

TEKSTURA
Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy
tom 1 (6): 2015

<http://dx.doi.org/10.12775/Tek.2015.022>

Jan Karow

jan.karow@o2.pl



**KATEGORIA PŁCI W SPEKTAKLU *MURZYNI* JEANA GENETA
W REŻYSERII IGI GAŃCZARCYK
W TEATRZE POLSKIM IM. HIERONIMA KONIECZKI
W BYDGOSZCZY**

Traktując teatr jako przestrzeń komunikacji¹, każdą sceniczną obecność aktora można postrzegać jako niewerbalną wypowiedź w dyskursie wokół zagadnienia płci – nie sposób wyzbyć się swojej cielesności za kulisami; podobnie widz nie może jej zostawić w szatni. Patriarchalna ekskluzywność obecności mężczyzn na scenach starożytnej Grecji, teatru elżbietańskiego, japońskiego kabuki czy opery chińskiej bywa odczytywana jako przejaw ukrytej lub jawnej dominacji. Współcześnie kwestię płci (zarówno biologicznej, jak i kulturowej) podejmuje się w celu zwrócenia uwagi na kryzys i dekonstrukcję (po)nowoczesnej tożsamości, nieoczywistą kwestię kobiecości w kulturze lub prezentacji nowych oblicz płci kulturowej, związanych na przykład z wspólnotami LGBT czy *queer*. To właśnie przestrzenie teatrów okazują się częstokroć jednym z tych obszarów, w którym toczy się obecnie część najbardziej interesujących dyskusji w tym temacie; cielesność jest tam postrzegana jako niezwykle ciekawy temat, dający możliwość artystycznej i (szeroko rozumianej) politycznej wypowiedzi.

¹ I. Iwasiów, *Teatr, dramat, gender – wyznaczniki przestrzeni komunikacyjnej*, [w:] *Inna scena: kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2006.

Za kolejny głos w tej sprawie można uznać wyreżyserowaną przez Igę Gańczarczyk w bydgoskim Teatrze Polskim realizację dramatu Jeana Geneta *Murzyni*. Poprzez nowatorskie odczytanie tego rzadko obecnego na krajowych scenach tekstu, okazuje się ona z jednej strony spojrzeniem z innej perspektywy na wpisane weń kwestie rasowe, będąc równocześnie próbą krytycznej rekonstrukcji skomplikowanych relacji panujących wewnątrz ruchu feministycznego. Włączenie do repertuaru odczytanego w ten sposób francuskiego dramatu wpisuje się także w strategię nowej dyrekcji TPB, która zakłada częściowe wyjście zarówno poza sferę lokalną, jak i krajową:

Afryka w reżyserii Frąckowiaka zajmuje się europejskim spojrzeniem na tytułowy kontynent, *Thermidor* Przybyszewskiej, przygotowany przez Pawła Wodzińskiego, opowiada o Rewolucji Francuskiej (i rewolucjach w ogóle) bez odwoływania się do polskich kontekstów, *Detroit. Historia ręki* Wiktora Rubina to refleksja nad kondycją współczesnego kapitalizmu na przykładzie bankructwa amerykańskiej stolicy motoryzacji, a *Murzyni* Geneta w reżyserii Igi Gańczarczyk zajmują się kwestiami rasizmu i kolonializmu, i bliskością między nimi a kwestiami społecznej pozycji kobiet. Wszystko to zagadnienia globalne, a kiedy poszczególne spektakle odwołują się do konkretnych miejsc na świecie, to zwykle nie chodzi o Polskę. Rzeczywiście – wymóg, żeby polski teatr zajmował się przede wszystkim polskimi sprawami, bywa przejawem zbytniego skupienia na sobie².

