

AGATA ŁUKSZA

„O, NĘDZARZ, KTO TAKIEJ ROZKOSZY NIE CZUJE”

Komuna// Warszawa

CEZARY IDZIE NA WOJNĘ

reżyseria: Cezary Tomaszewski,
realizatorzy: Bracia (Agnieszka
Klepcka, Maciej Choraży), Antoni
Grałek, Tomasz Kowalski, Justyna
Wąsik, Klaudia Hartung-Wójciak
premiera: 8 lipca 2017

Wchodząc na przedstawienie *Cezary idzie na wojnę* w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego, otrzymujemy kilkustronicowy śpiewnik. Śpiewać nie trzeba, ale można. W środku – poza osamotnionym Haendlem – wyłącznie pieśni Moniuszki przepisane ze słynnego *Śpiewnika domowego*. Każdy zna przynajmniej jedną z nich. Niektórzy zapewne wszystkie. To właśnie Moniuszko – przyglądający się nam z ustawionego na scenie portretu – staje się kluczem otwierającym przenikający polską kulturę romantyczny dyskurs kiczowatego militarizmu lub też militarnego kiczu, sprzężony z fantazją o męskości silnej, sprawnej i bohaterskiej. Polifoniczny spektakl Tomaszewskiego opiera się na zaskakujących zestawieniach – jak czytamy w programie, „*Popołudnie fauna*” Niżyńskiego spotyka się z pieśnią Moniuszki w męskiej przebierałni, ćwiczenia aerobowe z wojenną symfonią Szostakowicza – jednak Moniuszko niezaprzeczalnie stanowi podstawową tkankę tej „campowej

rewii performatywnej” pokazywanej na scenie Komuny// Warszawa.

Przedstawienie *Cezary idzie na wojnę* powstało w ramach realizowanego od wiosny 2017 roku cyklu *Przed wojną/wojna/po wojnie* w odpowiedzi na bieżące wstrząsy polityczne oraz zachodzące procesy społeczne na świecie i w kraju. Premiera *Cezarego...* miała miejsce na początku lipca, tuż po wizycie w Warszawie Donalda Trumpa, który zachwycił się w swoim przemówieniu, wygłoszonym na placu Powstańców, heroiczną przeszłością Polski. Z tą przeszłością, jej żywotnością we współczesności i wmontowanym w tę przeszłość modelem męskości mierzy się Cezary Tomaszewski, artysta znany z niekonwencjonalnych inscenizacji klasyki, a zwłaszcza przedstawień muzycznych zespołu Capella Cracoviensis (m.in. przedstawienie *m.m.m. barokowa uczyta*, czyli madrygały Monteverdiego wystawione w barze mlecznym).

Tytuł spektaklu skłania do postawienia dwóch fundamentalnych pytań: jaki Cezary? I na jaką wojnę? Główny bohater przedstawienia, nieprzypadkowo noszący takie samo imię jak reżyser, jest bowiem bohaterem zwielokrotnionym. I to nie romantycznie rozdartym na pół. Cezarych jest aż pięciu, każdy inaczej wygląda, inaczej się zachowuje i jest w innym wieku, łączy ich za to strój gimnastyczny. Krótkie spodenki, sportowa kurtka, treningowe buty, czarna torebka przewieszona na ukoś. Jednego Cezarego gra zresztą Weronika Krówka, która/który mówi o sobie zaledwie tyle, że jest „muzykalna” i przez cały spektakl akompaniuje na pianinie pozostałym czterem

Cezarym, tworzącym męski kwartet wokalny (Michał Dembiński, Oskar Malinowski, Bartosz Ostrowski, Łukasz Stawarczyk). Już sam zabieg rozbicia pojedynczego i spójnego Cezarego na Cezarego o wielu głowach i różnych głosach, również w znaczeniu fizycznej barwy głosu, zdradza reżyserską krytykę idei stabilnego i mocnego „ja”. Wielość Cezarych w przedstawieniu odpowiada chociażby historycznej ewolucji jednostkowej podmiotowości, a tym samym podważa próbę stworzenia ostatecznej i jednolitej definicji każdej ludzkiej egzystencji.

