

Burza Pastora: między dyskursem centrum a głosem z marginesu

AUTOR: MARIA BOGDANIUK

Burza to trzeci spektakl Krzysztofa Pastora, który komentuje relacje świata zachodniego z krajami północnej Afryki. Każdy z nich zdaje się problematyzować zafiksowane w naszej zachodniej mentalności esencjalistyczne i bardzo upraszczające kategorie „Wschód” – „Zachód”.

■ O *Burzy*, spektaklu baletowym w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, napisano wiele. Przeważnie recenzje skupiają się na aspektach realizacyjnych, i nic dziwnego: wszystkie elementy spektaklu współpracują, opowiadając widzom znaną, ale wciąż na nowo odkrywaną historię. Ja również proponuję spojrzeć na to, co na scenie, traktując wszystkie elementy spektaklu jako części tworzące jego wspólny dyskurs, regulujący nie tylko to, co można powiedzieć, ale też kto i w jakich okolicznościach mówi.

Ale nie tylko – chciałabym także zwrócić uwagę na kontekst, w jakim spektakl powstał i wydźwięk, jaki chcieli mu nadać twórcy. Sądzę, że *Burza* została zinterpretowana i przedstawiona przez twórców w głównej mierze jako dramat władzy, co odróżnia tę interpretację od powszechnej w baletcie interpretacji romantycznej. Poruszone w spektaklu problemy i zaakcentowane wydarzenia pozwalają widzowi spojrzeć na wiele strategii kolonizatorskich, poczuć ich niesprawiedliwość i zastanowić się nad konsekwencjami. W spektaklu poruszane są zarówno kwestie związane z tożsamością, kulturą, edukacją, cywilizacją, jak i kwestie ekonomiczne, wyzysk i przemoc, a także możliwe formy oporu. Przedstawia on bezsprzeczną krytykę mechanizmów kolonialnych, na przykład zawłaszczania terytorium przez Prospera czy spotkania kolonialnego ze Stefanem i Trinkulem, przy czym operuje w tym celu „orientalnymi”

skojarzeniami. Ponadto twórcy poprzez spektakl starali się uwrażliwić publiczność na kryzys, w jakim znajdują się uchodźcy i migranci, a także odważnie wzywali poza sceną do ludzkiego ich traktowania. *Burza* wydaje się swego rodzaju „koniem trojańskim”, mącącym – raczej łagodnie – spokój ducha widzów.

Inscenizacja *Burzy* Williama Szekspira w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej to widowisko baletowe, które powstało w koprodukcji z Holenderskim Baletem Narodowym. Prapremiera wystawiona przez Het Nationale Ballet odbyła się w 2014 roku w Amsterdamie, natomiast premiera warszawska miała miejsce dwa lata później. Przy koncepcji spektaklu współpracowało międzynarodowe, w większości europejskie, grono artystów. Byli to: polski choreograf Krzysztof Pastor, holenderski dramaturg Willem Bruls, francuski scenograf i reżyser światel Jean Kalman, brytyjska projektantka kostiumów Tatyana van Walsum oraz irańscy artyści wideo i fotograficy z Nowego Jorku: Shirin Neshat i Shoja Azari. Na scenie, oprócz wielonarodowego zespołu baletowego, występuje również, w roli Starego Prospera, irański wirtuoz bębna daf Abbas Bakhtiari z Paryża. Myślę, że zapewniło to wielość perspektyw w interpretacji sztuki, przepisanie jej i zinterpretowanie przez pryzmat wschodnioeuropejskiej – polskiej¹ oraz irańskiej perspektywy.

Wyspa-teatr-świat

Zanim bardziej szczegółowo zajmę się spektaklem Pastora, chciałabym poczynić pewne zastrzeżenie. Nie kryję, że emocjonalnie stoję po stronie Kalibana i osób, które reprezentuje. Jednak pozycja, z której piszę (warszawianki, Europejki), niewątpliwie sprawia, że mimo starań niektórych aspektów mogłam nie dostrzec, a ramy artykułu dodatkowo ograniczają szczegółowość wywodu.

Między oryginalnym tekstem dramatu a jego adaptacją na użytek baletu istnieją spore różnice. Cała akcja, z wyjątkiem epilogu, rozgrywa się we wspomnieniach Starego Prospera. Twórcy ograniczyli liczbę postaci, zawężając nieco liczbę wątków – skoncentrowali się na postaciach Prospera, Mirandy, Kalibana i Ferdynanda. Wrogich rywali Prospera reprezentują Stefano i Trinkulo. Historia opowiadana w balecie została oparta na pięciu frazach wybranych przez zespół twórców. Wyrażają one najważniejsze dla nich tematy: dorastanie i starzenie się, kolonializm oraz przebaczenie². Początkowo był to zabieg służący do opracowania dramaturgii baletu – stanowiły one oś historii, którą twórcy chcieli opowiedzieć. W wersji amsterdamskiej nie były jednak elementem przedstawienia. Dopiero w polskiej inscenizacji wybrzmiewają one ze sceny w interpretacji Jana Frycza, wskazując kluczowe dla twórców momenty, co w spektaklach baletowych zdarza się rzadko.

