KONSTRUOWANIE WSPÓLNOTY TEATRALNEJ W PRZESTRZENI WIRTUALNEJ NA PRZYKŁADZIE PERFORMANSU *MARIA KLASSENBERG. CHOREOGRAFIE DOMOWE*

Agata Skrzypek

Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki,
Katedra Performatyki Przedstawień
ORCID ID: 0000-0001-5171-4765

Wstęp

Choć temat wspólnot teatralnych czy doświadczenia rzeczywistości wirtualnej (VR) omawia się coraz częściej (M. Kwaśniewska 2016; D. Kosiński 2007, 2010; W. Świątkowska 2020; W. Tabak 2020; M. Dancewicz 2020), kwestia całkowitego przeniesienia życia kulturalnego do sieci – w tym reorganizacji relacji instytucji teatralnej z widzami w świecie wirtualnym – dopiero zaczyna być przedmiotem pierwszych diagnoz i analiz (A. Przybyszewska 2020, dział „Korona-teatr" w „Didaskaliach" nr 157/158). W maju 2020 roku na festiwalu POSTWEST w Berlinie miała odbyć się premiera performansu pt. *Maria Klassenberg* w reżyserii Katarzyny Kalwat i dramaturgii Beniamina Bukowskiego, jednak z powodu ograniczeń w funkcjonowaniu sfer kulturalnych spowodowanych pandemią wirusa SARS-CoV-2 spektakl uległ autorskiemu przekształceniu i dostosowaniu do pokazu w formie online. W niniejszym artykule zastanowię się, w jaki sposób przeniesienie performansu galeryjnego na platformę komunikacyjną Zoom wpłynęło na ukształtowanie oraz funkcjonowanie temporalnej i wirtualnej wspólnoty uczestników. Teatralną wspólnotę wirtualną rozumiem jako grupę osób (zarówno widzów, jak i performerów) uczestniczących w danym wydarzeniu wirtualnym, gdzie wzajemne interakcje, odbiór

oraz obecność zapośredniczone są przez wybraną platformę internetową[1]. Wychodzę z założenia, że redukcja możliwości komunikacyjnych między widzami i performerami, spowodowana przymusowym przejściem w tryb online, rzuca krytyczne światło na dotychczasowe praktyki artystyczne rozgrywające się również w tradycyjnej przestrzeni galerii. Przeanalizuję formowanie się wspólnoty uczestników performansu pod kątem szczególnego charakteru współuczestnictwa – w sytuacji, gdy staje się ono zapośredniczone przez kamerę i obraz. Interesuje mnie tu przede wszystkim kwestia ujarzmiania i emancypacji uczestników oraz gra z upodmiotowieniem i uprzedmiotowieniem występujących. Tematy te przejawiają się w następujących aspektach performansu oraz jego scenariusza:

a) w strategii naboru uczestników;
b) w tworzeniu wyraźnych i stabilnych ram oraz procedur dla przebiegu wydarzenia;
c) w eksponowaniu produktywnej wartości każdej z czterech przeprowadzonych akcji;
d) w konstruowaniu wyrazistych postaci-autorytetów, które nadają sens każdemu z podjętych działań i sankcjonują przemianę uczestników w artystów.

Przedyskutuję powyższe zagadnienia w oparciu o metodę *performance as research*, z perspektywy współuczestniczki projektu, zaangażowanej do występu na żywo w ramach otwartego naboru chętnych.

Przeprowadzenie zapowiadanej analizy umożliwią mi ramy myślowe krytyki instytucjonalnej, którą, za badaczką Martą Keil, rozumiem jako krytyczne badanie praktyk, struktur i metod pracy w sztuce. Równie ważne wydaje mi się ujawnianie ram instytucjonalnych oraz procesu ich wyznaczania, przy zwróceniu szczególnej uwagi na fakt, że wyrysowywanie granic zawsze oznacza pozostawienie jakiegoś obszaru na zewnątrz[2].

Krytyka instytucjonalna pozwala przede wszystkim zakreślić szerokie pole manewru artystycznego i badawczego, uwzględniające organizacyjne, ekonomiczne i społeczne konteksty pracy twórczej. Odsłania obszar do krytycznego namysłu, ale też przyczynia się do faktycznej zmiany w kwestiach pragmatycznych. Performans *Maria Klassenberg*, *Choreografie domowe*, ze względu na tematykę, formę i rodzaj pytań,

[1] Por. A. Bujała, *Czy wirtualna wspólnota jest wspólnotą?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica" 2011, nr 38, s. 139–150.

[2] M. Keil, *Do czego jest nam dzisiaj potrzebna krytyka instytucjonalna?*, „Polish Theatre Journal" 2017, nr 1–2 (3–4), s. 3.

jakie nasuwa, stanowi artystyczną realizację zagadnień wchodzących w obszar zainteresowań tego nurtu.

Zanim przejdę do analizy założeń współuczestnictwa w projekcie, wspomnę krótko, na czym polega koncept Katarzyny Kalwat dotyczący rekonstrukcji twórczości Marii Klassenberg. Na stronie internetowej spektaklu czytamy:

> Artystka wizualna i performerka Maria Klassenberg nie istniała, została wymyślona. Powołała ją do życia w marcu 2019 roku reżyserka Katarzyna Kalwat z grupą współpracujących twórców i twórczyń, którzy rekonstruują jej biografię, spuściznę twórczą i archiwum. Być fikcją to jednak nie to samo, co nie być prawdą. Nieistnienie Klassenberg symbolizuje wszystkich odrzuconych, wybitnych bohaterów i bohaterki polskiej awangardy, których twórczość znajduje się poza oficjalnym obiegiem artystycznym[3].

