
Monika Kwaśniewska

Pozorowana emancypacja

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Monika Kwaśniewska

Pozorowana emancypacja

I.

Bożena Umińska-Keff to postać w polskim życiu intelektualnym, artystycznym i publicystycznym wyjątkowa. Już sama rozległość obszaru jej działalności jest imponująca. Umińska-Keff pisze bowiem zarówno książki stricte naukowe (*Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze*, 2001), prace filozoficzno-edukacyjne (*Antysemityzm. Niezamknięta historia*, 2013), teksty krytyczne (*Barykady. Kroniki obsesyjne lat 2000-2006*, 2006), jest współtwórczynią pierwszego w Polsce studium o homofobii (*Homofobia po polsku*, 2004), tłumaczką, poetką (*Nie jest gotowy*, 2000) oraz autorką unikalnego pod względem formy tekstu *Utwór o Matce i Ojczyźnie* (2008), w którym monolog głównej bohaterki przeplata się z dialogami i partiami chórowymi. Wszystkie te sfery jej działalności są połączone tematycznie. Keff zajmuje się związkami tożsamości narodowej i kulturowej konstrukcji płci – koncentrując się przede wszystkim na splocie antysemityzmu i dyskryminacji kobiet. Jej badania na tym polu – ich rozległość, przenikliwość i wyrazistość – są w Polsce zdecydowanie pionierskie, wzbudzają więc z jednej strony spore kontrowersje, z drugiej – szerokie uznanie. Keff była już dwukrotnie nominowana do nagrody Nike – jednej z najważniejszych nagród literackich w Polsce. Drugą nominację w 2009 roku i duży rozgłos w środowisku artystycznym przyniósł jej *Utwór o Matce i Ojczyźnie* porównywany do słynnego komiksu *Maus* Arta Spiegelmana.

Tematem wydanego w 2008 roku utworu jest relacja między Matką – polską Żydówką, która jako jedyna z rodziny przeżyła Holokaust, a jej Córką, której biografia i tożsamość zostały zdeterminowane przez doświadczenie Matki. Córka staje się jedynym odbiorcą jej wspomnień i ciągłych narzekań. Jako ta, która nigdy nie przeżyła podobnej traumy, jest definiowana na zasadzie braku i wykluczenia – z historii, z genealogii rodzinnej, z jedynego istotnego doświadczenia życiowego Matki oraz z przestrzeni narracyjnej. Brak ten zobowiązuje ją do ciągłego składania samej siebie Matce w ofierze, a jednocześnie czyni z niej niemal immanentnie winną niewystarczającej empatii i oddania. Próba autonomizacji Córki opiera się na odmowie słuchania, ironii i drwinie, piętreniu zarzutów oraz tworzeniu własnej przeciw-narracji opartej nie na historii, lecz na starożytnych, biblijnych, popkulturowych mitologiach, co razem składa się na akt bluźnierstwa. Obrazoburczy wymiar jej buntu jest wzmocniony polskim kontekstem kulturowym, w którym matka, podobnie jak ojczyzna to figura zmitologizowana, idealizowana, wręcz nietykalna. „Matka to ideał osobisty i patriotyczny [...]. Matka i Ojczyzna są tak samo święte i stanowią jedno” – piszą Janion i Filipiak w posłowie do

Utworu... wpisując tekst Keff w tradycję literacką i kulturową¹.

Na wstępie chciałabym podkreślić dwa fundamentalne aspekty utworu Keff. Pierwszy dotyczy roli, jaką w *Utworze...* pełni doświadczany przez obie bohaterki antysemityzm. Fakt, że dramat bohaterek toczy się na terytorium wroga², z jednej strony prowadzi do wzmocnienia murów więzienia, z drugiej jednak do pojednania:

Matka [...] dostrzegłszy nawrót antysemityzmu w Polsce, mówi: „wierz mi, może czasem za dużo gadałam, lecz i za wiele przeżyłam”. Na pierwszy sygnał skruchy ze strony Matki [...] Córka odpowiada: „muszę powiedzieć, że człowiekiem jesteś przyzwoitym”.³

W ten sposób Córce udaje się, według Przemysława Czaplińskiego, pokonać nienawiść i zyskać autonomię. Drugim ważnym aspektem jest osobisty czy wręcz autobiograficzny wymiar tekstu. W licznych wywiadach udzielonych na jego temat autorka nie ukrywa, że jej osobiste doświadczenia i relacje z matką stały się głównym impulsem do jego napisania⁴. Nawet jeśli będziemy jednak czytać *Utwór...* bez kontekstu biografii Keff, to i tak jest on zapisem osobistego doświadczenia Narratorki-Korusi-Usi.

Temat polskiego antysemityzmu oraz emancypacyjny wymiar *Utworu...* sprawiły, że nie tylko sam tekst, ale też jego inscenizacje – Marcina Libera z 2010 roku oraz Jana Klata z 2011 roku – wzbudziły duże emocje. Choć oba spektakle były szeroko komentowane, to przedstawienie Klata dużo mocniej zafunkcjonowało w polskim życiu teatralnym i refleksji krytycznej. Było pokazywane na festiwalach i wielokrotnie nagradzane. Na rozgłos wokół tego spektaklu złożyła się z pewnością także postać reżysera. Jan Klata jest jedną z najbardziej wyrazistych postaci polskiego życia teatralnego. Jego pierwsze spektakle (na przykład *Rewizor*, 2003, *H.* na podstawie *Hamleta*, 2004) stanowiły kamień węgielny rodzimego teatru politycznego – bardzo intensywnie rozwijającego się na początku XXI wieku. Klata w bardzo odważny sposób rozprawiał się w swoich pracach z narodową mitologią i historią, polskim katolicyzmem oraz współczesną rzeczywistością społeczną i polityczną. Nie wahał się stosować środków jaskrawych i obrazoburczych, co w połączeniu z silnymi inspiracjami popkulturą sprawiało, że będąc ikoną nowego teatru w Polsce, laureatem prestiżowego Paszportu „Polityki” w 2006 roku, był też często oskarżany o plakatowość, powierzchowność czy płyciznę intelektualną. Niemal powszechne uznanie i deszcz nagród przyniósł mu spektakl łączący tematykę rewolucji francuskiej z refleksją poświęconą polskiej transformacji po 1989 roku oraz uniwersalnymi