Stary Prospero, siedzący samotnie pod uschniętym drzewem, płynnie wprowadza widzów w atmosferę wyspy-teatru-świata. Wraz z kolejnymi burzami wraca on pamięcią do wydarzeń sprzed lat. Wspomina dzień, w którym wraz z Mirandą jako rozbitkowie dotarli na wyspę, troskliwość, z jaką zadbali o nich Kaliban i jego plemię. Przypomina sobie, jak z pomocą ducha Ariela tę wyspę zawłaszczył oraz gniew, jaki wzbudziła w nim wzajemna fascynacja Kalibana i Mirandy. Wspomina

czas, w którym na wyspę przybył Ferdynand, w którym zakochuje się Miranda, a potem dawni wrogowie – Stefano i Trinkulo, ich spotkanie z Kalibanem i ich wspólny spisek na jego życie. Na koniec wraca do chwili obecnej i konfrontuje się z przeszłością, z konsekwencjami swoich decyzji. Zrobiwszy rachunek z całego życia, czuje, że przygniata go świadomość niegodziwości, z jaką traktował Kalibana. Staje twarzą w twarz ze swoją córką i jej wybrankiem, ze Stefanem i Trinkulem. Zostaje sam z Kalibanem, wokół nich, po czerwonej linii co tchu biegnie Ariel. Prospero osuwa się na ziemię, kładzie głowę na kolanach Kalibana.

Spotkanie kolonialne

Burza, ostatnia sztuka Williama Szekspira, była i nadal jest analizowana i interpretowana na gruncie teorii postkolonialnych³, a historia Prospera i Kalibana funkcjonuje jako szczególnie adekwatna i wyrazista metafora. Dwa słowa o perspektywie postkolonialnej: jest ona użyteczna wszędzie tam, gdzie istnieją stosunki podporządkowania i dominacji narzucane przez imperialne struktury władzy. To interdyscyplinarna krytyka społeczna, która sprzeciwia się wszelkim formom kolonizacji i wskazuje oraz bada ich skutki. To także teoretyczne i kulturowe praktyki i performanse połączone z doświadczeniem spotkań kolonialnych – spotkań „centrum” z „peryferiami” czy „marginesem”⁴. Są one same w sobie formą dekolonizacji i manifestem wolności, ich celem jest „dekolonizacja umysłów”.

Spotkanie kolonialne – legitymizowane koniecznością krzewienia „cywilizacji” wśród „dzikich”, a w rzeczywistości wynikające bardziej z chęci zdobycia i eksploatacji nowych terytoriów – widzimy już w pierwszej scenie spektaklu. Plemię Kalibana stoi na scenie, w tle widać projekcję przedstawiającą osoby wychodzące z morza na brzeg.

Burza, choreogr. Krzysztof Pastor, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Het Nationale Ballet (2016)



Fot. Ewa Krasucka / TW – ON



fot. Ewa Krasucka / TW-ON

Burza, choreogr. Krzysztof Pastor, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Het Nationale Ballet (2016)

To jest jedyny, krótki i trudny do uchwycenia moment przed spotkaniem kolonialnym, co odczytuję jako metaforę skomplikowania, a czasem niemożliwości powrotu do przeszłości przedkolonialnej przy budowaniu tożsamości postkolonialnych. Kaliban po raz pierwszy podchodząc do rozbitków, idzie swobodnym, nietanecznym krokiem. Jest w pewnym sensie nieoznaczony, nieuformowany jako podmiot na scenie. To formowanie⁵ przejawia się w choreografii. Od momentu spotkania kolonialnego Kaliban performuje swoje ciało, przechodzi w kierunku zdefiniowanego przez Młodego Prospera ciała „cywilizującego się dzikusa”. Bezpośrednio po tym, jak Kaliban pokazał im wyspę, Prospero z pomocą Ariela⁶ wyznacza granicę i wypycha poza nią plemię oraz Kalibana. Ta czerwona linia na scenie jest podkreślana zawsze wtedy, gdy w choreografii pojawia się ruch wyrzucania skolonizowanych z ich dotychczasowego terytorium.

Wielowarstwowość dramatu wywodzić można z okoliczności, w jakich powstawał jego tekst, mam na myśli choćby publikowane relacje z odkryć geograficznych z czasów Szekspira, a zwłaszcza niefortunna wyprawę znanego pisarzowi hrabiego Southamptona do Wirginii w 1609 roku, która w wyniku sztormu zakończyła się rozbiciem okrętu flagowego na jednej z Wysp Bermudzkich. Być może również imię Kaliban jest anagramem neologizmu „kanibal”, utworzonego przez Kolumba w swoich dziennikach na określenie napotkanych tubylców. Ich opis znakomicie spełniał potrzeby ówczesnych, przejętych cywilizacyjną misją mieszkańców Europy, by jednoznacznie odróżnić się od „dzikich”, z którymi mieli okazję coraz częściej stykać się w Nowym Świecie⁷, czego konsekwencją jest powstała później, nazywana przez Denysa Haya, „idea Europy” – jako czegoś wyższego w porównaniu z innymi ludami i innymi kulturami. Warto wspomnieć również

o angielskim przekładzie *Prób* Montaigne’a, dokonany przez Giovanniego Floro, przyjaciela Szekspira, w 1603 roku, które w sztuce cytuje Gonzalo, przedstawiciel renesansowego humanizmu. Montaigne okcydentalnemu poczuciu wyższości przeciwstawił postać szlachetnego dzikusa. W *Burzy* wizja Montaigne’a jest obecna, ale odseparowana od postaci Kalibana, niezdarnego dzikusa i niewolnika.

Obraz Innego

Dramat ma bogatą historię wystawień, która pokazuje, jak zmieniał się sposób postrzegania Innego w Europie. Śledząc kolejne interpretacje, widać jak w lustrze odbijające się polityczne i ekonomiczne interesy państw Zachodu. Kaliban na początku był postacią komiczną; opryskliwy i podstępny, „[p]okraczny, cuchnący potwór, zwany z nutą humoru »monster«, czemu żadne tłumaczenie nie przywróci brzmieniowego pokrewieństwa z »master, monsieur« – pan potwór»⁸. Z czasem jednak stał się on chodzącym katalogiem uprzedzeń i wstrętów, „bękartem diabła”, „wyrodkiem”, „złośliwą bestią”, osiłkiem z morderczym instynktem i słabą głową. Postać komiczna przekształciła się w archetyp niewolnika opornego wobec edukacyjnych wysiłków białego człowieka. Wyraźnie słychać w tym kolonialny dyskurs, oparty na sztywnych opozycjach, takich jak dojrzałość – niedojrzałość, cywilizacja – barbarzyństwo, postępowy – prymitywny. Można powiedzieć, że te wszystkie antynomie są przedłużeniem istniejącej od niepamiętnych czasów etnocentrycznej koncepcji, charakterystycznej dla społeczności złączonych zjadłym i wąskim poczuciem wspólnoty, które bezrefleksyjnie wychwalają to, co własne, zaś bezwzględnie odrzucają i gardzą czymkolwiek obcym⁹. Te totalne uproszczenia kolonializmu, spychające rdzennych mieszkańców i ich zwyczaje na margines życia społecznego,



