



ALICJA MÜLLER

 <http://orcid.org/0000-0002-3490-1419>

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Polonistyki

„Konik bardzo się zmęczył” Koń jako metafora ciała doświadczającego

«Маленькая лошадка устала».
Лошадь как метафора подвергающегося
испытаниям тела

Абстракт

Цель этой статьи – показать, что тело лошади может стать метафорой подвергающегося испытанием тела, которое понимается как оппозиция идеально подходящему для балета телу. Первым важным контекстом для автора статьи является положение лошадей в традиционном цирке, где с лошадьми работают укротителя. Представления с участием лошадей рассматриваются как форма проявления власти человека над миром природы. Подчинение дикой природы человеку на арене цирка можно рассматривать как параллельный процесс с практикой дисциплины тел балетных танцовщиков. Второй важный вопрос – это связь лошадей и войны. В культуре и истории лошадь одновременно побеждена и побеждает. То же самое можно сказать и о теле, которое, с одной стороны, должно пройти репрессивный и объективирующий процесс социализации, с другой – оно определяет существование «я» в мире и формирует идентичность человека. Чтобы проиллюстрировать

“The Little Horse Is Tired”:
The Horse as a Metaphor of an
Experiencing Body

Abstract

The purpose of this article is to show that the body of a horse can become a metaphor of an experiencing body understood in opposition to the ideal of the (hyperreal) ballet body. The position and role of horses in the traditional circus, where the animals are being tamed during the performances that manifest human supremacy over the world of nature, is an important context for this analysis. The subjugation of wildness in the circus arena can be seen as a process parallel to the practice of disciplining the ballet body. The other important issue addressed in this article is the relationship between horses and the war. In culture and history, the horse is both the conquered and the conquering. The same can be said about the body, which, on the one hand, must go through the process of repressive and objectifying socialization, and on the other determines the existence of the “self” and defines its identity. To illustrate and support these ideas, Alicja Müller describes the performance *The Ninth* by theatre collective Via Negativa.

эти тезисы и размышления, автор ссылается на спектакль *Девятая* коллектива Via Negativa.

Ключевые слова: лошадь, танец, балет, Европа, тело, подвергающееся испытаниям

Keywords: horse, dance, ballet, Europe, experiencing body

Wacław Niżyński (1889–1950), rosyjski tancerz i choreograf, baletowy rewolucjonista polskiego pochodzenia, w swoim *Dzienniku*, który zaczął pisać, gdy choroba – schizofrenia katatoniczna – uniemożliwiła mu tańczenie na teatralnych deskach, przekształcając jego ciało w więzienie, wielokrotnie i z kompulsywnym wręcz obrzydzeniem wspominał swoje występy na instytucjonalnych scenach jako formę zniewolenia. „Tańczyłem dla pieniędzy. Omal nie umarłem, gdyż byłem przemęczony. Byłem podobny do konia, którego zmusza się baletem do ciągnięcia ciężaru”¹ – pisał, porównując siebie-tańczącego do styranego zwierzęcia. To dramatyczne zderzenie, które proponuje obłąkany mistrz, może wydać się o tyle dziwne, że balet klasyczny z założenia jest zaprzeczeniem ciężaru – przestrzenią sztuki, której zasady organizuje imperatyw lekkości i towarzyszącej jej iluzyjności. Ciało baletowe jest bowiem ciałem nadrealnym i nadrealność wytwarzającym, niejako wydartym z codziennego continuum czasowo-przestrzennego i przeniesionym w sferę niekończącej się afirmacji harmonijnego piękna, uparcie negującego mięśność istnienia i jego abiektualny wymiar, widowiskowości, nieśmiertelności. Porównanie baletowego solisty do konia, zwierzęcia kojarzonego z jednej strony z ciężką fizyczną pracą, z drugiej – z wojną, staje się w tym kontekście symbolicznym gestem radykalnego zerwania z klasyczną estetyką i ponownego wpisania tańczącego ciała w porządek zwierzęcy, a przez to – paradoksalnie – ludzki.

19 stycznia 1919 roku podczas wieczoru charytatywnego na rzecz Czerwonego Krzyża Niżyński wykonał swój ostatni taniec². Występ choreografa *Święta wiosny* przeszedł do historii jako szokujący ze względu na jego estetyczno-formalny radykalizm i oskarżycielski, polityczny wydźwięk. Tancerz, w czarnym, przypominającym piżamę kostiumie i białych trzewikach, improwizował, nawet akompaniująca mu pianistka nie wiedziała, co za chwilę się wydarzy. Przed wyjściem na scenę wyznał tylko swojej żonie Romoli, że zatańczy ból i cierpienie, których doświadczył, przygotowując balet³. W trakcie występu, mniej lub bardziej świadomie, redefiniował zarówno definicję tańca scenicznego, jak i relację artysty

¹ W. Niżyński: *Dziennik*. Przeł. G. Wiśniewski. Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2000, s. 179.

² O tym występie pisał między innymi Antoni Kępiński. Zob. A. Kępiński: *Schizofrenia*. Sagittarius, Kraków 1992, s. 65–67.

³ T. Nasierowski: *Posłowie. Choroba Wacława Niżyńskiego*. W: W. Niżyński. *Dziennik...*, s. 229.

