

WYKLUCZENI W TEATRZE

W wielu kulturach świata udział w teatralnym przedstawieniu wykluczał i degradował społecznie. W Indiach artyści zawsze byli zaliczani do najniższej kasty, śudrów. *Natjaśastra*, biblia teatru sanskryckiego, nazywana niekiedy piątą Wedą, kończy się przekleństwem artystów teatru przez mędrców. W starożytnym Rzymie każdy, kto decydował się wystąpić publicznie na scenie, tracił automatycznie wszelkie prawa obywatelskie i praktycznie przemieniał się w niewolnika¹. W feudalnej Japonii artyści teatru uchodzili za ludzi o najniższym statusie społecznym². W elżbietańskiej Anglii aktor bez możliwego protektora był wtrącany do lochów jako niebezpieczny włóczęga.

Osoby wykluczone bywały też bohaterami przedstawień teatralnych już w antycznej Grecji. W czasach współczesnych teatr bywa używany jako skuteczne narzędzie do walki z kulturą marginalizacją i wykluczaniem. Z bogatych dziejów teatru światowego wybrałem kilka przykładów, które — moim zdaniem — dobrze ilustrują różne sposoby wykluczania w teatrze oraz włączania poprzez teatr.

GRECKA TRAGEDIA

AULETA I AULETKA: WYKLUCZENI Z DEMOKRACJI

Przedstawienie w ateńskim Teatrze Dionizosa nie mogło się obyć bez aulety.³ Muzyk występował zwykle w uroczystym kostiumie, prawdopodobnie zajmował na orkestrze centralne miejsce, towarzyszył swoją grą wszystkim tańcom i pieśniom chóru, a także melorecytantom i ariom głównych aktorów. Grał na aulosie, czyli parze piszczałek wykonywanych najczęściej z trzciny lub kości, a brzmiących jak dzisiejszy obój. Umieszczenie dwóch rur w ustach blokowało mowę, wykluczając muzyka z grona obywateli. Główną prerogatywą wolnourodzonych mieszkańców Aten (oczywiście płci męskiej) była bowiem swoboda wypowiedzi. Zachowane świadectwa sugerują, że w V wieku przed Chrystusem na aulosie grywali głównie członkowie wąskiej elity, którym nie

¹ Szczegółowe analizy statusu rzymskiego aktora przedstawiłem w: Kocur, 2005, 419-474.

² Wiele informacji na ten temat można znaleźć w monografiach Estery Żeromskiej (2010) i Igi Rutkowskiej (2015).

³ Obszerna dyskusja zachowanych świadectw w: Wilson, 2002; 1999.

groziła społeczna degradacja z powodu blokady ust, albo osoby z urodzenia pozbawione wszelkich praw, na przykład niewolnice. Auleci i auletki muzykowali nie tylko podczas każdego przedstawienia teatralnego, lecz również w trakcie większości rytuałów i sławnych uct. Paradoksalnie Ateny świętowały demokrację przy dźwiękach instrumentu, który odbierał mowę i wykluczał z udziału w demokracji.

CHÓR: WYKLUCZENI Z AKCJI

Teatr grecki prawdopodobnie narodził się z występów chórowych (Kocur, 2013, 365-411). Chóry dominowały w przedstawieniach, także w sztukach Eurypidesa. Choć w tragediach bohaterzy ginęli pokotem, żaden poeta — jak żartował Sokrates — nie odważył się ukatrupić chóru. Chór trwał na orchesterze, pełniąc wiele istotnych funkcji, ale w akcji udziału nie brał. W 32 zachowanych tragediach choreuci wcielali się 7 razy w starców (*Persowie, Agamemnon, Antygona, Król Edyp, Edyp w Kolonos, Alkestis i Oszałaly Herkules*), 12 razy w kobiety (*Siedmiu przeciw Tebom, Błagalnice, Trachinki, Elektra, Medea, Hippolytos, Andromacha, Błagalnice, Trojanki, Orestes, Ifigenia w Aulidzie, Bachantki*), 6 razy w niewolnice (*Ofiarnice, Hekuba, Ifigenia w kraju Taurów, Ion, Helena, Fenicjanki*), 2 razy w boginie (*Eumenidy, Prometeusz*), a jeśli w mężczyzn, to głównie w załogantów statków, dzieci czy strażników (*Ajas, Filoktet, Dzieci Heraklesa, Resos*). Arystoteles nie wymienia chóru w sławnej definicji tragedii (*Poetyka* 1444b21 i nast.).

Wykluczenie chóru z akcji sztuki wydaje się równie paradoksalne, co wykluczenie aulety ze świata przedstawienia. Chór zwracał się do głównych bohaterów tragedii niejako w imieniu polis, czyli wspólnoty widzów zasiadających na widowni (Gould, 1996). Dziwić więc musi, że Ateńscy delegowali do świata przedstawienia głównie starców, młode kobiety i niewolnice. Na orchesterze arystokraci w rodzaju Agamemnona, Edypa czy Medei zdecydowanie zawieszali funkcjonowanie demokracji. Chór miał przede wszystkim uważnie słuchać i reagować na wydarzenia we właściwy sposób, czyli najczęściej wybuchami emocji. Choreuci musieli też pięknie wyglądać. Wiele malowideł na wazach sugeruje używanie w teatrze bogatych i kolorowych kostiumów. Dumni obywatele polis rozsławiali Ateny poprzez widowiskowe tańce oraz śpiewy starców i kobiet, często z obcych krajów.

