

didaskalia

gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2023

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/proces-nad-plcia>

/ REPERTUAR

Proces nad płcią

Małgorzata Budzowska

Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi

Jolanta Janiczak

Dobrze ułożony młodzieniec

reżyseria: Wiktor Rubin, dramaturgia: Jolanta Janiczak, scenografia i wideo: Łukasz Surowiec, kostiumy: Rafał Domagała, muzyka: Krzysztof Kaliski, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski

premiera: 25 marca 2023

„Słowo może ratować i krzywdzić. Ciało może być przystanią i terenem wroga”¹.

Płeć jest konstruktem społecznym definiowanym w totalitarnych aktach języka wobec ciała. Ale język może też uwalniać ciało spod tyranii społecznego ramowania. Wszystko zaczyna się na poziomie świadomości osoby, dla której ciało i język są polem walki o upodmiotowienie. Spektakl Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina tworzy przestrzeń performatywnej, w

wielu wymiarach, dyskusji nad podmiotowościami transpłciowymi, radykalnie sprzeciwiającymi się zawłaszczającym aktom języka wobec ich ciał.

W wymiarze tożsamościowym spektakl rozważa sytuację procesu sądowego nad mężczyzną (Edmund Krempiński), oskarżonym o to, że prowadził życie zgodne z płcią, jaką odczuwał i z jaką się utożsamiał wbrew temu, co nakazywały mu schematy społeczne, postrzegające go jako kobietę. Jego gesty utożsamienia z płcią odczuwaną miały charakter radykalnych zerwań umowy społecznej również w wymiarze prawnym, gdy przejął tożsamość swojego zmarłego kuzyna i dzięki temu mógł poślubić kobietę i stać się prawowitym ojcem dziecka. W świetle obowiązującego prawa działanie to uznane zostało za kradzież tożsamości, pozwalającej na jeszcze większe przestępstwo – oszukanie systemu. Rama procesu sądowego, znaczone postaciąmi prokuratora (Michał Kruk) i obrońcy (Paweł Kos), komentującymi sytuację z życia mężczyzny, znajduje swoje uzasadnienie zarówno w wymiarze artystycznym, jak i społecznym. Aktorzy i aktorki podają tekst, oscylując pomiędzy narracją pierwszo- i trzecioosobową. Tym samym podmiotowość postaci rozgrywana jest w dwóch rejestrach: subiektywnej tożsamości oraz jej obiektywizacji w społecznym spojrzeniu. Takie rozpisanie postaci osoby transpłciowej wydobywa i akcentuje dwutorowość procesu utożsamienia, gdy własny rejestr tożsamościowy ściera się ze społecznym spojrzeniem. Oba te wektory utożsamienia mają znaczenie, bo nikt nie chce żyć w getcie społecznego wykluczenia ani w konflikcie z własną podmiotowością.

Dlatego tak istotny jest w tym spektaklu trzeci rejestr konstruowania i ekspresji podmiotowości, jakim jest tożsamościowa idiosynkrazja Krempińskiego, grającego oskarżonego mężczyznę. Jako osoba transpłciowa

swoją sceniczną obecnością, swoim ciałem i swoim językiem reprezentuje osoby pozostające w sytuacji nieustannego procesu w walce o uznanie ich podmiotowości. Teatr staje się tym samym przestrzenią nie tylko artystycznej, ale i społecznej reprezentacji tożsamości wykluczanych z normy społecznej. Co więcej, Krempiński nie jest zawodowym aktorem, bo osoby transpłciowe nie mają możliwości kształcenia się w tym zawodzie. Jako artysta sztuk wizualnych Krempiński zrealizował szereg projektów opowiadających o sytuacji i marzeniach osób queerowych, w tym film będący, jak sam to określa, alegorią tranzycji (*Skraj*). Jednak nigdy nie mógł w pełni zrealizować swojego marzenia o scenie. Tym samym jego obecność w spektaklu Janiczak i Rubina oraz zatrudnienie na części etatu w zespole Teatru Nowego jest istotnym wkładem w dyskusję nad otwarciem tej profesji na tożsamości pozanormatywne.

