

WOJNA W TEATRZE — TEATR WOJNY. OD ZASADZKI DO PERFORMANSU

Strategia wojny polega na przebiegłości i stwarzaniu złudzeń. Dlatego, jeśli jesteś do czegoś zdolny, udawaj niezręcznego, jeśli jesteś aktywny, stwarzaj pozory bierności. Jeśli jesteś blisko, stwórz pozory dużej odległości, jeśli uwierzą, że jesteś daleko, znajdź się niespodziewanie blisko. Staraj się wprowadzić wroga w błąd, stwórz dezorganizację w jego armii i dopiero wtedy uderzaj.

Sun Tzu, *Sztuka wojny*

Wojna stanowiła temat dla teatru od czasów starożytnych. Wszystkie zachowane do naszych czasów teksty tragedii albo wprost opowiadają o wojnie, albo mówią o jej skutkach. Być może stało się tak dlatego, że najwięksi greccy tragicy mieli za sobą osobiste doświadczenia wojenne, a być może działo się tak z powodu roli, jaką teatr odgrywał w greckiej *polis*. Dla starożytnych był lekcją demokracji, w trakcie której, w bezpiecznych warunkach święta, dyskutowano o sprawach dla *polis* najważniejszych: wartościach, jakimi powinno się kierować w życiu; sprawiedliwości, a także o wojnie lub pokoju. Wszystkie zachowane i najczęściej pojawiające się do dziś na scenach dramaty z początków teatru mają wojnę za tło. Przykładem mogą być tu tragedie Ajshylosa. Na przykład *Personie* to opowieść o klęsce Persów pod Salaminą, oparta na wydarzeniach historycznych. *Siedmiu przeciw Tebom* natomiast mówi nie tyle o przebiegu samej wojny, co prezentuje dialogi Tebańczyków z ich królem Eteoklesem oraz opisy walczących po obu stronach. *Błagalnice* to opowieść o Danaidach, które znalazły schronienie w Argos przed niechcianymi małżeństwami, a którym — nawet mimo groźby wojny — mieszkańcy Argos zdecydowali się udzielić pomocy. W publicznej przestrzeni prezentowano i podawano pod dyskusję wartości etyczne, jakimi mogliby, czy też powinni kierować się obywatele (*Błagalnice*, *Siedmiu przeciw Tebom*), a także przypominano koszty własnych sukcesów (*Personie*). Podobnie rzecz się ma z najsłynniejszymi tragediami Sofoklesa. *Antygona* to ciąg dalszy historii z *Siedmiu przeciw Tebom*, *Elektra* opowiada historię rodziny Agamemnona — bohatera spod Troi (opisał ją także Eurypides) a *Ajas* przypomina walkę o schedę po Achillesie zabitym pod Troją. *Trojanki* Eurypidesa to opowieść o tragedii trojańskich kobiet po upadku miasta (Murray, 2018). Przy pomocy tych historii w kulturze europejskiej od wieków mówi się o wojnie jako zjawisku towarzyszącym ludziom. Przywołane

wyżej utwory powstały w czasie wojen perskich oraz Aten ze Spartą, łączyły więc opowieści mityczne z aktualnymi wydarzeniami i przeżyciami zarówno twórców, jak i widzów. Ajschylos był hoplitą, walczył w bitwie pod Maratonem i najprawdopodobniej także pod Salaminą (co opisał w *Persach*, gdzie okazywał współczucie zwyciężonym). Sofokles był natomiast jednym ze strategów i brał udział w tłumieniu buntu miasta Samos. Jeśli dodamy do tego, że teatr w Grecji zajmował się tematami ściśle politycznymi w najbardziej podstawowym sensie (czyli dotyczącymi zagadnień ustrojowych w polis), to możemy dostrzec, iż kwestia tak ważna dla polis, jak wojna, była przekazywana pod dyskusję obywatelom właśnie w formie artystycznego opracowania, poprzez przedstawienia teatralne. Opowiadanie o wojnie, o jej okrucieństwie i konsekwencjach, było więc dla obywateli, którzy być może nie brali w niej udziału, ale mogli o niej decydować, szkołą politycznego i etycznego podejścia do niej samej.

Najgorszą strategią jest atak na miasta
Sun Tzu, Sztuka wojny

Nie zachowała się do naszych czasów żadna z tragedii wielkiej trójki, która mówiłaby o najbardziej pobudzającej wyobraźnię potomnych wojnie czasów starożytnych — oblężeniu Troi. Aż do odnalezienia przez Heinricha Schliemanna w roku 1870 jej pozostałości nawet historycy starożytności uważali, iż miasto to istniało wyłącznie w twórczości Homera. Wśród innych tekstów starożytnych zachowała się natomiast pieśń greckiego poety Tyfidora zatytułowana *Zdobycie Troi* i do niej odwołam się, przypominając ostatnie chwile wojny oraz zasadzkę, dzięki której miasto w końcu zdobyto.

