

Strategie rewolucji bez przemocy w teatrze. Przypadek spektaklu *1968// biegnij, mała, biegnij* (reż. Remigiusz Brzyk)¹

Zarządzenie
w Kulturze

Weronika Żyła  <https://orcid.org/0009-0005-8686-0419>

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Łódzki

e-mail: weronika.zyla@edu.uni.lodz.pl

Oblicza przemocy w kulturze
2025, 26(4), s. 355–375
<https://doi.org/10.4467/20843976ZK.25.024.23146>
www.ejournals.eu/zarzadzanie-w-kulturze

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Żyła Weronika (2025). Strategie rewolucji bez przemocy w teatrze. Przypadek spektaklu *1968// biegnij, mała, biegnij* (reż. Remigiusz Brzyk). *Zarządzenie w Kulturze*, 26(4), 355–375

Abstract

Strategies of Non-Violent Revolution in Theatre. Case of the Performance *1968// biegnij, mała, biegnij* by Remigiusz Brzyk

In the present article, the author undertakes an in-depth formal, content-based and interpretational analysis of the performance *1968// biegnij, mała, biegnij* directed by Remigiusz Brzyk. The performance is interpreted both in the historical context of 1968 and in the contemporary context of the discussion on violence in the theatre environment. The article analyses strategies for both conducting a revolution without violence and creating a performance without fetishising violence on stage. In this context, the role of music and body as a carrier of difficult emotions as well as body as a tool of resistance is emphasised.

Keywords: counterculture, institutional critique, non-violent revolution, theatre, acting

Ruchy kontrkulturowe, szczególnie popularne w latach 60. i 70. XX wieku, oraz powiązane z nimi idee wolności, równości, pokojowej koegzystencji i wspólnotowości to stale powracające we współczesnej kulturze motywy. Wystawiony w 2021 roku w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi spektakl *1968// biegnij, mała,*

¹ Artykuł powstał na podstawie fragmentów pracy magisterskiej autorki pt. *Marzenie o utopii „rozwiążlej troski”. Obrazy kontrkultury w polskim teatrze najnowszym i ich potencjał krytyczny dla współczesności*, obronionej w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego w 2023 roku. Praca została napisana pod opieką dr hab. Małgorzaty Budzowskiej, prof. UŁ.

*biegnij*² jest tylko jednym z takich przykładów³. Twórcy spektaklu podejmują próbę analizy przejawów buntu i oporu, które wydarzały się w okresie drugiej połowy lat 60. XX wieku, kontrapunktując znane z historii przypadki przemocowych lub krwawo tłumionych demonstracji kontrkulturowych obrazami gestów buntu odżegnujących się od przemocy. Twórcy przywołują w toku narracji spektaklu wydarzenia, takie jak: protesty studenckie na Uniwersytecie Warszawskim w marcu 1968 roku, protesty studentów w Berkeley, masakra w Tlatelolco, samospalenie Ryszarda Siwca i wojna w Wietnamie, ale jednocześnie opowiadają o pokojowym lecie miłości, hippisowskich komunach i misjach kosmicznych. Wydaje się jednak, że spektakl nie tylko stanowi przykład teatru wystawiającego historię (zob. Rokem 2010), ale jego analiza może być poszerzona o aspekt recepcji aktywnej, która korzysta z zasobów przeszłości, by diagnozować problemy teraźniejszości.

Tym, co czyni spektakl szczególnie interesującym, są strategie artystyczne wykorzystywane przez zespół w procesie twórczym i podczas samego pokazu. Rolę nośnika bezprzemocowego buntu w przedstawieniu przejmują muzyka oraz ciało aktora w jego najbardziej fizycznym wymiarze. W szerszej perspektywie pozwala to zastanowić się nad rolą sztuki jako aktywności kontrhegemonicznej, zdolnej do inicjowania bezprzemocowej rewolucji. W ten sposób osadzenie spektaklu w obszarze krytyki instytucjonalnej, z uwagi na podejmowane w nim (nie tylko wprost) wątki związane z aktualną zmianą paradygmatu procesu twórczego, dążącą do spłaszczenia hierarchii w teatralnych zespołach twórczych i wzmacniania bezpiecznej i antyprzemocowej pracy kolektywnej, pozwala spojrzeć na proponowane przez twórców rozwiązania w kategoriach kontrkulturowych utopii, nierozzerwalnie powiązanych z ideami równości, autentyczności i wspólnotowości. Na poziomie metateatralnym zagadnienia te należy rozważyć w kontekście fetyszyzacji przemocy w procesie twórczym oraz zastanowić się nad możliwościami zaistnienia bezprzemocowej rewolucji, postulowanej przez Gene'a Sharpa (2013), w środowisku artystycznym. Głównymi obszarami namysłu pozostają więc kwestie dotyczące tego, w jaki sposób strategie kontrkulturowego buntu łączą się z postulatami środowiska teatralnego dotyczącymi etycznego procesu twórczego oraz jakie strategie artystyczne użyte w spektaklu pozwalają na zmniejszenie ryzyka przemocy w tym procesie.

Analiza spektaklu stanowi zatem studium przypadku, co uniemożliwia przedstawienie wniosków na poziomie ogólnym, ale pozwala szczegółowo i krytycznie omówić konkretne strategie, które wykorzystują twórcy przedstawienia. W tym miejscu należy zaznaczyć również, że podstawową metodą badawczą autorki jest

² *1968// biegnij, mała, biegnij* Anny Mazurek, reż. Remigiusz Brzyk, Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, 2021.

³ Warto w tym kontekście przywołać spektakle: *Imagine*, reż. Krystian Lupa, Teatr Powszechny im. Z. Hübnera w Warszawie i Teatr Powszechny w Łodzi, 2022; *Era Wodnika*, reż. M. Warsicka, Teatr Dramatyczny im. G. Holoubka w Warszawie, 2025.

analiza formalna, treściowa oraz interpretacyjna spektaklu, przeprowadzona na podstawie wielokrotnej recepcji spektaklu. Krytycznej analizie zostały poddane również publiczne wypowiedzi twórców spektaklu, które ukazywały się w mediach przed i krótko po premierze przedstawienia. Prezentowana analiza stanowi więc subiektywny punkt widzenia autorki, a wnioski z przeprowadzonych analiz na żadnym etapie nie były konsultowane z zespołem tworzącym przedstawienie.

Kontrkultura. Pozytywnie dewiacyjny bunt

Ruch kontrkulturowy, którego kulminacyjny moment nastąpił w 1968 roku, wyrósł z niezgody na ówczesne normatywne praktyki społeczno-polityczne. Kontrkulturowa postawa wobec rzeczywistości – stojąca w kontrze do stylu życia lat 50. XX wieku, proponująca własną, radykalną wizję tego, jak powinno ono wyglądać – była specyficzną strategią buntu, ponieważ nie tylko sprzeciwiała się zastanym hegemoniom, ale też próbowała je obalić poprzez propagowanie nowej alternatywy. Herbert Marcuse, uznawany za jednego z najbardziej wpływowych teoretyków kontrkultury (Maślanka 2017: 33-34), w swoich publikacjach (*Człowiek jednowymiarowy*, 1991; *Eros i cywilizacja*, 1998) poddawał krytyce przemysłową rzeczywistość i związany z nią nieustający postęp technologiczny, które – w jego opinii – prowadziły do zatracenia autentyczności jednostki. Społeczeństwo technologiczne i nierozłącznie związane z nim kapitalistyczny totalitaryzm były dla niego zjawiskiem represyjnym, dlatego za jedyną możliwość obalenia hegemonicznej natury tak skonstruowanego systemu Marcuse uważał działalność nowych ruchów społecznych, które cechowałoby nonkonformistyczne podejście do rzeczywistości. Przy czym za jedyną możliwość obalenia opresyjnego systemu Marcuse uznawał aktywność rewolucyjną. Nowe społeczeństwo, powstałe w wyniku opisywanej przez badacza rewolucji, charakteryzowałyby cechy, takie jak: nowa percepcja rzeczywistości i wytworzenie się nowej moralności, której konsekwencją byłoby upowszechnienie pokojowych działań, zanik zjawisk agresji, okrucieństwa czy wojen, wyzwolenie popędów (do tej pory ograniczanych przez kulturę) oraz pokojowa koegzystencja i solidarność wszystkich jednostek (Gromczyński, wstęp do: Marcuse 1991: XL-XLII). Dlatego też w socjologicznej terminologii kontrkultury można definiować jako „bunt pozytywnie dewiacyjny” (Sztompka 2002: 280).