W pierwszej odsłonie spektaklu, który swoją premierę miał jako „work in progress" w 2019 roku i nosił podtytuł *Ekstazy*, Kalwat i Bukowski kontrfaktualnie wmontowali performanse Marii Klassenberg w historię kobiecej twórczości w PRL-u. Zwrócili przy okazji uwagę m.in. na to, w jaki sposób wykształca się i wybiera artystów w systemie kuratorskim oraz na liczne białe plamy w oficjalnej narracji na temat polskiej kobiecej sztuki performatywnej. Zaangażowana w projekt Anda Rottenberg dzięki swojemu niekwestionowanemu autorytetowi uprawomocnia „powrót" bohaterki do głównego nurtu, przyznając się do zaniechania starań o włączenie twórczości Klassenberg do kanonu polskiej sztuki współczesnej. Sama performerka miała wycofać się z obiegu galeryjnego do tworzenia fotografii i *body art* wyłącznie w przestrzeni domowej, w całkowitym milczeniu. Archiwum prac domowych w fikcyjnym świecie tworzyła jej córka, a w rzeczywistym – Aneta Grzeszykowska, artystka, która chętnie podejmuje tematy znikania, wymazywania oraz relacji rodzinnych[4].

Nabór do spektaklu a równość uczestnictwa

W *Marii Klassenberg. Choreografiiach domowych* twórcy pochylają się nad tematem uprawiania sztuki performance w domowej samoizolacji

[3] https://trwarszawa.pl/spektakle/maria-klassenberg/ [online: 29.10.2020].

[4] Zob. także M. Kościelniak, *W stronę archiwum-kłącza. Aneta Klassenberg*, „Pamiętnik Teatralny" 2020, nr 3 (257).

(pogłębiając historię zapomnianej artystki) i jednocześnie traktują ją jako krytyczny punkt odniesienia dla bieżącej sytuacji społeczno-kulturowej. W zapowiedzi performansu czytamy:

> Ta radykalna artystka wizualna i performerka działająca od lat 70-tych ubiegłego wieku tworzyła wszystkie swoje performanse w domu. Ich świadkami byli przyjaciele i najbliżsi, zobowiązani obietnicą milczenia. W *Choreografiach domowych* może wziąć udział każdy i każda. Uczestnicy i uczestniczki odtworzą performans na żywo we własnych mieszkaniach, zgodnie ze wskazówkami artystki[5].

Do udziału w wirtualnej odsłonie *Marii Klassenberg. Choreografiach domowych* zaproszeni zostali – *via* ogłoszenie na Facebooku, którego fragment przytoczyłam wcześniej – wszyscy chętni. Jako osoba już wcześniej pochylona nad analizą pierwszej części tego dyptyku, zgłosiłam chęć udziału w performansie. W wiadomości zwrotnej otrzymałam instrukcję o enigmatycznej treści, która zawierała podstawowe informacje na temat przygotowania do udziału w próbie, a dzień później w performansie online. Wytyczne brzmiały następująco: wydarzenie odbędzie się na platformie Zoom; mikrofon uczestnika będzie i ma pozostać wyłączony przez cały czas trwania spektaklu; w razie braku zgody na wykorzystanie wizerunku należy się wylogować; kamerę trzeba ustawić tak, by sylwetka była widoczna od pasa w górę. O samym kształcie, idei czy założeniach spektaklu, które mogłyby posłużyć w indywidualnym przygotowaniu się do udziału w performansie, informacji przekazano jeszcze mniej: spektakl przeprowadzony zostanie po angielsku, rozpocznie go wprowadzenie kuratorki Andy Rottenberg, a uczestnicy zostaną poproszeni przez „samą Marię Klassenberg" o wykonanie czterech akcji – mogą się przy tym inspirować działaniem głównych performerów zatrudnionych do tej pracy lub dać się poprowadzić głosowi. Ponadto, uczestnicy zostali poproszenie o wygospodarowanie czasu dzień wcześniej na wzięcie udziału w próbie, która niczym nie różniła się – z punktu widzenia osoby biorącej udział – od pokazu oficjalnego. Performerzy z naboru nie otrzymali autorskiej informacji zwrotnej po żadnym z dwóch przebiegów.

Zatrzymam się na chwilę przy kryterium „każdy/każda" i spróbuję rozstrzygnąć, czy i do jakiego stopnia uczestnictwo w performansie online może być bardziej inkluzywną i otwartą formułą, niż spotkanie

[5] https://www.facebook.com/events/1716936485126465/ [online: 28.11.2020].

w tradycyjnej przestrzeni galerii. Posłużę się dwuwymiarową koncepcją sprawiedliwości Nancy Fraser. Teoria ta ma celu wypracowanie warunków dla zaistnienia normy *równości uczestnictwa*. Zgodnie z nią, sprawiedliwość wymaga takiej organizacji społecznej, która pozwala wszystkim (dorosłym) członkom społeczeństwa uczestniczyć w interakcjach społecznych na równi z innymi[6].

Fraser przedstawia dwa nieredukowalne warunki, które muszą zostać spełnione, by równość uczestnictwa była możliwa: *obiektywny* oraz *intersubiektywny*. Pierwszy odnosi się do takiej dystrybucji zasobów materialnych, która zapewniłaby każdemu z uczestniczących możliwość samodzielnego zabrania głosu[7]. Drugi zostanie wypełniony, gdy „zinstytucjonalizowane wzorce wartości kulturowej wyrażą równy szacunek dla wszystkich uczestników i zapewnią im równe możliwości osiągnięcia poważania społecznego"[8]. Warunek intersubiektywny odnosi się zatem do kategorii uznania. Dla Fraser przyporządkowanie obu wymiarów sprawiedliwości (dystrybucji i uznania) kryterium równości uczestnictwa jest sposobem na utworzenie zintegrowanej teorii normatywnej.

