

Zuzanna Berendt

Spektakl trochę queerowy. O tym, co się wydarza i co
nie może się wydarzyć na styku queerowej biografii
i teatru publicznego

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Zuzanna Berendt

Spektakl trochę queerowy. O tym, co się wydarza i co nie może się wydarzyć na styku queerowej biografii i teatru publicznego

Krzysztof Tomasik, recenzując spektakl Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi. Bajkę dla dorosłych*, skupił się na wyjaśnianiu niuansów historycznych, do których odnieśli się twórcy i korygowaniu pewnych faktów. Inaczej niż większość recenzentów, w swoim tekście nie podkreślał odmienności przedstawienia od wcześniejszych realizacji reżyserko-dramaturgicznego duetu, ale zdecydowanym stwierdzeniem wyznaczył mu miejsce w najnowszej historii polskiego teatru, nazywając je „pierwszym polskim spektaklem lesbijskim w teatrze instytucjonalnym”¹. Tomasik nie wytłumaczył dokładnie, jakimi kryteriami posłużył się, decydując się na określenie, które nawet osobie nie posiadającej gruntownej wiedzy na temat polskiego teatru najnowszego może wydać się nadane pochopnie. *O mężnym Pietrku...* z całą pewnością nie jest pierwszym polskim spektaklem, w którym pojawiają się bohaterki-lesbijki. Za przykład wcześniejszej realizacji może posłużyć spektakl *Cokolwiek się zdarzy, Kocham cię* autorstwa i w reżyserii Przemysława Wojcieszka, którego premiera odbyła się w 2005 roku w TR Warszawa, teatrze instytucjonalnym, finansowanym ze środków publicznych, tak jak Teatr Polski w Poznaniu, miejsce premiery *O mężnym Pietrku...* Poznańska produkcja nie jest „teatrem lesbijskim” w tym sensie, w jakim określenia tego używa się wobec spektakli stworzonych przez lesbijki, z myślą o lesbijskiej publiczności². Spektakl Rubina i Janiczak można jednak określić jako spektakl lesbijski ze względu na temat – opowiada historię związku pisarki-ikony literatury narodowo-wyzwoleńczej Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki, malarki, działaczki społecznej i politycznej, zasłużonej w walce o prawa kobiet w Polsce. Kwestie tożsamości seksualnej bohaterek oraz sytuacji kobiet nieheteroseksualnych na przełomie XIX i XX wieku (czas życia Konopnickiej i Dulębianki) oraz obecnie, stanowią centrum zainteresowania twórców i główny temat spektaklu, co – i tutaj należy w pełni przyjąć określenie, którego użył Tomasik – stanowi o jego pionierskim charakterze.

Podstawowym gestem, na jaki zdecydowali się Rubin i Janiczak, było przedstawienie na scenie queerowej wersji biografii Marii Konopnickiej,

1 Krzysztof Tomasik, *I wieszczka, i lesbijka*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/i-wieszczka-i-lesbijka/>, dostęp: 22 marca 2019.

2 O komplikacjach związanych z używaniem określenia „teatr lesbijski” pisała Wencong Wang w artykule *Lesbianism and Lesbian Theatre*, dostępnym pod adresem: <https://doi.org/10.1080/25723618.2014.12015466>, dostęp: 22 marca 2019.

która – co należy podkreślić – nie jest wersją powszechnie akceptowaną w dyskursie publicznym. Twórcy byli zainteresowani raczej zbadaniem konsekwencji przyjęcia i rozpowszechnienia takiej narracji biograficznej pisarki włączonej do narodowego panteonu, niż skonstruowaniem opartej na faktach opowieści. Dlatego wspomnienia o epizodach z życia Konopnickiej i Dulebianki pojawiają się pretekstowo i achronologicznie. Rubin i Janiczak mogli odnieść się do „gotowej wersji” queerowej biografii Konopnickiej dzięki książce *Homobiografie* napisanej przez Krzysztofa Tomasika (autora recenzji przywołanej przeze mnie na początku artykułu), wydanej po raz pierwszy w 2009 roku, pionierskiej na polskim gruncie próbie opowiedzenia biografii prominentnych postaci polskiej kultury i sztuki XIX oraz XX wieku przez pryzmat ich nieheteroseksualności. Książkę otwiera rozdział poświęcony Konopnickiej – a co za tym idzie – również Dulebiance. Publikacja Tomasika jest pierwszą, w której nie podaje się w wątpliwość homoseksualnego charakteru relacji pomiędzy pisarką a malarką, który w innych publikacjach³ negowany jest jako niemający potwierdzenia w dowodach archiwalnych lub przedstawiany jako przyjaźń czy zażyłość oparta na modelu relacji matka-córka (różnica wieku między kobietami wynosiła dziewiętnaście lat). Rubin i Janiczak w *O mężnym Pietrku...* posłużyli się niejako gotowym (stworzonym przez Tomasika) modelem queerowanej biografii Konopnickiej i w oparciu o niego stworzyli spektakl, w którym dokonali tematykacji aktu opowiadania na scenie teatru publicznego o sytuacji kobiet nieheteroseksualnych. Spektakl Rubina i Janiczak jest „świadomy” swojego pionierskiego charakteru i z tej świadomości wyrasta – skonstruowany w ramach przedstawienia – złożony projekt artystyczny (obejmujący zdiagnozowanie teatru repertuarowego jako miejsca reprodukcji patriarchalnej władzy, heteroseksualnej normy oraz wyrażenie woli jego przekształcenia), społeczny (związany z emancypacją kobiet nieheteroseksualnych i poszerzaniem pola ich widzialności w przestrzeni publicznej), oraz polityczny (rozumiany jako interwencja w istniejący w Polsce system prawny i instytucjonalny). W tym artykule przyjrę się strategii twórców i szerzej – kwestii warunków, na jakich w teatrze publicznym zaistniała narracja o kobietach nieheteroseksualnych, pytając także o relacje teatru publicznego i teatru queer.