Minął już dziesiąty rok, a napięcie wojenne, niezaspokojone krwią, rosło u Trojan i Greków. Zabijaniem ludzi znużyły się włócznie, miecze nie błyszczały swoimi ostrzami, ucichł hałas napierśnika, pierścienie upręży popękały, a tkaniny rozpadły; tarcze nie mogły wytrzymać już pędu oszczepów, luk choć napięty, nie wypuszczał już szybkich strzał. I konie — niektóre stojące osobno przy pustym żłobie z żalośnie pochylonymi głowami — lamentowały nad swoimi współtowarzyszami, inne oplakiwały tęsknotę za zmarłymi woźnicami.¹

Ludzie walczący po obu stronach pod Troją byli tylko narzędziami bogów w ich walce, toteż rozstrzygnięcie podpowiedziała Achajom Atena.

Za radą bogini, jej sługa Epeius wykonał posąg gigantycznego konia, który był wrogiem Troi. (...) Dopasowawszy do siebie najszerze boki, wykonał wydrażony brzuch wielkości zakrzywionego statku. A szyję przymocował do rzeźbionej piersi i ozdobił fioletową grzywą złotem; a grzywa, powiewająca wysoko na łukowatej szyi, była

¹ Tłumaczenie własne, na podstawie tłumaczeń z języka angielskiego i francuskiego.

przymocowana do głowy grzebieniem opaski. W dwóch kręgach umieścił oczy przypominające klejnoty z morskiego berylu i krwistoczerwonego ametystu, i błyszcząca w nich podwójna barwa; oczy były czerwone i otoczone zielonymi klejnotami. W szczękach osadził białe rzędy szczerbatych zębów, chętnych do gryzienia końcówek dobrze skręconego wędzidla. I otworzył tajne drogi w potężnych chrapach, aby przez nozdrza płynęło życiodajne powietrze dla ukrywających się mężczyzn. Uszy umieścił na czubkach skroni, wysoko podniesione, zawsze gotowe oczekiwać dźwięku trąby. Grzbiet i boki dopasował do siebie i połączył z gładkim biodrem. Aż do ziemi ciągnął się powiewny ogon, podobny do winorośli obciążonej skręconymi frędzlami. A kopyta — choć przymus kazał im czekać — chętne byłyby je skierować do lotu, poruszały się na nakrapianych pęcinach. Kopyta nie były ze zwykłego brązu, ale pokryte lśniąco skorupami żółwia i ledwo dotykały ziemi. Umieścił w koniu także zakratowane drzwi i stylizowaną drabinę: tę, która niewidoczna, przymocowana po bokach, mogła przenosić achajską kompanię w tę i tamtą stronę; i drugą, rozłożoną, która może być dla nich ścieżką, dzięki której mogą pospieszyć w górę lub w dół. I przepasał konia na białej szyi i policzkach ogłowiem w fioletowe kwiaty i spiralami zniewalającej uzdy, inkrustowanej kością słoniową i polyskującej srebrem i brązem. A kiedy już przygotował całego wojowniczego konia, umieścił pod każdym kopytem koło o dobrych szprychach, aby ciągnięty po równinie, mógł być posłuszny wodzom.

Tak powstała najsłynniejsza w historii kultury śródziemnomorskiej zasadzka, czy też pułapka. Co zwraca uwagę w opisie konia trojańskiego, to fakt, że na plan pierwszy wydobyte są nie jego zalety militarne, ale te estetyczne. Opis Tyfidora nie jest opisem militarnego działania konia — wspomina zaledwie o drabinach, które pozwalają się poruszać po jego wnętrzu i na zewnątrz. O wiele precyzyjniejszy jest opis jego piękna, tak jakby to właśnie jego aspekt estetyczny miał być kluczowy dla całej operacji. Zachwyt na kształtem konia miał doprowadzić do planowanego przez Greków finału — zabrania posągu do miasta przez Trojan, by i inni mogli podziwiać rzeźbę. Powodzenie operacji zależało więc przede wszystkim od sprawczości wymiaru estetycznego. Kategoria piękna nie jest zwykle kojarzona z imaginariem wojny (czym innym jest estetyzacja jej przedstawień), lecz tu stała się głównym środkiem prowadzącym do zdobycia Troi; stała się kluczowym elementem zasadzki, w jaką wpadli obrońcy miasta.

Cel owej zasadzki był czysto militarny, więc warto przyjrzeć się, jak ludzie związani z wojskowością definiują zasadzkę oraz pułapkę. Polski teoretyk obronności Paweł Makowiec charakteryzuje tę pierwszą jako metodę walki, konkretniej: formę działań taktycznych (Makowiec, 2020). Dodaje także, że „zasadzka stanowi jedną z form (...) podczas prowadzenia obrony”, a rozmieszcza się je „na przewidywanych kierunkach podejścia przeciwnika, wykorzystując istniejące warunki terenowe umożliwiające skuteczne wykorzystanie środków ogniowych.” (Makowiec, 2010) Bardziej rozbudowany opis można znaleźć na stronie US Army Maneuvers Center of Excellence, gdzie zasadzka opisywana jest następująco:

Zasadzka to atak z zaskoczenia, z ukrytej pozycji na poruszający się lub tymczasowo nieruchomy cel. Może obejmować atak mający na celu zamknięcie i zniszczenie celu lub atak ogniowy. Zasadzka nie musi prowadzić do przechwycenia, ani do utrzymania terenu. Celem zasadzki jest zniszczenie lub nękanie sił wroga. Zasadzka łączy w sobie zalety obrony z zaletami ataku, pozwalając mniejszym siłom przy ograniczonych środkach na zniszczenie znacznie większych sił. (...) Zasadzki mogą być przeprowadzane jako niezależne operacje lub jako część większej operacji.