„Konik bardzo się zmęczył”. Koń jako metafora ciała doświadczającego

z widownią, która została postawiona w sytuacji zagrożenia. Tancerz zwlekał bowiem z rozpoczęciem choreografii – długo siedział w bezruchu przodem do widzów, uporczywie wpatrując się w zgromadzonych, a ponaglony odparł: „Nie jestem maszyną. Zatańczę, jak będę miał ochotę”⁴. Negocjując zasady teatralności i odbierając publiczności prawo do zdystansowanej obserwacji fikcyjnej i uprzednio skomponowanej opowieści, Niżyński stworzył *sui generis* preludium do – mającego otworzyć się wiele lat później – nowego rozdziału w historii sztuk scenicznych, w którym fabuła i iluzja zostają jednoznacznie zdezonizowane przez doświadczenie i obecność artysty/artystki jako autonomiczne wartości⁵.

W relacjach widzów ostatniej choreografii rosyjskiego mistrza czytamy, że w pewnym momencie tancerz rozwinął na podłodze rulony czerwonej i czarnej tkaniny i uformował je w kształt krzyża. Działania tancerza uzupełniał odautorski komentarz – zapowiedź tego, co miało wydarzyć się na scenie: „Teraz przedstawię państwu wojnę ze wszelkimi cierpieniami, zniszczeniami i śmiercią. Wojnę, której nie zapobiegniecie i za którą ponosicie odpowiedzialność”⁶. Jego jednocześnie atakujący i dramatyczny taniec pisarz francuski Maurice Sandoz opisywał w następujących słowach:

Niżyński, ledwo osłonięty strzępami swojej tuniki, ciężko dyszał, usiłując zaczerpnąć tchu. W sali zapanowało uczucie opresji, gęstniało i wydawało się wypełniać pomieszczenie. [...] Ostatni skurcz wstrząsnął jego ciałem, które zdawało się podziurawione kulami, i do ofiar Wielkiej Wojny dołączył jeszcze jeden zmarły⁷.

Rosyjski choreograf przeistoczył swój ruch w atak, wyrażał wściekłość rozczarowanego, złego Boga. Na koniec tego wstrząsającego, tragicznego występu, porównywanego niekiedy do fragmentu choreografii *Pietruszki*, w którym tytułowa kukła rozpaczliwie próbowała uniknąć tego, co nieuniknione, i zmienić bieg własnej historii, powiedział: „Konik się zmęczył”. Potem, już w *Dzienniku*, pisał zaś o tym wydarzeniu jako o tańczeniu rzeczy strasznych:

Byłem nerwowy, gdyż Bóg chciał podniecić publiczność. Publiczność przyszła się bawić. Sądziła, że tańczę dla uciechy. Ja tańczyłem rzeczy straszne. Bali się mnie i myśleli, że chcę ich zabić. Nie chciałem nikogo zabijać. Kochałem wszystkich, ale mnie nikt nie kochał, dlatego się zdenerwowałem⁸.

⁴ Cyt. za: L. Moore: *Niżyński. Bóg tańca. Legenda, geniusz, skandalista, biseksualista, schizofrenik*. Przeł. H. Pawlikowska-Gannon. Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2014, s. 251.

⁵ Szerzej o tym występie Niżyńskiego w kontekście przemian sztuk teatralnych i teatru doświadczenia piszę w książce: *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

⁶ T. Nasierowski: *Postowie...*, s. 229.

⁷ Cyt. za: L. Moore: *Niżyński. Bóg tańca...*, s. 252.

⁸ W. Niżyński: *Dziennik...*, s. 47.

Dziennik rosyjskiego choreografa, druzgoczący zapis-ucieleśnienie doświadczenia uwięzionego we własnym ciele schizofrenika, doczekał się wielu nie tylko teatralnych, ale i filmowych adaptacji, zwykle – rzecz jasna – łączonych z całą historią tańca i życia (tańco-życia?) jego autora. Co znamienne, w wielu z nich powraca zdanie o zmęczonym koniku. Dzieje się tak między innymi w spektaklach *Niżyński. Zapiski z otchłani* w reżyserii Józefa Opalskiego i *Niżyński. Święto snów* Sławomira Krawczyńskiego. Pierwszy z nich jest próbą ucieleśnienia procesu, przez który przechodzi schizofreniczne „ja”, coraz bardziej nieodwracalnie alienując się od świata spoza własnych wyobrażeń i majaków. W scenie finałowej ściany pokoju, w którym znajduje się Niżyński (Grzegorz Mielczarek), pokrywają projekcje wybranych stron *Dziennika*. Tym prostym gestem reżyser buduje poruszającą alegorię szaleństwa człowieka, którego zniszczyły słowa. Bohater – geniusz i obłąkany klaun – płacze, a kwestie „konik bardzo się zmęczył” i „dłużej nie mogę” zamykają spektakl. W drugim przedstawieniu odtwórca tytułowej roli, tancerz Tomasz Wygoda, w pewnym sensie ucieleśnia sam obzewładniający przymus pisania, który przejął kontrolę nad istnieniem Niżyńskiego. Występuje w czarnym stroju, kontrastującym z ascetyczną przestrzenią sceniczną, której jedynym wyróżnikiem jest biała podłoga baletowa, stając się tym samym wizualną, ruchomą metaforą atramentu zapisującego, a może raczej zalewającego, kolejne karty *Dziennika*. To scena tym bardziej dramatyczna, że Niżyński nadawał swoim zapiskom specyficzny rytm, który wprawiał słowa w ruch; pozwalał im na to, do czego nie było już zdolne ciało artysty – na taniec. W tej choreografii metafora „zmęczona konika” powraca w scenie, w której Wygoda, jak twórca *Święta wiosny* w trakcie swojego ostatniego występu, nawiązuje do pewnego stopnia konfliktową relację z widownią: z jednej strony żąda miłości, cytując fragmenty *Dziennika*, z drugiej przywołuje obraz styranego zwierzęcia.

