



ANNA FILIPOWICZ

Uniwersytet Gdański  
Wydział Filologiczny

ANNA JAZGARSKA

Portal internetowy „teatralny.pl”  
Polskie Stowarzyszenie na Rzecz Osób  
z Niepełnosprawnością Intelektualną

## Ćwiczenia z empatii *Wieloryb The Globe* w reżyserii Evy Rysovej i *Ostatnie zwierzęta* w reżyserii Magdy Szpecht w Teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie

W krakowskiej Łaźni Nowej sezon 2016/2017 upłynął pod znakiem poznawczych eksperymentów. Zaanektowana przez teatr przestrzeń dawnych warsztatów szkolnych raz jeszcze nie dała zapomnieć o swym laboratoryjnym charakterze, mającym, prócz estetycznych walorów, także wymiar edukacyjny. Przeprowadzane tu artystyczne poszukiwania ostatnio zdawały się jednak iść dalej niż dotychczas, rozszerzając granice teatralnych doświadczeń i zadając sztuce rewidujące jej podstawy pytania. Dotyczy to zwłaszcza spektakli *Wieloryb The Globe* Evy Rysovej (we współpracy z Teatrem Starym w Lublinie) oraz *Ostatnie zwierzęta* Magdy Szpecht, w których zorientowane na zmianę myślenia o świecie działania przetestowano zarazem na sobie i widzach, tematyzując również samo „uczenie się” – jako nie tyle proces uzyskiwania pewności, ile ciągłego podważania poznanych prawd.

Dla reżyserek obu spektakli teatr staje się terenem społeczno-kulturowych badań, wypracowujących nowe sposoby rozumienia rzeczywistości, świadomościowe postawy, wzorce funkcjonowania. Jest również terenem sztuki zaangażowanej i angażującej, upominającej się o tych, którzy w publicznym dyskursie nie posiadają własnej reprezentacji lub też jest ona zniekształcona i zafałszowana. Wpisywane w „szkolne mury” działania można więc odbierać nie tylko jak „zwykłe” warsztaty z krytycznego myślenia, lecz także jako ćwiczenia z etycznej uważności. W krakowskich spektaklach kieruje się ją na to, co nienormatywne, a z czym spotkanie pozwala raz jeszcze gruntownie przemyśleć reguły sztuki te-

atru. Chodzi tu szczególnie o kryteria estetyczne, opierające się na relacji, partycypacji, poczuciu współzależności i odpowiedzialności – wobec innych mieszkańców świata, tych sobie bliskich i tych zupełnie obcych.

### *Co byś zrobił, gdybym zaczął fałszować?*

Przed rozpoczęciem przedstawienia *Wieloryb The Globe* Evy Rysovej jego widzowie otrzymują podświetlane bezprzewodowe słuchawki. Instrukcji ich obsługi, przekazywanej przez pracowników teatru, towarzyszy dość stanowczo sformułowana prośba o korzystanie z urządzenia podczas spektaklu, co ma umożliwić „właściwy” jego odbiór. Po serii dźwięków testowych, które służą odpowiedniemu wyregulowaniu sprzętu, w słuchawkach pojawia się inicjująca przedstawienie kompilacja szumów – łagodnych, przyjemnych, kojących wręcz. Pochodzenie trudnych do identyfikacji dźwięków niemal instynktownie łączymy z kształtem monochromatycznie błękitnej scenicznej przestrzeni, która w scenografii Marcina Chlandy przywodzi na myśl kamienisto-piaszczyste oceaniczne dno. Deski sceny pokrywają pluszowo-aksamitne pufy i poduszki o nieregularnych obłych kształtach; spowija je delikatnie migocące, pastelowe światło docierające tu jakby znad powierzchni wody. W głębi sceny faluje okazałych rozmiarów konstrukcja – białe kartki umocowane na kształt ikonicznego znaku wieloryba.

Słuchawki i charakter scenografii Chlandy składają się w swojej istocie na symboliczny akt komunikacyjnego zamknięcia, którym Rysova – paradoksalnie – otwiera swoje przedstawienie. Scenografia sugeruje zresztą mocno skomplikowaną, wielopoziomową istotę owego zamknięcia, gdyż w określonej przez pluszowe kształty poduszek-kamieni przestrzeni znajduje się wypełnione wodą akwarium z morskimi stworzeniami – o(d)grodzony mikroświat wewnątrz o(d)grodzonego mikrokosmosu. Nie dochodzą tutaj żadne zewnętrzne bodźce – to, co dzieje się w głębi, nie ma szans przeniknąć na powierzchnię i stać się rozpoznawalnym dla kogokolwiek przekazem. Dla reżyserki akwarium stanowi model niezamierzonej izolacji, który powraca w *Wielorybie* kilkukrotnie, składając się na jego fabularną ramę. Tę symbolikę realizuje także zbiornik z wodą i żywymi rybkami, umieszczony między poduszkami-kamieniami i potęgujący wrażenie odseparowania.

Geneza spektaklu i jego nadrzędny temat od samego początku nie pozostawiają interpretacyjnych wątpliwości. Wielopoziomowe zamknięcie jest teatralnym odtworzeniem rzeczywistej egzystencjalnej sytuacji Krzysztofa Globisza – aktora i zarazem głównego bohatera *Wieloryba*. To także próba translacji wpisanego w nią ontologicznie niedefiniowalnego, opresyjno-wyzwalającego do-

świadczona niepełnosprawności, z którego meandrami stopniowo zostają zaznajamiani widzowie. Akustyczno-wizualna przestrzeń wprowadza ich w realia neurologicznej choroby i hermetyczny świat powodowanych przez nią zaburzeń – związanych z motoryką, koordynacją, porozumiewaniem się. Ich specyfikę rozpoznaje się w spektaklu z punktu widzenia zmagającego się z nimi człowieka, a jednocześnie z poziomu podwodnych odmětów oraz klaustrofobicznego akwarium, z którego nie sposób się wydostać.

