didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 179**
Data wydania: luty 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/fucking-truffaut-o-wojnie-w-teatrze-idiotycznym

/ REPERTUAR

„Fucking Truffaut". O wojnie w teatrze idiotycznym

Ewa Bal

Bliadski Circus Queelektyw

Fucking Truffaut

reżyseria: Roza Sarkisian, muzyka, kompozycja i wykonanie: Alexandra Malatskovska, wideo: Magda Mosiewicz & Antonina Romanova, kostiumy: Babcia, Kiju Klejzik & Vrona (Arek Koziński), scenografia: Kiju Klejzik, dramaturgia: Krysia Bednarek, kuratorki i producentki: Agata Siwiak i Dominika Mądry

produkcja: Fundacja Reszka, koprodukcja: Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka, Maxim Gorki Theater w Berlinie

premiera: 11 listopada 2023 w Maxim Gorki Theater w Berlinie; premiera polska: 27 grudnia 2023 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie

Od dwóch lat o teatrze ukraińskim mówi się w Polsce i w Europie prawie wyłącznie w kontekście wojny. Z jednej strony to naturalne, bo przecież o czym niby osoby twórcze z Ukrainy miałyby robić spektakle, jak nie o wojnie, która trawi ten kraj od dziesięciu lat? Z drugiej jednak strony to pułapka, z której nie jest łatwo wyjść chociażby dlatego, że twórcy muszą mierzyć się

zwykle z szeregiem oczekiwań rodzimej i zagranicznej publiczności co do utwierdzonych w kulturze i sztuce narracyjnych wzorców wojennych traum czy presją natury politycznej.

Powstały na jesieni 2023 roku spektakl *Fucking Truffaut* Queelektywu Bliadski Circus, wyreżyserowany przez Rozę Sarkisian i wyprodukowany przez Fundację Reszka we współpracy z Maxim Gorki Theatre w Berlinie i Teatrem Dramatycznym im. Gustawa Holoubka w Warszawie, jest próbą wyjścia z wyżej wspomnianego klinczu. Otwiera dyskusję na temat paradoksów uprawiania sztuki zaangażowanej w obliczu trwającego konfliktu zbrojnego. Zamiast jednak stawiać diagnozy, formułuje przede wszystkim pytania: jak uprawiać teatr krytyczny w kontekście sztuki zaprzęgniętej do narodowej propagandy? Czy można robić spektakle mówiące o wojnie, nie dotykając problematyki traumy i kondycji ofiar? Jakie stanowisko należy zająć wobec zachodniego humanitaryzmu i wyrazów empatii, ale także wobec ograniczonego rozumienia przez Zachód potrzeb Ukrainy? I wreszcie, czy jednym z zamierzonych efektów przemocy wojennej nie jest zakneblowanie ust artystkom, powstrzymanie ich zdolności do wywoływania śmiechu i założenie kagańca intelektowi?

By zadać te wszystkie pytania, Bliadski Circus sięga po wypróbowane strategie queerowego performansu, które Joanna Krakowska nazwała swego czasu „patrzeniem z ukosa, do góry nogami albo z boku” (2020, s. 49). Ta perspektywa jest oczywiście efektem nieheteronormatywnego usytuowania osób tworzących spektakl; służy jednak introspekcji o wiele szerszego wachlarza zjawisk niż tylko ich indywidualnej płciowej czy seksualnej tożsamości (tamże). Queer, jak podkreśla Krakowska, staje się alternatywną metodą działania i myślenia o sprawach ogólnospołecznych, takich jak przemoc, starość, historia. A także wojna.