Co istotne, głównym bohaterem spektaklu Krawczyńskiego zdaje się jednak nie tyle Niżyński, ile samo tańczące ciało. W najbardziej dramatycznej ze scen Wygoda wykonuje pewną wariację na temat ostatniego występu rosyjskiego rewolucjonisty i fragmentu, w którym jego rozszalałe, roznamiętione ciało stało się swojego rodzaju medium wspomnianych „rzeczy strasznych”, areną wojenną. Publiczność nie tylko obserwuje rozgorączkowane ciało, silnie doświadczające swojego „tu i teraz”, ale także wsłuchuje się w jego melodię – sapanie, przyspieszony oddech, bicie serca. Nie mamy tu bowiem do czynienia z nadrealnym ciałem baletowym, ale z ciałem codziennym, obnażającym trud warunkujący taniec, ze „zmęczonym konikiem”.

Chociaż Niżyński przeszedł do historii teatru przede wszystkim jako twórca rewolucyjnych baletów, trudno nie zauważyć jego, mniej lub bardziej bezpośredniego, wpływu na estetykę tańca współczesnego. Dla dalszej części mojego artykułu szczególnie istotny będzie fakt, że choreograf *Gier* zarówno w swoich choreografiach, jak i na kartach *Dziennika* (tu pewnie niekoniecznie świadomie)

„Konik bardzo się zmęczył”. Koń jako metafora ciała doświadczającego

dokonał rekorporalizacji tańczącego „ja”, a innymi słowy – zwrócił tańczącym ich ciała, co odbywało się nie tylko na poziomie wizualnym (garbate, kanciaste linie w *Święcie wiosny*), ale i tematycznym (ustawiczne przekraczanie społeczno-kulturowych zakazów, czego chyba najbardziej radykalnym przykładem jest niecenzurowana scena masturbacji w *Popołudniu fauna*).

W tym kontekście figura zniewolonego konia (konika), do którego wielokrotnie porównuje się Niżyński, również wydaje się nieprzypadkowa. Zwierzęciem na trwałe wpisanym w mikrokosmos baletu jest oczywiście łabędź – symbol dostojności, gracji, klasycznego piękna. Koń, w kulturowych przedstawieniach łączony z jednej strony z walką (wojną), z drugiej – z ciężką pracą, jest zbyt blisko realnego, by mógł zatańczyć w klasycznym balecie; jego ciało wydaje się przede wszystkim wizualną pochwałą siły, trudu i niezmetaforyzowanej seksualności, dlatego sądzę, że można je potraktować jako metaforę ciała doświadczającego, rozdartego między porządkiem kultury a światem natury, wolnością a zniewoleniem. Ważnym kontekstem będzie dla mnie pozycja koni w cyrku tradycyjnym, który – do czego jeszcze wrócę – przekształca je w manifestację władzy człowieka nad tym, co naturalne. Ujarmianie dzikości na cyrkowej arenie można bowiem rozpatrywać jako proces paralelny do dyscyplinowania ciała baletowego, które, by zaistnieć, musi niejako wyrzec się swojej przemijalności, niedoskonałości i tego, co w nim nieracjonalne, afektywne lub/i otwarte.

To podobieństwo widać także w zestawieniu pokazów ujeżdżania (dresażu) koni, rozumianych jako specyficzna forma widowiska, łącząca sport z popisem, z dowolną sekwencją choreograficzną z klasycznego baletu. W programie dowolnym tej, olimpijskiej skądinąd, dyscypliny zawodnik lub zawodniczka wykonuje układ – choreografię – skomponowaną z wybranych ruchów i figur, którym towarzyszy podkład muzyczny. „Dresaż – jak pisze Agata Obidowicz – jest sportem niezwykle eleganckim, wymaga od jeźdźcy jak i konia odpowiedniego wyglądu, określonego przepisami”⁹. Ujeżdżane zwierzę powinno niejako stopić się w harmonijną całość z jeźdźcem lub jeźdźczynią. Mamy tutaj do czynienia ze spektaklem ujarmiania tego, co reprezentuje naturę. Tak jak w balecie, czujące i doświadczające ciało tancerki lub tancerza zostaje przemocowo zracjonalizowane realnym scenicznym kostiumem i symbolicznym uniformem baletowej konwencji, tak na olimpijskiej arenie dzikie ciało konia wykonuje taniec, który choreografuje człowiek – siedząca na zwierzęciu racjonalna forma.

