didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/spoiler-alert

/ REPERTUAR

Spoiler alert

Marcelina Obarska

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie

Susan Sontag

reżyseria i scenariusz: Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman, scenografia i kostiumy: Anna Met, choreografia: Ana Szopa, muzyka: Rafał Ryterski, reżyseria świateł: Agnieszka Jakimiak i Anna Met, wideo: Mateusz Atman, konsultacja scen intymnych: Aleksandra Osowicz

premiera: 18 października 2024

1.

Potrzebujemy erotyki w kontakcie ze sztuką[1], pisała Susan Sontag w latach sześćdziesiątych, występując przeciwko czysto intelektualnym translacjom, a opowiadając się za otwarciem na zmysłowe doświadczanie dzieł jako fenomenów. Olsztyńskiego spektaklu doświadczałam, przeżywając przychodzący falami i z czasem słabnący atak paniki, potem irytując się zapachem lubrykantu i papierosa, czując nadchodzący ból głowy (od nielubianych zapachów, ale i wskutek odreagowania przez układ nerwowy

epizodu napadowego lęku). Zastanawiałam się w trakcie, jak pisać o spektaklu inspirowanym autorką, której jeden z najsławniejszych tekstów nosi tytuł *Przeciw interpretacji*. Postanowiłam podjąć próbę przeprowadzenia ćwiczeń z ucieleśnionej naoczności (próby te, jak to próby, nie zawsze były udane). Jednocześnie do spektaklu podchodziłam z obciążonym afektywnie założeniem dotyczącym tytułowej postaci, uważając, że Susan Sontag zapisała się tak doniośle w historii eseistyki i analizy kulturowej, ponieważ wyróżniała się szerokim spektrum tematów, jakie poruszała, oraz erudycyjnym talentem. Nazywana była też europejskim umysłem w Ameryce i postrzegana jako filozof-mężczyzna w ciele kobiety. Kiedy jednak wczytać się w jej teksty, to nietrudno dostrzec w nich sporo banałów, wewnętrznych sprzeczności, zdań obliczonych na stanie się efektownymi cytatami oraz arbitralnych i niezniuansowanych sądów, które z dzisiejszej perspektywy trudno docenić, jeśli ma się więcej niż siedemnaście lat. Z trudem wyobrażałam sobie inne ramowanie tej postaci niż moje wspomnienie młodzieńczej fascynacji i sentyment do formującej autorki połączone z krytycznym oglądem jej niegdyś oryginalnych myśli.

2.

Choć twórcy podkreślali w przedpremierowych wywiadach, że tematem ich pracy nie jest „życie i twórczość" Sontag, spektakl korzysta zarówno ze strukturalnych, jak i afektywnych potencjałów narracji biograficznych – przeprowadza bowiem widzkę chronologicznie przez kolejne epizody z życia eseistki, a na scenie pojawia się tytułowa postać – lub raczej Milena Gauer w roli Mileny Gauer wcielającej się w Susan Sontag, Scenariusz, jako konstrukcja – moim zdaniem – biograficzna, wskazuje na te z elementów biografii, które są niejednoznaczne, wprowadzają w konfuzję i są podatne na utożsamienie się. Mowa o nigdy niedokonanym coming oucie Sontag jako