KASANDRA: WYKLUCZONA Z PROFESJI

Pośród scenicznych postaci szczególnie wymownym przykładem osoby wykluczonej jest wieszczka Kasandra. Przewidziała zagładę Troi, ale nikt jej nie uwierzył z powodu klątwy Apolla. Butna córka Priama odrzuciła amory boga, choć to on wcześniej obdarzył ją darem widzenia przyszłości. Kasandra doznała więc swoistego wykluczenia z profesji. Musiała mówić prawdę, której

nikt nie słuchał. Mściwy bóg sprawił, że dar stał się przekleństwem. Paradoksalnie, prawdziwość wizji wykluczała Kasandrę spośród wiarygodnych wieszczów.

W *Agamemnonie*⁴ Ajschylosa, pierwszej części trylogii *Oresteja*, Kasandra zostaje zredukowana do łupu wojennego. Sam król Agamemnon przywozi ją spod Troi jako brankę. Jego żona, Klitajmestra, pod koniec sztuki z zazdrości morduje wieszczkę. Wcześniej jednak, w rozmowie z chórem, Kasandra doznaje serii poetyckich, szaleńczych wizji — zarówno z przyszłości, jak i przeszłości. W finale brawurowej roli Kasandra przytomnieje, rozpoznaje swą ostateczną klęskę: za wrotami palacu czeka ją śmierć. Aktor jeszcze na orkestrze zrzuca kostium wieszczki i wkracza do palacu, czyli do budowli *skene*, *ogłocoony* z roli. Sam, na oczach widzów wyklucza się z gry. W *skene* nałoży kostium i maskę kolejnej postaci w sztuce.

Po latach nawiązał do tej sceny Eurypides. W jego *Trojankach*, pośród kobiet czekających na deportację, pojawia się również Kasandra. Biega i wieści, choć nikt jej nie słucha. Traci od tego rozum. W finale krótkiej sceny zdziera święte insygnia wieszczki.

Kasandra Ajschylosa to modelowy przykład podwójnego wykluczenia z profesji: wieszczka obdarzona przeklętym darem przez boga to w finale sceny także aktor zrzucający kostium. Praktyka teatralna wzmacnia przekaz fabuły w brawurowej roli, rzadko dziś niestety rozumianej przez inscenizatorów *Oresteji*. Eurypides skomplikował wykluczenie Kasandry, odbierając jej rozum.

IO: WYKLUCZONA Z LUDZI

W tragedii *Prometeusz spętany*⁵, przypisywanej Ajschylosowi, bogowie pastwią się nad młodą kobietą. Io została wykluczona z ludzkiej wspólnoty, bo była cnotliwa. Nie uległa amorom boga, podobnie jak Kasandra. Io odmówiła seksu samemu Zeusowi. I choć do zdrady nie doszło, Hera, boska żona Zeusa, wściekła z zazdrości i własnej niemocy — bo przecież mężowi nie mogła się postawić — okrutnie ukarała niewinną dziewczynę. Przemieniła ją w jałówkę i wysłała za nią gza, żeby nieszczęsną kąsał i pędził po świecie. Skacząc i wyjąc z bólu Io-jałówka dociera do Kaukazu, gdzie z kolei cierpi tytan Prometeusz, przykuty do skały z rozkazu Zeusa. Prometeusz zna przyszłość. Dlatego się nie buntuje. Zgodnie z przepowiednią ma cierpieć, aż pojawi się wybawiciel. Gdyby sam pęta zerwał, zaprzeczyłby słuszności przepowiedni i podważył własne kompetencje.

Prometeusz ulega błaganiom Io-jałówki i wyjawia, co ją czeka. To jedna z bardziej niezwykłych scen w antycznej tragedii. Tytan wyrzuca z siebie rytmiczne kaskady monologu, a dziewczyna zamieniona w jałówkę tańczy do tej swoistej muzyki, wijąc się po orkestrze z bólu, jakby

⁴ Klasyczne wydanie greckiego tekstu *Agamemnona* z przekładem na angielski i obszernym komentarzem w: Frankele, 1950. Najnowsza edycja greckiego tekstu w: West, 1990.

⁵ Grecki tekst z obszernym komentarzem w: Griffith, 1983. Najnowsza edycja greckiego tekstu w: West, 1990.

ćwiczyła własny los. Prometeusz w niezwykłym finale sceny radzi kobiecie wypełnić, co jej przeznaczono — sugeruje więc, że mogłaby też własnego losu nie wybierać... Tytan ujawnia szczeliny w totalitarnym kosmosie Zeusa. Na końcu swej tulaczki Io-jałówka, „dotknięta” tylko przez Zeusa, gdzieś na pustyni urodzi syna i nazwie go Dotyk. On nie wróci do Grecji. Zignoruje Olimp i władzę Zeusa. Być może na pustyni odnajdzie nowego boga, niewidzialnego.

Wykluczenie Io spośród ludzi zaowocuje dzieworództwem, narodzinami...syna bożego. Los cierpiącej dziewczyny, sprowadzonej przez greckich bogów do ciała podatnego na rany, zapowiada nie tylko chrześcijaństwo i ukrzyżowanie, ale też jest metaforą każdej molestowanej kobiety.

