

Joanna Jopek

Widz wywłaszczony.
Subwersywne gry z biernością odbiorcy
w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego

www.polishtheatrejournal.com



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Joanna Jopek

Widz wywłaszczony.
Subwersywne gry z biernością odbiorcy
w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego

W odbiorze twórczości Krzysztofa Garbaczewskiego istnieje pewien zagadkowy paradoks. Z jednej strony jest to reżyser niezwykle wyczulony na kategorię odbioru, poświęcający jej dużo uwagi w obrębie swojego dzieła, budujący projekty w bezpośredniej otwartości na montaż intelektualny i wrażliwość indywidualną. Recepcja zaś jest pełna kontrowersji czy nawet bezpośredniego odrzucenia. Czasem to odrzucenie jest mniej zagadkowe, przez artystę antycypowane i wprost prowokowane – jak w przypadku *Balladyny* (Teatr Polski, Poznań 2013). W drugiej części tego spektaklu na scenie pojawiła się instalacja Huberta Czerepoka – stylizowana na napis z bramy Auschwitz fraza z budynku Teatru Polskiego: „Naród sobie”. Ta – wyjątkowo jednoznaczna jak na teatr Garbaczewskiego – prowokacja, wymierzona tak w lokalną poznańską społeczność, jak we wspólnotę narodową, miała w sobie siłę do rozpoczęcia bezpośredniego konfliktu, i odwetu; interesuje mnie jednak bardziej jego zarzewie i mniej jednoznaczne przyczyny nieustającego sporu między widownią a spektaklami Garbaczewskiego.

Sprawa *Balladyny* to znamienity wyjątek od reguły. Częściej bowiem niż oburzenie związane ze światopoglądową czy polityczną stroną twórczości reżysera pojawiały się zarzuty dotyczące jej niezrozumiałości, awangardowości, barier poznawczych stawianych widzom (ich apogeum nastąpiło w recepcji *Życia seksualnego dzikich* inspirowanego dziełem Bronisława Malinowskiego wystawionego w Nowym Teatrze w Warszawie w 2011 roku), nudy, pretensjonalności, rozciągnięcia czasowego, scenicznego chaosu i bełkotu (*Odyseja*). Towarzyszyła im także odbiorcza konfuzja związana z użyciem wielu różnych narzędzi elektrotechnicznych i mediów w strategiach filmowych, które wielokrotnie brały górę nad kanwą literacką (*Odyseja*, *Gwiazda śmierci*, *Poczet królów polskich*) i kłopotliwe mieszanie różnych trybów performatywnych w obrębie spektakli, kwestionowanie stabilnego statusu autorstwa dzieła i użyczanie miejsca innym artystom, głównie z przestrzeni sztuk wizualnych (wszystkie spektakle Garbaczewskiego od *Odysei*). Z drugiej strony twórczości Garbaczewskiego nie sposób także włożyć w ramy sztuki krytycznej (wyjątek – znowu – stanowi *Balladyna*) czy zaangażowanej; widownia „postępowa” kibicowała w tym czasie raczej jednoznacznie polityczno-społecznej działalności duetu: Monika Strzępka i Paweł Demirski. Brak jasnej politycznej i społecznej wykładni spektakli Garbaczewskiego skazywał go na jeszcze jeden zarzut – tworzenia artystowskiej „sztuki dla sztuki”. W recenzjach często pojawiają się świadectwa „konfuzji”, „konsternacji”, „bezradności” – i te właśnie stany interesują mnie najbardziej.

Dlaczego Gombrowicz?

W tym szkicu skupię się na trzech przedstawieniach Garbaczewskiego inspirowanych tekstami Witolda Gombrowicza: *Opętanych* (spektakl dyplomowy, Teatr im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2008), *Iwonie, księżniczce Burgunda* (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 2012) oraz *Kronosie* (Teatr Polski, Wrocław 2013). Wybrałam realizacje literatury Gombrowicza przede wszystkim ze względu na własności dzieła autora *Ferdydurke* – wydobywane w spektaklach Garbaczewskiego – które dziś nazwalibyśmy może „performatywnymi”. Chodzi przede wszystkim o Gombrowiczowską koncepcję współbycia ludzi jako teatru (nieustanne go bycia-wobec-widowni), rodzaju „kościółki międzyludzkiego” nieustannie stwarzającego siebie i działające w jego obrębie podmioty. Ta uwaga poświęcona stwarzaniu się ludzi względem siebie, eks-pozycji, teatralności zachowań, relacyjności i szczególnej grze przedstawień tworzonej przez podmioty sprawiła, że koncepcje Gombrowicza stały się jednym z ważniejszych odniesień dla Nicolasa Bourriauda w jego *Estetyce relacyjnej*, w której autor próbuje uchwycić nowe typy współzależności między dziełem a odbiorcą w cyrkulacji społecznej¹. Szczególnie istotna – także w czytaniu Gombrowicza, jakie proponuje Garbaczewski – jest tu myśl o relacyjności tożsamości i sytuacji; tożsamość i przedstawienia codzienności rodzą się tu tylko w obrębie dwustronnej relacji (sceny i widowni), a obecność innego stanowi warunek *sine qua non* tożsamości. Równie ważne jak koncepcja fundacyjna „kościółki międzyludzkiego” będzie niemal obsesyjne zainteresowanie Gombrowicza „szczelinami w socius” (jak rzecz nazywa Nicolas Bourriaud) w obrębie tych przedstawień międzyludzkich: konfuzja, konsternacja, afektywną mocą wstydu. Wejścia do tych szczelin lokują się w twórczości Gombrowicza w dyskursywnych przestrzeniach cielesności, zwierzęcości, porażek i głupoty.