Osoba Krempińskiego nosi na swoim ciele i w swoim języku wszystkie znaki realnego zmagania się o społeczne upodmiotowienie, dlatego płynność artystycznie rozpisanej narracji subiektywno-objektywnej współbrzmi ze społecznym postulatem odwrócenia wektora identyfikacji płciowej, czyli uzgodnienia społecznego spojrzenia z odczuwaną tożsamością. Taka konstatacja jest możliwa głównie dlatego, że Krempiński w niezwykle swobodny i naturalny sposób przemieszcza się po wszystkich zaprojektowanych dla niego w spektaklu rejestrach, przywołując z wewnątrz (siebie) i z zewnątrz (z granej postaci) projekt życia w zgodzie z odczuwaną płcią. Tylko tyle i aż tyle, dzięki czemu świat i życie osoby transpłciowej staje się tym, czym być powinno – życiem równoprawnym życiu innych osób. Oczywiście, w toku akcji, w trybie sądowej retrospekcji, akcentuje się momenty traumatycznych spięć postaci ze społeczną normą, symbolizowaną w spektaklu opuszczaną na sztankiecie ramą okienną. To z niej postać transpłciowego mężczyzny miała dokonać próby samobójczej w momencie

trudnej do udźwignięcia opresji i to ona staje się rekwizytem opresyjnego, sądowego i prawnego ramowania, prowadzącego osoby do niego nieprzystające do aktów desperacji. Zobiiektywizowany, reporterski sposób przywołania tego zdarzenia pozwala na krytyczną ocenę sytuacji społecznego prześladowania mogącego prowadzić do tragedii.

Spektakl eksploruje podmiotowość osoby transpłciowej również w wymiarze historycznym. Powstał w ramach obchodów sześćsetlecia praw miejskich Łodzi. Z tej okazji twórcy sięgnęli po jedną z tych lokalnych historii, które zazwyczaj nie trafiają do miejskich kronik i które przez lata raczej się spycha w niepamięć niż celebryje wspomnieniem. Mężczyzna poddany procesowi sądowemu żył naprawdę w Łodzi w latach trzydziestych XX wieku, nazywał się Eugeniusz Steinbart i trafił pod sąd za „przedzierzgnięcie się” z kobiety w mężczyznę, o czym w atmosferze skandalu relacjonowała ówczesna prasa. Zatem Edmund Krempiński nie tylko dźwiga w swojej scenicznej obecności zadanie reprezentacji podmiotowości transpłciowych. Staje się też rzecznikiem Eugeniusza, jego głosem i jego ciałem wydobytym z zapomnianej historii miasta. Życie Eugeniusza grane przez Edmunda splata dwie podmiotowości, historyczną i terażniejszą, spotykające się we wspólnym doświadczeniu społecznego i prawnego wykluczenia. W spektaklu owa performatywność prawa i sceniczny wymiar sali sądowej rozgrywane są w osobach prokuratora i obrońcy, którzy krążą wokół Eugeniusza i jego rodziny, przerzucając się prawnym słowotokiem ze znaczącymi sporami językowymi: prokurator uparcie rzuca oskarżenia Eugenii, tkwiąc zajadle w żeńskim rodzaju i zaimkach, podczas gdy obrońca nieustannie i cierpliwie go poprawia, tworząc narrację o Eugeniuszu. Słowa i zaimki są ważne, bo to one budują podmiotowość i znakują ciała, co świadczy o tym, że proces ten nie dotyczy tak naprawdę Eugeniusza, lecz jest próbą rozsadzenia bezdusznego systemu automatyzującego identyfikację płci poprzez drugorzędne cechy

płciowe i narzucającego asymilację cech czwartorzędnych, warunkowanych kulturowo.

Retrospektywnie przywoływane sceny z życia Eugeniusza, szkicowane krótkimi sekwencjami rodzinnych dialogów, budują obraz człowieka, który z pełnym przekonaniem, oszukując przemocowy system, próbował kształtować swoje życie uzgodnione z płcią odczuwaną. W tych momentach na plan pierwszy wysuwają się inne problemy społeczne, z którymi mierzą się osoby każdej płci, czyli bieda i wojna oraz związane z nimi nieoczywiste wybory. Właśnie ten aspekt życiorysu Eugeniusza wydaje się nie w pełni dopracowany, głównie koncepcyjnie. Odnalezione w IPN akta wskazują Eugeniusza na liście Volksdeutsch i Janiczak spróbowała wprowadzić ten wątek do spektaklu, chociaż, jak sama przyznała w rozmowie pospektaklowej, informacja ta spowodowała u niej dyskomfort. Być może to właśnie sprawiło, że kwestia ta została na scenie zasygnalizowana, ale nie zamknięta, tak jakby twórcy bali się czymkolwiek skazać życiorys osoby transpłciowej. Gesty emancypacyjne wiążą się często z idealizacją podmiotowości dyskryminowanych, co, paradoksalnie, jest ich wtórną dyskryminacją. Błędy i złe decyzje popełniają wszyscy, w tym osoby transpłciowe. Wkluczenie ich również w te czysto życiowe obszary będzie stanowiło o ich pełnej akceptacji. Eugeniusz na scenie łódzkiego teatru jest „dobrze ułożonym młodzieńcem” aż do bólu, jakby nie był człowiekiem, tylko wyobrażeniem. Jego wojenna przeszłość nie została w pełni odkryta w dokumentach i być może skrywa jakieś mniej czy bardziej wyrachowane lub bolesne wybory kończące się na liście folksdojczów. Twórcy jednak urywają, a raczej rozmywają ten wątek, nie próbując chociażby dopisać historii alternatywnych, które budowałyby obraz pełnego człowieka.

