

Katarzyna Waligóra

Dorastanie na opak i wywracanie teatralnych
hierarchii. O *Przebudzeniu wiosny* Pawła Miśkiewicza

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Katarzyna Waligóra

Dorastanie na opak i wywracanie teatralnych hierarchii. O *Przebudzeniu wiosny* Pawła Miśkiewicza

22 stycznia 1999 roku w Narodowym Starym Teatrze miała odbyć się premiera *Przebudzenia wiosny* w reżyserii Pawła Miśkiewicza¹. Już wydrukowane na tę okazję plakaty trzeba było jednak w ostatniej chwili przerabiać – starą datę zakleiono nową, o trzy tygodnie późniejszą. Po ponad osiemdziesięciu próbach odbywających się w ciągu czterech miesięcy, 5 lutego 1999 roku doszło wreszcie do premiery, ale spektakl zagrano tylko trzynaście razy. Ostatni pokaz odbył się 9 kwietnia tego samego roku. Z dzisiejszej perspektywy decyzja o tak pospiesznym zdjęciu przedstawienia z afisza budzi zdumienie, bo spektakl Miśkiewicza oglądany na (dość słabej jakości) nagraniu wydaje się bardzo interesujący. W swoim tekście chciałabym zrekonstruować okoliczności jego krótkiego funkcjonowania na scenie pod koniec lat 90., żeby zapytać o możliwe przyczyny jego teatralnej porażki. Następnie chciałabym zastanowić się nad queerowym potencjałem treści zawartych w przedstawieniu. W celach rekonstrukcyjnych będę posługiwać się przede wszystkim wspomnieniami osób, które pracowały nad przedstawieniem² – za rozmowy serdecznie dziękuję: Joannie Biernackiej, Agacie Kuliś, Pawłowi

1 Paweł Miśkiewicz swoją karierę teatralną zaczynał jako aktor – przez 11 lat w tym charakterze był zatrudniony w Narodowym Starym Teatrze, a swoje najważniejsze role stworzył w spektaklach Krystiana Lupy. W 1994 roku rozpoczął karierę reżyserską (spektaklami *Czekając na Godota* zrealizowanym w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie oraz *Śniadanie u Tiffany’ego* powstałym w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie). *Przebudzenie wiosny* było piątym (nie licząc dyplomów) przedstawieniem, które wyreżyserował. Jak twierdzi w rozmowie przeprowadzonej na potrzeby niniejszego tekstu, praca nad tekstem Wedekinda okazała się dla niego przełomowa. Złe przyjęcie spektaklu uświadomiło mu, że w Starym Teatrze będzie postrzegany jako aktor, który próbuje reżyserować, dopóki nie zbuduje swojej pozycji na innej scenie. Krótco po pracy nad *Przebudzeniem wiosny* przyjął więc ofertę objęcia stanowiska dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu (pełnił tę funkcję w latach 2000-2004). Tu wyreżyserował spektakle świetnie przyjmowane i nagradzane. Do Starego Teatru wrócił w 2004 roku reżyserując *Niewinę Dei Loher* i – jak opowiada – był to powrót na zupełnie innych niż w 1999 roku zasadach. W kolejnych latach na krakowskiej scenie narodowej reżyserował regularnie, a jego najnowsza premiera, *Podróże Guliwera*, odbyła się 25 maja 2019 roku. O Pawle Miśkiewiczu po angielsku można przeczytać między innymi w artykule opublikowanym na portalu „Culture.pl”, por. *Paweł Miśkiewicz*, <https://culture.pl/en/artist/pawel-miskiewicz>, dostęp: 28 maja 2019.

2 Wszystkie cytaty zawierające wspomnienia z pracy nad spektaklem pochodzą z niepublikowanych wywiadów przeprowadzonych przeze mnie w marcu 2019 roku na potrzeby niniejszego tekstu.

Miśkiewiczowi, Hannie Nowak, Matyldzie Paszczenko, Mateuszowi Przyłęckiemu, Karinie Seweryn i Marlenie Suder.

1.

Narracyjnie *Przebudzenie wiosny* ze Starego Teatru dość wiernie podąża za swoim dramatycznym pierwowzorem. Czasami jednak reżyser przesuwając akcenty, wydobywając z tekstu nowe wątki – ogniskują się one wokół odkrywania własnej (homo)seksualności i form doświadczania przemocy (także seksualnej). Bohaterowie dramatu Wedekinda właśnie wkraczają w okres dorastania. W jednej z początkowych scen Maurycy (Radosław Kaim) nieporadnie podpytuje przyjaciela Melchiora (Bogdan Brzyski) o pierwsze erotyczne sny i nocne polucje. Przypadkiem okazuje się, że chłopiec nie wie, „jak przyszedł na ten świat”, ale jednocześnie wstyd nie pozwala mu słuchać informacji udzielanych przez bardziej świadomego kolegę. Maurycy prosi więc Melchiora o wyjaśnienie wszystkiego na piśmie. Ma zresztą na głowie inne, znacznie poważniejsze problemy – jako bardzo słaby uczeń jest zagrożony wyrzuceniem ze szkoły (chłopak wie, że pod koniec roku jedna osoba zostanie wyrzucona, bo klasa, w której mają się uczyć, ma o jedno miejsce mniej niż obecna). Planuje popełnić samobójstwo, jeśli faktycznie do tego dojdzie, bo nie wyobraża sobie sprawić rodzicom zawodu. Tymczasem jednak pochłania go przyjaźń z Melchiorem – spotkania, zwierzenia, wspólne lektury (przede wszystkim czytanie na głos *Fausta* Goethego). Silna więź między chłopcami naznaczona jest wzajemną erotyczną fascynacją. Potencjał miłosny zapisany zostaje w przedstawieniu we wzajemnej bliskości (bohaterowie często leżą obok siebie albo z pozoru niewinnie się dotykają), w słownych aluzjach śmielszego Melchiora („pomyśl Maurycy, że miałbyś się rozebrać do naga przed twoim najlepszym przyjacielem. Nie zrobisz tego, chyba że on rozbierze się razem z tobą”, „patrz, że akurat na to zwraca uwagę, jakby cały świat kręcił się wokół fallusa i waginy”³), a także w irytacji Melchiora, która pojawia się, kiedy Maurycy zaczyna mówić o dziewczynach. Nic nie jest w tej relacji wyrażone wprost – chłopcy pozornie zachowują się jak zwykli koledzy, jednak napięcie między nimi jest wyraźnie wyczuwalne.

