

Agata Adamiecka-Sitek

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza (PL)

ORCID: 0000-0001-8131-2679

Przyjemność stawiania- się-mniejszościowym

Abstract

The Pleasure of Becoming-Minoritarian

The article discusses Tomasz Śpiewak's *Żaby* (*The Frogs*), directed by Michał Borczuch at Warsaw's Teatr Studio (2018). The author analyses the non-obvious politicality of the production. She reveals its passage (unique in Polish theatre) between minoritarian identity politics, manifested in strong gestures of camp and gay aesthetics, and the Deleuzian- Guattarian politics of becoming-other, realized through the liberated work of production-desire as the most important social force. What is really at stake in this performance is to propose a project of a new community, radically reformulating the post-Romantic models of our collective (un)consciousness. In reconstructing this project, the author of the article also reveals strategies of using and displacing ancient themes not only from *The Frogs*, but also *The Clouds* and *The Birds* by Aristophanes, *Alcestis* by Euripides, as well as motifs from vase painting. Appositely displaced, classical antiquity was used here to construct the community's spiritual dimension around the most profoundly understood Dionysian motifs of the elimination of the dualism of life and death.

Keywords

Michał Borczuch, identity politics, political theatre, gay theatre, camp, sexuality, community

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest *Żabom* Tomasza Śpiewaka w reżyserii Michała Borczucha w warszawskim Teatrze Studio (2018). Autorka poddaje analizie nieoczywistą polityczność przedstawienia. Odślania wyjątkowy w polskim teatrze pasaż, jaki się tu dokonuje między mniejszościową polityką tożsamościową, manifestującą się w mocnych gestach kempowej i gejowskiej estetyki, a rozumianą w duchu Gilles'a Deleuze'a i Félixa Guattariego polityką stawania-się-innym, realizowaną poprzez uwolnioną pracę produkcji-pragnienia jako najważniejszej siły społecznej. Prawdziwą stawką tego przedstawienia jest zaproponowanie projektu nowej wspólnoty, radykalnie przeformułującego postromantyczne wzorce naszej zbiorowej (nie)świadomości. Rekonstruując ów projekt, autorka odsłania zarazem strategię wykorzystania i przemieszczenia motywów antycznych – nie tylko *Żab*, ale też *Chmur* i *Ptaków* Arystofanesa, *Alkestis* Eurypidesa oraz motywów z malarstwa wazowego. Odpowiednio przemieszczony antyk posłużył tu bowiem do zbudowania wymiaru duchowego wspólnoty rozwiniętego wokół najgłębiej pojętych dionizyjskich motywów zniesienia dualizmu życia i śmierci.

Słowa kluczowe

Michał Borczuch, polityka tożsamościowa, teatr polityczny, teatr gejowski, kemp, seksualność, wspólnota

Odształcenie

W *Żabach* Tomasza Śpiewaka¹ w reżyserii Michała Borczucha wielokrotnie powraca motyw kolorów antyku. „Ten cały antyk, drodzy państwo, nam się wydaje, że jest on biały, a on wcale nie jest biały, tylko wyblakły. Jakbyśmy zobaczyli w kolorach i barwach, tak jak to było namalowane, toby się okazało, że to wszystko jest pstrokate” – mówi Krzysztof Zarzecki, grający Krzyśka grającego Dionizosa. „Jaki pstrokaty? – pyta w innym miejscu. – Z naszego punktu widzenia to nawet wydaje się czarny, tak czarny, że aż nie chce się tam wchodzić”². Ta dwoista perspektywa patrzenia na antyk, w której „pstrokaty” żywioł seksualnej energii namiętnie łączy się z czarną otchłanią śmierci, organizuje narrację *Żab*, choć spektakl ani na chwilę nie osuwa się w banalną konstatację o nierozzerwalnym splocie Erosa i Tanatosa. Z właściwą sobie wolnością, która tym razem nosi pewne znamiona prowokacji, Borczuch używa teatralnego medium, żeby skonstruować opowieść zanurzoną tyleż w intensywnym doświadczeniu egzystencjalnym, ile w nieoczywistym, ale równie intensywnym żywiole wywrotowej polityczności. Teatr repertuarowy, zorganizowany wokół idei kanonu dramatycznego i nadal służący przede wszystkim utwierdzeniu dominujących narracji i społecznych dystynkcji, znakomicie nadaje się do takich akcji dywersyjnych.

Żaby z Teatru Studio są, w mojej opinii, jednym z najważniejszych przedstawień ostatnich dekad w polskim teatrze – a zarazem jednym z najsłabiej zrozumianych i odczytanych przez krytykę. Wiąże się to zapewne z radykalną strategią twórców, nierozpoznaną, bo świadomie nam obcą i przekraczającą „horyzont oczekiwań” teatralnej „wspólnoty interpretacyjnej”, by posłużyć się znanymi terminami Stanleya Fisha. W artykule poddam analizie nieoczywistą, a według mnie niezwykle skuteczną polityczność przedstawienia. Będzie mnie interesował wyjątkowy w polskim teatrze pasaż między mniejszościową polityką tożsamościową, manifestującą się w mocnych gestach kampowej i gejowskiej estetyki, a rozumianą w duchu Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego polityką stawania-się-innym, realizowaną poprzez uwolnioną pracę produkcji-pragnienia jako najważniejszej siły społecznej. W moim przekonaniu wysoką stawką tego przedstawienia jest zaproponowanie projektu nowej wspólnoty,

¹ Program spektaklu dopowiada: „Inspirowane *Żabami*, *Chmurami*, *Ptakami* Arystofanesa, improwizacjami aktorskimi, *Kurtyzaną* i *pisklętami*, czyli krzywym zwierciadłem namiętnego działania albo inaczej *studium chaosu* Krzysztofa Niemczyka – brata, pieśnią o skrzyni Tadeusza Zarzeckiego – syna oraz malarstwem wazowym”, *Żaby* Śpiewaka, reż. Michał Borczuch, prem. 6 maja 2018, Teatr Studio w Warszawie.

² Tomasz Śpiewak, *Żaby*, ten i kolejne cytaty na podstawie pliku elektronicznego scenariusza, porównane z rejestracją wideo i zaktualizowane na podstawie nagrania spektaklu. Materiały udostępnione przez Teatr Studio w Warszawie.

radykalnie przeformułującego postromantyczne wzorce naszej zbiorowej (nie)świadomości. Rekonstruując ów projekt, będę się starała odsłonić strategię wykorzystania i przemieszczenia motywów antycznych – nie tylko *Żab*, ale też *Chmur* i *Ptaków* Arystofanesa, *Alkestis* Eurypidesa oraz motywów z malarstwa wazowego. Pstry i czarny antyk posłużył tu bowiem do zbudowania wymiaru duchowego wspólnoty rozwiniętego wokół najgłębiej pojętych dionizyjskich motywów zniesienia dualizmu życia i śmierci. Przekraczając w ten sposób horyzont romantyzmu i chrześcijaństwa, twórcy wypracowali utopijną genealogię nowej wspólnoty.

Borczech i Śpiewak nie przypadkiem zainstalowali się ze swoim projektem w szacownej mieszkańskiej instytucji, która stała się ulubionym rezerwuarem motywów i metafor klasycznej psychoanalitycznej narracji o rodzinnych afektach determinujących życie indywidualnych podmiotów i strukturę społeczną. Celowo wyeksponowali fakt, że mówią z miejsca, w którym produktywność pragnienia zredukowana jest uporczywie do ograniczonego systemu przedstawień i ich interpretacji pracujących na rzecz edypalizacji, a więc zuniwersalizowanej heteronormy doskonale spojonej z urządzeniami kapitalizmu. Z miejsca, w którym z obsceniczną dosłownością realizuje się to, co Gilles Deleuze opisuje jako proces „redukcji fabryk nieświadomego do sceny teatralnej, do Edypa, Hamleta; redukcji społecznych inwestycji *libido* do inwestycji rodzinnych, przypisania pragnienia do płaszczyzny rodzinnej Edypa raz jeszcze”³. Tak zdefiniowany teatr, podobnie jak powracająca w spektaklu figura rodziny i motyw prokreacji, są twórcom potrzebne. To właśnie one staną się przestrzenią przemieszczania, przedmiotem deterytorializacji.

Nie mam pewności, czy *Anty-Edyp* leżał na reżyserskim stoliku obok cytowanej w programie *Historii seksualności* Michela Foucaulta, ale zamierzam dowodzić, że strategia twórców zmierza w stronę tego, co Deleuze i Guattari określili jako praktykę stawania-się-mniejszościowym czy też stawania-się-innym. Mimo silnych akcentów polityki tożsamościowej, ostentacyjnego, mocnego gejestwa, któremu spektakl udziela głosu, ostatecznie nie idzie tu, moim zdaniem, o wzmocnienie pozycji mniejszościowej grupy w ramach istniejącej gry interesów, ale o politykę rozumianą jako tworzenie „nowych podmiotów, nowych relacji społecznych, nowych połączeń”⁴ poprzez uwolnioną pracę

³ Gilles Deleuze, Félix Guattari i Catherine Backès-Clément, „Rozmowa o *L'Anti-Oedipe*”, w: Gilles Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, tłum. Michał Herer (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, 2007), 29.

