



Bunt Głuchych, spektakl,
tekst i reżyseria Bogna Burska,
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2018,
fot. Weronika Wysocka

Revolt of the Deaf, theatrical performance,
script and direction Bogna Burska,
Zachęta – National Gallery of Art, 2018,
photo Weronika Wysocka

Dziwaczne praktykowanie wszystkich niedoskonałości świata. Tragigroteski Bogny Burskiej

Zacząło się od kryzysu, po części osobistego, po części zawodowego. Bogna Burska poczuła wyczerpanie formułą *found footage*. Już raz zmieniła medium z malarstwa na sztukę wideo, teraz zainteresowała się dramatem. Chociaż przekształcały się nośniki i forma, wspólna rama działań Burskiej obejmuje częste wywoływanie w odbiorczyńiach i widzach dyskomfortu: artystka porusza temat przemocy i zagrożeń, wykorzystuje abiektalne substancje organiczne wywołujące wstręt i fascynację. Jej dramaty wywołują niezręczność czytelników i widzów, ponieważ obrazują rozmaite defekty. Burska pierwsze frazy pisała do szuflady, odreagowując codzienne stresy, nie myśląc o poważnym przedsięwzięciu pisarskim. W powstałym w ten sposób *Gnieździe* (2013¹) punktuje niekompetencję środowiska artystycznego, w którym relacje zawodowe łączą się z osobistymi w żenującym splocie, a nepotyzm to raczej reguła, niż wyjątek. Burska przedstawia sytuację ciągłych usterek technicznych i nieodmagania sprzętu w czasie przygotowań do wystaw. Świątek sztuki obrazuje jako porozumiewający się za pomocą

Strangely Practicing All the World's Imperfections The Tragi-grotesques of Bogna Burska

It started with a crisis, in part personal, in part professional. Bogna Burska felt exhausted with the found footage formula. She had already changed her medium from painting to video art, and now she was becoming interested in drama. In spite of these changes in the media and forms Burska utilizes, all of her creative work shares a common feature in the way it frequently arouses unease in viewers and audiences: the artist has dealt with violence and threats, she has used abject organic substances that evoke repulsion and fascination. Her dramas make readers and viewers uncomfortable because they depict various defects. Burska first began writing privately, just for herself, to relieve the stress of everyday life, without any thought of engaging in some serious literary venture. The result, *The Nest* (2013),¹ highlights the incompetence that exists in artistic circles, where professional relations are mixed with personal ones in an awkward entanglement, and nepotism is the rule rather than the exception. In the play Burska depicts a situation in which constant technical failures and equipment malfunctions

hermetycznego bełkotu i stanowiący siedlisko seksizmu („To miłe, że awansujemy tak kobiety” – mówi bez cienia ironii Profesor, a warto dodać, że jest to komentarz zasłyszany przez autorkę *Gniazda*²). Brak uniwersalnych kryteriów oceny działań artystycznych powoduje, że każde, nawet najbardziej powierzchowne i przypadkowe działanie może być odebrane jako zaskakujące i symboliczne, nawet wystawa odbywająca się w całkowitej ciemności z powodu braku prądu. Można domyslać się, że problem wynika z technicznej niefrasobliwości pracowników galerii lub cięć budżetowych, ale wszyscy udają, że wydarzenie dopracowano w każdym szczególe. „My jesteśmy postępowi/ekologiczni i niszowi” – mówi Dyrektorka. Zaciemniony wernisaż przypomina zresztą projekt Mirosława Bałki *How It Is* w Hali Turbin w Tate Modern, który uznano za doniosłą narrację o niemożliwości reprezentacji i konieczności wykorzystania zmysłu dotyku oraz czucia głębokiego w ciemnej przestrzeni³. Chociaż w *Gnieździe* nie chodzi o bezpardonowe i bezpośrednie szyderstwo z projektu Bałki, w tym kontekście objawia się on jako banalny, oczywisty, ograny.

Gniazdo prezentuje określone typy pracowników sztuki: Artysta Stary i Wielki, Dyrektorka, Kurator, Artysta Krytyczny, Artystka Feministka. Nie ma tu jednoznacznego klucza personalnego, mimo że w trakcie lektury do głowy przychodzą konkretne nazwiska. W tej szopce Burska niezłośliwie, ze zrozumieniem, ale i z dużą precyzją przedstawia ułomności swojego środowiska. Nie tyle kała własne gniazdo, ile wskazuje, że guano już dawno tam było. Kompromituje *artworld* i jego język, a zarazem, na innym poziomie, ośmiesza wybraną przez siebie konwencję. Powstała w wyniku tego zabiegu (auto)kompromitacja szkatułkowa znosi surowy i jednostronny charakter oceny. Zarówno w sztukach teatralnych, jak i filmach dramaturgia budowana jest poprzez przedstawienie trudności, z jakimi mierzą się bohaterowie. Autorka rzadko opisuje sposób pokonywania przeciwności, zazwyczaj zatrzymując akcję w sytuacjach dla postaci beznadziejnych. Zabawno-gorzka, absurdałna i groteskowa poetykę utworów utrzymuje w konwencji bliskiej piosenkom zespołu Nagrobki⁴, który przygotował warstwę muzyczną dramatu *Koniec przemocy* (2017), napisanego przez Burską razem z Magdą Mosiewicz.