Co znamienne i ciekawe, Garbaczewski wracał konsekwentnie do twórczości Gombrowicza, wybierał jednak utwory „odrzucone”, takie, których samo istnienie zostało w jakiś sposób negatywnie ocenione lub zakwestionowane przez samego autora albo decyzja o ich publikacji nie należała do Gombrowicza. *Opętani* powstawali jako powieść sensacyjna w odcinkach (tzw. powieść dla kucharek), publikowana w 1939 roku na łamach dzienników „Dobry Wieczór – Kurier Codzienny” i „Express Poranny” pod pseudonimem Z. Niewieski; Gombrowicz oficjalnie przyznał się do autorstwa dopiero w 1969, a powieść w formie książkowej i w całości została opublikowana w 1990 roku. *Iwony, księżniczki Burgunda* autor nie cenił (czemu daje wyraz w *Dzienniku*), uważając ją za konwencjonalną sztukę dla teatru, a *Kronos* został opublikowany na mocy decyzji wdowy po pisarzu i jego spadkobierczyni, Rity Gombrowicz. Zapiski nie były przez Gombrowicza przeznaczone do druku ani – prawdopodobnie – nie miały funkcjonować nigdy w publicznym obiegu.

Garbaczewski wybierał zatem dzieła pozycjonowane przez autora jako poboczne, o widmowym, niepewnym autorstwie (czy naprawdę Gombrowicz jest autorem *Kronosa*?) albo niepodstemplowane mocno wstydlive marginesy twórczości.

Widz wywłaszczony

Tytułowy „widz wywłaszczony” jest inspirowany myślą dwojga

1 Zob. Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 49–52.

autorów, Jacques'a Rancière'a oraz Bojany Kunst, słoweńskiej filozofki kultury. Z jednej strony mojej analizie towarzyszy koncepcja *Widza wyemancypowanego* Rancière'a², a szczególnie jego dążenie, by zatrzeć, unieważnić czy nawet znieść tradycyjne opozycje w ramach relacji widz–przedstawienie, zwyczajowe przeciwstawienie działania na scenie (drama) i bierności widza (theatronu). „Bierna” pozycja widza – twierdzi Rancière – jest pozycją aktywną i aktywizującą działanie po drugiej stronie, a tradycyjny podział niejasny, fałszywy i mało płodny poznawczo. Równie ważny jest w tej analizie punkt, z którego wywodzi Rancière koncepcję „widza wyemancypowanego” – jego wcześniejsze rozważania z *Ignorant Schoolmaster*. Koncepcja nauczyciela ignoranta opiera się na odwróceniu i zanegowaniu najbardziej oczywistej relacji między uczniem a pedagogiem, w której nauczyciel występuje w figurze/roli mistrza wiedzącego więcej/lepiej od nauczanego; jego postulat pedagogiczno-filozoficzny to wyzbycie się władzy dyskursu i zarazem pozycji mistrza, stawanie po stronie niewiedzy, negatywności. Paradoksalne pytanie, które stawia Rancière, a które może być szczególnie ważne w przypadku analizy twórczości Garbaczewskiego, brzmi: „czy ignorant może nauczyć innego ignoranta czegoś, czego sam nie wie?”.

Z drugiej strony tytuł odnosi się do rozważań Bojany Kunst ze szkicu *Jak czas może wywłaszczać? O trwaniu i ruchu we współczesnym performansie*³. Kunst bada w nim wybrane współczesne performanse pod kątem kategorii „trwania”, a celem tych badań jest uchwycenie i odsłonięcie kulturowego oraz społecznego potencjału subwersywnego stanów nie-funkcjonowania, braku operatywności, braku „dziania się” i nie-działania.

Te dwa tropy w myśleniu, odnoszące się do właściwości i możliwości zawartych w „negatywnym”, oraz narzędzia wywodzące się z tekstów Kunst i Rancière'a będą służyć poszukiwaniu możliwego krytycznego potencjału w „wywłaszczaniu” widza, poddawaniu go bierności i wskazywaniu na utratę władzy w obrębie teatru Garbaczewskiego. Terytorium tej analizy będą natomiast stanowić cztery tradycyjne kategorie teatralne: czas, miejsce, akcja i postać.

