

Alicja Muller
Uniwersytet Jagielloński

(Nie)widowiskowe ciała (nie) idą na wojnę Uniformy i dyscyplina

Odkrywanie/zakrywanie. Ustalenia wstępne

Wojsko i balet to przestrzenie względem siebie „równoległe”, dopuszczające różne obrazy męskości i – jak mogłoby się wydawać – rządzone innymi prawami. Po jednej stronie, jeśli trzymać się stereotypowych wyobrażeń, mamy bowiem silnych mężczyzn-wojowników, po drugiej – kruchość i efemeryczność tańczących ciał. Oba rodzaje bycia w świecie łączy jednak imperatyw przebiegania, podporządkowanych mechanizmom jednoczesnego zasłaniania (słabości oraz niedoskonałości) i odsłaniania czy raczej hiperbolicznego akcentowania pewnych cech (odwagi i niezwykłości). Zarówno ciała żołnierzy, jak i ciała baletowe poddawane są procesom dyscyplinującym, które powołują do istnienia „ja” będące już nie tyle autokreacją, ile formą umożliwiającą funkcjonowanie w danym systemie reprezentacji. Akt powoływania do istnienia takich podmiotów staje się gestem opresyjnym i przemocowym. Podmiot nie stwarza siebie, ale jest stwarzany – przez władzę, rozumianą jako wojsko lub – jak w przypadku baletu klasycznego – jako tradycja i konwencja. W tym kontekście zarówno poligon, jak i sala baletowa okazują się miejscami tresury, która polega na dostrajaniu ciał do obowiązującego wzorca. Moment wejścia w taką przestrzeń wiąże się ze zmianą statusu ciała – prywatne przeistacza się w publiczne, a podmiotowi zostaje odebrana intymność. Kostium (mundur lub baletowy trykot) przypięcztowuje to przejście, stając się maską przysłaniającą indywidualność i podkreślającą przynależność „ja” do nowego porządku.

Niniejszy tekst jest próbą pokazania, że kostium (uniform), poprzez właściwą mu dwoistość, w przestrzeniach takich jak balet klasyczny i wojsko funkcjonuje na zasadach maski, pojmowanej jednak raczej w kategoriach teatralnych niż magiczno-rytualnych (pomijam magiczne, religijne i rytualne aspekty masek, a skupiam się na ich potencjale kreacyjnym, podmiototwórczym). Pod wpływem masek – jak pisze Magdalena Hasiuk – „noszący je ulegają całkowitej wewnętrznej transformacji, która polega na ukryciu lub ograniczeniu indywidualnej tożsamo-

ści oraz ucieleśnieniu innej postaci, obrazu grupy lub wydarzenia”¹. Zarówno baletowe, jak i wojskowe uniformy pełnią podobne funkcje, dlatego pojęć takich jak „maska” i „kostium” będą używała zamiennie.

W dyskursie antropologicznym maskę definiuje się nie tyle jako zakrycie twarzy lub/i głowy, które służy przysłonięciu prawdziwej tożsamości tego, kto ją nosi i ukazania innego oblicza, ile jako „ogólniejszą kategorię ekspresji, obejmującą przebranie, a w rozszerzonym znaczeniu – wszelką transformację czyjegoś wyglądu”². Co istotne, kostium można rozumieć z jednej strony dosłownie – jako materialny ubiór, z drugiej – metaforycznie – jako konwencję, tradycję, ale też pewien wzorzec, zgodnie z którym ciało jest formowane i dyscyplinowane. Z tego powodu uprawomocnionym wydaje się jeszcze szersze rozumienie maski – wzorce i modele narzucają bowiem na podmioty konieczność ucieleśniania jednych i zakrywania innych cech/elementów tożsamości.

Ciało wtłoczone w uniform należy do „ja” i je przekracza. Symbolizuje bowiem społeczną rolę podmiotu, a jednocześnie – jego podporządkowanie temu, co ponadjednostkowe. W tym ujęciu maska-kostium nie może być aktem świadomej kreacji tego, kto ją zakłada, ale jawi się odgórnym imperatywem; koniecznością chroniącą przed wykluczeniem albo, by odnieść się do terminologii teatralnej, gotową rolę do odegrania, swoistym „ready-made”. Nie jest też narzędziem oporu, wręcz przeciwnie – podmiot, aby odzyskać sprawczość, musi ją zerwać lub przynajmniej zanegować, do czego wrócę w dalszej części artykułu. Warto dodać, że maska pozostaje tutaj zarówno przedmiotem materialnym, jak i performatywnym, przy czym nie służy już autokreacji, ale dyscyplinie. Wydaje się przez to podstawowym narzędziem władzy/tradycji – najłatwiej bowiem zapanować nad sferą wyglądown.