Niejednoznaczność trochę zapomnianej postaci Geneta uświadamia już pobieżne zapoznanie się z jego rozpadającą się na dwie części biografią. Wychowany w sierocińcu, jako dziesięcioletni chłopiec został osadzony w domu poprawczym za drobne wykroczenia. W kolejnych latach podróżował po Europie, trudniąc się głównie działalnością przestępczą. Jak wielu podobnych mu kryminalistów, próbował uciec przed wymiarem sprawiedliwości, wstępując do legii cudzoziemskiej, z której po kilku miesiącach służby postanowił uciec. Powracając do Francji, jako dezterter i recydywista (łącznie ciążyło na nim dwadzieścia wyroków skazujących), trafił do więzienia, gdzie groziło mu dożywocie. Jednak to właśnie tam zaczął się rozwijać jego talent literacki, którego jednym z pierwszych przejawów był poemat *Skazany na śmierć* i pierwsza wersja dramatu *Pokojówki*. W roku 1948 grupa francuskich intelektualistów i artystów (pośród nich Jean-Paul Sartre, Louis Jouvet i Jean Cocteau) wystosowała petycję do prezydenta Republiki o ułaskawienie two-

² P. Schreiber, *Dwa teatry*, „Teatr” 2015, nr 4.

rzącego za kratami literata – została ona rozpatrzona pozytywnie. Od powrotu na wolność, czyli od 1949 roku, Genet poświęcił się pisaniu tekstów wyłącznie dla teatru lub z myślą o nim. Martin Esslin, pomysłodawca terminu „teatr absurdu”, zaklasyfikował go jako jednego z kilku jego twórców, John Louis Styan określił go jako spadkobiercę i kontynuatora idei teatru okrucieństwa Antonina Artauda oraz prawdopodobnie ostatniego przedstawiciela modernistycznego dramatu symbolicznego³, Jean-Paul Sartre widział w nim modelowy przykład reprezentanta swojej kształtującej się jeszcze filozofii egzystencjalnej⁴, natomiast Andrzej Falkiewicz odczytał jego postawę jako typową dla zjadliwego krytyka zastanej rzeczywistości społecznej⁵. Wydaje się, że wszystkie te określenia nie wykluczają się, wręcz przeciwnie – są wobec siebie komplementarne, oddając mnogość przeplatających się wzajemnie kluczy interpretacyjnych, jakie mogą być zastosowane do odczytania jego twórczości.

Murzyni (*Les Nègres*, 1958; w Polsce, jak dotychczas, jedna istotna, choć nie do końca udana realizacja⁶ – Teatr Ateneum w Warszawie, reż. Zygmunt Hübner, 1961 r.; ponadto dwie inscenizacje w szkołach teatralnych: w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi w reżyserii Zofii Petri i Michała Pawlickiego z 1971 roku oraz w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie w reżyserii Pawła Świąłka z 2014 r.), jeden z trzech ostatnich dramatów pisarza, powstały w gorącym politycznie czasie, kiedy to do głosu zaczęły dochodzić środowiska wieszczące upadek systemu kolonialnego. Genet zaczerpnął bezpośrednią inspirację dla utworu z filmu dokumentalnego Jeana Roucha *Les Maîtres Fous* (1955), będącego antropologiczną rejestracją ceremonii członków sekty Hauka. W stolicy Ghany, Akrze, wprowadzali się oni dobrowolnie w stan opętania przez demoniczne bóstwo, by w brutalnym i krwawym rytuale (polegającym między innymi na zabiciu psa – jednego z symboli białego człowieka) parodystycznie odgrywać zachowania kolonizatorów i symbolicznie przejmować ich władzę, wcielając się między innymi w takie postaci jak gubernator, żona doktora czy generał. Schemat ten, z całym ładunkiem podszytej ironią nienawiści rasowej, został przeniesiony

³ J.-L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, rozdział *Teatr rytualny i Jean Genet*, przełożyła M. Sugiera, Wrocław 1997.

⁴ Zob. J.-P. Sartre, *Święty Genet. Aktor i męczennik*, przeł. K. Jarosz, Gdańsk 2010.

