

Źródła i mediacje. Cykl 2: Performans
Baumgart / Kurz

O wydarzeniu, jego niepowtarzalności i jego powtórzeniu,
o zapisie, dokumentacji i jej rekonstrukcji,
o ciele i o materialności archiwalnego dokumentu

rozmawiają

Anna Baumgart i Iwona Kurz (IKP UW)

Iwona Kurz: Obejrzelśmy przed chwilą filmy Anny Baumgart *PKF 1947* i *Paragraf 1000* – możemy wręcz uznać, że była to światowa premiera tego projektu – który jest efektem prac w [archiwach Falstad Centre](#) w Norwegii. Tam też mają swoje źródła dwa inne filmy artystki: *Świeże wiśnie* i *Świeże wiśnie. Appendix* (oba 2010). Pierwsze zatem pytanie, które kieruję do Anny Baumgart dotyczy właśnie tego miejsca – jak tam trafiłaś? Skąd pomysł na ten projekt?

Anna Baumgart: Rzeczywiście jest on związany z tym centrum, które jest obecnie rodzajem muzeum pamięci Falstad. Wcześniej mieściły się tam różne więzienia i oboz pracy. Te filmy łączy właśnie to miejsce, ale też zjawisko wstydu – pewna część historii Falstad była ukryta albo funkcjonowała na marginesie, a została ujawniona na stronie Centrum dopiero po tym, jak zrobiłam te filmy. Temat powojennego więzienia dla kolaborantów norweskich, który podejmuję w *PKF 1947*, pozostawał w cieniu, podobnie jak temat, który poruszałam wcześniej w *Świeżych wiśniach*.

IK: Tam była mowa o obozowej prostytucji, która nie tylko w kontekście Falstad, ale w ogóle dawnych obozów pracy i obozów koncentracyjnych czy, szerzej, wojny, była – czy nadal jest – tematem wstydlivym, nieobecny w publicznej pamięci powojennej. Jak tam zatem trafiłaś?

AB: To zdarzyło się zupełnie prozaicznie. Znalazł mnie Per Formo, kurator programu realizowanego w Falstad z artystami wizualnymi. Pomysł polegał na tym, żeby zaprosić do pracy z norweską pamięcią o wydarzeniach drugiej wojny światowej artystów z krajów, z których rekrutowali się więźniowie obozu pracy działającego podczas wojny. Więc, idąc takim prostym nieprostym tropem zapraszano Rosjan, mieszkańców dawnej Jugosławii oraz właśnie Polaków. Byłam właśnie po *Wielokropku* (2009, wspólnie z Agnieszką Kurant), a Per Formo trafił też na moją pracę na temat Muru Berlińskiego – *Hypothesis of the Stolen Image* (2008) – trójwymiarową rekonstrukcję zdjęcia osób uciekających przez mur w 1963 roku. To go zachęciło, żeby mnie zaprosić.

IK: Twoje zainteresowanie prostytucją w obozie zostało dobrze przyjęte?

AB: Szczegółowo zajmuję się tym w *Appendiksie*. Zaniepokoiła mnie architektura tego więzienia i kwestia tego, jak w nim funkcjonowały kobiety-więźniarki, a jak mężczyźni. One

nie wychodziły do pracy poza obozem. Oczywiście to była jedynie intuicja, że mogły zatem wykonywać przymusową pracę seksualną, bo nigdy nie znalazłam dowodu na to, że tam był puf – czyli obozowy dom publiczny. Zadałam jednak pytanie strażnikom pamięci w Falstad, czy to możliwe, żeby był. Jak się okazało, to bardzo wzburzyło osoby, które się tam zajmują pracą z pamięcią. Właściwie usłyszałam, że nie powinnam nawet zadawać takiego pytania tej społeczności, bo to po prostu jest obraźliwe. Tym bardziej że kobiety stamtąd zachowały milczenie o swoim doświadczeniu obozowym aż do lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W ogóle nie chciały mówić o tym, że były tam więzione. Według tamtejszych właśnie pracowników tego muzeum, dlatego że tam mogły przebywać prostytutki, ale właśnie obok tych prostytutek na przykład kobiety z Ruchu Oporu, i to, że one w ogóle mieszkały tam razem było na tyle wstydlive, że te kobiety, według tych pań z muzeum, że te kobiety w ogóle nie chciały mówić o swoim doświadczeniu. Też bardzo ciekawe jest to, że te kobiety pytane o swoją przeszłość obozową mówiły: „Mój mąż pamięta lepiej tą historię. Mój mąż nie żyje w tej chwili, ale on właśnie pamiętał tą historię”. Tak że właśnie ta opowieść była oddana mężczyznom, to jest raz, a poza tym przykryta tym takim wstydlivym milczeniem. Tak że ja nie mogłam się zapytać oficjalnie tamtej społeczności, nie dostałam takiej zgody, niemniej mogłam zrobić pracę i dlatego właściwie wybrałam taką metodę pracy, że ja właściwie pracuję na domniemaniach czy na moich jakichś przeczuciach, domysłach.