Zadania maski-kostiumu w balecie klasycznym i wojsku są w gruncie rzeczy podobne, przede wszystkim w kontekście zakrywania tego, co w obu przestrzeniach winno pozostać niewidzialne: słabości, ułomności, niedoskonałości, śmieszności, nienormatywności czy cielesnych anomalii. Mimo że ciała walczące lub gotowe do walki i ciała tańczące funkcjonują w odmiennych porządkach, narzędzia ich dyscyplinowania wydają się analogiczne, można nawet rzec „tożsame”. W tym artykule skupię się na pracach dwóch artystów, którzy to podobieństwo czynią wręcz namacalnym. Mowa o niespełna ośmiominutowym filmie Artura Żmijewskiego *KRWP* (2000) i spektaklu Cezarego Tomaszewskiego *Cezary idzie na wojnę* (2017), wyprodukowanym w Komunie // Warszawa, w których balet

1. Magdalena Hasiuk, *Ciało i maska w teatrze*, „Kultura Współczesna”, 2004, nr 3, s. 260.

2. Asa Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, przeł. Justyna Jaworska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2002, nr 2002/3–4, cyt. za: Wojciech Dudzik, „Maska”, w: *Encyklopedia Teatru Polskiego* <<http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/17/maska>> (01.02.2018).

staje się kontekstem dla opowieści o wojskowej dyscyplinie. Te przykłady, wzbogacane niekiedy odwołania do innych tekstów kultury, posłużą mi do analizy fenomenu uniformu jako maski, będącej narzędziem tresury i dyscyplinowania podmiotów. Co istotne, w takim ujęciu trzeba mówić o rozszerzeniu pojęcia maski nie tylko na kostium i konwencję, lecz także na całe przebrane ciało, które – podobnie jak maska – służy, zgodnie z tezą Patrice’a Pavis’a, „zarówno ukazywaniu, jak i ukrywaniu”³.

Kostium/konwencja jako maska Między teatrem, baletem a poligonem

Maski – w różnorodnych formach, znaczeniach i funkcjach – od wieków towarzyszą sztukom widowiskowym⁴. Są bowiem najprostszym narzędziem służącym aktorom do przeistoczenia się w nową postać, a tym samym – jak chce Hasiuk – „istnieją jako emblemat teatru”⁵. W starożytnej Grecji pod terminem „maska” (grec. *prosopon*) kryły się pojęcia takie jak „twarz”, „oblicze” i „osoba dramatu”⁶; ich rzymskim odpowiednikiem była zaś *persona* (drugiemu z terminów Carl Gustav Jung nadał w XX wieku znaczenie metaforycznej maski, którą człowiek przybiera w kontekstach społecznych⁷). W tradycji greckiej posiadały moc magiczną; po przedstawieniach ofiarowywano je bogom. Zadaniem twórców nie było powoływanie do istnienia nowych istot, ale przywoływanie tych, które odeszły – przede wszystkim bóstw⁸. Z czasem wyodrębniły się konkretne typy bohaterów, które maski przedstawiały, a ich cechą charakterystyczną była niezmienność. Ukrywały indywidualne właściwości aktorów, którzy w czasie przedstawienia funkcjonowali nie tyle jako ucieleśnienia swoich postaci, ile jako żywe reprezentacje pewnych charakterologicznych figur. W dużym uproszczeniu można rzec, że maski funkcjonowały w starożytności jako *pars pro toto* charakterów, które reprezentowały. Na tym, jak najbardziej podstawowym, poziomie widać zatem analogię między nimi a uniformami, radykalnie upraszczającymi złożoność noszących je podmiotów.

3. Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 74.

4. Ze względu na objętość i temat tego artykułu pomijam znaczenie masek w teatrze wschodnim, skupiając się przede wszystkim na tradycjach europejskich.

5. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 262.

6. Mieczysław Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 243.

7. Dudzik, „Maska”.

8. Zob. Karl Kerényi, *Człowiek i maska*, przeł. Anna Kryczyńska-Pharm, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 2002, nr 3–4, s. 142.

W kontekście rozważań nad współczesną maską-kostiumem bardziej istotne od starożytnych wydają się koncepcje dwudziestowiecznych reformatorów teatru, którzy niejako zrehabilitowali znaczenie maski jako medium teatralnej ekspresji, przy czym ich prace trudno nazwać rekonstrukcjami czy nawet reinterpretacjami antycznej estetyki, chociaż powraca w nich fenomen maski jako synekdochy bohatera-typu. Warto jednak podkreślić, że wojskowe mundury, baletowe kanony i teatralne maski należą do różnych porządków ontologicznych, dlatego idee twórców teatralnych przywołuję tylko fragmentarycznie, starając się wyłuskać z nich to, co z jednej strony łączy wszystkie płaszczyzny, z drugiej – pozwala na uwierzytelnienie tezy o maskowym rodowodzie zarówno uniformów oraz konwencji, jak i samego ciała. Najbardziej oczywistym łącznikiem jest samo pojęcie gry czy też kreacji – immanentnie wpisanej w tradycyjny teatr (z wyłączeniem postdramatycznych postulatów nie-grania, które najsilniej wybrzmiewają chyba w manifeście Yvonne Rainer, jednej z pionierek tańca postmodernistycznego, *No manifesto* z 1965 roku), ale też towarzyszącej procesom podmiototwórczym i właściwej im tożsamości performatywnej (autokreacja polega wszak na, mniej lub bardziej świadomym, wybieraniu masek – ról do odegrania⁹).

Powrót maski na XX-wiecznych scenach wiązał się z dążeniem do odnowienia teatralności teatru (jego sztuczności, iluzoryczności), będącym wyrazem sprzeciwu wobec dominacji realizmu oraz prymatu twarzy jako ośrodka teatralnej ekspresji. Edward Gordon Craig, który zasłynął jako twórca teorii nadmarionety, uczynił maskę „gwarantem sukcesu w walce przeciwko naturalizmowi, czynnikiem skłaniającym aktora do gry całym ciałem”¹⁰. Ten postulat grania całym ciałem zdaje się jednocześnie kwintesencją munduru. Uniform nie jest bowiem tylko ubraniem-symboliem, lecz także – a może przede wszystkim – medium, za pośrednictwem którego władza dyscyplinuje zarówno ciało, jak i umysł. Ma zatem zasięg całościowy, by nie powiedzieć „totalny”, narzuca, podobnie zresztą jak (baletowa) tradycja, zachowania oraz ogranicza repertuar dopuszczalnych gestów.