Krytyczki i krytycy piszący o spektaklu Rubina i Janiczak poszukiwali w nim drugiego, „podskórnego” tematu, lokującego się poza opowieścią biograficzną o Konopnickiej. Piotr Morawski, recenzując *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* zwrócił uwagę na metateatralne gesty twórców, wskazujące na to, że możliwości i ograniczenia wynikające z wykorzystywania teatralnego medium musiały stać się tematem spektaklu na równi z historią, która stała się pretekstem dla jego powstania⁴. Morawski zwrócił uwagę na subtelne zabiegi, takie jak wprowadzenie na scenę pracowników technicznych, którzy zyskali „widoczność”, podobnie jak bohaterki spektaklu, ale istotne kwestie dotyczące medium

3 Za przykład może tu posłużyć biografia Konopnickiej autorstwa Iwony Kienzler, zob: *Maria Konopnicka. Rozwydrzona bezbożnica*, Bellona, 2014.

4 Piotr Morawski, *Odzyskać Konopnicką, odzyskać Dulebiankę*, „Dwutygodnik” 2018, nr 250, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8080-odzyskac-konopnicka-odzyskac-dulebianke.html>, dostęp: 22 marca 2019.

teatru odnalazł już w samym tekście Janiczak. W napisanym przez nią dramacie kilkakrotnie powracają stwierdzenia, że teatr repertuarowy jest medium mężczyzn, pozwalającym na reprodukcję ich władzy i systemu zarządzania. Teatr znalazł się również na liście instytucji, które bohaterki-lesbijki chcą pozyskać dla siebie i przy pomocy których chcą komunikować się ze społeczeństwem.

Mabel Batten, bohaterka reprezentująca duet wyemancypowanych angielskich lesbijek, które namawiają Konopnicką i Dulębiankę do otwartego wyrażania swoich pragnień, poglądów i politycznych żądań, zasugerowała, że odpowiednim środkiem dla ich ekspresji jest medium nieobciążone męską sygnaturą, jakim jest kabaret. Zwrot bohaterki ku takiej formie artystycznego wyrazu wiąże się z afirmacją wolności ekspresji. Bohaterka skupia się na aspekcie pozytywnym swojego wyboru, inaczej niż jedyny męski bohater spektaklu, Maksymilian Gumpłowicz. Gumpłowicz był młodym wielbicielem Konopnickiej i jej kochankiem, który po długim zabieganiu o względy pisarki, nie mogąc zjednać sobie jej uczucia, popełnił samobójstwo. Bohater grany przez Michała Kaletę przez cały spektakl próbuje objąć jakiegoś rodzaju władzę nad Konopnicką, czy to władzę męża, czy finansowego dobroczyńcy, czy w końcu – wobec braku innych możliwości – władzę formułowania ocen dotyczących postaw bohaterki i jej partnerki. Właśnie w ramach wyrażania *ex cathedra* opinii dotyczącej tego, jak wąskie zainteresowanie może wywołać sztuka tworzona przez lesbijki, mówi o tym, że Batten i jej partnerka Marguerite Radclyffe-Hall „ze swoimi afektacjami i radykalnymi wyobrażeniami” nadają się najwyżej na kabaret. Formę, którą Batten uznała za emancypacyjną, Gumpłowicz degraduje jako wybrakowaną i niszową.

Interpretując poznański spektakl jako próbę ustanowienia platformy dla ekspresji nieheteroseksualnej tożsamości bohaterek, można by uznać, że twórcy chcieli wytyczyć im drogę na skróty, która od stanu braku reprezentacji lesbijek w polskim teatrze instytucjonalnym prowadzi wprost do wprowadzenia ich na scenę teatru publicznego. Poprzez zasygnalizowanie w formie występu Batten istnienia queerowego teatru poza głównym nurtem, twórcy wydają się uwierzytelniać ustanowiony w ramach swojego spektaklu model ewolucji form widowiskowych związanych z ekspresją tożsamości seksualnej: dla tych, którzy działają poza głównym nurtem, celem jest zawsze osiągnięcie takiej widoczności, jaką daje scena teatru publicznego⁵. Zaprezentowanie w teatrze publicznym queerowej biografii nie jest więc czynione z intencją queerowania teatru publicznego, ale włączenia w system instytucjonalny dyskursu, który do tej pory znajdował się poza nim. Warto pozostawić w polu uwagi napięcie pomiędzy queerowością a dyskursem publicznym istniejące w *O mężnym Pietrku...*, ponieważ jest ono konstytutywne dla trzech aspektów spektaklu Rubina i Janiczak, do których odniosłam się we wstępie. Na poziomie artystycznym twórców interesuje związek

