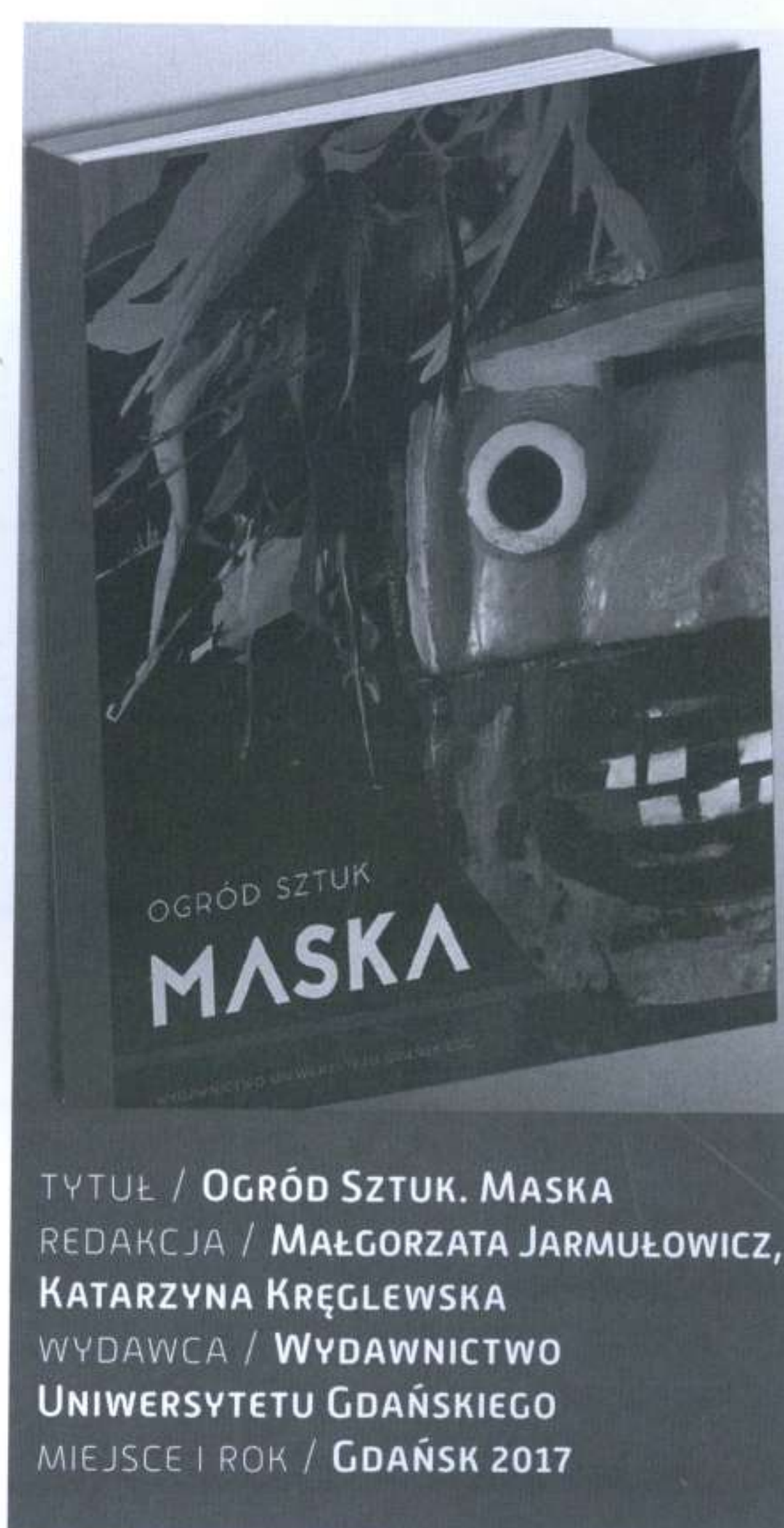


Co jest do zamaskowania?