Paralele między teatralnymi maskami a maskami-kostiumami/maskami-konwencjami jeszcze wyraźniej, jak sądzę, widać na przykładzie praktyki Wsiewołda Meyerholda. Rosyjski reformator, twórca teorii biomechaniki, postawił maskę w sercu swojej autorskiej estetyki, przypisując jej poczwórną rolę – symbolu, narzędzia, techniki i tematu¹¹. Maską była dla niego medium, poprzez które można było odkryć „mechaniczny wymiar świata” pozbawionego mistyki oraz – dzięki

9. Zob. Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

10. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 266.

11. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 268–269.

właściwemu jej naturze bezruchowi – zmierzyć się na scenie ze śmiercią, przekształcając to spotkanie w dzieło sztuki¹². W kontekście tematu mojego artykułu szczególnie znaczący wydaje się jednak czysto praktyczny, niekoniecznie metafizyczny wymiar tej praktyki. Meyerhold poniekąd odświeżył tradycję masek-typów, czyniąc z nich fundamenty swoich bohaterów, które determinowały kostiumy, sposoby odkrywania i zakrywania ciała, dając aktorom jednak nie tyle gotowy scenariusz, ile przyczynę do działania, również improwizowanego. Co ciekawe, w tym teatrze maski jako obiekty materialne pojawiały się rzadko; ważniejsze było to, co ich domniemana obecność wyzwalała i uruchamiała w ciałach, z którymi tworzyły jedność. Celem tych zabiegów było – jak referuje Hasiuk – „wykształcenie precyzyjnego i sprawnego ciała aktora, który z równą lekkością będzie posługiwał się narzędziami istniejącymi w rzeczywistości i w wyobraźni”¹³.

Na tym poziomie rola masek Meyerholda wydaje się tożsama z zasadami, na jakich w klasycznym balecie funkcjonuje, zawsze przecież niematerialna, tradycja, rozumiana z jednej strony jako zbiór wyobrażeń o idealnym ciele widowiskowym, z drugiej – abstrakcyjny repertuar dopuszczalnych gestów, który najpierw zostaje ukonkretniony przez choreografa, a następnie ucieleśniony przez tancerza. Co istotne, twórca baletowy zawsze pozostaje w, poniekąd poddańczym, dialogu z tradycją, czyli maską-typem, która ogranicza jego twórczą wolność. Improwizować można tutaj bowiem tylko, jak w teatrze Meyerholda, w przestrzeni ściśle wyznaczonej przez maskę, której odrzucenie byłoby gestem niemalże anarchicznym. Ciało baletowe to, zgodnie z terminologią Susan Foster, przede wszystkim „ciało estetycznie idealne”, które konstytuuje się w, nigdy niedokończonym, procesie wcielania konwencji, stając się tym samym bytem zinstytucjonalizowanym¹⁴. Tancerz musi ukryć swoją indywidualność i podporządkować swoje działanie masce-konwencji, wymyślonej przez władzę (balet klasyczny jako instytucja).

Wojskowy mundur także jest, w tym przypadku namacalną, maską-typem, ponieważ tworzy jedność z ciałem, na które nakłada pewien wzorzec męskości do zrealizowania czy raczej odegrania. Warto tutaj przytoczyć tezę Ariane Mnouchkine z Theatre du Soleil, która powiada, że maska „stanowi formę, a każda forma stanowi pewną dyscyplinę”¹⁵. Chociaż francuska artystka pojmuje dyscyplinę nie tyle jako symbol terroru, ile jako warunek powodzenia projektu/przedstawienia, uwagę zwraca właśnie zaproponowany przez nią ciąg zależności. Opisaną wyżej prawidłowość można bowiem sparafrazować i maskę zastąpić mundurem.

12. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 269.

13. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 269.

14. Zob. Dominika Byczkowska, *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 77.

15. Ariane Mnouchkine, *Le masque: une discipline de base au Theatre du Soleil*, w: *Le Masque*, s. 233, za: Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 270.

W parafrazie zmienia się oczywiście konotacje słowa „dyscyplina”, która stanie się bezpośrednim nawiązaniem do rzeczywistości militarnej i aktów ujarzmiania/poskramiania/trenowania ciała, a innymi słowy – przystosowywania ich do formy, której – dosłowny i metaforyczny – kształt wyznacza mundur. Użycie masek – zarówno w teatrze, balecie, jak i wojsku – zmienia ciało, narzucając mu sposób gry albo – by odnieść się do metafory świata jako teatru – po prostu bycia.

