

Joanna Krakowska



s. 76:
zdjęcie ze spektaklu *Tyzyfone i Alekto*,
tekst i reżyseria Bogna Burska,
spektakl w ramach wystawy
Krew. Łączy i dzieli, Muzeum
Historii Żydów Polskich POLIN,
Warszawa, 2017, fot. Magda Starowieyska

p. 76:
photo from a performance of *Tisiphone and Alekto*,
script and direction Bogna Burska, performed
as part of the *Blood. Uniting & Dividing* exhibition,
Museum of the History of Polish Jews POLIN,
Warsaw, 2017, photo Magda Starowieyska

Bogna Burska jest dramatomalarką i dramatopisarką, choć zajmuje się też innymi formami dramaturgii linearnej i przestrzennej – w instalacjach, w cyklach fotografii, w filmowych wycinankach i montażach. Ten dramaturgiczny rys jej twórczości rzuca się w oczy od razu i przemożnie po zetknięciu z dowolnym dziełem. Ma też wiele sensów czy raczej można go rozumieć na wiele sposobów, zależnie od materialnej, wizualnej czy językowej formy, w jakiej się realizuje. Najogólniej rzecz biorąc, dramaturgiczna dominanta w twórczości Burskiej polega na tym, że jej prace są niemal zawsze zapisem, świadectwem albo dekonstrukcją aktów działania, które bywają w nich problematyzowane lub unaoczniane. Czasem ujawniają wybitny narracyjny potencjał, ale bywa też, że robią użytek z samej idei działania obrazami albo słowami. Trzeba mieć w pamięci, że działanie to po grecku *dráma*. O tym jednak później.

Bogna Burska is both a playwright and a “playpainter”, although she also works with other forms of linear and spatial dramaturgy – installations, series of photographs, film cut-outs and montages. This dramaturgical aspect of her work is immediately and overwhelmingly evident when one comes into contact with any of her works. It also has many meanings, or, rather, can be understood in many ways, depending on the material and the visual or linguistic form in which it is realized. Generally speaking, the dominant dramaturgical aspect of Burska’s work is the fact that her plays are almost always a record, testimony or deconstruction of performative acts, which her theatrical works sometimes problematize or make palpable. Sometimes they reveal an outstanding narrative potential, but they also make use of the very idea of acting with images or words. One should bear in mind that action in Greek is *dráma*. But more about that later.

Nie ma chyba substancji bardziej niż krew nacechowanej potocznie rozumianym dramatyzmem i literacko rozumianą dramatycznością. Na wcześniejszych obrazach i zdjęciach Bogny Burskiej krew pojawia się – niezależnie od swoich estetycznych, sensualnych, kolorystycznych i symbolicznych walorów – jako nośnik dramatycznej narracji, jej wyobrażony punkt kulminacyjny, a może czasem epilog. Tak działa krew na śniegu na dziewięciu fotografiach z cyklu *Droga* (2003) czy krwawy naszyjnik tytułowej bohaterki w kadrze z filmu *Małgorzata* (2006). Krwawe obrazy, poplamione krwią okna, krew na marmurowych antycznych rzeźbach, naczynia krwionośne w przestrzennych instalacjach przetykane skrzepami i puklami włosów – to nie obiekty do kontemplacji, lecz dowody w sprawie, fragmenty historii, wskazówki akcji, ślady działania. Krew staje się pretekstem do genealogiczno-historycznej opowieści w spektaklu i filmie *Tyzyfone i Alekto* (2017), w której zapośredniczenie historii przez krew pozwala tę historię aktualizować choćby pytaniem o dziedziczenie odpowiedzialności za popełnioną niegdyś przemoc.

Nie ma więc doskonalszego zaczynu dramatu niż krew. Widać to wyraźnie w cyklach fotografii *Życie jest piękne* i *Algorytm* (2002), na których rozwijające się kwiaty przeplatają się z obrazami ze stołu chirurgicznego, a fazy rozwijania się karminowego pąka i zszywania rany, choć obrazują procesy w stosunku do siebie odwrócone w czasie i pozornie sobie estetycznie zaprzeczające, to jednak w dramaturgii skonstruowanej przez artystkę – jednakie. Można więc przypuszczać, że zanim Burska sięgnęła po dramat literacki, najpierw zbadała gruntownie jego strukturę, jego składowe i sprawdzała możliwości ich spożytkowania, a może i zdekonstruowania. Wymuszała pracę wyobraźni nad rekonstrukcją zdarzeń, tworzyła ciągi obrazów-zdarzeń, obrazów-śladów, obrazów-działań, by obserwować rozwijanie się akcji i odsłaniać struktury narracyjne. Wreszcie przestudiowała cały proces fabularny, budując motylarnię w bytomskiej galerii Kronika.