W 2014 roku Krzysztof Globisz przeszedł rozległy udar mózgu i według lekarskich diagnoz miał już nigdy nie odzyskać świadomości. Stało się jednak inaczej. Aktor powrócił do świata żywych, choć częściowo sparaliżowany i w zaawansowanej afazji. Na wieść o zmaganiach artysty z chorobą grupa jego byłych studentów postanowiła stworzyć spektakl, w którym ich mentor mógłby powrócić również na scenę. Tekst sztuki, bazujący na osobistych, momentami wręcz intymnych doświadczeniach Zuzanny Skolias i Marty Ledwoń, absolwentek wydziału aktorskiego krakowskiego PWST, napisał ich kolega z wydziału reżyserii, Mateusz Pakuła. Wcieleniem spektaklu w życie zajęła się z kolei Eva Rysova, która swego czasu asystowała w reżyserskich przedsięwzięciach Globisza.

Nie mniej istotnym kontekstem dla spektaklu, motywującym wprost jego twórców, ale z perspektywy biografii Globisza poniekąd także niepokojąco profetycznym, stają się ponadto dwa teksty – *Notatki o skubaniu roli*, czyli wydany w 2010 roku wywiad-rzeka Olgi Katafiasz z Krzysztofem Globiszem oraz *Mężczyzna, który pomylił żonę z kapeluszem* Olivera Sacksa. W wywiadzie z Katafiasz aktor wyraził znużenie przymusem powtarzania zużytych kulturowych chwytów i tęsknił za jakimś nowym, bardziej autentycznym, scenicznym otwarciem. Na te potrzeby miało odpowiadać właśnie dzieło Sacksa, wybitnego neurologa i psychiatry, które zainspirowało Globisza do stworzenia w 2012 roku spektaklu studenckiego, podejmującego zagadnienie zróżnicowania aktorskiej ekspresji w zależności od danego medium artystycznego. Szczególnie intrygująca artystę myśl Sacksa dotyczyła samego ujęcia osoby z neurologicznymi zaburzeniami – jako podróżnika do lądów nieznanych i niewyobrażalnych dla „zdrowej” części społeczeństwa.

Już pierwsze pojawienie się Globisza w scenicznej przestrzeni spektaklu nawiązuje niejako i do jego własnych słów z wywiadu z Katafiasz, i do myśli Sacksa. Aktor wkracza na scenę przy akompaniamencie ni to elektronicznych, ni to „oceanicznych” odgłosów, przechodzących po chwili w dźwiękową hybrydę pojedynczych słów i fraz, wyciętych ze słuchowisk i audiobooków, które nagrał przed chorobą. Skrawki te układają się w rodzaj zwielokrotnionego i zniekształconego echem monologu, w którym ujawnia się jednocześnie bogactwo jego teatralnych doświadczeń, lecz także swego rodzaju przeciążenie, przeładowanie kulturowo-lekturowym nadmiarem. Ten ma tu zresztą również swój scenograficzny ekwiwalent w postaci dziesiątek białych kartek falujących nad głową aktora.

Wychodzący z boku sceny Globisz, z laską i w eleganckim fraku, przemieszcza się powoli, z wyraźnym trudem, wśród dźwięków własnego głosu. Jest sobą, aktorem Krzysztofem Globiszem, ale jest równocześnie obok siebie, w nowej niepewnej tożsamości podróżnika, który wkroczył w domenę nieznanego dotąd ładu. Skomplikowanie transgresyjny charakter tej mikropodróży poprzez sceniczną przestrzeń zostaje sfinalizowany (a zarazem semantycznie pogmatwany) podjęciem przez aktora jeszcze jednej (trzeciej z kolei) roli, realizującej fabularny koncept Pakuły. To rola wyrzuconego na brzeg zwierzęcia, tytułowego Wieloryba, który przez przypadek utknął na płyciźnie z dala od przyrodzonego sobie środowiska życia. Bezradność złapanego w pułapkę morskiego ssaka aktor oddaje poprzez ułożenie się na stojącej wśród puf i poduszek żółtej kanapie, tuż obok zbiornika z rybkami. Jego ciało zamiera i zdaje wtapiać w krajobraz sceny, która z morskiego dna przeobraża się w piaszczystą mieliznę – znak swoistego wydziedziczenia; zawieszenia pełnionych przez siebie dotychczas zawodowych funkcji. W tym kontekście nawet ubiór Globisza traci przypisaną sobie reprezentacyjność i jednoznaczność kulturową przynależność, stając się w zamian wielorybią „skórą”, czarno-białą jak u niektórych odmian tych zwierząt.