AUTOR: MARTA STEINER

■ *Ogród Sztuk. Maska*, książka wydana przez Uniwersytet Gdański w 2017 roku, u wielu może budzić skojarzenie z klasyczną już, pochodzącą również z Gdańska, pozycją *Maski* z serii *Transgresje*, zredagowaną przez Marię Janion i Stanisława Rośka w 1986. Choć ten nowy zbiór tekstów do swej poprzedniczki nawiązuje, na szczęście nie jest ani jej epigońskimi popłuczykami, ani czołobitną repliką. Czym zatem jest? Redaktorka *Ogrodu Sztuk* Małgorzata Jarmułowicz tak sformułowała cel przedsięwzięcia: „Rzucając światło na aktualny stan polskiej refleksji naukowej na temat maski, książka ta ma przede wszystkim uzasadnić sensowność wieloaspektowego i interdyscyplinarnego oglądu tego tematu”. Zajmę się pierwszą sprawą, ponieważ oczywiste wydaje mi się, że sensowności interdyscyplinarnych ujęć już dawno nikomu uzasadniać nie trzeba.

Za jeden z najciekawszych głosów uznałabym tekst Doroty Sosnowskiej, która zapuściła się w niełatwy gąszcz teorii. Maskę teatru dell'arte postrzega ona jako przedmiot performatywny, zaistniały na ukryte, niewypowiedziane życzenie widzów. Idąc tropem wyznaczonym przez włoskiego badacza Sira Ferronego, widzi w czarnej, skórzanej masce Arlekina „wcielenie i ożywienie wyobrażonej przez publiczność postaci aktora-diabła”, spełniającej pragnienie ujrzenia tego, co zakazane. Wychodząc od Heideggerowskiego rozróżnienia przedmiotów i rzeczy, Sosnowska nazywa maskę „źródłowo teatralną rzeczą”, która „uruchamia scenariusz zachowań, określony performans”. Rzecz to przedmiot działający. Taka maska-rzecz nabiera własności żywego podmiotu, ale nigdy nie będzie upodmiotowioną rzeczą, bo wymaga bycia manipulowaną. Jest więc jednocześnie przedmiotem, który nigdy nie osiągnie statusu rzeczy. I ten właśnie procesualny aspekt maski wydaje mi się najciekawszym rozpoznaniem Sosnowskiej, która konstatuje: „Maska potrzebuje ciała, by



działać, dlatego proponuję, by nazwać ją przedmiotem performatywnym”. Warszawska badaczka idzie dalej, pokazując, jakie konsekwencje metodologiczne przynosi takie rozumienie fenomenu maski dla historyków teatru (i dla archeologii teatralnej, choć tego terminu Sosnowska nie używa). Maska może być nowym typem źródła historycznego, materialnym zapisem scenariusza, według którego działała na ciało performer (na przykład drapiąc mu twarz, klejąc się do skóry, utrudniając oddech, zmniejszając pole widzenia) oraz częścią teatralnego archiwum, pozwalającą na rekonstrukcję i aktualizację w działaniu dawnych form performa-

tywnych. Artykuł warszawskiej badaczki w pełni zasługuje na swój ambitny tytuł: *Maska jako przedmiot performatywny – teoria i jej możliwości badawcze*.

Drugim artykułem, dla którego warto sięgnąć po *Ogród Sztuk. Maskę*, jest Nomura Mannojo V i jego maski jako aktorskie doświadczanie dzieła sztuki, ciała, umysłu, czasu autorstwa znanej japonistki Estery Żeromskiej. To majstersztyk nowoczesnej metodologii wielopoziomowego sposobu prowadzenia badań w dziedzinie historii teatru; tekst w źródłowym znaczeniu tego słowa. Jego osnową jest życie artystyczne jednostki, aktora Nomury Mannojo V (1959–2004), przędzą – rozważania historyograficzne, antropologiczne, psychologiczne, socjokulturowe, genologiczne i teatrologiczne, jak również te z dziedziny studiów międzykulturowych. Krosnem jest maska japońskiej farsy *kyōgen*. W wątku biograficznym artefakt ten ukazany został jako obiekt fizycznych zmagani aktora oraz symbol zobowiązującej tradycji widowiskowej. Żeromska zauważa dychotomię, z jaką mierzył się japoński twórca, który pod zasłoną maski „oddech miał krótki, urywany, a twarz rozpaloną do czerwoności. Dokuczała mu ponadto ciemność przed oczami”, jednocześnie jednak doświadczał przeistoczenia się w bóstwo, uświadamiając sobie, że „taka metamorfoza jest możliwa nie dzięki twarzy, lecz dzięki maskom, do których od dziecka miał nieprzyjazny stosunek”. Interkulturowy aspekt maski wyłania się z uwag autorki dotyczących udziału Nomury w pracach Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru. To wówczas usłyszał o rekonstrukcji komedii dell'arte i w podobny sposób – na podstawie dwustu dwudziestu zachowanych masek – postanowił odtworzyć *gigaku*, widowisko zanikłe w Japonii w XIV wieku. Rekonstrukcja ta, dokonana w 2002 roku, odniosła sukces w Japonii, Europie i Ameryce i pokazywana jest nadal. I w tym miejscu spotykają się oba zrefero-