Żołnierskie pośladki

W *KRWP* Żmijewski dekonstruuje mechanizmy dyscyplinowania ciała, umiejscawiając symboliczną, utrzymaną w poetyce śmieszności, akcję swojego filmu na granicy publicznego i prywatnego. Praca, której bohaterami są byli żołnierze z Kompanii Reprezentacyjnej Wojska Polskiego, została podzielona na dwie części. W pierwszej artysta dokumentuje żołnierskie ćwiczenia, przeprowadzane w pełnym umundurowaniu pod Pomnikiem Berlinga w Warszawie. Żmijewski wprowadza widzów w swoisty teatr działań militarnych. Dowódca, który zdaje się jednocześnie dyrygentem i choreografem, wydaje podstawowe komendy, a pozostali uczestnicy treningu ucieleśniają je w kolejnych powtórzeniach. Żmijewski zwraca tutaj uwagę na rytmiczność podejmowanych działań. Niemalże idealnie zsynchronizowani kaprale zdają się uczestniczyć w zbiorowym rytuale, generującym poczucie wspólnoty, które w kontekście wojskowej musztry należy utożsamiać raczej z manipulacją niż z przyjemnością płynącą z bycia razem. Ciała żołnierzy są przedstawione jako żywe archiwa wyuczonych gestów, składających się na swoistą wojskową choreografię – kapral, niczym tancerz, uwierzytelnia swoje istnienie w ruchu. Efekt ten potęgują śpiewane przez kompanię piosenki, których trywialność kontrastuje z powagą sytuacji. Co ciekawe, to dowódca wybiera przyśpiewki, ostatecznie przypieczętowując tym samym swoją dominację, która jednak także została zaprogramowana przez system.

Druga część w pewnym sensie jest rekonstrukcją pierwszej; kamera ponownie śledzi wojskowy trening, złożony z tych samych elementów. Następuje jednak znaczące przesunięcie – kompania znajduje się teraz w sali baletowej (lustra i drążki). Żołnierze ćwiczą nago, z mundurów zostały im tylko czapki i buty; zachowali także swoje atrybuty – karabiny, co tylko potęguje komizm zaistniałej sytuacji. Żmijewski proponuje niemalże karnawałowe rozbicie i odwrócenie zastanego porządku; świat – czy też raczej wojsko – na opak. Akt rozebrania kaprali i ich dowódcy jest działaniem antysystemowym, w pewnym sensie nawet rewolucyjnym. Nagość uwidoczniła to wszystko, co zakrywał mundur – różnicę (każde ciało jest inne), niedoskonałość, nieprzewidywalność i kruchość ciał, które wcześniej musiały odgrywać niezłomność.

Bohaterowie filmu początkowo dzielnie odtwarzają wojskową choreografię – ich ciała zdają się pamiętać o dyscyplinujących je uniformach. Poczucie absurdu niespiesznie wypiera jednak powagę, a nadzy wojskowi wypadają z rytmu i sztywnej formy, odsłaniając swoją śmieszność. Świadomi własnej komiczności, coraz częściej wybuchają śmiechem. W ten sposób Żmijewskiemu udało się uchwycić moment, w którym „ja” wyzwala się z opresji, wymyka się władzy, a co za tym idzie – zrzuca maskę i odzyskuje zarówno podmiotowość, jak i autentyczność. To wyzwolenie przebiega też w przestrzeni ciała, które – jak chce Pierre Bourdieu¹⁶ – społecznie samo dzieli się na dwie sfery: prywatną (przypisaną kobietom) i publiczną (przynależną mężczyznom jako podmiotom dominującym i aktywnym). Po pierwszej stronie znajdują się te części ciała, które kultura uznaje za wstydlive i nakazuje je przysłaniać, po drugiej – twarz i jej elementy (czoło, oczy, broda, usta), a ich odpowiednie eksponowanie daje chłopcom/mężczyznom poczucie tożsamości i honoru. W tym kontekście kostium wydaje się atrybutem męskości. Rozebrani żołnierze podwójnie – jako mężczyźni i jako wojskowi – opuszczają zaś przestrzeń publiczną i zostają przeniesieni w sferę intymną, w której postulat performowania męskości, w takim rozumieniu, jakie proponuje Bourdieu, nie może być w pełni zrealizowany.

Różnice w zachowaniu ubranych w mundury i rozebranych żołnierzy uwypuklają rolę maski-uniformu jako narzędzia umożliwiającego władzy/instytucji zawładnięcie ciałami i ich uprzedmiotowienie, którego celem jest przekształcenie nieprzewidywalnych podmiotów w posłuszne maszyny, zawsze gotowe do użycia. Jak bowiem pouczał Michel Foucault w *Nadzorować i karać*¹⁷ – dyscyplinująca władza przenika wszystkie sfery życia jednostek, uzurpuje intymność i wnika w ciała traktowane jako obiekty, które może odgórnie modyfikować i przystosowywać do konkretnych wzorców bycia w świecie. Nagiego ciała nie sposób tak łatwo poskromić, bowiem z natury jest ono niedomknięte, kapryśne i irracjonalne, przez co wyłamuje się ze ściśle skodyfikowanego systemu i staje po stronie tego, co Giorgio Agamben nazywa „nagim życiem”¹⁸, czyli egzystencją rozwijającą się, z całym dobrodziejstwem inwentarza, poza prawem i poza społeczno-kulturowymi konwencjami.

Druga część filmu Żmijewskiego wydaje się w tym kontekście pewną wariacją na temat dwuznaczności wpisanej w stan anarchii. Na twarzach żołnierzy duma miesza się bowiem ze wstydem, ich radości towarzyszy zaś bezradność. Odrzucenie

16. Myśl Pierre’a Bourdieu przytaczam za: Dominika Byczkowska, „Cieleśność”, w: *Słownik socjologii jakościowej*, red. Krzysztof T. Konecki, Piotr Chomczyński, Difin SA, Warszawa 2012, s. 45–49.

