didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 157/158**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2020
DOI: 10.34762/22kq-mn47
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/angelica-liddell-od-psychoanalizy-do-polityki-i-z-powrotem

Angélica Liddell: od psychoanalizy do polityki – i z powrotem

Ewelina Topolska | Politechnika Śląska

Angélica Liddell: From Psychoanalysis to Politics, and Back

This article aims to introduce the Polish public to the work of Angélica Liddell, one of the best-known faces of European theatre in recent years. While the artist has been professionally active since the late 1980s and has created (as a playwright, director and main actress) a few dozen original performances, for most of her stage life she has been saying the same thing: that the only truth worth knowing is the truth coming from our unconsciousness. And although there have been times in her career when she turned her attention to the outside and made political theatre, she eventually resumed probing the depths of the human psyche, where she traces repressed content with a verve that would make Freud himself proud. And, much to our bafflement, brings it out into the open.

Keywords: Liddell; psychoanalysis; unconsciousness; mother; politics

Blok tekstów o Angélice Liddell jest częścią serii przewodników poświęconych wybitnym twórcom współczesnego teatru, drukowanych w kolejnych numerach „Didaskaliów”. Do tej pory opublikowaliśmy następujące przewodniki: Christoph Schlingensief – numer 92/93; Luk Perceval – 94;

Robert Wilson – 95; Dimiter Gotscheff – 97/98; Needcompany – 99; Merce Cunningham – 100; Wooster Group – 101; Alvis Hermanis – 106; Split Britches – 108; Árpád Schilling – 109/110; Peter Sellars – 113; Gob Squad – 115/116; Katie Mitchell – 119; Vinge/Müller – 121/122; Romeo Castellucci 103/104 i 125; Forced Entertainment – 126; Philippe Quesne – 127/128; Oliver Frljić – 132; Carmelo Bene – 138; Gisèle Vienne – 151/152; Milo Rau – 155.

Koncepcja przewodnika: Kamila Łapicka i Ewelina Topolska

Ci, których nikt nie kocha, ci, których nikt nie kocha, ale to mnie nikt nie kochał.

Nie ma nic bardziej poniżającego dla człowieka niż świadomość bycia niekochanym (Liddell, 2009, s. 63).

Angélica Liddell, urodzona w 1966 roku w Figueras, w Katalonii, od ponad trzydziestu lat mieszka w Madrycie. Reżyserka, scenografka, dramaturżka, aktorka, poetka… Niektórzy mówią – „artystka totalna” (Víllora, 2004, s. 47). Tworzy teatr urzekająco piękny i intelektualnie stymulujący, ale jednocześnie obrazoburczy, pełen obelg, przemocy, perwersyjnego seksu, gwałtu, nienawiści i śmierci. W niniejszym artykule spróbujemy odnaleźć klucz do mrocznego, a zarazem fascynującego świata Liddell.

Hasła na proporcach

Zacznijmy może od pseudonimu artystycznego bohaterki niniejszego artykułu, której prawdziwe nazwisko brzmi González. Jej sceniczne *alias* nawiązuje do Alice Liddell, dziewczynki, którą obrał za swoją muzę Lewis Carroll, autor *Alicji w Krainie Czarów*. Wśród badaczy literatury i biografii pisarza krążą domysły, że stosunki Carrolla z jego małymi przyjaciółkami nie były tak niewinne, jak byśmy chcieli zakładać; niektórzy oskarżają go otwarcie o pedofilię[1]. Na pewno fotografie, jakie pozostawił Carroll, na których małe dziewczynki, w tym Alice Liddell, uwiecznione są w zmysłowych, ocierających się o erotyzm pozach, nie ułatwiają oczyszczenia autora z zarzutów. Może nigdy nie dojdziemy prawdy na temat upodobań seksualnych Carrolla; Angélica postawiła jednak na mniej optymistyczną wersję wydarzeń. W jednym z wywiadów wyjaśnia:

> Zapożyczyłam moje nazwisko od sióstr Liddell, które zainspirowały Carrolla do napisania bajki *Alicja w Krainie Czarów*. Zawsze zazdrościłam małym Liddell, że pedofil napisał dla nich bajkę; były kochane przez Lewisa Carolla i napisał dla nich bajkę w dowód miłości (za: Giménez, 2007, s. 43)[2].

Z wypowiedzi tej przebija, z jednej strony, wyraźny głód miłości, a z drugiej brak poszanowania dla norm społecznych i poprawności politycznej. Obydwa te tematy będą obecne w sztuce Liddell od samego początku, a więc od końca lat osiemdziesiątych. Równie ważnym wątkiem będzie poszukiwanie piękna jako źródła transcendencji. To piękno artystka będzie często znajdować w obrazach rozkładu, śmierci. Warto zauważyć, że w początkowych latach kariery Liddell podpisywała swoje sztuki podwójnym

nazwiskiem, dodając człon „Zoo”. Artystka złożyła w ten sposób hołd Peterowi Greenawayowi, reżyserowi filmu *Zet i dwa zera* (1985), który opowiada historię dwóch braci zoologów. Ich obsesją jest rejestrowanie obrazów rozkładu. Fiksacja ta doprowadza ich do decyzji o poświęceniu własnego życia w celu doprowadzenia do końca filmowego projektu o rozkładzie żywej materii. Film Greenawaya, którego bohaterowie funkcjonują poza kanonami moralności, ale za to oddani są do szaleństwa zgłębianiu estetyki, zapowiada hierarchię wartości, która będzie interesować Liddell.

Warto też wspomnieć o znaczeniu łacińskiego terminu *atra bilis*, jako że taką właśnie nazwę nadali swojej grupie teatralnej Liddell i jej wieloletni sceniczny (a przez kilkanaście lat również życiowy) partner, Gumersindo Puche. Grupa powstała w 1993 roku, a Liddell i Puche są jej jedynymi stałymi członkami. *Atra bilis* oznacza czarną żółć, według starożytnych Greków i Rzymian jeden z płynów ustrojowych/humorów w ciele człowieka. Nadmiar tego płynu (prawdopodobnie ciemnej krwi, w której krążą produkty przemiany materii śledziony) łączyli oni z melancholią (Roberts i Pastor, 1996, s. 107). Ta zaś, jak się przekonamy, towarzyszy Liddell od dzieciństwa.

Teatr autobiograficzny

Twórczość Liddell ma mocno autobiograficzny charakter. Sama artystka konstatuje: „[…] w głębi serca moje życie i moja praca nie są od siebie zbyt oddalone, w ogóle nie są od siebie oddalone, dystans wobec moich doświadczeń osobistych nie istnieje, ja nie pracuję z takim dystansem” (Biennale Teatro, 2016). Na scenie nie czuje się aktorką, performerką[3]; wręcz odwrotnie, podkreśla, że scena to dla niej jedyne miejsce, gdzie może być naprawdę sobą, gdzie może swobodnie dać upust kłębiącym się w jej głowie myślom. Materiał, z którego tka przedstawienie, często obejmuje jej

własne doświadczenia, fragmenty dziennika, SMS-y. Niektórzy badacze (np. José Romera Castillo) określają metodę pracy Liddell mianem „fikcji autobiograficznej”. Jednak można zastanawiać się, w jakim stopniu termin ten przystaje do jej działań artystycznych. Spektakle jej, szczególnie po 2007 roku, wręcz rażą ekshibicjonizmem. Biorąc udział w teatralnym spotkaniu z Liddell, ma się wrażenie uczestnictwa nie tyle w świecie fikcji, ile w czymś w rodzaju sesji arteterapeutycznej z poważnie zaburzonym pacjentem. Zostajemy zbombardowani ogromnym ładunkiem osobistego cierpienia i nienawiści do świata, choć ubranym zazwyczaj w piękną formę, okraszoną klasyczną muzyką. Spróbujmy dotrzeć do źródeł tych intensywnych emocji.