Podrzucenie Trojanom rzeźbionego konia nie całkiem mieści się w teoretycznych założeniach zasadzki, które nie przewidują dla przeciwnika aktywnej roli w powodzeniu zasadzki. Natomiast podstęp, dzięki któremu udało się zdobyć Troję zakładał, że obrońcy miasta zachowają się dokładnie tak, jak tego chcieli Grecy. Chodziło o to, by z całego wachlarza możliwości (np. złożenia konia bogom w ofierze na miejscu, zniszczenia go, pozostawienia go i obserwowania) Trojańczycy wybrali akurat taką, która będzie zgodna z planami oblegających. Ten aktywny wkład zbliża działanie Greków do zastawienia pułapki, w której wabikiem była drewniana rzeźba. To właśnie w pułapce osoba, przeciwko której jest wymierzona, uruchamia cały ciąg zdarzeń. Połączenie tych dwóch — pułapki i zasadzki — doprowadziło do sukcesu, czyli zdobycia miasta. Tym, co łączy oba działania jest możliwość wykorzystania ich przeciwko znacznie silniejszym, lepiej uzbrojonym siłom wroga. Obie charakterystyczne są też dla działań partyzanckich. Trzeba je przygotować, budując równoległą rzeczywistość, w której elementy świata codziennego, zwykłego, okazują się być czymś innym niż na pierwszy rzut oka się wydają. W ten sposób rzeczywistość teatru nałożyła się na tę wojenną.

Motyw wojny trojańskiej wraca w szekspirowskim dramacie, przedstawiającym najsłynniejszą teatralną pułapkę. W scenie pierwszego spotkania Hamleta z aktorami, deklamują oni opis ostatnich chwil króla Priama. To naprowadza Hamleta na pomysł własnej pułapki, wystawienia przed królewską parą „Zabójstwa Gonzagi”, które na potrzeby wieczoru nazwał „Łapką na myszy”.

Przez przerośnięcie. Przedstawia ona morderstwo dokonane w Wiedniu. Zamordowany książę nazywał się Gonzago, a jego żona Baptysta. Arcyszelmowska to sprawka, jak zaraz obaczymy. Ale co nam do tego? Wasza królewska mość i my wszyscy mamy spokojne sumienie, nie może nas to dotknąć. Niech się drapie, kto ma liszaj; nasza skóra zdrowa (Szekspir, 1909).

Teatralna pułapka miała na celu znalezienie potwierdzenia dla słów Ducha. Miała działać przez analogię motywów narracyjnych, które — funkcjonując w europejskiej kulturze — uruchamiały konteksty niewyrażone na scenie. Historia obejrzana na scenie miała wzbudzić uczucie zagrożenia u Króla i Królowej. Ich reakcja miała być odpowiedzią na pytanie, jak naprawdę odszedł ze świata ojciec Hamleta. Teatralny proces identyfikacji z postaciami, w który wierzył duń-

ski książę, miał pomóc mu dojść do prawdy. Podobnie jak w przypadku konia trojańskiego, estetyka i tworzenie rzeczywistości stały się jakby narzędziem w walce.

Przekonanie o skutecznym oddziaływaniu obejrzanego dramatu Hamlet odziedziczył po greckich filozofach, w szczególności po Arystotelesie opisującym kategorię katharsis. U starożytnych oglądanie wydarzeń na scenie miało przynieść ulgę duszy. Hamlet chciał swoją pułapką spowodować coś dokładnie przeciwnego — przedstawiając przed dworem historię zabójstwa przywołać niepokojące wspomnienie.

Philip Auslander zwraca uwagę, że katharsis — ta niezwykle istotna dla pojmowania greckiego teatru kategoria, zwykle wywodzona jest z Arystotelesowskiej *Poetyki* (VI, 2), gdzie mowa o „litości i trwodze”. Natomiast jego zdaniem o wiele precyzyjniej filozof wyjaśnił ową kategorię w *Polityce* (VIII, 7), gdzie jako przykład podaje oddziaływanie muzyki, która „wzbudza emocje w słuchaczu, lecz czyni to w taki sposób, że pozwala na bezpiecznie rozładować emocjonujące reakcje” (Auslander, 1997, 13). Auslander zauważa, że w *Polityce* Arystoteles przywołuje więcej emocji mogących doprowadzić do katharsis, niż jedynie litość i trwoga. Znajdują się tam też żal czy entuzjazm, lub stany uniesienia, co oznacza, iż to generalnie emocje mogą wywołać katharsis. Z tego też powodu bliższa jest mu psychoanalityczna wykładnia katharsis sformułowana przez T.J. Scheffa, dzięki której „można ponownie przeżyć i z tego powodu rozwiązać wcześniejsze bolesne doświadczenia, które nie zostały zakończone” (Scheff, 1979, 13).