5 Potoczne utożsamienie widoczności z obecnością na scenie teatru publicznego znalazło swoje odbicie w recenzji Kamili Łapickiej, która tak opisała ostatnią scenę spektaklu: „Choć bohaterki okazują sobie czułość jako cienie widoczne na tle projekcji, nie pozostają w cieniu. Stoją na scenie Teatr Polskiego w centrum Poznania, a to oznacza widzialność totalną.”, zob: *O człowieczeństwo*, <http://zteatru.pl/2018/11/04/o-czlowieczestwo/>, dostęp: 22 marca 2019.

między jakością i mocą sprawczą ekspresji a medium, poprzez które zostaje ona wyrażona. W ramach obecnego w spektaklu wątku emancypacyjnego nieustannie powracają pytania z jednej strony o to, jakie skutki ma separacja nieheteroseksualnej tożsamości bohaterki od ich działalności publicznej, a z drugiej o granice instrumentalnego queerowania cudzej biografii w przekonaniu o działaniu w słusznej sprawie. Wreszcie projekt polityczny, który tworzą bohaterki spektaklu opiera się na postulatcie nadania osobom nieheteroseksualnym praw publicznych równych tym, jakie posiadają osoby heteroseksualne, między innymi możliwości zawierania małżeństw.

Choć Janiczak i Rubin nie deklarowali nigdy chęci tworzenia queerowego teatru, warto przyrzeć się temu, w jaki sposób kreowany przez nich i ich współpracowników „pierwszy polski spektakl lesbijski w teatrze instytucjonalnym” ma się do teatru queer jako gatunku, który dał początek ekspresji nieheteronormatywnych tożsamości w obszarze sztuk performatywnych. Związek kabaretu z kategorią queer został ustanowiony na długo zanim Janiczak napisała swój tekst. Kabaret jako forma artystyczna i rozrywkowa jest identyfikowany z teatrem queer przez Laurence’a Senelicka, autora artykułu *Korzenie teatru queer*, który na początku swojego tekstu decyduje się na stworzenie roboczej definicji tej formy. Według Senelicka:

W planie jak najbardziej ogólnym, fundament teatru queer stanowi nie-heteronormatywna seksualność i/lub tożsamość (których również teatr queer jest wyrazicielem), antyestablishmentowy charakter, konfrontacyjny ton, eksperymentalny i niekonwencjonalny format; cechują go także silniejsze związki ze sztuką performatywną i tym, co w tradycji niemieckiej nazywane jest Kleinkunst, czyli rewią, kabaretem i variété niż z tradycyjnymi formami teatru dramatycznego⁶.

Gdyby uznać ogólną definicję zaproponowaną przez Senelicka za normatywną i przez jej pryzmat przyrzeć się spektaklowi Rubina i Janiczak, trzeba by powiedzieć, że *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* to spektakl „trochę queerowy”. W jego centrum stoi jednak nieheteronormatywna seksualność, a bohaterki, które ją reprezentują uważają się za przedstawicielki grupy marginalizowanej, która swoje żądania stawia wobec hegemonicznej pozycji zajmowanej przez dyskurs męskości i heteroseksualizmu. Konfrontacyjny ton wypowiedzi bohaterki nie idzie jednak w parze z konwencjonalną formą przedstawienia. Stanisław Godlewski i Piotr Dobrowolski⁷ zwracali uwagę, że w poznańskim spektaklu reżysersko-dramaturgiczny duet zrezygnował z bezpośredniego angażowania publiczności poprzez przekraczanie granicy oddzielającej scenę od widowni i naruszania nietykalności cielesnej widzów, co należy do stałego repertuaru stosowanych przez Rubina i Janiczak środków

6 Laurence Senelick, *Korzenie teatru queer*, przeł. Bartosz Wójcik, „Dialog” 2018, nr 10, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/korzenie-teatru-queer>, dostęp: 22 marca 2019.

7 Zob. Piotr Dobrowolski, *Szafiarki*, <http://teatralny.pl/recenzje/szafiarki,2537.html>, dostęp: 22 marca 2019; Stanisław Godlewski, *Ta historia to punkt wyjścia do rozważań na temat emancypacji kobiet i nieobecności lesbijek w polskim dyskursie*, „Wyborcza.pl Poznań” <http://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,24106597,ta-historia-to-punkt-wyjscia-do-rozwazan-na-temat-emancypacji.html>, dostęp: 22 marca 2019.

teatralnych. *O dzielnym Pietrku...* jest spektaklem klasycznym w formie, retorycznym w warstwie literackiej i zachowawczym pod względem wykorzystanych środków reżyserskich.

O ile w przytoczonym przeze mnie wyżej fragmencie Senelick wymienia konkretne cechy, których obecność w dowolnym spektaklu można bez trudu prześledzić, o tyle w dalszej części artykułu autor zwraca uwagę na trudniejsze do zdefiniowania wyznaczniki teatru queer, które są jednak dla tego nurtu nie mniej ważne. Autor pisze, że teatr queer nie może „zbyt serio” podchodzić do tematu, którym się zajmuje, a właściwy dla niego ironiczny dystans powinien mieć związek z kondycją performerów posługujących się „doświadczeniami jako inspiracją i wzmocnieniem swojej sztuki; ich prywatne życie dostarcza ich twórczości zasadności i ją legitymizuje.”⁸. Te „miękkie” wyznaczniki mają moc ustanowienia normatywności teatru queer jako gatunku reprezentacji stabilnych tożsamości i miejsca „mówienia prawdy” o sobie. Wobec takiej normy poznański spektakl trzeba by skrytykować za to, że para heteroseksualnych twórców zaczyna zajmować się queerowymi biografiami kobiet i z pozycji władzy, jaką daje im instytucja teatru publicznego, wypowiada się jako emisariusze grupy, z którą ma niewiele wspólnego.