AJAS: WYKLUCZONY Z ROZUMNYCH

Pośród Greków okupujących przez dziesięć lat Troję największymi wojownikami byli uwielbiany przez bogów Achilles i potężnie zbudowany Ajas. Po śmierci Achillesa Ajas był pewien, że to jemu greccy wodzowie przyznają sławną zbroję Achillesa, wykutą na Olimpie przez boskiego kowala Hefajstosa. Podczas sądu nad zbroją bardziej elokwentny okazał się jednak Odyseusz i przejął skarb.

Sofokles rozpoczyna tragedię *Ajas* w wieczór po sądzie nad złotą zbroją Achillesa. Na orchestrę wkracza pochylony do ziemi Odyseusz. Tropi zagadkowego mordercę trzody. Na dachu *skene* objawia się Atena. Wyjawia Odyseuszowi, że to Ajas pozabijał zwierzęta. Chęłpi się nawet, że to ona zesłała na wielkiego wojownika szaleństwo, żeby ratować ulubionych przez bogów wodzów, także Odysa. Ajas, rozżalony na Greków po sądzie nad zbroją, postanowił zemścić się i zamordować wszystkich wodzów podczas snu. Atena zesłała więc na niego oblęd. Ajas zarżnął zwierzęta, bo wziął je za wodzów. Okrutna Atena ukazuje też Odyseuszowi spektakularne efekty boskiej interwencji. Na orchestrę wtaczany jest podest z Ajasem pośród martwych ciał baranów i krów. Wciąż w oblędzie wódz dziękuje Atenie za pomoc w zemście.

Atenę widok ten śmieszy, Odysa przeraża tak, że zarzuca nawet bogini bezsensowne okrucieństwo. Tymczasem Ajas powraca do zmysłów. Dochodzi do niego, że po raz kolejny został poniżony, tym razem przez bogów. Postanawia się zabić. Kłamie jednak, że tego nie uczyni. Oblęd, zesłany przez boginię, wykluczył wprawdzie dumnego żołnierza z istot rozumnych wbrew jego woli, ale nie uwolnił go od odpowiedzialności za własne czyny. Ajas ostatecznie popelnia samobójstwo. Jednak to nie bogowie wykluczyli go ze wspólnoty Greków. Zesłanie oblędu było konsekwencją decyzji Ajasa o wymordowaniu współtowarzyszy. Pelen pychy wódz wykluczył sam siebie. Nie potrafił zaakceptować wyroku sądu, utracił kontakt z rzeczywistością.

FILOKTET: WYKLUCZONY ZE ZDROWYCH

W drodze pod Troję sławny grecki łucznik Filoktet został ukąszony w nogę przez węża. Ropiejąca rana nie chciała się goić. Do tego straszliwie śmierdziała. Cierpiący łucznik dzień i noc wydawał z siebie dzikie jęki i wrzaski. Żeglowanie z nim na pokładzie stało się nieznośne. Odyseusz podstępem wysadził więc Filokteta na bezludnej wyspie Lemnos. Zostawił mu tylko sławny łuk Heraklesa, żeby biedak nie zginął z głodu. Potem przez dziesięć lat Grecy bezskutecznie oblegali Troję, niewiele myśląc o bolejącym łuczniku, wegetującym samotnie na wyspie. Wreszcie trojański wieszcz, pojmany przypadkiem, zdradził greckim wodzom przepowiednię, wedle której bez Filokteta nigdy Troi nie zdobędą. Odyseusz i Neoptolemos, syn Achillesa, udali się zatem na Lemnos. Od ich wylądowania na wyspie rozpoczyna się tragedia *Ajas* Sofoklesa.

Filoktet, pozbawiony ludzkiego towarzystwa, został zredukowany do dzikiego zwierzęcia. Wciąż wyje z bólu, a z jego rany cieknie ropa. Przebiegły Odyseusz chce podstępem ściągnąć Filokteta pod Troję. Szlachetny Neoptolemos, choć ma wątpliwości, godzi się wziąć udział w manipulacji. Kłamie Filoktetowi, że uciekł spod Troi. Filoktet w emocjonalnych eksplozjach opisuje swą heroiczną walkę o przetrwanie. Kiedy ma nagły atak bólu, powierza sławny łuk synowi Achillesa. Neoptolemos nie potrafi dłużej klamać, wyjawia nieszczęśnikowi całą prawdę. To oczywiście unicestwia misterny plan Odyseusza. Filoktet nawet próbuje się zabić, skacząc z klifu — w ostatniej chwili chwytają go żeglarze, czyli członkowie chóru. Wtedy do akcji wkracza sam Herakles. Bez jego interwencji Grecy pewnie nigdy by Troi nie zdobyli. Nieśmiertelny heros przybywa z Olimpu i rozkazuje Filoktetowi płynąć pod Troję. Obiecuje sprowadzić tam samego Asklepiosa, żeby wyleczył ranę.

Wykluczony przez chorobę zostanie przywrócony do społeczności tylko dlatego, że tak zdecydowali bogowie. Dziś wielu Ajasów nie ma takiego szczęścia. Cierpią „niewidzialni” na swoich „bezludnych wyspach”.

