenia czy prowadzeniem korespondencji z uczestnikami.

Wśród wielu zadań dość wymagające okazało się dotarcie do studentów i zachęcenie ich do udziału w konferencji. Na jego realizację wyznaczaliśmy sobie około miesiąca. Początkowo niepokoiła nas niewielka liczba napływających zgłoszeń, próbowaliśmy więc rozważać kolejne sposoby dotarcia do potencjalnych uczestników. Ostatecznie próby zaproszenia studentów do udziału w konferencji odbywały się na kilku płaszczyznach. Na Uniwersytecie Gdańskim ogłoszenia były eksponowane na wydziałowych ekranach i tablicach z ogłoszeniami, na stronie internetowej, a także w e-mailowym newsletterze Wydziału Filologicznego.

Bardzo pomocne okazało się też osobiste przekazanie informacji przez profesora Tomasza Wiśniewskiego między innymi anglistom z Uniwersytetu Warszawskiego. Duża część studentów przyjezdnych zgłosiła chęć udziału w wydarzeniu właśnie dzięki bezpośrednim formom kontaktu. Ja z kolei skontaktowałam się z opiekunami ciekawych projektów i seminariów na Wydziale Filologicznym, którzy przekazali informację o konferencji konkretnym studentom. W ten sposób udało się pozyskać trzech uczestników.

Przeszukując strony internetowe, stworzyłam także obszerną bazę adresów e-mailowych kół naukowych i samorządów studen-

ckich na kilku uczelniach na Pomorzu oraz w innych częściach Polski. Otrzymałam kilka odpowiedzi o przekazaniu informacji studentom oraz chęci zamieszczenia zaproszenia do udziału w konferencji na swojej stronie na Facebooku, jednak nie wydaje się, aby metoda ta okazała się skuteczna. Może to wynikać z faktu, że adresy e-mailowe umieszczone na stronach uczelni często okazują się nieaktualne. Trudno jest również znaleźć informację o tym, kto dokładnie odpowiada za przekazywanie takich zaproszeń studentom. Ogłoszenia mogą też nie być wystarczająco widoczne pośród wielu innych informacji wyświetlanych na stronie. Z powodu powyższych czynników już na początku liczyliśmy się z tym, że ten kanał komunikacji może nie przynieść satysfakcjonujących efektów. Spodziewaliśmy się natomiast, że szerszy oddźwięk uzyskamy poprzez kontakt bezpośredni i ostatecznie rezultaty promocji wydarzenia zdają się to założenie potwierdzać.

Na tydzień przed upływem terminu przyjmowania zgłoszeń zaczęło pojawiać się coraz więcej wiadomości i chęć udziału w konferencji zgłosiło w sumie 36 studentów. Piętnaścioro spośród nich było uczestnikami seminariów licencjackich na Wydziale Filologicznym UG, a dwudziestu jeden pozostałych zgłosiło się niezależnie. Był to satysfakcjonujący wynik, który nawet nieco przerósł nasze oczekiwania. Można powiedzieć, że sprawdziło się stereotypowe stwierdzenie, że „studenci robią wszystko na ostatnią chwilę”. Brak odzewu z ich strony w początkowej fazie przyjmowania zgłoszeń, jak się okazało, nie musi oznaczać niepowodzenia.

Z przeprowadzonej podczas konferencji ankiety wynika, że najczęściej uczestników udało się pozyskać poprzez osobiste kontakty z promotorami i wykładowcami – zarówno w przypadku studentów przyjezdnych, jak i miejscowych. Spora część z nich dowiedziała się o wydarzeniu także dzięki informacjom rozprowadzonym na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Część uczestników wspomniała, że informacje o wydarzeniu dotarły do nich poprzez ogłoszenia na ich uczelni, nie precyzując jednak, z jakiego źródła one pochodziły.

Organizacja, przebieg wydarzenia oraz wstępne wnioski

Podczas planowania programu konferencji bardzo starałyśmy się, aby wystąpienia ze sobą korespondowały. Musiałyśmy jednak wziąć pod uwagę wiele czynników organizacyjnych, które nie zawsze pozwalały nam na całkowitą dowolność. Pogrupowane tematycznie wystąpienia utworzyły ostatecznie kilka sesji związanych z literaturą, teatrem, własnymi działaniami artystycznymi studentów, a także panele o dość różnorodnej tematyce. Dodatkowo zaplanowano wystąpienie podróżnicze studentki Uniwersytetu Gdańskiego Aleksandry Wróbel poświęcone jej wyprawie w Himalaje oraz wykład gościa festiwalu, dr Julie Bates z Trinity College w Dublinie. Po konferencji uczestnicy mogli także skorzystać ze specjalnie wybranych dla nich wydarzeń festiwalowych i warsztatów, na które zapisywali się drogą elektroniczną.

Prezentacje odbywały się w języku polskim lub angielskim – studenci sami wybierali, jaki sposób wypowiedzi bardziej im odpowiada. Ze względu na to, że duża część prac została napisana po angielsku, często łatwiej im było wypowiadać się właśnie w tym języku. Mimo że nie udało nam się podzielić sesji ze względu na język prezentacji, to nie zauważyłam żadnych trudności w komunikacji pomiędzy prelegentami. Wszyscy uczestnicy prezentowali na tyle wysoki poziom znajomości języka angielskiego, że z łatwością odnosili się do wystąpien wygłoszonych zarówno w jednym, jak i drugim języku.

Sądzę, że mimo drobnych problemów technicznych wydarzenie przebiegło sprawnie i bez większych komplikacji. Było ono dobrą okazją dla studentów do podzielenia się swoimi badaniami, zdobycia doświadczenia w środowisku akademickim i spróbowania swoich sił w roli prelegentów. Wielu z nich korzystało z możliwości przedstawienia przygotowanych przez siebie prac licencjackich i magisterskich. Młodzi badacze zaprezentowali 28¹⁴ bardzo ciekawych wystąpień z obszaru nauk humanistycznych, w szczególności

¹⁴ Spośród 36 zgłoszonych uczestników czterem osobom nie udało się dotrzeć na konferencję, a część studentów prezentowała swoje projekty w parach lub grupach, co dało łącznie 28 wystąpień.

z zakresu literatury i teatru. Nie zabrakło również tematów związanych z tożsamością etniczną, edukacją kulturalną, performansem czy sztuką audiowizualną. Uważam, że mimo stających czasem na drodze wyzwań organizacyjnych, udało się wytworzyć spójną narrację. Prezentacje w poszczególnych sesjach często intrygująco ze sobą korespondowały i skłaniały do dyskusji. Pozytywnym zaskoczeniem było dla mnie to, że tematy, które na początku wydawały się niepowiązane z innymi wystąpieniami z tego samego bloku, często i tak ciekawie się z nimi przenikały.

Myślę, że szczególnie interesująca okazała się sesja, w której studenci opowiadali o swoich działaniach artystycznych. Wystąpienia dotyczyły między innymi tworzenia od podstaw spektaklu dla młodzieży czy działalności w teatrze improwizacji. Pozwoliło to na ukazanie nie tylko teoretycznej, typowo akademickiej strony badań studentów, lecz także ich działań praktycznych. Sądzę, że nieznaczne odejście od tradycyjnej formy i tematyki konferencji naukowej przyniosło bardzo dobre rezultaty. Z entuzjastycznych reakcji słuchaczy można było wywnioskować, że taki kształt i treść symposium cieszyły się ich zainteresowaniem i stanowiły przyjemną odmianę na tle sporej liczby prezentacji *stricte* naukowych. Te pozytywne opinie mogły w pewnym stopniu wynikać również z faktu, że dwóch prelegentów biorących udział w konferencji regularnie występuje na scenie, co niewątpliwie przełożyło się na ich swobodę wypowiedzi podczas prezentacji. Ciekawie pokazało to, jak duży wpływ na zdobycie uwagi słuchacza i przyswajanie przezeń informacji może mieć sam sposób przedstawienia tematu.

Podobnym urozmaiceniem były dwa wystąpienia gościnne, które dzięki tematyce i doborowi gości stały się swoistym połączeniem między konferencją a całym festiwalem. Prezentacja Aleksandry Wróbel na temat podróży w Himalaje wyróżniała się tym, że połączona była z projekcją 15-minutowego filmu z tej wyprawy. Podróżniczka poruszała temat uczucia odosobnienia, którego doświadczyła w górach, przez co, nieco paradoksalnie, jej wystąpienie bardzo dobrze wpisało się w temat przewodni festiwalu – pojęcie wyspy. Druhym wystąpieniem był gościnny wykład dr Julie Bates zatytułowany

Intimate Geographies: Portraits of Antonin Artaud's Visit to Inis Mór by Vivienne Dick, Tim Robinson, and Olwen Fouéré. Wzbudził on duże zainteresowanie wśród słuchaczy, a studenci chętnie korzystali z okazji do zadania pytań irlandzkiej badaczce. Możliwość wysłuchania eksperta z zagranicy była sporym atutem konferencji, który dodawał jej powagi i atrakcyjności. Stał się też szansą na zachęcenie uczestników do udziału w innych wykładach i rozmowach odbywających się w czasie festiwalu.

Oba wystąpienia, ze względu na ich odbiegający od reszty charakter, wprowadziły pewną odmianę, co było bardzo przydatne dla podtrzymania zainteresowania słuchaczy. Uważam, że swoje zadanie dobrze spełniły też przerwy kawowe i obiadowe, ponieważ krótki odpoczynek pozwalał słuchaczom lepiej skupić się na wystąpieniach innych uczestników i zaangażować się w dyskusję. Ponadto studenci z różnych miast mieli czas na przeprowadzenie mniej formalnych rozmów i wymianę doświadczeń. Myślę, że powyższe czynniki, w połączeniu z kameralnym i dobrze nawiązującym do tematyki konferencji miejscem organizacji, pozwoliły stworzyć przyjazną atmosferę wydarzenia. Podobny obraz wyłaniał się z relacji uczestników, z którymi miałam okazję rozmawiać. Pozytywna atmosfera pozwalała im zredukować stres, a nawet zachęcała do zaangażowania się w dyskusję. Było to szczególnie ważne dla osób, które nie są przyzwyczajone do publicznych wystąpień.

Podczas konferencji prawie trzydzieścioro studentów i doktorantów zyskało możliwość przedstawienia swoich badań oraz skorzystało z okazji do wymiany myśli i doświadczeń z innymi. Udało się również zebrać kilka wystąpień odnoszących się do praktycznej pracy w kulturze i stworzyć z nich ciekawy panel dyskusyjny. Ważne było to, że studenci sami w dużej mierze stali się twórcami wydarzenia. Mieli sporą swobodę w odniesieniu do wyboru tematu wystąpienia, a poprzez odwołania do innych wypowiedzi inicjowali żywe dyskusje. Potwierdzeniem tego, że wydarzenie spełnia postawione mu cele, były dla nas rzeczowe uwagi oraz pozytywne opinie uczestników konferencji i ich opiekunów naukowych. Wielu z nich wyrażało chęć uczestnictwa w podobnym wydarzeniu podczas kolejnych

edycji festiwalu. Docierały do nas również głosy wskazujące, że dla niektórych wystąpienia oraz cała konferencja okazały się dużo ciekawsze, niż się na początku spodziewali. Wydarzenie to skłoniło też sporą grupę osób do przełamania swoich obaw przed wystąpieniami publicznymi i prezentacją własnych badań. Refleksje te pokazują, że studenci i doktoranci mają istotnie wiele do powiedzenia i są chętni do udzielania się w podobnych inicjatywach, jeśli tylko wykreuje się dla nich odpowiednie możliwości.

Konferencja jako wydarzenie festiwalowe

Aspektem dotyczącym organizacji konferencji „Wyspa.Młodość”, któremu pragnę przyrzeć się uważniej, jest jej rola jako jednego z wydarzeń festiwalu BETWEEN.POMIĘDZY. Chciałam zbadać także to, w jaki sposób konferencja i festiwal mogły wpływać na siebie nawzajem. Przeprowadzam zwięzłą analizę na podstawie własnych obserwacji, ankiety przeprowadzonej wśród prelegentów, a także kilku publikacji naukowych na temat współczesnych festiwali.

Ankieta miała na celu zweryfikowanie naszych działań jako organizatorów oraz zbadanie motywacji, jakimi kierowali się uczestnicy, zgłaszając się na konferencję. Zadano w niej trzy pytania otwarte:

1. Jak dowiedziałeś(-aś) się o konferencji?
2. Co najbardziej zachęciło cię do wzięcia w niej udziału?
3. Czy zamierzasz wziąć udział w innych wydarzeniach festiwalu BETWEEN.POMIĘDZY? Jeśli tak – jakich?

Odpowiedzi na pierwsze pytanie zostały przeanalizowane w poprzednich częściach artykułu, dlatego skupię się tu na odpowiedziach dotyczących dwóch pozostałych pytań. Na pytanie drugie większość ankietowanych odpowiedziała, że zainteresowała ich tematyka konferencji. Wielu z nich motywowała chęć przedstawienia na forum wyników swoich badań. Do udziału zachęcił ich również odbywający się w tym czasie festiwal. Uczestnicy wskazywali ponadto na chęć zebrania dodatkowych punktów na studiach, sprawdzenia się w roli prezentujących, a także zdobycia nowych doświadczeń.

W odpowiedziach na pytanie trzecie zdecydowana większość wskazała, że zamierza wziąć udział również w innych wydarzeniach festiwalu. Kilka osób stwierdziło, że chciałoby to zrobić, lecz nie może z powodu braku czasu. Dużym zainteresowaniem cieszyły się warsztaty, a także konferencja naukowa „Islands and Laboratories”, spektakle, koncerty i spotkanie z Antonim Liberą.

Współczesne festiwale i wyzwania, z jakimi mierzą się ich organizatorzy

Liczba festiwali związanych z kulturą rośnie w Polsce z roku na rok. Podobnie wygląda sytuacja w całej Europie. Jak podaje Dorota Buchwald w tekście *Współczesne festiwale w Polsce. Typologia i geografia*, w sezonie 2013/2014 w 145 polskich miastach odbyło się 429 samych festiwali związanych z teatrem. Było to o 85 wydarzeń więcej niż pięć lat wcześniej¹⁵.

Ze wzrostem popularności festiwali wiąże się zjawisko tzw. turystyki eventowej, zaliczanej często do szerszego pojęcia turystyki kulturalnej¹⁶. Wskazuje ono na to, że coraz więcej osób decyduje się na podróż do innych miast i państw właśnie ze względu na poznanie kultury, zarówno wysokiej, jak i popularnej. Odbywa się to poprzez spotkanie z obiektami, wydarzeniami i innymi wytworami kultury. Do „turystyki eventowej” zalicza się przede wszystkim te podróże, których głównym celem jest udział w konkretnym wydarzeniu zorganizowanym, często wydarzeniu masowym¹⁷.

¹⁵ Por. D. Buchwald, *Współczesne festiwale w Polsce. Typologia i geografia* [w:] *Między świętem a przesytem. Festiwale teatralne i ich miejsce we współczesnym życiu kulturalnym Polski*, red. D. Kosiński, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2016, s. 21–22.

¹⁶ Por. P. Ratkowska, *O festiwalu w kontekście turystyki kulturowej, czyli turystyka eventowa raz jeszcze*, „Turystyka Kulturowa” 2010, nr 6, s. 26.

¹⁷ Ibidem, s. 27–28.

Badacze coraz częściej jednak mówią o zjawisku tzw. festiwalizacji, a nawet festiwalozji¹⁸, czyli nadmiernym wypełnianiu życia kulturalnego formą festiwalu. Zauważają, że uczestnictwo w kulturze przyjmuje formę konsumpcjonizmu, odbiorcy zaś najchętniej składają się w stronę wydarzeń, które łączą różne rodzaje sztuki i działają na wiele zmysłów¹⁹. „Zamiast oddawać się kontemplacji muzyki na poświęconym wyłącznie jej koncercie, publiczność woli muzykę konsumować w miejscu wypełnionym innymi formami sztuki”, komentuje socjolog Tomasz Szlendak²⁰. Badacz dla opisanego zjawiska używa pojęcia „wielozmysłowej kultury iwentu”. Jego źródłem dopatruje się między innymi w rozproszonej uwadze współczesnych odbiorców kultury. W szczególności dotyczy to osób młodych, wychowanych w dobie nowych mediów. Jako drugi czynnik wymienia „rozsypany” czas wolny odbiorców. Kiedyś czas wolny poświęcany był w dużej mierze uczestnictwu w kulturze zinstytucjonalizowanej, lecz teraz każdy ma go coraz mniej i szuka bardziej „skondensowanych” form odbioru kultury. Szlendak, powołując się na prace Tanji van der Lippe, dodaje, że wyższe wykształcenie dodatkowo zwiększa poczucie braku czasu. W tym momencie festiwal staje się miejscem, które oferuje wiele rzeczy naraz i w ostatecznym rozrachunku pozwala nam oszczędzić czas²¹.

Podobny punkt widzenia prezentuje Dorota Buchwald, która dodaje, że wraz ze wzrastającą liczbą festiwali zwiększa się też ich konkurencyjność. Starsze festiwale często zostają zmuszone do zmiany formuły (a nawet nazwy), aby nie pozostać w tyle²², a nowe formy wydarzeń kulturalnych rozwijają się bardzo dynamicznie. Powołując się również na argument dotyczący braku czasu współczesnych odbiorców sztuki, stwierdza ona, że wiele osób przestaje brać udział

¹⁸ Ibidem, s. 15.

¹⁹ T. Szlendak, *Wielozmysłowa kultura iwentu*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 4, s. 81.

²⁰ Ibidem, s. 81.

²¹ Ibidem, s. 83.

²² Por. D. Buchwald, *Współczesne festiwale w Polsce...*, s. 22.

w całych festiwalach, bo nie są w stanie skorzystać z ich ogromnej oferty. Festiwale tematyczne zdają się być dostępne tylko dla osób dobrze zaznajomionych z danym tematem²³. „Punkt krytyczny festiwalizacji życia został osiągnięty, więc najwyższy czas uczynić kulturę czymś poważniejszym niż tylko pokazem fajerwerków” – konstatuje Krzysztof Czyżewski, były dyrektor artystyczny Europejskiej Stolicy Kultury 2016 we Wrocławiu²⁴.

Wzajemny wpływ konferencji oraz festiwalu

Jak w świetle powyższych tendencji kształtuje się relacja festiwalu BETWEEN.POMIĘDZY i konferencji „Wyspa.Młodość” jako jego części? Konferencja stanowiła dla festiwalu kolejne wydarzenie urozmaicające jego ofertę, co jest bardzo cenne w świetle wspomnianej wzrastającej konkurencji festiwalowej. Jak sądzę, ważne było również to, że została skierowana do studentów. Dało to możliwość pokazania, że festiwal jest otwarty na młodych i specjalnie dla nich przeznaczona przestrzeń do rozwoju i wymiany myśli. Dzięki temu pozyskał on nowych odbiorców, w dodatku w większości zainteresowanych tematyką bliską festiwalowi. Tym samym dla festiwalu stworzono także pole do wykształcania przyszłej publiczności. Konferencja jako ogólnopolskie wydarzenie atrakcyjne dla studentów zdołała przyciągnąć do Sopotu kilka osób z różnych zakątków Polski, co pozostaje nie bez znaczenia dla rozwoju i reklamy festiwalu.

Sam festiwal również uatrakcyjniał konferencję na wiele sposobów. Swoją urozmaiconą ofertą i formą wpisywał się we współczesne tendencje panujące wśród odbiorców kultury, szczególnie wśród osób młodych. BETWEEN.POMIĘDZY jako wydarzenie literacko-teatralne mogło być też dobrym sposobem na rozwiązanie wspomnianego wcześniej problemu braku czasu na udział w kulturze.

²³ Ibidem, s. 24.

²⁴ Ibidem, s. 16–17.

Uczestnicząc w festiwalu oraz w konferencji, studenci jednocześnie pracowali na rzecz swojego rozwoju, wciąż byli niejako w procesie nauki. Ponadto festiwal umożliwił zaproszenie na konferencję zagranicznego gościa specjalnego. Nie można również nie wspomnieć o tym, że zapewnił dla wydarzenia bardzo atrakcyjne miejsce, całe zaplecze techniczne, a także patronat fundacji z wieloletnim doświadczeniem i renomą.

Na fali wspomnianej „turystyki eventowej” zarówno konferencja, jak i cały festiwal mogą stanowić atrakcyjną ofertę dla osób z różnych części Polski. Potwierdza to udział w wydarzeniu studentów z różnych miast – Warszawy, Wrocławia czy Płocka. Sądząc po odpowiedziach ankietowanych, wydaje się, że w większości to konferencja była głównym czynnikiem, jaki motywował ich do przyjazdu do Sopotu. Wielu z nich zaznaczało jednak, że oferta festiwalu szczególnie zachęciła do udziału w wydarzeniu i bardzo możliwe, że bez niej nie zdecydowaliby się przesłać zgłoszenia na konferencję. Dotyczy to zwłaszcza osób przybyłych z daleka. Można więc powiedzieć, że festiwal oraz jego część składowa w postaci konferencji wpływały na siebie pozytywnie i zwiększały nawzajem swoją atrakcyjność.

Bibliografia

- Bonna B., *Uczestnictwo młodzieży akademickiej w kulturze na podstawie badań* [w:] *Studia nad muzyką i poezją. Zbiór rozpraw*, red. E. Szubertowska, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 2011.
- Buchwald D., *Współczesne festiwale w Polsce. Typologia i geografia* [w:] *Między świętem a przesytem. Festiwale teatralne i ich miejsce we współczesnym życiu kulturalnym Polski*, red. D. Kosiński, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2016.
- Fundacja CBOS, Komunikat z badań nr 17/2018, Warszawa 2018.
- Ratkowska P., *O festiwalu w kontekście turystyki kulturowej, czyli turystyka eventowa raz jeszcze*, „Turystyka Kulturowa” 2010, nr 6.
- Szlendak T., *Wielozmysłowa kultura iwentu*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 4.

Urbanek J., *Uczestnictwo młodzieży akademickiej w kulturze*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2002.

Źródła internetowe

Solak A., *Czego młodzi ludzie szukają w kulturze*, <http://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/czego-mlodzi-szukaja-w-kulturze,71041.html> [dostęp: 14.06.2019].

Zuzanna Zaborniak

Uniwersytet Gdański

Aleksandra Molenda

Uniwersytet Gdański

Katarzyna Wardzyńska

Uniwersytet Gdański

WYSTAWA PRAC
TRÓJMIEJSKICH TATUATORÓW
„PAINTINK”¹

Wystawa prac trójmiejskich tatuatorów zatytułowana „PaintINK” to grupowy projekt, który powstał w ramach prac licencjackich studentek zarządzania instytucjami artystycznymi na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego: Katarzyny Wardzyńskiej, Zuzanny Zaborniak, Aleksandry Molendy oraz Inez Brokos. Pomysł zakładał zorganizowanie wydarzenia, podczas którego publiczność miała zobaczyć prace plastyczne (obrazy, grafiki, wszelkiego rodzaju instalacje) wykonane przez artystów, na co dzień zajmujących się sztuką tatuażu. W przedsięwzięciu wzięli udział tatuatorzy z Pandemonium Tattoo Crew: Paweł Kozakiewicz, Anita Kozakiewicz, Joanna Pawłowska, Adam Kraszewski, Krzysztof Głazurewski oraz artystka znana pod pseudonimem RAVEN, a także tatuator z Black Cats Tattoo Studio, znany pod pseudonimem Ayor. Samo wydarzenie miało się składać

¹ Niniejszy artykuł powstał na podstawie niepublikowanej pracy licencjackiej Zuzanny Zaborniak, Aleksandry Molendy i Katarzyny Wardzyńskiej, napisanej pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Wiśniewskiego, prof. UG, i obronionej 3 lipca 2019 roku na Uniwersytecie Gdańskim.

z dwóch części: oficjalnego otwarcia wystawy, na którym miałyśmy możliwość przybliżyć zarówno sylwetki artystów, jak i cel projektu, oraz wystawy czasowej, trwającej około miesiąca. Wernisaż odbył się 7 kwietnia 2019 roku w Klubogalerii Bunkier przy ulicy Olejarnej 3 w Gdańsku. Wstęp na wernisaż oraz na wystawę był bezpłatny.

Organizacji naszego projektu przyświecały dwa główne cele. Pierwszym z nich było wzmocnienie uczestnictwa młodych ludzi w kulturze. Według badań przeprowadzonych przez niemiecki instytut Dalia Research w 2018 roku 32% ankietowanych w wieku od 14 do 29 lat posiadało co najmniej jeden tatuaż². Na tej podstawie uznałyśmy, że zarówno nastolatki, jak i młodzi dorośli mogą być zainteresowani uczestnictwem w wernisażu, na którym zobaczą prace stworzone przez tatuatorów. Zaprezentowanie wystawy w Klubogalerii Bunkier, która jest miejscem wielu imprez – szczególnie studenckich – również sprzyjało naszej idei, wpłynęło bowiem na atmosferę oraz atrakcyjność wydarzenia, a poza tym zwiększyło szansę na to, że ludzie przychodzący do klubu dla celów czysto rozrywkowych, niezwiązanych z tym projektem, zainteresują się także wystawą.

Naszym kolejnym celem było zwrócenie uwagi na twórczość tatuatorów oraz podkreślenie tego, że sam tatuaż jest pełnoprawną formą sztuki. W opinii publicznej tatuator często jest postrzegany bardziej jako rzemieślnik lub usługodawca aniżeli artysta. Skoro dany obiekt zalicza się do kategorii „sztuki”, można zakładać, że ma on wiele wspólnego z innymi obiektami przypisywanymi do tego zbioru. Jednak odrębne dziedziny sztuki kreują dzieła zróżnicowane. Na przykład rzeźba charakteryzuje się trójwymiarowością, malarstwo i rysunek dwuwymiarowością, a sztuka performansu istnieje tylko w wyznaczonej ramie czasowej³. Już na podstawie tych przy-

² Dalia Research, *Global Tattoo Survey Results*, https://daliaresearch.com/wp-content/uploads/2018/05/2018-05-16_Pressrelease_Tattoo_Survey.pdf [dostęp: 16.05.2018].

³ S. Flaxman, *The Philosophical Functionality of the Tattoo. A Philosophy of Art*, „Revision Fairy”, <http://revisionfairy.com/small-business-writing-consultant/2013/01/10/tattoo-art-philosophy> [dostęp: 1.06.2019].

kładów możemy wyciągnąć wniosek, że niełatwo zdefiniować, jaki czynnik determinuje to, czy w danym przypadku mamy do czynienia z dziełem sztuki.

W artykule *Ink-credible: Do Tattoos Count as Art?* Jonathan Jones zauważa, że historia tatuażu jest historią wielkiej globalnej wymiany kulturowej. Słowo „tatuaż” – jak dodaje Jones – pochodzi z języka polinezyjskiego od słowa *tatau*, używanego na Tahiti i Samoa. Właśnie na tych wyspach europejscy żeglarze odkryli fenomen permanentnego malowania znaków na ciele. Zjawisko to niezwykle ich zainteresowało, więc szybko przyjęli je do swojej kultury. Jako pierwsi tatuować zaczęli się właśnie żeglarze, których tatuaże często nawiązywały do historii ich morskich podróży⁴. Na początku XX wieku poza żeglarzami większość posiadaczy tatuaży stanowili cyrkowcy. Osoby te występowały w cyrkach jako „dziwadła”, zabawiające odwieczających swoim nietypowym wyglądem. W Europie w latach pięćdziesiątych tatuaż stał się symbolem siły i wytrzymałości, dzięki czemu cieszył się popularnością wśród członków społeczeństwa identyfikujących się z tymi cechami. Pomimo tego, że tatuaże były coraz bardziej powszechne, zaczęły być kojarzone ze środowiskami przestępczymi. Jednak w latach sześćdziesiątych znacząco podniosła się liczba wytatuowanych artystów muzycznych, którzy byli obecni w mediach. Dzięki temu zjawisku tatuaż powoli zaczął tracić złą sławę i na nowo zdobywać popularność wśród mas⁵.

Historia tego zjawiska ujawnia, dlaczego tatuaż nie jest postrzegany w kulturze europejskiej jako pełnoprawna dziedzina sztuki⁶. Powodem nie jest to, że wywodzi się z odmiennych i dalekich kultur. Plemienne dzieła tatuażu pochodzące z Hawajów i Wysp Wielkanocnych postrzegane są dziś jako cenne muzealne eksponaty⁷.

⁴ J. Jones, *Ink-credible: Do Tattoos Count as Art?*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/feb/18/do-tattoos-count-as-art> [dostęp: 1.06.2019].

⁵ D. Hunter, *History & Origin of Tattoos*, „Authority Tattoo”, <https://authoritytattoo.com/history-of-tattoos/> [dostęp: 1.06.2019].

⁶ J. Jones, *Ink-credible...*

⁷ D. Hunter, *History & Origin of Tattoos...*

Początkowo tatuaż w Europie był popularny wśród przedstawicieli najniższych warstw społecznych, osób niewykształconych czy wręcz należących do półświatka kryminalnego⁸. Z tego względu tatuaż przez większość społeczeństwa kojarzony jest negatywnie, pomimo jego obecnie rosnącej popularności. Sztuka tatuażu jest wciąż zjawiskiem budzącym kontrowersje, tematem rzadko podejmowanym w książkach i opracowaniach dotyczących sztuk wizualnych. W pracy zatytułowanej *Tatuaż. Element współczesnej kultury* Mariusz Snopek zauważył, że tatuaż jest zjawiskiem popularnym w wielu środowiskach, a jednocześnie budzi liczne kontrowersje i niejasności. Według niego, szukając definicji słowa „tatuaż”, trudno uwierzyć, że jest to zjawisko znane ludzkości od tak dawna. Definicje dostępne w encyklopediach i słownikach są ubogie w treść⁹. W pierwszym rozdziale swojej pracy Snopek analizuje poszczególne definicje tatuażu, przedstawiając ewolucję rozumienia tego terminu. Ostatecznie definiuje tatuaż w następujący sposób:

Celowy, dobrowolnie wykonany (poza niektórymi przypadkami, gdzie tatuaż ma formę przymusu) wzór na skórze za pomocą różnych technik, spełniający różne funkcje i mający różne znaczenie dla posiadacza. Wykonanie jego polega na wprowadzeniu barwnika pod gęsto nakłutą bądź naciętą skórę, najczęściej według uprzednio narysowanego bądź odbitego na ciełe wzoru¹⁰.

Jest to definicja, w której w żaden sposób nie ustosunkowano się do tego, czy tatuaż w ogóle jest sztuką. Koniecznością stałoby się założenie, że każdy rysunek bądź wzór jest sztuką. Poszukując w pracy Snopka odpowiedzi na pytanie, czy tatuaż według jego ustaleń to sztuka, trzeba odnieść się do rozdziału „Tatuaż artystyczny – niekonwencjonalna dziedzina sztuki”. Tatuaże, o których jest mowa w tej

⁸ J. Jones, *Ink-credible...*

⁹ M. Snopek, *Tatuaż. Element współczesnej kultury*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010, s. 14.

¹⁰ *Ibidem*, s. 15–18.

części pracy, to: „trwałe wzory na skórze, wykonane estetycznie, na wysokim poziomie artystycznym”¹¹. Oprócz tego autor wspomina, że ten rodzaj tatuażu nie jest obecnie charakterystyczny dla żadnej grupy społecznej¹². Należy w tym miejscu zaznaczyć, że w dalszej części książki słowo „tatuaz” odnosi się właśnie do tatuażu artystycznego. Jest to całkowicie zrozumiały i uczciwy podział. Analogiczna sytuacja dotyczy chociażby malowania – o pasach namalowanych na drodze nie mówimy, że są dziełem sztuki. Mimo że są namalowane farbą tak samo, jak, inną farbą, namalowane są *Słoneczniki* Vincenta van Gogha, które kwalifikujemy jako dzieło sztuki. Warto wspomnieć jeszcze na przykład o obowiązkowym tatuowaniu szczeniąt, które są zarejestrowane w Związku Kynologicznym. Tatuatorem jest w tym przypadku najczęściej pracownik Związku Kynologicznego. Wyżej wspomniany tatuaz składa się z wielkiej litery alfabetu oraz ciągu trzech cyfr. W tym przypadku pracownik Związku Kynologicznego nie powinien czuć się niedoceniony, gdy nie myślimy o nim w kategorii artysty – analogicznie do malarza pasów drogowych. W obu bowiem przypadkach tatuaz czy malunek ma przede wszystkim funkcję praktyczną, a jego wykonanie powinno być czytelne i zrozumiałe dla odbiorców, do których jest skierowany. Tatuator wykonujący tatuaże na ludzkim ciele musi kierować się przede wszystkim oczekiwaniami klienta, jednocześnie tworząc indywidualny i zgodny z własnym gustem obraz, którego fizyczne wykonanie jest całkowicie uzależnione od posiadanych przezeń umiejętności plastycznych. Trudno więc zaprzeczyć, że obrazy, które noszą na swoich ciałach wytatuowani ludzie, są sztuką. I jak każde dzieło sztuki mają swoich zwolenników i przeciwników. Za niezwykle interesujący uważamy sposób, w jaki Andrzej Zwoliński w książce *Mowa tatuażu* odnosi się do *Antropologii strukturalnej* Claude’a Lévi-Straussa:

Antropolog Claude Lévi-Strauss, badający kultury pierwotne Nowej Zelandii i amazońskich Indian, wysnuł tezę o włączeniu ciała

¹¹ Ibidem, s. 119.

¹² Ibidem.

w dyskurs relacji natura – kultura. Ciało bez rysunku, malowidła, naznaczenia wpisuje się w porządek natury, ale zarazem jest ciałem/osobą bez znaczenia, treści, funkcji kulturowo-społecznej. Ozdobienie ciała wprowadza je w świat kultury, a człowiek zyskuje niejako nową osobowość, otrzymuje wyższą rangę w hierarchii grupy¹³.

Powyższa teza wskazuje na ludzkie dążenie do bycia bliżej sztuki i kultury, chęć oddalenia się od swoich cech naturalnych, pierwotnych. Jedną z dróg do osiągnięcia tego celu jest właśnie tatuaż. Tym samym wyraźnie można wskazać, że podczas wykonywania tatuażu zarówno po stronie tatuującego, jak i osoby tatuowanej sztuka i jej artystyczny wymiar stanowią główną motywację, stojącą za decyzją o wykonaniu tatuażu. A przy takim założeniu sam tatuaż będzie zawsze mniej lub bardziej udaną próbą stworzenia dzieła sztuki. W swojej pracy *Tatuaż jako sztuka wizualna* Leszek Pietrzak pisze:

Tatuaż jest wizualną formą wypowiedzi, która potrafi nieść za sobą ogromny ładunek znaczeniowy, od intymnie ważnych wydarzeń w życiu, do zapisu filozofii i bagażu kulturowego całej cywilizacji. W odróżnieniu od tradycyjnych form sztuki, które tworzą dzieła z materii martwej, przy tatuażu mamy do czynienia z myślącym i czującym „płótnem”, które bierze udział w procesie twórczym¹⁴.

Tak więc tatuaż nie tylko spełnia wszelkie warunki, aby być postrzeganym jako dzieło sztuki, ale wręcz niesie za sobą znacznie więcej aniżeli jej „tradycyjne” przykłady. Poniekąd – podobnie jak w performansie – przekaz tego rodzaju sztuki jest w znacznej mierze uzależniony od powiązanej z nią jednostki. Jedynym powodem niepozwalającym na zaakceptowanie go jako sztuki jest nieprzychylna opinia publiczna.

¹³ A. Zwoliński, *Mowa tatuażu*, PETRUS, Kraków 2018, s. 11.

¹⁴ L. Pietrzak, *Tatuaż jako sztuka wizualna*, s. 18–19, <http://leszekpietrzak.com/assets/files/uberink-historia-tatuazu.pdf> [dostęp: 1.06.2019].

Wernisaż oraz wystawa „PaintINK” to rezultat pracy zespołowej. Jako cztery studentki zarządzania instytucjami artystycznymi musiałyśmy zmobilizować się, aby od koleżeństwa przejść do roli efektywnego zespołu, połączonego wspólnym celem, jakim było zrealizowanie naszego projektu. Alison Hardingham w książce *Praca w zespole* zdefiniowała rolę jednostki w grupie następująco:

Bez wątpienia niektórym ludziom łatwiej niż innym przychodzi wdrożenie się do pracy w zespole. Ludzie o podejściu indywidualistycznym wolą sami czuwać nad całym zadaniem, od początku do końca, ograniczając do minimum wszelkie interakcje. Ludziom skłonnym do rywalizacji trudno poświęcić własne, indywidualne cele na rzecz celów zespołowych¹⁵.

Stało się dla nas ważne, aby umieć przedłożyć wernisaż nad inne plany, potrzeby czy pragnienia oraz umieć wytyczyć cele w toku wspólnej, otwartej dyskusji. Chciałyśmy także, aby każda z nas identyfikowała się z projektem i czuła swój realny wpływ oraz odpowiedzialność za jego realizację.

Po przeanalizowaniu kroków niezbędnych do podjęcia przy organizacji wernisażu prac trójmiejskich tatuatorów „PaintINK” postanowiłyśmy rozdzielić pomiędzy siebie poszczególne funkcje, aby ułatwić i przyspieszyć pracę. Aleksandra Molenda została osobą odpowiedzialną za pozyskanie artystów oraz kontakt z nimi, a także znalezienie odpowiedniego miejsca wydarzenia. Zuzanna Zaborniak zajęła się promocją wydarzenia, a Katarzyna Wardzyńska pozyskiwała partnerów wydarzenia, którzy mieli przyczynić się do zgromadzenia środków niezbędnych do organizacji wernisażu oraz znalezienia patronów medialnych.

¹⁵ A. Hardingham, *Praca w zespole*, przeł. I. Morżoł, wyd. 2, Petit, Warszawa 1999, s. 40.

Organizacja

Aleksandra Molenda zaczęła od zadań elementarnych i decydujących o tym, czy wernisaż będzie mógł się odbyć, czyli od sprawdzenia chęci i gotowości artystów do udziału w projekcie oraz znalezienia miejsca, w którym będziemy mogły zorganizować wystawę.

Pierwsze działanie podjęła 13 listopada 2018 roku i było nim nawiązanie współpracy ze studiem tatuażu Pandemonium, które jest jednym z najdłużej działających studiów tatuażu w Trójmieście¹⁶. Na stałe pracuje w nim siedmioro artystów. Menedżerka studia była bardzo zainteresowana pomysłem i chętna do współpracy, co ostatecznie utwierdziło nas w przekonaniu, że podjęliśmy dobrą decyzję co do tematyki wystawy. Zaproponowała także, że skontaktuje nas z zaprzyjaźnionym studiem tatuażu w Sopocie – Black Cats Tattoo¹⁷ – aby artyści z innego studia również mieli szansę wystawić swoje obrazy. Od samego początku bardzo zależało nam na jak największej różnorodności prac. Chciałyśmy tym samym ukazać, w jak wielu różnych stylach tworzą artyści zajmujący się tatuażem. Aleksandrze udało się ustalić z menedżerką studia Pandemonium, że pomoże nam nawiązać kontakt z artystami pracującymi w jej studiu. Było to bardzo ważne usprawnienie całej pracy, ponieważ ostatecznie na wystawie swoje obrazy zaprezentowało siedmiu artystów, których dyspozycyjność każdego dnia jest inna. Osobie niepracującej z nimi na co dzień i nieznającej wszystkich osobiście byłoby wyjątkowo trudno porozumieć się w kwestiach organizacyjnych. Drugi bardzo istotny etap wstępnego przygotowań wiązał się ze znalezieniem odpowiedniego miejsca na wystawę i wernisaż, z zespołem chętnym do współpracy. Na stronie internetowej Klubogalerii Bunkier znalazłyśmy następującą informację:

¹⁶ Pandemonium Tattoo Crew, <https://www.facebook.com/Pandemonium-Tattoo/> [dostęp: 29.03.2020].

¹⁷ Black Cats Tattoo, <http://blackcatstattoo.pl/> [dostęp: 29.03.2020].

Schron wybudowano prawdopodobnie w 1941 roku dla wykwalifikowanych pracowników przemysłu, cywili oraz dla dowództwa sił zbrojnych i ich rodzin. Od zwykłych schronów przeciwlotniczych, ukrytych z reguły pod ziemią, wyróżniało go wyposażenie w agregaty prądotwórcze, wentylację, gabinety medyczne, magazyny uzbrojenia, a nawet prysznicze oraz prawdziwe toalety. Jak wygląda teraz? Przyjdź i przekonaj się sam! Bunkier to 5 kondygnacji kultury i rozrywki, 2 bary, 2 sale koncertowo-imprezowe, galeria z możliwością zakupu wystawianych prac oraz pub, gdzie filozoficznym dysputom towarzyszy smakowita strawa dla ciała¹⁸.

Aleksandra Molenda niezwłocznie skontaktowała się z menedżerem Bunkra i przedstawiła mu założenia projektu „PaintINK”. Wyraził on chęć współpracy, mówiąc, że w ostatnich latach Bunkier pręźnie rozwijał swoją przestrzeń wystawienniczą i wspierał twórców. Od razu ustaliliśmy termin, w którym mógłby odbyć się wernisaż. Aby mieć pewność, że zostanie nam wystarczająco dużo czasu na promocję wydarzenia i skompletowanie obrazów oraz pozyskanie patronów, zdecydowaliśmy się na termin 7 kwietnia 2019 roku. Była to odpowiednia data, biorąc pod uwagę czas na przygotowania oraz fakt, że pora wiosenna może zachęcić potencjalnych odbiorców do wzięcia udziału w wernisażu. Ponadto dzień wernisażu przypadał w niedzielę, czyli czas wolny od pracy. Początkowo wystawa miała trwać miesiąc, co oznaczało, że będzie możliwość odwiedzenia jej podczas długiego weekendu majowego, wobec tego mogliśmy liczyć na jeszcze większą grupę odbiorców, przybywających także z innych miast Polski. Ponadto menedżer Bunkra zagwarantował, że pokryje koszty napojów (wino i soki) podczas wernisażu, zorganizuje oprawę muzyczną i nagłośnienie oraz zapewnił, że odda do naszej dyspozycji pracowników technicznych, którzy pomogą rozwieszać obrazy w tej specyficznej przestrzeni.

Ustaliwszy szczegóły związane z miejscem wystawy, Aleksandra Molenda mogła przystąpić do dalszych rozmów z artystami. Współpraca z nimi była skomplikowana głównie ze względu na ich tryb

¹⁸ *O nas*, Klubogaleria Bunkier, <https://bunkierclub.pl/#aboutPage> [dostęp: 1.06.2019].

pracy – nie codziennie są w studiu, a kiedy są, to zwykle przez cały dzień tatuują. Chciałyśmy, aby w wystawie wzięło udział jak najwięcej artystów, miałyśmy więc utrudnione zadanie. Praca bowiem z jednym artystą jest znacznie łatwiejsza pod względem logistycznym niż porozumiewanie się z siedmioma różnymi osobami. Dużym wsparciem była menedżerka studia Pandemonium, która zna bardzo dobrze wszystkich artystów i mogła pośredniczyć w ustaleniach. Menedżerka studia Black Cats Tattoo w Sopocie również sprawnie przekazywała informacje dotyczące artystów z jej studia zainteresowanych wzięciem udziału w wystawie.

Głównym założeniem dotyczącym artystów było pozostawienie im jak największej swobody. Chciałyśmy, żeby sami wybrali obrazy, z których są najbardziej dumni lub które chcą pokazać szerszej publiczności. Myślę, że to pozwoliło dużo lepiej poznać artystów. Chciałyśmy uniknąć sytuacji, która jest ich codziennością w pracy, czyli narzucania tego, co mają narysować, jaki wzór w danym momencie stworzyć. Podczas „PaintINK” chciałyśmy dać im przestrzeń, dzięki której powiedzą światu, jakimi artystami są naprawdę. Naszym jedynym wymogiem było to, aby każdy z artystów wystawił co najmniej dwa obrazy. Celem było pokazanie, że nie są to przypadkowo stworzone pojedyncze prace, tylko część większej kolekcji dzieł plastycznych.

Kolejna trudność wynikała z konieczności skontrolowania, aby liczba prac była odpowiednia. Sala wystawiennicza w Bunkrze jest średniej wielkości i po obejrzeniu jej w grudniu trudno było nam oszacować, ilu prac potrzebujemy, aby zapełnić całą salę, przede wszystkim dlatego, że swoje prace wystawiało siedmiu artystów, którzy tworzą, wykorzystując różne formaty, i którzy wówczas jeszcze nie podjęli decyzji, jakie dzieła przekażą. Aleksandra Molenda postanowiła na bieżąco rozwiązywać problemy związane z miejscem i w pierwszej kolejności zająć się pracą z artystami. Zadań było dużo.

Najtrudniejsze okazały się sprawy związane z promocją, które musiała przekazywać Zuzannie Zaborniak, aby ona z kolei mogła dotrzymywać wyznaczonych przez siebie terminów. Ustalenie, kto ostatecznie weźmie udział w wystawie, było niezbędnym, aby móc stworzyć plakat promocyjny, którego produkcją zamierzałyśmy za-

jąc się w lutym. Aleksandra Molenda pozostawała w stałym kontakcie z menedżerkami salonów tatuażu, jednak one same nie były w stanie powiedzieć, kto na pewno wystawi swoje prace, ponieważ artyści byli przekonani, że do kwietnia mają dużo czasu i jeszcze zdążą podjąć decyzję. Tylko dwie osoby od początku jasno deklarowały, że wezmą udział w wystawie i mają gotowe prace, ostatecznie jednak w wystawie uczestniczyło siedmioro artystów, w tym Anita Kozakiewicz – menedżerka Pandemonium – która chciała po raz pierwszy zaprezentować swoje rysunki publicznie, a wszystkie nazwiska udało się skompletować do 7 stycznia 2019 roku. Niestety prawie do końca tego terminu pojawiały się drobne zmiany. Jedna osoba zrezygnowała tuż przed wydrukowaniem plakatów ze względu na zbyt wiele obowiązków, z kolei inna zdecydowała się wystawić swoje obrazy już po tym, jak wydrukowałyśmy plakaty, przez co niestety byłyśmy zmuszone jej odmówić. Jak już wspomniano, ostatecznie w wystawie wzięło udział siedmioro artystów, łącznie wystawiono 21 obrazów i dwa parawany z zawieszonymi płótnami, będące instalacją artystyczną Pawła Kozakiewicza.

Naszym kolejnym działaniem było skompletowanie opisów, które mogłybyśmy umieścić przy obrazach, aby odbiorcy mogli lepiej poznać artystów. Było to jedno z trudniejszych zadań – autorzy nie wiedzieli, co mogliby o sobie napisać, dla wielu z nich była to nowa sytuacja, a niektórzy oczekiwali od nas konkretnych wskazówek, jakie informacje mają podać. Chciałyśmy, aby odbiorcy poznali artystów z tej strony, z której oni sami chcieliby się pokazać i uważałyśmy, że nie powinnyśmy narzucać im żadnych konkretnych wymagań. Przez cały czas tworzenia wystawy naszym głównym celem było podkreślenie indywidualizmu każdego z autorów, ukazanie ich jako niezależnych twórców, jednocześnie pokazując różne charaktery, style tworzenia, wrażliwości osób wykonujących ten zawód. Dlatego bardzo zależało nam na tym, aby każdy z nich sam napisał o sobie tyle, ile uważa za wystarczające, i podał takie informacje, które jego zdaniem są ważne przy odbiorze jego sztuki.

W ten sposób powstało sześć całkowicie odmiennych opisów. Dla Anity Kozakiewicz stworzenie biogramu było sytuacją szczególnie

niekomfortową. Uznałyśmy, że należy to uszanować i docenić, że odważyła się pokazać swoją pracę wśród prac innych bardziej doświadczonych autorów. Istotny był dla nas fakt, że środowisko tatuażników, w którym przebywa już od wielu lat, stymuluje ją artystycznie na tyle, że – choć sama nie wykonuje tatuaży – również czuje potrzebę tworzenia.

Partnerzy medialni i sponsorzy

W książce *Cultural Economics and Cultural Policies* Isidoro Mazza prowadzi rozważania na temat potencjalnych partnerów wydarzeń artystycznych oraz analizuje ich motywacje.

Punktem wyjścia jest to, że jeśli sztuka reprezentuje wartość wspólnotową, to niektóre osoby – szczególnie wrażliwe na taką wartość – będą je finansować. Cała społeczność otrzyma korzyści w zakresie konsumpcji, a także prestiżu z indywidualnej darowizny. W przypadkach, gdy prywatne finansowanie spotyka się z pozytywną reakcją społeczną, skutkującą wzrostem popularności darczyńców, możemy również znaleźć korzyści ekonomiczne dla tych ostatnich; i do filantropijnych dawców można dołączyć więcej egoistycznych zwolenników sztuki. Prawdopodobnie niektórzy darczyńcy – patroni – będą bardziej zainteresowani zachowaniem i rozpowszechnianiem dziedzictwa kulturowego niż potencjalnymi korzyściami ekonomicznymi wynikającymi z ich popularności; mogą również poczuć satysfakcję w związku z rozpoznawalnością jako osoba wspierająca młodych artystów lub promotorów nowych form sztuki, itp. Inny rodzaj dawcy – sponsorzy – wniosą wkład w reklamę firmy, produktu, a nawet wygranie konkursu politycznego. Ta grupa będzie zainteresowana głównie ekonomicznymi korzyściami płynącymi ze zwiększonej popularności¹⁹.

¹⁹ I. Mazza, *A Microeconomic Analysis of Patronage and Sponsorship* [w:] *Cultural Economics and Cultural Policies*, ed. by A.T. Peacock, I. Rizzo, G. Brosio, Kluwer Academic, Dordrecht 1994, s. 35 (tłum. własne – A.M., K.W., Z.Z.).

„PaintINK” to inicjatywa osób młodych, toteż wernisaż promujący sztukę alternatywną – zgodnie z zacytowanymi wyżej uwagami – miał duże szanse na znalezienie patronów. Nasz projekt mógł zaferować patronom promocję w social mediach (Facebook oraz Instagram), a także podczas wernisażu.

Najpilniejszym wydatkiem stało się wydrukowanie plakatów, więc kluczowe było nawiązanie współpracy z drukarnią lub pozyskanie finansowania z innego źródła. Katarzyna Wardzyńska zdecydowała się na próbę pozyskania partnerów wśród drukarni i napisała e-maila do drukarni B3PROJECT, jednak nie uzyskała od niej żadnej odpowiedzi. Wówczas skontaktowała się z drukarnią Kordeś, która zgodziła się wykonać dla nas plakaty. Ponadto w grudniu 2018 roku pojawił się pomysł nawiązania współpracy z drukarnią w celu przygotowania koszulek z logo „PaintINK” – koszulki te planowałyśmy wręczyć w ramach podziękowania naszym artystom oraz wszystkim osobom wspierającym organizację wydarzenia, jak również zachować egzemplarze dla siebie na pamiątkę. Katarzyna skontaktowała się z drukarnią Balticprint, która zajmuje się między innymi wykonywaniem nadruków na torbach czy koszulkach. W rezultacie prowadzenia dość długiej korespondencji udało się wynegocjować wyprodukowanie osiemnastu koszulek.

Pozostała kwestia znalezienia patronów medialnych. Zgłosiłyśmy się z prośbą o patronat do przedstawicieli studenckiego Radia Mors, a ponadto do Radia Gdańsk, portalu Trójmiasto.pl oraz magazynów „Tattooofest” i „K Mag”. Zależało nam na tym, aby zorganizowane przez nas wydarzenie – odbywające się w Gdańsku oraz prezentujące prace artystów sceny trójmiejskiej – zyskało przede wszystkim lokalny rozgłos i dotarło do potencjalnych interesariuszy z regionu. Stąd też decyzja o wyborze wspomnianych stacji radiowych oraz portalu Trójmiasto.pl, na którym znajduje się wiele informacji o lokalnych wydarzeniach kulturalnych. „Tattooofest” jest magazynem o zasięgu ogólnopolskim, ale ze względu na jego tematykę, zbieżną z przedmiotem naszego wernisażu (jest to najbardziej popularne polskie czasopismo poświęcone tatuażom), doszliśmy do wniosku, że jego twórcy mogą być zainteresowani ewentualnym

nawiązaniem współpracy, która nam z kolei mogłaby pomóc dotrzeć do zakładanej grupy docelowej odbiorców. Natomiast „K Mag” to magazyn poświęcony kulturze i sztuce, którego przedstawiciele, jak zakładałyśmy, również byliby zainteresowani udzieleniem nam wsparcia w promocji wydarzenia – dość nietypowego i oryginalnego na kulturalnej mapie Polski.

Jako pierwsze potwierdziło współpracę Radio Mors, które umieściło informację o wernisażu na swojej stronie internetowej. Z kolei przedstawiciele portalu Trójmiasto.pl poinformowali nas, że nie udzielają patronatu wystawom plastycznym, ale mogą wyświetlić informację o organizowanym przez nas wydarzeniu na swojej stronie. Choć Radio Gdańsk także odmówiło udzielenia patronatu, to jednak zdecydowano się pomóc w promocji wydarzenia. Otrzymałyśmy zaproszenie do studia, aby 20 marca 2019 roku nagrać zapowiedź naszego wydarzenia na antenie. Opowiedziałyśmy zatem o wernisażu i zachęciłyśmy do wzięcia w nim udziału.