Analizując warunek równego dostępu do dóbr materialnych na podstawie podanych przeze mnie wcześniej informacji warto zauważyć, że kryterium naboru do *Marii Klassenberg* miało w sobie więcej nieoczywistości, niż można by przypuszczać. Bez dostępu do spektaklu pozostają bowiem osoby zmuszone oszczędzać transfer internetowy czy borykające się z brakiem lub awarią sprzętu, który zaopatrzony byłby w dobrą kamerę oraz głośnik. Mnie zaniepokoił wymóg ukazania sylwetki od pasa w górę, ponieważ wąski kąt widzenia obiektywu kamery w moim laptopie jest zazwyczaj w stanie objąć jedynie twarz, podczas gdy mój pokój jest na tyle mały, że nie dałabym rady cofnąć się na tyle, by kamera objęła zakładane pole widzenia. Czy ryzykowałam tym samym wykluczenie z uczestnictwa w performansie z powodu niedostatków technicznych? Być może. Co z osobami, które – jak podczas zajęć uniwersyteckich – nie chciały z różnych powodów ukazywać wnętrza swoich domów obcym osobom? Czy powyższe rozpoznanie jest rów-

---

[6] N. Fraser, A. Honneth, *Redystrybucja czy uznanie? Debata polityczno-filozoficzna*, tłum. M. Bobako, T. Dominiak, Wrocław 2005, s. 50.

[7] „Wykluczone są zatem takie formy organizacji społecznej, które instytucjonalizują ubóstwo, wyzysk, jaskrawe dysproporcje bogactwa, dochodu i czasu wolnego, odbierając tym samym pewnym ludziom środki i możliwości wchodzenia w interakcje społeczne na równi z innymi." Ibidem, s. 50.

[8] Ibidem.

noznaczne z tym, że warunki wystawienia spektaklu w tradycyjnej galerii lub sali teatralnej byłyby bardziej sprzyjające redukcji nierówności materialnych? Niekoniecznie – we wspólnej przestrzeni fizycznej podobnymi utrudnieniami ekonomicznymi dla uczestnictwa byłyby bardzo prawdopodobna konieczność uiszczenia zapłaty za bilet wstępu na pokaz festiwalowy oraz koszty dojazdu do Berlina i noclegu między dniami próby i pokazu (zakładając, że te również odbyłyby się w dwóch terminach). Natomiast pod kątem innej kapitalistycznej waluty, czyli czasu, który dana osoba jest w stanie poświęcić, nie czerpiąc z niego ekonomicznego zysku, performans wirtualny okazuje się formą mniej wymagającą – i być może dlatego bardziej sprzyjającą spontanicznemu wzięciu udziału. Nagranie spektaklu doczekało się, jak do tej pory, 9,8 tysiąca wyświetleń[9]. Żeby osiągnąć ten wynik podczas jednego przebiegu należałoby zagrać *Marię Klassenberg* nie w galerii czy sali teatralnej, lecz na stadionie.

Jeśli chodzi o równość uczestnictwa pod kątem hierarchii statusów, należy podkreślić, że *Maria Klassenberg* w formie online była wydarzeniem wymagającym od uczestników pełnosprawności – „czynny" udział zakładał konieczność słuchania narratorki i/lub podążanie za obserwowanymi performerami przy jednoczesnym wykonywaniu pozornie nieskomplikowanych poleceń choreograficznych, które jednak nie byłyby w pełni możliwe do odtworzenia dla osób z ograniczeniami ruchowymi. Przykładowo: bezcielesny głos płynący z offu, o którym powiedziano, że należy do Marii Klassenberg, a w rzeczywistości jest generatorem mowy, wypowiada następujące kwestie-komendy:

If you lay down, stand up and stand.
If you sit, stand up and stand.
If you walk, stop and stand[10].

Wydaje się, że ten zestaw poleceń wyczerpał wszystkie możliwe warianty działania, jednak w całej swojej totalności nie wziął pod uwagę alternatywnych sposobów poruszania się, gdzie przejście między pozycją leżącą a siedzącą wymaga dużo więcej czasu, pomocy drugiej osoby itp. Ta luka, jak zobaczymy później, stwarza warunki dla emancypacji widza spod jarzma narracji. Co więcej, dla pełnego intelektualnego

[9] Stan z dnia 27.11.2020 dla nagrania dostępnego pod linkiem: https://www.facebook.com/trwarszawa/videos/1586175384878133 [online: 27.11.2020].
[10] Wszystkie cytaty ze spektaklu pochodzą ze scenariusza, udostępnionego mi uprzejmie przez jego autora, Beniamina Bukowskiego.

udziału w performansie konieczna była znajomość języka angielskiego w stopniu co najmniej komunikatywnym. Tradycyjna przestrzeń galerii w podobny sposób wykluczałaby pełnowartościowy udział osób z niepełnosprawnościami czy znajomością innego lub nieznajomością żadnego języka obcego[11], jeśli nie zostałyby zastosowane dodatkowe udogodnienia (np. napisy – te jednak nie pojawiły się również w wersji zapisanej na kanale TR Warszawa). Formuła online zdobyła jednak znaczącą przewagę w kategorii solidarności społecznej – umożliwiała uczestnictwo również osobom objętym domową kwarantanną, tym, których test na COVID-19 okazał się pozytywny oraz tym, które z różnych innych powodów nie mogłyby lub nie chciały znaleźć się w tłumie osób.