fot. Ewa Krasucka / TW – ON

Burza, choreogr. Krzysztof Pastor, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Het Nationale Ballet (2016)

doprowadziły do demontażu życia kulturalnego podbitych krajów. W dodatku dyskurs ten odebrał człowieczeństwo skolonizowanym. „Tubylec – według kolonizatora – to osobnik całkowicie amoralny; obcy wszelkim normom, negujący wartości”¹⁰. Prospero mówi: „Diable nasienie! Żadnym wychowaniem / Nie da się zmienić tej natury. Tyle / Starań i ludzkiej wyrozumiałości, / A wszystko na nic! I jak z biegiem lat / Szpetnieje jego ciało, tak i dusza / W nim parszywieje”¹¹.

Schyłek epoki kolonialnej przyniósł ze sobą drastyczną zmianę w przedstawianiu Kalibana. Wielu intelektualistów z podporządkowanych terytoriów zaczęło wykorzystywać dzieła z europejskiego kanonu, w tym często *Burzę*, do wzmocnienia apelu o dekolonizację. Poprzez powtarzane, umacniające, transgresywne przywłaszczenia *Burzy* wytworzyli pęknięcie w ramach istniejącego dyskursu, mające na celu przerwanie reprodukcji powszechnie uznanej interpretacji sztuki. Jest to strategia buntu, którą Leela Gandhi opisuje, posługując się jedną z kwestii Kalibana: „Cały zysk z waszej nauki języka, / Że umiem teraz przeklinać. Zaraza / Na was i na wasze lekcje!”¹². Jest to protest „od wewnątrz” kulturowej leksyki kolonializmu: „Antykolonialne »zawłaszczanie« rzuca wyzwanie kulturowej i językowej stabilności centrum, poprzez »przekręcanie« znaczenia dawnych autorytarnych słów i nadawanie im znaczeń nowych, opozycyjnych”¹³. Píše ona o „paradygmacie Kalibana”, który polega na przechodzeniu od pomysłu „oduczenia się języka angielskiego”, do projektu „nauczenia się, jak przeklinać w języku pana” – czyli o przejściu od zniesienia do zawłaszczenia.

W *Burzy*, w sposobie mówienia o Kalibanie i w tym, jak sam Kaliban się określa, czuć przedsmak tego, co później Edward Said nazwie „hegemonią kultury europejskiej”. Rozwija on koncepcję „orientalizmu”,

rozumianego jako dyskurs, który powstaje i funkcjonuje w procesie nierównej wymiany w różnych sferach, na przykład politycznej, kulturalnej czy moralnej, a opiera się niemal wyłącznie na arbitralnych decyzjach mentalności zachodniej, ponieważ budowany jest w oparciu nie o prawdę, lecz o przedstawienia, które czynią Orient jasnym i zrozumiałym. Działanie całego mechanizmu bazuje na wytworzeniu wiedzy opartej na opozycji binarnej, w której po jednej stronie jest europejska cywilizacja i kultura, a po drugiej nie-europejskie barbarzyństwo, zbliżone do natury, i która lokuje świat nie-europejski i jego mieszkańców w pozycji podporządkowanej, jako zaprzeczenie cywilizacji europejskiej. Ustanowienie takiej hierarchii legitymizuje pozycję kultury europejskiej jako wzoru do naśladowania przez resztę świata. Tym samym dezawuowane i marginalizowane są kultura, wiedza i doświadczenia skolonizowanych i w sposób przedstawiany jako „obiektywny” czy „naturalny” są zastępowane znaczeniami kultury europejskiej. Wytworzone w ten sposób opowieści są socjalizowane przez skolonizowanych, rozpalając w nich aspirację dorównania Europie¹⁴.

W dwudziestowiecznych inscenizacjach *Burzy* dźwięczy skarga Kalibana¹⁵. Od lat sześćdziesiątych wywołuje on współczucie dla wszystkich narodów wyzyskiwanych. Język, podparty przemocą, wpływał nie tylko na rozumienie świata przez skolonizowanego, ale nawet na kształtowanie jego tożsamości. „W trakcie kolonizowania kolonizator tak długo urabia kolonizowanego, aż ten donośnym, wyraźnym głosem przyzna wyższość białym wartościom”¹⁶. W ten sposób nie tylko staje się on „oswojonym antytypem”, ale również ma stać się prototypem dobrego poddanego, który wierzy, że kultura pana jest lepsza i odrzuca swoją. Z kolei *Une Tempête* Aimé Césaire’a jest radykalnie spolaryzowana, zaakcentowane są w niej niemożliwe do pogodzenia różnice. Prospero

zostaje zdemitologizowany i uwspółcześniony, z dobrego maga zmieniony jest w mistrza technologii ucisku, który narusza, a nie obcuje z życiem na wyspie. W swojej adaptacji Césaire podkreślił ideologiczny charakter nabytego w procesie wymuszonej edukacji języka, wskazał na słowa, tylko rzekomo neutralne i ściśle przylegające do nazywanych przez nie przedmiotów i czynności. Wydobył przez to funkcję języka jako skutecznego sposobu kształtowania świata oraz narzucania sobie i innym jego pożądanego obrazu. Kaliban miał przyjąć za własną, a zarazem jedynie możliwą, narzuconą mu tym sposobem wizję świata „białych” i nie podejmować żadnych prób buntu przeciwko swemu wyznaczonemu w jej ramach miejscu w społecznej hierarchii, zależnej ponoć od uniwersalnej „natury” tego świata. Kaliban u Césaire’a odrzuca narzucony dyskurs, „wymiotuje białą truciznę” Prospera.