⁴ Joanna Bednarek, „Życie jako moc deterytorializacji: Pragnienie-produkcja i żywa praca – Deleuze i Guattari”, *Praktyka Teoretyczna* 3, nr 2/3 (2011): 163, <https://doi.org/10.14746/prt.2011.3.6>.

produkcji-pragnienia jako najważniejszej siły społecznej. To fundamentalna różnica. Stawanie-się-innym jest bowiem przeciwieństwem polityki tożsamościowej. Podczas gdy ta ostatnia opiera się na zgłaszaniu coraz śmielszych roszczeń wobec heterokapitalizmu, które jednak w istocie nie naruszają struktur dominującego porządku, stawanie się-innym jest procesem zmierzającym do jego przekształcania poprzez spotkanie tego, co zuniwersalizowane, z tym, co mniejszościowe. Jest więc interakcją, którą można określić jako proces wzajemnego infekowania się i mutowania – przejmowania gestów, osobliwości, afektów, odkształceń i stylizacji ciał, w wyniku którego każda ze stron staje się czymś innym, niż była, pozostając też inna od drugiej⁵.

W ten sposób chciałabym myśleć o finałowej sekwencji spektaklu, która staje się jawnym pokazem takiego procesu afektywnego infekowania przeprowadzonego za pomocą teatralnego medium. Gej angażuje w niej heteryka do wspólnego odegrania swojego miłosnego wspomnienia, prosząc, by na potrzeby tego „teatru pamięci” ten zajął miejsce pożądanego podmiotu. Wspomnienie dotyczy ulotnego momentu pragnienia, w którym zawiera się nieskończona potencjalność miłosnej relacji, ale który zarazem rozgrywa się jedynie w spojrzeniach, przypadkowych dotknięciach, nieuchwytnych, lecz niezwykle intensywnych emocjonalnych poruszeniach. Jesteśmy w obszarze, który rzadko bywa przedmiotem reprezentacji, gdzieś na granicy infantylnej fantazji, miłosnego uniesienia i metafizycznej medytacji. Poza jakimkolwiek scenariuszem produktywnej relacji, poza wszelką zasadą skuteczności. Zdeklarowane heteryczne ciało pozwala się stylizować homoseksualnemu pragnieniu, najpierw niezdarnie, później z rosnącą śmiałością wykonując instrukcje gestów, spojrzeń i cielesnych pozycji. Spotkanie heterycznej i gejowskiej modalności, w którym ta pierwsza, uznawana za uniwersalną, zostaje odkształcona przez drugą, uznawaną za mniejszościową, nie zmierza do tożsamościowych przesunięć czy zwiększenia strefy wpływów, ale na ten ulotny moment przekształca pole społeczne. Oba zaangażowane ciała odkształcają się i przemieszczają w tej osobliwej sferze, która zagarnia też widzów. Pragnienie zostaje tu – niczym osad – wytracone z wszelkich tożsamościowych dyskursów, w których jest utrzymywane w codziennej społecznej praktyce.

Dla mnie jako widzki to rzadki moment wolności w teatrze, chwila, w której czuję, że to medium toruje sobie i zarazem otwiera przede mną drogę ujścia z dotychczasowych trybów pracy, z domkniętego systemu społecznych urządzeń i ich zastosowań, umożliwiając porzucenie ustabilizowanych kodów i terytoriów,

⁵ Bednarek, „Życie jako moc deterytorializacji”, 168.

wyzwalając przestrzeń wywrotowej polityczności. Zanim jednak dotrzemy do finału, otworzy się przed nami fascynujący krajobraz białych antycznych ruin, w którym przemieszczać się będą barwne postacie, co chwila podnosząc jakąś skorupę i fantazjując na temat kształtów, kolorów, napięć i relacji, jakich może się w nich dziś dopatrzeć ktoś, kto spogląda z ukosa, zza kulisy, z marginesów.

Jakoś tak niekomfortowo

Spektakl rozpoczyna się rozmową aktorów wcielających się w postaci z *Żab* Arystofanesa. Krzysztof Zarzecki, Marcin Pempus, Andrzej Szeremeta i Jan Dravnel próbują fragmenty tekstu, recytując w wysokim tonie jego szczególnie sprośne i skatologiczne ustępy, a zarazem komentując go i fantazjując wokół niego. Manifestują przy tym świadomość bycia na scenie, demonstrowania tej sytuacji publiczności. Tak skonstruowany metateatralny efekt rzeczywistości pozostanie mniej lub bardziej akcentowaną zasadą spektaklu. Sytuacje próby, półprywatnej rozmowy z publicznością, brawurowego opisu czy też wyznania, nierzadko czytelnie odwołującego się do prywatności aktorów, będą się przeplatać z chwilami bardziej domkniętej iluzji. W otwierającej scenie od razu uderza konsekwentnie budowana „niescenicznosc” dialogu: niezaokrąglone, czasem toporne kwestie rzucane są jakby mimochodem, bywa, że na granicy słyszalności, dominuje nieobrobiona scenicznie prywatność w języku, gestach, kostiumach. Wprowadzane przez Zarzeckiego komentarze dotyczące kontekstu *Żab* jako ostatniej wprost politycznej komedii Arystofanesa, napisanej na rok przed klęską Aten w wojnie peloponeskiej, padają jakby od niechcenia, co musi dziwić, a nawet irytować. Widzowie nie znają przecież ani tekstu, ani kontekstu, bo komedie Arystofanesa kurzą się w magazynach martwego kanonu, ale za to oczekują jakiegoś minimum aktorskiego warsztatu, dramaturgicznej sprawności w budowaniu powiązań między klasycznym tekstem a współczesnością oraz umiejętnie prowadzonej scenicznej opowieści. Tymczasem w zamierzony sposób ułomna, jakby dyslektyczna narracja wyrzuca ich z odbiorczych przyzwyczajień, u jednych powodując gwałtowny dyskomfort – bardzo ważny w spektaklu afekt, którym świadomie będą grać twórcy, a u innych – zaciekawienie i ulgę spowodowaną zdestabilizowaniem „przezroczystych” konwencji teatralnego medium.

Uderzająca polityczna aktualność *Żab* przechodzi tu jakby bokiem i nikt nie stara się zrobić z niej „właściwego” użytku. A przecież fabuła tej komedii koncentruje się wokół misji Dionizosa, który podejmuje się zejścia do Hadesu, żeby wyprowadzić z niego autorytet zdolny uratować ateńską demokrację upadającą przez zdeprawowaną i nieudolną władzę. W rozpaczliwej sytuacji na ratunek

ojczyźnie z zaświatów przybyć musi poeta – wybawiciel wspólnoty. Mimo pociągu – także w erotycznym sensie – do Eurypidesa Dionizos ostatecznie wyprowadza z Hadesu Ajschylosa, bo to on symbolizuje złote czasy demokracji, a w swoich dziełach potrafi tworzyć prawdziwych bohaterów wcielających obywatelskie cnoty. Nadaje się zatem na nauczyciela ludu. Najważniejszy dla komedii motyw agonu między tragikami w ogóle w spektaklu się nie pojawia, nikt też nie kwapi się, by eksplorować niespodziewanie objawiającą się tu analogię do romantycznego wzorca poety jako przewodnika ludu i zbawcy ojczyzny, choć przecież dionizyjskie święta Anthesteria, kiedy otwierano kadzie z winem dla wszystkich, którzy żyją i którzy umarli, można nazwać ateńskimi dziadami⁶. Tyle że Anthesteria jawnie zawierały w sobie „atmosferę pełną duchów i erotyki”⁷, a kiedy w Atenach wykształciły się także Dionizje i z *komosu* powstała komedia, ten erotyzm zyskał wymiar szczególnego rozpasania, które – jak podkreśla Kerényi – wykraczało jednak „poza charakter czysto falliczny. Tkwiło w przełamującej wszelkie granice, uskrzydłonej pragnieniem *myśli*”⁸. Ta rozpasana myśl – dopowiada autor *Dionizosa* – kierowała się ku politycznej utopii, badała możliwość przekroczenia przemocy władzy i ostatecznie kontemplowała jego niemożność. Jeśli pójść za tymi tropami, o *Żabach* można myśleć jako o alternatywnym micie wspólnotowym, w którym możemy odnaleźć pewne analogie do naszych kult(ur)owych narracji, ale który zarazem otwiera przed nami inny świat – poza chrześcijańskim dualizmem duszy i ciała, poza romantycznym mesjanizmem, wolny od konsekwencji skrajnej wulgaryzacji tych idei, które zdominowały nasze życie wspólnotowe. Choć twórcy *Żab* w Teatrze Studio wydają się całkowicie lekceważyć pokusę takiego myślenia, to zarazem na swój sposób ją realizują. Spektakl idzie za rozpasaną i pragnącą myślą prowadzącą do marzenia o wspólnocie, która staje się inna.