Z koncepcją rozproszoną, wielorakiej podmiotowości koresponduje „rewiowa” struktura spektaklu. Zamiast należyte uporządkowanej, klasycznie zorganizowanej akcji dramatycznej, Tomaszewski wciąga widzów w kalejdoskopowy wir wokarno-tanecznych, indywidualnych i zbiorowych popisów, świetnie wykonanych przez aktorów, którzy mieszają porządki estetyczne i umiejętnie kruszą granicę między śmiechem a powagą.

Na jaką wojnę idzie Cezary? Na jakąkolwiek, chciałoby się powiedzieć. Tak długo, jak długo w walce można potwierdzić swoją męskość, a wraz z nią systemową przydatność, cel wojny nie odgrywa decydującej roli. Niewątpliwie jednak w polskim kontekście kulturowym, głęboko osadzonym ideowo

w XIX wieku, Cezary wybiera się walczyć o niepodległość swojego narodu. A raczej wybrałby się, gdyby tylko jako nastolatek nie dostał wojskowej kategorii E (do 2009 roku w Polsce obowiązywał przymusowy pobór do wojska, obecnie ma miejsce „kwalifikacja wojskowa”).

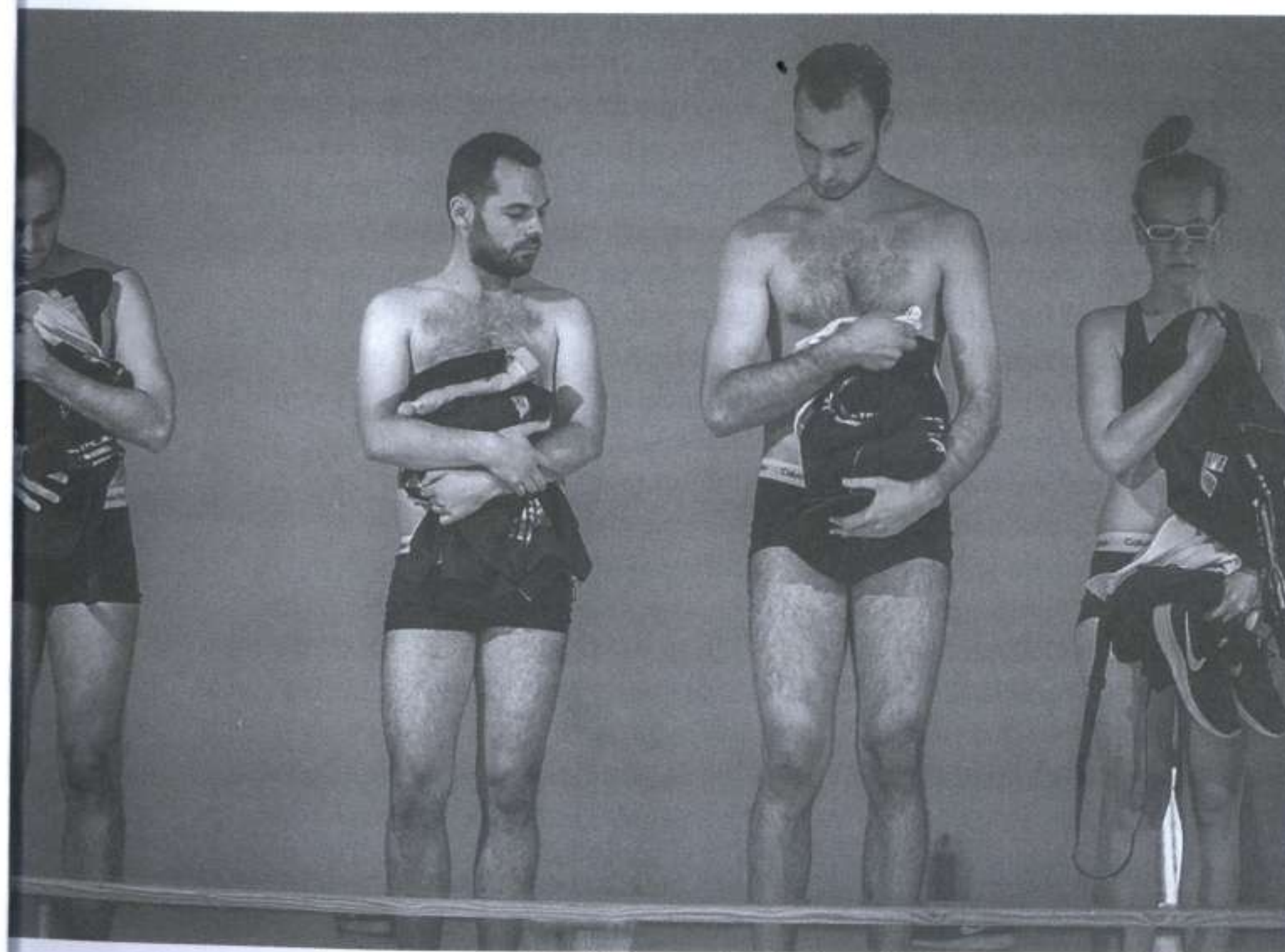
Ta kategoria E, oznaczająca całkowitą nieprzydatność do służby wojskowej, zarówno w czasie wojny, jak i pokoju, boleśnie uwiera Cezarego, godząc w jego poczucie wartości i męskości, o ile pozostają one zgodne z polskim paradygmatem. W rzeczywistości kulturowej, w której mężczyznę ocenia się w odwołaniu do etosu rycerskiego, oficjalnie i urzędowo potwierdzona nieemożliwość walki implikuje wyrzucenie poza męską wspólnotę opartą na solidarności towarzyszy broni (*in spe*). Precyzyjny katalog chorób i ułomności