Wywłaszczenie z czasu

Bojana Kunst umieszcza kategorię „trwania” w znamienym kontekście, uwydatniając jej subwersywną moc. Kontekst stanowi tu zachodnie społeczeństwo, w którym warunki pracy (a tym samym: codziennego funkcjonowania społeczeństwa) są regulowane przez postfordyzm i kondycję pracowniczą opisywaną przez operaistów włoskich. To tryb pracy (i warunki społeczne), w których nie ma już jasnego podziału na pracę i czas wolny, a te wartości i własności, które przynależały wcześniej do zindywidualizowanego czasu jednostki (sfery prywatnej), zostały wciągnięte w system pracowniczy. W ramach tego systemu szczególnie istotne są bowiem takie wartości, jak „kreatywność”, czynnik ludzki, komunikacja (i cała sfera „public relations”), „wirtuozeria” (czy działanie twórcze w miejsce wykonywania poleceń). Konsekwencją takiego przeniesienia akcentów jest także zmiana systemu czasu na tryb projektowy oraz ruch, związany z wielością i różnorodnością

2 Jacques Rancière, *Widz wyemancypowany*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13, s. 310–319.

3 Bojana Kunst, *Jak czas może wywłaszczać? O trwaniu i ruchu we współczesnym performansie*, przeł. Joanna Jopek, „Didaskalia” 2013, nr 115–116, s. 62–72.

wykonywanych zadań, który prowadzi do powszechnego nomadyzmu jednostek, braku umiejscowienia (np. freelancerów). Kategorią wiodącą jest „projekt”, który reguluje i determinuje wymiar czasowy indywidualnego życia:

Podmiot nieustannie nadaje swemu czasowi postać projektu: osiągnąć efekt i zrealizować założone cele. To bezpośrednio przyspiesza jego czas⁴.

Tak rozumianemu „czasowi projektowemu” przeciwstawia Kunst kategorię „trwania”, którą umieszcza w jeszcze jednym kontekście – filozoficznym. Odnosi się do rozważań Michela Foucaulta poświęconych kategorii „urządzeń” (*dispositifs*) regulujących społeczne funkcjonowanie pozornie wolnego podmiotu. W takiej ramie, w której owa regulacja jest na tyle powszechna, że niewidoczna, to właśnie „trwanie” – nie dzianie się, nie funkcjonowanie (które pozornie zniewala podmiot, bo nie pozwala mu funkcjonować, być „mobilnym”, być w ruchu) może owe „urządzenia” odsłonić i zatrzymać: „Trwanie bezpośrednio sabotuje społeczne protokoły przystosowania się i mobilności”.

Kronos Witolda Gombrowicza (Rity Gombrowicz? Zespołu redaktorów pod kierownictwem prof. Jerzego Jarzębskiego?) zdaje się interesować Garbaczewskiego z dwóch (sprzęgniętych ze sobą) powodów. Jednym z nich jest czas, a dokładnie: relacja między czasem „intymnym” a publicznym, zawartość czasu w zapisie dziennikowym (ile życia w zapisanym „życiu”?). Drugi powód to aura medialna, która towarzyszyła publikacji *Kronosa*, jeszcze na długo przed jego wydaniem. *Kronos* był zapowiadany jako tajemny dziennik intymny Gombrowicza, prowadzony równoległe do „oficjalnego” *Dziennika* publikowanego w „Kulturze” paryskiej. Owe zapowiedzi rozpały ciekawość i rozbudziły oczekiwania odbiorcze, co uderzyło rykoszetem w wydawców, którym dość powszechnie zarzucano nadmuchiwanie aury medialnej i „humbug”⁵. Garbaczewskiego zdaje się interesować owo rozczerowanie, któremu towarzyszył często powtarzany zarzut „buchalteryjności” zapisków Gombrowicza, wywoływany przez bezosobowy charakter wyliczeń przypadłości cielesnych, przypadków erotycznych i stanu finansowego. Co ciekawe i znamienne, ta nuda wyliczeń nie licowała – zdaniem odbiorców – z intymnym charakterem „tajnego” dziennika, którego oczekiwano; paradoksalnie zatem – oczekiwano wyraźnie, by ta intymność miała wyraźniejszy rys kreacji literackiej.

Inscenizacja Garbaczewskiego już w założeniach realizowana w trybie „anty-teatru” brała na celownik właśnie to rozczerowanie, antyklimaks, który pojawił się wraz z wydaniem długo oczekiwanego dzieła. Strategia wystawiennicza jeszcze to rozczerowanie podkreślała i przenosiła na obszar teatru: tekst *Kronosa* nie był używany przez aktorów, a pojawiał się jedynie w pasku na ekranie na scenie, jak *breaking news* w telewizji. Zamiast „dziennika intymnego” wielkiego pisarza za materiał literacki służyły tu „kronosy” aktorów – co oczywiście, w związku

4 Tamże.

5 Zob. Jerzy Franczak, „*Kronos*” Gombrowicza – *humbug!*, „Tygodnik Powszechny” online, 14.05.2013, <http://tygodnik.onet.pl/kultura/kronos-gombrowicza-humbug/ses0s>, dostęp: 1 września 2014.

z oczekiwaniem „wydarzenia kulturalnego” (jakim miało być wystawienie *Kronosa*⁶) wzbudziło kolejne rozczarowanie i konfuzję odbiorczą; konfuzję, która była przewidziana, wyprzedzana i zainscenizowana w spektaklu.