Matka

Gdybym po ponad dekadzie badania teatru Angéliki Liddell miała wskazać słowo wytrych, otwierające drzwi do dogłębnego zrozumienia jej twórczości, antyspołecznej, antywspólnotowej, antyrodzinnej, antydemokratycznej, antyracjonalistycznej, a i w dużej mierze antyfeministycznej, zaproponowałabym słowo „matka”. Jeden z hiszpańskich badaczy twórczości Liddell, Jesús Eguía Armenteros, mówi wprost: „[…] teatr Angéliki Liddell jest powrotem do czeluści macicy” (2013, s. 13). Można go też określić jako rozpaczliwy krzyk o miłość z jej wszystkimi przymiotami, miłość matczyną, bezwarunkową, której artystka nigdy nie zaznała. Liddell mówi o tym bez ogródek w wystawionej po raz pierwszy w 2008 roku sztuce *Anfaegtelse*:

> Szukam kogoś, kto mnie pokocha za sposób, w jaki jem ryż, kogoś, kto nie będzie wiedział, kim jestem, kto mnie zobaczy w chińskiej restauracji i zacznie mnie kochać tylko z tego powodu, tylko za sposób, w jaki przeżuwam ryż, w jaki go połykam, w jaki go składuję

> w moim żołądku, tylko tyle, ktoś, kto mnie pokocha po prostu patrząc, jak jem ryż, kto nie będzie mnie karał za to, że jem za dużo, za mało, albo nie jem wcale, tak jak ty mnie karałaś, mamo.
>
> Mamo, jakbyś śpiewała mi tę kołysankę, nie potrzebowałabym nikogo, byłabym silna, miałabym ciebie, mamo, nie błagałabym o miłość jak żebraczka. Ale uczyniłaś mnie żebraczką, klękałam u stóp mężczyzn, obejmowałam ich nogi błagając o miłość, pozwoliłam wlec się po schodach błagając o miłość. Posłuchaj, mamo. To jest kołysanka, którą powinnaś mi była śpiewać. To jest pierdolona kołysanka, którą powinnaś mi była śpiewać.
>
> NIENAWIDZĘ CIĘ, MAMO (Liddell, 2011a, s. 12-13).

Dla Liddell figura matki jest synonimem braku czułości i jaskrawym symbolem ciasnoty umysłowej, połączonej z małością ducha. Z takiej matki mogą narodzić się tylko dzieci chore, już na wstępie skazane na porażkę, na cierpienie, „parchy [które] są niezdolne do rozpoznania tego co dobre, piękne, ważne i wieczne" (Liddell, 2009, s. 58). Liddell widzi ludzkość jako zbiór odrażających kalek, które nie są w stanie wnieść nic dobrego do tego świata, a ich jedyna nadzieja leży w regresie do pierwotnego stanu dzikości, jak się (jej) wydaje, jedynego autentycznego, odartego z fałszu cywilizacyjnych konwenansów. Eguía Armenteros nazwał wizję głoszoną z proroczą powagą przez Liddell „aksjomatem apokaliptycznym" (2013, s. 564-576). W myśl tego aksjomatu, „perwersje uważane za sytuacje patologiczne, zachowania wykolejeńców przedstawia się nam jako elementy konstytutywne współczesnego społeczeństwa" (Gutiérrez Carbajo, 2010, s. 71).

Rodzina

Wstręt wobec figury matki rozciąga Liddell na całą koncepcję rodziny. I znowu trudno znaleźć spektakl, w którym Liddell podarowałaby sobie wściekłe monologi przeciw tej instytucji. W wystawionych w 2003 roku *Lesiones incompatibles con la vida* (Obrażenia niekompatybilne z życiem) artystka zawarła jeden ze swoich manifestów na ten temat:

> Dla dzieci, których nigdy nie będę miała.
>
> Nie chcę mieć dzieci
>
> […]
>
> Chcę, żeby moje ciało było tak jałowe, jak mój protest.
>
> […]
>
> Moje ciało jest moim protestem.
>
> Moje ciało jest moim działaniem.
>
> Moje ciało jest moją sztuką.
>
> […]
>
> Nie tworząc dzieci, tworzę sztukę.

> Zapach kawy zmieszany z zapachem ryb sprawia, że chce mi się rzygać.
>
> Wiążę ten zapach z macierzyństwem.
>
> I jednocześnie wiążę go ze śmiercią.
>
> I myślę – w rodzinie wszystko odbywa się w ciemności.
>
> Nie zniosłabym grama więcej hipokryzji.
>
> Bo w rodzinie kochamy, ale też jesteśmy zobowiązani kochać.
>
> Jest to źródłem relacji mrocznych, wypaczonych, w których ostatecznie wkładamy bolesne maski.
>
> W rodzinie wszystko odbywa się w ciemności (Liddell, 2008a, s. 5, 10).

W najczarniejsze głębiny rodzinnej psychologii zapuszcza się Liddell w *Tríptico de la aflicción* (Tryptyk boleści), którym to terminem określa artystka spektakle antyfamilijne wystawione między 2001 a 2003 rokiem w madryckim Teatro Pradillo. Są one makabryczne zarówno na poziomie tekstu, od stworzenia którego artystka zawsze rozpoczyna pracę, jak i scenografii.

Bohaterami pierwszego dramatu z tej serii, *El matrimonio Palavrakis* (Małżeństwo Palavrakis), są Elsa i Mateo. Obydwoje pochodzą z rodzin przeżartych patologią i sami stają się jej ucieleśnieniem, zgodnie z maksymą:

„Nie poznałam żadnego dziecka, które stałoby się dobrym dorosłym” (Liddell, 2008, s. 6). Pewne pojęcie o poziomie zdegradowania moralnego, w jakie Liddell nas wciąga, dadzą nam wspomnienia Elsy:

> Mój ojciec zabił ponad setkę pięknych psów. Mój ojciec nie kochał zwierząt. Mówi, że jakiś pies wylizał mi uda. Ja miałam trzy lata, a on mówił, że pies wylizał mi uda. To był pierwszy pies, którego zabił. Mój ojciec kochał mnie tak bardzo, że kiedy byłam smutna, dawał mi w prezencie psy, a później zawsze je zabijał, dawał mi psy i je zabijał, dawał mi psy i je zabijał, kiedy dorastały, zabijał je, i dawał mi następnego, i później też go zabijał. Mówił, że lizały mi uda. Lizały mi uda. Mój ojciec był bardzo zaborczy i nie lubił zwierząt. Nie podobało mu się, że psy liżą mi uda (Liddell, 2011b, s. 9).

Liddell wypowiada te słowa ubrana jak postać ze snu pedofila: włosy ma, co prawda, złapane niewinnie w dwa kucyki, ale spod niebieskiej tiulowej spódniczki wystaje satynowa bielizna i pas do pończoch. Podczas gdy głos z offu relacjonuje doświadczenia małej Elsy, aktorka przystawia do obnażonej piersi pluszowego pieska, a wyjętego z ust lizaka prowokacyjnie przesuwa w górę uda. Tymczasem Mateo, wystrojony w białą koszulę i połyskujący krawat (przywodzący na myśl węgorza, który w spektaklu jest wspominany w kontekście figury ojca), celebruje swoje przyszłe kazirodcze podboje, odpalając sztuczne ognie.