„K Mag” niestety odmówił współpracy. Z kolei relacja z magazynem „Tattoofest” w tej kwestii okazała się problematyczna. Na początku miesięcznik potwierdził patronat medialny i chęć pomocy w promocji wydarzenia, jednak mimo że Katarzyna Wardzyńska wysłała do czasopisma kolejne materiały dotyczące „PaintINK”, wpis na temat wernisażu nie ukazał się na jego łamach. Zapytani o tę kwestię redaktorzy odpowiedzieli, że nie zamierzają umieszczać informacji, gdyż plan artykułów do publikacji został przygotowany już kilka miesięcy wcześniej. Wówczas Katarzyna zapytała, czy pojawi się informacja o wystawie na stronie czasopisma na Facebooku lub Instagramie, gdyż rozliczając się z patronatów w swoim sprawozdaniu, nie potrafiłaby wyjaśnić, na czym właściwie polegał patronat medialny udzielony przez „Tattoofest”. Otrzymała wówczas odpowiedź, że informacja pojawi się na Instagramie, ostatecznie jednak i to działanie nie zostało zrealizowane.

Promocja

Przy organizacji projektu Zuzanna Zaborniak była odpowiedzialna za przygotowanie materiałów promocyjnych oraz częściowe prowadzenie promocji. Tworzenie promocji w zaplanowanym wydarzeniu składało się z kilku etapów. Pierwszym z nich było opracowanie logotypu i plakatu spójnych z wizją całego przedsięwzięcia. Kolejnym – fizyczne przygotowanie plakatów oraz rozmieszczenie ich w strategicznych miejscach tak, aby trafiły do zakładanej przez nas jak największej grupy odbiorców.

Ostatnim i najbardziej wymagającym działaniem promocyjnym było rozpoczęcie aktywności w mediach społecznościowych. Facebook i Instagram postrzegałyśmy jako najważniejsze platformy, na których istniała możliwość przekazania wszystkich informacji w zaplanowanym przez Zuzannę czasie oraz wybranej formie. Jak wspomniano, ważnym założeniem było, aby promocja pozostawała spójna z całym projektem, oryginalna oraz profesjonalna – poczynając od oprawy graficznej, a kończąc na działaniu podjętym w internecie²⁰. Przy kreowaniu logo kierowałyśmy się przede wszystkim celem, aby nie tylko pełniło ono funkcję estetyczną, ale również wiązało się z nazwą projektu. Nazwa „PaintINK” (ang. *paint* – farba, *ink* – tusz) niosła za sobą oczywiste przesłanie wynikające z połączenia słów *paint* i *ink*, zarazem jednak miała stanowić również grę słowną nawiązującą do słowa *painting* (ang. obraz). Ponieważ udało nam się stworzyć nazwę tak dobrze oddającą przesłanie wystawy, a zarazem wieloznaczną, chcieliśmy, aby logo pełniło funkcje reprezentatywne, było swoistą wizytówką projektu. Z tego właśnie powodu, oprócz tekstu, w logo pojawiła się także ikonografia maszynki do tatuażu, w której igła została zastąpiona pędzlem malarskim. Nie tylko warstwa ideowa, lecz także samo techniczne wykonanie projektu stanowiło wyzwanie, dlatego kolejnym ważnym zadaniem

²⁰ J. Górka, *Promocja wystawy [w:] ABC organizacji wystaw czasowych w muzeach*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012, s. 29.

okazało się znalezienie grafika, który podejmie się zrealizowania naszej wizji bezpłatnie.

Zadania tego podjęła się Aleksandra Radziszewska, studentka kierunku Film Studies and Media na Newcastle University. W wyniku wspólnej pracy nad pomysłem powstało logo projektu. Zdjęcia do plakatu miały być zachowane w ciemnej, stonowanej kolorystyce. W założeniu zdjęcie miało przedstawiać część wytatuowanego ciała modela, niejako „wynurzającego się” z cienia. Zostało ono zaplanowane w taki sposób, aby łatwo można było na nim umieścić potrzebne informacje dotyczące wystawy, a jednocześnie aby wskazywało na klimat projektu oraz było zadowalające pod względem estetycznym. W tym procesie należało wybrać odpowiedniego modela – miała to być osoba, której ciało jest w znacznej części pokryte tatuażami. Ostatecznie modelem został Marcin Molenda.

Zdjęcia nie mogły być zrealizowane w środowisku amatorskim, dlatego zwróciliśmy się z prośbą o pomoc do profesora fotografii, zatrudnionego na Uniwersytecie Gdańskim – Zbigniewa Treppy. Profesor Treppa zgodził się udostępnić nam pracownię fotografii cyfrowej w dniach 13–14 lutego 2019 roku. Dzięki temu sesja mogła zostać przeprowadzona w profesjonalnym studiu, znajdującym się na Wydziale Nauk Społecznych na Uniwersytecie Gdańskim. Zuzanna Zaborniak wraz z Aleksandrą Molendą zadbały o ustawienie tła oraz oświetlenia niezbędne do przeprowadzenia sesji, a także samo wykonanie zdjęć. W ostatecznej wersji plakat miał zawierać podstawowe informacje, takie jak: nazwę (logo), krótki opis wydarzenia, miejsce i termin opatrzone ikonami znacznika i kalendarza w celu uproszczenia plakatu, imiona (lub pseudonimy) artystów oraz logotypy instytucji, które udzieliły nam patronatu medialnego lub innego rodzaju wsparcia.

Pod względem graficznym projekt plakatu miał być prosty i przede wszystkim czytelny²¹. Samo przygotowanie plakatu nie wiązało się z większymi wyzwaniem czy komplikacjami, jednak okazał się najbardziej złożonym elementem przygotowań, łączącym pracę całego

²¹ Ibidem, s. 36.

zespołu. Pojawiły się nieprzewidziane opóźnienia z powodu niezdecydowania artystów oraz braku odpowiedzi ze strony potencjalnych partnerów medialnych. W związku z tym proces tworzenia oprawy graficznej oraz promocji znacząco przekroczył założony termin zakończenia tego etapu. Jednak dzięki temu, że rozpoczęliśmy działania już 14 lutego 2019 roku, udało się nam uniknąć jakichkolwiek trudności spowodowanych tą sytuacją.

Kolejnym – oprócz opóźnień – problemem, który pojawił się podczas tego procesu, okazała się konieczność kilkukrotnego wprowadzania poprawek. Wspomniana graficzka, Aleksandra Radziszewska, ze względu na zobowiązania naukowe oraz zawodowe nie była w stanie na bieżąco wprowadzać zmian w grafice. Z tego powodu przygotowanie plakatu stało się najbardziej rozłożonym w czasie elementem tworzenia promocji. Promocja na portalu społecznościowym Facebook polegała na prowadzeniu wydarzenia utworzonego przez Klubogalerię Bunkier, w której odbywała się wystawa. Zadania w tym obszarze obejmowały dodawanie postów dotyczących artystów oraz naszych partnerów. Na początkowym etapie planowania strategii promocyjnej Zuzanna Zaborniak utworzyła harmonogram dodawania postów, aby zapobiec lub zminimalizować ewentualne pomyłki. Poza codziennymi działaniami realizowanymi na Facebooku, kolejnym zadaniem było stworzenie opisu wydarzenia w taki sposób, aby czytelnie przedstawiał on przedmiot wystawy, dostarczał wszystkich niezbędnych informacji i opisywał cel przyświecający tworzeniu projektu. Facebook okazał się bardzo skutecznym kanałem promocyjnym ze względu na takie korzyści, jak: szybkość przekazu i reakcji na odpowiedzi bądź pytania zainteresowanych, brak kosztów, bezpośrednie kontrolowanie komunikatu oraz szerokie grono odbiorców przekazu²².

Drugim kanałem internetowym, za pośrednictwem którego zdecydowałyśmy się prowadzić promocję, był Instagram. Dzięki niemu Zuzanna udostępniała komunikaty odzwierciedlające postępy w przygotowaniach do wystawy. Istotne było dla nas przybliżenie

²² Ibidem.

odbiorcom tematyki wystawy tak, aby uniknąć ich rozczarowania i nie narażać się na negatywne opinie odbiorców oczekujących prac mocniej powiązanych z tematyką tatuażu. Z tego powodu zdecydowaliśmy, że udostępniane posty będą dotyczyły plastycznej działalności artystów oraz pracy organizatorów²³. Instagram, podobnie jak utworzone na Facebooku wydarzenie, miał również służyć promocji instytucji, które zgodziły się wziąć udział w przedsięwzięciu i odgrywać rolę partnerów medialnych.

Przebieg wystawy

Otwarcie wystawy przebiegło bardzo dobrze, pomimo że wydarzenie rozpoczęło się nieco później, niż zaplanowaliśmy z powodu spóźnienia się artystów. Kiedy dotarli oni na miejsce, dokonaliśmy oficjalnego otwarcia wernisażu, wygłaszając krótką przemowę, w której zawarte były podziękowania dla artystów, partnerów wydarzenia oraz promotora naszego projektu licencjackiego, prof. Tomasza Wiśniewskiego. Ponadto opowiedziałyśmy w kilku zdaniach o założeniach przyświecających organizacji wystawy oraz wręczyłyśmy artystom koszulki. Artyści raczej nie chcieli zabierać głosu, wypowiedziało się jedynie dwóch z nich: Paweł Kozakiewicz i Adam Kraszewski.

Sukces wernisażu w znacznej mierze zawdzięczamy samemu miejscu, w którym się odbył. Można śmiało stwierdzić, że Klubogaleria Bunkier cechuje się niepowtarzalnym klimatem, okazał się on niezwykle spójny z tematyką wystawy, a ponadto miejsce to cieszy się renomą wśród grupy docelowej. Jak już wspomniano, klub powstał w starym gdańskim bunkrze, w którym obecnie odbywają się koncerty, wystawy plastyczne i imprezy adresowane przede wszystkim do młodzieży i studentów. To jeden z powodów, dla których sam wernisaż cieszył się dużym zainteresowaniem. Udało nam się zrealizować zamierzony cel – na miejscu pojawiło się około sześćdziesięcioro gości, a ich opinie na temat wydarzenia były niezwykle pozytywne. Biorąc pod uwagę liczbę uczestników oraz opinie wyra-

²³ Ibidem, s. 31.

żone wobec przedstawicielek zespołu projektowego, można stwierdzić, że wystawa spotkała się z ciepłym przyjęciem ze strony widzów oraz z zadowoleniem biorących w niej udział artystów.

Bibliografia

- Górka J., *Promocja wystawy* [w:] *ABC organizacji wystaw czasowych w muzeach*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012.
- Hardingham A., *Praca w zespole*, przeł. I. Morżoł, wyd. 2, Petit 2, Warszawa 1999.
- Mazza I., *A Microeconomic Analysis of Patronage and Sponsorship* [w:] *Cultural Economics and Cultural Policies*, ed. by A.T. Peacock, I. Rizzo, G. Brosio, Kluwer Academic, Dordrecht 1994.
- Snopek M., *Tatuaż. Element współczesnej kultury*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010.
- Zwoliński A., *Mowa tatuażu*, PETRUS, Kraków 2018.

Źródła internetowe

- Black Cats Tattoo, <http://blackcatstattoo.pl/> [dostęp: 29.03.2020].
- Dalia Research, *Global Tattoo Survey Results*, https://daliaresearch.com/wp-content/uploads/2018/05/2018-05-16_Pressrelease_Tattoo_Survey.pdf [dostęp: 16.05.2019].
- Flaxman S., *The Philosophical Functionality of the Tattoo. A Philosophy of Art*, <http://revisionfairy.com/small-business-writing-consultant/2013/01/10/tattoo-art-philosophy> [dostęp: 1.06.2019].
- Hunter D., *History & Origin of Tattoos*, Authority Tattoo, <https://authority-tattoo.com/history-of-tattoos/> [dostęp: 1.06.2019].
- Jones J., *Ink-credible: Do Tattoos Count as Art?*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/feb/18/do-tattoos-count-as-art> [dostęp: 1.06.2019].
- O nas, Klubogaleria Bunkier, <https://bunkierclub.pl/#aboutPage> [dostęp: 1.06.2019].
- Pandemonium Tattoo Crew, <https://www.facebook.com/Pandemonium-Tattoo/> [dostęp: 29.03.2020].
- Pietrzak L., *Tatuaż jako sztuka wizualna*, <http://leszekpietrzak.com/assets/files/uberink-historia-tatuażu.pdf> [dostęp: 1.06.2019].

Balbina Tarnowska

Uniwersytet Gdański

MOTYW PIERROTA W TWÓRCZOŚCI PLASTYCZNEJ BRUNONA SCHULZA

O pewnym autoportrecie

Jest taki autoportret Brunona Schulza, na którym artysta obok swojej podobizny narysował postać z włoskiej komedii dell'arte¹. Grafika ma charakter szkicu, jakich Schulz-rysownik kreślił sporo. Twarz Schulza przedstawiona jest z prawego profilu, z lekko uniesioną brodą i wzrokiem skierowanym na wprost. Poważny, skupiony wyraz twarzy, nieznaczna zmarszczka między brwiami, usta wygięte w lekkim grymasie – wiele razy tak siebie rysował². I niejednemu raz pozostawiał swój rysunek w fazie nieukończonego dzieła. Często skupiał się na jakimś szczególnie anatomicznym i wyodrębnił go, nie dbając o obraz całości. Zachowały się jego liczne studia ludzkiej dłoni, głowy, sylwetki, twarzy. Na jednej kartce papieru rysował różne, (pozornie?) niepowiązane ze sobą figury.

¹ Praca z dwoma autoportretami Schulza („za Arlekinem” i „w okularach”) oraz szkicem kobiety – Archiwum J. Ficowskiego (skan z 2014 roku).

² Szczególne podobieństwo można zauważyć między wspomnianą pracą datowaną przez Ficowskiego na „około 1937” roku a autoportretem wykonanym czarną kredką „przed 1935” rokiem i autoportretem narysowanym ołówkiem „około 1938”. Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył J. Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 124, 125, 146.

Tak właśnie było ze wspomnianym autoportretem, który został narysowany na jednej kartce wraz z postacią z komedii dell'arte, a także z innym autoportretem, znanym pod nazwą *Autoportret w okularach* oraz zarysem sylwetki kobiety. Dotychczasowe publikacje dzieł plastycznych Schulza przyjmowały te rysunki jako odrębne całości³. Tak jest na przykład w *Księżce obrazów*, gdzie *Autoportret za Arlekinem* i *Autoportret w okularach* nie tylko potraktowano jako niezależne prace (reprodukcje wydrukowano na dwóch osobnych stronach), ale też nie zaznaczono pomiędzy nimi żadnego związku.

Schulz pozostawił wiele rysunków, którym nie nadał tytułów. Jerzy Ficowski na potrzeby uporządkowania i opublikowania prac plastycznych Schulza zaproponował tytuły-opisy poszczególnych prac, dzięki czemu łatwiej można o nich rozmawiać i pisać. Nie zawsze jednak był w swych rozpoznaniach bezbłędny⁴. Rysunek zatytułowany przez niego *Autoportret za szkicem Arlekina* przedstawia, moim zdaniem, nie Arlekina, ale inną postać z komedii dell'arte. Postacią tą jest Pedrolino albo raczej jego francuski odpowiednik, rozślawiony przez francuską sztukę pantomimy i znany powszechnie pod imieniem Pierrota. Być może w przypadku innego twórcy, który sięgał po motywy teatralne, wystarczyłoby powiedzieć, że narysował błazna i nie trzeba by było dociekać, czy to Pierrot, czy Arlekin, czy może jeszcze ktoś inny. Schulz jednak miał świadomość rozróżnienia tych figur komediowych, co znajduje potwierdzenie w jego twórczości plastycznej i prozatorskiej. Arlekin, a nawet cały

³ Pisał na ten temat Stanisław Rosiek, który w swoim artykule dokonał wyliczenia „grzechów” tych publikacji, takich jak: fałszowanie kolorów, samowolne operowanie skalą reprodukcji, kadrowanie i wyłączanie fragmentów z większych szkiców, rozdzielanie awersu i rewersu. Zob. S. Rosiek, *Między awersem i rewersem. Wstęp do czytania szkiców rysunkowych Brunona Schulza* [w:] *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Posvit, Drohobycz 2018.

⁴ Zob. P. Millati, *Czytanie „Księżki obrazów”. O odrzuconych fabułach opowiadań Brunona Schulza*, „Schulz/forum” 2015, nr 6, s. 32–33.

tłum arlekinów⁵, pojawia się w dziele Schulza nie raz. Tym razem jednak chodzi o inną postać teatralną.

Pierrot, drugi zanni

W komedii włoskiej Arlekin odgrywał rolę tak zwanego „drugiego zanniego” (służącego). Zanni występowali zazwyczaj parami; pierwszy z nich był sprytny i inteligentny, a drugi gapowaty i naiwny, choć Allardyce Nicoll przestrzega przed tak jednoznaczną oceną tych postaci⁶. Arlekin nosił obcisły wzorzysty kostium w kolorowe romby (jego pierwowzorem był strój pokryty niejednorodnymi łatami, który symbolizował ubóstwo). Nie sposób określić, czy kostium postaci narysowanej przez Schulza jest kolorowy (praca została wykonana ołówkiem), ale można zauważyć, że nie jest ani dopasowany, ani wzorzysty. Przypomina raczej kostium Pierrota, który także pełnił funkcję „drugiego zanniego” i stanowił inną, późniejszą wersję postaci sługi: „Pierrot nosił biały, luźny strój i kapeluszek na głowie, jego twarz nie była [...] zakryta maską, lecz pomalowana na biało”⁷.

⁵ „Był to element błazeński, roztańczony tłum poliszynelów i arlekinów, który, sam bez poważnych intencji handlowych, doprowadzał do absurdu gdzieśnawiazujące się transakcje swymi błazeńskimi figlami”. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe* [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. 2, wstęp i opracowanie J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, opracowanie językowe M. Ogonowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 117.

⁶ „Modny aktualnie pogląd [...] sprowadza się do tego, że istnieli dwaj zanni, jeden przebiegły, a drugi głupi, i że postać o zindywidualizowanej nazwie Arlecchino nie jest niczym innym, tylko zannim tego drugiego typu. Na pierwszy rzut oka wydaje się, iż twierdzenie to znajduje bezpośrednie poparcie. [...] nie wszystkie sztuki mieszczą w sobie skontrastowaną parę i [...] często pewna doza przebiegłości i głupoty bywa przydzielona obu służącym. Niekiedy [też] komedia miewa dwóch tchórzy”. A. Nicoll, *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, przeł. A. Dębnicki, PIW, Warszawa 1967, s. 59.

⁷ M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015, s. 123.

W pantomimie francuskiej przekształcono postać drugiego zanniego z komedii włoskiej w Pierrota, nieszczęśliwego kochanka, i taki jego obraz pozostał żywy do dziś.

Proces tworzenia

Wyobraźmy sobie proces tworzenia. Schulz narysował swoją twarz, a obok niej, po lewej stronie naszkicował drobną sylwetkę Pierrota. Tak można by stwierdzić, mając do dyspozycji reprodukcję z *Księgi obrazów*. Postać błazna jest tylko szkicem, a twarz Schulza wydaje się bardziej dopracowana. Gdy jednak przyjrzymy się całemu rysunkowi w jego oryginalnej formie, będziemy skłonni przyznać, że Pierrot został narysowany jako pierwszy – to on znajduje się w centrum, na środku kartki⁸. Ubrany jest w luźny biały kostium z dużymi guzikami. Na głowie ma kapelusz, a w ręce torbę podróżną. Widzimy go z lewego profilu. Jego twarz przypomina twarz Schulza.

Kolejnym krokiem było obrócenie kartki w prawo i stworzenie drugiego autoportretu – tym razem w okularach. Następnie Schulz obrócił kartkę jeszcze raz w prawo i narysował, ledwie dziś widoczną, sylwetkę kobiety, która znajduje się tuż obok postaci Pierrota (ich ciała prawie się stykają), tylko że jest „odwrócona” od niego o 180 stopni.

Co możemy wyczytać z tego ciągu rysunków, bądź pozostających bez żadnego związku, bądź związanych w nieoczywisty sposób? Czy możemy traktować te rysunki jako jedną całość? Na pewno nie powinniśmy oddzielać poszczególnych rysunków od siebie i zajmować się nimi osobno. Byłoby to powtórzeniem błędów edytorów. Być może istnieją pewne punkty wspólne tych rysunków, które mogłyby nas poprowadzić w kierunku jakichś interpretacji. Warto ich poszu-

⁸ Tytuł nadany przez Ficowskiego – *Autoportret z a Arlekinem* – także sugerowałby takie odczytanie: zastosowany przymek wskazuje na to, że Schulz wyróżnił postać błazna, przedstawiając go na pierwszym planie (podkreśl. B.T.).

kać, nawet jeśli działanie to nie zaprowadzi nas do ostatecznych rozwiązań, a tylko do kolejnych pytań.

Pierwsze możemy zadać już na tym etapie. Dlaczego Schulz rysuje Pierrota, któremu nadaje rysy własnej twarzy? Nikogo, kto choć przez chwilę obcował z plastycznym dziełem Schulza, nie zdziwi ten zabieg. Już w *Regionach wielkiej herezji* Ficowski pisał, że „niemal cała twórczość plastyczna Schulza jest swoistym autoportretem”⁹, a dalej, że: „wszędobylskość twarzy twórcy w jego własnej kreacji artystycznej jest nieomal natrętna. Z rysunków Schulza wyziera raz po raz jego twarz”¹⁰. Z kolei Stanisław Barańczak w słynnym eseju o twarzy Schulza zwraca uwagę na to, że należy ona do „galerii słynnych twarzy, jaką jest zbiorowa pamięć kulturowa”¹¹, ale tym różni się od fizjonomii Becketta, Kafki, Joyce’a i innych, że Schulz „wrysował swój autoportret w naszą pamięć zupełnie dosłownie”¹². Ile razy uwiecznił na papierze własną twarz? Nie sposób zliczyć. Oprócz sporej liczby autoportretów Schulz rysował samego siebie także w scenach zbiorowych. Bardzo często dorysowywał własne rysy twarzy postaciom męskim na swoich rysunkach i pracach graficznych. Niekiedy też podobieństwo jest domeną domysłu i trudno ustalić, czy dana postać ma twarz samego Schulza, czy tak nam się tylko wydaje.

Postać w kostiumie Pierrota jest ledwie naszkicowana – nie możemy stwierdzić ze stuprocentową pewnością, że posiada ona twarz Schulza. Ale wystarczy spojrzeć na znajdujący się obok autoportret, by zauważyć pewne zbieżności: dość duże, odstające ucho, lekko zadarty nos, opadnięte kąciki ust. Nawet jeśli podobieństwo Pierrota do Schulza należy do sfery domysłu, nie można go wykluczyć. Nie tylko dlatego, że autor często używał własnej twarzy rozmaitym

⁹ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny 2002, s. 424.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ S. Barańczak, *Twarz Brunona Schulza [w:] Bruno Schulz. In memoriam. 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Fis, Lublin 1922, s. 27.

¹² Ibidem.

postaciom, lecz także ze względu na szczególne znaczenie figury Pierrota dla samego Schulza.

Motyw Pierrota

Pierrot jest jednym z motywów teatralnych stale powracających w twórczości Schulza. Nietrudno przeoczyć jego obecność na jednym z ekslibrisów¹³, znaku własnościowym z *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena*, wykonanym przez Schulza dla jego przyjaciela – kolekcjonera i miłośnika sztuki. Najpełniej opisał tę miniaturę Władysław Panas, który jako pierwszy dokonał pogłębionej interpretacji ekslibrisów Schulza¹⁴. Badacz wnikliwie scharakteryzował przedstawione tam postacie i symbole, odczytując je jako utrzymane w duchu metaforyki teatralno-wanitatywnej. Szczególnie interesuje nas tutaj fragment jego wywodu, który dotyczy Pierrota:

Przy lewej kurtynie, właściwie na proscenium, stoi – wysoki na całą wysokość sceny – mężczyzna w kostiumie pierrota. Zwrócony do nas profilem z bardzo bliskiej odległości obserwuje to, co się przed nim, czyli na scenie, dzieje. Zajmuje więc pozycję pośrednią między widzem i aktorem. Analogiczne miejsce wyznaczał sobie w swoich spektaklach Tadeusz Kantor. Wprawdzie twarz pierrota jest słabo widoczna, ale można się w niej dopatrzyć rysów Brunona Schulza¹⁵.

Nie wiem, na ile podstawne jest dopatrywanie się w twarzy Pierrota rysów Schulza. Jeśli jednak zdecydujemy się zaufać intuicji

¹³ B. Schulz, *Exlibris Stanisława Weingartena* [w:] J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji...*, s. 291.

¹⁴ W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin 2009, wydanie elektroniczne: <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=64633> [dostęp: 14.11.2019].

¹⁵ *Ibidem*, s. 28.

Panasa¹⁶, okaże się, że Schulz po raz kolejny (i wcale nie ostatni) przywdział kostium tej postaci teatralnej. Tym razem sytuacja jest szczególna – akcja rozgrywa się w przestrzeni teatralnej. W głębi sceny, której podnoże zdobi kunsztowny napis i figury o rodowodzie mitologicznym oraz biblijnym, rozgrywa się dramatyczna historia o apokaliptycznym wydzwieku. Tłum potykających się o siebie nawzajem nagich postaci odbywa swą ostatnią podróż. Na pierwszy plan wysuwa się kobieta, która pragnie opuścić upiorny korowód i wychyla się w błagalnej pozie w stronę Pierrota, ale nienaturalnie wielka ręka wyciągnięta z mroku sceny zaciska się na jej ciele, uniemożliwiając ucieczkę. Smutny błazen stoi bezsilny, uginając jedną nogę i unosząc dłoń w geście pożegnania. Jest on jedynie obserwatorem, postacią znajdującą się pomiędzy światem widzów i aktorów-postaci. Jego bierna postawa i niemoc realizują mit Pierrota jako bezradnego głupca, nieszczęśliwego kochanka, który „wobec pewnego typu rzeczywistości okazuje się tylko komediantem i żalną postacią w kostiumie i roli z innej niż potrzeba sztuki”¹⁷.

Jeśli jednak potrafimy jakoś uzasadnić obecność tej figury w „teatrum życia i śmierci”, by użyć na ekslibris określenia Ficowskiego, to trudniej tego dokonać w przypadku *Bachanaliów*¹⁸, pracy przedstawiającej orgiastyczną scenę zbiorową. Orszak na cześć boga Dionizosa prowadzą młode bachantki, o smukłych nogach i odkrytych piersiach. Tłum garnie się do prowodyrek z ekstatycznym szaleństwem w oczach – nagie postaci przewracają się, przepychają, próbują nadążyć za przodowniczkami, być jak najbliżej nich. Odchylają swe głowy do tyłu, wyciągają nagie ręce, czołgają się, pełzają, lgną do bachantek. Po lewej stronie grafiki stoi przyparty do muru Pierrot w pełnej charakteryzacji teatralnej: ma na sobie biały workowaty kostium z guzikami i dużą kryzę okalającą jego szyję.

¹⁶ Nie tylko zresztą Panas wskazywał na podobieństwo – Ficowski pisał: „Na proscenium stoi człowiek w stroju pierrota, być może autoportret”. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji...*, s. 291 (podkreśl. B.T.).

¹⁷ W. Panas, *Bruno od Mesjasza...*, s. 29.

¹⁸ B. Schulz, *Bachanalia* [w:] idem, *Księga obrazów...*, s. 286–287.

Skąd się wziął w tym miasteczku? Być może spacerował samotnie opustoszałymi uliczkami, niedostrzeżony przez nikogo, aż niespodziewanie drogę zastąpił mu rozszalały orszak dionizyjski. Pierrot przycisnął ciało do kolumny arkady, odchylił twarz z przestachem i przymknął oczy, gotowy na najgorsze. Takim go widzimy. Zaślepiony tłum nie zwraca na niego uwagi. Przynajmniej na razie – ale przecież pamiętamy, co stało się z Orfeuszem, który nie chciał dołączyć do świętujących.

Pierrot jawi się tutaj jako symbol zmurszałej konwencji. Żywioł dionizyjskiego obrzędu styka się na tej grafice z teatrem jarmarczonym. Pierrot czuje się intruzem, wie, że nie przystaje do świata, w którym się znalazł. Jego śmieszny, tandetny kostium, który za sprawą nagości ciał pozostałych postaci jeszcze bardziej się wyróżnia, i lęk, jaki możemy wyczytać z jego twarzy, kierują nas w jeszcze inne sfery – sfery pożądliwości erotycznej. Onieśmielony Pierrot staje sam jeden naprzeciw orszakowi nagich ciał. On nie może porzucić swojego kostiumu, jest zniewolony przez formę¹⁹. Gra rolę nieszczęśliwego błazna, który nie wie, co to odwzajemniona miłość, ale nie raz o niej marzy. W tej perspektywie ciekawa zdaje się propozycja Krystyny Kulig-Janarek, która widzi w tej grafice „senną projekcję”²⁰ Pierrota i pozostałych mężczyzn podążających za bachantkami.

W podobnej sytuacji widzimy Pierrota na innej grafice wchodzącej w cykl *Xięgi bałwochwalczej*, zatytułowanej *Święto wiosny* (*Wiosna*). W swoim kostiumie mima znów zostaje on sam jeden przeciwstawiony uczestnikom szaleńczej zabawy. Schowany za latarnią, która oddziela go od tłumu, tym razem nie może już uniknąć konfrontacji. Mężczyzna (o twarzy Schulza?), którego dosiada kobieta wymachująca białą chustką, już go zauważył i pędzi w jego stronę.

¹⁹ Podobnie na *Portrecie Stanisława Weingartena* (B. Schulz, *Portret Stanisława Weingartena* [w:] idem, *Księga obrazów...*, s. 176), gdzie na drugim planie, za portretem, Schulz po prawej stronie przedstawił miłosną scenę z udziałem grupy nagich postaci, po lewej stronie zaś narysował samotnego Pierrota, który leży i obserwuje opisaną scenę z oddali.

²⁰ K. Kulig-Janarek, *Schulzowska mitologia. Motywy, wątki, inspiracje w „Xiędze Bałwochwalczej”*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 42.

Nie trzeba długo szukać w *Xiędze bałwochwalczej* analogicznych sytuacji. Na jednej z jej okładek²¹ na otomanie w półleżącej pozycji spoczywa młoda kobieta. U jej stóp klęczy służący-zanni w stroju pazia. W dłoniach trzyma owalne lustro, które ustawia przodem do odpoczywającej księżniczki. Jego głowa utrzymana jest w niewygodnej pozycji – zadziera ją teatralnie do góry. I znowu rozpoznajemy w tej twarzy rysy autora. Ale księżniczka nie spogląda na swoje odbicie. Jej wzrok skierowany jest na wprost²². Podobnych scen historia sztuki posiada sporo – wielokrotnie zwracano uwagę na związki tej grafiki z dziełami Tycjana, Maneta, Velázqueza, Chagalla i Goi. Zresztą analogicznych obrazów możemy znaleźć w samej twórczości Schulza dziesiątki. W różnych kombinacjach, z różnych perspektyw: kobieta półleżąca na łożu i skulony mężczyzna w rogu łóżka, pod łóżkiem, na ziemi. Warto tu wspomnieć o jeszcze innej grafice Schulza – *Wenus i amor*²³, która w pewien sposób koresponduje z opisywaną pracą – tam pojawia się usłużny amor, a tu – już nie amor, lecz Pierrot.

Przyjrzyjmy się grafice *Infantka i jej karły*. Drobne ciała osadzone na wielkich głowach, przybrane w kaftaniki Arlekina, kapelusze błazna, kryzy Pierrota, wywołują efekt spotęgowanej groteski. Skarłale błazny czuwają przy swojej pani, są gotowe wykonać każdy jej

²¹ B. Schulz, *Okładka V – księżniczka na łożu i paż z lustrem* [w:] idem, *Księga obrazów...*, s. 236.

²² Swego rodzaju kontynuację tej sceny możemy odnaleźć w grafice *Księga Bałwochwalcza II*, która też przedstawia kobietę leżącą na otomanie i mężczyznę siedzącego w jej nogach, ale tym razem kobieta jest już naga, w rękę trzyma szpicrutę; rolę usłużnego pazia odgrywa teraz Schulz, w codziennym stroju, który pochyla się ku kobiecie z rozpostartą księgą. B. Schulz, *Księga Bałwochwalcza II* [w:] idem, *Księga obrazów...*, s. 266–267.

²³ Warta podkreślenia wydaje się sugestia Dariusza Sikorskiego, który porównując obrazy Schulza i Velázqueza, zwrócił uwagę na ważny szczegół: „Podstawową jednak różnicą w symbolice tych prac plastycznych jest postać Amora, który w wersji Schulza pochyla się w hołdzie, wyraźnie pełni rolę służebną. Schulzowska Wenus jest panująca, u Velázqueza Amor, jeśli nawet podziwia, to nie służy, nie uklada głowy w geście poddania”. D. Sikorski, *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Słupsk 2004, s. 19.

rozkaz. A może to złudne przeświadczenie? Starcy z grafiki *Zuzanna i starcy* też mają na sobie przebrania błaznów. Ci podglądacze, voyeryści osaczają leżącą dziewczynę ze wszystkich stron. Ich uporczywe spojrzenia, dziwne uśmiechy i błyszczące oczy wskazują na niejednoznaczne zamiary: ich usłużność nie jest bezinteresowna. Te postacie wpisują się w obraz błazna o rodowodzie zwierzęco-demonicznym. To już nie wierny paź, ale raczej przebiegły clown. Monika Sznajderman w monografii *Błazen. Maski i metafory* zwraca uwagę na to, że „pomiędzy uśmiechniętą maską kłowna z cyrkowej areny, maską z jarmarcznych ludowych przedstawień a maską diabła istnieją liczne związki”²⁴.

By uzyskać pełen obraz postaci Pierrota w twórczości plastycznej Schulza należałoby wspomnieć jeszcze o dwóch rysunkach – *Kobieta i dwóch mężczyzn* oraz *Siedząca dziewczyna w bufiastej sukni i siedmiu mężczyzn-bałwochwalców*. Pierwsza praca ukazuje spacerującą kobietę w towarzystwie dwóch podejrzanych osobników – jeden z nich ma płaszcz, wysoki cylinder, zwracają uwagę jego głęboko osadzone ciemne oczy, drugi – strój Pierrota. Kim oni są i dokąd ją prowadzą? Ci osobliwi przewodnicy po „zgeometryzowanym” świecie, w którym miasto sprawia wrażenie, jakby się miało zawalić? Krzywe domy, nieregularne, zdeformowane budowle przypominają atrapę rzeczywistości, teatralną scenografię, skleconą naprędce przed rozpoczęciem przedstawienia.

Scena ukazana na drugim rysunku wywołuje skojarzenie z baśnią braci Grimm o królewnie Śnieżce i siedmiu krasnoludkach. Przedstawia zachmurzoną pannę w „bufiastej sukni” i tłoczących się u jej stóp wielkogłowych mężczyzn, których twarze powykrzywiane są w okropne grymasy. Jeden z nich, o rysach postaci z *Krzyku* Muncha, ma – jak się zdaje – kostium Pierrota (luźny strój i kryzę). Możemy mówić tutaj o grze z konwencją bajki dla dzieci, którą Schulz przekształcił w bałwochwalczą scenę. Są lata dwudzieste. Schulz na swoim rysunku przeinacza baśń o królewnie i krasnoludkach

²⁴ M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 136.

w koszmarnej wizję artystyczną, a dwadzieścia lat później będzie starał się ożywić tę samą baśń w postaci fresków w willi Landaua w rzeczywistości koszmaru, w którym przyjdzie mu żyć.

Cztery odsłony

Ta krótka charakterystyka obrazów Pierrota²⁵ obecnych w twórczości plastycznej Schulza pozwala nam zauważyć, że po pierwsze, motyw ten pojawia się u Schulza dość często²⁶, a po drugie możemy wskazywać różne jego odsłony. Bezradny odmieniec, będący symbolem teatru jarmarcznego, teatru „tandety i lichoty”, nie przystaje do świata, w którym się znalazł. Wierny sługa, który z nadmierną gorliwością i bałwochwalczymi skłonnościami odgrywa swą odwieczną rolę przypisaną mu przez tradycję komedii dell'arte, a zarazem zły błazen, który wraz z Arlekinem, Poliszynelem i resztą mężczyzn-karłów stanowi dziwną – śmieszna i przerażająca – świtę dworską. Te odsłony układają się w pewien obraz Pierrota, powtarzający się w twórczości plastycznej Schulza w różnych konfiguracjach i sceneriach. Pozostaje jeszcze jedna, czwarta odsłona: Schulz jako Pierrot.

Schulz-Pierrot

W domu Schulza wisiał na ścianie jego „duży portret [...], wykonany pastelami przez Witkiewicza. Schulz był przedstawiony na nim

²⁵ Jako ciekawostkę można jeszcze wspomnieć, że postać Pierrota pojawia się także na projekcie zaproszenia autorstwa Schulza na koncert szkolny organizowany przez koło rodzicielskie przy gimnazjum w Drohobyczu. Projekt przedstawia klatkę z zamkniętym w niej ptakiem, obok której siedzi Pierrot z gitarą. Dostrzegano już związki między Schulzem a Beardsleyem, a tu podobieństwo jest wyjątkowo wyraźne. Zob. B. Schulz, *Projekt zaproszenia na koncert szkolny* [w:] idem, *Księga obrazów...*, s. 279.

²⁶ W niniejszym artykule skupiono się wyłącznie na motywie Pierrota w dziele plastycznym Schulza, pominięto prozę, listy, szkice.

w stroju pierrota, ze spiczastą, wysoką czapką na głowie i dużą kryzą wokół szyi”, pisze uczeń Schulza, Emil Górski²⁷. Obraz niestety się nie zachował, ale to wspomnienie mówi nam coś nie tylko o twórczości Witkacego czy motywach popularnych w sztuce XX wieku. Może być dla nas punktem wyjścia do rozważań na temat Schulza-Pierrota. Ponownie błazen otrzymuje rysy Schulza, ale tym razem za sprawą innego artysty²⁸.

Zamiłowanie do przedstawiania się w roli błazna, clowna, w tym także Pierrota, było bliskie wielu twórcom, począwszy od XIX wieku przez wiek XX²⁹. Jean Starobinski w eseju *Artysta kuglarzem* wskazuje na kwestię identyfikacji³⁰. Pisze, że ukazanie siebie w roli błazna świadczy nie tylko o wyborze motywu, ale jest też wyborem ukrytej, parodystycznej formy:

Chodzi tu o swego rodzaju autoportret w przebraniu, którego zasięg wybiega poza granice sarkastycznej czy złośliwej karykatury. Musset, który w pewnym opisie nadał sobie cechy Fantasia; Flaubert, który oświadczył: „cokolwiek by o tym sądzić – w głębi mojej natury tkwi kuglarz” [...]; Joyce, który obwieścił: jestem niczym innym jak tylko irlandzkim clownem, a great joker at the universe; Rouault, który wciąż malował swój autoportret ze szminką pierrota czy tragicznego clowna; Picasso pośród swych niewyczerpanych zapasów kostiumów i masek³¹.

²⁷ E. Górski [w:] *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

²⁸ Nie bez znaczenia wydaje się to, że Witkacy też widział w Schulzu Pierrota. W dalszej części wspomnienia Górski pisze: „Z portretu patrzyły niezwykle oczy Schulza, a jego twarz – tak, to była najprawdziwsza twarz Schulza. Całość stanowiła wspaniałą syntezę jego osobowości”. Ibidem, s. 73 (podkreśl. B.T.).

²⁹ Sięgali po niego także twórcy bliscy Schulzowi, w tym Chagall, Rilke, Mann, Leśmian.

³⁰ J. Starobinski, *Artysta kuglarzem*, przeł. M. Trenkler, „Pismo literacko-krytyczne” 1986, nr 11–12.

³¹ Ibidem, s. 133.

Ten korowód postaci z historii literatury i sztuki, uzupełniany o kolejne nazwiska, mógłby się ciągnąć w nieskończoność. Ale przecież „niezdarny clown pod żadnym względem nie dorównuje zwinnemu błaznowi”³², a „głupi August to nie arlekin”³³. Dlatego nie bez znaczenia jest konsekwencja Schulza w przedstawianiu siebie właśnie jako Pierrota.

Jeszcze o autoportrecie. Zakończenie

Wróćmy teraz do refleksji na temat autoportretu Schulza, o którym wspomniałam na początku. *Autoportret za szkicem Pierrota* – taką mógłby mieć nazwę, gdybyśmy zdecydowali się oddzielić go od pozostałych rysunków znajdujących się w jego bezpośrednim sąsiedztwie. A jeśli nie zdecydujemy się? Co zrobić z tymi figurami, jak je ze sobą połączyć? Dwa rysunki i dwa szkice. Dwie twarze i dwie sylwetki.

Związek postaci podróżnego w stroju Pierrota z dwoma autoportretami nie wymaga więcej dopowiedzeń – łączą je rysy Schulza. Ale jak rozumieć sąsiedztwo Pierrota i naszkicowanej kobiety? Ciekawe jest ułożenie ciał tych dwóch figur – zostały narysowane w taki sposób, że choć znajdują się blisko siebie, nie mogą się „spotkać”, nie ma mowy o konfrontacji między nimi. Należą do dwóch osobnych porządków, dwóch innych światów. Tak jakby w tej parze urzeczywistniał się mit Pierrota-smutnego błazna i wiecznie niedosiężnej kobiety.

Bibliografia

- Barańczak S., *Twarz Brunona Schulza* [w:] *Bruno Schulz. In memoriam. 1892–1942*, red. M. Kitowska-Lysiak, Fis, Lublin 1922.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny 2002.

³² Ibidem, s. 135.

³³ Ibidem.

- Górski E. [w:] *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Kulig-Janarek K., *Erotyka-groteska-ironia-kreacja* [w:] *Bruno Schulz. In memoriam. 1892-1942*, red. M. Kitowska-Lysiak, Fis, Lublin 1922.
- Kulig-Janarek K., *Schulzowska mitologia. Motywy, wątki, inspiracje w „Xiędze Bałwochwalczej”*, „Kresy” 1993, nr 14.
- Millati P., *Czytanie „Księgi obrazów”. O odrzuconych fabułach opowiadań Brunona Schulza*, „Schulz/forum” 2015, nr 6.
- Nicoll A., *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, przeł. A. Dębnicki, PIW, Warszawa 1967.
- Panas W., *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkadziesiąciu rysunkach Brunona Schulza*, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin 2009, wydanie elektroniczne: <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=64633> [dostęp: 14.11.2019].
- Praca z dwoma autoportretami Schulza („za Arlekinem” i „w okularach”) oraz szkicem kobiety – Archiwum J. Ficowskiego (skan z 2014 roku).
- Rosiek S., *Między awersem i rewersem. Wstęp do czytania szkiców rysunkowych Brunona Schulza* [w:] *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Posvit, Drohobycz 2018.
- Schulz B., *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył J. Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Schulz B., *Sklepy cynamonowe* [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. 2, wstęp i opracowanie J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, opracowanie językowe M. Ogonowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.
- Sikorski D., *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Słupsk 2004.
- Starobinski J., *Artysta kuglarzem*, przeł. M. Trenkler, „Pismo literacko-krytyczne” 1986, nr 11-12.
- Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015.
- Sznajderman M., *Blażen. Maski i metafory*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Maria Terlikowska

Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni

TEATRY POGRANICZA – TEATR WITKACEGO W ZAKOPANEM I TEATR WIERSZALIN W SUPRAŚLU¹

Teatr Wierszalin w Supraślu oraz Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem to instytucje, które wyróżniają się na mapie teatralnej Polski. Umiejscowione dosłownie na obrzeżach kraju są ciekawym zjawiskiem sztuki, która czerpie inspiracje z otoczenia, nie przestając przy tym traktować o rzeczach uniwersalnych. Punktem zaczepienia w obu przypadkach stała się lokalna historia oraz kultura. Elementy te służą jako źródło inspiracji, ale i część tożsamości teatru. Podejście to jest znamienne dla obu teatrów i skłania do ich porównania.

Powstanie teatrów i ich założyciele

Teatr Witkacego w Zakopanem powstał w 1985 roku, a jego założycielami była Julia Wernio i Andrzej Dziuk – absolwenci Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Wraz z grupą studentów tej samej uczelni stworzyli zespół, w którym część z nich została do dziś.

¹ Artykuł powstał na podstawie niepublikowanej pracy licencjackiej *Theatres of the Borderland: Teatr Witkacego in Zakopane and Teatr Wierszalin in Supraśl*, przygotowanej pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Wiśniewskiego, prof. UG i obronionej 8 lipca 2019 roku w Gdańsku.

Wśród nich jest między innymi współzałożyciel i obecny dyrektor Andrzej Dziuk². To on reżyseruje większą część spektakli wystawianych w Teatrze Witkacego i ma od początku niemały wpływ na to, jak kształtuje się ta instytucja. Można byłoby nawet zastanowić się, czy teatru tego nie należałoby nazwać autorskim. Od 1985 roku piastuje zarówno stanowisko dyrektora naczelnego, jak i artystycznego. W swoich licznych spektaklach nierzadko wchodzi również w rolę scenografa, a jego wizja oraz styl widoczne są także w warstwie estetycznej wystawianych w teatrze przedstawień. Znaczącą rolę Dziuka w zespole podkreślają sami aktorzy, którzy często nazywają go „Szefem”³.

Podobnie jest w przypadku Teatru Wierszalin, którego siedziba mieści się w Supraślu. Założony w 1991 roku przez Piotra Tomaszuka i Tadeusza Słobodzianka, przez długi czas funkcjonował bez stałej siedziby i był jednym z pierwszych teatrów niepaństwowych powstałych po roku 1989. „Wierszalin” współtworzyli absolwenci i studenci Białostockiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Z czasem doszło do konfliktu współzałożycieli i Słobodzianek odszedł z teatru, pozostawiając Tomaszuka jako jedyne go dyrektora teatru, który sprawuje tę funkcję do dziś.

Zdecydowana większość spektakli w repertuarze Teatru Wierszalin reżyserowana jest przez samego dyrektora i rzadko zdarza się, aby sztukę przygotowywał ktoś inny. Instytucję tę dopiero od 2007 roku współfinansuje państwo, a do jej zespołu należy łącznie nie więcej niż 20 osób. Tomaszuk pełni w niej wiele funkcji i rządzi „twardą ręką”, o co też nie raz oskarżali go artyści z teatrów, w których dawniej pracował (m.in. gdańskiego Teatru Miniatura)⁴. Stylistyka

² O *Teatrze Witkacego*, Witkacy. Teatr Zakopane, <http://www.witkacy.pl/teatr/o-teatrze-witkacego> [dostęp: 7.11.2019].

³ B. Świąder, *W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego w Zakopanem*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 281.

⁴ A. Mańkowska, *Teatr Wierszalin Piotra Tomaszuka. W poszukiwaniu znaczeń*, niepublikowana praca doktorska, Uniwersytet Gdański, 2010, s. 26.

wystawianych przez „Wierszalin” spektakli jest na tyle charakterystyczna i konsekwentna, że można mówić tu o teatrze autorskim, który nie zaistniałby bez Piotra Tomaszuka.

Miejsce i korzenie

Jednak to, w czym tkwi siła obu teatrów, to nie tylko wyrazista osobowość dyrektora bądź też autora, ale przede wszystkim przywiązanie do tradycji lokalnej oraz wykorzystanie trudnej lokalizacji jako atutu – czegoś, co pozwala im wyróżnić się i ukształtować.

Zakopane wydaje się idealnym miejscem na teatr, którego patronem jest Witkacy. Z początku nie wrócono nowej instytucji długoletniego działania, choćby ze względu na umiejscowienie na południu Polski, w turystycznej miejscowości z utrudnionym dojazdem. Nie wydawało się, że w takim miejscu może, z takim powodzeniem, funkcjonować teatr, którego zespół od samego początku określał się jako „artystyczny”. Mimo to, okazało się, że Zakopane nie jest jedynie polską stolicą narciarzy, a artystyczny świat młodopolskiej bohemy z przełomu XIX i XX wieku oraz międzywojnia pozostaje tu wciąż żywy.

Witkacy spędził sporą część życia w polskiej stolicy Tatr. Było to wówczas miejsce, w którym spotykały się największe osobowości świata kultury. Do Zakopanego przyjeżdżano w celach zdrowotnych i miasto stało się dzięki temu ośrodkiem skupiającym inteligencję, sprzyjającym odbywaniu długich rozmów na tematy filozoficzne, twórczości artystycznej, rozrywkom i zawieraniu nowych znajomości. Wytworzyła się tam specyficzna atmosfera, o której do dziś krążą legendy, a w której to Witkacy odgrywał jedną z głównych ról. Zakopane określano nawet „pępkiem świata”, a przyjeżdżający doń wówczas ludzie wierzyli, że rzeczywiście jest to centrum świata⁵.

⁵ R. Malczewski, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, LTW, Łomianki 2011.

Pierwsza premiera Teatru Witkacego miała miejsce w setną rocznicę urodzin Stanisława Ignacego Witkiewicza, 24 lutego 1985 roku⁶. Na tę okazję przygotowano spektakl *Witkacy – Autoparodia. Nie-smaczny góralsko-ceperski skecz. Zakopiańczykom (prawdziwym?) poświęcone*, oparty na kilku tekstach Witkacego, z których scenariusz stworzył Andrzej Dziuk. Sztuka ta tryskała humorem oraz absurdem, tak charakterystycznym dla patrona zespołu. Użyto tutaj po raz pierwszy ukutego przez Witkacego określenia „zakopianina”, odnoszącego się do grożącej artystom przebywającym w Zakopanem możliwości popadnięcia w samouwielbienie i zblazowanie, przed czym ostrzegają również twórcy w spektaklu. *Witkacy – Autoparodia* zaprezentował publiczności to, co w przyszłości zespół chciałby przedstawiać na scenie. Twórczość patrona, więź z miejscem, humor, ale i metafizyka, surrealizm, a także już widoczny plastyczny styl i estetyczna wrażliwość Andrzeja Dziuka – wszystko to dało się spostrzec w pierwszej premierze Teatru Witkacego, którą można postrzegać jako swego rodzaju wypowiedź programową zespołu. Już wówczas została wyraźnie zaznaczona pozycja widza w tym teatrze oraz zapoczątkowane tradycje, kultywowane do dziś: przychodzących na spektakl widzów witają sami artyści, sprawdzając bilety i zapraszając do rozgoszczenia się⁷. Zlokalizowany w górskiej miejscowości teatr nazywany jest przez sam zespół „schroniskiem” dla wszystkich tych, którzy pragną obcować ze sztuką i z teatrem⁸. Dlatego też – od 1985 roku do dzisiaj – podtrzymywany jest zwyczaj witania przybyłych do teatru widzów gorącą herbatą. Nie ma tu specjalnie zatrudnionych bileterów czy kelnerów – wszystkie te czynności wykonują aktorzy, a czasem i sam reżyser, przełamując tym samym dystans z publicznością i pokazując, że widzowie są niezbędną częścią teatru.

⁶ K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Norbertinum, Lublin 2003, s. 258.

⁷ M. Mokrzycka-Pokora, *Andrzej Dziuk – życie i twórczość*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-dziuk> [dostęp: 7.11.2019].

⁸ B. Świąder, *W metafizycznej dziurze...*, s. 44.

W Teatrze Witkacego Zakopane funkcjonuje niczym jedna z postaci, która już w niejednym spektaklu zagrała główną rolę. Inspirację z otoczenia czerpie również Piotr Tomaszuk, wystawiając sztuki w „Wierszalinie”. Supraśl położony jest niedaleko granicy polsko-białoruskiej, na Podlasiu, które charakteryzuje się przenikaniem kultur, religii i języków. To miejsce, w którym Wschód spotyka Zachód, a prawosławie ściera się z katolicyzmem, stało się też świadkiem powstania w latach trzydziestych sekty, na czele której stanął białoruski chłop, Eliasz Klimowicz. Przyczyn założenia sekty upatruje się często w zburzeniu po I wojnie światowej porządku świata, do którego przywykli tamtejsi mieszkańcy. Zmuszeni do ucieczki przed armią niemiecką, szukali schronienia w Rosji, gdzie rewolucja październikowa oraz odmienna, ateistyczna ideologia odwróciły ich dotychczasowe życie do góry nogami⁹. Według przywódcy sekty osada o nazwie Wierszalin, miała stać się nową stolicą świata. Tę właśnie nazwę wybrali dla nowego teatru Piotr Tomaszuk i Tadeusz Słobodzianek.

Historia Eliasza Klimowicza oraz mieszkańców Białostocczyzny, którzy za nim podążyli, została wykorzystana jako materiał do jednego ze spektakli Tomaszuka. *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* miał swoją premierę w 2007 roku. Spektakl, powstały na podstawie adaptacji tekstu Włodzimierza Pawluczuka oraz relacji świadków tamtych wydarzeń, opowiada historię prawdziwą, która miała miejsce w tym regionie. W spektaklu odnaleźć można charakterystyczne dla estetyki teatru Tomaszuka elementy. Jest to między innymi prostota, a zarazem plastyczność scenografii oraz kostiumów, które nadają sztuce ludowy charakter. Rekwizyty często są autentyczne, używane i zniszczone przez poprzednich właścicieli, a nie wytworzone specjalnie na potrzeby spektaklu. Elementy scenografii oraz kostiumy pochodzą od mieszkańców z okolicy i wykorzystywane są w kolejnych spektaklach. Ów ludowy klimat współtworzy też muzyka, która bardzo często inspirowana jest

⁹ W. Pawluczuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Teatr Wierszalin w Supraślu, Supraśl 2008.

sakralną muzyką prawosławia. W kilku scenach *Reportażu o końcu świata* to aktorzy wykonują partie wokalne, wzorowane na religijnych pieśniach Podlasia. Warto zwrócić uwagę na bohatera zbiorowego oraz aktora prowadzącego przedstawienie. Jak opisuje w swojej pracy doktorskiej jedna z aktorek, Katarzyna Sergiej, w przygotowaniach do spektaklu ważną rolę odgrywała metoda improwizacji, dzięki której budowano postacie indywidualne i grupowe. Tą drogą dochodzono do efektu ostatecznego, gdyż reżyser na pierwsze próby przychodził jedynie z bardzo ogólną wizją plastyczną i kilkoma rekwizytami¹⁰.