Biorąc pod uwagę powyższe rezultaty wydaje mi się, że deklaracja otwartości naboru niekoniecznie musiała znaleźć swoje zerojedynkowe odzwierciedlenie w rzeczywistości. Rozumiem ją raczej jako postulat, adresowany do twórców przyszłych performansów, tych, które odbędą się w dogodniejszych dla teatralnych zgromadzeń warunkach. Deklaracja ta stanowiła życzenie i wezwanie, by performanse przyszłości, mające możliwość stworzenia prawdziwie inkluzywnych warunków współuczestnictwa, stanęły na wysokości zadania. Brak jasno sformułowanych kryteriów selekcji uczestników jest tu decyzją polityczną – deklaruje otwartość *bez względu* na inność lub obcość zainteresowanych. Jest manifestem świadomości tego, że internet i cała sfera komunikacji wirtualnej odznaczają się na tle innych sposobów uczestnictwa cechami takimi, jak demokratyczność oraz masowość, co można wykorzystać w kształtowaniu grupy uczestników spektaklu – tak performujących, jak i oglądających. O progresywnym kierunku postulatu świadczy także użycie feminatywu „każda" obok męskiej, domniemanie „uniwersalnej" formy „każdy". *Maria Klassenberg* nie spełnia warunków równości uczestnictwa według Nancy Fraser w sposób wzorcowy, niemniej poprzez przeniesienie klasycznego performansu galeryjnego na Zoom wskazuje kierunek pożądanych

[11] W tej analizie świadomie pomijam kwestię dostępności samej informacji o spektaklu, wychodząc z założenia, że niezależnie od przestrzeni, w której się odbywało, zainteresowanie udziałem w tym konkretnym wydarzeniu wynikało z ogólnego bycia obserwatorem/obserwatorką życia kulturalnego. Pomijam też temat istnienia „baniek", czyli grup o podobnych zainteresowaniach, do których algorytmicznie dopasowane informacje i powiadomienia dochodzą w pierwszej kolejności. Bańkowanie ma na celu personalizację wyników wyszukiwania, co ułatwia szybsze i skuteczne poruszanie się po internecie, lecz jednocześnie ogranicza widoczność informacji spoza zaprogramowanego obszaru zainteresowań. Algorytmy zwiększające widoczność są zmienne i analiza ich skuteczności jest tematem na osobny artykuł z zakresu socjologii, marketingu itp.

zmian. Postuluje utworzenie modelu efemerycznej i inkluzywnej wspólnoty poprzez dążenie do równości partycypacji, przy jednoczesnym zachowaniu realiów danego środowiska.

Okulocentryczna organizacja przestrzeni performansu

Odsuwając na moment projekty przyszłości należy zadać pytanie, jakiego rodzaju grupę utworzyć się udało? Przyjrzyjmy się strukturze performansu, obejmującej wszystkie osoby biorące w nim udział – czynnie i „biernie"[12]. Uzyskano podział na trzy grupy: czterech performerów-liderów (Jan Dravnel, Justyna Wasilewska, Sarah Franke, Daniel Nerlich) prowadziło poszczególne akcje; kilkudziesięciu uczestników podążało za nimi oraz słyszaną z offu narracją, wykonując te same czynności, co liderzy; ostatnia z grup, widzowie, dzieliła się na jeszcze dwie pomniejsze – osoby, które otrzymały dostęp do linka na Zoomie i udostępniły tym samym swój wizerunek oraz na osoby, które oglądały wyłącznie transmisję spektaklu na kanale TR Warszawa. Zasadniczo możemy jednak mówić o trzyczęściowym podziale na: performerów, uczestników i oglądających. Jednocześnie mamy tu do czynienia z okulocentryczną organizacją struktury, opartą na wielostopniowej relacji oglądający–oglądani: uczestnicy podążają za performerami i obserwują ich oraz siebie nawzajem, widzowie oglądają zarówno uczestników, jak i performerów, bez świadomości, jaką wiedzę o założeniach performansu mają osoby zrekrutowane do udziału, a performerzy widzą (choć niekoniecznie oglądają) wszystkie osoby, które udostępniły swój wizerunek w kamerze (tak uczestników, jak i widzów). Siatka spojrzeń mogła być dodatkowo indywidualnie dostosowana do każdego z użytkowników Zooma, który umożliwia przynajmniej trzy warianty wyboru układu i rozmiaru okienek. Istotna była nie tylko sama wymiana spojrzeń, lecz także ich hierarchia oraz wzajemna, panoptyczna władza, jaką sprawuje każda para oczu poprzez obiektyw kamerki internetowej. Zoom udoskonalił panoptikon o jeden dodatkowy dyscyplinują-

[12] Ujmuję przysłówek „biernie" w cudzysłów, ponieważ zgadzam się z Jacques'em Rancière'em w kwestii tego, że unieruchomiony w fotelu widz nadal ma możliwość uczestnictwa w spektaklu, odbierając go za pomocą swoich zdolności kognitywnych i interpretacyjnych, przetwarzając przekaz twórców przez własną wrażliwość. W przypadku *Marii Klassenberg* mamy do czynienia jednocześnie z fizyczną biernością ciała i stymulacją procesów poznawczych oraz z „biernością" w oglądaniu spektaklu, chcę więc zaznaczyć specyficzne podwójne znaczenie tego słowa. Zob. J. Rancière, *Widz wyemancypowany*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna" 2007 nr 13.