Bowiem los Elsy powtórzy jej córka Chloé. Mateo posunie się jednak krok dalej niż ojciec Elsy, ostatecznie zabijając swoją małą kochankę. Po latach matka dziewczynki, próbując wyprzeć odpowiedzialność za przymykanie

oczu na wykorzystywanie seksualne swojej pięknej córki, zapyta: „A jeśli winni są wszyscy? Wszyscy razem? Wszyscy razem? Pani nie czuje się zniszczona, zrujnowana, chora? Nie czuje się pani za nic odpowiedzialna? Nigdy nie boi się pani samej siebie?" (Liddell, 2011b, s. 54). Po tych słowach artystka wyciąga aparat Polaroid i z prowokacyjnym uśmiechem zaczyna robić publiczności zdjęcia, podczas gdy ta zmuszona jest obserwować, jak nagi Pan Palavrakis (Gumersindo Puche) pożera lubieżnie tort (w domyśle urodzinowy tort zamordowanej córki), wcierając sobie krem w genitalia. Zwrócenie obiektywu w stronę widzów ma podkreślić nasz domniemany współudział w zbrodniach całej ludzkości, nasz potencjał do popełniania najbardziej odrażających czynów, a także uświadomić obecnym, że nie są wolni od perwersyjnej przyjemności płynącej z obserwowania najbardziej zdrożnego rozpasania. Jak stwierdzi Liddell po latach, dzięki niej „oburzeni używają, nie używając. Grzeszą, nie grzesząc. Oskarżają, aby móc wyobrażać sobie wszelkie możliwe rozkosze, nieprawości, sami nie będąc oskarżonymi" (Liddell, 2017).

Zarówno w *Małżeństwie Palavrakis*, jak i w dwóch pozostałych „skrzydłach" tryptyku, a więc *Once Upon a Time in West Asphixia* (która to sztuka jest oczywistym ukłonem w stronę Sergia Leone) i *Hysterica Passio*, Liddell operuje poza wysublimowanym światem kultury i cywilizacji. Interesuje ją sięgnięcie do głębi, do pierwotnych instynktów, do pragnień wciąż starających się wymknąć nakazom Prawa. Jak przystało na pilną czytelniczkę Freuda, z lubością nurza się w mokradłach nieświadomości. A tam żyją potwory.

Uczennica Freuda

Jednym z ciekawych epizodów w biografii Liddell są studia psychologiczne,

które, w przeciwieństwie do studiów dramatycznych, ukończyła. Być może właśnie podczas tego etapu edukacji artystka zetknęła się z pismami Freuda, które miały odcisnąć wyraźne piętno na jej sztuce i światopoglądzie. O jej bardzo emocjonalnym stosunku do ojca psychoanalizy świadczy między innymi seria zdjęć, które Liddell umieściła w 2010 na nieistniejącym już blogu. Uwieczniła na nich moment ceremonialnego obsikiwania *Dzieł zebranych* Freuda. Aktu tego nie należy bynajmniej interpretować jako odrzucenia nauk wiedeńskiego uczonego. Liddell świadomie nawiązuje do Freudowskiej koncepcji psychiki ludzkiej od początku swojej działalności artystycznej. Dla przykładu, we wspomnianym już *Małżeństwie Palavrakis* przytaczane są sny bohaterów, które, według Freuda, stanowią furtkę dostępu do naszych najskrytszych, pierwotnych, łamiących Prawo (jak w latach pięćdziesiątych Lacan określi zbiór zasad pożycia społecznego) pragnień. A wiadomo, że podstawowym pragnieniem człowieka, według psychoanalizy, jest ponowne zespolenie z matką (i, przy okazji, anihilacja własnej indywidualności), które to pragnienie stanowi fundament kompleksu Edypa. Nawiązanie do tego konceptu psychoanalitycznego widzimy we śnie Elsy:

> Piąty sen: Mój syn kładzie się do mojego łóżka całkowicie nagi. Ma usta ropuchy. Przykłada swoje usta do moich genitaliów, liże je, całuje, ssie, wkłada do środka rękę, później głowę, aż w końcu cały wchodzi z powrotem do środka. Ma wytrysk. Sperma tryska przez wszystkie otwory jego ciała. Ja jęczę z rozkoszy. Spomiędzy nóg wycieka mi zielony płyn, jakby powstał ze zmielonej ropuchy. Obrzydliwy penis (Liddell, 2011b, s. 27).

We fragmencie tym znajdujemy również odniesienie do pierwotnej

biseksualnej konstrukcji psychiki ludzkiej (por.: Freud, 2009a, s. 249), a z Lacanowskiego punktu widzenia, do matki kompletnej, matki fallicznej, ucieleśniającej całkowitą harmonię, bezpieczeństwo i roztopienie w jedności, inaczej brak jakiegokolwiek braku, ostateczne wypełnienie pragnień[4].

W spektaklu tym równie koszmarna jak słowa była dekoracja. Aktorzy, Liddell i Puche, brodzili po podłodze zasłanej głowami, nogami i korpusami lalek, zabierając nas w krainę psychotycznej, preedypalnej fantazji rozczłonkowanego ciała (por.: Lacan, 2005, s. 3), która, jak przypomina Lacan, towarzyszy nam w okresie dzieciństwa:

> Wystarczy posłuchać dzieci w wieku od dwóch do pięciu lat, kiedy bawią się, same czy razem, żeby wiedzieć, że wyrywanie głowy czy rozpruwanie brzucha to motywy, które spontanicznie podsuwa ich wyobraźnia, a teza ta jest poparta doświadczeniem rozerwanej na kawałki lalki (Lacan, 2005, s. 9).

Niektórzy jednak nigdy nie integrują na tyle silnego *ego* i *superego*, żeby oprzeć się prymitywnym, głęboko w nas drzemiącym i przeważnie szczęśliwie zapomnianym bądź skutecznie zepchniętym do nieświadomości impulsom. Przypadkiem takim niewątpliwie jest Issei Sagawa, który w 1981 roku w Paryżu zabił, poćwiartował i częściowo zjadł swoją piękną holenderską koleżankę, Renee Hartevelt. Wokół jego historii zbudowany jest spektakl *¿Qué haré yo con esta espada?* (Co pocznę z tym mieczem?), który Liddell pokazała po raz pierwszy w 2016 roku na Festiwalu w Awinionie. Jego podtytuł brzmi *Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza* (Wokół tematu Prawa i problemu Piękna) i drwi się w nim z nas, podludzi[5], kierujących się Prawem/prawem, nie zaś nieujarzmioną wolą/żądzą; Prawo

bowiem stanowi „żałosny triumf tych, którzy nic nie tworzą, nic sobie nie wyobrażają i o niczym nie śnią” (Liddell, 2016, s. 147). W tym spektaklu autorka zwróci się to publiczności tymi słowy:

> Ale wy jesteście dobrzy.
>
> Dobroć rodzi się z wyparcia.
>
> Jesteśmy stadem klaunów,
>
> którzy wypierają swoje pragnienia,
>
> żeby móc nadal świętować Boże Narodzenie.
>
> Wypieramy pragnienie pieprzenia się z dziećmi i zwierzętami,
>
> wypieramy pragnienie rozczłonkowania naszych bliźnich,
>
> wypieramy pragnienie zgwałcenia i zamordowania
>
> młodej, pięknej, niszczycielskiej blondynki,
>
> wypieramy pragnienie spróbowania, jak smakuje gówno,
>
> i to wyparcie sprawia, że jesteśmy dobrzy,
>
> naprawdę dobrzy.

> Jedyna wasza zasługa w tym modelowym funkcjonowaniu na świecie
>
> tkwi w wyparciu.
>
> Wszyscy staramy się być czymś, czym nie jesteśmy.
>
> Kto ma wystarczająco odwagi, by przyznać się do swoich pragnień? (Liddell, 2016, s. 242).