ORESTES: WYKLUCZONY PRZEZ ZBRODNIĘ

Orestes, syn Agamemnona i Klitajmestry, zemścił się na mordercach swego ojca, zabijając matkę i jej kochanka. Homer w *Odysei* (1, 29 i nast., 298 i nast.; 3, 303 i nast.) sugeruje, że za swój czyn Orestes zdobył wielką sławę. Nikt mu nie wypominał matkobójstwa. W V wieku przed Chrystusem mit Orestesa uległ jednak radykalnym przemianom i komplikacjom. Ajschylos dedykował nawet matkobójcy całą trylogię, *Oresteję*. W pierwszej tragedii z tego cyklu, *Agamemnonie*, tytułowy bohater wraca spod Troi do domu i zostaje zamordowany przez własną żonę i jej kochanka. Jego syn, Orestes, przebywa wówczas na wygnaniu. Pojawia się dopiero na początku drugiej tragedii, *Ofiarnic*. Wraca do domu ukradkiem, wraz z milczącym przyjacielem Pyladesem, by

na rozkaz boga Apollona pomścić śmierć ojca. Elektra, siostra Orestesa, nie odgrywa w intrydze większej roli. W finale sztuki Orestes morduje matkę i jej kochanka. W trzeciej części trylogii, *Eumenidach*, matkobójcę ścigają Erynie, chtoniczne boginie karzące ludzi za przelanie własnej krwi. W finale sztuki Atena ustanawia sąd nad Orestesem. Oskarżają go Erynie, a broni Apollon. Ateńczycy oddają równą ilość głosów za uwolnieniem i za skazaniem matkobójcy. Atena rozstrzyga wyrok na korzyść Orestesa.

W *Elektrze* Sofoklesa siostra asystuje bratu podczas mordowania matki, natomiast w *Elektrze* Eurypidesa Orestes staje się wręcz bezwolnym narzędziem mordu w rękach opętanej zemstą Elektry, wspólnie wbijają miecz. Potem oboje cierpią w konwulsjach wyrzutów sumienia. Pojawiają się też Erynie. W tragedii *Orestes* Eurypidesa sprawy ulegają kolejnym komplikacjom. Erynie stają się wyobrażonymi fantazmatami w umyśle matkobójcy, dręczonego wyrzutami. Wykluczenie zostało uwewnętrznione. Nic dziwnego, że w elżbietańskiej Anglii postać Orestesa zainspirowała Szekspira do stworzenia Hamleta, wykluczonego przez samo tylko myślenie o zbrodni.

TEATR CHRZEŚCIJAŃSKI

JEZUS: BÓG WYKLUCZONY Z BOSKOŚCI

Okolo roku 973 angielscy mnisi i mniszki ujednoliciли życie monastyczne na wyspie (Por. Kocur, 2010, 42-46). Swoje zalecenia opublikowali w dokumencie *Prawidłowa jednomyślność mnichów i zakonnic narodu angielskiego*⁶. Tam też znalazły się najwcześniejsze opisy performansów religijnych, które już wkrótce zainspirowały narodziny teatru. Do najbardziej przejmujących należały zapewne *Tenebrae*, „Ciemności” (Por. Kocur, 2010, 83-84). Podczas nocnych oficjów w Wielki Czwartek, Piątek i Sobotę gaszono w kościele wszystkie świece, jedna po drugiej. W pełnym mroku — kiedy całkiem wygasło światło Chrystusowe — rozlegał się czysty głos chłopców: *Kyrie eleison* (*Panie zmiłuj się!*). Po długiej i złowieszczej ciszy dwaj inni chłopcy intonowali: *Christe eleison* (*Chryste, zmiłuj się!*). Po kolejnej przerwie dwaj następni intonowali: *Domine misere nobis* (*Panie, zmiłuj się nad nami!*). Wreszcie wszyscy mnisi wybuchali: *Christus Dominus factus est oboediens usque ad mortem* (*Chrystus Pan stał się posłuszny aż do śmierci!*).

Nawoływanie Jezusa w pustym i mrocznym kościele powtarzano trzykrotnie. Bóg nie odpowiadał, bo żeby umrzeć na krzyżu musiał wyzbyć z własnej boskości. Przez trzy noce wszyscy obecni doznawali przejmującego braku Boga. Jezus, żeby spełnić swą misję do końca, sam musiał się wykluczyć z własnej boskości. To skandaliczne wydarzenie było też tematem najslawniejszego performansu liturgicznego, *Nawiedzenia Grobu* (Por. Kocur, 2010, 96-103). Tuż przed świtem

⁶ Tekst łaciński ze staroangielskimi glossami w: Kornexl, 1993. Tekst łaciński w: Symons, 1953.

w nocy z soboty na niedzielę jeden z mnichów nakładał albę i zasiadał w pobliżu wielkanocnego grobu. Trzej inni, odziani w kapy i z kadzidłami w dłoniach, krążyli po kościele, przedstawiając trzy kobiety podążające do grobu, żeby namaścić ciało martwego Jezusa. U grobu witał je jednak mnich w albie, reprezentujący anioła, i oznajmiał, że grób jest pusty, bo Chrystus zmartwychwstał. Mnisi w kapach na dowód demonstrowali wszystkim całun bez ciała. Dzwony były i każdy radował się *triumfem naszego Króla*.

W chrześcijańskim performansie liturgicznym główną rolę odgrywał Bóg, który najpierw sam się wykluczał z własnej boskości, a potem z własnej cielesności. Nieobecność i pustka odgrywały w tym niezwykłym „teatrze” role fundamentalne, uzmysławiając wszystkim uczestnikom obrzędu głębszy sens realnej obecności Boga wśród ludzi i w historii ludzkości. Wykluczenie z własnej boskości zapowiadało zmartwychwstanie, ostateczne wkluczenie.