cy wzrok – nasz własny. Śledząc okienko z własną sylwetką potrafimy szybko doprowadzić się do porządku. Można wyszczególnić następujące konsekwencje takiego układu:

1. Wyrazisty podział wirtualnej wspólnoty wyodrębnia grupę w moim odczuciu najbardziej bezbronną, czyli niedoinformowanych o celu i zakładanym efekcie performerów z otwartego naboru. Osoby te zostają wystawione na pokaz i ocenę innych oglądających. Rozmyciu ulega ich domyślny status spontanicznych uczestników performansu galeryjnego, do którego w tradycyjnej przestrzeni można się włączyć i zrezygnować zeń w dowolnym momencie – wszak zapisali się oni do udziału w spektaklu z wyprzedzeniem i uczestniczyli w próbie. Jednocześnie grupa ta ma największy potencjał wyzwolenia z ograniczeń i ram sytuacji, w której się znalazła – nie przynależy bowiem ani do „biernej" grupy oglądających, ani do performerów-liderów, którzy wykonują swoją pracę. Funkcjonują w stanie „labilnej egzystencji"[13] między „pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał"[14]. Modalna tożsamość uczestnika, zawieszona w wędrówce między sprawczym podmiotem (performerem) a niewidocznym lub nieruchomym obserwatorem, otwiera mu pole do eksperymentu i innowacji, a w efekcie do przekształceń zastanych struktur, rytuałów i symboli. Domyślać się można, że jest to jedno z wyzwań rzuconych odbiorcom przez twórców *Marii Klassenberg*, które ma na celu zwrócenie uwagi na automatyzm zachowań i inne przyzwyczajenia związane z uczestnictwem w performansach galeryjnych, ulicznych oraz wirtualnych. Powstaje pytanie, czy sam potencjał wystarczy, by ramy normatywnego teatralnego układu oglądający–oglądany zostały czynnie przekroczone? Posiłkując się słowami Guy Deborda: „współczesny spektakl (…) wyraża to, co społeczeństwo może uczynić (*peut faire*), ale w tym sformułowaniu to, co dozwolone (*permis*) radykalnie przeciwstawia się temu, co możliwe (*possible*)"[15], można orzec, że samo otwarcie pola dla emancypacji i działania bywa aktywizujące, lecz też paraliżujące.

2. Biorąc udział w *Marii Klassenberg* doświadczyć można szczególnego rodzaju wyobcowania. Poszczególni uczestnicy są od siebie całkowicie odseparowani – cieleśnie, mentalnie – a ich sens ich pracy i działań zostaje poza zasięgiem informacji. Oczywiście nie oczekuję, by twórcy dokonali egzegezy swojego performansu i odebrali innym możliwość

[13] Określenie zaczerpnięte z *Estetyki performatywności* Eriki Fischer-Lichte.

[14] V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, Warszawa 2010, s. 115.

[15] G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 41.

przeprowadzenia własnej analizy. Chodzi mi o fakt zorganizowania każdego elementu tego przedsięwzięcia wokół posłuszeństwa, totalności i kapitalizacji energii w imię wyższego dobra, jakim jest sztuka. Tematy te odzwierciedla zarówno treść, jak i sposób pokierowania temporalną, wirtualną społecznością. Tego rodzaju charakter partycypacji „chwilowych aktorów" Bojana Kunst rozpoznaje jako eksploatację ich zasobów – afektów, komunikacji, „sił dążących do rozproszenia lub organizacji, współpracy, izolacji"[16]. Z kolei ograniczona do minimum możliwość skomunikowania się występujących – choćby w celu wytworzenia nici porozumienia, pętli feedbacku, „która reguluje wzajemne zależności między działaniami i zachowaniami wykonawców i widzów"[17] – wytwarza grupę ucieleśniającą zasady funkcjonowania „społeczeństwa spektaklu". Społecznością, która zachłysnęła się masowymi środkami komunikacji – w czasach Deborda mowa o radiu i telewizji, dziś mogłoby chodzić o wszechobecne media społecznościowe i komunikatory, wśród nich także Zoom – zarządza się łatwo i skutecznie. Rzeczywiście, gros uczestników, jak można zobaczyć na nagraniu utrwalającym performans, starało się zachowywać jednolicie i ulegle wobec bezcielesnego głosu z offu, siłą inercji i poprzez wzajemne podglądanie się (ubezpieczanie się) wytwarzając iluzję doskonale zsynchronizowanej grupy. Stawką była, jak można domniemać, możliwość odzyskania ważnego w życiu każdego z uczestników i utraconego na czas nieokreślony doświadczenia teatralnego spotkania. Zarazem moje własne, jednostkowe doświadczenie rozmijało się z mocą wizualnego efektu właśnie przez to, że było zupełnie samotne, niezakotwiczone w żadnym rzeczywistym poczuciu wspólnoty. *Maria Klassenberg* zwalnia pojedynczego uczestnika z konieczności wykazania się kreatywnością, dynamizmem, innowacyjnością i szeregiem umiejętności, które umocnią jego wartość dla projektu artystycznego – za cenę podporządkowania i uprzedmiotowienia przez, mówiąc językiem Deborda, „kierownictwo systemu".

3. Badająca pokrewieństwa między kapitalizmem a sztuką Bojana Kunst zauważa, że w centrum wolnorynkowej produkcji sytuują się eksperymenty z podmiotowością. Kapitalizm wytwarza ustandaryzowane modele indywidualnego upodmiotowienia, a te, kumulując się, wykształcają homogeniczne społeczności. Zawłaszczanie oraz konsumowanie obejmuje również takie wartości i umiejętności, jak kreatywność,

[16] B. Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Warszawa–Lublin 2016, s. 57.