Tymczasem jednak prezentowane przez czterech aktorów fragmenty *Żab* pozwalają wydobyć nie tylko skatologiczny humor i wulgarność właściwe staroattyckiej komedii, lecz także jej szowinizm i homoprześmiewczość⁹. Mizoginia, silnie wpisana w antyczną kulturę przesiąkniętą lękiem przed kobiecym ciałem i niechęcią wobec niego, w tej scenie manifestuje się w radykalnym płciowym podziale. Podczas gdy mężczyźni prowadzą swój dialog

⁶ Relacje między kultem Dionizosa, prasłowiańskimi kultami zmarłych i centralnym dla polskiej kultury Mickiewiczowskim projektem Dziadów bada w swoim fundamentalnym opracowaniu Leszek Kolankiewicz, *Dziady: Teatr święta zmarłych*, wyd. 2 (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020).

⁷ Karl Kerényi, *Dionizos: Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. Ireneusz Kania (Warszawa: Aletheia, 2008), 258.

⁸ Kerényi, *Dionizos*, 287.

⁹ Określenie Olgi Śmiechowicz, *Arystofanes* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2015), 286.

na proscenium, zgromadzone w kulisie aktorki – Dominika Biernat, Halina Rasiakówna, Ewelina Żak, Monika Obara i Monika Niemczyk – są widoczne jedynie na monitorze dzięki transmisji na żywo. Tworzą chór *Żab*, który w komedii śpiewa jedyną pieśń; wszystkie są w ciąży. Wyglądają, jakby siedziały w kolejce w przychodni ginekologicznej. Rozmowa tocząca się w męskim gronie w karkołomnych uskokach łączy misję Dionizosa schodzącego do Hadesu, żeby ratować ludzkość, z normatywnymi fantazjami o reprodukcji jako podstawowej misji człowieka. „Lądujemy na bezludnej wyspie, nas czterech i pięć kobiet. I trzeba podtrzymać życie, ten nasz wspaniały ludzki gatunek. Którą z nich, panowie, byście wybrali?” – pada pytanie. Panowie wpatrują się w kobiety widoczne na monitorze i wybierają swoje typy. „Mnie interesuje, co dalej z dzieckiem”. „Zostawić. A ty dawaj następną”. „Jeśli dobrze rozumiem, tu chodzi o dzietność, a nie o wyuzdany seks?”. „Najlepszy seks jest wtedy, kiedy kobieta ma dzień płodny” – kolejne kwestie destabilizują heteronormatywną teleologię seksualności, piętząc komiczne konfuzje. „Wy też macie tak, że patrzycie na dziewczynę i zastanawiacie się: dupczyłbym czy nie?”. „Czy to jest złe?”. „Czy bliski kontakt między mężczyznami was obrzydza?”. „Tak. W ogóle... Męskie ciało... Nie byłbym w stanie...”. „Któremuś z nas możemy wszczepić macicę. Kogo postawilibyście na pierwszym miejscu?”. „Ja chciałbym mieć wszczepioną macicę, ale dopiero pod koniec życia, jako jedno z ekstremalnych doświadczeń”. „Okej, ja czuję, że bym się z tobą dogadał”. „To prawda, też czuję, że ciebie bym ruchał”. W ten sposób, kwestia po kwestii, dominująca kulturowa narracja o fundamentalnym znaczeniu reprodukcji życia i reprodukcji kultury przebiegających w ramach tradycyjnej rodziny jako uprzywilejowanego układu życiowego deformuje się i zabawnie odkształca w tej niestosownej, ostentacyjnie samczej i zaskakująco nieheteronormatywnej pogawędce.

„Czuję się niekomfortowo” – zdanie, które pada w pewnej chwili z ust Andrzeja Szeremety, będzie powracało też w innych miejscach spektaklu. Tak zapewne czuje się wielu widzów, czemu zresztą pewna liczba szybko daje wyraz, umykając z widowni jeszcze przed przerwą. To celowa strategia twórców, którzy odwracają na co dzień niewidoczne afektywne relacje związane z komfortem. Obie konwencje, których przezroczyista obecność powinna strzec naszego komfortu – reguły teatru kulturalnego miasta i uniwersalizowana, uwewnętrzniona heteroseksualność – zostają zachwiane. Czujemy dyskomfort, a to każe nam zwrócić uwagę na powierzchnie naszych ciał. Kiedy wszystko działa zgodnie z dominującymi konwencjami, większość z nas nie czuje żadnego tarcia. Heteroseksualność – przekonuje Sara Ahmed – funkcjonuje jako forma publicznego komfortu, a ten staje się właściwie niezauważalny i objawia się dopiero, kiedy znika:

Wpasowujemy się, a przez to wpasowanie powierzchnie naszego ciała znikają z pola widzenia. Zniknięcie powierzchni jest pouczające: w poczuciu komfortu ciała rozpościerają się w przestrzeni, a przestrzeń wnika w ciało i je obejmuje. Poczucie zapadania się wiąże się z ciągłością przestrzeni, z przestrzenią, w której nie sposób rozpoznać szwów między ciałami.¹⁰

Siedząc na widowni w Studio, czujemy, jak na nowo nasze ciała wyodrębniają się z przestrzeni. Zaczynają o siebie trzeć. Dlatego te, które nie mają na to ochoty, pragną szybko usunąć się z tej sfery, wrócić do pozornej neutralności heteronormatywnego komfortu. Pozostanie do końca spektaklu oznacza zanurzenie się w intensywnej współ-obecności w zdekodowanej przestrzeni, w której odmieniająca przyjemność zaprasza wszystkich do innego poczucia się u siebie.

Przyjęcie tego zaproszenia nie jest łatwe, z różnych zresztą powodów. Mnie uwierał brak czytelnej kontry wobec staroattyckiej mizoginii. Ostentacyjne uprzedmiotowienie kobiet potraktowanych jak chodzące inkubatory miało oczywiście prześmiewczy charakter, ale rozwój akcji nie zmienił zasadniczo genderowych relacji, a w każdym razie nie pozwolił zaistnieć kobiecemu pragnieniu. Dobrze zilustruje to prześledzenie rozwoju jednego z wątków. W pewnym momencie na scenie spotykają się Jan Sobolewski i Ewelina Żak. Umawiają się, że jednocześnie wypowiedzą na głos, ilu mieli partnerów seksualnych. „Pięćset” – mówi Sobolewski. „Dwóch” – mówi Żak, i zaraz wyrzuca z siebie:

O, kurczę! Może ja jestem jakaś nienormalna. Może ja jestem jakaś poblokowana. Ale przynajmniej mam tatuaż na plecach, kreskę. I ktoś mi kiedyś powiedział, że jak ta kreska dojdzie do dupy, to będzie koniec świata. A poza tym ja się dziś o mało co nie otarłam o seks z kobietą.

Jak to się rozwinie? Jan Sobolewski będzie miał okazję jako „Janek, jurny aktor” opowiedzieć w swoim wielkim monologu o tych pięćset partnerach i o pięknych międzyludzkich spotkaniach, którymi był seks z nimi, a nawet dzięki magii teatru zaprosić ich wszystkich na widownię i zachęcić, żeby usiedli widzom na kolanach. To będzie triumf gejowskiej przyjemności: radosnej, hedonistycznej, afirmującej to, co w heteronormatywnej kulturze uchodzi za wstydlive, całkowicie wolnej od ciężaru reprodukcji i ostentacyjnie perwersyjnej, bo niemieszczącej się w kapitalistycznych rygorach, które – owszem – nakazują rozkoszować się konsumpcją, ale jedynie w formie nagrody za „wytężoną pracę i jako zachęta do

¹⁰ Sara Ahmed, „Odmierzenie uczucia”, tłum. Sławomir Królak, *Dialog*, nr 10 (2018): 74.

dalszych starań”¹¹. Przyjemność Janka konfrontuje nas z rozkoszą Innego, która potrafi wykraczać poza ekonomię inwestycji, zysku, reprodukcji i akumulacji. I w tym sensie jest obietnicą rewolucji. Tymczasem Ewelina Żak zagra swoją wielką scenę jako Matka Minotaura, samotna i sfrustrowana heteroseksualna kobieta, porzucona przez niedojrzałego seksualnie i życiowo partnera, która nie chce się pogodzić z tym, że jej syn jest – podobnie jak kiedyś ona i jego ojciec – całkiem sam ze swoją dojrzewającą seksualnością. Znacząca różnica, prawda? Zwłaszcza że w tej scenie padnie znamienity komentarz: „Satysfakcja seksualna kobiet od lat siedemdziesiątych spada”. „Jak ma nie spadać? Jak? Skoro geje odrobili lekcję ze swojej seksualności, kobiety też, a mężczyźni heteroseksualni – nie!”. Cóż, jak widać, gejowska rozkosz obiecuje rewolucję, podczas gdy lesbijska ulega anihilacji (kobiety o seks z kobietą – w ogóle o jakikolwiek seks – mogą się w tym spektaklu jedynie „niemal otrześć”). Być może w tym miejscu odsłania się przed nami ta rozkosz Innego, której ambiwalencja była dla twórców na tyle nieznośna, że nie zechcieli się z nią skonfrontować, konsekwentnie obsadzając kobiety w rolach matek, przyjaciółek lub – dosłownie – siostr gejów. Monika Niemczyk opowie o swoim bracie, Krzysztofie Niemczyk, i zagra rolę Kurtyzany w sekwencji slapstickowych scenek pochodzących z jego jedynej zachowanej powieści. Tym samym właśnie Niemczyk stanie się w spektaklu jedynym wywołanym z podziemi poetą!