Podobnie rzecz się ma z tematem wojny w greckich tragediach — obrazy wojny przedstawiane są w formie poetyckiej, która miała nie tylko przynieść twórcy nagrodę, ale także umożliwić widzom przeżycie katharsis. Twórca podstaw nowoczesnego myślenia o teatrze, wynikających z interpretacji dramatu greckiego, Friedrich Nietzsche wyjaśniał istotność tego oczyszczenia dla przemian umysłowości Greków. Zainteresowanie grecką tragedią Nietzschego wynikało między innymi z tego, że jego zdaniem to właśnie dzięki tragediom udało się starożytnym sublimować towarzyszącą ludziom przemoc w narracje teatralne, zamieniać rzeczywiste konflikty w opowieść o nich w sposób, który nie gloryfikował wojny (a nawet, jak w *Persach*, dopuszczał współczucie dla przeciwnika). Być może podejście Nietzschego wynikało z jego własnych doświadczeń z czasów wojny francusko-pruskiej, gdy — sam uczestnicząc w walkach — podejmował decyzje dotyczące książki, nad którą właśnie pracował. Jak wspominał w dopisanej kilkadziesiąt lat później „Próbie samokrytyki”:

Gdy przez Europę przetaczał się grzmot bitwy pod Wörth, szperacz i tropiciel zagadek (...) spisywał swe myśli o Grekach (...). Kilka tygodni później sam autor znalazł się pod murami Metz, ciągle jeszcze myślami przy znakach zapytania, jakie postawił nad rzekomą ‘radością’ Greków i greckiej sztuki, by wreszcie, w owym miesiącu największego napięcia, gdy w Wersalu radzono o pokoju, również z sobą zawrzeć pokój i wychodząc powoli

z nabytej podczas walk choroby ostatecznie zdecydować się na *Narodziłiny tragedii z ducha muzyki*” (Nietzsche, 1994, 15)

Według Nietzschego przejście od religii do sztuki, które przez późniejszych badaczy opisywane jest jako przejście od rytuału do teatru, pomogło starożytnym Grekom przezwyciężyć agresywną stronę ludzkiej natury, przez którą wybuchały wojny. „Bitwy z Persami stacza lud misteriów tragicznych, a znów lud, który prowadził te wojny, potrzebuje tragedii jako niezbędnego ozdrowieńczego napoju” (Nietzsche, 1994, 150).

Julian Young analizując tezy zawarte w *Narodziłinach tragedii* oraz w *Ludzkie, arcyłudzkie* podsumowuje ten wątek następująco: „Grecy z VIII wieku ‘przezwyciężyli’... lub w każdym razie zawalowali ‘terror’ i ‘horror’ istnienia i dali się uwieść do dalszego życia” (Young, 2010, 126). I dalej

Wysublimowana agresja była zatem tym, co stworzyło i podsycało kulturę Greków. Trwała lekcja, jaką Nietzsche wyciąga ze swoich refleksji na temat Greków, nie jest jedynie nauką, że nie da się wyeliminować z natury ludzkiej tego, co okrutne i gwałtowne, ale i tego nie powinien tego chcieć, ponieważ ‘człowiek... ma straszne możliwości, które uważane są za nieludzkie’ a w rzeczywistości to urodzajna gleba, z której jedynie wszystko, co ludzkie w uczuciach, czynach i dziełach może wzrastać”. ‘Szlachetne’ i ‘ludzkie’ — Nietzsche będzie podkreślał w swojej dojrzałości filozofia nie jest czymś wstrzykniętym do porządku naturalnego przez czynnik nadprzyrodzony, ale jest raczej przekierowaniem przez kulturę „krwawej bestii” w nas. Musimy chronić nasze ‘zło’ możliwości w imię ‘dobra’ (ibid., 141).

Celem greckiej sztuki nie było ukrywanie straszności życia ludzkiego, co potwierdza już twórczość Homera i zawarte w jego dziełach pełne okrucieństwa i śmierci historie wojenne. Young pisze, iż

Grecy nauczyli się „jak ‘uduchowić’ przemoc, jak znaleźć dla niej zastępczą formę wyrazu (...), nauczyli się ‘sublimować’ przemoc. (...) Ich wielkość polegała na tym, że im się (to) udało: nauczyli się ‘oczyszczać’ wołę przemocy, przemieniać ‘straszne’ w ‘szlachetne’, ‘szkodliwe’ w ‘pożyteczne’. (...) Święta dionizyjskie barbarzyńców, będące orgiami seksu i przemocy, które często obejmowały ofiary z ludzi, Grecy przekształcili we własne dionizyjskie święto. Było to święto tragiczne, ‘zabili’ swoich bohaterów nie pozbawiając ich życia, ale — jak to później ujął Nietzsche — ‘przez reprezentację’. Bardziej produktywnym sposobem przekształcenia przemocy było ‘współzawodnictwo’” (ibid., 140).