Do aktora dołączają wkrótce dwie młode kobiety, które wyłaniają się zza pluszowych kształtów scenografii (Zuzanna Skolias i Marta Ledwoń). Ich pojawieniu się towarzyszy nowy pejzaż akustyczny – dotychczasowe dźwięki cichną i zastępuje je dialog zbudowany ze zmultiplikowanych sylab, przywodzący na myśl zapis sonarów rejestrujących podwodne pieśni wielorybów lub dziecięce echolalie. Mimo abstrakcyjności dowodzi on łączącego bohaterów porozumienia, na co wskazuje komunikująca zażyłość mimika postaci. Aktorki szybko jednak wychodzą z tej roli, uchylając zarówno łączącą je z Globiszem-Wielorybem relację, jak też umowność własnych scenicznych kreacji. Stają przed widownią i streszczają genezę przedstawienia, nakreślając przy tym kontekst jego powstania oraz łączące twórców interpersonalne zależności. Odwołują się szczególnie do uwag publiczności i krytyki, którymi spektakl obrósł jeszcze przed swoją premierą – do zarzutów o nieetyczny charakter współpracy z niepełnosprawnym artystą. Na koniec aktorki wypowiadają także życzenie reżyserki, według której *Wieloryb The Globe* ma być formą terapii – choć nie tyle dla samego Krzysztofa Globisza, ile dla towarzyszących mu w przedstawieniu „pełnosprawnych”; aktorek i widzów.

Skolias i Ledwoń ponownie wchodzi w role postaci, których załączek zawierał się w ich początkowej monosylabicznej „rozmowie”. Jako zaangażowane ekologiczne aktywistki (Rainbow Warriorki), Zuza i Marta, budzą się nad brzegiem morza, które wyrzuciło nieruchome ciało Globisza-Wieloryba. Ich udramatyzowane na akcję Greenpeace’u spotkanie ma początkowo rys wyraźnie komediowy, momentami wręcz ślapstickowy. Bohaterki z przesadną ekspresją manifestują swoje zaskoczenie obecnością zwierzęcia, po czym jedna przez drugą prześcigają się w projektowaniu pomysłów mających mu pomóc przetrwać podczas

oczekiwania na przybycie profesjonalnej ekipy ratowniczej. Wymyślaniu imienia dla Wieloryba („Bursztynek?”, „Krzysiu?”, „Gazela?”) towarzyszy ściąganie spodni z leżącego na kanapie Globisza, w sferze gestyki przypominające najbardziej przebieganie przedszkolaka, którego opiekunki przygotowują do leżakowania. To wrażenie potęguje jeszcze kabaretowa seria dziecięcych piosenek-kołysanek, przeplatanych – dla spotęgowania parodystycznego efektu – infantylnymi popowo-rockowymi szlagierami. Nieoczekiwanie przechodzą one jednak w wykonywaną już wcześniej transkrypcję wielorybich odgłosów, które akcentuje się teraz wyraźniej i buduje z dźwięcznych monosylab. Wieńczy ją wyłożona tonem serio informacja o odnalezieniu przez naukowców odrzuconego przez swój gatunek humbaka, przez całe dorosłe życie samotnie przemierzającego oceany – z powodu dźwięków o zbyt wysokiej, niesłyszalnej dla pozostałych częstotliwości. „Nasz odmieniec pływa sam, całkiem sam, śpiewając swoje wielorybie haiku” – kończy opowieść Zuza.

Wyraźna akustyczna rama, kompilacja imitacji dziecięcego gaworzenia i wielorybich śpiewów decyduje nie tylko o estetycznym, lecz przede wszystkim o poznawczym porządku dokonujących się tu zarazem diagnozy i terapii. Wszystkie narracyjne składowe – i komediowe, i poważne – zakreślają obszar eksperymentu, którym jest w swojej istocie spektakl Rysovej. Fikcyjno-parodystyczna sytuacja, przełamana publicystyczną historią o oceanicznym odmiencu, formułuje najważniejsze dla przedstawienia pytanie: o modelową ludzką tożsamość, definiowaną poprzez istnienie w komunikacyjnym kodzie – akceptowanym, powszechnym, zrozumiałym. W próbie odpowiedzi twórcy podejmują demaskatorską grę z kulturowymi nawykami, w których, by być człowiekiem, należy odróżnić się od zwierzęcia jako symbolu nierozumności. Przyglądają się krytycznie tak decydującej roli języka – cezury dzielącej podmiot (kulturowe, świadome, związane z myśleniem) od nie-podmiotu (naturalne, biologiczne, związane z sferą instynktu), jak też konstruowaniu kondycji nienormatywnej przez jej odnośnienie do tego, co nie-ludzkie. Ta część spektaklu obnaża łatwość kwestionowania człowieczeństwa osób niepełnosprawnych oraz nagminność pojmowania ich w kontekście zanimalizowanego istnienia. Uobecniona tutaj figura Innego, posługującego się mówieniem, które nie przenosi strukturalnego sensu, zostaje zestawiona z figurą wieloryba, co pozwala zademonstrować, skąd bierze się i jak działa społeczne wykluczenie. A przede wszystkim – w jaki sposób przydanie komuś statusu „bezmysłnego” stworzenia może sprzyjać kontroli nad jego życiem.

W spektaklu od początku podejmowany jest problem przemocy, na które narażone są zwykle osoby z neurologiczną niepełnosprawnością. Twórców interesują skutki niemożliwości sprostania społecznym normom, pozwalające uznać kogoś za byt „połowiczny” czy „niekompletny”, a przez to niezdolny do pełnego uczestnictwa w kulturze. Ujawniają oni, że sama tylko zakłócona komunikacja ze światem wystarcza, by niepełnosprawnym nie przysługiwał etyczny szta-

faż – prawo do godności, szacunku, a nawet indywidualność i autonomia. Dysfunkcja języka godzi bowiem w sedno humanistycznej wizji człowieka, który właśnie dzięki mówieniu może dokonać wyróżniającej spośród istnienia samo-identyfikacji, podczas gdy nie-mówienie zrównuje go ze zwierzęciem – pogrążonym w tymczasowości, „ubogim w świat” i „zanurzonym w stanie natury”. Ten, kto nie może porozumiewać się „jak człowiek”, zostaje zatem potraktowany „jak zwierzę”. Ze wszystkimi tego kulturowymi konsekwencjami – społecznymi, moralnymi czy prawnymi.

