

Krystyna Latawiec

Komizm historii w teatralnych inscenizacjach przeszłości

Rzucona kiedyś mimochodem przez Milana Kunderę uwaga, że istnieje „nieznany komizm historii”¹ skłania do zajrzenia za kurtynę dziejowej powagi. Spoza tragicznego obrazu przeszłości przebija czasami jej ironiczne oblicze, co nie znaczy, że zabawne. W teatrze współczesnym tragedia historyczna jest trudna do pomyślenia, choć wiek XX dostarcza wielu powodów do refleksji pesymistycznej. Jeśli już sceniczna realizacja przynosi podniosłe treści, to utrzymane w duchu poetyckiego uogólnienia, jak to było w sztuce *Śluchaj, Izraelu!* Jerzego S. Sity, wyreżyserowanej w 1989 roku przez Jerzego Jarockiego w Krakowie. Tragiczny wymiar opowiedzianej historii (na kanwie dziennika Adam Czerniakowa) w połączeniu z cytatami z Pisma Świętego i Talmudu dają zapewne efekt wzniosłości, właściwy dla gatunkowej tragedii, ale nie gwarantują powodzenia u widzów czy przychylności krytyki.

W niniejszej wypowiedzi odniosę się jednak do odmiennych niż przypominana wyżej sztuka, bo komicznych ujęć tematu historycznego. Przy czym komizm traktuję nie jako estetyczny ozdobnik czy dodatek neutralizujący ponurą wymowę politycznej mechaniki dziejów, ale jako nośnik znaczeń czytelnych dla uczestników społecznej komunikacji. Idąc tropem Manfreda Geiera, który niemieckie słowo „Witz” wiąże z czasownikami „widzieć” i „wiedzieć”², przyjmuję, że poprzez śmiech manifestuje się autorski punkt widzenia na rzeczywistość, w tym wypadku historyczną, choć za sprawą komizmu zwykle aktualizowaną w bieżącym kontekście politycznym. Aspekt komediowy wypowiedzi zakłada większą lub mniejszą dozę dystansu wobec tematu historycznego, podejmowanego nie dla niego samego, ale z intencją wyrażenia przezeń treści ważnych społecznie. Z udziałem komizmu urzeczywistnia się „aksjologiczny gest”, pozostający w związku z „gestem śmiechu”. Rozpoznanie pierwszego poprzez drugi może przynieść rezultat nie tylko w odniesieniu do estetycznych jakości tekstu, ale i skutkować refleksją na temat dominujących dziś sposobów konceptualizowania historycznego wymiaru egzystencji. Czyni zatem możliwym postrzeganie historii w perspektywie społecznej, gdyż to właśnie względem umocowanych w jej przestrzeni obrazów mentalnych sytuują się teatralne próby komicznych ujęć przeszłości.

¹ M. Kundera, *Sztuka powieści* przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1991, s. 105.

² M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*, przeł. J. Czudec, Kraków 2007, s. 100.

Niezbędna do ich realizacji i odczytania jest wspólnota śmiechu, jak określał to Bergson, a za nim badacze zjawiska śmieszności³.

Jeszcze w latach 30. XX wieku Jerzy Stempowski zanalizował zmięch „śmiechu szlacheckiego” w eseju *Pan Jowialski i jego spadkobiercy* (1931). Jeśli późniejsi pisarze sięgali do Fredry, to jak Jarosław Marek Rymkiewicz, „przepisując” jego komizm w ludycznej estetyce. Komédie, wywiedzione z ducha romantyzmu „niskiego”, przesuwają akcent na obyczajowość dworku szlacheckiego, nierzadko dość frywolną w wydaniu Fredrowskim. Nałożony na nią system znaków romantyzmu „wysokiego” wywoływał automatycznie wrażenie kontrastu, oddzielając wyraźną kreską sferę powagi i śmiechu. Przemieszczenie ich znaków prowokowało do rewizji poglądu na tożsamość wspólnotową, poddaną przez dramaturgów swoistej karnawalizacji. Ponadto w latach 70. XX wieku, określonych jako dekada nowego romantyzmu, dominowało (w literaturze i teatrze) raczej poważne podejście do potencjału wolnościowego wpisane w tradycję romantyczną. Natomiast Rymkiewicz wydobywał z dziedzictwa przeszłości jego walor ludyczny, widząc w nim wzór trwałości egzystencji udomowionej. Komunikował publiczności teatralnej autorski punkt widzenia również na czas jego współczesny. Proponował zastąpić maksymalizm etyczny dystansem intelektualnym, sugerując rodzaj życiowego konserwatyzmu, przejawiającego się w trwaniu przy tradycji, tyle że wciąż aktualizowanej i poddawanej odświeżającej spojrzeniu na przeszłość zabawie.

Historyczny temat bywał w czasach PRL-u wykorzystywany do celów zastępczych, aby za jego pośrednictwem skomentować geopolityczne *status quo*. Napisana przez Jerzego Żurka w 1988 roku sztuka *Casanova* nosi cechy gatunkowe komedii. Już pierwsza scena na taki trop naprowadza. Przebrany za kobietę znany wenecki uwodziciel jest obiektem gwałtu nacierających nań z impetem kobiet, które za nic mają filozoficzne frazy powtarzane za Giambattistą Vico i jego uczniami. Autor komentuje zdarzenie w didaskaliach: „Akt odbywa się błyskawicznie, w groteskowo przyspieszonym tempie”⁴. Nadto w momencie kulminacyjnym wpadają umundurowani mężczyźni, aby aresztować Casanovę i drogą perswazji, nie tylko werbalnej, ale i gestycznej (zatrząskiwana przez oficera szuflada sugeruje możliwość wykorzystania jej w torturach wobec męskiej anatomii), nakłonić go do służby na rzecz imperatorowej Rosji (porwanie króla Stanisława Augusta). Walor komediowy mają symetrie sytuacyjne, jak ta w scenie drugiej, gdy najpierw Casanova, a zaraz po nim Król zostają wniesieni na scenę przez mały orszak półnagich kobiet, które z dłoni tworzą dla

³ Zob. A. Głowczewski, *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Toruń 2013.