Fucking Truffaut jest spektaklem na wskroś queerowym, a jednocześnie rewiowym i kabaretowym, nawiązującym do najlepszych tradycji gatunku: berlińskich kabaretów z lat trzydziestych XX wieku, nowojorskiego „teatru idiotycznego" (tamże, s. 125), cyrkowej klaunady oraz drag queen show. Oczywiście nie cytuje ich wprost, ale sytuuje się w kontekście sztuki, która celowo spiętrza różne sceniczne konwencje i świadomie zachowuje pewną naiwność wobec pozascenicznego świata, w celu rozbrajania wielkich narracji, silnych dyskursów i burzenia dualistycznego myślenia o wojnie. Zostaliśmy jako widzowie zaproszeni zatem do przestrzeni teatru, która udaje, że jest salą teatralnych prób i występów, jakby nie do końca jeszcze wykoncypowaną: na scenie porozrzucane są rekwizyty, dosyć przypadkowo rozmieszczone dwa pianina na kółkach, które w trakcie przedstawienia przesuwane są co rusz w inne miejsce, a centralne miejsce zajmuje wielka sofa: miejsce wypoczynku i relaksu oraz pospektaklowych rozmów z zaproszonymi gośćmi.

Spróbuję zatem przyjrzeć się po kolei tym różnym piętrom konwencji przedstawieniowych oraz zakładanej „idiotyczności" czy naiwności działających w świecie przedstawionym aktorów. Zacznijmy od tego, że Roza Sarkisian wraz z zespołem, zamiast formułować czytelny dla zachodniego i polskiego odbiorcy manifest patriotycznego zaangażowania, jak czyniła to większość ukraińskich przedstawień na samym początku pełnoskalowej wojny (na przykład pokazywany na europejskich festiwalach spektakl *Imperium delendum est* Teatru Łesi Ukrainki we Lwowie, czy chociażby *Dziady* w reżyserii Mai Kleczewskiej z teatru w Iwano-Frankiwsku) woli udawać, że nie rozumie otaczającego ją pozascenicznego świata. Pomalowane na biało twarze wszystkich aktorów i aktorek, z akcentami drag queenowego makijażu, są obliczami klaunów i klaunek, zachowujących się tak, jakby nie dostrzegali powagi sprawy, w jakiej przyszło im występować[1].

Jak w cyrku, to publiczność ma przywilej większej wiedzy zarówno o świecie przedstawionym, jak i rzeczywistości pozascenicznej, dlatego nieporadność klaunów wywołuje jej rozbawienie. Babcia (to pseudonim sceniczny jednej z poznańskich drag queen biorących udział w spektaklu) paraduje na przykład po scenie w sukience z przyczepioną na brzuchu wielką, otwartą krwawą raną z *papier mâché* ze zwisającym flakiem. W pewnym momencie całe to monstrualne jelito wyciągnie z brzucha na zewnątrz, jakby nie zdając sobie sprawy z symbolicznych znaczeń, jakie jej zachowanie może generować. A przecież jej działanie rymuje się z definicją nowojorskiego teatru idiotycznego, którą przybliżyła Joanna Krakowska polskim czytelnikom, mówiąc, że przejął on estetykę genderfuck, polegającą na maksymalnej hiperbolizacji sztuczności wyglądu i zachowania (gender), która pozwalałaby pierdolić (fuck) postrzeganie płci w tych kategoriach (2020, s. 125). Oczywiście w tym spektaklu nie chodzi o samą płeć, ale o hiperbolizację i ukazywanie sztuczności zakorzenionych w kulturze przedstawień ofiar wojennych.

Podobny przekaz konstruują pozostałe osoby z kolektywu, wnosząc w pewnym momencie na scenę wielkie czarne wory, zwykle służące do przechowywania zwłok, które tym razem zawierają pomoc humanitarną od Zachodu. Problem w tym, że kiedy Babcia i Vrona (pseudonim drag Arka Kozińskiego) otwierają worki, wyciągają z nich prócz smacznej kiełbasy (na którą cały zespół ma chrapkę) jedynie rewiowe kostiumy ze sterczącymi sutkami, à la gorset Madonny. Pozornie nie rozumiejąc absurdu tej sytuacji, zachwycają się pięknymi strojami, które w warunkach pokoju wprost idealnie sprawdziłyby się w ich scenicznej profesji. Jednak widzowie przecież nie podzielają ich zachwytu, bo jasne jest dla nich, że taka pomoc Zachodu jest zupełnie nieadekwatna do potrzeb Ukrainy. Tę grę z publicznością postacie

ciągną dalej, a przebrane na chwilę w nowe suknie Vrona, Babcia i Sasza kładą się w czarnych workach i zasuwają nad sobą zamki. Naiwna gra postaci w odkrywanie znaczenia i funkcjonalności rekwizytów prowadzi widza do przerażających skojarzeń: leżących przed naszymi oczami martwych ciał jako konsekwencji obojętności krajów zachodnich wobec trwającej wojny.