Maska może być nowym typem źródła historycznego, materialnym zapisem scenariusza, według którego działała na ciało performera.

wane dotąd znakomite teksty z *Ogrodu Sztuk*. Co Sosnowska postulowała w metodologii, to Żeromska pokazała na żywym materiale historycznoteatralnym.

Kolejny wartościowy tekst to *Maski komedii dell'arte jako problem badawczy* autorstwa Ewy Bal. To chyba nie przypadek, że podjętym tematem – jak u Sosnowskiej – jest tu włoski maskowy gatunek teatru. Światowe badania tego widowiska, jak przekonuje krakowska uczona, na długo utkwiły w miejscu, do którego przed laty doprowadzili je strukturaliści. Jak pisze Bal, „perspektywa genologiczna i strukturalistyczna pomija [...] niemal zupełnie kwestie pracy pamięci widzów oraz [...] relacji afektywnej, jaka rodzi się pomiędzy artystami scenicznymi a ich publicznością w dłuższym okresie”. Badając dawne widowiska, powinniśmy wziąć pod uwagę kontekst i lokalne upodobania widzów. Wówczas na przykład maska Arlekina przestaje być zamkniętą strukturą mieszczącą się w parafrazie: sprytny sługa w wielobarwnym kostiumie; postać poboczna. Arlekin bowiem bywał też protagonistą, na przykład na scenie Comédie Italienne w Paryżu. Z kolei w scenariuszach neapolitańskich w podobnych do Arlekina dramatycznych funkcjach występował Pulcinella, maska silnie związana właśnie z południem Italii. Aktorskie emploi (czyli maski w szerokim tego słowa znaczeniu) nabierały zatem lokalnego kolorytu, który je modyfikował i niejako rozsądzał ich strukturę. Krakowska badaczka proponuje też, aby w odniesieniu do siedemnastowiecznego teatru włoskiego nie utożsamiać maski z postacią dramatu, ponieważ była ona w percepcji widzów zrośnięta raczej z konkretnym aktorem.

Omówione dotąd artykuły pochodzą z części książki zatytułowanej *Performanse masek*, poświęconej maskom widowiskowym. Jest ona zdecydowanie najciekawsza. Znajdziemy tu również artykuł młodej gdańskiej badaczki Emilii Wieliczko-Paprotty *Maski kobiecości. Cross-dressing w teatrze wiktoriańskim*. W tym tekście, podobnie jak w wielu innych, maska odnosi się do całego przebrania. W burleskowych formach teatralnych dziewiętnastowiecznej

Anglii bowiem „ciało przeistoczyło się w ramę wskazującą wielkie erotyczne możliwości; uległo wyobcowaniu, przybrało postać obiektu”. Takie ciało było teatralną maską aktorek występujących w męskich rolach. I dlatego autorka stawia pytanie: czy maskarada prowadziła do wyrzekania się przez aktorki ich własnej substancjalności, czy raczej do kształtowania uwydatnionej kobiecej tożsamości? Odpowiada na nie, posiłkując się tezą o subwersywnym, antynormatywnym charakterze teatru (Judith Butler), który upłynnia wzorce, a zatem jej zdaniem: „Doświadczenie ciała jako maski umożliwiło aktorkom zrozumienie siebie jako wielości”. Ich tożsamość stawała się płynna, wchodziły w przestrzeń trzeciej płci. Idealnym tego przykładem były – ubrane na scenie w męskie spodnie – seksowne nogi aktorki Lucii Elizabeth Vestris, które tak dalece stały się przedmiotem/maską, że sporządzono ich gipsowy odlew, który posłużył do produkcji masowo sprzedawanego obiektu.