⁴ J. Żurek, *Casanova*, „Dialog” 1988, nr 9, s. 57.

niesionego tzw. siodełko. Komiczną postacią jest służący Wasyl – medium magnetyzmu cielesnego, nadto wykazujący monstrualny apetyt człowieka Wschodu. Pożre nawet ostatnie pataty weneccjanina, który przywiózł je tutaj, aby zainteresować możnych uprawą pożywnej bulwy, co traktuje nie tylko jako interes ekonomiczny, ale i misję cywilizacyjną wobec wiecznie głodnej barbarii. Zabawne jest też zniekształcenie nazwiska Kościuszko, nazywanego Katuszką przez Casanovę, ćwiczącego przyszłego bohatera w ceremonialnych ukłonach.

Polski epizod z biografii weneccjanina spożytkował pisarz dla skomponowania sztuki o powiązaniach polityki z pieniędzmi i seksem. Casanova odwiedził Warszawę na początku panowania Poniatowskiego (1765/66), przybył tutaj z Petersburga, co stanowi dobre uzasadnienie dla wątku porwania króla na zlecenie carskiej policji. Pojedynkował się z Ksawerym Branickim, snuł intrygi z primabaleriną królewskiego baletu Anną Binetti, kochanką magnata. Próbował zrobić interes na wspomnianych już patatach i loterii publicznej. Akcja obraca się wokół rzeczy jak najbardziej przyziemnych, żeby nie powiedzieć cielesnych, skoro w centrum komediowo zaprojektowanego mikrokosmosu ustawiono wielkie łoże. Tak było również w łódzkiej inscenizacji sztuki z 1990 roku w reżyserii Bogdana Toszy (Teatr Nowy, Łódź), utrzymanej w konwencji epoki (scenografia Andrzeja Witkowskiego) i zagranej brawurowo, jak ocenili recenzenci. Wśród ich opinii jest ta odnosząca się do lekkiej i zabawnej formy spektaklu (*Wielce zabawna błahostka*)⁵, jak i ta wartościująca w stylu: zachodnia swoboda obyczajowa skonstrastowana z zaściankowym sarmatyzmem⁶. W tak binarnym ujęciu ginie jednak istotny czynnik, jakim jest Rosja. Zatem rzecz należałoby widzieć raczej jako triadę: cywilizowany, ale już mocno znużony Zachód – umundurowany i budzący strach Wschód, a między nimi bezradny polski król jako przedmiot polityki rosyjskiej oraz intryg polskiego magnata. I Kościuszko gdzieś w mrocznej izbie na marginesie geopolityki, przez nikogo niezauważany i niepoważany.

Jeśli przyjąć za Andrzejem Falkiewiczem, że na historię patrzymy poprzez starcie ceremonialów, zmaganie się alegorii⁷, to dramat Żurka jest tego dobrym przykładem. Wyrafinowany dworski ukłon z jednej strony (zachodniej), mundur żołnierski z drugiej (wschodniej), a pomiędzy nimi sparodiowany szlachecki strój. Alegorie są czytelne, bo dobrze osadzone w społecznym stereotypie, który przechowuje emocje nierzadko pozostające ze sobą w konflikcie, podobnie jak konfrontacyjny charakter mają zderzone w sztuce

⁵ Zob. J.M. Fiedosiejew, *Wielce zabawna błahostka*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/139750.html>

⁶ Zob. J. Kwieciński, *Seks i polityka*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/139741.html>

⁷ A. Falkiewicz, *Człowiek teatralny*, „Dialog” 1988, nr 9, s. 96.

pragmatycznie zorientowane idee polityczne. I tak lekceważony zwykle przez cywilizowaną Europę barbarzyński Wschód ma jednak dla człowieka Zachodu godną podziwu żywotność. A pogarda okazywana zachodniej kulturze przez carskich mundurówych wynika z ich maksymalizmu ideotwórczego przekraczającego granicę materii. Kiedy Europa myśli już tylko o tym, „jakby najwięcej zeżreć i naobląpiać”, to my „budujemy swoją potęgę” – powiada Oficer, uciskając szpadą szyję Casanovy. Wypowiedane u schyłku dekady lat 80. XX wieku słowa Rosjanina brzmią jak komentarz do powojennej historii, zinstrumentalizowanej w maksymalistycznej polityce nowego wschodniego imperium. Wobec jego zamierzeń niewiele znaczą małe wysiłki Króla polskiego czy hedonisty Casanovy – obaj wypowiedzą zdanie „ja niewiele mogę”, choć w różnych momentach sztuki. I w tym widzę ów komizm historii, zasugerowany kiedyś przez Kunderę. Plany uczestników dworsko-teatralnej gry krzyżują się, znoszą bądź współgrają w momentach chwilowych sojuszy. Nakładają się na nie ambicje polityczne takich jak Branicki, erotyczne oddziaływanie kobiet, w tym wypadku cudzoziemek, wreszcie elementy egzotyczne w pokazach magnetyzmu z udziałem ucharakteryzowanego na tatarsko i chińsko Wasyla. Jednak porozumienie na planie intelektualnym (czy politycznym) jest niemożliwe, skoro odgrywane w komedii ludzkiej role sprowadzają się do udawania powagi w *theatrum* historii, które wszak okazuje się po bliższym przyjrzeniu sceną marionetek. Jakąs szansą na konsensus byłaby idea powszechnej sytości dzięki rozpropagowaniu uprawy ziemniaka, ale ostatni został pożarty, więc zostaje tylko chwila lamentu nad tą stratą, sama w sobie czuła i komiczna.