Drugim ważnym dla mnie wątkiem będzie, wybrzmiewający także u Niżyńskiego, związek koni z wojną, a co za tym idzie – z biegiem dziejów świata. W kulturze i historii koń jest jednocześnie podbijanym (pozbawianym dzikości, tresowanym), jak i podbijającym (pierwsze wielkie wojny ludzkość stoczyła wszak konno). To samo można powiedzieć o ciele, które z jednej strony musi przejść represyjny i uprzedmiotawiający proces uspołeczniania, z dru-

⁹ A. Obidowicz: *Dresaż – sztuka i technika*. <https://artelis.pl/artykuly/4687/Dresaz--sztuka-i-technika> [dostęp: 10.01.2020].

giej – warunkuje „ja” bycie w świecie, realnie kształtuje tożsamość podmiotu, każdorazowo przecząc słuszności kartezjańskiego dualizmu. W dalszej części tego artykułu omówię choreografię *Dziewiąta* kolektywu Via Negativa (reżyseria: Bojan Jablanovec, choreografia: Anita Wach), w której powracają paralele między tresurą konia a dyscyplinowaniem tańczącego (choć nie tylko) ciała oraz jednoczesną sprawczością i podległością koni i ucieleśnionych podmiotów. Oba wątki spaja natomiast, także pojawiający się w tym spektaklu, motyw ciała jako widowiska i kulturowej obróbki tego, co pierwotnie niejako aspołeczne.

Tytułowa *Dziewiąta* to ostatnia symfonia Beethovena, skomponowana, gdy kompozytor już nic nie słyszał, i opisywana jako jedno z największych arcydzieł zachodniej cywilizacji, która na scenie staje się przyczynkiem do parodystycznej, zawiadackiej dekonstrukcji historii Europy, ukształtowanej, jak wynikałoby z dramaturgii tej choreografii, z jednej strony przez wszelkiej maści „izmy” (ideologie i wielkie słowa), z drugiej – przez wojny, a co za tym idzie – podboje i procesy kolonizatorskie. Twórczynie i twórcy przedstawienia tańczą (opowiadają o świecie) z pozycji pół zwierząt, pół ludzi. Występują nago, zderzając akustyczne świadectwo znakomitości ludzkiego ducha z banalną, pozbawioną wzniosłości prawdą ciała. *Dziewiąta* staje się tutaj symbolem pewnego kulturowego nadmiaru – zagłusza doświadczenie performerek i performerów, którzy rozplývają się w słownych ideach i giną w eksplozji obrazów. Zagubieni w chaosie ponowoczesnej idei, bohaterki i bohaterowie spektaklu szukają ocalenia w redukcji – w mitycznym powrocie do stanu sprzed. Końskie kopyta i łby niejako dodawane do ich nagich ciał stają się tutaj sugestywnymi alegoriami poszukiwania w sobie tego, co zwierzęce, a zatem pierwotne i autentyczne. *Dziewiąta* jest jednak nie tyle pochwałą życia w stanie natury i utopijną baśnią o powrocie do tegoż, ile raczej opowieścią o nieusuwalnej i utożsamionej z barbarzyństwem zwierzęcości zarówno człowieka jako jednostki, jak i całej cywilizacji. Twórczynie i twórcy spektaklu osadzają swoją refleksję na temat europejskiej *communitas* w kontekście nowych form barbarzyństwa, właściwych cywilizowanym społeczeństwom, które europejskość przeciwstawiają niezachodnim kulturom, tworząc tym samym opresyjne i wykluczające binaryzmy. Skupiają się bowiem na demaskowaniu paradoksu, wpisanego w narrację o demokracji i pokoju, a przez to – na odkrywaniu ich ukrytej przemocowości, co widać już w oficjalnym opisie *Dziewiątej*: „W imię obrony wartości europejskich trzymamy ludzi za ogrodzeniami, degradujemy inne kultury do poziomu gwałcicieli, przestępców, zwierząt. «Unia Europejska to projekt pokoju» – można usłyszeć z ust dyplomatów, ale ideologia pokoju oparta jest na wojnie”. W centrum choreografii kolektywu Via Negativa pozostają przede wszystkim opresyjne słowa, których moc performatywna jest w pewnym sensie fałszywa: idee nie zmieniają tu rzeczywistości, a tylko starają się ukryć jej przemocowy charakter. Dramaturgia spektaklu opiera się z jednej strony na dekonstrukcji ideologii towarzyszących wizji europejskiego braterstwa, które, paradoksalnie, przede

„Konik bardzo się zmęczył”. Koń jako metafora ciała doświadczającego

wszystkim wyobcowują podmiot ze świata, z drugiej – na obnażaniu opresyjności wszelkich praktyk ukierunkowanych na uspołecznianie tego, co obce.

W tak skonstruowanej rzeczywistości nawet powrót do natury nie może być niewinny. Książkę Franka Westermana *Czysta biała rasa. Cesarskie konie, genetyka i wielkie wojny* twórczynie i twórcy *Dziewiętej* wymieniają jako jedną z najważniejszych inspiracji. Jest to opowieść o wyjątkowej rasie białych koni czystej krwi, hodowanych przez monarchów habsburskich, Józefa Stalina i Adolfa Hitlera. Zwierzęta te paradowały także w kompanii honorowej prezydenta Ronalda Reagana w trakcie ceremonii jego zaprzysiężenia w 1980 roku. W recenzji spektaklu Jablonoweca Magda Zamorska słusznie zauważa, że filcowane końskie łby, którymi performerki i performerzy w ostatniej scenie dekorują przestrzeń gry oraz swoje głowy, nie są przypadkowo umaszczone – występują „w kolorze cielistym, w kolorze ludzkiej, «czyli białej», skóry”¹⁰.