⁵ A. Falkiewicz, *Jean Genet: to przyszło*, [w:] J. Genet, *Teatr*, Warszawa 1970.

⁶ Opinia na podstawie recenzji: E. Csátó, *Zbyt trudny eksperyment*, „Teatr” 1962, nr 2.

przez Geneta wprost do tekstu dramatu. Poza zapowiadającym postkolonializm wydzwiękiem określanym czasem jako „czarna msza” sztuki, nie wolno jednak zapominać o politycznym zaangażowaniu francuskiego pisarza, który w następnych latach popierał działalność Angeli Davis, Czarnych Panter i rodzącego się wówczas czarnego feminizmu. To właśnie ten wątek najbardziej zainteresował realizatorów bydgoskiego spektaklu.

Błazenada – takim podtytułem opatrzył *Murzynów* autor. Tym samym już organicznie w tekst została wpisana strategia o charakterze autorefleksyjnym – staje się on wypowiedzią metateatralną, w której od początku zostaje podana w wątpliwość iluzja sceniczna. O czym bowiem traktuje dramat? To zaaranżowany od samego początku proces sądowy, w którym grupa czarnoskórych staje przed Białym Dworem, aby udowodnić przed nim swoją winę (!). W tym celu odtwarzają ceremonialnie morderstwo, którego mieli się dopuścić na białej kobiecie, co jednak bardziej niż wizję lokalną, przypomina w swoim kształcie ostentacyjne widowisko. Wielopiętrowe odgrywanie rozmaitych ról buduje sytuację teatru w teatrze, „kiedy publiczność teatralna widzi na scenie odgrywane przez aktorów własne zachowania odbiorcze, granica między sceną a widownią – a więc między fikcją i rzeczywistością, między teatrem a życiem – ulega zatarciu”⁷. Sztuczność zostaje dodatkowo spotęgowana przez zawartą w przedmowie sugestią Geneta, by wszyscy członkowie obsady byli czarnoskórzy. Ostatecznie zostaje wykreowana taka relacja scena–widownia, w której biali (siedzący w bydgoskim teatrze *vis-à-vis*: zarówno na widowni, jak i na tyłach sceny) obserwują przedstawienie, odgrywane przez Murzynów-Czarnych przed groteskowo ucharakteryzowanymi Murzynami-Białymi, którzy dodatkowo powinni być umieszczeni na galerii, co ma podkreślać hierarchiczność relacji. Ukształtowany przez pryzmat spojrzenia białego (w domyśle: kolonizatora) stereotypowy obraz, jaki mają na swój temat czarnoskórzy, ulega przez to spotęgowaniu w wyniku karykaturalnego przerysowania. „Genet wiedział dobrze, że istotę każdego teatru stanowi udawanie, ale chciał, aby w chwili pełnego złudzenia została odkryta prawda”⁸. Wszystkie te przebieranki, substytucje i podstawienia mogą wydawać się chaotyczne i sięjące zamęt u odbiorców. Jednak wynikający z takiego spiętrzenia poziomów ułudy stan rzeczy ma jasny i konkretny cel – dobitnie odsłonić ułomności relacji między ludźmi o od-

⁷ *Teatr w teatrze*, [hasło w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 542–543.

⁸ J.L. Styan, dz. cyt., s. 274.

miennych kolorach skóry i jednoznacznie wskazać jej winowajcę. Sam Genet stwierdził, że „to sztuka napisana nie dla Czarnych, ale przeciwko Białym”⁹ i słowa, jakie zabrzmiały z czarnych ust, zaszokują wszystkich. „Ale co to znaczy Czarny? I w ogóle, jakiego to jest koloru?”¹⁰. Te pytania nieustannie unoszą się nad akcją, która kończy się pełną demistyfikacją – Biały Dwór zrzuca pokracznie przybrane maski, a katafalk, na którym miały znajdować się zwłoki, okazuje się pusty – wszelkie dotychczasowe działania odsłaniają się jako puste gesty. Staje się oczywiste, że życie i rytuał są równie fałszywe jak teatr.