Świadczą o tym wyraźnie trzy momenty/sceny (brak tu jasnego podziału), w których Garbaczewski przenosi swój „anty-teatr” bezpośrednio, nie tylko konceptualnie, na grę z widownią, wykorzystując moc „trwania”. Szczególnie dojmujące jest ono w samym finale spektaklu: przedstawienie miało trwać sto dziesięć minut, jednak ostatnia jego scena przeciąga się znacznie poza zamierzony „projektowy” czas spektaklu. Finał spektaklu to długi pasaż, w którym jeden z aktorów, Wojciech Ziemiański, w próbie ukształtowania swojego „kronosa” przedłuża w nieskończoność tyradę szczegółów z własnej pamięci (nazwiska nieznanych widowni znajomych, szczegóły tras ze spektaklami z lat 70.). To wydłużenie spektaklu wyraźnie można odczytywać w kluczu „trwania” Kunst – przewidywana (także przez aktora) nuda jako reakcja na tę tyradę i celowe rozciągnięcie czasowe prowadzą do momentu, w którym zniecierpliwienie widowni daje o sobie wyraźnie znać. Z jednej strony jest to gra z mieszczańską grzecznością widzów, którzy mimo celowej gry na ich wytrzymałości nie opuszczają sali teatralnej (co wyraźnie wskazuje na ramę, urządzenie a zarazem „projekt” obejrzenia przedstawienia od początku do końca, które zamykają widzów w tej sytuacji). Z drugiej – gra ze zniecierpliwieniem pojawiającym się w momencie, w którym kolejne szczegóły nie wnoszą nic nowego do narracji (brakuje „dziania się”), fabuła nie mknie do przodu, przedstawienie nie może dotrzeć do finału.

Ten sabotaż „społecznych protokołów przystosowania i mobilności” (jak Kunst określa trwanie), jaki przeprowadza Garbaczewski w finale *Kronosu*, i irytację związaną z tym „uwięzieniem” w czasie spektaklu odczułam jako widz szczególnie wyraźnie – mój czas projektowy zakładał sto dziesięć minut spektaklu, dwadzieścia minut spaceru na wrocławski dworzec i podróż pociągiem relacji Wrocław–Kraków. To projekt skromny, który jednak – ze względu na przedłużenie spektaklu – nie mógł zostać zrealizowany. Irytacja związana z uwięzieniem w trwaniu, niemożliwością zrealizowania „projektu” i zniecierpliwieniem związanym z brakiem „dziania się” – te własności wywłaszczenia z czasu, o których pisze Kunst, są szczególnie dotkliwe właśnie ze względu na wypadnięcie z ramy rozdrobnionego, niewidzialnego czasu projektowego, konsumowanego na drobne zadania; a wylewająca rzeka czasu wystawia podmiot na szczególny rodzaj niepewności.

O tym, że strategia wywłaszczania z czasu jest i zamierzona, i konsekwentnie prowadzona, świadczy także sam początek spektaklu, w którym dramaturgia trwania nadaje ton (i paradoksalną ramę) wydarzeniu *Kronosa*. Na samym początku pojawia się na ogromnym ekranie, który tworzy kurtyna przeciwpożarowa, napis „spektakl odwołany”. Ten wybieg publiczność przyjmuje z pełnym zrozumieniem (dla awangardowości) rozpoznaniem. Gra jednak zaczyna się wtedy, gdy reżyser zaczyna grać

6 W oficjalnych zapowiedziach prezentowano spektakl tak: „Najbardziej oczekiwana książka roku 2013, *Kronos* Witolda Gombrowicza, po raz pierwszy na scenie w Polsce. Autor *Ferdydurke* i *Dzienników* debiutuje jako kronikarz własnej codzienności. W swoich zapiskach próbuje zatrzymać czas. Rytualizuje go, wyliczając zarobki, spotkanych ludzi, kochanków, przeczytane książki, choroby. Jak mu na to odpowiedzieć w teatrze? Swoim Chronosem, Kronosem, zatrzymanym, złapanym na gorącym uczynku przemijaniem?”, www.teatrpolski.wroc.pl/przedstawienia/kronos, dostęp: 1 września 2014.

wyraźniej uwagą i tym rozpoznaniem (że napis jest fałszywy, a koncept łatwy do przełknięcia). Zarządzanie biernością, zniecierpliwieniem i potrzebą „dziania się” widowni odbywa się za pomocą włączania i wyłączania projekcji: gdy na ekranie pojawia się na chwilę (po długich minutach trwania napisu „spektakl odwołany”) czarno-biały film, swobodne głosy na widowni natychmiast cichną, po to tylko, by w ciszy oglądać film, który natychmiast się urywa, a na scenie pojawia się – znowu – napis „spektakl odwołany”. Tę grę, wskazującą na ramę bierności i wywłaszczenia widowni, można porównać z 4'33 Johna Cage'a – wskazuje na uwarunkowania społeczne i „urządzenia” percepcji, które warunkują odbiór pozornie wolnego podmiotu.