Takie ustawienie kobiecych postaci pozostaje w moich oczach największą słabością projektu, w którym gra szła przecież o naprawdę wysoką stawkę. Dlaczego mimo to nie czułam się wykluczona? Twórcy w decydującym momencie porzucili, czy może lepiej powiedzieć – przełamali gejowską, tożsamościową perspektywę na rzecz stawania-się-mniejszościowym. Kobiecte, matczyne postacie będą w tym procesie odgrywały ważną rolę. I choć nie udało się uniknąć pewnych pułapek, a nawet klisz i fantazmatów, chętnie rozsnuwanych wokół kobiecych ciał przez patriarchalną kulturę, mam przekonanie, że krytyczna interpretacja, którą proponuję, nie osłabia wywrotowej siły projektu. Jego twórcy z pewnością nie potrzebują taryfy ulgowej.

Matka Minotaura

To Matka Minotaura – osamotnionego, dojrzewającego piętnastolatka – zdecyduje się na najbardziej radykalny eksperyment, reaktywując antyczną instytucję

¹¹ Ahmed, „Odmieńcze uczucia”, 72.

pederastii, przyjacielsko-miłosnej relacji między dorastającymi chłopcami i dojrzałymi mężczyznami. Nie będzie tu jednak chodziło o rekonstrukcję tego złożonego społecznego instrumentu pedagogicznego – w istocie silnie zaangażowanego w ówczesne patriarchalne hierarchie, służącego mechanizmom kontroli i odpowiedniego formowania dominacyjnej męskości¹² – ale raczej o fantazję na jego temat, snutą w odpowiedzi na najgłębsze potrzeby naszego społeczeństwa. Będzie to marzenie o remedium na głęboki seksualny obskurantyzm przenikający dyskurs publiczny i społeczne praktyki, na brutalną kolonizację seksualności, której doświadczamy. Więcej – na pułpkę interpelowania seksualnych ciał jako ciał pokalanych przez najpotężniejszą instytucję, jaka kiedykolwiek istniała w naszej kulturze; pułpkę, z której rzekomo jedyna droga wyjścia wiedzie przez praktykę tak zwanej katolickiej etyki seksualnej, z jej przymusem reprodukcji i heteroseksualności, terapiami konwersyjnymi, ciężkim grzechem masturbacji i wychowaniem seksualnym jako „szkołą czystości”. Twórcy nie wdają się oczywiście w podobną retorykę. Zdesperowana Matka Minotaura, który przesiaduje w odosobnieniu, wydając z siebie jedynie pomruki uwięzionego zwierzęcia, powie po prostu: „Nad wejściem do labiryntu widnieje napis: «Tutaj zamknięty traci życie». A ja nie chcę, żeby on tracił życie. Ja chcę, żeby żył. I żeby nie krzywdził nikogo, ani siebie, ani innych”.

Jak z seksualności jako więzienia uczynić przestrzeń wolności rozumianej w kategoriach głębokiej relacyjności ze sobą i z innymi? Matka Minotaura nie umie nauczyć swojego syna, „co to znaczy żyć” ani „co to znaczy żyć i potem niczego nie żałować”, bo sama tego nie potrafi. Wzywa Krzyśka-Dionizosa, który pojawia się niby jako monter kablówki, ale od razu okazuje się wykwalifikowanym edukatorem seksualnym z ateńskiej szkoły. Podłączając kable, wyjaśnia, jak należy interpretować uwiecznione na antycznych wazach gesty i inskrypcje przedstawiające relacje między erastesem-opiekunem i eromenosem-podopiecznym. Matka Minotaura nie jest pewna, jak rozumieć dialog „pozwól – przestań” i towarzyszące mu gesty oporu podopiecznego: wymachiwanie lirą i łapanie za nadgarstek. Jeśli wierzyć interpretatorom historycznych źródeł, w przedstawionych na wazach pozycjach i gestach uwieczniona została część szczególnego teatru, do odgrywania którego był zobowiązany eromenos. Jego relację z opiekunem poddawano daleko idącej społecznej kontroli i dlatego rozgrywała się w dużej mierze publicznie, w gimnazjonach i miejscach wspólnego przebywania

¹² Zob. Kenneth J. Dover, *Homoseksualizm grecki*, tłum. Janusz Margański (Kraków: Homini, 2004); Paweł Fijałkowski, „W kręgu mitośników i lubyh [i]”, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4100>, dostęp 15 maja 2020; Michel Foucault, *Historia seksualności*, tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant i Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Czytelnik, 2000).

młodzieńców i dojrzałych mężczyzn. Podopieczny musiał dowieść swojego umiaru, wstrzemięźliwości i niezależności, czyli cech najwyższej cenionych u wolnych mężczyzn. Pilnie obserwowana przez społeczność relacja była dla niego rodzajem próby, a od sposobu jej przejścia zależała pozycja, jaką młodzieniec zajmował później jako obywatel. Nie wolno mu było wobec erastesa okazywać ani nadmiernej uległości, ani przesadnej wyniosłości. Przede wszystkim jednak nie wolno mu było ulegać podnieceniu ani jawnie przeżywać rozkoszy, bo jako młodzieniec zajmował w seksualnej relacji z dorosłym mężczyzną pozycję pasywną, która dla mężczyzny wolnego była w najwyższym stopniu hańbiąca. Miał kochać i podziwiać swojego opiekuna za jego męskość, rozagę, opanowanie i obywatelskie cnoty, ale nie powinien okazywać fizycznego pragnienia, bo musiałby wobec dominującej męskości zająć podległą, zatem kobiecą pozycję. Pasywny homoseksualizm był w oczach starożytnych Ateńczyków poniżeniem, które oznaczało utratę wolnej, niezależnej męskości. Foucault ujmował to mocno: najważniejsza linia społecznego podziału przebiegała

między tymi, których można by nazwać „aktywnymi aktorami” na scenie przyjemności, a „aktorami pasywnymi”; po tej stronie ci, którzy są podmiotami aktywności seksualnej (i którzy nie mało się trudzą, by uprawiać ją w sposób umiarkowany i odpowiedni), po tamtej ich partnerzy-przedmioty¹³

– młodzieńcy, kobiety, niewolnicy. Stąd na wazach najczęściej przedstawiany stosunek pederastyczny był stosunkiem udowym, chroniącym młodzieńca przed hańbą penetracji.

Twórców nie interesują jednak historyczne rekonstrukcje. Budują własną wizję tej szczególnej instytucji edukacyjnej, wyjmując ją z relacji władzy i kontroli, w których funkcjonowała w starożytności, i wpisując we współczesną, liberalną etykę troski i akceptacji. Jak objaśnia monter-edukator, dialog „pozwól – przestań” stanowi ilustrację nauki odmawiania. Młodzieniec uczył się, że w relacjach intymnych na nic nie musi się zgadzać. Cieleśny kontakt z opiekunem – owo „boskie połączenie ud” – jeśli już do niego dochodzi, nigdy nie jest pełną penetracją, bo rolą opiekuna jest poprowadzić eromenosa w stronę jego przyszłych partnerów lub partnerek. „Penetracji będzie musiał nauczyć się sam. Potem. Z kimś innym”. Chodzi przede wszystkim o to, żeby nie zaprzeczać, że ma się do czynienia z Minotaurem i nie zostawiać go samotnego w labiryncie, tylko żeby pomóc mu te rozsadzające czaszkę, nogi i rękę

¹³ Foucault, *Historia seksualności*, 185.

siły ukierunkować zgodnie z jego własnymi impulsami. Czyli wypuścić go na wolność, ale nie dzikiego i przerażonego, tylko zdolnego do relacji opartych na empatii. Taka jest rola opiekuna. Matka Minotaura chce to wszystko dobrze zrozumieć, dlatego prosi Krzyśka-Dionizosa, żeby na niej, w praktyce, zademontrował, czym jest stosunek udowy i jaki jest sens tego doświadczenia. Jest desperacko odważna i zdeterminowana, ale też poirytowana jego opieszałością. Ostatecznie nie widzimy więc relacji erastesa z eromenosem, a ten niepokojący, niemożliwy niemal w naszej kulturze do przyswojenia obraz zostaje przesłonięty oswojonym – i jednak jakoś przykro stereotypowym – obrazem sfrustrowanej i niezaspokojonej kobiety w średnim wieku. To wciąż niewielki kompromis, biorąc pod uwagę radykalność założenia.