Wymiar rodzinny opowiadanej historii ustanawia Eugeniusza w relacji do

ważnych dla niego kobiet. W kontakcie z pierwszą narzeczoną widział siebie jako perwersyjną zabawkę, spełniającą oczekiwania znudzonej kobiety. Rozkwitł w relacji rodzinnej z żoną Czesławą (Paulina Walendziak) i córką Elżbietą (Halszka Lehman). Najistotniejsze przesłanie tego spektaklu tkwi właśnie w bezpretensjonalności postaci Czesi. Przyjmuje ona Eugeniusza jako oczywistą osobą męską, dostrzega w nim głównie „dobrze ułożonego młodzieńca”, w którym z czasem do szaleństwa się zakochuje i o którego prawo bycia sobą zawzięcie walczy. Właśnie takich osób sojusznicznych, akceptujących jako oczywisty fakt życia wedle płci odczuwanej, potrzebują osoby transpłciowe. Czesia nie lituje się nad Eugeniuszem, nie traktuje go wyjątkowo, tylko akceptuje go i kocha bezwarunkowo: „Czy mogę cię kochać w zdrowiu i chorobie, w każdej płci, każdej orientacji, każdym etapem życia każdą zmianą i każdą utratą?”. To Czesia z Eugeniuszem improwizują scenę wyobrazonego dawstwa nasienia, by mogli mieć dziecko. Rzucone w stronę widowni pytanie, czy ktoś zechciałby być dawcą, przez chwilę pozostaje w zawieszeniu. Na pokazie, na którym byłam obecna, wyzwanie podjęły dwie osoby żeńskie (w końcu to gra wyobraźni), które zaproszone na scenę wyraziły gotowość wsparcia postaci w staraniach o potomstwo. Scena zawiera tylko rozmowę i deklarację widzek, ale staje się też próbą dyskusji o granicach społecznego sojusznictwa – czyli poszerzenia pola włączenia osób transpłciowych o zabezpieczenie ich praw do małżeństwa i rodzicielstwa.

Tymczasem postać córki Eugeniusza udowadnia, jak dalece płeć jest sztucznym konstruktem. Dla Elżbietki Eugeniusz jest tatą, bo ją wychowuje. Dziecko długo pozostaje w tożsamości bezrodzajowego „ono”, dającego wolność niebinarnej podmiotowości. Dopiero system społeczny będzie siłowo napierał czwartorzędnymi cechami płciowymi, by nauczyło się definiować, zachowywać i ubierać jak ściśle określona binarnym układem płeć. W proteście wobec takemu przemocowemu socjalizowaniu Eugeniusz struga

dla córki z drewna postać Syrena, istoty męsko-kobiecej, zacierającej wyobraźniowe granice płci. Pomnikowych rozmiarów Syren powstał też chwilę na łódzkich ulicach, czym twórcy chcieli podkreślić mało znany z historii miasta fakt, że to właśnie w łódzkim szpitalu Barlickiego jako jedynym w Polsce w latach pięćdziesiątych wykonywano operacje korekty płci.

„Teatr jest przestrzenią sztuki, która staje się ze słowa i ciała”. Skoro to język i ciało są polem walki o upodmiotowienie każdej osoby, teatr jest sztuką, która pozwala te podmiotowości projektować tak, by rozsądzać system, który nie pozwala im zaistnieć.

Wzór cytowania:

Budzowska, Małgorzata, *Proces nad płcią*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/proces-nad-plcia>.

Autor/ka

Małgorzata Budzowska – filolożka klasyczna i teatrolożka, profesor w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ, Research Associate w Archive of Performances of Greek and Roman Dramas w University of Oxford. Autorka książek: *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine’a* (2010) oraz *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej* (2018), współautorka leksykonu *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów* (2020).

Przypisy

1. Cytaty z programu do spektaklu.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/proces-nad-plcia>