Rozbitkowie

Burza to trzeci spektakl Krzysztofa Pastora, który komentuje relacje świata zachodniego z krajami północnej Afryki i ich konsekwencje, przekazując doświadczenia choreografa odbiegające od stereotypowo nadawanych znaczeń. Każdy z nich zdaje się problematyzować zafiksowane w naszej zachodniej mentalności, esencjalistyczne, upraszczające kategorie „Wschód” – „Zachód”. W balecie, który porusza ponadczasowe dylematy związane z władzą, odnajdziemy także komentarz do aktualnej sytuacji, którą, biorąc pod uwagę datę premiery holenderskiej (2014), twórcy trafnie antycypowali. Przypomnijmy – w 2015 roku rozpoczął się kryzys uchodźczy, a w 2016 roku byliśmy w Polsce i Europie u szczytu pełnego uprzedzeń dyskursu publicznego w stosunku do migrantów. Przedstawiani byli oni jako bardzo realne zagrożenie zarówno ekonomiczne, jak i kulturalne czy zdrowotne.

Dlatego nie do przecenienia jest postawa twórców, którzy nie tylko opowiedzieli się po stronie migrantów poprzez wydźwięk spektaklu, ale również podkreślali ten aspekt przy opowiadaniu o nim. Shirin Neshat mówiła w wywiadzie w 2016 roku: „Dla mnie ten spektakl jest metaforą tego, co dzieje się dziś. Mam tu na myśli kryzys związany z uchodźcami, migracje, życie na wygnaniu. Myślę, że moment, w którym wystawiamy ten spektakl, jest niezwykle. Nikt z nas nie mógł się spodziewać, że tak będzie. Ta alegoria ludzi, których siłą zmuszono do przemieszczania się z powodów politycznych, jest tu bardzo czytelna”¹⁷. Tragiczna sytuacja, w jakiej znajdują się uchodźcy, jest postkolonialna na wielu poziomach – nie tylko na poziomie ich reprezentacji, ale przede wszystkim dlatego, że kryzys ten jest niewątpliwie pokłosiem kolonializmu (notabene, polityczna dyskusja wokół „kryzysu uchodźczego” przedstawia go jako problem Europy, a nie uchodźców).

Ponadto pokazano w inscenizacji *Burzy* mechanizm pojawiający się w wyniku i w odpowiedzi na (neo)kolonialną inwazję. Kaliban buntuje się przeciw najeźdźcy, planuje zamach na życie Prospera, co obrazuje, jak w zaatakowanych państwach – pomimo propagandy „niesienia misji cywilizacyjnej” – nasilają się postawy opozycyjne, powstańcze, a do głosu i władzy dochodzą, wcześniej marginalne, populistyczne, radykalne grupy. W spektaklu prawdziwy bunt Kalibana – próba napadnięcia na Prospera – sprawia, że z „dobrego innego”, „ofiary idealnej”, zmienia się w terrorystę, pokazując granice zachodniej tolerancji. Współczujemy mu wtedy, kiedy jest bezsilną ofiarą, kiedy aspiruje do wtopienia się w kulturę centrum, ale nie wtedy, gdy przemawia mocno z pozycji marginesu – wtedy zmienia się w niebezpiecznego radykała, terrorystę, którego trzeba ukarać, a potem wielkodusznie mu wybaczyć. Takie poprowadzenie narracji zdaje się podkreślać,

że płynie ona z centrum, jest historią Prospera – tak jak mówiła bell hooks: „Przepisując siebie, napiszę siebie na nowo”¹⁸. To wewnętrzne zmagania maga, opowieść o przemianie i starzeniu wyeksponowane są poprzez historię buntu Kalibana. To jeden z momentów, w których niepokoi retrospektywna konstrukcja baletu. Powierzając narrację Staremu Prosperowi, potencjalnie płaczemy się w orientalistyczny dyskurs, który odbiera głos Kalibanowi w kształtowaniu narracji o sobie, rozpowszechnia tylko jego „reprezentację”. Z drugiej strony, jako pacyfistka, potępiam przemoc po obu stronach, i sądzę też, że taki był zamysł twórców. Skądinąd, o niebezpieczeństwach, jakie nacjonalizm i partykularyzm niosą w krajach postkolonialnych, o tym, że należy je traktować jako zło konieczne i fazę przejściową – pożyteczną przy odbudowie tożsamości i solidarności między skolonizowanymi, ale w fazie postkolonialnej prowadzącą do nietolerancji i konfliktów – mówiła od początku większość rzeczników niepodległości kolonii.