Artystka niejako zmusza widownię do odpowiedzenia sobie na to pytanie pod koniec spektaklu, kiedy wystawia obecnych na swoistą próbę: przez kilkanaście minut oglądamy osiem młodych, pięknych, nagich, długowłosych blondynek masturbujących się na mniej i bardziej wyuzdane sposoby, gdzie przez „bardziej" należy rozumieć na przykład masturbację z użyciem martwych ośmiornic. Czy w obliczu takich bodźców jesteśmy wciąż tak dobrzy, jak jeszcze przed chwilą się nam zdawało?

Podsumowując: według Liddell, instancją, w której trzeba szukać prawdy o człowieku, jest *id*, nieświadomość. Na scenie artystka brutalnie ujawnia jej treści, które, według psychoanalizy, wypieramy pod wpływem *superego* (por.: Freud, 2012, s. 106), a które powiązane są z niezahamowanym realizowaniem zasady przyjemności. Liddell przypomina nam też niestrudzenie, że „okrucieństwo i popęd seksualny są ze sobą jak najściślej związane" (Freud 2009b, s. 54).

Pieśniarka kozła

Liddell fascynuje to, co pierwotne, podstawowe, fundamentalne. W wywiadach podkreśla, że dla niej, podobnie jak w przypadku jej mistrza, reżysera Siergieja Paradżanowa, jedynymi tematami mającymi znaczenie są Bóg, miłość i śmierć (Biennale Teatro, 2016). Liddell osadza te trzy filary ludzkiego życia na gruncie przemocy, w myśl idei, że każdy moment przejścia, każdy znaczący moment naszego życia, a w pierwszym rzędzie narodziny, reprodukcja i śmierć, zasadza się na konflikcie, na bólu. Takie postawienie sprawy, w połączeniu z mistrzowską reżyserią, symboliczną scenografią i przejmującą muzyką, budzi litość (współodczuwanie) i trwogę. Tyle że owo współodczuwanie ma tu trochę inny cel niż u Arystotelesa – uświadomienie nam naszej naturalnej podłości i bezradności wobec potężnych sił *Unbewusste*, jakie nami miotają. Możemy starać się zdławić nasze instynkty kulturą, słowami – *palabras*, możemy aspirować do stania się przykładnymi obywatelami, występującymi w konkursach tańca jak małżeństwo Palavrakis, ale nigdy w pełni nie zdołamy ujarzmić czających się w naszym wnętrzu potworów. W świecie Liddell wyroków nie wydają bogowie, wydaje je struktura ludzkiej psychiki. A tej bliżej do Dionizosa niż Apollina.

Polityka

Jednak Liddell nie zawsze patrzyła tylko do wewnątrz. Między 2003 a 2009 rokiem powstało kilka spektakli, które moglibyśmy określić mianem politycznych. Niewątpliwie należą do tej serii sztuki zebrane w tomie zatytułowanym *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte* (Trylogia. Akty oporu wobec śmierci, 2009b). Otwiera go wystawiony w 2003 roku spektakl *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (I ryby wyszły,

by wojować z ludźmi).

Przedstawienie to powstało jako protest wobec nacjonalistycznej, antyimigranckiej polityki rządów José Marii Aznara (1996-2004), wzmacniającej przekonanie o *españoles sin complejos* (Hiszpanach bez kompleksów), podczas gdy lawinowo wzrastała liczba osób próbujących się dostać do ojczyzny Cervantesa przez Morze Śródziemne. Nie było dnia, żeby w prasie nie pojawiały się artykuły o Afrykanach, wśród których było coraz więcej przybyszów ze strefy subsaharyjskiej, ginących masowo w śródziemnomorskich odmętach. Oczywiście w drugiej dekadzie XXI wieku sytuacja zaostrzyła się jeszcze bardziej ze względu na Arabską Wiosnę, wojnę w Syrii, Sudanie Południowym, Jemenie i zmiany klimatyczne, ale mieszkańcy Półwyspu Iberyjskiego muszą radzić sobie z problemem zintensyfikowanej migracji Afrykanów przez Morze Śródziemne już od końca ubiegłego stulecia. Hiszpania jest kierunkiem bardzo oczywistym, bo od Czarnego Lądu w najwęższym miejscu Cieśniny Gibraltarskiej dzieli ją zaledwie trzynaście kilometrów.

W *I ryby wyszły, by wojować z ludźmi*, podobnie jak w innych przedstawieniach, które możemy zaliczyć do cyklu „politycznych", Liddell stawiała sobie za cel „przekształcenie wiadomości w horror" (Liddell, 2003, s. 8) poprzez wciągnięcie nas w świat przemocy poetyckiej, z którego widz teatralny nie może uciec tak prosto jak widz telewizyjny – w domu wystarcza naciśnięcie guzika pilota, by przekierować myśli ku przyjemniejszym tematom.

W dodatku widz telewizyjny, na skutek ciągłej ekspozycji na przykre wiadomości, może reagować obojętnością i chłodnym dystansem. O te emocje trudniej w przypadku udziału w wydarzeniu teatralnym, gdzie spotykamy się z realnym ciałem, wzrokiem, krzykiem drugiego człowieka.

Liddell dba też o to, żeby temperatura jej przekazu nie spadała poniżej granicy wrzenia. I tak w *I ryby wyszły, by wojować z ludźmi* spotykamy Kurwę ubraną w suknię w kolorach hiszpańskiej flagi, z kołnierzem à la Velázquez wokół szyi i uczesaniem na torreadora, która rozprawia z niewidzialnym Panem Kurwą tymi słowy:

> Jednak lepiej, żeby spędzał pan lato w górach.
>
> Nad morzem nie, panie Kurwa, nad morzem nie.
>
> Pan zajmuje się pięknem, panie Kurwa.
>
> Pan zajmuje się sprawiedliwością, panie Kurwa.
>
> Pan zajmuje się bogactwem, panie Kurwa.
>
> Pan jest tak wrażliwy, panie Kurwa.
>
> Na przykład zeszłego lata, panie Kurwa,
>
> narodziło się pod naszym nosem dziecko.
>
> Nie widzieliśmy, jak się zbliżała, panie Kurwa, nie widzieliśmy.
>
> Zapewniam pana, panie Kurwa, że nie widzieliśmy, kiedy ta kobieta się do nas zbliżyła.
>
> Aż zobaczyliśmy ją pełznącą po piachu,

a piasek parzył,

ale ona ciągnęła i ciągnęła ten swój brzuch, jakby żar był jej obojętny.

Na początku myśleliśmy, że to glista

wielka i czarna glista

jakaś chora glista

glista morska.

Nie myśleliśmy, że kobieta może tak pełzać.

Logicznym było myśleć, że to jakaś glista.

Pomyliliśmy się, panie Kurwa.

Wystraszyliśmy się, panie Kurwa.

To normalne się pomylić, to normalne się wystraszyć, czyż nie, panie Kurwa?

[…] Ale ledwo zdążyliśmy przetrzeć oczy,

kiedy ta pełznąca jak jakiś gad kobieta

> wypchnęła ze swego wnętrza dziecko.
>
> […] Zapewniam pana, Panie Kurwa, nie ruszaliśmy się z naszych leżaków,
>
> więc mogliśmy wszystko bardzo dobrze obserwować (Liddell, 2009b, s. 14).

Liddell wypowiada te słowa na tle krzyża skonstruowanego z ustawionych jedna na drugiej pralek. Ta znajdująca się w centrum konstrukcji jest włączona; w środku pierze się flaga Hiszpanii. W dalszej części spektaklu Liddell okleja też ciało martwego czarnoskórego (granego przez Gumersindo Puche) naklejkami ze znakiem flagi, sugerując, że trup ten jest „made in Spain".