Ta wskazywana bierność i prowokacja związana z wywłaszczeniem są tym mocniejsze, że równolegle reżyser i wykonawcy blokują możliwości bezpośredniej krytycznej interwencji czy odpowiedzi widowni na tę sumę rozczarowań, rozbijając ją ironią. W jednej ze scen aktorzy nawiązują do poprzedzających premierę *Kronosa* głośnych wydarzeń w Starym Teatrze w Krakowie (listopad 2013), w którym spektakl *Do Damaszku* w reżyserii Jana Klaty został w atmosferze skandalu przerwany przez zorganizowaną grupę niechętnych dyrekcji teatru widzów wznoszących w środku przedstawienia okrzyki „hańba!”. We wrocławskim spektaklu, powstałym dwa miesiące po tym zajściu, sami aktorzy przechodzą przez scenę, wykrzykując „hańba! hańba!”, a jeden z nich w wyświetlanej projekcji „z prób” nie szczędzi słów krytyki pod względem bezsensu, bełkotu i bezformia granego właśnie spektaklu. Jeśli to zarządzanie biernością nie może znaleźć ujścia w krytycznym zaangażowaniu wywłaszczonej widowni, to jaki potencjał poznawczy czy społeczny ma tak konsekwentnie prowadzona afektywna gra z „trwaniem”?

Potencjał krytyczny jest lokowany przez Garbaczewskiego gdzie indziej, może głębiej albo dwa kroki przed możliwością bezpośredniej krytycznej mobilizacji czy politycznej wykładni; interesuje się raczej warunkami naddanymi podmiotowi w skali społecznych „urządzeń”, ten potencjał zdaje się kryć w samym zerwaniu czasu projektowego i życia-w-projekcie (konieczności mobilności, bycia w ruchu, szybkiej aktualizacji poglądów, umiejętności, zawodu, tożsamości), które nadaje zazwyczaj niewidoczny dyktat mobilności i aktywności „wolnym” podmiotom. W tym miejscu tkwi pierwszy możliwy pożytek z bierności i wywłaszczania widza. Píše Bojana Kunst: „Trwanie może być głęboko subwersywne kulturowo. Nie dlatego jednak, że konfrontuje doświadczenie powolności z doświadczeniem szybkości (w końcu powolny ruch to przywilej bogatych, a konieczność głodnych).

Trwanie nas irytuje, bo ujawnia, jak głęboko nasze wewnętrzne poczucie czasu (np. poczucie, że należymy do istot aktywnych, ciągle w ruchu) jest konstruowane społecznie i warunkowane ekonomicznie. Czas, który mieliśmy do dyspozycji, musi nas wywłaszczyć, abyśmy mogli trwać. We współczesnym życiu podmiot musi podlegać nieustannej aktualizacji, jednak trwanie jej nie umożliwia. Wrzuca nas w sferę czystej potencjalności; tego, co mogłoby się wydarzyć⁷.

Kronos Garbaczewskiego, za pomocą naddanej, samoświadomej bierności widzów przedstawia – jak we wspomnianym 4'33 – perspektywę na odbiorców, ich czas projektowy i ich uwarunkowany urządzeniami *kronos-życie*, jako zespół niewygodnych, ale i dlatego krytycznych, nieskończonych możliwości.

7 Bojana Kunst, *Jak czas może wywłaszczać?...*, dz. cyt.

Wywłaszczenie z akcji

Na innym froncie wywłaszczał widza Garbaczewski już w swoim dyplomowym spektaklu, w *Opętanych* z Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (2008). Z perspektywy czasu widać wyraźnie, że *Opętani* nie tylko naznaczyli wyraźnie dalszą drogę twórczą reżysera (konsekwentnie wracającego do Gombrowicza) i zapowiadali jej dalsze kierunki, lecz także – w przypadku i tego spektaklu okoliczności zewnętrzne (to, że był to spektakl dyplomowy) – odgrywali pewną rolę. Jeśli spojrzeć na *Opętanych* jak na spektakl, który daje zwyczajową przepustkę warsztatową już dojrzałemu, ukształtowanemu reżyserowi, jest to znamienna odpowiedź na wymagania „dorosłości”.

Garbaczewski wybrał wprawdzie autora ze wszech miar uświęconego w polskiej tradycji teatralnej, jednak *Opętani* (pierwszy raz wystawieni) to wybór najradzykalniej nietradycyjny w obrębie dorobku Gombrowicza. W swojej realizacji Garbaczewski podąża za całym sztafażem kiczu gatunkowego kryminalnej „powieści dla kucharek” – w *Opętanych* pojawiają się i mediumiczne seanse, i nawiedzony zamek, i straszące ręczniki (Gombrowicz w *Dzienniku*, prawdopodobnie mając na myśli pisanych pod pseudonimem *Opętanych*, pisał o świadomie „złej” powieści, której jednak nie udało się zrealizować). Garbaczewski ten sztafaż, „boski idiotyzm” złej powieści traktował jak najbardziej serio – za materializowanymi metaforami i nieprawdopodobnymi konceptami powieściowymi odsłaniał miejsca ciemne, niejasne, rubieże fabuły i opowieści, jakby szukał „czarnego nurtu” podświadomości (o którym – w odniesieniu do Gombrowicza – pisał Michał Paweł Markowski).

