

Przemoc na deskach (teatru)

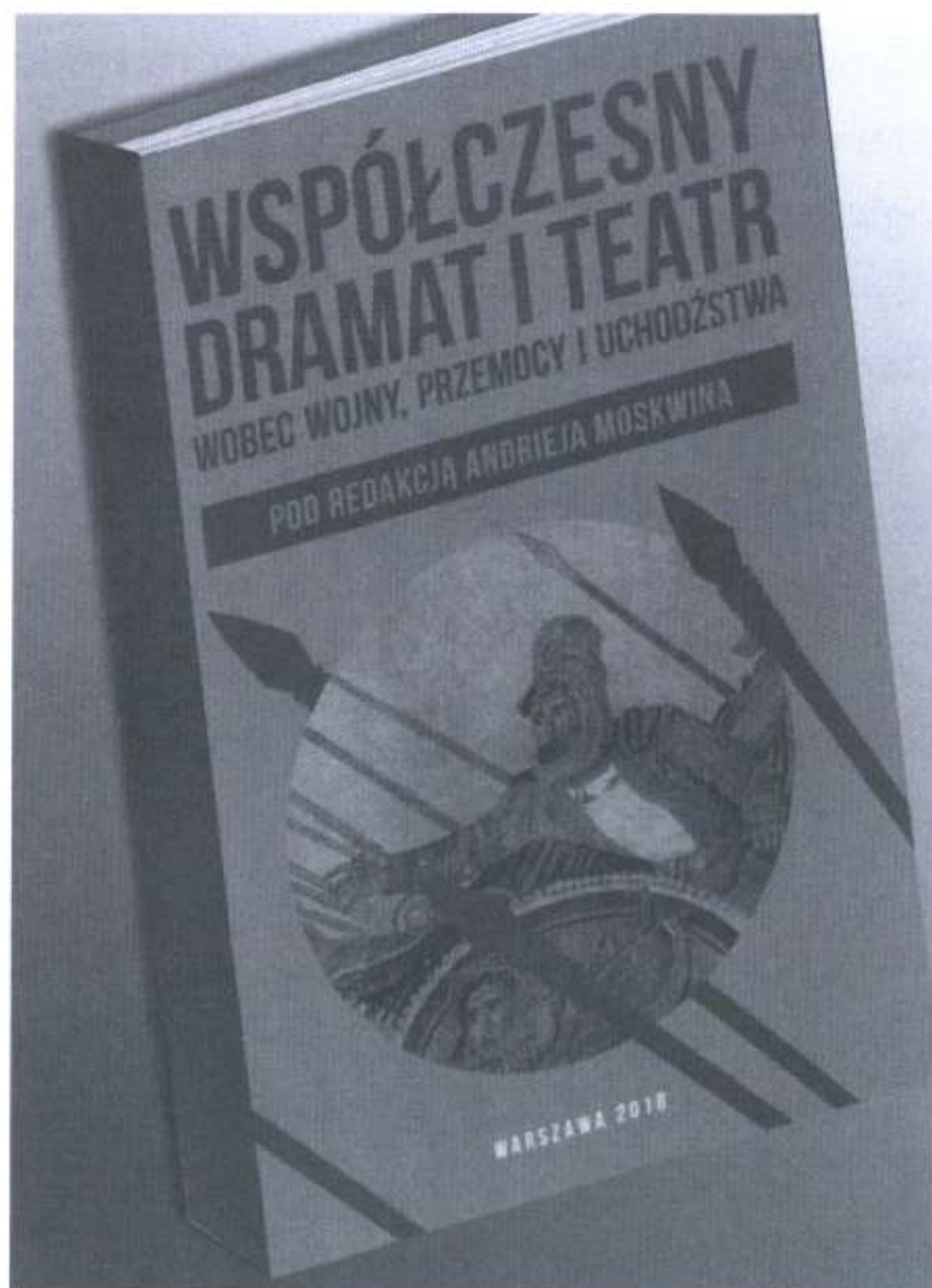
AUTOR: PIOTR JAKUBOWSKI

■ Wojna, przemoc, okrucieństwo, tragiczna konieczność opuszczenia swojej ojczyzny i wyruszenia w pełną niebezpieczeństw wyprawę w nieznaną – wszystko to dociera do nas, mieszkańców „lepszego świata” (określenie Artura Domosławskiego), wyłącznie przez różne formy zapośredniczenia: lekcje historii, doniesienia medialne, wreszcie przekazy artystyczne, w tym teatralne. Tematyka ta – na co zgodnie wskazują autorki i autorzy tekstów zebranych w dwóch tomach zatytułowanych *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa* – obecna była w teatrze zachodnim praktycznie od zawsze, wystarczy przywołać uzależnienie katartycznego oczyszczenia od przedstawienia na scenie zjawisk budzących „litość i trwogę”, spływający krwią teatr Szekspirowski czy program „teatru okrucieństwa” Antonina Artauda. Różne jednak przybierała oblicza i różne pełniła funkcje. Współcześnie – jak wskazuje redaktorka pierwszego tomu, Anna Korzeniowska-Bihun, w tekście otwierającym zbiór – teatralne przedstawianie „widoków cudzego cierpienia” ująć należy w ramy szerokiej, i częstokroć nadużywanej, kategorii zaangażowania, etycznej odpowiedzialności reżyserów i dramaturgów. Wpisuje się to w przeobrażenia samych instytucji teatralnych, które coraz chętniej wchodzi w dialog i współpracę ze swoimi lokalnymi środowiskami, inicjują debaty na istotne kwestie publiczne, wreszcie wyręczają nieudolne w tym zakresie instytucje państwowe w rozwiązywaniu ważkich problemów społecznych, takich jak integracja obcokrajowców czy ochrona praw grup mniejszościowych i wykluczonych. Akademicka krytyka teatralna nie mogła nie odnotować tych przemian i tendencji, czego owocem są omawiane dwa tomy.