Forma dramatu wykorzystana przez artystkę w *Gnieździe* wydaje się wyjątkowo nie na czasie. Joanna Krakowska powiedziała, że Burska sięga po „zjęłczały język dramatu”⁵, po części pewnie dlatego, że zwrot performatywny jeszcze się wtedy nie uwidocznił, po części dlatego, że zapisany dramat wydaje się czymś dziwnym, chociaż przyzwyczajeni/ne do tej konwencji nie dostrzegamy jego osobliwości. Nie ma nic bardziej nienaturalnego od rymów, zwłaszcza niedokładnych, przygodnych, niewyszukanych, „częstochowskich”. Do tego anachronizmy, przerzutnia w niespodziewanych miejscach, radykalnie

occur during preparations for exhibitions. She shows the so-called “art world” as communicating by means of hermetic gibberish and as a hotbed of sexism (“It is nice that we so strongly promote women”, a Professor says, without a hint of irony. It is worth adding that this was a comment heard by Burska herself).² A lack of universal criteria for evaluating artistic actions means that each activity, even the most superficial and haphazard, can be perceived as being innovative and symbolic, even an exhibition held in total darkness due to a lack of electricity. The viewer is left guessing whether the problem is the result of the gallery staff’s technical carelessness or due to budget cuts, but everyone pretends that the event has been perfect in every detail. “We promote progressive, environmentally conscious, niche art”, says the director. The darkened opening is in fact reminiscent of Mirosław Balka’s project *How It Is* in the Turbine Hall at Tate Modern, which was considered a momentous narrative about the impossibility of representation and the necessity of using the sense of touch and deep feeling in a dark space.³ Although *The Nest* is not an irreverent direct mockery of Balka’s project, in the context of the play, his work comes across as banal, obvious and trite.

The Nest presents certain types of people working in art: the Old and Great Artist, the Director, the Curator, the Critical Artist, the Feminist Artist. There are no explicit ties to particular individuals, though specific names do come to mind while reading the work. In this satirical play, Burska presents the imperfections of the artistic community around her with understanding and a lack of malice, but also with great precision. She does not so much “foul her own nest”, as indicate that the guano in it has been there for ages. She shows that the *artworld* and its language have been discredited, while at the same time, on another level, she ridicules the conventions she herself has chosen to use. The resulting multi-layered (self)ridicule prevents her assessment from coming off as harsh and one-sided. In both her plays and films, the dramaturgy is based on depicting the difficulties faced by the characters. The author rarely describes how these adversities are overcome, and the action usually stops when the situation becomes hopeless for the characters. The bitter-sweet, absurdist humor and grotesque poetics maintained in her works operate through conventions akin to those of the songs of the band Nagrobki [Tombstones],⁴ which produced the music for the drama *End of Violence* [*The End of Violence*, 2017], co-written with Magda Mosiewicz.

The dramatic form Burska uses in *The Nest* seems to clearly belong to another time. Joanna Krakowska noted that Burska made us of the “rancid language of drama”,⁵ in part because the performative turn had not yet appeared, and in part because the script was so bizarre, even though we’re used to such conventions and do not really notice its peculiarities. There is

2 Rozmowa z Bogną Burską. „Kocham sztukę współczesną”, w: Bogna Burska, *Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować*, Bytom 2013, s. 129.

3 Zob. np. Karol Sienkiewicz, *Mirosław Balka w Tate Modern*, „Dwutygodnik” 2009, nr 10, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/562-miroslaw-balka-w-tate-modern.html> [dostęp: 20 I 2021].

4 Piotr Szwed napisał kiedyś artykuł o wiele mówiącym tytule *Nowe formy frajerstwa*, w którym pada także nazwa zespołu Nagrobki. Dramaty Burskiej bliskie są przedstawianiu frajerstwa, ale temu samoponiżeniu towarzyszy przekonanie, że frajerstwo nie jest kondycją wyjątkową, a raczej stanem wszystkich ludzi. Zob. Piotr Szwed, *Nowe formy frajerstwa*, „Dwutygodnik” 2017, nr 5, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/7190-nowe-formy-frajerstwa.html> [dostęp: 15 I 2021].

5 Rozmowa prowadzona przez Iwonę Kurz, 6 X 2015, https://youtu.be/K_jnjHuqfKo [dostęp: 19 I 2021].

2 Rozmowa z Bogną Burską. „Kocham sztukę współczesną”, in: Bogna Burska, *Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować*, Bytom 2013, p. 129.

3 See, e.g., Karol Sienkiewicz, *Mirosław Balka at Tate Modern*, „Dwutygodnik” 2009, no. 10, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/562-miroslaw-balka-w-tate-modern.html> [accessed: 20.01.2021].

4 Piotr Szwed once wrote an article with the telling title *New Forms of Suckerdom*, in which the band Nagrobki was also mentioned. Burska’s dramas are closely akin to depictions of suckers, but this self-deprecation is accompanied by a conviction that being a sucker is not an exceptional condition, but rather the condition of all people. See: Piotr Szwed, *New Forms of Suckerdom*, „Dwutygodnik” 2017, no. 5, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/7190-nowe-formy-frajerstwa.html> [accessed: 15.01.2021].

