

KATARZYNA KUCZKOWSKA-GOLIŃSKA

UNIwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

STRATEGIE UNIEWAŻNIANIA EMOCJI W TEATRZE WSPÓŁCZESNYM

Punktem wyjścia moich rozważań jest refleksja nad miejscem i rolą teatru we współczesnej kulturze i życiu społecznym. Jako socjolog teatru nieustannie szukam odpowiedzi na pytanie o powinności i zobowiązania teatru wobec publiczności, o udział sceny w procesie odtwarzania i przetwarzania rzeczywistości, formułowania punktu i pola widzenia, wyłaniania się na scenie podmiotów i określania przedmiotów możliwego poznania. Wreszcie – pytanie o emocje, które teatr wytwarza, i jak sposób, w jaki dotyka widza, a także o to, jak przekłada się to wszystko na społeczną rzeczywistość. Za przykład obrałam dramat Jánosa Háya *Geza-dzieciak* i jego sceniczne realizacje w reżyserii Zbigniewa Brzozy. Po ten wyjątkowy, doceniony w wielu krajach, tekst sam Brzoza sięgał trzykrotnie. Nie wybrałam żadnej konkretnej realizacji. Widziałam wszystkie. W moim odczuciu jedynym, co je różni, jest sposób, w jaki reżyser radzi sobie z przestrzenią „sceniczną”. Główna myśl i przesłanie utworu, w każdej z nich wybrzmiewają równie głośno i dobitnie. To, co urzeka w dramacie Háya to delikatność, z jaką prezentuje przedstawiony świat, czułość, z jaką pochyla się nad swoimi anty-bohaterami i uwaga, z jaką wsłuchuje się w ich niemy krzyk. Brzoza, który nie zmienia partytury utworu, nie skraca go, nie dopisuje, jest wierny didaskaliom, zabiera nas w podróż po świecie, który wykreował dramaturg. Oczywiście? We współczesnym teatrze nieczęste.

Poza wszystkimi odczytanymi oraz opisanymi już sensami wpisanymi w dramat Háya, historię Gezy – autystycznego młodego mężczyzny, potraktuję również jako pretekst, by na marginesie swojego wywodu zastanowić się nad społecznym modelem niepełnosprawności i stosunkiem „zdrowego społeczeństwa” do osób niepełnosprawnych. Wynika to również z mojego przeświadczenia, że teatr jest agorą i w nim rozpoczyna się dyskusja o ważnych społecznie problemach. Teatr szybciej niż literatura czy film (choćby ze względu na postprodukcję czy cykl wydawniczy) analizuje i syntetyzuje społeczną rzeczywistość. Ma wszelkie narzędzia, by opowiadać o wartościach i na nie uważliwiać. Teatr ma wreszcie społeczne zobowiązania.

TEATR A AKTY DRAMATYZACJI I PRZEDSTAWIENIA

Zgadzam się z Dariuszem Kosińskim, że teatr to „swoiste jądro, paradygmatyczny model świata przedstawień, a kryteria i metody wypracowane dzięki refleksji nad nim, mogą być – po odpowiedniej modyfikacji – zastosowane do badania wszystkich zjawisk, w których mamy do czynienia z podstawowymi aktami dramatyzacji i przedstawienia”¹. Akty te są stałym elementem naszego indywidualnego i zbiorowego bycia, które zostaje jednocześnie uporządkowane według określonego wzoru (zdramatyzowane) i dane do potencjalnego oglądu (przedstawione, stawiane przed). Teatr jest jednak miejscem wyjątkowym, gdzie owe dramatyzacje służą pogłębieniu rozumienia, refleksji nad zastaną rzeczywistością, bezpiecznego konfrontowania się z tym, co umyka w bezpośrednim doświadczeniu. Widz, niezwykle istotny element procesu twórczego, obcuje z tekstem zaadaptowanym i wyreżyserowanym, podanym przez aktorów. Nie jest jednak wobec niego bezradny. Kosiński zauważa, że stosując kategorie Diltheyowskie, „można powiedzieć, że artyści dramatyczni posiadli dar zamieniania *mere experience* (zwykłego doświadczenia) w *an experience* (doświadczenie znaczące), które tworzy strukturę doświadczenia”². Gdyby pójść dalej za myślą Wilhelma Diltheya, uznać trzeba, że umiejętność tę posiada każdy człowiek jako istota żywiołowa, umiejętno-kontemplatywnie i twórczo nastawiona do świata. Myśliciel ten wyraźnie podkreśla doniosłą rolę sztuki w życiu człowieka. Obcowanie ze sztuką pozwala człowiekowi na wykraczanie poza doświadczenie życia potocznego, wpływa również na emocjonalno-wolucjonalną stronę procesu poznania. Artystyczne dzieło, oddziałując na odbiorcę, staje się istotnym elementem procesu obiektywizacji „w wewnętrznym przeżyciu, we właściwych temu przeżyciu procesach psychicznych, w których człowiek angażuje całą istotę, radując się dźwiękiem, rytmem, zmysłową plastycznością oraz dając satysfakcję pełnego rozumienia zdarzeń i miejsca, jakie zdarzenia te zajmują w rozległej przestrzeni życia”³.

Wyjątkowość teatru polega nie tylko na swoistej synestezji – przenikaniu i uzupełnianiu się wrażeń muzycznych, wizualnych i literackich, ale także na niezapomnianym kontakcie z człowiekiem – aktorem dokonującym aktu dramatyzacji i przedstawienia. Dramatyzacje i przedstawienia obecne są w ludzkim życiu od początku, „dramatyzujemy i przedstawiamy siebie sobie i innym za pomocą schematów, których dostarcza nam kultura, jednocześnie kształtując siebie i będąc kształtowanym przez performatywną moc dramatyzacji i przedstawienia”⁴. Owe teatru mają charakter społeczny. Są przedmiotem refleksji socjologicznej również dlatego, że z chwilą, gdy zostały odkryte, stały się narzędziem wykorzystanym do kształtowania świadomości zbiorowości i jednostek.