Pozostałe części trylogii są nie mniej prowokacyjne i dosadne. *A że nie zgniła… Królewna Śnieżka* (2005) koncentruje się na temacie dzieci-żołnierzy i przemocy seksualnej, jakiej doświadczają dziewczynki w czasie konfliktu zbrojnego. W postrzępionym ubraniu zaczerpniętym z filmu Disneya, zgwałcona Śnieżka grana przez Liddell krzyczy rozdzierająco ze sceny: „Jak mogę być dalej sobą dźwigając ten ból?" (Liddell, 2009b, s. 42). Pytanie to zastępuje wszystkie inne, uprzednio ważne, filozoficzne pytania:

> Czym jest Człowiek?
>
> Czym jest Państwo?
>
> Czy człowiek może stać się lepszym człowiekiem?

> Co jest gorsze, być ofiarą niesprawiedliwości czy popełniać niesprawiedliwość?
>
> Czy można nauczyć prawdy?
>
> Czy tam, gdzie jest piękno, zło znika? (Liddell, 2009b, s. 39).

Jak zauważa Elaine Scarry w swojej sławnej rozprawie *The Body in Pain* (1987), w obliczu bólu cała otoczka kulturowa zbudowana na słowie staje się nieistotna, gdyż ból spycha nas w w stadium przedjęzykowe, niszcząc komunikację. W tej sytuacji tym ważniejsze wydaje się zabranie głosu w imieniu cierpiących, którzy sami tego zrobić nie mogą. Sama Liddell jednak wzdraga się przed takim postawieniem sprawy:

> [O]brzydliwym byłoby wypowiadanie się w imieniu innych, ja nie mówię ustami nieszczęśników, byłby to zamach na ich godność. Nie jestem niczyim rzecznikiem. Rzecznicy są zinstrumentalizowani. Ja po prostu oddaję się działaniom płynącym z pasji, rozumianej klasycznie jako cierpienie na skutek przemożnej skłonności; nieszczęśnicy wywołują chorobę w moim ciele (Liddell, 2003, s. 107).

Liddell identyfikuje się z nieszczęśnikami, gdyż sama zalicza się do ich grona. Artystka zaznacza wyraźnie swoją przynależność do grupy pokrzywdzonych i zmarginalizowanych, ale źródło jej bólu tkwi gdzie indziej niż w przypadku imigrantów czy ofiar wojny. Źródłem jej cierpienia jest, jak już wspominaliśmy, wykluczenie ze świata miłości. W wielu swoich sztukach artystka wyraża przekonanie, że fundamentalną rolę w tymże wykluczeniu

odgrywa jej brzydota, granicząca w jej odczuciu, jak można wnioskować z lektury jej tekstów teatralnych i bloga, z dysmorfią[6]. Ta *idée fixe* podszywa wiele spektakli Liddell, jak np. *Frankenstein* (1998), *Yo no soy bonita*[7] (Ja nie jestem ładna, 2005) czy też ostatnią część *Trylogii*, a mianowicie *El año de Ricardo* (Rok Ryszarda, 2005).

Rok Ryszarda, podobnie jak *A że nie zgniła… Królewna Śnieżka*, nawiązuje do klasyków literatury – tym razem Liddell odwołuje się do *Króla Ryszarda III* Szekspira. Zarówno historycy, jak i sam Szekspir zwracali uwagę na deformację ciała Ryszarda III, którą wyobraźnia gawiedzi i poetów rozdmuchała do znacznych rozmiarów (w rzeczywistości najprawdopodobniej nie był on aż tak szpetny, por. Appleby i in., 2014). Niewątpliwie właśnie owa deformacja nakłoniła Liddell do wcielenia się w postać Ryszarda[8] – na scenie artystka tworzy portret rachitycznego, trawionego przez rozmaite dolegliwości psychiczne i fizyczne quasimodo, którego odzienie, zielona połyskliwa piżama, w połączeniu z zamalowanymi na czarno oczodołami aktorki przywodzą na myśl szpetną ropuchę. Jednak sam spektakl ma wydźwięk zdecydowanie szerszy niż osobista tragedia. Autorka tłumaczy:

> Napisałam *Rok Ryszarda*, popychana przez palącą potrzebę mówienia o tych, którzy w tamtym okresie rządzili światem – Bush, Aznar, Blair, i o tym, jak bezprawnie dokonali inwazji Afganistanu. To byli błaźni, porównywalni obecnie do Berlusconiego, a błaźni są niebezpieczni. Staram się mówić też do społeczeństwa, bo te osoby zostały wybrane w sposób demokratyczny, a później, tak jak Ryszard, użyły usankcjonowanych mechanizmów władzy, by jej nadużywać i powodować cierpienie. Używam Ryszarda, żeby mówić o świecie, o tym, że ekonomia jest ważniejsza niż demokracja (Avilés, 2011).

Przełożona na język sztuki, finałowa konstatacja brzmi następująco:

Ryszard przed politykami

Proszę o partię.

Proszę tylko o partię.

Zapłaciłem za wasze mundury,

Użyczyłem wam moich fabryk,

moich magazynów na wasze brudne sprawki.

Dzięki moim magazynom nie słyszano ani jednego wystrzału,

ani jednego krzyku.

O niczym się nie dowiedzieli.

[…]

A więc którą partię mi dacie?

Mówcie, którą partię mi dacie?

Ideologia?

A co to jest jakaś pieprzona ideologia?

Mam gdzieś pierdoloną ideologię.

Jestem tu, bo nie znam się na polityce.

Polityka stała się bezsilna wobec ekonomii.

Wobec buntu elit.

Tu tkwi sekret.

Pasuje mi jakakolwiek partia.

Jestem radykałem.

Wystarczy być radykałem (Liddell, 2009b, s. 63).

Trudno się oprzeć wrażeniu, że słowa Liddell dziś są może nawet bardziej aktualne niż w 2005 roku, szczególnie w kontekście obecnej sytuacji Stanów Zjednoczonych. Jednak, podobnie jak niektórzy komentatorzy współczesnej sceny politycznej, Liddell podkreśla w swojej sztuce, że w ostatecznym rozrachunku wiele szkodliwych decyzji polityków to logiczny skutek ich wypaczonego, a w przypadku Ryszarda III można by rzec (za Erichem Frommem) nekrofilijnego[9], charakteru. Dlatego jej Ryszard wyzna: „Nie wie[dzą], do jakiego stopnia połączone jest moje istnienie prywatne z państwowym. Moje straszne dzieciństwo i Państwo. Moja wojna jest przedłużeniem mojego życia, jak ramię” (Liddell, 2009b, s. 77).

Kolejny spektakl, w którym Liddell bierze na warsztat demokrację, to *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (Martwy pies w pralni… O silnych, 2007). Inaczej niż w przypadku poprzednich sztuk, wystawianych w salach alternatywnych, dysponujących bardzo małym budżetem i niewielką kubaturą, tym razem Atra Bilis pracuje w prestiżowym Narodowym Centrum Teatralnym (CDN) w Madrycie. Liddell, jak zawsze bezkompromisowa i wrząca wściekłością, decyduje się pogryźć rękę, która ją karmi, otwierając spektakl tym słowy:

> Jestem pierdolonym aktorem, który robi za psa
>
> jeden jebany raz w swoim jebanym życiu
>
> po tych wszystkich karaluchach
>
> w Teatrze Narodowym
>
> bo pies zarabia więcej niż pierdolony aktor.
>
> Tak powiedzieli w Teatrze Narodowym.
>
> Pies zarabia więcej niż pierdolony aktor.
>
> Bo pies zarabia więcej, więcej
>
> niż pierdolony aktor.
>
> Pies zarabia więcej niż pierdolony aktor.