To, co w tej chwili piszę, jest jednak efektem mojej późniejszej refleksji, nie tak wyraźnej dla mnie samej w trakcie trwania przedstawienia. Stało się tak pewnie dlatego, że działania sceniczne queelektywu ujęte zostały w dodatkową ramę przedstawieniową musicalu albo rewii. Rewiowe są tu songi skomponowane i śpiewane przez Alexandrę (Saszę) Malatskovską, stylizowane na amerykańskie evergreeny, które w warstwie tekstowej ujawniają dosyć krótkowzroczne nastawienie ukraińskiej krytyki i instytucji do toczącej się walki. Sasza, występująca w błyszczącej wieczorowej sukni, na chwilę przebiera się za smutnego żołnierza, który „nigdy się nie śmieje”[2], gdyż, podobnie jak jego naród, pogrążony jest w żałobie. Ale chcąc niejako przekłuć zbyt nabrzmiały balon tej powagi, który ogranicza wypowiedzi twórców do jednego tylko tonu, Sasza zaśpiewa, że tak naprawdę ma twarz sztywną od botoksu, a odgrywanie wielkiej tragedii wojny może zaprowadzić ją nawet na sceny Broadwayu („I’m on my way to Broadway”). Posiłkowanie się konwencją musicalu służy tu zatem rozbrajaniu powagi, z jaką widz niemal bezwiednie podchodzi do przedstawień wojennego konfliktu. A jednocześnie odsłania paradoksy związane z losem artystów ukraińskich podczas wojny. Nie jest przecież tajemnicą, że pracujące od pewnego czasu w Polsce ukraińskie reżyserki, takie jak właśnie Roza Sarkisian czy Olena Apczel, zostały w 2022 roku wręcz zasypane propozycjami przygotowania spektakli o wojnie. Same jednak zaczęły dostrzegać pułapkę tej sytuacji, o której wspominałam na wstępie. To znaczy narzucanej im przez własną i

zachodnią publiczność roli „entertainera", który miałby zaspokajać voyeurystyczne potrzeby widzów oglądania czyjegoś cierpienia w celu narcystycznego potwierdzenia swojej współczującej postawy (o problemie nadreprezentacji prekarnych ciał pisała zresztą swego czasu Yana Meerzon [2020, s. 23]). Podobnie zresztą stało się z ukraińskim dramatem współczesnym, który dopiero po wybuchu pełnoskalowej wojny spotkał się z żywym zainteresowaniem tłumaczy, wydawców czy dyrektorów instytucji całego zachodniego świata (wyjątkiem od tej reguły w Polsce była wieloletnia translatorska praca Anny Korzeniowskiej-Bihun[3]). Jak zatem śpiewa w kolejnej piosence Sasza, Zachód wprawdzie szczodrze pomaga Ukrainie, ale równocześnie chętnie zbija kapitał na czyjejś tragedii („The West gives, the West takes"). Kapitał, którym jest dobrze sprzedający się spektakl wojny.