Projekt artystyczny *Co jedzą rusalki?* (2013) polegał na założeniu w galerii sztuki hodowli motyli, by obserwować i zarejestrować fazy przepoczwarczania się owadów: od larw do dorosłych osobników. Było to z jednej strony, w intencji artystki, metaforyczne przedstawienie procesu tworzenia dzieła sztuki, który jest równie delikatny i efemeryczny, jak proces przepoczwarczania się owada. Zarówno jeden, jak i drugi proces – mówi Burska – „nie zawsze musi się udać, a jeżeli się już uda, jego losy bywają różne: począwszy od interpretacji, a kończąc na jego losach i czasie trwania (nie zawsze długim)”¹. Z drugiej strony zaś, świat przedstawiony projektu *Co jedzą rusalki?* koncentrował się wokół klasycznej akcji przebiegającej od ekspozycji, przez perypetie do rozwiązania, zachowującej trzy jedności, a nawet podział na akty. W tej niemal antycznej biosztuce brały udział postaci dramatu: niedźwiedziówka kaja, zmierzchnica trupia główka, bielinek bytomkowiec, listkowiec cytrynek, rusalka pawik, rusalka pokrzywnik. Aż żal, i nie jest to tylko żart, że artystka nie napisała im dialogów.

Dialogom i monologom Burska poświęcić musiała jednak wiele uwagi, tworząc swoje filmy *found footage*, zwłaszcza *Gwiazdę* (2006/2008) i *Tysiąc śmierci* (2010/2011). Wycinając i sklejjąc materiały z trzydziestu siedmiu

There is probably no substance more characteristic of drama in its widest sense and its literary meaning than blood. In Bogna Burska's early pictures and photographs blood appears – irrespective of its aesthetic, sensual, colour and symbolic qualities – as a means of conveying a dramatic narrative, as its conceived culmination point, and sometimes, as its epilogue. This is the effect of the blood on the snow in nine photographs from the *Road* series (2003) or the bloody necklace of the title character in a frame from the film *Margaret* (2006). Bloody paintings, blood-stained windows, blood on antique marble sculptures, blood vessels in spatial installations interspersed with blood clots and locks of hair – these are not objects for contemplation but evidence in a case, fragments of history, indications of action, traces of activity. Blood becomes a pretext for a genealogically- and historically-rooted story in the performance and film *Tisiphone and Alekto* [*Tyzyfone i Alekto*, 2017], in which the mediation of history with blood allows this history to be brought up to date, for example, by asking questions about who inherits responsibility for violence committed in the past.

There is thus no better leaven for drama than blood. This is clearly visible in two series of photographs, titled *Life Is Beautiful* and *Algorithm* (2002), where young, budding flowers intertwine with images of an operating room, and the growth of a carmine flower bud is contrasted with the stitching up of a wound. Although the processes illustrated are reversed in time and seem to contradict one another in terms of aesthetics, the dramaturgy constructed by the artist in both cases is essentially identical. One can thus assume that before Burska turned to literary drama, she first thoroughly examined its structure, its composition, and tested the possibilities of its use, if not deconstruction. She forced her imagination to engage itself in the reconstruction of events, she created sequences of image-events, image-traces and image-actions in order to observe the development of the plot and reveal narrative structures. Finally, she studied the emplotment process itself, building a butterfly house in Bytom's Kronika gallery.

The art project *What Do Nymphs Eat?* (2013) consisted in setting up a butterfly farm in an art gallery to observe and record the stages of insect metamorphosis: from larvae to adults. On the one hand, this was, as the artist intended, a metaphorical representation of the process of creating a work of art, a process as delicate and ephemeral as the process of insect metamorphosis. Both processes – says Burska – “do not always have to be successful, and if they are, their fates vary: starting with interpretation, and ending with the fate and duration (not always long)” of a work.¹ On the other hand, the fictional world of the project *What Do Nymphs Eat?* was centred around a classical plot, proceeding from exposition through the main action to the resolution, preserving the three unities and even the division into acts. In this almost ancient bio-art, the following characters took part in the drama: the garden tiger moth butterfly, the death's-head hawkmoth, the green-veined white butterfly, the brimstone butterfly, the peacock butterfly, and the small tortoiseshell butterfly. It is a pity, and I mean this seriously, that the artist did not write dialogues for them.

filmów w pierwszym przypadku i dwudziestu dwóch w drugim, artystka do-
tarła do schematów retorycznych, konwersacyjnych i polemicznych, obnażając
i wykorzystując ich nieprawdopodobną wprost powtarzalność, wzajemną
przystawalność i symetrię, rządzoną kulturowymi stereotypami. Ich rozpra-
cowanie pozwoliło z wielości cudzych filmów ułożyć własne spójne całości.
Kody dramaturgii słowa i fabuły zostały w ten sposób ostatecznie złamane.