[…]

Po tych wszystkich karaluchach

Robię teatr tylko po to, żeby wkurwiać (Liddell, 2007, s. 37).

Liddell wypowiada te słowa, ubrana w koszulkę Liverpoolu (artystka jest zapaloną kibicką piłki nożnej), wymachując siekierą, która następnie służy jej do roztrzaskania na kawałki drewnianego krzesła. W dalszej części spektaklu emocje nie opadają – przez większą jego część czworo aktorów goni zawzięcie wokół rozłożonego na środku sceny trawniczka à la Édouard Manet. Jednak beztroską śniadaniową atmosferę zaburza widok kanapy, na której leżą, jak u Kantora, manekiny przedstawiające trupy aktorów (Liddell zresztą przyznaje, że jedną z niewielu osobowości teatru, które zrobiły na niej piorunujące wrażenie, był Kantor – Biennale Teatro, 2016). Na drugim planie wisi *Huśtawka* Fragonarda, ale jej rokokowa lekkość zostanie obrócona wniwecz przez scenę gwałtu. Liddell nie wierzy w lekkość, tak jak nie wierzy w Rozum i Umowę Społeczną – ogólnie rzecz biorąc, *Martwy Pies…* służy jej do rozprawienia się (po raz kolejny) z ideałami Oświecenia. Za dużo sublimacji, za mało instynktu – „coś musiało wybuchnąć w tym obrazie” (Henríquez, 2007, s. 26), stwierdza reżyserka, powtarzając kontrowersyjną tezę, że to Oświecenie, a nie sprzeniewierzenie się jego podstawowym hasłom, doprowadziło nas do wielkiej bratobójczej rzezi pierwszej, a następnie drugiej wojny światowej.

Choć artystka ostro krytykuje w swoich przedstawieniach współczesne wydanie demokracji liberalnej, w której czynniki ekonomiczne zdają się przeważać nad wszelkimi innymi względami, z całą pewnością nie sympatyzuje też z totalitaryzmem, który poznaje w wydaniu chińskim przy

okazji pracy w Azji. Rezultat jej chińskich podróży to spektakl *Ping Pang Qiu* (2012), w którym historie z czasów rewolucji kulturalnej przeplatają się z wątkami osobistymi. W spektaklu tym podstawowym elementem dekoracji jest stół do ping ponga, nad którym Liddell, przy akompaniamencie przepięknej arii *Che farò senza Euridice?* z opery Glucka, płacze nad losem Chin i swoim – Chiny bowiem są jej kolejną wielką, nieodwzajemnioną, skazaną na porażkę miłością.

Kolaż elementów osobistych i politycznych znajdujemy również w *La casa de la fuerza* (Dom siły, 2011), tyle że tym razem Liddell zabiera widzów na emocjonalny rollercoaster przez Meksyk. Po drodze słyszymy, jak *Trzy siostry*, którym przygrywają specjalnie na tę okazję sprowadzeni *mariachis*, lamentują nad niemiłością i upływem czasu, poznane przez Liddell na warsztatach teatralnych Meksykanki próbują zaklinać ból i strach spowodowany falą kobietobójstw, nucąc kołysanki w języku *nahuatl*, obserwujemy Angélikę rozcinającą sobie żyły i wymachującą ciężarkami, podczas gdy krew spływa jej po ramieniu, a na sam koniec wyrasta przed naszymi oczami prawdziwy siłacz (artystce udało się zaprosić do spektaklu jednego z czołowych hiszpańskich kulturystów), który na oczach widowni przewraca umieszczony na scenie samochód, wygłaszając przy tym powracający jak mantra w sztukach Liddell, komunikat: „Tyle kochania, by umrzeć tak samotnym" (Liddell, 2011c, s. 127). Warto dodać, że jak przystało na spektakl zatytułowany *Dom siły*, był on prawdziwym *tour de force* zarówno dla performerów, jak i publiczności – trwał ponad pięć godzin, a aktorki (Liddell, Lola Jiménez y Getsemaní San Marcos) wykonywały w nim tak obciążające fizycznie zadania jak trwające kilkanaście minut przerzucanie hałd węgla czy przenoszenie kanap.

Ostatnią mocno osadzoną w polityce sztuką, o której warto wspomnieć, jest

Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso (Belgrad. Sław języku tajemnicę ciała i najdroższej krwi, wyd. 2008). Choć Atra Bilis nigdy nie przeniosła tego tekstu na scenę, na pewno jest on godny uwagi zarówno ze względu na ciekawą strukturę – Liddell oparła go na rytmie kalendarza liturgicznego (można wnioskować, że w zamyśle przedstawienie miało być wypełnione muzyką liturgiczną), jak i bezkompromisowość analizy pokłosia niedawnej wojny na Bałkanach. Jak zawsze, Liddell strzela do czytelnika/widza (swoją) prawdą, wkładając, gwoli przykładu, w usta serbskiego działacza partyjnego, lojalnego wobec Moskwy, takie słowa:

> Będzie mi pan opowiadał o ludobójstwie? Mnie?
>
> Ja jestem zwolennikiem polityki obrony życia.
>
> Jestem przeciw eutanazji, aborcji, przeciw całemu temu bagnu,
>
> całkowicie przeciw.
>
> Co pan sobie myślał.
>
> My po prostu zabijaliśmy wroga. Wroga!
>
> Zanim wróg zabiłby nas.
>
> 8000 zabitych w Srebrenicy.
>
> I dobrze, 8000 bandytów mniej.

Mam dość słuchania o Srebrenicy.

Dość! Dość! Dość!

Pan wie,

że ja nie wstydzę się jak inni,

nie wstydzę się mówić, co myślę.

Będziemy dalej walczyć o ojczyznę

tylko dla Serbów.

Tylko dla Serbów!

Możemy liczyć na wsparcie Moskwy.

Otruliście nam naszego praworządnie wybranego przedstawiciela.

W Holandii! Ni mniej, ni więcej tylko w Holandii!

Zabili go holenderscy lekarze.

Czuję się antyeuropejczykiem (Liddell, 2008b, s. 37).

I ponownie w odmęty (nie)świadomości

Jednak artystka nie odnalazła się w pełni w roli aktywistki społecznej czy bojowniczki o sprawiedliwość. Trudno nie zauważyć, że kłóciła się ona z jej po wielekroć deklarowaną niechęcią wobec społeczeństwa (sama Liddell określa swoją przypadłość mianem socjopatii, tyle że „pod kontrolą" – Relaño, 2011). Dlatego też w 2016 roku deklaruje:

> Nie interesuje mnie w najmniejszym stopniu zajmowanie się sprawami z punktu widzenia politycznego. To prawda, że przez pewien czas robiłam teatr polityczny, zdecydowanie polityczny, ale ostatecznie z jednej strony bardzo rozczarowały mnie reakcje, a z drugiej strony doprowadziło mnie to do rozdzielenia tych dwóch typów życia – życia obywatelskiego i życia poetyckiego. Prawo Państwa nie może stanowić o Prawie Piękna. Nie można ich mieszać. Poprawność i ekspresja to dwie różne rzeczy. To jest to oddzielenie, kiedy odłączam się od teatru politycznego, absolutnie mnie on nie interesuje i zaczynam patrzeć na teatr z punktu widzenia Prawa Piękna, które nie ma nic wspólnego z poprawnością, równością społeczną czy polityką. Raczej przywraca nam ono to wszystko, co irracjonalne, co prymitywne i co nam przynależy […]. I tu nastąpiło kompletne i całkowite zerwanie mojego teatru z polityką. Wydaje mi się, że prowadzę moje życie obywatelskie w sposób odpowiedzialny, ale jeśli chodzi o moją pracę, nie interesuje mnie zupełnie zmienianie społecznej świadomości, i właściwie czemu miałaby się ona zmieniać… Według mnie sztuka, estetyka jest momentem objawienia wobec czegoś niewytłumaczalnego, co wywołuje w nas jakiś niepokój, to nas

zmienia, ale zmienia nas na poziomie bardzo głębokim (Biennale Teatro, 2016).