Ciekawym świadectwem tego, że przejście dyskursu nieheteroseksualnych kobiet przez Rubina i Janiczak zostało chłodno przyjęte przez polskie środowisko LGBTQ w Polsce jest wywiad, jakiego Jolanta Janiczak udzieliła Damskiemu Tandemowi Twórczemu, czyli Agnieszce Małgowskiej i Monice Rak⁹. Małgowska i Rak są parą i wspólnie tworzą teatr, ale zajmują się również śledzeniem i dokumentacją zjawisk związanych z teatrem, filmem i szeroko pojętą kulturą lesbijską w Polsce. Interesująca jest sama dynamika rozmowy, w której Janiczak nie zostaje ustawiona na pozycji dysponentki sensów współtworzonego spektaklu czy autorki zdradzającej kulisy swojej pracy badawczej i literackiej. Małgowska i Rak konfrontują Janiczak z wiedzą na temat polskiego lesbijskiego teatru offowego, której dramatopisarka nie posiada; są podejrzliwe wobec stosowanych przez Janiczak i Rubina strategii i wprost wyrażają krytykę tych aspektów spektaklu, które uznały za niewiarygodne. Czytając zapis rozmowy, można odnieść wrażenie, że Janiczak została przyłapana na tym, że razem z Rubinem weszła na pole, które tylko z pozoru było niezagospodarowane. Zwrócenie się artystycznego duetu ku kobiecym homobiografom wydaje się wobec tego być ruchem uzurpatorskim. Małgowska i Rak zdradziły, że największy sprzeciw środowiska LGBTQ wywołał fakt, że spektakl wyreżyserował mężczyzna. One same negatywnie wyraziły się na temat kreacji ról w spektaklu. Rak oceniła Dulębiankę Moniki Roszko jako mało energetyczną, a relacja między bohaterkami była dla niej przedstawiona w sposób niewiarygodny:

W relacji między Mariami zabrakło wiarygodności. Nie chodzi o werystyczne pokazanie związku, ale o chemię, którą w relacji

8 L. Senelick, *dz. cyt.*

9 Jolanta Janiczak, *O teatrze lesbijskim w Polsce XXIV. Mam dość oglądania bohatera maczo, który kolonizuje świat.*, rozmawiały Agnieszka Małgowska i Monika Rak, http://akulturalgbtq.pl/wp-content/uploads/2019/01/aaakulturalnik_sistrum_TLP_Jolanta-Janiczak.pdf.pdf, dostęp: 22 marca 2019.

nieheteroseksualnej trzeba świadomie uruchomić, a w relacji hetero włącza się automatycznie, jesteśmy do tego wytresowane przez kulturę. Lesbijność pozostaje deklaratywna, jeśli nie jest ucieleśniona. Pozostaje konstruktem bez ciała, od którego bohaterki były odcięte¹⁰.

Cechy aktorstwa, do których odniosła się Rak są charakterystyczne dla spektakli Rubina i Janiczak. Mają silny związek z literackim stylem dramatopisarki, która kreuje postaci często jako nośniki dyskursów, a nie bohaterów posiadających specyficzną konstrukcję psychologiczną. Tekst Janiczak, który stał się literacką podstawą poznańskiego spektaklu, został zbudowany właśnie jako polifoniczny utwór, w ramach którego dochodzi do artykulacji różnych głosów na temat obecności lesbijek w sferze publicznej i wariantów przyjmowania queerowej tożsamości. Nie jest więc zaskakujące to, że w *O mężnym Pietrku...* aktorzy i aktorki nie posługiwali się stylem psychologicznym czy nie osadzali swoich ról w cielesności (w sensie performowania pożądanego przy pomocy ciała). Silny związek z ciałami performerów i performererek jest cechą teatru queer, w którym „odcięcie” cielesności oznaczałoby rezygnację z dużej części potencjału afektywnego spektakli, które są uwierzytelniane poprzez tożsamość cielesną i seksualną wykonawców. Te aspekty, do których z rezerwą odnoszą się Małgowska i Rak decydują o tym, że *O mężnym Pietrku...* wydaje się chłodną, dyskursywnie uporządkowaną wypowiedzią opartą na naukowej kwerendzie, pozbawioną autentyzmu spektakli queerowych, w których performerzy mówią w swoim imieniu, a nie postulują przyznania praw grupie, do której nie należą. Można zarzucić przeprowadzającym wywiad, że ich poglądy na temat spektaklu odpowiadają wyobrażeniu o queerze jako innej odmianie normy, w ramach której niektóre wypowiedzi zostają uznane za autentyczne, a inne za fałszywe. Warto jednak zwrócić uwagę na te części wypowiedzi Małgowskiej i Rak, które świadczą o tym, jak małe możliwości na włączenie do dyskursu publicznego mają wypowiedzi sytuujące się w teatralnym nurcie offowym, a jak – niejako automatycznie – trafia do niego to, co powstaje w ramach głównego artystycznego nurtu na dotowanych scenach. Mam poczucie, że współtwórczynie Damskiego Tandemu Twórczego, postulują mocną, esencjalistyczną koncepcję przedstawicielstwa w teatrze queer, bo to ona wydaje im się jedynym, skutecznym narzędziem działania w warunkach offowej sceny queer w Polsce.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że na produkcję *O mężnym Pietrku...* w kierowanym przez siebie teatrze zgodził się Maciej Nowak, mający wieloletnie doświadczenie w zarządzaniu takimi instytucjami jak Nadbałtyckie Centrum Kultury i Teatr Wybrzeże w Gdańsku, czy Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Nowak zajmuje bardzo stabilną pozycję w obrębie polskiego teatru instytucjonalnego, nie ukrywając swojego homoseksualizmu. Pytanie o przyczynę braku na scenach publicznych spektakli, w których poruszone byłyby kwestie związane z tożsamością i prawami nieheteroseksualnych kobiet musi być również pytaniem o to, kto może sobie pozwolić na umieszczenie takiej pozycji w repertuarze.