W centrum zainteresowania twórców *Wieloryba* leży jednak nie tyle przemoc realna, ile bardziej nieuchwytny rodzaj represji – przemoc symboliczna. Zalicza się do niej choćby wykorzystywanie osób niepełnosprawnych do zaspokajania własnych emocjonalnych potrzeb i wpisywanie ich w schematy relacji z innymi ludźmi (jako ich ekwiwalent lub zastępstwo). To także myślenie o tych osobach jak o niesamodzielnych „podopiecznych”, wymagających jakoby dla swego „dobra” stałej troski oraz kontroli i, dla tegoż „dobra”, całkowicie pozbawianych autonomii. Podobnym sentymentalno-paternalistycznym zabiegom często towarzyszy edypalizacja, która przejawia się w projektowaniu na nienormatywny podmiot własnych wewnętrznych konfliktów, a tym samym rozgrywaniu edypalnych popędów cudzym kosztem (stawiany w pozycji „podopiecznego” niepełnosprawny miałby więc sprzyjać opiekunowi w uświadamianiu sobie jego relacji rodzinnej, wpisanej w trójkąt mama – tata – ja). Owe schematy społeczne łączą niepełnosprawność z atrybutami, które nadaje się jej „z zewnątrz”, co infantyлізуje dotkniętych nią ludzi i umieszcza ich w sytuacji podrzędnej wobec jakiegoś „autorytetu”. W mikroskali może nim być opiekun, poszukujący w niepełnosprawnych swego odzwierciedlenia oraz realizujący tak swe libidalne intencje. W makroskali będą to mechanizmy kulturowej normy, poprzez które manifestuje się instytucjonalna władza nad jednostką.

W *Wielorybie* wszystkie sceniczne wydarzenia rozgrywają się przestrzeni swoistej walki, w której stawką jest podmiotowość nienormatywnego istnienia. To walka twórców spektaklu z kulturowym dziedzictwem, symbolicznymi nawykami, stereotypami, a przede wszystkim z samymi sobą – o stworzenie możliwie wolnej od przemocy relacji z niepełnosprawnym mentorem. Owe zmagania realizują się w toku nieustannych prób i błędów, w trakcie których testuje się różne sposoby kontaktu, mające za zadanie „oddać głos” pogrążonemu w afazji Globiszowi-Wielorybowi. O skali trudności zamysłu świadczą najlepiej podejmowane przez Zuzę i Martę wieloetapowe poszukiwania, mimo ich wysiłków wciąż spełzające na niczym, co obie traktują najpierw z ironicznym dystansem, a następnie z rosnącą powagą. Ta zmiana podejścia oddaje zarazem zauważalną metodologiczną ewolucję w podejściu twórców do trwającego na scenie eksperymentu. Biegnie ona od parodystycznej polemiki z tradycją do coraz większego osobistego zaangażowania w projektowaną przez Rysovą autoterapię.



Nawiązywanie relacji z niepełnosprawnym rozpoczyna się w od sprawdzenia interpretacyjnych konwencji, w porządku których zwyczajowo ujmuje się nie-normatywność. Bohaterki krok po kroku demaskują ich nieadekwatność, uruchamiając i przewyciężając schematy „pomocowego” postępowania wobec Innego, a w istocie narzędzia symbolicznej przemocy. Odrzucają kolejno naiwny sentymentalizm, który towarzyszy naśladowaniu Greenpeace’owskiej akcji ratunkowej i stwarza okazję do napawania się własną dobrocią. Rezygnują też z dziecięcych piosenek czy pogadanek, które dają im paternalistyczną władzę nad Globiszem-Wielorybem, od momentu zezucia mu spodni stopniowo pozbawianego dorosłości. Świadomość nieskuteczności tego typu metod przynosi jednak refleksję nad koniecznością wypracowania nowych rozwiązań oraz towarzyszącą temu bezradność. Wyjścia z impasu szuka się w prowokowaniu bohatera do komunikacyjnej aktywności i podrzucaniu mu gotowych słów, fraz, całych kodów, poprzez które mógłby on zaistnieć w pojmowalnym dla otoczenia języku. Jak wtedy, kiedy za pośrednictwem Zuzy i Marty ocknięty z letargu Globisz-Wieloryb inicjuje „własną” opowieść – mimo podpowiadanych mu kwestii wciąż pozbawioną logicznego porządku i chromą artykulacyjnie. Kolejna próba angażuje szerszy wachlarz środków – niepełnosprawny bohater rysuje na kartce abstrakcyjne obrazki, których treść wyświetlana jest w głębi sceny – ale i one nie przybliżają bohaterkę do zrozumienia przekazu. W międzyczasie obie kobiety odwracają również społeczne role, by same wejść w sytuację zwierzęcia i dziecka, w czym ma im pomóc aktorskie wcielenie się w młodą rybkę z dubbingowanej kiedyś przez Globisza bajki – *Gdzie jest Nemo?* (aktor podkładał w niej głos ojca tytułowego błazenka). Takie przypominanie Wielorybowi o jego dorosłym „morskim” wcieleniu ponownie okazuje się bezskuteczne.