¹ D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 17.

² Tamże.

³ W. Dilthey, *Przeżycie i twórczość poetycka*, [w:] Z. Kuderowicz, *Dilthey*, Warszawa 1987, s. 275.

⁴ D. Kosiński, dz. cyt., s. 18.

KADROWANIE DOŚWIADCZENIA – MECHANIZM WŁADZA/WIEDZA

Kosiński, próbując uchwycić i zdefiniować to, na czym polega magia i cudowne właściwości sceny, dochodzi do wniosku, że tkwią one w charakterystycznym przesunięciu pomiędzy metaforą lustra – teatr ukazuje, odwzorowuje świat rzeczywisty i każdy widzi w nim odbicie siebie samego, a społeczną skutecznością teatru związaną z podsuwaniem widzowi obrazu zgodnego z przyjętymi założeniami – tak, by każdy zobaczył siebie takiego, jaki być powinien:

To pozornie niewinne przesunięcie odsłania podstawowy mechanizm działania teatralnej maszyny produkującej władzę/wiedzę – człowiek taki sam, a zarazem lepszy, podobny, ale wzorcowy, umieszczony w świecie sceny, a przez to wyróżniony zastępuje „odbicie” uruchamiając napięcie biegnące od istoty ludzkiej siedzącej na widowni do podmiotu, który wyłania się na scenie⁵.

Mechanizm ten, odkryty przez nowoczesną władzę już w XVI i XVII wieku, kiedy rozwinął się teatr dworski i szkolny, upowszechniony został w wieku XIX, gdy teatr stał się „jedną z najpotężniejszych, bo dobrze ukrytych sił umacniania dominującego sposobu definiowania rzeczywistości i wpływania na kształt stosunków społecznych”⁶. Zatem czarodziejskie przeniesienie w inny świat, magia teatru, w odniesieniu do nowożytnego teatru Zachodu w perspektywie wiedzy/władzy okazuje się mechanizmem wytwarzającym punkt i sposób patrzenia, narzędziem politycznym. Mechanizm wiedzy/władzy nie przestał działać, gdy skończyły się czasy teatru szkolnego. Michael Foucault, łącząc wiedzę i władzę w jedno wspierające i uzupełniające się pojęcie, wskazywał, by rozumieć je nie jako system represji i zakazów, lecz jako „szereg pozytywnych prób oddziaływania na jednostki, których celem jest kierowanie ich zachowaniami”⁷.

Kosiński zwraca uwagę na dramatyczny charakter władzy, która staje się „nieustannie dziejącym się teatrem procedur, którego najważniejszą funkcję stanowi wyłanianie się w efekcie gry sił kolejnych interpretacji ujarzmiających/tworzących podmiot”⁸. Kapilarny – przenikający – charakter władzy sprawia, że wszędzie jej praktyki tworzą nasze podmiotowości i określają rodzaje naszych pragnień. Teatr jest więc z gruntu polityczny, nie w znaczeniu metod sprawowania władzy czy systemów nadzoru, ale poprzez narzucanie interpretacji podmiotu:

Władza jest ukrytym mechanizmem reprodukcji wzorów konsumpcji, wyznacza nawet ramy i formy naszej ewentualnej emancypacji. Jest ona wykreśleniem ludziom pola ich działania, tak jak dyskurs będący odwrotną stroną medalu władzy wykreśla pole możliwości rozumienia i artykułowania rzeczywistości. Wiedza jest przecież tylko rodzajem władzy bez podmiotu. Panowanie artykułujące się regułami prawa

⁵ Tamże, s. 326.

⁶ Tamże, s. 328.

⁷ M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa–Wrocław 2000, s. 31.

⁸ D. Kosiński, dz. cyt., s. 268.

i porządku społecznego i sprzężone z efektami prawdy – oto co tkwi u źródeł społeczeństwa. Nie może być wiedzy będącej klarownym obrazem świata, zawsze jest ona spleciona ze światem i odbija relacje władzy⁹.

W erze mediów masowych i elektronicznych teatr z całą pewnością nie jest już podstawowym narzędziem komunikacji społecznej. Choć centrum ustanawiających ją dramatyzacji przesunęło się ku telewizji oraz *internetom*, z którymi przede wszystkim związane są sposoby produkowania dyskursu, wyłaniania podmiotów i wzorców osobowych, teatr wciąż bierze aktywny udział w opowiadaniu i kreowaniu rzeczywistości, wciąż szuka języka, którym można o niej mówić tak, by uchwycić to, co w niej ważne i niepokojące. Wraz ze zmianami społeczno-kulturowymi zmienił się również status teatru jako instytucji. Obok teatrów publicznych, które nie są już kierowane i zarządzane centralnie¹⁰, pojawiły się teatry prywatne, fundacje i stowarzyszenia prowadzące działalność teatralną. Wszystko to pozwala, by teatralna twórczość, a przynajmniej jej część, miała charakter wiedzy konkurencyjnej wobec dominującego dyskursu. Gdy główną troską władzy jest przejęcie kontroli nad mediami, teatr w sposób naturalny staje się źródłem konkurencyjnych i alternatywnych wobec nich obrazów świata. Z całą pewnością jest to dla teatru szansa i wyzwanie. Czy zostaje wykorzystana?