Nie ośmielę się twierdzić, że Bogna Burska tylko po to uprawiała sztukę
wizualną w wielu jej odmianach, by gruntownie poznać i na różne sposoby
przetestować schematy dramatyczne i fabularne, strukturę dramatu i jego
składowe, a następnie napisać dramat przeciw tym strukturom, odrzucając
precz całą swą pracę badawczą. A jednak tak właśnie to może wyglądać, czy
raczej badaczka teatru może tak to postrzegać. W takiej zatem perspektywie
układam syntezę tej bardzo szczególnej drogi artystycznej, przycinając do-
robek Bogny Burskiej na swoje potrzeby równie bezceremonialnie jak Bogna
Burska role Ala Pacino.

*Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem
ich jeszcze nie zmarnować* – pierwszy² utwór dramatyczny Bogny Burskiej –
już w samym tytule zawiera przyznanie się do winy, choć zauważmy, że nie-
szczere, gdyż brzmi raczej jak samochwalstwo. Choć gdyby za owe „rzeczy”
uznać siły i środki dramatu, to tytuł by się zgadzał: autorka użyła ich bowiem
w sposób niezgodny z instrukcją, ale ich nie zaprzepaściła. Nieodpowied-
niość rzeczy wiąże się tu nie tylko z przewrotną grą ze starymi konwencjami
dramatycznymi: chórem, intrygą czy wierszem, którym pisane są dialogi, ale
przede wszystkim z radykalnym zlekceważeniem kontekstu współczesnego
dramatu, którego literacki status w ostatnich dekadach zakwestionował teatr
wystawiający teksty praktycznie jednorazowego użytku, a którego konwencje
unicestwiła jeszcze wcześniej postdramatyczność. Burska nic sobie nie robi
z faktu, że „tak się dziś nie pisze”, ani z faktu, że konwencje to nie tylko ich
pozory – i ma słuszość. Eksploatuje je świadomie, nieraz odwracając sens –
uznaje na przykład rymy za z definicji głupie i będące czymś na kształt psucia
języka. *Gniazdo* balansuje więc między starym a nowym, używając jednego
i drugiego „w sposób nieodpowiedni”, a zarazem celowy i pożyteczny. Jak
bowiem wyznaje w sztuce Artystka Feministka:

*przetnę sobie pępowinę
[...]
pępowinę symbolicznie
jak bóg ojciec
działanie krytyczne na modelach kulturowych
nie ma dla mnie przesłań nowych
wszystko uwikłane jest w tradycję*

Tytułowe gniazdo to jednak niekoniecznie kolebka tradycji, lecz raczej
kontakt elektryczny, bez którego „nie ma sztuki współczesnej”. Szepcze więc
Chór zaklęcia:

2.

Burska had to devote a great deal of attention, however, to dialogues
and monologues while making her *found footage* films, especially *Shooting Star*
(2006/2008) and *A Thousand Deaths* (2010/2011). Cutting and pasting together
materials from thirty-seven films in the former case, and twenty-two in the
latter, the artist discovered numerous rhetorical, conversational and polemic
patterns, revealing and making use of the incredible repetitiveness, mutual
compatibility and symmetry they displayed, all of which were governed by
cultural stereotypes. Elaborating them out made it possible to build her own
coherent wholes out of this collection of other people’s films. The codes
governing dramatic dialogs and plots were thus finally broken.

I don’t dare to claim that Bogna Burska practiced visual art in its many
varieties solely in order to better acquaint herself with dramatic and plot
schemata, and test them in various ways, to learn the structure of drama and
its components, and then to write a drama in opposition to these structures,
throwing away all her research work in the process. And yet this is how it might
look, or rather how a theater scholar might see it. It is from this perspective,
therefore, that I will attempt to make a synthetic analysis of this very special
artistic path, selectively editing Bogna Burska’s output for my needs as un-
ceremoniously as Bogna Burska edits Al Pacino’s roles.