W swoich poszukiwaniach Piękna przez duże P Liddell uzurpuje sobie prawo do poruszania się w sferze immoralności (chciałoby się rzec: poza dobrem i złem – tu znów ukłon w stronę Nietzschego). W efekcie wiele rzucanych ze sceny wypowiedzi może wywołać w publiczności dreszcz obrzydzenia, połączony z niedowierzaniem:

Gdybym wam opowiedziała o zazdrości,

jaką czułam patrząc na zdjęcia wszystkich młodych dziewczyn,

które zamordował Ted Bundy.

Ależ pragnęłabym być tak piękna jak one.

Przejść przed nosem Teda Bundy'ego,

i żeby Ted Bundy zwrócił na mnie uwagę,

na moje sutki, na mój tyłek, na moje usta,

i czuć, że chce mnie przerżnąć na pół

ze względu na moje piękno,

tak jak można chcieć rozerżnąć

niepokalaną Leonarda,

obudzić w nim to samo,

to samo co niepokalana Leonarda.

I stać się przedmiotem,

tylko przedmiotem,

przedmiotem problemu Piękna,

w takim stopniu, by rzucić mężczyznę w objęcia przestępstwa,

aby odkryć to, co wyparcie ukryło.

Gdybym wam opowiedziała o bólu,

jaki wywołuje we mnie niemożność wzbudzenia apetytu mordercy,

szczucia go moimi spiczastymi sutkami

wchodząc do pokoju,

sprawienia, że stwardnieje mu pięść i członek,

na myśl o obietnicy słodkiej i różowej cipki mojego trupa.

Gdyby tylko ślady zębów na moim ciele

pokrywały się ze śladami jego zębów,

móc powiedzieć – tak, to ja jestem wybranką Teda Bundy’ego.

Jestem młodą, piękną,

niebezpieczną niszczycielką.

Jestem wysublimowanym przedmiotem wysublimowanej transgresji.

Jestem jądrem problemu Piękna.

Jestem odurzeniem zabójcy,

którego ambona rozumu nie może znieść.

Tam, gdzie sprawiedliwi odkrywają to, czego prawo im zabrania.

Tam, gdzie sprawiedliwi odkrywają swoje chucie.

Ted Bundy pokaże wam wszystko to,

czego wyparcie wam odmawia,

i uwolni was swoimi uczynkami

od surowości, która dusi świat (Liddell, 2016, s. 127-128).

Przeciw surowości, poprawności, wulgarności racjonalizmu i cenzurze sztuki Liddell wytoczyła swój najcięższy arsenał w ostatnim zrealizowanym przez siebie projekcie, inspirowanym powieścią Nathaniela Hawthorne'a spektaklu *The Scarlet Letter*, którego premiera odbyła się w grudniu 2018 roku we Francji (od kilkunastu lat Liddell jest rzadkim gościem na hiszpańskich scenach). Artystka celebruje w nim męską seksualność, w jej perspektywie połączoną nieodzownie z siłą i przemocą (wątki te pojawiały się w kilku wcześniejszych spektaklach). Atakuje też zapalczywie kobiety za ich próby ustanowienia „sprawiedliwości rodem z czasopisma ze stoliczka u fryzjera", jakie przegląda się u fryzjera" (Vicente, 2019). W tym spektaklu Liddell wylewa gar pomyj nie tylko na „totalitarne bojowniczki mizoandryzmu" z ruchu #MeToo, ale na rodzaj żeński (czytaj – matki lub przyszłe matki) w ogóle, a jej dyskurs jest zajadły do tego stopnia, że „prawdopodobnie skazałby performera płci męskiej na artystyczną banicję" (Capelle, 2019). Wydaje się, że kobiecie wolno więcej w kwestii ubliżania własnej płci, lecz mimo wszystko po *The Scarlet Letter* spadła na Liddell fala krytyki na tyle mocna, że doprowadziła ją do decyzji całkowitego zaniechania kontaktów z prasą. Decyzja ta mogła być również motywowana poczuciem niezrozumienia – Liddell w programie spektaklu przedstawia *The Scarlet Letter* jako wyraz protestu przeciwko nowemu typowi cenzury, neopurytanizmowi, który „dąży do tego, żeby ideologia i prawo zlały się w jedno, żąda od sztuki, by stała się tym samym, co ideologia, a więc tym samym, co prawo" (Liddell, 2017). W tymże programie artystka przypomina też o nieuniknionym (według niej) elemencie przemocy towarzyszącym aktowi seksualnemu, przeciw której ruch #MeToo występuje, i wyraża obawę, że niedługo, by zadośćuczynić poprawności politycznej, nie będzie można pokazywać byka-Zeusa

gwałcącego Europę czy też „Pana, wspaniałego symbolu męskiej siły i apetytu seksualnego, penetrującego zwierzęta, nastolatków i nimfy” (Liddell, 2017). Głęboką pogardę dla koncepcji poprawności politycznej (obejmującej parytety), na którą zachodnia publiczność jest wyczulona bez wątpienia bardziej niż polska, Liddell zamanifestowała również poprzez dobór obsady – w rzeczonym spektaklu, oprócz niej, na scenie pojawiają się wyłącznie młodzi mężczyźni. Nadzy, w pocie czoła wykonują obciążające ćwiczenia fizyczne takie jak przenoszenie stołów (podobne rozwiązania reżyserka zastosowała już wcześniej w *Domu siły*). Widzowie mogą podziwiać ich rozgrzane i zlane potem sylwetki buchające witalnością, zaś *implicite* – seksem.

Liddell to bez wątpienia jedna z największych prowokatorek współczesnej sceny europejskiej. Epatuje przemocą, razi amoralnością i ekshibicjonizmem, uderza bezkompromisowością i zaciekłością w obronie swojej ideologii (bo nie tylko idei). Z drugiej jednak strony urzeka erudycją, uwodzi lirycznością piękna, jakie potrafi stworzyć na scenie, i fascynuje kunsztem zarówno aktorskim, jak i reżyserskim. Niewątpliwie warto zobaczyć to nieposkromione „zwierzę sceniczne”, jak nazwała Liddell Nuria Ruiz de Viñaspre (2009). Jest to egzemplarz jedyny w swoim rodzaju.

Autor/ka

Ewelina Topolska

Ewelina Topolska (ewelina.topolska@polsl.pl) uzyskała stopień doktora Teorii Literatury i Literatury Porównawczej w 2014 na Uniwersytecie Autonomicznym w Barcelonie. Obecnie pracuje w Instytucie Badań nad Edukacją i Komunikacją Politechniki Śląskiej, gdzie kieruje sekcją hiszpańską. W ostatnich latach uzupełniła wykształcenie o Studia Podyplomowe Biblioterapii, jest też w trakcie realizacji kursu z psychoterapii pozytywnej. W pracy naukowej stara się łączyć podejście filologiczne z wiedzą z zakresu nauk społecznych, w szczególności w obszarze psychoedukacji. W najbliższym czasie powinna ukazać się jej anglojęzyczna książka dotycząca twórczości Liddell. Numer ORCID: 0000-0003-1077-992X.