Bohater zbiorowy w tym spektaklu stanowi też metaforę zgrupowania ludzi należących do sekty. Współzależność aktorów odzwierciedla relacje wśród członków sekty, którzy tworzyli jedność, mając za wspólny cel wybudowanie nowej stolicy świata. Wiodącą postacią jest Eliasz Klimowicz – sprawca całego działania i przewodniczący tłumy. W spektaklu tym – podobnie jak w innych sztukach w reżyserii Tomaszuka – istotną rolę odgrywa rytm, wyraźne gesty i ekspresja w grze aktorskiej.

Do ostatnich spektakli Teatru Wierszalin należą między innymi oparte na twórczości Adama Mickiewicza *Dziady. Noc pierwsza*, *Dziady. Noc druga* oraz *Wykład*. Wybór ten nie był oczywiście przypadkowy. W utworach Mickiewicza widoczne jest przenikanie się kultur pogranicza, czym wpasowują się one w program „Wierszalina”¹¹.

¹⁰ K. Siergiej, *Improwizacja w teatrze formy. Analiza procesu budowania roli Olgi D. w przedstawieniu „Wierszalin. Reportaż o końcu świata” w reżyserii Piotra Tomaszuka*, niepublikowana praca doktorska, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, 2015.

¹¹ T. Wiśniewski, *Spotkanie kultur w teatrze Wierszalin*, „Tekstualia” 2017, nr 4, s. 40.

Inspiracje teatralne – o teatrze formy, Tadeuszu Kantorze i Witkacym

Przedstawienie *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* posiada wszystkie elementy charakterystyczne dla twórczości Piotra Tomaszuka, ale jednocześnie w najbardziej wyraźny sposób uwidacznia fascynację reżysera Tadeuszem Kantorem oraz jego dorobkiem. Według Jacka Sieradzkiego w spektaklu znajdują się elementy bezpośrednio nawiązujące do *Umarłej klasy*¹². Jak przyznał sam Tomaszuk, społeczność, o której mowa w spektaklu, choć do niedawna żywa, odchodzi w niepamięć – pozostaje taką właśnie „umarłą klasą”¹³. Postać odgrywana przez Rafała Gąsowskiego to świadome odwołanie do kantorowskiej Sprzątaczkii – Śmierci. Surrealizm tej postaci objawia się już w jej charakteryzacji – pomalowanej na białą twarz, czarnych ustach, ciemnej, bezkształtnej sukni i bliżej nieokreślonym nakryciu głowy¹⁴.

Estetyka tego spektaklu, jak już wspomniano, nie jest czymś nowym dla Tomaszuka. Wręcz przeciwnie, dopełnia jego stylizację jako reżysera i scenografa, w której nie sposób nie zauważyć inspiracji twórczością Tadeusza Kantora. Chociaż używane w przedstawieniach rekwizyty noszą wyraźne ślady zużycia, a scenografię cechuje ludowa prostota, nie można powiedzieć, że jest to teatr naturalistyczny. Surrealizm, pełna ekspresji gra aktorska, rytmizacja ruchów i dialogów stanowią cechy, które łączą twórczość Kantora i Tomaszuka. Jest to teatr formy, istotną rolę odgrywają w nim obraz, ruch, materia, kształt. Dla reżysera takiego teatru ważne jest myślenie obrazami – na pierwsze próby reżyserzy spektakli pokroju Kantora i Tomaszuka przychodzą z wizją plastyczną, a resztę osiągają poprzez pracę z zespołem, wykorzystując między innymi metodę improwizacji¹⁵.

¹² J. Sieradzki, *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości*, „Dialog” 2008, nr 1.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ K. Siergiej, *Improwizacja w teatrze formy...*

W „Wierszalinie” widoczne są też wpływy teatru lalkowego, czemu trudno się dziwić, chociażby przez wzgląd na lalkarskie wykształcenie dyrektora czy bliskość Wydziału Lalkarskiego Akademii Teatralnej, którego absolwenci często dołączają do supraskiego zespołu. Lalki pojawiały się w teatrze Tomaszuka już w pierwszych latach działalności instytucji, choć na przestrzeni lat zmieniała się ich forma.

Również sposób podchodzenia do ciała aktora w Teatrze Wierszalin nosi znamiona wpływu twórczości Kantora. Traktowanie człowieka jako żywej materii oraz zmechanizowanie jego działań także wywodzi się ze sztuki lalkarskiej. Postacie u Tomaszuka są raczej swego rodzaju typami, a nie pogłębionymi psychologicznie jednostkami. Przerysowane i nieco odrealnione aktorstwo wskazuje na teatralne inspiracje zaczerpnięte z teatru lalkowego i kantorowskiego teatru formy.

Z kolei Andrzej Dziuk w jednym z wywiadów przyznał, że choć Tadeusz Kantor i jego Cricoteka stanowią pewne odniesienie dla Teatru Witkacego, to jednak – jak twierdzi – „w opozycji do jego «teatru śmierci» chcieliśmy robić «teatr życia»¹⁶. Spektakl pod tytułem *Cabaret Voltaire* z 1986 roku może stanowić ilustrację tak deklarowanego podejścia. Surrealistyczny w swej formie, tryskał radością i bezpośredniością, ale przy całym swym pięknie plastycznym ukazywał również okrucieństwo. *Cabaret Voltaire* jest miejscem – tu w 1916 roku po raz pierwszy odbyło się wystąpienie grupy DADA (ruch ten był inspiracją także dla Tadeusza Kantora) – do którego nawiązuje zakopiański spektakl. Aktorzy w przedstawieniu Dziuka ubrani byli w czarne fraki i białe koszule, a na pobielonych twarzach oczy i usta zostały pomalowane czarną kredką¹⁷. W połączeniu z przerysowaną mimiką oraz zmechanizowanymi ruchami przypominającymi marionetki charakteryzacja aktorów nasuwa skojarzenia z opisanym przeze mnie wcześniej spektaklem Piotra Tomaszuka, co z kolei potwierdza

¹⁶ B. Świąder, *W metafizycznej dziurze...*, s. 36.

¹⁷ E. Łubieniewska, *Piekielne pomysły i dusza anielska Teatru Witkacego*, Universitas, Kraków 2013, s. 286.

inspiracje twórczością Kantora obecne również na zakopiańskiej scenie. Zaskakujący jest zakres zmian, jakim uległ *Cabaret Voltaire* od momentu premiery. Przez sześć lat grania spektaklu obsada znacznie się powiększyła, a dialogi przechodziły metamorfozę prawie każdego wieczoru. Ponadto publiczność odgrywała niemałą rolę, wpływając na przebieg przedstawienia. Skutkiem tego spektakl nigdy nie wyglądał tak samo, a czas jego trwania był trudny do przewidzenia¹⁸.

Zastanawiając się nad estetyką prowadzonego przez Dziuka teatru, nie można zapomnieć o patronie teatru, Stanisławie Ignacym Witkiewiczu, którego dorobek towarzyszy działalności zespołu od tylu lat – nie tylko dzięki inscenizacjom dramatów, ale również inspiracjom jego podejściem do filozofii i sztuki. W szczególności widoczne w twórczości Dziuka są nawiązania do Teorii Czystej Formy. Witkacy postulował zerwanie z naturalizmem i realizmem oraz skupienie się na formie sztuki, a nie na samej treści. Celem jest wzbudzenie w odbiorcy tak zwanego uczucia metafizycznego. Sztuka powinna być przeżywana i odczuwana, nie zaś analizowana w czysto intelektualny sposób¹⁹. I chociaż nie sposób określić spektakli w reżyserii Dziuka mianem pozbawionych treści, to z pewnością można w nich dostrzec ową plastyczność i określoną formę. Szef zakopiańskiego teatru przyznaje, że myśli obrazami, ponadto do większości wystawianych w „metafizycznej dziurze” przedstawień sam projektował scenografię. Istotne znaczenie mają tutaj również muzyka i ruch, które składają się na klimat spektaklu. Ciekawe wydają się też liczne rozwiązania dotyczące przestrzeni scenicznej, bardzo często burzące iluzję czwartej ściany. W Teatrze Witkacego nie znajdziemy klasycznej sali teatralnej z wyraźnym podziałem na przestrzeń sceny i widowni. Każdy spektakl odgrywany jest w zupełnie innej aranżacji przestrzennej, w której widz nierzadko zostaje usytuowany w samym centrum akcji – co również świadczy o pozycji, jaką zajmuje w zakopiańskim teatrze.

Cechy te były mocno akcentowane na początku artystycznej drogi zespołu i pozostają widoczne w jego twórczości do dziś. Wśród

¹⁸ Ibidem, s. 311.

¹⁹ E. Łubieniewska, *Piekielne pomysły...*, s. 114.

spektakli będących aktualnie w repertuarze znaleźć można między innymi *Operetkę* według Witolda Gombrowicza wyreżyserowaną przez Andrzeja Dziuka w 2017 roku. W przedstawieniu obecny jest zarówno absurdalny humor, jak i kolorowe kostiumy oraz ekspresja w grze aktorskiej, które w połączeniu z muzyką prezentowaną na żywo i specjalnie przygotowaną choreografią składają się na widowisko zgodne z programem teatru oraz – jak się wydaje – utrzymane w duchu twórczości jego patrona²⁰.

Sztuki Dziuka charakteryzuje jeszcze coś, co wyróżnia je spośród wielu współczesnych przedstawień teatralnych, a zarazem przybliża do postulatów Teorii Czystej Formy. Jest to podążanie za ideą teatru artystycznego, który mówi o sprawach metafizycznych, uciekając tym samym od aktualności. W Teatrze Witkacego nie znajdziemy gorących tematów politycznych czy społecznych. Teatr ten nie tylko stroni od polityki i publicystyki, ale też nie ulega trendom inscenizacyjnym i nowościom technologicznym. Tutaj nadal najważniejszy pozostaje tekst literacki oraz jego autor. Jak mówi Dziuk, celem zakopiańskiej sceny jest tworzenie teatru „metafizycznego, artystycznego i potrzebnego”²¹.

Podobnie jest w „Wierszalinie”, którego spektakle podejmują rozważania egzystencjalne, zadając pytania o relację pomiędzy człowiekiem, otaczającym go światem i Bogiem. Co prawda Tomaszuk nie odżegnuje się tak zdecydowanie jak Dziuk od poruszania bieżących zagadnień polityczno-społecznych, jednak nie są one nigdy ukazane bezpośrednio. Choć w Teatrze Wierszalin pojawiają się sztuki inspirowane prawdziwymi wydarzeniami, to jednak wydarzenia te zostają przetworzone artystycznie, a mało znane historie lokalne mówią o rzeczach uniwersalnych. Dowodem tego uniwersalizmu są liczne sukcesy teatru na konkursach i festiwalach międzynarodowych²².

²⁰ B. Zalot, *Nagości młodo nago młoda*, „Tygodnik Podhalański”, 23.01.2017.

²¹ E. Łubieniewska, *Piekielne pomysły...*, s. 41.

²² A. Mańkowska, *Teatr Wierszalin...*

Podsumowanie

Teatr Wierszalin oraz Teatr Witkacego różni wiele – zarówno pod względem lokalizacji czy dominującej w regionie kultury, jak i rozmiaru instytucji. Mimo to nie sposób nie zwrócić uwagi na pewne podobieństwa, które wyłaniają się przy ich bliższej analizie. Umiejscowienie na pograniczach Polski, z dala od wielkich ośrodków miejskich, w obu przypadkach staje się atutem. Czerpanie inspiracji z otoczenia, jego tradycji, historii i kultury, jest zjawiskiem ciekawym i podkreśla istotną rolę „małej ojczyzny”, wyznaczając tym samym program danej instytucji. Zarazem jednak zarówno Dziuk, jak i Tomaszuk tworzą teatr uniwersalny, mówiący o człowieku i jego egzystencji – jakby poza czasem i miejscem. Obaj reżyserzy traktują widza poważnie, wymagają od niego wysiłku intelektualnego i skłaniają do refleksji. Umiejscowienie na pograniczu może też funkcjonować jako metafora miejsca, z którego widz przenosi się do innego świata – magicznego, pięknego, ale nierzadko też pełnego okrucieństwa. Misją obu teatrów jest wzbudzić u odbiorcy emocje, zmusić do zastanowienia się nie nad tym, co materialne i aktualne, ale nad tym, co odwieczne i metafizyczne. Teatry te silnie kultywują tradycję na wielu płaszczyznach – i być może to owa konsekwencja stanowi o ich sile. Ich twórcy inspirują się zwyczajami lokalnymi, ale też poszukują korzeni sztuki teatru. Zarówno Tomaszuk, jak i Dziuk otwarcie uznają Tadeusza Kantora za mistrza i w swej twórczości odwołują się do jego dorobku, zachowując przy tym swój autorski i niepowtarzalny styl. Czerpiąc odpowiednio z tradycji teatru lalek oraz teorii opracowanych przez Witkacego, wyrażają szacunek dla dorobku kultury i tworzą jego kontynuację. Te liczne nawiązania do tradycji teatralnych oraz kultury lokalnej są zjawiskiem coraz rzadziej spotykanym w czasach, w których dąży się do ujednoczenia kultury. Być może to właśnie wyróżniająca obie instytucje chęć dotarcia do korzeni oraz poszukiwanie tożsamości u źródeł wpłynęły na sukces Teatru Wierszalin i Teatru Witkacego i pozwoliły im do dziś cieszyć się popularnością.

Bibliografia

- Braun K., *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Norbertinum, Lublin 2003.
- Lubieniewska E., *Piekielne pomysły i dusza anielska Teatru Witkacego w Zakopanem*, Universitas, Kraków 2013.
- Malczewski R., *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, LTW, Łomianki 2011.
- Mańkowska A., *Teatr Wierszalin Piotra Tomaszuka. W poszukiwaniu znaczeń*, niepublikowana praca doktorska, Uniwersytet Gdański, 2010.
- Pawluczuk W., *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Teatr Wierszalin w Supraślu, Supraśl 2008.
- Sieradzki J., *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości*, „Dialog” 2008, nr 1.
- Siergiej K., *Improwizacja w teatrze formy. Analiza procesu budowania roli Olgi D. w przedstawieniu „Wierszalin. Reportaż o końcu świata” w reżyserii Piotra Tomaszuka*, niepublikowana praca doktorska, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, 2015.
- Świąder B., *W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego w Zakopanem*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Wiśniewski T., *Spotkanie kultur w teatrze Wierszalin*, „Tekstualia” 2017, nr 4.
- Zalot B., *Nagości młodo nago młoda*, „Tygodnik Podhalański”, 23.01.2017.

Źródła internetowe

- Mokrzycka-Pokora M., *Andrzej Dziuk – życie i twórczość*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-dziuk> [dostęp: 7.11.2019].
- O teatrze Witkacego*, Witkacy. Teatr Zakopane, <http://www.witkacy.pl/teatr/o-teatrze-witkacego> [dostęp: 7.11.2019].

MICHAŁ ZADARA – RYS TWÓRCZOŚCI

Biografia i wpływ edukacji na pracę artystyczną

Michał Zadara urodził się 19 października 1976 roku w Warszawie. Jeszcze jako dziecko wyprowadził się z rodzicami do Austrii, a następnie do Niemiec. Jest absolwentem międzynarodowego liceum w Wiedniu¹. Studiował teatr i politykę w Swarthmore College, oceanografię w Woods Hole oraz reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie².

Wielu współpracowników i badaczy twórczości Zadary podkreśla wpływ zagranicznej edukacji na jego działania artystyczne. Maciej Nowak w rozmowie z Mikiem Urbaniakiem zauważa, że ten etap życia reżysera stał się jego atutem. Udało mu się uniknąć styczności z obowiązującym w wielu polskich szkołach modelem czytania klasyki narodowej, w którym literatura ta bywa uwznioślana i analizowana bez niezbędnego dystansu. Warto podkreślić, że – w przeciwieństwie do większości reżyserów tworzących w Polsce – Zadara miał wybór i (mimo to) postawił na Polskę³. Jan Peszek stwierdza, że: „brak obciążenia tradycją i mitologią narodową wyróżnia go

¹ M. Zadara, *Team*, Centrala, <http://www.centralateatr.pl/pl/team/> [dostęp: 3.05.2019].

² M. Zadara, *Zadara*, <http://www.zadara.pl/zadara> [dostęp: 3.05.2019].

³ Por. M. Urbaniak, *The Artist. Rozmowa z Maciejem Nowakiem*, „Notatnik Teatralny” 2015, nr 78–79, s. 98.

spośród innych młodych reżyserów”⁴. Z kolei Jolanta Kowalska, autorka tekstów poświęconych twórczości Zadary, zwraca uwagę na swego rodzaju żarliwość reżysera i jego ogromną potrzebę zadawania pytań, na co wpłynął fakt, że gruntownie zapoznał się z polską klasyką dopiero w wieku dorosłym. Badaczka dowodzi:

Jako obywatel świata, wolny od środkowoeuropejskich kompleksów, wydawał się idealnym kandydatem na twórcę kulturowego zwrotu, który opowie polskość na nowo, rozbroi z resentymentów, pochowanych w szafach trupów i dostosuje do wymogów nowoczesności⁵.

Sam Zadara odnosi się do tej koncepcji dość sceptycznie:

[...] klucz cudzoziemski wydaje mi się: a) zbyt łatwy, b) niesłusznie zwalniający reżyserki i reżyserów urodzonych w Polsce z obowiązku oryginalności czy dyscypliny. Niewątpliwie: kultura intelektualna w Polsce bywa bardzo słaba. Ludzie nie czytają lektur jako teksty, które należy przetrwać samym sobą, tylko jako kolejne „-izmy” do zrozumienia, kolejne fakty, z którymi trzeba się zaznajomić. [...] nie ma nawyku czytania osobistego, zdyscyplinowanego. [...] I to się na pewno tyczy literatury romantycznej. Ludzie myślą, że jest jakieś poprawne rozumienie tych tekstów, które należy wynieść z liceum – np., że *Dziady* są o martyrologii polskiej albo że *Krakowiaki i Górale* są o walce powstańczej. Kiedy zauważają, że te utwory jednak o tym nie są, to nie mówią „ludzie, to jest bzdura, to są sztuki o innych sprawach”, tylko akceptują fakt, że widocznie coś źle rozumieją, że te lektury są niezbyt ciekawe, i po co w ogóle zajmować się martyrologią... W związku z tym, brak polskiego wykształcenia widziałbym jako plus na poziomie dyscypliny intelektualnej oraz braku strachu przed niewłaściwą interpretacją⁶.

⁴ K. Niedurny, *Z innej planety. Rozmowa z Janem Peszkim*, „Notatnik Teatralny” 2015, nr 78–79, s. 171.

⁵ J. Kowalska, *Zadara. Idzie, skacząc po górach [w:] eadem, Spacer po barykadach. Szlakiem najciekawszych przedstawień ostatnich lat*, Instytut Książki – miesięcznik „Teatr”, Kraków–Warszawa 2015, s. 94.

⁶ Na podstawie elektronicznej korespondencji autorki artykułu z Michałem Zadarą w 2019 roku.

Jan Peszek zauważa, że podobnej obserwacji literatury – jak gdyby z oddali – dokonywał w swoim teatrze Jerzy Grzegorzewski. Przy czym, jak mówi Peszek: „Ten pierwszy obserwował świat przez mgławicę poezji [...]”⁷, Zadara natomiast widzi wszystko bardzo wyraźnie i dostrzega fałsz dotychczasowych opisów literatury polskiej⁸.

W rozmowie z Jolantą Kowalską Zadara tłumaczy, w jaki sposób szkoła dekonstrukcjonistów wpłynęła na jego sposób odczytywania tekstów. W myśl jej założeń rolę interpretatora (w tym także reżysera) jest wykazać, że tekst zaprzecza sam sobie i wcale nie mówi o tym, o czym wydaje nam się, że mówi. Według Zadary należy od początku wątpić, że tekst i jego autor wiedzą, co „chcą nam powiedzieć”. Reżyser podważa także argument, jakoby podchodził do lektury tekstu wolny od bagażu kulturowego. Wiedza na tematy historyczno-literackie daje reżyserowi cały zasób możliwych interpretacji. Podczas prób tekst jest oczyszczany z tych wszystkich wiadomości, kontekstów oraz sensów i dzięki temu zostaje odczytany na nowo⁹.

Reżyser podkreśla także wpływ, jaki na jego sposób czytania tekstów wywarła lektura dzieł Karola Marksa, której podjął się podczas fakultetu filozoficznego na studiach. Według Zadary to właśnie ten niemiecki filozof wraz z Friedrichem Nietzschem i Sigmundem Freudem w największym stopniu ukształtowali sposób widzenia literatury przez współczesnych badaczy. To dzięki nim zaczęto postrzegać lekturę tekstu jako indywidualne spotkanie czytelnika z autorem¹⁰.

W artykule *Zadara. Idzie, skacząc po górach* Kowalska zauważa także, że trudno by było bardziej efektywnie niż Zadara rozpocząć karierę. Już przedstawienia zrealizowane przez niego podczas studiów na krakowskiej PWST przyniosły mu rozgłos. Przez pierwsze kilka lat kariery zawodowej był w stanie realizować nawet

⁷ K. Niedurny, *Z innej planety...*, s. 174.

⁸ Ibidem.

⁹ Por. J. Kowalska, *Zadara...*, s. 12–13.

¹⁰ Por. J. Kowalska, *Religia zanikania, czyli filozoficzny przewodnik po Zadarze. Rozmowa z Michałem Zadara*, „Notatnik Teatralny” 2015, nr 78–79, s. 20.

sześć spektakli w ciągu jednego sezonu¹¹. W 2007 roku, kilka lat po ukończeniu studiów reżyserskich, został laureatem Paszportu „Polityki”: „za imponującą aktywność twórczą i za przedstawienia przywracające wiarę w to, że teatr jest przestrzenią artystycznej wolności”¹². Od momentu ukończenia studiów stworzył już około pięćdziesięciu spektakli, filmów i instalacji artystycznych w Polsce, Austrii, Izraelu, Niemczech i w USA¹³. W 2012 roku wykonał na zamówienie Muzeum Powstania Warszawskiego mozaikę, która składała się z trzydziestu jeden tysięcy kamieni i miała upamiętnić przedstawicieli ludności cywilnej, którzy zginęli podczas Powstania Warszawskiego.

Był współpracownikiem i/lub asystentem: Kazimierza Kutza, Jana Peszka, Armina Petrasa, Małgorzaty Szczęśniak, Krzysztofa Warlikowskiego i Roberta Wilsona. Ponadto jest autorem felietonów o tematyce politycznej i kulturalnej, publikowanych na stronie internetowej „Krytyki Politycznej”, a także gitarzystą zespołu All Stars Dansing Band. Jest również jednym ze współzałożycieli ruchu Obywatele Kultury¹⁴. W 2013 roku wraz z zespołem niezależnych artystów i administratorów powołał grupę teatralną Centrala, której celem jest tworzenie dzieł poza instytucjonalnymi trendami¹⁵. Maciej Nowak zauważył, że grupa ta kreuje teatr, który według powszechnej definicji jest teatrem niezależnym, natomiast według Zadary – publicznym. Urzeczywistnia bowiem myślenie o sztuce jako kwestii publicznej, społecznej¹⁶. Projekty Centrali mają być z założenia zrozumiałe dla widzów, a zarazem nowatorskie. Każdy z nich tworzony jest od zera, dlatego forma spektakli jest bardzo zróżnicowana. Grupa ma w swoim dorobku koncert symfoniczny (*Chopin bez fortepianu*), dramat psychologiczny (*Wszyscy byli odwrócenii*),

¹¹ Por. J. Kowalska, *Idzie, skacząc po górach...*, s. 93.

¹² M. Zadara, *Zadara...*

¹³ M. Zadara, *Team...*

¹⁴ M. Zadara, *Zadara...*

¹⁵ M. Zadara, *Team...*

¹⁶ Por. M. Urbaniak, *The Artist...*, s. 100.

multimedialny spektakl lalkowy (*Wychowanka*), a także instalację muzealną (*Awantura warszawska*)¹⁷. Zgodnie ze statutem Centrali spektakle mają prezentować podejście zarówno krytyczne, jak demokratyczne. Produkcje są popularne, ale jednocześnie ambitne. Mają dawać widzom przyjemność i wzbudzać niepokój¹⁸.

Centrala nie jest zależna od żadnej zewnętrznej instytucji. Na początku swojej działalności grupa zrealizowała spektakl *Chopin bez fortepianu*, który został uznany przez „The Boston Globe” za najlepsze przedstawienie 2015 roku w Bostonie¹⁹. Spektakl otrzymał także wiele innych nagród podczas festiwalu teatralnych w Polsce (Grand Prix Kontrapunktu w Szczecinie, Nagrodę Promocyjną im. Kazimierza Krzanowskiego, Grand Prix Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy oraz Nagrodę za osobowość artystyczną na Rzeszowskich Spotkaniach Teatralnych). Grupa wyróżnia się specyficznym podejściem do pracy, które burzy przyjętą powszechnie hierarchię i znany w teatrze podział obowiązków. Dla lidera zespołu, Michała Zadary, ważny jest nie tylko rezultat, lecz także samorozwój i doskonalenie – zarówno członków grupy, jak i całej Centrali²⁰.

Należy uściślić, co dla Michała Zadary oznacza hasło „teatr popularny”, które twórca stara się wcielać w życie zarówno podczas projektów realizowanych w Centrali, jak i podczas pracy w teatrach instytucjonalnych. Jak deklaruje w artykule opublikowanym na łamach „Krytyki Politycznej”:

Brakuje teatru popularnego: teatru ambitnego, dającego widzom przyjemność, adresowanego do szerokiej publiczności, mówiącego krytycznie o świecie, będącego prawdziwą alternatywą dla rozrywki komercyjnej, której celem jest (siłą rzeczy) wyciągnięcie jak największej ilości pieniędzy od widza. Celem teatru popularnego jest dostarczenie widzowi jak najlepszej i najmądrzejszej rozrywki. Mówiąc

¹⁷ M. Zadara, *Idea*, <http://www.centralateatr.pl/pl/idea/> [dostęp: 3.05.2019].

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Por. A. Czerniawska, *Centrala*, „Notatnik Teatralny” 2015, nr 78–79, s. 90.

najkrócej: tam, gdzie teatr komercyjny stara się oczarować widza, tam teatr popularny stara się mówić prawdę²¹.

Zadara postuluje w związku z tym, aby bilety do teatru były dużo tańsze niż zazwyczaj. Widz nie może być traktowany jak klient, dlatego ceny nie powinny być wyższe niż na przykład w kinie. Taką sytuację mogą umożliwić jedynie dotacje publiczne²². Reżyser powołuje się na ustalenia Rolanda Barthes'a, według którego teatr popularny powinien łączyć trzy cechy:

1) ambitna dramaturgia, 2) masowa publiczność i 3) awangardowa inscenizacja. Dzisiaj w Polsce kombinacja proponowana przez Barthes'a wydaje się marzeniem. Czy spełnienie takiego marzenia jest rzeczywiście niemożliwe? Naprawdę popularny teatr, docierający do mieszkańców miast i wsi, biednych i bogatych dzielnic, byłby dużym krokiem w stronę demokracji. W obecnej sytuacji artykuł szósty konstytucji, mówiący, że „Rzeczpospolita Polska stwarza warunki upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury”, jest wciąż tylko niespełnioną obietnicą²³.

Historia teatru potwierdza, że taki sposób myślenia o sztuce jest możliwy do zrealizowania i został już sprawdzony w praktyce. W teatrze popularnym, widzianym oczami Zadary, artyści powinni analizować, definiować i „rozpracowywać” na nowo tezy, które w danym momencie są postrzegane jako niepodważalne. Teatr zostaje w tej koncepcji podniesiony do rangi instytucji sprawującej kontrolę władzy²⁴.

²¹ M. Zadara, *Co mam na myśli, mówiąc „teatr popularny”?*, „Krytyka Polityczna”, 30.03.2012, <https://krytykapolityczna.pl/archiwum/felietony-archiwalne/michal-zadara/co-mam-na-mysli-mowiac-teatr-popularny/> [dostęp: 2.05.2019].

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Por. T. Koczanowicz, *Filozofia teatru Michała Zadary*, „Notatnik Teatralny” 2015, nr 78–79, s. 35–37.

Rys twórczości

Michał Zadara od początku swojej pracy inscenizował tylko literackie arcydzieła – nawet te zazwyczaj unikane przez teatr – dzieląc krytykę na swych zwolenników i „oportunistów”²⁵. Swoją teatralny język budował systematycznie, rozpoczynając od antyiluzyjnej prostoty. Sam reżyser wskazuje na inspiracje amerykańskim minimalizmem opartym na buddyzmie w ujęciu Johna Cage’a – to tam znaleźć można pragnienie pustki, klarowności i jednocześnie komunikatywności²⁶.

Pierwsze spektakle Zadary przypominały przestrzeń laboratorium, w którym testowano wiele środków wyrazu artystycznego. Reżyser sięgał po rozmaite konwencje teatralne, takie jak: komedia dell’arte (np. *Na gorąco* Teatru Współczesnego w Szczecinie, 2006), moralitet (*Każdy/a* Teatru Studio w Warszawie, 2008), a także spektakl bez akcji i bez bohatera (*Kartoteka* Wrocławskiego Teatru Współczesnego, 2006)²⁷.

Kolejnym polem eksploracji był dla reżysera performans. W 2010 roku we współpracy z Teatrem Polskim w Warszawie i Muzeum Sztuki Nowoczesnej stworzył fuzję muzycznego widowiska i bio-artu. Głównym bohaterem wydarzenia stało się nienarodzone dziecko reżysera i aktorki Barbary Wysockiej, które, za pomocą aparatu USG, widzowie mogli obserwować na scenie. Rytm bicia serca matki i dziecka nadawał tempo akcji i stanowił podkład muzyczny spektaklu.

Sztuką łączącą rozmaite porządki i formy był również wspomniany już *Chopin bez fortepianu*. W dwóch koncertach fortepianowych, wykonywanych przez orkiestrę Sinfonietta Cracovia, solowe partie fortepianowe zastąpiono emocjami, ciałem i głosem aktorki Barbary Wysockiej. Kompozycje Chopina, które były fundamentem spektaklu, zostały tym samym pozbawione kluczowego elementu – muzyki

²⁵ Por. J. Kowalska, *Zadara...*, s. 94.

²⁶ J. Kowalska, *Religia zanikania...*, s. 15.

²⁷ J. Kowalska, *Zadara...*, s. 100.

fortepianowej. Innym przykładem połączenia muzyki i sztuki wizualnej była *Szalona lokomotywa* (Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku, 2004), w której widać było zainteresowanie reżysera modernizmem²⁸. Spektakl powstał jako efekt współpracy Zadary z Janem Peszkim, który był jego mistrzem z czasów szkoły teatralnej, a którego późniejsze role, według Jolanty Kowalskiej, „pomogły teatrowi Zadary znaleźć właściwy ton”²⁹.

W spektaklach Zadary świat jest ułomnym teatrem, którego struktur nie da się zrozumieć. *Hotel Savoy* (2012), na podstawie powieści Józefa Rotha, został zrealizowany w faktycznie funkcjonującym łódzkim hotelu. Wszystkich poszczególnych historii dziejących się symultanicznie nie dało się ogarnąć w całości – publiczność miała możliwość obejrzeć tylko fragmenty ułożone w przypadkowej kolejności. W *Wielkim Gatsbym* (2011) reżyser zabawił się iluzją. Widzowie byli trzymeni w pięknej bańce, która na koniec pękła, pozostawiając w ten sposób przestrożę przed wiarą w iluzję świata³⁰.

Michał Zadara w swoich spektaklach jawi się nie tylko jako reżyser, ale także badacz, filozof, publicysta i teoretyk sztuki³¹. Tadeusz Koczanowicz zauważa u niego niepoohamowany zapał reformatora społecznego³². W swojej twórczości reżyser poruszał wiele tematów, takich jak: religijność, handel żywym towarem, emigracja Polaków czy zmarnowane osiągnięcia „Solidarności”. Głównym problemem, który stara się przepracować w swoich spektaklach, jest obraz Polski po Zagładzie. Zadaje otwarte pytania o to, jak opowiadać o rzeczywistości, w której wspomnienie o tamtym momencie w historii nadal funkcjonuje tak żywo i tak mocno wpływa na nasze postrzeganie świata, historii i współczesności.

Teatr Zadary z czasem coraz bardziej zbliża się też do problemów egzystencjalnych, a aktorstwo staje się w nim coraz bardziej skom-

²⁸ Ibidem, s. 104–106.

²⁹ Ibidem, s. 106.

³⁰ Ibidem, s. 103–104.

³¹ Por. T. Koczanowicz, *Filozofia teatru...*, s. 34.

³² Ibidem.

plikowane psychologicznie³³. W spektaklach reżysera próżno jednak dopatrzeć się gry aktorskiej opartej na przeżywaniu. Reżyserowi znacznie bliższa jest estetyka gry z brechtowskim dystansem. Nawet podczas dramatycznych scen znajdzie się nutkę pastiszu, a egzaltowane gesty poprawione są współczesną ironią³⁴.

Bartosz Porczyk następująco opowiadał Alicji Szumańskiej o pracy nad słynnymi wrocławskimi *Dziadami* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2016): „Michał Zadara postawił nam wymagania: mówić głośno, wyraźnie i z sensem – żeby usłyszał ostatni rząd widzów. A co z traumą, przeżywaniem? Przez pierwsze próby czułem się głupio [...]. Trochę też wstydzilem się takiego szerokiego grania”³⁵. Maciej Nowak zauważa, że Zadara wprowadza do polskiego teatru nowy sposób rozumienia ciała³⁶. Mickiewiczowski Gustaw nie jest u niego chorobliwym, romantycznym kochankiem, ale wysportowanym współczesnym mężczyzną. Po raz kolejny Zadara otwiera nowe pola interpretacyjne, działając wbrew przyjętej klasycie inscenizacyjnej.

Ważne miejsce w jego spektaklach zajmuje temat religijności, wiary oraz Boga i jego (nie)obecności. Zadara twierdzi, że w praktykach i tekstach religijnych zawiera się struktura człowieka. W swoich spektaklach zadaje pytania o przeznaczenie, o wolność wobec religii, o nietzscheańską śmierć Boga. Dla samego reżysera praktyką duchową dzisiaj jest wyłamanie się z egoizmu naszego gatunku i prowadzenie świata krok po kroku do miejsca, w którym będziemy pamiętać na co dzień o roślinach, zwierzętach i powietrzu³⁷. Do miejsca, w którym nie będziemy bezmyślnie podążać za potrzebą ciągłej konsumpcji i przestaniemy usprawiedliwiać niszczenie świata, a weźmiemy odpowiedzialność za swoje wybory i czyny. W rozmowie z Jolantą Kowalską reżyser przyznał: „Teatr jest dla mnie zatem nie tylko

³³ Por. J. Kowalska, *Zadara...*, s. 107–108.

³⁴ Ibidem, s. 111.

³⁵ A. Szumańska, *Lęk pierwotny. Rozmowa z Bartoszem Porczykiem*, „Notatnik Teatralny” 2015, nr 78–79, s. 239.

³⁶ Por. M. Urbaniak, *The Artist...*, s. 101.

³⁷ Por. J. Kowalska, *Religia zanikania...*, s. 24. W dalszej części akapitu odwołuję się do wypowiedzi z niniejszego wywiadu.

środkiem ekspresji, lecz również miejscem, gdzie mogę praktykować moją osobliwą religię ciągłego zanikania i przemijania³⁸.

Zarówno aktorów, jak i reżysera dyscyplinuje tekst, który dla Zadari jest czynnikiem nadrzędnym, dyktującym kształt wszystkich pozostałych elementów spektaklu. Czasem autonomia tekstu zostaje podkreślona przez wyświetlenie tekstu na ekranach lub unaocznienie widzom podziału tekstu na akty, sceny czy rozdziały – owe zabiegi mają na celu uwypuklenie roli, jaką w procesie twórczym odgrywa słowo zapisane przez autora³⁹. Słowo fascynuje reżysera swoją dwuznacznością i obcością wobec przedstawianego na scenie świata. Trzeba jednak zauważyć, że dążenie do jak największej wierności tekstowi nie jest w tym teatrze równoznaczne z dążeniem do mimetycznego naśladownictwa, gdyż dramat sam w sobie pozostaje przedstawieniem i nie wymaga od twórców ilustracyjności. Chodzi o grę sensami, odczytaniem, o dążenie do prawdy, które wymaga – jak już wspomniano – rzetelnej dekonstrukcji tekstu. To w nim zawarte są bowiem emocje, charaktery, a także forma i konwencja, trzeba je tylko umiejętnie odczytać. Dramat poznaje się w działaniu, dlatego dopiero na scenie można odkryć nieznanne dotąd informacje zawarte w tekście⁴⁰.

Maciej Nowak podkreśla, że radykalizm w postawie Zadari nie ogranicza się jedynie do tekstu. Reżysera nie interesuje poklask i sława – dlatego, bez względu na opinie krytyki, przy kolejnych inscenizacjach realizuje konsekwentnie swoje pomysły artystyczne i intelektualne⁴¹. Ostatnie spektakle Zadari nie manifestują już literackości tak ostentacyjnie, choć tekst nadal pozostaje w nich najważniejszy. Jolanta Kowalska nazywa je „performowaniem aktów lektury”⁴².

Michał Zadara znany jest z inscenizacji dramatów największych polskich i obcych pisarzy – jak na przykład Mickiewicza, Słowackiego

³⁸ Ibidem, s. 25.

³⁹ Por. J. Kowalska, *Zadara...*, s. 110.

⁴⁰ Ibidem, s. 95–99.

⁴¹ Por. M. Urbaniak, *The Artist...*, s. 99.

⁴² J. Kowalska, *Zadara...*, s. 99.

czy Eurypidesa. Od początku swojej pracy artystycznej zamierzał dokładnie przyrzeć się przede wszystkim narodowej klasyce, poszukując w niej klucza do zrozumienia współczesnej Polski⁴³. Jednocześnie zdecydował się na bardzo dokładną lekturę oraz pozbywanie się, w trakcie pracy z zespołem, wszelkich narosłych wokół tekstów analiz, symboli i odczytań. W myśl założeń reżysera każda lektura ma stanowić wolne rozbrajanie tekstu z aktualnie obowiązujących interpretacji po to, aby móc na nowo nadać jej sens⁴⁴. Zadara wychodzi z założenia, że składające się na klasykę teksty nie zostały przez teatr odczytane raz na zawsze, lecz, nawet po wielu latach tradycji inscenizacyjnej, nadal można – a nawet trzeba – czytać je wciąż na nowo. Jednocześnie lekturę tekstu postrzega jako proces metafizyczny, który umożliwia komunikowanie się z duchem dawnych epok. Twierdzi, że jeśli mamy dostęp do rękopisu lub autorskiej edycji tekstu, nagle zaczynamy wyczuwać poczucie humoru lub wrażliwość autora, który już od dawna nie żyje⁴⁵.

Reżyserowanie Zadara postrzega w taki sposób, w jaki Walter Benjamin w książce *Zadanie tłumacza* definiował tłumaczenie – jako: „produktywne zniekształcanie oryginalnego dzieła. Pewne jego aspekty są wydobywane, przekładane w nowy kontekst, wyjaskrawiane, a inne siłą rzeczy błędną, stają się drugorzędne”⁴⁶. Praca reżysera do pewnego stopnia przypomina również pracę wydawcy, który przygotowuje dla odbiorców tekst w jak najbardziej przystępnej i kompletnej formie. Zadara lubi w swoich spektaklach używać kolorowych świateł, wprowadzać w narrację żarty i elementy widowiskowe, pamięta jednak, że wszystko musi mieć swój początek w tekście⁴⁷. Także świadoma prowokacja, którą często przypisuje się jego spektaklom, nie jest dla reżysera celem samym w sobie, a wynika z dogłębnej lektury tekstu⁴⁸.

⁴³ Ibidem, s. 95.

⁴⁴ Ibidem, s. 99.

⁴⁵ Por. J. Kowalska, *Religia zanikania...*, s. 10.

⁴⁶ Ibidem, s. 11.

⁴⁷ Ibidem, s. 14.

⁴⁸ Por. K. Niedurny, *Z innej planety...*, s. 174.

Choć aktorzy Zadary muszą dbać o warsztat i biegle opanować umiejętność mówienia wierszem, to jednak w spektaklach reżysera czasem zaakcentowana zostaje także pewna nieprzejrzystość tekstu – jego znaczenie nie musi (choć może) zostać odczytane przez widza⁴⁹. Jeśli wziąć pod uwagę dźwięk słowa mówionego oraz rytmy, stanowiące ważny element w spektaklach Zadary, okazuje się, że kolejną zasadą jego teatru jest muzyczna organizacja przestrzeni teatralnej. Warto zauważyć, że reżyser podejmował się w swojej karierze inscenizacji nie tylko dramatu czy wspomnianego już muzycznego performansu, ale także musicalu, śpiewogry, operetki oraz opery⁵⁰.

Ciekawe spojrzenie na pracę reżyserską Michała Zadary ma Jan Peszek, który, jak już wspomniano, poznał go jako młodego reżysera w szkole teatralnej, następnie pracował z nim przy swoich spektaklach, aby wreszcie zmienić się w aktora występującego w autorskich spektaklach Zadary. Peszek porównuje jego sposób tworzenia teatru do intuicyjnego i pełnego wrażliwości działania Jerzego Grzegorzewskiego. Zestawiając pracę dwójki reżyserów, Peszek podkreśla, że obaj prostymi komunikatami wyrażali, czego oczekują od aktora, zostawiając mu jednocześnie duże pole do przedstawiania własnych propozycji i aktorskich odruchów. Obaj artyści już podczas prób znali kierunek, w którym chcą podążać, ale zarazem pozostawali otwarci na sygnały płynące z ożywionego dramatu oraz od aktorów. Jak skonkludował Peszek: „Grzegorzewski to skojarzeniowa wyobraźnia i emocje, Zadara bliższy zaś jest malarstwu abstrakcyjnemu – to, co robi, jest intelektualne i spektakularne”⁵¹.

Odkrywanie prawdy na podstawie tekstu nie jest jednak naiwne. Rozważania na temat postpamięci, sposobów konstruowania narracji, propagandy i utrwalonych przekazów najpełniej widać w historycznych realizacjach Zadary. W spektaklu *Tykocin* Wrocławskiego Teatru Współczesnego (2008) zostały utworzone dwa zakończenia, gdyż zespół izraelsko-polski nie mógł dojść w tej kwestii do poro-

⁴⁹ J. Kowalska, *Zadara...*, s. 97.

⁵⁰ Ibidem, s. 106.

⁵¹ K. Niedurny, *Z innej planety...*, s. 173–175.

zumienia. W konsekwencji powstało jedno zakończenie, w którym wzięto pod uwagę przede wszystkim polski punkt widzenia, oraz drugie – satysfakcjonujące aktorów z Izraela. Na uwagę zasługuje również to, że ostatecznie twórcy zdystansowali się do obu rozwiązań, ukazując wagę pamięci zbiorowej i indywidualnej oraz dowodząc, że wszelkie próby opowiedzenia prawdy „całkowitej” skazane są na porażkę⁵². Według Jana Peszka spektakle Zadary poruszają istotne sprawy społeczne, nie mieszając przy tym polityki ze sztuką. Poprzez klasyczne teksty mówią o współczesności. Nie ma w tym teatrze miejsca na sztukę dla sztuki⁵³.

Zadara podkreśla, że w swojej pracy dąży do obalenia patriarchytu rozumianego jako niedojrzałość i nieumiejętność samodzielnego myślenia. Za pomocą teatralnego laboratorium stara się odwrócić proces utrwalania tradycji i nie dopuścić do głosu utartych schematów. Jednym z takich utrwalonych wzorców, który reżyser usilnie stara się obalić w swoich spektaklach, jest mit romantyczny i związane z nim postrzeganie Polaków jako narodu wybranego – mit ten w skrajnych przypadkach ustawia się niebezpiecznie blisko myśli nacjonalistycznej⁵⁴.

Michał Zadara konsekwentnie realizuje własną wizję teatru, zarazem eksperymentując z różnymi formami i poruszając rozmaite tematy. Dlatego między innymi jego spektakle przyciągają zarówno widzów ze środowiska teatralnego, jak i niezwiązanych zawodowo z teatrem.

Bibliografia

- Kowalska J., *Spacer po barykadach. Szlakiem najciekawszych przedstawień ostatnich lat*, Instytut Książki – miesięcznik „Teatr”, Kraków–Warszawa 2015.
„Notatnik Teatralny” 2015, nr 78–79 (zeszyt monograficzny poświęcony Michałowi Zadarze).

⁵² Por. J. Kowalska, *Zadara...*, s. 103.

⁵³ Por. K. Niedurny, *Z innej planety...*, s. 175.

⁵⁴ Por. T. Koczanowicz, *Filozofia teatru...*, s. 36–37.

Źródła internetowe

Korespondencja elektroniczna autorki artykułu z Michałem Zadarą z 2019 roku.

Zadara M., *Co mam na myśli, mówiąc „teatr popularny”?*, „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/archiwum/felietony-archiwalne/michal-zadara/co-mam-na-mysli-mowiac-teatr-popularny/> [dostęp: 2.05.2019].

Zadara M., *Idea*, <http://www.centralateatr.pl/pl/idea/> [dostęp: 3.05.2019].

Zadara M., *Team*, <http://www.centralateatr.pl/pl/team/> [dostęp: 3.05.2019].

Zadara M., *Zadara*, <http://www.zadara.pl/zadara> [dostęp: 3.05.2019].

Paulina Tryba
Uniwersytet Gdański

ASPEKTY TECHNICZNE W TEATRZE DAWNIEJ I DZIŚ. ANALIZA DWÓCH INSCENIZACJI DRAMATU *CUD ALBO KRAKOWIAKI I GÓRALE*¹

Niccolò Sabbatini, Sebastiano Serlio, Athanasius Kircher, Innocente Maraino – to osoby, o których współczesna teatrologia w znacznym stopniu zapomniała. Wynalazcy, architekci budynków i maszynierii teatralnej, teoretycy, inżynierowie – ludzie, bez których teatr nie istniałby w znanej nam formie. Czym bowiem byłby bez budynku, sceny, widowni i kryjących się za iluzją machin? Jednak mimo to próżno szukać obszernych opracowań na ich temat. W poszczególnych książkach znajdujemy jedynie wzmianki o dokonaniach tych postaci, nikt nie rozpisuje się o ich zasługach. Stan badań w dziedzinie nazywanej techniką i technologią teatralną jest niezwykle ubogi. Trudno w polskiej teatrologii doszukać się literatury, która wnikliwie i wyczerpująco zajęłaby się tym tematem. Trochę lepiej ma się sytuacja w Europie. W Polsce trudno nawet mówić o istnieniu takiej dziedziny jako osobnej gałęzi w nauce o teatrze. Na ten problem zwracała uwagę już w 1975 roku Barbara Król-Kaczorowska. Jak przyznaje we wstępie do swojej książki *Budynek teatru*:

¹ Artykuł powstał na podstawie niepublikowanej pracy licencjackiej pod tytułem *Aspekty techniczne w teatrze dawniej i dziś. Analiza dwóch realizacji spektaklu „Cud albo Krakowiaki i Górale”*, przygotowanej w Instytucie Filologii Polskiej w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk pod kierunkiem dr Katarzyny Kręglewskiej i obronionej 19 lipca 2019 roku.

Badania nad architekturą teatralną [...] rozpoczęły się w Europie, [...] bardzo dawno. Każdy niemal kraj posiada dzieła, poruszające zagadnienia przemian form scen i widowni teatrów europejskich, a zwłaszcza własnych. W Polsce natomiast stan wiedzy o architekturze budynku teatru przedstawia się dość skromnie².

W dalszej części rozważań badaczka kładzie nacisk na fakt, że to właśnie fizyczna siedziba „umacnia i utrwala instytucję teatru”³. Jednak nawet sama autorka decyduje się na szereg uogólnień w swoich rozważaniach dotyczących wyposażenia teatrów. Dlaczego z taką gorliwością śledzimy przemiany konwencji gry aktorskiej, a nie zwracamy uwagi na inwencję i pomysłowość maszynistów lub zmiany w technice oświetlenia teatralnego na przestrzeni wieków? Czy te aspekty nie wpływają ostatecznie na wygląd i przebieg spektaklu?

Tę samą kwestię poruszył dziesięć lat później Kazimierz Braun w książce *Przestrzeń teatralna*⁴. Badacz zauważa, że „bibliografia prac poświęconych zagadnieniom przestrzeni architektury jest w języku polskim nader uboga”⁵ i wskazuje na zaledwie cztery prace, w tym dwie tłumaczone. Na przestrzeni lat niewiele się w tej kwestii zmieniło. Nadal brakuje i specjalistów, i publikacji.

Co prawda istnieje (przynajmniej w teorii) Polskie Centrum Międzynarodowej Organizacji Scenografów, Techników i Architektów Teatru, jednak ze sprawozdania, do którego udało mi się dotrzeć (za lata 1997–2001), wynika, że działalność centrum nie jest już tak prężna jak w latach wcześniejszych. Wnioski końcowe raportu brzmią niezbyt obiecująco: „Działalność PC OISTAT, bardzo ożywiona w latach 70-tych, 80-tych i częściowo również w 90-tych, uległa ostatnio znacznemu ograniczeniu”⁶.

² B. Król-Kaczorowska, *Budynek teatru*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 5.

³ Ibidem.

⁴ Zob. K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, PWN, Warszawa 1982.

⁵ Ibidem, s. 7.

⁶ *Sprawozdanie z działalności Polskiego Centrum OISTAT w okresie od 17.11.1997 do 11.12.2001*, „Biuletyn Informacyjny PCOISTAT” 2002, nr 1,

To właśnie PC OISTAT było jednym z organizatorów konferencji, która odbyła się w 1988 roku w Poznaniu pod hasłem „Technika w teatrze a sztuka inscenizacji”. Na przestrzeni lat 1988–2016 była to jedyna konferencja specjalistów z tej dziedziny. W 2017 roku w Warszawie odbyła się pierwsza edycja międzynarodowej konferencji technologii scenicznych „Scena Jutra”⁷. Z okazji obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce pracownicy Teatru Łąźnia Nowa w Krakowie postanowili zorganizować sympozjum naukowe pod tytułem „Duchy Teatru” – miało ono służyć przybliżeniu sylwetek osób, bez których teatr by nie istniał. Pokłosiem sympozjum jest wydana w 2015 roku publikacja pokonferencyjna *Rzemiosło teatru: etos, profesje, materia*⁸.

Szczególny nacisk należy położyć na wspomnianym słowie „przybliżyć”, bowiem nie jest to publikacja ściśle z techniką powiązana. Stanowi ona raczej próbę zasygnalizowania potrzeby przeprowadzenia dalszych badań, a może nawet jest pewnym manifestem. Tak przynajmniej brzmi formuła otwarcia sympozjum: „Czyż to nie paradoks, że Ci, którym najbliższej materii teatralnej, posiadają status efemeryczny, są niczym duchy, bowiem ani ich nie widzimy, ani nie słyszymy?”⁹. Jeszcze mocniej zdaje się brzmieć apel Aleksandry Sowy: „Za przezroczystością rzeczy idzie przezroczystość rzemieślnika, [...] najbardziej niedoceniony proces twórczy jest jednocześnie procesem, bez którego nie byłibyśmy w stanie funkcjonować”¹⁰. Autorka bez ogródek dodaje, że sukces danego przedstawienia „przypisywany jest jednoznacznie artystom – reżyserowi, aktorom, scenografowi, dramaturgowi, osobie odpowiedzialnej za kostiumy czy muzykę”¹¹. Ale co z rzemieślnikami? – zdaje się pytać autorka tekstu i w kolejnym

tekst dostępny online: <https://studylibpl.com/doc/759004/polskie-centrum-oistat-> [dostęp: 5.06.2019].

⁷ Zob. opis i program wydarzenia: <https://www.prolight.com.pl/news/scena-jutra-26-wrzesnia-2017.html> [dostęp: 9.07.2019].

⁸ Zob. *Rzemiosło teatru: etos, profesje, materia*, red. A. Dąbek, W. Świątkowska, Teatr Łąźnia Nowa, Kraków 2015.

⁹ Ibidem, s. 7.

¹⁰ A. Sowa, *Między materią a umysłem* [w:] *Rzemiosło teatru...*, s. 255.

¹¹ Ibidem, s. 256.

zdaniu stara się uzmysłwić odbiorcom, w jakim stanie mógłby się znaleźć teatr pozbawiony rzemieślników: „Wyobraźmy sobie jednak sytuację buntu maszynistów, którzy nie stawiają scenografii, a więc i nie zmieniają jej w trakcie przedstawienia [...] akustyków – którzy nie nagłaśniają spektaklu [...], oświetleniowców – którzy gaszą światła [...]. Czy teatr wciąż byłby tym samym?”¹². Odpowiedź wydaje się oczywista – nie. Pion techniczny jest nieodłącznym elementem materii standardowego modelu teatru, zarówno tego współczesnego, jak i tego osiemnastowiecznego. Dlaczego w takim razie teoretycy traktują ową dziedzinę w sposób tak lekceważący? Dlaczego o ludziach po drugiej stronie kurtyny mówi się tak rzadko? Nawet w programach teatralnych często trudno doszukać się informacji o ekipie technicznej. Być może jest to kwestia podtrzymania teatralnej iluzji. Być może w trakcie przedstawienia wolimy skupiać się na grze aktorskiej niż tajemnicy, która kryje się za maszyną i efektami specjalnymi. Najwyraźniej styl gry aktora jest dużo ważniejszy niż to, dzięki czemu staje się widoczny dla oczu oglądającego.