fizycznych i psychicznych, uniemożliwiających uzyskanie kategorii A, który odczytuje na początku przedstawienia Michał Dembiński, kontrastuje z nie mniej precyzyjnym opisem pożądanego męskiego ciała, które taką kategorię zapewnia, uprawniając zarazem do uczestniczenia w męskich fantazjach (zob. Theweleit, 2015). Biowładza realizuje się zatem poprzez drobniązkową kwalifikację i parametryzację męskich ciał w upokarzającym procesie

ewaluacji i selekcji. Oczywiście, równoczesny komizm i tragizm tak zawiązanej sytuacji scenicznej wynika z wydobycia przemocowego – w wymiarze symbolicznym – charakteru poboru z jednej strony, a powszechnymi do 2009 roku próbami uniknięcia służby i fałszowania zaświadczeń lekarskich z drugiej.

Cezary postanawia udowodnić, że na kategorię A zasługuje, a tym samym spełnia kulturowe normy męskości. Zwielokrotniony tańczy, śpiewa, przeży się i gimnastykuje, wykorzystując niemal wyłącznie własne ciało jako narzędzie „autopromocji” i autodefinicji, dowodząc jednak przede wszystkim arbitralności i kiczowatości wspomnianych norm i doszczętnie „queerując” polską męskość. Widownia, z początku niepewna, w jakim stopniu konfrontacja queerowego podmiotu z wojskową dyscypliną i opresyjnym modelem męskości w warunkach niekończącego się paradygmatu romantycznego może być zabawna, skoro z pewnością wiąże się z niewyobrażalnie trudnymi doświadczeniami, w końcu pozwala sobie na swobodny śmiech, który staje się możliwy, gdy powagę kiczu zastępuje campowy dystans i samoświadoma ironia.