W ten sposób aegon teatralny w założeniach mógł, czy też miał na celu zapobiegać realnej przemocy, w tym także — dzięki wojennym historiom — wojnom. Równocześnie, jak wynika z psychoanalitycznej koncepcji, katharsis miało pomagać Grekom wspólnie przepracowywać traumy. Przez kolejne wieki dramaty starożytnych stanowiły kostium, który nakładano, by mówić o wojnie — niekoniecznie przeszłych, lecz także tych dziejących się ówczesnie. Liczne adaptacje

starożytnych tekstów do kontekstu współczesnego autorom ukazują siłę przekonania, iż teatr rzeczywiście jest w stanie sublimować przemoc oraz oczyszczać się z niej, lub też przynajmniej wpisywać własne doświadczenia i przemyślenia w to, co klasyczne. *Antygona* Jean Anouilha napisana w czasie II wojny światowej grana była w polskich teatrach zaraz po wojnie częściej niż pierwowzór Sofoklesa. Inspiracją dla jego adaptacji był widok czerwonych hitlerowskich plakatów propagandowych, na których przekonywano, że członkowie *Resistance* to nie Francuzi, ale „obcy” — głównie Żydzi i Polacy.

Słownictwo teatralne zagościło w tym wojskowym. Najbardziej znanym jest określenie „teatr działań wojennych”, które oznacza po prostu teren, na jakim prowadzone są operacje wojenne. Jednak dzięki pewnym formom działań podczas II wojny światowej słowo „teatr” nabrało innego znaczenia, bliższego powszechnemu.

Wróg nie powinien wiedzieć, w którym miejscu zamierzam wydać
bitwę. Jeśli tego nie wie, musi przygotować się na nią w wielu miejscach

Sun Tzu, Sztuka wojny

Do 22 listopada 1941 roku w trakcie kontrataków na siły brytyjskie pod Tobrukiem, wojskom generała Rommla udało się zniszczyć 530 czołgów, co stanowiło 85 procent brytyjskich maszyn w tamtym terenie. Równocześnie brytyjski wywiad nie doszacował liczbę niemieckich czołgów — zakładano, że jest ich 90, podczas gdy w rzeczywistości było ich 173 (Rowe, 2023, 202). Jeszcze zanim wraz z przybyciem Niemców do północnej Afryki przewaga w liczbie czołgów stała się tak widoczna, aliantom udało się w sposób dość szczególny zwiększyć liczbę ich własnych pojazdów. Stał za tym pracujący w brytyjskim wywiadzie podpułkownik Dudley Wrangler Clarke — żołnierz, artylerzysta, w cywilu prawnik, który pasjonował się teatrem. W 1941 został odkomenderowany do Kairu, gdzie miał się zająć przygotowaniem do kampanii afrykańskiej. Jego rola polegała na działaniach, których celem było zmylenie przeciwników. W tym celu wykonano kilka setek czołgów z gumy, z których każdy mieścił się w torbie na kije golfowe, działa artyleryjskie nie większe niż pudełko herbatników oraz ciężarówka wielkości skrzynki do amunicji. Nadmuchane były do rozmiarów naturalnych. Ponadto ludzie Clarka stworzyli fikcyjne drogi ze śladami kół i gąsienic. Wykorzystano również wielbłądy, które po pustyni ciągnęły za sobą brony. Ich zadaniem było wzbijanie tumanów piasku. W ten sposób tworzono wrażenie, że przemieszczają się w tamtym miejscu liczne wojska. Włoskie samoloty dopuszczano do przelotów nad tym obszarem, ale dzięki ogniom artyleryjskim wyłącznie na dużej wysokości, tak by zdjęcia były niezbyt precyzyjne (Brown, 2002, 49). Mistyfikacja ta miała sens tylko wtedy, gdy ktoś na nią patrzył. Właśnie dla widzów w samolotach zainscenizowano to przedstawienie. Używam tego terminu by

podkreślić pokrewieństwo działań Clarka w Afryce do sytuacji teatralnej, gdzie do samego jej istnienia potrzebne są dwie grupy, z których pierwsza zwana aktorami (czyli źródłowo: osobami działającymi) tworzy pewien rodzaj rzeczywistości, który przeznaczony jest, by partycypowały w nim (choćby jedynie przez patrzenie) osoby zwane widzami. Oczywiście cel wykreowania owej „rzeczywistości jakby” był inny od estetycznego, lecz przecież i to w teatrze XX wieku nie było nowością, by przypomnieć tylko awangardy z lat 20. i 30., które swoje cele — przynajmniej częściowo — lokowały poza dziedziną sztuki. Oddział Clarka stworzył coś więcej niż dotąd tradycyjnie pojmowaną „rzeczywistość jakby”. Stworzył — używając kilkadziesiąt lat późniejszych słów Richarda Schechnera — „inny rodzaj rzeczywistości”, która dla odbiorców była realnością. Takie myślenie współbrzmi z teoriami Nietzschego na temat powstania teatru. Analizując pradedramat, jakim w jego koncepcji były występy chóru, pisze, iż:

dla tego chóru Grek zbudował sobie rusztowania fikcyjnego stanu naturalnego i postawił na nich fikcyjne naturalne istoty. Tragedia wyrosła na tym fundamencie i z tego już powodu od początku była zwolniona z przykrego odzwierciedlania rzeczywistości. Nie jest to przy tym żaden dowolnie wyfantazjowany świat pomiędzy niebem a ziemią, raczej świat o tej samej realności i wiarygodności, jaką dla wierzącego Hellena posiadał Olimp ze swymi mieszkańcami (Nietzsche, 1994, 65).

Podobnie było w przypadku stworzonej przez Clarka „Operation Camilla”. Wykreowany inny rodzaj rzeczywistości był dla Włochów realny i wiarygodny, podobnie jak inne przejawy działań wojennych. Owa sugestia realności była tak skuteczna, że włoski dowodzący, zakładając tak ogromną przewagę sił brytyjskich, postanowił, bojąc się odcięcia od własnej armii, zamiast wycofać swoje wojska — o co chodziło Clarkowi — mocniej je ufortyfikować w tym samym miejscu.

Niecałkowite powodzenie jego pierwszej misji skłoniło Clarke’a do zmiany taktyki i sformułowania podstawowej zasady dywersyjnych mistyfikacji: nie jest ważne, by nieprzyjaciel myślał, tak jak chcesz, ale żeby robił to, czego chcesz. To były początki „Operacji Kaskada”, której celem — przy użyciu rekwizytów tworzących „inny rodzaj rzeczywistości” (atrap broni, jednostek, fałszywych informacji wywiadowczych, dokumentów) — nie było wprowadzenie w błąd, ale wpłynięcie na realność, tj. sytuację na froncie. Na przykład w czasie bitwy pod Al-Alamein w listopadzie 1942 roku ustawiono na pustyni dwa tysiące fałszywych czołgów, których „atakowi” towarzyszyły efekty pirotechniczne i dźwiękowe. Ten „atak” odniósł taki skutek, że Erwin Rommel sądził, iż Brytyjczycy zaatakują go od południa, a nie z północy. W jej rezultacie dowództwo Osi o niemal 40 procent przeceniło liczebność żołnierzy sprzymierzonych w Afryce. Stało się tak m.in. dlatego, że Clarke na dwa lata przed jej faktycznym zaistnieniem stworzył Special Air Force Brigade (słynne później SAS), której odbiorcami/widzami miały być wojska włoskie. Wystarczyło jedynie

dwóch żołnierzy przechadzających się po Kairze w mundurach fikcyjnej jednostki, by jej istnienie w rzeczywistości wojennej stało się realne. Clark zbudował pod Aleksandrią fałszywe lotnisko razem z bazą, zainscenizowane w najdrobniejszych szczegółach. Gdy dowódca Clarke'a, gen. Wavell zapytał, co warte są jego sztuczki, ten odparł: „Zgodnie z przechwyconymi dokumentami trzy dywizje, jedną brygadę pancerną i dwie eskadry lotnicze” (Levine, 2011, 16). Tyle wojska niemieckiego zostało przesunięte w rejon działania fikcyjnej SAS. Clark zdawał sobie sprawę, że gdy już rozpocznie się tworzyć ów inny rodzaj rzeczywistości, nie można z niego nigdy zrezygnować. Tylko dzięki trwałej grze można było uwiarygodnić ową realność; rzeczywistość świata wykreowanego musiała — podobnie jak w teatrze — być pełna i trwała². Podobne myślenie teatralne doprowadziło go do jeszcze jednej konkluzji. Przeciwnikowi nie wolno podawać całej treści mistyfikacji. Musi zostać ona podzielona na wiele drobnych i wiarygodnych elementów, które dopiero on sam, w wyniku własnej pracy umysłowej, złoży sobie w spójną całość. Podobnie o „montażu w głowie widza” mówił Jerzy Grotowski, tłumacząc zmiany narracyjne w swoich przedstawieniach. Rzeczywistość przedstawiona miała być bardziej wiarygodna, kiedy to widz sam, na podstawie tego co zobaczył, wytworzy własne sensy spektaklu.