17. Michel Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

18. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

maski-kostiumu, choć wyzwalające, jest w *KRWP* jednocześnie gestem skazującym na niepewność. Mundur nie był bowiem tylko symbolem zależności, ale też częścią żołnierskiej tożsamości. Mamy zatem do czynienia z podwójnym rozebraniem, które nie oznacza jednak powrotu do stanu sprzed maski – ciało pamięta. Tadeusz Rachwał, odwołując się do biblijnej opowieści o grzechu pierworodnym, stwierdza, że ubiór jest „zniewoleniem, które pragniemy odrzucić, lecz odrzuciwszy go, pozbawieni zostaniemy ochrony przed światem, który po upadku niczego nam już nie da”¹⁹. W tym ujęciu każdy kostium staje się czymś więcej niż neutralnym lub symbolicznym (jak mundur) okryciem – to on konstytuuje „ja”, umożliwia indywidualizację. Nagość stoi po stronie „autentycznej nagiej tożsamości i jej autonomiczności, pewnej przedjęzykowej jedni”²⁰, którą ludzkość bezpowrotnie utraciła, czego symbolem są listki figowe, zakrywające ciała Adama i Ewy. W tak skonstruowanej wizji świata nawet Agambenowskie „nagie życie” nie jest przestrzenią, w której (nie)podmioty odzyskują pierwotną autentyczność; ciało dalej pamięta o utraconym raju, a co za tym idzie – o śmierci. Zakłopotanie rozebranych żołnierzy wynika, między innymi, z wychowania w kulturze wstydu, która ufundowana jest właśnie na wspomnieniu występku pierwszych rodziców.

Niemniej nagość w obrazie Żmijewskiego staje się – przeciwstawioną masce – przestrzenią (nie)bezpiecznej wolności i narzędziem oporu. Celem filmu było bowiem, jak mówi sam reżyser „zwrócenie żołnierzom ich ciał, zawłaszczonych przez wojsko, przez mundur, przez sformalizowane, właściwe dla musztry ruchy”²¹. Co istotne, *KRWP* jest jednak nie tyle protestem, ile afirmacją (nagiego) życia bez maski; opowieścią o mężczyznach zwolnionych z obowiązku grania twardzieli czy specjalistów „od wódki, kopulacji i nagłej śmierci”²². Artysta czyni nagie, bezbronne pośladki „ambasadorami delikatności”²³, przekształcając tym samym niewidzialne w widzialne, a innymi słowy – ucieleśniając słabość, która – wbrew temu, co sugerowałby dominujący (patriarchalny) system reprezentacji – nie musi być wstydliva.

Queer i groteska a wojsko

Słabość – dość przewrotnie (jeśli mieć na uwadze tytuł spektaklu) – stawia w centrum swojej teatralnej narracji Tomaszewski. Rewiowo-operowe przed-

19. Tadeusz Rachwał, *Ciało jako ubiór*, w: *Media, Ciało, Pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. Andrzej Gwóźdź i Agnieszka Nieracka-Ćwikiel, Warszawa 2006, s. 99.

20. Rachwał, *Ciało jako ubiór...*, s. 99.

21. Artur Żmijewski, *Spisek słabych*, z Arturem Żmijewskim rozmawia Izabela Kowalczyk, w: Izabela Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 36.

22. Żmijewski, *Spisek...*, s. 37.

23. Żmijewski, *Spisek...*, s. 43.

stawienie *Cezary idzie na wojnę* to performatywna, quasi-autobiograficzna opowieść reżysera, który przekształca swoje „ja” w uniwersalną, mitologiczną figurę niedopasowania i nienormatywności, reprezentowaną na scenie przez sześć quasi-postaci (samego Tomaszewskiego, aktorów-tancerzy Michała Dembińskiego, Oskara Malinowskiego, Bartosza Ostrowskiego i Łukasza Stawarczyka oraz pianistkę, Weronikę Krówkę). Tytułowy bohater ponad dwadzieścia lat temu stanął przed obliczem komisji poborowej, weryfikującej (nie)zdolność mężczyzn do odbycia służby wojskowej, która przyznała mu kategorię E, czyli najgorszą z możliwych, orzekając tym samym o społeczno-politycznej bezużyteczności jego ciała, od tego momentu pojmowanego jako nienormatywne, bo niezgodne z ministerialnym wzorcem. Od tej decyzji pragnie się odwołać, czemu – na planie fabularnym – zostaje podporządkowane sceniczne działanie. *Cezary idzie* jednak nie tyle na wojnę z WKU jako taką, ile z patriotyczno-bohaterskim modelem prawdziwego mężczyzny.

Tomaszewski umiejscawia akcję na sali gimnastycznej, a więc w miejscu trenowania męskości, której obraz jest w tym – utrzymanym w konwencji uwspółcześnionej, ironicznej śpiewogry – spektaklu naprzemiennie negowany i negocjowany. Pięciu Cezarych w strojach sportowych staje przed komisją, by raz jeszcze poddać się ocenie. Zachwycające sprawnością ciała performerów pozostają w nieustannym, rytmicznym, intensywnym ruchu. Problem polega na tym, że ich wyczyny, choć niekiedy ekstremalne, nijak mają się do wojskowej kategorii A, wyznaczającej znormalizowany – pożądaný przez system (władzę) – model męskości. Performans Tomaszewskich jest bowiem przegiętym popisem, na który składają się groteskowe reminiscencje legendarnych choreografii (*Popołudnie fauna* Waława Niżyńskiego), gwiazdy, świece i dziwaczne figury, tworzone przy pomocy ławki do ćwiczeń oraz śpiew.