5 Interview with Iwona Kurz, 6.10.2015, https://youtu.be/K_jnjHuqfKo [accessed: 19.01.2021].

zmieniająca się liczba zgłosek w wersach oraz porwana narracja, dojmująco nieprecyzyjna i niestabilna. Burska podczas swojego pierwszego czytania performatywnego (*Bitwa warszawska*, 2014) myliła się, zaciągała, łamał się jej głos. Narratorka dramatów wyraża wahanie i wskazuje na ograniczenia własnej wiedzy, daleko jej do postaci wszechwiedzącej. W didaskaliach *Gniazda* stwierdza: „nie wiem, ile może to trwać, żeby ludzie nie wyszli”, w *Stolku* „od jakiegoś czasu słysząc zbliżającego się konia”; świat przedstawiony jest niekonkretny i niedookreślony. Bohaterki mówią „jakby z satysfakcją”, często wykonują czynności przypominające inne, ostatecznie nierozpoznane przez narratorkę, która jest jedynie świadkinią sceny, przygląda się jej kątem oka. W *Końcu przemocy* druga z narratorek, o inicjałach MM⁶, wywołuje efekt obcości, pytając uprzejmie postać-aktorkę: „Może pani czytać kwestie dziennikarki? Żeby się nie zagrywała na dwie role”. Wiele tu wahanie, wynikającego jednak nie tyle z niedojrzałości artystycznej, ile z poczucia braku pewników i kultywowania słabości jako stanu naturalnego. Świadoma nieudolność zderza się z niespotykanym słuchem środowiskowym i zmysłem obserwacji. Światy przedstawione w utworach Burskiej pełne są niedoskonałości, a uwaga nakierowana jest w nich na bieżące, uporczywe problemy społeczne i polityczne. Podmioty słabe, niedoskonałe, ułomne szamocą się w sieci uwikłań. Przedziwna sztuka porażki⁷ nie przystaje do światów wykreowanych przez artystkę, ponieważ bezradność bohaterów nie wynika z ich indywidualnych wyborów. Artystka gromadzi klęski polskie i światowe, dokumentuje fiasko systemów i zjawisk globalnych, nad jej bohaterami ciąży fatum o charakterze klasowym i historycznym.

Możliwość wielopoziomowych interpretacji utworów wynika z wieloznaczności czasu i miejsca akcji: *Stolek* to jednocześnie kontynuacja *Balladyny* i współczesny dramat o patchworkowych rodzinach, nieobecności mężczyzn i konkurujących ze sobą ich kolejnych partnerkach. *Przyjemna i pożyteczna* jest współczesną wersją *Rozważnej i romantycznej* Jane Austen, a także refleksją o absurdach późnego kapitalizmu i sytuacji pracownic. *Tyzyfone i Alekto* (2018) łączy biblijny opis stworzenia świata, historię Fausta, temat Eryinii, akceptacji przemocy w polskim społeczeństwie oraz legendę o krwi, związanej z antysemitkami przekonaniami⁸. W *Bitwie warszawskiej* (2013) Burska nawiązuje jednocześnie do powstania warszawskiego, bieżących podziałów społecznych, możliwej katastrofy w przyszłości, potencjalnego świata postapokaliptycznego i tytułowej bitwy warszawskiej. Ujawnia napięcia między konserwatywną a feministyczną generacją kobiet, pokazuje niezrozumienie „klasy kreatywnej” przez społeczeństwo i nastawioną pragmatycznie niższą klasę średnią. Wyłuskuje miałość współczesnej kultury popularnej, historyczne traumy związane z Zagładą (Żyd, mimo że opisany w didaskaliach, nie jest reprezentowany przez aktora⁹, nie ma prawa głosu, jest w końcu współcześnie nieobecny) i zrywami narodowymi (Mały Powstaniec także milczy). Bardziej

nothing more unnatural than its rhyming lines, which are particularly loose, unsophisticated doggerel. On top of that, there are anachronisms, run-on lines in unexpected places, a radically changing number of syllables in each line, and a “hijacked” narration, which is disturbingly imprecise and unstable. During her first performative reading, *Battle of Warsaw* (2014), Burska was confused, stuttered, and her voice broke. The narrator of the drama expresses hesitation and points to the limitations of her own knowledge; she is far from an omniscient character. In the stage directions for *The Nest*, Burska wrote: “I don’t know how long it should be so that people won’t leave”, and in *Stool*, “for some time now I’ve been hearing a horse approaching”; the world presented is nonspecific and undefined. The characters speak “with seeming satisfaction” and often perform actions that resemble others, that ultimately go unrecognized by the narrator, who merely witnesses the scene, watching out of the corner of her eye. In *The End of Violence*, the second narrator, with the initials MM,⁶ creates an effect of estrangement by politely asking the character-actress: “Can you read the journalist’s questions? So that I won’t have to play two roles”. There is hesitation here, resulting not so much from artistic immaturity as from a sense of insecurity and from cultivating weakness as a natural state. Conscious ineptitude is juxtaposed with an unparalleled ear for context and sense of observation. The worlds depicted in Burska’s works are full of imperfections, and their focus is on enduring and painful social and political problems. Weak, imperfect, flawed subjects are caught up in a web of entanglements. The strange “art of failure”⁷ is incompatible with the worlds created by the artist because the helplessness of the protagonists does not stem from their individual choices. The artist brings together Polish and global disasters, documenting the fiasco of global systems and phenomena, and her protagonists are burdened by a fate determined by social class and history.

The ambiguity of the time and setting of their action allows for these works to be interpreted on multiple levels: *Stool* is at once both a continuation of *Balladyna* and a contemporary drama about patchwork families, the absence of men, and competition among successive partners. *Pleasant and Useful* is both a contemporary version of Jane Austen’s *Sense and Sensibility* and a reflection on the absurdities of late capitalism and the situation of female workers. *Tisiphone and Alekto*, 2018 combines the biblical account of the creation of the world, the story of Faust, the theme of the Erinyes (the Furies), the acceptance of violence in Polish society, and the blood legend associated with anti-Semitic beliefs.⁸ In *Battle of Warsaw*, Burska simultaneously alludes to the Warsaw Uprising, current social divisions, a possible future catastrophe, a potential post-apocalyptic world, and the titular Battle of Warsaw. She reveals the tensions between conservative and feminist generations of women, shows how society, especially the pragmatically oriented lower-middle class, misunderstands the “creative class”. She explores the shallowness of contem-

6 Prawdopodobnie fragment napisany przez współautorkę, Magdę Mosiewicz, stąd inicjały.

7 Mam na myśli strategię queerowej porażki, zaproponowaną przez Jacka Halberstama. Zob. Jack Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Warszawa 2018.