Już na starcie należy zaznaczyć, że cierpią one na przypadłość wielu tzw. zbiorówek pokonferencyjnych¹ – nierówny poziom oraz rozproszenie tematyczne prezentowanych tekstów. I chociaż to ostatnie obowiązkowo przedstawia się jako atut, odwołując się do szerokiego spektrum poruszanych zagadnień, nieczęsto pojawiają się takie realizacje, w których zebrane wypowiedzi zostałyby zorganizowane w spójny wywód czy uruchamiałyby nadrzędną perspektywę, syntetycznie ujmującą omawiane zagadnienie. Zdecydowanie częściej mamy do czynienia z kompilacją luźno, jeśli w ogóle, powiązanych ze sobą partykularnych punktów widzenia naukowców skupionych na swoich poletkach badawczych. I tak jest właśnie w omawianym przypadku – autorki i autorzy zabierają czytelników w wędrówkę od klasyki: *Dziadów* Dejmka czy *Umarłej klasy* Kantora, przez migawki z twórczości wybranych dramaturgów i reżyserów Europy Środkowo-Wschodniej i Rosji (z dwukrotną wycieczką do kanadyjskiego Quebecu), po „reportaż tańczony” czy wykorzystanie środków teatralnych w glottodydaktyce. W efekcie

poszczególne teksty mogą zainteresować czytelników, którym bliska jest konkretna tematyka badawcza, niełatwo jednak sobie wyobrazić, by ktoś mógł być poznawczo usatysfakcjonowany lekturą całości. Uspójnieniu omawianego zbioru nie sprzyja ponadto fakt, że redaktorzy obydwu tomów (drugi opracowany został przez Andrieja Moskwina) nie uzgodnili ze sobą wielu dość ważnych w praktyce wydawniczej kwestii: począwszy od formatu i szaty graficznej (okładki, jedna w miękkiej, druga w twardej oprawie, utrzymane są w zupełnie odmiennych konwencjach; w obydwu tomach wykorzystano też inne fonty), przez podzielenie zebranych tekstów na szersze bloki tematyczne (porządek taki wprowadzono jedynie w pierwszym tomie), na solidnej redakcji językowej i korekcie skończywszy (należy tę troskę o tę kwestię wykazali się wyłącznie twórcy tomu drugiego).