Celem mojego artykułu jest zwrócenie uwagi na istotę tej gałęzi teatru. W niniejszym opracowaniu porównawczym, poświęconym zagadnieniom techniki w teatrze polskim na przestrzeni ponad dwustu lat, posłużę się przykładami zaczerpniętymi z dwóch scen: osiemnastowiecznego Teatru na placu Krasieńskich oraz współczesnej sceny Teatru Muzycznego w Gdyni. Przedmiotem analizy będą dwie realizacje sceniczne utworu *Cud albo Krakowiaki i Górale* – pierwsza, z 1794 roku, w reżyserii Wojciecha Bogusławskiego oraz druga, z roku 2018, w reżyserii Michała Zadary.

Sytuacja techniczna teatrów w XVIII wieku

Aby w pełni zrealizować mój cel, szczegółowo omówię sytuację techniczną teatrów w XVIII wieku, sięgając jednak do czasów wcześniejszych. Dlaczego? Bowiem oświecenie wiele zawdzięcza odrodzeniu,

¹² Ibidem.

a rozwiązania dotyczące architektury budynku, kształtu widowni czy maszynerii teatralnej mają swoje korzenie właśnie w wiekach XV i XVI.

W renesansie pojawia się żywe zainteresowanie antykiem. Motywowani „głodem wiedzy” ówczesni praktycy teatralni próbują zrekonstruować, przeanalizować i ożywić teatr starożytnych. Wielkim echem odbiło się w świecie teatru odnalezienie w 1414 roku dzieł Witruwiusza – rzymskiego architekta żyjącego w I wieku p.n.e. – z których czerpano wiedzę o rozwiązaniach technicznych ówczesnej sceny. W epoce renesansu pojawiają się także twórcy, którzy podejmują się pracy nad syntezą dotychczasowych dokonań w tej materii, jak na przykład Sebastiano Serlio, którego Allardyce Nicoll nazywa typowym, przesiąkniętym klasycyzmem, obywatelem renesansu¹³. W tym samym czasie tworzy też Niccolò Sabbatini, jeden z najważniejszych praktyków sceny włoskiej, autor fascynującej książki pod tytułem *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*¹⁴, która doskonale przybliży realia ówczesnych teatrów. Pracę Włocha przetłumaczono na język polski dopiero w 2008 roku, co znów pokazuje, jak bardzo zaniedbana jest w naszym kraju ta gałąź nauki o teatrze.

Dlaczego tekst Sabbatiniego jest tak ważny? O jego przydatności dla oświecenia we wstępie do polskiego przekładu pisze Barbara Judkowiak: „Przydatność podręcznika [...] poświadcza jego przedruk w Italii w 1738 roku”¹⁵. Można wnioskować, że była to pozycja, z której czerpano równie silnie, jak w poprzedniej epoce czerpano z dorobku Witruwiusza. Włoski architekt swoim dziełem obejmuje niemal cały dorobek renesansu teatralnego i jest przy tym pedantycznym praktykiem.

Wiemy już, dlaczego praca Sabbatiniego jest tak ważna dla XVIII wieku, a powołując się na cytata z książki Kazimierza Brauna, można

¹³ Zob. A. Nicoll, *Dzieje teatru*, przeł. A. Dębnicki, PIW, Warszawa 1977, s. 88.

¹⁴ Zob. N. Sabbatini, *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, przeł. A. Kasprzak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

¹⁵ Ibidem, s. 8.

przyjąć, że między XVII a XVIII wiekiem nie zaszły żadne naprawdę istotne zmiany w zakresie stosowanej w teatrze techniki, jak bowiem dowodzi badacz:

[...] w ciągu około stu lat (1650–1750) organizacja przestrzenna i budownictwo teatralne zostały w całej Europie zunifikowane i ujednolicone. Różnice nie obejmowały zasad wznoszenia teatrów, jedynie kubaturę, bogactwo wystroju, liczbę kondygnacji, usytuowanie urbanistyczne itp. Były to więc różnice ilościowe, a nie jakościowe¹⁶.

Co oznacza, że aby starannie przeanalizować zjawiska i rozwój techniki w XVIII wieku, powinno się najpierw należycie zapoznać z osiągnięciami epoki renesansu. Stąd powód omówienia znaczących elementów ewolucji budynku teatralnego. Poruszając się od zewnątrz do wnętrza teatru, najpierw wypada powiedzieć o zmianach, jakie zaszły w samej bryle budynku. Początkowo podjęto próby projektowania go na planie wycinka koła – w podobny sposób, w jaki zbudowano, zachowany do dziś, grecki teatr w Epidauros. W Teatro Farnese w Parmie po raz pierwszy stworzono okno sceniczne, które zostało obudowane ramą. Ten budynek okaże się, jak pisze Nicoll, znamienity dla całej teatralnej Europy¹⁷, gdyż to właśnie w Parmie, wraz z otwarciem sceny w 1618 roku¹⁸ narodziła się scena barokowa¹⁹. Niedługo po ukończeniu Teatru Farnese w Parmie budynki teatralne zaczęto budować na planie prostokąta. Jednak co było przyczyną obrania takiego kierunku rozwoju? Odpowiedź jest prosta: maszyneria.

Jak dowodzi Kazimierz Braun, do teatru wprowadzano coraz to więcej machin, nic więc dziwnego, że z czasem przyjął się taki typ architektury, która ułatwiała manipulację maszynerią i w której najkorzystniej prezentowały się dekoracje. Dekoracje perspektywiczne

¹⁶ K. Braun, *Przestrzeń teatralna...*, s. 114.

¹⁷ Ibidem, s. 93.

¹⁸ Ibidem, s. 92.

¹⁹ Ibidem, s. 83–86.

pojawiły się już w 1513 roku w Urbino²⁰, a za ich wynalazcę uważa się Filippa Brunelleschiego²¹. Przy zastosowaniu takiego rozwiązania nie można było pozwolić aktorowi na wchodzenie w głąb sceny. Popsułyby to całkowicie efekt perspektywy.

W tym czasie bardzo ważne dla twórców było jak najdoskonalsze odwzorowanie rzeczywistości. Z tego względu niezwykle istotne okazało się nie tylko odpowiednie zaprojektowanie dekoracji, ale też stosowne ich oświetlenie. We wnętrzach budynków światła zaczęto używać w XVI wieku, kiedy to u sufitu sceny podwieszano świecznik, a na samej scenie ustawiano kandelabry, czyli duże, stojące, kilkuramienne świeczniki²². Początkowo służyły one również jako elementy dekoracyjne, ale już Sabbatini, niewiele później, przekonuje, że oświetlenie w teatrze nie powinno być widoczne²³. Według ustaleń Barbary Król-Kaczorowskiej, jeszcze w 1660 roku Moliere oświetlał scenę w Teatrze Palais Royal rampą²⁴. Jednak w podręczniku, wydanym po raz pierwszy w 1638 roku, Sabbatini odnosi się już do świateł przednich, zamontowanych na parapecie w rejonie proscenium²⁵.

Tak samo jak maszyneria, światło „pobudziło inwencję dekoratorów”²⁶, toteż „zaczęto próbować naśladowania zjawisk świetlnych przyrody (słońca, księżyca, gwiazd, barwnych chmur, pożarów itp.)”²⁷. Co ciekawe, przedstawiciele doby odrodzenia uznawali światło za bezbarwne. Dziś wiemy, że jest ono mieszaniną kolorów, jednak wtedy promienie światła „pełniły funkcję pośrednika przenoszącego «wyglądy» barwnych przedmiotów do oczu widzów”, co więcej „kolory były rozumiane jako właściwości ciał, ściśle z nimi

²⁰ A. Nicoll, *Dzieje teatru...*, s. 86–90.

²¹ N. Sabbatini, *Praktyka budowania...*, s. 29.

²² *Ibidem*, s. 128.

²³ *Ibidem*, s. 104.

²⁴ *Ibidem*, s. 127.

²⁵ *Ibidem*, s. 103.

²⁶ B. Król-Kaczorowska, *Budynek teatru...*, s. 128.

²⁷ *Ibidem*.

związane” – uświadamia we wstępie do *Praktyki budowania scen i machin teatralnych* Barbara Judkowiak²⁸.

W 1609 roku Inigo Jones zaprojektował kurtynę świetlną. To innowacyjne rozwiązanie polegało na umieszczeniu dużej liczby lamp z przodu sceny, które w odpowiednim momencie nieco oślepiąły widza i ukrywały to, co dzieje się w głębi sceny²⁹. Anthanasius Kircher w 1646 roku wynalazł latarnię magiczną³⁰, którą można nazwać ówczesnym „projektorem”. Maszyna składała się z soczewki, źródła światła i malowanych szklanych przeźroczy/slajdów³¹.

Wielokrotnie przywoływany Sabbatini w swojej obszernej publikacji doradza i zajmuje się wieloma kwestiami, jak na przykład mechanizmem kurtynowym, który postrzega jako niezwykle istotny element wyposażenia teatralnego, albowiem jakakolwiek nieudolność związana z jego użyciem skutkuje poważnymi zaburzeniami przebiegu przedstawienia. Jak przyznaje, „waga tej rzeczy [mechanizmu kurtynowego] spowodowała, że zatrzymałem się dłużej przy tym szczególe, niż zakładałem na początku, proszę więc czytelników o wybaczenie”³². Architekt wymienia w swojej pracy dwa systemy: kurtynę spadającą z góry i kurtynę podnoszącą się od dołu. W tym miejscu warto wspomnieć, że przy zastosowaniu drugiej z wymienionych możliwości kurtyna zawija się na podwieszony w nadsceniu drewniany cylinder za pomocą ciężarków, czyli przeciwwagi. W momencie, w którym osoba odpowiedzialna za ruch kurtyny wypuszcza z rąk linę, ciężarki opadają, uruchamiając obrót cylindra i tym samym zawijanie kurtyny³³.

²⁸ B. Judkowiak, *Wstęp* [w:] N. Sabbatini, *Praktyka budowania...*, s. 33.

²⁹ S. Brzozowski, *Technologia oświetlenia scenicznego*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 1968, s. 10.

³⁰ B. Król-Kaczorowska, *Budynek teatru...*, s. 128.

³¹ K. Kołodziejska, *Latarnia magiczna*, https://muzea.malopolska.pl/obiekty/-/a/content/1129031/26849/pop_up?_101static_viewMode=print [dostęp: 20.06.2019].

³² N. Sabbatini, *Praktyka budowania...*, s. 100.

³³ Ibidem.

Całkiem sporo miejsca poświęca Sabbatini oświetleniu. Doradza, jaki materiał spalania wybrać (oliwa, воск), i przytacza liczne argumenty świadczące o jego praktycznym doświadczeniu. Uważa, że największa liczba lamp powinna zostać ulokowana na początku niebios (górną część okna scenicznego), poza obszarem widoczności widza oraz w każdej ulicy (termin ten oznaczał ówczesny korytarz wewnętrzny, który mieścił się między kulisami). Jak już wspomniano, Sabbatini wie o istnieniu rampy, ale nie pochwała pomysłu jej stosowania. Ponadto architekt dowodzi, że poza sceną lampy należy umieścić obok proscenium, bowiem wtedy „domy świetnie się wyróżniają”³⁴.

W ówczesnym teatrze trudności pojawiały się zwykle przy próbie równoczesnego zapalenia wszystkich świec. Oczywiście i w tym obszarze podręcznik Sabbatiniego służy szczegółowej instrukcji postępowania: po rozlokowaniu widowni należy rozpaścić najpierw światła zewnętrzne, a potem te w środku sceny. Oczywiście należy zrobić to tak szybko, jak tylko to możliwe – upomina Włoch i sugeruje dwie możliwości. Pierwsza z nich to zrobienie lontu – jednak to rozwiązanie mniej zalecane, bowiem zdarza się często, że lont w połowie drogi gaśnie. Druga możliwość, skuteczniejsza, to przydzielenie do każdego kandelabru osoby wyposażonej w dwie tyczki – na jednej z nich miała znajdować się mała świeczka, na drugiej mokra gąbka, która zapobiegłaby nadmiernemu topnieniu. Przy czym zaskakująca jest dbałość, z jaką architekt stara się przewidzieć wszelkie niepokojące zdarzenia oraz im zapobiec – okazuje się, że potencjalnemu pożarowi w teatrze miała zapobiegać nie tylko mokra gąbka przymocowana do tyczki, ale również przygotowanie zbiorników z wodą umieszczonych nad sufitem i pod sceną na wypadek ewentualnego pożaru.

W księdze drugiej *Praktyki budowania scen...* Sabbatini opisuje mechanizm, który współcześnie można nazwać black-outem, czyli momentem, w którym gasną światła. Rozdział dwunasty zatytułowany „Jak można sprawić, że cała scena ściemni się w oka mgnieniu”

³⁴ Ibidem, s. 103.

przynosi podpowiedzi, jak – bez gaszenia świecy – można ograniczyć jej światło. Okazuje się, że wystarczy przygotować cylindry, które nakryją źródło światła³⁵.

Ponadto w księdze drugiej dzieła Sabbatiniego znajdziemy również przepisy na efekty dźwiękowe i świetlne, poczynając od efektu wiatru, poprzez błyskawice, grzmoty i odgłosy duchów, aż po wyobrażenie postaci zstępujących z niebios, których maszyny były podobne do przytoczonego powyżej mechanizmu przeciwwagi kurtyny.

Na koniec szkicu sytuacji technicznej osiemnastowiecznych teatrów warto wspomnieć o pewnej niezwyklej polskiej scenie, którą zbudowano pod koniec tego stulecia wedle projektu późniejszego autora przebudowy Teatru na placu Krasieńskich, Innocente Mariniego, a która to scena należała do księcia i kompozytora Michała Kazimierza Ogińskiego. Teatr magnacki w Słonimiu, mogący pomieścić nawet do tysiąca widzów, miał możliwość rozgrywania bitew morskich na prawdziwej wodzie. Jak to możliwe? Do budynku doprowadzono rury z wodą pochodzącą z położonego nieopodal zbiornika i dzięki temu łodzie, unosząc się na prawdziwej wodzie, mogły wpływać na scenę. A kiedy potrzebny był podest, wystarczyło nakryć otwór grubymi taflami³⁶.

Porównanie dwóch inscenizacji sztuki Wojciecha Bogusławskiego

Pierwsza z omawianych inscenizacji dramatu *Cud, czyli Krakowiaki i Górale*, przygotowana przez samego autora, miała premierę w 1794 roku. Wiadome jest, że scenografię do *Cudu* zaprojektował Antoni Smuglewicz³⁷. Stworzył on dwa zestawy dekoracji. Jedna przedstawiała las, druga wieś. Wykonano je specjalnie na premierę, a nie wyciągnięto z magazynu, co stanowi o wyjątkowości tego przed-

³⁵ Ibidem, s. 125.

³⁶ Zob. B. Król-Kaczorowska, *Budynek teatru...*, s. 98.

³⁷ Zob. Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 1, PIW, Warszawa 1972, s. 337.

stawienia. W tamtych czasach bowiem powszechną praktyką było stosowanie tych samych dekoracji do różnych spektakli – zazwyczaj był to jakiegoś rodzaju stały, uniwersalny obraz przedstawiający na przykład wnętrze salonu.

Smuglewicz tworzył zgodnie z obowiązującą wówczas konwencją: przestrzegał klasycznej kompozycji i zastosował symetrię z punktem centralnym³⁸. W przypadku przedstawienia Bogusławskiego prospekt był jeden i przedstawiał widok na pola i kościół umieszczoney pośrodku obrazu³⁹. Kompozycja lasu składała się z sześciu kulis i były to malowane, płaskie blejtramy⁴⁰. Innowacją stanowiły „wolne sztuki” – rodzaj dekoracji wolnostojących (nie podwieszanych, niezależnych od maszynerii)⁴¹. Tak zbudowana została karczma i młyn. Robiła duże wrażenie na publiczności, bowiem:

[...] kiedy szczytową ścianę karczmy wsuwało się między belki konstrukcji, przed ścianą karczmy powstawały podcienia, w których aktorzy mogli się gromadzić, stać, siadać, zupełnie jak przed progiem prawdziwej karczmy⁴².

Tego właśnie oczekiwał osiemnastowieczny widz. Zaskoczenia, nowości, a jednocześnie oddania rzeczywistości.

Po lewej stronie stał młyn⁴³, z którego Basia schodziła po kole. Z tyłu sceny, przed prospektem, zostały umieszczone trzy niskie blejtramy przedstawiające fale. Między tymi dekoracjami a prospektem wygospodarowano pewien obszar. Pozostawiona przestrzeń była przeznaczona do poruszania łodziami – „pływały” one bez bezpośredniej ingerencji człowieka, nikt nie musiał ich ręcznie pchać przez scenę. Konstrukcje były zaopatrzone w kółka, a w kulisach

³⁸ Ibidem, s. 340.

³⁹ Ibidem, s. 338.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, s. 339.

⁴³ Ibidem.

zamontowano kołowrót, na który nawijała się lina przyczepiona do łódki. W taki sposób statek sprawnie poruszał się po deskach sceny⁴⁴.

Druga z inscenizacji, której pragnę się przyjrzeć uważniej i przy której miałam okazję pracować, została przygotowana przez Michała Zadarew w Teatrze Muzycznym w Gdyni pod nazwą *Cud albo Krakowiaki i Górale* i miała premierę 14 września 2018 roku. Mogłoby się zdawać, że porównanie inscenizacji Zadary i prapremiery Bogusławskiego będzie zderzeniem dwóch skrajności, jednak już w trakcie pobieżnej analizy obu realizacji można znaleźć liczne punkty wspólne.

Oczywiście są pewne rozwiązania, których nie dało się osiągnąć we współczesnym teatrze ze względu na jego zaawansowanie technologiczne i podporządkowanie pewnym prawom, takim jak przepisy przeciwpożarowe oraz niepisane normy czy założenie, że w Teatrze Muzycznym przeważnie doskonale słychać. Różnice między współczesną realizacją a premierą Bogusławskiego w dużej mierze dotyczą samej architektury, technologii sceny i sposobu wykonania scenografii. Niemożliwe byłoby zorganizowanie w Teatrze Muzycznym w Gdyni stojącej widowni na parterze czy użycie do oświetlenia wyłącznie światła świec. Współczesny widz niewiele traci z klimatu oryginalnej inscenizacji, a dzięki wygodnym fotełom i odpowiedniemu dla oka światłu zyskuje komfort oglądania efektów skrupulatnej pracy archiwistycznej realizatorów.

Widownia

Widownia Teatru Muzycznego w Gdyni ma niewiele cech wspólnych z tą, która niegdyś znajdowała się w budynku Teatru na placu Krasińskich w Warszawie. Pierwsza z nich jest amfiteatralna, wszyscy widzowie siedzą twarzą do sceny. Z prawej i lewej strony sali znajdują się, ustawione pod niewielkim kątem, segmenty nazywane łóżkami. Nie są to jednak osiemnastowieczne, przedzielone ścianka-

⁴⁴ Ibidem, s. 340.

mi i przeszklone osobne pomieszczenia dla osób uprzywilejowanych. Druga widownia została zbudowana na planie prostokąta.

Niewątpliwą różnicą jest też to, że większość warszawskiej widowni w trakcie spektaklu stała. W niewielu teatrach w Polsce – pomijając rekonstrukcje dawnych scen, takich jak chociażby Teatr Szekspirowski w Gdańsku – można tego doświadczyć. Nie znam ani jednego budynku, który przy scenie pudełkowej oferowałby miejsca stojące. Chociaż porównanie pojemności widowni właśnie ze względu na wspomniane miejsca stojące będzie niemiarodajne, warto te liczby ze sobą zestawzić, choćby dla ogólnej orientacji. Zgodnie z danymi Bogusławskiego w 1801 roku teatr mógł przyjąć niemal 1400 osób⁴⁵. Duża Scena Teatru Muzycznego mieści 1070 miejsc siedzących⁴⁶. Głównie dzięki parterowi, który był wolną przestrzenią, Bogusławski mógł w swoim teatrze pomieścić znacznie więcej osób. Pomimo tego, że gdyński teatr przewyższa kubaturą warszawski budynek, to ze względu na ich komfort i bezpieczeństwo może przyjąć dużo mniej widzów.

Niezmienny pozostał podział widowni ze względu na status majątkowy. Najtańsze bilety nadal kupuje się na miejsca położone na najwyższej kondygnacji, która jest również częścią najbardziej oddaloną od sceny. Najdroższe w warszawskim teatrze były loże reprezentacyjne, ale ten porządek został zaburzony przez ich likwidację. Przypomnijmy, że Sabbatini najważniejszym oficjelom przydziela specjalny podest, znajdujący się na parterze, z którego najlepiej widoczne są zaprojektowane efekty przestrzennej dekoracji. Podążając za rozumowaniem włoskiego architekta, możemy uznać, że najdroższe bilety powinny być sprzedawane na miejsca umożliwiające oglądanie sceny z wystarczającej odległości i pod odpowiednim kątem. Łatwo można spostrzec, że w Teatrze Muzycznym w Gdyni będzie to przestrzeń amfiteatru. W tym wyznaczonym obszarze bilety

⁴⁵ Z. Raszewski, *Teatr na placu Krasińskich*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1995, s. 104.

⁴⁶ Zob. *Rozbudowa*, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, https://muzyczny.org/pl/rozbudowa.html?fbclid=IwAR0IvMxjiCnEbNeIZjOd_Qu32trmYtci1MFnzY8zA0Std7ZtB2_HuXDRD_Q [dostęp: 26.06.2019].

kosztują najwięcej i nie obowiązują na nie żadne zniżki. Śmiało można więc stwierdzić, że polityka podziału widowni nie zmieniła się od czasów renesansu.

Fosa i portal

W tym przypadku znów różnic jest więcej niż podobieństw. Fosa w obu teatrach znajduje się na zupełnie innych poziomach. Gdyńia w swoim kompleksie musicalowym ma orkiestron umieszczony w zagłębieniu, które znajduje się prawie dwa i pół metra poniżej poziomu sceny⁴⁷. Zupełnie inaczej było w Teatrze na placu Krasin'skich, gdzie widzowie i muzycy znajdowali się na tym samym poziomie, a granicę między nimi stanowiła barierka.

Trudno jest doszukać się w Teatrze Muzycznym barokowego, ozdobnego portalu i jego grubej ramy. Usunięto też część widowni, która w teatrach osiemnastowiecznych zwykle znajdowała się w przestrzeni sceny. Widać wyraźne oddzielenie terenu obserwacji od terenu gry.

Niezmiennie do dyspozycji aktorów (zarówno w XVIII wieku, jak i XXI wieku) pozostaje proscenium. Ten najbardziej wysunięty podest w scenie pudełkowej to obszar znajdujący się pomiędzy kurtyną a orkiestronem. Trwałość wykazuje również idea zasłony okna sceny, jaką jest kurtyna, a warto wspomnieć, że dysponowały nią już piętnastowieczne teatry⁴⁸. Zmienia się jej wygląd i materiał, z którego jest wykonywana, ale pierwotna koncepcja utrzymania w tajemnicy przed widzami tego, co dzieje się na zapleczu, ma się doskonale. Współcześnie usunięto jedynie *rideaux de manoeuvre*, czyli kurtyny manewrowe używane niegdyś między aktami. W warszawskim teatrze korzystano z kurtyny malowanej, ozdobionej łacińską dewizą⁴⁹.

⁴⁷ Informacja zaczerpnięta z planu technicznego Dużej Sceny Teatru Muzycznego w Gdyni.

⁴⁸ A. Nicoll, *Dzieje teatru...*, s. 82.

⁴⁹ B. Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy*, PIW, Warszawa 1986, s. 38.

Scenografia

Ten element spektaklu, postrzegany z perspektywy widza, będzie obfitować w najwięcej podobieństw. Realizatorzy gdyńskiego spektaklu wykonali mozolną i czasochłonną pracę, zbierając informacje niezbędne do tego, by móc precyzyjnie odwzorować scenerię *Cudu* z 1794 roku. Ta niezwykła dbałość o szczegóły w przedstawieniu *Zadary* zaskakuje. Oczywiście można doszukać się drobnych odstępstw od oryginału z 1794 roku, jednak wydaje mi się, że są one akceptowalne.

Z wersją prapremierową zgadza się malunek na jednym z prospektów gdyńskiej produkcji. Potwierdza to rysunek Fryderyka Lohrmanna, na którym doskonale widać krajobraz wsi i umieszczony pośrodku kościół. Drugi prospekt, który pojawia się w trakcie inscenizacji *Zadary*, przedstawia las. Nie wiemy, czy w 1794 roku takie tło powstało, jednak w spisie dekoracji wykonanym przez teatrmajstra Fuschera wskazano sześć sztuk blejtramów malowanych przedstawiających las, więc nawet jeśli taki prospekt nie powstał, to całość gdyńskiego obrazu nie odbiega znacząco od oryginału⁵⁰. Różnica dotyczy natomiast kształtu zastawek. Scenograf współczesnej inscenizacji, Robert Rumas, postanowił nadać drzewom kształt wbrew posiadanej faktografii na temat realizacji Bogusławskiego.

Na scenie Teatru Muzycznego w Gdyni rozmieszczone zostały trzy budynki wolnostojące – niegdyś nazywane „wolnymi sztukami”. Miejsca ich ustawienia zgadzają się z obrazem, który mogli zobaczyć widzowie w 1794 roku. Po lewej stronie stoi młyn, po prawej, na drugim planie, karczma, a przed nią jeszcze jedna mniejsza chata. Do obu karczm można było wejść.

Zachwycającym elementem, zaprojektowanym niemal według instrukcji Sabbatiniego, są fale. Cztery drewniane wały, wyprofilowane na kształt spirali, są wprawiane w ruch przez zespół techniczny za pomocą metalowych korb. Fale zostały ustawione na różnej wysokości, od najniższej do najwyższej w kierunku kieszeni tylnej, tak

⁵⁰ Z. Raszewski, *Bogusławski...*, s. 338.

by każda z nich była widoczna, a ich ruch nakładał się, tworząc całościowy obraz wzburzonej rzeki. Nie są one zgodne z dekoracjami, którym mogła przyglądać się widownia warszawska. Jednak może to i lepiej, ponieważ propozycja Antoniego Smuglewicza była dużo oszczędniejsza i zapewne mniej efektowna.

Elementem, który obecnie stanowi część dekoracji, a kiedyś był na stałym wyposażeniu teatru, jest budka suflera. Muszla została wykonana przez pracownię Teatru Muzycznego specjalnie na potrzeby realizacji *Zadary*.

Nagłośnienie i akustyka

W tym wypadku trudno o jakiegokolwiek porównania, ponieważ żadne poruszone zagadnienie nie będzie miarodajne. Pojęcie nagłośnienia w czasach, kiedy Bogusławski kierował Teatrem Narodowym, nie istniało. Akustyka jako dziedzina dopiero zaczynała się rozwijać, więc i świadomość dźwięku była wówczas niewielka.

Aktorzy, by przebić się przez hałaśliwy tłum na parterze, pomagali sobie, stając na proscenium i mówiąc w stronę widowni. W ten sposób mieli największe szanse, aby zostać usłyszanymi i zauważonymi. Z tego samego powodu aktorzy Teatru Muzycznego w Gdyni poruszali się po wysuniętym przed kurtynę podeście. Mieli jednak uproszczone zadanie, bowiem obecnie widzowie zachowują spokój i względną ciszę.

Oświetlenie

Jak już wspomniałam, nie jest możliwe we współczesnym teatrze doświadczenie atmosfery barokowego wnętrza, w którym kopcą i płoną liczne świece. Na pewno nie pozwoliłyby na to przepisy przeciwpożarowe, a nawet jeśli, to widzowie – przyzwyczajeni do ogromnej, a przynajmniej wystarczającej ilości światła – prawdopodobnie nie byłiby w stanie znieść ani chwili w takich warunkach. Dlatego reży-

ser światła Artur Sienicki zachował balans. Próbował uzyskać efekt barokowego oświetlenia za pośrednictwem współczesnych środków. Umieścił reflektory w podobnych miejscach, co wówczas, obniżył ich moce, a głównym źródłem światła uczynił rampę. Dzięki temu w pierwszym akcie możemy przekonać się, jak mniej więcej mogła wyglądać oświetlona scena w 1794 roku.

Podsumowanie

Niezwykle interesująca była dla mnie analiza spektaklu w reżyserii Michała Zadary, przy którym dane mi było pracować w charakterze asystenta reżysera. Większa świadomość źródeł, odkrycie sylwetki Sabbatiniego i rozwiązań włoskich architektów scen pozwoliły na dostrzeżenie tego, jak wiele współcześnie im zawdzięczamy. Praca źródłowa utwierdziła mnie jeszcze mocniej w przekonaniu, że brakuje literatury i naukowców, którzy chcieliby się podjąć opracowania tego tematu.

Aspekty techniczne nie są zbędne czy nieinteresujące. Wszyscy dostrzegamy choćby to, jak zastosowane w przedstawieniu barwy kształtują nastrój, a scenografia wpływa na odbiór całego spektaklu. Zachwycamy się użytą technologią bądź oburzamy, że coś poszło nie tak. Elementy techniczne mają wpływ na widza i kształt inscenizacji, tym samym są godne uwagi. Należy kształcić krytyków, którzy dzięki takiej wiedzy będą mogli bardziej świadomie odbierać spektakl oraz przyszłych specjalistów, ci zaś, budując most pomiędzy techniką a humanistyką, będą mogli upowszechniać tę wiedzę w sposób zrozumiały i przystępny – tak jak dzieje się to w Wielkiej Brytanii czy w Niemczech.

Apeluję więc raz jeszcze – nie bagatelizujmy dziedziny, która jako jedyna sprawia, że aktor w teatrze jest widzialny, słyszalny i może swobodnie grać, reżyser może spełniać własne wizje, a teatrolog i krytyk mogą ich oglądać, oceniać i interpretować.

Bibliografia

- Braun K., *Przestrzeń teatralna*, PWN, Warszawa 1982.
- Brzozowski S., *Technologia oświetlenia scenicznego*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 1968.
- Król-Kaczorowska B., *Budynek teatru*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.
- Król-Kaczorowska B., *Teatry Warszawy*, PIW, Warszawa 1986.
- Nicoll A., *Dzieje teatru*, przeł. A. Dębicki, PIW, Warszawa 1977.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, t. 1, PIW, Warszawa 1972.
- Raszewski Z., *Teatr na placu Krasińskich*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1995.
- Sabbatini N., *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, przeł. A. Asprzak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Sowa A., *Między materią a umysłem* [w:] *Rzemiosło teatru: etos, profesje, materia*, red. A. Dąbek, W. Świątkowska, Teatr Łażnia Nowa, Kraków 2015.

Źródła internetowe

- Kołodziejska K., *Latarnia magiczna*, https://muzea.malopolska.pl/obiekty/-/a/content/1129031/26849/pop_up?_101static_viewMode=print [dostęp: 20.06.2019].
- Rozbudowa, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, https://muzyczny.org/pl/rozbudowa.html?fbclid=IwAR0IvMxjiCnEbNeIzjOd_Qu32trmYtci1MFnzY8zA0Std7ZtB2_HuXDRD_Q [dostęp: 26.06.2019].
- Sprawozdanie z działalności Polskiego Centrum OISTAT w okresie od 17.11.1997 do 11.12.2001*, „Biuletyn Informacyjny PCOISTAT 2002, nr 1, tekst dostępny online: <https://studylibpl.com/doc/759004/polskie-centrum-oistat-> [dostęp: 5.06.2019].
- Opis i program Sceny Jutra*: <https://www.prolight.com.pl/news/scena-jutra-26-wrzesnia-2017.html> [dostęp: 9.07.2019].

Oliwia Ossowska

Uniwersytet Gdański

AUTOPROMOCJA I KREOWANIE WIZERUNKU MARINY ABRAMOVIĆ JAKO STRATEGIA ROZPOWSZECHNIANIA SZTUKI PERFORMANSU¹

Jedną z czołowych przedstawicielek sztuki współczesnej jest bez wątpienia Marina Abramović, która całą swoją pięćdziesięcioletnią karierę skoncentrowała wokół performansu. Po przeanalizowaniu działań artystki można uznać, że jedną z jej misji jest rozpowszechnianie wiedzy na temat tego rodzaju sztuki. Strategia realizacji tej misji polega na wykorzystywaniu autopromocji i kreowania wizerunku jako narzędzi do popularyzacji sztuki performansu. Śledząc dokonania Abramović, można stwierdzić, że na przestrzeni lat swojej aktywności artystycznej oraz obecności w sferze publicznej zbudowała solidną markę osobistą, która pozwoliła przedostać się performansowi do kulturalnego mainstreamu.

Marina Abramović, nazywana dzisiaj celebrytką świata sztuki², kreuje własną tożsamość w przestrzeni artystycznej, publicznej oraz medialnej, tworząc rodzaj wizerunku wiarygodnego. Taka koncepcja

¹ Artykuł powstał na podstawie niepublikowanej pracy licencjackiej *Wizja, misja i strategia artysty na podstawie działań Mariny Abramović*, napisanej pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Wiśniewskiego, prof. UG i obronionej 8 lipca 2019 roku na Uniwersytecie Gdańskim.

² A. Radtke, *Czego możemy się spodziewać na wystawie Mariny Abramović w Polsce?*, <http://rynekisztuka.pl/2019/03/07/czego-mozemy-sie-spodziewac-na-wystawie-abramovic-w-polsce/> [dostęp: 4.05.2019].

zakłada autentyczność, co oznacza, że wszystkie cechy prezentowane publicznie powinny być zgodne z prawdziwym obliczem artysty. Spójność i konsekwencja poczynań Abramović wiążą się w dużej mierze z ogromną koncentracją artystki na własnej biografii. W swoich wypowiedziach i publikacjach często podkreśla silny związek tworzonej przez siebie sztuki z osobistymi doświadczeniami, które miały znaczący wpływ na kształt zarówno jej przekonań, jak i prac artystycznych. Budowanie biografii na użytek publiczny stanowi ważny element procesu kreowania wizerunku. Dzięki odkrywaniu faktów z życia prywatnego, osoba publiczna pokazuje swoim odbiorcom „ludzkie oblicze”, skracając dzielący ich dystans. Opieranie wizerunku na autobiografii czyni utrzymanie jego spójności prostszym – trudno o brak konsekwencji, kiedy artysta odnosi się do prawdziwych wydarzeń z własnego życia³.

Życie prywatne Mariny Abramović nieustannie zbiega się z jej sztuką, gdzie wątki biograficzne są wszechobecne. Począwszy od *Rytmu 5* (Serbskie Centrum Kultury, Belgrad, 1974), podczas którego performerka leży pośrodku płonących włosów oraz paznokci ułożonych w kształt pięcioramiennej gwiazdy – symbolu komunizmu, w którym się wychowywała i od którego starała się uwolnić – po spektakl teatralny w reżyserii Roberta Wilsona *Życie i śmierć Mariny Abramović* (Teatr Basel, Bazylea, 2012), całkowicie opierając się na biografii artystki. Innym przykładem połączenia sztuki Abramović z jej życiem osobistym jest duet artystyczny, który tworzyła ze swoim wieloletnim partnerem Ulayem (wł. Frank Uwe Laysiepen). Ich ostatni wspólny performans *Wielki Mur. Kochankowie*, podczas którego para artystów wyruszyła z przeciwnych krańców Wielkiego Muru Chińskiego, by spotkać się w połowie drogi, był zakończeniem nie tylko twórczej współpracy, lecz także związku kochanków. Jest to zatem przykład wydarzenia stanowiącego jednocześnie doświadczenie artystyczne i prywatne⁴.

³ P. Czaplińska, *Strategia budowania wizerunku osób znanych* [w:] *Perwazyjne wykorzystanie wizerunku osób znanych*, red. A. Grzegorzcyk, Wyższa Szkoła Promocji, Mediów i Show Businessu, Warszawa 2015, s. 16.

⁴ M. Abramović, *Pokonać mur. Wspomnienia*, przeł. A. Bernaczyk, M. Hermanowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018, s. 79–80, 221.

Proces kreowania przez Marinę Abramović wizerunku, który przyniósł jej znaczną popularność i uczynił gwiazdą performansu, można podzielić na trzy etapy, analogiczne do etapów procesu budowania marki osobistej: budowanie rozpoznawalności, budowanie reputacji i zdobywanie odbiorców⁵.

Pierwszy etap odnosi się przede wszystkim do wczesnych lat kariery artystycznej Abramović, kiedy artystka zwracała na siebie uwagę poprzez wywoływanie skandali oraz kontrowersji artystycznych. W wieku XX nie brakowało sensacji w świecie sztuki, jednak te związane z okaleczaniem ciała i zadawaniem sobie bólu wywoływały szczególne oburzenie⁶. Pierwsze prace z lat siedemdziesiątych (takie jak seria *Rytmów*, *Usta Tomasza* czy *Art Must Be Beautiful*, *Artist Must Be Beautiful*), z wszechobecną nagością oraz stosowanym podczas występów samookaleczaniem, były ostro krytykowane. Podczas performansu *Imponderabilia* (Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bolonia, 1977), prezentowanego przez Abramović i Ulaya w czasie Międzynarodowego Tygodnia Performansu, doszło do interwencji policji, która nakazała przerwanie występu ze względu na jego obsceniczny charakter – nadzy artyści utworzyli ze swych ciał ramę drzwi galerii⁷. Oprócz fali krytyki, działania te przyniosły Abramović rozgłos. W tym etapie to kontrowersyjny wymiar dzieł nieznaney nikomu wcześniej artystki zwrócił uwagę na jej postać i nazwisko – zyskała zatem rozpoznawalność w środowisku artystycznym. Z czasem prace Mariny Abramović zaczęły nabierać łagodniejszego charakteru, mimo że nadal często towarzyszyło im ryzyko oraz opierały się na badaniu granic wytrzymałości ludzkiego ciała.

Marina Abramović zaczęła pojawiać się ze swoimi pracami w galeriach i muzeach oraz podczas ważnych festiwali – w 1976 roku razem z Ulayem wystąpiła podczas weneckiego biennale, prezentując

⁵ M. Niedźwiedziński, H. Klepacz, K. Szymańska, *Budowanie marki osobistej w mediach społecznościowych*, „Marketing i Zarządzanie” 2016, nr 4 (45), s. 343–344.

⁶ M. Golka, *Skandal artystyczny*, „Kultura i Społeczeństwo. Sztuka i jej obrzeża” 2013, t. 57, nr 1, s. 111.

⁷ M. Abramović, *Pokonać mur...*, s. 91, 96, 118.

Relację w przestrzeni – a rok później duet artystyczny wziął udział w *documenta* w Kassel. W 1979 roku Abramović i Ulay zostali zaproszeni na Biennale Dialogu Europejskiego w Sydney, gdzie zaprezentowali *Krawędź*. Z kolei *Przeprawa przez morze nocy* została przedstawiona w Nowym Jorku, Chicago, Toronto, Amsterdamie, w kilku niemieckich miastach (m.in. w Kassel podczas *documenta*), w Gandawie oraz Lyonie. Wystawę zdjęć z performansu *Wielki Mur. Kochankowie* można było podziwiać w Amsterdamie, Sztokholmie i Kopenhadze. Abramović zaczęła prowadzić warsztaty w różnych częściach Europy oraz w Japonii, w których brali udział między innymi studenci z całego świata, a sama artystka była jedynym wykładownicą performansu na kontynencie. Z warsztatów wyłoniła się później Niezależna Grupa Performansowa, która dwukrotnie wystąpiła podczas biennale w Wenecji oraz na słynnym *documenta*. Sztuka performansu od połowy lat siedemdziesiątych zaczęła zyskiwać na popularności, jednak według Abramović powstawało niewiele wartościowych dzieł, a większość artystów, takich jak Chris Burden czy Vito Acconci, nie kontynuowało działań w tym zakresie⁸. Dla Abramović performans pozostał podstawową działalnością, z której nie rezygnowała pomimo nierentowności tej formy na rynku sztuki. W 1997 roku otrzymała nagrodę Złotego Lwa za *Bałkański barok* zaprezentowany podczas biennale w Wenecji. Artystka występowała i prowadziła warsztaty w różnych częściach świata, została doceniona przez jury w Wenecji, a także tworzyła nowe dzieła. Dzięki tym działaniom zaznaczyła swoją pozycję i zbudowała reputację istotnego dla sztuki współczesnej eksperta w dziedzinie performansu⁹.

Pomimo że popularność Mariny Abramović zaczęła wzrastać, jej prace nadal znane były wąskiej grupie odbiorców, zatem nie wychodziły poza środowisko artystyczne i akademickie. Zaczęło się to zmieniać na początku XXI wieku, kiedy artystka wyraziła zgodę na wykorzystanie performansu *Dom z widokiem na ocean* (Sean Kelly Gallery, Nowy Jork, 2012) w amerykańskim serialu *Seks w wielkim*

⁸ Ibidem, s. 142–143.

⁹ Ibidem, s. 104, 118, 142–146, 192–193, 261.

mieście. Wtedy po raz pierwszy jej sztuka dotarła do tak szerokiej publiczności – odcinek, w którym pojawił się performans, obejrzało około 7,65 miliona widzów¹⁰. Choć w rolę artystki wcieliła się aktorka, po emisji odcinka Marinę Abramović zaczęto rozpoznawać na ulicy¹¹.

Prawdziwym przełomem był jednak performans, który został zaprezentowany podczas retrospektywnej wystawy *Artystka obecna* w MoMA w 2010 roku. Każdy odwiedzający miał okazję spotkać się twarzą w twarz z Mariną Abramović, która siedziała nieruchomo na krześle ustawionym pośrodku galerii, bez przerwy w godzinach otwarcia MoMA. Performans trwał od 14 marca do 31 maja¹². Wydarzenie to bardziej niż kiedykolwiek przybliżyło artystkę do środowiska celebrytów. Ważnym czynnikiem, który wpłynął na połączenie sztuki performansu ze światem celebrytów, były media społecznościowe. Od tego momentu Abramović swoimi działaniami rozpoczyna trzeci etap budowania marki osobistej, czyli zdobywanie odbiorców¹³.

Celebrytą określa się osobę rozpoznawalną przez większą liczbę osób, niż ona sama zna, przy czym osoby te również się wzajemnie nie znają¹⁴. Publiczność celebryty można podzielić na trzy grupy: fanów, dobrowolną publiczność oraz publiczność mimowolną. Fanami nazywa się odbiorców, którzy są zainteresowani celebrytą i chcą uzyskiwać informacje na jego temat. Z kolei dobrowolna publiczność śledzi poczynania celebryty z mniejszym zaangażowaniem niż fani, ale czyni to również w sposób intencjonalny. Zupełne przeciwieństwo wspomnianych grup stanowi publiczność mimowolna, do której docierają informacje dotyczące celebryty, chociaż nie zamierzano ich pozyskiwać. Mimo że Marina Abramović ma więcej

¹⁰ *Sex and the City (season 6)*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Sex_and_the_City_\(season_6\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sex_and_the_City_(season_6)) [dostęp: 3.05.2019].

¹¹ M. Abramović, *Pokonać mur...*, s. 311.

¹² Sh. Marcus, *Celebrity 2.0: The Case of Marina Abramović*, „Public Culture. Celebrities and Publics in the Internet Era” 2015, vol. 27, no. 1 (75), s. 25.

¹³ Ibidem, s. 21–46.

¹⁴ M. Abramović, *Pokonać mur...*, s. 359.

publiczności pierwszego i drugiego typu, to jej wizerunek zaczął docierać do osób, które nie były nią zainteresowane – pojawiła się na okładce znanego magazynu „Elle”, wzięła udział w projektach z Jayem-Z, Jamesem Franco i Lady Gagą, a na pierwszej stronie „Sunday New York Timesa” została określona mianem „celebrity darling”¹⁵.

Retrospektywa prac artystki w MoMA pobiła rekord, przyciągając ponad 850 tysięcy odwiedzających, wśród których znalazły się znane osobistości, takie jak Isabella Rossellini, Björk, James Franco czy Lady Gaga. Na sukces wystawy złożyła się nie tylko dobrze przeprowadzona kampania reklamowa, w pełni wykorzystująca potencjał mediów społecznościowych (Facebook, Instagram, Flickr, Tweeter, Tumblr, Vimeo), lecz także szczególnie charakter performansu. Według Sharon Marcus Marina Abramović i *Artystka obecna* łączy w sobie cechy wspólne dla kultury celebrytów¹⁶.

W drugiej połowie XIX wieku poprzez upowszechnienie fotografii oraz rozwój transportu obecność celebryty zaczęła łączyć się z jego reprezentacją. Z jednej strony większa możliwość przemieszczania się uprościła doświadczenie obecności gwiazdy, a z drugiej niższy koszt produkcji fotografii pozwolił na zakup pamiątek w postaci kartek, plakatów itp., będących reprezentacją celebryty. W XX wieku, wraz z rozwojem sztuki filmowej, reprezentacja przeważała nad obecnością, a dostęp do celebryty stawał się coraz trudniejszy. To spowodowało, że żywa obecność okazała się bardziej atrakcyjna i pożądana przez publiczność. W ramach performansu w MoMA Marina Abramović zaoferowała odbiorcom tak upragnioną przez nich obecność – uwikłaną zarazem w reprezentację – trwanie w tej samej pozycji, zawsze w jednolitym stroju przez prawie trzy miesiące łatwo zapisuje się w pamięci niczym żywa ikona. Reprezentacja funkcjonuje również jako rozszerzenie wystawy przez katalogi, zdjęcia i nagrania wideo oraz wpisy i komentarze zamieszczone na platformach internetowych¹⁷.

¹⁵ Ibidem, s. 23–24.

¹⁶ Ibidem, s. 21–46.

¹⁷ Ibidem, s. 29–31.

Celebryci wywołują często skrajne reakcje, które w istocie zwiększają ich popularność. W przypadku *Artystki obecnej* utworzyły się dwa obozy ekstremalnych względem siebie opinii: performans wzbudzał zarówno podziw, jak i ostrą krytykę. Dla jednych akt Mariny Abramović był wyrazem poświęcenia, przez drugich uznany został za arogancję. Wydarzenie to nie pozostawało jednak obojętne dla odbiorców¹⁸.

Osoby posiadające status celebryty często przyjmują specyficzne postawy wobec norm społecznych. Postawy te mogą zmieniać się na przestrzeni ich kariery. Jak już wspomniano, we wczesnych pracach Mariny Abramović przejawiały się postawy nonkonformistyczne, natomiast *Artystka obecna* jest dziełem bardziej konwencjonalnym, chociaż nadal łamie pewne konwenanse – Abramović patrzy prosto w oczy nieznanym, co jest nietypowe dla większości kultur, w których unika się kontaktu wzrokowego z nieznanymi osobami.

Opinie dotyczące celebrytów są nierzadko wartościujące. Użycie terminu „celebryta” bywa dyskredytujące i podważa zasadność popularności danej osoby. Marina Abramović samą siebie określa mianem „babci performansu”¹⁹, zaznaczając tym samym, z jakiej dziedziny słynie. Artystka wielokrotnie podkreślała wymagający charakter swoich prac, które zobowiązują do wcześniejszych psychiczno-fizycznych przygotowań – *Artystkę obecną* poprzedzał specjalny trening na wzór tych prowadzonych przez NASA²⁰. Poświęcenie Abramović zostało powszechnie docenione, czego dowodem były między innymi długie kolejki rozciągające się przed wejściem do MoMA. Niemniej jednak niektórzy krytycy oraz internauci uznali sukces artystki za bezzasadny i niezasłużony. Rozbieżność tych poglądów doprowadziła do rozwoju publicznego dyskursu, który tylko wzmocnił sławę artystki, czyniąc z niej jeszcze większą celebrytkę²¹.

¹⁸ Ibidem, s. 31–32.

¹⁹ W. Delikta, *Marina Abramović nie boi się niczego*, <https://www.vogue.pl/a/marina-abramovic-nie-boi-sie-niczego> [dostęp: 27.02.2020].

²⁰ M. Abramović, *Pokonać mur...*, s. 365.

²¹ Sh. Marcus, *Celebrity 2.0...*, s. 34–35.

Zwykle większą popularność zyskują celebryci, którzy cechują się oryginalnością. Fani od zawsze starali się wzorować na swoich idolach. Im bardziej celebryta wyróżnia się na tle innych, tym łatwiej jest go naśladować. Z kolei liczba osób próbujących upodobnić się do swojego faworyta ukazuje jego zdolność oddziaływania na swoich odbiorców. Marina Abramović podczas performansu w MoMA ubrana była w charakterystyczną czerwoną suknię. Strój ten stał się niemal ikoną już w trakcie trwania wydarzenia – kilkanaścioro osób usiadło przed Abramović w identycznej sukni, co artystka²².

To publiczność warunkuje istnienie celebryty. Komunikaty wysyłane przez celebrytę mają znaczenie tylko wtedy, kiedy publiczność je odbierze i rozpowszechni. Poziom tej zależności nie jest jednak wyrównany, gdyż celebryta stanowi jednostkę, a publiczność zbiorowość. Z jednej strony celebryci starają się ograniczać do siebie dostęp publiczności, z drugiej, by podtrzymać popularność, muszą zaspokajać potrzebę kontaktu, którą odczuwają ich fani. Obecność stała się na tyle atrakcyjna, że odbiorcy nie tylko jeszcze bardziej pragną jej doświadczać, ale również chcą być zauważeni przez artystę. W XIX wieku w teatrze aktorzy i widzowie zaczęli się izolować, zmieniła się również etykieta zachowań – coraz częściej przedstawienia teatralne wymagały ciszy, co powodowało, że publiczność przestała koncentrować się na sobie nawzajem, a całą swą uwagę poświęcała artystom. Z kolei media w XX wieku umożliwiły kontakt z celebrytami przede wszystkim poprzez zarejestrowane materiały. Pozbawiło to odbiorców możliwości obcowania z żywym twórcą, publiczność stała się dla gwiazdy niewidoczna. To jeszcze bardziej podsycało w fanach pragnienie bycia dostrzeżonym. Można uznać, że performans w MoMA zdecydowanie odpowiedział na tę potrzebę. Marina Abramović zauważała każdego, kto zdecydował się usiąść naprzeciw niej. Każdemu poświęciła tyle uwagi, ile ten sobie zażyczył²³.

Fani od wielu lat starają się pokazywać w towarzystwie celebrytów. Uczestnicy performansu znajdowali się na widoku nie tylko

²² Ibidem, s. 35–36.

²³ Ibidem, s. 36–38.

osób oczekujących w kolejce na spotkanie z gwiazdą, ale również otrzymali szansę pokazania się szerszej publiczności – każda osoba, która usiadła naprzeciw Abramović została sfotografowana, a jej zdjęcie zostało opublikowane na profilu MoMA w serwisie Flickr. Zmieniło to postrzeganie publiczności jako kolektywu, gdyż Marina Abramović potraktowała każdego członka publiczności indywidualnie. Wykorzystanie mediów społecznościowych do promowania performansu pozwoliło zabłysnąć uczestnikom przed szeroką grupą odbiorców jako indywidualne jednostki. Z tego powodu pojawiły się spekulacje na temat tego, że wzmożone zainteresowanie wydarzeniem mogło być motywowane chęcią pojawienia się na oficjalnym profilu MoMA na Flickr.com – witryna z fotografiami uczestników uzyskała ponad półtora miliona wejść²⁴.

Publiczność wydarzenia zaczęła być tematem dyskutowanym na blogach i forach internetowych. W 2012 roku Marco Anelli, oficjalny fotograf wystawy, opublikował katalog *Portrety i obecność Mariny Abramović*, w którym umieścił wybrane portrety uczestników. Marina Abramović, prezentując *Artystkę obecną*, pozwoliła publiczności poczuć się docenioną i podkreśliła jej warunkowe znaczenie dla performansu. Show łączyło także poszczególnych uczestników. Osoby, które ustawiały się w długiej kolejce, by móc usiąść naprzeciw artystki, wchodziły ze sobą w różne interakcje i rozpoczynały dyskusje, kontynuowane później poprzez e-maile, blogi i inne środki komunikacji internetowej. Chociaż *Artystka obecna* zbliża do siebie celebrytę i fana, to Marina Abramović nie znosi różnic pomiędzy nimi, gdyż odmawiając werbalnej komunikacji oraz kontaktu cielesnego z siedzącą przed nią osobą, zachowuje dystans i niedostępność. Duże poruszenie wśród uczestników wywołała obecność jej byłego partnera, Ulaya, wobec którego Abramović złamała narzuconą sobie zasadę unikania kontaktu cielesnego i zdecydowała się złapać go za rękę, na co publiczność zareagowała brawami. Owacje te dowiodły, że publiczność pragnęła, by artystka postrzegała każdego uczestnika indywidualnie²⁵.

²⁴ Ibidem, s. 40–43.

²⁵ Ibidem, s. 40.

Jednocześnie publiczność jest na żywo świadkiem prywatnej i intymnej chwili z życia celebryty, co staje się sensacją – fragment filmu dokumentalnego *Artystka obecna* w reżyserii Matthew Akersa, opublikowany w serwisie YouTube, upamiętniający spotkanie byłych partnerów w MoMA, został wyświetlony aż 16 milionów razy²⁶.

Istotnym faktem jest, że performans Abramović został zaprezentowany w czasie największego rozkwitu użytkowania portali społecznościowych. Wirtualne rozszerzenie wystawy pozwala na zmierzenie popularności wydarzenia dzięki liczbie wyświetleń, polubień i komentarzy²⁷. Sama Abramović uważała, że przedsięwzięcie, podczas którego przez prawie trzy miesiące będzie obecna w muzeum, pozwoli pokazać szerszej publiczności potencjał sztuki performansu²⁸.