W rolę Starego Prospera, a zarazem narratora wciela się pochodzący z Iranu Abbas Bakhtiari, jedyny aktor (nie tancerz) o nie-europejskim wyglądzie. Sądzę, że na tym poziomie jest to właśnie gest udzielenia głosu osobie spoza Europy, umożliwienie opowiedzenia historii ze swojej perspektywy i samodzielnego prezentowania siebie. Wprowadzenie dwóch skontrastowanych ze sobą postaci Prospera w miejsce jednej – oprócz tego, że wynikało z kwestii praktycznych – pozwoliło na wyraźne zdystansowanie się starego narratora od zachowań i sposobu myślenia swojego młodego *alter ego*, jeszcze mocniej wskazując na chwiejne fundamenty orientalistycznej wiedzy. Było również sposobem na podważenie i skrytykowanie reprezentacji związanych z tradycją, konwencjami i uzgodnionymi znaczeniami przy opowiadaniu kanonicznej *Burzy* europejskim widzom. Decyzja o podkreśleniu, że spektakl przedstawia wspomnienia Prospera, jest zabiegiem, przekładając go na pole naukowe, porównywalnym do paradygmatu stosowanego w nowej humanistyce, w konstruktywizmie kulturowym – w spektaklu ujawniona jest pozycja narratora, przez co odrzucone jest założenie o istnieniu „obiektywnego punktu widzenia” i podkreślone, że to, kto opowiada historię, jest zawsze polityczne. W tym kontekście ważna jest też wypowiedź Shojy Azariego: „Polityczny aspekt tego projektu polega na tym, że my przychodzimy z innego świata, nie z Europy Zachodniej, i reinterpretujemy Szekspira, włączając perspektywę Krzysztofa, Willema i pozostałych realizatorów, w nowym ujęciu, w obecnej rzeczywistości. Umieszczamy go w naszym kontekście historycznym”¹⁹ – z której wnioskuje, że udział irańskich twórców w tworzeniu spektaklu nie był marginalny.

Granice

Spójrzmy na scenografię. Drzewo można rozumieć jako symbol natury, matki, prapoczątków, co podkreślone jest w otwierającej spektakl instalacji wideo zatytułowanej *Tooba* autorstwa Shirin Neshat. „Przedstawia ona kobietę w drzewie, które jest swego rodzaju symboliczną przestrzenią. Ten tytuł oznacza dosłownie święte drzewo. Kobieta, którą sfilmowaliśmy, ma niezwykłą twarz: jest jakby pozbawiona wieku. Jest piękna, ale nie w sposób powierzchowny, lecz silny, mocny. Pramatka. Owa kobieta w drzewie, figura matki, jest tą, która wszystko zaczyna i kończy”²⁰. Nasuwa to skojarzenia z Sykoraks, matką Kalibana, która również stanowi częstą metaforę w opisywaniu kondycji kobiet w skolonizowanych czy postkolonialnych krajach, przede wszystkim problematycznej kwestii braku reprezentacji czarnych kobiet w dyskursie kolonialnym. Wynika on z tego, że zarówno kobiecość, jak i czarny

kolor skóry są głównymi metaforami wyobcowania i odmienności²¹. Kaliban przeklina w języku, którego nauczył go Prospero, nie w języku macierzystym. Mowa Sykoraks, czarnej kobiety, zostaje usunięta, uciszona. W spektaklu Sykoraks nie jest prawdziwa. Nie występuje jako osoba w balecie, nie jest tańczoną rolą, pojawia się w projekcji wideo. Jest również symbolem – natury, pramatki, wyspy (swojego terytorium). Stoi na tle drzewa, ma zamknięte oczy, znękaną twarz, milczy. Pytanie, czy jej milcząca obecność jest pasywna, czy raczej wyraża jakiś niewypowiedziany wyrzut, przypominając o wyrządzonych krzywdach.

Wracając jednak do scenografii, czerwony, namalowany na podłodze okrąg z jednej strony przypomina widzom, że akcja rozgrywa się na wyspie. Przypominają również o tym projekcje wideo, przedstawiające naturę, plażę, niebo, światło, nawiązując tym samym do teatru elżbietańskiego, w którym, z racji tego, że budynek teatru był otwarty, pogoda i światło związane z porą dnia odgrywały ważną rolę. Okrąg służy też do pokazania głównego mechanizmu kolonialnego, jakim było zawłaszczanie, okupowanie terytoriów skolonizowanych poprzez dominację i przemoc. Prospero w spektaklu wypycha Kalibana z zawłaszczonego terytorium, wytycza granicę, której pilnie strzeże i broni. Okrąg po-

Sposób poruszania się Kalibana zawiera zarówno elementy techniki klasycznej, jak i współczesnej. Bohater usytuowany jest gdzieś pomiędzy rozbitkami a plemieniem. Obserwujemy proces jego „cywilizowania” poprzez wchłanianie obcych wzorców i znaczeń, próby ich naśladowania.

jawia się, czy też jest „wydobywany” światłem, w momentach, w których następuje konfrontacja Prospera z Kalibanem i jego plemieniem, w innych scenach znika, co pokazuje, że granica oddzielająca Zachód od Wschodu jest konstruktem wytworzonym przez człowieka, nie istnieje na mapie, jest arbitralna.

Projekcje wideo nawiązują do temporalnej etymologii słowa „tempest”, intensyfikując dramaturgiczną ciągłość czy cykliczność spektaklu poprzez powtarzanie niektórych motywów wizualnych, na przykład podczas kolejnych sztormów. Jednocześnie mają charakter choreograficzny, który został wykorzystany m.in. wtedy, gdy Kaliban wyrzucany jest przez Prospera poza okrąg, poza przejęte terytorium – w tle wyświetlane jest wideo przedstawiające ludzi wychodzących z wody, idących w kierunku widzów. Użycie innego medium rozszerza temat spektaklu poza scenę. Zostaje również użyte w celu zaznaczenia obecności postaci, kiedy nie ma jej fizycznie na scenie.

Choreografia podziałów

W spektaklu dominuje muzyka z XVI i XVII wieku (głównie Henry’ego Purcella), kontrastowym elementem są współczesne utwory Michela van der Aa oraz irańska muzyka wykonywana na bębnie daf przez Abbasa Bakhtiarię, wprowadzająca element spoza obszaru

kultury europejskiej. Współbrzmi z pozostałymi utworami w spektaklu i niesie własne znaczenia – nie są one dla mnie jednak czytelne, dlatego nie chcę ryzykować pogłębionej analizy wykorzystania tej muzyki w balecie. Pragnę tylko zaznaczyć, że użyta została do pokazania burz – a więc natury.