1 Maria Janion, Izabela Filipiak, *Zmagania z Matką i Ojczyzną*, w: Bożena Keff, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 94.

2 Tamże, s. 81-98.

3 Przemysław Czapliński, *Mausoleum*, „Tygodnik Powszechny”, 14 września 2008, <http://tygodnik.onet.pl/33,0,14430,mausoleum,artykul.html>, dostęp: 1 września 2013.

4 Por.: *Nielegalny plik*, z Bożeną Umińską-Keff rozmawia Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza – Duży Format”, 27 maja 2008, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,5250183,Nielegalny_plik.html, dostęp: 1 września 2013; *W Polsce nie jest łatwo*, z Bożeną Umińską-Keff rozmawia Justyna Daniluk, „Dziennik Polski”, 5 lipca 2011, <http://wiadomosci.onet.pl/prasa/w-polsce-nie-jest-latwo/p52f7>, dostęp: 1 września 2013; *Sztuka nie jest od sprawiedliwości*, z Bożeną Umińską-Keff rozmawia Marta Bryś, „Didaskalia” luty 2011, nr 101, http://www.didaskalia.pl/101_brys.htm, dostęp: 2 września 2013.

rozważaniami o władzy i historii – czyli *Sprawa Dantona* (2008). Choć trudno uznać ten spektakl za radykalny punkt zwrotny w estetyce reżysera, to jednak mniej więcej od tego czasu Klata coraz częściej przedkłada w swoich spektaklach refleksję egzystencjalną nad wypowiedź polityczną, uniwersalizm nad bieżący komentarz. Zwieńczeniem jego dotychczasowego dorobku jest dyrekcja jednej z najważniejszych scen w Polsce, czyli Narodowego Starego Teatru w Krakowie, którą Klata rozpoczął w styczniu 2012 roku. Jako dyrektor Klata znów – niczym na samym początku reżyserskiej kariery – wzbudza mnóstwo kontrowersji.

Utwór o Matce i Ojczyźnie Klata zrealizował jako reżyser o wyrobionej renomie, uznany za dojrzałego artystę. Fakt, że odbiór tego spektaklu był niemal jednoznacznie pozytywny, może jednak dziwić zarówno z uwagi na obrazoburczy ładunek tekstu, jak i mit kontrowersyjnego reżysera, choć w 2011 roku coraz mniej uzasadniony, to jednak mocno kulturowany tak przez dziennikarzy, jak i samego artystę. Nielicznym sceptykom, jak Ewa Guderian-Czaplińska, kontrowersyjne wydało się jedynie to, że Klata bardzo mocno zmienił wydźwięk i znaczenia tekstu⁵. Trudno nie zgodzić się z tą opinią. Co więcej, właśnie w tych modyfikacjach doszukiwać się można przyczyn tak dużego sukcesu spektaklu. Klata zdecydował się tak spreparować tekst Keff, by maksymalnie zredukować i/lub wycofać zasadniczy dla niego motyw żydowskiej tożsamości bohaterki, Holocaustu i polskiego antysemityzmu. Ponadto rozpiął wszystkie kwestie na chór sześciu postaci, rezygnując tym samym z bardzo osobistego wydźwięku *Utworu*... Choć spektakl został odczytany jako prokobiecy, to zawiera on szereg scen i uruchamia strategię obrazowania, które taki wydźwięk podważają, a wręcz parodiują. Wszystkie te zabiegi przyczyniły się do zniwelowania emancypacyjnego i krytycznego ładunku tekstu.

2.

Pominięcie fundamentalnego, spajającego wszystkie warstwy utworu osobistego doświadczenia polskich Żydówek odbywa się w inscenizacji Klata na bardzo wielu poziomach: w konstrukcji scenariusza⁶, postaci, w wyborze wątków. Klata rozpiął kwestie Matki i Córki na pięć aktorek (Paulina Chapko, Dominika Figurska, Anna Ilczuk, Kinga Preis, Halina Rasiakówna) i jednego, ubranego w kobiecy strój aktora (Wojciech Ziemiański). Kwestie rozdzielił w ten sposób, by każda aktorek i aktor wchodził zarówno w rolę Meter, jak i Korusi. Sześć postaci nie tworzy przy tym stałych par, a zbudowane przez nie role są pozbawione „psycho-logii”. Matki i Córki zostały więc radykalnie zuniwersalizowane.