*The Nest. A play about how to use things in an inappropriate way, and then
not waste them* – Bogna Burska’s first dramatic work² – contains a confession
of guilt in the title itself, though we should note that it seems like an insin-
cere confession, since it sounds more like self-praise. Although if one were to
consider “things” as the main forces and means of the drama, the title would
be correct: Burska used them in a way that was not in accordance with their
instructions, but she did not squander them. The inappropriateness of things
is connected here not only with a perverse play with old dramatic conventions:
a chorus, intrigue or the verse in which many dialogues were written, and,
above all, with a radical disregard for the context of contemporary drama,
whose literary status in recent decades has been questioned by the theater
staging practically disposable texts, and whose conventions were annihilated
even earlier by post-dramaticism. Burska doesn’t care that “that’s not how
we write today”, nor that conventions are not just appearances – and she is
right. She exploits them consciously, frequently inverting their meaning – for
example, she considers rhymes to be by definition foolish and a kind of lan-
guage corruption. Thus, *The Nest* balances between the old and the new, using
both “in an inappropriate way”, yet also in a purposeful and useful manner.
For as the Feminist Artist confesses in the play:

*I’ll cut my umbilical cord
[...]
my umbilical cord symbolically
like god the father
critical action on cultural models*

2.

*odtworzące projektory
kable złączki styki zwory
białe czincze czarne wtyki
skuwki wyjścia i głośniki*

Akcja dramatu rozgrywa się w galerii przed wernisażem, kiedy napięcie sięga zenitu, a prądu jak nie było, tak nie ma. Perypetie przedstawione do pewnego stopnia w konwencji szopki są zarazem drugorzędne wobec groteskowych portretów postaci ze środowiska artystycznego, czy raczej typów – jak wołałaby autorka, odzegnująca się od portretowania konkretnych osób, a kładąca nacisk na przyjmowane pozy i snobizmy, pielęgnowane hierarchie i podziały, obowiązujące strategie i trendy. Dramat utkany został przy tym na kanwie pojęć i sloganów, służących osobom dramatu do performowania własnych wizerunków i własnej pozycji w tym osobliwym świecie. Nie może tu być jednak mowy o „kalaniu gniazda”, lecz raczej o autoironicznej i auto-krytycznej obserwacji. *Gniazdo* to taka swoista motylarnia, tyle że pokazana z punktu widzenia rusalki. Artystka Feministka, która „krytykuje całym ciałem”, powiada:

*więc wracając do mnie
chciałabym by nieprzytomnie
moje białe i błękitne ciało
ciemną krwią spływało
by się z tego wyłoniła
ukryta kobieca siła (naciera sobie bicepsy jak kulturystka)*

Gniazdo dowodzi, że w przypadku Bogny Burskiej częścią tej siły jest poczucie humoru, które nie roszadzi może ram instytucji, ale z pewnością ją przewietrzy. Performatywne czytanie *Gniazda* w Zachęcie w czerwcu 2018 roku (miejsce czytania radowało samo w sobie) poprzedził prolog odegrany na schodach wejściowych, w którym wykorzystano scenę otwarcia wystawy z aktu drugiego. Przemówienia Dyrektorki, Ambasadora, Ministerki, Sponsora i Kuratora można by z powodzeniem wykorzystywać na stałe w rytuale otworzyć przyszłych wystaw, zawierają bowiem wszelkie niezbędne po temu formuły, a zwłaszcza tę:

*chciałabym się wypowiedzieć
jak bardzo wstyd jest nie wiedzieć
dziś czym jest sztuka
wiemy już że nauka
cieszy się zasłużonym prestiżem
ale nie będzie specjalnym negliżem
przyznać
że sztuka kontrowersyjną
cieszy się opinią*

*there are no new messages for me
everything is tangled up in tradition*

The nest of the title, however, is not necessarily the cradle of tradition, but rather an electrical contact without which “there is no contemporary art.” So the Chorus whispers incantations:

*CD-players projectors
cables connectors contacts jumpers
white jacks black plugs
output caps and speakers*

The drama is set in a gallery before an opening, when tensions are running at their highest, and it turns out the power has gone out. The events that follow, presented according to conventions akin to those of the nativity play, are secondary to the grotesque portraits of figures (or rather types, as Burska avoids portraying specific people) from the artistic milieu. The author places emphasis on the poses and snobberies of these characters, the hierarchies and divisions they cultivate, and the strategies and trends they follow. The drama consists of interwoven notions and slogans used by the characters to “perform” their own images and position in this peculiar world. We cannot speak of “defiling one’s nest” here, but rather of engaging in self-ironic and self-critical observation. *The Nest* is something like a butterfly house, only one shown from the perspective of the butterfly. The Feminist Artist, who “criticizes with her whole body”, says:

*So coming back to me
I yearn unconsciously
For my body blue and white
Oozing blood, engendering might
To bring forth, revealing to exist
The hidden power of a feminist (rubs her biceps like a bodybuilder)*

The Nest shows that, in Bogna Burska’s case, part of this strength is having a sense of humour, which may not help one explode the institutional framework of the art world, but it will certainly help you bring in some fresh air. The performative reading of *The Nest* held at Zachęta in June 2018 (the venue for the reading was a joy in itself) was preceded by a prologue performed on the entrance stairs, which made use of the scene of the opening of the exhibition from act two. The speeches of the Director, Ambassador, Minister, Sponsor and Curator could all be successfully used in the ritual openings of all future exhibitions, as they contain all the necessary formulas for this, especially this one:

*I’d like to comment on
how embarrassing it is not to know*

*ale jednak chciałabym podkreślić
że jesteśmy najlepsi
w tej świadomości*

Poczucie humoru w stosunku do własnych feministycznych przekonań i ich artystycznej realizacji nie oznacza, że przekonania te są chwiejne – wprost przeciwnie. Kolejne sztuki dramatyczne Bogny Burskiej, nie rezygnując z przewrotnego humoru, dają świadectwo kulturowym wymuszeniom, z którymi trzeba by rozprawić się raz na zawsze. Choćby dyskursywnie, jeśli w patriarchalnym totalitaryzmie nie da się inaczej. I tu być może tkwi sedno poszukiwań i odkryć artystki – niemożność przewalczenia najtrwalszych mitów, a zatem i porządku świata na nich ufundowanego. Jednak nawet jeśli pod wpływem wizji artystki zrodzi się takie straszliwe podejrzenie, nie znaczy to, że nie należy próbować.

Bogna Burska eksplorując antyczne, romantyczne i baśniowe uwarunkowania patriarchalnej kultury, szuka oczywiście sojuszniczek także w mitologii – w Arachne, eryniach Alekto i Tyzyfone – które utwierdzając nas w poczuciu słuszności, do jej wyegzekwowania nie dają jednak narzędzi innych niż mozolna praca (Arachne), niestrudzone i nieubłagane dążenie (Alekto) i wściekłość (Tyzyfone). To jednak perspektywa nader długofalowa, tymczasem bohaterki dramatów Burskiej tkwią albo w rzeczywistości *Dziewczynki z zapalkami*, rządzącej się brakiem empatii, kapitalistycznym wyzyskiem i nieustającymi rozczarowaniami, albo w skonstruowanym na potrzeby mężczyzn – matriarchacie domowym.

W *Przyjemnej i pożytecznej*, monologu dziewczyny, która jak pięć jej siostr, wyjechała pracować do nadmorskiego kurortu, to Andersen roztacza klimat i rozdaje karty:

*Hans Christian Andersen miał trudne życie uczuciowe
i zawarł to wszystko
w swoich bajkach.*

Nieobca mu też była wrażliwość społeczna

[...]

Henia

*ma teraz dobrą pracę
wcale nie sezonową
ma doktorat
ma córkę*

*ostatnio dowiedziała się
że na swojej uczelni
na dobrym stanowisku
zarabia tyle
ile razem z dodatkiem na dziecko
dostałaby u swojego nowego chłopaka w Berlinie*

3.





Przyjemna i pożyteczna, monodram,
tekst i reżyseria Bogna Burska,
wykonanie Klara Bielawka, Teatr na Plaży,
Sopot, 2016, fot. Michał Szlaga

Pleasant and Useful, monodrama,
script and direction Bogna Burska,
performed by Klara Bielawka at Teatr
na Plaży [Theatre at the Beach],
Sopot, 2016, photo Michał Szlaga

s. 93:
Przyjemna i pożyteczna, monodram,
tekst i reżyseria Bogna Burska,
wykonanie Klara Bielawka, Teatr na Plaży,
Sopot, 2016, fot. Michał Szlaga

p. 93:
Pleasant and Useful, monodrama,
script and direction Bogna Burska,
performed by Klara Bielawka at Teatr
na Plaży [Theatre at the Beach],
Sopot, 2016, photo Michał Szlaga

*what art is today
we already know that science
enjoys well-deserved prestige
but it won't be especially revealing
to admit
that controversial art
has a reputation
but still, I'd like to emphasize
that we are unparalleled
in this awareness*

A sense of humour about her own feminist beliefs and their implementation in art does not mean that these beliefs are shaky – quite the opposite. Subsequent dramas by Bogna Burska, without giving up their perverse humour, bear testimony to cultural impositions that need to be addressed once and for all – even if only discursively, if there is no other way under patriarchal totalitarianism. And here perhaps lies the crux of the artist's search and discoveries – the impossibility of dispelling the most durable myths, and thus the order of the world founded upon them. However, even if under the influence of the artist's vision such a terrible suspicion arises, this does not mean that one should not try.