IK: Użyłaś określenia „strażnicy pamięci”. To jest twoja własna inwencja czy w muzeum rzeczywiście funkcjonuje takie określenie w tym muzeum?

AB: Chyba gdzieś to przeczytałam w literaturze. Pierwszy raz zaczęłam używać tego pojęcia – podejrzewam, że gdzieś zapożyczonego; w tej chwili już nie pamiętam gdzie – kiedy pracowałam przy *Wielokropku* i zrozumiałam, że pamięć i tematy związane z pamięcią, zwłaszcza z niebezpiecznymi obszarami pamięci, są strzeżone i nie każdy może z nimi pracować.

IK: To jest bardzo szczególny przypadek, w którym używa się pewnego alibi, że niby ta niepamięć jest dla dobra osób nieobecnych w pamięci. Udaje się, że to nie jest kwestia wyparcia ani mechanizmów cenzorskich, tylko to zapomnienie służy dobru tych kobiet, które w innym przypadku zostałyby ponownie narażone na jakiś rodzaj gwałtu czy przemocy. Czy praca nad tym projektem napotkała podobne opory?

AB: Kiedy za pierwszym razem, czyli w 2010 roku, dobrałam się do archiwum Falstad i rozpoznałam w nim materiały mniej i bardziej chętnie udostępniane, złożyłam dwa projekty. *PKF 1947*, który teraz pokazałam – trochę w innej formie, ale zasadniczo on opierał się właśnie na formie teatralnej – i drugi, z Joanną Ostrowską. I oni z dwojga złego wybrali ten drugi, potem zatytułowany *Świeże wiśnie*. Miało to nie być aż tak trudne czy obrazoburcze. Musiałam poczekać, minęły dwa czy trzy lata, żebym mogła zrealizować ten projekt, zdobywając inne niż norweskie źródła finansowania.

IK: To, co mnie interesuje w twojej pracy – w kontekście szerszego zresztą zespołu prac, które zrobiłaś w ostatnich latach – to jest szczególnie umiejscowienie historii, wydarzenia

historycznego oraz rozmaitych dokumentów czy zapisów z nimi powiązanych. Narzuca się też oczywiście kontekst *Zdobywców słońca* jako takiego projektu, który też wychodzi od wydarzenia, którego nie było w pewnym sensie. Wcześniej też korzystałaś dużo z archiwów, ale mam wrażenie, że to były archiwa obrazów wspólnych, fragmenty filmów: *Lecą żurawie*, *Miś*, w *Syngdosze* przywołujesz też wiele takich dzieł. To jest też nadal jakoś obecne. Na przykład bardzo fajny jest ten motyw, jakoby *Zdobywcy słońca* byli inspirowani twoją pamięcią o *Siedemnastu mgnieniach wiosny*, a Andrzej Turowski nagle staje się Stierlitzem, który prowadzi śledztwo dotyczące rewolucyjnego pociągu.

Tutaj jest jednak trochę inaczej, bo mamy archiwa w ścisłym sensie. Nie archiwa metaforyczne, ale historyczne. Ciekawi mnie w tym kontekście twój stosunek do dokumentu. Szukasz, ale wiesz, czego szukasz? Jaki masz stosunek do tego, co znajdujesz? Jak układasz potem pracę z ekspertami? Czym jest dla ciebie dokument znaleziony w archiwum?

AB: Ja – czy my, artyści krytyczni, którzy jakoś tam szperają w rzeczywistości – trochę się zachowuję, jak wężący pies. Coś mi podają, pokazują, a ja wiem, że natychmiast muszę gdzieś się otrzeć o coś, czego nie widać, odnaleźć obraz płynny, obraz rozdarty, coś, czego nie ma na powierzchni. To, czego nie widać, interesuje mnie najbardziej. To, co może być pod spodem tego, co znajdę od razu. Chyba zawsze tak pracowałam, ale teraz coraz bardziej widzę, że wtedy się ujawniają te najciekawsze rzeczy i też chyba wtedy można się jakoś dobrać do rzeczywistości – jeśli takowa istnieje.