Rubin i Janiczak w bardzo ograniczonym wymiarze zaanektowali strategię teatru queer i nie stworzyli queerowego spektaklu. Spektakle produkowane przez teatry publiczne są najczęściej grane regularnie,

10 Tamże.

promowane przez odpowiedni dział teatru, opisywane przez dziennikarzy i recenzentów. Docierają do publiczności dużo szerszej niż byłby w stanie zgromadzić jakikolwiek teatr niezależny. Z wypowiedzi Janiczak zawartych w przywołanym wyżej wywiadzie wynika, że stworzenie spektaklu o Konopnickiej i Dulębiance wiązało się nie tyle z chęcią otwarcia teatru publicznego na queerową narrację, co z realizowanym od lat przez duet dramaturgiczno-reżyserski projektem wystawiania kobiecych biografii¹¹.

Ustawienie w centrum spektaklu queerowej biografii Marii Konopnickiej staje się katalizatorem procesów emancypacyjnych, których symulację przeprowadzają na scenie Janiczak i Rubin, by pokazać różne aspekty i możliwości jej funkcjonalizacji. Pisarka została pokazana przede wszystkim jako partnerka Marii Dulębianki, ale również jako matka Zofii i Heleny, była kochanka Maksymiliana Gumpłowicza i lesbijka reprezentująca inny model „noszenia queeru”¹² niż jej rówieśniczki z Europy Zachodniej – Marguerite Radclyffe-Hall oraz Mabel Batten. Choć o związku z Dulębianką w *O mężnym Pietrku...* mówi się wprost, przyjmując, że relacja kobiet miała charakter emocjonalny i erotyczny, stworzenie ich wspólnego portretu służy zaprezentowaniu dwóch różnych postaw wobec lesbijskiej tożsamości. Różnice zostały zasygnalizowane już w tytule spektaklu. Dulębianka, czyli „mężny Pietrek” (takim imieniem Konopnicka nazywała swoją partnerkę) z niechęcią znosi życie w ukryciu, udawanie, „że nas nie ma, nie ma żadnej historii, żadnych losów...”. Zgadza się na nie tylko ze względu na miłość do pisarki, wobec której przyjmuje postawę służebną. Janiczak, korzystając z tego, że współczesne archiwum dotyczące Marii Dulębianki jest bardzo skromne, przypisała jej w ramach spektaklu radykalne poglądy, inaczej niż Konopnickiej, która stale znajduje się w pozycji pomiędzy życiem „w szafie” a ujawnieniem swojej tożsamości seksualnej; pozostaniem na piedestale narodowej wieszczki, a staniem się ikoną polskiego ruchu LGBTQ. Dulębianka głosi, że w gruncie rzeczy mężczyźni zawsze odbywają stosunki seksualne z mężczyznami – czasem tylko robią to za pośrednictwem kobiet. Domaga się ona proklamacji trzeciej płci i w dramatycznym geście obnażenia swojego ciała zwraca się do wszystkich tych kobiet, „sprzątaczek, ciotek, sekretarek, przyjaciółek”, które nie pozostawiły swoich śladów w historii, a mogłyby włączyć się w sojusz przecinający w poprzek historię męskiej dominacji likwidującej kobiece narracje. W spektaklu nie zostało powiedziane wprost, czy Dulębianka przywołuje kobiety nieheteroseksualne reprezentujące różne profesje, pozycje klasowe i zaplecza kulturowe. Wystąpienie Roszko, która naga staje przed publicznością, jest najbardziej radykalnym momentem spektaklu, a jednocześnie – przez niedookreślenie grupy, do której się zwraca – stanowi scenę, w której rozluźnia się podtrzymywana wcześniej dyscyplina mówienia o sytuacji kobiet nieheteroseksualnych. Ich historie

11 Do spektakli Rubina i Janiczak, w których zajmowali się oni kobiecymi biografiami należą: *Joanna Szalona; Królowa* (2011, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach), *Caryca Katarzyna*, (2013, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach), *Sprawa Gorgonowej* (2015, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie), *Hrabina Batory* (2015, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach), *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy* (2016, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy).