Chcąc wyrwać bohatera z porządku wykluczenia, Zuza i Marta zasiadają z nim w końcu przy wspólnym stole i przeprowadzają stylizowany na „radio-wy” wywiad. Na poły wyskandowany, a na poły wygrany na harmonijce ustnej przekaz Globisza-Wieloryba zostaje przez nie symultanicznie „przetłumaczony” na słowa z *Notatek o skubaniu roli*, gdzie aktor wspomina o najważniejszych dla siebie kreacjach. Należy do nich wcielenie w Kaspara Hausera, uosabiającego Inność w jej najbardziej intensywnym wymiarze – jako doświadczenie dojmującego wydziedziczenia, osamotnienia, bezbronności wobec świata. Dla rozmawiającego z Olgą Katafiasz aktora jest to doznanie na wskroś uniwersalne, które pozwala zagrać rolę Hausera każdemu i zawsze, bez względu na warunki czy okoliczności („można to zrobić, mając nawet siedemdziesiąt lat”). W swym wpisanym w jazzową rytmikę „występie” Globisz-Wieloryb nie tylko wyrzuca z siebie frazy z wywiadu-rzeki („chciałbym zostać taki, jaki był kiedyś ktoś inny”), lecz na powrót wchodzi w pozycję „mentora” – tym razem jednak autoironicznie, jako „mistrz wyobcowania” („są takie fale, takie nawałnice i szkwały, które powodują, że ocean się cały oddziela ode mnie [...] i wtedy zostaje się z niczym. Jak gdyby woda rozstępowała się cudownie, a ja zosta-

ję w tym rozstępie, w piachu, pomiędzy ścianami wody. I nie mogę iść, bo nie mam nóg, bo nie jestem jebaną rybą. Bo jestem jebaną rybą. Po brzegi wypelnioną pustką”). Jego „scatująca” wokaliza, oparta na improwizowanym onomatopiecznym śpiewaniu, stanowi dla bohaterki impuls do uruchamiania w sobie własnej inności – przywoływania momentów, kiedy było się obcym wśród swoich.

Dla Zuzy, która odchodzi od stołu i siada na żółtej wersalce, inność wiąże się z tym, co macierzyńskie – z ciążą, porodem, położeniem, więzią z małym dzieckiem. Opowiadając o doświadczeniu bycia matką i zanurzając stopy w akwarium z rybkami, bohaterka uruchamia pamięć własnego wydziedziczenia, znalezienia się w sytuacji Globisza-Wieloryba. W spektaklu daje się ona czytać w podwójnym porządku znaczeń. Pierwszy niesie za sobą sensy „wyrzuconej na brzeg egzystencji” i odwołuje się do wyobcowania ciężarnej z jej dotychczasowego sposobu istnienia; do konieczności uczenia się życia na nowy sposób, już zawsze podwójny, swojo-obcy. Drugi jest rozliczeniem z obecną w kulturze opresyjną semantyzacją tego stanu, kiedy kobietę – przez wzgląd na jej ociążałe i zależne od pomocy innych ciało – nie tylko rozlicza się za estetyczną nienormatywność, lecz także deprecjonująco utożsamia z „wielorybem”. Zapewne dlatego po zejściu z wersalki Zuza śpiewa wywrotową „pieśń morskich ssaków”, w której wibrują tony nawiązujące do akustycznej komunikacji tych zwierząt; pogwizdywanie, piski, klikanie. „Song” jest afirmacją kobiecej inności, w sferze modulacji melodii zestrajając ze sobą to, co ludzkie i to, co nie-ludzkie; w sferze emocji – wyrażając matczyno-dziecięcą więź, gotowość stowarzyszenia się z otaczającym światem. Ciężące w stronę abstrakcji brzmienie nabiera ponadto destygmatyzującego wymiaru, które sprzyja przezwyciężaniu opresyjnych schematów myślenia, a także akceptacji nienormatywności. Wszystko, co w macierzyństwie tabuizowane i wyparte, zostaje w śpiewie Zuzy jednoznacznie dowartościowane – za relacyjność i podatność na tworzenie bliskości (świat podwodny to nie może być takie zupełne piekło, skoro wieloryby potrafią być dla siebie takie czułe).

Marta, która zajmuje na wersalce miejsce po Zuzie, swoje wyobcowanie wiąże z kolei z życiem wielkowiejskiej singielki – z brakiem nadającego się na związku partnera i zapracowaniem kolidującym z założeniem rodziny. Przywoływane przez nią momenty stawania się „wyrzuconym na brzeg ssakiem” dotyczą rozstań z kolejnymi mężczyznami, z których każdy zbyt szybko znajduje szczęście z inną. To także wejście w położenie mitycznego morskiego potwora, Wieloryba-Lewiatana, uznanego przez Biblię za stworzenie nieczyste, także ze względu na pograniczny istnieniowy status, na wpół rybi, na wpół gadzi (Marta, jesteś zajebistą rybą, jesteś jak Lewiatan, tylko lepsza. Chodzi o to, żeby połknąć jakiegoś delikwenta. Połykam go i przenoszę w jakieś miejsce, albo trawię, a wtedy on mięknie albo twardnieje i dorasta do roli męża, ojca). Podobną wewnętrzną sprzeczność uobecniają niedające się nijak uzgodnić egzystencjalno-bytowe



potrzeby bohaterki, a zwłaszcza niekoherentność pracy zawodowej z marzeniami o macierzyństwie.