Tak jak Westerman, opowiadając historię najczystszej i najpiękniejszej z końskich ras, jednocześnie opowiada dzieje światowych wojen, władzy i pychy, tak twórczynie i twórcy niejako dopisują do tej samej narracji jeszcze jeden rozdział – o samospalających się mitach założycielskich europejskiej wspólnoty, którą bombardują zarówno pistoletowe kule, jak i idee-frazyesy. Co istotne, przed zajęciem miejsca na widowni, publiczność dostaje zatyczki do uszu. Akustykę spektaklu, obok majestatycznej melodii Beethovena, tworzą wystrzały z broni palnej. Decydując się na użycie zatyczek, symbolicznie wyciszamy odgłosy dobijania zwierząt, ale jednocześnie wycofujemy się z przestrzeni kultury. W ten sposób twórczynie i twórcy *Dziewiętej* opowiadają o jednej z największych klęsk w dziejach ludzkości – o niepowodzeniu projektu ujarznienia bestii w człowieku. Udało nam się oswoić (skolonizować) zewnętrzną wobec nas naturę, poskromić dzikość fauny, ale wciąż brakuje nam remedium na odradzające się w nowych formach człowiecze bestialstwo, które polega między innymi na zrównywaniu tego, co inne, z tym, co zwierzęce, a więc – nieracjonalne, niebezpieczne, wymagające kontroli i dyscypliny.

W tym kontekście warto przywołać jedną z najsłynniejszych metafor filozoficznych, czyli Platoński obraz duszy ludzkiej jako powozu zaprzęgniętego w dwa konie¹¹, z których jeden gna ku górze – ku wzniosłym, wielkim ideom, a drugi pędzi ku ziemi, reprezentując tym samym biologiczny, zwierzęcy aspekt istnienia. Dla Platona oba kierunki są równie ważne, a równowagę pomiędzy nimi pozwala zachować rozum, w metaforze przedstawiony jako woźnica, który panuje nad dwoma zadziornymi, niesfornymi rumakami. Można przyjąć, że w spektaklu kolektywu Via Negativa pierwszego konia reprezentuje Beethoven, drugiego zaś – nagość tańczących. Jeśli by raz jeszcze przywołać widowisko

¹⁰ M. Zamorska: *Witajcie w IX musicalu*. <https://www.taniecpolska.pl/krytyka/452> [dostęp: 10.01.2020].

¹¹ Platon: *Fajdros*. W: Idem: *Dialogi*. Przeł. W. Witwicki. Unia Wydawnicza Verum, Warszawa 2007, s. 35.

dresażu, można rzec, że świadomość ujeżdża tutaj podświadomość; to, co normatywne usiłuje zdyscyplinować to, co inne, tak aby zaczęło tańczyć do homogenicznego rytmu. Kuriozalna wystawa cielistych końskich łbów z finałowej sceny będzie wówczas gorzkim komentarzem do europejskiej władzy sądzenia, w której centrum pozostaje biały, normatywny podmiot.

Spektakl *Dziewiąta* został podzielony na cztery rozdziały, odpowiadające triadzie retorycznej Arystotelesa (*Ethos, Logos, Pathos*), do której dopisano część *Equus*, czyli 'Koń'. Arystotelesowska koncepcja retorycznego komunikowania się, którego celem jest wpływanie na postawy i oceny określonych odbiorczyń oraz odbiorców wypowiedzi. W tym modelu zawsze – jak chce, cytowany przez Rodney'a B. Douglasa, William M.A. Grimaldi – „osoba mówi do drugiej osoby, do kogoś «innego», kto waha się między zachowaniem swych właściwości a ich prawdopodobną utratą, mogącą nastąpić podczas zwiększania porozumienia z osobą mówiącą”¹². *Ethos* (wola/etyka), *Logos* (rozum) i *Pathos* (uczucie) wyznaczają tu trzy schematy wywierania potencjalnego wpływu. Pierwszy odnosi się do cnoty i moralności, a przede wszystkim – wiarygodności (albo wytwarzania jej pozorów) tej/tego, która/który mówi lub pisze. Drugi wiąże się z racjonalną argumentacją i uniwersalnymi prawdami, trzeci zaś opiera się na komunikacji afektywnej, wykorzystuje emocje oraz wierzenia słuchaczek i słuchaczy, by wprowadzić ich w czyn. Co ważne, jak podkreśla Douglas, Arystoteles traktował epitety „retoryczny” i „humanistyczny” jako wyrazy równoznaczne, pojmował bowiem retorykę jako aktywność specyficznie ludzką¹³.

Twórczynie i twórcy *Dziewiątej* wykorzystują starożytny trójkąt retoryczny do ironicznej opowieści o komunikacji jako podstawie każdej wspólnoty i, mniej lub bardziej, przemocowych strategiach jej ustanawiania i utrzymywania. Dodany do Arystotelesowskiej koncepcji wątek koński wydaje się tutaj nie tyle wskazaniem na udział zwierząt w kształtowaniu dziejów świata, ile odczarowaniem wspólnotowych narracji z równościowych iluzji, a zarazem przypomnieniem o bestialstwie jako jednym z idiomów ludzkiego bycia w świecie. Warto w tym miejscu jeszcze raz podkreślić, że konie, które przywołuje się w tym spektaklu, nie są niewinne – reprezentują bowiem ideologię czystości rasowej i przypominają o kolonizacyjnej historii europejskiej *communitas*. Mimo tych powiązań, zwierzęta nie są jednak w *Dziewiątej* sprowadzone do roli *pars pro toto* demonicznych, bestialskich popędów drzemających w pozornie ucywilizowanych społeczeństwach, ale jednocześnie symbolizują też uniwersum bytów podległych i podporządkowanych, zarazem ucieleśniając mityczną wolność natury (lub pamięć o niej).