12 Określenie podają za Heather Love, autorką książki *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, 2007.

zaczynają się uniwersalizować jako naznaczone doświadczeniem wymazania z historii, dotyczącego również kobiet heteroseksualnych. Jestem skłonna uznać, że w scenie tej wychodzi na jaw podejście Janiczak do bohaterek *O męznym Pietrku...* przede wszystkim jako do bohaterek kobiecych, w przypadku których nienormatywna tożsamość seksualna stanowi interesujący aspekt biograficzny. Konstrukcja postaci Dulębianki wskazuje na to, że Janiczak potraktowała jej działalność polityczną, walkę o prawa wyborcze kobiet w Polsce i zakończone porażką kandydowanie do sejmu galicyjskiego jako pretekst do przypisania jej w ramach spektaklu dążeń emancypacyjnych na rzecz kobiet nieheteroseksualnych, które historycznie nie były częścią jej politycznej agendy. Dulębianka jest „męznym Pietrkiem”, przede wszystkim wobec „sierotki Marysi”, która nie może się zdecydować, jaką wersję swojej biografii chciałaby po sobie pozostawić.

Tak przedstawiona Konopnicka w sposób niemalże idealny realizuje model queerowej figury opisywanej przez Heather Love w książce *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*¹³. Love w swojej książce skupia się na negatywnych afektach rządzących ustanawianiem queerowej historii. Pisząc o tożsamościach konstruowanych na styku społecznej stygmatyzacji i poczucia wyjątkowości dowodzi, że każdy projekt „lepszego queerowej przyszłości” oparty jest na utajonym bądź eksponowanym negatywnym doświadczeniu z przeszłości albo na braku wynikającym ze zniszczenia archiwum lub celowego zacierania śladów po queerowej historii. Do zniszczenia archiwum, w którym potencjalnie mogłyby znajdować się dowody na miłosny charakter relacji Konopnickiej i Dulębianki w spektaklu powraca się kilkakrotnie: na samym początku, kiedy widzowie oglądają nagranie zrealizowane podczas wizyty aktorek grających główne bohaterki w archiwum we Lwowie, w którym udaje im się odnaleźć zaledwie skromne notatki dotyczące pogrzebów obu kobiet; później w scenie, w której Dulębianka oskarża córkę Konopnickiej, Zofię o niszczenie listów matki, by łatwiej było jej podtrzymywać mit pisarki związanej z bogoojczyźnianym nurtem polskiej literatury. Janiczak ów archiwalny brak wykorzystwała w sposób pozytywny. Niedostatek materiałów może świadczyć o tym, że kobiety nie żyły w związku, a jedynie w przyjaźni – i w ten sposób interpretują go na przykład osoby zarządzające muzeum imienia Konopnickiej w Suwałkach¹⁴. Może jednak równie dobrze posłużyć – jak zapewne zinterpretowały to Love i jak zinterpretowała to Janiczak – jako dowód na to, że istniały świadectwa (listy, notatki, dokumenty) mogące świadczyć o miłości między bohaterkami, lecz uległy zniszczeniu. Konopnicka zostaje więc ustanowiona wbrew swojej oficjalnej biografii, narracjom rodziny i instytucji zajmujących się ochroną jej dorobku oraz zachowaniem pamięci o niej jako bohaterka promująca emancypację polskich lesbijek. Trudność zawłaszczania tego typu postaci przez dyskurs queerowej historii, Love traktuje

13 Tamże, s. 31–52.

14 W 2012 roku, kiedy Grzegorz Gauden wystąpił z propozycją by patronat nad ustawą o związkach partnerskich objęły Maria Konopnicka i Maria Dulębianka, polskie środowiska konserwatywne wyraziły kategorię sprzeciw wobec mówienia o homoseksualizmie Konopnickiej. W takim tonie utrzymana jest wypowiedź Magdaleny Rusińskiej, kierowniczki Muzeum im. Marii Konopnickiej w Suwałkach: https://youtu.be/o_2ujrhu-Ik?t=89, dostęp: 22 marca 2019.

jako odpowiednik niemożliwości realizacji homoerotycznego pragnienia w przestrzeni publicznej, którą rządzi heteronormatywność. Love proponuje przyjąć i zaakceptować negatywny charakter relacji łączącej postać przywoływaną z przeszłości z osobą, która tą postać przywołuje. Zamiast przekształcać normatywny model konstruowania historii jako procesu progresywnego, opierającego się na postępie i pozytywnych afektach, należałoby przyjąć „wsteczny” (*backward*) schemat silnie związany z uczuciami żalu, nostalgii, zgorzknienia i bólu, w których pozwalają zapisać się negatywne doświadczenia queerowych podmiotów. Przyjmowanie takiego modelu w praktyce przychodzi z trudem, a często realizowane jest tylko do pewnej granicy, za którą zmienia się w afirmatywną pieśń na cześć (potencjalnie) lepszej przyszłości. Przyszłości, w której uzyskuje się polityczną sprawczość i zrywa z łańcuchem negatywnych identyfikacji.