[17] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 62.

samodoskonalenie czy oryginalność[18]. Również w *Marii Klassenberg* następuje próba wiwisekcji podmiotowości uczestników. Ujarzmienie spojrzeń, spreparowanie dla nich pola do rywalizacji w wyścigu o najdoskonalsze wykonanie czterech akcji (chodzenie, stanie, siedzenie, leżenie) i oddzielenie występujących sprzyja procesowi użyczania grupie uczestników tożsamości artysty. Hasło zachęcające do udziału w spektaklu brzmiało: „Bądź jak Maria Klassenberg", przy czym w toku akcji staje się jasne, że uprzejme zaproszenie jest w istocie rozkazem i domyślnym celem spotkania tylu osób. Co więcej, przy każdej zmianie performowanej czynności głos z offu przypomina, że wykonujemy, wykonaliśmy lub wykonamy rekonstrukcję oryginalnego działania Marii Klassenberg, dając nadzieję, że poprzez wierne jego odtworzenie upodobnimy się do tytułowej bohaterki. Przypisujemy danym czynnościom konkretne, historyczne odniesienie i sami stajemy się wykonawcami wyjątkowego w swoim charakterze siedzenia lub leżenia. Możliwość przemiany w Marię Klassenberg oznacza też awans statusowy – od szarego uczestnika w fazie liminalnej do artystki rangi wybitnej performerki. Jest to spektakularne wyjście z kryzysu podmiotowości, w który uczestnicy zostali uprzednio wtłoczeni przez ten sam mechanizm. Niemałe znaczenie w tym procesie ma też zagadkowa próba do performansu, która w tym kontekście wydaje się służyć zbudowaniu w uczestnikach przekonania, że ich obecność wnosi szczególną wartość i jakość w kształt spektaklu, choć w istocie jej główny cel mógł być czysto techniczny. Wreszcie, produkcja tożsamości artysty odbywa się dzięki pracy spojrzeń widzów. W tradycyjnej przestrzeni galeryjnej oglądanie byłoby tymczasowe, przejściowe, ale też równoznaczne z gotowością do dołączenia do grupy uczestników. W wirtualnej przestrzeni – oddzielonej i uporządkowanej – widz sprowadzony jest do obserwatora, przed którym występują performerzy. Warto też pamiętać, że sama postać Marii jest tu nieustannie powoływanym do życia autorytetem, liderką grupy, która przeprowadza ją przez kolejne etapy performansu i upewnia, że żadna minuta stania, leżenia, chodzenia i spacerowania nie jest czasem zmarnowanym:

> The performance by Maria Klassenberg is about how much work you make.
> The performance by Maria Klassenberg shows that you make an endless effort even while standing still.
> Now, thanks to Maria Klassenberg's performance nobody can accuse you of lack of productivity.

[18] B. Kunst, op. cit., s. 27–30.

Obawa przed posądzeniem o brak produktywności wytwarza zinterioryzowaną pseudoaktywność, która w tym kontekście ma dwa punkty odniesienia: pierwszym jest system zarządzania rynkiem sztuki współczesnej, nastawionym na nieustanne kreowanie, uczestnictwo i krytyczną autoreferencyjność pracownika (artysty, widza, kuratora, etc.), dzięki której znajduje on inspiracje do kolejnych działań. Drugim punktem odniesienia jest aktualny kontekst społeczny, czyli przymusowa izolacja, a dla wielu artystów bezrobocie, które wiele osób potraktowało jako czas na nadrabianie zaległości, naukę nowych umiejętności, pozyskanie kolejnych kontaktów i angażowanie się w każdą napotkaną inicjatywę, by tylko nie pozwolić sobie na „wypadnięcie z obiegu". Odsłania się tu nowe, bardziej krytyczne znaczenie kryterium „każdy/każda", które można dopełnić sformułowaniem: „każdy/każda, który/która potrzebuje mieć poczucie, że robi coś wartościowego i nie traci czasu".

Powyższy fragment scenariusza odwołuje się również do problematycznego braku kryteriów dla rozróżnienia czasu pracy artysty od jego czasu wolnego. Stanowi komentarz do stereotypowego „artystowskiego lenistwa", który, zdaniem Kunst, jest krzywdzący dla współczesnego pracownika kultury, zobowiązanego być także swoim menadżerem, księgowym czy specjalistą do spraw wizerunkowych i promocji. Tutaj wyraźnie widać, jaką władzę sprawuje instytucja nad artystami – to ona „uwidacznia ich pracę i wartościuje ją właśnie jako pracę"[19]. Z drugiej strony, nadanie walorów artystycznych i etycznych tak prostym i codziennym czynnościom jak stanie i siedzenie, jest symboliczną kontynuacją nurtu artystyczno-myślowego spod znaku performansu *Obierania ziemniaków* Julity Wójcik w Galerii Zachęta w 2001 rok, czy rozważań Jolanty Brach-Czajny ujętych w *Szczelinach istnienia*.

Zarządzanie wirtualną wspólnotą teatralną

W zarządzaniu poprzez oddzielenie pomaga precyzyjnie skonstruowany scenariusz. Monolog opiera się na komendach („Sit.", „Lay down." „Do not stop. Walk."). Większość z nich rozpisana jest na kilka wariacji:

> Consider: what does it mean to make a step?
> If you do not walk yet: what does it mean to make a step in your case?
> Congratulations. Without moving, you already made a step.

[19] B. Kunst, op. cit., s. 145.