Temu prześmiewczemu montażowi numerów rewiowych, cyrkowych i musicalowych towarzyszy jeszcze jedna, równolegle prowadzona narracja. Została ona wprowadzona jako głos spoza świata przedstawionego. Jest to głos osoby wywodzącej się ze środowiska ukraińskich twórców, którzy porzucili działania na polu sztuki i czynnie zaangażowali się w walkę na froncie. Tok scenicznej akcji raz po raz przerywany jest nagranymi na wideo wypowiedziami Antoniny Romanowej, niebinarnej performerki i żołnierki, walczącej na pierwszej linii frontu. Siedząc pewnie gdzieś pod Bachmutem i mówiąc do kamery swojego smartfona Antonina wprowadza do całego spektaklu jedyny, można powiedzieć, otrzeźwiający głos zdrowego rozsądku, poparty jej własnym żołnierskim doświadczeniem. W odróżnieniu od scenicznych klaunów, jest zdecydowanie nieteatralna, choć niepozbawiona ironii i wisielczego humoru. Jej wypowiedzi (wyświetlane na ekranie w głębi sceny), rozbrajają myślenie o patriotyzmie, bohaterstwie i żołnierskim etosie (jak choćby wtedy, kiedy zapytana o to, co robi podczas bombardowań, odpowiada, że załatwia swoje potrzeby w toalecie).

Obecność Antoniny w ukraińskiej armii podważa też logikę stojącą zwykle za regulaminem wojennych powołań. Na przykład w polskim wojsku transpłciowość lub niebinarność wciąż uważana jest za „przypadłość" zwalniającą ze służby wojskowej. Tymczasem Antonina, jak sama wyjaśnia, zgłosiła się do armii na ochotnika. Została do niej przyjęta pewnie na podstawie ukraińskich uregulowań prawnych wobec osób LBGTQ+, które zrównywały ich obowiązki i przywileje wobec kraju z osobami heteronormatywnymi (jednak poza możliwością zawierania małżeństw). To zrównanie praw niekoniecznie anulowało jednak istnienie głębiej zakorzenionych kulturowych wzorców płci. Na przykład Antonina szybko sama musiała zweryfikować swoje wyobrażenia o rolach przypisywanych poszczególnym płciom w wojsku. Sądziła, jak sama mówi, że artystce bez żadnego wojskowego doświadczenia armia powierzy jakieś zadania pomocnicze, na zapleczu, tymczasem zrobiono z niej operatorkę moździerza, a więc artylerzystkę.

W jej przypadku patrzenie na wojnę z perspektywy nieheteronormatywnej podważyło też jej poprzednie wyobrażenia o sztuce queerowej jako z założenia pacyfistycznej. Jak podkreśla, od początku konfliktu zbrojnego z Rosją w Ukrainie sama zrobiła wiele przedstawień pacyficznych i antywojennych. Jednak w okopach zrozumiała, że działanie takiej sztuki jest chybione. Wojna, według niej, przypomina niestety przemocową relację między mężczyzną a kobietą, w której mężczyzna regularnie bije żonę. Po kolejnym pobiciu kobieta ma zawsze nadzieję, że dialog, ewentualnie terapia, kolejna obietnica poprawy, zakończy spiralę przemocy. Tymczasem spirala dalej się nakręca. Jedynym sposobem jej przerwania nie są wcale przeprosiny i przebaczenie (jak to bywa często w sztuce), ale „odrąbanie rąk oprawcy". „Oprawca nie podniesie na kobietę więcej ręki, bo po prostu nie będzie już

miał rąk”. Tak lapidarnie z frontowej perspektywy streszcza Antonina potrzebę walki zbrojnej, obnażając przy okazji przepaść epistemiczną oddzielającą społeczeństwa zachodnie i ich lewicowych intelektualistów od społeczeństw mających doświadczenia rosyjskiej imperialnej matrycy władzy. Zachodnia lewica wychowana na historii queerowych ruchów w Stanach Zjednoczonych, a także na teoretycznych pracach Judith Butler, która gloryfikowała sprawczość tzw. prekarnych ciał, a więc biernego oporu słabych podmiotów przeciw sile karabinów (2016), nie widzi, że życie można obronić tylko stając do walki zbrojnej. O problemie rozjeżdżania się perspektyw poznawczych zachodniego feminizmu z perspektywą poznawczą feminizmu Europy Środkowo-Wschodniej pisała chociażby Janet Elise Johnson, twierdząc, że ustalenia Judith Butler czy Nancy Fraser wprawdzie cieszą się światowym rezonansem, ale niestety badaczki te niewiele wiedzą o realiach Ukrainy oraz całej Europy Środkowo-Wschodniej (2023).