Sukces w MoMA sprawił, że Marina Abramović została zaproszona do współpracy ze znanym raperem Jayem-Z, z którym zrealizowała projekt *Picasso Baby*. Konwencja projektu opierała się na *Artystce obecnej* – Jay-Z nieprzerwanie rapował przed każdą osobą, która przed nim usiadła. Podczas wystąpienia towarzyszyła mu również Marina Abramović. Na nagraniu wideo rejestrującym przebieg performansu Jay-Z opowiada o istocie tej formy sztuki²⁹. Tym sposobem Abramović i sztuka performansu dotarły do szerokiej publiczności rapera, którego fanpage w serwisie Facebook liczy niemal 20 milionów polubień³⁰.

Można stwierdzić, że Marina Abramović, wyczuwając potencjał mediów społecznościowych, po raz kolejny rozślawiła sztukę performansu na szeroką skalę, tym razem dzięki zasięgom światowej sławy piosenkarki, Lady Gagi. Współpraca artystek w postaci nagranemu wspólnie wideo (*The Abramović Method Practised by Lady Gaga*) przyczyniła się nie tylko do zbiórki funduszy na utworzenie

²⁶ *Marina Abramović e Ulay – MoMA 2010*, <https://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0IjCp4&t=3s> [dostęp: 2.05.2019].

²⁷ Sh. Marcus, *Celebrity 2.0...*, s. 43.

²⁸ M. Abramović, *Pokonać mur...*, s. 346.

²⁹ *Picasso Baby (A Performance Art Film)*, <https://www.universal-music.de/jay-z/videos/picasso-baby-a-performance-art-film-326307> [dostęp: 2.05.2019].

³⁰ *Jay-Z*, <https://www.facebook.com/JayZ/> [dostęp: 2.05.2019].

Instytutu Mariny Abramović, ale również do promowania autor-
skiej metody Abramović³¹ – serii ćwiczeń opartych na tzw. *mindful-
ness* (całkowita obecność i pełne skoncentrowanie uwagi na chwili
bieżącej)³², doskonalących percepcję oraz badających fizyczne i psy-
chiczne ograniczenia ludzkiego ciała. Metoda ta skierowana jest
zarówno do artystów, którzy pragną poszerzać swoje umiejętności
w zakresie tworzenia sztuki niematerialnej, jak i do publiczności³³.

Duże powodzenie performansu w 2010 roku zainspirowało Ab-
ramović do podjęcia dalszych działań skoncentrowanych na publicz-
ności i rozszerzanych przez media społecznościowe. W 2014 roku
w Serpentine Gallery w Londynie zaprezentowała kolejną pracę pod
tytułem *512 godzin*. Przez sześćdziesiąt cztery dni, sześć dni w tygo-
dniu artystka zapraszała publiczność do podążania za nią w słuchaw-
kach, wyciszających dźwięki otoczenia. Tym razem to publiczność
stała się głównym twórcą dzieła. Aby jeszcze bardziej zaangażować
uczestników, Marina Abramović poprosiła ich o podzielenie się na
kartkach swoimi odczuciami dotyczącymi wystawy. Kartki te publi-
kowane były na bieżąco w serwisie Tumblr. Dodatkowo Abramović
nagrywała dzienniki z wystawy, które były udostępniane dla kaźde-
go na stronie internetowej Serpentine Gallery³⁴. Sposób realizacji
512 godzin sugeruje, że jest to kontynuacja strategii zastosowanej
przy przedsięwzięciu *Artystka obecna*.

Aby dotrzeć z performansem do jak najszerszej grupy odbiorców,
Marina Abramović podjęła współpracę z firmą Adidas, biorąc udział
w kampanii reklamowej z okazji odbywających się w 2014 roku
w Brazylii Mistrzostw Świata w Piłce Nożnej. Przy współpracy z In-
stytutem Mariny Abramović grupa performerów ubranych w obu-
wie sportowe Adidas zaprezentowała performans nawiązujący do
serii prac zatytułowanych *Work Relation*, stworzonych przez artystkę

³¹ M. Abramović, *Pokonać mur...*, s. 403–409.

³² *Mindfulness – definicja i próba określenia*, http://mindinstitute.com.pl/?page_id=167 [dostęp: 27.02.2020].

³³ *Abramović Method*, <https://mai.art/abramovic-method> [dostęp: 6.05.2019].

³⁴ M. Abramović, *Pokonać mur...*, s. 417–421.

i Ulaya w latach siedemdziesiątych. Performans w kampanii Adidas polegał na przenoszeniu przez trzy grupy ciężkich kamieni z jednego na drugi koniec pomieszczenia. Najefektywniejszą grupą okazała się ta ustawiona w rzędzie, w którym artyści przekazywali sobie po kolei kamienie. Grupa performerów liczyła jedenaście osób – tyle, ile liczba zawodników w drużynie piłkarskiej. Marina Abramović wystąpiła w roli nieingerującego w proces przenoszenia obserwatora. Przedsięwzięcie to spotykało się z krytyką – Abramović zarzucano sprzedanie własnej sztuki. Artystka skomentowała projekt następującymi słowami: „Podobieństwo pomiędzy performansem a sportem, które chciałam ukazać na tym wideo, to istota pracy grupowej”³⁵. Na podstawie podejmowanych przez Marinę Abramović działań można stwierdzić, że artystka w większym stopniu wykorzystwała współpracę ze światową marką odzieży sportowej jako narzędzie do zaprezentowania sztuki performansu i poświęconego jej instytutu szerszej publiczności oraz do promowania – performerzy występujący w kampanii ubrani są w uniformy z wyraźnie widocznym logo Instytutu Mariny Abramović³⁶.

Marina Abramović przeszła przez długi proces kreowania własnego wizerunku oraz budowania marki osobistej, dzięki którym rozślawiła sztukę performansu. Z szokującej artystki alternatywnej na początku lat siedemdziesiątych, poprzez znaną w środowisku artystycznym performerkę, stała się popularną na skalę światową „divą performansu”³⁷. Podejmując współpracę ze znanymi celebrytami oraz wykorzystując potencjał mediów społecznościowych, Abramović zwiększyła zasięg swoich odbiorców i zapoznała ze sztuką performansu osoby spoza wąskiego kręgu zainteresowanych tą

³⁵ *Performance Mariny Abramović reklamą Adidasa*, http://wyborcza.pl/1,75399,16301604,Performance_Mariny_Abramovic_reklama_Adidasa.html [dostęp: 6.05.2019].

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Diva performance'u – Marina Abramovic [HISTORIA ARTYSTKI]*, <https://radiogdansk.pl/kultura-i-rozrywka/item/38839-diva-performance-u-marina-abramovic-historia-artystki/38839-diva-performance-u-marina-abramovic-historia-artystki> [dostęp: 6.05.2019].

dziedziną. Ostatnimi pracami artystka pokazała, że sztuka żywa nie musi być jednoznaczna z tworzeniem drastycznych czy trudnych do zrozumienia obrazów.

Po znaczącym sukcesie w MoMA Marina Abramović postawiła na interaktywność swojej sztuki, czyniąc ją dla odbiorców atrakcyjną – publiczność, stając się współtwórcą dzieła, czuje się doceniona i odnosi wrażenie bycia częścią ważnego przedsięwzięcia. Śledząc karierę Abramović, można odnotować inwersję dwóch zależności: we wczesnych latach kontrowersyjny charakter dzieł artystki zwracał uwagę na jej nazwisko, dzisiaj zaś można zaobserwować, że to nazwisko słynnej performerki przyciąga zainteresowanie jej pracami.

Bibliografia

- Abramović M., *Pokonać mur. Wspomnienia*, przeł. A. Bernaczyk, M. Hermanowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018.
- Czaplińska P., *Strategia budowania wizerunku osób znanych [w:] Perswazyjne wykorzystanie wizerunku osób znanych*, red. A. Grzegorzczak, Wyższa Szkoła Promocji, Mediów i Show Businessu, Warszawa 2015.
- Golka M., *Skandal artystyczny*, „Kultura i Społeczeństwo. Sztuka i jej obrzeża” 2013, t. 57, nr 1.
- Marcus Sh., *Celebrity 2.0: The Case of Marina Abramović*, „Public Culture. Celebrities and Publics in the Internet Era” 2015, vol. 27, no. 1 (75).
- Niedźwiedziński M., Klepacz H., Szymańska K., *Budowanie marki osobistej w mediach społecznościowych*, „Marketing i Zarządzanie” 2016, nr 4 (45).

Źródła internetowe

- Abramović Method*, <https://mai.art/abramovic-method> [dostęp: 6.05.2019].
- Delikta W., *Marina Abramović nie boi się niczego*, <https://www.vogue.pl/a/marina-abramovic-nie-boi-sie-niczego> [dostęp: 27.02.2020].
- Diva performance'u – Marina Abramović [HISTORIA ARTYSTKI]*, <https://radiogdansk.pl/kultura-i-rozrywka/item/38839-diva-performance-u-marina-abramovic-historia-artystki/38839-diva-performance-u-marina-abramovic-historia-artystki> [dostęp: 6.05.2019].
- Jay-Z*, <https://www.facebook.com/JayZ/> [dostęp: 2.05.2019].

- Marina Abramović e Ulay – MoMA 2010*, <https://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0IjCp4&t=3s> [dostęp: 2.05.2019].
- Mindfulness – definicja i próba określenia*, http://mindinstitute.com.pl/?page_id=167 [dostęp: 27.02.2020].
- Performance Mariny Abramović reklamą Adidasa*, http://wyborcza.pl/1,75399,16301604,Performance_Mariny_Abramovic_reklama_Adidasa.html [dostęp: 6.05.2019].
- Picasso Baby (A Performance Art Film)*, <https://www.universal-music.de/jay-z/videos/picasso-baby-a-performance-art-film-326307> [dostęp: 2.05.2019].
- Radtke A., *Czego możemy się spodziewać na wystawie Mariny Abramović w Polsce?*, <http://rynekisztuka.pl/2019/03/07/czego-mozemy-sie-spodziewac-na-wystawie-abramovic-w-polsce/> [dostęp: 4.05.2019].
- Sex and the City (season 6)*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Sex_and_the_City_\(season_6\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sex_and_the_City_(season_6)) [dostęp: 3.05.2019].

Ewelina Stefańska

Uniwersytet Gdański

THE RITE OF BEHEADING THE KITE: HISTORY, DESCRIPTION, AND MEANING¹

There is a theory that theatre has its roots in rites.² In European culture, the Greek theatre can be mentioned here, as it has its origins in the Dionysia and the dramatic performances held during that festival. From these rituals we have the roots of the term “tragedy” which means “the goat song” and is connected with sacrificing a goat during the first day of the event. There are, of course, more events of a similar character not only in Europe but also in other parts of the world, for instance, the ritual of sacrificing thousands of animals in Nepal to revere the goddess Gadhima.³

We can observe certain parallels between a rite which is very characteristic⁴ of the Pomeranian region (northern Poland) and the

¹ This article is based on an unpublished BA thesis *The Rite of Beheading the Kite in the Performing Arts* written under the supervision of Dr hab. Tomasz Wiśniewski, prof. UG, defended on 24 June 2019 at the University of Gdańsk. An earlier version of this text was my semester paper for Dr Agnieszka Żukowska's course *Między sztuką a teatrem*.

² Cf. M. Steiter, “Rytuał” [in:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/262/rytual#> [accessed: 20.03.2019].

³ *Masowa ofiara ze zwierząt w Nepalu*, “Rzeczpospolita”, <https://www.rp.pl/arttykul/1160980Hekatomba-w-Nepalu--300-tys--zwierzat-idzie-pod-noz.html> [accessed: 10.06.2019].

⁴ The occurrence of the rite of beheading the kite is more widespread. It is possible to find it in other parts of the Slavic lands and in Germany.

one practised by a specific ethnic group – the Kashubians.⁵ The rite is called beheading the kite (in Kashubian: *scynanié kanie*).⁶

First mentions

According to different sources, the rite of beheading the kite may take different forms. The oldest written references to it are dated around the middle of the nineteenth century. The first information concerning it came from Florian Ceynowa. Jerzy Treder notes that there is more than one version of Ceynowa's description. Treder provides the following account: "Today it seems to be certain that the only reliable and the most comprehensive source that documents this rite – perhaps at that time it had already developed into a spectacle – is F. Ceynowa's text in the work of a Russian named A.F. Hilferding. There are several records of Ceynowa's text which can be narrowed down to their two main versions."⁷ Circumstances suggest that most scholars make use of the information provided by Ceynowa.

According to Treder, one version of Ceynowa's description of the rite was published in the journal "Nadwiślanin"⁸ in 1851. The article

⁵ Kashubians are a Baltic Slavic, autochthonic, ethnocultural group with their own language – Kashubian. Nowadays they live mainly in the Gdańsk Pomerania area and there is a small minority in Canada. See: J. Borzyszkowski, *The Kashubs, Pomerania and Gdańsk*, Instytut Kaszubski, Gdańsk-Elbląg 2005.

⁶ In this context, the kite is a bird of prey.

⁷ The original text is: "Dziś wydaje się nadto pewne, że jedynym wiarygodnym i zarazem najpełniejszym źródłowym zapisem tego obrzędu – może już i wówczas widowiska – jest tekst F. Ceynowy w pracy Rosjanina A.F. Hilferdinga. Funkcjonuje wszakże kilka przekazów Ceynowy, które można sprowadzić do dwu głównych." J. Treder, *Zwyczaj i widowisko „Ścinania kani” w etnologii i literaturze*, Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej, Wejherowo 2012, p. 5. Unless otherwise noted, all translations are by me – E.S.

⁸ F. Ceynowa, *Ścinanie kani*, "Nadwiślanin" 1851, no. 19, pp. 149–150, <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/33075/edition/41530/content> [accessed: 1.02.2019].

in “Nadwiślanin” is not signed with the name of the author. Any assumption concerning the authorship of that article is rooted in another source, i.e., “Wiadomość o Kaszubach” by a historian named August Mosbach. Treder’s analysis⁹ suggests that the text in Mosbach’s work is similar to the later article by Ceynowa. What is more, the article contains the following passage: “Mr. C., who gave me the note about Kashubia (or Kashubians), could not explain what these people commemorate by celebrating *Beheading the Kite*.”¹⁰

The second version is a later text by Aleksandr F. Hilferding, a Russian folklorist and Slavic scholar. The text contains the Kashubian description of the rite by Ceynowa and the Russian text by Hilferding which makes use of the information provided by Ceynowa description.¹¹ In Hilferding’s text, which is dated 1862, the author includes the source of his information: “I quoted the description of that rite in the way Mr. Ceynowa told me.”¹² According to Treder, Mosbach’s text was dated 1843, but the manuscript was from 1847, and Hilferding’s text was from 1856.¹³

The above-mentioned publications about beheading the kite are not the only ones. One should also mention texts by Jan Patock, Jan Karnowski, Szczepan Tarnowski, Bernard Sychta, and Jan Rompski.

It is important to distinguish publications that have a more ethnological character from those that are literary. According to Treder,¹⁴ the first group consists of the texts by Sychta, Ceynowa,

⁹ J. Treder, *Zwyczaj i widowisko...*, p. 5.

¹⁰ Original citation: “Na jaką pamiątkę, Ścinanie Kani wyprawiają, Pan C., który mi udzielił notatki o Kaszubach, objaśnić nie mógł.” J. Treder, *Zwyczaj i widowisko...*, p. 5, cites here A. Mosbach, *Wiadomość o Kaszubach. Rękopis z 1847 r.*, ed. by J. Treder, Wydawnictwo Region, Gdynia 2006, p. 79.

¹¹ J. Treder, *Zwyczaj i widowisko...*, p. 5.

¹² The original text is: “Opis tego obrzędu przytoczyłem tak, jak mi go opowiedział pan Ceynowa.” A.F. Hilferding, *Resztki Słowian na południowym wybrzeżu Morza Bałtyckiego*, translated by N. Perczyńska, ed. by J. Treder, afterword by H. Popowska-Taborska and J. Treder, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie, Gdańsk 1989, pp. 77–80.

¹³ J. Treder, *Zwyczaj i widowisko...*, p. 5.

¹⁴ *Ibidem*, p. 128.

and Patock, while the second contains those by Karnowski, Tarnowski, Rompski,¹⁵ and Bystroń. It is worth stressing that in numerous sources there appear various details about the rite or different versions of it.

Time, occurrence, and characteristics

To start with, it is necessary to provide information about the time of the year when the rite occurred, the place of its occurrence, and its characteristic features. The rite of beheading the kite is usually connected with a specific time of the year – Midsummer Night. In Sychta's *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej* one of the meanings of the word *kania* is defined in this way: "Folk drama: Still in the beginning of the present century [the twentieth century] [...] the folk spectacle entitled *Beheading the Kite* was performed on Saint John's Eve, and its main character was indeed an asocial kite."¹⁶

Yet, it is possible to find other times of the year when the rite was conducted. Celebrations took place not only on Saint John's Eve (Midsummer Eve) and Saint John's Day, but also on Pentecost or Corpus Christi.¹⁷ Nevertheless, Saint John's Eve is certainly the most popular date to celebrate beheading the kite alongside other Midsummer customs. This is the case at present. In the film *Ścinanie kani – film dokumentalny*, Tadeusz Linkner mentions that

¹⁵ This publication is about the drama entitled *Ścinanie kani*, not the publication *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*.

¹⁶ Original: "Dramat lud.: Jeszcze na początku bieżącego stulecia [...] wystawiano w wigilię św. Jana widowisko ludowe pt. *Scynanie Kanie*, którego głównym bohaterem jest właśnie aspołeczna kania." B. Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, vol. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968, p. 130.

¹⁷ T. Siemiński, J. Szroeder, *Ścinanie kani. O dawnej obrzędowości i współczesnych zwyczajach świętojańskich na Kaszubach* [in:] *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych*, ed. by J. Hajduk-Nijakowa, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Opole 2014, pp. 292–294.

Friedrich Lorentz wrote around a hundred years ago that June is an arid month.¹⁸ Today, beheading the kite on Pentecost, for instance, is staged in the Teodora and Izydor Gulgowscy Museum, which is part of the Kashubian Ethnographic Park in Wdzydze Kiszewskie in northern Poland.

Nevertheless, Andrzej Kowalski thinks that in its meaning beheading the kite is not only an element of Midsummer customs, but it is also organised in response to the needs of the community – when there is a need to get rid of a sense of guilt. That is why that rite has an exonerative function.¹⁹ In the film *Ścinanie kani – film dokumentalny*, he declares:

In my opinion, the rite of beheading the kite did not have to be a rite connected with cyclical events, with annual festivities like that of the summer solstice. I think that it is a typical rite of expulsion and disposal of evil. This rite was organised according to need. There was a cataclysm, a solstice or a social crisis and there was a need to expel this scape goat.²⁰

He adds that the combination of beheading the kite and Midsummer customs happened later. Kowalski concludes that it could have been motivated by a coincidence of two events. Thus the rite, which originally was occasional, is nowadays included in the Kashubian calendar.²¹

¹⁸ *Ścinanie kani – film dokumentalny*, directed by A. Szczypta, Poland 2008, https://archive.org/details/Scinanie_kani_dokument [accessed: 9.06.2019].

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Original text: “Obrzęd ścinania kani u swych początków nie musiał być, moim zdaniem, obrzędem związanym z cyklicznością, ze świętami corocznymi, takimi właśnie jak letnie przesilenie. Uważam, że jest to typowy obrzęd pewnej ekspulsji, wyrzucania zła, który to obrzęd był wykonywany w zależności od potrzeb. Po prostu zdarzył się jakiś kataklizm, jakieś przesilenie czy kryzys społeczny i należało dokonać wyrzucenia tego kozła ofiarnego.” Ibidem.

²¹ Ibidem.

Nevertheless, no one offers a universal explanation for celebrating this rite.²² Neither is there a clear consensus about when the rite originated. Siemiński and Szroeder claim that initially the rite revealed its agrarian and pagan context.²³ Witold Bobrowski, a Kashubian activist, also thinks that beheading the kite is a custom which has its roots in pagan times.²⁴ There is information that during the Prussian Partition of Poland celebration of the rite was prohibited.²⁵ As was mentioned before, even the first informant Florian Ceynowa could not explain the real causes of the rite.²⁶ Interestingly, Ceynowa in his previous article about the Midsummer customs in “Nadwiślanin” did not mention beheading the kite.²⁷ In the next issue of “Nadwiślanin”, Ceynowa begins with the sentence: “Here, beheading the kite is not so popular a recreation as Szczodraki, expelling the old year, ‘dyngus’, going carolling, visiting with a nativity scene, Midsummer customs.”²⁸

According to different sources, the occurrence of this rite in the Pomeranian area may be more or less widespread. In 1968, Sychta²⁹ indicated that it covered the area of Kępa Swarzewska

²² There are suggestions that it could be a rite connected with herders. It was a suggestion made, for instance, by Florian Ceynowa. He also wrote that the rite could be connected with fecundity and vegetation, a view repeated by Tadeusz Linkner in the documentary film about beheading the kite cited above. *Ibidem*.

²³ T. Siemiński, J. Szroeder, *Ścinanie kani...*, p. 287.

²⁴ *Ścinanie kani – film dokumentalny...*

²⁵ Z. Prószyński, *Z belferskiego podwórka: wspomnienia z Kaszub*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1984, pp. 168–169.

²⁶ A. Mosbach, *Wiadomość o Kaszubach...*, p. 79.

²⁷ See F. Ceynowa, *Świętojanki czyli sobotki*, “Nadwiślanin” 1851, no. 18, <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/33074/edition/41529/content> [accessed: 1.02.2019], pp. 141–142.

²⁸ Original text: “Nie tak upowszechnioną tutaj zabawką jak Szczodraki, wypędzenie starego roku, dyngus, kolędowanie, chodzenie z szopką, Świętojanki, jest ścinanie kani.” F. Ceynowa, *Ścinanie kani...*, p. 149.

²⁹ But Treder underlines that the information could be even from the time before 1939. J. Treder, *Zwyczaj i widowisko...*, p. 29.

(close to Władysławowo), Kępa Pucka (near Puck), and Kępa Oksywska (close to Gdynia).³⁰ In 1851, Ceynowa claimed that this rite was practised in the Wejherowo district (but perhaps in the context of a specific feature mentioned by the author³¹). Jan Rompski notices that “Ceynowa’s description talks about the custom from his village Sławoszyno in the Puck district.”³² According to Jerzy Samp, there are many smaller locations such as Strzelno, Łebcz (here, according to the description of Zygfryd Prószyński, in 1934 a French film crew from Pathé Journal filmed the rite of beheading the kite³³), Chłapowo, and Sławoszyno.³⁴ Rompski also mentions that Szczepan Tarnowski uses information from Mrzezino, Smolno, Żelistrzewo, Sławutowo, Osłanino, Darżlubie, and again Strzelno and Łebcz.³⁵ Tomasz Siemiński and Jaromir Szroeder suggest dates of the rite, also using Rompski’s text. They mention the research of Paweł Szeffa, which was conducted between 1936 and 1939. Szeffa wrote about Kościerzyna and Kartuzy as well as Wejherowo and Puck, where around the year 1880 people practiced beheading the kite on Pentecost.³⁶ The above-mentioned locations are certainly not the only ones and nowadays beheading the kite celebrations are organised in many towns and villages in the Kashubia region. The occurrence of the custom is showed on

³⁰ B. Sychta, *Słownik gwar...*, p. 130.

³¹ Ceynowa wrote about the preparations three weeks before beheading the kite. Herders put their hats in a line and after that they ran to their hats from a distance of three hundred steps. The hats were laid out according to the order of the roles in rite; for instance the first on the right was for the Village Leader, the second and the third for the assistants, the fourth for the Executioner, etc. Cf. F. Ceynowa, *Ścinanie kani...*, p. 149.

³² J. Rompski, *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*, Muzeum, Etnograficzne, Toruń 1973, p. 29.

³³ Z. Prószyński, *Z belferskiego podwórka...*, pp. 168–169.

³⁴ J. Samp, *Droga na sabat*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1981, p. 18.

³⁵ J. Rompski, *Ścinanie kani...*, p. 29.

³⁶ T. Siemiński, J. Szroeder, *Ścinanie kani...*, p. 292.

the map which is included in Rompski's text (occurrences up to and including 1964).³⁷

Thus, it is possible to define the time of the year and the occurrence of the rite. Further, it is necessary to define the rite of beheading the kite. The rite reveals invariant features such as: the Village Leader, the Executioner, the Hunter, the Judge, the Dog Catcher, and the Game-Warden.³⁸ All of them are accompanied by their wives or – to be more precise – their future wives. The future spouses draw lots to determine whose partners they will be.³⁹

According to Rompski, who analysed the variants of the texts of Ceynowa, Kleba, Patock, Tarnowski, and SzeŃka, the scheme could generally be described as consisting of four parts: "I – the choice, II – the parade, III – killing the sacrifice, IV – the practices after beheading the kite which are sometimes connected with abundance and fertility."⁴⁰

The whole ritual traditionally takes place on a glade or a meadow – in the bosom of nature. The vicinity of water is also perceived as an advantage. The place of the victim is in the middle of the "stage area." The bird is tied to a pole (or nowadays to a chopping block). The following description is according to Ceynowa's and Tarnowski's versions. Ceynowa claims that: "The Village Leader comes forward with his assistants. Behind them there goes the Game-Warden holding the emaciated kite, which he looks at with rage because he went through many forests to do his duty."⁴¹

³⁷ See J. Rompski, *Ścinanie kani...*, p. 30.

³⁸ The original names are: *Sołtys* (Kashubian: *Szòłtës*), *Kat*, *Łowczy*, *Sędzia*, *Rakarz*, *Leśny*. J. Rompski, *Ścinanie kani...*, pp. 34–35.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Original citation: "I – wybór, II – pochód, III – zabicie ofiary, IV – zwyczaj po ścięciu kani wiążące się niekiedy z urodzajem i płodnością." J. Rompski, *Ścinanie kani...*, p. 58.

⁴¹ Original text: "Naprzód idzie sołtys z przysiężnymi, za nimi niesie leśniczy zbiedzoną kanię, na którą z gniewem spogląda, bo nie jeden las przebiegł, by zadośćuczynić swojemu obowiązkowi." F. Ceynowa, *Ścinanie kani...*, p. 149.

The women wear big men's hats, which are colourfully decorated with ribbons⁴² for their future husbands. The audience must watch the rite from some distance. This distance is understandable because of the use of a sharp instrument by the Executioner. It is interesting to note that the appropriate distance is established by one of the main characters – the Executioner or the Village Leader – marking a circle with the instrument used in the execution.

Then there is a moment for the aforementioned drawing of lots. The results are announced by the Village Leader. After that the wives form a circle and sing together. They accompany the men during the rite, but, in one of the variants, the most developed female role is that of the Executioner's Wife. She brings a white scarf. All in all, after analysing the course of the rite, it is readily apparent that women do not perform a significant role in its proceedings. (I was fortunate enough to be able to discuss this matter with Professor Daniel Kalinowski of Akademia Pomorska in Słupsk.) Apart from in the singing part with dancing in the circle, they do not have a voice in the course of beheading the kite.⁴³ They just stand next to their partners. They are not even free to choose their own men but are assigned to their partners randomly by drawing lots.

The leading roles belong to the Executioner and the Village Leader. They speak the largest part of the text. They are also the most visible figures involved. Ceynowa states that "During that festivity the Village Leader and the Executioner leap off the page the most. The first one because of his sash, the second one because of his broadsword."⁴⁴

⁴² Ibidem. The information about women decorating hats for their allocated men is also available in one of the oldest documents about the rite – ibidem.

⁴³ J. Rompski, *Ścinanie kani...*, p. 34.

⁴⁴ Original text: "Szołtys i kat przy tej uroczystości najbardziej się odznaczają, bo pierwszy przyozdobiony szarfą, drugi zaś pałaszem." F. Ceynowa, *Ścinanie kani...*, p. 149.

Next, there comes the Village Leader's speech. After that the Executioner speaks.⁴⁵ He brings an accusation, and the Village Leader enumerates all the sins of the bird.⁴⁶ Then, there follows the judgement sentencing the kite to death. The role of enforcing this judgement goes to the Executioner. He is given three opportunities to behead the animal. The Village Leader can give him another three attempts or kill the kite by himself.⁴⁷ Before the first attempt, the Village Leader may say: "If you do not behead the kite by the third time, your neck will be truncated."⁴⁸ These are, of course, just lines. There is no real action taken against the Executioner. There is no written or oral information about beheading him during any staging.

In some cases, there follows a third phase when the role of the Executioner's Wife becomes a little more prominent. She brings the abovementioned white shawl⁴⁹ which is needed to inter the kite's body. The Dog Catcher is in charge of burying the bird.⁵⁰ The pole can be thrown either into the water or into someone's garden. In Tarnowski's text, a Jew appears. Optional as it is, his part has a humorous role as he carries a bag with caterwauling cats that escape after a while. As the Jew chases the cats, other actors chase after him.⁵¹ The situation makes the Jew an object of ridicule. The appearance of this character brings nothing crucial to the action except the laughter of others. In my opinion, it is possible to consider it an element of discrimination. (Once again, I am grateful to Professor Daniel Kalinowski for being able to consult him on this issue.)

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ J. Rompski, *Ścinanie kani...*, p. 34.

⁴⁷ F. Ceynowa, *Ścinanie kani...*, p. 150.

⁴⁸ Original text: "[...] jeżeli nie zetniesz, to twoja szyja ściętą będzie." Ibidem.

⁴⁹ This element comes from the version which is performed annually in Łączyńska Huta by the members and the companions of Klub Studencki "Pomorania."

⁵⁰ J. Rompski, *Ścinanie kani...*, p. 52.

⁵¹ See Sz. Tarnowski, *Ścinanie kani, starożytnie widowisko kaszubskie* [in:] J. Rompski, *Ścinanie kani...*, p. 92.

Alina Cała⁵² writes that Jews were “strangers” in Polish culture.⁵³ Ludwik Stomma underlines that “the specific anti-Jewish accusation remains only the issue of murderous conspiracy against Jesus.”⁵⁴ Cała adds a vital piece of information. In Polish folk culture, Catholicism in a plebeian form was a medium for the model of the “stranger.”⁵⁵ Later she writes: “The conflict and the power struggle between Christianity and Judaism had an impact on forming Christian unity. It overlapped with a common proclivity towards ethnocentrism. During medieval times in Europe there was a process of internalization of the truths of faith. One of the most important elements was blaming the Jews for Jesus’s death.”⁵⁶

Of course, there are also other specific elements in many versions of the custom, for example, the appearance of a Gypsy and St. John, which is typical for Sławutowo where beheading the kite

⁵² Cała carried out her research in south-east Poland, but Stomma proves that even if there was a small population of Jews in the Pomeranian area (as he writes, 0.01% of the population during the interwar period), there is no correlation between the frequency of Jewish themes and the number of Jews living within a given community. A. Cała, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992, p. 6; cf. L. Stomma, *Obraz Żyda w strukturze polskich mitów chłopskich*, “Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1989, vol. 43, no. 1–2, p. 91, http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/3332/Strony%20od%20PSL_XLIII_nr1-2-14_Stomma.pdf [accessed: 14.02.2020].

⁵³ A. Cała, *Wizerunek Żyda...*, pp. 9–10.

⁵⁴ Original text: “specyficznym zarzutem antyżydowskim pozostaje więc tylko kwestia morderczego spisku przeciw Chrystusowi.” L. Stomma, *Obraz Żyda...*, p. 92.

⁵⁵ A. Cała, *Wizerunek Żyda...*, p. 10.

⁵⁶ Original citation: “Konflikt oraz walka o sfery wpływów między chrześcijaństwem a judaizmem miały wpływ na formowanie chrześcijańskiej jedności. Nałożyło się to na powszechną skłonność do etnocentryzmu. W ciągu średniowiecza trwał w Europie proces interioryzacji prawd wiary. Jednym z najistotniejszych jego elementów było obarczenie Żydów odpowiedzialnością za śmierć Jezusa.” *Ibidem*, pp. 10–11.

had a more religious character.⁵⁷ Rompski prepared a table with all these characteristic features in his study.⁵⁸ The information is based on Romski's findings (the data he collected up to 1967) and on that of other scholars.

The next part in the sequence is just a word of thanks to the audience uttered by the Village Leader.⁵⁹ After the whole spectacle, actors and the audience start a feast, which is described by Ceynowa in this way: "After the whole act every functionary goes to his girlfriend and then they go together to the inn or a farmer's house where they drink beer from Puck, vodka from Gdańsk, eat oilcakes from Wejherowo, and they feast the whole evening and through the night surrounded by the sounds of rural music."⁶⁰

As might be expected, nowadays many versions and scenarios of this rite have developed. Firstly, the characters can have names. Secondly, the number of characters may increase. There are dramatic or literary versions by Jan Rompski, Jan Karnowski, Szczepan Tarnowski, Marta Bistroń, Aleksander Majkowski, Jan Piepka, and others. Everything depends on the selected version of the rite and its interpretation. Witold Bobrowski says that once in the 1990s he saw the character of a Soviet soldier or even an unemployed person in

⁵⁷ Rompski writes that this version was connected with the beheading of St. John (the patron of the church in this village). Here, during the staging, the messenger brings the information that the kite should be beheaded instead of the patron saint. Piotr Schmandt underlines that it is another dimension of the kite's sacrifice. The role of the Gypsy, on the other hand, is to bring a bowl for blood. J. Rompski, *Ścinanie kani...*, p. 36.; see P. Schmandt, *Sobótka, ścinanie kani, ogień i czary na Kaszubach*, Wydawnictwo Region, Gdynia 2014, p. 26.

⁵⁸ See J. Rompski, *Ścinanie kani...*, pp. 59–61.

⁵⁹ F. Ceynowa, *Ścinanie kani...*, p. 150.

⁶⁰ Original text: "Po skończonym akcie każdy urzędnik idzie po swoją dziewczynę i z nią się prowadzi do karczmy lub jednego z gospodarzy, gdzie przy Puckiem piwie, Gdańskiej wódce, Wejherowskich kołaczach i wiejskiej muzyce cały wieczór i większą część nocy spędzają." Ibidem, p. 150.

the pageant.⁶¹ Daniel Kalinowski mentions that the play written by Rompski refers to the capsheaf dance from Stanisław Wyspiański's *Wesele*.⁶² There are many versions of the custom because writers have been open to inspiration and adapted it accordingly.

The evil bird or the scape goat?

Most frequently the kite was blamed for droughts, agricultural damage, and community faults. These faults included, for instance, some discourteous suggestions of sexual misbehaviour on the part of the girls in the group.⁶³ There are some reasons for this apportioning of blame.

The first question is why the rite is about beheading a kite rather than another bird. The red kite (*Milvus milvus*) is a bird from the family Accipitridae (as, for example, an eagle) and it is a predator. It eats carrion (for instance, dead fish) and can steal food from other birds. Moreover, the Slavic etymology of the name is connected with parasitism.⁶⁴

The kite is considered a bird which could be responsible for droughts. This is visible in quotations such as the following: "You are in the clouds / you have drunk the rain! / Fields, rivers dry / you are malign!"⁶⁵ There are some theories that attempt to explain this approach. One is connected with the sound which the kite makes.

⁶¹ *Ścinanie kani – film dokumentalny...*

⁶² D. Kalinowski, *Ścinanie kani Jana Rompskiego: dawna i współczesna moc rytuału*, "Acta Cassubiana" 2010, vol. 12, pp. 33–47, http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Acta_Cassubiana/Acta_Cassubiana-r2010-t12/Acta_Cassubiana-r2010-t12-s33-47/Acta_Cassubiana-r2010-t12-s33-47.pdf [accessed: 9.06.2019].

⁶³ Cf. P. Schmandt, *Sobótka, ścinanie kani...*, p. 24.

⁶⁴ T. Siemiński, J. Szroeder, *Ścinanie kani...*, p. 290.

⁶⁵ Original text: "Jesteś w chmurze / deszcz wypiął! / Pola, rzeki schną / jesteś złą!" J. Rompski, *Ścinanie kani. Widowisko regionalne* [in:] J. Treder, *Zwyczaj i widowisko...*, p. 82.S.

In folk belief, people thought that it sounded like “Drink! Drink!”⁶⁶ A second view assumes that the kite is the cause of heavy rains. Siemiński and Szroeder explain this dichotomy. According to their explanation the sound of the kite can also trigger rain. They write: “[...] the appearance of the kite as a prediction of rain may *de facto* indicate an already existing drought.”⁶⁷

Different explanations are connected with a more Christian perspective. One says that there was a drought after the creation of the world. No bird could find any water to drink and for that reason God suggested that they should build a well. According to this explanation, the kite was the only bird which put no effort into building, and God punished it for disobedience. As a result, the kite can only drink rainwater lying among stones. The second possible consequence of this theory says that the kite is ashamed of its guilt. That is why it avoids drinking fresh water and flies to drink salt water instead.⁶⁸ The third option is that the kite was originally a woman. Jesus and St. Peter met her and asked if she would give them water but she refused and for this reason Jesus turned her into a kite.⁶⁹

Sometimes the kite was replaced by another bird – for example, a hen⁷⁰ – or a red flower, usually a red peony, which has a connection with retaining water.⁷¹ Under these circumstances, the rite took the following course: “The Executioner spun around the pole three times crying out ‘The kite’s head will fly down as that sabre is gleaming now.’ When the cut flower fell, the festivity began.”⁷²

⁶⁶ Original: “Pić! Pić!” Ibidem, p. 35.

⁶⁷ Original: “[...] pojawienie się kani jako zapowiedzi deszczu, może oznaczać *de facto* już trwającą suszę.” T. Siemiński, J. Szroeder, *Ścinanie kani...*, p. 290.

⁶⁸ P. Schmandt, *Sobótka, ścinanie kani...*, pp. 12–13.

⁶⁹ B. Sychta, *Słownik gwar...*, p. 130.

⁷⁰ Ibidem, p. 130.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Original: “Obracając się trzykrotnie wokół słupa, kat wołał: *Jak ta szabla sã świecy, tak ti kanie głowa zlecy*. Gdy spadł ścięty kwiat, następowała zabawa.” Ibidem.

To some extent, the rite of beheading the kite can be related to the concept of the scape goat. The community blames the kite for the drought (or the heavy rains) and for their sins. After the beheading, the perpetrators feel an improvement. Jarosław Kolczyński writes: "According to Girard, the mechanism of the scape goat could be briefly described as the double transfer of emotions and ideas, firstly into aggression and then into reconciliation. The second transfer sacralises the sacrifice; to put it another way, it is the transfer into *sacrum*."⁷³

As an analogy, in the Old Testament Aaron puts his hands on a goat's head and lists all the sins of Israel. Afterwards, the goat is expelled with all the sins into the desert. The process led the group to purification.⁷⁴

Another important example of the scape goat is described in the New Testament. It is the martyrdom and the death of Jesus Christ – certainly the most important "scape goat" in Western culture. Christ died in order to cleanse the sins of mankind.

The rite of beheading the kite can be even compared to Marzanna,⁷⁵ a burning or drowning tradition which aims to trigger the coming of spring. After the execution of the kite, rain should appear (or it should stop raining), and the community is free from guilt again.

⁷³ Original: "Mechanizm kozła ofiarnego można też – za Girardem – scharakteryzować krótko jako podwójny transfer emocji i wyobrażeń, najpierw w agresję, potem w pojednanie. Ów drugi transfer sakralizuje ofiarę, mówiąc inaczej, jest to transfer w *sacrum*." J. Kolczyński, *Kozioł ofiarny a etnologia w teorii René Girarda*, "Etnografia Polska" 1995, vol. 39, p. 67, http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/1442/Strony%20od%20EP_XXXIX-6_Kolczy%C5%84ski.pdf [accessed: 9.06.2019].

⁷⁴ Leviticus, 16, 20–22, *World English Bible*, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Leviticus+16%3A20-22&version=NIV> [accessed: 2.02.2019].

⁷⁵ Marzanna is remembered as the Slavic goddess of death and winter. She was also the goddess of life and harvest. In the above-mentioned tradition she is represented by a decorated straw effigy. Cf. G. Niedzielski, *Marzanna – Cerera czy Hekate?*, <http://www.bogowiepolscy.net/marzanna-1.html> [accessed: 3.03.2019].

With regard to the concept of the scape goat, there is no evidence that in the Pomeranian area the rite of beheading the kite originated in a rite involving human sacrifice. But the mechanism of replacing a live kite by an artificial one or by its mere symbol occurs. As Kolczyński explains, Girard mentions that rituals try to recreate an original crisis. He thinks that they release society from violence by replacing it by “pure form.”⁷⁶ Nowadays, no one kills a live bird, one reason being that it is in danger of extinction.⁷⁷ Another reason may be the one presented in Girard’s theory: the aim is to replace a real, live sacrifice with a symbolic substitute.⁷⁸ Mainly actors behead a sewn effigy. These practices were also known at least in the twentieth century, as the above-mentioned use of the red peony or a clay effigy proves.⁷⁹

There were also other folk practices in Poland that involved killing or torturing animals. Siemiński and Szroeder provide examples of the use of animals in bonfire customs in Poland. A bat was buried in an anthill by naked girls and after nine days its bones were dug up. A boy who was scratched by its bones or slept on them would fall in love.⁸⁰ Sacrificial rites involved the heads of a cow or a horse, and cats leaping out from a burning circle.⁸¹ Nonetheless, there is probably no connection between these practices and the rite of beheading the kite. It is only the sign of the presence of these kinds of practices with animals in rites.⁸²

⁷⁶ J. Kolczyński, *Kozioł ofiarny...*, p. 67.

⁷⁷ In his version of the rite, Kleba also mentions that it was forbidden to be cruel to birds. See J. Kleba, *Starodawny obrzęd świętojańskiej zabawy ścinania kani na północnych Kaszubach* [in:] J. Rompski, *Ścinanie kani...*, p. 79.

⁷⁸ Cf. A. Romejko, *Teoria mimetyczno-ofiarnicza – wprowadzenie do antropologii René Girarda*, “Studia Gdańskie” 2002–2003, vol. 15–16, p. 62, http://www.studiagdanske.diecezja.gda.pl/pdf/sg_xv-xvi.pdf [accessed: 23.12.2019].

⁷⁹ B. Sychta, *Słownik gwar...*, p. 130.

⁸⁰ T. Siemiński, J. Szroeder, *Ścinanie kani...*, p. 292.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 291–292.

⁸² *Ibidem*.

As has already been noted, there is no information about the very beginning of celebrating the rite in Kashubia. Nonetheless, it is possible to say when the rite was reactivated and, in that way, gained a more theatrical function.

Firstly, huge credit goes to the above-mentioned authors of descriptions of beheading the kite. Knowledge about the process contributed to its popularisation in many places in the Pomeranian region (not only in districts where it was better known). This process began in the nineteenth century.

Secondly, the role of Young Kashubians⁸³ is a very important element here. They realised that the promotion of beheading the kite, organised as an annual event, could be helpful in building Kashubian identity. The high point of its promotion was in the interwar period. Still, it should be stressed that this does not mean that beheading the kite was organised in every town or village. Neither was it entirely spontaneous.⁸⁴ Because of that, the rite became more and more theatricalized. The rite of beheading the kite metamorphosed into a folk custom. Even at the time when Ceynowa wrote his study, beheading the kite was, in its way, a spectacle. However, nowadays the rite is organised in a structured manner and assumes the character of a performance.

Up to the present, various versions of presenting this rite have developed. Performed at present mostly as a custom, the performance may be based on either one of the first written versions or one of the most recent. It is possible to see some videos with actors in folk costumes, as the ritual was partly taped in *Ścinanie kani – film dokumentalny* in Strzelno,⁸⁵ with minimalistic costumes or more stylised ones. Of course, there are also stagings connected with current topics. In 2017 a contemporary Kashubian author Adam

⁸³ Polish: *Młodokaszubi*; Kashubian: *Młodokaszëbi* – in the context of the rite, Jan Karnowski and Aleksander Majkowski are the two most distinguished figures.

⁸⁴ T. Siemiński, J. Szroeder, *Ścinanie kani...*, p. 294.

⁸⁵ *Ścinanie kani – film dokumentalny...*

Hebel⁸⁶ proposed a happening as a form of staging the rite. He used specific costumes not so closely related to traditional conceptions (thin white protective suits) and placed the action in the context of a (post)apocalypse setting.⁸⁷

Bibliography

- Borzyszkowski J., *The Kashubs, Pomerania and Gdańsk*, Instytut Kaszubski, Gdańsk–Elbląg 2005.
- Cała A., *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992.
- Hebel A., (*Pòstapòkalipticzné*) *scynanié kanie* (author's [Hebel's] own copy).
- Hebel A., Personal communication.
- Hilferding A.F., *Resztki Słowian na południowym wybrzeżu Morza Bałtyckiego*, translated by N. Perczyńska, ed. by J. Treder, afterword by H. Popowska-Taborska and J. Treder, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie, Gdańsk 1989.
- Kalinowski D., Personal communication.
- Kleba J., *Starodawny obrzęd świętojańskiej zabawy ścinania kani na północnych Kaszubach* [in:] J. Rompski, *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*, Muzeum Etnograficzne, Toruń 1973.
- Mosbach A., *Wiadomość o Kaszubach. Rękopis z 1847 r.*, ed. by J. Treder, Wydawnictwo Region, Gdynia 2006.
- Prószyński Z., *Z belferskiego podwórka: wspomnienia z Kaszub*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1984.
- Rompski J., *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*, Muzeum Etnograficzne, Toruń 1973.
- Rompski J., *Ścinanie kani. Widowisko regionalne* [in:] J. Treder, *Zwyczaj i widowisko „Ścinania kani” w etnologii i literaturze*, Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej, Wejherowo 2012.

⁸⁶ Hebel has written a few dramatic versions of the custom and is one of the most active contemporary authors in the Kashubian theatre. He is the leader of the ZYMK group. Hebel works as a journalist, a playwright, an actor, and a satirist. The author is associated with northern Kashubia (Luzino/Wejherowo). Personal communication.

⁸⁷ A. Hebel, (*Pòstapòkalipticzné*) *scynanié kanie* (author's own copy).

- Samp J., *Droga na sabat*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1981.
- Schmandt P., *Sobótko, ścinanie kani, ogień i czary na Kaszubach*, Wydawnictwo Region, Gdynia 2014.
- Siemiński T., Szroeder J., *Ścinanie kani. O dawnej obrzędowości i współczesnych zwyczajach świętojańskich na Kaszubach* [in:] *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych*, ed. by J. Hajduk-Nijakowa, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Opole 2014.
- Sychta B., *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, vol. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968.
- Tarnowski Sz., *Ścinanie kani, starożytno-widowisko kaszubskie* [in:] J. Rompski, *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*, Muzeum Etnograficzne, Toruń 1973.
- Treder J., *Zwyczaj i widowisko „Ścinania kani” w etnologii i literaturze*, Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej, Wejherowo 2012.

Internet sources

- Ceynowa F., *Ścinanie kani*, “Nadwiślanin” 1851, no. 19, <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/33075/edition/41530/content> [accessed: 1.02.2019].
- Ceynowa F., *Świętojanki czyli sobotki*, “Nadwiślanin” 1851, no. 18, <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/33074/edition/41529/content> [accessed: 1.02.2019].
- Kalinowski D., *Ścinanie kani Jana Rompskiego: dawna i współczesna moc rytuału*, “Acta Cassubiana” 2010, vol. 12, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Cassubiana/Acta_Cassubiana-r2010-t12/Acta_Cassubiana-r2010-t12-s33-47/Acta_Cassubiana-r2010-t12-s33-47.pdf [accessed: 9.06.2019].
- Kolczyński J., *Kozioł ofiarny a etnologia w teorii René Girarda*, “Etnografia Polska” 1995, vol. 39, http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/1442/Stroony%20od%20EP_XXXIX-6_Kolczy%C5%84ski.pdf [accessed: 9.06.2019].
- Leviticus, 16, 20–22, *World English Bible*, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Leviticus+16%3A2022&version=NIV> [accessed: 2.02.2019].
- Masowa ofiara ze zwierząt w Nepalu*, “Rzeczpospolita”, <https://www.rp.pl/artykul/1160980Hekatomba-w-Nepalu--300-tys--zwierzat-idzie-pod-noz.html> [accessed: 10.06.2019].
- Niedzielski G., *Marzanna – Cerera czy Hekate?*, <http://www.bogowiepolscy.net/marzanna-1.html> [accessed: 3.03.2019].
- Romejko A., *Teoria mimetyczno-ofiarnicza – wprowadzenie do antropologii René Girarda*, “Studia Gdańskie” 2002–2003, vol. 15–16, http://www.studiagdanskie.diecezja.gda.pl/pdf/sg_xv-xvi.pdf [accessed: 23.12.2019].

- Steiter M., “Rytuał” [in:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/262/rytual#> [accessed: 20.03.2019].
- Stomma L., *Obraz Żyda w strukturze polskich mitów chłopskich*, “Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1989, vol. 43, no. 1–2, http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/3332/Strony%20od%20PSL_XLIII_nr1-2-14_Stomma.pdf [accessed: 14.02.2020].
- Ścinanie kani – film dokumentalny*, directed by A. Szczypta, Poland 2008, https://archive.org/details/Scinanie_kani_dokument [accessed: 9.06.2019].

Mateusz Godlewski

Uniwersytet Warszawski

RESTAGING THE QUEST: SHAKESPEARE'S *THE TEMPEST* AS A MYTHOPOEIC WORK¹

Mythology and mythical thinking are the prism through which many literary critics view Shakespeare's plays. This is hardly surprising since the sources Shakespeare used to compose his stories often take their origin in the beliefs of Greeks or Romans (the main such source are Ovid's *Metamorphoses*²). The relation between Shakespeare and mythology has been very well covered by academics of all periods, who meticulously list all Shakespeare's motifs or dramatic figures which show similarity to mythological heroes or mythic patterns.³ Awareness of all these references and allusions have made us think about Shakespeare as a great interpreter of

¹ The essay constituted a part of my BA thesis written under the supervision of Dr hab. Anna Cetera-Włodarczyk, prof. UW. Date and place of the defence: 18 September 2018, Warsaw.

² As Charles and Michelle Martindale observe, "Shakespeare's most obvious debt to Ovid – and, to a lesser extent, to Virgil – is the whole system of Graeco-Roman mythology to which he had constant recourse throughout his career." Ch. Martindale, M. Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity: An Introductory Essay*, Routledge, London 1990, p. 82.

³ Cf., e.g., a classic study: R.K. Root, *Classical Mythology in Shakespeare*, Holt, New York 1903. More recent publications on the subject include: *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, ed. by A.B. Taylor, Cambridge University Press, Cambridge 2000; J. Bate, *How the Classics Made Shakespeare*, Princeton University Press, Princeton 2019.

myths, who retells them with poetical wit and wisdom, making them approachable and topical for his contemporaries. W.H. Auden made his own brief contribution to this debate in his *Lectures on Shakespeare* – a series of lectures he gave in 1946/1947, later on transcribed by his students and published. Speaking of *The Tempest*, Auden does not merely find analogies with well-known myths, but points out the difference which supposedly distinguishes this play from the rest of Shakespeare's canon: "Lastly, in *The Tempest*, Shakespeare succeeds in writing myth – he'd been trying to earlier, not altogether successfully."⁴

Later on Auden refers to *The Tempest* as "a mythopoeic work." Since the poet did not prepare the lectures for print, his thoughts on *The Tempest* lack a coherent line of an argument. He does not elaborate on this aspect of the play, but proceeds to other matters he finds prominent in the text. However, his passing remark about the mythopoeic character of *The Tempest* is worthy of further study.

In his essay '*Antony and Cleopatra*: *The Limits of Mythology*', Harold Fisch observes that scholars studying relations between Shakespeare and myths focus mainly on the structure of the plays, which is often strongly symbolic and therefore corresponds with mythological stories.⁵ *The Winter's Tale*, for example, beginning in winter and ending in summer, resembles the rhythm of fertility (which elucidates the play's motifs of death and resurrection); the action of *King Lear* brings to mind circular movement (the cyclical order of the Wheel of Fortune), etc. These are only two examples, but similar observations have been made on nearly all of Shakespeare's works.⁶ Shakespeare himself has in some way explained his craft in the words which he put in the mouth of Menenius in *Coriolanus*: "I shall tell you / A pretty tale. It may be you have heard it, / But since it serves

⁴ W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, Princeton University Press, Princeton 2002, p. 296.

⁵ H. Fisch, '*Antony and Cleopatra*: *The Limits of Mythology*', "Shakespeare Survey" 1970, vol. 23, pp. 59–68.

⁶ Cf. J.A.K. Thompson, *Shakespeare and the Classics*, Allen & Unwin, London 1952.

my purpose, I will venture / To stale't a little more" (1.1.81–84).⁷ However, Fisch argues that *Antony and Cleopatra* somewhat stands out in this crowd.⁸ Since the characters from the very first scene are deified and directly linked with the gods (from more than one mythology), the mythical pattern of the play seems to be also its actual subject. Such reading of the play allows one to assume that Shakespeare was not only well-read in myths and able to graft them onto the stories he wrote for the theatre, but that he was also aware of their structure, influence, and importance. Hence, some of his plays may also be interpreted as a commentary on the very idea of myth. Fisch considers *Antony and Cleopatra* to be such a commentary; as this paper will argue, *The Tempest* also seems to be such a case.⁹ Not only does Shakespeare suggest in *The Tempest* the particular significance of myths, but he puts his knowledge and abilities to use for yet another reason – to create a myth of his own.

How does Auden understand the mythos-making character of a work of literature? In his lectures on Shakespeare he does not provide his listeners with a precise system of views on literature nor even definitions of notions such as “myth.” Instead, he tries to convey his subjective reading and interpretation of the plays in question. In his deeply personal approach, the myth is something beyond words; even when conveyed via language, the words are of less importance.¹⁰ He explains this with the help of C.S. Lewis, who writes:

⁷ W. Shakespeare, *The Tempest* [in:] *The Norton Shakespeare*, ed. by S. Greenblatt et al., 3rd ed., W.W. Norton, New York – London 2016. All the quotes from Shakespeare are from *The Norton Shakespeare* edition unless otherwise noted.