8 Zob. np. Joanna Tokarska-Bakir, *Legenda o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008.

9 *Czytanie performatywne nowego tekstu Bogny Burskiej*, <https://artmuseum.pl/pl/doc/video-bitwa-warszawska-2014> [dostęp: 19 I 2021].

6 Most likely an excerpt written by the co-author, Magda Mosiewicz, hence the initials.

7 I am referring to the strategy of queer failure proposed by Jack Halberstam. See: Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham 2011.

8 See, e.g. Joanna Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008.

współcześni bohaterowie ostatecznie wykazują zainteresowanie, ale nie sobą nawzajem, tylko duchami przeszłości: Małemu Powstańcowi budują z troską chatkę, do Żyda część z nich odnosi się z wrogością, zakładając, że ukrywa kosztowności. Wszyscy są w jakiś sposób nieudolni i doświadczeni przez życie. Ojciec Feministki mówił jej, że nie nadaje się do niczego, jak wszystkie kobiety po trzydziestce. Radiosłuchaczka, która ledwie wiąże koniec z końcem, wspomina z nostalgią czasy, kiedy procesja kościelna paraliżowała całe miasto. „Trudno się nie modlić – mówi – jeśli trzeba przeżyć za 830 złotych miesięcznie”. Artysta Zaangażowany Społecznie chciał kiedyś malować, ale „to naprawdę nie miało sensu”. To on wpada na pomysł stworzenia schronienia dla Małego Powstańca, koncentruje się więc na historii, nie radząc sobie ze współczesnością. Nie potrafi działać, rozpalenie ogniska sprawia mu problem, dlatego wyręcza go sprzedawca sklepowy, zwany z dawna subiektem, co podkreśla jego sprawczość.

Właśnie w *Gnieździe* oraz w *Bitwie warszawskiej* Burska przedstawia zestaw zbliżonych postaci: Artystka Feministyczna i Feministka oraz Artysta Zaangażowany Społecznie i Artysta Krytyczny. Postaci te mogą odnosić się do samej Burskiej, która w swojej twórczości wyrażała treści feministyczne oraz związane z problemami społeczno-politycznymi. Jest to więc po części naśmiewanie się z samej siebie. Artystka Feministyczna w *Gnieździe* deklaruje, że używa w swoich pracach krwi, substancji będącej wizytówką Burskiej. Ośmieszenie tych dwóch figur to kompromitacja najbardziej widocznych i wpływowych konwencji artystycznych ostatniego trzydziestolecia w Polsce. Ich przedstawiciele w dramatach Burskiej nie wzbudzają sympatii. Artystkę Feministyczną poznajemy jako skupioną na sobie, egotyczną i egzaltowaną ekscentryczkę, która przejawia seksizm odwrócony (m.in. technikę uznaje „za zgubną, męską domenę”, bo tak mówiła jej mama). Artysta Krytyczny przypuszczalnie się zgubił i nie dotarł na czas, by przygotować wystawę, ze względu na to, że „rzeczywistość społeczna jest bardzo niebezpieczna”. Rzeźbi bicepsy w tłuszczu (aluzja do Josepha Beuysa i jego ulubionej materii) albo „kuje młotem” jak Artur Żmijewski, który stworzył w czasie studiów pracę *Młotek do zabijania ludzi* (1991). Figura Artysty Krytycznego wiąże się w *Gnieździe* z przemocowymi działaniami wobec publiczności („bardziej wkurwia mnie publiczność / mózdzierz na tę okoliczność”), szowinizmem („w dupie mam twoje ciało, ja mam działo / ono tu rozkwitnie ogniem”) i kompleksem męskości (po sugestii, że został wykastrowany, denerwuje się i wychodzi). Krytyczny i Feministyczna powielają te same schematy artystyczne: ona uprawia performans i sztukę ciała, przecina metaforyczną pępwinę za pomocą kości, odwołuje się do krzywd Medei i Ofelii, on interesuje się wojennymi gadżetami, myśli o ogłoszeniu manifestu, nie ma pomysłu na swój projekt. Stanowią dobre uzupełnienie, męski i żeński aspekt współczesnej artystycznej arogancji.

„Porażka jest w kapitalizmie tabu i zarazem jest nieunikniona” – pisała Agata Pyzik¹⁰. Przez to staje się właściwie nie porażką, a nieuchronnym, systemowym defektem. W monodramie *Przyjemna i pożyteczna* (2015) opowieść kelnerki zaczyna się jak zawieszony komputer. Bohaterka kilkukrotnie

porary popular culture, the historical traumas associated with the Holocaust (the Jew, though described in the stage directions, is not represented by an actor,⁹ has no voice, and is ultimately absent from the contemporary world) and national uprisings (the Little Insurgent is also silent). The more contemporary characters eventually express interest, though not in each other, but in the ghosts of the past: they caringly build a shelter for the Little Insurgent, some of them express hostility to the Jew, assuming he is hiding valuables. All are in some way inept and have faced ordeals in life. The Feminist’s father told her she was unfit for anything, like all women over thirty. The radio listener, who can barely make ends meet, recalls with nostalgia the days when a church procession would paralyze the entire city. “It’s hard not to pray,” she says, “if you have to survive on 830 zloty a month.” The socially engaged artist once wanted to paint, but felt that “it really didn’t make sense”. He is the one who comes up with the idea of building a shelter for the Little Insurgent, so he concentrates on history, rather than dealing with a present with which he cannot cope. He is unable to act, and making a fire is difficult for him, so he receives help from a shop assistant, a job once referred to in Poland as *subiekt*, which emphasizes this character’s agency.