Zdaniem Józefa Lipca, aby bunt był możliwy, konieczne jest zaistnienie podmiotu zbuntowanego, który podważy istniejącą normę, przy czym podmiotem może być zarówno jednostka, jak i grupa (Lipiec 2011: 48). Podmiot, aby stać się podmiotem zbuntowanym, najpierw musi nim nie być. W tym na pierwszy rzut oka banalnym stwierdzeniu autor podkreśla, że stan buntu zawsze istnieje w relacji do stanu wcześniejszego – skoro jest odstępstwem od społecznie postrzeganej normy, podejmujący się tego odstąpienia podmiot wcześniej musiał (mniej lub bardziej

dobrowolnie) według tej normy postępować. Rosnąca opresja i nacisk ze strony normy powodują w podmiocie narastającą niezgodę, która eskaluje w punkcie krytycznym. To właśnie tę przemianę (świadomą i nagłą) Lipiec opisuje jako narodziny podmiotu zbuntowanego (tamże: 49). Jednak – co istotne, i na co autor wskazuje w swoim tekście – bunt nie może istnieć jako sposób życia, programowy sprzeciw czy definicyjna kontestacja. Nie powinien być postrzegany jako reguła, a bardziej jako odstępstwo od tego, co społecznie uznawane jest za normę. Dla buntu istotne są jego konsekwencje i potencjał przemiany rzeczywistości, które wynikają z przemiany etycznej postawy jednostki (tamże: 54).

pozytywny charakter postawy buntowniczej wynika przede wszystkim z tego, że jest ona alternatywą dla wszechobecnego nihilizmu, działaniem służącym społeczeństwu oraz afirmującym poczucie wspólnotowości. Z tego powodu kontestacja – już na poziomie definicyjnym powiązana z niezgodą, oporem i sprzeciwem – stanowi zjawisko kontrhegemoniczne, które można uznać za pozytywną dewiację wobec systemu, który nie jest przyjazny dla jednostki.

Kontrkultura, jako ruch globalny i zróżnicowany, przybierała różne formy – mimo doboru przykładów w spektaklu *1968// biegnij, mała, biegnij*, opór bez przemocy wcale nie był jej celem konstytutywnym, a ruchy *non-violent* były tylko jednymi z wielu jej rozgałęzień. W swoich późnych pracach Marcuse postulował przyjęcie idei zjednoczonego frontu, w którym zawiera się szerokie spektrum działań – jak pisze Przemysław Pluciński (2012: 30):

(...) w jej ramach możliwe byłyby też wszelkie strategie działania: od praktyk legalistycznych przez formy biernego oporu i obywatelskiego nieposłuszeństwa aż do działań na pograniczu prawa, a nawet poza nim, szczególnie tych posługujących się przemocą. Tę ostatnią późny Marcuse legitymizował jako broń ostateczną – samoobronę przeciwko irracjonalności i destruktywności późnokapitalistycznego porządku.

Prawie wszystkie te zagadnienia – właściwie tylko oprócz przemocy, którą Marcuse w swojej teorii dopuszcza jako konieczną w niektórych sytuacjach – łączą się z praktykami, które Gene Sharp (2013) wyróżnia jako charakterystyczne dla rewolucji bez przemocy. Jego teoria odnosi się jednak *stricte* do działań podejmowanych w celu obalenia dyktatorskich reżimów totalitarnych bez użycia narzędzi rewolucyjnych i siłowych. Sharp definiuje najważniejsze aspekty, które są konieczne do przeprowadzenia bezprzemocowej rewolucji, jako wzmacnianie wśród uciskanej ludności determinacji, wspieranie niezależnych grup i instytucji, tworzenie wewnętrznego ruchu oporu oraz opracowanie strategicznego planu wyzwolenia, połączonego z umiejętną jego realizacją (tamże: 22). Poza działaniami związanymi *stricte* z prowadzeniem działalności sabotażowo-dywerysyjnej Sharp wskazuje na dwa istotne komponenty, niezbędne do zadziałania proponowanego przez badacza scenariusza. Są nimi: wspólnotowe poczucie możliwości osiągnięcia celu, którym jest zmiana,

oraz pozytywny wpływ działalności niezależnych grup i oddolnych instytucji. Sharp wprawdzie nie poświęca w swoim eseju wiele miejsca zagadnieniu sztuki – właściwie tylko wymienia niektóre jej przejawy jako formy pokojowego oporu. Zaliczają się do nich różnorodne działania teatralne, w tym zarówno mówienie o politycznych problemach ze sceny, jak i wspólnototwórcza funkcja teatru, śpiew, kabaret czy koncerty. Jednak przyjmując założenia agonistycznego modelu demokracji, w którym praktyki artystyczne inicjują pęknięcia w systemie i funkcjonują jako narzędzia kontrhegemoniczne, można założyć, że wskazywane przez Sharpa jako niezbędne do rewolucji bez przemocy podtrzymywanie we wspólnocie determinacji, wiary i woli sprzeciwu może realizować się również poprzez sztukę krytyczną.

Pojęcie kontrhegemoniczności związane jest z teorią agonistyczną, proponowaną przez filozofkę polityki Chantal Mouffe (2015). Jej teoria agonistycznego modelu demokracji, wbrew dotychczas tworzonemu projektom demokratycznych systemów politycznych, zakłada konstytutywną niemożność osiągnięcia konsensusu, któremu nie towarzyszyłoby wykluczenie wśród grup o różnych poglądach funkcjonujących w ramach jednego społeczeństwa. Antagonizmy, rodzące się w ramach demokratycznego systemu, powinny być wykorzystane jako szansa, a nie zagrożenie, i nie należy podejmować działań zmierzających do ich wygaszenia. Według badaczki to właśnie ścierające się grupy, działające w ramach hegemonicznego i kontrhegemonicznego dyskursu, są istotą demokracji. W tym przypadku uwaga nie powinna się koncentrować na usunięciu konfliktu, lecz na próbie przeformułowania form antagonizmu (w tym rozumieniu jest on starciem między wrogami) w formy agonistyczne, czyli walkę między przeciwnikami (Mouffe 2015: 22). Spór między przeciwnikami w ramach hegemonicznego systemu może przybierać różne formy – jako jedną z nich Mouffe wyróżnia praktyki artystyczne, uwzględniając wśród nich m.in. sztukę krytyczną, artywizm czy działalność w ramach instytucji, które są politycznym narzędziem hegemonicznego systemu.

Sztuka, a w szczególności sztuka zaangażowana, obecna w obszarach kultury popularnej (głównie w nurtach muzycznych), stała się dla kontrkultury najlepszym nośnikiem kontrhegemonicznego buntu. Postawa agonistyczna pozwalała na zaistnienie różnorodnych koncepcji nowej rzeczywistości, moralności i człowieka, dla których w latach 60. XX wieku wspólnym mianownikiem były wartości pokoju, wolności i równości oraz nowej duchowości, rozwijane w kontrze do dominanty kapitalistycznej. Próby tworzenia często utopijnych alternatyw dla tego, co zastane, cechowały ówczesny bunt pokolenia urodzonego już po wojnie i domagającego się świata definiowanego poza ramą agresywnego konfliktu i rywalizacji.

Teatr. Podważanie hegemonii instytucji

Można byłoby powiedzieć, że w spektaklu *1968// biegnij, mała, biegnij* nie pojawia się wątek refleksji nad instytucjonalnością teatru i procesem twórczym. Prawie niezauważalny, właściwie ogranicza się do jednego zdania w monologu Izabelli Dudzińskiej o braku akceptacji współczesnego świata, w którym aktorka mówi, że ma dosyć między innymi „hierarchicznych przemocowych instytucji” i „ustawień hellingerowskich”⁴. Jednak – jak wiadomo – spektakl sam w sobie jest metakomentarzem do rzeczywistości, w której powstaje.