IK: Sięgasz potem jednak pomoc eksperta – utrzymajmy na razie wyrazistą dychotomię pomiędzy pracą artysty a działaniem badacza. Do czegoś ci Joanna Ostrowska w *Świeżych wiśniach* była potrzebna.

AB: Ja znajduję jakiś temat lub temat mnie znajduje, ale oczywiście za nim i za aspektami, które mnie w tym interesują, które są raczej liryczne, enigmatyczne, jakoś pokrętne, jest wykładnia historyczna, poważne rozpoznanie społeczne możliwe do dokonania właśnie innymi metodami, badawczymi. Nie mam ani czasu, ani temperamentu, ani języka, żeby taką pracę wykonać. Ekspert mi ją daje w prezencie – albo dokonujemy jakiegoś rodzaju wymiany. Tak na pewno było z Andrzejem Turowskim przy *Zdobywcach słońca*. Potrzebowałam kogoś, kto mi przeprowadzi ten pociąg. Nie byłam w stanie na bazie swojej wiedzy z historii sztuki tak precyzyjnie go poprowadzić, tak go zakotwiczyć w realnych wydarzeniach z historii, żeby to było prawdopodobne. Nie potrafiłam tego udowodnić, a potrzebowałam kogoś, kto mi to uwiarygodni.

Jeśli chodzi o Joannę Ostrowską, to trochę inna historia. Kiedy wróciłam z Falstad, zaczęłam opowiadać Joannie Turowicz o architekturze tego obozu, sposobie umieszczenia tam kobiet i mężczyzn, o źródłach, które tam znalazłam – że ci mężczyźni na przykład robili drobne prezenty tym kobietom, że gdzieś się spotykali, że zostały zapiski miłosne. Ona zasugerowała, że tam mógł być burdel obozowy, czyli puf. Od niej się dowiedziałam, że to historia, którą bada Joanna Ostrowska.

IK: Powiedziałaś jednak, że Joanna Ostrowska, także jako postać, która staje się po części bohaterką *Świeżych wiśni*, ci się wymknęła. W jakiej roli chciałaś ją obsadzić?

AB: Miałam mało danych, tylko podejrzenia właściwie – i to, co ona wie o podobnych sytuacjach. Interesowało mnie, dlaczego ona się zajmuje akurat tym tematem, dlaczego taka młoda dziewczyna jeździ do Muzeum Auschwitz, siedzi tam, przeszukuje karty, tropi tę przymusową prostytutkę. Napisałam projekt w przeświadczeniu, że Joanna mnie poprowadzi, że będzie rodzajem medium, ale tego właśnie ona nie chciała. Tu mi się wymknęła. Nawet tego nie zwerbalizowała, po prostu była niedostępna. A ja musiałam to zrobić. Nadal mi się wydaje, że ta metoda, którą ostatecznie przyjął, na poły teatralną, na poły oparta na domniemaniach – okazała się najwłaściwsza. Nawet jeśli w tych ustawieniach heilingerowskich, które przywołuję, nic nie jest na pewno i trudno powiedzieć, kto miał być tu właściwą reprezentantką, skoro w zasadzie w Polsce żadna była prostytutka przymusowa nie ujawniła się.

IK: To są oczywiście nieporównywalne tematy, ale uderza mnie także niekonsekwencja w twojej współpracy z ekspertami. Powiedzmy, że Andrzej Turowski stał się kolejczym, którego potrzebowałaś. Rzeczywiście uwiarygodnił fikcję, a zarazem pomógł ją zbudować jako fikcję właśnie. Świetne jest napięcie pomiędzy fikcją, nieprawdopodobieństwem tego wydarzenia, a wykorzystaniem wielu autentycznych materiałów. Ja zresztą byłam pewna, że „fejkowy” charakter tej narracji czytelny od początku, ale doszło do mnie wiele reakcji, które miały świadczyć o tym, że to jest porządny dokument z historii sztuki. Rekonstruujesz tam wydarzenie, którego nie było, trochę mieszając, trochę wprowadzając w błąd widza. Natomiast w *Świeżych wiśniach* efektem wycofania się badaczki stało się mocne stwierdzenie, że historia czy pamięć musi zostać wydobyta w wydarzeniu zainscenizowanym, wyreżyserowanym. Wyraźnie to pokazujesz nie tylko za sprawą ustawień heilingerowskich, ale też skojarzeń, jakie wywołuje obecność na planie dokumentalisty Marcina Koszałki i przywołanie Larsa von Triera. Obaj w bardzo szczególny sposób, choć każdy inaczej, pracują z silnym emocjonalnie wydarzeniem. Ciebie tymczasem nie ma w tych dokumentach jako ciebie, jak zatem widzisz swoje miejsce jako reżyserki tych filmów? To pierwsze pytanie. Drugie dotyczyłoby sensu tego wydarzenia, tej rekonstrukcji w *Świeżych wiśniach*. Nie wiem, na ile czymś podobnym jest rekonstrukcja spektaklu teatralnego w drugiej części *Paragrafu 1000*. Jak to widzisz? Najpierw swoje miejsce, a potem gatunek tego dziania się czy wydarzenia, które wywołujesz.