W trakcie sceny padnie znana już kwestia w postaci wtrąconego komentarza: „Czuję się jakoś niekomfortowo z tym tematem”. Andrzej Szeremeta oddaje zapewne odczucia wielu widzów pogrążonych w dysonansie poznawczym, gdyż to, co oglądamy, drastycznie forsuje nasze kulturowe oprzyrządowanie. Tu już nie chodzi wyłącznie o naruszenie heteroseksualnego komfortu, ale o niebezpieczeństwo przekroczenia fundamentalnych kulturowych zakazów, bo przecież niejasno i niepokojąco ocieramy się o tabu kazirodztwa i przestępstwo pedofilii. Zarazem jednak mamy poczucie, że oto powołana zostaje utopijna instytucja pedagogiczna, która w naszych warunkach kulturowych wydaje się zarazem niezbędna i nie do pomysłenia. Czy w ogóle umiemy sobie wyobrazić społeczeństwo ludzi doświadczających tak afirmatywnej i wspierającej edukacyjnej praktyki? Kim bylibyśmy, gdybyśmy potrafili stworzyć i praktykować mechanizmy, o których fantazjują tu twórcy?

Chmury, Ptaki, Inni

Najważniejszy w moim poczuciu pasaż tego spektaklu wiedzie od osadzonego w tożsamościowej polityce obrazu hedonistycznej i w istocie skrajnie indywidualistycznej gejowskiej przyjemności, który kreśli w swoim brawurowym monologu Jan Sobolewski, do obrazu wspólnoty jako „maszyny pragnienia”, która otwiera się na nieograniczony przepływ pomiędzy kolejnymi swobodnie dołączającymi się podzespołami, tworząc rozrastającą się w nieskończoność sieć sił, intensywności i zetknięć. Chodzi tu o jakość maszyny opisywanej przez Deleuze’a i Guattariego, o wyobrażenie uwolnionej od edypalnej represji pracy pragnienia, która przenika i łączy całe pole społeczne, a nawet więcej – całość relacji tego, co żyje, w pozaludzkim, eko-logicznym ujęciu. To produktywne pragnienie można także rozumieć – za Rosi Braidotti, która rozwija myśl autorów

Tysiāca plateau – jako najważniejszą pozytywną siłę podmiotów, napędzającą ich „dążenie do realizacji istotowej, wewnętrznej wolności poprzez procesy stawania się”¹⁴. To, co tożsamościowe i indywidualistyczne, nabiera tu jakości transwersalnego i zorientowanego na wielość sprawstwa. Ten obraz, do którego docieramy po wielu przekształceniach, stanowi utopijny biegun spektaklu.

Jak przebiega transformacja? Monolog Sobolewskiego w pewnym momencie przechodzi w dźwięk puszczonej z offu. Słyszymy zarazem narastający walc Arama Chaczaturiana i opowieść o kolejnym cudownym kochanku – czarnym tancerzu z nowojorskiego baletu. Słowa i muzyka rozmywają się i nakładają na rozgrywany na scenie krótki dialog z *Chmur* Arystofanesa, którego sens zostaje znów – podobnie jak działo się to w przypadku interpretacji malowideł wazowych – swobodnie przemieszczony. W *Chmurach* Arystofanes wyśmiewa i oskarża pedagogiczne metody Sokratesa, zarzucając mu skrajną relatywizację i wzgardę dla tradycyjnych wartości (wśród historyków istnieje nawet spór, na ile tragedia wystawiona na szesnaście lat przed śmiercią Sokratesa przyczyniła się do wydanego na niego wyroku). Tytułowe Chmury są boginiami, które pozwalają komediowemu Sokratesowi dowodzić, że Zeus nie istnieje, co oznacza, że można podważać porządek świata oparty na dotychczasowych hierarchiach. Deszcz, pioruny i grzmoty – symbole Zeusowej potęgi – nie pochodzą wszak od władcy Olimpu, lecz od Chmur, istot, które przybierają dowolne kształty i nigdy nie zastygają w jednej tożsamości. Szeremeta – to znaczące, że właśnie on – gra tu tępego ucznia, któremu Sobolewski w roli Sokratesa pokazuje Chmury jako boginie płynnej tożsamości, mogące stawać się tym, czym zapragną. Uczeń długo nie może ich zobaczyć, a kiedy wreszcie je dostrzega, na scenie pojawia się Krzysiek-Dionizos w kobiecym kostiumie glamour, z burzą loków, w zwiewnej sukni i na wysokich obcasach. Arystofanesowski Dionizos faktycznie występuje w kobiecej sukni i w butach, co jest w tekście *Żab* szeroko komentowane, zatem cała ta swobodna gra przemieszczanymi motywami ma swoją konsekwentną logikę. Bóg metamorfoz, tańca, ekstazy erotycznej i wina biega teraz po scenie jak nietrzeźwa diwa, zatacza się, upada, znów zrywa się do tańca. Walc Chaczaturiana przechodzi płynnie w dyskotekowy przebój Gigi D’Agostino z doskonale adekwatnym tekstem: „Oh, baby come to me / Baby just come to me / Be what you wanna be / Using your fantasy”... I wtedy światło gaśnie i możemy się tylko domyślać, że na scenę wbiegają wszyscy, którzy grają w przedstawieniu. Nie widzimy ich w zupełnej ciemności, ale słyszymy ich oddechy i ruch ich ciał, bo wszyscy przez długie minuty tańczą do grającej teraz na full dyskotekowej

¹⁴ Rosi Braidotti, „Polityka życia jako bios-zoe”, tłum. Igor Holewiński, *Machina Myśli. Magazyn Poświęcony Filozofii, Nauce i Sztuce* (2018), <http://machinamyсли.org/polityka-zycia-jako-bios-zoe/>.

muzyki. To niezwykle moment, który znów wyrzuca nas poza odbiorcze przyzwyczajenia, bo przecież w teatrze nie do pomyslenia jest sytuacja, w której widzowie nie widzą tego, co aktorzy robią na scenie. Wzrok jest narzędziem władzy, szczególnym gwarantem komfortu widzów wynikającym z dystansu i kontroli. Pozbawiani tych atrybutów, pogrążeni w ciemności, możemy zmysłowo odczuć intensywną i radosną obecność połączonych wspólnym bitem ciał. Ta ruchliwa wielość, wyprowadzona z wyobrażenia poruszanych wirem płynnokształtnych Chmur, przekracza podziały płci i kategorie tożsamościowe dotychczas silnie pracujące w spektaklu. Rozprasza je, wypierając utwardzone w tradycyjnym porządku płci wyobrażenie Ja na rzecz nomadycznego podmiotu – „zawsze-aktualnego-my” jako transseksualnej w istocie formy życia, która wyraża się poprzez płynne przesunięcia i połączenia¹⁵. W kolejnej scenie to wyobrażenie zostanie konsekwentnie rozszerzone na organizację społeczną.

Kiedy zapala się światło, zdyszani i uśmiechnięci tancerze ustawiają się w półokrąg, chwytają za ręce i wzajemnie zapewniają: „Dobrze, że jesteś”. Ta rozbrajająco naiwna scena otwiera opowieść o mieście szczęśliwym – ciepłym i bezpiecznym miejscu wspólnie stworzonym i zamieszkanym przez równe sobie w pracy i w miłości Ptaki. Zanim jednak wybrzmi ta wywiedziona z *Ptaków* Arystofanesa utopia, usłyszymy ważną wiadomość z rzeczywistego miasta. Halina Rasiakówna usiądzie w środku półokręgu i niczym wróżbitka, pochylając się nad wielką wagą, wypowie najważniejsze informacje o leku PREP, który zabezpiecza przed zakażeniem się HIV. Wystarczy się zbadać – w Warszawie na Chmielnej 4 – wziąć receptę i w odpowiedni sposób przyjmować lek, żeby zawsze już być bezpiecznym. „To dlaczego liczba zakażeń rośnie?” – pada pytanie. „Bo nikt nie wie o PREP-ie”. To jest rzeczywistość wiedzy-władzy-ideologii, w której żyjemy, ale możemy sobie wyobrazić inną. Rasiakówna odpowiada na pytania o to, gdzie szukać „odpowiedniejszego miasta”. Ani na ziemi, ani w niebie, tylko w przestworzu między nimi, poza znanym światem hierarchii i reguł. Teraz Ptaki już same zaczynają snuć opowieść o tym, jak zastąpią ludziom bogów, jak zmienią ich życie w pasmo radości i pokoju. Seksualna przemoc olimpijskich bogów „ze sterzącymi kutasami” zmieni się w pracę pragnienia, w afirmującą witalność, bo ludzie dostaną od Ptaków: „Bogactwo, zdrowie, życie i pokój, młodość i radość, tańce i śmiech, i ptasie mleczko”. Centralną częścią tej rozpisanej na wiele głosów utopii staje się wizja wspólnej pracy przy wznoszeniu wielkiej budowli miasta. Ptaki z całego świata – żurawie, bociany, czaple, jaskółki, derkacze, kaczki, gęsi i wszelkie inne ptactwo – używając swych rozmaitych dziobów,

¹⁵ Adrian Mrówka, „Félix Guattari, krytyka psychoanalizy i przypadek La Borde”, *Praktyka Teoretyczna* 25, nr 3 (2017): 331–341, <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/adrian-mrowka-felix-guattari-krytyka-psychoanalizy-i-przypadek-la-borde/>.

skrzydeł i łap, niczym murarskich specjalistycznych narzędzi, pospołu wznoszą mury, bo „czegoż nie można dokonać łapami!”. Podczas gdy padają rozmaite przykłady ptasiego współdziałania, kolejni uczestnicy kręgu wstają i rozpoczynają szczególny taniec. Formują ze swoich ciał jakby pas transmisyjny fantastycznej maszyny. Poszczególne ciała wznoszą się i opadają, opierając się na sobie, podtrzymując i przekazując ruch dalej, wydają się doskonale zharmonizowanymi częściami tej samej, puszczanej w ruch całości. Najpierw w opowieści o wspólnej pracy, a teraz w ruchu ciał dostajemy więc obraz szczególnej, niekapitalistycznej produktywności, pojmowanej nie w kategoriach ciągłego ilościowego i jakościowego wzrostu, ale jako wytwarzanie tego, co wielości potrzebne do życia. Jest to praca ściśle sprzężona z pragnieniem, a zarazem bezpośrednio polityczna, bo wytwarzająca to, co wspólne. Inaczej niż w przypadku gejowskiej przyjemności, która ze względu na swoją domknętą tożsamościową formułę łatwo może ulegać kapitalizacji, przyjemność płynnej wielości opiera się nowym formom utowarowienia. Trudniej ją uchwycić i poddać PR-owej obróbce, zamknąć w tożsamościowych etykietach, wprowadzić do obrotu pod odpowiednią marką, bo zwraca się ku splotom sił i intensywności znajdującym się poniżej pojedynczego bytu.