Remigiusz Brzyk w rozmowie po premierze spektaklu (Budzowska, Żyła 2021) mówił o rodzaju przesilenia, które według niego wyczuwalne było w czasie poprzedzającym powstanie spektaklu. Premiera przedstawienia odbyła się w czerwcu 2021 roku – właściwie zaraz po fali publikacji osobistych historii pod znakiem ruchu *#MeToo*, sprowokowanych przez wydarzenia z Teatru Bagatela⁵, OPT Gardzienice⁶, krakowskiej AST⁷ czy PWSFTviT w Łodzi⁸ – a więc również po jednej z faz kryzysu trwającego do dziś w środowisku teatralnym. W ujawnianych w tamtym czasie doświadczeniach i wspomnieniach osób aktorskich pojawiają się historie o przemocach psychicznej, fizycznej, opresyjnych sytuacjach i przekraczaniu granic⁹. Przemoc występuje w nich jako narzędzie sprawowania kontroli, odbicie hierarchicznych relacji oraz próba usankcjonowania własnej pozycji ze strony osoby dopuszczającej się przemocowych praktyk. Na tym poziomie sytuację w środowisku teatralnym, ogólną sytuację społeczno-polityczną w czasie współczesnym dla powstawania przedstawienia oraz rzeczywistość lat 60. przedstawianą w spektaklu łączą zagadnienia relacji władzy z przemocą, świadomość konieczności wprowadzania zmian przez młode pokolenie oraz przekonanie o potrzebie zachowania *status quo* przez grupę, która w tym przypadku posiada władzę.

⁴ To sformułowanie może odnosić się do kontrowersyjnej metody pracy nad spektaklem teatralnym, stosowanej np. przez Maję Kleczewską, inspirowanej tzw. ustawieniami rodzinnymi Hellingera, uznawanymi w psychoterapii za nieetyczne. Zob. *Pamięć emocji*, 2013.

⁵ W 2019 roku pracownice Teatru Bagatela oskarżyły dyrektora instytucji, Henryka Schoena, o trwające od wielu lat molestowanie i mobbing. Zob. Pitoń 2020.

⁶ W 2020 roku w „Dwutygodniku” opublikowany został artykuł Mariany Sadowskiej. Aktorka opisywała w nim szereg przemocowych praktyk, których wobec niej i innych aktorek dopuszczał się Włodzimierz Staniewski, założyciel i dyrektor Ośrodka. Zob. Sadowska 2020.

⁷ W reportażu „Gazety Wyborczej” zostały opisane praktyki reżysera, Pawła Passiniego, noszące znamiona przemocy seksualnej, których doświadczyły osoby studiujące w Akademii Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego w Krakowie, na Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu. Zob. Dzieciuchowicz 2021.

⁸ Na posiedzeniu Małej Rady Programowej PWSFTviT 16 marca 2021 roku aktorka Anna Paliga przedstawiła list, w którym zostały opisane sytuacje będące nadużyciami ze strony osób wykładających w łódzkiej Szkole Filmowej. Zob. Paliga 2021.

⁹ Historie te zostały zebrane w książce reporterskiej Igi Dzieciuchowicz, *Teatr. Rodzina patologiczna* (Warszawa 2025).

Źródłem fetyszyzacji przemocy w polskim teatrze badacze i badaczki upatrują w zakorzenionej w polskim społeczeństwie „mentalności chłopskiej”, wynikającej z doświadczenia pańszczyzny. Pisze o tym zarówno Monika Kwaśniewska (2015), porównując stosunki panujące w środowisku teatralnym do relacji folwarcznych, jak i Agata Siwiak (2021), która rozwija to zagadnienie o problematykę płci i symbolicznej władzy nad ciałem. Analizując przy tym związki sztuki i kapitalizmu, Siwiak wskazuje:

Kunst pisze, że dopóki nie wyjdziemy z błędnego koła hiperprodukcji, nie prześwietlimy kapitalistycznych mechanizmów, w których jesteśmy zanurzeni, to najbardziej progresywne, lewicowe instytucje kultury będą narzędziami kapitalistycznej przemocy. Kapitalizm w polskim teatrze jest szczególną hybrydą: pozostaje w duszącym uścisku z patriachatem i piętnem pańszczyzny. Metoda pracy przemocowych reżyserów i reżyserek ma te same podstawy, co sposób egzekwowania pracy przez pana od pańszczyźniaka: „Do każdej czynności trzeba było przymusić. Zagonić. Przypilnować. Docisnąć” (Siwiak 2021: 41).

Fetyszyzacja przemocy w procesie twórczym widoczna jest na scenie podczas pokazu gotowego spektaklu: sekwencje, w których dominują emocje złości, agresji czy te, w których podejmowana jest tematyka krzywdy, przemocy lub uprzedmiotowienia, często wiążą się z prowokacją osoby aktorskiej do eskalacji tego typu emocji zarówno w czasie prób, jak i podczas pokazu. Wskazuje na to chociażby wspomnienie aktora Pawła Tomaszewskiego (2021), przywoływane przez Siwiak (2021: 41): „Tam nauczyłem się, że jak nie zedrzesz sobie gardła to znaczy, że nie dałeś z siebie niczego, tam nauczyłem się, że jak nie masz zdartych kolan to znaczy, że źle grałeś ofiarę w scenie gwałtu”.

W tym względzie spektakl *1968// biegnij, mała, biegnij* odbiega od tej metody: mimo obecności scen tłumienia strajków przez służby porządkowe, zawierających drastyczne treści, oraz przywoływania radykalnych gestów, takich jak akt samobójczy w geście protestu, przemoc nie jest tutaj nadmiernie eksponowana. Ogranicza się jedynie do opisów, podczas gdy ciała aktorów nie służą obrazowaniu wydarzeń, a wręcz przeciwnie – często pozostają nieruchome w pozycjach zaczerpniętych z jogi. Taka narracja, niewymagająca osobistego zaangażowania osoby aktorskiej w proces, minimalizuje przestrzeń do nadużyć w procesie twórczym, z uwagi na zachowanie większej higieny oddzielenia prywatności od sfery artystycznej. Pod tym względem spektakl Remigiusza Brzyka pokazuje, że nie trzeba usuwać tematy trudnej na scenie, aby uniknąć nadużyć – możliwe jest ich artystyczne przetworzenie w taki sposób, by nie fetyszyzować przejawów przemocy dla efektu artystycznego. Jak podkreśla Agata Adamiecka w artykule poświęconym reprezentacjom gwałtu na scenie, opowiadanie traumatycznych historii jest kluczowe w procesie jej leczenia. Aby jednak terapia zachodziła, w procesie twórczym muszą być wykorzystywane

„reżyserskie strategie pozwalające zneutralizować niebezpieczeństwo mimetycznej reprodukcji przemocy” (Adamiecka 2025).

W tym kontekście spektakl – nawet jeśli nie celowo i nie wprost – staje się narzędziem rewolucji bez przemocy. W dyskusji, w której do tej pory dominowały narzędzia pokojowego oporu z kategorii określonej przez Gene’a Sharpa (2013) jako „oświadczenia oficjalne” (wystąpienia publiczne, listy sprzeciwu i poparcia, listy otwarte, petycje, deklaracje instytucji), pojawia się on jako strategia twórcza podważająca obowiązujący porządek od środka, poprzez oferowanie alternatywnych propozycji działania w procesie twórczym, bez konieczności kompromisów w artystycznej warstwie przedstawienia.

Kontrhegemoniczność spektaklu 1968// *biegnij, mała, biegnij*: muzyka i wspólnota

Wspólny mianownik aksjologiczny, definiujący bunt kontrkulturowy, stanowi oś dramaturgiczną łódzkiego spektaklu. Przywołane w spektaklu Brzyka historie pochodzą z różnych porządków, opowiadają o zróżnicowanych wydarzeniach, ale w centrum każdej z opowieści znajduje się osoba lub osoby, które prezentują postawę kontestacyjną wobec otaczającej rzeczywistości. Są to myślący w utopijny sposób idealisci, próbujący zmienić zastany świat, niezgadający się na wojny, przemoc, opresyjny system czy zastane normy kulturowe. Można zatem uznać ich postawy za działania buntownicze, wpisujące się w ideę kontrhegemonicznych artystycznych praktyk agonistycznych.

To spostrzeżenie można analizować wielopoziomowo. Na najbardziej podstawowym poziomie przestrzeni agonu są opisywane w spektaklu wydarzenia z przeszłości. Ich współczesny ogląd pozwala z jednej strony na reinterpretację historii, z drugiej – na przechwycenie dla terażniejszości idei obecnych w przeszłości. Opowiadając o historii, spektakl staje się zatem metakomentarzem do współczesności. Na ten właśnie aspekt wskazuje reżyser, tłumacząc swoje motywacje do podjęcia tematu roku 1968 na scenie:

(...) nasza intuicja polegała na tym, że dostrzegliśmy jakąś zbieżność wydarzeń roku 1968 z tym, co przeżywaliśmy w roku 2020, czy teraz, w 2021. To nie są oczywiście porównania wprost, ale chyba znowu „coś” się dzieje. Jak się patrzy na to, co działo się w Kapitolu czy podczas strajków kobiet, to można mieć wrażenie, że było tych wybuchów bardzo dużo. (...) To wszystko jest inne, ale w jakiś sposób zbieżne (Budzowska, Żyła 2021).