Za figurą retoryczną realizowaną w sztuce Żurka jako teatralny koncept ruchowo-gestyczny stoi nietrudna do odczytania figura myślowa, czyli opinia na temat powojennej triady politycznej: Zachód – Polska – Wschód. Alegorie syntetyzują doświadczenie geopolityczne polskiego inteligenta drugiej połowy XX wieku. Spoglądając z podziwem, ale i pewną dozą ironii na kulturalny Zachód, pozostaje on we władzy brutalnej siły Wschodu. Tradycja szlachecka to już tylko strzep dawnego stroju, a Kotuszek/Kościuszek, uosobienie demokratycznych idei, pozostaje na marginesie polityki. A że z czasem jego postać nabierze znaczenia, to już niespodziewany, choć całkiem pozytywny w skutkach zwrot historii (tzw. ironia dziejów, skoro gwiazda wszechwładnego Branickiego szerniej, a mały promień zainicjowany przez Kościuszkę nabierze blasku). Ten moment niespodzianki, konkretyzowany nie w samej fabule, ale na płaszczyźnie wiedzy późniejszej w stosunku do akcji dramatu, stanowi ważny element komizmu realizowanego w przestrzeni nadawczo-

odbiorczej, czyli międzyludzkiej, jak powiedziała by teoretyk zjawiska⁸. W końcu inteligentowi polskiemu w latach 80. XX wieku nie trzeba było wiele tłumaczyć, aby w triadzie politycznej z XVIII wieku dostrzegł niedogodność własnego uzależnienia od Wschodu oraz echo nostalgii za barwnym Zachodem.

Po 1990 roku teatr może już mówić o polityce bez używania kostiumu historycznego, uczestnicząc aktywnie w problematyzowaniu tożsamości wspólnotowej. W pierwszej dekadzie XX wieku wątki historii najnowszej powróciły w polskim teatrze po kilkunastu latach nieobecności, kiedy to wierzone, dość życzeniowo, jak się okazało, w koniec historii. Wymienię kilka przykładów: *Wałęsa* Pawła Demirskiego (2005), *Plac Wolności* Lecha Raczaka (2005), *Noc* Andrzeja Stasiuka (2005), *Transfer* Jana Klaty (2006), *Śmierć człowieka wiewiórki* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk (2006), *Norymberga* Wojciecha Tomczyka (2005), *Teczki* Teatru Ósmego Dnia (2007), *Trash Story* Magdy Fertacz (2008), *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka (2008), *Utwór o matce i ojczyźnie* Bożeny Keff (2008). W 2006 rozpoczęła działalność Scena Faktu TVP, mająca w zamierzeniu przekazać wiedzę historyczną w sfabularyzowanej, więc bardziej atrakcyjnej dla odbiorcy formie. Następną dekadę rozpoczyna szeroko dyskutowane przedstawienie *W imię Jakuba S.* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego (2011). Równolegle powstaje w Kielcach tryptyk duetu Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin: *Joanna Szalona: królowa* (2011) i *Caryca Katarzyna* (2013), *Hrabina Batory* (2015). W Krakowie *Towiańczycy, królowie chmur* na Scenie Kameralnej Teatru Starego (2014) tychże autorów.

Gdyby pokusić się o wyodrębnienie kilku przynajmniej figur śmieszności zastosowanych w niektórych z wymienionych wyżej przedstawień dla opisanie historii XX wieku, to byłyby to: cyrkowa arena jako metafora demonicznej dynamiki tegoż wieku – *Plac Wolności* Lecha Raczaka; popkulturowy show w *Transferze* Jana Klaty; plebejska farsa – *Noc* Andrzeja Stasiuka; *homo rhetoricus* w *Norymberdze* Wojciecha Tomczyka; *panopticum* figur przeszłości w *Towiańczykach* czy *Hrabinie Batory* Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina.

Metafora cyrku ma swoje antecedencje w polskim teatrze (*Ubu król* STU z 1981). Powraca jako koło historii w spektaklu *Plac Wolności* Lecha Raczaka z 2005 roku⁹. Krytycy pisali o clownadzie, o błazeńskiej estetyce przyłożonej do wieku dwudziestego. Historia przewala się przez „park, cyrk, kabaret, teatr”, przy czym nie sprowadza się ona

⁸ Zob. A. Głowczewski, *Komizm w literaturze...*, dz. cyt., s. 158-159, też 193.