Poza wyznaczonymi w tytule obszarami tematycznymi – wojna, przemoc, uchodźstwo – teksty można podzielić na dwa rodzaje: artykuły przekrojowe oraz interpretacyjne *case studies*, ze zdecydowaną przewagą tych ostatnich, przy czym ich autorki i autorzy w wielu wypadkach nie sprostali „ciężarowi gatunkowemu” podejmowanej tematyki, na płaszczyźnie teoretyczno-problemowej ledwie wykraczając poza rekonstrukcję fabuły czy opisy rozwiązań reżyserskich. Trwające od dekad dyskusje na temat (etycznej) zasadności, ale też (estetycznej) możliwości reprezentacji przemocy i okrucieństwa za pomocą narzędzi sztuki jedynie sporadycznie znajdują odzwierciedlenie w zebranych tekstach. Ślady takie odnaleźć można na przykład w artykułach Oliwii Kasprzyk o twórczości węgierskiego reżysera Kornéla Mundruczó, w tekście Tomasza Kaczmarka – jednym z najlepszych w obydwu tomach – poświęconym teatralnym dziełom Jeana Geneta w inscenizacjach Agaty Dudy-Gracz, czy wreszcie w przeprowadzonej przez Agatę Balsamo analizie *Chrabąszczy* Mariana Pankowskiego pod kątem Freudowsko-Lacanowskiej teorii traumy i jej semiotycznej reprezentacji (choć wywód autorki bywa trudny do zrozumienia, a materia interpretowanego tekstu momentami nie do końca daje się podporządkować proponowanej wykładni). Częściej jednak zamiast pogłębionych analiz autorzy bezkrytycznie serwują czytelnikom obiegowe generalizacje typu: współczesny świat „hołduje dehumanizmowi i materializmowi, [...] zasady moralne tracą swą moc. Ich miejsce zajmuje pieniądź” (t. 1, s. 74), młodsze pokolenia są „odporne na myślenie” (t. 1, s. 85), a „na świecie tak już jest, że człowiek jest zainteresowany najbardziej przecież sobą” (t. 2, s. 154), czy mocno problematyczne, delikatnie rzecz ujmując, stwierdzenia w rodzaju: „przemoc w kulturze wielu narodów jest mocno zakorzeniona i nadal oddziałuje na społeczeństwo” (t. 1, s. 44), czasem



TYTUŁ / **WSPÓŁCZESNY DRAMAT I TEATR WOBEC WOJNY,
PRZEMOCY I UCHODŹSTWA**

REDAKCJA / **ANNA KORZENIOWSKA-BIHUN (TOM 1),
ANDRZEJ MOSKWIN (TOM 2)**

WYDAWCA / **KATEDRA STUDIÓW INTERKULTUROWYCH EUROPY
ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO**

MIEJSCE I ROK / **WARSZAWA 2018**

połączone z błędami logicznymi: „doświadczenia wojenne, czy to obozowe, czy holokaustowe [sic!], są nieprzedstawialne, ponieważ wszystkie próby obejrzenia [skoro są nieprzedstawialne, to co mielibyśmy oglądać? – P.J.] tego ludobójczego teatru [??] prowadzą, po pierwsze, do uruchomienia koła traumy, po drugie – zagrażają naszej spójnej i stabilnej czasowości, która umożliwia nam zachowanie swej jedności” (s. 183). Akurat z żadnego z wymienionych powodów – jakkolwiek je rozumieć – nie sposób wyciągnąć wniosku otwierającego przytoczony cytat (dodajmy, że przy okazji zapoznane zostają także ważne rozważania Giorgia Agambena czy Georges’a Didi-Hubermana dotyczące tego, jakie konsekwencje pociąga za sobą deklaracja niemożliwości reprezentacji Zagłady). Przykład otwierającego drugi tom artykułu Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej przynosi wszelako nadzieję, że zarówno o przedstawianiu przemocy, jak i o niebezpiecznych tendencjach naszych czasów można pisać w sposób znacznie ciekawszy.