osoby wchodzącej w relacje zarówno z mężczyznami, jak i kobietami oraz o milczeniu pisarki, która – mimo że napisała *AIDS i jego metafory* – nigdy nie odniosła się do śmierci swoich znajomych i przyjaciół w trakcie epidemii AIDS w latach osiemdziesiątych. To właśnie dynamika niedopowiedzenia i zatajenia stają się promocyjnym motorem przedstawienia, które twórcy i twórczynie zapowiadali jako oparte na pewnym sekrecie („Bardzo zależało nam na tym efekcie tajemniczości", mówiła Jakimiak w rozmowie z Alą Orent w Radiu UWM FM). Efekt ten buduje także – umieszczona zarówno na stronie teatru, jak i na kartkach obok szatni – zapowiedź „odważnej sceny o charakterze erotycznym" połączona z prośbą, by „osoby piszące o spektaklu unikały spoilerów". Nie sądzę jednak, by ta adnotacja była rzeczywistym apelem o zachowanie tajemnicy. To raczej zabieg dramaturgiczny, artystyczny gest budujący napięcie, otaczający spektakl nimbem niedopowiedzenia i wtajemniczenia poprzez uczestnictwo (wnioski te są efektem współmyślenia z moim serdecznym kolegą Tomaszem). Za istotne uważam wspomnienie, że przed obejrzeniem spektaklu wiedziałam już od osób obecnych na premierze, czym jest ta odważna scena. Mimo to poczucie oczekiwania na coś, co zostało zapowiadane jako sekret, było całkiem ekscytujące. Istnieją zresztą badania na temat wpływu spoilerów na przyjemność z odbioru dzieła prowadzące do kontrintuicyjnych wniosków – psychologiczne eksperymenty wskazują bowiem, że spoilery mogą wręcz tę przyjemność wzmacniać (Leavitt, Christenfeld, 2013). Kiedy więc mniej więcej w połowie spektaklu Ana Szopa wykonała swój performans – inspirowany fotografią *Autoportret z pejczem* autorstwa przyjaciela Sontag, zmarłego na AIDS fotografa Roberta Mapplethorpe'a – nie czułam, że cokolwiek zostało mi odebrane. Artystka ekspresyjnie i w kontakcie z widownią przeprowadziła cały *build-up*, zwieńczeniem którego było umieszczenie trzonka pejcza w odbycie. Scena występu Szopy była moim

zdaniem osamotnioną próbą subwersji przeprowadzonej na narracji o Sontag, wprowadzając elementy „radykalnej woli” (odwołując się do tytułu tomu esejów Sontag z 1966 roku) – intensywnej relacji z własnym ciałem jako potencjalnie dezorientującym tekstem pornograficznym. Szopa zarazem pozbawia swój performans pornograficznego charakteru. Queeruje ten potencjał poprzez humor, sprawiając, że występ bliższy jest klaunadzie niż erotycznemu widowisku i rozbrajając totalną, zachłanną naturę wyobraźni pornograficznej, która, jak pisała Sontag, „potrafi wchłonąć, przetworzyć i przetłumaczyć wszystkie treści, które się jej dostarczy, na obiegową walutę erotycznego imperatywu” (Sontag, 2017, s. 83).

3.

Performans Szopy, jak wspomniałam, wprowadza żywioł subwersji w przedstawienie określone przez autorów jako „literacki album fotograficzny”. Wydaje się zaskakujące, że medium fotografii jest przez Jakimiak i Atmana problematyzowane jedynie w granicach wyznaczonych przez narrację Sontag i jej ikoniczny zbiór *O fotografii* złożony z tekstów tworzonych w latach 1973-1977, a więc w ostatnich latach konfliktu amerykańsko-wietnamskiego i tuż po nim. Fotografia, która zapowiedziana została jako konstrukcyjna rama spektaklu, a zarazem przedmiot badań w procesie jego tworzenia, została w *Susan Sontag* przedstawiona w taki sposób, jakby była jakimś dawnym zjawiskiem, niegdysiejszym rytuałem kształtującym wyobraźnię i praktyki obrazowania osób żyjących w XX wieku. W kontekście teatru jako pola dyskusji nad samą kwestią reprezentacji taka decyzja wydaje się prowadzić do niewykorzystania potencjału tego tematu. Jeśli bowiem deklaruje się traktowanie teatru jako procesu badawczego, to tematyzowane medium domaga się, jak sądzę, analizy w obrębie technologii władzy. Sontag opublikowała *O fotografii* w roku 1977, w przededniu umasowienia produkcji

aparatów cyfrowych. Kiedy pisała swoje teksty, fotografia była czymś innym niż jest dziś; budowała inny stosunek do czasu i materii, a ciężar aparatu czy dźwięk spustu migawki wprowadzał inny *soundscape* i doświadczenie haptyczne. Dziś nie pokazujemy znajomym zdjęć, przychodząc do nich z teczką wypełnioną odbitkami. Fotografowanie stało się czymś powszechnym, banalnym. To nie fotografowie ramują dla nas świat, ale to nasze światy zbudowane są z miliardów cyfrowych ujęć tworzonych przez miliardy ludzi. Dodatkowo logika generatywnych narzędzi uczonych maszynowo jeszcze mocniej zaciemnia relację między obrazem a tym, co obrazowane. Wnioski Sontag sprzed pół wieku – również te dotyczące fotografowania wojny – niekiedy nie wytrzymują konfrontacji ze współczesnymi realiami technologicznymi oraz krytyczną wiedzą na ich temat, na przykład związaną z uwikłaniem ucyfrowionych rozwiązań technicznych w podtrzymywanie nadzoru.