Groteska w spektaklu *Cezary idzie na wojnę* staje się narzędziem dekonstrukcji opresyjnej normy, której symbolem jest niedościgniona kategoria A. Łączy się ona jednak nie tyle z brzydotą czy monstrialnością, ale właśnie z estetyką udziwnienia i przegięcia, a tym samym ukazuje niezwykłość wpisaną w nieidealne ciała. Jak bowiem pisze Kajetan Mojsak – „każde ciało jest, czy raczej może stać się niesamowite, każda cielesność może okazać się ekscentryczna – poetyka groteski służy unaocznieniu tej niezwykłości”²⁴. Groteska jako narzędzie może zatem sprzyjać, jak dzieje się to w przedstawieniu Tomaszewskiego, demokracji wizualności, a co za tym idzie – umożliwić ustanowienie „innej normy”, opartej na fundamencie różnorodności. W groteskowym świecie podział na »nor-

24. Kajetan Mojsak, *Ciało groteskowe. O ciele i cielesności w dwudziestowiecznej grotesce literackiej*, w: *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*, red. Anna Wiczorkiewicz i Joanna Bator, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 165.

malsów« i »freaków«, zaproponowany przez Goffmana w książce *Piętno*, nigdy nie będzie – zgodnie z myślą Mojsaka – „ostateczny i dany raz na zawsze; każdy jest tu potencjalnym monstrum”²⁵. Dlatego Tomaszewski dekonstruuje zarówno wzorzec męskości wpisany w obraz rycerza-patrioty, jak i ten właściwy kultowi fizycznej (nad)sprawności.

Dramaturgiczną dominantą spektaklu Tomaszewskiego – podobnie jak w przypadku filmu Żmijewskiego – jest motyw mocowania się z maską-uniformem, rozumianą jako opresyjny wzorzec. O ile jednak mundur w *KRWP* jest namacalny, o tyle tutaj mamy do czynienia z kostiumem metaforycznym, tkanym z idiomów polskości (także w warstwie akustycznej), którego bohaterowie, odgórnie wypchnięci poza naród (niezdolni, aby mu służyć), na społeczne peryferia, nie mogą nawet przymierzyć. Normatywna maska nie pasuje bowiem do nienormatywnych ciał. W tym kontekście warto przywołać wspólnotwórcze znaczenie masek, które – jak pisze Hasiuk, odwołując się do tez Odette Aslan – „podobnie jak inne przedmioty rytualne, należą do wspólnoty, klanu, plemienia i nie sposób oddzielić ich od mitów, które je spłodziły”²⁶. W przypadku prac obu polskich artystów należy mówić o mitach narodowych i patriarchalnych, propagujących silne, męskie podmioty, które ufundowały dominujące w Polsce heteronormatywne wyobrażenia męskości i patriotyzmu.

Tak jak u Żmijewskiego narzędziem oporu była nagość, tak u Tomaszewskiego podobną rolę, obok omówionej wyżej groteski, pełni queerowa tożsamość, będąca hiperbolą niedopasowania. W spektaklu *Cezary idzie na wojnę*, odwrotnie niż w *KRWP*, docelową strategią oporu nie jest zerwanie maski, które ma przywrócić podmiotowi głos, ale założenie jej, a co za tym idzie – stworzenie siebie na nowo. Kostium przegięcia to ironiczna odpowiedź na wykluczenie; przymusową nieobecność może przezwyciężyć tylko obecność spotęgowana – to, co znalazło się poza system reprezentacji (kategoria E), w kampowo-groteskowej stylistyce okazuje się wybitnie widowiskowe i wyznacza terytorium subwersywnej kontrwizualności.

Polskość jako kostium

Sceniczni Tomaszewscy konstruują swoją podmiotowość poprzez ironiczno-komiczne negacje zastanego – opresyjnego – porządku. Mierzą się z, wciąż kultywowanym przez państwo (w tym system edukacji), XIX-wiecznym etosem rycerskim, zrównującym męskości z rzemiosłem wojennym, a patriotyzm – z walką (i bohaterską śmiercią) w obronie ojczyzny. To, co proponują w zamian można

25. Mojsak, *Ciało groteskowe...*, s. 165.

26. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 260.

by zamknąć w klamrę szeroko pojętej nienormatywności – performerzy kreują na scenie przenikające się obrazy nie-wojowników: mężczyźni metroseksualnych i pacyfistów, dla których autoironia staje się podstawową strategią przetrwania. Przedefiniowana zostaje także kategoria siły. Zamiast gloryfikacji podmiotów walczących i odważnych mamy bowiem do czynienia z kultem sprawnego, wygimnastykowanego, elastycznego ciała. Co istotne, tutaj także obowiązuje dyscyplina: powtarzane sekwencje dynamicznych ruchów, przede wszystkim przewrotów bokiem, w końcu stają się torturą. Jest w tym coś rozpaczliwego – fizyczne ćwiczenia wydają się obsesją, której towarzyszy pragnienie uwierzytelnienia swojego prawa do bycia w świecie. Spektakl Tomaszewskiego to – jak słusznie sugeruje Krystyna Duniec:

sceniczna wiwisekcja *Męskich fantazji* opisanych przez Klausa Thewelita – demaskująca totalitarny charakter patriarchalnej, przemocowej wizji świata, który wyklucza miłość do człowieka, zastępując ją miłością do narodu, symboli, władzy, do podszytej udręką Nietzscheańskiej wiedzy radosnej: kultu ciała i nadaktywności²⁷.