Drugi wątek, rozwijany w spektaklu równolegle skupia się wokół postaci Wendli (Karina Seweryn), która, podobnie jak Maurycy, nie wie nic o sprawach seksualności i prokreacji. Informację próbuje uzyskać od matki (Agnieszka Mandat). Ta jednak sama jest bardzo zawstydzona i na pytania dziewczyny jest w stanie powiedzieć tylko, że żeby mieć dziecko trzeba wyjść za męża i „kochać męża tak, jak ty w tym wieku jeszcze nie możesz kochać”. O seksualności Wendli nie rozmawia też z koleżankami ze szkoły – zbyt mocno pochłaniają je wizje rodzin, które w przyszłości założą. Dziewczynki zwierają się sobie natomiast z przemocy, jakiej doświadczają ze strony rodziców. Marta (Barbara Kurzaj/Zofia Szulakowska) opowiada o tym, że jest bita „czym popadnie”, zastraszana i zmuszana do spania w worku założonym tak, żeby całą noc nie mogła się ruszać. Czasem myśli, że rodzicom sprawia przyjemność

3 Frank Wedekind, *Przebudzenie wiosny*, reż. Paweł Miśkiewicz, rejestracja spektaklu, czas: 06 min 30 sek., dostęp z uprzejmości Archiwum Dokumentacji Artystycznej Starego Teatru w Krakowie.

takie jej traktowanie. Wendla jest zafascynowana opowiadanymi przez nią historiami, stwierdza nawet, że też chciałaby przespać jedną noc w worku. O doświadczanej przemocy, tym razem na tle seksualnym, w spektaklu opowiada również Ilza (Ewa Kaim), która pijana zwierza się przypadkiem spotkanemu Maurycemu.

Życie w tak opresyjnej rzeczywistości dla głównych bohaterów przedstawienia kończy się tragicznie. Maurycy nie otrzymuje promocji do następnej klasy i popełnia samobójstwo. Wendla spacerując po lesie spotyka Melchiora i rozpoczyna z nim perwersyjną grę, w wyniku której chłopak bije ją drewnianym kijem. Kiedy spotykają się po raz kolejny, dziewczyna próbuje na nowo nawiązać z nim relację, tym razem o innym, bardziej czułym charakterze. W odpowiedzi Melchior dopuszcza się na niej gwałtu, w wyniku którego Wendla zachodzi w ciążę. Tymczasem ojciec Maurycego znajduje w rzeczach zmarłego syna elaborat na temat seksualności napisany przez Melchiora. Poinformowani o sprawie nauczyciele, szybko dostrzegają szansę na zrzućcenie na autora tekstu odpowiedzialności za śmierć ucznia. Na skutek kuriozalnego postępowania wyjaśniającego, w czasie którego oskarżony o deprawację nie zostaje dopuszczony do głosu, a żaden z orzekających o winie nauczycieli nie zagląda nawet do napisanego przez niego tekstu, Melchior zostaje wyrzucony ze szkoły. Wendla nie wie, co dzieje się z jej ciałem – jest przekonana, że cierpi na puchlinę i wkrótce umrze (już wcześniej zresztą często myślała i mówiła o śmierci). Wiadomość, że jest w ciąży jest dla niej szokująca. Matka aranżuje aborcję, ale leki poronne podane przez znachorkę okazują się dla dziewczyny zabójcze. Rodzice Melchiora, którzy dowiadują się zarówno o napisanym przez niego elaboracie, jak i o gwałcie na Wendli, postanawiają oddać syna do zakładu specjalnego, gdzie nacisk kładziony jest na surowe, katolickie wychowanie. W ostatniej scenie spektaklu Melchior spacerując po cmentarzu spotyka widmo Maurycego. Duch próbuje nakłonić go do samobójstwa, ale rozmowę chłopców przerywa tajemniczy mężczyzna w masce. Odpędza on ducha, a Melchior decyduje się odejść za nim w nieznaną. Wspólnie opuszczają scenę.

2.

Przebudzenie wiosny powstawało w bardzo trudnym dla Starego Teatru okresie. Spektakl Pawła Miśkiewicza został zamówiony przez dyrektorkę (Krystynę Meissner), która chwilę później, na skutek konfliktu z zespołem aktorskim została usunięta ze stanowiska. Kolejny dyrektor (Jerzy Bińczycki) tuż po objęciu funkcji niespodziewanie zmarł na zawał serca. Obowiązki dyrektora przejął jego dotychczasowy zastępca, Jerzy Koenig. W ciągu kilku miesięcy dyrekcja w Starym Teatrze zmieniała się zatem trzykrotnie, co oznaczało niepewność co do kierunku artystycznego, w jakim podążać będzie instytucja i wpływało na komfort pracy zespołów aktorskiego, technicznego, administracyjnego oraz artystów zaproszonych do współpracy.

Reżyser jako przyczynę szybkiego zdjęcia jego przedstawienia z afisza wskazuje silne naruszenie teatralnych hierarchii, którego się dopuścił. Jak mówi: „Coś takiego się wytworzyło, że rada szkolna maltretująca głównego bohatera spektaklu za jego ekscesy, współbrzmiała z Radą

Artystyczną teatru maltretującą przedstawienie za jego krnąbrność i wychodzenie poza ramy tego, co akceptowalne w tej instytucji”.

Do udziału w spektaklu Miśkiewicz zaprosił bardzo młodych aktorów. Sześć ról obsadzili studenci Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej⁴, dwie z nich były dublowane przez uczennice liceum aktorskiego. Trzy kolejne role zagrali aktorzy bardzo młodzi, którzy niedawno ukończyli szkołę (Bogdan Brzyski, Radosław Kaim – to występ gościnny i Ewa Kaim). Paweł Miśkiewicz opowiada:

Powstawaniu spektaklu towarzyszyło bardzo duże napięcie. W teatrze nie ufano nam i nie wierzono, że taka grupa będzie w stanie zrobić spektakl godny Starego Teatru. Zarzucano nam, że młodzi ludzie, których wybrałem, nie umieją grać, że nie umieją zrobić roli, a na scenie są zbyt prywatni. Tymczasem mnie właśnie to najbardziej interesowało – nie tworzenie pełnych ról, a rodzaj szkicu, w którym przyglądamy się stanowi świadomości bohaterów Wedekinda.

Doświadczeni aktorzy etatowi w spektaklu obsadzili role drugoplanowe lub epizodyczne, według reżysera doprowadziło to do naruszenia przyjętych w Starym Teatrze obyczajów:

Myślę, że *Przebudzenie wiosny* stanowiło zagrożenie dla ukształtowanego w głowach widzów obrazu Starego Teatru. Ten spektakl był niewygodny, bo kompromitował dawne aktorstwo, ale też odwracał hierarchie – aktorzy etatowi, prawdziwi posiadacze tego miejsca, czekali w bufecie albo garderobach, aż studenci skończą grać swoje sceny, a potem wchodzili tylko na kilka minut. Młodym aktorom to zresztą dodawało dużo entuzjazmu i poczucia wolności, zwykle bowiem, jeśli w ogóle zostali dopuszczeni do grania w Starym Teatrze, obsadzano ich w rolach epizodycznych.

Miśkiewicz zauważa jednak, że etatowi aktorzy grający w spektaklu także nie mieli szans obronić przedstawienia. Częściowo byli to bowiem artyści znani przede wszystkim z przedstawień Krystiana Lupy, którzy w tamtym czasie byli w teatrze marginalizowani, a częściowo aktorzy już emerytowani albo bliscy emerytury, którzy w instytucji nie mieli już siły sprawczej. Głos jednych i drugich niewiele więc znaczył wobec decyzji dyrektora Koeniga czy głosów Rady Artystycznej Teatru.