ZANIEDBANA PRZESTRZEŃ SYMBOLICZNA

Na instytucjonalno-formalny i artystyczny kształt nowego teatru polskiego ma wpływ szeroko pojęte traktowanie kultury po roku 1989, ale i szereg działań bezpośrednio niezwiązanych z samym teatrem. Ideologia wycofywania się państwa, okrawania państwa przeprowadzana formalnie, kiedy państwo cięło i odrzucało, bądź teoretycznie, kiedy zachowując formalną pieczę nad kulturą państwo nie było zainteresowane jej faktycznym stanem i potrzebami, doprowadziło do obserwowalnych do dziś skutków. Ludzie kultury, elity, twórcy często nie odnaleźli się w nowych okolicznościach, nie rozpoznali wyzwań i zagrożeń, nie zareagowali na czas bądź skupili się na własnych karierach kosztem realizowania publicznej misji teatru. Bartosz Szydłowski mówi o tym dość ostro, lecz trudno się z nim nie zgodzić:

W polskiej rzeczywistości lat 90-tych zabrakło w niej miejsca na przestrzeń symboliczną, ona została zaniedbana. Ten okres ostrej zmiany zdarzył się w jakimś wymiarze materialnym, politycznym, ale nie w kulturalnym. Ci nasi ojcowie, elita, inteligencja

⁹ E. Bińczyk, *O czym szepcze władza (w ujęciu Michela Foucaulta)*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999, nr 9, s. 70.

¹⁰ Do roku 1989 wszystkie teatry w Polsce były publiczne, czyli państwowe. Od roku 1991 zaczęto wydzielać teatry narodowe i przekazywać pojedyncze placówki teatralne samorządom miejskim. W roku 2015 działało w Polsce sto siedemnaście teatrów publicznych: trzy teatry narodowe, czterdzieści trzy marszałkowskie, siedemdziesiąt miejskich i jeden powiatowy; D. Buchwald, *Ile jest państwa w teatrze?*, „Notatnik Teatralny. Teatr publiczny: stan zagrożenia” 2014/2015, nr 77, s. 39.

zajęli się sprawami, zdawało się ważniejszymi i pozostawiała dużą część społeczeństwa osieroconą całkowicie. I sztuka nagle się zaczęła zajmować samą sobą, każdy wykonał jakiś skok po siebie i zapomniał nagle o tym, co wydaje mi się dość istotne, o budowaniu tego pomostu w społeczeństwie po prostu...¹¹

Sztuka, która zajęła się sama sobą... Gorzka konstatacja, którą można powtórzyć dziś, kiedy – półtora roku po *Wycinie* Krystiana Lupy, pamfletcie na środowisko artystyczne – w Teatrze Polskim we Wrocławiu obserwuje się spektakl gry o stanowiska.

„EKONOMIA PRESTIŻU”

Widowisko kulturowe, jakim niewątpliwie jest spektakl teatralny, można też nazwać performansem społecznym, ale takim performansem, w którym dokonuje się epifania prawdziwego bohatera antropologii – człowieka całkowitego. Marcel Mauss o człowieku kompletnym, *l’homme total*, mówił wtedy, gdy ciało, duch i środowisko społeczne rozpatrywane były razem¹². Dramat Jánosa Háya *Geza-dzieciak* w reżyserii Zbigniewa Brzozy jest właśnie takim widowiskiem. Pierwszy raz zobaczyłam go w roku 2004 na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi. Realizując spektakl ze studentami, reżyser zapowiadał, że przygotowuje się do powtórnego wystawienia tego tekstu – w Teatrze Telewizji. Brawurowa, obsypana nagrodami¹³, rola studenta, Wojciecha Zielińskiego, zapewniła mu miejsce w telewizyjnej realizacji¹⁴. Trzeci raz Brzoza sięgnął po dramat Háya w roku 2005, wystawiając go w Teatrze Studio w Warszawie¹⁵. Tytułową rolę po raz kolejny powierzył Zielińskiemu.

¹¹ Jacek Wakar rozmawia z Bartoszem Szydłowskim w programie *O wszystkim z kulturą* na antenie Polskiego Radia Programu Drugiego, *Teatralny »Przypadek« wg Kiesłowskiego a sprawa polska*, <http://www.polskieradio.pl/8/3664/Artykul/1601976,Teatralny-Przypadek-wg-Kieslowskiego-a-sprawa-polska> [dostęp: 19.07.2016 r.].

¹² J. Duvignaud, *Dar z niczego*, Warszawa 2011, s. 16.

¹³ Na VI Festiwalu Dramaturgii Współczesnej *Rzeczywistość przedstawiona* w Zabrzu *Geza-dzieciak* Janosa Háya w reżyserii Zbigniewa Brzozy (Teatr Studio z Warszawy) otrzymał aż cztery nagrody: Marcin Jarnuszkiewicz za scenografię, Stanisław Brudny za rolę Beli Krekacsa, Wojciech Zieliński za rolę tytułowego Gezy i nagrodę miesięcznika „Śląsk” – medal Stanisława Bieniasza w kategorii najlepsze przedstawienie konkursowe; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/33828.html> [dostęp: 19.07.2016 r.].

¹⁴ Teatr Telewizji rok 2004. Reżyseria: Zbigniew Brzoza, scenografia: Arkadiusz Kośmider, kostiumy: Dorota Kołodyńska, muzyka: Jacek Grudzień, zdjęcia: Adam Sikora. Obsada: Geza – Wojciech Zieliński, Pani Rózia – Dorota Pomykała, Lajos Banda – Andrzej Mastalerz, Pitu Herda – Sławomir Orzechowski, Leon Charewicz, Pan Laci Mariusz Słupiński, Sąsiadka Małgorzata Zajączkowska, Sąsiad – Krzysztof Stroiński, Vízike – Dorota Seida; <http://www.teatrtelevizji.tvp.pl/598840/gezadzieciak> [dostęp: 18.07.2016 r.].