Edward Csátó w swojej krytycznej recenzji inscenizacji *Murzynów* Zygmunta Hübnera wskazał jako kwestię problematyczną poziom świadomości polskiego widza, dla którego zagadnienie stosunków między dominującymi a dominowanymi w krajach kolonialnych mogło być znane jedynie poprzez lekturę książkową lub gazetową, czy też ujmując w prostszych słowach – było ono odległe pod względem czysto geograficznym. Mimo upływu ponad pięćdziesięciu lat i faktu, że wiadomości z całego świata są dziś dostępne na wyciągnięcie ręki, bez większych wątpliwości można stwierdzić, że stan ten nie uległ raczej większej zmianie – o pewnych niewielkich przejawach wielokulturowości można mówić tylko w wypadku kilku największych ośrodków w kraju.

Na jakie wobec tego rozwiązanie zdecydowała się reżyserka Iga Gańczarczyk, aby uniknąć błędów sprzed lat? Postanowiła sparafrazować polityczny gest Geneta, obsadzając we wszystkich rolach kobiety (co jest równocześnie odwróceniem zamiaru dramaturga z *Pokojówek*, które oryginalnie mieli grać wyłącznie mężczyźni). Konsekwencji takiej decyzji jest kilka. Po pierwsze, wpisana w dramat¹¹ wielopoziomowa konstrukcja scenicznej iluzji uległa jeszcze większemu skomplikowaniu – w miejsce odgrywających Białych i Czarnych czarnych aktorów pojawiły się białe kobiety, dodając kolejne po-

⁹ E. White, *Jean Genet* (fragmenty), przeł. A. Łukomska, cyt. za programem spektaklu, s. 19.

¹⁰ J. Genet, *Teatr*, Warszawa 1970, s. 263.

¹¹ „Archibald: Cisz! [zwraca się do publiczności] Dzisiaj gramy dla was. Lecz abyście mogli spokojnie usiedzieć w fotelach, patrząc na rozgrywający się na scenie dramat, abyście mieli pewność, że dramat ten nie wejdzie się w wasze cenne życie, odwzajemniając się uprzejmością, której się od was nauczyliśmy, uniemożliwiliśmy wszelką styczność między nami a wami. Dystans, który z natury rzeczy nas dzieli, postaramy się jeszcze zwiększyć przez nas ceremoniał, nasze maniery, naszą bezczelność – bo jesteśmy również komediantami”. Tamże, s. 269.

ziomy jawnej sztuczności akcji i wątek konstruowania płci jako odwzorowywania schematu¹² (takie podstawienie aktorów jednej płci do postaci płci opozycyjnej funkcjonuje w terminologii teatralnej pod określeniami *déguisement / travesti / travestissement*). Po drugie, poza obecną w tekście problematyką rasizmu została równocześnie podniesiona kwestia feministyczna. Należy jednak kategorycznie unikać w tym miejscu twierdzeń, że jedno zagadnienie zastąpiło drugie, czy też któreś z nich stało się ważniejsze, ponieważ byłoby to sprzeczne z myślą bell hooks (pseudonim Glorii Watkins), przedstawicielki tak zwanego czarnego feminizmu (co w wyjątkowo przemyślany sposób spaja oba tematy), autorki książki pt. *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, która poniekąd patronuje temu spektaklowi¹³:

Wiele współczesnych działaczek feministycznych twierdzi, że zniesienie seksistowskiej opresji jest ważne, ponieważ jest ono bazową sprzecznością i podstawą wszystkich innych form opresji. Rasizm, podobnie jak podziały klasowe, postrzegany jest w ramach takiego myślenia jako pochodna seksizmu. W takim rozumowaniu milcząco przyjmuje się założenie, że zniesienie seksizmu, „najstarszej formy opresji” i „pierwotnej sprzeczności” jest konieczne przed podjęciem działania w temacie rasizmu czy opresji klasowej. Twierdzenie, że istnieje hierarchia opresji, oraz umieszczanie seksizmu na pierwszym miejscu, tworzy niepotrzebne wrażenie konkurencji między tymi tematami¹⁴.