In her exploration of the ancient, romantic and fairy-tale conditions of patriarchal culture, Bogna Burska naturally seeks allies in mythology as well – in Arachne, Alecto and Tisiphone – who, while reassuring us of the sense of rightness, do not give us any tools to enforce it other than arduous work (Arachne), a relentless and unrelenting striving (Alecto) and rage (Tisiphone). This is, however, an overly long-term perspective, while the heroines of Burska's dramas are stuck either in the reality of *The Little Match Girl*, governed by a lack of empathy, capitalist exploitation and constant disappointments, or in a domestic matriarchy constructed to meet the needs of men.

In *Pleasant and Useful*, the monologue of a girl who, like five of her sisters, has gone to work at a seaside resort, it is Andersen who sets the tone and deals the cards:

*Hans Christian Andersen had a difficult love life
and he included all of this
in his tales.
He was also no stranger to social sensitivity
[...]
Henia
has a good job now
not just seasonal work
she has a doctorate
she has a daughter*

3.

*na bezrobociu
a Berlin jak wiadomo wcale nie jest taki drogi
i wystarczy mieć adres*

*Tyle że czekać na księcia to zupełnie co innego
niż żyć z księciem*

*Zastanawia się często
czy odpowiednio długa praca
w takich właśnie warunkach
głodowego bezpieczeństwa
przy ciągłym podnoszeniu
własnych akademickich i artystycznych kwalifikacji
nie powoduje ostatecznie
zaawansowanej adaptacji
polegającej na umiejętności
funkcjonowania tylko w wymagających i niesprzyjających warunkach
stymulujących do kompetytywnego samodoskonalenia
przy braku najmniejszego życiowego komfortu*

*oznacza to stałe ćwiczenie dążenia wzwyż
na nitkach przewleczonych przez ciało
na granicy bólu i fizycznej wytrzymałości*

*co można rozumieć
jako brak pieniędzy na mieszkanie
na leki dla dziecka
na przyzwoite i pożądane w kulturalnych kręgach ubranie
albo na podobno konieczne dla dziecka wakacje.*

W *Stołku*, dramacie o strażniczkach patriarchatu, rządzą raczej tradycje ludowe i romantyczne mity, te pierwsze organizują życie, podział obowiązków i hierarchie, a te drugie gwarantują stabilność tych pierwszych, fundując kobiecie złudzenia na temat miłości, macierzyństwa i niedościgłych ideałów.

Żona o mężu, Rycerzu w metalowej zbroi, który w domu zamienia się w stojak na zbroje, albo i w Stołek:

*Jego oczy wrażliwe
Delikatne plecy.
I wszystkie myśli.
I jak trzeba będzie
to go sercem zasłonię
i za niego pójdę w najgorsze miejsce.
I zostanę tam ile trzeba będzie.
Będę go bronić i chronić*

*she recently found out
that at her university
she'd earn as much
at a good post
together with her child allowance
as her new boyfriend in Berlin would get
on unemployment*

*Berlin, as we know, is not that expensive
and all you need is an address*

*Except that waiting for a prince is entirely different
from living with a prince*

*She often wonders
whether working long enough
under such circumstances
starvation-level security
while continuously raising
her academic and artistic qualifications
will not ultimately result in
advanced adaptation
involving the ability
to function only under demanding and unfavourable conditions
stimulating competitive self-improvement
in the absence of the slightest comfort in life*

*this means constantly exercising upward mobility
on the threads threaded through her body
on the verge of pain and physical endurance*

*which can be understood as
a lack of money for housing
for my child's medication
for decent and culturally desirable clothing
or for a supposedly necessary vacation for my child.*

In *Stool*, a drama about female guardians of the patriarchy, folk traditions and romantic myths are what govern reality, the former organizing life, the division of duties, and hierarchies, and the latter guaranteeing the stability of the former by upholding women's' illusions about love, motherhood and unattainable ideals.

A wife about her husband, a Knight in metal armour who turns into an armour rack at home, or into Stool:

*będę taka jak być powinnam,
będę z nim żyć w imię naszej miłości.*

Matka o synu Stołku – jak mówią didaskalia – „ładnym, prostym, jasnym, sosnowym”, którego ojciec jest Słońcem – „projekcją wędrującą po ścianie”:

*przecież ja cię kochałam
zawsze
ja tobie mięsko
jajeczko
truskawki
[...]
mój kochany
chłopaku
mój błękitny rycerzu
moja perelko
cudny kwiecie
konwalii.*

Nie trzeba dodawać, że według Matki żona Stołka nigdy się nie zajmuje tym, czym powinna.