⁹ *Plac Wolności*, scenariusz i reżyseria L. Raczak, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy, premiera na festiwalu Malta, Poznań 2005; wersja telewizyjna 2007 (sztuka dostępna na portalu ninateka (<http://ninateka.pl/film/plac-wolno-ci>)).

tylko do polityki, ale obejmuje wynalazki typu telegraf i telefon czy Freuda klucz do snów. U początku wieku był entuzjazm wywołany rozwojem techniki i nadzieją społecznych przemian („wyklęty powstań ludu ziemi”), u jego kresu powrót wolnego rynku – nowego i starego zarazem instrumentu zarządzania ludźmi. Za komentarz do rewolucyjnej dynamiki minionego wieku służy zdanie: „W głosie pijanej kurwy echo gasnącego świata”. Odnosi się ono do bolszewickiej rewolty i jej konsekwencji, ale motyw strywalizowanej dekadencji przewija się w przedstawieniu kilka razy. Rozmach i dynamika nowoczesności szybko wyczerpują się w hasłowych sformułowaniach o postępie: technicznym czy ideowym. Pozostaje pragmatyka władzy zdolnej wzbudzać strach, podziw, śmiech. Pierwszą z wymienionych emocji wywołać najłatwiej, gdy w grę wchodzi stosowany bez oporów terror. Natomiast odruch entuzjazmu czy kpiny to bardziej złożone reakcje na politykę – jedna aprobatywna na wczesnym etapie budowania nowego świata, a druga zdystansowana, kiedy przedmiotem pożądania jest już tylko „kielbasa zwyczajna, wódka i ogórek kiszony” – synonimy dobrobytu w dekadzie Gierka.

Elementy komiczne spektaklu Raczaka przesuwają akcent z historii rozumianej jako ciąg zdarzeń na to, jak ona jest zapamiętana i widziana *post fatum* w perspektywie syntetycznej. Wiek XX stanowi tu nadrzędną ramę kompozycyjną, w której umieszczono punktowo epizody ludzkich losów, przeplatane popisami akrobatycznymi aktorów. Kilka razy na scenę wprowadzany jest niby-rumak, co bardziej zdatny do występów na arenie niż przydatny w walce¹⁰. Zresztą i jego nie oszczędza historia, gdyż z całości wyolbrzymionej postury ostanie się jedynie głowa. Na nic zdała się w modlitewnym tonie wyrażona prośba: „niech to miasto ominie historia” – ona niczym nowoczesne fatum redukuje ludzi do figur na cyrkowej arenie. Nagina życie do mechanicznego rytmu marionetek, nakłada na różnorodność sztywny gorset przekonania czy frazesu, w które tekst *Placu Wolności* obfituje. Za przykład niech posłuży zawołanie: „Wiek elektryki, wolności i oświecenia” – oświecenia – skoryguje ktoś ostatnie słowo z wykrzykniętej w porywie entuzjazmu triady dwudziestowiecznej nadziei.

¹⁰ W tym miejscu nasuwa się refleksja związana z używaniem „końskiej metafory” przez teatr, przykładowo w *Donkichoterii* STU z 1980/81 w reż. K. Jasińskiego koń to drewniana konstrukcja z husarskimi skrzydłami, wokół niego koncentruje się sceniczne działanie, ma też zdolność składania się w kształt łodzi lub czołgu. Zob. T. Nyczek, *Kawalery i chamy*. W: *Teatr STU*. Red. E. Chudziński i T. Nyczek, Warszawa 1982, s. 80-81. W bliższych współczesności *Towiańczykach* (2014) bardzo intensywny w swej materialności element scenografii to stercząca z bocznej ściany naturalnej wielkości końska głowa - uwięziona, odcięta od korpusu, nieruchoma, rekwizyt martwy, pozbawiony witalnej energii relikw postromantycznej mentalności.

Plac Wolności już samym tytułem i jego trzykrotną transformacją (Rynek – Wolność – Wolny Rynek) wprowadza element komiczny do po-historycznej wizji przeszłości. Jeśli zestawić jego wolnościową semantykę z ponurą wiedzą o rozmiarach zła w wieku XX, to siłą rzeczy nabiera on wydźwięku ironicznego. Są w spektaklu sceny potwierdzające taką komiczną „historiozofię” – ojciec rodziny na katafalku w scenie próbnego pozowania do fotografii żałobnej, polityka uprawiana w sowieckiej łaźni przez nagich mężczyzn z językową mieszanką rosyjsko-niemiecką („*unser Dostojewski*”), lista prezentów na urodziny Stalina, wyrecytowana w porywie entuzjazmu, a wśród nich monstrualnych rozmiarów papacha, w której zmieścić się może wielu mężczyzn i jeszcze będą mieli czym oddychać. Do tego „nadprzyrodzonego” wręcz zdarzenia dodać można cudowne rozmnożenie kiełbasy – spełnienie pragnienia konsumpcji w czasach zgrzebnego socjalizmu. Polityka traktowana jako kalkulacja (w saunie) wydaje się nawet groźniejsza od sztucznie sterowanego uwielbienia dla wodza. Zawiera bowiem pierwiastek chłodu charakterystyczny dla rozumienia historii jako mechaniki działań obliczonych na dominację. Kto lepiej posiadał sztukę kalkulowania, ten ma realną władzę, pozostali, czyli zdecydowana większość, są tylko trybikami mechanizmu, choć nie tego Wielkiego Mechanizmu, jak chciał Jan Kott w szkicach szekspirowskich, ale tego bardziej praktycznego, powstałego z połączenia nowoczesnej techniki ze strategią skutecznego sterowania ludzkimi emocjami.

Ciała aktorów włączone w architektoniczno-sceniczną przestrzeń wykonują cyrkowe akrobacje, ulegają dynamice marszu ku przyszłości, poruszają kołem, czyli areną i zarazem figurą obrotowej historii. Złączone z przedmiotem, jak ojciec na katafalku, organizują wokół siebie przestrzeń rodzinną do fotografii żałobnej. Śmieszność współistnieje tu z powagą, a tym samym wykładnia dziejów nabiera wieloznaczności. Ironia dosięga również transcendencję w refrenie: „Głodne trzewia nieba potrzebują chleba”. To komentarz do minionego wieku, jak i do samego sposobu pojmowania historii, nie w kategoriach ideowych, ale biologicznych.