AB: Myślę o sobie jako reżyserce, ale przede wszystkim – jako artystce. Uważam, że sztuka to jest impuls intelektualny lub afektywny, który domaga się realizacji poprzez różne narzędzia, czyli na przykład jak w *Paragrafie 1000* poprzez zatrudnienie dramaturgów. Siebie widzę jako – to brzmi bardzo modernistycznie – sprawcę tego, co się wydarzy. Ale też pracuję z niezależnymi intelektualnie podmiotami, co do których nie wiem, co mi zaproponują. Otwieram się na to i traktuję to jako pewną wartość. Nie zakładałam zatem do końca efektu, który może powstać. Na przykład w *Świeżych wiśniach* nie byłam w stanie przewidzieć, co się wydarzy w ustawieniu heilingerowskim. Zakładałam, że coś się może wydarzyć, zakładałam, że może się wydarzyć coś więcej, kiedy wejdzie na plan Koszałka, ale nie wiedziałam, co się stanie.

IK: A nazywasz to jakoś? Masz na to jakieś określenie gatunkowe? Pewnie nie jest ci to potrzebne, ale czy w ogóle zastanawiałaś się nad tym, jaka to jest forma?

AB: Mówiąc szczerze, to tak jak mówisz – nigdy mi te kategoryzacje nie były potrzebne, właściwie tylko mi przeszkadzały. Nigdy się nie mogłam jakoś dobrze umiejscowić, bo profesjonaliści od filmu i dokumentu uważali, że ja właśnie jestem od sztuki, a z kolei ci od sztuki, że to jest za bardzo filmowe. Teraz zrobiła się jakaś przestrzeń na to, mówi się o mockumencie. Ale ja już w latach dziewięćdziesiątych miałam problem z nazwaniem swojej formy. Dla mnie osobiście te kategoryzacje w ogóle nie są potrzebne.

IK: A określasz jakoś relację pomiędzy wydarzeniem, do którego rekonstrukcji czy inscenizacji prowadzisz a wydarzeniem historycznym? Każdy z tych filmów – *Zdobywcy słońca*, *Świeże wiśnie* i *Paragraf 1000* – jest realizowany w inny sposób, ale bardzo wyraźnie odwołują się jednak do historii.

AB: Na pewno ważną kwestią w pracy nad tymi projektami jest dla mnie to, co jest teraz, co jest cały czas aktualne. Jak się w tym przegląda terażniejszość. Co możemy wiedzieć na podstawie tamtej przeszłości o nas teraz? Czy to jest dla nas ważne? Podstawowy zarzut, z jakim spotykam się przy *Świeżych wiśniach*, wyraża się właśnie w pytaniu, co to nas w tej chwili obchodzi. To jest jakaś sprawa, która rzekomo nas nie dotyczy. Tymczasem moim podstawowym celem jest właśnie terażniejszość i to, co o niej mówią te skrawki przeszłości.