Dlatego też każda w zasadzie kategoria poznawcza czy myślenie krytyczne wywodzące się z zachodniej perspektywy wymaga rewizji w kontekście lokalnym. Pewnie też dlatego ostatni element spiętrzonej scenicznej układanki *Fucking Truffaut*, o którym chciałam wspomnieć, rozgrywa się w obiektywie kamery wideo, za którą stoi Magda Mosiewicz, autorka interwencyjnych filmów dokumentalnych i reportaży. Magda przechadza się po scenie ubrana w kamizelkę kuloodporną i hełm z napisem PRESS. Wyłapuje i projektuje równocześnie na ekranie zamykającym pudło sceny pozornie banalne szczegóły scenografii, w oczywisty sposób reprodukując zasadę manipulacyjnego przekazu medialnego, który w zależności od doraźnych potrzeb widzów raz pomija, kiedy indziej hiperbolizuje wybrane elementy scenicznego i pozascenicznego świata. W spektaklu medium telewizyjne wykorzystywane jest jednak dodatkowo w funkcji ukierunkowania uwagi widzów na nieoczekiwane symboliczne sensy

scenicznego świata. Jak w chwili, kiedy Kiju Klejzik, osoba odpowiedzialna za scenografię, podsuwa kamerze kiwającą się plastikową figurkę czarnej kobiety w krótkiej spódniczce, która kręci biodrami w rytm piosenki *Zachód daje i odbiera*. Obraz ten ironicznie przenosi zatem całą dyskusję o wojnie w kontekst krytyki kolonialnej matrycy władzy zarówno zachodniego jak i wschodniego świata, które podporządkowują sobie urasowione ciała kobiet w celu ich wykorzystania.

Zmierzając ku końcowi, chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na szczególną rolę polsko-ukraińskiej współpracy artystycznej w tym przedstawieniu. W ostatnich dwóch latach wiele już powstało spektakli z udziałem ukraińskich i polskich artystów (reżyserowanych chociażby przez Martę Górnicką, Maję Kleczewską czy Ninę Chyżną i Liubę Ilnytską[4]), których tematem była epistemiczna przepaść pomiędzy Wschodem a Zachodem Europy, przepaść, która wciąż jeszcze oddziela od siebie społeczeństwa mierzące się z konsekwencjami imperialnej rosyjskiej przemocy (jak Ukraina i Białoruś) od tych zachodnich, które doświadczenie wojny wyparły w większym stopniu i nie postrzegały Rosji jako kraju inwazyjnego (jak Francja, Hiszpania czy Włochy) – co oczywiście jest pewnym uproszczeniem. Jednak geopolityczna pozycja Polski, jako terytorium pomiędzy tymi dwoma skrajnościami, wydaje mi się tu nie bez znaczenia. Z jednej strony pamięć zaborów oraz ataku sowieckiej Rosji na Polskę podczas II wojny światowej jest cały czas żywa, co pozwala polskiemu społeczeństwu na utożsamianie się z losami dzisiejszej Ukrainy. A jednocześnie jest to kraj, który – przynajmniej w życzeniowy sposób – lubi bezkrytycznie przyjmować ideały i modele życia zachodnich społeczeństw. Dlatego uważam, że spektakl Queelektywu Bliadski Circus wciela chyba to specyficzne geopolityczne i poznawcze usytuowanie „pomiędzy", wskazując celnie na paradoksy myślenia o wojnie w kontekście zarówno zachodniego, jak i wschodniego świata. Ale w sposobie ujawniania