Zastanawiał mnie też gest odtwarzania czarno-białych fotografii pochodzących z czasów Sontag (na przykład ujęcia jej pierwszej dziewczyńskiej relacji, wieczoru w gejowskim barze czy legendarnej fotografii roweru dziecięcego i śladu krwi wykonanej w Sarajewie przez wieloletnią partnerkę Sontag, Annie Leibovitz) oraz tworzenia nowych ujęć przedstawiających osoby aktorskie i realizatorskie. Odtwarzanie to miało charakter zarówno performatywny (jako żywe obrazy), jak i statyczny, polegający na wyświetlaniu na ekranach fotografii autorstwa twórców przedstawienia, będących rekonstrukcją ujęć. Ten pomysł zastanawiał mniej, ponieważ współcześnie monochromatyczne zdjęcia są raczej rezultatem decyzji artystycznej, a nie technologicznej konieczności, przynależą do porządku estetyki i naśladują dawne ograniczenia metodyczne. Wydaje mi się, że w spektaklu inspirowanym w dużej mierze tekstami Sontag – która, choć dziś jej myśli brzmią dosyć vintage’owo, pisała o relacji fotografii i

pracy czy o kolonialnej dominacji związanej z utrwalaniem i patrzeniem – tworzenie „literackiego albumu fotograficznego” nie wprowadza potrzebnych korekt krytycznych, nie pozwala także odczytać z przedstawienia stosunku twórców do eseistyki Sontag, sprawiając wrażenie niezdystansowanego powtórzenia dawnych konkluzji pisarki. Wracając do wojny w Sarajewie – poczułam pewien zawód zaledwie muśnięciem tematu, który w kontekście narratywizowania życia i twórczości Sontag w teatrze wydaje mi się jednym z najciekawszych, najbardziej złożonych wątków komplikujących relację analiz Sontag dotyczących wizualności do jej działań w trakcie konfliktu w Bośni i Hercegowinie. Mam na myśli zrealizowanie przez Sontag spektaklu w oblężonym Sarajewie – inscenizacji *Czekając na Godota* Samuela Becketta, sztuki napisanej kilka lat po II wojnie światowej, która doczekała się wielu odczytań w duchu autobiograficznej alegorii politycznej. Ten epizod budzi wiele pytań i wydaje się mieć ogromny – w moim poczuciu niezaadresowany w przedstawieniu – potencjał, także w obliczu niechęci Becketta do autorskich interpretacji jego twórczości. Czym mógł być ten gest stworzenia przez Amerykankę-intelektualistkę przedstawienia teatralnego w samym środku wojny? Czym były jej wielokrotne podróże do Sarajewa, przez które oskarżana była niekiedy o uprawianie „wojennego safari”? Dlaczego zdecydowała się ofiarować ostrzeliwanemu miastu i jego mieszkańcom adaptację wielowymiarowej metafory, jaką jest dramat Becketta? Metafory, którą przed laty postrzegała przecież jako figurę polityczną utrudniającą rozumienie rzeczy takimi, jakimi naprawdę są.

4.

W spektaklu podjęto interesującą decyzję o niewymienianiu nazwisk – ani Sontag, ani jej przyjaciół i przyjaciółek, partnerek, jej pierwszego męża i ojca jej syna. Tym samym narracja biograficzna zostaje osłabiona w ramach