Starsi aktorzy wcale zresztą nie byli zadowoleni ze swojego udziału w przedstawieniu. Matylda Paszczenko (w spektaklu grająca rolę Thei) wspomina ich w następujący sposób:

Bardzo dobrze pamiętam pierwszą próbę czytana *Przebudzenia wiosny*. Razem z innymi studentami ze szkoły teatralnej przyszedłem do sali, w której było duże grono starszych aktorów Starego Teatru mających w spektaklu zagrać role nauczycieli. Po lekturze scenariusza ci właśnie aktorzy zaczęli okazywać swoje niezadowolenie, choć jednocześnie nie nazwali swoich obaw czy uprzedzeń wprost. Paweł był trochę zbity z tropu, bo potraktowali go jak debiutanta, który nie ma pojęcia, co tak naprawdę chce wystawić. Dla mnie ich zachowanie było szokujące. Dziwiłam się, że aktorzy, którzy mało grają (bo oni w tamtym czasie już rzadko byli angażowani), dostając szansę zagrania

4 Od 1 października 2017 roku PWST funkcjonuje pod nazwą Akademia Sztuk Teatralnych (AST).

ciekawych, pełnych ról, w ogóle się z niej nie cieszą. Bardzo długo pozostawali krytyczni w stosunku do pracy Pawła.

Podobne opowiada o tym Mateusz Przyłęcki, w spektaklu grający rolę Janka Rilowa:

Grupa najstarszych aktorów, o ile dobrze pamiętam, nie była przekonana do Pawła. Oni chyba nie byli zachwyceni tym, że w tym spektaklu gra tylu młodych aktorów ze szkoły teatralnej. Jako student czułem się tam niepewnie, jak intruz, który nic jeszcze nie umie, a już chce grać na scenie Starego Teatru.

Zupełnie inne wspomnienia zachowała natomiast Karina Seweryn, zdaniem której: „Wspaniale zachowywali się starsi koledzy, etatowi aktorzy Starego Teatru – partnerowali nam, pomagali, w żaden sposób nie utrudniali nam pracy”. Odczucia aktorki mogły być jednak mocno odrębne, bo jak sama przyznaje, Paweł Miśkiewicz ze względu na trudne wyzwanie, jakim było zagranie roli Wendli, chronił ją od wszelkich emocji związanych z atmosferą wokół spektaklu. Joanna Biernacka (w 1999 roku studentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim i asystentka Pawła Miśkiewicza przy pracy nad *Przebudzeniem wiosny*) zapamiętała Karinę Seweryn jako osobę bardzo delikatną i emocjonalną, dla której granie postaci dziewczyny zgwałconej i umierającej wskutek nieprofesjonalnego przeprowadzenia aborcji było ogromnym wyzwaniem. Biernacka wspomina także, że Miśkiewiczowi bardzo zależało na stworzeniu dla Seweryn komfortowych warunków pracy, tak, żeby nie stała się jej żadna emocjonalna krzywda. Musiało się to udać, bo aktorka podkreśla, że czuła się bezpiecznie i nigdy nie miała poczucie, że działa wbrew sobie.

Prace nad spektaklem nie szły jednak dobrze. Na próbach generalnych pojawiał się Jerzy Koenig oraz przedstawiciele Rady Artystycznej. Domagali się zmian w przedstawieniu, które Paweł Miśkiewicz wprowadzał niechętnie. Ta sytuacja działała też na młodych aktorów, choć – jak wspomina Matylda Paszczenko – studentów starano się izolować od wszelkich problemów instytucjonalnych. Widziano w nich osoby z zewnątrz i wypraszano, kiedy aktorzy chcieli zająć się omawianiem „spraw teatru”. Ona sama nie pamięta, żeby była świadoma, że coś złego dzieje się z *Przebudzeniem wiosny*. Mateusz Przyłęcki wspomina jednak:

Mam wrażenie, że w teatrze były osoby nastawione niechętnie wobec tego spektaklu. Nie pamiętam szczegółów, ale taka sytuacja musiała mieć wpływ na atmosferę naszej pracy. Wyczuwało się, że toczy się walka o przedstawienie i że nie ma pełnej akceptacji dla tego, co robimy.

Joanna Biernacka przypomina sobie natomiast próbę z udziałem dyrektora:

Pamiętam upiorną próbę, na której Jerzy Koenig z kilkoma osobami pracującymi w teatrze, miał zadecydować, czy dopuścić spektakl do premiery. Zapadło mi to w pamięć, bo dyrektor Koenig i ludzie, z którymi przyszedł, zapewne członkowie Rady Artystycznej, nie przestrzegali zasad obowiązujących w teatrze (a raczej tego, jakie miałam o nich wtedy wyobrażenie) i na przykład głośno komentowali to, co się działo na scenie. To wtedy chyba zapadła decyzja o przesunięciu

premii – nie chciano zdejmować przedstawienia ze względu na młodych aktorów, ale też chyba ze względu na fakt, że to był reżyserski debiut Pawła Miśkiewicza w Starym Teatrze. Możliwe także, że w obronie spektaklu stanął Krystian Lupa.

Mateusz Przyłęcki wspomina, że w czasie pracy nad spektaklem pojawiały się też pewne trudności niezależne od interwencji dyrekcji:

To, że już na drugim roku szkoły teatralnej zostałem zaproszony do udziału w spektaklu w Starym Teatrze było dla mnie bardzo nobilitujące, ale też bardzo stresujące. Jako aktor czułem się w tym spektaklu trochę zagubiony. Było sporo momentów, w których nie wiedziałem, co gram. Na tamtym etapie, z niezbyt rozwiniętym warsztatem aktorskim nie umiałem sobie z tym poradzić i czułem się niepewnie.

Kolejne próby generalne dzieliły duże odstępy czasu, a wreszcie położono premierę. Okres, który nastąpił po zapadnięciu tej decyzji, Joanna Biernacka wspomina następująco:

Ostatnie trzy tygodnie prób były naznaczone chęcią walki do końca, ale też poczuciem, że przegrywamy. Inaczej tworzy się przedstawienie, kiedy praca przebiega bez zaburzeń, inaczej, kiedy ma się świadomość, że jest realne ryzyko niedopuszczenia do premiery. W pewnym momencie chodziło już tylko o to, żeby w ogóle zagrać spektakl dla publiczności, żeby nie oddać przedstawienia walkowerem.

3.

Po premierze spektaklu ukazało się sześć recenzji, a oceny krytyków były podzielone. Przedstawienie zdecydowanie nie podobało się Pawłowi Głowackiemu, Januszowi Kowalczykowi i Markowi Mikosowi, natomiast życzliwie odnieśli się do niego Agnieszka Fryz-Więcek, Paweł Łopatka i Grzegorz Niziołek. Jak na ironię jednak dwa ostatnie teksty ukazały się w kwietniowym numerze pisma „Didaskalia”, a więc mniej więcej w czasie ostatnich pokazów przedstawienia. Wszystkie krytyczne recenzje podkreślały, że temat dojrzwania i odkrywania własnej seksualności jest, w dobie ogromnego postępu w edukacji seksualnej, przebrzmiały. Janusz Kowalczyk pisał na przykład:

Dziś, gdy pierwszy lepszy przedszkolak chętniej wierzy w przynoszącego prezenty Mikołaja niż w przynoszącego dzieci bociana, zamiast wystawienia sztuki Wedekinda powinien być – przepraszam za pisanie oczywistości – solidnie umotywowany artystycznie⁵.

A Marek Mikos dopowiadał:

Patrząc z perspektywy dzieci drugiej połowy XX wieku, dziwimy się problemom, jakie nastęrczało kiedyś uświadamianie młodych ludzi. Czy pozostaje w tym tekście coś jeszcze⁶?