⁸ H. Fisch, ‘*Antony and Cleopatra*’..., p. 59.

⁹ Ibidem, p. 59–60. Cf. also Valentini, p. 102: “Throughout the play the mythological references provided yet another framework against which to measure the largeness or the inadequacy of the protagonists and the myths themselves are subject to multiple interpretations.” M. Valentini, ‘*Antony and Cleopatra*’ and the Uses of Mythology, “*Memoria di Shakespeare: A Journal of Shakespearean Studies*” 2017, no. 4, pp. 87–102.

¹⁰ W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*..., p. 297.

“Myth does not essentially exist in words at all. [...] What really delights and nourishes me is a particular pattern of events, which would equally delight and nourish if it had reached me by some medium which involved no words at all – say by a mime, or a film.”¹¹ Myths, originating from oral cultures, neither have one author nor exist in one, never-changing version. Similarly, parents telling their children fables and fairy tales, the plots of which are still commonly known in modern societies, rarely pay attention to the authorship of the particular versions of the stories they impart. The stories are constantly rewritten, retold, republished, restaged, and the myth they contain remains. Lewis’s idea of the essence of the myth conveyed as if regardless of the words used to express it, corresponds with Auden’s intuition. In the latter’s opinion, *The Tempest* may be – and has been – adapted for media which do not rely on language, and the myth would not be lost in the process. To Auden, this is a distinctive trait of a mythical work of literature.¹²

In this context, the ballet adaptation of *The Tempest* by Krzysztof Pastor (premiered in 2014 in Amsterdam) may hardly be seen as an exemplary case of such transition from a verbal to a nonverbal medium. In the production staged in Warsaw in 2016 (at the Teatr Wielki), in a few scenes the action on the stage is accompanied by a voice-over – an actor reads chosen passages from Shakespeare’s text.¹³ In ballet, an essentially wordless medium, the use of language is always a bold artistic choice. It is either the proof of the artists’ loss of trust in what dance and scenic movement alone may convey, or an attempt to enhance the content of the production in an unorthodox way. Though most of the reviewers favoured the first interpretation, the choreographer insisted on the second interpretation and claimed: “I have used words not only because of their beauty, but

¹¹ C.S. Lewis, *George MacDonald: An Anthology*, New York 1978, pp. xxvi–xxvii [in:] W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare...*, p. 296.

¹² W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare...*, p. 297.

¹³ *The Tempest. Ballet by Krzysztof Pastor after William Shakespeare*, choreography by K. Pastor, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2016.

also due to the profound meaning of the text. It is like introducing an additional character.¹⁴

Arguably every Shakespeare play may be adapted as a ballet (Pastor himself did it previously in the case of *Romeo and Juliet*), but Auden claims that *The Tempest* is very suitable for such a transfer (more than other plays from Shakespeare's canon, one assumes) because the story may be well expressed without words.¹⁵ Perhaps the reason why Pastor felt inclined to use text in his production was that dance fulfilled the narrative role so easily and effectively that he felt something else needed to be added. Having successfully conveyed the myth through dance and movement, he added text not as a narrative tool, but rather as an additional commentary, underlining the most significant elements of his adaptation. It is my belief that the presence of this additional "voice" or "character" extends the interpretative possibilities of Pastor's *The Tempest*. Whether this idea indeed contributed to the artistic quality of the show is quite another question.

Cinema is another medium which essentially does not rely on language. One can provide language-free examples emphasising particular features of *The Tempest*.¹⁶ Even at the beginning of the cinema, the lack of sound did not discourage directors from adapting it for the screen. A silent *The Tempest* from 1908 was neither the first film adaptation of Shakespeare's play nor one that has ever received much critical attention, but it is interesting for another reason.¹⁷ In the twelve-minute-long material, the plot of the play is not only quite faithfully encapsulated (with unavoidable shortcuts and omissions, of course), but it also includes scenes not presented in the play but only referred to by the characters, i.e., the crucial

¹⁴ Original: "Użyłem słowa nie tylko ze względu na jego piękno, ale też na głębokie znaczenie tekstu. To będzie jakby wprowadzenie dodatkowego bohatera." *The Tempest. Ballet by Krzysztof Pastor*... Translation by me – M.G.

¹⁵ W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*..., p. 297.

¹⁶ Cf. J. Buchanan, 'In Mute Despair': *Early Silent Films of 'The Tempest' and Their Theatrical Referents*, "Shakespeare" 2007, vol. 3 (3), pp. 315–336.

¹⁷ See J. Buchanan, *Shakespeare on Silent Film: An Excellent Dumb Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 77.

events from the past which shaped the current situation depicted in the play. In the movie we can see the following: Prospero's exile; his first steps on the island with his two-year-old daughter; Prospero's first encounter with Caliban; Ariel's release from a tree; and Prospero's use of magic that prompts a storm. There is also a scene introduced by a title card reading simply: "Ariel protects Miranda from Caliban."¹⁸ The depiction of this event is more detailed here than in Shakespeare's text. In the play Prospero reproaches Caliban, saying "[...] thou didst seek to violate / The honor of my child," to which Caliban replies, "Would't had been done! / Thou didst prevent me; I had peopled else / This isle with Calibans" (1.2.347–350). No further circumstances of this attempted rape are given; but in the movie we can see how Ariel scares the savage away from Miranda by turning into a monkey in a cinematographic gimmick. One may find it quite remarkable that despite the production's having such a short running time and despite the limitations of the early cinema, the director manages not only to convey the general plot of the play but also to add something new to it.¹⁹ *The Tempest* is famously strict in its adherence to the unities of time, place and action, which in the era of silent cinema must have coerced directors into dramatizing, rather than narrating, some events. But there is also another reason for them to do so: the openness of this play. Auden considers openness to be another characteristic trait of mythopoeic literature: "Like other mythopoeic works, *The Tempest* inspired people to go on for themselves."²⁰ He mentions Kafka and Cervantes, and Conan Doyle, whose works he considered mythopoeic. Reading *Don Quixote*, for instance, requires from the reader imagining "[...] episodes

¹⁸ *The Tempest*, directed by P. Stow, Clarendon Film Company, 1908.

¹⁹ Cf. the analysis of the film by Amanda Ruud: "[...] in addition to showing things that are unseen in Shakespeare's play, the early scenes of the film emphasize moments in which the senses can be cinematically surprised." A. Ruud, *Embodying Change: Adaptation, the Senses, and Media Revolution* [in: *The Routledge Companion to Adaptation*, ed. by D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts, Routledge, London 2018, p. 252.

²⁰ W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare...*, p. 297.

that Cervantes, as it were, forgot to tell us.”²¹ Such literature, he argues, constantly inspires artists to depict these episodes: to fill in the plot holes, voice the understatements, create new epilogues or prologues to the story.

Umberto Eco raised questions about “the openness” of literature and culture in general in his book *The Open Work*. He understands it as “the artist’s decision to leave arrangements of some constituents of a work to the public or to chance.”²² Eco’s conceptual framework represents a more theoretical view on literature than Auden’s. He claims that every work of literature is open to a certain extent (traditional or “classical” art less so than modern art, the latter often being deliberately and systematically ambiguous). Each personal reading of a text requires some interpretation of it, but it is also its performance (in a similar way to the performance of musical notes by a musician), because “in every reception the work takes on a fresh perspective for itself.”²³ Hence, after every individual reception the work is completed – but not closed, because hundreds of other performers can give it other closures. From this point of view, the reception of literature is at a certain level comparable to staging a drama. Shakespeare provides passages of dialogue and vague stage directions; the rest is to be imagined and put on stage by the director, and that is natural for a performance of the play. We do not know what Hamlet looks like, because the truth is that he looks like any actor that has ever played Hamlet. But this is not exactly the same as asking: what does Caliban look like? He may be an example of how different “the openness” of *The Tempest* is in comparison with other Shakespeare’s plays.

It is in particular two characters from the play seem to be a non-polished set of ideas exciting the imagination, rather than personages of flesh and blood (though in the case of Ariel such

²¹ Ibidem, p. 297.

²² D. Robey, *Introduction* [in:] U. Eco, *The Open Work*, translated by A. Canogni, Harvard University Press, Cambridge, MA 1989, p. ix.

²³ U. Eco, *The Open Work*..., p. 4.

epithet does not apply also for more obvious reasons). The descriptions of Caliban's physiognomy in Shakespeare's dialogue are never definitive and sometimes even self-contradictory. Prospero excludes him from the category of men, saying that he was "not honor'd with a human shape" (1.2.283–284). Similarly, Miranda tells Ferdinand about the only two men she has seen in her life, himself and her father (3.1.50–52), hence excluding Caliban from this group. Trinculo asks, "What have we here? A man or a fish? Dead or alive?" and proceeds to call him "a strange fish," but soon declares, "I do now let loose my opinion, hold it no longer: this is no fish, but an islander that hath lately suffered by a thunderbolt" (2.2.24–34). Since even the characters in the play have difficulties in figuring out what Caliban resembles or if he is a human at all, the ways he has been portrayed are remarkably varied and are always very significant for the interpretation of the whole play. Similarly, the appearance of Ariel, a magical creature, "a spirit," defies description. It is significant that throughout the play he remains invisible to some of the characters. A decision about the appearance of Ariel is another crucial choice by the director.

The appearance of some of the *dramatis personae* is not the only element of *The Tempest* which is only vaguely hinted at by Shakespeare and therefore ignites artists' imagination. The plot itself, because of its simplicity (in a rather radical reading by Harold Bloom the play is "fundamentally plotless"²⁴), is full of ambiguities or not fully resolved subplots that require more engagement on the part of the reader. What happened on the island during the twelve-year period Prospero and Miranda lived there? What happens after the resolution of the play and Prospero's supposed return to Milan? Even though *The Tempest* may not be as enigmatic as *Hamlet*, Auden is quite right when he speaks of many works influenced by *The Tempest* and peopled by its *dramatis personae*; they all attempt to answer some of the questions the play leaves unanswered. As I have shown

²⁴ H. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York 1998, p. 662.

above, the desire to do so is hard to resist even in the case of the makers of a short, silent film.²⁵

Consequently, Auden's reading of *The Tempest* as a mythopoeic text appears fully justified. And yet, to avoid confusion, one should more explicitly elucidate his understanding of the notion of myth and its relation to literature. In other words, in order properly to understand Auden's view of the play, one has to place his personal reading in a broader context and point out the thinkers to whom he is indebted. The most important thing to understand is that he uses the term "myth" in the context of literary criticism, which studies the mutual relation between myths and literature. In the eyes of many post-Romantic scholars, myth is, contrary to language, non-discursive and non-intellectual; if anything, it is – to use Ernst Cassirer's phrasing – "primal and emotion-laden 'language' of experience."²⁶ In the light of this view, Auden's notion of the extra-linguistic essence of the myth contained in *The Tempest* is easier to understand.

Critics such as Cassirer or Northrop Frye recognise the central cultural position of myth, a view apparently shared also by Auden. Speaking of Frye, it is worth mentioning how well *The Tempest* might be put into the hierarchical system which he proposed, i.e. "mythoi." "Mythoi" organises the entire literature into a spectrum: at one end of it stands "realistic" literature which aims at representing "the real world" as closely as possible, and at the opposite end of the spectrum stand literary works written in the "mythical mode." Frye uses this schematisation to organise our thinking about culture and literature, and by positing the core role of myth it assumes the "total mythopoeic structure of concern."²⁷ If we put *The Tempest* on this spectrum, we could reconcile Auden's intuition with Frye's theory and show how *The Tempest* stands out in Shakespeare's canon as it is

²⁵ Cf. J. Buchanan, "In Mute Despair"..., pp. 315–336.

²⁶ C.E. Reeves, *Myth Theory and Criticism*, The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism, <https://www.ndsu.edu/pubweb/~cinichol/271/Myth%20Theory%20and%20Criticism.htm> [accessed: 5.08.2018].

²⁷ *Ibidem*.

written in a “mythical mode” to an extent much greater than other works by him.

Frye suggests that “in terms of narrative, myth is the imitation of actions near or at the conceivable limits of desire.”²⁸ Prospero may not be a god, but the magic powers he wields make him unparalleled among Shakespeare’s characters. Prospero’s magic allows him to enact all of his scenarios and desires; on his island he does indeed perform the role of some god or at least the director on the stage.

Frye’s theory is rooted in the works of Carl Jung whose archetypal vocabulary he adopted. Matching dramatis personae of *The Tempest* to some of the Jung’s archetypal figures would not be difficult; *The Tempest* might easily provide exemplary figures of an old wise man/mentor/wizard (Prospero), his evil counterpart (Antonio), a chaste, innocent child (Miranda), a trickster, a fool (Ariel), etc., which indicates the play’s mythic character. Caliban makes an interesting case here. He matches a medieval figure present in the culture of the Renaissance: the Wild Man, who, Stephen Greenblatt writes, “at the furthest extreme [...] shades into the animal” and who serves “as a screen onto which Renaissance Europeans, bound by their institutions, project their darkest and yet most compelling fantasies.”²⁹ As has been suggested before, Shakespeare presents Caliban so that the way he is portrayed on stage says a lot about people’s worldview at the time, and this, too, is characteristic of “mythic literature.” Analogously, myths may be considered litmus papers for given societies: the way they are understood and adapted tells us a lot about the state of a particular culture.³⁰

This reading of Caliban’s character is connected with another context, one of the most prominent in the critical reception of

²⁸ N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, New Jersey 1971, p. 136.

²⁹ S. Greenblatt, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, Routledge, New York 1992, p. 22.

³⁰ For the role of myth in culture, see e.g. T. Danilova, S. Galyna, V. Shynkaruk, *Myth as a Phenomenon of Culture*, “National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald” 2018, no. 4, pp. 17–22.

The Tempest, i.e., the postcolonial reading of the play. Reeves remarks that the core of Frye's approach is that he "ultimately identifies the 'quest-myth' in its various forms as the central myth (mono-myth) of literature."³¹ Perhaps the reason why this time Shakespeare succeeds in his attempt to create a myth is that he well captures early seventeenth-century social moods; the myth was recognized and embraced because it was needed in that particular socio-historical context. The fact that *The Tempest* was probably inspired by the historical shipwreck in 1609 of the fleet carrying settlers and supplies to Virginia is not without significance. In the face of the challenges that the geographical discoveries brought upon Europeans, they might have needed their own new *Odyssey*. Did Shakespeare's success stem from the fact that he restaged at the right time the old myth, the one that Frye saw as the central *quest-myth*? Even if such claim may seem oversimplified, the postcolonial critique of the play provides many arguments for it.³²

Reading *The Tempest* with regard to Frye's theory of myths clearly points out the mythic character of the play suggested by Auden. Among numerous adaptations of the play, one may find many productions based on such interpretations, which try to capture the play's "extra-linguistic essence." Considering the relation between the myth and *The Tempest*, one other thing is worth mentioning. In the last issue of *Sandman*, an award-winning comic book series written by Neil Gaiman, the main character is William Shakespeare himself struggling to compose his (supposedly) "last" play. As the story unravels, it becomes clear that *The Tempest* is one of the two plays (along with *Midsummer's Night Dream*) William has written for Dream of the Endless, the ruler of the world of dreams. The plot of *The Tempest* is given here in a few panels accompanied by barely

³¹ C.E. Reeves, *Myth Theory and Criticism*...

³² Cf. C. Frey, 'The Tempest' and the New World, "Shakespeare Quarterly" 1979, vol. 30, no. 1, pp. 29-41; J. Wylie, *New and Old Worlds: 'The Tempest' and Early Colonial Discourse*, "Social & Cultural Geography" 2000, vol. 1, issue 1, pp. 45-63.

a few passages from the play, which indirectly confirms Auden's insights about the play's non-linguistic appeal. Gaiman also considers this play to be distinguishable from other pieces in the Shakespeare canon. I mention *Sandman* #75 here also because it hints at quite another myth (though understood in a different way) that *The Tempest* introduced – the myth of its author. In Gaiman's artistic vision, William views this play as “merely a fairy story all parents tell to amuse their children” and he asks for an explanation why Dream desired this particular piece of work. “I wanted a tale of graceful ends [...]” Dream answers, “about a King who drowns his books and breaks his staff, and leaves his kingdom. About a magician who becomes a man.”³³ Previously, when William recites Prospero's famous last speech, in the sequence of panels William's appearance is shown interchangeably with Prospero's.³⁴ In *Sandman*, Prospero is clearly a character with whom his author directly identifies himself. It supports the common (though oversimplifying) claim that Prospero may be identified with Shakespeare, as he is often seen in the popular imagination³⁵: a manipulative (theatre) director, well aware of the scope of his (artistic) power, wishing to return home and to achieve reconciliation with his daughter.³⁶ However, the more we

³³ N. Gaiman, *Sandman* #75, art by C. Vess, Vertigo – DC Comics, [n.p.] 1996, p. 35.

³⁴ *Ibidem*, p. 27.

³⁵ As early as in 1875, Edward Dowden states: “[...] we identify Prospero in some measure with Shakespeare himself [...] because the temper of Prospero, the grave harmony of his character, his self-mastery, his calm validity of will, his sensitiveness to wrong, his unfaltering justice, and, with these, a certain abandonment, a remoteness from the common joys and sorrows of the world, are characteristic of Shakespeare as discovered to us in all his latest plays.” E. Dowden, *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*, Harper & Brothers, New York 1831, p. 371. Earlier still, in his lecture on the play Coleridge names Prospero “the very Shakespeare himself, as it were, of the tempest”. S.T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare (1811–1819)*, ed. by A. Roberts, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016, p. 136.

³⁶ Cf. e.g. R. Abrams, ‘*The Tempest*’ and the Concept of the Machiavelian Playwright, “English Literary Renaissance” 1978, vol. 8 (1), pp. 43–66;

know about Shakespeare, the more enigmatic he seems. *The Tempest* was not his last work, though perhaps the last he wrote alone – and yet it is widely considered to be Shakespeare's "last will" and his artistic farewell to the stage and audience. Many characters he created have outlived him and are constantly present in our culture, but *The Tempest*, perhaps more than his other works, has helped to shape the (pop-)cultural image of Shakespeare himself.³⁷

In the much earlier *Titus Andronicus*, Lavinia, with her arms and tongue cut off, points out a passage from Ovid's *Metamorphoses* in order to explain who has raped and mutilated her (4.1.41–53). This may be interpreted as an allegory of how Shakespeare viewed and used myths: he encapsulated their structure and motifs for his own purposes. Having successfully done so, which allowed him to understand their composition and significance, he also succeeded – as I have attempted to prove – in creating a myth of his own.

Bibliography

- Abrams R., "*The Tempest*" and the Concept of the Machiavellian Playwright, "English Literary Renaissance" 1978, vol. 8 (1).
- Auden W.H., *Lectures on Shakespeare*, Princeton University Press, Princeton 2002.
- Bate J., *How the Classics Made Shakespeare*, Princeton University Press, Princeton 2019.
- Bloom H., *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York 1998.
- Buchanan J., "In Mute Despair": Early Silent Films of *The Tempest* and their Theatrical Referents, "Shakespeare" 2007, vol. 3 (3).

D.E. Dreher, *Domination and Defiance: Fathers and Daughters in Shakespeare*, The University Press of Kentucky, Lexington 1986, pp. 157–163.

³⁷ As Emma Smith notes, "that Prospero's lines in *The Tempest* could serve as Shakespeare's own epitaph gives marble form to a myth eliding the author and his character that began in the Restoration period and continues today." E. Smith, *This is Shakespeare*, Penguin Random House UK, London 2019, p. 304.

- Buchanan J., *Shakespeare on Silent Film: An Excellent Dumb Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Coleridge S.T., *Lectures on Shakespeare (1811–1819)*, ed. by A. Roberts, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.
- Danilova T., Galyna S., Shynkaruk V., *Myth as a Phenomenon of Culture*, “National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald” 2018, no. 4.
- Dowden E., *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*, Harper & Brothers, New York 1875.
- Dreher D.E., *Domination and Defiance: Fathers and Daughters in Shakespeare*, The University Press of Kentucky, Lexington 1986.
- Eco U., *The Open Work*, translated by A. Cancogni, Harvard University Press, Cambridge, MA 1989.
- Fisch H., ‘*Antony and Cleopatra*’: *The Limits of Mythology*, “Shakespeare Survey” 1970, vol. 23.
- Frey C., “*The Tempest*” and the New World, “Shakespeare Quarterly” 1979, vol. 30, no. 1.
- Frye N., *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, New Jersey 1971.
- Gaiman N., *Sandman #75*, art by C. Vess, Vertigo – DC Comics, [n.p.] 1996.
- Greenblatt S., *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, Routledge, New York 1992.
- Martindale Ch., Martindale M., *Shakespeare and the Uses of Antiquity: An Introductory Essay*, Routledge, London 1990.
- Robey D., *Introduction* [in:] U. Eco, *The Open Work*, translated by A. Cancogni, Harvard University Press, Cambridge, MA 1989.
- Root R.K., *Classical Mythology in Shakespeare*, Holt, New York 1903.
- Ruud A., *Embodying Change: Adaptation, the Senses, and Media Revolution* [in:] *The Routledge Companion to Adaptation*, ed. by D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts, Routledge, London 2018.
- Shakespeare W., *The Norton Anthology*, ed. by S. Greenblatt et al., 3rd ed., W.W. Norton, New York – London 2016.
- Shakespeare’s Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, ed. by A.B. Taylor, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Smith E., *This is Shakespeare*, Penguin Random House UK, London 2019.
- The Tempest*, directed by P. Stow, Clarendon Film Company, 1908.
- The Tempest. Ballet by Krzysztof Pastor after William Shakespeare*, choreography by K. Pastor, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2016.

Thompson J.A.K., *Shakespeare and the Classics*, Allen & Unwin, London 1952.

Valentini M., "Antony and Cleopatra" and the Uses of Mythology, "Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies" 2017, no. 4.

Wylie J., *New and Old Worlds: "The Tempest" and Early Colonial Discourse*, "Social & Cultural Geography" 2000, vol. 1, issue 1.

Internet sources

Reeves C.E., *Myth Theory and Criticism*, The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism, <https://www.ndsu.edu/pubweb/~cinichol/271/Myth%20Theory%20and%20Criticism.htm> [accessed: 5.08.2018].

Anna Gluszek
Uniwersytet Gdański

THE ESSAYIST THOMAS DE QUINCEY:
THE MOTIF OF MELANCHOLY
AS ONE OF THE CAUSES AND THE EFFECTS
OF OPIUM ADDICTION IN
*CONFESSIONS OF AN ENGLISH OPIUM-EATER*¹

The following article will be devoted to the analysis of the motif of melancholy in Thomas De Quincey's *Confessions of an English Opium-Eater*, as well as to a description of the notion of melancholy and its historical evolution. In the analysis, the following factors will be taken into consideration: the autobiographical motive, the language used, and the associations with the theory of melancholy.

The introductory part is devoted to an explanation of the term "melancholy." As the definition of the term contains numerous meanings and connotations, a thorough discussion of the definition is necessary. Emphasis will be put on the significance and meaning of the term in antiquity because during this period the study of the human psyche, including the study of melancholy, began and had a great impact on subsequent research.

Many different definitions and meanings of the word melancholy have existed throughout the centuries. New ones have coexisted

¹ The article is a fragment of a master's thesis written in the Institute of English and American Studies (University of Gdańsk) under the supervision of Dr hab. Mirosława Modrzewska, prof. UG.

with older ones. They all derive from basic theories that date back to antiquity. Subsequently, these theories developed into the so-called theory of *quattuor humores* (or “humorism”) which was first formulated by Hippocrates in the fifth century B.C. and developed by Galen around 165 A.D.² According to Liliana Barczyk-Barakońska, the first known theory of melancholy refers to the belief that there are four substances existing in the human body: blood, phlegm, yellow bile, and black bile.³ They were considered to mirror the four elements as well as the four seasons. Every substance was active during a particular season of the year representing and determining different character traits. Blood was associated with air, active mostly in spring and dominating in childhood. Yellow bile was perceived as a metaphor of fire, active in summer and dominant in adolescence. Phlegm was connected with water, active in winter and its quantity dominant in old age. Black bile, which refers to melancholy, was associated with earth, as its qualities are cold and dry. It is sympathetic to night time and active mostly in autumn. It dominates in adulthood. This particular fluid is produced by the liver and is associated with the colour black, and with the slowest of the planets, Saturn.⁴

As we learn from Barczyk-Barakońska, it was widely acknowledged that these four body fluids, mixed in various proportions, are responsible for certain personality traits, moods, and attitudes of a human being. Such division is also closely connected to the idea that human life can be perceived as a cycle, and to the metaphor of the life cycle as the cycle of the year; hence four seasons are assigned to the consecutive stages of life.⁵

² L. Barczyk-Barakońska, *Melancholy Discourse in the Baroque: A Reading of Robert Burton's "Anatomy of Melancholy,"* Agencja Artystyczna Para, Katowice 2009, p. 10.

³ Ibidem.

⁴ R. Klubanski et al., *Saturn i Melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki,* translated by A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009, p. 31.

⁵ L. Barczyk-Barakońska, *Melancholy Discourse in the Baroque...*, p. 10.

The deficiency or excess of one of the fluids results in various diseases depending on the substance involved. The symptoms of the disease caused by black bile or later *humor melancholicus*, in comparison to the remaining three substances, were associated with the human psyche, not the body as such. The most recognisable symptoms were anxiety and despondency. Research based on numerous observations gave the foundation to the proto-psychological theory of the four temperaments (“humourism”), which were sanguine, choleric, melancholic, and phlegmatic. Yellow bile was associated with the choleric type, phlegm with the phlegmatic type, blood with the sanguine type, and black bile with the melancholic type.⁶

Simultaneously, other lines of enquiry were developing. Hence, the association with Saturn (the Greek Cronus) is significant for defining melancholy and the symbols connected with it. According to Jack Tresidder, in antiquity people associated the planets with certain gods and believed that they influence the course of events on Earth.⁷

This association contributed to the development of the planets’ symbolic meanings. Contemporary astrologists were convinced that the Earth is at the centre of the universe surrounded by seven celestial bodies; hence seven days of the week. They associated these planets with certain features corresponding with their movement or colour. The Moon, Mars, and Saturn were considered to favour evil. Saturn is dark and notably slow; its orbital period is almost thirty years.

Throughout antiquity, many philosophers and scientists were involved in developing the theory of melancholy described above. The main assumptions established are the distinction between four body fluids, describing their characteristics, and elucidating the relation between the fluids and the human psyche, all of which resulted in formulating the theory of *quattuor humores*. Also, many philosophers discussed the causes and symptoms of melancholy. The main

⁶ R. Klibansky, *Saturn i Melancholia...*, p. 31.

⁷ J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, translated by B. Stokłosa, RM, Warszawa 2005, p. 167.

symptoms mentioned by scholars are anxiety, depressive states, sadness, and sloth. On the other hand, melancholy was perceived as a symptom of intellectual genius.⁸ Because of its physical features and mythological connotations, Saturn naturally became the most recognisable symbol of melancholy.⁹

The most remarkable example of a literary work of the Baroque raising the subject of melancholy is Robert Burton's comprehensive treatise *The Anatomy of Melancholy* which was an attempt to summarise and revise knowledge on the subject.¹⁰

Another influential and much later scholar dealing with melancholy was Sigmund Freud. In his essay *Mourning and Melancholia*, he emphasizes the difference between mourning, which is defined as grief after a loss, and melancholy, which is defined as a depressed mood but without a specific, conscious cause, though both disorders have the same symptoms. While Freud states that mourning can be cured naturally by the process of grieving, melancholy requires psychoanalysis to get to the core of the problem.¹¹

Subsequent medical research and discoveries by the mid-twentieth century contributed to the development of the electro-shock therapy and lobotomies as a treatment for depression.¹² Moreover,

⁸ T. Lousa, *Madness, Melancholy and Genius: From Antiquity to Renaissance's Humanism – a Tribute to Francisco de Holanda (1517–1585)*, https://www.academia.edu/16355089/Melancholy_and_Genius_from_Antiquity_to_Renaissance_s_humanism_-_a_tribute_to_Francisco_de_Holanda_1517-1585_-_International_Conference_of_the_Taiwan_Association_of_Classical_Medieval_and_Renaissance_Studies_Madness_Sacred_and_Profane_23th-24th_October_2015 [accessed: 31.03.2020].

⁹ R. Klibansky, *Saturn i Melancholia...*, p. 32.

¹⁰ M. Bragg, *In Our Time: The Anatomy of Melancholy*, <https://www.bbc.co.uk/programmes/b010y30m> [accessed: 4.01.2021].

¹¹ E. Hilman, *Freud on Mourning and Melancholia (1917)*, Thoughts on Psychoanalysis, <https://thinkingthoughtsdotorg.wordpress.com/2013/05/13/freud-on-mourning-and-melancholia/> [accessed: 31.03.2020].

¹² M.A. Faria Jr., *Violence, Mental Illness, and the Brain – A Brief History of Psychosurgery: Part 1 – From Trephination to Lobotomy*, Surgical Neurol-

in 1952 mental disorders were classified into formal categories in the American Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM). Then the term “melancholy” was officially replaced with “depressive reaction.”¹³ This term was used to describe symptoms such as chronic low mood and sadness as a result of various life events.¹⁴ That was a continuation of what Freud had written about it. Also, during the 1950s, because of the development of the pharmaceutical industry, many mood-altering drugs were introduced to the market; Valium became one of the most popular.¹⁵ After that period, drugs were and still are widely used in treating depression together with a proper therapy. Mood-altering drugs changed earlier conceptions about melancholy and depression, which started to be perceived as a disease with biological roots. In the latest version of the DSM, to be diagnosed with major depressive disorder, the patient has to meet certain criteria such as the presence of a dysphoric mood.¹⁶ They also must be diagnosed with five symptoms from the list, for example, lack of energy or loss of interest. Finally, symptoms have to last at least a fortnight.¹⁷ The last change to the DSM was to add possible grades of depression, which are to help in diagnosis. They vary from low-grade depression to prolonged depression.¹⁸

ogy International, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3640229/> [accessed: 31.03.2020].

¹³ B. McKay, K. McKay, *The History of Depression*, The Art of Manliness, <https://www.artofmanliness.com/articles/the-history-of-depression/> [accessed: 31.03.2020].

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ *The History & Evolution of Mental Health & Treatment*, Sunrise House, <https://sunrisehouse.com/research/history-evolution-mental-health-treatment/#From-Lobotomies-to-Psychopharmacology> [accessed: 14.02.2020].

¹⁶ *Depressive Disorders* [in:] *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 5th ed., American Psychiatric Association, Arlington, VA 2013, p. 160, <https://cdn.website-editor.net/30f11123991548a0af708722d458e476/files/uploaded/DSM%2520V.pdf> [accessed: 31.03.2020].

¹⁷ Ibidem, p. 161.

¹⁸ *DSM History*, American Psychiatric Association, <https://www.psychiatry.org/psychiatrists/practice/dsm/history-of-the-dsm> [accessed: 25.02.2020].

Thomas De Quincey: The author's background as the reason for his suffering

As an adolescent, Thomas De Quincey (1785–1859) was alienated from his family because of his sensitivity. His father died prematurely and De Quincey was brought up by his mother. It was a troublesome period for him as he confessed to have negative feelings towards his attendants and an abusive older brother.¹⁹ Nevertheless, he had a close relationship with his sisters. Unfortunately, one of them died aged nine, which, as Hayter writes, was truly detrimental to his mental health.²⁰ The young De Quincey, because of his difficult childhood, was prone to dreaminess and a feeling of inadequacy; simply, he had problems fitting in. It may seem that his anxiety and feeling of inadequacy were unfounded, as he was extraordinarily intelligent and talented. Moreover, people tended to like him, as he was charming and naturally elegant, though he was quite short.²¹

First, he took opium to relieve the pain of trigeminal neuralgia, which is a chronic pain disorder caused by an affliction of facial nerves.²² It is also crucial to mention that he was not breaking the law, as opium was legal and common in Romantic England and people were not fully aware of the dangers of its abuse.²³ The first restriction concerning the use and the purchase of opium and its derivatives was introduced in 1868 with the Pharmacy Act. As a result, corner shops and small grocers could not procure pure opium anymore,²⁴ the sales

¹⁹ A. Hayter, *Introduction* [in:] T. De Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, introduction by A. Hayter, Penguin, London 1982, p. 8.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 10.

²² *Ibidem*, p. 14.

²³ E. Castelov, *Opium in Victorian Britain*, Historic UK, <https://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofBritain/Opium-in-Victorian-Britain/> [accessed: 31.03.2020].

²⁴ Ch. Arellano, *Victorian Period: The Pharmacy Act of 1868*, Digital Literature, <https://chelsiarellano.wordpress.com/2014/12/07/victorian-period-the-pharmacy-act-of-1868/> [accessed: 15.04.2018].

of opium and morphine were restricted, and pharmacists were required to keep records of the purchasers.²⁵

However, during De Quincey's lifetime opium was entirely legal and widely used. De Quincey's abuse was a result of taking laudanum, which is a tincture of opium that contains approximately 10% of powdered opium. In this period laudanum had a number of applications, and was used to treat health problems such as headaches, cough, diarrhoea, or allergies.²⁶

Marcus Boon in *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs* emphasizes that *Confessions of an English Opium-Eater* was "the first literary text devoted to drugs"²⁷ and that it is important for shaping the development of this particular theme. De Quincey was a pioneer in this field also because of the popularization and general acceptance of the use of opiates during the Romantic period. Before this period, hard drugs were associated, for example, with witchcraft. Such prejudice was changed partly because of the publication of *Confessions*. Another view is that before the publication of the *Confessions*, the problem of drug abuse was ignored by society and drug use was associated only with the lower classes of contemporary British society.²⁸ De Quincey developed the concept of "recreational drug use," and by describing various possible states after taking opium, he emphasized that laudanum was more than just a medicine.²⁹

²⁵ Ibidem.

²⁶ E. Castelow, *Opium in Victorian Britain...*

²⁷ M. Boon, *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs*, Harvard University Press, Cambridge 2005, p. 13.

²⁸ Ibidem, p. 14.

²⁹ R. Morrison, *The 19th century book that spawned the opioid crisis*, The Conversation, <https://theconversation.com/the-19th-century-book-that-spawned-the-opioid-crisis-87615/> [accessed: 4.01.2021].

“The Pleasures of Opium”

The following part of my essay will be devoted to an analysis of the section of the *Confessions* entitled “The Pleasures of Opium” and the motif of melancholy it contains. De Quincey describes here some of the incidents he experienced while being under the influence of opium. He shares the deep thoughts and feelings accompanying him during his periods of intoxication. In most passages in this part of the book, opium is praised; so, without knowing the context and the remaining parts the reader might get the wrong impression of opium and think of it solely as a substance providing the “unimaginable pleasure.”³⁰

The chapter entitled “The Pleasures of Opium” starts with a recollection of the author’s first encounter with opium. He emphasizes its importance by giving the particular date of this event: “[...] that if it had been a trifling incident in my life, I might have forgotten its date: but cardinal events are not to be forgotten; [...] I remember that it must be referred to the autumn of 1804.”³¹ The detailedness of the description of this particular event proves how significant it was in the author’s life. He explains what his motivation was. As stated in the introduction by Alethea Hayter, he suffered from chronic pain.³² De Quincey writes that the pain was caused by his childhood habit of going to bed just after plunging his head into a basin of cold water.³³

According to his story, the day he took opium for the first time was the twenty-first day of a bout of pain and he accidentally met one of his acquaintances who recommended opium to him to relieve the condition.³⁴ De Quincey reacted enthusiastically, but he wrote about his feeling from the perspective of an opium addict who knew the deteriorating effects causing melancholic states, stressing

³⁰ T. De Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, introduction by A. Hayter, Penguin, London 1982, p. 70.

³¹ *Ibidem*.

³² A. Hayter, *Introduction...*, p. 14.

³³ T. De Quincey, *Confessions...*, p. 70.

³⁴ *Ibidem*.

the ambiguous nature of the addiction: "I had heard of it as I had of manna or ambrosia, but no further: how unmeaning a sound was it at that time! What solemn chords does it now strike upon my heart! What heart-quacking vibrations of sad and happy remembrances!"³⁵

The style of the *Confessions* is mostly essayistic, but some passages and descriptions of the author's feelings are poetic. The way the author describes his first opium experience is a good example of his poetic skills and proof of how well he was able to use language in order to depict his feelings:

But I took it: – and in an hour, oh! Heavens! What a revulsion! What an upheaving, from its lowest depths, of the inner spirit! What an apocalypse of the world within me! That my pains had vanished, was now a trifle in my eyes: – this negative effect was swallowed up in the immensity of those positive effects which had opened before me – in the abyss of divine enjoyment thus suddenly revealed.³⁶

Using such lyrical and picturesque metaphors is a stylistic device deployed in order to make the reader imagine feelings that he or she might have never experienced, showing the beauty and deceptive nature of such substances. Also, the feelings and visions caused by drug use are not natural states, so being able to pass them on to the readers to make them imagine the state is a literary skill.

De Quincey continues writing about the theoretical aspects of opium itself and its dosage. He also compares the state after taking the drug and after drinking wine: "The pleasure given by wine is always mounting, and tending to a crisis, after which it declines: that from opium, when once generated, is stationary for eight or ten hours [...]. Wine robs a man of his self-possession: opium greatly invigorates it."³⁷ In this excerpt the author praises the pleasure caused by opium over the state of being drunk.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem, p. 71.

³⁷ Ibidem, p. 73.

Not only does the author describe the feelings accompanying the use of opium, but he also writes about issues concerning the opium trade, opium preparation and intake, its composition, etc., as one can note in the following passage:

This first stage of its action always lasted with me, during my noviciate, for upwards of eight hours; so that it must be the fault of the opium-eater himself if he does not so time his exhibition of the dose (to speak medically) as that the whole weight of its narcotic influence may descend upon his sleep. Turkish opium eaters, it seems, are absurd enough to sit, like so many equestrian statues, on logs of wood as stupid as themselves.³⁸

The first part of the *Confessions* entitled “The Pleasures of Opium” does not indicate the author’s melancholy and problems with drug abuse directly. Nonetheless, a reader who is acquainted with De Quincey’s biography is able to distinguish a certain discrepancy between the positive tone of the text in its praise of opium, and the actual condition of a drug addict. It is also possible to draw such conclusion because of the signals noticeable in some passages of the text in which the author communicates between the lines that the drug is addictive or that sometimes his condition worsened. Despite his advocating the usage of opium, in “The Pleasures of Opium” De Quincey shows his weaknesses as he confesses that he was taking it because of his feelings of inadequacy and his symptoms of melancholy.

“The Pains of Opium”

“The Pains of Opium” are preceded by an introduction in which the author addresses the readers directly. He is afraid that the reader might be shocked with what he is going to read in the following part and, indeed, that he might decide to leave the text. The opening sen-

³⁸ Ibidem, p. 77.

tences of the introduction suggest the opening phrases of a confession or a conversation with a therapist, which suggests that writing the *Confessions* was a form of therapy for the author.

In the following part, the author asks the reader to move on with his narration to the year 1813 in which, as he confesses, he “suffered much in bodily health from distress of mind connected with a very melancholy event that happened in Manchester.”³⁹ The infamous event itself is marginalized and mysteriously described in the annotation. In this particular situation in the author’s life, the reader can notice a logical sequence of events: an unfortunate event leads to health problems, and these two things cause melancholy, which further causes health problems and a sombre mood.

The title of “The Pains of Opium” seems straightforward, but the word “pain” and its plural form generate complex meanings. The plural form means “great care or trouble.”⁴⁰ “Pain” itself has a few possible meanings, the most common of which are a “highly unpleasant physical sensation caused by illness or injury,”⁴¹ as well as “mental suffering or distress.”⁴² If we take these definitions into account, it is noticeable that in the “Pains” the author discusses both mental and physical aspects of his adversity caused by drug abuse. Another possible meaning is – “an annoying or tedious [...] thing,”⁴³ which shows the author’s exhaustion with the adverse effects of his melancholy and addiction. This also confirms the theory that De Quincey’s lifetime may be divided into constantly recurring periods: problem – melancholy – problem.

One of the disturbing pains De Quincey describes is the one associated with his numbness, and hence, the inability to write even simple letters. He states: “But for misery and suffering, I might indeed

³⁹ Ibidem, p. 86.

⁴⁰ “Pain” [in:] *Oxford Dictionaries*, www.en.oxforddictionaries.com/definition/pain [accessed: 18.04.2018].

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

be said to have existed in a dormant state. I seldom could prevail on myself to write a letter; an answer of a few words [...].⁴⁴ Again, he confesses to suffering that is both mental and physical – a statement which echoes Burton’s representation of the symptoms of melancholy.⁴⁵ According to the information published on Psychom.net, drug abuse increases the chances of suffering from depression and vice versa, and probably this is an exact description of De Quincey’s state at that time.⁴⁶ Hence, his inability successfully to fulfil his basic obligations. He continues that without help he would not have been able even to pay his bills on time.⁴⁷

An important part of the “Pains” is devoted to dream visions and nightmares the author experienced during his breakdown. He emphasizes that they were the “immediate and proximate cause of [his] acutest suffering.”⁴⁸ This may be connected with the fact that, as he declares, he struggled with differentiating the states of being asleep and awake. The author elaborates on the burdensome nature of his visions stressing his vulnerability: “For this and all other changes in my dreams were accompanied by deep seated anxiety and gloomy melancholy, such as are wholly incommunicable by words.”⁴⁹ In this sentence it is clear that he mentions his problem with communication and writing, which also might be connected with his numbness and other issues described above. The words he uses to describe his state are strong and explicit, for example “darkness,” “suicidal dependency,” and “suffering,” which makes the reader feel concerned but also shocked because of the openness of such a confession.

⁴⁴ T. De Quincey, *Confessions...*, p. 101.

⁴⁵ R. Burton, *The Anatomy of Melancholy. The First Partition*, Dent, London 1968.

⁴⁶ K. Smith, *Substance Abuse and Depression*, Psychom, www.psychom.net/depression-substance-abuse [accessed: 18.04.2018].

⁴⁷ T. De Quincey, *Confessions...*, p. 102.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 103.

Ambiguity

Confessions of an English Opium-Eater are based on ambiguity and contradictions on many levels. The ambiguous nature of the book is demonstrated in the structure of the text, the language used, and the content itself. The *Confessions* are divided into two main parts: “The Pleasures of Opium” and “The Pains of Opium.” In the first part the author focuses mostly on praising the drug and its effects, but he also mentions the drawbacks of its use. In the second part he focuses mostly on the detrimental effects of opium use on his health but still, he was not able to give the addiction up and he constantly emphasizes how much he enjoyed it.

Taking the introductory part of the essay, “Preliminary Confessions,” into consideration, it is also possible to conclude that the author’s melancholy began in his early childhood as a result of mourning after his father’s death. As I stated earlier, the phenomenon of melancholy is described by Freud in “Mourning and Melancholia” (1917). His mental suffering was later exacerbated by his physical condition caused by chronic pain. De Quincey wanted to feel relief on these two levels and tried taking opium, which gave him a delusive sensation of happiness. This condition works as a vicious circle and shows the contradiction of interchangeable states: pain causing melancholy – euphoria caused by opium eating – melancholy due to abuse – pain again.

The composition of the text is also ambiguous and contradictory. The *Confessions* are divided into two main parts, as described in the paragraphs above, and “Preliminary Confessions.” As this division seems well-organized, also as a result of the division into sub-chapters and the presence of introductions before every chapter, the text within these carefully structured parts seems chaotic sometimes. This is especially so in “The Pains of Opium.” These parts were written mainly during the author’s breakdowns.⁵⁰ The essayistic composition of the text might be also divided into two parts. The first

⁵⁰ Ibidem, p. 97.

is made up of scientific passages in which the author shares information about opium and its dosage, types, origins, effects, and dangers as well as knowledge about the opium trade. The second part is made up of poetical sections in which the author offers descriptions of his euphoric or depressive states. This division proves how complicated the relations between literature and drug usage were at that time, but, nevertheless, De Quincey is able to meet the expectations of both a literary and a scientific style.

Another contradiction associated with the *Confessions* is the purpose of writing. On the one hand, the author confesses to his sins and shares his troublesome issues in order to caution and inform the reader about the dangers of addiction.⁵¹ Also, De Quincey makes society aware of the problem of drug abuse within the upper-classes.⁵² On the other hand, it is acknowledged at the beginning of the "Preliminary Confessions" chapter that he needed money; so that is another reason for writing a piece of literature.⁵³ De Quincey makes a digression that he would like to continue his writing, before finishing the first text of *Confessions*. He stated: "[...] in the next edition of my Opium Confessions revised and enlarged, I will make you believe and tremble [...]"⁵⁴ which shows that he had his earnings planned out in his mind.

It is crucial to mention that despite De Quincey's claim at the end of the *Confessions* that he had freed himself from opium, he took opium regularly till his death. "During certain periods (1813–1815, 1817, 1828, 1844), his dosage rose as high as 12,000 drops of laudanum a day with accompanying derangement of his sleep and waking hours."⁵⁵ This forgotten fact also shows a certain contradiction as well as even a fallacy, as the author clearly misled the readers whom he greatly respected, as was mentioned in the paragraphs above.

⁵¹ Ibidem.

⁵² M. Boon, *The Road...*, p. 14.

⁵³ R. Robbins, *Subjectivity*, Palgrave Macmillan, New York 2005, p. 64.

⁵⁴ T. De Quincey, *Confessions...*, p. 87.

⁵⁵ M. Boon, *The Road...*, p. 37.

Bibliography

- Barczyk-Barakońska L., *Melancholy Discourse in the Baroque: A Reading of Robert Burton's 'Anatomy of Melancholy'*, Agencja Artystyczna "Para", Katowice 2009.
- Boon M., *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2005.
- Burton R., *The Anatomy of Melancholy*, Dent, London 1968.
- De Quincey T., *Confessions of an English Opium Eater*, introduction by A. Hayter, Penguin, London 1982.
- Freud S., *On Murder, Mourning and Melancholia*, Penguin Books, London 2005.
- Hayter A., *Introduction* [in:] T. De Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, introduction by A. Hayter, Penguin, London 1982.
- Klibansky R. et al., *Saturn i melancholia: studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, translated by A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009.
- Robbins R., *Subjectivity*, Palgrave Macmillan, New York 2005.
- Tresidder J., *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, translated by B. Stokłosa, RM, Warszawa 2005.

Internet sources

- Arellano Ch., *Victorian Period: The Pharmacy Act of 1868*, Digital Literature, <https://chelsiarellano.wordpress.com/2014/12/07/victorian-period-the-pharmacy-act-of-1868/> [accessed: 15.04.2018].
- Bragg M., *In Our Time: The Anatomy of Melancholy*, <https://www.bbc.co.uk/programmes/b010y30m> [accessed: 4.01.2021].
- Castelow E., *Opium in Victorian Britain*, Historic UK, <https://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofBritain/Opium-in-Victorian-Britain/> [accessed: 31.03.2020].
- Depressive Disorders* [in:] *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 5th ed., American Psychiatric Association, Arlington, VA 2013, <https://cdn.website-editor.net/30f11123991548a0af708722d458e476/files/uploaded/DSM%2520V.pdf> [accessed: 31.03.2020].
- DSM History*, American Psychiatric Association, <https://www.psychiatry.org/psychiatrists/practice/dsm/history-of-the-dsm> [accessed: 25.02.2020].

- Faria M.A. Jr., *Violence, Mental Illness, and the Brain – A Brief History of Psychosurgery: Part 1 – From Trephination to Lobotomy*, Surgical Neurology International, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3640229/> [accessed: 31.03.2020].
- Hilman E., *Freud on Mourning and Melancholia (1917)*, Thoughts on Psychoanalysis, <https://thinkingthoughtsdotorg.wordpress.com/2013/05/13/freud-on-mourning-and-melancholia/> [accessed: 31.03.2020].
- Lousa T., *Madness, Melancholy and Genius: from Antiquity to Renaissance's Humanism – a tribute to Francisco de Holanda (1517–1585)*, https://www.academia.edu/16355089/Melancholy_and_Genius_from_Antiquity_to_Renaissance_s_humanism_-_a_tribute_to_Francisco_de_Holanda_1517-1585_-_International_Conference_of_the_Taiwan_Association_of_Classical_Medieval_and_Renaissance_Studies_Madness_Sacred_and_Profane_23th-_24th_October_2015 [accessed: 31.03.2020].
- McKay B., McKay K., *The History of Depression*, The Art of Manliness, <https://www.artofmanliness.com/articles/the-history-of-depression/> [accessed: 31.03.2020].
- “Pain” [in:] *Oxford Dictionaries*, www.en.oxforddictionaries.com/definition/pain [accessed: 18.04.2018].
- Morrison R., *The 19th century book that spawned the opioid crisis*, The Conversation, <https://theconversation.com/the-19th-century-book-that-spawned-the-opioid-crisis-87615/> [accessed: 4.01.2021].
- Smith K., *Substance Abuse and Depression*, Psycom, www.psycom.net/depression-substance-abuse [accessed: 18.04.2018].
- The History & Evolution of Mental Health & Treatment*, Sunrise House, <https://sunrisehouse.com/research/history-evolution-mental-health-treatment/#-From-Lobotomies-to-Psychopharmacology> [accessed: 14.02.2020].

Piotr Dąbrowski
Uniwersytet Warszawski

“OLD MEN OUGHT TO BE EXPLORERS”:
READING AMERICA
IN THOMAS STEARNS ELIOT’S
THE DRY SALVAGES

Whether Eliot was more of an American than an English poet is open to debate.¹ David A. Moody claims that Eliot’s American upbringing and heritage “is not the most obvious component of his poetry.”² Indeed, apart from a few clearly American poems like *The Dry Salvages*, *The “Boston Evening Transcript,”* or *Landscapes – Virginia, New Hampshire, and Cape Ann*, the poet’s national identity is not very explicit, especially if we take into account that the works he is most renowned for – like *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, *The Preludes*, or *The Waste Land* – are permeated primarily with the imagery of London, where the poet spent most of his adult life.³ Establishing the poet’s affiliation to either the American or the British

¹ For a more in-depth analysis of Eliot’s national identity, see for instance: L. Gordon, *The Imperfect Life of T.S. Eliot*, Virago, London 2012; D. Moody, *The American Strain* [in:] idem, *Tracing T.S. Eliot’s Spirit: Essays on His Poetry and Thought*, Cambridge University Press, New York 1996; E. Sigg, *Eliot as a Product of America* [in:] *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, ed. by D.A. Moody, Cambridge University Press, New York 1994, pp. 14–30; J. Miller, *T.S. Eliot: The Making of an American Poet*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2005.

² D. Moody, *The American Strain...*, p. 4.

³ See L. Gordon, *The Imperfect Life...*

tradition, however, will not be the subject of this essay. Instead, I would like to investigate the “in-betweenness” of Eliot as a poet rooted deeply in both traditions, and examine how these two intertwine. My study will be based on a close reading of *The Dry Salvages*, and it will analyze the relationship between this poem and other works written by the poet. I would like to argue that the shifts of location in *Four Quartets* signal a spiritual journey, in which memories of actual places are recollected in order to be transformed into a system of symbols denoting not a spatial, but a spiritual development. I think that assuming this line of interpretation poses *The Dry Salvages* as Eliot’s attempt to redefine America and his own past.

Before we get to *The Dry Salvages*, however, I would like to begin with a passage from *Burnt Norton* in which the speaker and his companion enter the rose-garden. Eliot writes:

[...] Through the first gate,
 Into our first world, shall we follow
 The deception of the thrush?⁴

The interpretations of critics vary on the issue of why the poet calls the garden “our first world.” One possible reading, which was suggested, for example, by Hugh Kenner in *The Invisible Poet*, is that the rose-garden of Burnt Norton resembles the biblical garden of Eden.⁵ Cooper calls the episode at Burnt Norton Eliot’s “return to the primal scenes of consciousness,”⁶ which suggests a state of well-being and innocence. A theological reading would also explain why the invitation of the thrush is deceptive – the biblical narrative implies that Eden is forever lost because of Original Sin, and that

⁴ T.S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Faber and Faber Limited, London 1974. BN I, lines 22–24. All the quotations of Eliot’s verse used in this essay come from this edition.

⁵ See H. Kenner, *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, McDowell, Obolensky Inc., New York 1959, p. 291.

⁶ J. Cooper, *T.S. Eliot and the Ideology of “Four Quartets”*, Cambridge University Press, New York 1995, p. 153.

human beings cannot return to it in their own right. Another interpretative possibility is to link the episode at Burnt Norton directly to Emily Hale, a woman whom Eliot fell in love with while he was still a student at Harvard.⁷ According to Lyndall Gordon, Hale constituted an "embodiment of old Boston"⁸ and "became the focus of [Eliot's] growing nostalgia for his origins" in the late 1920s and 1930s.⁹ Thus, the figure of Eliot's Bostonian friend connects the poem with America as the world of Eliot's childhood and youth. The third possibility that I see here is to read "our first world" as the Old Continent – the source of Eliot's and, most likely, also Hale's ancestors.

I would like to argue that all these three meanings of "our first world" – Eden, America, and England – are simultaneously present in the poem. This initial ambiguity introduces what I think is the underlying theme in all the *Quartets* – Eliot bases his poem on a form of palimpsest that unites myth with his personal experience on the two continents.

This argument can be further developed by looking at *East Coker*, a poem named after an English village which was where Eliot's ancestors lived before they ventured to the New World. The most evident aim of the poem seems to be to establish a personal beginning by tracing one's roots in family history. It may, thus, seem that *East Coker* is a point of departure for Eliot. The issue of a return and a departure, however, seems to remain highly ambiguous. The question is whether, by placing himself in England in *East Coker*, and then shifting the focus onto America in *The Dry Salvages*, Eliot is coming back to England as an American, or venturing to America as an Englishman.