Zestawiony z myślą Arystotelesa wątek koński odsyła też do jednego z popularnych motywów sztuki średniowiecznej, interpretowanego jako symbol

¹² R.B. Douglas: *Arystotelesowska koncepcja komunikacji retorycznej*. „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 68/1, s. 204.

¹³ Ibidem.

„Konik bardzo się zmęczył”. Koń jako metafora ciała doświadczającego

grzechu rozpusty, czyli obrazu młodej kobiety (Filis) ujeżdżającej starszego mężczyznę (Arystoteles), który powraca także w twórczości Leonarda da Vinci. Legenda, która kryje się za tym przedstawieniem, przywołuje postać Aleksandra Wielkiego, ganionego przez Arystotelesą za przekładanie pięknej Filis ponad studiowanie filozofii. Dziewczyna postanowiła uwieść i ośmieszyć starego mędrca. Zauroczony mężczyzna zgadza się na przewiezienie swojej wybranki na własnym grzebiecie – niczym koń. W kontekście historii ośmieszonego filozofa, dopisane do Arystotelesowskiej triady hasło *Equss* unaocznia swój ironiczny charakter. Można je rozumieć jako komentarz do postnowoczesności jako czasu, w którym tym, co mamy zmysły, są mnożące się idee i ideologie, a przede wszystkim mit zjednoczonej Europy, oparty na iluzji równości. Warto tu jednak podkreślić, że twórczynią i twórcy *Dziewiętej* krytycznej dekonstrukcji poddają nie tyle wspólnotę europejską jako taką, ile właściwe jej narracje, osadzone w homogenicznym, a co za tym idzie – przemocowym porządku.

Spektakl kolektywu *Via Negativa* rozgrywa się przede wszystkim między ciałami performerek i performerów oraz w ich przestrzeni. W części *Ethos* są one potraktowane, jak pisze Zamorska, jako „przestrzeń performowania określonych wartości”¹⁴. Artystki i artyści, ubrani jedynie w ciężkie, wojskowe buty-kopyta, prezentują siebie nawzajem jako wyjątkowe konie wyścigowe: Wolność, Nadzieję, Szczęśliwego, Drugą Szansę. Te znaczące imiona z jednej strony tworzą symboliczny kolaż obrazów-skojarzeń, łączonych z kulturowymi przedstawieniami koni, z drugiej są też świadectwem dokonanego zawłaszczenia; nadanie imienia staje się tutaj bowiem gestem oznaczającym władzę i dominację.

Sytuacja koni wyścigowych – z założenia niezwykłych i widowiskowych – wydaje się analogiczna do tej właściwej zwierzętom cyrkowym, uczestniczącym w pokazach władzy, których tresurę można porównać, jak chce Katarzyna Donner, do performansów „władzy imperialnej nad krajami «dzikimi»”¹⁵. Udramatyzowane spektakle osławiania niesamowitego (dzikiego) w istocie są pokazami „dominacji, wyższości człowieka nad naturą”; sama tresura okazuje się zaś „procesem przyzwyczajania zwierzęcia do narzuconego mu przez człowieka zachowania w celach widowiskowych”¹⁶. Ta sama strategia odpowiada nie tylko właściwie wszystkim pokazom, których dramaturgiczne centrum stanowi osławiany „tu i teraz” Inny, ale także technikom przekształcania ciała codziennego w ciało widowiskowe.

„Zmęczony konik”, zarówno w kontekście cyrku czy wyścigu, jak i *Dziennika* Niżyńskiego, jest zawsze bytem ujarzmionym, podobnym do ciała baletowego, a więc, by posłużyć się charakterystyką Krystyny Duniec, zinstytucjonalizowanym, poddanym emocjonalnej lub/i formalnej kontroli, tworzącym – obok

¹⁴ M. Zamorska: *Witajcie w IX musicalu...*

¹⁵ K. Donner: *Idiomy (nowego) cyrku*. W: *Cyrk w świecie widowisk*. Red. G. Kondrasiuk. Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017, s. 221.

¹⁶ *Ibidem*.

innych mu podobnych – wyodrębnioną rzeczywistość¹⁷, istniejącą w alternatywnym, względem realnego/codziennego – continuum czasowo-przestrzennym. Wytwarzanie paralelnego porządku polega tutaj na maskowaniu zwyczajności – tak jak ciało baletowe nie może być zmęczone lub nieharmonijne, tak słabość konia wyścigowego również musi pozostać ukryta (podobnie do niedoskonałości zwierzęcia występującego w widowisku ujeżdżania). Dopiero powiedzenie wprost, że „konik jest zmęczony”, może przywrócić „ja” symboliczną władzę nad jego/jej ciałem, powstrzymać proces ujarzmiania, który, co istotne, nie musi „odwoływać się do broni ani terroru, a jednak mieć charakter fizyczny”¹⁸. W *Dziewiątej* ciała pół ludzi, pół koni zdają się do pewnego stopnia wymykać uprzedmiotawiającej je machinie poprzez przypisaną im nagość, ale i łobuzerską dosłowność, biorącą w nawias tradycyjne reguły widowiskowości.