Zaburzeniu uległo również znaczenie doświadczenia wojennego Matki. Fragmenty temu poświęcone przytoczone są w taki sposób, że ich treść traci spójność i znaczenie. Klata pominął cały fragment opisujący ucieczkę Matki na wschód, która ocaliła ją przed śmiercią. Sąsiadujące ze sobą w tekście sceny, w których Meter najpierw opowiada jak opuściła rodzinę, potem zaś jak po latach z dokumentów znalezionych w archiwum dowiedziała się, że jej matka została rozstrzelana, w spektaklu ulegają rozdzieleniu i rozpisanu na cztery aktorki. Poza tym, inscenizacja kładzie nacisk nie tyle na opowieść, ile na proces jej przekazywania i wynikającą z tego opresyjność Matki. Waga doświadczenia Matki zostaje też

5 Ewa Guderian-Czaplińska, *Próby utworu*, „Didaskalia” 2011, nr 101.

6 Por.: Jan Klata, scenariusz spektaklu *Utwór o Matce i Ojczyźnie* według tekstu Bożeny Keff, Archiwum Teatru Polskiego we Wrocławiu.

zakwestionowana poprzez karykaturyzację tej postaci. Siedząca w szafie pełnej sztucznych, tandetnych kwiatów Meter (Kinga Preis) opowiada, jak porządkując archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego dowiedziała się, że jej matkę zabito w lesie pod Lwowem. Jej wypowiedź zostaje kilkakrotnie powtórzona z wciąż tym samym zaśpiewem – jedynie rytm ulega raz zwolnieniu, a innym razem nienaturalnemu przyspieszeniu. Kinga Preis popada w nadekspresję – wymachuje czerwonym butem, jakby chciała przy okazji zilustrować opowiadaną historię, robi przerysowane miny. Gdy na scenie pojawia się Lara Croft (Dominika Figurka) i zaczyna obracać szafą – Meter śmieje się, zmaga z zamykającymi się oraz zasłaniającymi ją drzwiami i znów radośnie wykrzykuje informację o tym, że jej „matkę zabito w lesie pod Lwowem...”. Wszystko to odbywa się w aurze groteski, ironii i dystansu. Treść wojennego doświadczenia Matki schodzi więc na dalszy plan, a może nawet traci na realności. Jej monolog staje się zabawnym, choć niebezpiecznym narzędziem dręczenia Córki (Anna Ilczuk), do którego jej znudzona słuchaczka zdaje się mieć absolutny dystans.

Reżyser bardzo konsekwentnie opuszcza też liczne fragmenty komentujące współczesny polski antysemityzm. Najbardziej charakterystycznym zabiegiem jest pominięcie przez Klatę epilogu *Pieśń z przychodni lekarskiej*, w którym ten temat zyskuje kulminację. Usia, siedząc w kolejce do lekarza, wysłuchuje antysemickiej tyrady pacjentów. Warto podkreślić, że epilog ten składa się niemal w całości z funkcjonujących w polskim dyskursie publicznym antysemickich cytatów – choć więc zawarte w nim sądy i wypowiedzi brzmią absurdalnie i przerażająco – trudno je podważyć i zlekceważyć, twierdząc, że autorka je zmyśliła lub wyostrzyła. Klata pominął również inne fragmenty utworu poświęcone bezpośrednio tej kwestii. Na przykład ze sceny o nasilaniu się nastrojów antysemickich w Polsce zostawił jedynie zdania:

Nie zasługują tutaj na jednego Żyda, / jakiegokolwiek nie byłby narodu, płci, orientacji czy koloru skóry / A Usia powiada: Jakem Persefona, zgadzam się z Tobą, Hekate, / I muszę powiedzieć, że człowiekiem jesteś przyzwoitym⁷

Żyd staje się więc ogólnym symbolem Innego, a kwestia przebaczenia i zrozumienia, jakie następuje między Matką a Córką zostaje odizolowana od kwestii ich żydowskiej tożsamości.

Zmarginalizowanie tematów Holokaustu i antysemityzmu służy kolejnemu zabiegowi – wpisaniu tekstu w ramę polskości i przepisaniu doświadczenia polskiej Żydówki na figurę Matki Polki Żałobnicy. Zabieg ten przeprowadzony jest zarówno na poziomie wizualnym, jak i sytuacyjnym. Wszystkie postaci ubrane są w czarne sukienki, które wydawały się wielu recenzentom uwspółcześnioną wersją kobiecych kostiumów z obrazów Artura Grottgera⁸ (w jego cyklach malarskich i graficznych poświęconych historii Polski w XIX wieku – głównie powstaniom narodowym – czarna suknia wyrażała ducha narodowej żałoby). Kwestia polskości zostaje też wprowadzona do spektaklu w scenach pantomimicznych dodanych do tekstu Keff. W jednej z nich aktorka, która do tego momentu zawsze występowała w roli Matki (Halina Rasiakówna) daje popis tańca z flagą Polski. Scena ta pokazuje proces tresowania jednostki,

7 Jan Klata, scenariusz spektaklu *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, s. 23.

8 Por. na przykład: Aneta Kyzioł, *Córczyzna*, „Polityka”, styczeń 2011, nr 4.

wpisywania jej w narodową strukturę i patriotyczne obrzędy. Staje się też metaforą funkcji, jaką kobieta ma spełniać w obrębie narodowej wspólnoty. Nie zostaje dopuszczona do głosu, a jej taniec przypomina nieco występy cheerleaderek. Kobieta ma być więc jedynie niemą ozdobą. By ją w tę rolę wtłoczyć, tresowaniu podlega nie tylko umysł, ale też ciało wpisane w żałobny strój i precyzyjnie wyuczony układ choreograficzny. Choć scena ta wydaje się celnym rozpoznaniem procesów kulturowych, to jednak w żadnej mierze nie dotyczy przecież matki Żydówki, która w polską narodową mitologię i patriotyczne obrzędy ani sama się nie wpisuje, ani też nie zostaje do nich przez wspólnotę narodową dopuszczona. W tekście Keff problemem Matki i Córki w Ojczyźnie nie jest to, że zostają przez nią zagarnięte i wytresowane, ale że zostają wyszydzone i zepchnięte na margines.