Podobną przemianę przechodzi w spektaklu Konopnicka. Przez prawie całe przedstawienie pozostaje w ciągłym ruchu pomiędzy chęcią dołączenia do emancypacyjnego frontu (reprezentowanego przez Dulębiankę) a wygodnym podtrzymywaniem wizerunku pisarki poświęconej idei niepodległej Polski. Choć ruch ten prowokuje do rozpatrywania tej postawy jako konformistycznej, jednocześnie zapewnia jej ochronę przed całkowitym zawłaszczeniem przez jedną, ostateczną narrację. Bohaterka sugeruje, że uprawiała twórczość promującą narodowe wartości, by stać ją było na niezależne od rodzinnych uwikłań życie z Dulębianką – w takim wariancie twórczość Konopnickiej, obecnie uważana za nieciekawą i konserwatywną, zyskiwałaby emancypacyjny wymiar. Z drugiej jednak strony jest niechętna publicznemu wyznaniu miłości Dulębiance. W zakończeniu spektaklu, Konopnicka ni stąd ni z owąd podejmuje wyzwanie stanięcia na czele ruchu na rzecz kobiet nieheteroseksualnych, do czego namawia ją już nie tylko Dulębianka, ale też Radclyffe-Hall i Batten. To właśnie ta – słabo umotywowana dramaturgicznie – przemiana bohaterki staje się załączkiem proklamowanego w ramach spektaklu politycznego projektu zmiany sytuacji kobiet nieheteroseksualnych w Polsce.

Projekt ten konstruowany jest w kilku etapach. Pierwszy wiąże się z konfrontacją z Batten i Radclyffe-Hall, która daje początek planowi objęcia kolejnych instytucji (przywoływanych szeroko: „kina, teatry...”, a nie na konkretnych przykładach) i aspektów życia publicznego (możliwość nadawania nazw ulicom, wprowadzania własnych pozycji do listy lektur) przez lesbijki. Szeroko zakrojona wizja przebudowy sfery publicznej skutkuje pojawieniem się postulatu utworzenia niezależnego państwa lesbijek. Zwieńczeniem projektu jest zaś ostatecznie wystąpienie Konopnickiej i Dulębianki, w którym „powołują” archiwum swojego imienia, zagraniczne stypendium twórcze dla artystek nieheteroseksualnych i zgadzają się być patronkami (choć bardziej zasadne wydaje się określenie „matronka”, Janiczak w swoim tekście konsekwentnie, za Grzegorzem Gaudenem, używa określenia „patronka”) ustawy o związkach partnerskich. Pomysły, które przedstawiają Batten i Radclyffe-Hall na podstawowym poziomie są oparte na przeświadczeniu o konieczności zwiększania widoczności kobiet nieheteroseksualnych w sferze publicznej i przez to, że nie są propozycjami wdrażania konkretnych rozwiązań, łatwo jest przyjąć ich manifestacyjny charakter i nie koncentrować się na tym, że nie biorą one pod

uwagę dynamiki życia publicznego i procedur instytucjonalnych. Tym, co przykuwa uwagę, kiedy Batten proponuje powołanie państwa lesbijek – zwłaszcza jeśli w polu zainteresowania pozostawimy relację pomiędzy tym, co queerowe a tym, co publiczne – jest oparcie projektu ustanowienia państwa kobiet nieheteroseksualnych na reprodukcji normatywnych wzorców zaczerpniętych z istniejących systemów politycznych, posiadających wyrazistą patriarchalną sygnaturę. Propozycją dla osób nieheteroseksualnych nie jest prowadzenie odmiennego, queerowego życia¹⁵, które w subwersywny sposób podważałoby normę i pozwalało na negocjację z nią, tylko ustanowienie nowej normy. O tym, że tego rodzaju norma ma potencjał represyjny świadczy już fakt, że w państwie lesbijek mogłyby zamieszkać tylko te kobiety, które dokonały coming outu i przyjęły model życia aprobowany przez Radclyffe-Hall. Co więcej, projekt ten zakłada powstanie bytu wyizolowanego, w którym osoby dotychczas doświadczające społecznego wykluczenia mogłyby dla odmiany stać się częścią wykluczających struktur.

Wątpliwości budzi również powoływanie fikcyjnych instytucji, które ma miejsce w końcowych monologach Konopnickiej i Dulębianki. Dwukrotnie obejrzałam *O mężnym Pietrku...* w Poznaniu i o ile za pierwszym razem bardzo entuzjastycznie przyjąłm finał, w którym proponowano utworzenie konkretnych instytucji i rozwiązań finansowych wspierających kobiety nieheteroseksualne, o tyle za drugim razem zrozumiałam, że Agnieszka Kwietniewska i Monika Roszko powtarzają formuły, które nie znajdują żadnego przełożenia na działanie. Fraza o stworzonym w mieście „właśnie w tym momencie” Archiwum im. Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki, powtórzona ze sceny teatru publicznego kilkadziesiąt razy, każdego wieczoru, kiedy grany jest spektakl, nie doprowadzi do utworzenia takiego archiwum, tak samo zresztą jak funduszu stypendialnego. Symulacja proklamowania konkretnych instytucji ustanawia pozór polityczności spektaklu Rubina i Janiczak, który odnosi się do sytuacji prawnej osób nieheteroseksualnych w Polsce, a jednocześnie całkowicie ignoruje jej stan faktyczny w służbie pozytywnemu zakończeniu. Komu jednak ma służyć takie zakończenie? Dla publiczności, na której sytuację prawną ustawa o związkach partnerskich nie będzie miała żadnego wpływu takie zakończenie jest po prostu optymistycznym finałem, dobrze wpisującym się w ekonomię teatru publicznego jako mieszczańskiej rozrywki. Dla osób, którym taka ustawa mogłaby zapewnić możliwość zawarcia związku respektowanego przez instytucje państwowe, finał ten pozostaje nieużyteczną, a nawet szkodliwą fikcją.