W tym kontekście strategia wystawiania historii w spektaklu Brzyka daje się wpisać w działania z zakresu praktyk artystycznych podważających hegemonię systemu. Porównując sytuację społeczno-polityczną sprzed pół wieku do wydarzeń

działających się w czasie zbliżonym do powstawania spektaklu, można mieć wrażenie, że reżyser próbuje skonfrontować przeszłe i obecne postawy buntu i oporu w celu inspiracji widzów do podjęcia działania. Nie mówi jednak tego wprost, co jest charakterystyczne dla praktyk artystycznych w ujęciu Chantal Mouffe (2015: 103) – wskazuje pęknięcia i potencjalności, ale decyzję pozostawia społeczności.

Historia opowiadana w spektaklu ma dwa wymiary – lokalny i globalny, przy czym kontekst globalny (w dużej części przedstawienia) jest kontrastem dla kontekstu lokalnego. Widoczne jest to właściwie od początku spektaklu, kiedy postać grana przez Barbarę Dembińską mówi:

W 1968 w Paryżu, po demonstracjach, rząd francuski rozpoczyna dialog ze studentami, a w Polsce tysiące dzieciaków trafiło do więzień. W Stonewall tęcza rewolucja, a w PRL różowe tecki. Lato miłości, hippisowskie komuny, wolne związki... , a w Polsce „szanuj męża swego i nawyki jego”. W USA LSD, heroina, a w Polsce – odplamiacz Tri. Ale może nawet to i lepiej¹⁰.

Polski kontekst wydarzeń z 1968 roku rozpoczyna się w spektaklu od historii marcowej¹¹, jednak przedstawienie nie podąża utartymi tropami i schematami, ale opowiada historię z perspektywy życia codziennego. Mniej jest wielkich wydarzeń i patetycznych sformułowań, na które można często trafić w marcowym dyskursie, a więcej historii codzienności, przedstawionej z perspektywy osób niezaangażowanych politycznie. Ramę wyobrażeniową tej opowieści stanowią zasadniczo dwa kwartały łódzkich kamienic, a punktem wyjścia jest scena, na której odbywa się przedstawienie.

Miejsca związane z żydowską historią Łodzi są lokacjami prowokującymi do rozważań o 1968 roku. Tę rozgrywaną w kontekście *site-specific* sekwencję rozpoczyna pytanie postaci granej przez Lucynę Szerok-Giel: „A wiecie, że tutaj kiedyś był żydowski teatr?”. Następnie przytaczana jest historia stopniowego zawłaszczania przestrzeni, prowadząca w konsekwencji do sytuacji segregacji, w której z mieszanej, wielokulturowej społeczności, spotykającej się na spektaklach w budynku teatru, zostaje wykluczona publiczność żydowska, zmuszona wchodzić do teatru innymi drzwiami niż reszta widzów. Do tej sytuacji, mającej znamiona przemocy symbolicznej, nawiązuje wykraczający poza spektakl zabieg realizatorów, w wyniku którego

¹⁰ Ten i kolejne cytaty z przedstawienia pochodzą z rejestracji spektaklu udostępnionej autorce przez Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi.

¹¹ W wyniku tzw. wojny sześciodniowej, w której stronami konfliktu były: Izrael oraz Egipt, Jordania i Syria, Polska zerwała stosunki dyplomatyczne z Izraelem. Miało to związek z tym, że Polska, tak jak Syria, znajdowała się w strefie wpływów ZSRR. Wojna stała się przyczyną krytyki „imperialistycznej polityki” Izraela, co skutkowało wykluczeniem Żydów z polskiej społeczności. Władze PRL prowadziły nagonkę na obywateli polskich pochodzenia żydowskiego w prasie, organizując wiece w miejscach pracy oraz prowokując ogólną społeczną agresję Polaków wobec Żydów, co w konsekwencji przyczyniło się do przymusowej emigracji około trzynastu tysięcy obywateli Polski pochodzenia żydowskiego.

widzowie na to konkretne przedstawienie wchodzi do teatru wspomnianym drugim wejściem. Następnie opowieść przenosi się kilka ulic dalej, co wizualizowane jest na scenie projekcją wideo przedstawiającą podróż z teatru aż do ulicy Próchnika 28. Przestrzeń traktowana jest bardzo szczegółowo – po opisie trasy następuje dokładny opis mieszkania, a także zamieszkujących go osób. Widz poznaje historię jednej z żydowskich rodzin, której życie zostało przerwane przez antysemitkę nagonkę prowadzoną przez polskie władze. Z tego powodu lokalna narracja nie jest wcale tak prosta do zdefiniowania. Mimo że pozornie mowa jest o rzeczywistych miejscach, niewiele oddalonych od teatru, właściwsze byłoby użycie terminu „nie-miejsca”¹² – ponieważ choć opisywane przestrzenie nadal istnieją, to został im nadany zupełnie nowy kontekst, a pamięć o żydowskiej przeszłości w nich nie funkcjonuje.

Wspomnienie ulicy Próchnika otwiera nowe rozwinięcia prowadzonej narracji. Postać jednego z członków łódzkiego zespołu muzycznego Śliwki, grana przez Wojciecha Oleksiewicza, mówi:

(...) na Próchnika był Klub Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów, zaprowadził mnie tam Rysiek Pryt. Nic nie umieliśmy na samym początku, ale uwielbialiśmy Beatlesów i chcieliśmy być jak oni.

Wprowadza to nowy kontekst, którym jest historia żydowskiego bigbitu, wyraźnie obecnego w polskiej kulturze młodzieżowej przed 1968 rokiem. Jednym z celów przedstawienia była próba rekonstrukcji jednego z takich zespołów – łódzkich Śliwek. Członkami zespołu na czas spektaklu stają się: Wojciech Oleksiewicz, Adam Mortas i Damian Sosnowski. Obecność zespołu jest raczej symboliczna, biorąc pod uwagę fakt, że piosenka rzeczywistych „Śliwek” wybrzmiewa w przedstawieniu tylko raz, w finałowej scenie spektaklu. Przywołany jest jednak zespół o podobnej historii, szczecińscy „Następcy Tronów” i ich piosenka *Placz wietnamskich dzieci*¹³. Zatem mimo odmiennych doświadczeń kontrkultury Europy Środkowo-Wschodniej i krajów Zachodu, wynikających przede wszystkim z uwarunkowań geopolitycznych, wspólnym mianownikiem pozostaje polityczne zaangażowanie muzyki. Zarówno utwór „Następców Tronów”, jak i później grane w spektaklu *Ja stoję, ja tańczę, ja*

¹² Termin „nie-miejsce” w koncepcji Marca Augé oznacza przestrzeń, z którą ludzie nie wytwarzają emocjonalnej więzi. Claude Lanzmann, łącząc tę teorię z teorią miejsc pamięci Pierre’a Nory, stworzył termin „nie-miejsca pamięci”, odnoszący się do miejsc związanych z krzywdami narodu żydowskiego (w jego rozważaniach chodzi konkretnie o doświadczenie Holokaustu). „Nie-miejsce” w tym kontekście byłoby raczej czymś pomiędzy tymi teoriami, ponieważ nie odnosi się do miejsca związanego z Zagładą, ale jest przestrzenią, z której wyrugowana została pamięć o pierwotnych mieszkańcach Łodzi. W formie przywoływanej w spektaklu miejsce już nie funkcjonuje. Zob. Nora 2011: 20-27; Sendyka i in. 2017.

¹³ „Następcy Tronów”, *Placz wietnamskich dzieci*, <https://www.youtube.com/watch?v=5qOITIIICrsQ&pp=ygUacMWCYWN6IHdpZXRUYW1za2ljaCBkemllY2k%3D> [odczyt: 5.06.2023].

walczyć¹⁴ zespołu Siekiera, można uznać w tym kontekście za „protest songi”. *Placz wietnamskich dzieci* w swojej warstwie tekstowej stanowi krytykę działań wojennych w Wietnamie, co jest jawnym nawiązaniem do tematów, które szczególnie istotne były dla amerykańskich kontestatorów.