IK: Ciekawe jest jednak, że figury, które się tutaj pojawiają, rozwiązania, które proponujesz, odwołują się do „tu i teraz” także w tym sensie, że bohaterami są ludzie, którzy w ogóle nie mają nawet zapośredniczonej pamięci o przeszłości. To nawet nie jest drugie pokolenie. Występujący w *Zdobywcah słońca* współcześni młodzi rewolucjoniści już nie mają żadnej bezpośredniej ciągłości z doświadczeniem tych dawnych. W przypadku Norwegii można się zastanawiać, na ile ta historia nie stała się żywa właśnie dlatego, że myślimy o niej przez pryzmat dzisiaj – i ataku Breivika, który wywołał na nowo dyskusję o wolności słowa i jej odniesieniu do współczesnego praktykowania tożsamości i demokracji współcześnie. To oczywiście najmocniej jest wygrane w *Świeżych wiśniach*, gdzie Joanna Ostrowska jest milczącą figurą, ale jest też Klara Bielawka, aktorka, która „ma robotę do zrobienia” w obozie koncentracyjnym. Wszystko to sprawia, że dokonuje się tutaj mocne przeniesienie z kategorii pamięci na kategorię wyobraźni. Jak powiedziałas – źródła historyczne dają sztuce impuls afektywny, żeby w gruncie rzeczy wykonywać pracę wyobraźni. To jednak prowadzi do kwestii polityczności – i wyobraźni w tym wymiarze.

AB: Wierzę, że wszystko jest polityczne. W przypadku sztuki – możemy przywołać aktualne przykłady *Adoracji* Jacka Markiewicza albo *Tęczy* Julity Wójcik – działa to tak, że ona jest na nowo oświetlana w efekcie konfliktu politycznego, zyskuje nową widoczność, nową moc. Myślę, że moje prace też potwierdzają tę regułę.

IK: Podejmujesz kwestię przymusowej prostytucji, która zostaje, która ma charakter publiczny w tym sensie, że jest częścią zorganizowanej przemocy, ale zostaje zdefiniowana

jako prywatna i wstydliva, i w związku z tym właśnie w przestrzeni publicznej na nowo nie powinna się pojawiać. W *Paragrafie 1000* jest to jeszcze bardziej widoczne, bo okazuje się, że wolność słowa może stać się swego rodzaju obsceną porządku demokratycznego.

Mam jeszcze naiwne pytanie z innego porządku – chodzi o kronikę filmową z 1947 roku, którą wykorzystujesz. Czy w niej był wątek norweski czy w całości go wymyśliłaś?

AB: Nie, nie. Sąd nad nazistami jest autentyczny. Oczywiście w efekcie zmiany montażu, trochę innego zestawienia, może to jest bardziej dynamiczne, ale rzeczywiście tak to wyglądało. To jest niezwykle, że oni się tak uśmiechali.

IK: To może być też reakcja psychologiczna w sytuacji publicznego bycia pokazanym jako złoczyńca, który nie do końca rozumie, że nim jest. Akurat uśmiech czy śmiech bywa reakcją obronną w trudnych sytuacjach.

AB: Eichmann w ogóle się nie uśmiechał.

IK: To było piętnaście lat później. On nerwowo wycierał nos i ocierał czoło chusteczką.

AB: Dlatego myślę, że to było jeszcze za wcześnie. Oni jeszcze chyba nie wiedzieli, jak to się wszystko potoczy w sensie rozliczenia kolaboracji czy zdrady narodu, o co zostali oskarżeni. Ale ich zachowanie wywołuje dziwny efekt dysonansu.

IK: To prawda. I jeszcze mają te numerki przypięte, co nie wydaje się scenerią do sądu nad zbrodniarzami wojennymi. Nie wiem, na ile ich zaangażowanie było polityczne tylko, a na ile mieli związek z aparatem.

Czy państwo mają pytania? Nie chciałabym monopolizować naszej gościni.

Magda Szcześniak: Chciałam zapytać o drugi filmu, czyli już o inscenizację spektaklu. Na jakich źródłach pani pracowała? Na końcu pojawiają się zdjęcia...

AB: To są właśnie oryginały, które znalazłam w Falstad w archiwum. Poza nimi znalazłam skrawki opisu tego przedstawienia, a mianowicie tytuły poszczególnych aktów i coś na kształt didaskaliów. Nie było natomiast żadnych dialogów. Wiemy, co się wydarzyło z tym spektaklem, ale nie wiemy dokładnie, co w nim zostało powiedziane. Jest taka wskazówka, że najbardziej oburzająca była część *Jedwab i lód*, ponieważ właśnie w niej występował młody nazista, który wydawał się demiurmem całej sytuacji. On też kpił jawnie z tych, którzy dążyli do surowego rozliczenia. W ogóle kpił z powojennej sytuacji w Norwegii, gdzie społeczność podzieliła się na dwa obozy – zwolenników surowego rozliczenia i tak zwanej grubej kreski.

IK: Osobom, które zaprosiłaś do napisania tej dramaturgi, co powiedziałaś? Czy po prostu dałaś im te materiały i „Róbcie co chcecie”?