Preambuła do ustawy o związkach partnerskich, którą odczytuje Monika Roszko na zakończenie spektaklu została napisana przez

15 Bardzo interesującą pozycją książkową, której autor przyglądając się amerykańskim queerowym spektaklom i performansom oraz filmom, bada strategię queerowania trzech etapów ludzkiego życia: dzieciństwa, dorosłości i starości, jest *Sztuka życia inaczej. Ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni* Grzegorza Stępnika (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017). Stępnik bardzo uważnie obserwuje wybrany przez siebie materiał pod kątem ustanawiania w ramach reprezentacji kulturowych „homonormatywności” opartej na przeszczepianiu na grunt kultury gejowskiej i lesbijskiej wzorców ustanowionych na gruncie społeczeństwa kształtowanego przez heteronormatywność.

Grzegorza Gaudena, ówczesnego dyrektora Instytutu Książki, dziennikarza prasowego i radiowego w 2012 roku, kiedy Sejm RP nie pracował nad ustawą o związkach partnerskich. W 2018 roku, projekt takiej ustawy wniesiony przez partię Nowoczesna został zaopiniowany przez Krajową Radę Sądownictwa jako niekonstytucyjny i zagrażający chrześcijańskim wartościom. Rubin i Janiczak, nie decydując się na uwzględnienie realiów politycznych, w ramach spektaklu zrealizowanego w teatrze publicznym, przeprowadzili próbę ustanowienia Marii Konopnickiej i Marii Dulebianki ikonami walki o prawa kobiet nieheteroseksualnych w Polsce. Status ten miał jednak zostać nadany nie na mocy ustanowienia queerowej historii; wbrew oficjalnym procedurom, a nawet wbrew samym bohaterkom, ale w konsekwencji stworzenia struktur bazujących na rozwiązaniach znanych z życia publicznego i politycznego. Wynik operacji dyskursywnej dokonanej w ramach spektaklu jest paradoksalny. Twórcy wyprowadzili bohaterki z obszaru nieustrukturyzowanej i subwersywnej queerowej historii, żeby dokonać ich symulowanego, a więc nieskutecznego włączenia do dyskursu publicznego.

Bibliografia

- Dobrowolski, Piotr, *Szafiarki*, <http://teatralny.pl/recenzje/szafiarki,2537.html>, dostęp: 22 marca 2019.
- Godlewski, Stanisław, *Ta historia to punkt wyjścia do rozważań na temat emancypacji kobiet i nieobecności lesbijek w polskim dyskursie*, <http://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,24106597,ta-historia-to-punkt-wyjscia-do-rozwazan-na-temat-emancypacji.html>, dostęp: 22 marca 2019.
- Janiczak, Jolanta, *O teatrze lesbijskim w Polsce XXIV. Mam dość oglądania bohatera maczo, który kolonizuje świat*, rozmawiały Agnieszka Małgowska i Monika Rak, http://akulturalgbtq.pl/wp-content/uploads/2019/01/aaakulturalnik_sistrum_TLP_Jolanta-Janiczak.pdf, dostęp: 22 marca 2019.
- Kienzler, Iwona, *Maria Konopnicka. Rozwydrzona bezbożnica*, Bellona, 2014.
- Love, Heather, *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, 2007.
- Łapicka, Kamila, *O człowieczeństwo*, <http://zteatru.pl/2018/11/04/o-czlowieczestwo/>, dostęp: 22 marca 2019.
- Morawski, Piotr, *Odzyskać Konopnicką, odzyskać Dulebiankę*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8080-odzyskac-konopnicka-odzyskac-dulebianke.html>, dostęp: 22 marca 2019.
- Stępnia, Grzegorz, *Sztuka życia inaczej. Ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Tomasik, Krzysztof, *I wieszczka, i lesbijka*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/i-wieszczka-i-lesbijka/>, dostęp: 22 marca 2019.
- Wang, Wencong, *Lesbianism and Lesbian Theatre*, <https://doi.org/10.1080/25723618.2014.12015466>, dostęp: 22 marca 2019.

ABSTRAKT

Artykuł stanowi krytyczną analizę spektaklu reżysersko-dramaturgicznego duetu Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi. Bajka dla dorosłych* (Teatr Polski w Poznaniu, 2018). Autorka bada strategię przedstawiania na scenie teatru publicznego queerowych biografii Marii Konopnickiej, polskiej pisarki tworzącej w XIX i na początku XX wieku, mocno związanej z dyskursem narodowym i patriotycznym, oraz jej partnerki Marii Dulębianki, malarki, aktywistki społecznej i działaczki na rzecz praw kobiet w Polsce. Zuzanna Berendt przypatruje się wpisanemu w spektakl projektowi artystycznemu, społecznemu i politycznemu, dotyczącemu reprezentacji kobiet nieheteronormatywnych w polskiej przestrzeni publicznej. Przyglądając się wykorzystanym w spektaklu strategiom teatru queer, autorka zastanawia się nad tym na jakich zasadach queerowa kobieca biografia może pojawić się na scenie publicznego teatru instytucjonalnego i w jakiej relacji wobec sytuacji osób nieheteroseksualnych w Polsce pozostaje wizja artystyczna Rubina i Janiczak.

Słowa kluczowe: teatr publiczny, teatr instytucjonalny, queer, queerowa biografia, Teatr Polski w Poznaniu, Wiktor Rubin, Jolanta Janiczak.