Podobnie jak działo się to w przypadku innych antycznych tekstów, wątkowi zacerpniętemu z *Ptaków* Arystofanesa został tu nadany sens inny od pierwotnego. Komedia, choć zaczyna się od idei stworzenia wolnego i bezpiecznego ptasiego grodu, pokazuje, jak zmienia się ona w swoje przeciwieństwo. Ptasie państwo-miasto staje się agresywnym imperium i zarazem państwem policyjnym, a w stosowanych przez jego założycieli metodach można znaleźć bezpośrednie analogie do przemocy, jakiej doświadcza, ale też jakiej dopuszczali się Ateńczycy (na pół roku przed wystawieniem *Ptaków* zablokowali dostawy żywności na neutralną i niewykazującą wobec Aten żadnej agresji wyspę Melos, a następnie spacyfikowali miasto, wymordowali wszystkich mężczyzn, a kobiety i dzieci wzięli w niewolę)¹⁶. Arystofanesowska utopia zmienia się więc w obraz tyranii i okazuje się medytacją nad niemożnością przekroczenia logiki władzy i przemocy. W spektaklu dzieje się inaczej. Snuta przez siedzących w półkolu ludzi-ptaki opowieść o wspólnej pracy, w której kolejno różni członkowie wspólnoty przejmują na siebie najważniejsze zadania przy wznoszeniu miasta, staje się wizją innej społecznej organizacji.

Dla badanych przez Guattariego w klinice psychiatrycznej La Borde nietradycyjnych form instytucjonalizacji i kolektywności istotne okazywały się dwie kategorie: intensywności i transwersalności. Intensywność zajmowała miejsce

¹⁶ Zob. Śmiechowicz, *Arystofanes*, 214.

domkniętych tożsamościowych figur, otwierając przed podmiotem możliwość ciągłej transformacji, przepływu sił i połączeń. Transwersalność natomiast pozwalała zmieniać miejsce w hierarchii względem innych i nie unieruchamiać członków społeczności w sztywnych kategoriach i zależnościach. Stanowiła drogę do przewyciężenia impasu zarówno czystej wertykalności, jak i czystej horyzontalności. Obie wartości włączone w praktykę instytucji i logikę terapii okazywały się szczególnie twórcze w znaczeniu uruchamiania produkcji pragnienia uwalniającego od konieczności reprodukcji mieszczańskich form życia. Pod ich wpływem grupa stawała się zbiorowym podmiotem, a nie zespołem spolaryzowanych i zhierarchizowanych jednostek, mogła przekraczać „ideę struktury rodziny, organizację pracy w społeczeństwach kapitalistycznych, instytucjach hierarchicznych – kościele, uniwersytecie, wojsku”¹⁷.

Do obrazu takiej właśnie społeczności doprowadza nas stanowiący sedno spektaklu ciąg przeobrażeń. Jest to witalny, sprawczy i radosny mnogi podmiot, który zarazem rozpoznaje swoje ograniczenia i współzależności. Porzucenie indywidualistycznej reguły liberalnego późnego kapitalizmu i przyjęcie wiedzy o ograniczeniach i względnej podległości skutkuje, jak przekonuje Rosi Braidotti, wolnością do afirmacji radości jako istoty podmiotu – do spotkań i mieszania się z innymi ciałami, bytami i siłami. To charakterystyczne, że twórcy niemal w ogóle nie angażują się w krytykę zastanych relacji. Nie interesuje ich opowieść o utracie, niemożności, braku, bezradności, wykluczeniu inności czy przemocy. Stawką jest pokazanie, czym i jak możemy być, jeśli przeddefiniujemy wiążące nas kategorie, wyobrazimy sobie inną organizację społecznych relacji i inną logikę naszych instytucji. Pociąga ich to, co w podmiotach witalne i sprawcze, a zatem także etyczne. Jak pisze Braidotti:

Podmiot jest radosny i skłonny do odczuwania przyjemności; jest to cecha immanentna w tym sensie, że skłonności te pokrywają się z warunkami i sposobami jego ekspresji. Mówiąc ściślej, oznacza to, że etyczne zachowanie potwierdza, ułatwia i ulepsza *potentia* podmiotu – zdolność do ekspresji jej bądź jego wolności. Pozytywność tego pragnienia, by wyrazić swoją najskrytszą i konstytutywną wolność, sprzyja etycznemu zachowaniu.¹⁸

Jeśli spojrzeć z tej perspektywy, widać wyraźnie, że *Żaby* nie są jedynie projektem seksualnego wyzwolenia, który w wielu tekstach kultury okazuje się – jak

¹⁷ Mrówka, *Félix Guattari*, 337.

¹⁸ Braidotti, *Polityka życia jako bios-zoe*, 10.

dowodzi Agata Sikora – „ucieczką przed życiem społecznym, ostatecznym wcieleniem tyranii intymności zapośredniczonej przez kapitalizm i nowe technologie”¹⁹. Wyobraźnia i wolność twórców pracują tu na rzecz projektu nowego społeczeństwa i nowej koncepcji relacyjnego, etycznego podmiotu.

Czarny antyk?

Afirmacyjny i pozytywny wymiar *Żab* nie oznacza wyparcia lęku, bólu i śmierci. Przeciwnie, czarny antyk nieustannie towarzyszy jego pstrokatej stronie; śmierć i jej niepowstrzymane siły wytwórcze są częścią życia, włączając się w jego intensywność. Dionizos zaś jest bogiem obu światów, rozerwanym na strzępy w mrocznym rytuale menad i przywróconym do życia przez zanurzone w dionizyjskiej ekstazie tejady. Śmierć, obok pragnienia, to drugi, równoległy nurt przedstawienia. Po raz pierwszy czujemy jej obecność w scenie zejścia Krzyska-Dionizosa do Hadesu. Komediowy dialog z *Żab*, w którym Dionizos odrzuca kolejne możliwości dostania się do krainy umarłych na drodze skutecznego samobójstwa, przechodzi w rozciągniętą na długie minuty, medytacyjną scenę przeprawy przez Styks. Jan Sobolewski jako Charon jest tu nie przewoźnikiem w łodzi, ale pilotem samolotu. Na wielkich koturnach, w dragowym makijażu i kurtce pilotce wyczytuje przez mikroport niekończące się komunikaty kapitana do pasażerów i załogi, a później już tylko odlicza. Domyślamy się, że to kolejne pociągnięcia wiosła, bo z każdym kolejnym zanurzamy się w gęstniejącą aurę bezruchu i zawieszenia. Krzysiek-Dionizos siedzi na proscenium, jego wypowiedzianym na głos myślom towarzyszą napierające, trudne do opisania dźwięki. Jest śmiertelnie zmęczony życiem i ciągłą koniecznością jego podtrzymywania. „Co ja bym zrobił, gdyby nie mój syn?” – pyta siebie zarazem bóg i aktor Teatru Studio, ojciec syna, którego wiersz, zamieszczony w programie do *Żab*, wypowiedziany jest w pierwszej części przedstawienia. „Chyba bym się zapił”. Pojawia się tu przeciwległy do witalności biegun – zawieszenie tego, co Braidotti nazywa „wytrzymałością podmiotu”. To gotowość do trwania, przeżywania zakorzenionych w ciele emocji, utrzymywania relacji i przepływu sił, czyli procesów stawania się. Patrząc w zastygłą twarz Dionizosa, rozumiemy, że afirmacja pozytywności intensywnego podmiotu nie jest jedynie radością, lecz niekiedy także nieludzkim wysiłkiem, pracą, która może okazać się ponad siły. „Odpocząć...”. „Naprawiać, naprawiać, naprawiać, mówić, opowiadać, Ateny,

¹⁹ Agata Sikora, *Wolność, równość, przemoc: Czego nie chcemy sobie powiedzieć* (Kraków: Karakter, 2019), 44.

misja, autorytety, jak, ile razy? Żeby ratować ten świat. Właściwie od zawsze chciałem, żeby się to wszystko wzięło i tak spektakularnie roz...!”