Jeśli chodzi o wykorzystanie różnych technik tańca w spektaklu, to zdaje się – choć jest to upraszczające – że choreografia stworzona jest w oparciu o regułę, według której taniec klasyczny, wywodzący się z tańca dworskiego, wiąże się z kulturą, cywilizacją, zaś taniec współczesny (bose stopy, miękki ruch „z trzewi”) z naturą czy barbarzyństwem. W wielu wywiadach można usłyszeć, że Miranda²², jako kobieta i wytwór cywilizacji zachodniej, porusza się neoklasyczną techniką tańca oraz jako jedyna tańczy w pointach. „Efekt kulturowej płci jest skutkiem stylizacji ciała”²³ – pisze Judith Butler, i wyraźnie widać to w spektaklu. Postać Mirandy stanowi esencję społecznie konstruowanej „kobiecości”, każdy jej krok, ułożenie rąk, mimika, jej kostium i pointy, jej pragnienia – wszystko jest podporządkowane performowaniu płci. Rygorystyczna technika tańca klasycznego może być metaforą gęstej sieci ograniczeń narzucanych przez społecznie przyjęty zbiór tych znaczeń. Natomiast sposób poruszania się Kalibana zawiera zarówno elementy techniki klasycznej, jak i współczesnej. Bohater usytuowany jest gdzieś pomiędzy rozbitkami a plemieniem. Obserwujemy proces jego „cywilizowania” poprzez wchłanianie obcych wzorców i znaczeń, próby ich naśladowania.

Taki podział mógłby sugerować, że wchodzimy w pole stereotypowych, „orientalnych” znaczeń, umacniających skojarzenia Zachodu z wysublimowaniem, racjonalnością, rozbudowaną cywilizacją, kulturą, oraz Orientu (jako kategorii przeciwstawnej Zachodowi) – poprzez ruch bardziej „kolokwialny”, nieokiełznane ciało – z nieracjonalnością, prymitywnością, naturą. Biorąc jednak pod uwagę wydźwięk całego spektaklu, sądzę, że jest to celowy, spotykany w teatrze zabieg, mający na celu wyrazistszą krytykę schematycznego myślenia i polemikę ze stereotypami, a nie ich utrwalenie.

Ponadto schemat ten jest przełamany poprzez odstępstwa przejawiające się w różny sposób, przede wszystkim w postaciach Starego Prospera oraz Stefana i Trinkula. Stary Prospero jest postacią chodzącą, jeśli więc kierować się tym schematem, byłby on na „barbarzyńskim” biegunie. Z kolei Stefano i Trinkulo, mimo iż poruszają się w technice klasycznej, czyli sugerującej „cywilizację”, są postaciami prymitywnymi, co najlepiej widać w scenie trzeciej, podczas której następuje drugie spotkanie kolonialne w spektaklu. Pierwszy kontakt Stefana i Trinkula z Kalibanem rozpoczyna się od pełnego uprzedzeń „spojrzenia kolonialnego” – utrzymującego i legitymizującego kolonialną władzę poprzez takie określenie rzeczywistości kolonialnej, które podkreśla podział na „nas” (ludzi, kolonizatorów, cywilizowanych) i „innych” (nie-ludzi, kolonizowanych, dzikich). Stefano i Trinkulo prześmiewczo imitują dziwnego, niezgrabnego, poruszającego się na czterech kończynach stwora, jakim według nich jest Kaliban, a właściwie stereotyp „dzikiego”, ponieważ ruch, który wykonują, nie przypomina w niczym techniki tańca Kalibana. Reprezentując go w taki sposób, pokazują swoją wyższość. Nie traktując go jako istoty ludzkiej, dają sobie przyzwolenie na przemoc wobec niego. Zaraz zresztą przechodzą do czynu, atakują Kalibana. Znęcają się nad nim, na zmianę biją, duszą i oferują, że nauczą go tańczyć. Kaliban próbuje się bronić, ale w końcu poddaje się. Z odsieczą przybywa jego plemię i zmienia się układ sił, jednak Kaliban powstrzymuje odwet.



Burza, choreogr. Krzysztof Pastor, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Het Nationale Ballet (2016)

Parodia i mimikra

Kreacja postaci Kalibana jest ciekawa z kilku względów. Postać stworzona jest na obraz Innego, Obcego, różniącego się wyraźnie od rozbitków – jest to widoczne nie tylko w choreografii, lecz także w sposobie, w jakim o Kalibanie myśleli twórcy spektaklu, co wybrzmiewa na przykład w słowach Shojy Azariego: „W naszej wizji nie jest on na pewno okrutnikiem, ma swoje własne wartości. On jest Innym, Obcym. Jest to ktoś, kto jest blisko natury i własnych uczuć, a także swojej seksualności”²⁴. Widać to również w jego kostiumie: czarne spodnie i nagi tors z wymalowanym na nim okręgiem – wyspą, w przeciwieństwie do „cywilizowanych” rozbitków w garniturach i sukience. Zastanawiam się, czy byłoby możliwe zrozumienie dla „zachodniego” widza pokazanie Kalibana w innych niż ktoś zupełnie Obcy kategoriach. W balecie oczywiście nie ma mowy o negatywnej ocenie Kalibana, ale określenia postaci przekładające się również na jej kreację, na przykład „bliski naturze”, „kieruje się instynktami”, „bliski swojej seksualności”, „od pasa w dół”, „nieskażony cywilizacją” lub „z innej cywilizacji”²⁵ sprawiają, że trzeba uważać, by zamiast Innego nie wyszedł – może i szlachetny – ale dzikus.