Fascynacja zachodnią kulturą widoczna jest również we wspomnieniach o początkach zespołu Śliwki, bo jak mówi jeden z bohaterów: „Uczyliśmy się, grając *Dianę* Paula Anki”. Utwór *Diana*¹⁵ również w spektaklu wybrzmiewa – w rytm jego słów Szerok-Giel opowiada o życiu codziennym jednej z wielu żydowskich łódzkich rodzin, które choć przeciętnie zwyczajne, pozostaje ciągle naznaczone pamięcią o niedawnym Holokauście. Piosenka milknie, kiedy w tle zaczynają być wyświetlane filmy z antysemickich wieców organizowanych przez PZPR. Marcowa historia kończy w przedstawieniu wątek zespołu Śliwki, zanim mógł się on na dobre zacząć:

Nagraliśmy swój ostatni kawałek, sonet Szekspira, *Gdy oczy zamknę*. A potem wyjechał Włodek Szeps, Filip Sztulman, nasz perkusista, i Henio Rozenberg... [członkami „Śliwek” byli m.in. Henryk Gwiazda oraz Ryszard Rozenberg, użyte w spektaklu nazwisko nie odnosi się więc do rzeczywistej postaci – przyp. W.Ż.].

Muzyka rockowa w spektaklu *1968// biegnij, mała, biegnij* stanowi istotną linię narracyjną do podejmowanych w spektaklu problemów. Nie jest to jednak przypadkowe, ponieważ wynika również z nawiązania do kontrkultury i roli muzyki w konsolidowaniu się nowych typów wspólnoty:

Rola muzyki rockowej w kształtowaniu poczucia wspólnoty kulturowej jest prawdopodobnie nie do przecenienia. (...) w wielu przypadkach była to muzyka poruszająca kwestie egzystencjalne i zaangażowana społecznie, przez co mogła stać się głosem całego pokolenia lat 60. (...) Aspekt estetyczny w przypadku rocka jest równie istotny jak ideologiczny, przez co muzyka mogła stać się elementem buntu pokoleniowego (Maślanka 2017: 31–32).

Zjawisko popularności muzyki rockowej w latach 60. XX wieku można zatem analizować w kontekście praktyk oporu. Jak pisze Mouffe (2015: 99–100), wymiar krytyczny agonistycznego podejścia do sztuki polega przede wszystkim na uwidacznianiu tego, co opresyjny system próbuje zepchnąć na margines, na dopuszczaniu do głosu mniejszości, wykluczonych i represjonowanych. Taką rolę miały rockowe „protest songi”, charakterystyczne chociażby dla twórczości Boba Dylana. W kulturze tamtego okresu postawa społecznego zaangażowania muzyków była przez

¹⁴ „Siekiera”, *Ja stoję, ja tańczę, ja walczę*, <https://www.youtube.com/watch?v=OCrQrk5dxu0> [odczyt: 25.06.2023].

¹⁵ Paul Anka, *Diana*, <https://www.youtube.com/watch?v=kGF5NlFWjA> [odczyt: 25.06.2023].

odbiorców oczekiwana jako sposób ekspresji buntu i budowania wspólnoty podmiotów zbuntowanych (Łazarewicz, Winnicka 2018: 53–81)¹⁶. Ten aspekt łączy się z faktem, że w przypadku tego spektaklu głównym nośnikiem emocji jest muzyka. Tylko ona momentami jest ciężka i agresywna, czym kontrastuje z aktorstwem, które prowadzone jest głównie w neutralnych lub skrajnie spokojnych rejestrach, nawet jeśli na scenie akurat jest mowa o tragicznych wydarzeniach. Dokładnie w taki sposób użyta jest piosenka punkowego zespołu Siekiera *Ja stoję, ja tańczę, ja walczę*, następująca zaraz po opisie samospalenia buddyjskiej mniszki, Nhat Chi Mai. Kiedy radykalny akt samobójczy w geście oporu zostaje przedstawiony jakby był zwyczajną, powszechną praktyką, postać grana przez Izabellę Dudzińską (być może w geście protestu przed taką ekspresją buntu) śpiewa właśnie ten utwór.

W spektaklu Brzyka, w sekwencji dotyczącej wydarzeń marcowych, po tym, jak wybrzmiewa historia wyjazdu kolejnych osób, w tym członków zespołu Śliwki, Lucyna Szerok-Giel, która w tej części wciela się w postać dziewczyny aspirującej do bycia aktorką łódzkiej operetki (jej historia inspirowana jest w dużej mierze życiorysem Gołdy Tencer), odgrywa na flecie żydowski utwór *Hava Nagila*¹⁷. W tle słyszalne jest nagranie wypowiedzi Władysława Gomułki, w którym pierwszy sekretarz PZPR wzywa obywateli pochodzenia żydowskiego do opuszczenia kraju. W tym przypadku trudne do zinterpretowania są intencje twórców dotyczące umieszczenia akurat tego utworu w tym konkretnym kontekście. Wykonanie żydowskiej pieśni przeznaczonej do celebrowania radosnych świąt, będące jednak próbą zagłuszenia przemówienia Gomułki, można odczytywać jako wyraz bezsilności bohaterki i używania muzyki jako strategii radzenia sobie z traumą. Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że jest on jedynie kliszą żydowskiej kultury, której celem byłoby jedynie podkreślenie tego, że historia dotyczy właśnie polskich Żydów. Niemniej istotne jest to, że od tej pory – aż do finału, w którym wybrzmi piosenka „Śliwek” *Gdy oczy zamknę*¹⁸ – w spektaklu już nie używa się muzyki związanej z żydowskim kręgiem kulturowym.

Kontrhegemoniczność spektaklu 1968// *biegnij, mała, biegnij:* ciało jako narzędzie oporu

Rok 1968 jest datą symboliczną – odnosi się oczywiście do konkretnych wydarzeń, erupcji działań młodzieży i ruchów studenckich czy robotniczych walczących o zmianę społeczną. Działania te mają znamiona ponadnarodowego przesilenia,

¹⁶ Negatywnym przykładem tego zjawiska może być fakt, że zespół „The Beatles” spotkał się z dużą dezaprobatą ze względu na próbę odcięcia się od polityki i polityczności (Łazarewicz, Winnicka 2018: 53–81).

¹⁷ *Hava Nagila*, <https://www.youtube.com/watch?v=giaWa1OdvL4> [odczyt: 25.06.2023].

¹⁸ Śliwki, *Gdy oczy zamknę*, <https://www.youtube.com/watch?v=AQwkkGnRVKw> [odczyt: 25.06.2023].

wynikającego z niezgody na zastaną rzeczywistość. Jednak ten skumulowany w jednym roku bunt nie zaistniał *ex nihilo* – 1968 rok był eskalacją nastrojów obecnych w społeczeństwie mniej więcej od połowy lat 60. XX wieku. W reportażach z 1968 roku Winnicka i Łazarewicz (2018: 8) datują symboliczny początek roku 1968 na 13 października 1963 roku, kiedy odbył się jeden z pierwszych londyńskich koncertów zespołu The Beatles. Teoretycy kontrkultury, na przykład Maślanka (2017: 25-53), piszą o roku 1968 jako o konsekwencji wszystkich zmian i przesunięć w polityce, światopoglądzie i kulturze, zaistniałych w całym okresie lat 60. Być może również dlatego w spektaklu *1968// biegnij, mała, biegnij* narracja o wydarzeniach rozpoczyna się już w 1964 roku, od protestu okupacyjnego na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley¹⁹.

Opowiedzenie historii roku 1968 wymagało od twórców selekcji tematów. Wyraźne inspiracje dla dramaturżki przedstawienia Anny Mazurek stanowiły książki Jerzego Jarniewicza (2016, 2019), dzienniki Oriany Fallaci (2018) oraz reportaże Winnickiej i Łazarewicz (2017). W spektaklu postaci, opisując wydarzenia z 1968 roku, posługują się dosłownymi cytatami z tych książek. W ten sposób w przedstawieniu znajdują się nawiązania do wspomnianego już Berkeley i przemówienia Maria Savia²⁰, do samospaleń mniszek i mnichów buddyjskich²¹, które stanowiły bezsilny protest wobec polityki prowadzonej przez władze Wietnamu, do wynikającego z podobnych motywacji samospalenia się Ryszarda Siwca²², do masakry

¹⁹ Podłożem protestów w Berkeley były konflikty na tle dyskryminacji rasowej, brak wolności słowa, sprzeciw wobec wojny w Wietnamie oraz niezgoda na wprzęganie studentów w kapitalistyczny system. Zob. Jarniewicz 2019, 30-52.

²⁰ Mario Savio był jednym ze studentów zaangażowanych w protesty w Berkeley; jest znany głównie z przemówienia, w którym porównuje uniwersytet do bezdusznej maszyny. Zob. Jarniewicz 2019, 30-36.