Zmetaforyzowanie historii jako obrotowej sceny cyrkowej areny to jednak mimo komediowych akcentów wciąż próba poważnego zmierzenia się z XX wiekiem, rozliczenia jego fatalistycznej siły ideowej/ideologicznej. Natomiast stereotypizacja charakterystyczna dla popkulturowych przekazów, przejmowana przez teatr na prawach cytatu, parodii czy pastiszu, przesuwana komizm historii w stronę jego przeżywania zamiast intelektualnego badania z dystansu czasowego. I tak podrygujący w rytm muzyki Joy Division na podeście w kształcie litery „H” trzej „wielcy” z Jałty są karykaturalną imitacją rockowego zespołu i jako

tacy mogą budzić tylko rozbawienie (*Transfer* Jana Klata z 2006)¹¹. Jeśli pamiętać, że *Freudenabteilung* (czyli joy division) w obozie Auschwitz-Birkenau była wyselekcjonowaną grupą więźniarek zmuszonych do świadczenia usług seksualnych, to wówczas działania trójki polityków w Jałcie nabierają znaczenia politycznej prostytucji. Usztywnieni w rolach despoty bądź liberała wykonują zmechanizowane muzyką ruchy, a ich rozmowy sprowadzają się do trywialnych dowcipów czy tanich komplementów pod adresem Sta, który „ma oczy gruzińskiego górala”. Wspomniana już mechanizacja ludzkiego ciała to, według Bergsona, jeden ze społecznych aspektów śmieszności¹².

Efekt komiczny powstaje w wyniku zniwelowania ludzkiej postaci do rzeczy, w tym wypadku do instrumentu muzycznego, jak też sprowadzenia komplikacji politycznych do trywialnych rozmówek w typie „bla bla bla” (automatyzm werbalny). Do tego dochodzą fragmenty rosyjskich piosenek i film *Świat się śmieje*, a więc fenomeny popkultury. Tytuł znanej rosyjskiej komedii jest tu komentarzem do poczynań Wielkiej Trójki, choć to dopiero dziś widać tak wyraźnie, gdy dostrzegamy już ukryty komizm historii. Krytycy pisali o marionetkowych przywódcach-zwycięzcach, którym odebrany został nimb wyjątkowości, co zresztą dobrze kontrastowało z autentyzmem opowieści ludzi na scenie, doświadczonych wojną w sposób rzeczywisty. Sytuacja historyczna (politycy na podeście) przechodzi w muzyczne show, natomiast egzystencja opowiadana przez tych na dole ma jak najbardziej historyczny wymiar.

Źródłem komizmu są kontrastowe zestawienia, powstaje on ze „spotkania „obrazu” i „przeciwobrazu”, z wzajemnego oddziaływania reprezentacji mentalnych – z gry pojęć, za pomocą których podmiot komizmu dokonuje kategoryzacji śmieszącego obiektu”¹³. Ważną rolę w aranżowaniu komizmu artystycznego odgrywają stereotypy ze względu na ich wysoki stopień uogólnienia, pojemność semantyczną i to, że tak łatwo poddają się komunikowaniu. Tworzą niejako wspólną płaszczyznę porozumienia z odbiorcą, który bez trudu identyfikuje informacyjny i emocjonalny przekaz w nich zawarty. Taki przypadek recepcji przydarzył się *Nocy* Andrzeja Stasiuka, napisanej w ramach projektu „Nowa Europa. Czekanie na barbarzyńców” i wystawionej w 2005 roku w Dusseldorfie i Krakowie¹⁴. Ta „słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna”, jak ją określił autor, z założenia oparta jest na kliszach

¹¹ *Transfer*, reżyseria J. Klata, Wrocławski Teatr Współczesny 2006.

¹² H. Bergson: *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. S. Cichowicz, Warszawa 2000.

¹³ A. Głowczewski, dz. cyt., s. 50.

¹⁴ A. Stasiuk, *Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*, Wołowiec 2005. Realizacja teatralna w reżyserii M. Grabowskiego: Schauspielhaus w Düsseldorfie i Stary Teatr w Krakowie 2005.

wzajemnego postrzegania Polaków i Niemców z Ruskimi w historycznym tle. W przeszłości bowiem szukać należy powodów wzajemnych uprzedzeń i lęków. Stamtąd pochodzi generalizowana w stereotypie wiedza i doświadczenie trudnego sąsiedztwa. Stereotyp nie jest zatem zwykłym fałszem, ale częścią przekonań wspólnoty, która ustala swój związek z konkretnymi wartościami. I tak Niemiec ceni własność, higienę, porządek i hierarchię, Polak wprowadza w ten stabilny ład anarchię (kradzieże samochodów, głośna muzyka), pożądanie rzeczy, a w końcu oddaje sąsiadowi zza Odry serce, przeszczepione niemieckiemu jubilerowi, którego wcześniej chciał okraść. Rosjanin natomiast budzi strach jednych i drugich, jest jak *memento* niedawnej historii.