Wspomniałam do tej pory o dwóch możliwych strategiach buntu: od zewnątrz, czyli o „wypłuciu białej trucizny”, oraz od wewnątrz, czyli o zawłaszczeniu znaczeń. W trzeciej scenie spektaklu pokazana jest bardzo ciekawa strategia polegająca na „mimikrze” i „parodii”. Kaliban proponuje, by Stefano i Trinkulo pokazali im, jak się tańczy. Następuje tragicomiczna scena nauki tańców dworskich, podczas której Kaliban powtarza, lecz niedokładnie, ich ruch; jest poprawiany, prostowany, przekręcany, potem dołącza całe plemię, próbuje ich naśladować, ale projekt naśladowania cudzych wzorów nigdy nie może skończyć się

sukcesem, nigdy nie jest ono całkowicie udane. Rozbitkowie chcą, żeby Kaliban i jego plemię ich naśladowali, lecz nie spodziewają się, że kiedykolwiek im się uda. Pragną „zreformowanego, rozpoznawalnego Innego, »jako podmiotu różnicy, który jest prawie taki sam, ale nie całkiem«”²⁶. Jednak scena ta pokazuje coś więcej niż samą chęć naśladowania kolonizatora. Mimikra to nie tylko podobieństwo, lecz także zagrożenie, bo „nauka języka” umożliwia istnienie innego rozumienia jego zasad. Dlatego też w trakcie nauki tańca Kaliban i jego plemię, naśladując, jednak niezdarnie, niepoprawnie, przedrzeźniają Stefana i Trinkula, wyśmiewają dziwne dworskie tańce, parodiują²⁷ ich. To ironiczne, prześmiewcze balansowanie na granicy dominacji i sprzeciwu stanowi strategię oporu. „»Zagrożeniem« dla dyskursu kolonialnego, który niesie mimikra, jest jej »podwójne« widzenie, które ujawniając dwuznaczność tego dyskursu, nadszarpuje jego autorytet”²⁸. W spektaklu ta „nauka tańca” była zawłaszczona przez Kalibana, miała inne znaczenie – nie była potulnym przyjęciem „wyższości” rozbitków, lecz elementem manipulacji, która miała na celu pozyskanie sojuszników do spisku przeciw Prosperowi. Nauczony i wspólnie wykonany taniec – „język”, którego się uczą – jest od razu zawłaszczony i użyty przeciwko „nauczycielom” w logice protestu „od wewnątrz”.

Trzecia przestrzeń

W epilogu jesteśmy świadkami ostatecznego przełamania orientalnych stereotypów, gdy Stary Prospero wspominając, co zrobił i jak rozumiał świat, załamuje ręce i prosi o wybaczenie. Marsz pogrzebowy zdaje się nie tylko zapowiadać nadchodzącą śmierć maga, lecz także podkreślać radykalną zmianę, jaką poprzez swoje życie przeszedł i jaka zaszła w spektaklu. Poprzez przejście wraz z bohaterami przez

całą historię opowiedzianą w spektaklu gest, który wykonują na końcu – zdjęcie koszuli Prospera, który potem kładzie głowę na kolanach Kalibana – można interpretować jako gest zależności, poddania się, a jednocześnie gest równości. „[A]ni kolonizator, ani skolonizowany nie są od siebie nawzajem niezależni. Kolonialne tożsamości – po obu stronach podziału – są niestałe, polemiczne i płynne”²⁹. Są efektem złożonych procesów społeczno-politycznych, osadzonych w konkretnym kontekście historycznym, przenikając społeczeństwa i angażując wszystkie jednostki i instytucje. Znajdujemy się w nieokreślonej strefie, w której język wykracza poza warunki sprzeczności, w miejscu hybrydowym. Ten magiczny krąg to „trzecia przestrzeń” – miejsce, które pozwala uniknąć tworzenia dyskursu opartego na przeciwieństwach, na polaryzacji. Idąc za postulatem Homiego Bhabhy, formułowane jest pojęcie „kultury międzynarodowej”, opartej nie na różnicach kulturowych, lecz na zapisie i artykulacji „hybrydowości” kultury. Odejście od binarnych kategorii, a także uznanie wspólnej historii, namysł nad jej konsekwencjami i zaakceptowanie odpowiedzialności mogłoby pozytywnie wpłynąć na relacje zarówno na poziomie makrospołecznym, między społeczeństwami, jak i mikrospołecznym, między ludźmi.

Ta idea jest bardzo kusząca i wydaje mi się, że teatr jest właściwym miejscem do jej przedstawiania. W moim odczuciu powinniśmy z tego powodu grać *Burzę* bez przerwy do dziś. Jednocześnie, obserwując aktualne wydarzenia, trudno nie odnieść wrażenia, że konflikty mają tendencję do narastania, a nie do wygasania. Dlatego zastanawiam się, w jakim stopniu narracja o pojednaniu, o próbie wzajemnego zrozumienia siebie i swojej wspólnej historii – choć bardzo potrzebna – ma obecnie szansę przebić się do naszej świadomości. Być może większy potencjał mogłaby mieć idea „nieopresyjnego miasta”³⁰ wywiedziona z polityki różnicy; miasta, które ucieleśnia różnicę i nieograniczoną heterogeniczność mieszkańców, gdzie relacje mediowane są przez kontekst miejsca i czasu, tworząc warunki do otwartości wobec niezasymilowanej obcości, bez konieczności jej rozumienia. ■

Artykuł na podstawie pracy magisterskiej pt. *Ambiwalentna „Burza” – między dyskursem centrum a głosem z marginesu. Analiza spektaklu baletowego Krzysztofa Pastora w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej na gruncie studiów postkolonialnych*.