Uznawanie w 1999 roku tematów podjętych w *Przebudzeniu wiosny* za przepracowane, musi budzić zdziwienie zwłaszcza dziś, w obliczu kolejnej

5 Janusz R. Kowalczyk, *Samobój*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 33, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/144592.html>, dostęp: 10 kwietnia 2019.

6 Marek Mikos, *Z głową pomiędzy nogami*, „Gazeta w Krakowie” 1999, nr 32, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/144589.html>, dostęp: 10 kwietnia 2019.

dyskusji medialnej⁷ o stanie polskiej edukacji seksualnej – zwanej u nas normatywizująco „Wychowaniem do życia w rodzinie”. Podobne zdziwienie po premierze spektaklu Miśkiewicza wyrażał Grzegorz Niziołek:

Linia ataku była nadzwyczaj podobna. Nie tylko w prasie, podobnie narzekano w kuluarach po premierze. Dramat Wedekinda się zestarzał, problemy, o których pisał autor przestały istnieć z racji kolosalnego postępu w oświacie seksualnej. (...) Już te argumenty budzą wątpliwości. Po pierwsze: czy *Przebudzenie wiosny* aby na pewno jest dramatem o zgubnych skutkach seksualnego nieuświadomienia? Po drugie: czy nie dysponujemy minimum historycznej wyobraźni, aby móc współodczuwać z dramatami ludzi żyjących gdzie indziej i kiedy indziej? Po trzecie wreszcie: czy rzeczywiście jesteśmy tak wyzwoleni, otwarci, liberalni – i czy wiele tabu, o których pisał Wedekind, nie istnieje nadal⁸?

Interesuje mnie zwłaszcza ostatnie pytanie postawione przez Niziołka. Agnieszka Kościańska w książce *Zobaczyć łosia. Historia polskiej edukacji seksualnej od pierwszych lekcji do internetu* wyjaśnia, że po 1989 roku w szkolnym nauczaniu na temat seksu i prokreacji dokonał się wyraźny zwrot konserwatywny. Najbardziej nowoczesny, w ocenie Kościańskiej, podręcznik do edukacji seksualnej wydano w 1987 roku. *Przysposobienie do życia w rodzinie* napisane przez Wiesława Sokoluka, Dagmarę Andziak i Marię Trawińską przez przeciwników natychmiast jednak zostało okrzyknięte demoralizującym młodzież „podręcznikiem masturbacji i defloracji”. Ze szkół, mimo protestu uczniów, książka została wycofana po niespełna semestrze, a niesprzedana część nakładu poszła na przeznaczenie. Jak pisze Kościańska: „Nigdy potem polska szkoła nie zdecydowała się na tak postępową pomoc dydaktyczną”⁹. I dodaje, że po 1989 roku nauczanie edukacji seksualnej było kształtowane przez najbardziej zajadłych krytyków kontrowersyjnego podręcznika. Nowe książki dla uczniów pisane głównie przez katolickich konserwatystów straszyły przed masturbacją, unikały tematu antykoncepcji, wprowadzały piętnujący ofiary dyskurs na temat gwałtu, a seks uznawały za dopuszczalny tylko, jeśli był heteronormatywny i małżeński.

W momencie premiery spektaklu Miśkiewicza rzetelnych informacji na temat seksualności raczej nie czerpano więc z nauczania szkolnego. W 1999 roku młodzi ludzie nie mogli też liczyć na to, że potrzebne informacje znajdą w Internecie. Dostęp do sieci był bowiem wówczas bardzo drogi i mocno ograniczony, kafejki internetowe dopiero zaczynały powstawać (oczywiście początkowo głównie w dużych miastach) i zdobywać popularność, a łatwe nie było nawet samo wyszukiwanie informacji, bo Google i inne podobne strony nie miały jeszcze dzisiejszego kształtu. Grupa Edukatorów Seksualnych „Ponton”, która dziś prowadzi prelekcje i udziela młodzieży telefonicznych porad, powstała

7 Dyskusja wybuchła po podpisaniu przez prezydenta Warszawy Rafała Trzaskowskiego deklaracji *Warszawska polityka miejska na rzecz społeczności LGBT+*, w której zawarto zapis o wprowadzeniu do wszystkich szkół edukacji seksualnej zgodnej ze standardami wypracowanymi przez Światową Organizację Zdrowia.

8 Grzegorz Niziołek, *Po premierze*, „Didaskalia” 1999, nr 30, s. 33.

9 Agnieszka Kościańska, *Zobaczyć łosia. Historia polskiej edukacji seksualnej od pierwszych lekcji do internetu*, Wołowiec 2017, s. 46.

w roku 2002. Pod koniec lat 90. jednym z głównych źródeł wiedzy o seksie mogła więc być pornografia, zalegalizowana w okresie transformacji ustrojowej, ale pamiętajmy, że – pomijając kwestię jej charakteru – dostęp do niej zawsze był młodzieży prawnie ograniczony. Czy więc faktycznie chętnie opisywana przez przeciwników przedstawienia scena rozmowy Wendli z matką, w której dziewczyna próbuje obalić twierdzenie, że dzieci przynosi bocian i dowiedzieć się prawdy na temat prokreacji, rzeczywiście była tak bardzo nieaktualna? Czy naprawdę wierzono, że kiedy szkoła zawodzi, w większości polskich domów rodzice odpowiedzialnie przejmują rolę edukatorów seksualnych? Czy tak bardzo odległy od rzeczywistości był groteskowy i prześmiewczy obraz nauczycieli przestraszonych i zgorszonych rozprawką o prokreacji napisaną przez ucznia? Albo obraz dziewczyny umierającej na skutek nielegalnej aborcji? Matylda Paszczenko opowiada:

Pamiętam, że chociaż tekst Wedekinda wydawał się trochę przestarzały, a dodatkowo spektakl pod względem wizualnym był mocno stonowany, to jednak temat dojrzewania kosztował nas dużo emocji i byliśmy nim bardzo przejęci. Ja byłam skupiona na przypominaniu sobie, z jak ogromnym wstydem wiąże się dojrzewanie i odkrywanie własnej intymności. Kiedy dorastałam, seksualność budziła we mnie lęk, bo wszystko było owiane tajemnicą. To przecież jest jak skok w przepaść. W czasie pracy nad spektaklem poruszałam w sobie właśnie te emocje związane ze stykaniem się z tematem tabu.

4.

Joanna Biernacka po latach uznaje, że *Przebudzenie wiosny* artystycznie nie było najlepszym przedstawieniem, ale przede wszystkim, że nie trafiło w swój czas. Jak mówi, pod koniec lat 90. w Polsce dyskusja o edukacji seksualnej nie pojawiała się w mediach, a tego typu tematy nie interesowały polskiego teatru. Gdyby spektakl był lepszy, być może udałoby się zainicjować dyskusję, ale niestety tak się nie stało.