Although Eliot refers to *East Coker* for reasons connected with the history of his family, he does not seem to cling to the place itself as

⁷ See L. Gordon, *The Imperfect Life...*, p. 80; cf. V. Eliot, *Introduction* [in:] *The Letters of T.S. Eliot. Vol. 1*, ed. by V. Eliot et al., Faber and Faber, London 2009, p. xix.

⁸ L. Gordon, *The Imperfect Life...*, p. 236.

⁹ *Ibidem*, p. 229.

particularly significant. In the last lines of the first movement, Eliot writes “[...] I am here / Or there, or elsewhere. In my beginning.”¹⁰ Thus, what the poet calls his “beginning” seems to lie beyond earthly experience, and outside any spatial constraints. In my view, Eliot approaches the geographical East Coker only to deny its importance in the poet’s pursuit of spiritual truth. What really matters is the meaning extracted from the poet’s experience of that place.

Like *East Coker*, *The Dry Salvages* begins with a concrete image of earthly experience. Eliot presents a “river god” – a river which we assume is the Mississippi, although its exact name is never mentioned in the text itself – a detail that in my opinion remains essential. Eliot continues with a portrayal of the relationship between the river and the people living at its banks, emphasizing how natural forces determine the rhythm of daily life. A nostalgic undertone is added to the poem when Eliot introduces a series of images associated with childhood and personal experience. He writes:

[The river’s] rhythm was present in the nursery bedroom,
 In the rank ailanthus of the April dooryard,
 In the smell of grapes on the autumn table,
 And the evening circle in the winter gaslight.¹¹

The use of definite articles signals the concreteness of these images, their relation to what is personal and intimate, while the use of a past tense signals their relation to memory. Moreover, Harry Blamires observes that the sequence presented in these four lines – the nursery bedroom, the April dooryard, the autumn table, and the winter gaslight – serves as a metaphor for aging and the relationship between human existence and the rhythm of nature.¹² Thus, in this part of the poem, for a brief moment, Eliot moves away from abstraction and approaches tangible reality.

¹⁰ EC I, lines 50–51.

¹¹ DS I, lines 11–14.

¹² H. Blamires, *Word Unheard. A Guide through Eliot’s “Four Quartets”*, Methuen & Co., London 1969, p. 81.

Helen Gardner in *The Composition of "Four Quartets"* links this description of the Mississippi with Eliot's introduction to the Cresset Library edition of *The Adventures of Huckleberry Finn*,¹³ published in 1950, some years after *The Dry Salvages*. Eliot writes: "It is as a native that [Mark Twain] accepts the River God, and it is the subjection of Man that gives to Man his dignity. For without some kind of God, Man is not even very interesting."¹⁴ For a moment it seems that Eliot aligns himself with Twain. In *The Dry Salvages*, he speaks of the river being "within us." The use of the pronoun "us" puts the poet in the position of belonging to a community, and moreover, equals this community with the land. If the river is "within us," then "we" are the land through which the river flows. On the other hand, however, it is worth stressing that in the introduction to *Huckleberry Finn*, Eliot capitalizes the words "river" and "god," which is not the case in *The Dry Salvages*. Knowing how relevant such distinctions are in Eliot's work,¹⁵ we may presume that Eliot is not willing to accept the river as his "God" and to become subject to its natural rhythm. As Eliot indicates in the introduction, a river imposes an identity upon the inhabitants of its banks – an identity that he does not seem willing to assume. It can thus be observed that in *The Dry Salvages* Eliot is simultaneously stressing and obfuscating the importance of physical space, as is the case in *East Coker*. But if the Mississippi is not Eliot's God, and, as he claims, "without some kind of God, Man is not even very interesting,"¹⁶ then there is an indication of Eliot's desire to search for a divine authority that transcends natural forces.

In his essay "*Four Quartets*": *Music, Word, Meaning and Value*, David Moody discusses the shifts of style in Eliot's poem. He argues

¹³ See H. Gardner, *The Composition of "Four Quartets"*, Faber and Faber Limited, Oxford 1978, p. 48.

¹⁴ T.S. Eliot, *Introduction* [in:] M. Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, Chanticleer Press, New York 1950, p. xv.

¹⁵ Let us bear in mind, for instance, how the poet differentiates between "word" and the capital-w "Word" in *Ash-Wednesday*, or "love" and the capital-l "Love" in *Little Gidding*.

¹⁶ T.S. Eliot, *Introduction...*, p. xv.

that the poet's diction in *Four Quartets* varies from rich and meaningful, to very prosy and unrefined – “flat prosiness,”¹⁷ as he calls it. “The most noted ‘lapse,’” Moody claims, “is the river section at the opening of *The Dry Salvages*.”¹⁸ The critic then explains that these “lapses” in style are perfectly justifiable given the specific function they have in the composition of *Four Quartets* as a whole. He writes: “The drop in intensity and interest marks the relative meaninglessness, from the point of view of the questing spirit [...]. The style is a form of discrimination – properly understood, style *is* discrimination.”¹⁹

Although I would refrain from calling Eliot's verse “flat prose,” I think that Moody might be making a very important point. By a change in diction, Eliot makes us discriminate between what is trivial and mundane, and what is crucial from the perspective of a “questing spirit.” One can develop this argument by looking at Eliot's essay *Poetry and Drama*. The poet writes:

[...] each transition [between prose and verse] makes the auditor aware, with a jolt, of the medium. It is, we may say, justifiable when the author wishes to produce this jolt: when, that is, he wishes to transport the audience violently from one plane of reality to another.²⁰

It thus seems that what the poet does in *The Dry Salvages* is to create a distance between himself and the earthly and prosaic America, in order to approach the America that manifests itself in universal and symbolic ways – that is, America understood as a topos. Incidentally, it is interesting that in a poem that evokes such supposedly earthly images, one should find the Mississippi River on the

¹⁷ D. Moody, “*Four Quartets*”: *Music, Word, Meaning and Value* [in:] idem, *Tracing T.S. Eliot's Spirit...*, p. 166.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ T.S. Eliot, *The Theodore Spencer Memorial Lecture, Harvard University, November 21, 1950*, published as *Poetry and Drama* [in:] idem, *On Poetry and Poets*, 6th ed., Faber and Faber Limited, London 1971, pp. 73–74.

coast of Massachusetts – a peculiarity to which Moody responds: “This is the geography of the imagination, in which local fact is dissolved in universal meaning.”²¹ The critic’s statement clearly echoes the second movement of *The Dry Salvages* where Eliot writes: “We had the experience, but missed the meaning.”²² Indeed, *The Dry Salvages* and other *Quartets* seem to be based on a dichotomy between two diverse “planes of reality.” There is the America of experience, and the America of meaning – a structure that I find analogous to the multi-layered nature of the rose-garden of *Burnt Norton*. Style in this case, to use Moody’s words, becomes an instrument of discrimination, a sign of the shift between realities.²³

To develop this argument of symbolism in *The Dry Salvages*, I would like to point to the similarities between Eliot’s description of the Mississippi River, and Joseph Conrad’s portrayal of the Congo and the Thames in *Heart of Darkness*. The link between Conrad’s novella and *The Dry Salvages* is present in the already mentioned introduction to *Huckleberry Finn* where Eliot compares Twain’s novel to *Heart of Darkness*. The poet writes: “[...] the River makes the book a great book. As with Conrad, we are continually reminded of the power and terror of Nature, and the isolation and feebleness of Man.”²⁴ Thus, in books by both authors, Eliot recognizes the motif of a river as one that puts the human condition into perspective.

Terence Bowers observes how the opening pages of *Heart of Darkness*, in which the frame narrator describes the Thames, establish an anthropocentric and paradisiacal view of nature existing in a union with humanity.²⁵ The critic stresses that Conrad speaks of

²¹ D. Moody, *The American Strain...*, p. 13.

²² DS II, line 45.

²³ For more about the style and language of *Four Quartets* see: J. Gutorow, *Słowa przeciw słowom. „Cztery Kwartety” i porażka poezji [in:] Między słowem a rzeczą-wiścią*, ed. by J. Ward, M. Fengler, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Sopot 2015, pp. 265–282.

²⁴ T.S. Eliot, *Introduction...*, p. xiv.

²⁵ See T. Bowers, *Paradise Lost: Reading the Earth in Conrad’s “Heart of Darkness”*, “Conradiana” 2013, vol. 45, no. 2, p. 95.

the river's "good service done to the race that peopled its banks,"²⁶ which is based on the Christian idea of nature being subjected to the will of humans.²⁷ "In [the frame narrator's] vision of the Thames," Bowers writes, "nature is both amenable to human control and willingly so as it takes part in the great historical project of human advancement."²⁸ This idea is, as Bowers repeats, following Donald Worster, "the 'imperial' view of nature,"²⁹ stressing the interrelation of imperialism and ecological domination in Conrad's narrative. Marlow, on the other hand, introduces a contrasting voice that questions the statements put forward in the opening paragraphs. As Bowers observes, Marlow's reference to light in the words "light came out of this river"³⁰ can be read as a metaphor for civilization.³¹ Bowers also notes that Marlow's next statement, "we live in the flicker,"³² together with his recalling the Roman conquest in Britain, "cast[s] doubt on the master narrative of historical progress."³³ The narrator's story of his journey down the River Congo further undermines the idea of the superiority of man and civilization over nature: the African wilderness becomes a site of the dissolution of all cultural norms and human autonomy, an example of this being Marlow's words about Kurtz and the wilderness's "echo[ing] loudly within him" as he is "hollow at the core."³⁴ We may thus presume that in Conrad's novella it is nature that possesses the human, and that human superiority over natural forces is only superficial. Eventually, Kurtz loses his autonomy as the wilderness begins to speak through him, suppressing his "original"

²⁶ J. Conrad, *Heart of Darkness*, Harper Press, London 2010, p. 2.

²⁷ See T. Bowers, *Paradise Lost...*, pp. 95–97.

²⁸ *Ibidem*, p. 96.

²⁹ *Ibidem*, p. 97; cf. D. Worster, *Nature's Economy. A History of Ecological Ideas*, 2nd ed., Cambridge University Press, New York 1994, p. 29.

³⁰ J. Conrad, *Heart of Darkness...*, p. 4.

³¹ See T. Bowers, *Paradise Lost...*, p. 98.

³² J. Conrad, *Heart of Darkness...*, p. 4.

³³ T. Bowers, *Paradise Lost...*, p. 99.

³⁴ J. Conrad, *Heart of Darkness...*, p. 75.

identity.³⁵ Thus, through his narrative, Marlow manages to reverse the human/nature hierarchy put forward by the frame narrator in the opening section of the novella. This is "the febleness of man," the menace of one's dissolution within a "primitive terror,"³⁶ that Eliot recognizes in his introduction to *Huckleberry Finn*.

Eliot, on the other hand, begins his description of the Mississippi already from the perspective of Marlow. In a similar manner to the opening pages of *Heart of Darkness*, Eliot describes the utility of the river – its "service" done to humanity – but he simultaneously stresses the river's potentially threatening power, as well as its unpredictable and uncontrollable nature. For instance, Eliot describes the river as being "Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce."³⁷ The use of the two contrasting adjectives in this statement leaves the reader thinking about the dualistic nature of the river's life-giving and life-destroying force. This formidable image is further intensified as the poet uses adjectives like "intractable," "implacable" or "unpropitiated" about the river. It is also worth noting that Eliot describes the river as being "patient to some degree,"³⁸ but, as Blamires observes, the question is: to what degree? How far can we go?³⁹ This implied uncertainty is at the root of the underlying terror present in Eliot's portrayal of the Mississippi.

Another common factor for both writers is that they deify the rivers they present, or deploy personification and zoomorphism in their descriptions. Eliot calls the Mississippi a "strong, brown god,"⁴⁰ suggesting its immensity, grandeur and power. He refers to this "god" as "he" instead of "it," and, moreover, the poet's use of the word "unhonoured" indicates that the river has its dignity and that

³⁵ As Bowers observes, the scene in which Kurtz crawls on all-fours should be read as a regression to his animal-like, primitive self. See T. Bowers, *Paradise Lost...*, p. 103.

³⁶ DS II, line 55.

³⁷ DS I, line 4.

³⁸ DS I, line 3.

³⁹ See H. Blamires, *Word Unheard...*, p. 79.

⁴⁰ DS I, line 2.

it demands worship from people whom the poet calls the “worshippers of the machine.”⁴¹ The word “untamed,” on the other hand, emphasizes the river’s animal-like character. This image is reinforced by the poet when he calls the river “patient,” as it is “watching” and “waiting.” The verbs used in this passage may pertain just as much to a person as to a beast of prey. It is this portrayal of nature as a ferocious, formidable, and deified entity that we also find in Conrad’s novella. At one point Marlow says: “[...] the silent wilderness [...] struck me as something great and invincible, like evil or truth, waiting patiently [...]”⁴² Moreover, this is how Marlow develops this description further in the narrative, as he portrays his surroundings during his journey up the River Congo: “[...] this stillness of life did not in the least resemble a peace. It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention. It looked at you with a vengeful aspect [...]. I felt often its mysterious stillness watching me [...]”⁴³ By comparing these two passages, we can observe how Eliot echoes Conrad’s narrative. Here again nature is an “implacable force” that is “waiting,” “brooding,” and “watching.” What is more, just as Eliot deified the Mississippi, Marlow calls the Congo a “devil-god”⁴⁴ after one of his crewmen is killed during the attack on the steamboat carried out by the natives. Indeed, the narrator’s journey towards the “center of the earth”⁴⁵ is often read as a descent into hell,⁴⁶ and the “devilishness” of the Congo is further reinforced by

⁴¹ DS I, line 10.

⁴² J. Conrad, *Heart of Darkness...*, p. 27.

⁴³ Ibidem, p. 42.

⁴⁴ Ibidem, p. 59.

⁴⁵ Ibidem, p. 13.

⁴⁶ See S. Hiżycki, „*Jądro Ciemności*” *Josepha Conrada albo Księga Anty-Rodzaju* [in:] *Oddać sprawiedliwość widzialnemu światu. Eseje o twórczości Josepha Conrada*, ed. by P. Panas, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017, pp. 229–243; L. Feder, *Marlow’s Descent into Hell*, “Nineteenth-Century Fiction” 1955, vol. 9, no. 4, pp. 280–292; R. Evans, *Conrad’s Underworld*, “Modern Fiction Studies” 1956, vol. 2, no. 2, pp. 56–62; R. Berry, *First Descents into the Inferno: Parallel Ideology and Experience in Conrad’s “Heart of*

Marlow's calling it a "snake"⁴⁷ – an image that brings to mind the book of Genesis.

In both texts, therefore, we discern the motif of nature as an entity that seems to possess a consciousness of its own. The human being, on the other hand, remains "feeble" and has his/her consciousness determined by the world surrounding him/her. More importantly, the river in both texts becomes a vehicle for a civilizational narrative, as both Eliot and Conrad point to the relationship between nature and human advancement – hence the images like "the worshippers of the machine," "the dwellers of cities," or "the builder of bridges" in *The Dry Salvages*. However, just as Eliot eventually abandons the English village of his ancestors in the second *Quartet*, *The Dry Salvages* seem to convey a similar desire for the transcendence of a historical or civilizational pattern, and for the pursuit of meaning that the poet may accept as universal and trans-historic. As I am going to show in the following part of the essay, Eliot searches for meaning by juxtaposing earthly experience with mythological tropes – a technique that, again, echoes Conrad's method in *Heart of Darkness*.

As I have already noted, the name of the river never appears in *The Dry Salvages*. Likewise, the name "Congo" never appears in Conrad's novella. This issue is addressed by Szymon Hiżycki in his essay *Joseph Conrad's "Heart of Darkness": The Book of Anti-Genesis*, where the critic explains how Conrad converts the biblical story of creation into a narrative about destruction and the degradation of human beings.⁴⁸ He argues that the lack of exact geographical names in *Heart of Darkness* transposes Conrad's text onto a metaphorical plane. As the critic points out: "[...] the story Marlow tells happens always and never, everywhere and nowhere, it is like a biblical parable, which

Darkness" and Dostoevsky's "Notes from the House of the Dead", "New Zealand Slavonic Journal" 1997, pp. 3–21.

⁴⁷ J. Conrad, *Heart of Darkness*..., p. 7.

⁴⁸ See S. Hiżycki, „*Jądro Ciemności*”... Translation of the title and the quotations used by the author of the essay – P.D.

describes people of any time and any place.”⁴⁹ Thus it seems that the lack of a precise geographical reference in Eliot’s text similarly invites the reader to interpret the river symbolically. Just as Marlow’s journey takes place “everywhere and nowhere,” and the geographical River Congo is merely hinted at, *The Dry Salvages* traces the poet’s “beginning,” that is, as it was described in the already mentioned line of *East Coker*, “here / Or there, or elsewhere.”

Hiżycki then observes that water and light were dominant features of the first moments of creation.⁵⁰ Conrad’s novella begins with the description of the Thames and its contrast with the land. Then the sun sets, thus introducing darkness. That is a reversal of the Book of Genesis, where we begin with the creation of light. In a similar manner, in Eliot’s *East Coker* there is a description of a ride in the London subway and a scene at a theater, where the separation between light and darkness occurs. In *The Dry Salvages*, however, there is a separation of land and water present in the lines:

The sea is the land’s edge also, the granite
 Into which it reaches, the beaches where it tosses
 Its hints of earlier and other creation [...].⁵¹

In effect, Eliot transposes earthly experience into a universal, mythologized pattern.

Another crucial parallel between Eliot and Conrad is also present in “a cargo of dead negroes”⁵² in the second section of the poem – an image that echoes the fate of native Africans, which is one of the fundamental topics in *Heart of Darkness*. In Eliot’s poem, this image is followed by “the bitter apple and the bite in the apple,” which again

⁴⁹ Original: “[...] to, o czym Marlow opowiada, dzieje się zawsze i nigdy, wszędzie i nigdzie, jest jak biblijna przypowieść, która opisuje ludzi w każdym czasie i w każdym miejscu.” Ibidem, p. 233.

⁵⁰ Ibidem, p. 235.

⁵¹ DS I, lines 16–18.

⁵² DS II, line 68.

brings us back to the Book of Genesis and the story of Original Sin. This image of dead bodies on the Mississippi is a reminder of slavery, and the poet's emphasis on the biblical narrative in the next line clearly points to the sinfulness of America in this respect. These passages, I think, can be read as Eliot's attempt at dismantling the Puritan myth of the New World as the Promised Land – the Puritans' final destination according to a godly plan.⁵³ It must be emphasized here that the journey that the poet undertakes in *Four Quartets* has a destination, a telos. In *East Coker*, Eliot writes, "In order to arrive there."⁵⁴ Thus there is this "there," an aim that this journey is directed towards. However, it seems that Eliot conveys a hint of disillusionment with the teleological narrative of the early European settlers in America; the promise of freedom and spiritual perfection in the New World turns into "a cargo of dead negroes." Respectively, one can find an illusionary telos in *Heart of Darkness*. Before Marlow sets off for his journey he speaks of himself as "an emissary of light, something like a lower sort of apostle."⁵⁵ In an analogous manner, the brick-maker at one of the stations calls Kurtz "an emissary of pity, and science, and progress."⁵⁶ Additionally, in the conversation overheard by Marlow at the beginning of chapter two, we learn that Kurtz wanted "Each station [to] be like a beacon on the road towards better things [...] for humanizing, improving, instructing."⁵⁷ It is this discrepancy between a civilizational or a national narrative and the mythological order that I consider common for both *The Dry Salvages* and *Heart of Darkness*.

⁵³ William Bradford's comparison of himself to Moses when the Pilgrims reach the shore of the New Continent, or John Winthrop's famous phrase "we shall be as a city upon a hill" are probably the most well-known manifestations of that belief. See *Bradford's History of Plymouth Plantation*, ed. by W.T. Davis, Charles Scribner's Sons, New York 1906, p. 18; J. Winthrop, *A Model of Christian Charity*, https://www.winthropsociety.com/doc_charity.php [accessed: 15.11.2019].

⁵⁴ EC III, line 36.

⁵⁵ J. Conrad, *Heart of Darkness...*, p. 13.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 40.

The author of *Four Quartets*, therefore, puts himself in opposition to the early-American myth and reminds us that Paradise is forever lost. That is, Eliot does not believe in a realization of a renewed Eden here on Earth. There is no Paradise, neither in Burnt Norton, nor in America – this is what constitutes the “deception of the thrush” present in the first *Quartet*. *Four Quartets*, therefore, seem to be an elaboration on the idea first mentioned in *Ash-Wednesday* that a “place is always and only place.”⁵⁸

Nevertheless, I think that it is not true to say that Eliot leaves America behind. He writes in the second movement of *The Dry Salvages*:

It seems, as one becomes older,
That the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence –
Or even development: the latter a partial fallacy
Encouraged by superficial notions of evolution,
Which becomes, in the popular mind, a means of disowning the past.⁵⁹

Thus, Eliot does not wish to “disown the past,” but aims at the transfiguration of past experience. This “another pattern,” which is neither a “sequence” nor “development,” points to one of the underlying motifs of the whole sequence of poems – circular movement. As Lyndall Gordon observes, at the end of Eliot’s spiritual journey, “[the poet] realises that he has become what was always implicit in his origins”⁶⁰ and that “The essential intuition was there in childhood.”⁶¹ This implicit embracing of the poet’s American past with his simultaneous rejection of being defined solely on its basis, seems to be at the heart of one of Eliot’s final statements in *Four Quartets* – he transfigures experience into meaning in order to be able to “know the place for the first time.”⁶²

⁵⁸ *Ash-Wednesday* I, line 17.

⁵⁹ DS II, lines 37–41.

⁶⁰ L. Gordon, *The Imperfect Life...*, p. 382.

⁶¹ *Ibidem*, p. 383.

⁶² LG V, line 29.

Bibliography

- Berry R., *First Descents into the Inferno: Parallel Ideology and Experience in Conrad's "Heart of Darkness" and Dostoevsky's "Notes from the House of the Dead"*, "New Zealand Slavonic Journal" 1997.
- Blamires H., *Word Unheard. A Guide through Eliot's "Four Quartets"*, Methuen & Co., London 1969.
- Bowers T., *Paradise Lost: Reading the Earth in Conrad's "Heart of Darkness"*, "Conradiana" 2013, vol. 45, no. 2.
- Bradford's History of Plymouth Plantation*, ed. by W.T. Davis, Charles Scribner's Sons, New York 1906.
- Conrad J., *Heart of Darkness*, Harper Press, London 2010.
- Cooper J., *T.S. Eliot and the Ideology of "Four Quartets"*, Cambridge University Press, New York 1995.
- Eliot T.S., *Collected Poems 1909–1962*, Faber and Faber Limited, London 1974.
- Eliot T.S., *Introduction* [in:] M. Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, Chanticleer Press, New York 1950.
- Eliot T.S., *Poetry and Drama* [in:] idem, *On Poetry and Poets*, 6th ed., Faber and Faber Limited, London 1971.
- Eliot V., *Introduction* [in:] T.S. Eliot, *The Letters of T.S. Eliot. Vol. 1*, ed. by V. Eliot et al., Faber and Faber, London 2009.
- Evans R., *Conrad's Underworld*, "Modern Fiction Studies" 1956, vol. 2, no. 2.
- Feder L., *Marlow's Descent into Hell*, "Nineteenth-Century Fiction" 1955, vol. 9, no. 4.
- Gardner H., *The Composition of "Four Quartets"*, Faber and Faber Limited, Oxford 1978.
- Gordon L., *The Imperfect Life of T.S. Eliot*, Virago, London 2012.
- Gutorow J., *Słowa przeciw słowom. „Cztery Kwartety” i porażka poezji* [in:] *Między słowem a rzeczą-wistością*, ed. by J. Ward, M. Fengler, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Sopot 2015.
- Hiżycki S., *„Jądro Ciemności” Josepha Conrada albo Księga Anty-Rodzaju* [in:] *Oddać sprawiedliwość widzialnemu światu. Eseje o twórczości Josepha Conrada*, ed. by P. Panas, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017.
- Kenner H., *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, McDowell, Obolensky Inc., New York 1959.
- Miller J., *T.S. Eliot: The Making of an American Poet*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2005.

- Moody D., *Tracing T.S. Eliot's Spirit: Essays on His Poetry and Thought*, Cambridge University Press, New York 1996.
- Sigg E., *Eliot as a Product of America* [in:] *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, ed. by D.A. Moody, Cambridge University Press, New York 1994.
- Worster D., *Nature's Economy. A History of Ecological Ideas*, 2nd ed., Cambridge University Press, New York 1994.

Internet sources

- Winthrop J., *A Model of Christian Charity*, https://www.winthropsociety.com/doc_charity.php [accessed: 15.11.2019].

Jan Danielak
Uniwersytet Warszawski

CONNECTIONS BETWEEN SAMUEL BECKETT'S DRAMAS AND CHARLES DARWIN'S THEORIES¹

Samuel Beckett (1906–1989), known nowadays mostly for his dramatic work, was not only one of the past era's great artists and a world-renowned writer, but also an erudite man with a wide scope of various interests in many academic fields.² He was interested in many different branches of science and scholarship, whether it was linguistics, social sciences or biology. Because of that, Beckett's personal library contained an impressive amount of various scientific books. One of the authors found in Beckett's collection was Charles Darwin, one of the most widely known biologists and the father of the theory of evolution.³

Although there are only a few direct references to Darwin in Beckett's writing, I believe that through research into Beckett's approach to Darwin, and through establishing which of the biologist's works he might have read, it is possible to point out the Darwinian inspirations in the writing of the Irish author. This article is not the

¹ The following article is based on my Bachelor's thesis written under the supervision of Dr. Michał Mizera, defended on 14 September 2018 in the Artes Liberales Faculty at the University of Warsaw.

² D. Van Hule, M. Nixon, *Samuel Beckett's Library*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p. 128.

³ *Ibidem*, p. 200.

first one focused on this relationship. Kirsten Shepherd-Barr in her 2015 book *Theatre and Evolution: From Ibsen to Beckett* devotes an impressive chapter to the possible connections to Darwin in Beckett's dramas. While she tries to pinpoint how many different elements in the literary worlds of Beckett possibly relate to the theories of Darwin, her research is of a general nature. The aim of this paper is to point to the specific elements of Darwin's theory as they appear in Beckett's dramas.

In my study, I focus on the dramatic works of Samuel Beckett, particularly on his three long dramas: *Happy Days*, *Waiting for Godot*, and *Endgame*. I also look at various elements of Beckett's personal library left in his apartment in Paris, secured and studied by Dirk Van Hulle and Mark Nixon, who make a thorough analysis of Beckett's collection of books, notes, and letters in their study *Samuel Beckett's Library*. Specifically, they analyze the various books Beckett owned, including his copy of *On the Origin of Species*.⁴ Another book used in my essay is *The Letters of Samuel Beckett, 1929–1940*, edited by Martha Fehsenfeld, Lois More Overbeck, George Craig, and Dan Gunn. In one letter it is possible to get a glimpse of Beckett's personal opinion about Darwin. Using a combined analysis of the dramas themselves, the letters, and the contents of the writer's library, I attempt to trace the relationship between Beckett and Darwin, or rather between Beckett and Darwin's theories.

The only piece of data where Beckett mentions Darwin explicitly by name, is his letter to his friend and fellow writer Thomas McGreevy. In his letter, dated 4 August 1932, the young Beckett writes: "I bought the *Origin of Species* yesterday for 6d and never read such badly written catlap. I only remember one thing: blue-eyed cats are always deaf."⁵ Although it might appear that Beckett was initially very critical of Darwin's work, some researchers have argued about what Beckett exactly meant by his words. "Catlap" is a fairly vague

⁴ Ibidem.

⁵ M. Fehsenfeld, L.M. Overbeck, G. Craig, et al., *The Letters of Samuel Beckett, 1929–1940*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, p. 111.

term. Kirsten Shepherd-Barr argues that he might have been referring to the writing style of Charles Darwin, which is not entirely unconvincing, since Beckett as a writer paid very close attention to literary stylistics.⁶

On the surface, it might seem that Beckett was very critical of the writings of Darwin. With the exception of the extract about the correlation of certain biological traits, he sounds very dismissive of the entire work. There is, however, one major discrepancy between Beckett's own words and the contents of his personal library. Van Hulle and Nixon in their research examine the individual copies of the books Beckett had in his personal library, amongst which was the very *On the Origin of Species* that he so harshly criticized. Not only did he own a copy of the book, but he also made the effort actually to mark the fragments he found most interesting. These were the following pages, marked with dog-ears: 57–58, 179–180, 276–276, 281–282, 293–294 405–406. In addition to the dog-ears, there are also two underlined passages: the one about blue-eyed cats mentioned in the letter, and another one about how slow the procreation of elephants is.⁷

Just looking at the marked pages reveals how meticulous Beckett's reading actually was. Whether he found it enjoyable or not might be open to debate. Nevertheless, it is clear that the book fascinated him at least to some degree. Beckett either wrote the letter based solely on his initial feelings and later found the book more interesting, or he just went back to it later (which is in itself intriguing, since the passage about blue-eyed cats was still fascinating to him). What is important about this is that Beckett had clearly read the whole book, as the markings start at the beginning and end towards the final pages. Taking that into consideration, it is possible to narrow down what exactly Beckett found so interesting about Darwin.

⁶ K. Shepherd-Barr, *Theatre and Evolution: From Ibsen to Beckett*, Columbia University Press, New York 2015, p. 244.

⁷ D. Van Hulle, M. Nixon, *Samuel Beckett's Library...*, p. 201.

The three important elements of Darwin's theories present in writings of Beckett are:

- the Darwinian common ancestor;
- cyclicity of time, entropy and extinction;
- the human position in the animal kingdom.

As will become clear, all these appear at least in some manner in all of Beckett's longer dramas. Because of that, they are an important part of the Beckettian aesthetic.

Common descent is a consequence of the theory of evolution. When Darwin made the assumption that all living organisms appear as they are because of long processes of evolution, he also claimed that for many types of animals there must have been a specific, common ancestor down the line.⁸ In his plays, particularly in *Endgame*, Beckett plays with this idea, referencing this theory.

Cyclicity of time is another important part of Darwin's theories that appears in Beckett's writing. It is very common in Beckett's worlds that time passes in cyclical patterns. Each cycle, slightly different from the rest, leaves in its wake tiny bits of progress. This is not only the timeline of the worlds presented in *Happy Days*⁹ or *Waiting for Godot*.¹⁰ It is also how the process of evolution happens.¹¹ Animal organisms evolve in a sort of cyclical jumps, with each cycle being slightly different, up to the point of an organism's evolving into a completely different organism. An important thing to note about this is that this type of process does not happen according to some type of plan or pattern. The key to the Darwinian view of the world is that it is governed by blind, natural processes. As Shepherd-Barr writes:

⁸ Ch. Darwin, *On the Origin of Species*, The Pennsylvania University, Philadelphia 2001, p. 428.

⁹ K. Shepherd-Barr, *Theatre and Evolution...*, p. 266.

¹⁰ A. Libera, *Wstęp* [in:] S. Beckett, *Dramaty. Wybór*, translated and ed. by A. Libera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1999, p. xlvi.

¹¹ Ch. Darwin, *On the Origin...*, p. 78.

Beckett conveys the blindness, randomness, and chance of evolution; the lack of teleology and will: and the fact of death and extinction as just that – facts, not tragedies. Change, chance, and lack of human agency are the drivers of Beckett's evolutionary vision [...].¹²

The key part of such a random process is the lack of teleology. Not only does Darwinian evolution do away with an intelligent and intelligible progress in the name of randomness, but that progress ends, ironically, in death and extinction.¹³ Vast empty landscapes with its inhabitants nearing their deaths is another staple of Beckett's work.¹⁴

The human position in the animal kingdom is perhaps one of the things that Beckett found the most fascinating. The fact that humans are integrally a part of the animal kingdom was not lost on Beckett. This is very evident when looking at some of the characters in Beckett's dramas. Some of them quite literally behave like wild animals, oftentimes resembling the Darwinian missing link.¹⁵

Endgame is one of the best-known plays of Samuel Beckett, right after *Waiting for Godot*. The play presents the story of four characters: Hamm, Clov, Nagg and Nell. All of them are tied together in some form. We do not know a lot about the presented world, other than the fact that it is apparently dying (but is somehow frozen right before its death), and the characters are forced to re-live the same moment over and over again. The passage of time resembles a Möbius strip, as the characters keep on repeating that they have already seen everything that has happened.

Beckett's focus on the raw, biological side of life comes out at its finest in this play. All four characters present on the stage have a different set of biological problems; one might even say that they are

¹² K. Shepherd-Barr, *Theatre and Evolution...*, p. 256.

¹³ Ch. Darwin, *On the Origin...*, p. 530.

¹⁴ See R. Cohn, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1962, p. 3, quoted in L. Ben-Zvi, introduction to *Beckett at 100: Revolving It All*, ed. by L. Ben-Zvi, A. Moorjani, Oxford University Press, Oxford 2008.

¹⁵ See K. Shepherd-Barr, *Theatre and Evolution...*, p. 258.

all rotting at a different pace. Hamm is blind, deeply attached to his medicine (the taking of which he considers to be one of the highlights of the day), and unable to walk. Clov, on the other hand, is unable to sit down, which makes the whole pair a comic duo. Both Nagg and Nell lost their legs in an accident and are now confined to trashcans, at the mercy of their loathing son. The biological facts of life are important in the creation of Beckett's worlds. It is almost a literary-critical staple that his characters struggle with many health problems. As Shepherd-Barr writes, Beckett "suffered from chronic physical conditions, the causes of which have never been concretely established."¹⁶

In the scene where Clov finds a flea in the kitchen, Hamm becomes visibly concerned and agitated, and commands Clov to kill the flea as fast as possible. His main reason for this reaction is that "humanity might be reborn"¹⁷ from that single flea. This is a clear reference to Darwin's theory of common descent. Although Darwin's theory points to much less developed organisms which could evolve into many different, more complex living beings, in the world of *Endgame* a flea might just be a threat which would revive humans and other animals.

The dying state of the world in the play is perhaps the best representation of Darwin's overall view of existence, life, and the process of evolution. Interpreters mention that for Darwin the finishing line of all evolutionary processes is entropy, eventual extinction and death; the world of *Endgame* encompasses this fully.¹⁸ The original French title of the play, *Fin de partie*, refers to a situation in a game of chess, where the next couple of moves would bring about the end. The characters of the play, stuck in the same spot, remain in a dead and desolate

¹⁶ Ibidem, p. 248.

¹⁷ S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, ed. by J. Knowlson, Faber and Faber, London 2006, p. 108.

¹⁸ See Ch. Darwin, *On the Origin...*, p. 530; Shepherd-Barr, *Theatre and Evolution...*, pp. 253–254. See also G. Beer, *Darwin and the Uses of Extinction*, "Victoria Studies" 2009, vol. 51, no. 2, p. 329 (quoting T.H. Huxley).

world. Antoni Libera writes about this in his introduction to Beckett's dramas, even directly referencing the process of evolution:

Just like living beings, the world (the Earth, the Universe, Being) too experiences destruction and degradation. The external world of *Endgame* also experiences death and decay. This process happens either gradually or by leaps and bounds. Corruption accumulates and eventually collapses under itself. During the whole thing we experience an "evolution," rather than "revolution."¹⁹

As in evolution, the cyclicity of time in Beckett's work is striking. In *Endgame* the characters refer to this on multiple occasions. Although it might seem as if the characters are forever imprisoned in a state of inertia, unable to change anything, Hamm (when arguing about whether nature has also left them – i.e., whether biological processes still happen in their world) openly states: "But we breathe, we change! We lose our hair, our teeth! Our bloom! Our ideals!"²⁰ We also see Nell die, supposedly from natural causes, and, therefore, one can assume that, in fact, something does happen and time goes on. Of course, this is Beckett's way of playing with the audience – even though it seems as if everything is finally over at the end of the play, the author still leaves a shadow of doubt in his viewers, as it is never made explicitly clear whether or not the same process will start once again. If we were to assume, however, that there is progress involved, then the biological facts of life and evolution come to their fullest fruition in *Endgame* – long, biological processes, which despite all their grandeur, end with entropy, extinction, and death.

¹⁹ Original: "Jak ulegają zniszczeniu i degradacji istoty żyjące, tak też dzieje się z samym światem (Ziemią, Kosmosem, Bytem). Istniejący w tle i w przeszłości świat zewnętrzny w *Końcówce* również ulega rozkładowi i rozpadowi. Proces ten odbywa się stopniowo i skokowo. Zepsucie kumuluje się, po czym następuje zapaść. W trakcie przedstawionego zdarzenia mamy do czynienia raczej z «ewolucją» niż «rewolucją»." A. Libera, *Wstęp...*, p. lxxi.

²⁰ S. Beckett, *The Complete Dramatic Works...*, p. 97.

Happy Days is another play by Beckett which is a rich ground for references to Darwin and his theory. The premise of the play is that there are two characters, Winnie and Willie, stuck in a world which is almost the complete opposite of the one presented in *Endgame*. While the world of Clov, Hamm, Nagg, and Nell was dark, filled with death and extinction, the world of Winnie and Willy is bright, sunny, and almost attractive. Once again, the timeframe is like that in *Endgame* – the viewers are only allowed to know that the timeline of the play goes in cycles and what they are seeing is just another “snapshot” of a lengthy process. Winnie says at the beginning: “Another heavenly day.”²¹ Then she goes on to say how every day had been such a heavenly day. There is not a lot to say about the plot. The first act features the two characters simply going on about what might be their ordinary day, with Willie reading a newspaper, and Winnie going through her daily routine. The second act, however, presents a completely different scene. Winnie, buried almost entirely in the ground and pretending everything is fine, and Willie, elegantly dressed, maneuvering around Winnie.²²

Among the characters, Willie is the important one when looking for Darwinian themes. Initially, in act one, he is almost made to look like the missing link. The viewers are introduced to him as a crude, hairy creature that only communicates in a variety of grunts (nonetheless, he is performing a normal human action – reading a newspaper). In his behavior, he bears a striking resemblance to another character from Beckett’s writing – Krapp. Both men, bearing names referring to vulgar names of bodily parts and processes (Krapp – together with his constipation problems – being an obvious reference to “crap,” and Willie being a possible reference to a penis), they stutter around the scene, more ape-like than human, with obvious signs of their animal nature. As Willie is not much for talk, Winnie carries the conversation most of the time in the play. What I find fascinating is the radical change of Willie’s character in the second

²¹ Ibidem, p. 138.

²² Ibidem, p. 160.

act. No longer do the viewers see a hairy almost-human figure. Instead, he is, as the director's note suggests, "dressed to kill."²³ What was previously a creature which could pass for a Darwinian missing link, is now dressed in the finest, fashionable clothes. It is a radical change, but Beckett still takes time to remind people that even if they evolved from such crude, hairy creatures into fully civilized humans, there is still an animal-like aspect inside all of them. Despite his now clearly human looks, Willie still resorts to walking on all fours and is guided by Winnie in all of his movements. The way she guides him is also very telling, as she communicates with him affectionately, but through simple commands, as one would command a dog, for example. In this way, the viewers are presented with the process of evolution happening on the scene, during the play, in front of their eyes.

Like *Endgame*, in *Happy Days* the cyclicity of time is evident. The characters once again appear to be stuck in one moment, almost frozen. In Beckett's existential vision, humans are born into almost unchangeable material conditions. In *Happy Days*, however, the changes are much clearer than in other plays. Once again, time passes in a cycle; certain elements are repeated, with small but significant changes. In this case, Beckett once again refers to extinction, with Winnie being almost literally buried alive in the second act. This becomes even more interesting when we look at Winnie as the more evolved of the two characters. Since she is higher up the chain of evolution, it is clear that she is also much closer to extinction. Willie, being primitive, still has a long way to go in his evolutionary process, which is why in the second act we do not see him buried or dead, but at his evolutionary peak, so to speak.

Although happy and cheerful, the process of extinction still creeps into the world of *Happy Days*. What is significant here is what Winnie does at the beginning of her day. She wakes up, and attends to different processes of her daily routine, which could delay her process of extinction.

²³ Ibidem, p. 166.

The last of Beckett's texts that I wish to look at in this paper is also the one for which he is best known – *Waiting for Godot*. First performed on stage in 1953 in Paris, this play paved the way for the rest of Beckett's dramas, as well as his position as a famous playwright.²⁴ In the play we are introduced to the two main characters – Estragon and Vladimir – who are sitting on an almost desolate piece of land (save for a single tree), simply waiting for the mysterious Godot, and talking about various things. In the meantime, they meet other characters, Pozzo, an arrogant and dominant traveler, and Lucky, his trusted servant. They also encounter a pair of twins, who claim to be working for Godot as his messengers. Most of the play is told through the dialogue between the characters, where they discuss various matters, some more existential, some relating to the mysterious character of Godot. Instead of providing a reading of the entire play, I will try to focus on its specific themes that relate to Darwin's thought.

As the flagship of the theatre of the absurd, *Waiting for Godot* sets the scene for the other plays, and likewise, it has a very similar construction of the world. The characters are once again stuck in a sort of loop. Both Estragon and Vladimir are endlessly waiting for Godot, going through the same motions, meeting the same people. In a way similar to *Happy Days* and *Endgame*, viewers at the end are left wondering whether what they just saw was the actual end, or whether the whole process will start once again. While it is true that the scenes in the play are repetitions, they both come with a slight difference. As has been already mentioned, there is something very Darwinian in such a view of the world. Shepherd-Barr writes:

Beckett's *Waiting for Godot* signaled a very different kind of encounter between evolution and the stage, opening up new possibilities and reflecting an acceptance of Darwinism on a scale not seen in the theatre since Ibsen. The broader cultural and scientific landscape had changed utterly as the New Synthesis took hold [...].²⁵

²⁴ A. Libera, *Wstęp...*, p. lxi.

²⁵ K. Shepherd-Barr, *Theatre and Evolution...*, p. 236.

Likewise, Libera offers an interesting reading of time in *Waiting for Godot*:

Humanity belongs to the world of non-reflexive nature; it is included in the common movement of the cosmos. One thing sets it apart from other beings, however. That is a specific kind of alienation: while all other beings seem content with their position in the world, humanity is not content with theirs. Humans find themselves unfulfilled, disconnected from something; while all the other beings feel "at home" in their surroundings, humanity feels like it is "somewhere else." Humans are reminded of this by their longing for another, a metaphysical need for company.²⁶

Whether we accept Shepherd-Barr's view or Libera's theological reading, one thing is certain – the time of the play is structured as a repetition, one that comes with small but noticeable changes.

Another striking aspect of the play is the relation between humans and animals. This mainly concerns the character of Lucky. At first glance, his name stands out from the rest. In a world where people are named Pozzo, Vladimir, Estragon, or Godot, simply being named "Lucky" feels odd, like a nickname. In a way, this is like a name for a dog, which would also fit into how the other characters treat Lucky while he is on the stage. He is walked in by Pozzo, who keeps Lucky on a leash (although bearing in mind the order

²⁶ Original: "Ludzkość należy do świata bezrefleksyjnej przyrody, włączona jest w powszechny ruch kosmosu. Pod pewnym względem różni się ona jednak od innych form bytu. Różnica polega na szczególnym w przyrodzie wyobcowaniu: o ile wszelkie inne formy bytu zdają się być w zgodzie ze swoim statusem, o tyle Ludzkość – ze swoim – nie jest pogodzona, odnajdując się w świecie jako coś niepełnego, oderwanego od czegoś, obcego; o ile wszelkie inne formy bytu są «na swoim miejscu», «u siebie», o tyle Ludzkość ma poczucie, iż znajduje się «gdzieś indziej», nie «u siebie», lecz jakby na wygnaniu i że na wygnaniu tym pozostaje całkowicie sama. Wyraża się to w jej tęsknocie za kimś innym, w jej potrzebie metafizycznego towarzystwa." A. Libera, *Wstęp...*, p. liii.

in which they appear, it might be worth considering who is really leading whom in this relationship). Lucky, despite the torrent of abuse he withstands from the other characters, carries himself with grace and almost pride, completely wordless save for his lengthy monologue.

Pozzo is not the only one who treats Lucky like an animal. While Lucky is being herded in onto the stage, with commands fit for an animal, the other characters, namely Vladimir and Estragon, although initially reluctant, seem to warm to the fact that Lucky is just Pozzo's pet, almost oblivious to the fact that he is an actual human being who is being treated like a dog. They circle around him, pointing out not only his wounds from being pulled on the leash, but also all the rest of his physical imperfections. All the while Pozzo warns them that Lucky "doesn't take kindly to strangers"²⁷ (which is again, a thing someone would say to a person trying to pet a dog). After dinner, Lucky is fed the remains of the meal and Pozzo boasts to others how well-behaved and trained his pet is, showing off a variety of commands that he knows. Even the, arguably, most important scene featuring Lucky, his monologue, is not really performed and delivered of his own volition. Pozzo gives him a command "think!"²⁸ Once again this bears a resemblance to someone telling his/her dog to speak.

The evolution of humans from animals was perhaps the most revolutionary element of the Darwinian paradigm. Beckett seems to understand this very well. His animal-like, almost human characters resemble the Darwinian missing link, and serve as a reminder to the viewers that humans, although at the top of the evolutionary chain, still belong to the world of nature and are a part of the animal kingdom. There is a duality between being an animal and at the same time being something more. Libera writes on this subject in a very interesting manner:

²⁷ S. Beckett, *The Complete Dramatic Works...*, p. 32.

²⁸ *Ibidem*, p. 41.

Humans have assumed, or believed, rather, that there's someone else besides themselves, that absolute loneliness is just improbable. Just an assumption, however, wasn't enough. It still needed a form, something to make the idea into reality, "the Word made flesh."²⁹

The quotation points to a similar issue of the text, and that is one of both teleology and theology. Most canonical readings of the play position Godot as a figure of God (hence the name, and names always have deeper meaning in Beckett's works³⁰), which offers an interesting view on the problem of faith. No one seems to know anything about Godot, other than the fact that he must definitely come (although this knowledge is also not grounded in anything other than faith). When asked about what they know about Godot, Estragon replies that they "barely know him."³¹ This, of course, leads to the question whether Godot actually exists, or if he is just invented and imagined by the characters in the play. However, if we were to assume that Godot does not exist and is a form of a coping mechanism for dealing with a disenchanted world, then it becomes clear how the need for such a figure springs from the peculiar human position in the animal kingdom, still being part of nature and its processes, but at the same time being slightly above it.

Beckett fully embraces the worldview that came with Darwinian evolution: humans are simply animals higher in the hierarchy. Life is almost completely disenchanted, its machinations have been exposed, and the idea of a sentient being directing the whole process became much more improbable. This is definitely a very interesting view of the world, and as quotations from Libera's introductions to his translations show, Beckett's existential vision is grounded on

²⁹ Original: "Ludzkość założyła mianowicie, lub też przyjęła i uwierzyła, że poza nią istnieje ktoś jeszcze, że absolutna samotność to po prostu niepodobieństwo. Samo założenie jednak było niewystarczające, należało je jeszcze jakoś uwierzytelnić, należało więc zrobić coś takiego, aby idea stała się rzeczywistością, aby «Słowo stało się Ciałem»." A. Libera, *Wstęp...*, p. liv.

³⁰ Ibidem, p. xl.

³¹ S. Beckett, *The Complete Dramatic Works...*, p. 24.

Darwinian paradigms. It is a vision of a world devoid of any point or goal (hence its absurd nature), but even in a world like this, Beckett shows that despite the surrounding death and decay, life and its natural processes go on.

Bibliography

- Beckett S., *The Complete Dramatic Works*, ed. by J.S. Knowlson, Faber and Faber, London 2006.
- Darwin Ch., *On the Origin of Species*, The Pennsylvania University, Philadelphia 2001.
- Fehsenfeld M., Overbeck L.M., Craig G. et al., *The Letters of Samuel Beckett, 1929–1940*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- Libera A., *Wstęp* [in:] S. Beckett, *Dramaty. Wybór*, translated and ed. by A. Libera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1999.
- Shepherd-Barr K., *Theatre and Evolution from Ibsen to Beckett*, Columbia University Press, New York 2015.
- Van Hulle D., Nixon M., *Samuel Beckett's Library*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

THE OTHER IN PHOTOGRAPHY

1

The core of Derrida's idea of *différance* is that there is no such thing as ultimate meaning; instead, meaning is always deferred, postponed, through an endless chain of signifiers. Since it slips away, the signified can never be achieved. The only thing a person can do is to deconstruct that chain, to break it as much as possible.¹ Irit Rogoff in the essay *Studying Visual Culture* argues that *différance* can also apply when it comes to images; the author says that visual culture is "a field of vision version of Derrida's concept of *différance*."² She defines visual culture as "open[ing] up an entire world of intertextuality in which images, sounds and spatial delineations are read on to and through one another, lending ever-accruing layers of meanings and of subjective responses to each we might have film [...] or urban environments."³ Although not listed by the author, photography can also be included here. Nevertheless, this medium, since its beginnings, was seen as a device to capture things as

¹ J. Derrida, *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago 1982, pp. 3–27, <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Derrida/Différance.html> [accessed: 18.02.2020].

² I. Rogoff, *Studying Visual Culture* [in:] *The Visual Culture Reader*, ed. by N. Mirzoeff, Routledge, 2nd ed., London 2002, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 24.

they are. The basis – camera obscura – already existed in antiquity, but it was Nicéphore Niépce, whose experiments with heliography led his associate Louis Daguerre to the invention of what in 1839 was patented as the daguerreotype. At first, the technique was very rudimentary, but photography was soon to undergo rapid development. A breakthrough in the 1870s, when dry plates were introduced, allowed George Eastman to build his Kodak camera in 1888. This invention was partly responsible for spreading photography as a medium.⁴ However, its popularity did not correspond with its status – it was seen rather as a mechanical, technology-dependent process, which was already visible in Kodak’s catchphrase: “You Press the Button, We Do the Rest.”⁵ Ease of use together with accessibility contributed to the occurrence of a phenomenon observed again nowadays – the flood of images, which has highly increased since the appearance of social media.

In 1977, the well-known American writer and philosopher Susan Sontag, in the essay *In Plato’s Cave* claims that “Recently, photography has become almost as widely practiced an amusement as sex and dancing – which means that, like every mass art form, photography is not practised by most people as an art.”⁶ She points to the fact that photography is present in countless aspects of life, changing it into a set of experiences captured in pictures. The viewer, overwhelmed by the cacophony of images, ceases to analyse them. Towards the end of the essay the author states: “Needing to have reality confirmed and experience enhanced by photographs is an aesthetic consumerism to which everyone is now addicted. Industrial societies turn their citizens into image-junkies.”⁷ People see pictures but, conversely, do not read them. Trivial as it may seem, it is crucial to

⁴ “Photography” [in:] *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/technology/photography> [accessed: 18.02.2020].

⁵ Ibidem.

⁶ S. Sontag, *In Plato’s Cave* [in:] eadem, *On Photography*, Rosetta Books, LLC, New York 2005, p. 5, <http://www.lab404.com/3741/readings/sontag.pdf> [accessed: 20.10.2019].

⁷ Ibidem, p. 18.

realise that photography is not an objective medium, that an image is the product of the subjective vision of the artist, and it shows only a fragment of reality. Although to state that it distorts the truth would be an exaggeration (obviously, the matter is completely different when dealing with photomontage), it occludes all that happens outside the frame of an image. In her book *Niepewność przedstawienia* (Uncertainty of Representation), Marianna Michałowska points out that photography is a subjective medium; moreover, she emphasizes a need to interpret images. She writes: "This medium needs to be perceived in a new way – it needs to be seen not as an image that reflects reality, but as a system by which the world is represented. A system which expresses and creates meanings."⁸

Michałowska, referring to Derridian deconstruction, stresses the need for interpretation, as a result of which meanings result mutually from themselves. In order to be more efficient, the author does not refer to Jakobson's classic model of communication but uses John Fiske's model, a model in which the message "is a non-linear system of codes and signs."⁹ The model assumes the possibility of a situation where contexts not predicted by the sender are evoked; however, that does not mean that they were not potentially included.¹⁰ Widespread critical commentary highlights the significance of interpreting images since it leads to the discovery of meanings not visible at first glance. One has to stop taking the meaning of pictures at face value and, treating them as any other cultural text, make the effort to deconstruct their meanings.

⁸ Original: "Należy zacząć postrzegać to medium [fotografię] w nowy sposób – widzieć w nim nie obraz, który odzwierciedla rzeczywistość, lecz system, poprzez który świat jest reprezentowany. System, poprzez który wyrażane i wytwarzane są znaczenia." M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004, p. 31. Unless otherwise indicated, all translations are by the author – D.F.

⁹ Original: "stanowi nieliniowy system kodów i znaków." Ibidem, p. 20.

¹⁰ Ibidem, p. 21.

2

Photography has an exceptional ability to “slice” time; it registers the way things are at the given moment. That is why, in the case of portraits, photography is a means of fixing one of the versions of somebody. This issue was addressed by Roland Barthes in one of the most significant set of essays about photography (alongside Sontag’s collection) – *Camera Lucida*. In this text, Barthes argues that when being observed through the lens of a camera, one transposes oneself into a picture. Barthes writes: “I constitute myself in the process of posing, I instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image.”¹¹ Then he adds: “For the Photograph is the advent of myself as other: a cunning dissociation of consciousness from identity.”¹² The notion of the other was promulgated by Hegel in the late eighteenth century. Starting from the supposition that the existence of another self is dependent on self-consciousness, he created his well-known notion of the master-slave dialectic. Since then, the other has developed into a branch of philosophy – the philosophy of the other – representatives of which are, for instance, Jacques Derrida, Emmanuel Levinas, and Jacques Lacan.¹³

In *The Intervention of the Other: Ethical Subjectivity in Levinas and Lacan*, David Ross Fryer compares the two contemporaries to state that although ostensibly there are no similarities between them, some connections can be drawn. He explains that Levinas claimed that the self, through the encounter with the other, becomes responsible for that other. Lacan, on the other hand, thought that the other is the self, seen in a mirror, which mirror image becomes a competitor for the self, and that this preliminary alienation is followed by identification with its image in the mirror.