In both *The Nest* and *Battle of Warsaw* Burska presents a similar set of characters: a Feminist Artist and a Feminist alongside a Socially Involved Artist and a Critical Artist. These characters may refer to Burska herself, who deals in her work with feminist topics and other, related socio-political issues. She is thus to some extent mocking herself. The Feminist Artist in *The Nest* declares that she has used blood in her works, a substance that is a trademark of Burska. By ridiculing these two figures, Burska is disparaging the most visible and influential artistic conventions of the last thirty years in Poland. Those who represent them in Burska’s plays do not evoke sympathy. We meet the Feminist Artist as a self-centered, egotistical, and exalted eccentric, who exhibits reverse sexism (among other things, she considers technology “a pernicious, male domain” because that’s what her mother used to say). The Critical Artist apparently got lost and didn’t arrive in time to prepare the exhibition, due to “social reality being so very dangerous.” He sculpts biceps in fat (an allusion to Joseph Beuys and his favorite material) or “hammers” like Artur Żmijewski, who created the work *Hammer to Kill People* (1991) during his studies. The figure of the Critical Artist is associated in *The Nest* with violent actions towards the audience (“I’m more pissed off by the audience/a mortar for the occasion”), chauvinism (“I don’t give a fuck about your body, I have a cannon/it will blossom in flames”), and a masculinity complex (after someone suggests that he has been castrated, he gets upset and leaves). Critical and Feminist Artists replicate the same artistic patterns: she practices performance and body art, cuts the metaphorical umbilical cord with bones, references the wrongs of Medea and Ophelia; he, in turn, is interested in military gadgets, thinks about delivering a manifesto, and has no idea for his project. They are a good complement, the male and female aspects of contemporary artistic arrogance.

powtarza to samo zdanie, podkreślając żmudność rutynowych aktywności wykonywanych podczas sezonowej, letniej pracy w Sopocie. Utwór dotyczy krytyki neoliberalnej wiary w sukces i produktywność, pokazuje także, że wykluczenie ekonomiczne zwykle ma płęć. Dobitnym przykładem neoliberalnego absurdu staje się tu zwolnienie sprzątających na uniwersytecie pań i zatrudnienie w ich miejsce studentów prawa na umowę zlecenie. Hipsterskie lokale wcale nie zostają bez winy w umacnianiu nierówności: „Pracowała też w kilku knajpach dla nowoczesnej, lewicującej, a przynajmniej dobrze ubranej młodzieży i wiecznie młodych intelektualistów w samym centrum stolicy, ale tam też nie płacą na czas. A za zbitą szklaną miskę potrącają 60 złotych, czyli 8 razy więcej niż ta miska kosztuje w IKEI. [...] trzeci raz zwolniono ją przez telefon, szefowa po psychologii w fikuśnym turbanie i butach od młodych polskich projektantów orznęła ją na 400 złotych, każąc się jej jednocześnie zastanowić nad sobą i swoją przyszłością”. Kolejna firma, Robax, po setkach pozwów od pracowników reguluje już podstawowe kwestie, ustala z pracownikami zakres obowiązków i regularnie im płaci, a „aż” cztery z dziesięciu osób dostają umowę o pracę. „Mój Boże, nie mam siły słuchać, że inni mają gorzej” – podsumowuje główna bohaterka.

Tytuł monodramu – jak wspomniałam – odnosi się do powieści *Rozważna i romantyczna* Jane Austen, w której główną aktywnością kobiet jest polowanie na dobrą partię, co wcale nie jest łatwą pracą. Napisana dwieście lat temu powieść okazuje się zaskakująco aktualna, sytuacja ekonomiczna kobiet nie uległa od tego czasu tak wielkim zmianom, jak mogłoby się wydawać. Kobieta staje się w *Przyjemnej i pożytecznej* alegorią pracy (wykonuje realnie trudne i nieatrakcyjne zajęcia), będąc jednocześnie „przyjemną i pożyteczną” z punktu widzenia mężczyzny. Jedna z opisywanych postaci, wpłątana w sieć przemocy ekonomicznej i społecznej, nie zdaje sobie z tego do końca sprawy, chociaż – w groteskowy sposób – doświadcza psychosomatycznych objawów, sugerujących, że nie czuje się komfortowo (podczas seksu z Jamesem „ból w stopach staje się [...] nieznośny”).

W dramatach Burskiej kobiety zasadniczo znajdują się w gorszej sytuacji niż mężczyźni, to one jednak mają podmiotowość i starają się działać, choć tym samym umacniają istniejące nierówności. Mężczyźni zazwyczaj są postaciami drugoplanowymi i epizodycznymi, kompensują własne słabości (Artysta Krytyczny i Artysta Zaangażowany), są nieobecni (Stolek), przedstawieni jako nieudolni, a przede wszystkim jako bezpośredni sprawcy przemocy i wykluczenia. W *Końcu przemocy* artystka zdaje się polemizować z konserwatywnym psychologiem Stevenem Pinkerem, autorem *Zmierzchu przemocy*, który twierdzi, że współczesna epoka jest jej pozbawiona. Porównanie do stanu sprzed setek lat nie jest jednak dla ofiar współczesnej przemocy zbyt pocieszające. W *Tyzofone i Alekto* pojawia się epizodycznie męska postać ammosesualna, owładnięta obsesją na punkcie prawa do posiadania broni. Jedna z bogiń opowiada o uwspółcześnionej postaci ojca: zawsze naruszał dobre samopoczucie córki, ulegał słabościom, nie dojrzał do odpowiedzialności, jednocześnie kompulsywnie dążąc do ustatkowania, mimo że „ślamazarny śluz lubieżności wylewa mu się spod kołnierzyka”. Burska nie przedstawia męskich postaci