Koniec końców, mimo obecności wysoce wartościowych opracowań, gros z zebranych tekstów stanowi przyczynek do dyskusji na temat nie tyle teatralnych i dramaturgicznych przedstawień wojny i przemocy, ile standardów publikacyjnych w świecie akademickim. Solidny poziom redakcji naukowej oraz skrupulatna praca recenzencka powinny doprowadzić do tego, że niektóre artykuły nie ukazałyby się w tym kształcie, albo nawet nie zostałyby dopuszczone do druku. Trudno jednak tego oczekiwać, jeśli tekst, którego obecność zdaje się najmniej uzasadniona w całym zbiorze, wyszedł spod pióra redaktora drugiego tomu. Artykuł *Agresja i przemoc: przyczynek do problematyki* nie dość, że ani słowem nie odnosi się do tematyki teatralnej, to jeszcze stanowi w pełni odtwórcze wyliczenie najpierw słownikowych definicji, a następnie dość arbitralnie wybranych badań nad tytułowymi kategoriami i ich teoretycznych opracowań. Autorski wkład, poza pracą kompilatora, ogranicza się tu do skonkludowania, że „poruszone przykłady [...] są bardzo ważne i powinny zostać uwzględnione w badaniach” (t. 2, s. 96). Z kolei tekst

Agnieszki Zgrzywy, mimo że opisuje bardzo ciekawy i budujący przykład inscenizacji dramatu *Ja & cekaemista* Jurija Kławdijewa przez studentów z Ukrainy, utrzymany jest w potocznym stylu i okraszony „pamiętnikowymi” wyznaniem autorki.

Całość ratują pojedyncze teksty. Pierwszy tom otwiera nieobiektywna – w sposób zadeklarowany – opowieść Piotra Rudzkiego o przemocy instytucjonalnej (obcinane dotacje, cenzura prewencyjna, ingerencje w skład osobowy) oraz symbolicznej (narzucanie „właściwej linii” proponowanego repertuaru), jakiej doświadczają instytucje teatralne ze strony obecnych władz. Analizowanym przykładem jest sytuacja Teatru Polskiego we Wrocławiu jeszcze za czasów, kiedy dyrektorem był Cezary Morawski (z miazdzącą krytyką jego działań), a jako przykład oporu – i źródło nadziei na lepsze – autor przedstawia oddolną inicjatywę Teatr Polski w Podziemiu. Rudzki wprowadza także, kontynuowaną i w innych tekstach, refleksję nad politycznym wymiarem teatru (politycznym w szerokim sensie, obejmującym zasady i wartości, jakimi powinna kierować się wspólnota). Teatr – jak wskazuje badacz za Hannah Arendt – będąc miejscem realnego spotkania żywych ludzi, z samej swej istoty stanowić by miał dziedzinę sztuki szczególnie predysponowaną do krytycznej analizy zbiorowych problemów i niepokojów.

To też tłumaczy, dlaczego spośród wymienionych w tytule kategorii zdecydowanie najwięcej uwagi autorki i autorzy poświęcili problematyce uchodźstwa. Jako najbardziej aktualna kwestia – skoro nas, uprzywilejowanych obywateli Zachodu, nie dotyczą niebezpieczeństwa wojny, a jedynie ich skutki pod postacią rzesz migrantów poszukujących tu „lepszego życia” – stała się ona tematem licznych dramatów, spektakli i performansów. W kilku tekstach przywoływani są chociażby *Podopieczni* Elfriede Jelinek – dramat dwukrotnie wystawiony na deskach polskich teatrów: w 2015 roku w reżyserii Katarzyny Deszcz (Teatr Nowy w Zabrzu) i rok później w adaptacji Pawła Miśkiewicza (Narodowy Stary Teatr w Krakowie) – czy *Wściekłość TV* Mai Kleczewskiej (Teatr