Bogna Burska ma rozwiniętą w stopniu niepokojącym zdolność rozpoznawania beznadziejności sytuacji i własnej bezsilności w odniesieniu do świata zewnętrznego, ale przynajmniej potrafi ująć tę kondycję w formę, nadać jej kształt, który pozwala konfrontować się z tym rozpoznaniem nie tylko jej samej, ale o wiele szerszemu gronu. Jeśli *dráma* jest nie tylko przedstawieniem działań, ale też działaniem jako takim, to dramaty Burskiej, mimo pesymizmu autorki, nie grzeszą zaniechaniem. Podejmują wysiłek odsłaniania nie zawsze oczywistych struktur przemocy. Zaczynając od samej siebie i (własnego) *Gniazda*, brnąć przez doświadczenia prekaryjnej pracy w *Przyjemnej i pożytecznej* oraz tradycyjnej rodziny w *Stołku*, mierząc się z odidealizowanym historycznym dziedzictwem w *Tyzyfone i Alekto*, Burska ląduje w końcu w epicentrum wojny kulturowej, w środku politycznego konfliktu i społecznego rozdarcia na (co najmniej) dwa wrogie obozy. I znowu nie kryje się ze swoim rozpoznaniem bezwyjściowości tej sytuacji, ale oferuje temu rozpoznaniu formę, która przybiera pozory rozwiązania:

*Gdybyśmy mogli żyć w na jednym terenie i należeć do różnych państw.
Zapisywać się do różnych państw.
Na początek niech istnieją dwa.
Lewicowe i prawicowe.
Každy mógłby mieć swój paszport.
Každy mógłby zapisać się do swojego wybranego państwa.*

*His sensitive eyes
Delicate back.
And all his thoughts.
And if I have to
I'll shield him with my heart
and go to the worst place for him.
And I will stay there as long as it takes.
I will defend and protect him
I'll be what I'm supposed to be,
I'll live with him in the name of our love.*

The mother says of her son Stool – in the words of the script – that he is “nice, simple, bright, pine”, and that his father is the Sun – “a projection wandering along the wall”:

*But I loved you
always
meat for you
egg
strawberries
[...]
my love
my boy
my blue knight
my pearl
gorgeous bloom
lily of the valley.*

Needless to say, according to his Mother, Stool’s wife never gets on with what she should.

Bogna Burska has developed a disturbing ability to recognize the hopelessness of a situation and her powerlessness in relation to the outside world, but she is able to put this condition into a form, to give it a shape that allows her to confront this recognition, not only concerning herself, but in relation to a much wider circle. If *dráma* is not only a representation of action, but also action as such, then Burska’s dramas, despite the author’s pessimism, are not guilty of sin by omission. They make an effort to reveal often discreet structures of violence. Beginning with herself and (her own) *The Nest*, trying to relate the experiences of precarious work in *Pleasant and Useful* and of the traditional family in *Stool*, confronting a de-idealized historical legacy in *Tisiphone and Alecto*, Burska ultimately finds herself at the epicentre of the culture wars, in the middle of a political conflict and social division into (at least) two hostile camps. Once again, she makes no secret of her recognition of the hopelessness of this situation, but her diagnosis leads to what appears to be a possible solution:

Koniec przemocy, dramat napisany wspólnie z Magdą Mosiewicz, stanowi propozycję wyjścia z sytuacji, w której znaleźliśmy się kilka lat temu i która jest także udziałem wielu innych krajów – sytuacji całkowitej polaryzacji społeczeństw wokół kluczowych dla państwa spraw, wartości i interesów. W niektórych krajach, jak w Polsce, wystarczyłoby może wprowadzić dwa paszporty, dwa systemy prawne, dwa rządy, by sytuację ustabilizować:

Propozycja nowego ustroju jest prosta. Nie trzeba nigdzie wyjeżdżać, mieszkamy na tym samym terytorium, ale mamy dwa porządki prawne, dwa państwa. Możemy wybrać system zasad i obowiązujących praw. Po skończeniu osiemnastu lat wybieramy paszport, powiedzmy żółty albo niebieski. Nie lubi pani żółtego? Dobrze, pomarańczowy albo fioletowy. Dzieci dostają paszport po rodzicach, po osiągnięciu pełnoletniości mogą go zmienić.