W moim przekonaniu dokonana w spektaklu Klaty uniwersalizacja niwelująca autobiograficzny wymiar tekstu Keff prowadzi do zawłaszczenia doświadczenia jednostkowego pisanego z perspektywy Innego (polskich Żydówek) – przechwycenia jego buntu i włączenia go w głos większości (Matek Polek i ich córek). Zwłaszcza że reżyser w przedstawieniu dokonuje jeszcze jednego zawłaszczenia doświadczenia Innego – tyle że związanego z rasą. Otóż, aktorki mają dredy i malunki na twarzach oraz afrykańskie instrumenty, co automatycznie nasuwa skojarzenie z utartą metaforą „kobiety jako Murzyna świata”. Trzeba jednak pamiętać, że takie porównania sytuacji białych kobiet do niewolników było traktowane przez czarne feministki, jako sposób marginalizacji specyfiki ich doświadczenia. Porównanie to ignorowało zupełnie odmienną statusu kobiet czarnych – dyskryminowanych zarówno przez białych i czarnych mężczyzn, jak i przez białe kobiety⁹. Oczywiście, można stwierdzić, że Kłata w tej kwestii podąża za autorką, która porównała w swoim tekście niewolę Córki do niewoli czarnych. Różnica leży jednak w relacji między idiomatycznością pojedynczego przypadku a uogólnieniem. Przywołany w tekście motyw niewolnictwa dotyczy bezpośrednio relacji konkretnej Córki i Matki. Opisuje więc opresję między kobietą a kobietą, w jakimś stopniu nawiązując nawet do tego, że dyskryminacja odbywa się również w obrębie tej samej płci i jest uzależniona od pozycji oraz zakresu władzy jednostek. Gdy natomiast Kłata przywołuje metaforę „kobiety jako Murzyna świata” i rozciąga ją na bohaterki spektaklu traktowane jako podmiot zbiorowy, dokonuje daleko idącego uogólnienia i uniwersalizacji.

O niebezpiecznych konsekwencjach takich zabiegów interpretacyjnych mogą świadczyć recenzje spektaklu. Dominował w nich bowiem ton dający świadectwo uldze, że ostatecznie wszyscy jesteśmy tacy sami – skrzywdzeni, żałośni, biedni. Los polskich Żydów nie różni się pod tym względem od losu Polaków. Atak na Polaków natomiast dotyczy nie tyle antysemityzmu, ile cierpiętnictwa. O to samo można oskarżyć Żydów, a co za tym idzie – „wina” antysemityzmu zostaje zniwelowana, rozplywa

9 Por. na przykład: bell hooks, *Rasizm i feminizm: kwestia odpowiedzialności*, przeł. Katarzyna Szumlewicz, w: tejże, *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism Pages*, s. 119-157, http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/kurs/bell_hooks.doc, dostęp: 1 września 2013.

się w „winie” wspólnej Polakom i Żydom¹⁰. Najbardziej symptomatyczne wydają się jednak teksty, które omówienie spektaklu *Klaty* wykorzystują do bezpośredniego ataku na Keff, jak w przypadku tekstów Krzysztofa Kucharskiego¹¹ czy Andrzeja Horubały¹². Autorzy sugerują, że antysemityzm jest wytworem Żydów i stanowi narzędzie dyskryminacji Polaków oraz zarzucają Keff antypatriotyzm. Z obu tekstów można wywnioskować, że adaptacja *Klaty* jest ciekawsza od tekstu Keff. Analizując te recenzje, można dojść do wniosku, że reżyser wystawił utwór Keff po to, by się do niego zdystansować, a może nawet, by go ośmieszyć. Horubała pisze:

lament przejrzałej kobiety, urodzonej tuż po wojnie, uczynił *Kłata* [...] fascynującym kolorowym przedstawieniem.

W takiej perspektywie cierpienie, o którym pisze Keff, zostaje niby mimochodem zdiagnozowane jako frustracja lub wręcz histeria starzejącej się kobiety. „Przejrzała” Keff nie stanowi wartości jako kobieta na „rynku męskiego pożądania”, co czyni ją w patriarchalnej kulturze, której reprezentantem jest Horubała, w ogóle bezwartościową i żalosiwą. Priorytety tej męskiej kultury autor ustawia zresztą w kolejnym zdaniu:

Taksówkarz wiozący mnie na spektakl zadał mi prawdziwie męskie pytanie: do burdelu czy do teatru.

Ta wzmianka o burdelu zaraz po zaklasyfikowaniu autorki do kategorii „przejrzałych kobiet” – choć z pozoru wydaje się jedynie żartem – w istocie buduje ostry kontrast. W podtekście – Keff, która jest już „bezużyteczna” jako kobieta, może tylko pisać pełne wściekłości teksty dla teatru.