W drugiej części spektaklu (*Logos*) narzędziami opresji stają się słowa, które jednocześnie strukturyzują świat i alienują podmiot z możliwości zmysłowego, wymykającego się ramom dyskursu, w nim uczestnictwa. Sceniczne uniwersum niejako zalewają nazwy dziesiątek „izmów” – nurtów, prądów i ideologii – należących do obu porządków: totalitarnych i demokratycznych (lub demokratyczno-podobnych). Nagie performerki i nadzy performerzy podnoszą ciała wybranych partnerek lub partnerów i rzucają na brzeg scen – jak kolejne towary w supermarkecie kultury i ideologii, które znikają z przestrzeni widzialnego i dyskutowalnego, zanim zdążą rozwinąć swoje znaczenia. Uczestnictwo w niekończącym się procesie wymiany okazuje się obowiązkowe – człowiek ponowoczesny jest tresowany językiem i jego tworam, a odmowa udziału w galopadzie mód grozi marginalizacją i wykluczeniem. Co istotne, wiele z wyświetlanych haseł odnosi się do wartości obiektywnie uznanych za pozytywne czy raczej humanistyczne. A jednak sceniczna żonglerka pozbawionymi właściwościami ciałami nie ustaje. Diagnoza wydaje się jednoznaczna. „Człowiek – pisze Zamorska – jako ciało i czująca istota przestaje być widoczny zza zasłony idei”¹⁹. Twórcy i twórczynie przedstawienia budują w ten sposób wydłużającą się do granic (nie)znośności metaforę sztuczności i opresyjności języka, którym się posługujemy, i który jednocześnie pozostaje warunkiem (po)rozumienia.

Po części trzeciej (*Patos*), najbardziej chyba dowcipnej, ponieważ opartej na parodii repertuaru dyplomatycznych gestów i formułek, na scenę – w ostatnim epizodzie – powracają konie, wprowadzając na scenę dzikość. Rozebrane performerki i performerzy galopują do rytmu rozbrzmiewającej z głośników *Ody do radości*, negując tym samym istotność wymogów estetycznych oraz przesuwając akcenty z zewnętrznej „architektury” ciała na ich biologiczną prawdę. W ten spo-

¹⁷ K. Duniec: *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna*. Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2012, s. 11.

¹⁸ M. Foucault: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. T. Komendant. Aletheia, Warszawa 1998, s. 27.

¹⁹ M. Zamorska: *Witajcie w IX musical...*

„Konik bardzo się zmęczył”. Koń jako metafora ciała doświadczającego

sób tracą one właściwą sobie, choć jednocześnie paradoksalną, przezroczystość. Eksplorowana jest tutaj, przede wszystkim, fizyczność wykonawców. Niezwykle ważne wydaje się też samo „dzianie się”. W tym kontekście warto przypomnieć Kantorowską koncepcję *Teatru Niemożliwego*, w którym artysta doprowadził do granic ideę rozerwania ciągłości czasowej w dziele scenicznym. Odrzucił wbudowaną w tekst literacki linearną narrację – co współgra z późniejszą definicją teatru postdramatycznego jako tego, który przychodzi po śmierci fabuły – by skupić się na tropieniu właściwości ciał i przedmiotów – wpisanych w nie błędów i zamaskowanych detali.

Postaci sztuki *W Małym dworku* Tadeusz Kantor umieścił w szafie, pozbawiając je tym samym mocy samostanowienia. Jedynym wyrazem ich upośledzonej egzystencji była gadanina – zdania nakładały się na zdania, składając się na wiązankę absurdałnego bełkotu. W *Wariacie i zakonnicy* reżyser ustawił na scenie Maszynę Unicestwienia, która spychała aktorów, tworząc jedyną możliwą do uchwycenia linię dramaturgiczną, ponownie będącą linią absurdu. W scenach wieńczących choreografię kolektywu *Via Negativa* absurd, utrzymany w surrealistyczno-schizofrenicznej poetyce, również wydaje się remedium na konwencjonalność wielkich słów z poprzednich części, przy czym tutaj jest on nacechowany także krytycznie – służy rozsądzeniu idealistycznej wizji demokratycznej Europy i wskazaniu pęknięć w retoryce opartej na imperatywie pokojowego współistnienia. Beztroskie brykanie nie jest bowiem pozbawione ciężaru niewygodnych konkluzji – jesteśmy w Europie, w której naprawdę mogą cieszyć się tylko konie najczystszej krwi.