If you decide not to walk, imagine that you are walking.
If you decide to walk, walk.
Do not cede to walk within the space you are currently in.

Warianty sytuacji obejmują nie tylko rozkazy oraz rozróżnienie na działania faktyczne i hipotetyczne. Po wykonaniu poszczególnych zadań Maria Klassenberg najczęściej podsumowuje i nazywa stan, w którym znajduje się obecnie grupa, co nasuwa na myśl próbę objęcia opisem jak najszerszego pola możliwości działania i tym samym zwiększenia zasięgu wiedzy systemu o jednostkach. Precyzja, z jaką określona zostaje sytuacja siedzenia, każe powrócić do wcześniejszej refleksji o specyficznym, inkluzywnym charakterze spektaklu:

All of you sit.
We all somehow sit.
We all sit. We are all sitting.
We are all seated. We were all told to be sitting.

Wszyscy, którzy siedzą lub przybrali pozycję, którą sami dla siebie określają jako spełniającą kryteria siedzenia, zostali ujęci w którymś z powyższych zdań oznajmujących. W ten sposób każde działanie zostaje przewidziane i wpisane w system. Przyjazna inkluzywność zmienia się w złowrogie pochłanianie. Widzimy więc tylko to, co się dzieje, a dziać może się tylko to, co widzimy i słyszymy.

Podczas akcji *Sitting* w grę zostają wpleceni także widzowie, jako jeden z trzech filarów wirtualnej wspólnoty teatralnej. Narracja z offu, prócz czynności faktycznych, obejmuje także te domniemane i wyobrażone. Gdy uczestnicy wypełniają polecenie nieruchomego siedzenia, Maria Klassenberg zwraca swoją uwagę ku widzom, którzy przecież robią dokładnie to samo:

And what about the viewer?
What does the viewer do?
The viewer also sits.
The viewer sits and does nothing.
The viewer sits and watches.
You both loot at each other.
He looks at you. You look at him.
Look at each other.
You sit. You watch.

Czym różni się siedzenie widza od siedzenia performera? Widz otrzymuje tu prawo do oglądania i bezczynności, podczas gdy uczestnik i liderzy rekonstruują artystyczne akty, inspirując się wzajemnym widokiem. Głos wtłacza widza w system, obejmuje jego „bierność", ale nie zrównuje jej z nieobecnością.

Paranoiczna wręcz precyzja narracji zostaje doprowadzona do absurdu – w przytoczonym poniżej cytacie uczestnicy otrzymują instrukcję, jak siedzieć w sposób naturalny:

> Lower your legs. Bend down a little. In a natural way. Lean your shoulders.
> Sit in a loose body posture, slightly bent in a natural way.
> Are we sitting and bending in a natural way?

Moment wdarcia się głosu Marii Klassenberg w sferę tego, jak każdy prywatnie kształtuje naturalną postawę, jest momentem krytycznym – odzwierciedla niemożliwe dążenie instytucji do ustandaryzowania każdej potrzeby i doświadczenia jednostki. Demaskuje kapitalistyczne założenie, że do ulgi i przyjemności (związanych z rozluźnioną postawą) można dojść według uniwersalnej instrukcji obsługi, a jeśli ta nie zadziała, odpowiedzialność leży po stronie wybrakowanej jednostki.

Narratorka jest również zdolna do chłodnej autorefleksji – odsłania się jako maszyna do stosowania przemocy na osobach, które z jakiegoś powodu zawierzyły bezcielesnemu głosowi:

> This instruction is a power affecting you while you are sitting.
> This instruction is a form of violence.

Próba wyzwolenia się spod mocy Marii Klassenberg jest od tego momentu niemożliwa. Jeśli nastąpi, wydarzy się to z jej polecenia:

> Try to free yourself from this form of violence.
> If you have just tried to free yourself, it means you followed the instruction.

W ten sposób nawet nieposłuszeństwo zostaje uwzględnione w repertuarze możliwych zachowań uczestników, a system konsoliduje swoją władzę rozpostartą nad zebraną dobrowolnie grupą. Współczesny, metaforyczny spektakl bowiem:

> [n]ie kryje, czym jest: oddzieloną potęgą, która rozwija się sama w sobie poprzez wzrost produkcji związany z coraz ściślejszym podziałem pracy – rozkładaniem jej na wciąż bardziej abstrakcyjne operacje cząstkowe, naginaniem ciała pracownika do samoczynnego ruchu maszyn (…). Wszelka wspólnota i wszelki zmysł krytyczny wyparowały w trakcie tego długiego procesu[20].

Taką organizację spektaklu – w sensie dosłownym – choreografka Mette Ingvartsen określa jako „twardą choreografię", „rozpisaną w najmniejszym szczególe, która nie pozostawia miejsca na jakąkolwiek zmianę"[21]. Jej pozytywnym odbiciem jest *praktyka miękka* („żeby nie powiedzieć *społeczna*"[22]), wytwarzająca przede wszystkim warunki dla spotkania i dialogu, dopiero na drugim miejscu stawiająca kwestie wytworzenia skończonego dzieła. Widać wyraźnie, jak dużą wartość dla sztuki z pogranicza tańca, teatru i wirtualności niesie ze sobą bezpośredni kontakt z drugą istotą. Wspólnota okazuje się sednem i warunkiem dobrego procesu pracy – towarem deficytowym.