Pomarańczowi mają prawo do przerywania ciąży, prawo do małżeństwa bez względu na orientację seksualną, zakaz polowań, zakaz bicia dzieci, progresywne podatki i podatek od spadku.

Fioletowi mają zakaz przerywania ciąży, religię w szkołach, więzienie za marijuanę. Mają prawo odmówić pracy w niedzielę, mają więcej wolnych od pracy świąt kościelnych, ponieważ nie świętują 1 i 3 maja. Mają prawo do posiadania broni i podatek liniowy.

Kwestię buspasów rozstrzygniemy za chwilę.

Koniec przemocy to rozbudowany projekt utopijnego (dystopijnego?) rozwiązania problemów, które jako konfliktowe, bo zależne od przekonań i społecznego usytuowania, mogłyby potencjalnie stać się krwawym zaczątkiem dramatu. Stąd tytuł – chodzi o to, by do rozlewu krwi nie dopuścić, by przemocy zapobiec. Ale jest to zarazem kolejna ponura diagnoza Bogny Burskiej i ostateczne, choć przewrotne, odebranie nadziei tym, przeciwko którym opowiadają się mity, kultura, tradycja, przeszłość, a także – choć najczęściej o włos – społeczna większość chodząca na wybory.

Wskazując na dramaturgiczny rys w całej, nie tylko literackiej, ale i wizualnej twórczości Bogny Burskiej, nie wspomniałam, że to stwierdzenie ma swój rewers. Burska uważa bowiem sztukę teatralną za „tekst w przestrzeni”. Swoje dramaty najczęściej realizuje sama, by tę przestrzeń dookreślić, a wystawia je na ogół w galeriach, co pojęciu „wystawia” nadaje dodatkowy sens, dramatom przypisuje status hybrydyczny, a przestrzeń galerii zamienia w post-teatr. Być może więc w tym wywodzie zamiast oddawać się fantazjom o końcu przemocy i dywersji w patriarchalnej kulturze, należało zastanowić się nad emancypacją gatunków dotąd uważanych za płaskie, anachroniczne i pograżone w kryzysie.

*If we could live in one area and belong to different countries.
Enroll in different states.
To begin with, let there be two.
Left-wing and right-wing.
Everyone could have their own passport.
Anyone could sign up for the state of their choice.*

The End of Violence, a drama co-written with Magda Mosiewicz, is a proposal for a way out of the situation we found ourselves in a few years ago and which is now the case in many other countries – the complete polarization of societies around key issues, values, and state interests. In some countries, like Poland, it might be enough to introduce two passports, two legal systems, and two governments to stabilize the situation:

The proposal for a new system is simple. No need to go anywhere, we live in the same territory, but we have two legal orders, two states. We can choose the system of rules and applicable laws. When we turn eighteen, we choose a passport, say yellow or blue. You don't like yellow? Okay, orange or purple. Children get a passport like their parents'; once they come of age, they can change it.

The Orange have abortion rights, the right to marry regardless of sexual orientation, a ban on hunting, a ban on beating children, progressive taxes and an inheritance tax.

Violets have a ban on abortion, religion in schools, and jail for marijuana. They have the right to refuse to work on Sunday, they have more church holidays off because they don't celebrate May 1 and 3. They have the right to own guns and a flat tax.

The bus lane issue will be decided shortly.

The End of Violence is an elaborate project for a utopian (dystopian?) solution to the problems which, while being conflictual because they depend on beliefs and social positioning, could potentially become the bloody beginning of a drama. Hence the title – however, the point is to prevent bloodshed, to prevent violence. At the same time, however, this has been yet another gloomy diagnosis by Bogna Burska, and a finally, though a perverse, removal of hope from those against whom the myths, culture, tradition, past, and – though most frequently by a hair's breadth – the majority going to the polls, stand.

While pointing out the dramaturgic features in both the literary and visual artistic output of Bogna Burska, I have failed to mention that this situation has its reverse side. Burska considers a theatrical play a “text in space”. She usually writes and directs her dramas herself, allowing her to define this space. She generally stages them in galleries, thus providing an additional sense to

the term “staging”, and giving her dramas a hybrid status, as well as turning the gallery into a “post-theater” space. So perhaps in this discussion, instead of merely indulging in fantasies about the end of violence and diversion in patriarchal culture, I should have also addressed the emancipation of genres hitherto considered to be dull, anachronistic and in crisis.



Co jedzą rusalki?, żywa instalacja,
CSW Kronika, Bytom, 2013,
fot. Marcin Wysocki

What Do Nymphs Eat?, living installation,
CSW Kronika, Bytom, 2013,
photo Marcin Wysocki