Myślę tutaj o „kiczu” tak, jak pisał o nim Milan Kundera w książce *Nieznosna lekkość bytu*, w której zawarł bodaj najtrafniejszy traktat o kiczu, jaki kiedykolwiek powstał. W ujęciu Kundery, źródłem kiczu jest „kategoryczna zgoda na byt”, chodzi bowiem o taki obraz świata „w którym gówno jest zanegowane i wszyscy się zachowują jakby nie istniało” (Kundera 1996, s. 187). Kundera przekonuje, że kicz pozostaje „estetycznym ideałem wszystkich polityków” (tamże, s. 189), a tym samym społeczeństwa rządzone przez jeden ruch polityczny żyją „w krainie kiczu totalnego”, gdzie wszystko, co kicz narusza, jest pospiesznie eliminowane. Wreszcie Kundera pisze, że „kicz jest parawanem zasłaniającym śmierć” (tamże, s. 191), a gdy tylko uświadomimy sobie kłamstwo kiczu, traci on nad nami władzę.

Być może wielkość przedstawienia Tomaszewskiego polega



na „odklamaniu” romantycznego kiczu z podziwu godną delikatnością, bo przecież kicz „jest wzruszający jak każda inna ludzka słabość” i „przynależy do ludzkiego losu” (tamże, s. 193). Przy całej opresyjności paradygmatu, w który pozornie chciałby się wpisać (i uzyskać kategorię A), ale który na każdym kroku rozsadza (gestem i słowem), Cezary przejawia jakąś nieokreśloną tkliwość wobec niego, niejako rozpoznając zakodowane głęboko w nas samych kiczowate dziedzictwo romantyzmu, przekazywane z pokolenia na pokolenie między innymi w popularnych pieśniach Moniuszki. Oto wojna jako pole chwały, bitwa jako źródło rozkoszy i sensu, sprężysti mężczyźni w nieskazitelnych mundurach, młode i sprawne ciała w solidarnej walce o ojczyznę, z portretem pięknej ukochanej zatkniętą za klapą.

Gdy świta, powita na hełmie mym
kita,
Zadzwoni miecz w dłoni, gdy słucham
rzeń koni,
Poranna mię surma gotowym
znajduje.
O, nędzarz, kto takiej rozkoszy nie
czuje.
Z potrzeby w potrzebę i z cwału
w cwał,
Ze szanica na szaniec, i z wału na wał!
To rozkosz, to rozkosz jedyna,
Rycerska przyczyna, rycerski to tan!
(*Pieśń wojenna*, muz. Stanisław
Moniuszko, tekst Józef Kościelski)

Tak wygląda kicz wojny i kicz męskości wpisany we współczesną politykę militarną, a ugruntowany w dobie nieistniejącej państwowości polskiej, tak wygląda kłamstwo wojny, w którym z pola wizualności usuwa się rozerwane przez pocisk zwłoki, zdeformowane i okaleczone ciała, brud, smród i hałas bitewnego pola.

Tomaszewski nie obnaża jednak kłamstwa kiczu poprzez brutalistyczne przywołanie śmierci i gówna. Zamiast tego ukazuje nieprzystawalność i nieredukowalność ciała do tak zdefiniowanej męskości. Pieśni Moniuszki wyznaczają zakres męskich pragnień,

zarazem wyznaczając w tonacji serio ramy polskiej kultury, definiując prawdziwą męskość, prawdziwy patriotyzm, a także – co w przedstawieniu jedynie zasugerowano – prawdziwą kobiecość („Wstydem dziewczę płonie, / wstydz się, dziewczę, wstydz!”). Tomaszewski zderza pieśni Moniuszki – rewelacyjnie wykonywane przez kwartet Cezarych – z polimorficzną choreografią, w której mieszają się porządki estetyczne, dyscyplinarne, czasowe, cielesne i płciowe. Figury baletowe przechodzą w sekwencje popowe, a ciało tańczące staje się ciałem na musztrze. Nawet jeśli każda choreografia zakłada trening (a tym samym dyscyplinę) ciała, to jednak każdy z przywołanych wariantów ćwiczenia ciała wyrasta z odmiennych założeń i zmierza ku odmiennym celom, pozostając nośnikiem i wytworem odmiennej ideologii.