Przypisy

1. Morton N. Cohen, autor książki *Lewis Carroll: a Biography*, stwierdza: „We cannot know to what extent sexual urges lay behind Charles's preference for drawing and photographing children in the nude. He contended that the preference was entirely aesthetic. But given his emotional attachment to children as well as his aesthetic appreciation of their forms, his assertion that his interest was strictly artistic is naïve. He probably felt more than he dared acknowledge, even to himself" (1995, s. 228).
2. O ile w bibliografii nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pojawiające się w tekście zostały wykonane przez autorkę artykułu.
3. Jednakże warto odnotować, że teatr Liddell jest rodzajem performansu. Można go też określić mianem teatru postdramatycznego w rozumieniu Hansa-Thiesa Lehmanna.
4. Po pogłębioną analizę wątków lacanowskich w *Tryptyku boleści* odsyłam do: Topolska, 2014.
5. Celowo nawiązuję w tym miejscu do Nieztschego, gdyż w ostatnich latach Liddell odwołuje się do jego filozofii w swojej pracy.
6. Na ile surowa ocena Liddell wobec własnego wyglądu oddaje rzeczywistość, pozostawiam do rozstrzygnięcia czytelnikom.
7. Ten monolog Liddell polscy widzowie mieli okazję obejrzeć w 2013 roku we Wrocławiu w ramach Festiwalu Dialog.
8. W pierwszej scenie Szekspir wyjaśnia, że to właśnie szpetność i wynikający z niej brak możliwości zaznania miłości wyzwala w Ryszardzie niszczycielskie instynkty, które będzie mógł zrealizować w pełni, kiedy uzyska władzę: „Lecz do igraszek jam nie jest stworzony,/ Ni do palenia kadzideł miłosnych,/ Ja z gruba kuty, za ciężki, za sztywny/ Do czupurzenia się przed lekką nimfą,/ Prostak pod względem wszelkich dwornych manier,/ Upośledzony z natury, niekształtny,/ Nieokrzesany, zesłany przed czasem/ W ten świat oddechu, i to tak koszlawo/ I nieudatnie, że psy ujadają,/ Gdy sztykutając mimo nich przechodzę;/ Ja w ten piskliwy czas pokoju nie mam/ Innej uciechy, którąbym czas zabił,/ Jak chyba śledzić własny cień w słońcu/ I rozpatrywać szpetność mej postaci./ Nie mogąc przeto zostać adonisem,/ By godnie spędzić ten ciąg dni różanych,/ Postanowiłem zostać infamisem (Szekspir, 1924, s. 5).
9. Fromm określa terminem „nekrofilia" nie tyle perwersję seksualną, ile ogólniejszą orientację charakteru, skierowaną na umiłowanie destrukcji, martwoty, rozkładu, a w ostateczności śmierci (Fromm, 1996, s. 32). Według Fromma (również psychoanalityka), źródła tej orientacji tkwią w poważnych zaburzeniach relacyjnych i środowiskowych w dzieciństwie.

Bibliografia

Appleby, Jo i in., *The scoliosis of Richard III, last Plantagenet King of England: diagnosis and clinical significance*, „The Lancet" 2014, vol. 383, iss. 9932, DOI: https://doi.org/10.1016/S0140-6736(14)60762-5, [dostęp: 18 II 2020].

Avilés, Lupita, *Angélica Liddell*: *„Bush, Aznar, Blair eran bufones"*, 31 X 2011,

https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/ang%C3%A9lica-liddell---bush--aznar--blair-eran-bufones-/31469978, [dostęp: 18 II 2020].

Biennale Teatro 2016, *Meeting with Angélica Liddell*, https://www.youtube.com/watch?v=_wWVESM-40w, [dostęp: 17 II 2020].

Capelle, Laura, *On Paris Stages, Gay Artists Look Back*, [w:] „The New York Times", 17 I 2019, https://www.nytimes.com/2019/01/17/theater/christophe-honore-les-idoles-returning-to-reims-french.html, [dostęp: 18 II 2020].

Cohen, Morton N., *Lewis Carroll: A Biography*, Knopf, New York 1995.

Eguía Armenteros, Jesús, *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, [w:] „Teatro: Revista de Estudios Culturales" 2013, vol. 27, https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol27/iss27/1/, [dostęp: 17 II 2020].

Freud, Sigmund, *O seksualności kobiecej*, [w:] *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009a, s. 245-262.

Tenże, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, [w:] *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009b, s. 27-129.

Tenże, *Zarys psychoanalizy*, [w:] *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 93 -142.

Fromm, Erich, *Serce człowieka: jego niezwykła zdolność do dobra i zła*, tłum. R. Saciuk, PWN, Warszawa, Wrocław 1996.

Giménez, Celso, *Soy Angélica Liddell*, [w:] „Matador" 2007, nr 12, s. 42-43.

Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La deconstrucción de los mitos en el teatro de A. Liddell*, [w:] *Tejiendo el mito,* koord. M. Almela Boix, H. Guzmán García, B. Leguen Peres y M. Sanfilippo, UNED, Madrid 2010, s. 69-90.

Henríquez, José, *Entramos a vivir y morir en el escenario*, [w:] „Primer Acto" 2007, nr 321, s. 21-30.

Lacan, Jacques, *Écrits*, tłum. A. Sheridan, Routledge, London and New York 2005.

Liddell, Angélica, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, [w:] „Primer Acto" 2007, nr 321, s. 37-72.

Taż, *Lesiones incompatibles con la vida*, [w:] *La desobediencia, hágase en mi vientre*, Pliegos de teatro y danza no. 26, Alfera Producciones SL, Pinto 2008a, s. 5-14.

Taż, *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, Artezblai, Bilbao 2008b.

Taż, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, Artezblai, Bilbao

2009.

Taż, *Anfaegtelse*, La uÑa RoTa, Segovia 2011a, s. 9-29.

Taż, *El matrimonio Palavrakis*, Artezblai, Bilbao 2011b, s. 7-55.

Taż, *La casa de la fuerza*, La uÑa RoTa, Segovia 2011c, s. 39-127.

Taż, *¿Qué haré yo con esta espada?*, [w:] *Trilogía del infinito*, La uÑa RoTa, Segovia 2016, s. 9-29.

Taż, *The Scarlet Letter*, program, 2017, https://www.teatroscanal.com/espectaculo/angelica-liddell/ [dostęp: 18 III 2020].

Relaño, Borja, *Angélica Liddell, soy una sociópata bajo control*, [w:] *Artezblai, el periódico de las Artes Escénicas*,16 V 2011, http://www.artezblai.com/artezblai/angelica-liddell-soy-una-sociopata-bajo-control.html, [dostęp: 12 III 2020].

Roberts Edgard A., Pastor, Bárbara, *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Alianza Editorial, Madryt 1996.

Ruiz de Viñaspre, Nuria, *La casa de Angélica*, [w:] *Rascacielos*-blog, 6 XI 2009, http://rasca-cielos.blogspot.com/2009/11/la-casa-de-angelica_06.html, [dostęp: 12 III 2020].

Scarry, Elaine, *The Body In Pain*, Oxford University Press, New York 1987.

Szekspir, William, *Król Ryszard II*, tłum. J. Paszkowski, Złoczów 1924.

Topolska, Ewelina, *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell*, https://www.tesisenred.net/handle/10803/133344, praca doktorska, Uniwersytet Autonomiczny w Barcelonie 2014 [dostęp: 12 II 2020].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/angelica-liddell-od-psychoanalizy-do-polityki-i-z-powrotem