Słowianie są dla Niemca tak egzotyczni jak Indianie, co jest o tyle uzasadnione, że podlegali przecież naturalnej bądź przymusowej kolonizacji: cywilizacyjnej czy politycznej. Nadal spoglądają na bogaty Zachód łakomym okiem, stamtąd przywożą rzeczy, które darzą czułym, niemal erotycznym dotykiem. Wyobrażenia mentalne mają podobnie jak stereotypy historyczne podłoże, a ich długie trwanie okazuje się mocniejsze od zmian na planie gestów politycznych. Stasiuk zasugerował w tekście, a wykonawcy przedstawienia zrealizowali na scenie trudny proces nazywania wzajemnych uprzedzeń po imieniu. W pieśni chóru zostały one wyliczone, wylicytowane aż po granice absurdu. Ten fragment to literacki odpowiednik zbiorowej nieświadomości wypełnionej sprzecznym emocjami, które sztuka próbuje poddać swoistej terapii za pośrednictwem farsowo przesadnej ekspresji. I choć nie ma tu zindywidualizowanej psychologii, a raczej człowiek uspołeczniony przez system przekonań i uprzedzeń, to jednak dostrzec można w przedstawieniu zamiar odsłonięcia złożeń mentalnych, który odłożyły się zarówno po wschodniej, jak i po zachodniej stronie Europy.

W plebejskich farsach Stasiuka (także *Ciemny las*) zmaterializowane zostały uprzedzenia kładące się cieniem na idei europejskiego uniwersum. Śmiech ma je poniekąd neutralizować, czynić mniej groźnymi przez odarcie z powagi. Czy ta terapia może być skuteczna? W pewnej mierze tak, choć zarazem wzmacnia ona efekt stereotypu, bez którego, zdaje się sugerować autor dramatów, poczucie wspólnotowej identyfikacji jest trudne do ustalenia. Natomiast w przedstawieniach z kilku ostatnich lat klisze historyczne nie tyle są obnażane w ich automatycznych repetycjach, co służą za pretekst do manifestowania ponowoczesnego śmiechu, który obiektem praktyk komicznych czyni reistyczny aspekt kultury. Jak pisze Tomasz Mizerkiewicz komizm jest „środkiem osvajania owej rzeczowości, sposobem przyswajania urzeczowionego słowa, cielesnego artysty i równie cielesnego

odbiorcy”¹⁵. Dotarcie poprzez mit (legendę) do materii odbywa się na drodze wzmożonego oddziaływania aspektu zmysłowego przekazu, zarówno po stronie wykonawców jak i widzów.

Panopticum figur historycznych z przedstawień duetu Janiczak – Rubin śmieszy już tylko tym, co zewnętrzne, co daje się ująć w skrótowej ekspresji mocnego kontrastu. I tak finał *Towiańczyków*¹⁶ to wspólny występ estradowy, nieco bezładny, wszystkich męskich postaci przedstawienia wraz z pracownikami technicznymi. Tańczą i śpiewają do piosenki Iglesiasa *Hero*. Osiągnięta dzięki popkulturowej piosence męska wspólnota to zniekształcone odbicie romantycznej legendy jedności w dziedzinie ducha. Tutaj możliwej jedynie w uładowym wydaniu ciał instynktownie wyginających się (naginających się) do taktu podszytej sentymentalną nutą melodii. Jest w tym tańcu płynna lekkość, która stroni całkowicie od wysiłku realizowania czegoś więcej niż dopasowanie się do ruchów otoczenia. Być może ten taniec to także krzywe zwierciadło żeńskich marzeń o kochanku na wzór romansowo-sentymentalnych wyobrażeń. W każdym razie jedne i drugie fantazje, męskie o wspólnocie, żeńskie o amancie, wiodą nieuchronnie w krainę słodkiego kiczu, który przynosi odprężenie widzom, reagującym na scenę głośnym śmiechem. Moment zabawny i zarazem przyjemny, dla ucha przynajmniej, gdyż jest czymś w rodzaju estetycznej niespodzianki po utrzymanym w tonacji ciemno-szarej przedstawieniu.

Agresywna scenografia zamykająca przestrzeń sceny w trzech ścianach gęsto nabitych siekierami, nożami, dłutami i innymi ostrymi narzędziami, zatem plastyka epatująca powieleniem jednego motywu szybko dewaluuje swój szyderstwem podszyty komunikat, gdyż po jakimś czasie ją osławiamy. Przeszłość została w niej urzeczowiona w narzędziach odsyłających do jednego jej wymiaru. Podobnie reistycznie reprezentowane są postacie historii narodowej i zarazem bohaterowie obyczajowej anegdoty, więc Mickiewicz w zgrzebnej tunice i na koturnach to komiczna figurka z *panopticum* niewydarzonych narodowych guru, a zarazem mężczyzna uwikłany w splot kobiecych emocji. Zresztą i pozostałe osoby „romantycznego teatru” są płaskie: „sztuczne twory, ulepione z cytatów i aluzji dawnych oraz współczesnych, a nie postaci roszczące sobie prawo do autentycznych życiorysów. "Fakty" to napis na sporym kontenerze na śmieci z przodu sceny. Janiczak bardziej interesują fantazje”¹⁷ - pisał recenzent. Można dodać, że na plan pierwszy wysuwa się kultura romantyczna zreifikowana w znakach rodem ze śmietnika, odartych nie tylko z

¹⁵ T. Mizerkiewicz, *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007, s. 57.

¹⁶ *Towiańczyki, królowie chmur*. Reżyseria W. Rubin, dramaturgia J. Janiczak, Narodowy Teatr Stary 2014.