Kiedy sytuacja w Afryce została wyjaśniona, fałszywa armia Clarke'a została wykorzystana w Wielkiej Brytanii, gdzie wzięła udział w przygotowaniach do D-Day. Taktykę Clarka zastosowano w operacji wprowadzania w błąd Niemców co do faktycznego miejsca utworzenia drugiego frontu. Autorem kryptonimu operacji był sam Churchill, który podczas konferencji w Teheranie przekonywał Stalina, że strategiczna mistyfikacja uda się tylko wtedy, gdy wezmą w niej udział wszyscy alianci. Użył argumentu, że w czasie wojny prawda jest tak cenna, że musi ją ochronić kłamstwo. Koncepcję Clarka rozwinął podwładny generała Montgomery'ego major David Strange ways, który napisał scenariusz mistyfikacji w ramach operacji „Bodyguard”. Wyszedł z założenia, że Niemcy nie dadzą się wprowadzić w błąd polegając jedynie na doniesieniach własnych agentów, lecz trzeba stworzyć materialne podstawy przekazywanych do Rzeszy raportów. Owe materialne podstawy (które można by nazwać scenografią) powinny być równie przekonujące widziane zarówno z powietrza (rozpoznanie lotnicze), jak i z ziemi (szpieczy). W tym celu otoczono tajemnicą przygotowania w południowo-zachodniej Anglii i stworzono równoległą realność w południowo-wschodniej części wyspy. Skala operacji wymagała stworzenia monumentalnej inscenizacji oraz zaangażowania najlepszych aktorów, których obecność stanowiła kolejny etap uwiarygodnienia realności świata przedstawionego Niemcom. Dlatego do odegrania ról

² Zdają się tego nie pamiętać obecnie wojska rosyjskie, które próbując optycznie zwiększyć liczebność swoich samolotów malują ich sylwetki na lotniskach. Iluzja zostaje natychmiast zburzona, ponieważ na tych namalowanych samolotach parkują prawdziwe maszyny.

używano na różnych etapach prawdziwych postaci: króla Jerzego VI, samego Montgomery'ego czy głównego protagonistę — amerykańskiego generała Georga S. Pattona. W liście do przyjaciela ten ostatni tak oceniał swój występ: „Odbyłem wiele interesujących podróży, w czasie kiedy służyłem jako wabik w mistyfikacji dla niemieckich dywizji. Wierzę, że moje pojawienie się tam miało znaczny skutek”(Levine, 2011, 229).

Częścią „Bodyguard” była operacja „Fortitude”, sugerująca, że inwazja rozpocznie się na południu Europy („Fortitude South”, podlegająca Montgomery'emu) lub w Norwegii („Fortitude North”). Ponownie użyto w niej sztucznej armii Clarke'a. Tym razem stała się ona amerykańską armią duchów — FUSAG (First United States Army Group), podlegającą właśnie Pattonowi, który wcielił się w rolę siebie samego. W Szkocji stworzono natomiast fikcyjną Brytyjską Czwartą Armię. Patton wraz ze swoim nieprawdziwym sztabem zarządzał nieistniejącą armią, wysyłał szyfrowane rozkazy i kontaktował z podległymi mu siłami, składającymi się z radiooperatora i kilku performerów, zdolnych odegrać przewidziane dla nich role, oraz jeździł przemawiać do prawdziwych dywizji, które również weszły w skład jego armii. Jej wyposażenie składało się z atrap barek desantowych zgrupowanych u ujścia Tamizy, wykonanych z opiętych płótnem stalowych szkieletów, równie prawdziwych samolotów oraz gumowych, nadmuchiwanym czolgów Shermann, które przenoszono z miejsca na miejsce pod osłoną nocy. Potem biegano ze specjalnymi rolkami, by samoloty zwiadowcze wroga dostrzegły ślady gąsienic, towarzyszące przemieszczaniu się. Mała grupa żołnierzy odgrywała rolę piechoty, a mistyfikacja szła tak daleko, że lokalne gazety publikowały sfabrykowane wiadomości, dotyczące obecności amerykańskich żołnierzy w okolicy (np. donoszące o ślubach z lokalnymi dziewczętami). Aktorzy odgrywali pijanych oficerów, którzy pod wpływem alkoholu wyjawiali w barach i domach publicznych „tajemnice wojskowe”. W tej mistyfikacji pamiętano wciąż o tym, by ten „inny rodzaj rzeczywistości” pozostawał maksymalnie klarowny zarówno dla wykonawców, jak i widzów. Dlatego — choć fikcyjne — role przypisane były na stałe, z jednej strony po to, by Niemcy nie połapali się na przykład, że ten sam radiooperator ma każdego dnia inny głos, oraz by sami aktorzy nie pogubili się w swoich rolach. Owo istnienie w równoległych światach było dość trudne dla wykonawców. O ile general Patton świetnie się bawił „grając Sarę Bernhard” wedle scenariusza napisanego dla niego, o tyle dla niektórych oficerów było to trudne (Levine, 2011, 229). Sam Patton bywał też znużony powtarzaniem tego samego przemówienia dla prawdziwych żołnierzy, w którym nieustannie wskazywał, że jego obecność w tym miejscu musi pozostać w tajemnicy, niejako prowokując podzielenie się tą wiadomością z otoczeniem. Pracujący przy Fortitude North pułkownik Roderik Macleod wspominał: „Ta atmosfera gry w udawanie, w jakiej żyliśmy, skutecznie wywoływała w nas specyficzne stany mentalne. Wraz z upływem czasu okazywało się, że trudno było nam oddzielić