Po trzecie, zaakcentowana zostaje tematyka performatywności płci, w ramach której najczęściej cytowaną autorką pozostaje Judith Butler – „dla Butler płeć jest sztucznym konstruktem, nikt nie rodzi się mężczyzną i kobietą, lecz mężczyzną i kobietą się staje”¹⁵. Według amerykańskiej krytyczki kultury ciało samo w sobie jest znaczeniowo puste (za Sartre’em określa je jako

¹² „Aktor, który ma wcielić się w postać o odmiennej płci, nie tylko odgrywa inną płeć kulturową. To właśnie rola przekonuje o umiejętności przemiany aktora i postaci, których schematy płci kulturowej uzupełniają się i gdzie elementy kobiece i męskie nie wykluczają się, lecz łączą się w ramach schematu płci kulturowej aktora”. Por. L. Dixon, *Teoria schematu płci kulturowej a postać aktorska*, [w:] *Gender – dramat – teatr*, s. 169.

¹³ Z Igą Gańczarczyk o bydgoskiej adaptacji sztuki Jeana Geneta *Murzyni* rozmawia Paweł Siwek, *Poranek Dwójki* [program radiowy], Polskie Radio Dwójka, [nadało: 13 stycznia 2015 r., o godz. 8:35].

¹⁴ bell hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, Warszawa 2013, s. 71.

¹⁵ *Gender*, [hasło w:] *Wątroba: słownik polskiego teatru po 1997 roku*, Warszawa 2010, s. 106.

„niemą faktyczność”) i to dopiero w wyniku symbolicznego działania kultury zostaje nadana mu płć zarówno kulturowa, jak i biologiczna, którą to zresztą określa jako wtórną, gdyż to właśnie wyróżnione znaki cielesne (np. sfery erogenne) umacniają środki (opresyjnego) dyskursu. W podobnym tonie wyraża się jeden z przedstawicieli studiów psychologicznych, Laurence Senelick, który widzi w reprodukowaniu schematu danej płci nieustanny spektakl:

Płć kulturowa jest przedstawieniem. Jako konstrukcja kulturowa, stworzona z wyuczonych wartości i przekonań, tożsamość płci kulturowej (jeśli można postulować istnienie takiego absolutu) nie ma statusu ontologicznego. Bez względu na biologiczne imperatywy, które tworzą struktury różnic pomiędzy płciami, bez względu na wzorce lingwistyczne, które mogą być u jej podstaw, zewnętrzne zachowanie stanowi rozległą skalę męskości i kobiecości w stosunkach społecznych. Podobnie jak w świecie Berkeleya, płć kulturowa istnieje jedynie, o ile jest postrzegana; elementy postrzegane płci kulturowej – chód, postawa, gesty, zachowanie, timbre głosu i intonacja, ubranie, dodatki, fryzura – wskazują, że ta konstrukcja ma charakter przedstawienia¹⁶.

Tym samym istnienie kategorii płci *a priori* zostaje podważone, okazuje się ona performatywnym procesem, który rozgrywa się pomiędzy uczestnikami (postrzeganego coraz szerzej) teatru życia codziennego Ervinga Goffmana czy społecznego spektaklu Guya Deborda¹⁷. Z tego punktu widzenia człowiek okazuje się tylko wytworem normatywnych reguł, do których dostosowania się wymaga od niego niewidzialna widownia społeczna. Mimo że niemożliwe jest odkrycie, kto posiada władzę nad tymi regułami – myślenie społeczne jest niczyje – wykraczanie poza konformizm prowadzi wprost do wykluczenia. Bydgoskich *Murzynów* można w tej perspektywie odczytywać jako metakomunikat (komunikowanie odbiorcy komunikacji między postaciami¹⁸) na temat dominującego wyobrażenia o kobiecości oraz pozycji kobiety w hierarchii klasowej. Nie chodzi jednak tylko o status społecz-

¹⁶ L. Senelick, *Gender and Performance*, Hanover, NH 1992, s. 1. Cyt. za: L. Dixon, *Teoria schematu płci kulturowej a postać aktorska* [w:] *Gender – dramat – teatr*, s. 165.