W ramach tak ustawionej sytuacji inscenizacyjnej publiczności zostało przydzielone miejsce szczególne (co ujawnia finał, do którego wróć) i szczególnie kłopotliwe. Z jednej strony spektakl był świetnie zainscenizowany: aktorzy wałbrzyscy weszli w tę grę z pełnym profesjonalizmem (budując – jakby wbrew materii – role pełne), oprawa wizualna już zapowiadała późniejsze estetycznie dopracowane, tajemnicze przestrzenie teatru Garbaczewskiego, akcja toczyła się bardzo wartko; spektakl miał niezwykle tempo i bardzo precyzyjne rytmy (w choreografii, układzie scen). Problem polegał na tym, że mimo rozbudzonych oczekiwań związanych z intrygą kryminalną w *Opętanych* widzowie byli skazani z góry na porażkę poznawczą albo nieustanną pogoń za akcją, niemożliwą do domknięcia czy zrozumienia (spektaklowi zresztą nie bez przyczyny towarzyszyła w warstwie muzycznej piosenka *Nas nie dogonią* Tatu). Garbaczewski pomieszał w akcji różne warianty opowieści (które wynikały z epizodycznej formy pierwszej publikacji), wykorzystując i w pełni inscenizując także pisarskie pomyłki (wynikające bądź z braku wagi przykładanej przez Gombrowicza do „złej powieści”, bądź znowu z rwanego trybu publikacji). Te pomyłki, porażki lub niespodziewane zmiany w tworzonej wyraźnie *ad hoc* opowieści mają bezpośrednie konsekwencje na scenie; łudzenie ciągłą możliwością uchwycenia fabuły bądź sensu tej opowieści (wobec rozbudzonych oczekiwań i gatunkowych, i inscenizacyjnych) skazuje widza na błądzenie wśród ciemności, chaosu, poznawczych mroków.

Wywoływana świadomość niemożność uchwycenia opowieści staje się tu praktyką reżyserowania (odbiorczej) niewiedzy; jednocześnie i figura reżysera, jego władza dyskursywna czy warsztatowa/intelektualna sprawność zostają zakwestionowane. W tym miejscu można wrócić do pytania, które stawiał Rancière w *Ignorant Schoolmaster*: „Czy ignorant może

nauczyć innego ignoranta czegoś, czego sam nie wie?”. I odpowiedzieć na nie tak, jak – powołując się na tę rozprawę Rancière’a – stawiała kwestię Judith Halberstam w *The Queer Art of Failure*. Wystawianie widza na terytorium głupoty, nonsensu, niemożności zrozumienia czy idiotyzmu wobec ciągle uruchamianych prób objęcia sensu – staje się praktykowaniem negatywności, praktyką „porażki” czy niewiedzy. Wskazuje ono performatywnie i być może afektywnie (rzecz rozgrywa się bowiem w doświadczeniu tu i teraz, bezpośredniej irytacji widza) na ograniczenia poznawcze, jak zapomnienie, porażki, głupota, błędy są miejscem lokowania się alternatywy względem tryumfального dyskursu wiedzy-władzy, sukcesu rozumienia (które mocno przycina ramy poznawcze). Tak – rozstrajając bezpieczne ramy poznawcze i przerzucając odbiór na stronę chaosu – zdaje się przygotowywać Garbaczewski teren pod proste pytanie, które pada na samym końcu spektaklu, a skierowane jest wprost do publiczności: „kim jesteś?”. Ku niemu i ku tym, dotychczas nieadresowanym wprost bohaterom spektaklu, zdaje się ciążyć całe niewiadome śledztwo i błędzenie, a porażki poznawcze tworzą emocjonalny grunt dla jego wybrzmienia.