MARIA MAGDALENA: WYKLUCZONA NA WŁASNE ŻYCZENIE

Pośród wielu fascynujących postaci, które zaludniają wczesny teatr chrześcijański, Maria Magdalena należy do najciekawszych. Zachowało się wiele wersji jej żywota, występuje w wielu performansach, począwszy od Nawiedzenia Grobu aż po sztuki jej tylko dedykowane. Szczególny przykład takiej sztuki, wymagający wyjątkowo bogatej inscenizacji, zachował się na rękopisie *Digby 133* (fol. 95r-145r), przechowywanym obecnie w oksfordzkiej Bodleian Library⁷ (Por. Kocur, 2012, 201-248). *Maria Magdalena* zawiera ponad pięćdziesiąt ról mówionych, a inscenizacja wymaga dziewiętnastu odrębnych mansjonów, w tym jednego ruchomego, czyli statku, otwierających się niebios, a także wieży piekła i pogańskiej świątyni palonych w spektakularnych popisach pirotechniki.

Maria Magdalena doświadcza w tej sztuce gruntowych przemian, podobnie jak wiele innych kluczowych osób dramatu: Cyrus, Łazarz, Jezus czy lud Marsylii. Jednak tylko ona realizuje cały model chrześcijańskiej transformacji, składającej się z trzech głównych etapów: (1) Bóg zstępuje na ziemię, żeby stać się człowiekiem — Jezusem, (2) Jezus opróżnia się z Boskości, by móc umrzeć na krzyżu, (3) po śmierci Jezus zmartwychwstaje i łączy się ponownie z Bogiem.

Maria, córka Cyrusa, potężnego władcy na zamku Magdalen w Betanii, po śmierci ukochanego ojca ulega pokusom i ztraca się w rozpuście. Przed ostatecznym upadkiem ratuje ją Dobry Anioł. Nawrócona spotyka Jezusa. Obmywa mu stopy. To na jej prośbę Jezus wskrzesi Łazarza, brata Marii Magdaleny. Po śmierci Jezusa Maria wraz z dwoma innymi kobietami jest świadkiem Zmartwychwstania, o czym informuje apostołów. Ona też spotyka na drodze Ogrodnika, duchowy wizerunek Jezusa przemienionego w Boga. Nic dziwnego, że anioł Rafael mianuje Marię

⁷ Tekst sztuki w: Baker, Murphy i Hall, 1982, 24-95; faksymilia manuskryptu w: Baker i Murphy, 1976.

świętą apostołką. Musi opuścić ojczyznę i rodzinę, by nawracać. W Marsylii Maria Magdalena nawraca pogańskiego króla. Wreszcie wygłasza skróconą wersję Kazania na Górze i odchodzi do dzikiej pustelni. Tam przez trzydzieści lat żyje w odosobnieniu, jedząc tylko mannę, którą jej przynoszą anioły z niebios. Na koniec wstępuje do nieba.

W przypadku Marii Magdaleny każde kolejne wykluczenie to źródło nowej transformacji. Gdyby nie uciekła do karczmy, a potem pijana nie pobiegła do altanki na spotkanie z kochankiem, być może nigdy nie pojawiłby się przed nią Dobry Anioł. Upadek poprzedzał i prowokował nawrócenie. Gdyby nie oddaliła się do pustelni, być może nie doświadczyłaby wniebowstąpienia. Wykluczenie może więc okazać się źródłem kluczowej transformacji, choć w chrześcijańskim kosmosie najważniejsze przemiany nie dokonują się z inicjatywy samego człowieka, ale mocy zewnętrznych, tu reprezentowanych przez anioły. Nie ma więc gwarancji, że po każdym upadku nastąpi nawrócenie, po każdym odosobnieniu wniebowstąpienie, a po wykluczeniu wkluczenie.

TEATR ELŻBIETAŃSKI

AKTORZY-DZIECI: WYKLUCZENI Z WŁASNEJ PŁCI

W ateńskim Teatrze Dionizosa wszystkie role żeńskie wykonywali mężczyźni. Nie zachowały się jednak żadne informacje o udziale dzieci w przedstawieniach. Młodzi chłopcy zaludnili sceny dopiero w epoce elżbietańskiej. Chłopcy nie tylko czeladnikowali w londyńskich teatrach profesjonalnych (Zob. Kathman, 2005), ale też byli angażowani do zespołów składających się z samych dzieci, niekiedy bardzo młodych. W roku 1599 do Children of Paul's należeli siedmioletni Thomas Ravenscroft i trzynastoletni John Tomkins, natomiast rok później dziesięcioletni Salomon Pavy i trzynastoletni Nathan Field zostali członkami Children of the Chapel (Lamb, 2009, 3).