Co więcej, wobec ciała militarnego wymaga się zwartości, spójności, wertrykalności, a przy tym pewnej kancistości, szorstkości i prezencji niezgodnej z bardziej plastycznym i elastycznym ciałem tancerza. Rewelacyjnie uchwycił ten wojskowo-romantyczny ideał, podszyty nowoczesnym faszyzmem, Piotr Polak jakło Fluwio w inscenizacji *Dramatów księżniczek* Elfriede Jelinek w 2009 roku w warszawskim Teatrze Dramatycznym, kiedy samotnie paradował po scenie żołnierskim krokiem w czarnych spodenkach, wysokich butach, z dumnie wyprężoną nagą pierśią. Prezentował wówczas ciało niezawodne, pozostające w pełnej gotowości do czynu, silne i samowystarczalne. Ciała w spektaklu Tomaszewskiego są inne. Męczą się, widać po nich trud i wysiłek fizyczny, aktorzy nie próbują ukrywać własnych ograniczeń, niektóre figury z kolei celowo wykonują pokracznie. Coraz gorzej performują wymaganą męskość – choreografia przedstawienia zakłada ukazywanie słabnących ciał zarówno na świadomym, jak i nieświadomym poziomie. Z tego też powodu powaga treningu sprężona z powagą normy nie może się utrzymać, zostaje rozbrojona w kampowo-queerowym geście dekonstrukcyjnego mieszania porządków i otwartej demonstracji

miękości, różnorodności i niedoskonałości trenowanych ciał.

Tomaszewski uderza również – bardzo dosłownie – w zakładaną heteroseksualność męskiego ciała (kategorii A), wpisaną w tak skrojoną ideologię narodową i politykę militarną. Jedną z wykonywanych pieśni Moniuszki w spektaklu jest utwór *Trzech Budrysów (Ballada litewska)* do wiersza Adama Mickiewicza, opowiadający o trzech synach starego Litwina, którzy wyruszyli walczyć za ojczyznę na trzech różnych frontach, lecz każdy – za radą ojca – przywiózł sobie do domu „Laszkę” na żonę („Bo nad wszystkie ziem branki miłsze Laszki kochanki”). W spektaklu Tomaszewskiego rewelacyjne wykonanie tej pieśni przez Michała Dembińskiego „zaburza” towarzyszącemu pantomima – syn przywozi bowiem jako brankę nie Laszkę..., a Lacha.

Cezary idzie na wojnę to przedstawienie kameralne, skromne, niemal ubogie pod względem scenografii, sprowadzonej do jednej ławki gimnastycznej i pianina, wykonywane na z zasady „gołej” scenie przy Lubelskiej. Tym lepiej pracują zatem ciała i głosy aktorów jako podstawowe nośniki znaczenia, jako narzędzia campowej krytyki demontujące romantyczno-narodowo-militarny kicz, który narzuca mężczyznom określony sposób bycia i prezencji oraz wytycza granice pragnienia i fantazji. W zabawnej, a jednak trochę strasznej „campowej rewii performatywnej” Tomaszewski uprawia genealogię polskiej męskości, mierząc się z dziedzictwem polskiego romantyzmu („antropocentrycznego, narodowego i chrystianistycznego”, by przywołać słowa Marii Janion z jej listu do Kongresu Kultury w 2016 roku), które w dalszym ciągu wyznaczają węzłowe punkty w polskim dyskursie publicznym.

Bibliografia:

- Kundera, Milan, *Nieznosna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996.
Partyga, Ewa, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016.
Theweleit, Klaus, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, M. Herer, Warszawa 2016.