Być może to forma przedstawienia działała na jego niekorzyść. Paweł Miśkiewicz nie zdecydował się ani na przepisanie dramatu, ani na jego uwspółcześnienie. Scenografia przedstawienia, na ile można ją ocenić z nagrania i kilku zachowanych zdjęć, była realistyczna i bardzo ascetyczna. W jej centrum ustawiono pień drzewa, który rozgałęział się na dwie części o wspólnej podstawie. Ten z pozoru niewinny element pobudził krytyków spektaklu do snucia fantazji. Janusz Kowalczyk pisał, że pień „przypomina ludzkie krocze z wysuniętymi wprost w niebo nogami”¹⁰, a Paweł Głowacki stwierdzał, że *Przebudzenie wiosny* rozgrywa się „w cieniu zakwitającego «Marzenia Pokwitającego Impotentą»”¹¹. Także kostiumy nie sprzyjały łatwemu odbiorowi przedstawienia i w żaden sposób nie przypominały ubrań, które nosili szesnastolatkowie pod koniec lat 90. Kobiety i dziewczęta w spektaklu Miśkiewicza zostały ubrane w długie suknie, a chłopcy w brzydkie szkolne mundurki. Siermiężna estetyka współgrała z warstwą językową przedstawienia.

10 Janusz R. Kowalczyk, *Samobój*, dz. cyt.

11 Paweł Głowacki, *Wiosenne przebudzenie żab*, „Dziennik Polski” 1999, nr 34, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/144597.html?josso_assertion_id=D7AFF7197E46A2A3, dostęp: kwietnia 2019.

Wszyscy młodzi ludzie posługują się w nim przykładowym, literackim słownictwem (w spektaklu nawet słowo „penis” zastąpione zostaje wyrazem „fallus”), bez wdawania się w szczegóły i bez nazywania swoich wątpliwości po imieniu. Nagą kobietę Maurycy oglądał jedynie w muzeum anatomicznym. Chociaż bez względu na płeć chcą dowiedzieć się czegoś o życiu seksualnym człowieka, to jednak dziewczynki interesuje to zdecydowanie w kontekście prokreacyjnym i rodzinnym. Joanna Biernacka mówi:

Sądzę, że *Przebudzenie wiosny* zgubiło swojego odbiorcę. Do młodych widzów ta estetyka w ogóle nie trafiała, pójsście na ten spektakl było dla nich pewnie jak wycieczka do muzeum. A u dorosłych przedstawienie o dojrzewaniu nie wywoływało ani szoku, ani poczucia winy, nie miało nawet posmaku sentymentu związanego z powrotem do lat szkolnych.

5.

Ale estetyka spektaklu była świadomą decyzją Pawła Miśkiewicza, początkowo planował on bowiem zupełnie inne przedstawienie. 22 grudnia 1997 roku w Starym Teatrze odbył się zorganizowany przez Hannę Nowak na prośbę reżysera casting do głównych ról w spektaklu *Przebudzenie wiosny*, na który zaproszono chłopców i dziewczynki w wieku od trzynastu do piętnastu lat. W jego wyniku wyłoniono dwadzieścia cztery osoby, które od 19 stycznia do 16 maja 1998 roku wzięły udział w próbo-warsztatach. Z raportów zgromadzonych w archiwum Teatru wynika, że odbyło się około dziewiętnastu spotkań trwających od trzech do sześciu godzin każde. Z adnotacji przy nazwiskach możemy się domyślać, że uczestnicy mieli obsadzić pięć ról: Maurycego, Wendli, Jasia¹², Thei i Marty. Początkowo każda z postaci została przydzielona dwóm, trzem lub czterem różnym uczestnikom, wygląda więc na to, że warsztaty były dalszym etapem castingu. Marlena Suder i Agata Kuliś, które jako nastolatki brały udział w tych spotkaniach, wspominają, że były one dla nich dużym przeżyciem. Suder marzyła o byciu aktorką, Kuliś na casting przyszła dla zabawy, w towarzystwie kilku koleżanek. Opowiadają, że w czasie spotkań w teatrze oprócz zajęć aktorskich, podzieleni na mniejsze zespoły próbowali wybrane sceny z tekstu Wedekinda. Suder pamięta, że na próbach pojawiała się Urszula Kiebzak¹³, która pomagała uczestnikom w ćwiczeniach. Kuliś dodaje, że zajęcia miały też pomóc młodzieży zrozumieć, o czym jest *Przebudzenie wiosny*. Obie pamiętają, że zgodę na udział w castingu i warsztatach musieli wyrazić ich rodzice, którzy dodatkowo przed rozpoczęciem zajęć zostali zaproszeni na zebranie informacyjne. Za udział w spektaklu przewidziane były honoraria. Agata Kuliś, choć po latach nie pamięta żadnych szczegółów, wspomina, że warsztaty były przeprowadzone z dużą uwagą i delikatnością, a przede wszystkim z uwzględnieniem

12 Postać Jasia nie pojawia się w spektaklu, być może chodziło więc o Janka Rilowa finalnie granego przez Mateusza Przyłęckiego.

13 Urszula Kiebzak była później drugą obok Joanny Biernackiej asystentką Pawła Miśkiewicza, zagrała też rolę matki Melchiora. Przy spektaklu dodatkowo pracowała studentka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Katarzyna Paciorek, która pełniła funkcję asystentki scenografa.

faktu, że w tekście Wedekinda poruszane są tematy (jak przemoc, gwałt czy tragiczna śmierć) bardzo trudne dla tak młodego odbiorcy. Paweł Miśkiewicz opowiada natomiast:

Warsztaty polegały przede wszystkim na moich rozmowach z uczestnikami, choć odbywały się też jakieś próby scen. Pamiętam, że czytaliśmy sztukę i zastanawialiśmy się nad tym, jak dzisiejsi nastolatki zachowaliby się w takich sytuacjach jak te, opisane w dramacie, na ile są otwarci na rozmowy z rodzicami albo rówieśnikami. To nie miało jednak charakteru prób w pełnym tego słowa znaczeniu: z inspicjentem, światłem i tak dalej. Zależało mi też na stworzeniu uczestnikom komfortu pracy bez zbędnych osób, które miałyby się jej przyglądać.

Warsztaty zostały jednak nagle przerwane a do produkcji przedstawienia z udziałem młodzieży nigdy nie doszło. Miśkiewicz tłumaczy to następująco:

Okazało się, że dzisiejsi nastolatki są dużo bardziej świadomi (czemu trudno było się dziwić, skoro tekst Wedekinda miał 100 lat), ale też, że ich wiedza jest zwulgaryzowana przez obcowanie z pornografią i informacjami przekazywanymi sobie pokątnie wśród młodzieży. Wtedy stwierdziłem, że nie ma sensu się tym zajmować. Nie chciałem tworzyć publicystycznego spektaklu o współczesnym stanie świadomości seksualnej wśród młodzieży. Woląłem nadać przedstawieniu walor artystyczny, zaufać tekstowi i przyjrzeć się bardziej intymnemu, nieporadnemu przeżywaniu własnej seksualności. Dlatego z tego, co opowiedzieli mi uczestnicy warsztatów, skorzystałem przy tworzeniu scenariusza, ale zdecydowałem się pracować z bardzo młodymi aktorami.