świat realny od wyobrazonego. Uczucie, że Czwarta Armia rzeczywiście istnieje i trzyma niemieckich żołnierzy w stanie nieustannej gotowości powodowało, że sami prawie wierzyliśmy w tę rzeczywistość” (Levine, 2011, 221). Do opisanie swoich doświadczeń zarówno Macleod, jak i inni używają określenia „make-believe”, które można tłumaczyć na polski jako gra w udawanie. Ten sam termin pojawia się u Richarda Schechnera, gdy ten objaśnia filary, na jakich powstała performatyka (Performance Studies). Schechner zwraca uwagę, że jest to jednak specyficzny rodzaj gry, w której wiara w fikcyjność wydarzeń zostaje zawieszona, jak na przykład w zabawach dziecięcych. Sukces gry zależy od tego, czy grający wytworzą rzeczywistość wiarygodną, czy ich zabawa będzie skuteczna.

Najbardziej znanym przykładem takiego działania „make-believe” było wykorzystanie w celach dywersyjnych aktora będącego sobowtorem generała Montgomery’ego („Operacja Copperhead”). Falszywy Monty miał się pojawiać w różnych miejscach oddalonych od właściwych sił desantowych, by odciągnąć uwagę od tego, gdzie był i co robił ten prawdziwy. Przygotowania do tej pułapki przypominały pracę aktora nad rolą z najlepszej szkoły Stanisławskiego. Obaj „generałowie Montgomery” przez kilka dni mieszkali ze sobą; sobowtór oglądał Monty’ego w codziennych i prywatnych sytuacjach, tak by mógł go najbardziej wiarygodnie odegrać.

Tak wyglądał „teatr operacji wojennej” nowego typu. Okazał się bardzo skuteczny. Podważając granice między „kłamstwem” a rzeczywistością. Dowiódł, że „odgrywanie” może przynosić konkretne skutki. Strategiczne oszustwo z tym „pięknym oszustwem”, za co uważano teatr, miały jedną cechę wspólną: to sam przeciwnik, podobnie jak widz w dobrym spektaklu samodzielnie musi dojść do tego, co ma robić, bez świadomości jakimi środkami osiagają to wykonawcy. Żeby uwierzyć w oszustwo, budowa i montaż sensów muszą dokonać się w głowie odbiorcy, a nie na „scenie”. Narracja musi być tak prowadzona, by rzeczywistość była wynikiem pracy umysłu — takiej samej jak w rzeczywistości. Być może to właśnie performatywne podejście aliantów przyczyniło się do ich sukcesu w wojnie.

Droga od zasadzko-pułapki konia trojańskiego do wielkiej inscenizacji w czasie II wojny światowej polegała na stopniowym przenikaniu estetyki teatralności do rzeczywistości. W ten sposób zmienił się także po II Wojnie Światowej status teatru i jego strategii narracyjnych, które przestały być postrzegane jako „szlachetne” czy „piękne kłamstwo”. Zamiast tego stały się jedną ze skutecznych form działania.

Bibliografia

- Auslander, Philip; 1997, *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, London&New York: Routledge
- Brown, Antony Cave; 2002, *Bodyguard of Lies. The Extraordinary True Story Behind D-Day*, Guilford: The Lyons Press
- Levine, Joshua; 2011, *Operation Fortitude. The Story of the Spy Operation that Saved D-Day*, London: Collins
- Makowiec, Paweł; 2010, *Zasadzka w terenie zabudowanym. Studium taktyczne*; w: *Zeszyty Naukowe WSOWL Nr 1* (155), ss. 5-15
- Makowiec, Paweł; 2020, *Zasadzka w działaniach lekkiej piechoty*, Warszawa: Wydawnictwo Defence 24
- Murray, Glibert; 2018, *Eurypides i jego wiek*, Warszawa: Wyd. Kronos
- Nietzsche, Friedrich; 1994, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Kraków: Interesse
- Rowe, M.W.; 2023, *J.L. Austin. Philosopher and D-Day Intelligence Officer*, New York: Oxford University Press
- Scheff, Thomas J.; 1979, *Catharsis in Healing, Ritual and Drama*, Berkley: University of California Press
- Szekspir, Wiliam; 1909, *Hamlet*, przeł. Józef Paszkowski, Brody: W. Kornecki i K. Wojnar.
[https://pl.wikisource.org/wiki/Hamlet_\(Shakespeare,_tłum._Paszkowski,_1909\)/całość](https://pl.wikisource.org/wiki/Hamlet_(Shakespeare,_tłum._Paszkowski,_1909)/całość)
- Young, Julian; 2010, *Friedrich Nietzsche A Philosophical Biography*, New York: Cambridge University Press
https://www.moore.army.mil/Infantry/DoctrineSupplement/ATP3-21.8/chapter_08/CombatPatrols/ActionsontheObjective_Ambush/index.html