W tym krótkim określeniu autor usuwa Keff z kontekstu historycznego, unieważnia wpływ przekazywanej jej przez matkę postholokaustowej traumy oraz doświadczany antysemityzm. *Kłatę* zaś czyni swoim sprzymierzeńcem ogłaszając, że w pojedynku z rozwścieczoną, podstarzałą, sfrustrowaną autorką „Zwycięża sztuka, zwycięża teatr. [...] Triumfuje sztuka. Ale przez to opowieść o traumie nie ma puenty”. Co więcej, Horubała kreuje *Kłatę* na wrażliwego protektora autorki, który zmienia wydzwięk tekstu, by ustrzec Keff przed nią samą:

10 Por. na przykład: Joanna Derkaczew, *Jana Klaty wyzwalamie z polskości*, „Gazeta Wyborcza” z 7 stycznia 2011; Magda Piekarska, Jan Kłata wypędza w Teatrze Polskim demony z szafy, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” online, 11 stycznia 2011; Jacek Cieślak, *Horror polskiej wojny domowej*, „Rzeczpospolita online”, 10 stycznia 2011; Jolanta Kowalska, *Czarne jest piękne!*, „Teatr” 2011, nr 3.

11 Krzysztof Kucharski, *Ja ciągle na kłęczkach – po premierze „Utworu o Matce i Ojczyźnie”*, „Polska Gazeta Wrocławska online”, 10 stycznia 2011, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/108865.html>, dostęp: 28 czerwca 2013.

12 Andrzej Horubała, *Śpiewogro o traumie*, „Uważam RZe”, luty 2011, nr 3, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/111569.html>, dostęp: 28 czerwca 2013.

Klata świadomie rezygnuje z finału [...] może dlatego, że widzi, iż tego rodzaju pomysł na finał byłby zbyt jaskrawym oskarżeniem samej autorki, która mimowolnie pokazuje, że drogą do pojednania z toksyczną matką jest tropienie antysemityzmu.

3.

W tym kontekście warto podjąć kolejny, zasygnalizowany już w poprzednim akapicie wątek, czyli kwestię feministycznego wydźwięku spektaklu. Co jakiś czas pojawiają się głosy o feminizmie Klata i o transgresyjnym wymiarze kobiecych postaci w jego spektaklach¹³. Takie opinie były też obecne w recenzjach *Utworu o Matce i Ojczyźnie*¹⁴. Faktycznie w spektaklu dobitnie pokazana została zarówno kulturowa konstrukcja płci oraz ról matek i córek, jak i proces uwewnętrznienia przez kobiety patriarchalnych zasad. Przedstawienie kończy natomiast bardzo poważne i melancholijne wykonanie *River Of Babilon* – piosenki mówiącej o potrzebie wyzwolenia. Mimo to stosunek do kobiet i feminizmu zaprezentowany w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* nie jest wcale oczywisty. Problem pojawia się już na poziomie doboru aktorek i stylizacji. Grające w spektaklu aktorki są reprezentantkami różnych wariantów dość stereotypowej kobiecej urody: są atrakcyjne, mają blond włosy lub blond peruki, jasną cerę, harmonijną sylwetkę. Klata użył jednolitej stylizacji dla wszystkich bohaterek, co dodatkowo pozbawiło je indywidualizmu. Uwagę zwraca też atrakcyjność stylizacji. Aktorki ufryzowane są w stylu afrykańskim, ale tak, by uczesanie pasowało do typu urody każdej z nich. Jak pisałam, ich sukienki stylem nawiązują do grottgerowskich wizerunków. O ile jednak kobiety na tych obrazach ubrane są w długie, ciężkie, maskujące sylwetkę suknie bez dekolту, o tyle kostiumy w spektaklu Klata są albo zupełnie krótkie, albo sięgają do połowy łydki, mocno podkreślając sylwetkę aktorek, a w przypadku dwóch najszczuplejszych z nich – czyli Pauliny Chapko i Dominiki Figurskiej – są wręcz bardzo obcisłe i wydekoltowane. Stroje te stanowią więc raczej połączenie dziewiętnastowiecznej sukni z dwudziestowieczną „małą czarną”... Ich zwieńczeniem są „klasyczne” czerwone szpilki. Można przypuszczać, że Klata celowo wydobyl i podkreślił atrakcyjność aktorek – łącząc „narodową” symbolikę z bardzo stereotypowym wyobrażeniem na temat kobiecej urody, a wszystko to zabarwił afrykańską egzotyką. Wizerunek kobiet w jego przedstawieniu zdradza więc w dużej mierze męską perspektywę spojrzenia na kobiece ciało. Oczywiście, taką „klasyczną” atrakcyjność można też uznać za komentarz do roli kobiety w kulturze. Tyle że scena, która bezpośrednio tematyzuje proces dopasowywania kobiecego ciała do określonych wzorców kulturowych, wskazuje na kobiety jako źródło opresji. Najstarsza z kobiet stawia wagę na środku sceny, wchodzi na nią, a następnie zmusza do tego pozostałe postaci, uważnie kontrolując wskaźnik. Scenie towarzyszy muzyka marszowa podkreślająca

13 Sama przez jakiś czas propagowałam taką opinię. Por.: Monika Kwaśniewska: *Polska jest kobietą*, „Didaskalia” 2009, nr 91; *Destrukcyjność zamiast dekonstrukcji*, „Dwutygodnik” 2009, nr 13; Po premierze, „Didaskalia” 2011, nr 101. Na ten temat również na przykład recenzje na temat *Ziemi obiecanej*: Joanna Derkaczew, *Ziemia niespełnionych obietnic*, „Gazeta Wyborcza online” z 14 września 2009; Jakub Papuczys, *Miłosny kapitalizm*, „Nowa Siła Krytyczna” z 16 września 2009; Łukasz Drewniak, *Żądza pieniądza „Przekrój”*, wrzesień 2009, nr 37.