W tych partiach przedstawienia sceniczna przestrzeń zdaje się przeobrażać adekwatnie do psychicznych stanów bohaterek. Fizycznej stałości scenograficznych elementów towarzyszą bowiem przesunięcia semantyczne – obłe, pluszowe kształty i spowijające je delikatnie pastelowe światło stają się kolejno innymi jeszcze, niż oceaniczne odmęty, dziedzinami wyobcowania i samotności. Podczas opowieści Zuzy zmieniają się one w metaforyczne wnętrza kobiecego ciała, w trakcie trwania monologu Marty kojarzą się natomiast z wielkomięską dżunglą, która skazuje na nomadyczność każdego, kto do niej trafi. Z uruchamianiem podobnych znaczeń zdaje się także korespondować kluczowy sceniczny rekwizyt – żółta wersalka, na której siadają obie bohaterki. Na pierwszy rzut oka narzuca ona stereotypowe wyobrażenie o psychoanalitycznej sesji na „kozetce u terapeuty”.

Ale ujawniając najbardziej skrywane słabości, Zuza i Marta nie przywołują wcale konwencjonalnej sytuacji terapii, w której pacjent chciałby cokolwiek przepracować. Przeciwnie, w trakcie zdawania sprawy z własnej obcości obie bohaterki są gotowe wyzbyć się pewności siebie i wystawić się na poznawczą bezradność, a nawet trwać w zaliczanych zwykle do psychopatologii stanach. Odnajdywanie innego w sobie i stawanie się Wielorybem jest w ich przypadku rezygnacją z pełni podmiotowych kompetencji, które tradycyjnie lokuje się w samokontroli, racjonalnym myśleniu, niedopuszczaniu do głosu tego, co nieprzewidywalne. Wiąże się ono z odrzuceniem prymatu świadomości na rzecz działania, które przestaje mieć tylko wymiar osobowy, lecz stanowi raczej spłot sił, gdzie to, co rozumowe, współwystępuje z afektami i perceptami uwolnionymi od wymogu znaczenia. Zamiast dążyć do zrozumienia niedostępnych logice treści, Zuza i Marta porzucają normalizujące ich życie nawyki i podejmują ryzyko funkcjonowania na krawędzi swojskości i obcości. Eksperymentują ze swą dotychczasową społeczno-kulturową tożsamością, która – również na drodze wokalnych eksperymentów – ulega odkształceniu w kierunku odstępstwa od normy.

Przekłada się to w spektaklu na ostateczne porzucenie praktyk, które skutkowały dotąd symbolicznym zawłaszczaniem życia niepełnosprawnego bohatera. Towarzysząca Zuzie i Marcie niepewność oraz idąca w ślad za nią komunikacyjna nieprzejrzystość skutecznie uniemożliwiają im sprowadzanie Głobisa-Wieloryba do własnych wyobrażeń (same z sobą nie poradzimy sobie, a co dopiero z taką sytuacją). Wraz z rozpraszeniem sensu swych wypowiedzi, wykołajaniem języka, myleniem słów, a nawet nawiązywaniem do *stricte* nie-ludzkich dźwięków bohaterki zdają się stopniowo przezwyciężać nawyk reprezentacji Innego, jego infantylizowania czy edypalizacji. Takie wycofywanie się z pozycji normatywności pozwala najpierw dopuścić do głosu to, co w nich samych słabe i wykluczone, a następnie nawiązać równorzędną relację ze znajdu-

jącą się tuż obok „mniejszością”. Do wyznaczonego przez spektakl-terapię celu, jakim jest podmiotowość nienormatywnego istnienia, nie dochodzi się więc na drodze arbitralnego aktu – darowania komukolwiek statusu pełnowartościowej osoby. Osiąga się to poprzez odmówienie sobie prawa do bycia „na swoim miejscu” i do czucia się wyróżnionym w jakikolwiek sposób.

Pod takim warunkiem mówienie w czyimś imieniu zmienia się w przedstawieniu w respektowanie jego punktu widzenia, a następnie także w okazję do faktycznego z nim spotkania. Częściowo ma ono miejsce już podczas monologu Marty, której refleksjom nad brakiem istoty świata (zamiast głębi, mającego tylko powierzchnię) wtóruje rozumiejące i współczujące potakiwanie Globisza-Wieloryba. Bohater rozpoczyna tu zresztą własny „monolog”, konfrontując się bezpośrednio z najbardziej opresyjnym dlań kulturowym wyobrażeniem – paternalistycznym traktowaniem jego cielesnych potrzeb. W toku rwanego, alogicznego wywodu niespodziewanie ujawnia swą tabuizowaną seksualność, która wyraża się poprzez samodzielne zaspokajanie erotycznych uniesień. Chodzi o dopełnianie śpiewu kobiet imitującymi ekstazę wykrzyknieniami, a następnie umieszczanie w rzutniku rysunku z uabstrakcyjnym aktem masturbacji. Globisz-Wieloryb udowadnia tym samym, że niepełnosprawność nie likwiduje wcale wspólnych z „pełnosprawnymi” zachowań czy dążeń, domagając się ich analogicznego potraktowania. On sam nie reprezentuje zatem żadnej monolitycznej tożsamości, absolutnej Inności, która lokowałaby się na drugim biegunie tego, co swojskie i znane. Przeciwnie, całe jego istnienie – podobnie jak w przypadku Zuzy i Marty – jest splotem przeciwstawnych sobie własności: siły i słabości, większości i mniejszości, normatywności i nienormatywności. Jest składową różnorodnych, zmiennych w czasie czynników, która pozostaje otwarta na kolejne dopełnienia oraz tworzenie z innymi coraz to nowych więzi.