Przyczyny decyzji o rezygnacji z warsztatów z młodzieżą Marlena Suder zapamiętała jednak inaczej niż reżyser. Wspomina, że na pokazie podsumowującym zajęcia obecna była ówczesna dyrektorka teatru Krystyna Meissner, a po przerwie wakacyjnej uczestnicy zostali poinformowani, że próby z ich udziałem nie będą kontynuowane. Dla Suder, która wówczas była gotowa na wiele poświęceń, żeby spełnić marzenie o aktorstwie, niezrealizowana obietnica występu scenicznego była dużym rozczarowaniem. „To byłby za duży skandal, gdyby piętnastolatki grały w przedstawieniu na taki temat” – ocenia z dzisiejszej perspektywy. Agata Kuliś podejrzewa, że przyczyny mogły jednak leżeć w artystycznej jakości pracy uczestników warsztatów. Podobnie myśli o tym Karina Seweryn:

Byłam na jednej z końcowych prób z udziałem młodzieży, kiedy decyzja o tym, że spektakl z nimi nie powstanie była już podjęta. Wiedziałam też, że będę grać w *Przebudzeniu wiosny*, więc oglądałam tę próbę z perspektywy kogoś, kto ma wejść w to zadanie. Pamiętam, że pytałam Pawła, dlaczego zrezygnował z pierwotnego pomysłu na obsadę przedstawienia. Powiedział, że po kilku próbach wybrani przez niego nastolatki starali się udawać profesjonalnych aktorów, zamiast po prostu być na scenie, zaczęli „grać, że grają”. Dla Pawła to było nie do przyjęcia, więc zdecydował się pracować z ludźmi, którzy są bardziej świadomi warsztatowo.

6.

Możliwe, że Paweł Miśkiewicz przestraszył się zderzenia z realnymi (czy też zwulgaryzowanymi, jak woli o tym mówić) doświadczeniami młodych ludzi. Być może naciski na przerwanie warsztatów wywierała Krystyna Meissner, której dyrektorska pozycja i tak była już wtedy zagrożona. Wątpliwe zresztą, by spektakl z udziałem młodzieży mógł powstać w tak hierarchicznej instytucji jaką był Stary Teatr pod koniec lat 90., skoro już przedstawienie z udziałem studentów aktorstwa było kontrowersyjne. Ale możemy także zastanowić się nad argumentem podanym przez Miśkiewicza: zależało mu na wystawieniu tekstu Wedekinda i musiał znaleźć grupę, która będzie w stanie profesjonalnie wydobyć interesujące go treści, a jednocześnie uwiarygodni je, zachowując w grze efekt świeżości i naiwności. Jakie możliwości otwierało w 1999 roku wystawienie dramatu sprzed stu lat?

W książce *Sztuka życia inaczej: ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni* Grzegorz Stępniaak przygląda się kulturowym wizjom dzieciństwa i ich queerowemu potencjałowi. Za Kathryn Bond Stockton wprowadza termin dorastania na opak¹⁴ – takiej formy życiowego rozwoju, w której witalność i przyjemność doświadczana jest w sieci wielostronnych, nie-reprodukcyjnych relacji. Stwierdza też, że dzieci są dużo bardziej otwarte i elastyczne w kwestii odmiennych form życia i doznawania przyjemności, dlatego świat dorosłych stara się poddać je procesom normalizacji¹⁵. Jack Halberstam, badacz często przywoływany przez Stępniaaka, także odwołując się do prac Stockton pisze:

Gdybyśmy wszyscy byli od początku normatywni i heteroseksualni w swoich pragnieniach, orientacjach i sposobach bycia, niepotrzebny byłby nam ten ścisły rodzicielski nadzór, mający doprowadzić nas do powszechnego przeznaczenia, jakim rzekomo jest małżeństwo, wychowanie dzieci i heteroseksualna reprodukcja¹⁶.

W *The Queer Childe, or Growing Sideways in Twentieth Century* Stockton opowiada o różnych sposobach queerowania figury dziecka (queer rozumie przy tym zarówno w aspekcie homoseksualnym, jak i szerzej, jako dziwność, odmienność) – jednym z nich jest dziecko squeeerowane przez niewinność:

Z punktu widzenia dorosłych, niewinność jest obca, bo została „utracona” i może tylko zostać przypisana dzieciom. (...) Co wspólnego mają ze sobą wszystkie dzieci squeeerowane przez niewinność? Wszystkie są inne od tego, do czego się zbliżają – muszą być odróżnione od dorosłych.

14 Termin „growing sideways” bardzo trudny do oddania w języku polskim Grzegorz Stępniaak proponuje tłumaczyć jako „dorastanie na opak”, jednak Mikołaj Denderski tłumacz książki Jacka Halberstama, o której piszę dalej, posługuje się terminem „rośnięcie na boki”. Wybieram propozycję Stępniaaka, bo chociaż jest mniej dosłowna, lepiej, w moim przekonaniu oddaje zamysł Stockton. Pojęcie to ma bowiem odróżniać opisywany proces od tradycyjnie pojętego dorastania.

15 Por. Grzegorz Stępniaak, *Sztuka życia inaczej: ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

16 Jack Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przekł. Mikołaj Denderski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2018, s. 49.

To dlatego „niewinne” dzieci są dziwne. Są widziane jako normatywne, ale jednocześnie nie w taki sposób jak my¹⁷.

W *Przebudzeniu wiosny* dorośli są przekonani o niewinności dzieci. Mimo oczywistych dowodów, nie dopuszczają do siebie myśli, że ich synowie i córki mogą być istotami seksualnymi. Niewinność okazuje się jednak zwodnicza, bo pozwala nie tylko na ujawnienie pragnień, które nie mogą być nazwane, ale także na ich realizację. Spektakl Miśkiewicza z pewnością przedstawia ponurą wizję nastoletniości, w której ani szkoła, ani rodzice nie są wsparciem i w której śmierć jest stale rozważaną alternatywą. Realizacja nienormatywnych pragnień – jak w przypadku Melchiora zafascynowanego Maurycym, czy jak w przypadku Wendli, która fantazjuje o doświadczeniu masochistycznym (i na tym tle prowokuje Melchiora w czasie ich pierwszego spotkania) – przynosi tragiczne skutki. Sara Ahmed pisząc o queerowym archiwum wskazywała, że jednym z jego kluczowych elementów są opowieści o „nieszczęśliwych odmieńcach” (*unhappy queers*)¹⁸. Także dlatego, że nie musimy traktować ich dosłownie jako przypowieści o tym, że nienormatywne pragnienie prowadzi – jak w przypadku *Przebudzenia wiosny* – do przemocy lub śmierci. Być może bowiem ważniejsze jest tym razem to, że queerowi bohaterowie w ogóle pojawiają się na scenie.

Miśkiewicz w swoim spektaklu zostawia furtkę do takiej innej, niedosłownej lektury. W jednej ze scen, umieszczonej mniej więcej w połowie przedstawienia i właściwie niepowiązanej z pozostałymi, przy drzewie spotykają się Janek Rilow (Mateusz Przyłęcki) i Jerzy (Jakub Snochowski). Chwilę rozmawiają o szczęśliwych wizjach przyszłości i z pobłażaniem komentują hipokryzję rodziców, potem rozpoczynają następujący dialog:

Janek Rilow: Wyobraź sobie przyszłość jako koktajl mleczny z cukrem i cynamonem. Jeden go przewróci i będzie płakał, drugi zamiesza, wypije do dna i będzie chorował. A nie lepiej wypić samą śmietankę? To co najlepsze?