¹⁷ „Gdy anatomia wykonawcy jest inna niż jego płć kulturowa, a obie różnią się od płci kulturowej przedstawienia, wówczas przedstawienie wskazuje na rozdźwięk nie tylko między płcią biologiczną a przedstawieniem, ale również między płcią biologiczną i kulturową oraz płcią kulturową a przedstawieniem” Por. J. Butler, *Gra płci*, „Dialog” 2003, nr 10, s. 102.

¹⁸ *Metateatr*, [hasło w:] P. Pavis, dz. cyt., s. 287–289.

ny przedstawicielki płci żeńskiej w rzeczywistości męskiej dominacji, ale przede wszystkim – o czym pisze bell hooks – o wzajemne relacje między przedstawicielkami ruchu feministycznego. Jej krytyka, poza wezwaniem do walki z seksistowską opresją i wyzyskiem, jest w dużej mierze skierowana przeciwko białym kobietom z amerykańskiej klasy średniej, które, poprzez szereg nadużyć, zawłaszczyły sobie w pewnym momencie przewodnictwo w organizacjach zrzeszających feministki. Szczególnie interesuje ją proces gettoizacji kolorowych w ich strukturach. Tocząca się na scenie imitacja procesu sądowego stała się tym samym debatą (przy przezroczystym, zbudowanym z mobilnych modułów stole-katafalku, będącym kluczowym elementem scenografii Dagmary Latały i Jacka Paździora, który od początku uświadamia, że żadnego morderstwa nie było i że nie ono jest przedmiotem dyskusji) między dwiema frakcjami wewnątrz jednego ruchu – dominującymi mieszcżankami, które symbolizował Biały Dwór: Sędzia (Sonia Roszczuk), Gubernator (Małgorzata Trofimiuk) i Biała Królowa (Małgorzata Witkowska), a domagającymi się posłuchu czarnymi feministkami – na czele których stał Archibald (Beata Bandurska). Do takiej ścieżki interpretacyjnej skłaniają również kostiumy projektu Natalii Mleczak: Wioska (Marta Malikowska) w scenie skradania się do domniemanej ofiary, której odegranie przypadło ubranej w karykaturalnie nadmuchaną, niebieską sukienkę Cnocie (Martyna Peszko), miała na sobie skąpy strój, nawiązujący do „bananowego tańca” Josephine Baker, jednego z pierwszych głośnych gestów sprzeciwu, wykonanego przez czarnoskórą gwiazdę. Wszystkie zaś aktorki były ubrane w podkreślające niejednorodny charakter ich tożsamości męskie garnitury, na głowach nosiły natomiast peruki, których kształt – afro – bezpośrednio przywoływał wspomnianą już Angełę Davis, jedną z najważniejszych aktywistek na rzecz praw czarnych kobiet. Początkowa rozpoznawalność, jaką przyniosła jej charakterystyczna fryzura, w kolejnych etapach jej działalności okazała się przekleństwem, odwracając uwagę opinii publicznej od jej przekonań politycznych:

Jednak to nie redukcja historycznych ruchów politycznych do współczesnej mody irytuje mnie najbardziej. Wyróżnienie, jakim jest bycie znaną jako „ta od afro”, spotkało mnie głównie w rezultacie bardzo konkretnej ekonomii fotografii reporterskich, dzięki której moje zdjęcie przetrwało, jako jedno z niewielu, ostatnie dwie dekady. Być może ta właśnie segregacja fotografii spowodowała, że moje zdjęcie zostało włączone do dominującej wtedy kultury dziennikarskiej, głównie ze względu na zarzuty karne, jakie mi stawiano. W każdym bądź razie zdjęcie

przetrawało jako część mody, oderwane od kontekstu historycznego, w którym powstało. Większość młodych, czarnych Amerykanów, którzy znają moje imię i to 25-letnie zdjęcie, natrafiło na fotografie i nagrania wideo głównie w teledyskach i w montażach na temat historii czarnych w popularnych książkach i magazynach. Wewnątrz kontekstu interpretacyjnego, w którym nauczyli się sytuować te fotografie, najbardziej wyraźnym elementem obrazu staje się właśnie fryzura, rozumiana bardziej jako przejaw mody niż wyraz przekonań politycznych¹⁹.

Tę siłę sprawczą obrazu reżyserka podkreśliła poprzez zastosowanie dwóch dużych ekranów umieszczonych po bokach sceny, na których – przez projekcję na żywo w bardzo dużych zbliżeniach twarzy – była dublowana część postaci i ich wypowiedzi. Odwracały one chwilami uwagę widzów od działań scenicznych, pokazując (prze)moc, jaką posiada spotęgowany medialnie obraz. Wizja okazywała się bardziej atrakcyjna niż rzeczywistość.

Nie sposób pominąć jeszcze jednej decyzji obsadowej Gańczarczyk, jaką było zaangażowanie do spektaklu dwóch amateerek – Elodi Ndoloki Mbezi jako Felicji i Fatimy Daffe w roli Bobo, urodzonych już w Polsce czarnoskórych licealistek. To poniekąd kontynuacja potrzeby reżyserki do pracy z „prawdziwymi ludźmi”²⁰, o czym świadczy niedawna premiera *Piccolo Coro dell'Europa* (Teatr Łaźnia Nowa Kraków, 2013), w której na scenie występowały dzieci. Tym samym w rzeczywistości scenicznej swoje upostaciowienie otrzymał zarówno wpisany przez Geneta rasizm, jak i dodany przez reżyserkę feminizm. Brak scenicznego doświadczenia nie wpłynął w znaczący sposób na spójność spektaklu – ich funkcja polegała przede wszystkim na podkreśleniu wspomnianych opresji poprzez kolor skóry i odmienny od pozostałej żeńskiej obsady rodzaj obecności (podobny zabieg, jednak w jeszcze szerszym zastosowaniu, pojawił się w *Dziadach* z Teatru Nowego im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu w reżyserii Radosława Rychcika, gdzie fizyczność osób czarnoskórych była jednym ze środków służących wpisaniu Mickiewiczowskiego dramatu w niespotykany dotąd na scenach kontekst historii Stanów Zjednoczonych). Zupełnie innego ciężaru nabrały kwestie Felicji, gdy wypowiadała je młoda, czarnoskóra kobieta:

¹⁹ A.Y. Davis, *Obrazy Afro: polityka, moda i nostalgia*, przeł. B. Marczyńska-Fedorowicz, cyt. za programem spektaklu, s. 26.

²⁰ *Nie ma dla nas teatru. Z Igą Gańczarczyk rozmawia Marta Bryś*, „Didaskalia” 2014, nr 10.

Dahomej! Dahomej! Murzyni przybywajcie na pomoc. Nie pozwólmy okraść się podstępnie z naszej zbrodni. [Do Królowej] Nikt nie ośmieli się jej zaprzeczyć! Ba, ona rośnie, wystrzela w górę, kwitnie, rozwija kielichy, rozstacza wonie i piękne drzewo mojej zbrodni jest już całą Afryką. Ptaki przeleciały i zagnieździły się w jego gałęziach i noc w nich spoczywa²¹.