Nad spektaklem unosi się widmo heroicznej tożsamości narodowo-romantycznej, którą performerzy próbują zainscenizować, a tym samym udowodnić swoją rycerskość, ale ich próby są groteskowe, skazane na niepowodzenie. Ani baletowy taniec, ani piękny, quasi-operowy śpiew nie mieszczą się bowiem w paradygmacie romantyczno-husarskiej polskości. Absurdalne próby przymierzenia narodowo-patriotycznego kostiumu bywają śmieszne, ale, w gruncie rzeczy, prowadzą do gorzkich diagnoz: polskość to mundur skostniały, skrojony z myślą o heteronormatywnym społeczeństwie. Reżyser zadaje niewygodne pytania o dominujący wzorzec kulturowy, z którego wyrastamy. Okazuje się on maską, zakrywającą różnorodność, a odkrywającą niechęć do tego, co inne.

Patriotyczno-wojenne mity w przedstawieniu *Cezary idzie na wojnę* zostają przywołane także w warstwie akustycznej, skomponowanej między innymi z *Symfonii wojennych* Dymitra Szostakowicza, w których rosyjski kompozytor przekłada na dźwięki doświadczenie terroru, i *Śpiewnika domowego* Moniuszki, czyli zbioru pieśni narodowo-patriotycznych, dominujących w muzycznej narracji Tomaszewskiego. Niemniej ważnym dla wymowy spektaklu odniesieniem jest *Popołudnie fauna* – przez wielu dwudziestowiecznych komentatorów okrzyknięta skandaliczną – choreografia Wacława Niżyńskiego z 1912 roku, uznawana, obok *Gier*, za część erotycznej autobiografii rosyjskiego reformatora. W tych spektaklach choreograf z jednej strony ucieleśniał pożądanie, z drugiej – badał dwuznaczność

27. Krystyna Duniec, *Męskie fantazje i wojna*, „Dwutygodnik”, 2017, 07/2017 <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/7283-meskie-fantazje-i-wojna.html>> (31.01.2017).

swojej seksualnej tożsamości (był biseksualny)²⁸. Dla krytyków najbardziej problematyczną częścią *Popołudnia* był finał, w którym Niżyński doprowadzał swoje drżące ciało do orgazmu. Tomaszewski nie cytuje co prawda tej sceny, ale istotny wydaje się sam gest przywołania baletowej legendy – tancerza, który, odrzuciwszy tradycyjny baletowy kostium (konwencję), zrewolucjonizował zarówno język tańca, jak i sceniczne sposoby pokazywania męskiego ciała. Nie przypadkiem Ramsay Burt nazywa pierwszego choreografa *Święta wiosny* „ikoną gejowską”²⁹. Niżyński bowiem, wbrew ówczesnym zasadom tańca klasycznego, otworzył przestrzeń baletu mężczyznom zmysłowym, a tym samym sprzeciwił się heteronormatywnej, czyli zakładającej, „męski punkt widzenia”, ideologii „normalnego” samca³⁰. Można zatem rzec, że u Tomaszewskiego pojawia się on jako patron ruchu nieheteronormatywnego, a szerzej – jako model męskości, alternatywny wobec heroiczno-patriotycznego wzorca.

Męskość jako widowisko

Zarówno Artur Żmijewski, jak i Cezary Tomaszewski zwracają w swoich pracach uwagę na podwójność wpisaną w ciało, które jest równocześnie bytem biologicznym i społeczno-kulturowym (dyskursywnym); prywatnym i publicznym. Takie pojmowanie ciała właściwe jest mechanice biopolityki i biowładzy, która – przejąwszy kontrolę nad ciałami, zapanowała nad całością życia, zagarniając tym samym także to, co intymne. W filmie *KRWP* i spektaklu *Cezary idzie na wojnę* zobrazowano obustronny proces przeistaczania prywatnego w publiczne i publicznego w prywatne. U Żmijewskiego byli żołnierze tylko pozornie opuszczają terytorium publiczne (plac miejski). Wchodzą w zamkniętą przestrzeń sali baletowej (miejsca, w którym ciała trenują swoją widowiskowość), która staje się metaforą intymności zawłaszczonej przez władzę. Zrzucenie maski-munduru nie przywraca im pełnej swobody – lustra zdają się tutaj odpowiednikami strażnika z Panoptikonu, którego domniemana obecność narzuca na nagie ciała wstyd.

W tej przestrzeni unaocznia się też podobieństwo żołnierzy i tancerzy baletu klasycznego, których nagość zawsze wydaje się naznaczona piętnem przekroczenia, będącego konsekwencją wyjścia poza akceptowalne w danym porządku ramy cielesnej obecności. Aby jeszcze mocniej wyupuklić tę analogię, warto pokrótce

28. Zob. Lucy Moore, *Niżyński. Bóg tańca*, przeł. Hanna Pawlikowska, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2014, s. 155.