Powszechny w Warszawie, 2016), również na podstawie tekstu austriackiej noblistki. Na szczególne uznanie zasługuje w tym kontekście artykuł Anety Głowackiej, której udało się połączyć przekrojowe spojrzenie, obejmujące reakcje polskich twórców teatralnych na tzw. kryzys migracyjny, z rzetelnym omówieniem poszczególnych spektakli i odniesieniem do literatury przedmiotu próbującej zdiagnozować źródła społecznej ksenofobii, której ofiarami padają przybysze z Afryki i Bliskiego Wschodu. Analogiczne interwencje, tym razem w świecie teatru tańca, przedstawił Stefan Drajewski, który na tę okoliczność ukuł nawet pojęcie „reportaż tańczony”. To ciekawa próba rozszerzenia pola gatunku o kolejne medium i system semiotyczny, jednakże już zastosowany przez autora język analizy, w którym fachowa terminologia przeplata się z prostym opisem spektakli, a także wprowadzona typologia „tańczonych reportaży” budzą zasadnicze wątpliwości. Definicjom poszczególnych typów daleko do ścisłości, ich zakresy wzajem się nakładają (trudno stwierdzić, czym tak właściwie różni się opcja „narracyjno-relacyjna” od „dramatycznej”), a zasada przyporządkowania bywa co najmniej niejasna: dlaczego na przykład „reportaż tańca”, który „zawiera wszystkie cechy gatunku, czyli: aktualność, dokumentalną prawdziwość, formę oryginalnego utworu artystycznego”, miałby być „metaforyzujący” (no i wreszcie – co stanowi o jego *differentia specifica*, pozwalającej odróżnić go od pozostałych typów)?

Tematyka uchodźcza wiąże się bezpośrednio, co oczywiste, z kolejną z tytułowych kategorii, a mianowicie – wojną. Dla większości badaczek i badaczy podstawową płaszczyznę odniesienia stanowią tu jednak nie tyle aktualne konflikty zbrojne w Syrii, Iraku czy Afganistanie, ile druga wojna światowa i Zagłada. To one bowiem, co można wnosić z częstotliwości nawiązań w obydwu tomach, stanowią swoisty archetyp grozy i okrucieństw wojennych dla zachodniego, a może nie tylko, świata. Tzw. kryzys uchodźczy – jak wskazuje Marcin Chruściel – podobnie jak wydarzenia sprzed prawie już osiemdziesięciu lat „skłaniają do przemyślenia idei założycielskich naszej cywilizacji”, która „stoi wobec wyzwania uzasadnienia swojej racji bytu po Shoah” (t. 2, s. 214). I choć stwierdzenie o „śmierci człowieka i cywilizacji” trącić może pewną przesadą, to jednak badacz – podobnie jak Artur Pełka w swojej doskonałej interpretacji wspomnianych *Podopiecznych* Jelinek – wskazuje, że nasz stosunek do przybyszów stanowi swoisty test człowieczeństwa, jakiemu zostajemy poddani; tym bardziej że wyposażeni w nowoczesne technologie komunikacyjno-medialne nie możemy utrzymywać, że nie wiemy, jaki dramat wydarza się każdego dnia w basenie Morza Śródziemnego, tej „kolebce cywilizacji i przyjaznym ludziom akwenie” (t. 1, s. 131). Przestrzeń teatralna – jak sugeruje Pełka – może stać się „symbolicznym azylem” dla migrantów. Symbolicznym, ale też jak najbardziej realnym – dopowiada Aneta Głowacka – która uważa, że kolejnym etapem, po przedstawianiu losu współczesnych uchodźców i uwrażliwianiu nań, powinny być „innego rodzaju działania, choćby integracyjne, włączające migrantów do wspólnoty obywateli, a Polakom dające szansę na przełamanie stereotypów i pokonanie lęków przed obcymi” (t. 1, s. 104).

Twórcy teatralni podejmujący temat uchodźstwa dzielą się przy tym na „nas” – a przynajmniej tych spośród nas, którzy kierując się wrażliwością na los najbardziej uciśnionych, próbują walczyć z rozsianą wokół migrantów atmosferą uprzedzeń, niechęci i projekcyjnych lęków – i „ich”, czyli tych, którzy na własnej skórze zaznali uchodźczego losu i teraz próbują zakomunikować, ale i przepracować, swe doświadczenia za pomocą środków teatralnych (w omawianych tomach piszą o nich

Renata Jakubczuk oraz Sylwia Kucharuk). Na tym tle rysuje się – zaszyfrowany przez Pełkę – powrót kategorii podmiotu piszącego do dyskusji teatrologicznych. Autor/autorka dramatu – nie jako figura tekstualna, lecz żywa osoba o określonym usytuowaniu społecznym i biografii, uwikłana w relacje i wektory władzy – „staje się ważnym elementem w debacie nad publiczną rolą teatru” (t. 1, s. 128).