Wywłaszczenie z miejsca

Przestrzeń/terytorium/usytuowanie jest jedną z najważniejszych kategorii w teatrze Garbaczewskiego. Jego spektakle zazwyczaj rozgrywają się w przestrzeni *stricte* teatralnej; nawet jeśli – jak w przypadku produkcji w Nowym Teatrze w Warszawie – miejsce tego teatru wyznaczają duże hale studyjne. Znamienny wyjątek stanowiła tu *Gwiazda śmierci*, spektakl inspirowany *Gwiezdnymi wojnami*, który rozgrywał się w całym budynku wałbrzyskiego kina Zorza – widzowie oglądali przebieg akcji transmitowany na ekranie kinowym. Wspominam *Gwiazdę śmierci* dlatego, że *Iwona, księżniczka Burgunda* (spektakl opolski z 2012 roku) zdaje się dużo zawdzięczać myśleniu o ekranie, które uruchomiło doświadczenie wałbrzyskie. Przeciwnie jednak do *Gwiazdy śmierci*, *Iwona...* – którą widzowie oglądali także głównie na ekranie – rozgrywa się na ściśle zamkniętej pudełkowej scenie i to mocne zakorzenienie instytucjonalne jest dla realizacji najważniejsze. Może być to przewrotna odpowiedź reżysera na zarzuty autora sztuki – że *Iwona...* jest *pièce bien faite*. Równie ważne jest jednak to, że konfrontacja „czystej negatywności” (jak określał postać Iwony Michał Paweł Markowski⁸) ze skrajnie skonwencjonalizowanym dworem, która jest siłą napędową dramaturgii sztuki, odbywa się na tak ściśle zinstytucjonalizowanym terytorium. A użycie ekranu w ramach tego teatru zdaje się wynikać ze źródłowej intuicji związanej z teatrem – theatronem jako „miejscem oglądu”. *Iwona...* nie tylko odbywa się na scenie pudełkowej z mocno oświetlonym proscenium, lecz także reżyser używa konwencjonalnie sceny obrotowej. Na proscenium natomiast – niczym wielka kurtyna – stoją papierowe parawany zasłaniające przed widownią całe miejsce transmitowanej na ekranie akcji rozgrywającej się w wewnętrznym labiryncie utworzonym przez parawany.

Dla oczu widowni w tym teatrze – theatronie aż do finału dostępny jest jedynie wyświetlany film, montowany *ad hoc* w konwencji amerykańskiego kina grozy. Ta bariera (dosłowna – parawany, percepcyjna

8 Zob. Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, rozdziały „Spotkanie z esencją” oraz „Piekłne milczenie”, s. 165–175.

i jednocześnie utworzona przez „kurtynę” znanych gatunków filmowych) sprawia, że widzowie nie mają możliwości rozstrzygnięcia, co właściwie w labiryntach za parawanami się wydarzyło. Czego nie widać? Te szczeliny w akcji za parawanami są mocno maskowane, a jednak czasem niemożność dotarcia spojrzeniem do miejsca za „kurtyną” jest dojmująca. Na przykład wtedy, gdy montaż skrywa aktywnie element akcji, który wydaje się najważniejszy: w jednym z pasaży widzimy spotkanie Iwony z królem; płynne przejście; król wychodzi ze spotkania, ma zdjęte spodnie. Ta afektywna moc niewiadomego (niepokój, gwałt w domyśle, rodzaj wstydu) jest uruchamiana przez Garbaczewskiego dzięki naddanej bierności widza.

Szczególnie istotna dla takiej performatywności (niepokojących dziur, szczelin w mocno zinstytucjonalizowanym środowisku) jest pewna naddana świadomość: brak złudzeń co do tego, że mogłoby się znaleźć utopijne miejsce zupełnie poza spektaklem. Tak dramat Gombrowicza, jak realizacja Grabaczewskiego stoją wyraźnie po stronie rozpoznania, że teatralność i performatywność stanowią dominantę oglądu i rzeczywistości. Przestrzenie, postacie i wydarzenia są wytwarzane na mocy wszechogarniającego spektaklu. O ile jednak nie istnieje miejsce wolne od inscenizacji, o tyle można zainscenizować wyrwę w owym spektaklu, miejsce, do którego wzrok nie może wkroczyć, chwilowe wywłaszczenia miejsca z władzy teatru. Bojana Kunst przywoływała w przypadku takiej przestrzeni kategorię nie-miejsca Marca Auge: to ziemia niczyja, bo na chwilę performatywnie wywłaszczona z władzy oglądu, konieczności funkcjonowania i „dziania się”.

Wywłaszczenie z podmiotowości

Wszystkie te wątki wywłaszczenia w teatrze Garbaczewskiego skupiają się w jednym temacie: tożsamości, szczególnie: tożsamości widza. Kwestia podmiotowości, tego, „kto mówi?”, jest podejmowana w każdym z jego spektakli, na różnych frontach – we wspomnianych *Opętanych* pyta się o to wprost w finale, ale często pojawiają się także niebezpośrednie nawiązania do fundamentalnych problemów tożsamościowych. W spektaklach Garbaczewskiego występuje często Paweł Smagała, który pełni funkcję (niezależnie od kreowanej postaci) widmowego „sobowtóra” reżysera, skomplikowanie i wielowymiarowość postaci nastrocza zawsze problemów i konfuzji odbiorczych. Najmocniej jednak subwersywny potencjał wywłaszczonej podmiotowości (przede wszystkim: widza) odślawia się w postaci Iwony z opolskiej realizacji.