AB: Oni faktycznie dostali ten szkielec. Wiedzieli, jak to się nazywa, jak się nazywają akty, jaka jest dynamika tego spektaklu, czyli wiemy co się wydarzyło w tym najważniejszym

akcie. Mówiłam im, na czym mi najbardziej zależy, właśnie na zestawieniu tego archiwum, sztafazu historycznego w sensie wizualnym czy teatralnym z językiem współczesnym, z tym, co już wiemy o pracy z pamięcią. Czyli oni pisali ze swoich pozycji, tak jak ja to rozumiem. To też mnie bardzo interesowało, żeby zaprosić najmłodszych ludzi, jak już powiedziałaś – pokolenie, które już nawet nie jest trzecim pokoleniem. Chociaż Paweł Śpiewak stwierdził w jakimś wykładzie, że to nie ma żadnej racji bytu, że nie istnieje coś takiego jak trzecie pokolenie.

Łukasz Zaremba: Mam pytanie taktyczne o relację pomiędzy tymi dwoma częściami. Jak pani sobie wyobraża pokazywanie tego? Czy one powinny być pokazywane jeden po drugim czy raczej w formie jakiejś instalacji?

AB: Wyobrażam to sobie w formie instalacji, ale jeszcze tego nie przetestowałam – jesteście państwo pierwszymi widzami. Wyobrażam sobie, że to powinno pójść po kronice, czyli po opowieści z naszego obozu. To jest też przecież o wielkich narracjach XX wieku. Kronika daje ramę opowieści z naszego bloku politycznego, a tam się kryje opowieść faszystowska. Zależało mi na tym zderzeniu.

Dorota Sajewska: Mnie pewnie w twoich pracach najbardziej interesuje to, co wiąże się z teatrem, teatralnością, inscenizacją, twoją reżyserią, bardzo teatralną niejednokrotnie, choć pewnie w dużym konflikcie z aktorem. W nawiązaniu do pytania Iwony o kwestie gatunkowe, myślę, że wartością pracy Anny Baumgart jest to, jak rozprawia się z teatrem. Właściwie każda praca podejmująca inscenizację teatru i teatralności w ogóle w inny sposób traktuje teatr i w zupełnie inny sposób, na nowo rozprawia się ze sposobem inscenizacji. Z tej perspektywy, teatralnej dla mnie nie ma łączności pomiędzy tymi pracami, pomimo podobieństwa tematu. Na poziomie teatru między *Świeżymi wiśniami* a tym, co dziś widzieliśmy, mamy do czynienia z kompletnie rozdzielnym myśleniem o teatrze. To jest fascynujące. Dlatego też bym nie szukała jakichś wspólnych rozwiązań gatunkowych, tylko za każdym razem w każdej pracy oddzielnie bym próbowała to nazywać.

W tej pracy, co mnie niesamowicie zaskoczyło, podjęłaś próbę stworzenia bardzo linearnej opowieści. Dotąd miałam poczucie, że twoje interwencje w teatr polegały na jeszcze silniejszym jego rozbijaniu. Siła Anki Baumgart, która polega na asocjacjach, na intuicyjnym łączeniu rzeczy, czasami kompletnie nie dających się połączyć, sprawiała, że teatr, który w większości jednak jest bardziej linearny niż sztuki wizualne, trochę sobie z tym nie radził. Tutaj mam dokładnie odwrotne przeczucie – znalazłaś fragmenty, coś co jest rozbite w historii, jakieś szczątki (siedem bodaj zdjęć, które zostały na koniec wyświetlone), jakieś fragmenty opisów, natomiast efekt jest linearny. Ta praca ma charakter strasznie, powiedziałabym, w takim tradycyjnym ujęciu teatralny. Jest linearną powieścią, kompletnie zamkniętą, choć rozwijającą się oczywiście. Czym cię zainteresowała linearność? To jest pierwszy raz tak silne odtworzenie w czasie.

AB: Dlaczego mnie zainteresowała linearność? Nie wiem, jak odpowiedzieć na to pytanie. Po prostu wydawało mi się, że to będzie najlepsza droga, najlepszy sposób pracy z tym

projektem – odtworzyć sztukę teatralną. Ale ponieważ nie można jej w istocie odtworzyć, to trzeba ją napisać z innej już pozycji, przez inną świadomość, przez inną perspektywę.