Kolejna istotna gałąź refleksji dotyczy teatralnych form komunikacji przemocy, traumy, cierpienia – mogą one mieć charakter bardziej katarsyczny (kierując widza w stronę empatii, zadumy, współodczuwania) lub interwencyjny (dążąc do przeciwdziałania, niezgody, protestu). Obydwie te formy – i to jest również ważna obserwacja płynąca z wielu tekstów – nie pozwalają widzowi przyjąć pozycji biernego obserwatora, bezpiecznie umoszczonego na widowni i odgradzonego „czwartą ścianą” od scenicznych działań. Jedną z autorek, Oliwia Kasprzyk, mówi wprost – za Hansem-Thielem Lehmannem – o przejściu od „pokazywanego bólu” do „(współ)przeżywanego bólu” (t. 1, s. 52). Omawiająca twórczość Mateia Vişnieca – uciekiniera z Rumunii rządzonej przez Ceauşescu – Sylwia Kucharuk wskazuje z kolei, za pomocą jakich środków teatralnych autor próbuje sprawić, by publiczność choć w niewielkim stopniu doświadczyła losu uchodźców.

Czyniąc tematem swoich dzieł doświadczenia oparte na przemocy, wykluczeniu, opresji, twórcy starają się poruszyć odbiorców – nie tylko poinformować ich (a raczej przypomnieć) o ogromie zła i nieszczęść, które każdego dnia dotyczą mieszkańców tego najlepszego ze światów, ale też zmobilizować do (przeciw)działania, zaktywizować, przemienić. By to uczynić, teatr nie może być jednak – jak słusznie wskazuje Tomasz Kaczmarek – „repliką migawek, którymi karmiony jest widz telewizji czy namiętny użytkownik cyberprzestrzeni. Takie widoki nie bulwersują, ponieważ człowiek już się do nich przyzwyczaił: brutalność powszedniała” (t. 2, s. 31). Odwrotną, acz równie niepożądaną, reakcją na ukazywanie ludzkiego cierpienia jest czerpanie z niego przyjemności bliskiej tej, jaka towarzyszy konsumpcji treści pornograficznych. „Apetyt na obrazy przedstawiające ciała umęczone jest prawie tak silny jak na wizerunki ciał nagich”² – pisała Susan Sontag, nawiasem mówiąc, wielka nieobecna omawianego zbioru. Teatr, jako domena imitacji, tylko z pozoru wolny jest od tego zagrożenia. I nie chodzi tu wyłącznie o, jakże częste we współczesnych spektaklach, wykorzystywanie zaczerpniętych z mediów czy Internetu materiałów audiowizualnych (na przykład we *Wściekłości* TV Kleczewskiej publiczność na ekranach obserwuje akt dekapitacji dokonany za pomocą noża), ale też o takie realizacje jak opisywany przez Oliwię Kasprzyk teatr Kornéla Mundruczó, w przypadku którego widzowie zaczynają drżeć o zdrowie aktorów i zastanawiać się, czy nie pospieszyć im na ratunek (co stanowi dość radykalną formę zaangażowania widza w przedstawienie). Trzeba zatem szukać – między Scyllą znieczulicy a Charybdą pornografizacji – nowych narzędzi i środków wyrazu, nowych form kooperacji i dialogu, kierując się, jak wskazuje Artur Pełka, „moralnym imperatywem nakazującym wstawienie się za potrzebującymi” (t. 1, s. 129). Tylko w ten sposób teatralne obrazy przemocy i cierpienia można uczynić, by tak rzec, produktywnymi – takimi, które uwrażliwią widzów, poruszą ich, wytrąca z wygodnej pozycji tych, których to nie dotyczy, i zaktywizują do działania. ■

1 ■ Obydwa tomy stanowią pokłosie sesji naukowej zorganizowanej w dniach 25–26 listopada 2017 roku przez Pracownię Badań nad Teatrem i Dramatem w Europie Środkowo-Wschodniej działającą przy Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego.

2 ■ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Kraków 2010, s. 52.