Motyw śmierci powraca niebawem, w scenie z dialogiem zaczerpniętym z *Alkestis* Eurypidesa. Fabuła tragedii, w której wierna i kochająca małżonka ofiarowuje swoje życie za życie męża i dobrowolnie daje się zabrać podziemnemu bóstwu do Hadesu, pozostaje tu całkowicie nieczytelna. Widzimy jedynie scenę, w której umierająca Alkestis domaga się od męża przysięgi, że żadna kobieta po jej śmierci nie zajmie miejsca w jego łożu i u jego boku, bo „Przybrana macocha dzieci żony pierwszej / nieprzyjaciółką, nie mniej zajadłą niż żmija”. Dialog prowadzony między Haliną Rasiakówną i Andrzejem Szeremetą, któremu przysłuchują się – jak można się domyślać – rzeczone dzieci (Jan Dravnel i Marcin Pempuś), przesiąknięty jest odpychającą atmosferą. Bez fabularnego kontekstu żądania żony sprawiają wrażenie nieznośnej uzurpacji. Umierająca kobieta chce być pewna swojego wyłącznego prawa do ciała męża i synów. Pochłaniająca ją martwota ma trwać w tym domu także po jej śmierci, zamrażając przepływ połączeń i relacji, zatrzymując pracę pragnienia w niekończącej się żałobie: „Tobie mężu, / wolno się chlubić, żeś miał najlepszą małżonkę, / wam dzieci, żeście z matki najlepszej zrodzone”. Chępliwa kobieta staje się w tej sytuacji odstręczająca, jej śmierć nie budzi współczucia, ale odrazę. Pozostaje niezastąpioną strażniczką struktury rodzinnej, kobietą kastrującą, mistrzynią edypalizacji.

W pewnym momencie ten szczególny ceremonial rodzinny przerywa gwałtownie jeden z synów. Jan Dravnel, zwracając się bezpośrednio do ojca, potem do matki, a ostatecznie do widowni, z prędkością karabinu maszynowego wyrzuca z siebie szokującą opowieść o chłopie, któremu pole obrodziło „wielkimi czerwono-głowymimi chujami”. Ściął je i zawiózł do miasta na targ. Tam posłała po nie stara hrabina, u której żaden z lokajów nie chciał już służyć. Chuje drogo ją kosztowały, ale po przyniesieniu przez pokojówkę okazało się, że leżą miękkie jak flaki i nie ma z nich żadnego pożytku. Hrabina posłała więc pokojówkę do chłopca z pytaniem, jak je uruchomić. Za odpowiedź znów musiała słono zapłacić, ale zgodnie z tym, co powiedział chłop, na komendę „wio!” chuje zaczęły naraz ruchać hrabinę „w pupę, w papę, w pipę”. Po chwilowej rozkoszy poczuła ból i wyczerpanie, ale chujów nie dało się w żaden sposób poskromić. Pokojówka pobiegła zapytać chłopca, jak się chuje zatrzymuje, a za odpowiedź ponownie musiała zapłacić. Na komendę „prrrr!” chuje zwiotczały i opadły. „Hrabina się uspokoiła, włosy poprawiła, chuje do worka schowała, ten worek do skrzyni, skrzynię...”. W tym momencie opowieść przerywa matka, żeby bez żadnego komentarza kontynuować procedowanie rodzinnego kontraktu: „rodzica słowa słyszałyście same, / że drugiej nie zaślubi żony sobie”, a następnie pieczołowicie dopełnić ceremonii umierania i zaszczepiania śmierci w domu tych, którzy pozostają przy życiu.

Ta scena sprawia szczególną trudność interpretacyjną. Po co potrzebny był twórcom ów obraz życia zamierającego w kobiecym ciele – czy może obraz śmierci wcielonej w dojrzałą kobietę? I jak rozumieć eksplodującą w środku śmiertelnych ceremonii szokującą opowieść o chujach czerwonołowych, za których aktywność i spoczynek płaci stara hrabina? Dla mnie to dwa dopełniające się oblicza martwoty, zatrzymania przepływu życia rozumianego jako produktywna praca pragnienia. To przeciwieństwo maszyn pragnienia, które potrafią łączyć intensywnie istniejące, nomadyczne podmioty w nieskończonej sieci życia. Matka konserwuje strukturę rodzinną i zatrzaskuje pragnienie w edypalnych formach; hrabina, przeciwnie, oddaje się czystej maszynowości pożądania splecionej z urządzeniami kapitalizmu. Tylko kapitał uruchamia seksualną aktywność, która przepływając między formami utowarowienia i akumulacji, a nie między podmiotami, staje się dosłownym przeciwieństwem życia. Właśnie ten obraz śmierci zostanie przekroczony w wizji żyjącej, produktywnej maszyny złożonej ze współpracujących ze sobą ludzkich ciał, którą kończy się omawiana scena z miastem ptaków. Taka wykładnia wątku Alkestis nie usuwa jednak zaistniałego tu *gender trouble* związanego z usytuowaniem w tej strukturze kobiecości. Trudno się oprzeć wrażeniu, że wokół ciał dojrzałych kobiet twórcy rozsuli śmiertelne i abjektalne fantazmaty, w pełnej zgodzie z tym, co od wieków zwykła czynić patriarchalna kultura.

Scena miasta ptaków przekracza zarysowany tu horyzont martwoty, pokazując siły intensywnego podmiotu w jego procesie stawania się. W pewnym sensie dopełnia też wątek niesionej przez kobietę śmierci, uwalniając ją od tego wyobrażenia. Ów kluczowy dla spektaklu pasaż rozpoczyna – jak pisałam – Rasiakówna, siedząca w centrum półkola ludzi-ptaków i pochylająca się nad wielką wazą niczym wróżbitka, by obwieścić wiedzę o leku PREP. I ona także kończy tę sekwencję, znów pochylona nad wazą, wykrzykuje ekstatycznie wizję tego, co objawiło jej się w głębi. Staje się medium, przez które mówią potężne siły, przynosząc niejasną, a zarazem pewną odpowiedź na pytania wielokrotnie i bezskutecznie stawiane wcześniej Siri, wirtualnej asystentce Apple: „Kiedy umrę?”, „Boisz się śmierci?”, „Czy bóg istnieje?”. Rasiakówna pochyla się nad wazą, z której bije jasne światło, ostro wydobywając zarysy jej głowy na tle całkowitej ciemności. Jej krzyk oddaje skalę rozpętanych mocy. Początkowy obraz zniszczenia i martwoty ustępuje wizji odnowionego życia:

Burzowy wicher!
Porywa!
Wszystko zmartwiało!
Porywa zmartwiało.

Spróchniałe!
 Połamane!
 Zmarniałe!
 Zmarniałe.
 Wirując!
 Okrywa!
 Wszystko!
 Chmurą!
 Czerwonego pyłu!
 Wirując, okrywa pyłem.
 Nasze zdeorientowane spojrzenia!
 Szukają!
 Tego!
 Co znikło!
 To bowiem, co widzą!
 Jest jak wydobyte z topieli!
 Spojrzenia szukają tego, co znikło.
 Na złote światło!
 Tak pełne!
 I zielone!
 Tak bujne!
 Żywe!
 Złote światło pełne, zielone, bujne.
 Tak tęsknie!
 Niezmierzone!
 Nieskończoność!

Rozwijająca się w spektaklu linia śmierci kończy się tym, co wynurzone z topieli – żywe i niezmierzone. Śmierć nie jest tu jednak odrzucona, ale przeciwnie – włączona w dionizyjską *zoe*, nieskończony strumień życia, który „nie dopuszcza doświadczenia własnego unicestwienia”, przekraczając *bios*, wymiar życia jednostkowego²⁰. Dokonuje się tu szczególna praca ze śmiercią skupiona na zniesieniu binarnej opozycji żywy–martwy.

Niektóre ze skutków owych „obszarów życia” są bardzo blisko powiązane z tym aspektem życia, który – mimo że zwie się śmiercią – jest zintegrowaną

²⁰ Kerényi, *Dionizos*, 18.

częścią procesu *bios-zoe* – pisze Braidotti. – Związek *bios-zoe* odnosi się do tego, co poprzednio było znane jako „życie”, poprzez ukazanie zróżnicowania kryjącego się wewnątrz tej kategorii. Owo zróżnicowanie, które czyni pojęcie życia bardziej złożonym, zakłada kategorię mnogości. Ona z kolei pozwala na zadeklarowanie w niebinarny sposób relacji pomiędzy tym, co identyczne, a tym, co inne, między różnymi kategoriami żywych stworzeń i wreszcie między życiem a śmiercią.²¹

W spektaklu medium tego procesu pozostaje ciało dojrzałej kobiety, wcześniej naznaczone śmiercią. Teraz przez to ciało przepływa fala krzyku, na zmianę z szeptem i głośnym oddechem – niczym niekończący się strumień życia. Kobieta staje się wtajemniczoną – bachantką – może tą właśnie wyznawczynią Dionizosa, w której grobie archeologowie odkryli złotą tabliczkę w kształcie liścia winorośli z inskrypcją: „Dziś umarłeś i dziś się narodziłeś, trzykrotnie błogosławiony tego dnia”²². Dionizos był bogiem, który pokonywał śmierć inaczej, niż czynił to jego chrześcijański następca. Integrował w ciele wszystkie rodzaje odurzającego doświadczenia: taniec, ekstazę erotyczną i wino, aby „ci, co zostali wtajemniczeni, mieli pewność, że przekroczą granicę między śmiercią a nieśmiertelnością”²³. Dla tego religijnego języka Braidotti znajduje ekwiwalent w postaci dyskursu intensywnego podmiotu nomadycznego. Ale w istocie pozostaje blisko Dionizosa. I podobnie czynią twórcy spektaklu. Wcielona tu społeczna teoria intensywnego podmiotu i stawania-się-mniejszościowym nie wyklucza duchowości. Więcej: wydaje się, że obie stanowią modalności tego samego procesu.