IK: Zgadzam się, że za każdym razem te rozwiązania teatralne są inne. Absolutny jest kontrast pomiędzy pomysłem na ustawienia heilingerowskie a „obozową” inscenizacją. Tutaj ważne było pójście za estetyką teatru amatorskiego. Za wyobrażeniem tego, czym jest teatr amatorski i jego częstochowskie rymy. Oglądając to, miałam skojarzenie z Tadeuszem Słobodziankiem i *Naszą klasą*, że względu na podobne rozwiązanie estetyczne. Oczywiście u Anny Baumgart ono jest przesadzone i ironiczne, ale to jest z porządku historii, która się opowiada sama, przezroczyście. Trochę jasełka. W końcu przychodzi ktoś na koniec, kawa na ławę wyklada, jak powinno być i o co w tym wszystkim chodzi, co zostaje zresztą tutaj na różne sposoby obśmiane, bo ta konwencja jest ewidentnie, jak powiedziałam, ironiczna. Akcenty są też w tej części teatralnej inaczej rozłożone niż w kronice. Dla mnie bardzo ciekawe jest to – jak rozumiem, głównie w efekcie pracy dramaturgów – że w tę ramę właśnie zostało wrzucone wszystko, co możemy dzisiaj powiedzieć o Holocauście. Właśnie w trybie częstochowskich rymów. Ta linearna opowieść jest zatem absolutnie podważana przez to, co jest mówione i tryb estetyczny, w którym jest mówione.

DS: Zdanie, które pada – „nie byłoby nic do rozpamiętywania, gdyby nie Holocaust” – to jest właściwie jakieś motto do myślenia o pamięci, o naszym stosunku do historii. Ale jest jeszcze druga rzecz, bo z drugiej strony – padło to słowo – to była rewia i to przedstawienie było wymyślone jako rewia, ten obozowy spektakl teatralny. Na ile was interesowała gra z tą konwencją? To jest bardzo szczególny gatunek teatralny, który jest właśnie całkowicie nielinearny, składa się z odcinków, sekwencji, konstruowany jest bardziej montażowo.

IK: W takim razie jeszcze dopowiedzenie źródłowe – z synopsis, które odnalazłaś, wynikało, że każda z tych części jest osobna, czy się jakoś rozwijały?

AB: Właściwie nie mamy takich danych, możemy tylko domniemywać. Wiadomo, że był „lód i jedwab”, ale też była „kielbasa” w jednym z tytułów. Rewiowe właśnie. Ale mamy, widzimy tylko jeden akt, może dlatego to jest tak linearne.

DS: Właśnie tak mi się wydaje, że to jest cząstka, jedna sekwencja, która jest zamknięta. A gdybyśmy zobaczyli całość tej rzeczywistości...

AB: To mogłoby być inaczej... To wydaje się dosyć abstrakcyjne, ta „kielbasa”. Akurat „lód i jedwab” mają uzasadnienie, bo tak nazywano te dwa stronnictwa norweskie – „jedwab” opisywał chyba tych, którzy chcieli się godzić i zapomnieć, a „lód” – zwolenników ostrego rozliczenia. Prawda jest taka, że te materiały archiwalne, które odnalazłam, niezwykle mnie zdyscyplinowały. To one mnie prowadziły i wszystko podporządkowałam ich wizualności. Wychodziliśmy od jednego kadru, który musiał być powtórzony w scenografii. Ten sam zabieg, który stosowałam już w moich rzeźbach z fotografii. Wyciągnęłam z płaskiego obrazu, z fotografii coś w trójwymiar, tylko tutaj został jeszcze dołożony aktor i jeszcze dramaturg, który stwarza tą trzecią przestrzeń.

DS: W tym sensie powiedziałabym, że z perspektywy teatralnej wcale nie jesteś takim modernistycznym twórcą. Raczej zaprzeczeniem, bo jednak widzę aktorów, którzy robią swoje. Nie widzę aktorów tradycyjnie zdyscyplinowanych przez reżysera teatralnego. Oczywiście działają na podstawie tekstu, oczywiście jesteś sprawcą obrazu, ale to inny rodzaj reżyserii. To jest śmieszne, bo oni jako profesjonalni aktorzy niepoddani dyktatowi reżysera teatralnego są jak amatorzy. Gdyby mieli zagrać aktorów amatorów, to by było w ogóle nie to, co zostało osiągnięte, być może właśnie przez waszą obcość, nie wiem, mediów.

AB: Oni chcieli w jakimś sensie być tymi aktorami amatorami. To jest jasne, że są puszczeni.

DS: To, że oni zostali puszczeni, jest fantastyczne.