Aktorzy elżbietańscy, inaczej niż greccy, nie występowali w maskach. Chłopcy w rolach dziewczyn i młodych kobiet mieli na sobie często bogate kostiumy, ale ich twarze były obnażone. Widzowie przypuszczalnie nie mieli problemów z postrzeganiem chłopców w żeńskich kostiumach jako postaci kobiecych (Por. Orgel, 1989). Publiczny transwesecytyzm był jednak piętnowany przez kaznodziejów i moralistów jako sprzeczny z zakazami Biblii. Sądząc po zachowanych sztukach dziecięcy i młodzieńczy aktorzy musieli być bardzo dobrzy. Powierzano im wszak wielce ambitne i trudne role żeńskie. Z przykład może posłużyć Rozalinda w *Jak nam się podoba* Szekspira, rola wyjątkowo duża i trudna. Młody aktor najpierw przeistaczał się w Rozalindę, potem Rozalinda przebierała się w Ganimeda, aby wreszcie przebrana za Ganimeda Rozalinda udawała... Rozalindę. Niektórzy kaznodzieje oskarżali chłopców o paradowanie po Londynie w kobiecych strojach. Wcielanie się w osoby płci odmiennej z pewnością destabilizowało tożsamość

wielu młodych artystów. Wykluczenie z własnej plci mogło też dzieci demoralizować. Chłopiec z twarzą dziecka w bogatym kostiumie niewiasty mógł prowokować bardzo różne skojarzenia erotyczne. Stephen Orgel jeden z rozdziałów w książce *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England* zatytułował znamiennie: *The performance of desire (Spektakl pożądania)*.

TEATR BUTOH

TATSUMI HIJIKATA: WYKLUCZENIE JAKO ŹRÓDŁO SZTUKI⁸

Tatsumi Hijikata (1928-1986), człowiek który zapoczątkował butō, urodził się w prowincjonalnym Tōhoku, na północnych rubieżach wyspy Honsiu, jako szósty syn i dziesiąte dziecko z jedenastorga rodzeństwa. Jego rodzice pracowali na roli i prowadzili sklepik z makaronem. Region Tōhoku należał wówczas do wyjątkowo zacofanych, a lokalny dialekt rutynowo wyśmiewano. W jednym z późniejszych tekstów Hijikata wspominał, że na jego wsi wszyscy musieli ciężko pracować w polu i trzyletnie dzieci często zostawiano same w domu przywiązane do palika. *Ich ciała nie należały do nich* — wspominał Hijikata po latach. *Wiele się od tych niemowlaków nauczyłem*. Jemu samemu wiodło się lepiej, bo mocowano go za nogę do kosza z jedzeniem. *Tōboku jest wszędzie*, powtarzał w wywiadach, *to mrok, który przenika cały świat*. W jednym z esejów napisał, że zawsze utożsamiał się z kopanym i bitym psem.

Wykluczenie stało się głównym źródłem i tematem wynalezionej przez Hijikatę *tańca ciemności, ankoku butō*. Zadebiutował w roku 1958 przedstawieniem *Konjiki (Zakazane kolory)* i od razu wywołał skandal. Tytuł spektaklu pochodził z powieści Yukio Mishimy, poświęconej miłości homoseksualnej, upostaciowionej w spektaklu przez żywego kurczaka, który w finale zginął. Po tym spektaklu Hijikata został usunięty z Japońskiego Towarzystwa Tańca Nowoczesnego. Manifestem artystycznym tancerza stało się przedstawienie *Tatsumi Hijikata i Japończycy: Bunt ciała* (1968). Hijikata zawsze postrzegał siebie w opozycji do rodaków, sprzeciwiał się tradycyjnym autorytetom i konwencjom.

W tekście, opublikowanym w 1969 roku, Hijikata wyjaśniał, że w jego ciele żyje wciąż starsza siostra i co najmniej dwa razy dziennie wydaje z siebie przejmujące dźwięki. Dziewczyna zmarła jako prostytutka, sprzedana przez rodziców. Przed występem Hijikata zstępował w głąbiny swego umysłu, żeby tam spotkać zmarłą. To ona potem poruszała jego ciało. W tańcu chciał wciąż *na*

⁸ Korzystałem z angielskich przekładów tekstów Hihijaty, opublikowanych w specjalnym wydaniu pisma „The Drama Review”, T165 (Spring 2000). Por. też: Baird, 2012; Pastuszek, 2014.

nowo umierać, sprawiać by zmarli mogli raz jeszcze odegrać własną śmierć w całości. Szukał też inspiracji w chorobie. W 1972 roku odbyła się premiera głośniejszej *Historii ospy*.

Tatsumi Hijikata, wykluczony z własnego ciała, pod koniec życia ubierał się jak kobieta i używał tylko żeńskich końcówek czasowników. Przestał też występować. Powtarzał, że ciągle tańczy, ale teraz tego już nie widać.

POLSKI TEATR ZAGŁADY

AKROPOLIS: WYKLUCZENI Z ŻYWYCH

10 października 1962 roku w Teatrze Laboratorium „13 Rzędów”, wtedy jeszcze w Opolu, odbyła się premiera sztuki *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii młodego Jerzego Grotowskiego (Zob. Kocur, 2015). Wydarzenie to proklamowało *teatr ubogi*, niezwyklej projekt artystyczny mnichów teatralnych, którzy w odosobnieniu zgłębiali tajniki sztuki. Efekt ich monastycznej pracy porażał. Grotowski i scenograf Józef Szajna, więzień Auschwitz, przemienili Katedrę Wawelską w obóz zagłady, a aniołów, homerowych herosów, postaci z Biblii i pomniki nagrobne w więźniów Oświęcimia. Procesja wielkanocna pod wodzą Salwatora w inscenizacji Grotowskiego szła radośnie do krematorium.