“Failure is both taboo and inevitable in capitalism,” writes Agata Pyzik.¹⁰ Because of this, it does not actually become a failure, but an inevitable, systemic defect. In the monodrama *Pleasant and Useful* (2015), as the waitress tells her story, she stutters like a computer that’s frozen up. The character repeats the same sentence several times, emphasizing the tediousness of the routine activities performed during her seasonal summer job in Sopot. The piece is a critique of the neoliberal belief in success and productivity, and shows that economic exclusion is usually gendered. A clear example of neoliberal absurdity is the dismissal of university cleaning ladies and their replacement with contracted law students. Hipster establishments are not at all blameless in reinforcing inequality: “She also worked in several pubs for modern, leftist, or at least well-dressed young people and eternally young intellectuals in the very center of the capital, but they don’t pay on time there either. And for a broken glass bowl they deduct 60 zloty, which is eight times more than the price of that bowl at IKEA. [...] The third time she was fired over the phone; her boss, a psychology graduate in a fancy turban and shoes from a young Polish designer, rips her off for 400 zloty, telling here at the same time to think about herself and her future.” After hundreds of lawsuits from employees, another company, Robax, begins to regulate basic work issues, outlines with employees the scope of their responsibilities, pays them regularly, and “as many as” four out of ten people get an employment contract. “My God, I don’t have the strength to hear that others have it worse”, concludes the main character.

The title of the monodrama – as I mentioned – refers to the novel *Sense and Sensibility* by Jane Austen, in which women’s main activity is hunting for a good partner, which proves not at all an easy job. Written two hundred years ago, the novel turns out to be surprisingly up-to-date; the economic situation of women has not changed as much since then as one might think. In *Pleasant and Useful*, the woman becomes an allegory of work (she performs difficult and unattractive jobs), while at the same time being “pleasant and useful” from a man’s point of view. One of the characters described, enmeshed in a web of economic and social violence, is not fully aware of her situation, although – in a grotesque way – she experiences psychosomatic symptoms suggesting that she is uncomfortable (during sex with James, “the pain in her feet becomes [...] unbearable”).

In Burska’s plays women are generally in a worse situation than men, yet they are the ones who have subjectivity and try to act, although by doing so they reinforce existing inequalities. Men are usually secondary and episodic figures compensating for their own weaknesses (the Critical Artist and the Committed Artist), or they are absent *Stool*, or they are depicted as incompetent, or (and above all) as direct perpetrators of violence and exclusion. In *The End of Violence* the artist seems to argue with conservative psychologist Steven Pinker, author of *Twilight of Violence*, who claims that the modern era is devoid of violence. However, comparisons to the situation hundreds of years ago are not very comforting for the victims of contemporary violence. In *Tisiphone and Alekto*, a male “ammosesual” character appears repeatedly, obsessed with the right to bear arms. One of the goddesses talks about the

pozytywnie, wydaje się jednak, że nie wynika to z odwróconego seksizmu, ze stosowanego z zasady stereotypu, ale z realnej socjologicznej, współczesnej sytuacji: to mężczyźni są sprawcami przemocy, to oni akceptują agresję, to oni w większości wspierają autorytarne i niedemokratyczne instytucje i rządy, nie płacą alimentów i nie zajmują się swoimi dziećmi, to oni sankcjonują dyskryminację, rywalizację i brak empatii¹¹. Erynie, bohaterki dramatu, stanowią ucieleśnienie fantazji o kobiecej zemście: „kiedy przyjdą ogolić nasze głowy, wszystkie węże wpiją im się w palce”. To także psychologiczne figury, które pozwalają na wyobrażenie odwetu za wszystkie niegodziwości, gwarantki przywrócenia utraconej równowagi. W świecie bez bogów wyobrażona sprawiedliwość nie nadchodzi.

W utworach Burskiej rzadko pada choćby sugestia możliwego sposobu na naprawienie defektu, wyjście z impasu, załagodzenie sytuacji. Jeśli pojawia się rozwiązanie, to jest ono prowokacyjnie absurdałne, jak w *Końcu przemocy*, gdzie propozycja naprawy polega na stworzeniu dwóch odrębnych państw, którego obywatelami byłiby ludzie z paszportem białym lub czerwonym. Nietety, tytułowy koniec przemocy polega raczej na zapewnieniu sobie świętego spokoju i pozwoleniu, aby na agresję narażeni byli inni, a zwłaszcza inne, kobiety i dzieci z rodzin „czerwonych”, czyli grupy, która normalizuje przemoc. Wszystkie utwory Bogny Burskiej wywołują chroniczne napięcie, stan nie do końca przyjemny, łagodzony od czasu do czasu humorem. Są emocjonalnie wymagające i intensywne, silne związane z cielesnością – w *Tyzyfone i Alekto* w tle słychać dźwięk przypominający pompowanie krwi, kurczenie się naczyń krwionośnych, sugestywne bulgotanie.