²¹ W latach 60. XX wieku liczba samospaleń wśród mnichów i mniszek buddyjskich drastycznie wzrosła. Było to efektem samospalenia się mnicha Thich Quang Duca 11 czerwca 1963 roku, które szeroko dyskutowano na całym świecie z uwagi na obecność reporterów i dziennikarzy podczas zdarzenia. Celem tego działania była manifestacja sprzeciwu wobec polityki rządu represjonującego wyznawców buddyzmu. Oriana Fallaci w swoich reportażach umieściła rozmowę z Czcigodną Matką, przełożoną zakonu, w której dyskutują o motywacjach mnichów i mniszek do podejmowania radykalnych działań. Zob. Fallaci 2018: 54-72; Ziółkowski 2014.

²² Ryszard Siwiec dokonał samospalenia w geście protestu przeciwko inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Wydarzenia rozegrały się 8 września 1968 roku na warszawskim Stadionie Dziesięciolecia podczas uroczystych ogólnopolskich obchodów dożynek, na których obecne były również polskie władze. Jak można przeczytać na stronie internetowej, powstałej w celu upamiętnienia działania Siwca, „Uroczystości nie zostały przerwane ani na chwilę, na płycie stadionu cały czas trwały tańce, z głośników płynęła muzyka. Na stadionie pozostała teczka Siwca, w której znaleziono m.in. biało-czerwoną flagę z napisem: «Za naszą i Waszą wolność. Honor i Ojczyzna» oraz ulotki zaczynające się od słów: «Protestuję przeciw niesprowokowanej agresji na bratnią Czechosłowację»”. Zob. Instytut Pamięci Narodowej, Oddział w Rzeszowie, *Projekt „Krzyk szarego człowieka. Ryszard Siwiec 1909-1968”*, <https://www.ryszardsiwiec.com/samospalenie-pl.html> [odczyt: 25.06.2023].

w Tlatelolco²³, ale też do kalifornijskiego lata miłości²⁴ czy lądowania człowieka na Księżycu²⁵. Wybrane historie wpisują się w schemat pokojowego (w założeniach) oporu wobec władzy, podkreślają idealistyczne, utopijne dążenia i postulaty bohaterów wydarzeń, a jednocześnie szybko kontrastowane są z przemocowością, brutalnością i bezwzględnością władzy, polityków i służb porządkowych. Wszystkie są historiami o oporze, pragnieniu utopii i wszystkie wpisują się w strategię bezprzemocowego – ze strony kontestatorów – przeprowadzania rewolucji.

Aktorzy i aktorki grający w spektaklu nie wcielają się w konkretne postaci, ale występują przez większość czasu pod własnymi imionami. Ta strategia wiąże się również ze sposobem powstawania spektaklu, którego scenariusz według zapewnien twórców powstawał w sposób kolektywny, wiązał się z wieloma rozmowami w gronie całego zespołu i jest poniekąd zapisem odbywających się wtedy dyskusji (Adamczewska 2021):

Zespół aktorski wciela się w badaczy przeszłości snujących opowieść o wydarzeniach roku 1968. Fenomen rozlokowanych po całym świecie protestów studenckich, od Warszawy po Meksyk, staje się współczesną inspiracją dla badania sposobów na radzenie sobie z ciężarem politycznych i społecznych zawirowań, wobec których jednostka pozostaje często bezradna (Strona internetowa Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi).

Badanie sposobów radzenia sobie z sytuacjami opresji i strachu jest w spektaklu widoczne na poziomie formalnym. Sceny, które związane są ze szczególnym okrucieństwem, odegrane zostają ze spokojem, w rytm relaksacyjnych oddechów, często w pozycji medytacyjnej. W części, która dotyczy marcowej emigracji, z tyłu sceny, w tle głównego miejsca akcji, cały czas można obserwować Barbarę Dembińską,

²³ Masakra w Tlatelolco, znana również jako masakra na Placu Trzech Kultur, rozegrała się 2 października 1968 roku, niedługo przed rozpoczęciem Letnich Igrzysk Olimpijskich. Studenci protestowali przeciwko totalitarnym rządowi w kraju, żądali demokratyzacji, autonomii uniwersytetów i uwolnienia więźniów politycznych. Studencki strajk został krwawo stłumiony przez służby porządkowe działające na polecenie władz. Zob. Fallaci 2018, 367–390.

²⁴ Latem miłości określa się wydarzenia, które miały miejsce w San Francisco w Kalifornii w 1967 roku. Właśnie wtedy do dzielnicy Haight-Ashbury zaczęli przyjeżdżać hippisi z całych Stanów Zjednoczonych. W dzielnicy mieszkało w 1967 roku kilkadziesiąt tysięcy ludzi, wyznających zasady wolności, wspólnotowości czy wolnej miłości. Wśród nich znajdowali się m.in.: Allen Ginsberg, Timothy Leary, Janis Joplin czy Jimi Hendrix. Kontrkulturowa utopia trwała do września 1967 roku. Zob. Jarniewicz 2016, 39–50.

²⁵ Lata 60. XX wieku to lata tzw. wyścigu kosmicznego, toczącego się pomiędzy USA i ZSRR, przescigających się wzajemnie w szybkości eksploracji przestrzeni kosmicznej. W spektaklu 1968// *biegnij, mała, biegnij* przywoływana jest szczególnie misja Apollo 8 (21–27 grudnia 1968), podczas której pierwszy raz okrążono Księżyc. Lądowanie na Księżycu miało miejsce dopiero pół roku później, podczas misji Apollo 11, 20 lipca 1969 roku. Zob. NASA, *Apollo 8*, https://www.nasa.gov/mission_pages/apollo/missions/apollo8.html [odczyt: 25.06.2023]; NASA, *Apollo 11*, <https://history.nasa.gov/apollo/apo11.html> [odczyt: 25.06.2023].

wykonującą pozycje jogowe. Później te nawiązania stają się coraz bardziej widoczne. Opis strajków studenckich na Uniwersytecie Warszawskim połączony zostaje z fizjologiczną analizą strachu jako reakcji obronnej organizmu na stresową sytuację. Wypowiedzi odnoszące się do samego doświadczenia strajku („Wszyscy się bali, to zrozumiałe. Militarne akcesoria są tak zbudowane, aby wywoływać strach”; „Baliśmy się, że wszystkich nas zwolnią”; „Bałam się, że zostanę sama na środku tej ulicy”) zostają zestawione ze szczegółowym opisem cielesnej reakcji na stresujące zdarzenie, a także omówieniem relacji stanowiących odbicie stosunków władzy między opresorem a represjonowanym oraz objaśnieniem mechanizmów działania strachu w świecie zwierząt.

Materialność ciała jest tutaj szczególnie istotna: to właśnie ciało staje się jedynym możliwym narzędziem oporu w instynktownie zapisanej w ciele reakcji na sytuację stresową. Twórcy szeroko eksplorują ten temat w spektaklu – działania związane z ruchem i cielesnością zostają przedstawione jako jeden ze sposobów przetrwania w sytuacji strachu („Ja jak się boję, to zaczynam tańczyć”; „Nie szarp się, leż spokojnie, dłonie wzdłuż ciała, nie wchodzi z nimi w interakcję”); jako strategia bezprzemocowego oporu wobec przedstawicieli władzy („Najczęściej stosowaną techniką stosowania biernego oporu wobec sił porządkowych jest położenie się na ziemi”; „Większe grupy manifestantów także siadają, chwytając się za skrzyżowane ręce i przytrzymują się wzajemnie”) oraz jako narzędzie radykalnego oporu wobec jakiejś sytuacji. Tym samym twórcy akcentują bezprzemocowe choreografie społeczne, działające podług zasad demokracji kinetycznej, rozgrywanej ciałami w przestrzeni publicznej, anarchicznej wobec normy i kontrhegemonicznej wobec narracji kinetycznego autorytaryzmu (Klimczyk 2022).