Jerzy: Więc pijmy, a co zostanie rozdziobią kruki i wrony. Teraz wszystko jest takie proste!

Janek Rilow: Więc czemu nie? Po co się smucić?

Po tych słowach Rilow całuje Jerzego w usta. Pocałunek jest krótki i dość niewinny, ale jednoznaczny w swojej wymowie. Przez chwilę chłopcy są zawstydzeni tym, co właśnie się między nimi wydarzyło. Szybko jednak okazuje się, że obaj czekali na wspólne spotkanie. „Kocham cię, kocham cię, jak jeszcze nigdy nikogo nie kochałem”¹⁹ – radośnie krzyczy Jerzy. Na co Janek Rilow odpowiada: „Kto wie? Może za 30 lat będziemy się z tego śmiać, ale teraz wszystko jest takie piękne”²⁰! Wspólnie wybiegają za kulisy.

W ten sposób pośrodku pesymistycznego przedstawienia, w którym niemal wszyscy bohaterowie cierpią, umierają albo odchodzą w nieznane,

17 Kathryn Bond Stockton, *The Queer Child, or Growing Sideways in Twentieth Century*, Durham London 2009, s. 30 [tłum. własne].

18 Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham 2010.

19 Frank Wedekind, dz. cyt., czas: 1 godz. 01 min 43 sek.

20 Tamże, czas: 1 godz. 02 min 45 sek.

wybucho scena radosnej homoseksualnej młodzieńczej miłości. Choć w *Przebudzeniu wiosny* jest kilka innych sekwencji komicznych, są one zawsze groteskowe – śmieszne i straszne jednocześnie. Scena pocałunku pomiędzy Jerzym a Jankiem Rilowem jest tym samym jedynym optymistycznym i radosnym momentem w całym przedstawieniu. Co zabawne, najbardziej trafny (i jedyny) komentarz na ten temat napisał niechętny przedstawieniu Marek Mikos, choć chyba nie było to jego intencją: „Właściwie jedynymi szczęściarzami w tym gronie są dwaj chłopcy: Jerzy i Janek, którzy choć kochają się i całują w usta, to przecież dzieci z tego nie mają”²¹. Krytyk swoje słowa zapewne pisał złośliwie, jednak ma rację: to nieprowadząca do reprodukcji, nienormatywna i spontaniczna miłość dwóch chłopców jest w spektaklu pokazana jako możliwe źródło przyjemności i szczęścia.

7.

Opinie na temat odbioru *Przebudzenia wiosny* są niejednoznaczne. Karina Seweryn mówi, że zespół miał poczucie, że zrobił dobry i piękny spektakl, a na widowni panowało ogromne skupienie. Mateusz Przyłęcki przypomina sobie jedynie pozytywne komentarze przyjaciół. Joanna Biernacka opowiada, że „po premierze reakcje były bardzo stonowane, nie było euforii i entuzjazmu, raczej lekka bezradność”. Ale Marlena Suder, która po tym, jak nie udało jej się zagrać w spektaklu, wybrała się go zobaczyć, przypomina sobie, że chociaż odczuwała lekką zazdrość, była pod wrażeniem przedstawienia. Jej opinia jest o tyle istotna, że w chwili premiery była przecież nastolatką, a więc może najwłaściwszą adresatką produkcji. W Starym Teatrze nie grano wtedy żadnych innych przedstawień o problemach młodzieży. Tak naprawdę jednak nie wiadomo, czy spektakl spodobał się widzom, bo trudno o tym wyrokować po zaledwie trzynastu pokazach. Można jednak, jak sądzę, postawić pytanie, czy nie warto przypomnieć *Przebudzenia wiosny*, włączając go do queerowego archiwum.

Magda Szcześniak w książce *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, w której bada obrazy homoseksualnych mężczyzn w latach 90. stwierdza:

Dla normatywnej większości w Polsce lat 90. homoseksualność (...) nie istnieje ani jako ważny temat do dyskusji, ani jako czekający na rozwiązanie problem społeczny. (...) Paradoksalnie obrazy męskiej homoseksualności mogły być dla polskich widzów w latach dziewięćdziesiątych jeszcze bardziej egzotyczne niż obrazy kapitalistycznego dostatku amerykańskich sfer wyższych. (...) obrazy męskiej nienormatywności seksualnej nie weszły do głównego obiegu – nie były żywo komentowane, nie powielano ich w reklamach, nie stały się obrazami do naśladowania²².

W latach 90. funkcjonowały co prawda pisma gejowskie, istniały też organizacje działające na rzecz praw osób LGBTQ+, ale ich zasięg nie był duży. Do prasy głównego nurtu temat nienormatywności seksualnej przebijał się sporadycznie – Szcześniak pisze na przykład o serii

21 Marek Mikos, *Z głową pomiędzy nogami*, dz. cyt.

22 Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016, s. 167–168.

artykułów z roku 1998 i 1999 tworzonych przy okazji przegłosowywania we Francji ustawy instytucjonalizującej związku partnerskie²³. W Polsce jedyna debata parlamentarna na temat ustawy o związkach partnerskich odbyła się dopiero w roku 2013 i zakończyła się odrzuceniem projektu w pierwszym czytaniu.

Skoro myślimy o *Przebudzeniu wiosny* jako o spektaklu kierowanym także (przede wszystkim?) do młodzieży, warto zaznaczyć, że nastoletni widzowie wychowujący się w latach 90. mieli ograniczone szanse uczenia się o genderowej bądź seksualnej nienormatywności w szkole. Chociaż w 1990 roku Światowa Organizacja Zdrowia wykreśliła homoseksualizm z listy chorób i zaburzeń, wydawane po 1989 roku (i dopuszczane do użytku przez Ministerstwo Edukacji Narodowej) podręczniki do nauki przedmiotu Wychowanie do życia w rodzinie często wciąż wszelkie przejawy nieheteronormatywności opisywały w charakterze dewiacji. Dzieje się tak w dwóch najpopularniejszych książkach – *Wędrując ku dorosłości* i *Zanim wybierzesz*²⁴. W *Raporcie o dyskryminacji ze względu na orientację seksualną w Polsce* przygotowanym w 2001 roku czytamy, że organizacja Lambda Warszawa bezskutecznie domagała się od ministra zmian w tej sprawie²⁵. Także *Książka dla chłopców*, popularny w latach 90. poradnik dla młodzieży, homoseksualizm ujmuje jako zaburzenie i w niektórych fragmentach łączy ze zjawiskiem pedofilii²⁶. Młodzi ludzie, którzy rozpoznają własną nieheteronormatywną tożsamość raczej nie mogą więc liczyć na wsparcie ze strony szkoły. W 1999 roku mają też, jak już powiedziałam, bardzo małe szanse zobaczenia, że homoseksualizm jest powszechnym zjawiskiem. Temat ten w nikłym stopniu interesował też polski teatr²⁷ – *Przebudzenie wiosny* Pawła Miśkiewicza jest więc i tutaj wyjątkowe. Szczególnie, że nie tylko pokazuje poważnie i z szacunkiem homoseksualnych bohaterów (i inne nienormatywne pragnienia seksualne), ale przede wszystkim decyduje się na mówienie o nienormatywnych nastolatkach. Dla potencjalnych queerowych widzów oglądanie przedstawienia to więc szansa na doświadczenie identyfikacyjne albo na rozpoznanie własnego dzieciństwa jako queerowego.