¹⁷ W. Mrozek: *Anarchia na scenie Starego Teatru*, „Gazeta Wyborcza” 24-03-2014.

wymiaru wolnościowego, ale nawet z poluru właściwego tej „zwiewnej epoce”, mającej niegdyś swój urok przynajmniej na płaszczyźnie obyczajów (konwenansów, mody, miłosnych zabiegów). Spektakl przyswaja tę zgrzebność, która zastępuje wysoki styl romantyzmu, jak też czyni przedmiotem sarkastycznego śmiechu romantyczność w wydaniu popkulturowym (Iglesias). Intensywna w oddziaływaniu scenografia oraz nagość aktorów wchodzących w bliski kontakt z widzami demonstrują materialność znaków kultury, która dostępna jest nam jedynie w mocno urzeczowionej ekspresji. Przesuwając uwagę z dyskursu historyzoficznego na psychologiczne, a precyzując, na afektywne oddziaływanie znakami teatralnymi na reakcje odbiorcy, autorzy przedstawienia uzyskują efekt sugestywności, ale tracą z pola widzenia cel poznawczy. Zamiast dyskusji o pseudo-mistycznym nurcie romantyzmu dostajemy zestaw scen utrzymanych w tonie groteskowej przesady i emocjonalnego paroksyzmu.

Śmiech zagarnia coraz to nowe obszary. Już nie tylko romantyczną przeszłość, ale i konkretną realizację *Dziadów*, mianowicie tę w reżyserii Swinarskiego. Władzio Mickiewicz z *Towiańczyków* wyskakuje przez okno jak Rollison w tamtym przedstawieniu wyskakiwał na plac Szczepański. Cytat-pastisz, noszący znamiona „metateatralnego” komizmu, obliczony został na kompromitację nazbyt podniosłego traktowania teatru w latach 70. XX wieku. Jednak wydaje się spełniać swoją funkcję tylko częściowo. Pozwala uwolnić się od poważnego traktowania brzemienia tradycji, ale nie podejmuje z nią poważniejszej polemiki. Powtórzenie w karykaturalnej formie podniosłego niegdyś gestu pozostaje na poziomie samego znaku, podczas gdy sens przezeń realizowany okazuje się właściwie bez znaczenia. Śmiejemy się przecież z aktorskiej karykatury, a nie z postaci Rollisona. Terapia śmiechem bywa też ryzykowna – Ram Gerszon, figura jak z komedii rodzajowej, w której Żyda określa stała dyspozycja do handlu i interesów – bywa zabawny, gdy wygłasza pochwałę chytrego superbohatera, co „nie daje się na poczucie winy wyruchać”. Kiedy jednak pragmatyczny zmysł każe mu snuć plan wykupienia obozu koncentracyjnego, żeby postawić tam burdel, docieramy do granicy tego, co śmieszne.

Inwencja ludyczna w świecie społecznej i artystycznej komunikacji przybiera różne formy – cytatu, parodii, kontrastowych zestawień, deformacji i zniekształceń. Większość z tych komediowych chwytów znana jest od dawna. *Novum* stanowi ich zagęszczenie i zarazem pewne rozproszenie. Przez to pierwsze rozumiem estetykę nadmiaru, ocierającą się o granice kiczu, tyle że nie tego w słodkiej odmianie, choć i taki się zdarza, jak wspomniany Iglesias. Jednak częściej nasza wrażliwość jest poddawana terapii szokowej przez rekwizyty i zachowania aktorów zdolne wywołać emocje nieprzyjemne. Kundera mówił, że kiczem jest chęć podobania się za wszelką cenę, tutaj byłaby to odwrotność – drażnienie gustu za wszelką

cenę, przekraczanie granic fizycznej wytrzymałości zmysłów na ekspansywne efekty wizualne i dźwiękowe. Przykładowo w *Hrabinie Batory*¹⁸ jest kilkuminutowa sekwencja kobiecego krzyku na wysokim tonie, tak przeraźliwego, że trudno go znieść. To rzecz jasna w pełni zmaterializowana w dźwięku skarga ofiar historycznej Hrabiny, przełożona na współczesne „wycie” kobiet tracących młodość. W przesadny sposób wyrażona emocja nie wywołuje w widzu współczucia, ale odruch obronny przed tym, co razi zmysł słuchu, przed przemocowym działaniem tekstu kultury. Także retoryczność wygłaszanych przez aktorów kwestii i wyświetlanych elektronicznie haseł do poszczególnych sekwencji tego przedstawienia, nie pozostawia złudzeń, że całość jest sztuczna, ujęta w nawias chichotu, który nie tyle coś komunikuje, ile karci za uleganie nazbyt zużyтым symbolom piękna i miłości. Stojący na scenie posąg Wenus z Milo ironicznie o tej skłonności kulturowej przypomina. A niewinna Śnieżka, grana przez kilkuletnią dziewczynkę, skonstrastowana z hrabiną w połyskujących polimerach, uosabia ułudę młodzieńczych marzeń o tym, co potocznie nazywane jest „kobiecością”. Można też potraktować Śnieżkę jak Lolitkę, a wówczas jej dziewczęcy urok traci swą niewinność na rzecz ironicznej gry z mentalnymi wyobrażeniami wdzięku jako zjawiska nieskażonego życiowym doświadczeniem. I w tej możliwości wielokierunkowych odczytań znaków scenicznych widzę właśnie semantyczne rozproszenie w inscenizacjach duetu Janiczak - Rubin. I nie idzie mi o to, by przedstawienie miało koniecznie mieć swoje centrum, do którego ciąży interpretacja. Bez takowego można się obejść w dobie ponowoczesnego nicowania znaczeń. Czy jednak śmiechem podszyty performans coś jeszcze komunikuje poza swoją ekstrawagancją? Czy stwarza okazję do rozpoznania komizmu w powiązaniu z uświadomieniem sobie podmiotowego stosunku do zjawisk obśmiewanych?