Temat ciała jako narzędzia oporu analizowany jest przez zestawienie dwóch ekstremalnych sytuacji: szeregu samospaleń mnichów i mniszek buddyjskich w Sajgonie oraz samospalenia się Ryszarda Siwca podczas ogólnokrajowych dożynek we wrześniu 1968 roku. Działania te były protestem przeciwko wojnie – w Sajgonie przeciwko wojnie w Wietnamie, Siwiec sprzeciwiał się inwazji państw Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Jolanta Jackowska opowiada historię spalenia się Wietnamki Nhat Chi Mai, posiłkując się słowami Oriany Fallaci. Lakoniczny język reporterki oraz spokój opowiadania historii (prawie cały zespół aktorski siedzi na scenie w pozycji lotosu, oddychając miarowo w rytm muzyki relaksacyjnej) sprawiają, że radykalny akt samobójczy zdaje się jedyną możliwą odpowiedzią na kryzys, przeciwko któremu jest skierowany. Według badaczy akt samospalenia jako forma protestu służy przede wszystkim gwałtownemu, niemożliwemu do zignorowania zwróceniu uwagi społeczności na problem, który powinien zostać rozwiązany:

(...) ofiara z własnego życia staje się tutaj przekazem, który ma objawić swój sens w sumieniach innych, czasami przedzierając się przez pancerz ich obojętności i stanowiąc zachętę do podjęcia

przez nich działań w obronie sprawy, o którą upomina się swym aktem samobójczyni czy samobójca (Ziółkowski 2014: 24).

W tym kontekście rozpisanie sceny w ten konkretny, zbudowany na zasadzie kontrastu warstwy wizualnej i treściowej sposób wydaje się służyć podkreśleniu bezsilności jednostki wobec systemowej opresji. Twórcy jednak nie rozważają dłużej tego zjawiska – kiedy część zespołu nadal siedzi w pozycji jogowej, część opowiada już o kalifornijskim lecie miłości. Szybkie przeskoki, również na poziomie tego, jakie dana scena wzbudza w widzu emocje i jakie historie opowiada (niektóre opisy są brutalne i wstrząsające, a inne, jak opis zdjęć z lata miłości, sprawiają wrażenie idyllicznych) właściwie obrazują to, jak wyglądał rok 1968 na różnych szerokościach geograficznych: o ile rzeczywiście w niektórych miejscach udało się wytworzyć kontrkulturowe utopijne społeczeństwa (nawet jeśli tylko chwilowo), w innych w tym czasie odbywały się krwawe strajki, rewolucje i protesty.

Przywołanie lata miłości również wpisuje się w narrację o ciele jako narzędziu bezprzemocowego oporu – w tym przypadku pojęcie ciała łączy się z pojęciami nonkonformizmu, buntu przeciwko kulturowym konwencjom. Ciało staje się artefaktem wyboru i emanacją wolności jednostki, wspólnotowości, ale również pokojowej rewolucji w duchu *make love not war*, których realizacją są postulaty wolności seksualnej. O Haight-Ashbury – miejscu, w którym w 1967 roku w postaci lata miłości skumulowała się energia ludzi chcących żyć wbrew obowiązującym normom, Jerzy Jarniewicz pisze:

Haight-Ashbury, jak ją pokazują zdjęcia z tamtych lat, to utopia wspólnoty – samowystarczalnej, niezależnej od świata za miedzą, powiązanej stylem życia, przekonaniami i metryką urodzenia, wolnej od egoizmu, hipokryzji i agresji, obiecującej spełnienie w permanentnej zabawie i w nieskrępowanym seksie, obiecującej dzięki cudownym środkom doznania niedostępne bojaźliwym i skostniałym umysłom (Jarniewicz 2016: 41).

Ruch hippisowski (w jego afirmatywnym wydaniu, bez kontekstu późniejszego wypaczenia postulowanych idei) jest w tym przypadku na przeciwnym biegunie tej samej osi, na której znajdują się również radykalne samoofiarowania. W obu przypadkach to ciało jednostki jest narzędziem rewolucyjnym, ale w obu przypadkach jest to rewolucja pokojowa – postulaty realizowane są autonomicznie, dzieją się (w teorii) w wyniku świadomej decyzji i nie powodują krzywdy innych ludzi. Dyskusyjne jednak mogą wydawać się akty samobójcze, kierujące wektor przemocy ku podmiotowi samemu w sobie. Troska o siebie przegrywa wówczas z troską o świat, a taki akt trudno oceniać w kategorii pokojowego buntu w duchu *non-violent*.

Kontrhegemoniczność spektaklu 1968// *biegnij, mała, biegnij*: naiwni idealisci

Hippisowska utopia Haight-Ashbury zostaje skontrastowana z polskimi realiami poprzez wprowadzenie wątku amerykańskiego rodzeństwa, które – w konsekwencji swojego buntu – zostaje oddane pod opiekę dziadka mieszkającego w Gliwicach²⁶. Zestawione zostają realia kolorowej, radosnej i otwartej utopii wspólnoty spotykającej się w San Francisco, z szarością komunistycznej, zamkniętej jeszcze na zachodnią kulturę Polski. Reprezentantami pierwszego porządku są postacie Joli (Izabella Dudzińska) i Stefana (Damian Sosnowski), a uosobieniem drugiego – postać dziadka (Sławomir Sulej). Muzyka jest przez dziadka utożsamiana z zepsuciem, propagowaniem szkodliwych idei oraz nawoływaniem do degeneracji społeczeństwa. Zakaz jej słuchania pojawia się tutaj jako forma represji i odbierania wolności. W scenie, gdy rodzeństwo siedzi z dziadkiem przy stole, w tle słychać utwór *To love somebody*²⁷ zespołu Bee Gees, podczas którego reszta zespołu tańczy w pióropuszcach wokół palmy na scenie, zachęcając rodzeństwo do podążenia wraz z nimi. Następnie, w trakcie monologu dziadka, którego niepokorne wnuki doprowadzają do śmierci w wyniku zawału serca, słyszalne jest *Whole Lotta Love* zespołu Led Zeppelin²⁸. W tym przypadku ma to wymowę raczej ironiczną, ponieważ trwający równolegle do utworu monolog Suleja dotyczy zagrożeń wynikających z zachodniej kultury.

W tej scenie głównie wybrzmiewa międzypokoleniowy konflikt na linii dziadek-wnuki, ale historia staje się również łącznikiem z następującymi po niej rozważaniami o ograniczających kulturowych konwencjach, konformizmie starszego pokolenia i pragnieniu życia poza opresyjnym systemem. W tej scenie postać grana przez Malwinę Jelistratow próbuje wytłumaczyć postaci granej przez Dudzińską perspektywę starszych. To, co mówi, nie zyskuje jednak uznania, czemu daje wyraz monolog Dudzińskiej:

Zasady gry w stare planszówki są proste: łokcie przy sobie, lekki uśmiech, ze smakiem zjedz to, co ci dadzą, i nie zapomnij podziękować. Przemoc wobec kobiet? Segregacja rasowa? Brak pomocy socjalnej? Mniam, mniam, pyszne. Hierarchiczne, przemocowe instytucje? Pyszne, pyszniutki. Dyktatorzy – różnego rodzaju: w domu, w rządzie, w szkole (...). No to ja postanowiłam stąd spierdalać w podskokach. Odmówić uczestnictwa w tym świecie i tyle.

Na tym poziomie łączą się warstwy historyczna i współczesna przedstawienia. Rozważania o różnych rodzajach buntu związanych z wydarzeniami roku 1968 stają

²⁶ Historia zaczerpnięta jest z reportażu Winnickiej i Łazarewicz (2017).

²⁷ Bee Gees, *To love somebody*, <https://www.youtube.com/watch?v=RQCT1f8IHK0> [odczyt: 25.06.2023].

²⁸ Led Zeppelin, *Whole Lotta Love*, https://www.youtube.com/watch?v=HQmmM_qwG4k [odczyt: 25.06.2023].

się kontekstem dla krytyki współczesnego kapitalistycznego społeczeństwa, w którym praktyki oporu są praktycznie niemożliwe z uwagi na mechanizmy działania rynku zawłaszczającego każdy gest protestu. W dalszej części swojej kwestii postać grana przez Dudzińską próbuje rozprawić się z ciężką historią poprzedniego pokolenia i odciąć się od wpajanych idei, aby móc sprecyzować własne oczekiwania, które niewiele mają wspólnego z idealistycznymi postulatami:

Na razie ja chcę jarać blanty, słuchać muzyki, wykonywać uczciwą pracę, za którą dostanę uczciwą zapłatę. I żeby mnie nikt nie wyzywał od lesb na ulicy. I chcę mieć dom, ciepły i przytulny. I chcę mieć dwie pary butów, na zimę i na lato. Tyle.