¹⁵ Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza Warszawa, data premiery: 11.05.2011 r. Reżyseria: Zbigniew Brzoza, przekład: Jolanta Jarmołowicz, scenografia: Marcin Jarnuszkiewicz, muzyka: Jacek Grudzień, reżyseria światła: Mirosław Poznański, asystent scenografa: Izabela Wądołowska. Obsada: Géza – Wojciech Zieliński, Pani Rózsika, matka Gézy – Dorota Pomykała,

Odtwórcę roli protagonisty i realizatorów, biorących udział w powstaniu każdej wersji, obsypano deszczem nagród. Nic dziwnego – sztuka wywołuje ogromne sceniczne emocje. Uznanie dla aktorów tworzących kreacje bohaterów niepełnosprawnych umysłowo jest powszechne. Nagradzanie kreacji Wojciecha Zielińskiego¹⁶, Julii Sobiesiak¹⁷ czy Dawida Ogrodnika¹⁸ – by przywołać tylko ostatnie przykłady z polskich scen czy filmów – nie jest bez znaczenia z punktu widzenia ekonomii prestiżu. „W nowoczesności nagroda okazała się najsprawniejszym medium negocjowania i stanowienia wartości. Jako jedyna potrafi uruchomić kapitał symboliczny – wyjmując z rzeki wydarzeń jakieś dzieło – i równocześnie wprawić ów kapitał w ruch”¹⁹. Zauważenie tych kreacji powinno być zatem zwróceniem uwagi na problem, obnażeniem indywidualnej i społecznej niesprawności w radzeniu sobie z problemem osób niepełnosprawnych umysłowo i fizycznie. Czy tak się dzieje? Czy kapitał zdolności aktorskich i wrażliwości reżyserskich, wreszcie emocje widza, działają tylko w odniesieniu do pola teatru czy mogą funkcjonować w zmiennych relacjach do innych pól i wszystkich typów kapitału? Innymi słowy – czy namysł na problemem niepełnosprawności może zaczynać się w teatrze, gdzie

Lajos Banda – Andrzej Mastalerz, Pityu Herda – Sławomir Orzechowski, Pan Laci – Mariusz Słupiński, Béla Krekács – Stanisław Brudny, Sąsiadka – Barbara Lauks, Sąsiad – Aleksander Bednarz, Vízike – Agnieszka Grochowska, Karesz – Rafał Cieszyński; <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/37483,szczegoly.html> [dostęp: 18.07.2016 r.].

¹⁶ W 2004 roku na XXII Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi otrzymał nieprzyznawane od kilku lat Grand Prix za rolę Gezy w *Gezie-dzieciaku* i Irwina w *Tajemnej ekstazie*. Otrzymał również nagrodę ZASP; nagrodę łódzkich mediów, nagrodę Jana Machulskiego, nagrodę honorową gazety festiwalowej „Tupot”, nagrodę publiczności. Na FST grał rolę: tytułową w *Gezie-dzieciaku* Háya i Irwina w *Tajemnej ekstazie* Hare’a. Rolę tę doceniono również w roku 2004 na XLIV Kaliskich Spotkaniach Teatralnych – Grand Prix Jury Młodzieżowego za rolę Gezy w przedstawieniu dyplomowym *Geza-dzieciak* Háya w PWSFTViT w Łodzi i w roku 2005 w Sopocie – V Festiwal Teatru Polskiego Radia i Teatru TVP *Dwa teatry* – nagroda za rolę tytułową w przedstawieniu *Geza-dzieciak* Janosa Háya.

¹⁷ Julia Sobiesiak otrzymała nagrodę im. Andrzeja Nardellego za najlepszy debiut aktorski w sezonie 2013/2014 w teatrach dramatycznych, za rolę Dory w spektaklu *Witaj, Doro* w reż. Krzysztofa Rekowskiego na scenie Teatru im. Wilama Horzycy. Grała w nim upośledzoną umysłowo nastolatkę, która po odstawieniu leków psychotropowych rozpoczyna nieskrępowane konwenansem życie seksualne. Autor porusza w sztuce problem seksualności osób upośledzonych umysłowo, aborcji, pedofilii i kryptoeugeniki; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/193368.html> [dostęp: 18.07.2016 r.].

¹⁸ „W 2013 roku podczas prestiżowego Festiwalu Filmowego w Montrealu *Chce się żyć* zdobyło trzy najważniejsze nagrody, a podczas 38. Gdynia Film Festiwal – Srebrne Lwy i dwie nagrody przyznawane przez widzów. Wiele ciepłych słów usłyszał także Dawid Ogrodnik, którego kreację porównywano do tej Daniela Day Lewisa z *Mojej lewej stopy* Jima Sheridan. Sławomir Idziak, znakomity polski operator (*Helikopter w ogniu*, *Harry Potter i Zakon Feniksa*) powiedział o nim, że gdyby rolę Mateusza zagrał w amerykańskim filmie, miałby gwarantowaną oscarową nominację”; <http://culture.pl/pl/tworca/dawid-ogrodnik> [dostęp: 18.07.2016 r.].

¹⁹ J.F. English, *Ekonomia prestiżu*, Warszawa 2013, s. 15.

w bezpiecznej przestrzeni możemy przyrzeć się sobie i własnym lękom i dotknąć tego, co w codziennym życiu pozostawiamy w bezpiecznym oddaleniu póki nas nie dotyczy? Czy tak się stało? Dramat miał trzy realizacje, w tym telewizyjną – dla szerokiej widowni.