Zakończenie

Powyższe rozważania generują więcej pytań niż odpowiedzi. Wykazałam, że konsekwencją otwartego, horyzontalnego naboru uczestników stała się konieczność ustandaryzowania formatu całego performansu. Angielski zafunkcjonował tu jako *lingua franca*, a proste czynności – stanie, siedzenie, chodzenie i leżenie – jako powszechnie osiągalne środki ekspresji artystycznej. Jednak nawet te uproszczenia, jak dowiodłam w pierwszej części artykułu, okazały się niewystarczające do osiągnięcia pełnej równości uczestnictwa. Czy to jednak oznacza, że nie warto dążyć do wspierania inicjatyw zwiększających inkluzywność i dostępność sztuki? Zastanawia, dlaczego reakcją na abstrakcyjne komendy wydawane przez fikcyjną osobę nie jest zdroworozsądkowy sprzeciw choć jednej osoby z grupy, ale całkowite posłuszeństwo, niosące satysfakcję z dobrze wykonanego zadania i szansę na przybranie nowej, tymczasowej tożsamości? Czy zadziałała tu silna rama sytuacji

[20] G. Debord, op. cit., s. 41.
[21] M. Ingvartsen *Miękka choreografia*, [w:] M. Keil (red.), *Choreografia: Polityczność*, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform 2018, s. 66.
[22] Ibidem.

teatralnej i autorytetu twórców, czy presja podporządkowania się hierarchii spojrzeń? Jakich jeszcze modeli wspólnoty możemy spodziewać się w erze samoizolacji i całkowitego zapośredniczenia? W *Marii Klassenberg. Domowych choreografiach* krytycznie odniesiono się do fetyszyzacji wspólnotowości i popularności partycypacji we współczesnych projektach artystycznych. Można powiedzieć, że zasymulowano swego rodzaju eksperyment, sprawdzający podatność odizolowanych, ale świadomych wzajemnej obecności członków grupy na systemowe zarządzanie, wywoławszy przedtem atmosferę wtajemniczenia i *Unheimlichkeit*. Wytyczono jasne, momentami ironiczne granice tego, co zaliczyć można do wartościowej praktyki artystycznej, jednocześnie podciągając pod tę kategorię błahe i automatyczne czynności. Działanie to może wydawać się przenicowane do absurdu, ale czyż nie przyklaskujemy rozmaitym innym metodom zarządzania czasem lub zwiększającym wydajność naszej własnej pracy? Jako uczestniczka projektu odsłoniłam także założenia myślowe, które stoją za poczuciem „współtworzenia" i „uczestnictwa" w performansie, kładąc nacisk na rolę dialogu i informacji zwrotnej, których tutaj zabrakło. Założenia te są pokłosiem nie tylko przejścia od paradygmatu „dzieła sztuki" do myślenia w kategoriach „płynnej procesualności", ale przede wszystkim świadectwem praktycznej zmiany na polu praktyki twórczej. Dotychczasowy przywilej pracy pod egidą „charyzmatycznego autorytetu" (reżysera, choreografa), który rządzi, dzieli i podpisuje się pod efektem końcowym głównie lub wyłącznie własnym nazwiskiem, gwałtownie ustępuje pod naporem wzrostu wartości etyki współpracy kolektywnej[23].

Bibliografia

Bujała A., *Czy wirtualna wspólnota jest wspólnotą?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica" 2011, nr 38, s. 139–150.

Bukowski B., *Maria Klassenberg, Home choreographies*, archiwum prywatne Autora.

Keil M. (red.), *Choreografia: Polityczność*, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform 2018.

Debord G., *Społeczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.

[23] Zob. także R. Laermans *O autorytecie choreografa*, [w:] *Choreografia: polityczność*, op. cit., s. 60–65.

Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

Fraser N., Honneth A., *Redystrybucja czy uznanie? Debata polityczno--filozoficzna*, tłum. M. Bobako, T. Dominiak, Wrocław 2005.

M. Keil *Do czego jest nam dzisiaj potrzebna krytyka instytucjonalna?*, „Polish Theatre Journal" 2017, nr 1–2 (3–4).

Kunst B., *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu,* tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Warszawa–Lublin 2016.

Rancière J., *Widz wyemancypowany*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna" 2007. nr 13.

Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, Warszawa 2010.

Constructing theatre community in virtual space on the example of *Maria Klassenberg. Home Choreographies*

Abstract

This article raises an issue of participatory strategy of the *Maria Klassenberg. Home choreographies'* virtual spectators and participants. The author uses the performance as research method in order to analyze the workshop environment behind the official record of the spectacle which took place in Internet via Zoom platform. The starting point is the consideration if the show meets Nancy Fraser's terms of participatory parity. This paper also discusses the consequences of the oculocentric structure of the performance's virtual community using Guy Debord's concept of *society of the spectacle* and Bojana Kunst's diagnosis of associations between art and capitalism.

Keywords: virtual community, institutional critique, relation of power, participatory parity, participatory performance

Słowa kluczowe: wspólnota wirtualna, krytyka instytucjonalna, relacje władzy, równość uczestnictwa, performans partycypacyjny,

Nota o autorze

Agata Skrzypek – doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, do jej zainteresowań naukowych należy m.in. performans feministyczny i horyzontalne modele pracy twórczej. Publikowała w m.in. „Didaskaliach", „TRL – Teatraliach", „Dialogu". Ostatnia publikacja naukowa: *Cóżesz uczynił, Danielu Rycharski? Działania artystyczne Daniela Rycharskiego we wsi Kurówko w kontekście performatywnego zastępowania według Josepha Roacha* w Monografii Towarzystwa Doktorantów, Tom I: Pamięć, Obraz, Projekcja, red. A. Ścibor, Petrus 2020.
Adres e-mail: agata.m.skrzypek@doctoral.uj.edu.pl