Iwona... jest – jak wspominałam wcześniej – sztuką o dużym potencjale performatywnym albo raczej: osadza się w horyzoncie światopoglądowym i epistemologicznym, w którym performatywność jest dominantą rzeczywistości. Wydarzenia wytwarzają się tu niejako *ad hoc*, podatne na zmienność wypowiedzanych fraz i ciągle realizowanych zapowiedzi. Znamienny przykład stanowi tu kwestia jednego z bohaterów, która mogłaby funkcjonować jak wręcz podręcznikowy przykład teorii Butler czy wczesnych rozważań Austina o performatywnej mocy języka; Cyprian mówi: „Jesteśmy młodzi! Jesteśmy mężczyznami! Jesteśmy młodymi mężczyznami! Funkcjonujemy więc jako młodzi mężczyźni!”. Także wspomniane już wykorzystanie teatralności (dworu, konwenansu, formuły społecznej) składa się na obraz świata przedstawionego, w którym niepodzielnie panują instytucje i społeczne „urządzenia”.

Postać Iwony, która nie chce mówić i nie chce działać wobec tak

postawionego świata – jawi się jak „czysta negatywność” (Markowski), niepokojące miejsce puste, dziura, afektywna rozlazłość, czysty obiekt (i abiekt zarazem), czysta bierność. Iwona wprawdzie nie mówi, nie działa, ale patrzy – i dlatego „ma wszystkich w swoim spojrzeniu” (co przysparza dwór o ogromny niepokój), pod wpływem jej spojrzenia ujawniają się zinternalizowane w dworze wstydlivości, kompleksy. Iwona przypomina innym postaciom sztuki o tej sferze, która ze skonwencjonalizowanego świata powinna być wyrugowana: o ich cielesności, zwierzęcości, o ubytkach, o fizjologii.

W spektaklu Garbaczewskiego, co szczególnie znamienne, postać ta przychodzi – dosłownie – z widowni. Jest operatorem kamery, jest tajemniczo rozdwojona (grają ją aktor i aktorka). Jej bierność jest wyraźnie niebezpieczna, to rodzaj bezosobowego popędu negatywności, jakby nie skryształizowanego bohatera, a samej siły spojrzenia. W jednej ze scen książę Filip próbuje zabić Iwonę i – jak się okazuje (znowu w maskującym wydarzeniu montażu) – zabija sam siebie. Iwona jest lustrem, w którym odbijają się postacie, i negatywnym powodem, dla którego istnieją.

Postać Iwony można widzieć jak modelową figurę widza teatralnego. Jej moc jest negatywna (polega tylko na obejmowaniu spojrzeniem), jej działanie opiera się na pasywności, ale jest podmiotem paradoksalnie sprawczym. W tej figurze zostają zatarte i zanegowane dychotomie, którym przeciwstawiał się Rancière, głównie opozycja działania i (pasywnego) oglądu. Iwona jako modelowy widz bierny/wywłaszczony ma także moc krytyczną, której jednak nie sposób ująć w kategoriach bezpośredniej interwencji czy partycypacji. Garbaczewski – przez postać Iwony – wskazuje także wyraźnie na zrównoważenie (co najmniej) pozycji własnej, twórców i odbiorców, tworząc rodzaj „rozmowy równych”, którą postulował Rancière w figurze „widza wyemancypowanego”.

Jaką moc subwersywną ma więc to konsekwentne wyciąganie na wierzch bierności widza teatralnego? Jego potencjał na pewno nie tkwi w strategiach aktywizujących czy partycypacyjnych, ale właśnie w „wywłaszczaniu” widza takim, o jakim pisała Bojana Kunst. Po pierwsze, w wyrzucaniu widza poza jego czas projektowy (regulowany społecznie i ekonomicznie). Po drugie, we wskazywaniu za pomocą rozpiętania chaosu poznawczego i wkraczania na tereny głupoty i niewiedzy na inne możliwości prowadzenia narracji o sobie, wskazywaniu także na ograniczenia „wiedzy-władzy”. I wreszcie – wywłaszczanie i wykorzystanie bierności służy stawianiu na ostrzu noża (w ramach bezpośredniego doświadczenia odbiorczego) pytań o ponowoczesną tożsamość i podmiotowość wobec wielu społecznych urządzeń zarządzających naszym czasem, umiejscowieniem, wydarzeniami, które nas spotykają i postaciami/osobami. Jest to możliwe dzięki założonej (i absolutnie nie łamanej) teatralnej umowie o bierność ze strony widowni, jej „konsternacji”, i „konfuzji”, którą Garbaczewski zarządza. Nie ma tu miejsca poza spektaklem (uto- pijnej wolności), są powstające w miejscu wywłaszczenia momentalne wyrwy i szczeliny, jak zapowiedź innych możliwości i niewykorzystanego potencjału.

BIBLIOGRAFIA

Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, MOCAK, Kraków 2012.

Rancière, Jacques, *Widz wyemancypowany*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13.

Kunst, Bojana, *Jak czas może wywłaszczać? O trwaniu i ruchu we współczesnym performansie*, przeł. Joanna Jopek, „Didaskalia ” 2013, nr 115–116.

Franczak, Jerzy, „Kronos” Gombrowicza – humbug!, „Tygodnik Powszechny” online, 14.05.2013, <http://tygodnik.onet.pl/kultura/kronos-gombrowicza-humbug/sesos>, dostęp: 1 września 2014.

Markowski, Paweł, Michał, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.