W sztuce Wyspiańskiego status postaci jest ambiwalentny, nie są ani żywi ani martwi. U Grotowskiego owa ambiwalencja nabiera wymiaru historycznego. Więźniowie obozu zagłady również byli wykluczeni z żywych, choć wciąż nie byli martwi. Podczas spektaklu aktorzy zabudowują przestrzeń, w której przebywają wspólnie z publicznością, bezsensowną konstrukcją z zardzewiałych rur i drutów. Przesuwają się blisko widzów, niemal ich dotykają, ale też zdają się publiczności nie dostrzegać. Widzowie, wykluczeni ze świata przedstawienia, w którym właśnie przebywają, są redukowani do wojerystów, wścibskich klientów pornograficznego spektaklu zagłady. Aktorzy-więźniowie sami, bez żadnych strażników, realizują projekt samozagłady (Zob. Niziołek, 2013).

Wykluczeni z żywych umierają wciąż na nowo i wciąż bezsensownie, to polskie demony, które nawet dzisiaj nie dają nam spokoju.

UMARŁA KLASA: WYKLUCZENI Z MARTWYCH

Tadeusz Kantor (1915-1990), po serii awangardowych eksperymentów, odkrył potęgę i realność pamięci. W *Umarłej klasie* (1975) urządził swoisty seans spirytystyczny i sprowadził z zaświatów zmarłych, żeby raz jeszcze wzięli udział w lekcji. Ożywieni starcy w wąskich ławkach szkolnych spotkali samych siebie w postaci *narosli*, manekinów z ich dziecięcymi twarzami. Szaman Kantor, obecny przez cały seans na scenie, dyrygował autorytarnie całym wydarzeniem.

Widziałem przed laty *Umarłą klasę* w sali Reduty, krakowskiego klubu sportowego. Amfiteatralna widownia piętrzyła się z trzech stron wokół sceny, ograniczonej tylko sznurkiem. Starsza pani chciała sobie skrócić drogę do wolnego miejsca w jednym z dolnych rzędów i podniosła sznurek, żeby przejść bokiem sceny. Kantor to zauważył. Ryknął na nieszczęsną potężnym głosem: „Co pani wyprawia! Won!” Starsza pani zaczęła się cofać, roztrzęsiona i niemalże sparaliżowana, a Kantor tymczasem sunął niebłaganie w jej kierunku z obłędem na twarzy. Umknęła w ostatniej chwili.

W połowie przedstawienia zza ściany zaczęły dobiegać dźwięki radia. Kantor gwałtownym gestem zatrzymał aktorów. Palcem wskazywał kierunek, z którego dochodziło radio. Po chwili wrzasnął: „Zgaś to radio!” Użył też chyba określenia uchodzącego powszechnie za obraźliwe. Aktorzy dołączyli. Wszyscy krzyczeli. Wreszcie reżyser władczyim gestem nakazał ciszę. Radio wciąż grało. Kantor stanowczym krokiem przeciął salę i zniknął na zapleczu. Cała widownia wstrzymała oddech. W ciszy rozległ się najpierw huk, potem wrzask, a na koniec radio ucichło. Kantor wrócił i polecił kontynuować przedstawienie.

Utrata kontroli nad własnym dziełem przerażała Kantora. Sztukę utożsamiał z życiem. Chciał przechytrzyć śmierć. Sprowadzał zmarłych do teatru, żeby śmierć urealnić i oswoić. Seanse spirytystyczne traktował z najwyższą powagą. W kolejnym przedstawieniu, zatytułowanym *Wielopole*, *Wielopole* (1980), przywrócił do życia własnych krewnych. Teatr Śmierci Tadeusza Kantora (Zob. Kantor, 2004, t. 2) urealniał zmarłych i na czas seansu wykluczał ich spośród martwych. Polski artysta testował ostateczne granice wykluczenia w teatrze. Sprowadzając zmarłych w ciała aktorów, wykluczył artystów spośród żywych. Wtargnięcie realnego widza na scenę zakłócałoby magiczne procedury kultu opętania.

PRZECIWI WYKLUCZANIU

AUGUSTO BOAL: TEATR UCISNIONYCH

Augusto Boal (1931-2009), brazylijski reżyser, pisarz i aktywista, od początku traktował teatr jako narzędzie transformacji. W Nowym Jorku studiował teatr epicki Bertolda Brechta i techniki aktorskie Konstantego Stanisławskiego. Po studiach pracował jako reżyser w Teatro de Arena w São Paulo. Jego brechtowskie inscenizacje, zaangażowane społecznie, budziły kontrowersje. Jako pierwszy reżyserował dramaty brazylijskie. Po przejęciu władzy przez wojskową juntę w roku 1964 intelektualiści utracili swobodę wypowiedzi. Osoby co bardziej niewygodne były szykanowane, a nawet mordowane. W roku 1971 tajna policja zgarnęła Boala z ulicy. W więzieniu był torturowany. Zmuszony do emigracji, tułał się po Ameryce Południowej i ostatecznie osiadł

w Argentynie. Tam po hiszpańsku napisał swój głośny manifest *Teatro do oprimido, Teatr uciśnionych*. Książka ukazała się w Buenos Aires w 1973 roku.

Boal utożsamiał sztukę z życiem. Opracował specjalne gry dla aktorów i nie-aktorów (Por. Boal, 2002; Schutzman i Cohen-Cruz, 1994). Dzieci z brazylijskich faweli, odgrywając lekarzy i prawników, mogły sobie uświadomić prowizoryczność i przypadkowość własnego wykluczenia. Gry i ćwiczenia teatralne dostarczały technik skutecznych także w życiu codziennym. Były to techniki transformacji. Ujawniały działanie mechanizmów opresji, które nie tylko produkowały ludzi wykluczonych, ale też wmawiały im, że są bezsilni, że sami niczego nie będą w stanie zmienić, nawet siebie.