tych paradoksów diametralnie różni się od wspomnianych wyżej artystek i artystów. Zamiast bowiem formułować oskarżenia, zaprasza do myślenia, ale także do absurdalnej zabawy – bo przecież nie bez przyczyny publiczność zachwycona finałowym musicalowym songiem Saszy odprowadza artystów za kulisy rytmicznym klaskaniem. Czemu tutaj przyklaskujemy, dlaczego nam tak wesoło? Tę zagadkę i dziwne poczucie dysonansu wynosimy ze sobą z teatru, myśląc, że tytuł spektaklu *Fucking Truffaut* też miał z nas chyba zakpić. O François Truffaucie i jego filmach nie ma przecież mowy w przedstawieniu (poza umieszczonym w programie cytatem z jego wypowiedzi, nie wiem zresztą, czy prawdziwej, jakoby spektakl antywojenny zawsze był w gruncie rzeczy prowojenny). Nie dostrzegam jednak chęci roztrząsania tej myśli na scenie. Przychylam się raczej do wyrażonej już gdzie indziej opinii, że tytuł pełni tu raczej funkcję atrakcyjnego wabika, a reszta okaże się na scenie. Dlatego warto na pewno samemu przeżyć to doświadczenie.

Wzór cytowania:

Bal, Ewa, *„Fucking Truffaut". O wojnie w teatrze idiotycznym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024 nr 179, https://didaskalia.pl/pl/artykul/fucking-truffaut-o-wojnie-w-teatrze-idiotycznym.

Autor/ka

Ewa Bal

Ewa Bal – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki, kierownik Pracowni Badań Praktyk Wiedzo-Twórczych Kultur Lokalnych na tej uczelni. Zajmowała się dramatem i teatrem włoskim i jemu poświęciła dwie monografie: *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, 2017 (po angielsku: *In the Footsteps of Harlequin and Pulcinella. Cultural Mobility and Localness of Theatre*, 2020), *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, 2006. Od ośmiu lat

prowadzi badania na temat wytwarzania śląskości w teatrze i w performansie, a ostatnio realizuje projekt badawczy o roboczym tytule „Etnonostalgie i etnofuturyzm w teatrze i performansie XXI wieku", poświęcony lokalnym performatywnym praktykom poznawczym z polskiego, ukraińskiego i hiszpańskiego obszaru językowego.

Przypisy

1. Jest to trawestacja wypowiedzi Rozy Sarkisian z dokumentalnego filmu z berlińskiej i warszawskiej premiery spektaklu w realizacji Magdy Mosiewicz: *Fucking Truffaut*, 2024 (dzięki uprzejmości autorki).
2. Wszystkie cytaty ze spektaklu podaję za ze scenariuszem: *Fucking Truffaut*, Antonina Romanova, Roza Sarkisian, Alexandra Malatskovskaya, Babcia, Vrona (Arek Koziński), Krysia Bednarek, udostępnionego mi za zgodą autorki dramaturgii Krysi Bednarek.
3. Por. strony internetowe gromadzące antologie i przekłady ukraińskiej dramaturgii na języki obce: https://paradefest.com.ua/anthology24/), https://ukrdramahub.org.ua/collection/bez-nykh, https://kurbas.org.ua/news/nenazvana-viuna/nenazvana-viuna.html, https://ukrdrama.ui.org.ua/en [dostęp: 10.02.2024].
4. O ich spektaklach pisałam: Bal, 2023.

Bibliografia

Bal, Ewa, *Słodko śpiąca Europa albo trzy spektakle o wojnie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-spiaca-europa-albo-trzy-spektakle-o-wojnie [dostęp: 19.02.2024].

Butler, Judith, *Zapiski o performatywnej teorii przedstawień*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Johnson, Janet Elise, *How Russia's war in Ukraine can change gender studies,* Front Sociol. 2023; 8: 1220438, doi: 10.3389/fsoc.2023.1220438, https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC10720891/ [dostęp: 19.02.2024].

Krakowska, Joanna, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2020.

Meerzon, Yana, *Precarious Bodies in Performance: Activism and Theatres of Migration*, [w:] *Migration and Stereotypes in Performance and Culture*, red. Y. Meerzon, D. Dean, D. McNeil, s. 21-38. Palgrave Macmillan, New York 2020.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/fucking-truffaut-o-wojnie-w-teatrze-idiotycznym*