Rozumiana w ten sposób tożsamość nie stanowi ani niczego stałego, ani danego raz na zawsze. Powstaje w relacji, pomiędzy oddziaływującymi na siebie osobami, jako efekt ich wzajemnych negocjacji. Unaocznia to najbardziej proces konstruowania podmiotowości Globisza-Wieloryba, który zyskuje pod koniec spektaklu otwarcie już deziluzyjny wymiar, ujawniający tak własny przebieg, jak też etapy składowe. Jak wtedy, kiedy bohater angażuje Zuzę i Martę do wejścia w rolę jego widowni, wobec której może odgrywać swą normatywną seksualność, a tym samym również modelową dojrzałość i męskość. Demonstruje on, że żadna tożsamość nie jest esencjalna, ale ustanawiana z innymi, wobec innych oraz poprzez innych. Taka, pokazana wprost, relacyjność uniemożliwia konwencjonalną realizację tożsamościowego fantazmatu, w myśl którego bohater miałby się ukonstytuować jako stabilny podmiot, a z obu kobiet uczynić obiekt swego pragnienia. Nieostateczność jego sposobu istnienia potwierdza jeszcze przywołana przez Zuzę i Martę anegdota o żonie Krzysztofa Globisza, Agnieszce, która żartem z ich ulubionej filmowej komedii doprowadziła do przebudzenia niekomunikującego się po wylewie aktora. Po usłyszeniu znanej sobie filmowej sceny,

Globisz uśmiechnął się jak przed chorobą i zaczął powoli wracać do świata żywych. Za sprawą drugiej osoby, współsprawczyni procesu zdrowienia, swoistej akuszerki jego powrotnych „narodzin”.

„What would you do if I sang out of tune?” – śpiewa trójka bohaterów w finale spektaklu Rysowej, żegnając odpływającego w dal Globisza-Wieloryba. Pierwsza fraza piosenki Joe Cockera *With a little help from my friends* skupia w sobie właściwie wszystkie fundamentalne dla przedstawienia pytania o „fałszującą”, „niezestrojoną” ze społecznymi i kulturowymi normami, schematami i tradycjami „wielorybią” tożsamość, z całym jej bagażem naddatków i deficytów. Śpiewana wspólnie pieśń rymuje się poniekąd z otwierającymi spektakl technologicznymi dźwiękami, które w kontekście całego przedstawienia można odczytać także jako pulsowanie kardiogramu, urządzenia monitorującego funkcje życiowe płodu w łonie matki. Swym monotonnym rytmem punktuja one ontologiczne czytanie aktu narodzin – wykluczające z gruntu istnienie poza relacją, poza drugim, ale też unieważniające wszelkie hierarchie skłonne stopniować „ważność” czy „pełnowartościowość” istnienia. „Co byś zrobił, gdybym zaczął fałszować?” – pytają w finałowej piosence bohaterowie Globisza-Wieloryba, stawiając metaforyczne pytanie samym sobie i zostawiając z nim widzów. Jakąś odpowiedź niesie zawsze niepewna siebie egzystencja, którą odkrywamy również w nas samych, nie ze strachem już, lecz z nadzieją. Albo inaczej – pojmowana jako pasaż podmiotowości, miejsce niekończącego się spotkania, wymiany, korelacji. Jak w odczytanej w spektaklu na nowo scenie szekspirowskiego *The Globe*, przestrzeni ciągłego ruchu, wchodzenia i znikania.

### *LGBT roślin, jeśli by istniało, miałyby aż 9 liter*

O kontakt z tym, co nienormalne, pomijane i wykluczone, pytają również twórcy innego spektaklu Łąźni Nowej – *Ostatnich zwierząt* w reżyserii Magdy Szpecht. Spacer po Domu Utopii, przyteatralnym budynku-pasażu pełnym korytarzy-odnóg, ma stać się okazją spotkania ze światem przyrody, dalekim od antropocentrycznych stereotypów. Grupa artystów-performerów inicjuje je w postindustrialnej przestrzeni (starej szkolnej dyspozytorni), co pozwala oddegnąć się od sentymentalnych pokus i naiwnych „powrotów na łono natury”. Po przekroczeniu progu pomieszczenia widz może wybierać spośród proponowanych mu tras zwiedzania – sam decyduje, za którym z twórców-przewodników chciałby podążać. Od samego początku informuje się go jednak, że przez symultaniczność działań, toczących się w różnych salach, nie będzie w stanie ani obejrzeć wszystkiego, ani poznać objąć całości spektaklu. Ta dezorganizacja reguł odbioru jest pierwszym krokiem do projektowanej przez twórców zmiany

myślenia – do przemodelowania układu sił między ludzkim swoim i nie-ludzkim innym. W rozbitych na pięć działań spektaklu każdy z artystów na własny sposób podejmuje i rozwija programowe założenia *Ostatnich zwierząt* – poprzez zdawanie sprawy z zakresu gatunkowistycznych nadużyć, reinterpretację kluczowych dla hierarchicznego myślenia tradycji, eksperymentowanie z nieopresywnymi typami relacji między człowiekiem a zwierzęciem. Ich efekt jest zawsze nieprzewidywalny i dużej mierze zależy od interakcji z publicznością.