Groteskowa, ale jednocześnie mroczna wizja mordu Królowej i jej Dworu zamiast zakładanego przez dramat ducha panaafrykańskiego, doprowadziła do wieńczącego spektakl (utopijnego) obrazu siostrzeństwa, w którym wszystkie przybrane role zostały odrzucone i zjednoczone kobiety stworzyły własnymi ciałami i głosami (śpiew, klaskanie, tupanie, *beat box*) oparty na afrykańskiej rytmice autentyczny rytuał. Widz został postawiony wobec wypieranego na co dzień Realnego, które w swojej najbardziej ekstremalnej postaci może wywołać traumę. Teatr spełnił funkcję narzędzia demaskującego rzeczywistość społeczną. To jedno z wyzwań, jakie stawia spektakl Gańczarczyk – każe zająć konkretne stanowisko wobec podniesionych problemów różnego charakteru opresji społecznych. Pozornie bezpieczna postawa bierna byłaby bowiem cichą akceptacją dla panującego *status quo*.

Jean Genet, *Murzyni*, tłumaczenie: Maria Skibniewska, Jerzy Lissowski

adaptacja i reżyseria: Iga Gańczarczyk

scenografia: Lataladesign (Dagmara Latała, Jacek Paździor)

kostiumy: Natalia Mleczak

choreografia: Dominika Knapik

muzyka: Dominik Strycharski

występują: Beata Bandurska, Marta Malikowska, Martyna Peszko, Sonia Roszczuk, Małgorzata Witkowska, Anita Sokołowska, Małgorzata Trofimiuk, Fatima Daffe, Elodi Ndoloka Mbezi

Premiera: 17 I 2015 r., Duża Scena Teatru Polskiego w Bydgoszczy

²¹ J. Genet, dz. cyt., s. 328.

Bibliografia

- Butler Judith, *Gra płci*, „Dialog” 2003, nr 10.
- Csató Edward, *Zbyt trudny eksperyment*, „Teatr” 1962, nr 2.
- Dixon Luke, *Teoria schematu płci kulturowej a postać aktorska*, przeł. J. Kazik, [w:] *Gender – dramat – teatr*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Kowalska, Kraków 2001.
- Genet Jean, *Murzyni*, [w:] tegoż, *Teatr*, Warszawa 1970.
- hooks bell, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013.
- Iwasiów Inga, *Teatr, dramat, gender – wyznaczniki przestrzeni komunikacyjnej*, [w:] *Inna scena: kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2006.
- Kochanowski Jacek, *Teatr jako pęknięcie. Perspektywa społecznej teorii queer*, [w:] *Inna scena: ciało, płeć, pożądanie: tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2008.
- Styan John Louis, *Teatr rytualny i Jean Genet*, [w:] tegoż, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław 1997.
- Sukowataja Wiktoria, *„Inne” płci kulturowej w teatrze postmodernistycznym: doświadczenie analiz feministycznych*, przeł. J. Kazik, [w:] *Gender – dramat – teatr*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Kowalska, Kraków 2001.
- Young Robert J. C., *Feminizm postkolonialny*, [w:] tegoż, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, przeł. M. Król, Kraków 2012.
- Absurd, Déguisement, travesti, travestissement, Metateatr, Teatr w teatrze*, [hasła w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002.
- Gender*, [hasło w:] *Wątroba: słownik polskiego teatru po 1997 roku*, Warszawa 2010.

Streszczenie

Artykuł jest analizą wykorzystania zjawiska płci kulturowej i jej performatywnego charakteru w inscenizacji dramatu Jeana Geneta *Murzyni* w reżyserii Igi Gańczarczyk w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Autor przygląda się spiętrzeniu iluzji w samym tekście i jego konsekwencjom wobec problematyki rasowej oraz, odwołując się m.in. do teorii Judith Butler, stara się zbadać, jakie skutki dla feministycznego wydźwięku przedstawienia ma wybór artystyczny reżyserki, jakim jest obsadzenie we wszystkich rolach kobiet.

Słowa kluczowe

w języku polskim: Genet, Murzyni, performatyka płci, teatr

w języku angielskim: Genet, The Blacks, gender performativity, a theatre