8.

Jak tłumaczy Mateusz Przyłęcki, powstanie sceny spotkania Jerzego i Janka Rilowa było skutkiem „szalonej improwizacji”, którą po długich poszukiwaniach zrobił wspólnie z Jakubem Snochowskim. I dodaje:

Homoseksualizm nie był w tym spektaklu tematem, który był z góry wyznaczony jako ważny, tematem, o którym chcielibyśmy opowiedzieć albo na przeprowadzeniu którego Pawłowi szczególnie by zależało. Takich rozmów na pewno nie było. Pamiętam, że pojawiał się temat

23 Por. tamże, s. 217.

24 Por. Agnieszka Kościańska, *Zobaczyć tosia...*, dz. cyt.

25 Por. Stowarzyszenie Lambda Warszawa, *Raport o dyskryminacji ze względu na orientację seksualną w Polsce*, Warszawa 2001, http://lambdawarszawa.org/wp-content/uploads/2015/08/Raport_dyskryminacja_2000_p.pdf, dostęp: 10 kwietnia 2019.

26 Por. Agnieszka Kościańska, *Zobaczyć tosia...*, dz. cyt., s. 249.

27 O reprezentacjach homoseksualności w polskim teatrze i w polskim środowisku teatralnym piszę więcej w artykule *Homolobby i społeczne paranoje*, „Didaskalia” 2019, nr 149.

inicjacji seksualnej, ale temat homoseksualizmu nie był podkreślany. Mam wrażenie, że to, co się działo między bohaterami *Przebudzenia wiosny*, nie było określone jako homoseksualizm, to był bardziej rodzaj zbliżenia wynikający z przyjaźni i bliskości.

Paweł Miśkiewicz z trudem przypomina sobie scenę spotkania Jerzego i Janka Rilowa, także nie określa jej jako homoseksualnej i podobnie jak Przyłęcki uważa, że to, co dzieje się między bohaterami, jest skutkiem samotności i potrzeby bliskości. Nikt z twórców przedstawienia nie uważa też, żeby kwestie obyczajowe były przyczyną szybkiego zdjęcia produkcji z afisza. Ale w przytoczonych przeze mnie wcześniej fragmentach recenzji widać próbę natychmiastowego unieważnienia tematu przedstawienia (wskazania, że jest przestarzały i dawno nieaktualny), co może dowodzić, że jakiś nerw moralny został naruszony. Jest natomiast prawdopodobne, że argumenty obyczajowe, choć miały wpływ na uprzedzenia względem spektaklu, nie pojawiały się wśród oficjalnych zarzutów, bo wywołane przez przedstawienie emocje zostały przekierowane na atakowanie rzekomej scenicznej nieporadności młodych aktorów i reżysera.

Miśkiewicz istotnie naruszył teatralne hierarchie, wpuszczając na scenę artystów „niewinnych” – nieobciążonych jeszcze pełnią warsztatu, zdolnych dzięki temu do uruchomienia queerowego potencjału spontanicznych improwizacji. Matylda Paszczenko podkreśla, że jednym z najciekawszych elementów pracy nad *Przebudzeniem wiosny* była właśnie możliwość „próbowania za każdym razem czegoś nowego”.

Dlaczego jednak wszystkie te progresywne pomysły musiały rozegrać się w pozornie konserwatywnej ramie estetycznej? Skąd silna potrzeba dramatycznej struktury? Sądzę, że dzięki siermiężnej stylizacji i kurczowemu trzymaniu się kostiumu historycznego, spektakl mógł cofnąć widzów do czasów, w których funkcjonowała nie tyle zła czy pornograficzna edukacja seksualna, co właściwie nie było jej wcale. W ten sposób na scenie powstała rzeczywistość, w której ów brak edukacji oznacza jednocześnie brak normatywizacji. Jeśli ani dorośli, ani nauczyciele nie rozmawiają z młodzieżą, to otwiera się przestrzeń dla rozwoju queerowych tożsamości zapisanych w figurze dziecka. Cofnięcie w czasie i pozbawienie bohaterów języka nazywania swoich odczuć, to także stworzenie przestrzeni, do której nie dociera współczesne szkolne nauczanie – a zatem przestrzeni, w której młodzież jednocześnie jest niewinna (ich wiedza nie jest zwulgaryzowana) i wolna od heteronormatywnych wzorców. Jej niewinność przybiera zatem radykalnie queerowy charakter.

Bibliografia

- Ahmed, Sara, *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham 2010.
- Bond Stockton, Kathryn, *The Queer Childe, or Growing Sideways in Twentieth Century*, Durham London 2009.
- Głowacki, Paweł, *Wiosenne przebudzenie żab*, „Dziennik Polski” 1999, nr 34, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/144597.html?josso_assertion_id=D7AFF7197E46A2A3, dostęp: 10 kwietnia 2019.
- Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, przekł. Mikołaj Denderski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2018.
- Mikos, Marek, *Z głową pomiędzy nogami*, „Gazeta w Krakowie” 1999, nr 32, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/144589.html>, dostęp: 10 kwietnia 2019.
- Miśkiewicz, Paweł, <https://culture.pl/en/artist/pawel-miskiewicz>, dostęp: 28 maja 2019.
- Niziołek, Grzegorz, *Po premierze*, „Didaskalia” 1999, nr 30.
- Kościańska, Agnieszka, *Zobaczyć łosia. Historia polskiej edukacji seksualnej od pierwszych lekcji do internetu*, Wołowiec 2017.
- Kowalczyk, Janusz R., *Samobój*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 33, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/144592.html>, dostęp: 10 kwietnia 2019.
- Stępnia, Grzegorz, *Sztuka życia inaczej: ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Stowarzyszenie Lambda Warszawa, *Raport o dyskryminacji ze względu na orientację seksualną w Polsce*, Warszawa 2001, http://lambdawarszawa.org/wp-content/uploads/2015/08/Raport_dyskryminacja_2000_p.pdf, dostęp: 10 kwietnia 2019.
- Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016.
- Waligóra, Katarzyna, *Homolobby i społeczne paranoje*, „Didaskalia” 2019, nr 149.

ABSTRAKT

Tekst poświęcony jest analizie archiwum spektaklu *Przebudzenie wiosny* w reżyserii Pawła Miśkiewicza, którego premiera miała miejsce w 1999 roku w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Przedstawienie zostało zdjęte z afisza po zaledwie trzynastu pokazach. W oparciu o materiały dokumentalne oraz relacje osób zatrudnionych przy produkcji autorka próbuje zbadać przyczyny tak krótkiego życia spektaklu. Rekonstrukcja przedstawienia i procesu jego powstawania zorientowana jest wokół dwóch najważniejszych wątków: zatrudnienia do głównych ról bardzo młodych aktorów (częściowo będących studentami szkoły teatralnej), co istotnie naruszyło przyjęte w teatrze zwyczaje oraz uruchomienia w treści spektaklu wątku queerowych pragnień seksualnych. Autorka zastanawia się, jaki jest związek między queerowym potencjałem spektaklu a zastosowaną w jego realizacji tradycyjną estetyką teatralną.

Słowa kluczowe: krytyka instytucjonalna, estetyka i polityka, queer, cenzura.