GEZA-DZIECIAK. BOSKI DRAMAT

Geza-dzieciak. Boski dramat to dramaturgiczny debiut Háya²⁰. Metaforyczna sztuka opowiada historię autystycznego dwudziestolatka. Akcja osadzona jest w realiach współczesnej węgierskiej prowincji naznaczonej biedą i bezrobociem. Równie dobrze mógłby być to dowolny kawałek świata po przemianie ustrojowej. Dotknięty autyzmem Geza i kilku znaczących innych tworzą społeczność skończoną i zamkniętą, w której każdy ma swoje miejsce i powinności²¹. To postaci utkane ze swoich frustracji i automatyzmów, nieszukające sensu w szarym, brudnym i przewidywalnym świecie, do którego nie zawita żaden Godot. Jednocześnie są to postaci niezwykle krwiste i realistyczne, stwarzane przez sceniczny język dramatu z chirurgiczną precyzją kreślone przez reżysera. Brzoza uważnie czyta tekst dramatu, podążając za autorem, językiem postaci kreśli ich pełnokrwiste sylwetki.

Lajos Banda i Pityu Herda – przedwcześnie podstarzały czterdziestolatekowie dzielą swój czas między pracę w kamieniołomie a piciem w miejscowej karczmie. Niemiec, który kupił kamieniołom, płaci mieszkańcom wioski głodowe stawki, a pytanie: *Dlaczego naszemu się nie opłacało, a Niemcowi tak?* pogłębia tylko dramat wyzysku i poniżenia. Mimo to praca pozostaje wartością. Ci, którzy żyją z zasiłków zza płotów, z zazdrością obserwują podążających na autobus *working*

²⁰ Autor sztuki, János Háy (ur. 1960), jest absolwentem filologii rosyjskiej i historii Uniwersytetu Segedyńskiego oraz Wydziału Estetyki Uniwersytetu Budapeszteńskiego. Był już cenionym poetą i prozaikiem, kiedy zachęcono go do napisania dramatu. Tekst *Gézy* ukazał się w druku w 2000 roku. W 2001 roku odbyła się prapremiera w reżyserii Istvána Pinczésa w Debreczynie. Na Krajowych Spotkaniach Teatralnych w Peczku spektakl zdobył cztery nagrody: dla autora, aktorów i za realizację. Kolejne trzy nagrody otrzymał na Krajowych Spotkaniach Teatrów Studyjnych. Swoje sztuki – *Géza-dzieciak* jest pierwszą z trylogii – János Háy opatruje dopiskiem „boski dramat”. Pytany o przyczynę, odpowiada, że to wskazówka, aby nie traktować ich jak naturalistyczne obrazy węgierskiej prowincji, tylko szukać stawianych przez niego pytań o byt. Podobno kiedyś opowieść o Gézie nazwał „sprofanowaną historią Chrystusa”; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19338.html> [dostęp: 19.07.2016 r.].

²¹ Osoby dramatu: GEZA, mniej więcej dwudziestopięcioletni opóźniony umysłowo-autystycznie mężczyzna, PANI ROZSIKA, matka Gezy, LAJOS BANDA, czterdziestoletni podstarzały mężczyzna, robotnik w kamieniołomie, PITU HERDA czterdziestoletni podstarzały mężczyzna, robotnik w kamieniołomie, BELA KRKACS stały bywalec gospody, czterdziestolatek, PAN LACI szef w kamieniołomie, SĄSIADKA w wieku pani Rozsiki, SĄSIAD w wieku pani Rozsiki, MARIKA ekspedientka, VIZIKE podstarzała stała bywalczyni gospody, KARES kierowca autobusu, czterdziestoletni mężczyzna z prowincji o nieco lepszej prezencji niż pozostali, robotnicy z kamieniołomu, stali bywalcy gospody.

poor. Praca mogłaby nadać sens ludzkiemu życiu, dać ludziom poczucie sprawstwa, bycia potrzebnym, przydatnym i ważnym.

Kobiety niosą swoje krzyże cicho i bez lamentu. Pogodzone ze swym losem, odgrywają swe społeczne role z niemym przyzwoleniem na los, który je spotyka. Poddańczo znoszą agresję pijanych mężów czy – jak Vizike – poniżenie, które spotyka ją każdego dnia ze strony bywalców gospody, dla których jest towarem. Matka Gezy z czułością dba o swojego syna i zachowuje wdzięczną pamięć o mężu, który wstydił się ułomnego chłopca i winił ją za jego kalectwo; z łagodnością patrzy na świat, akceptuje go takim, jakim jest. Ale nie socjalizm *à rebours* jest treścią sztuki. I nie odwzorowanie. Forma dramatu to cała dziedzina wynalazczości: dramatopisarz musi znaleźć swój język i Háyowi się to udaje. Uda się to również Brzozie, który zarówno w teatralnych realizacjach, skromnych pod względem realistycznych detali, jak i telewizyjnej, prezentuje artystyczną, intelektualną i emocjonalną siłę wielkiego dramatu o małych sprawach.

Uciekając od powierzchownego realizmu, autor dodaje utworowi podtytuł, mający mu przeczyć – *Boski dramat*. Reżyser, Zbigniew Brzoz, bezbłędnie rozpoznaje w nim te dwa plany: „Wymiar egzystencjalnych pytań o cel i sens życia, o zdeterminowanie i wolność naszych wyborów i obok niego – sferę metafizyczną, opisując drugie przyjście Chrystusa. To Geza jest tym, który nadaje sens światu”²².