W oficjalnym opisie spektaklu *Dziewiąta* jego twórczynie i twórcy przywołują teorię Giorgia Agambena²⁰, opisującą działanie maszyny antropologicznej, dążącej do wyraźnego oddzielenia, poprzez powtarzalne odgrywanie performansów władzy, tego, co ludzkie (językowe, społeczne) od tego, co zwierzęce. Ustawiczne zaprzeczanie wpisanemu w naturę racjonalnego (skonstruowanego) podmiotu pierwiastkowi zwierzęcemu prowadzi, zdaniem Agambena, nowoczesne „ja” w otchłań postępującej pustki, na którą remedium może stać się tylko zawieszenie nienegocjowalnej granicy między naturą a cywilizacją albo – by raz jeszcze przywołać metaforę „zmęczonego konika” – wymiotem a podmiotem, doświadczeniem a jego zracjonalizowaną i skonwencjonalizowaną narracją. W *Dziewiątej* nie pojawią się postaci ani typowo ludzkie, ani typowo zwierzęce. Mamy bowiem do czynienia z pół ludźmi, pół końmi, którzy – jako byty hybrydyczne i niejako pogodzone z własnym rozdarciem – są zdolne do dekonstruowania przemocowego i wykluczającego charakteru współczesności, zasłaniającej się ideami równości i demokracji. Powracają tutaj figury ludzkich postaci ze zwierzęcymi głowami, które Agamben czyni symbolami sprawiedli-

²⁰ Zob. G. Agamben: *The Open and Animal*. Przeł. K. Attell. Stanford University Press, Stanford 2004.

wych²¹, przy czym w spektaklu stają się one jednak, inaczej niż u włoskiego filozofa, nie tyle alegoriami pojednania, prowadzącego do „przerwania ciągłego wypracowywania i przerabiania ludzkiego poprzez i w oddzieleniu od zwierzęcego”²², ile oznakami podwójności właściwej zarówno człowiekowi, jak i humanistycznym ideologiom. Wykreowane przez performerki i performerów twory łączą wielkość Beethovena z autentyczną prostotą zwierzęcej obecności, podkreślona sceniczną nagością. Są jak „zmęczony konik” Niżyńskiego i jego doświadczające ciało, które pogodziło się z podwójną przynależnością – do wysublimowanego świata baletu i fizjologicznego dołu, zawieszając konflikt między nimi i zyskując siłę rażenia.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *The Open and Animal*. Translated by Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Donner, Katarzyna. “Idiomy (nowego) cyrku.” In *Cyrk w świecie widowisk*, edited by Grzegorz Kondrasiuk, 209–237. Lublin: Pracownia Kultury i Sztuki Ludycznej, 2017.
- Douglass, Rodney B. “Arystotelesowska koncepcja komunikacji retorycznej.” *Pamiętnik Literacki*, nr 68 (1) (1977): 203–210.
- Duniec, Krystyna. *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna*. Warszawa: Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, 2012.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Translated by Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia, 1998.
- Kępiński, Antoni. *Schizofrenia*. Kraków: Sagittarius, 1992.
- Moore, Lucy. *Niżyński. Bóg tańca. Legenda, geniusz, skandalista, biseksualista, schizofrenik*. Translated by Hanna Pawlikowska-Gannon. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2014.
- Müller, Alicja. *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Nasierowski, Tadeusz. “Posłowie. Choroba Wacława Niżyńskiego.” In Wacław Niżyński, *Dziennik*. Translated by Grzegorz Wiśniewski. Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2000.
- Niżyński, Wacław. *Dziennik*. Translated by Grzegorz Wiśniewski. Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2000.
- Obidowicz, Agata. “Dresaż – sztuka i technika.” Accessed January 10, 2020. <https://artelis.pl/artykuly/4687/Dresaz--kunszt-i-technika>.
- Platon. *Dialogi*. Warszawa: Unia Wydawnicza Verum, 2007.

²¹ Ibidem.

²² K. Ziarek: *Po humanizmie: Agamben i Heidegger*. <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/krzysztof-ziarek-po-humanizmie-agamben-i-heidegger/> [dostęp: 12.01.2020].

„Konik bardzo się zmęczył”. Koń jako metafora ciała doświadczającego

Westerman, Frank. *Czysta biała rasa. Cesarskie konie, genetyka i wielkie wojny*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014.

Zamorska, Magdalena. “Witajcie w IX musicalu.” Accessed January 10, 2020. <https://www.taniecpolska.pl/krytyka/452>.

Ziarek, Krzysztof. “Po humanizmie: Agamben i Heidegger.” Accessed January 12, 2020. <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/krzysztof-ziarek-po-humanizmie-agamben-i-heidegger/>.

Alicja Müller – mgr, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Uniwersytecie Jagiellońskim, krytyczka tańca i recenzentka teatralna, członkini Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych. Publikuje między innymi w „Teatrze”, „Didaskaliach”, „Akcentie” czy „Blizie” oraz na portalu taniecpolska.pl. W 2014 roku została laureatką I edycji Ogólnopolskiego Konkursu im. Andrzeja Żurowskiego na Recenzje Teatralne dla Młodego Krytyka, w 2015 roku zdobyła główną nagrodę w konkursie Instytutu Teatralnego na najlepszą pracę magisterską z zakresu wiedzy o teatrze, widowisku i performansie, obronioną w roku akademickim 2014/2015. W 2017 roku, nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, ukazała się jej książka *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją*.

Alicja Müller – MA, PhD candidate in the Department of Anthropology of Literature and Cultural Research at the Jagiellonian University, dance critic and theatre reviewer, member of the International Association of Theatre Critics. She publishes, among other journals, in *Teatr*, *Didaskalia*, *Akcent* and *Bliza* and on the taniecpolska.pl portal. In 2014, she won the 1st edition of the Andrzej Żurowski National Competition for a Theatre Review by a Young Critic; in 2015, she won the main prize in the Theatre Institute competition for the best MA thesis (defended in the academic year 2014/2015) in the area of theatre, spectacle and performance studies. In 2017, the Jagiellonian University Publishing House published her book *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją*.