14 Por. na przykład: Jacek Wakar, *Klata jest kobietą*, „Przeгляд”, styczeń 2011, nr 2; Jolanta Kowalska, *Czarne jest piękne!*; Monika Kwaśniewska, *Po premierze*.

opresyjność sytuacji. Co więcej, ujęta jest ona w formę komiczną. Postaci robiąc przerysowane miny, dają wyraz swojemu niezadowoleniu z wyniku „pomiaru”: Kinga Preis przed drugim wejściem na wagę (sekwencja jest powtórzona dwukrotnie, co podkreśla „rytualność” procederu i fakt, że ciała kobiet są nieustannie poddawane tego typu regulacjom), ściąga buty, a gdy to nie przynosi rezultatu – staje na jednej nodze, robiąc żalostną minę. W tym momencie wkracza też element rywalizacji, ponieważ widząc zachowanie postaci granej przez Preis, nadzorująca pomiar Halina Rasiakówna stawia własną nogę na wadze. Za chwilę zaś, widząc zadowolenie postaci granej przez filigranową Paulinę Chapko, zabiera wagę spod jej stóp, by nie mogła po raz drugi cieszyć się z osiągniętego „wyniku”. Warto zauważyć, że scena ta jest w całości dodana do tekstu Keff. Poza tym, nie uczestniczy w niej jedyny aktor grający w spektaklu, Wojciech Ziemiański. O ile więc jego obecność w chórze matek i córek może wskazywać na kulturową konstrukcję płci, o tyle wykluczenie go z tej sceny stanowi jasny sygnał zaprzeczający tej tezie. Ziemiański może zostać przebrany za kobietę, może grać jej rolę, ale zostaje zwolniony z „typowo kobiecego” rytuału i nie włącza się w proces rywalizacji między „prawdziwymi” kobietami.

Kwestia kobiecej urody i atrakcyjności pojawia się również w finale, w którym na scenę wychodzą wszystkie bohaterki spektaklu i wygłaszają protest przeciwko nieobecny w życiu rodzinnym ojcom pozostawiającym swoje dzieci na pastwę pochłaniających matek. Ubrane są wtedy w kolorowe, balowe suknie nawiązujące do stylu dworskiego, które przywołują temat opresji, jakiej poddawane jest kobiece ciało przez kulturę. Klata nie sięga jednak do współczesnych wzorów, lecz do epok poprzednich, w których kobiecą sylwetkę kształtowały gorsety i fiszby. Zasadniczy w tej scenie buntowniczy gest odsłonięcia niewydepilowanych pach nawiązuje z kolei do działalności grupy kobiet, funkcjonujących w obrębie drugiej fali feminizmu, skoncentrowanych na problemie „terroru piękności” w patriarchalnej kulturze. Ich najbardziej charakterystyczną manifestacją był bojkot wyborów Miss Ameryki w 1968 roku¹⁵. Dlatego to właśnie feminizm drugiej fali stał się źródłem stereotypu feministki jako kobiety nie noszącej stanika i nie depilującej nóg oraz pach¹⁶. Warto też dodać, że od początku wiele feministek uważało ten radykalny nurt za opresyjny wobec samych kobiet. W ich opinii bowiem uroda i ciało oraz stosunek kobiet do nich nie są jedynie własnością kultury patriarchalnej i mogą mieć wymiar bardzo indywidualny, intymny i zmysłowy¹⁷. Klata odnosi się więc pośrednio do kwestii opresji kobiet wobec siebie nawzajem w obrębie samego ruchu feministycznego. Z drugiej strony, przywołuje szalenie stereotypowy obraz emancypacji – często służący jako argument do jej zdeprecjonowania i wyśmiania. Odwołując się do tego, najbardziej radykalnego odłamu feminizmu i łącząc go ze zbiorową demonstracją, w ramach której aktorki w proteście podnoszą ręce w geście (który Horubale skojarzył się z faszystowskim „heil”), pośrednio wydaje się podkreślać, że ruch wyzwolenia kobiet jest radykalny – a przez to niebezpieczny i śmieszny zarazem. Buntowniczy

15 Agnieszka Graff, *Świat bez kobiet: płć w polskim życiu publicznym*, W.A.B., Warszawa 2008, s. 193-195.

16 O takim stereotypie feministki pisze Agnieszka Graff w rozdziale *Dlaczego nikt nie lubi feministek?*; por.: tamże, s. 220-244.

17 Por. Agnieszka Graff, *Świat bez kobiet*, dz. cyt., s. 188-206.

gest połączony z przesadnie kolorowymi sukniami i nienaturalnie długim owłosieniem czyni go też sztucznym i właśnie – komicznym. Scenę tą można zrozumieć jako komunikat, że feminizm, choć wydaje się niebezpieczny, jest w gruncie rzeczy żaloszny, operuje bowiem argumentami, których nie sposób traktować poważnie i jeśli komuś szkodzi, to najbardziej samym kobietom. Warto się zastanowić, czy w takim kontekście końcowy manifest przeciwko ojcom nie potwierdza kolejnego stereotypu na temat feministki postrzeganej jako niespełniona kobieta nienawidząca mężczyzn?