AB: Z drugiej strony znamy tych aktorów, wiemy że są bardzo dobrzy. Ufam im.

DS: Ja to w ogóle się cieszę, bo w jakimś sensie tworzysz archiwum Teatru Dramatycznego.

AB: Ich już nie ma w Teatrze Dramatycznym w tej chwili? Nie wiem, jaka jest dynamika tych zmian.

DS: Jeszcze są, bo są w związkach zawodowych. Nie zostali wyrzuceni.

W jakimś jednak sensie te twoje opowieści są ciekawe też w zależności od tego, z której strony się na nie spojrzy. Oczywiście można uznać, że zajmujesz się tu poważną historią i podejmujesz tematy, które trzeba rozpamiętywać, jak Holocaust. Z drugiej jednak strony można oglądać tę rzeczywistość kompletnie poza tym. Dla mnie to jednak niesamowicie interesujące, jak się rozwijają twoje interwencje inscenizacyjne czy teatralne. Pokazują one rozsuniecie pomiędzy pracami, a nie ich linearny ciąg. Jedna się pod drugą podczepia, często jakby zaprzeczają sobie. Na przykład te dwie formy w *Świeżych wiśniach* – ciało, które wchodzi w rolę i, jak w ustawieniach Heilingera, coś, co we mnie wchodzi, w moje ciało. Oddaję ciało tym, za których mam świadczyć czy których mam reprezentować. Tutaj z kolei aktorzy grają okropnie, jak w takim najgorszym teatrze, jaki sobie można wyobrazić. To też ciekawe, że tu wcielają akurat mężczyźni, a tam jest aktorka...

Powiedziałaś, że praca w archiwum, ja się z tym zgodzę, łączy artystę i badacza, ale też w pewnym sensie na tyle dyscyplinuje czy wtłacza w określone ramy, że się traci czasami swobodę w traktowaniu materiału, nad którym się pracuje. Zbyt duża ilość tych szczątków, śladów przygniata wyobraźnię. Pytanie byłoby takie: jak się czuje feministka w archiwum? Wróciłabym w ten sposób do jakiejś twojej tożsamości, która jest dla mnie ważna, ale była, jak myślę, mocniejsza we wcześniejszych pracach, gdzie archiwum nie odgruwało aż takiej roli. Tutaj też jest kobieta, kobiecość i ciało kobiece, ale wydaje mi się, że można by było też na twoją twórczość spojrzeć szerzej – dokonuje się tu jakaś droga od pamięci indywidualnego ciała kobiety, od doświadczenia prywatnego, intymnego do pamięci kolektywnej. Kobieta się pojawia, ale też opowieści się uniwersalizują. Nie mają już takiego radykalnego dotknięcia feministycznego, jaką miała na przykład, twoja praca o histeryczkach. Jak się zatem czujesz jako feministka w archiwum? To pytanie, które mnie również dotyczy, więc chciałabym,

żebyś mi na nie pomogła odpowiedzieć. Jak tę swoją pracę widzisz w polu, które jest tak silnie zdeterminowane przez męską narrację?

AB: Cisną mi się na usta odpowiedzi – klisze. Wiadomo, kto pisze historie i kto jest zapisany na kartach historii. To jest pierwsza, nie za bardzo odkrywczą intuicją. Im dłużej żyję, tym bardziej widzę, że świat jest tak właśnie skonstruowany, jak mówią o tym teoretyczki feministyczne. Mówisz o czymś, o czym muszę pomyśleć. Nie skonceptualizowałam tego. W *Paragrafie 1000* jedyną postacią kobiecą była postać Żyda, zresztą to był pomysł reżyserski Agaty Baumgart. To świetnie pasowało do tego, co wiemy o związkach antyfeminizmu i antyseminizmu – jako postać najbardziej dotknięta zarazą.

Nie odpowiem satysfakcjonująco na to pytanie.

DS: To mam jeszcze pytanie powracające do poprzednich wątków. Co w takim razie jest właściwym przedmiotem tego działania, czy nazwijmy to prosto – tej rekonstrukcji? Obraz czy samo wydarzenie? Czy ten spektakl mógłby funkcjonować bez wideo na przykład?

AB: Myśleliśmy o tym, żeby on funkcjonował bez wideo, nawet... Dlaczego się śmiejesz?

DS: Wyobrażam sobie, jak byśmy chodzili na taki spektakl.

IK: Dziękuję bardzo wszystkim za przybycie.

14 stycznia 2014