29. Ramsay Burt, *Niżyński, modernizm i problem przedstawiania nienormatywnych typów męskości*, tłum. Katarzyna Pastuszek, w: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. Jądwigą Majewska, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

30. Burt, *Niżyński...*, s. 360.

przywołać spektakl Mikołaja Mikołajczyka *Waiting*, będący pierwszą częścią autobiograficznego tryptyku tego tancerza – niegdyś solisty w poznańskim Teatrze Wielkim, teraz niezależnego performerera i choreografa, wykluczonego z baletu ze względu na kontuzję nogi. Miejszem akcji – podobnie jak w *KRWP* – jest sala baletowa. Tematem swojej opowieści Mikołajczyk czyni codzienność baletowego tancerza, a więc to, co niejako z natury przeczy idei widowiskowości. Publiczność obserwuje rozgrzewkę performerera, której istotę stanowią powtórzenia pozornie prostych sekwencji ruchowych. Co jednak istotne, artysta tańczy nago, a jego ciało stopniowo zalewa się potem, odkrywając tym samym to, co w baletowych widowiskach ukryte – nadludzki wysiłek, którym okupiona jest nadzwyczajność. Iluzję zastępuje obraz doświadczającego ciała, ujawniającego swoją niedoskonałość, pospolitość, a wreszcie – śmiertelność.

Zarówno wojsko w wojsku, jak i w balecie ciałom narzuca się kostium widowiskowości, którą w przypadku żołnierzy należy rozumieć jako imperatyw ucieleśniania heteronormatywnego wzorca męskości, a w przypadku tancerzy baletowych – jako konieczność negowania/maskowania cielesnych ograniczeń. Żmijewski i Mikołajczyk zgodnie przedstawiają nagość, którą skądinąd można by definiować jako kostium buntu, jako narzędzie dekonstrukcji zastanego porządku i obnażenia nieautentyczności funkcjonujących w nim podmiotów. Mamy tutaj do czynienia ze swoistą instrumentalizacją ciała, która – jak chce Artur Pastuszek – jest jednym ze sposobów „odkrywania politycznego uwikłania życia i represyjnej obecności władzy”³¹. W spektaklu Tomaszewskiego analogiczną funkcję zdaje się zaś pełnić groteska, za pośrednictwem której reżyser obnaża umowność i opresyjność postulowanego przez władzę (wojsko) wzorca męskości.

Zakończenie

Maska jako zjawisko, które towarzyszy ludzkości właściwie od początku jej istnienia, jest fenomenem kulturowym o niemalże nieograniczonej pojemności znaczeniowej i funkcjonalnej, znanym większości kultur i społeczeństw. W tym artykule najbardziej interesowały mnie jednak (nie)bezpieczne związki maski z jednostkową tożsamością, przy czym skupiałam się nie tyle na aspektach autokreacyjnych, ile (auto)dyscyplinujących, a tym samym odkrywałam przemocowy charakter masek. Z jednej strony mogą one pełnić funkcję ochronną, z drugiej – są narzędziem, za pośrednictwem którego szeroko pojęta władza formuje ciała i dostosowuje je do opresyjnego wzorca. W tym kontekście maską

31. Artur Pastuszek, *Ciało politycznie obramowane – pomiędzy wzniosłością a wstrętem*, w: *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*, red. Andrzej Kiepas i Elżbieta Struzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 520.

jest zarówno wojskowy mundur, służący zakrywaniu słabości i eksponowaniu tego, co w żołnierzach najbardziej męskie, jak i konwencja wpisana w tradycję baletu klasycznego, która przeistacza tańczące ciało w widowisko, odbierając mu prawo do niedoskonałości. Co istotne, maska – jak w teatrze Meyerholda – może być niematerialna, czysto umowna; najważniejsza wydaje się bowiem jej domniemana obecność, która narzuca temu, kto ją nosi konkretne scenariusze dopuszczalnych zachowań. Jej zasięg ogarnia całe ciało, które w konsekwencji samo zyskuje maskowy charakter. Maska służy stwarzaniu świata i jego dyscyplinowaniu: podmioty, które odmawiają jej nakładania, czyli dostosowywania się do obowiązującego wzorca, zostają zepchnięte na społeczne peryferia.

Spektakl *Cezary idzie na wojnę* w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego i film Artura Żmijewskiego *KRWP* to opowieści o mocowaniu się mężczyzn z maskami-kostiumami, rozumianymi przede wszystkim jako patriarchalne wzorce bycia w świecie. Autorzy obu prac przywracają ciałom biologiczną realność, która – w społecznych praktykach – rozplywa się dyskursie, a jednocześnie, mniej lub bardziej, dosłownie rozbierają swoich bohaterów z opresyjnych idiomów męskości (Żmijewski) i polskości (Tomaszewski). Ciało tańczące (baletowe), tak radykalnie inne od ciała walczącego, staje się w tych narracjach metaforą wyzwolenia z heteronormatywnej maski. Warto jednak pamiętać, że tradycja baletowa sama w sobie także jest tworem opresyjnym; maską nakładaną na ciała w celu zakrycia ich śmiertelności. Karl Kerényi, analizując naturę maski, pisał, że „zasłania (twarz) i służy ukryciu tego, kto ją nosi, ale równocześnie odsłania (wyzwala) prawdziwą naturę człowieka – nagle może on stać się dzikusiem, którym nigdy nie odważyłby się być bez przebrania”³². Jeśli jednak maskę rozumiemy jako to, w co podmiot został wtłoczony, do podobnego wyzwolenia konieczne jest jej zrzucenie, a zatem – bunt. U Żmijewskiego i Tomaszewskiego autentycznych „dzikusów” do życia powołują nagość i groteska.

32. Karl Kerényi, *Człowiek i maska*, cyt. za: Dudzik „Maska”.