Na szczególną uwagę zasługuje też sposób, w jaki zaaranżowana została scena długiego monologu córki zatytułowanego w tekście *Są to matki patriarchalne*. Przypomina ona parodię wykładu feministycznego, albo zebrania jakiegoś radykalnego stowarzyszenia. Na środku sceny, na wprost widowni, siedzi postać grana przez Annę Ilczuk. Ma założoną nogę na nogę, jest pochylona do przodu w stronę widowni. Tłumaczy kwestię matek, które są zarówno ofiarami patriarchy, jak i same go podtrzymują oraz czerpią z niego korzyści. Ilczuk wydaje się parodiować dość swobodny, ale precyzyjny styl wykładowy. Nadmiernie intonuje i gestykuluje – mówi więc w sposób skrajnie zmanierowany, tak jakby forma miała przykryć niedostatki treści. Można odnieść wrażenie, że wykład stanowi parodię stylu pseudonaukowego. Jest manifestacją nieprzyzwalności treści do formy, tak jakby naukowa konceptualizacja relacji matki i córki była czymś nieadekwatnym. Wykładu słuchają pozostałe postaci. Trzy z nich, oparte o szafy, przypominają strażniczki. Postać grana przez Figurską, która w tej scenie ma na ręce metalowy „rękaw” przypominający zbroję, wprowadza z głębi sceny Rasiakównę, jako przykładową matkę, w którą wymierzony jest wykład. Trzyma ją bardzo mocno i zdecydowanie za ręce i brodę. Następnie, na dany przez Ilczuk znak, Figurska popycha Rasiakównę w stronę szaf, a pozostałe postaci tak nimi manipulują, że matka odbija się kolejno od wszystkich zacieśniających się wokół niej metalowych obiektów. W końcu zostaje zamknięta w jednej z szaf. Gdy natomiast Ilczuk zaczyna cytować Arystotelesa, cedząc słowa, tak jakby z trudem przypominała sobie potrzebną jej frazę, pozostałe kobiety patrzą na nią z przesadnym skupieniem, usiłując zrozumieć tekst filozofa, a matka wychodzi z szafy i z uśmiechem dopinguje wykładowczynię, podpowiadając jej bezgłośnie pojedyncze słowa. Epizod ten jeszcze bardziej podważa naukowość teorii feministycznej. Feministki powtarzają bowiem napisane przez męskich filozofów zdania bez zrozumienia, bo – jak można zrozumieć – są jako kobiety zbyt ograniczone, by je pojąć. Następnie, postaci ściągają założone do tej sceny elementy ubioru, matka wychodzi z szafy, wszystkie spotkają się na środku i z głupawymi, ale zdecydowanymi minami, ściskają sobie ręce w geście podziękowania za spotkanie. Po ostatnich słowach, zaczynają plemienny, wojowniczy taniec, niejako wydobywając się z nie pasującej do nich formy naukowej. Scena ta pokazuje więc feministki jako ugrupowanie fanatyczne, agresywne, hierarchiczne, pseudonaukowe, złożone z pewnych siebie, ale głupich kobiet. Wydaje się też sztandarowym niemal przykładem strategii neutralizowania dążeń feminizmu, które opisuje Graff, przywołując liczne przykłady z życia publicznego:

Kwestię kobiecą zawsze neutralizowano przez śmiech, odwołując się do przekonania, że istniejący podział ról jest jedyny możliwy (bo naturalny), a każda

próba zmiany będzie tych ról odwróceniem. [...] Będzie to straszne, a zarazem śmieszne, bo kobieta – nawet ta w spodniach, czyli w „męskiej roli” – zawsze w końcu okaże się kobietą, a więc istotą niezdolną do sprawowania jakiegokolwiek władzy¹⁸.

Kłata ze szczególnym upodobaniem daje wyraz właśnie takiego myślenia. Kobieta – ochroniarz (ochroniarka?), kobieta – naukowiec (naukowczyni) okazują się komiczne. W istocie bowiem nieudolnie odgrywają niewłaściwą dla nich rolę, zdradzając brak kompetencji, lub ściągając w końcu uwierający kostium (element zbroi), a następnie uwalniają tłumioną przez ową społeczną rolę „pierwotną energię” w rytualnym tańcu. Nie jestem też przekonana, czy przypadkiem obsadzenie Wojciecha Ziemiańskiego w roli kobiecej nie ma w podtekście podobnego „żartu”. W kontekście tej intencjonalnie prześmiewczej wobec feministek sceny, trzeba się zastanowić, czy przypadkiem popularność przekonania o prokobietym wydzwiku tego spektaklu i tak łatwa zgoda na jego przekaz nie wynika z faktu, że wydobywa on z tekstu Keff i uniwersalizuje kwestię prześladowania kobiet przez nie same i tworzy obraz dyskryminacji bez mężczyzn, którzy mogą w tej sytuacji czuć się absolutnie bezkarni? Wydaje się bowiem, że pozbawiając tekst idiomatyczności, Kłata rozciąga zarysowaną w tekście Keff wizję matriarchatu na całe społeczeństwo, sugerując niejako, że jest ono celem dążeń feministycznych. Może więc podtest spektaklu jest w istocie mizoginiczny?

W tym świetle wyrażane przez osoby różnej formacji intelektualnej przeświadczenie o feminizmie Klaty wydają się w istocie raczej ujawniać tendencje pseudofeministyczne, dążące do tego, by pod przykrywką politycznej poprawności i otwartości, zachować społeczne *status quo*.

4.