Gospodyni konferencji, Małgorzata Jarmulowicz, zaprezentowała śmiałą syntezę *Ulalkowane maski teatru azjatyckiego*. Teza to w istocie bardzo trafna, choć autorce zabrakło przekonującego materiału spoza tradycji indonezyjskiej, którą zna najlepiej. Niestety, nie wolno przejść do porządku dziennego nad jednym szczegółem w omawianym tekście i obawiam się, że jest to nie tylko uchybienie autorki, lecz również grzech główny polskiej nauki jako takiej. Czytamy bowiem, że maska jest „symbolem egzotyki” teatrów Azji. Słowo „egzotyka”, użyte bez cudzysłowu, czy też niepoprzedzone określeniem „tak zwana”, staje się nośnikiem pejoratywnych treści i europocentrycznych uprzedzeń, które cechowały naukę w czasach kolonialnych. We współczesnej światowej etykietce dyskursu badawczego już dawno nie ma na to słowo przyzwolenia.

Do reszty mniej udanych tekstów zaliczyłabym utrzymany w strukturalno-funkcjonalistycznej metodologii artykuł *Znaczenie masek w religii hindu dharma* dotyczący Bali. Jego autorka, etnolog Renata Lesner-Szwarc, posługuje się, niestety, europocentrycznymi

określeniami i wartościującymi przydawkami – co pokazuje, że polska myśl antropologiczno-kulturowa wciąż nie odrobiła lekcji związanej ze studiami postkolonialnymi. Całe wystąpienie przypomina przy tym wykład dla studentów pierwszego roku filologii indonezyjskiej, pozbawione jest jakichkolwiek pytań badawczych, nie rzuca światła na dotąd mało przebadane aspekty i problemy, co rodzi pytanie o zasadność pojawienia się takiego referatu na konferencji naukowej. W tekście niekonsekwentnie zastosowano też spolszczenia imion bohaterów z *Ramajany* i *Mahabharaty*. Wymogów naukowych nie spełnia również artykuł Krzysztofa Niedałowskiego *Maski rytualne Afryki*, który oparty został na literaturze przedmiotu kończącej się na latach osiemdziesiątych XX wieku.

W porządku chronologicznym, jako otwierające gdańską publikację, docenić należy również artykuły z pierwszej części, zatytułowanej *Maski świętości. Maski śmierci*, dotyczące maski rytualnej. Tu swoją klasę pokazali tak wytrawni uczeni jak Mirosław Kocur czy Włodzisław Szturc. Trzecia część monografii zbiorowej nosi tytuł *Narracje masek* i dotyczy już nie widowisk, lecz literatury. Maska zatem istnieje w niej jako metafora, figura literacka, konstrukcja myślowa. I takie połączenie studiów nad maską jako artefaktem, fizycznym obiektem, z badaniami z dziedziny interpretacji fikcji literackiej jest pewnie dla wielu metodologów badań wyzwaniem.

Na końcu książki zamieszczono częściową dokumentację wystawy towarzyszącej konferencji. Zdjęcia masek są oczywiście wartościowym dodatkiem do tekstu – tym bardziej że artefakty pochodzą z prywatnych kolekcji polskich badaczy i podróżników. Niestety, maski wykonane z ciemnego drewna przedstawiono na brązowobordowym tle, co naturalnie powoduje, że się z nim zlewają. W dodatku światło pada z jednego źródła i obiekty rzucają cień na tło, detale stają się zatem mało czytelne. Sytuację nieznacznie ratuje fakt, że na stronie www.maska.ug.edu.pl można obejrzeć dużo więcej artefaktów, a ta wirtualna wersja wystawy będzie nadal rozbudowywana. ■