Na te pytania nie ma gotowej odpowiedzi. Intuicja podpowiada, że publiczność, zwłaszcza młoda, odbiera przedstawienia ze swego rodzaju satysfakcją przynależności do wspólnoty rozbawionych. Chętnie aprobejuje krytykę wcześniejszych obrazów teatralnych jako już anachronicznych ze względu na ich mocną wówczas aksjologię, dziś podejrzaną w swej jednoznaczności i traktowaną jako jeden z możliwych konstruktów intelektualnych. A przecież obrazy proponowane przez współczesnych autorów przedstawień też są konstruktami umownymi, tyle że ufundowanymi na innych podstawach. I one właśnie byłyby poznawczo interesujące, żeby zrozumieć dzisiejszą tendencję do komicznego degradowania każdego poglądu, jeśli tylko wykazuje on choćby cień ideowej powagi.

¹⁸ *Hrabina Batory*. Tekst J. Janiczak, reżyseria W. Rubin, Teatr im. S. Żeromskiego, Kielce 2015.

A co z historią? Rzadko jest przedmiotem sporów dramatycznych, częściej bywa używana niż interpretowana. Używana była i w latach 70. czy 80. XX wieku, ale wówczas z czytelną intencją autorską zaktualizowania tematu na tyle uniwersalnego, że mógł pomieścić również sprawy ważne dla żyjących „tu i teraz”. Zatem Rymkiewicz szukał formy polskiej egzystencji w dworskowych komediach Fredry, a Żurek komponował sztukę polityczną z elementów osiemnastowiecznej historii. Komizm był immanentną cechą wzorów, do których odnosili swoje teksty. Ich spojrzenie na przeszłość za sprawą implikowanego śmiechu nabierało znamion dystansu wobec wielkiej polityki, jak i kierowało uwagę odbiorcy w stronę intelektualnego rozpoznania komicznego wariantu historii. Po uzyskaniu swobody wypowiedzi teatr mówi wprost o XX wieku, sięgając po metaforę cyrku (*Plac Wolności*) czy muzycznego show (*Transfer*). Eksponując komiczne momenty dziejów najnowszych, neutralizuje grozę wpisaną w zideologizowane narracje i opartą na nich opresyjną pragmatykę władzy. Przy czym akcent wyraźnie przesuwają się z idei na mechanikę politycznego działania. Bowiemy idee szybko blakną i zastygają w stereotypach, podczas gdy rytm przemocy nigdy nie ustaje, co najwyżej zwalnia tempo. W najnowszych realizacjach tematów osnutych wokół postaci historycznych (np. w *Towiańczykach*) teatr przenosi punkt ciężkości na to, co zawiera się w obrębie zmaterializowanej świadomości społecznej. Traktowana jako zbiór stereotypowych przekonań, mających wprawdzie historyczne umocowanie, ale funkcjonujących już poza kontekstem historii, ma ona posłużyć za punkt odniesienia dla kpiny nieograniczonej ani względem na dobro kultury wspólnotowej, ani domeną prywatności. Praktyki śmiechotwórcze zagarniają coraz to nowe obszary, obejmując swym zasięgiem nie tylko samą historyczność, ale i społecznie akceptowane sposoby jej postrzegania i podtrzymywania w pamięci zbiorowej. Śmiech w różnych jego odmianach okazuje się pomocną strategią artystyczną, gdyż pozwala wycofać się na pozycję ideologicznie nieokreśloną, co nie znaczy, że neutralną. Wszak komiczna wizja świata wyrasta zwykle na gruncie zabawy kosztem tych, którym swego czasu wcale do śmiechu nie było. Używając przeszłości do manifestowania mocno zsubiektywizowanych przekonań, które jakże często mają podłoże afektywne, zawiesza teatr komunikację, a otwiera szeroko bramę (niegdyś była to wąska furтка) do traktowania obiektów historycznych jak zmurszałych eksponatów muzealnych. Takie zestawienie wyzwala śmiech, tyle że nie w jego oczyszczającej funkcji, a raczej z pozycji witalnej wyższości wobec zastygłych w martwej formie pustych znaków. Ustawienie się ponad przedmiotami komicznymi nie sprzyja dyskusji, służy raczej ekspresji sarkastycznej, a ta bywa męcząca.

Bibliografia

Bergson Henri, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 2000.

Falkiewicz Andrzej, *Człowiek teatralny*, „Dialog” 1988, nr 9.

Geier Manfred, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*, przeł. J. Czudec, Kraków 2007.

Główczewski Aleksander, *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Toruń 2013.

Janiczak Jolanta, Rubin Wiktor, *Towiańczycy, królowie chmur*, Narodowy Teatr Stary 2014.

Janiczak Jolanta, Rubin Wiktor, *Hrabina Batory*, Teatr im. S. Żeromskiego, Kielce 2015.

Kłata Jan (reżyseria), *Transfer*, Wrocławski Teatr Współczesny 2006.

Kundera Milan, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1991.

Mizerkiewicz Tomasz, *Nic śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007.

Raczak Lech (scenariusz i reżyseria), *Plac Wolności*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy, premiera na festiwalu Malta, Poznań 2005.

Stasiuk Andrzej, *Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*, Wołowiec 2005.

Żurek Jerzy, *Casanova*, „Dialog” 1988, nr 9.

Referat wygłoszony na konferencji naukowej „W teatrze dziejów. O dramacie historycznym od 1864 do dzisiaj”, Warszawa 9 – 10 maja 2016