- 1 ■ Tematem wielu debat i dyskusji jest to, czy i w jaki sposób na Polskę można patrzeć z perspektywy postkolonialnej, na przykład: E. Thompson, *Postkolonialne refleksje. Na marginesie pracy zbiorowej „From Sovietology to Postcoloniality: Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective”*, red. J. Korek, „Porównania” nr 5/2008; D. Kołodziejczyk, *Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią*, „Teksty Drugie” nr 5/2010. Szeroką bibliografię dotyczącą studiów postkolonialnych w Polsce zamieściła Ewa Domańska w postłowie do *Teorii postkolonialnej* Leeli Gandhi.
- 2 ■ *Burza. Balet Krzysztofa Pastora według Williama Shakespeare’a*, broszura programowa do spektaklu, wydanie II, Teatr Wielki – Opera Narodowa, 2016.
- 3 ■ Zob. m.in. *Post-colonial Shakespeares*, red. A. Loomba, M. Orkin, Londyn – Nowy Jork 2008.
- 4 ■ Por. E. Domańska, *Badania postkolonialne*, [w:] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, Poznań 2008.
- 5 ■ Por. J. Butler, *Psychiczne życie władzy. Teorie ujarzmienia*, tłum. T. Kaszubski, Warszawa 2018, s. 85.
- 6 ■ Na marginesie o Arielu: interpretuję jego postać jako „intelekt”, Foucaultowską „duszę”, personifikację humanistycznego dyskursu, w którym człowieczeństwo to określony zestaw zachowań, który cechuje racjonalność i który wzmacnia zasadę normującą, regulującą zachowania; personifikację uArzmiającej wiedzy/władzy, która akontroluje, a jednocześnie formuje i wytwarza podmiotowość Prospera, Mirandy, dyscyplinuje też wszystkie inne postaci baletu.
- 7 ■ M. Sugiera, *Imy Szekspir*, Kraków 2009, s. 58.
- 8 ■ A. Cetera, *Burza, czyli tam i z powrotem*, Warszawa 2012, s.13.
- 9 ■ Por. C. Levi-Strauss, *Race et historie*, Paryż 1968; cyt. za: R.F. Retamar, *Kaliban i inne eseje*, tłum. H. Czarnocka, Kraków 1983, s. 157.
- 10 ■ F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. H. Tygielska, Warszawa 1985, s. 24.
- 11 ■ W. Shakespeare, *Burza*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1999, s. 108.
- 12 ■ Tamże, s. 32.
- 13 ■ L. Gandhi, *Teoria postkolonialna...*, dz. cyt., s. 132.
- 14 ■ Por. J. Kochanowski, *Socjologia seksualności. Marginesy*, Warszawa 2013, s. 110–111.
- 15 ■ „Ja, który byłem swoim własnym królem, / Dziś jestem waszym jedynym poddanym / I moim domem, zamiast całej wyspy, / Jest brudna skalna grotą”. W. Shakespeare, *Burza*, dz. cyt., s. 31.
- 16 ■ F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, dz. cyt., s. 25.
- 17 ■ *Informacje kulturalne*, red. K. Kościelak, TVP Kultura, Polska 2016.
- 18 ■ [G.J. Watkins] bell hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, tłum. E. Domańska, „Literatura na Świecie” nr 1-2/2008.
- 19 ■ *The Tempest: a making-of*, realizacja E. Krasucka, Teatr Wielki – Opera Narodowa; źródło: <http://vod.teatr Wielki.pl/stream/vod/burza-making-of-1/>, dostęp: 30.06.2018.
- 20 ■ *Burza. Balet Krzysztofa Pastora...*, dz. cyt.
- 21 ■ Por. A.P.A. Busia, *Silencing Sycorax. On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female*, „Cultural Critique” nr 14, [The Construction of Gender and Modes of Social Division II (Winter, 1989–1990)].
- 22 ■ Na marginesie o Mirandzie: jest ona w tym spektaklu osią rozkładu sił. Pożądana przez wszystkich mężczyzn, stanowi bezwolny, mimo słabych prób protestu, atrybut władzy. Tworzony jest świat, którego główna zasada wpisana jest w heteroseksualną matrycę, gdzie liczą się tak naprawdę tylko relacje pomiędzy mężczyznami, których katalizatorem lub miejscem przecięcia jest kobieta. Zainteresowanych skomplikowanymi relacjami pomiędzy dyskursem kolonialnym a gender i seksualnością odsyłam do książki *Kolonializm/postkolonializm* Ani Loomby. Zarówno relacje, jak i sam dyskurs są wielowymiarowe i niespójne. Podbite lądy symbolizowane były przez kobiece ciała, „rozdzielczane” przez „męską” Europę, w celu zasygnalizowania dominacji i ustanowienia „cywilizowanego” porządku, kodując gwałt i grabież skolonizowanych krajów. Ta metafora, pod wpływem obaw o powstanie rebelii, w dość przewrotny sposób została przepisana, równolegle i powszechnie zaczął funkcjonować stereotyp, którego prototypem był Kaliban, stereotyp skolonizowanego jako gwałciciela zagrażającego białej kobiecie, symbolizującej kulturę europejską, przenosząc przemoc kolonialnego spotkania z kolonizatora na kolonizowanego.
- 23 ■ J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 253.
- 24 ■ *Burza. Balet Krzysztofa Pastora...*, dz. cyt.
- 25 ■ Cytaty z wypowiedzi twórców, różne źródła.
- 26 ■ H.K. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 80.
- 27 ■ Koncepcję parodii jako strategii oporu rozwinęła m.in. Judith Butler, wskazując na jej aspekt służący podważeniu pierwowzoru jako takiego. Por. J. Butler, *Uwikłani w płęć...*, dz. cyt., s. 249–250.
- 28 ■ H.K. Bhabha, *Miejsca kultury*, dz. cyt., s. 83.
- 29 ■ A. Loomba, *Kolonializm/postkolonializm*, tłum. N. Bloch, Poznań 2011, s. 188.
- 30 ■ Por. I.M. Young, *Ideał wspólnoty i polityka różnicy*, tłum. A. Kowalczyk, „Praktyka Teoretyczna” nr 1/2010.