¹¹ R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, translated by R. Howard, Vintage Books, London 2000, p. 10.

¹² *Ibidem*, p. 12.

¹³ See J.A. Indaimo, *The Self, the Other and Human Rights Lacan, Levinas and the Ethics of Alterity*, 2011, pp. 2–5, <http://unsworks.unsw.edu.au/fapi/datastream/unsworks:10217/SOURCE02?view=true> [accessed: 27.04.2019].

Nevertheless, the author writes that “for both, the needs of the other are the needs of the self, the desire of the other is the desire of the self, but these mean fundamentally different things.”¹⁴ Therefore, it may be assumed that the other, being all that is alienated, uncanny, and unknown, is the condition for the existence of the self.

In his writings, the Polish novelist Witold Gombrowicz focused on the making of the self, and on choosing an appropriate mask. In his most famous work *Ferdydurke*, he describes the struggle of the main character to define himself. However, as it turns out, one cannot escape from a form in any other way than into another form; rejecting one mask (“gęba” as Gombrowicz puts it, which was translated by Danuta Borchardt as “mug”) leads to assuming another. “Gdyż nie ma uciezki przed gębą, jak tylko w inną gębę”¹⁵ (“Because there is no escape from the mug, other than into another mug”¹⁶). Gombrowicz made this point in various ways: “jesteśmy tylko funkcją innych ludzi, musimy być takimi, jakimi nas widzą”¹⁷ (“we are forced to be as others see us and to manifest ourselves through them, we are not autonomous”¹⁸).

Referring to Barthes’s and Gombrowicz’s ideas, I intend to show what kinds of masks people put on when they face the camera. I have decided to discuss the most representative photographs made by three prominent photographers of the twentieth century: Diane Arbus, Henri Cartier-Bresson, and Robert Capa. My aim is to deconstruct the chain of meanings of an image with the aid of other cultural texts. This intertextual approach aims to contribute to a realisation of how the mask of the other is visible in photography.

¹⁴ D.R. Fryer, *The Intervention of the Other: Ethical Subjectivity in Levinas and Lacan*, Other Press LLC, New York 2004, p. 63.

¹⁵ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, 3rd ed., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, p. 254.

¹⁶ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, translated by D. Borchardt, Yale University Press, New York 2000, p. 281.

¹⁷ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, 3rd ed., Wydawnictwo Literackie..., p. 12.

¹⁸ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, translated by D. Borchardt..., p. 8.

3

Diane Arbus, *Kid with Toy Grenade*, 1962¹⁹

In 1962, the American photographer Diane Arbus took one of her best-known images – *Kid with Toy Grenade*. It may seem that this photograph is just a portrayal of a boy in a park. The sun shines through the leaves, creating a chiaroscuro effect on the path. The young boy plays in the park while his mother is seen in the background, watching him from a distance. He stands in the centre of the frame, dividing the picture into two parts. The left side, cut by the line – tree – one of his braces – leg, is dark; it stays in the shadow, while the right side is bright – even the right-hand one of the boy's braces has fallen. On the bright side, there is nothing in his hand; on the dark side there is a grenade.

Arbus is “best known for her compelling, often disturbing, portraits of people from the edges of society.”²⁰ She is often referred to as “a photographer of freaks,” since her photographs show, for instance, dwarfs, circus people, drag queens, or giants. Everything that could be seen as a deviation from the norm caught her eye. That is why this photograph is not a standard portrait of a boy. The strength of this photograph lies in the enormous contrast between darkness and light, violence and innocence, but also between youth and adulthood. This figure can be related to a particular scene from William Shakespeare's *Coriolanus*. Volumnia, Caius Martius's mother, before we see him as a soldier, describes and enacts his role as a warrior. According to Janet Adelman, “this marvellous moment not only suggests the ways in which Volumnia herself lives through her son; it also suggests the extent to which

¹⁹ D. Arbus, *Kid with Toy Grenade*, 1962, https://en.wikipedia.org/wiki/Child_with_Toy_Hand_Grenade_in_Central_Park#/media/File:Child-withhandgrenadedianearbus.jpg [accessed: 27.04.2019].

²⁰ “Diane Arbus” [in:] *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Diane-Arbus> [accessed: 20.10.2019].

his role is her creation.”²¹ However, Caius Martius is about to free himself from the influence of his mother. When he fights with the Volsces, in the middle of the battle, he is shut within the gates of the city. He is instantly presumed killed and spoken of in the past tense. Surprisingly to the characters, he reappears, as if returning from the dead. After that, Martius is given a new name – Coriolanus – of which his mother is not very fond. She tells him: “By deed-achieving honour newly nam’d / What is it? Coriolanus must I call thee?” (2.1.170–171).²² Since naming always marks a change, Coriolanus returns from the war as a self-made man, and not his mother’s creation any more. It is the mask of the other he wants to wear, and his choice is visible in the scene where Coriolanus does not want to comply with the tradition of asking for people’s votes in order to become a consul (2.2.155–71).

Arbus captures otherness in the picture by using a very shallow depth of field to isolate the subject from the background, which is blurred. That technique highlights the fact that it is the child who is significant here. It is a portrait of a young boy standing on the threshold of the decision whether to assume the mask of the other (unconsciously, he has already done it by posing in such a way). He is about to cut the bond with his mother, throw the grenade and return, as Coriolanus does, as an individual, an alienated other, covered in blood.

²¹ J. Adelman, *Anger’s My Meat: Feeding, Dependency and Aggression in “Coriolanus”* [in:] *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, ed. by M.M. Schwartz, C. Kahn, Johns Hopkins University Press, London 1980, p. 327.

²² W. Shakespeare, *The Tragedy of Coriolanus*, <http://shakespeare.mit.edu/coriolanus/full.html> [accessed: 20.10.2019].

4

Henri Cartier-Bresson, *USA, New Jersey. Model Prison of Leesburg. Solitary Confinement, 1975*²³

Henri Cartier-Bresson's idea of the decisive moment had an enormous impact on modern photojournalism.²⁴ It would not have been so if Leica had not brought its cameras onto the market in 1925. These cameras, being very convenient and small, enabled photographers to be at the centre of things.²⁵ Bresson understood very well that photography is about being in the right place at the right time. He claimed that "photography is the simultaneous recognition, in a fraction of a second, of the significance of an event as well as of a precise organisation of forms which give that event its proper expression."²⁶

Let us take his words as a point of departure and analyse the organisation and "the significance of an event" portrayed in the chosen photograph, namely *Model Prison of Leesburg*. What we see at a glance are white grates which create a pattern on the wall. They almost make the picture static if it were not for the human body parts cutting through the air. Prison is a place that isolates people who, in various ways, have crossed the boundaries set by society. It makes a distinction between the world of norms and of the otherness, which is reflected in the picture in the division into light and darkness. The man, knowing that he is observed, assumes the mask of the other. Bresson depicts otherness by making a grotesque allusion to da Vinci's *Vitruvian Man*. Bresson's image does not offer a perfect image of a man, drawn with ideal proportions, inscribed in a circle, which symbolises harmony, but most of Bresson's man is hidden in darkness, in the unknown.

²³ H.C. Bresson, *USA. New Jersey. Model Prison of Leesburg. Solitary Confinement, 1975*, <https://mediastore3.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR2/8/8/9/0/PAR30292.jpg> [accessed: 27.04.2019].

²⁴ "Henri Cartier-Bresson" [in:] *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Henri-Cartier-Bresson> [accessed: 18.02.2020].

²⁵ T. Kirby, *The Genius of Photography*, BBC, 2007, <https://archive.org/details/tGoPhoto/BBC+The+Genius+of+Photography> [accessed: 27.04.2019].

²⁶ P. Pollack, *The Picture History of Photography: From the Earliest Beginnings to the Present Day*, Harry N. Abrams, New York 1958, p. 155.

Fyodor Dostoevsky in *Crime and Punishment* described crossing the boundaries, the rules imposed by ethics and society. Raskolnikov kills Alona Ivanovna in order to prove that he is an “Übermensch,” a Nietzschean overman. Raskolnikov thinks that he “only killed a louse, [...] a useless, loathsome, harmful creature.”²⁷ He expresses the idea which Nietzsche calls “transvaluation of values.” Raskolnikov does not divide people into the good and the evil but into the ordinary and the extraordinary. What matters here is that Raskolnikov and the man in Bresson’s picture distance themselves from society. The man, by scornful laughter and by exposing a clenched fist, which may be read as a sign of power, shows that he is wearing the mask of the other with pride. Moreover, he looks as if he were going to step outside his cell, despite the bars, ignoring the imposed norms. In Dostoevsky’s novel this is reflected in Raskolnikov’s impudent attitude – he does not show any trace of repentance; he is disgusted with ordinary people. In Bresson’s picture, this is visible in the triumphant pose of the prisoner. Both Raskolnikov and the prisoner decided to commit their crimes; they rejected the “standard” moral code; they refused to comply with natural law and the norms established by society, which was a way of presenting the mask of the other to the world.

5

Robert Capa, *Drivers from the French Ambulance Corps near the Front Waiting to Be Called*, 1944²⁸

Robert Capa captured ultimate decisive moments. He was a Hungarian photojournalist and a war photographer. He died at the age

²⁷ F. Dostoevsky, *Crime and Punishment*, translated by C. Garnett, Bartleby.com, New York 2000, www.bartleby.com/318/ [accessed: 27.04.2019].

²⁸ R. Capa, *Drivers from the French Ambulance Corps near the Front Waiting to Be Called*, 1944, <https://mediastore3.magnumphotos.com/CoreX-Doc/MAG/Media/TR2/6/c/a/6/PAR131942.jpg> [accessed: 27.04.2019].

of 40 when he stepped on the land mine.²⁹ During World War II, Capa took the photograph *Drivers from the French Ambulance Corps near the Front Waiting to Be Called*. As we learn from the description, the car is a French army ambulance, and the two women in the photograph are waiting to be called. The vehicle is placed before a metal grate door. While the women are waiting, they are knitting. One of the threads comes out of a bag; the beginning of the other thread is indefinite.

What this photograph instantly brings to mind, is a well-known passage from Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. In the Company's office, the main character and narrator, Marlow, meets two women knitting black wool. He speaks of one of them: "still knitting with downcast eyes."³⁰ Similarly, the women in Capa's photograph also do not pay any attention to the photographer; they are focused solely on the knitting because, as Marlow says, "Not many of those she looked at ever saw her again – not half, by a long way."³¹ He keeps thinking of these women who were:

[...] guarding the door of Darkness, knitting black wool as for a warm pall, one introducing, introducing continuously to the unknown, the other scrutinizing the cheery and foolish faces with unconcerned old eyes.³²

The women are associated with the Greek Moirai, goddesses of Fate. The unknown, which Marlow speaks about when thinking of the knitters, may be understood as death, since death tends to be seen as the greatest mystery of existence. Not only are the women in the picture knitting as the Fates of the Greek mythology and as

²⁹ Robert Capa, "Magnum Photos" 2019, <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-cap/> [accessed: 27.04.2019].

³⁰ J. Conrad, *Heart of Darkness*, Planet eBook, p. 13, <https://www.planete-book.com/heart-of-darkness/> [accessed: 27.04.2019].

³¹ Ibidem, p. 15.

³² Ibidem.

the women in Conrad's novel do, but are also "introducing to the unknown" since they are the first to take care of any dead body.

Immediately after the meeting with Moirai, Marlow sets off. We must remember that the journey along what the reader must assume is the River Congo looks on the map as if someone were going down. After travelling on the metaphorical Styx, Marlow reaches Hell – the heart of darkness. Therefore, there is no place for humanity – Black Africans and Kurtz are merely shadows: "[They were] nothing earthly now – nothing but black shadows of disease and starvation."³³ As Carl Gustav Jung writes, "Everyone carries a shadow, and the less it is embodied in the individual's conscious life, the blacker and denser it is."³⁴ Marlow wins the fight with his shadow and returns safely; the Fates did not cut his thread of life. However, the book ends with the words that Marlow's the view from the boat on which Marlow's story is told "seemed to lead into the heart of an immense darkness."³⁵ Although Marlow returns, the Moirai continue to draw everybody into the unknown. The same thing can be said about the circumstances in which Capa took the picture. The two Moirai knitting in front of the ambulance ominously depict the uncertainty of soldiers' lives – some of them will, like Marlow, return. However, in some cases the Fates will cut the thread of life.

6

In order to be recognised, the other must be at first looked at. That issue is addressed by Georg Simmel in his essay *Sociology of the Senses*, in which he claims that looking has a very peculiar function – it forms relations, which presumably is the most direct way

³³ Ibidem.

³⁴ C.G. Jung, *The Collected Works of C.G. Jung*, vol. 11: *Psychology and Religion: West and East*, Princetown University Press, Princetown 1970, p. 76.

³⁵ J. Conrad, *Heart of Darkness...*, p. 130.

of achieving a mutual interaction between individuals.³⁶ Simmel argues that a gaze has an unquestionable influence:

The intimacy of this kind of relation [of the eye contact] follows from the fact that a perceiving gaze pointed towards somebody, is in itself full of expression, namely, it shows our way of seeing that person. The gaze, by which we encompass the other, reveals ourselves; the subject strives to get to know the object, but in effect at the same time, however, is exposed in its presence. In the gaze, the act of receiving converges with the act of giving. The eye unveils the soul to the other, who wants to unmask it.³⁷

Simmel stresses the fact that the self and the other are mutually dependent. In *Camera Lucida*, Barthes writes about the power of the gaze, so profoundly stressed by Levinas and Lacan. I took Barthes's book as a point of departure for discussing how the category of the other is realised in photography, referring to photos taken by Diane Arbus, Henri Cartier-Bresson, and Robert Capa. Firstly, we see the other in Diane Arbus's photo at the moment of deciding to become the other become one. Then, the discussion of Henri Cartier-Bresson's picture leads to the conclusion that he portrays the other as an almost diabolic contradiction to normality. Finally, we see that Robert Capa depicts the other as fateful women who are concerned with the unknown – in this case, death. I have emphasised the importance of reading photographs using Derrida's notion of *différance* – the fact that the true meaning of a sign can never be

³⁶ See G. Simmel, *Socjologia zmysłów* [in:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, p. 189.

³⁷ Original citation: "Intymność tej relacji [kontaktu wzrokowego] wynika stąd, że skierowane na kogoś, postrzegające go spojrzenie samo jest pełne wyrazu, wyraża mianowicie nasz sposób widzenia tego kogoś. Spojrzenie, którym ogarniamy innego, odsłania nas samych; podmiot stara się poznać przedmiot, ale tym samym zdradza się wobec niego. W spojrzeniu akt brania zbiega się z aktem dawania. Oko obnaża przed innym duszę, która chce go obnażyć." Ibidem. Translation – D.F.

achieved; instead, it is only possible to investigate how meanings overlap. Even though it might be stated that with such an excess of images people suffer from visual anaesthesia, it must be realised that there is an immense need for the interpretation of texts. Hence this paper attempts to analyse the three photographs by using different literary contexts in order to explore various aspects of their meaning. The peculiarity of photography is that it “freezes” the way the photographer sees reality. The attempt to decode the meanings included in the photographs, realised with the aid of the notion of the other, leads to a conclusion that the other is somehow “different.” It is distant, uncanny, beyond rules and norms. Reading photographs has two primary aims: not only to realise what the mask of the other looks like (despite the impossibility of reaching a single, definite solution – to use Derrida’s argument) but also to perceive the viewer’s own, inherent “otherness.”

Bibliography

- Adelman J., *Anger’s My Meat: Feeding, Dependency and Aggression in “Coriolanus”* [in:] *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, ed. by M.M. Schwartz, C. Kahn, Johns Hopkins University Press, London 1980.
- Barthes R., *Camera Lucida. Reflections on Photography*, translated by R. Howard, Vintage Books, London 2000.
- Derrida J., *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago 1982, <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Derrida/Difference.html> [accessed: 18.02.2020].
- Fryer D.R., *The Intervention of the Other: Ethical Subjectivity in Levinas and Lacan*, Other Press LLC, New York 2004.
- Gombrowicz W., *Ferdynand*, translated by D. Borchardt, Yale University Press, New York 2000.
- Gombrowicz W., *Ferdynand*, 3rd ed., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- Jung C.G., *The Collected Works of C.G. Jung*, vol. 11: *Psychology and Religion: West and East*, ed. by H. Read, M. Fordham, G. Adler, Princetown University Press, Princetown 1970.
- Michałowska M., *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004.

- Pollack P., *The Picture History of Photography: From the Earliest Beginnings to the Present Day*, Harry N. Abrams, New York 1958.
- Rogoff I., *Studying Visual Culture* [in:] *The Visual Culture Reader*, ed. by N. Mirzoeff, 2nd ed., Routledge, London 2002.
- Simmel G., *Socjologia zmysłów* [in:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.

Internet sources

- “Diane Arbus” [in:] *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Diane-Arbus> [accessed: 20.10.2019].
- “Henri Cartier-Bresson” [in:] *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Henri-Cartier-Bresson> [accessed: 18.02.2020].
- “Photography” [in:] *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/technology/photography> [accessed: 18.02.2020].
- Arbus D., *Kid with Toy Grenade*, 1962, https://en.wikipedia.org/wiki/Child_with_Toy_Hand_Grenade_in_Central_Park#/media/File:Childwithhandgrenadedianearbus.jpg [accessed: 27.04.2019].
- Bresson H.C., *USA. New Jersey. Model Prison of Leesburg. Solitary Confinement*, 1975, <https://mediastore3.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR2/8/8/9/0/PAR30292.jpg> [accessed: 27.04.2019].
- Capa R., *Drivers from the French Ambulance Corps near the Front Waiting to Be Called*, 1944, <https://mediastore3.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR2/6/c/a/6/PAR131942.jpg> [accessed: 27.04.2019].
- Conrad J., *Heart of Darkness*, Planet eBook, <https://www.planetebook.com/heart-of-darkness/> [accessed: 27.04.2019].
- Dostoevsky F., *Crime and Punishment*, translated by C. Garnett, Bartleby.com, New York 2000, www.bartleby.com/318/ [accessed: 27.04.2019].
- Indaimo J.A., *The Self, the Other and Human Rights Lacan, Levinas and the Ethics of Alterity*, 2011, <http://unsworks.unsw.edu.au/fapi/datastream/unsworks:10217/SOURCE02?view=true> [accessed: 24.07.2019].
- Kirby T., *The Genius of Photography*, BBC, 2007, <https://archive.org/details/tGoPhoto/BBC+The+Genius+of+Photography> [accessed: 27.04.2019].
- Robert Capa, “Magnum Photos” 2019, <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-cap/> [accessed: 27.04.2019].
- Shakespeare W., *The Tragedy of Coriolanus*, <http://shakespeare.mit.edu/coriolanus/full.html> [accessed: 20.10.2019].
- Sontag S., *In Plato’s Cave* [in:] eadem, *On Photography*, Rosetta Books, LLC, New York 2005, <http://www.lab404.com/3741/readings/sontag.pdf> [accessed: 20.10.2019].

STRESZCZENIA

ABSTRACTS

Inez Brokos

Konferencja studencka jako część składowa festiwalu.
Tworzenie wydarzeń kulturalnych na przykładzie
konferencji „Wyspa.Młodość”

Artykuł oparty jest na moich doświadczeniach zdobytych podczas organizacji konferencji studenckiej, będącej częścią festiwalu BETWEEN.POMIĘDZY. Podejmuję w nim próbę analizy tego wydarzenia w świetle dwóch wybranych zagadnień istotnych dla współczesnych przedsięwzięć kulturalnych. Na wstępie dokonuję przybliżonej analizy pierwszego z nich, czyli udziału polskiej młodzieży w kulturze. Następnie przedstawiam proces organizacji oraz przebieg samej konferencji. Wyszczególniam między innymi kwestię zachęcenia studentów do udziału w wydarzeniu. Przyglądam się również temu, jaki skutek przyniosły poszczególne elementy konferencji, jaki miały wpływ na jej odbiór oraz jakie szanse stworzyły dla jej uczestników. W kolejnej części analizuję rolę konferencji „Wyspa. Młodość” jako części składowej festiwalu BETWEEN.POMIĘDZY oraz wzajemny wpływ obu tych wydarzeń. W tym celu przyglądam się bliżej drugiemu zagadnieniu, czyli charakterystyce współczesnych wydarzeń kulturalnych oraz wyzwaniom, z którymi mierzą się ich twórcy, kładąc szczególnie nacisk na wydarzenia przyjmujące formę festiwalu.

The article is based on my experience from organizing a student conference which was a part of the BETWEEN.POMIĘDZY festival. I attempt to analyze this event in reference to two selected issues important for contemporary cultural enterprises. First, the participation of Polish youth in culture is discussed. Second, the process of organizing the conference is presented, as well as its final form. Then, the ways of encouraging students to participate in the event are described. This leads to further discussion of how individual elements of the conference worked, how they influenced its reception, and what opportunities they created for participants. In the next part, the role of the conference "Wyspa.Młodość" is analyzed as an element of the BETWEEN.POMIĘDZY festival. Mutual interference of these events is additionally scrutinized in view of the characteristics of contemporary cultural events and the challenges that their creators might face.

*Zuzanna Zaborniak
Aleksandra Molenda
Katarzyna Wardzyńska*

Wystawa prac trójmiejskich tatuatorów „PaintINK”

Artykuł jest sprawozdaniem z projektu licencjackiego, jakim był wernisaż prac trójmiejskich tatuatorów „PaintINK”, który odbył się 7 kwietnia 2019 roku w Klubogalerii Bunkier na ulicy Olejarnej 3 w Gdańsku. Wystawa trwała do końca czerwca 2019 roku. Na początku artykułu przedstawiamy główne założenia projektu oraz syntetyczny opis historii powstania tatuażu i jego ewolucji na przestrzeni lat. W relacji tej położyliśmy nacisk na to, jak zmieniały się funkcje tatuażu oraz sposoby jego postrzegania przez społeczeństwo. Zastanawiamy się również nad przynależnością tatuażu do dziedziny sztuki oraz cechami tatuażu artystycznego. Następnie przedstawiamy założenia, przyświecające organizacji wystawy oraz poszczególne etapy przygotowań, jak również podział indywidualnych zadań organizatorek projektu „PaintINK”. W dalszej części

opisujemy przebieg wernisażu, frekwencję oraz odczucia uczestników przedsięwzięcia i jego organizatorek.

The article is a report on the bachelor's project which was the vernissage of the exhibition "PaintINK", which collected works of seven tattoo artists from Tri-City. The event was held on April 7, 2019 at the Bunkier club gallery in Gdańsk. At the beginning of the article there is a description of the main assumptions of the project and the history of creation and evolution of tattoo art. The emphasis is placed on how the features of the tattoo have changed and how this form is perceived by society. Second, the assumptions of teamwork organisation are explained. Each stage of the process is described as well as individual tasks ascribed to each contributor. The authors describe organization, recruitment of artists, selecting the venue, contacts with sponsors and partners and the promotion plan. The course of the event is also described along with the attendance and the feedback from participants and the authors' feelings after the vernissage.

Balbina Tarnowska

Motyw Pierrota w twórczości plastycznej Brunona Schulza

Artykuł stanowi próbę analizy motywu Pierrota w twórczości plastycznej Brunona Schulza. Punktem wyjścia jest autoportret, na którym artysta narysował obok siebie sylwetkę błazna (Pierrota). Ta postać, wywodząca się z komedii dell'arte, a rozpowszechniona dzięki francuskiej pantomimie, występuje w grafikach i rysunkach Schulza bardzo często. Tekst zawiera krótki przegląd prac, na których pojawia się ten motyw. Interpretacja obecności Pierrota w twórczości Schulza wiąże się ze wskazaniem różnych odsłon tej postaci: od bezradnego odmienia, symbolu teatru jarmarcznego, wiernego sługi, przez kategorię „złego błazna” i wreszcie – Schulza jako Pierrota. Artyści w XIX i XX wieku bardzo często przedstawiali się w roli błazna, clowna, kuglarza. Motyw ten pojawia się też w dziełach twórców bliskich Schulzowi (takich jak Chagall, Rilke, Mann, Leśmian). Sam Schulz

wielokrotnie rysował siebie w stroju Pierrota, co świadczy o jego identyfikacji ze smutnym błaznem, ale, co wydaje się kluczowe, nie tylko on sam postrzegał siebie w tej roli – wedle relacji ucznia Schulza, Emila Górskiego, w gabinecie Schulza wisiał jego portret w stroju Pierrota, autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza.

The article is an attempt at analyzing the Pierrot motif in Bruno Schulz's artistic creation. The starting point is a self-portrait on which the artist drew himself with an accompanying silhouette of a jester (Pierrot). This character, originating from the comedy dell'arte, which was widespread thanks to French pantomime, frequently appears in Schulz's graphics and drawings. The text provides a brief overview of the works where this theme appears. The interpretation of the presence of Pierrot in Schulz's work offered by this article is accompanied by an analysis of various ways in which this character is portrayed: from a helpless freak, a symbol of tawdry theater, a faithful servant, to the category of an "evil jester" and finally – to Schulz as a Pierrot. Artists in the nineteenth and twentieth centuries have frequently presented themselves as jesters, clowns, and jugglers. This motif appears also in the works of artists close to Schulz (such as Chagall, Rilke, Mann, and Leśmian). Schulz repeatedly drew himself in the costume of Pierrot, which testifies to his identification with a sad jester. This analogy seems crucial since it was not only Schulz who identified with Pierrot. According to the accounts of his student, Emil Górski, in Schulz office there hung his portrait in the costume of Pierrot, painted by Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy).

Maria Terlikowska

Teatry pogranicza – Teatr Witkacego w Zakopanem
i Teatr Wierszalin w Supraślu

Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem oraz Teatr Wierszalin w Supraślu umiejscowione są – dosłownie i w przenośni – na pograniczu. Zlokalizowane na obrzeżach kraju, z dala od

wielkich miast, kultywują lokalne tradycje, odnosząc się zarazem do spraw uniwersalnych. Świadomie nawiązują do tradycji teatralnych – między innymi do twórczości Tadeusza Kantora i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Niemniej jednak w obu przypadkach można mówić o teatrach autorskich. Silna pozycja Andrzeja Dziuka w Teatrze Witkacego oraz Piotra Tomaszuka w Teatrze Wierszalin wpłynęła na stworzenie sprecyzowanego stylu i programu instytucji, w których widza traktuje się bardzo poważnie – jako najważniejszego krytyka i partnera do rozmowy.

Teatr Witkacego (named after Stanisław Ignacy Witkiewicz) in Zakopane and Teatr Wierszalin in Supraśl may be considered theatres of the borderland both literally and figuratively. Located on the borders of Poland, away from major urban cultural centres, they cultivate local traditions, yet at the same time address very universal issues. They make purposeful references to theatrical traditions such as the ideas passed by Tadeusz Kantor and Witkacy. Nonetheless, both institutions may be acknowledged as “authorial theatres.” Strong position of the leaders – Andrzej Dziuk in Teatr Witkacego and Piotr Tomaszuk in Teatr Wierszalin – led to the formation of the clearly defined styles and programmes in both theatres, where the spectator becomes the most significant critic and partner in discussion.

Małgorzata Woźniak

Michał Zadara – rys twórczości

Artykuł jest szkicem biografii i twórczości reżysera teatralnego Michała Zadary. Jego biografia prowadzi do rozważania na temat tego, czy wychowanie poza granicami naszego kraju oraz zagraniczna edukacja rzeczywiście mają tak znaczący wpływ na charakter jego pracy oraz sposób odczytywania dzieł polskich klasyków. Istotnym aspektem twórczości Zadary jest także idea teatru popularnego, którą realizuje w swoich spektaklach, między innymi w ramach działalności grupy teatralnej Centrala. W drugiej części artykułu autorka

skupiła się na scharakteryzowaniu wybranych spektakli Zadary. Przeanalizowana została forma, inspiracje, a także wpływy filozoficzne dostrzegalne w przedstawieniach lub podkreślane przez samego reżysera. W pracy nad spektaklem punktem wyjścia jest dla Zadary tekst dramatu, dlatego jego analiza oraz artykułowanie z dbałością o szczegóły jest ważnym elementem prób. Twórczość tego reżysera jest warta uwagi między innymi ze względu na jego podejście do polskich dzieł romantycznych czy poruszane w spektaklach ponadczasowe – przez co również bardzo aktualne – tematy.

The article discusses the biography and creative output of a theatre director, Michał Zadara. The entirety of Zadara's biography leads to speculating whether his upbringing and education abroad have, in fact, had such a substantial impact on the character of his work or the way he deciphers and redefines various classic Polish literary works. Another essential aspect of Zadara's work is the concept of popular theatre, carried out in his plays as, amongst others, a part of the activity of Centrala Theatre Group. In the second part of the article, the author focuses on summarizing and characterizing selected plays of Zadara. The analyzed aspects include the forms, inspirations, and philosophical influence noted in his works or emphasized by the director himself. Zadara begins his creative process with the dramatic text; it is precisely the reason why the analysis of the aforementioned text, as well as its attentive articulation, is an integral part of rehearsals. The remarkable character of Zadara's output can be noticed in the way he approaches various Polish romantic pieces of art or in the subjects – actual, thus universal – that he brings up in his works.

Paulina Tryba

Aspekty techniczne w teatrze dawniej i dziś.

Analiza dwóch inscenizacji dramatu *Cud albo Krakowiaki i Górale*

Celem artykułu jest przybliżenie wybranych zagadnień z dziedziny technologii teatru. Czytelnik po zapoznaniu się z treścią będzie dys-

ponował pewną wiedzę na temat aspektów technicznych w teatrze zarówno w XVI, jak i XXI wieku. Analizą porównawczą objęto dwie realizacje dramatu *Cud albo Krakowiaki i Górale*.

The purpose of this article is to present selected issues in the field of theatre technology. It provides basic knowledge of technical aspects in theatre of both the sixteenth and twenty-first centuries. The comparative analysis addresses two productions of Bogusławski's *Cud albo Krakowiaki i Górale*.

Oliwia Ossowska

Autopromocja i kreowanie wizerunku Mariny Abramović
jako strategia rozpowszechniania sztuki performansu

Marina Abramović, jedna z najbardziej rozpoznawalnych postaci sztuki współczesnej, w znacznym stopniu przyczyniła się do popularyzacji performansu, stając się jego ikoną. W artykule opisano, w jaki sposób artystka wykorzystuje autopromocję i kreuje swój wizerunek w dążeniu do rozpowszechniania performansu jako dziedziny sztuki. Dzięki działaniom Abramović performans zyskał szeroką publiczność i przeniknął do kulturalnego mainstreamu.

Marina Abramović, one of the most recognizable figures of contemporary art, has significantly contributed to the popularization of performance art, becoming its icon. The aim of this article is to present how the artist uses self-promotion and creates her image in order to promote performance as a form of art. Thanks to Abramović's activity, performance art has gained a wide audience and has infiltrated the cultural mainstream.

Ewelina Stefańska

The Rite of Beheading the Kite:
History, Description, and Meaning

The article presents a Kashubian custom and provides information about its history and texts. It contains reflections about the connection of the rite with the theory of the scape goat. This text describes the first written references to the custom, the place of its occurrence, the choice of dates for performance, and, above all, the choice of the sacrifice.

Artykuł przybliży kaszubski zwyczaj ścinania kani oraz przedstawia informacje o jego historii i tekstach poświęconych temu tematowi. W rozważaniach poruszono także związek obrzędu z figurą kozła ofiarnego. Omówiono pierwsze pisane wzmianki o opisywanym obrzędzie, obszar jego występowania, wybór dat jego przeprowadzenia i przede wszystkim wybór ofiary.

Mateusz Godlewski

Restaging the Quest: Shakespeare's *The Tempest*
as a Mythopoeic Work

The essay aims to explore the mythopoeic dimension of William Shakespeare's *The Tempest*. The analysis of the play is based on the questions raised by W.H. Auden. The paper scrutinizes his understanding of mythos-making literature and attempts at justifying his reading of *The Tempest*. The essay provides arguments for Auden's insights about the extra-linguistic character of the play and its openness. This has been illustrated by recourse to the works of Umberto Eco and some examples of ballet and the film adaptations of the play. Reading *The Tempest* as a mythopoeic text is also put in the broader context of literary criticism, Northrop Frye's theory of myths, and postcolonial critique in particular.

W artykule analizowany jest mitotwórczy wymiar *Burzy* Williama Szekspira na podstawie refleksji interpretacyjnej W.H. Audena. Przedstawiono jego koncepcję literatury mitopoetycznej na przykładzie *Burzy*, którą Auden odczytał jako sztukę o charakterze „pozajęzykowym” i „otwartym”. Odczytanie to zostało wsparte odniesieniami do prac Umberto Eco oraz przykładami adaptacji sztuki na język baletu oraz kina. W artykule zamieszczono też *Burzę* w szerszym kontekście teorii literatury, a zwłaszcza w powiązaniu z teorią mitów Northropa Frye’a oraz krytyką postkolonialną.

Anna Głuszek

The Essayist Thomas De Quincey: The Motif of Melancholy
as One of the Causes and the Effects of Opium Addiction
in *Confessions of an English Opium-Eater*

In the introductory part of the article, the author analyses the notion of melancholy and presents its historical evolution. The main part of the article is devoted to an analysis of *Confessions of an English Opium-Eater* by Thomas De Quincey. In the analysis, the following factors are taken into consideration: autobiographical motives, the language used, and associations with the theory of melancholy. One part deals with “The Pleasures of Opium,” which is a description of the enjoyment deriving from being under the influence of opium. The remaining part focuses on the anxiety states and nightmares the author experienced because of the addiction.

We wprowadzającej części artykułu autorka definiuje pojęcie melancholii oraz jego ewolucję na przestrzeni wieków. Główna część artykułu poświęcona jest analizie obszernego eseju *Wyznania angielskiego opiumisty* autorstwa angielskiego pisarza Thomasa De Quinceya. Autorka, analizując dzieło, wzięła pod uwagę następujące czynniki: motyw autobiograficzny, język oraz potwierdzenie teorii melancholii w tekście. Jedną z części opisuje przyjemność płynącą z zażywania

oraz bycia pod wpływem narkotyku. Kolejna część skupia się na opisanych lękach oraz koszmarach, których autor eseju doświadczył z powodu uzależnienia.

Piotr Dąbrowski

“Old Men Ought to Be Explorers”: Reading America
in Thomas Stearns Eliot’s *The Dry Salvages*

The aim of this paper is the analysis of the symbolism of the American landscape in T.S. Eliot’s *The Dry Salvages*. The study is based on parallels between Eliot’s depiction of the Mississippi and the portrayal of the Thames and the Congo in Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*. It argues that America becomes a source of symbols for Eliot, and that these symbols are simultaneously private for the poet (they relate to his youth in America and to his later years spent in Britain), as well as universal. As a result, *The Dry Salvages* depict a spiritual journey in which Eliot redefines America.

Celem artykułu jest analiza symboliki amerykańskiego krajobrazu w poemacie *The Dry Salvages* T.S. Eliota. Punktem wyjścia interpretacji jest porównanie sposobu przedstawienia przez poetę rzeki Missisipi z funkcjonowaniem motywu rzeki w *Jądrze ciemności* Josepha Conrada. Zestawienie tych dwóch tekstów służy wykazaniu, że Ameryka, poza jej biograficznym znaczeniem w życiu poety, staje się dla Eliota źródłem symboli i uniwersalnych znaczeń. Autor wskazuje zatem na *The Dry Salvages* jako rodzaj duchowej podróży, poprzez którą Eliot redefiniuje Amerykę, nadając jej funkcję literackiego toposu.

Jan Danielak

Connections Between Samuel Beckett's Dramas
and Charles Darwin's Theories

W artykule wskazuję na elementy teorii Karola Darwina, które według mnie i innych interpretatorów odnaleźć można w tekstach dramatów Samuela Becketta. Korzystając zarówno z listów, jak i z zawartości biblioteki zachowanej po autorze, najpierw zaznaczam, które prace Darwina Beckett na pewno czytał i co interesującego w nich znalazł. Wskazując na konkretne elementy i teorie, analizuję następnie trzy dramaty Becketta: *Czekając na Godota*, *Szczęśliwe dni* i *Końcówkę*. Poprzez takie odczytanie dochodzę do elementów związanych z teoriami Darwina, będących zarazem ważnymi elementami estetyki Becketta.

In my paper I point to the elements of Charles Darwin's theories which I and other scholars believe can be found in Samuel Beckett's dramas. Using both archived letters and the contents of Beckett's personal library, I first track down which of Darwin's texts Beckett read and what it was that he found particularly interesting. Pointing out specific elements and theories, I analyze three of Beckett's dramas: *Waiting for Godot*, *Happy Days* and *Endgame*. Through such reading, I arrive at elements which are connected to Darwin's thought, and which are important elements of Beckett's aesthetic.

Dominika Front

The Other in Photography

In the essay, I stress the importance of interpreting photographs, using Jacques Derrida's notion of *différance*. I analyse the photographs of three photographers – Diane Arbus, Henri Cartier-Bresson, and Robert Capa. The titles of the photographs are: *Kid with Toy Grenade*; *USA. New Jersey. Model prison of Leesburg. Solitary confinement*; and *Drivers from the French ambulance corps near the front waiting to*

be called. I interpret the photographs by putting them in a broader, intertextual context. The choice of the photographs is dictated by Roland Barthes's claim in book *Camera Lucida*, where he states that one puts on a mask before the lens, changing into the other. I have chosen pictures that show what the mask of the other can look like, and analyse them through the philosophy of the other – the representatives of which are, for instance, Emmanuel Levinas and Jacques Lacan. The text does not attempt to prove only one interpretation of the pictures appropriate; reading them through various contexts is used to reach meanings that are not visible at first glance.

W artykule podkreślam potrzebę interpretowania zdjęć, poprzez wprowadzenie konceptu *différance* Jacques Derridy. Analizuję trzy zdjęcia fotografów – Diane Arbus, Henri Cartier-Bressona oraz Roberta Capy, których tytuły to (odpowiednio): *Kid with Toy Grenade*; *USA. New Jersey. Model prison of Leesburg. Solitary confinement*; *Drivers from the French ambulance corps near the front waiting to be called*. Następnie interpretuję je poprzez umieszczenie ich w szerszym intertekstualnym kontekście. Wybór zdjęć był podyktowany tezą zawartą w książce Rolanda Barthes'a *Camera Lucida*, wedle której przed obiektywem każdy zakłada maskę Innego. Dlatego też wybrałam takie fotografie, aby pokazać jak maska Innego może wyglądać, analizując je poprzez filozofię Innego, której przedstawicielami są między innymi Emmanuel Lévinas czy Jacques Lacan. Celem tekstu nie jest pokazanie wyższości żadnej z interpretacji, a jedynie zwrócenie uwagi na fakt, że czytanie zdjęć poprzez rozmaite konteksty może doprowadzić nas do mniej oczywistych znaczeń.

NOTY O AUTORACH

BIOGRAPHICAL NOTES

Inez Brokos

Absolwentka studiów licencjackich na kierunku zarządzanie instytucjami artystycznymi na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, obecnie studentka IV roku skandynawistyki na tym samym wydziale. Interesuje się organizacją wydarzeń kulturalnych, a szczególnie bliską jej dziedziną jest film. Stara się stale zdobywać doświadczenie, odbywając praktyki na polskich oraz międzynarodowych festiwalach filmowych, a także biorąc udział w rozmaitych projektach kulturalnych.

She graduated with a bachelor's degree in arts management from the Faculty of Languages, University of Gdańsk. Currently a fourth-year student of Scandinavian studies at the same faculty. She is interested in organizing cultural events and her main field of interest is film. She constantly tries to gain experience through internships at Polish and international film festivals, as well as other cultural projects.

Jan Danielak

Absolwent kierunku artes liberales na Uniwersytecie Warszawskim, aktualnie student na Wydziale Filozofii. Główne zainteresowania: literatura XX wieku, filozofia i jej związki z literaturą.

A graduate in Artes Liberales Faculty at the University of Warsaw, currently studying in the Philosophy Faculty. Main interests: twentieth-century literature, philosophy and how it connects with literature.

Piotr Dąbrowski

Urodzony w 1997 roku. Student filologii angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Do jego zainteresowań należą: modernizm i postmodernizm w literaturach anglojęzycznych, poezja dwudziestowieczna, literatura eksperymentalna.

Born in 1997. An undergraduate student of English studies at the University of Warsaw. His academic interests include: literary Modernism and Postmodernism, twentieth-century poetry, and experimental writing.

Dominika Front

Ukończyła studia licencjackie na kierunku filologia angielska w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Studentka studiów magisterskich na kierunkach filologia angielska oraz artes liberales, realizowanych również na Uniwersytecie Warszawskim. W pracy licencjackiej udowodniała, dlaczego warszawska produkcja *Mordu w Katedrze* z 1982 roku w reżyserii Jerzego Jarockiego była odpowiedzią na wprowadzenie stanu wojennego. Zajmuje się przede wszystkim współczesnym dramatem angielskim, ale w obszarze jej zainteresowań znajdują się także: fonetyka języków polskiego, angielskiego i niemieckiego, translatoryka, polska poezja XX wieku. Działa jako fotografka w studenckim kole teatralnym *The Cheerful Hamlets* oraz jako edytorka i managerka mediów społecznościowych w studenckim czasopiśmie anglojęzycznym „Second Thoughts”.

She graduated from the Institute of English Studies at the University of Warsaw with a Bachelor of Arts degree. Currently an MA student of English studies and liberal arts at the same university. In her

BA thesis, she investigated the critical reception and the interpretive possibilities of the 1982 production of *Murder in the Cathedral*, directed by Jerzy Jarocki – especially the way it has been read as a political commentary on the introduction of martial law in Poland in 1981. She deals primarily with contemporary English drama. However, her field of interest includes Polish, English, and German phonetics, translation studies, and Polish poetry of the twentieth century. She works as a photographer for the student theatre club The Cheerful Hamlets, and as an editor and a social media manager for the English-language magazine “Second Thoughts.”

Anna Głuszek

Absolwentka filologii angielskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Studiowała również literaturoznawstwo na Uniwersytecie w Lipsku. Literaturoznawczyni oraz nauczycielka języka angielskiego. Interesuje się motywem melancholii w literaturze, o czym napisała pracę magisterską zatytułowaną *The motif of melancholy in three works by English authors: “The Anatomy of Melancholy” by Robert Burton, “Confessions of an English Opium-Eater” by Thomas De Quincey and “4.48 Psychosis” by Sarah Kane*. Podczas studiów w Lipsku zgłębiła również motyw substancji psychoaktywnych w literaturze, czym chciałaby się zająć w dalszej pracy naukowej.

She graduated from the University of Gdańsk with a degree in English studies. She also studied literary studies at the University of Leipzig in Germany. Anna is a student of literature as well as an ESL teacher. She is particularly interested in the motif of melancholy in literature which was also the topic of her MA thesis, *The Motif of Melancholy in Three Works by English Authors: The Anatomy of Melancholy by Robert Burton, Confessions of an English Opium-Eater by Thomas De Quincey, and 4.48 Psychosis by Sarah Kane*. Moreover, in Leipzig she studied the motif of drugs in literature.

Mateusz Godlewski

Absolwent studiów I stopnia na kierunku filologia angielska na Uniwersytecie Warszawskim oraz studiów podyplomowych na kierunku filmoznawstwo (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk), w 2018 roku rozpoczął studia II stopnia na kierunku filologia angielska (UW). W swojej pracy licencjackiej zajmował się twórczością Shakespeare'a, Eliota oraz Becketta, a jego praca magisterska poświęcona była przekładowi *Hamleta* Jarosława Iwaszkiewicza (promotorem obu prac jest dr hab. Anna Cetera-Włodarczyk, prof. UW). Członek grupy badawczej „Shakespeare in Culture” oraz studenckiej grupy „Book to World” zajmującej się przekładem na język polski klasycznych tekstów literatury anglojęzycznej. Od stycznia 2020 roku wchodzi w skład zespołu pracującego nad repozytorium *Polski Szekspir UW – Moduł XX i XXI wiek* (polskiszekspir.uw.edu.pl), który to projekt ma na celu zgromadzenie wszystkich przekładów dramatów Shakespeare'a oraz opracowań rekonstruujących okoliczności powstania i recepcję przekładów.

Graduated with a Bachelor of Arts degree in English studies from the University of Warsaw and with a postgraduate degree in film studies from the Institute of Art at the Polish Academy of Sciences. In 2018 began MA studies at the Institute of English Studies (University of Warsaw). His BA thesis, written under the supervision of Dr hab. Anna Cetera-Włodarczyk, prof. UW, was dedicated to the works of Shakespeare, Eliot, and Beckett, whereas his MA thesis concerned the Polish translation of *Hamlet* by Jarosław Iwaszkiewicz. A member of a research group “Shakespeare in Culture” as well as the student group “Book to World”, which works on translating the classics of English literature into Polish. In 2020 joined the team working on the digital repository *Polski Szekspir UW* (polskiszekspir.uw.edu.pl), which aims at providing access to Polish translations of Shakespeare as well as to case studies reconstructing their origin and reception.

Aleksandra Molenda

Absolwentka zarządzania instytucjami artystycznymi na Uniwersytecie Gdańskim (2019), obecnie studentka Intermediów na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Pasjonatka sztuk plastycznych, rysuje i robi tatuaże. Jest także zafascynowana kulturą żydowską – udziela się jako wolontariuszka podczas Festiwalu Kultury Żydowskiej.

She graduated in arts management from the University of Gdańsk (2019). At present she studies the intermedia at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Fascinated with visual art, she draws and makes tattoos. Her interests in Jewish culture result in her volunteer work at the Festival of Jewish Culture.

Oliwia Ossowska

Absolwentka zarządzania instytucjami artystycznymi na Uniwersytecie Gdańskim, obecnie studentka Wydziału Ekonomicznego na kierunku biznes i technologia ekologiczna. Głównymi obszarami jej zainteresowań są sztuki performatywne, kostiumografia oraz ochrona środowiska. Od 2011 roku związana z teatrem Chojnickie Studio Rapsodyczne, w 2020 roku rozpoczęła współpracę z Teatrem Dimmi.

A graduate in arts management at the University of Gdańsk, currently a student of business and environmental technology. Her main fields of interest include performative arts, costume design and environmental protection. Since 2011 she has been affiliated with Chojnickie Studio Rapsodyczne Theater, and since 2020 with Teatr Dimmi.

Ewelina Stefańska

Absolwentka studiów licencjackich na kierunku zarządzanie instytucjami artystycznymi, specjalność menedżerska, na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego (praca licencjacka *The Rite of Beheading the Kite in the Performing Arts, czyli obrzęd ścinania kani*

w sztukach performatywnych napisana pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Wiśniewskiego, prof. UG). Studentka studiów magisterskich z kulturoznawstwa na Uniwersytecie Gdańskim. Członkini Klubu Studenckiego „Pomorania” (prezesa w latach 2017–2019) oraz uczestniczka projektu „Minority Messengers” organizacji Youth of European Nationalities. Współorganizatorka X i XI Festiwalu Literatury i Teatru BETWEEN.POMIĘDZY w Trójmieście oraz koordynatorka projektu „Between.Edukacja: Kosmopolis 2020”.

A graduate of arts management, with a specialization in management, at the Faculty of Languages at the University of Gdańsk (BA thesis: *The Rite of Beheading the Kite in the Performing Arts*, written under the supervision of Dr hab. Tomasz Wiśniewski, prof. UG). An MA student of cultural studies at the University of Gdańsk. A member of the Student’s Club “Pomorania” (its president from 2017 to 2019) and a participant of the “Minority Messengers Project” conducted by the Youth of European Nationalities organization. A co-organizer of the 10th and 11th Festival of Literature and Theatre BETWEEN.POMIĘDZY in the Tricity area, as well as a coordinator of the educational project “Between.Edukacja: Kosmopolis 2020.”

Balbina Tarnowska

Urodzona w 1994 roku w Wejherowie. Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą obecności motywów teatralnych w twórczości Brunona Schulza. Ukończyła filologię polską i teatrologię. Autorka scenariuszy do spektakli: *Wieczornica, czyli pokaz dziwołagów Witkacego* (2015), *Maski* (2016), *Pana Sienkiewicza droga do Ameryki* (2016), *Powidoki z Schulza. Trzyńście obrazów* (2018). Należy do Pracowni Schulzowskiej realizującej projekt „Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza”, w której zajmuje się głównie recepcją teatralną Schulza oraz pracami nad portalem www.schulzforum.pl.

Born in 1994 in Wejherowo. A PhD student at the Faculty of Philology at the University of Gdańsk. She is preparing a doctoral dissertation on the presence of theatrical motifs in the works of Bruno Schulz. She graduated in Polish philology and theater studies. She is the author of scripts for performances: *Wieczornica, or the Show of Witkacy's Freaks* (2015), *Masks* (2016), *Mr. Sienkiewicz's Way to America* (2016), *Afterimages from Schulz. Thirteen Scenes* (2018). She is a member of Pracownia Schulzowska, working on the project *Calendar of Life, Work, and Reception of Bruno Schulz* in which she focuses mainly on the critical reception of Schulz's work within theater studies, and on developing the Schulz/forum website.

Maria Terlikowska

Absolwentka skandynawistyki, zarządzania instytucjami artystycznymi oraz ekonomii. Gdynianka od urodzenia, a od kilku lat pasjonatka szeroko pojętej kultury, w szczególności tej teatralnej. Pracuje w Teatrze Miejskim im. Witolda Gombrowicza w Gdyni.

She graduated in Scandinavian studies as well as in arts management and in economy. Born in Gdynia. For the past few years she has been passionate about broadly defined culture, especially drama. She works in Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni.

Paulina Tryba

Urodzona w 1997 roku. Absolwentka wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Gdańskim. Tytuł licencjata otrzymała w 2019 roku na podstawie pracy *Aspekty techniczne w teatrze dawniej i dziś. Analiza dwóch realizacji spektaklu „Cud albo Krakowiaki i Górale”*. Obszary zainteresowań: teatr muzyczny, technika i technologia teatralna, rzemiosło teatralne. Wolontariusz licznych festiwali, kierownik techniczny Teatru nieUGiętych. W 2018 roku odbyła staż w Teatrze Muzycznym w Gdyni w charakterze asystenta reżysera Michała Zadary przy produkcji spektaklu *Cud albo Krakowiaki i Górale*.

Born in 1997. A graduate of theatre studies at the University of Gdańsk. She received her bachelor's degree in 2019 on the basis of her dissertation titled *Aspekty techniczne w teatrze dawniej i dziś. Analiza dwóch realizacji spektaklu „Cud albo Krakowiaki i Górale.”* Areas of interest: the musical, stage production, theatre technology. A volunteer at numerous festivals, technical manager of Teatr nie-UGiętych. In 2018 she did an internship in Teatr Muzyczny w Gdyni as an assistant to director Michał Zadara in the production titled *Cud albo Krakowiaki i Górale*.

Katarzyna Wardzyńska

Absolwentka zarządzania instytucjami artystycznymi na Uniwersytecie Gdańskim (2019) oraz Music Industry Studies na University of Liverpool (2020). Jej największą pasją jest muzyka oraz festiwale, lubi również pisać opowiadania i wiersze. Swoją karierę wiąże z organizacją wydarzeń artystycznych, szczególnie koncertów.

She graduated in arts management from the University of Gdańsk, as well as in music industry studies from the University of Liverpool. Interested in music and festivals, Katarzyna also attempts to write short novels and poems. She wants to pursue a career in organising cultural events, especially live music.

Małgorzata Woźniak

Absolwentka wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Gdańskim i studentka Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych (z filologią polską jako kierunkiem wiodącym) na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W czasie studiów licencjackich pracowała w Gdańskiej Szkole Artystycznej, a także współpracowała z Operą Bałtycką w Gdańsku w charakterze moderatorki spotkań z twórcami podczas premier studenckich. Odebrała praktyki na stanowisku asystentki reżysera u boku: Michała Zadary (Teatr Muzyczny w Gdyni, 2018) oraz Agaty Dudy-Gracz (Akademia

Teatralna w Warszawie, 2019). Prowadzi bloga o tematyce kulturalnej *Biegiem do kultury* (biegiemdokultury.blogspot.com).

She graduated in theatre studies from the University of Gdańsk in 2019 and is currently an MA student of Interdisciplinary Individualized Studies in the Humanities and Social Sciences (with Polish philology as her main field of study) at Adam Mickiewicz University in Poznań. She has worked in Gdańska Szkoła Artystyczna, and in Baltic Opera in Gdańsk. She has done internships as a director assistant of Michał Zadara (Musical Theatre of Danuta Baduszkowa in Gdynia, 2018) and Agata Duda-Gracz (Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw, 2019). She runs a blog about culture *Biegiem do kultury* (biegiemdokultury.blogspot.com).

Zuzanna Zaborniak

Absolwentka zarządzania instytucjami artystycznymi na Uniwersytecie Gdańskim (2019). Aktywnie udziela się w Związku Harcerstwa Polskiego – jest liderem kształcącym młodszą kadrę, a ponadto brała udział w skautowych imprezach międzynarodowych. Interesuje się teatrem, wydarzeniami kulturalnymi oraz kinematografią. Praca w wolontariacie jest jej bardzo bliska – trzykrotnie była wolontariuszką podczas festiwalu teatralnego „Pasjans” w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim, ponadto udziela się w lokalnym schronisku dla zwierząt.

She graduated in arts management from the University of Gdańsk (2019). She is an active scout in The Polish Scouting and Guiding Association (ZHP). Zuzanna has worked as a leader educating younger staff and she participated in international scouting events. She is interested in theatre, all kinds of cultural events, and cinematography.