Sytuacja odniesienia sukcesu pojawia się w dramatach Burskiej jeden, jedyny raz – w *Buncie Głuchych* (2018). Jedyni ludzie, którzy osiągają zamierzone cele, to osoby z niepełnosprawnością, nienormatywne z punktu widzenia większości. Protest na Uniwersytecie Gallaudeta w 1988 roku, skutkujący powołaniem pierwszego w historii g/Głuchego rektora, poprzedziły jednak tysiące lat okrutnych eksperymentów, których celem było ustalenie, jaki był pierwszy język na świecie. W *Buncie Głuchych* znajdziemy więcej przykładów braku porozumienia, *lost in translation*, przerywania komunikacji, skarg, które przemieniają się w manię prześladowczą („zawsze kłamiesz”, „wyprowadzasz mnie z równowagi”, „nic nie można powiedzieć”, „pamiętaj, że ja już nie mam na to siły”, „nie sprzątasz, wszystko rośnie, rzeczy jedne na drugich, zawsze byłaś chora, nie chciałaś wstawać”, „brzydko jadłaś”). Częściowo emancypujący charakter przedstawienia oddają działania chóru, komunikującego się z publicznością za pomocą polskiego języka migowego. Ewelina Godlewska-Byliniak celnie pisała, że: „tu już nie chodzi o pokazanie performatywnej siły języka migowego, ale o włączenie go w ramy swoistego, innego języka artystycznego, który nie jest ani głosowy, ani gestyczno-przestrzenny, ale jest swoistym ciałem-głosem i ciałem-gestem”¹².

modernized figure of the father: continually upsetting his daughter’s sense of well-being, succumbing to his weaknesses, lacking maturity and responsibility, while compulsively striving to settle down, even though “the slimy mucus of lust spills out from under his collar”. Burska does not present male characters in a positive light, but this seems not to be the result of reverse sexism, of applying a stereotype as a rule, but of the actual contemporary sociological situation: men are the perpetrators of violence, they condone aggression, they support authoritarian and undemocratic institutions and governments, they do not pay alimony or take care of their children, they sanction discrimination, rivalry and a lack of empathy.¹¹ The Erinyes, the protagonists of the play, embody the fantasy of female revenge: “when they come to shave our heads, all the snakes will bite their fingers”. They are also psychological figures that allow us to imagine a means of retaliating against wickedness, guaranteeing the restoration of a lost balance. In a world without gods, imagined justice never arrives.

In Burska’s works there is rarely even a suggestion of a possible way to fix the defect, to break out of the impasse, to ease the situation. If a solution does appear, it is provocatively absurd, as in *The End of Violence*, where the proposal for repair consists of creating two separate states, the citizens of which would be people with white or red passports. Unfortunately, the titular end of violence is more about ensuring one’s undisturbed peace of mind and allowing others – and especially others of non-male sex, women and children from “red” families, the group that normalizes violence – to be exposed to aggression. All of Bogna Burska’s works evoke a chronic state of tension, a state not entirely pleasant, relieved occasionally by humor. They are emotionally demanding and intense, strongly connected with carnality – in *Tisiphone and Alecto* one can hear in the background a sound resembling blood pumping, blood vessels contracting, a suggestive bubbling.

A successful situation occurs in Burska’s plays once and only once – in *Revolt of the Deaf* (2018). The only people who achieve their goals are people with disabilities, non-normative from the point of view of the majority. However, the protest at Gallaudet University in 1988, which resulted in the appointment of the first ever d/Deaf president, was preceded by thousands of years of cruel experiments to determine what the world’s first language was. In *Revolt of the Deaf* we find more examples of disagreement, *lost in translation*, interrupted communication, complaints that turn into persecutory mania (you always lie”, “you drive me mad”, “you mustn’t say anything”, “I don’t have the energy for this”, “you never clean, everything just piles up, one thing on top of the other, you’re always sick, you don’t want to get up”, “you eat like a pig”). The semiemancipatory nature of the performance is reflected in the actions of the choir, communicating with the audience using Polish Sign Language. Ewelina Godlewska-Byliniak accurately wrote that: “it is no longer

11 Co potwierdzają statystyki. Badania socjologiczne dowodzą, że dużo większego poparcia dla nacjonalistycznych i radykalnie frakcji udzielają młodzi mężczyźni niż młode kobiety. Zob. *Młodzi w Europie Środkowej 2020. Wyniki badania w Polsce*, oprac. Filip Pazderski, https://www.isp.org.pl/uploads/download/mlodzi-w-europie-srodkowej-2020-wyniki-badania-w-polsce_pl_1611065642.pdf [dostęp: 19 I 2021]. Według stanu na 12 VII 2020 dłużników alimentacyjnych płci męskiej jest w Polsce 17 razy więcej niż żeńskiej (265 569 vs. 15 978). Zob. <https://alebank.pl/kim-jest-polski-dluznik-alimentacyjny-%E2%80%92-w-maju-2020-r-kwota-zaleglosci-wynosila-ok-114-mld-zl> [dostęp: 19 I 2021].

12 Ewelina Godlewska-Byliniak, *Polski teatr odkrywa język migowy*, „Dialog” 2019, nr 3, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/polski-teatr-odkrywa-jezyk-migowy> [dostęp: 19 I 2021].

11 This is confirmed by statistics. Sociological studies have proven that young men give much more support to nationalist and radical-right factions than young women. See: Filip Pazderski, *Youth Attitudes on Politics and Democracy: Poland*, https://www.isp.org.pl/uploads/download/youth-attitudes-on-politics-and-democracy-in-poland_en_1615652.pdf, [accessed: 19.01.2021]. As of 12 July 2020, in Poland males are 17 times more likely than females to fail to pay child support (265,569 vs. 15,978). See: <https://alebank.pl/kim-jest-polski-dluznik-alimentacyjny-%E2%80%92-w-maju-2020-r-kwota-zaleglosci-wynosila-ok-114-mld-zl/#:~:text=Z%20danych%20zgromadzonych%20w%20Rejestrze%20D%C5%82u%C5%B3w%20B3w%20B3w%20InfoMonitor%20wynika%2C%20C5%BCe,si%C4%99%20z%20p%C5%82acenia%20dzieciom%20aliment%C3%B3w> [accessed: 19.01.2021].