Przyjemność stawania-się-innym

Ostatnie sceny *Żab* wracają do kampowej lekkości, opuszczają głębię i ostentacyjnie celebrytują powierzchwnie. Swoje domknięcie znajduje tu dialog geja (Rob Wasiewicz) i przyjaciółki geja zwanej „pedałą” (Dominika Biernat) toczony przy kołach garncarskich. Każde z nich powierza swoje intymne sekrety lepieniemu przez siebie naczyniu, rozważając przy tym naturę swojej wzajemnej relacji. Zawikłane życiowe dylematy – czy gej może mieć satysfakcjonujący seks

²¹ Braidotti, *Polityka życia jako bios-zoe*, 3.

²² Albert Henrichs, „Dionysische Imaginationswelten: Wein, Tanz, Erotik, Dionizos”, w *Dionysos: Verwandlung und Ekstase*, ed. Renate Schlesier and Agnes Schwarzmaier (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin-Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 2008), 23.

²³ Renate Schlesier, „Dionysos als Ekstrasegott”, in *Dionysos: Verwandlung und Ekstase*, 41.

z kobietą?, co czuje kobieta, kiedy z powodów czysto artystycznych jej przyjaciel gej musi zajrzeć w jej cipkę?, czy jeśli żadne z nich do trzydziestki nie pozna nikogo interesującego, to powinni zdecydować się na wspólne dziecko? – nie mieszczą się w ramie spektaklu. Dostajemy ostatecznie relację z twórczych zmagani i nieporozumień, zakończoną efektowną projekcją serialu, który trwa dwie i pół minuty, ma dwanaście odcinków, jest seksfantazją parodiującą kino gore i opowiada o „bardzo trudnej relacji heteroseksualnej kobiety z homoseksualistami”.

Rob Wasiewicz w swoim emploi gej-diwy pozostanie bohaterem ostatnich sekwencji spektaklu. Duet z Dominiką Biernat zamienia na popisowy numer z Janem Sobolewskim inspirowany fragmentami *Ptaków*. Ubrany w białą suknię z wielkim kapeluszem w formie łabędzia Sobolewski akompaniuje tu na bębenu Wasiewiczowi, gdy ten niemiłosiernie fałszując i klejąc częstochowskie rymy, podniośle wyśpiewuje arię o miłosnych i erotycznych komplikacjach gejowskich relacji. Sobolewski jest surowym recenzentem popisu kolegi i nieustannie domaga się od niego więcej otwartej, gejowskiej sprośności. Ta pod każdym – także muzycznym i aktorskim – względem bezwstydna scena ponownie przenosi nas w sferę dyskomfortu uwalniającego zarazem od przezroczywych konwencji heteronormy, jak i teatru kulturalnego miasta. Jak w pierwszych scenach spektaklu nasze ciała gładko wpasowane w kontekst społeczny są zmuszone do rozpoznania swoich krawędzi. Zaczynają odczuwać współobecność innych, pocierając o siebie. I w tym momencie zaczyna się ostatnia scena, interpretowana już na początku tekstu. Ów teatr miłosnego wspomnienia, w którym grający geja Rob Wasiewicz prosi Marcina Pempusia, grającego zdeklarowanego heteryka, żeby ten partnerował mu w rekonstrukcji ulotnej chwili pragnienia. Heteryckie ciało odkształca się pod wpływem gejowskiej modalności, dla wszystkich otwiera się przestrzeń stawania-się-mniejszościowym. I dzieje się tak, jak pisze Sara Ahmed:

Odmieńcze przyjemności stykają ze sobą ciała, które trzymane były od siebie na dystans przez scenariusze przymusowej heteroseksualności. [...] Gdy ciała dotykają i dają przyjemność ciałom, którym zakazano z nimi kontaktu, wówczas kształt owych ciał ulega zmianie. Nadzieją pokładaną w odmieńczości jest to, że owo przekształcenie ciał na drodze rozkoszowania się tym, co dotąd było niedostępne, może odmiennie „odciskać się wrażeniem” na powierzchni przestrzeni społecznej, tworząc możliwość powstawania społecznych form nieskrępowanych przez formę heteroseksualnego stadła.²⁴

²⁴ Ahmed, „Odmieńcze uczucia”, 76.

Żaby miały premierę w czerwcu 2018 roku. W kolejnych latach następowała w Polsce stała eskalacja politycznych prześladowań osób queerowych, której najbardziej porażającym przykładem była fala samorządowych uchwał spod znaku „Strefy wolnej od ideologii LGBT”. Twórcy przedstawienia nie wdawali się bezpośrednio w żadne polityczne dysputy. A jednak stworzyli spektakl, który w Polsce w kolejnych latach był jak generator tlenu w zasnuty smogiem krajobrazie. Do Teatru Studio, na którego fasadzie często wywieszano wielkie tęczowe bannery z napisem „Stop przemocy”, można było pójść, kiedy wzięcie kolejnego oddechu wydawało się bardzo trudne. To jest dla mnie jedna z definicji politycznej skuteczności sztuki.



Bibliografia

- Ahmed, Sara. „Odmienne uczucia”. Tłumaczenie Sławomir Królak. *Dialog*, nr 10 (2018): 51–75.
- Bednarek, Joanna. „Życie jako moc deterytorializacji: Pragnienie-produkcja i żywa praca 1 – Deleuze i Guattari”. *Praktyka Teoretyczna* 3, nr 2/3 (2011). <https://doi.org/10.14746/prt.2011.3.6>.
- Braidotti, Rosi. „Polityka życia jako bios – zoe”. Tłumaczenie Igor Holewiński. *Machina Myśli. Magazyn Poświęcony Filozofii, Nauce i Sztuce* (2018). <http://machinamysli.org/polityka-zycia-jako-bios-zoe/>.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari i Catherine Backès-Clément. „Rozmowa o *L'Anti-Oedipe*”. Tłumaczenie Michał Herer. W: Gilles Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, 2007.
- Dover, Kenneth J. *Homoseksualizm grecki*. Tłumaczenie Janusz Margański. Kraków: Wydawnictwo Homini, 2004.
- Fijałkowski, Paweł. „W kręgu miłośników i lubych [1]”. <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4100>.
- Foucault, Michel. *Historia seksualności*. Tłumaczenie Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant i Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Czytelnik, 2000.
- Henrichs, Albert. „Dionysische Imaginationswelten: Wein, Tanz, Erotik, Dionizos”. In *Dionysos: Verwandlung und Ekstase*, edited by Renate Schlesier and Agnes Schwarzmaier. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin–Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 2008.
- Kerényi, Karl. *Dionizos: Archetyp życia niezniszczalnego*. Tłumaczenie Ireneusz Kania. Warszawa: Aletheia, 2008.

- Kolankiewicz, Leszek. *Dziady: Teatr święta zmarłych*. Wydanie 2. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020.
- Mrówka, Adrian. „Félix Guattari, krytyka psychoanalizy i przypadek La Borde”. *Praktyka Teoretyczna*, nr 3 (2017): 331–341. <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/adrian-mrowka-felix-guattari-krytyka-psychoanalizy-i-przypadek-la-borde/>.
- Schlesier, Renate. „Dionysos als Ekstrasegott”. In *Dionysos: Verwandlung und Ekstase*. Schlesier, Renate, and Agnes Schwarzmaier, eds. *Dionysos: Verwandlung und Ekstase*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin–Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 2008.
- Sikora, Agata. *Wolność, równość, przemoc: Czego nie chcemy sobie powiedzieć*. Kraków: Karakter, 2019.
- Szachaj, Andrzej. „Granice anarchizmu interpretacyjnego”. *Teksty Drugie*, nr 6 (1997): 5–33.
- Śmiechowicz, Olga. *Arystofanes*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2015.

AGATA ADAMIECKA-SITEK

prof. Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, teatrolożka, krytyczka, wykładowczyni i badaczka teatru. Zajmuje się problematyką cielesności i polityczności sztuki, a także krytyką instytucjonalną. Przez wiele lat kierowała Działem Naukowo-Wydawniczym w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Kierowniczką projektów badawczych *CHANGE NOW!* i *Bezpieczna przestrzeń: Dobre praktyki i narzędzia służące transformacji kształcenia teatralnego* realizowanych w AT we współpracy z europejskimi uczelniami teatralnymi.