Kolażowość spektaklu sprawia, że i ta scena nie ma kontynuacji, a bezpośrednio po niej następuje historia masakry studentów na Placu Trzech Kultur w Meksyku. Tak jak narracja o buddyjskich samospaleniach i ta opowieść jest skonstruowana z dosłownych cytatów z dzienników Oriany Fallaci. Opis krwawo stłumionych strajków studenckich podkreśla pokojowe nastawienie protestujących i zestawia je z brutalnością służb porządkowych. W roli narzędzia zapośredniczającego emocje odgrywanej sceny występuje również pieśń *Gracias a la Vida*²⁹, która została napisana przez Chilijkę, Violetę Parry. Mimo że linia melodyczna jest raczej spokojna i nostalgiczna, to treść utworu – opowiadająca raczej o pięknie życia – stanowi duży kontrast do wydarzeń z Meksyku. Taką samą funkcję – kontrastującą piękno z przemocą – ma historia motyli z gatunku monarchów, które podróżują do Meksyku w celu złożenia jaj. Stają się one symbolem i metaforą, a w swoim nawiązaniu do różnic międzypokoleniowych i symboliki tego gatunku motyla stanowią klamrę do wcześniejszej rozmowy przeprowadzonej przez Dudzińską i Jeliśtrator.

Po październikowych wydarzeniach z Meksyku w narracji spektaklu od razu następuje grudzień: nawiązaniem do początku przedstawienia jest scena audycji radiowej, będąca relacją z misji Apollo 8, podczas której pierwszy raz okrążono Księżyc i wykonano zdjęcie Ziemi. Staje się ona jednocześnie rodzajem podsumowania i nawiązania do potrzeby pokojowych rewolucji, a także spojrzenia na świat jako wspólnotę. Jolanta Jackowska, w roli spikerki radiowej, mówi: „podobno astronauta, którzy wracają z misji kosmicznych już nigdy nie patrzą na świat tak samo – bo oni tam, na górze, doznają jakiegoś olśnienia, potem Ziemię i świat postrzegają jako jedność”.

²⁹ Joan Baez, Mercedes Sosa, *Gracias a la Vida* Violetty Parry, <https://www.youtube.com/watch?v=rMuTXcf3-6A> [odczyt: 25.06.2023].

Wnioski

W analizowanym spektaklu zostało opowiedzianych wiele naznaczonych przemocą fizyczną, psychiczną czy symboliczną historii. Jednak – jak zasygnalizowano we wstępie – strategie ich przedstawiania odbiegają od tych stereotypowych, przywołanych przez Agatę Siwiak metod, bazujących na silnych emocjach osoby aktorskiej. Głównymi nośnikami emocji w spektaklu są ciało i muzyka, z tym, że podejście do cielesności jest inne niż dotychczas spotykane.

Ciało osoby aktorskiej w przypadku tego spektaklu nie służy urealnianiu negatywnych, trudnych emocji. Przeciwnie – poprzez zastosowanie elementów jogi, medytacji i tai chi, pomagają w uświadomieniu mechanizmów i schematów zakorzenionych w ciele, rozbierając instynktowną reakcję na czynniki pierwsze, dzięki czemu możliwe jest przedstawienie na scenie obrazowej sytuacji (co odbywa się w warstwie werbalnej), bez powodowania skrajnych reakcji emocjonalnych w ciele. Nie znaczy to, że silne emocje nie znajdują ujścia w spektaklu: tę funkcję pełnią muzyka i instynktowny taniec. Strategie te sprawiają, że kontrkulturowe idee znajdują swoje odzwierciedlenie nie tylko w treści spektaklu, ale również w warstwie formalnej, poprzez zapośredniczenie kontrkulturowego buntu w strategiach aktywistycznych, wykorzystaniu cielesności jako jednego z nośników buntu czy muzyki jako narzędzia konstytuującego wspólnoty.

Co więcej, przywołanie historii 1968 roku służy twórcom spektaklu do dyskusji o współczesnych nastrojach społecznych, które powodują mobilizację obywatelską w przypadku palących spraw politycznych. Na poziomie metateatralnym – trudno powiedzieć, czy w zamierzony sposób – spektakl staje się też głosem w trwającej od kilku lat dyskusji o etyczności procesu twórczego, stając się kontrhegemoniczną praktyką artystyczną, służącą podważeniu zastanej rzeczywistości, poprzez wykorzystanie innych niż dominujące sposobów prezentacji emocji i tematów na scenie.

Bibliografia

- Adamczewska Izabella (2021). *Mikrohistorie o traceniu wolności. Teatr Nowy w Łodzi zaprasza na premierę „1968. Biegnij, mała, biegnij”*, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,27202609,wracam-lodosc-remigiusz-brzyk-buntuje-w-teatrze-nowym.html> [odczyt: 8.06.2023].
- Adamiecka Agata (2025). *AGAIN AGAIN AGAIN AGAIN AGAIN...* *Teatr*, <https://teatr-pismo.pl/again-again-again-again-again/> [odczyt: 5.05.2025].
- Budzowska Małgorzata, Żyła Weronika (2021). *Rozmowa z twórcami i twórczyniami spektaklu „1968// biegnij, mała, biegnij”*. Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka, 19 czerwca 2021, <https://www.instagram.com/tv/CQUErQ7Hi03/?hl=pl> [odczyt: 11.06.2023].
- Dzieciuchowicz Iga (2021). *Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu. „Tańczyłam nago przed reżyserem wiele godzin. Nagrywał mnie bez mojej zgody”*. *Duży Format*,

- <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26753312,nocne-proby-z-nagoscia-do-studenckiego-dyplomu-tanczylam.html> [odczyt: 12.06.2023].
- Fallaci Oriana (2018). *1968. Od Wietnamu do Meksyku. Dziennik z przełomowego roku*. Tłum. Jolanta Ugniewska. Warszawa: Wydawnictwo Świat Książki.
- Jarniewicz Jerzy (2016). *All You Need Is Love*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Jarniewicz Jerzy (2019). *Bunt wizjonerów*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Klimczyk Wojciech (2022). Demokracja jako społeczna choreografia. Kilka uwag o inkluzywności. *Dialog*, 10, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/demokracja-jako-spoeczna-choreografia-kilka-uwag-o-inkluzywnosci> [odczyt: 14.06.2023].
- Kwaśniewska Monika (2015). Aktor w klinczu relacji folwarcznych. *Polish Theatre Journal*, 1, 1–34.
- Lipiec Józef (2011). *Fenomenologia buntu*. W: Grażyna Osika (red.), *Bunt i reforma*. Kraków: Homini, 47–55.
- Marcuse Herbert (1991). *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*. Tłum. Stanisław Konopacki i in. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Marcuse Herbert (1998). *Eros i cywilizacja*. Tłum. Hanna Jankowska, Arnold Pawelski. Warszawa: Wydawnictwo Literackie MUZA S.A.
- Maślanka Tomasz (2017). *Kontrkultura. Źródła i konsekwencje radykalizmu społeczno-kulturowego w perspektywie socjologii kultury*. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej.
- Mouffe Chantal (2015). *Agonistyka*. Tłum. Barbara Szelewa. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Paliga Anna (2021). *List przedstawiony na posiedzeniu Małej Rady Programowej PWSFTviT 16 marca 2021*, <https://www.facebook.com/191815658045986/posts/881769535717258/> [odczyt: 12.06.2023].
- Pluciński Przemysław (2012). Teoria krytyczna Herberta Marcusego, ruchy społeczne i dialektyka „klęski Nowej Lewicy”. *Nowa Krytyka*, 29, 19–31.
- Rokem Freddie (2010). *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*. Tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Sadovska Mariana (2020). Coming out. *Dwutygodnik*, 292, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9125-coming-out.html> [odczyt: 12.06.2023].
- Sharp Gene (2013). *Od dyktatury do demokracji. Drogi do wolności*. Warszawa: Instytut im. Alberta Einsteina, Fundacja Wolność i Pokój.
- Siwiak Agata (2021). Zachwiany ekosystem. U źródeł przemocy w polskim teatrze. *Czas Kultury*, 4, 34–43.
- Sztompka Piotr (2002). *Socjologia. Analiza społeczeństwa*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi (2021). *Opis przedstawienia „1968// biegnij, mała, biegnij”*, <https://nowy.pl/spektakle/1968-biegnij-mala-biegnij/> [odczyt: 4.06.2023].
- Tomaszewski Paweł (2021). *List Pani Anny Paligi z łódzkiej filmówki zmroził mnie*. Facebook, 26 marca 2021, <https://www.facebook.com/paweltomaszewski2/posts/1751984321676673> [odczyt: 12.06.2023].

Winnicka Ewa, Łazarewicz Cezary (2018). *1968. Czasy nadchodzą nowe*. Warszawa: Wydawnictwo Agora.

Ziółkowski Grzegorz (2014). Samospalenie: akt-widowisko. Kilka słów o sprawczej mocy (pewnej) fotografii. *Prace Etnograficzne*, 2, 123–134.