transferu od historii do relacji, od pamięci o ikonach z encyklopedii o Stanach lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych do napięć emocjonalnych ukrytych w dynamice ujawniania i zaciemniania. Decyzja ta zostaje jednak cofnięta. W końcowej części przedstawienia pojawiają się konkretne nazwiska, co rozumiem między innymi jako reparacyjny ruch względem tych, których nie wymieniała Sontag. Nazwiska pojawiają się także jako podbudowa pod osobistą narrację aktora Macieja Cymorka, który w jednej z ostatnich scen outuje się w przedstawieniu jako osoba homoseksualna i żyjąca z HIV. Scenę coming outu postrzegam jako ruch o przeciwnym wektorze do decyzji Sontag o nieujawnianiu się wprost jako kobieta wchodząca w relacje z kobietami, mam jednak z tym ruchem zasadniczy problem. Wiąże się on z różnicą w statusach między obecnością męskiej i kobiecej homoseksualności, a także z historyczną świadomością realiów – w Nowym Jorku do roku 1980 relacje między osobami tej samej płci były nielegalne, a sami zainteresowani traktowani byli, jak pisze biograf Sontag Benjamin Moser, jako „zboczeńcy i kryminaliści” (2021, s. 65). Ukrywanie lesbijskiej tożsamości, czy raczej coś na kształt kłamstwa podtrzymywanego przez zatajenie, było czymś innym wtedy, jest czymś innym dzisiaj. „Bycie lesbijką sprawia, że czuję się bardziej podatna na atak. Chęć – którą zawsze odczuwałam – by się ukryć, zniknąć, jest coraz większa”, pisała Sontag w grudniu 1959 roku (2012, s. 269-270). Istotnym zjawiskiem jest także współcześnie dostrzegana i analizowana kulturowa niewidzialność lesbijek. W ramach współmyślenia z moim przyjacielem Wojtkiem, doszłam do wniosku, że również w obrębie relacji między grupami mniejszościowymi i zagrożonymi dyskryminacją mogą zachodzić ruchy o charakterze zawłaszczenia czy uniewidocznienia. Równocześnie jednak ujawnienie swojego statusu serologicznego wobec teatralnej widowni postrzegam jako gest zarówno artystycznego, jak i osobistego (a może przede wszystkim

osobistego) ryzyka w obliczu stygmatyzacji osób żyjących z HIV i wciąż niedostatecznej edukacji na temat dróg transmisji wirusa. To z kolei otwiera drogę do ujęcia HIV w ramach kulturowych i społecznych, choć nie mam poczucia, że ta ważka kwestia została w spektaklu rozwinięta.

5.

Próby ćwiczeń z ucieleśnionej naoczności i występowanie „przeciw interpretacji" jest o tyle trudne, o ile interpretowanie kojarzone jest z wiedzą ekspercką. Obawa przed uznaniem tekstu opartego na opisie doznań zmysłowych i afektów oraz tego – posługując się słowami Sontag – „w jaki sposób istnieje dane dzieło" za nieprofesjonalny prowadzi autorkę ku „nieerotycznemu" przekładowi tego, co widzi, na to, co to może oznaczać. Wynika to, moim zdaniem, także z niedoceniania i uniewidocznienia samego pisania jako aktu, który sam w sobie wiąże się przecież z kompetencjami profesjonalnymi, umiejętnością budowy tekstu, praktykowaniem możliwego do docenienia stylu. Sontag w pokusie interpretowania widziała formę ujarzmiania dzieła. W utożsamieniu interpretacji z eksperckością dostrzegam natomiast formę ujarzmiania ucieleśnionego aktu pisania.

Wzór cytowania:

Obarska, Marcelina, *Spoiler alert*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/spoiler-alert.

Autor/ka

Marcelina Obarska

Marcelina Obarska – absolwentka teatrologii na UJ i gender studies w Instytucie Badań

Literackich PAN. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą reprezentacjom aborcji w polskim teatrze po 1918 roku. Autorka tekstów z zakresu teorii i historii sztuk performatywnych.

Przypisy

1. Parafraza zdania kończącego esej *Przeciw interpretacji*, które w przekładzie Dariusza Żukowskiego brzmi: „Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki". Zob. Sontag, 2012.

Bibliografia

Christenfeld, Nicholas J.S.; Leavitt, Jonathan D., *Story Spoilers Don't Spoil Stories*, „Psychological Science" 2011, nr 22(9), s. 1152-1154.

Christenfeld, Nicholas J.S.; Leavitt, Jonathan D., *The fluency of spoilers: Why giving away endings improves stories*, Scientific Study of Literature" 2013, t. 3, nr 1, s. 93-104.

Moser, Benjamin, *Sontag. Życie i twórczość*, przeł. K. Kurek, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2021.

Sontag, Susan, *Odrodzona: Dzienniki, t. 1, 1947-1963*, red. D. Rieff, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012.

Sontag, Susan, *Wyobraźnia pornograficzna*, przeł. D. Żukowski, [w:] *Style radykalnej woli*, Karakter, Kraków 2017.

Sontag, Susan, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012.

Rozliczamy Susan Sontag, rozmowa Ali Orent z reżyserami oraz obsadą spektaklu, https://uwmfm.pl/rozliczamy-susan-sontag/ [dostęp: 10.02.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/spoiler-alert*