Geza jest dobry jak Chrystus, zna sens cierpienia i odrzucenia; cierpi, gdy widzi zło, dostrzega podłość i słabość ludzką, ale kocha ludzi i jest dla nich dobry. Nie potępia ich, choć nazywa ich uczynki po imieniu. W braku miłości widzi grzech. Ratuje człowieczeństwo innych, ofiarując im swoją uwagę. Ludzie czują, że jest dobry, i stają się przy nim lepsi, choć stosunek do niego i jego matki bywa zabarwiony różnymi emocjami. Szczególnie, kiedy dzieciak dostaje pracę w kamieniołomie. Niemiec, zobligowany normami bezpieczeństwa, musi zatrudnić kogoś do pilnowania taśmy transportującej kamienie, a Gezie można zapłacić najmniej. Z początku zdaje się, że w życiu – określanego mianem „głupkowatego” – dzieciaka zaczyna się nowy etap. Będzie potrzebny, będzie chodził z mężczyznami do kamieniołomu i do gospody, spełni marzenie ojca o synu, który mógłby pójść w jego ślady, który jest jak inni chłopcy. Geza jest z siebie dumny i chce to ojcu powiedzieć. Nim pierwszy raz wyjdzie na autobus, by pojechać do kamieniołomu porozmawia jeszcze ze zdjęciem ojca:

Schodzę ulicą w dół, tata. Idę tam w dół. A psy szczekają. Tam jest już pan Lajos Banda i pan Pityu Herda. Mówię do nich, tu jestem, panie Lajosu ja też idę do pracy. Jak tata chodził pracować, tak. Jak inni ludzie chodzą, tak. Bo ja nie jestem ułomny, tata. Ja nie jestem ułomny. Ja taki jestem. To nie jest takie jak choroba, tata. Mama mówiła, że tata czekał, że kiedyś minie, jak odra, jak czerwone plamy. Że kiedyś będzie mógł powiedzieć, że dzieciak już nie jest ułomny. Ale ja nie jestem ułomny, tata, ja taki nie jestem. (...) Idę już, tata, idę do autobusu, tata. Ja nie jestem ułomny, tata. Ja bym

²² <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/12013/warszawa-geza-dzieciak-w-studio> [dostęp: 19.07.2016 r.].

poszedł z tatą do kamieniołomu potem też, jakby mnie tata zawołał. Ja bym poszedł, bo ja nie jestem ułomny, tata. Ja taki nie jestem. Jakbym nie był taki, to nie ja byłbym Geza, wtedy nie, tata. Wtedy nie byłbym dla mamy tym kim jestem, wtedy nie. Wtedy ja byłbym kimś innym, nie Gezą, tata. Wtedy ja kimś innym²³.

Geza akceptuje siebie, dostrzega jednak, że ojciec się go wstydził. Bolały go spojrzenie i stosunek innych do jego syna, którego sam nie potrafił zaakceptować. Erving Goffman wprowadza pojęcie „dobrowolnego piętna”²⁴, by określić negatywny stosunek i zachowania wobec osób niepełnosprawnych, które dotyczą innych członków ich rodzin.

Wzruszający monolog Gezy przed zdjęciem ojca poprzedza scenę na przystanku. Matka przygotowała Gezie torbę po ojcu. Chłopiec zabierze w niej do pracy swoje ulubione kanapki z mortadelą. Geza powita czekających na autobus, pozdrowi kierowcę i wyruszy w podróż do kamieniołomu, by pilnować taśmy. I tak dzień za dniem kamienie będą sunąć po taśmie... Chłopak godzinami wpatruje się w taśmę, kamienie, kamienie, kamienie... każdego dnia tak samo i od nowa. Nie wydarza się nic, co wymagałoby jego interwencji. Geza dostrzega jałowość i bezsens swych działań. Czarę goryczy przelewa żart, który przygotowali dla Gezy panowie Banda i Herda. Owinęli oni zwłoki psa, który zginął w kamieniołomie, w koszulę Lajosza i umieścili na taśmie, by Geza mógł ją zatrzymać, by poczuł się potrzebny i ważny. Geza wykonał swe zadanie – zatrzymał taśmę, pracę jednak porzucił. Wrócił do liczenia białych-czarnych płytek na kuchennej podłodze.

Susan Sontag twierdzi, że prawdziwa sztuka posiada zdolność wprowadzania nas w stan niepokoju. To właśnie przydarza się tym, którzy spotykają Gezę. Geza niepokoi i porusza, przede wszystkim dlatego, że jego uporczywe poszukiwanie sensu wykonywanej pracy stawia otaczający świat w kłopotliwej sytuacji. Praca przy taśmie jest przecież upokarzająca dla wszystkich. Najsmutniejsze jest to, że pozbawione nadziei i wiary, sprowadzone do automatyzmów istnienie ludzkie niewiele się od niej różni. Zacierają się też różnice między egzystencją tych, którzy są „zdrowi” i „normalni” a życiem autystycznego młodego mężczyzny, który pozostaje gdzieś na marginesie „zdrówego świata. Uważny widz wie, że życie Gezy ma sens – wbrew temu, jaki sens sam próbuje mu nadać, i temu, jaki sens wbrew niemu czy pomimo niego przybrało.

PERSPEKTYWA RELACYJNA

Wyobrażenia i zmysł obserwatorski Háya pozwalają mu stworzyć w dramacie człowieka całkowitego – ułomne ciało Gezy, jego czysty duch, który poszukuje sensu i prawdy, zanurzone są w konkretnej społecznej rzeczywistości. Reżyserska sprawność i wrażliwość pozwalają Brzozie ukazać niepełnosprawność bohatera nie tylko jako upośledzenie jednostki, ale i uchwycić perspektywę relacyjną – zwrac-

²³ J. Háy, *Geza-dzieciak*, „Dialog” 2005, t. 50, nr 6, s. 130–131.