Augusto Boal zainicjował i zainspirował wiele projektów przeciw wykluczaniu osób z powodów społecznych, ideologicznych, rasowych, politycznych, seksualnych czy ekonomicznych. *Każdy człowiek jest teatrem* — powtarzał — *W każdym z nas współistnieją aktor i widz*. *Teatr uciśnionych* prowokował uczestników do świadomego testowania siebie i rzeczywistości po to, by ostatecznie siebie i świat zmienić (Zob. Fritz, 2011).

UWAGI KOŃCOWE

Krótki zarys różnorodnych wątków wykluczania w teatrze to bardzo subiektywna mapa drogowa problemów i sugestii do dalszych studiów. Mam nadzieję, że takie prace powstaną. Teatr to unikalne laboratorium, gdzie można testować i modelować ludzkie zachowania.

Literatura:

- Baird, Bruce; 2012, *Tatsumi Hijikata and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Baker, Donald C. i Murphy John L. (red.); 1976, *The Digby plays: Fascimiles of the Plays on Bodley Mss. Rigby 133 and E Museo 160*, Leeds: University of Leeds.
- Baker, Donald C., Murphy John L. i Hall Louis B. (red.); 1982, *The Late Medieval Religious Plays of Boolean Mss. Rigby 133 and E Museo 160*, London: Oxford University Press.
- Boal, Augusto; 1973, *Teatro do oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor (po angielsku: *Theatre of the Oppressed*; 1979, transl. C.A. i M.-O. McBride, New York: Urizon Books, London: Pluto Press).
- Boal, Augusto; 2002, *Games for Actors and Non-Actors*, transl. A. Jackson, II wydanie, London/New York: Routledge.
- Fraenkel, Eduard (red.); 1950, *Aeschylus, Agamemnon*, 3 tomy, Oxford: Clarendon.
- Gould, John M.; 1996, *Tragedy and collective experience*, w: M.S. Silk (red.), *Tragedy and the Tragic: Greek Tragedy and Beyond*, Oxford: Clarendon, ss. 217-243.
- Fritz, Birgit; 2011, *InExActArt: Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten*, Stuttgart: *ibidem* Verlag.

- Griffiths, Mark (red.); 1983, *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kantor, Tadeusz; 2004, *Pisma*, 3 tomy, Wrocław: Ossolineum, Kraków: Cricoteka.
- Kathman, David; 2005, *How Old Were Shakespeare's Boy Actors?*, „*Shakespeare Survey*”, 58, ss. 220-46
- Kocur, Mirosław; 2005, *We władzy teatru: Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kocur, Mirosław; 2010, *Drugie narodziny teatru: Performanse anglosaskich mnichów*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kocur, Mirosław; 2012, *Teatr bez teatru: Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Kocur, Mirosław; 2013, *Teatr źródeł (Złota Seria Uniwersytetu Wrocławskiego)*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kocur, Mirosław; 2015, *Theatre as a Rhizome of Echoes: The Case Study of Acropolis*, w: V. Darian, M. Braun, J. Bindernagel i M. Kocur (red.), *Die Praxis der/des Echo: Zum Theater des Widerfalls*, Frankfurt am Main: Peter Lang, ss. 47-61.
- Kornexl, Lucia; 1993, *Die „Regularis Concordia” und ihre altenglische Interlinearversion: Mit Einleitung und Kommentar*, w: *Müncher Universitäts-Schriften: Texte und Untersuchungen zur Englischen Philologie*, vol. 17, München: Wilhelm Fink.
- Lamb, Edel; 2009, *Performing Childhood in the Early Modern Theatre: The Children's Playing Companies*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Niziolek, Grzegorz; 2013, *Polski teatr zagłady*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Orgel, Stephen; 1989, *Nobody's Perfect, or Why Did the English Renaissance Stage Take Boys for Women?*, „*South Atlantic Quarterly*”, vol. 88, ss. 7-29.
- Orgel, Stephen; 1996, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pastuszek, Katarzyna Julia; 2014, *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego: Teatr ciała-w-kryzysie*, Kraków: Universitas.
- Rutkowska, Iga; 2015, *Boska obecność: O względności tekstu i rytuału w teatrze kabuki*, Kraków: Universitas.
- Schutzman, Mady i Cohen-Cruz, Jan (red.), *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*, London/New York: Routledge.
- Symons, Thomas (red.); 1953, *Regularis concordia angliae nationis monachorum sancimonialiumque / The Monastic Agreement of the Monks and Nuns of the English Nation (Nelson's Medieval Classics)*, London: Thomas Nelson and Sons Ltd.
- West, M.L. (red.), 1990, *Aeschyli Tragodiae cum incerto poetae Prometheo*, Stuttgart: Teubner.
- Wilson, Peter; 1999, *The *aulos* in Athens*, w: Simon Glodhill i Robin Osborne (red.), *Performance Culture in Athenian Democracy*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 96-124.
- Wilson, Peter; 2002, *The musicians among the actors*, w: Pat Sterling i Edith Hall (red.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 39-68.
- Żeromska, Estera; 2010, *Japoński teatr klasyczny: Korzenie i metamorfozy*, 2 tomy, Warszawa: Trio.