Kłata niewątpliwie miał prawo do pominięcia elementów autobiograficznych, kwestii żydowskiej tożsamości bohaterki czy antysemityzmu oraz nałożenia na tekst Keff własnych metafor i ram. *Utwór o Matce i Ojczyźnie* jest przecież kreacją literacką. Zawłaszczenie doświadczenia Innego, a konkretnie polskich Żydówek i przepisanie go na doświadczenie Polek oraz rozciągnięcie kondycji czarnoskórych niewolników na sytuację kobiet w ogóle, pomija jednak niezwykle ważną, również w tekście, kwestię wpływu narodowości (oraz rasy) na doświadczenie i biografię jednostek. Trudno się też pogodzić z tym, że nawiązując do kwestii sytuacji kobiet w (polskiej) kulturze i wytwarzając pewne pole dla feministycznych interpretacji, reżyser wydaje się jednocześnie w wielu miejscach zarówno z kobiet, jak i z feminizmu kpić, utrzymywać ich stereotypowy, nieprzychylny obraz. Te zabiegi są o tyle niepokojące, że sam tekst wywołał spore kontrowersje. Kłata natomiast podejmując się jego inscenizacji, dokonał neutralizacji subwersywnych, dla niektórych odbiorców trudnych do zaakceptowania, treści, a tym samym pozbawił tekst ładunku emancypacyjnego i krytycznego. To przyswojenie głosu Innego odbyło się przy tym nie tylko na polu artystycznym, ale też społecznym. Czytając w większości pozytywne opinie o spektaklu można dojść do wniosku, że *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Klaty nie tylko niweluje potrzebę buntu i emancypacji mniejszości narodowych oraz kobiet, ale

¹⁸ Tamże, s. 97.

też wskazuje na ich pozorność w życiu społecznym. I dopiero taka – uwzględniająca recepcję – lektura spektaklu ujawnić może pewien (czy zamierzony?) potencjał krytyczny tego projektu.

Artykuł powstał w ramach sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki projektu badawczego promotorskiego pod kierunkiem prof. dr hab. Grzegorza Niziołka. Wczesne efekty powyżej przedstawionych badań zostały opublikowane w artykule *Grząski grunt uniwersalizmu*, „Opcje” 2012, nr 1 (86).

Bibliografia:

bell hooks, *Rasizm i feminizm: kwestia odpowiedzialności*, przeł. Katarzyna Szumlewiec, w: tejsze, *Aint't I a Woman. Black Women and Feminism Pages*, http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/kurs/bell_hooks.doc, dostęp: 1 września 2013.

Cieślak, Jacek, *Horror polskiej wojny domowej*, „Rzeczpospolita online”, 10 stycznia 2011.

Czapliński, Przemysław, *Mausoleum*, „Tygodnik Powszechny”, 14 września 2008, <http://tygodnik.onet.pl/33,0,14430,mausoleum,artykul.html>, dostęp: 1 września 2013.

Derkaczew, Joanna, *Jana Klaty wyzwalenie z polskości*, „Gazeta Wyborcza”, 7 stycznia 2011.

Derkaczew, Joanna, *Ziemia niespełnionych obietnic*, „Gazeta Wyborcza”, 14 września 2009.

Drewniak, Łukasz, *Żądza pieniądza*, „Przekrój”, wrzesień 2009, nr 37.

Graff, Agnieszka, *Świat bez kobiet: płęć w polskim życiu publicznym*, W.A.B., Warszawa 2008.

Guderian-Czaplińska, Ewa, *Próby utworu*, „Didaskalia” 2011, nr 101.

Horubała, Andrzej, *Śpiewogra o traumie*, „Uważam RZe”, luty 2011, nr 3, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/111569.html>, dostęp: 28 czerwca 2013.

Janion, Maria, Filipiak, Izabela, *Zmagania z Matką i Ojczyzną*, w: Bożena Keff, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 94.

Klata, Jan, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, scenariusz spektaklu według tekstu Bożeny Keff, Archiwum Teatru Polskiego we Wrocławiu.

Kowalska, Jolanta, *Czarne jest piękne!*, „Teatr” 2011, nr 3.

Kucharski, Krzysztof, *Ja ciągle na klęczkach – po premierze „Utworu o Matce i Ojczyźnie”*, „Polska Gazeta Wrocławska”, 10 stycznia 2011, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/108865.html>, dostęp: 28 czerwca 2013.

Kwaśniewska, Monika, *Destrukcja zamiast dekonstrukcji*, „Dwutygodnik” 2009, nr 13.

Kwaśniewska, Monika, *Polska jest kobietą*, „Didaskalia” 2009, nr 91.

Kwaśniewska, Monika, *Po premierze*, „Didaskalia” 2011, nr 101.

Kyziół, Aneta, *Córczyzna*, „Polityka”, styczeń 2011, nr 4.

Nielegalny plik, z Bożeną Umińską-Keff rozmawia Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza – Duży Format”, 27 maja 2008, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,5250183,Nielegalny_plik.html, dostęp: 1 września 2013.

Papuczys, Jakub, *Miłosny kapitalizm*, „Nowa Siła Krytyczna”, 16 września 2009.

Piekarska, Magda, *Jan Klata wypędza w Teatrze Polskim demony z szafy*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław”, 11 stycznia 2011.

Sztuka nie jest od sprawiedliwości, z Bożeną Umińską-Keff rozmawia Marta Bryś, „Didaskalia” 2011, nr 101, http://www.didaskalia.pl/101_brys.htm, dostęp: 2 września 2013.

Wakar, Jacek, *Klata jest kobietą*, „Przegląd”, styczeń 2011, nr 2.

W Polsce nie jest łatwo, z Bożeną Umińską-Keff rozmawia Justyna Daniluk, „Dziennik Polski”, 5 lipca 2011, <http://wiadomosci.onet.pl/prasa/w-polsce-nie-jest-latwo/p52f7>, dostęp: 1 września 2013.