²⁴ E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005.

cającą uwagę na mechanizmy rządzące szeroko pojętym procesem wykluczenia społecznego.

Autyzm odgradza bohatera od świata, zamyka we własnym umyśle, oddziela od społeczności, która widzi w nim tylko beużytecznego dzieciaka, nieszkodliwego idiotę, którego traktować może jedynie z akceptującą pobłażliwością. W świecie, w którym ludzie nie czują wartości własnej egzystencji, mogą pocieszyć się, że są „zdrowi”. Geza jest tym gorszym i głupszym, choć na poziomie emocji budzi w nich litość i współczucie, co łatwo wytłumaczyć. Catherine Lutz i Lili Abu Lughod w pracy *Language and the politics of emotion*, inspirując się twórczością Michela Foucault, twierdzą, że „emocje są kształtowane przez określone warunki kulturowe i społeczne nierówności gdyż dyskursy dotyczące emocji nie tyle je opisują, co wytwarzają, wikłając je tym samym w grę o władzę i podtrzymywanie społecznych hierarchii”²⁵. Niepełnosprawność jawi się tu jako konstrukt społeczny i ma społeczne konsekwencje²⁶. To społeczeństwo upośledza ludzi niepełnosprawnych: „Niepełnosprawność jest czymś nadbudowanym nad naszymi ułomnościami przez fakt, że jesteśmy niepotrzebnie izolowani i wykluczeni z pełnego uczestnictwa w życiu społecznym”²⁷. Ta powszechna dyskryminacja przejawia się w praktykach wykluczania i upośledzania na wielu poziomach: interpersonalnym, instytucjonalnym, kulturowym i społecznym. Foucault, wbrew tradycyjnym ujęciom, wskazuje, że społeczna opresja wobec osób niepełnosprawnych to nie tylko nierówny dostęp do dóbr materialnych. Często z pozoru liberalne i humanitarne praktyki – medycyna, edukacja, wypoczynek – stają się formami społecznej opresji²⁸.

Utrwalony społecznie wizerunek niepełnosprawnego, to obraz złożony z wielu przypisywanych mu cech takich jak: słabość, bezradność, zależność, regresywność, nienormalność zachowań, deprecjacja wielu sposobów funkcjonowania fizycznego i umysłowego. Ta powszechna dyskryminacja przejawia się w praktykach wykluczania i upośledzania na wielu poziomach: zabudowie przestrzeni publicznej, zatrudnieniu, wypoczynku i relacjach osobistych. Niepełnosprawni nie wpisują się w system wartości pełnosprawnych, póki nie są określani jako „cierpiący i schorowani”, co pokazuje wszystkie lęki „normalnego świata” – przede wszystkim lęk przed brakiem kontroli. Kontrolować i samodyscyplinować należy również ciało, ma ono być posłuszne, zwielokrotniać swe siły, służyć i być posłuszne²⁹. Dyskursy

²⁵ J. Straczuk, *Emocje w kulturze. Wprowadzenie*, http://www.academia.edu/4770067/Emocje_w_kulturze._Wprowadzenie [dostęp: 19.07.2016 r.].

²⁶ Społeczne studia nad konstrukcją niepełnosprawności mają swoje źródło w refleksji Charlesa Wrighta Millsa, który twierdził, że pojęcie problemów społecznych musi być umieszczone w szerszym kontekście ekonomicznym i politycznym, włączając w to stosunki władzy oraz konflikt między klasami dominującymi a podporządkowanymi.

²⁷ Zob. Związek Niepełnosprawnych Fizycznie Przeciwko Segregacji (Union of the Physically Impaired Against Segregation – UPIAS) 1976, s. 14, cyt. za: C. Barnes, M. Geof, *Niepełnosprawność*, Warszawa 2008, s. 18.

²⁸ Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, Warszawa 1993.

²⁹ Por. tamże, s. 162.

medyczne, silniej niż prawne czy religijne, naznaczyły ciało, również to ułomne. Medykalizacja wyparła ujęcia religijne oraz te bardziej tradycyjne, jednak to, co przyniosła, jawi się jako nowy problem, nie zaś rozwiązanie istniejącego. Niepełnosprawny stał się przedmiotem terapii medycznej. Goffman powiedziałby więc, że systemu totalnego.

Medykalizacja czy przykładanie kryteriów wiedzy medycznej do rosnącego zestawu problemów społecznych, w tym niepełnosprawności, to sposób w jaki próbujemy sobie rodzić z tym problemem. To nic innego jak kluczowy aspekt społecznej kontroli nad osobami niepełnosprawnymi. W dramacie Háya wybrzmiewa to wyraźnie. Gezie zgodnie z zaleceniami lekarza nie wolno uczestniczyć w aktywnościach, które wykonują inne dzieci, lekarz odradza mu podejmowanie codziennych wyzwań, podejmowanie pracy. Wreszcie zabrania mu uprawiania seksu.

JA UNIEWAŻNIAM, TY UNIEWAŻNIASZ, ON UNIEWAŻNIA...

Według *Słownika języka polskiego* „unieważniać” znaczy „uczynić coś nieważnym, uznać za nieważne”³⁰. Strategie mogą być różne. Możemy unieważnić coś przez poprzez zepchnięcie, wykluczenie tego z przestrzeni publicznej, obszaru naszych zainteresowań, myśli, dyskusji. Unieważnić można również podejmując temat w sposób, który nie przybliży rozwiązania, nie prowadzi do rzeczowej dyskusji, bagatelizuje bądź trywializuje problem. Unieważnieniem będzie również ustawianie problemu w fałszywej perspektywie, narzucenie narracji, która nie będzie głęboko humanistyczna.