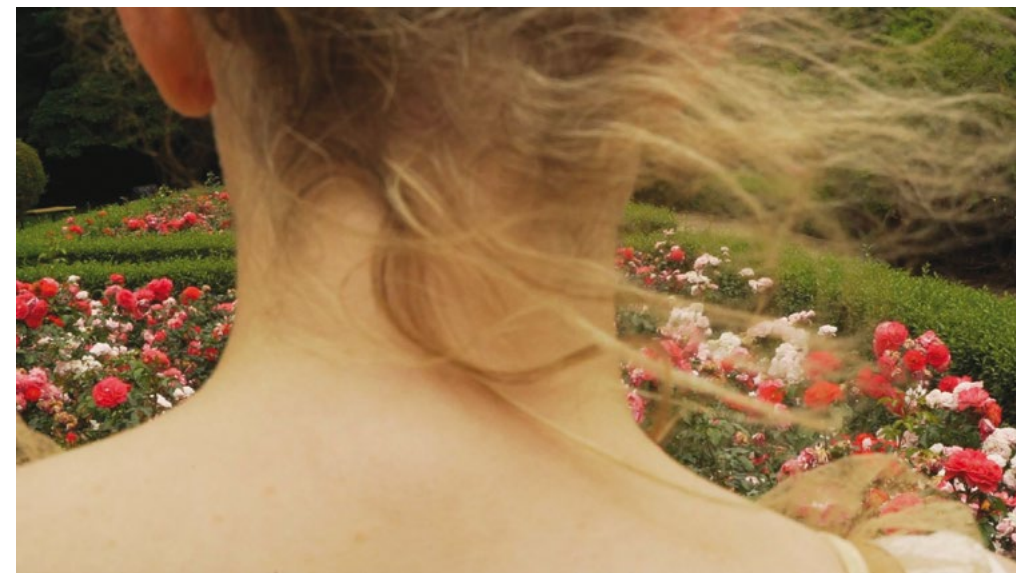
Queerowość dramatów Burskiej polega na dziwaczności, nieprzystawalności do konwencji i podziałów gatunkowych. Za bardzo teatralne dla świata sztuk wizualnych, a jednocześnie łamiące niepisane zasady współczesnej dramaturgii, utwory Burskiej ze względów finansowych bywają wystawiane co najwyżej kilka razy. Nieczęsto decydują się na to instytucje galeryjne a widzowie świata sztuki i tak nie mają w zwyczaju wielokrotnego oglądania tych samych przedstawień. O tej nieprzystawalności pisał Witold Mrozek, odnotowując, że *Koniec przemocy* „znalazł się w [...] finale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej. Oczywiście nie wygrał, bo nie takie rzeczy się tam promuje – mało «literackie», ale i mało «dramatyczne», za to z mocnym konceptem”¹³.

Utwory Burskiej funkcjonują w kilku różnych mutacjach, liniach rozwojowych. Poszczególne realizacje można oglądać w formie dramatów wystawianych w galeriach i muzeach (czasem na scenie teatralnej, choć nigdy jeszcze w regularnym repertuarze), jako dokumentację, a także w wersjach filmowych, bardziej rozbudowanych wizualnie niż spektakle z publicznością. Burska wykorzystuje też formułę słuchowiska, performatywnego czytania i publikacji tekstu dramatycznego. Jej twórczość stawia opór, jest osobna, nie na (swoim) miejscu. Artystka chce prowokacyjnie nazwać swoją pracownię magisterską Pracownią Prób i Błędów.

about showing the performative power of sign language, but about including it within the framework of a different, specific artistic language, which is neither vocal nor gestural-spatial, but is body-voice and body-gesture specific”.¹²

The queerness of Burska’s dramas lies in their bizarreness, in their failure to conform to conventions and genre divisions. Too theatrical for the world of visual arts, and at the same time, breaking the unwritten rules of contemporary drama, Burska’s works are, for financial reasons, only staged a few times at most. Galleries rarely decide to do so, while viewers from the art world are not used to seeing the same performances over and over again. Witold Mrozek wrote about this incompatibility, noting that *The End of Violence* “reached [...] the finals of the Gdynia Drama Award. Of course it didn’t win, because that’s not the kind of thing that’s promoted there – it’s not very ‘literary’, but also not very ‘dramatic’, though it features a strong concept”.¹³

Burska’s works function in several different mutations and lines of development. Individual works can be seen in the form of dramas staged in galleries and museums (sometimes on a theater stage, though never yet in the regular repertory), as documentaries, as well as in film versions, more visually refined than live performances with an audience. Burska also reaches audiences by means of radio theater, performative readings and the publication of her scripts. Her work expresses resistance, separateness, being out of (one’s) place. The artist provocatively wants to call her MA studio “the Studio of Trials and Errors”.



Bunt Głuchych, kadr z filmu, 47 min.,
tekst i reżyseria Bogna Burska,
współpraca i zdjęcia
Magda Mosiewicz, Zachęta –
Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2018

film still from *Revolt of the Deaf*, 47 min.,
script and direction Bogna Burska,
co-operation and photographs
Magda Mosiewicz, Zachęta –
National Gallery of Art, Warsaw, 2018