Zwracanie przez twórców uwagi na nomadyczność istnienia, które jest zawsze zmienne, wewnątrznie niejednorodne i uwikłane w sieć powiązań ze światem, rezonuje w spektaklu bodajże najmocniej. Opowiada o niej jeden z performansów – *Podstępny uwodziciel*, w którym aktorka, Ewa Nowakowska-Włodek, spleta taniec z wykładem o rozmnażaniu się roślin, wabiących niezbędne im do cyklu rozwojowego owady. W podświetlonym na czerwono pokoju – ni to kabinie *peep show*, ni to sali lekcyjnej – artystka najpierw sama kołysze się zmysłowo, a następnie grupuje swych widzów w wieloosobowe układy, które mają oddawać panujące w roślinnym świecie skomplikowane zależności. Przypadkowość i różnorodność tworzonych przez publiczność połączeń wyraża z kolei obecność w przyrodzie wariantywność reprodukcji (u danego gatunku rozmnażanie może być zarazem obojnacze, binarne, czwórkowe; płciowe i bezpłciowe), niemieszczącą się w żaden sposób w tradycyjnych dychotomicznych schematach.

Owo stawanie się dzięki innym oraz poprzez innych daje o sobie znać również w performansie Vali Tomasza Fołtyna *Sztuka kochania* – swoistej adoracji umieszczonego na środku sali futra z lisów. W trakcie trwania działania artysta przemieszcza się ku zawieszonym na krześle zwierzęcym szczątkom, kolejno czołgając się, sunąc i chodząc na czworakach, by wreszcie stanąć przy nich w pozycji wyprostowanej i rozpocząć swój transowy taniec. Jego ruch naśladuje etapy ewolucji człowieka, który, choć wyłania się ze zwierzęcia, chce je w sobie przekroczyć i zapomnieć o własnej nie-ludzkości. Przekłada się to w spektaklu na zmianę podejścia do martwych lisów – z początkowego widzenia w nich własnych krewnych po traktowanie ich futer jako fetyszy, czytelnych znaków uprzedmiotowienia natury. Ten jednoznaczny pesymizm performansu stale jednak uchyla jego muzyczna oprawa, w której elektroniczne „bity” płynnie przechodzą w brzmienie bijącego serca – i ludzkiego, i nie-ludzkiego. Dźwiękowy zestrój przywodzi bowiem na myśl nie tylko śmiertelne dla lisa polowanie, wyrażające się w przyspieszonym tętnie przerażonego zwierzęcia i ludzkim podnieceniu, ale też odwrotność antropocentrycznej hierarchii – wciąż możliwe tu jeszcze współistnienie i współdziałanie. Jedynie więc od widzów zależy, jak skończy się dla nich ta część *Ostatnich zwierząt*. Czy dołączą do tańczącego wokół lisów performerera jako triumfujący myśliwi, czy też już jako członkowie międzygatunkowej społeczności, pochylający się nad śmiercią kogoś bliskiego.

Zarówno *Wieloryb The Globe*, jak też *Ostatnie zwierzęta* uobecniają całą skalę trudności, jakie towarzyszą wchodzeniu w etyczne relacje z innymi. Z punk-

tu widzenia tradycyjnej kultury ich tworzenie byłoby wręcz historią potknięć, uchybień i błędów, skutkujących w najlepszym razie niepewnym spotkaniem, które nie niesie za sobą żadnych gwarancji przetrwania. Projektowane przez oba spektakle „ćwiczenia z empatii” działają jednak zawsze w mikroskali, zorientowane na oddolną, nie zaś odgórną emancypację wykluczonych. Zdecydowanie bliższy im jest model takiej społeczno-kulturowej zmiany, który dokonuje się procesualnie, poprzez edukację, nie zaś gwałtownie, poprzez rewolucję. Niezależnie więc od doraźności obu „robionych” w Łażni Nowej teatralnych eksperymentów jedno można o nich powiedzieć na pewno. Dawne szkolne warsztaty działają nieprzerwanie, każąc nam z uwagą przyglądać się produkowanej i praktykowanej tam wiedzy. Choćby dlatego, że, jak rzadko kiedy, łączy ona w sobie to, co poznawczo-intelektualne, z tym, co emocjonalne i etyczne.

#### Abstract

Exercices in empathy  
*Wieloryb The Globe* directed by Eva Rysova,  
*Ostatnie zwierzęta* directed by Magda Szpecht  
Teatr Łażnia Nowa in Kraków

The performances: *Wieloryb The Globe* and *Ostatnie zwierzęta* show the whole scale of difficulties that accompany the entering into ethical relationships with the Other. From the point of view of traditional culture, making them is a story of stumbles, mistakes and errors that result in an uncertain encounter at best. The “exercises in empathy” designed by these performances are oriented towards the bottom-up emancipation of the excluded beings, both human and non-human once. According to their creators, it is possible only through education, not through revolution.

#### Keywords:

disability, empathy, stawanie-się-innym, human-animal studies, becoming-the-other

#### Абстракт

Упражнения по эмпатии  
*Кит Глобус* реж. Эва Рысова,  
*Последние животные* реж. Магда Шпрехт  
Театр Лазня Нова в Кракове

Как *Кит Глобус*, так и *Последние животные* показывают весь масштаб проблем, которые сопутствуют вхождению в этические отношения с другими. С точки зрения традиционной культуры их создание было бы даже историей упущений, недочетов и ошибок, приводящих в лучшем случае к сомнительной встрече, которая не несет за собой никаких гарантий выживания. Проецируемые этими спектаклями «упражнения по эмпатии» всегда однако действуют в микромасштабе. Они ориентированы на эмансипацию исключенных снизу, не сверху. Гораздо ближе им модель такой социально-культурной перемены, которая совершается процессуально благодаря образовательной деятельности, а не происходит моментально путем революции.

#### Ключевые слова:

инвалидность, сопереживание, становление другими, исследования на людях и животных