Dramat Háya wybrałam nieprzypadkowo. Podobno nie ma lepszego sposobu ukazania czegoś jak przez ukazanie tego odwrotności. Dramat Háya w reżyserii Brzozy ma artystyczną i intelektualną siłę, przez co wzbudza w widzu silne emocje. Jak określa Mark Johnson emocje „stanowią szczególny, nieoobojętny, a wręcz doniosły komponent znaczenia ponieważ są kluczowe dla możliwości oceny sytuacji i oszacowania znaczenia doświadczenia, zarówno w perspektywie krótkiej, migawkowej, jak również długotrwałej”³¹. Każde spotkanie z „Gezą” pozostawia w pamięci trwałe ślady i takich teatralnych spotkań sobie i swoim Czytelnikom życzę.

Współczesny teatr, wobec którego zgłaszam daleko posuniętą nieufność, posługuje się często tekstami jednorazowego użytku. Są to bardziej *eventy* teatralne niż spektakle. Reżyser, mający się za demiurga, wysyła swój hiperdosłowny *message* i zapomina często, że dramaturgia to przede wszystkim forma, więc – jeśli jest uniwersalna – tekst można wielokrotnie wystawić, odczytując go za każdym razem na nowo. To dramaturg musi skonstruować świat przedstawiony, uwzględniając fakt, że teatr jest dziedziną wyobraźni, ma uruchamiać skojarzenia, dawać

³⁰ *Słownika języka polskiego*, red. W. Doroszewski, <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/uniewawa%C5%BCnia%C4%87/> [dostęp: 20.07.2016 r.].

³¹ M. Johnson, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, Łódź 2015, s. 27.

wolność widzowi a nie wtlaczać nachalne przekazy w dopisywanych nawet do klasyki fragmentach.

Kolejnym grzechem współczesnej dramaturgii jest nadprodukcja słów w stosunku do przesłania, treści, sensów i znaczeń, które te teksty niosą – zbyt dużo się mówi, a za mało określa świat przedstawiony. A przecież nie wszystko trzeba powiedzieć, by zostało wydobyte na scenie. Metafora, niedopowiedzenie, aluzja, intertekstualność nieograniczająca się do popularnych tekstów kultury masowej – bardzo mi tego brakuje w przedstawieniach teatralnych.

Coraz częściej mam wrażenie, że teatr nie mówi językiem widza, ale też, że zatracił własny głos. Subtelny, acz dobitny, język sztuki teatralnej zamieniony został na dyskursy nauk społecznych i polityki. Oczywiście i taki teatr znajduje swojego widza, co znaczy, że jest potrzebny, trudno jednak zrozumieć, dlaczego maniera ta jest tak wszechobecna. Teatr, by opowiedzieć o świecie, musi się w niego wsłuchać, ale samo relacjonowanie czy podglądanie nie wystarczy.

Nachalna wizualność współczesnych form teatralnych to kolejna moda, która obecna jest od scen *offowych* po operowe. Kolejne zwątpienie w inteligencję i wyobraźnię widza, którego traktuje się jak ofiarę medialnego zgiełku, potrafiącą przyswoić jedynie telewizyjno-obrazkowy przekaz?

„Teatr widzę pod ścianą” – powiedziała mi na ostatnim Festiwalu Szkół Teatralnych wybitna aktorka, profesor łódzkiej „Filmówki”. Popatrzyłam ze smutkiem. „Nie martw się, dziecko – dodała – znaczy, że będzie musiał się cofnąć, wrócić – dalej już pójść nie można”.

Problemy współczesnego świata, przewijające się przez scenę w tekstach dramaturgicznych pokroju *Gezy-dzieciaka*, przefiltrowane przez świadomość i wrażliwość reżyserów, artystów i widzów, stają się pełnoprawnymi uczestnikami dyskursu o współczesności. Jak powiedziałby Charles Wright Mills: zamieniają osobiste troski środowiska w publiczne problemy. Oby nie zabrakło nam wyobraźni socjologicznej, by je dostrzec.

SUMMARY

INVALIDATION STRATEGIES OF EMOTIONS IN THE CONTEMPORARY THEATRE

The place and role of a theater in a contemporary culture and society are constantly negotiated. Theater is an artistic, social and political phenomenon and it reflects different influences, trends, fashions and ideas. As a sociologist of theater the author of this article, continually looks for answers to the question about the duties and obligations of the theater towards the audience; how stage participates in the process of recording and processing of the reality; the formulation of a point of view; the emergence of entities and determining the possible objects of cognition. Finally, about the emotions that theater generates and whether it affects the way the viewer translates the social reality. The problems of the modern world flowed across the stage in dramatic texts like *Geza-boy* by János Házy, filtered by the consciousness and sensitivity of directors, artists and spectators, become full participants in the discourse about the present, implement the postulate of Charles Wright Mills – turning personal care

of the environment into public issues. If and when does that happen? What conditions must be met in order to the stage implementation of the text allows the viewer to become an element of the present world, sparked intense emotions – and has therefore breached the balance between the relation to the external and internal word, even if not catharsis it feels strong and true? The article is also a reflection on the new forms of theatrical actions and it expresses a deep-reaching distrust of the author to the specific actions on stage.

KEY WORDS: sociology of theatre, contemporary theatre, sociological imagination, János Házy, emotions

KATARZYNA KUCZKOWSKA-GOLIŃSKA – socjolog teatru. Doktorantka w Zakładzie Interesów Grupowych Instytutu Socjologii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Bada teatr jako instytucję – ze wszystkimi jej uwarunkowaniami organizacyjnymi, ekonomicznymi i politycznymi, wciąż jednak potrafi zachwyć się dobrym spektaklem.
