

KATARZYNA WALIGÓRA

SMUTEK I ŚNIEG

Katarzyna Waligóra – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru UJ, autorka książki „*Koń nie jest nowy*”. O rekwizytach w teatrze (2017). Zajmuje się badaniem wystąpień kobiet w przestrzeni publicznej.

Komuna// Warszawa

Martyna Wawrzyniak, Patrycja

Kowańska

TEORIA SMUTNEGO CHŁOPCA

reżyseria: Cezary Tomaszewski,

przestrzeń i kostiumy: Bracia –

Agnieszka Klepacka i Maciej Chorąży,

opracowanie muzyczne: Weronika

Krówka, światła: Jędrzej Jęcikowski,

charakteryzacja: Kacper Rączkowski,

premiera: 30 grudnia 2018

Na środku małej sceny teatru Komuna// Warszawa stoi pianino i niska drewniana ławka podobna do tych, jakie spotyka się w szkolnych salach gimnastycznych; z tyłu oparto o ścianę portret Stanisława Moniuszki. Za czterema filarami niezbyt starannie ukryto butelki z kolorowym izotonikiem i plastikowe pudełka wypełnione białym proszkiem, który później okaże się śniegiem. Poza tym przestrzeń, w której rozgrywa się *Teoria smutnego chłopca* Cezarego Tomaszewskiego z dramaturgią Patrycji Kowańskiej i Martyny Wawrzyniak, jest pusta. Zanim na scenie pojawią się aktorzy, na tylnej ścianie wyświetlony zostanie napis informujący, że spektakl, który miał zostać zagrany, wyruszył w międzynarodowe tournée, więc to, co zobaczymy, to jedynie przedstawienie zastępcze. To ironiczne nawiązanie do sukcesu produkcji *Cezary idzie na wojnę* – poprzedniego spektaklu, który Tomaszewski zrealizował w Komunie// Warszawa. W *Teorii smutnego chłopca* reżyser stara się kontynuować wątek pojęty w tamtym przedstawieniu. Tematem ponownie

są nienormalni mężczyźni, których istnienie nadkrusza stereotypowe wyobrażenie o męskości. Do smutnego chłopca Tomaszewski podchodzi jednak z mniejszą sympatią niż do niedoszłego rekruta z *Cezary idzie na wojnę*.

Jako pierwsza na scenie pojawia się Weronika Krówka ubrana w długą niebieską suknię. Siada przy pianinie i przez większość spektaklu pozostanie zwrócona do widzów tyłem. Chwilę później przy pianinie staje Małgorzata Biela i śpiewa arię *Ombra mai fu* z opery *Serse* Georga Friedericha Händla. Aktorka wykonuje utwór w oryginale, ale tekst w przekładzie na język polski zostaje wyświetlony na ścianie. *Ombra mai fu* jest wprowadzeniem w temat spektaklu – to aria, którą w operze Händla śpiewa król Kserkses, żeby wyrazić (mało męską) miłość do platana, ulubionego gatunku drzew. To także utwór napisany dla kastrata, dziś często przejmowany, jak w spektaklu Tomaszewskiego, przez kobiety. W czasie trwania arii na scenie pojawiają się Weronika Łukaszewska, Natasza Aleksandrowitch i Oscar Mafa. Wszyscy, podobnie jak Biela, noszą białe body, białe rajstopy i nieco za duże szare podkoszulki. Mafa wchodząc, dyskretnie podmienia oparty o ścianę portret Moniuszki na podobiznę Schuberta. Austriacki kompozytor jest najważniejszym przewodnikiem spektaklu. Wybrane utwory z jego cyklu *Podróż zimowa* w przedstawieniu zaśpiewane zostają po polsku (w niepublikowanym przekładzie Andrzeja Lamy).

Towarzyszą im partie dialogowe i choreograficzne (śpiew często połączony jest z wykonywaniem układów tanecznych).

W tytule spektaklu kryje się podwójne odesłanie do współczesnych praktyk artystycznych. Po pierwsze, to nawiązanie do teorii smutnej dziewczyny (*Sad Girl Theory*) – koncepcji stworzonej przez artystkę instagramerkę Audrey Wollen. Po drugie, do instagramowego projektu Łukasza Rondudy pod takim samym, jak spektakl, tytułem. Wollen zaproponowała, żeby w eksponowaniu kobiecego smutku, bólu fizycznego, depresji, słabości, cielesnych niedoskonałości dostrzec polityczne działanie

i praktykę oporu. Jak mówi artystka: „Ta teoria zaczyna się od prostego pytania, co by się stało, gdybyśmy na nowo przypatrzyły się tym wszystkim kobietom w depresji, nieakceptującym siebie, a nawet samobójczyniom, które znamy z historii, i potraktowały je jako aktywistki? [...] Ich pozorna bierność zmienia się wówczas w rodzaj działania, którego dotąd nie potrafiliśmy nazwać rewolucyjnym” (*Audrey Wollen*..., 2017). Teoria smutnej dziewczyny zainspirowała ruch (o którym Wollen wypowiada się z dystansem) określany jako selfie-feminizm. Tworzą go liczne internautki, które na swoich profilach w mediach społecznościowych (przede wszystkim na Instagramie) udostępniają swoje fotograficzne autoportrety eksponujące smutek, często dołączając do nich konfesyjne komentarze. W Polsce dyskusja o selfie-feminizmie (którego ambasadorką jest artystka i kuratorka Zofia Krawiec) i teorii smutnej dziewczyny rozgorzała mniej więcej dwa lata temu przede wszystkim na łamach pism „Szum” i „Dwutygodnik”. Przeciwniczki ruchu podkreślały, że większość tych fotografii o rzekomo emancypacyjnym charakterze pokazuje konwencjonalnie atrakcyjne i szczupłe kobiety, często mocno odsłaniające swoje ciało – oznacza to, że selfie-feminizm łatwo może wpaść w pułapkę męskiego spojrzenia. Krytyczki ruchu zaznaczały też, że jego potencjał emancypacyjny jest ograniczony przez jego narcystyczny i osadzony w bierności i słabości charakter.

Łukasz Ronduda, rozpoczynając w kwietniu 2017 roku swój projekt (Zofia Krawiec określiła go mianem teorii smutnego chłopaka¹), skorzystał z teorii smutnej dziewczyny, ale postanowił użyć jej do przyjrzenia się kategorii męskości. Ronduda nie używa selfie, na swoim Instagramie publikuje natomiast wizerunki mężczyzn na różne sposoby pogrążonych w smutku. Znajdziemy tu między innymi fotografie (przedstawiające, na przykład, płaczących Brada Pitta czy Elvisa Presleya), bardzo znane obrazy malarskie (choćby *Stańczyk* Jana Matejki albo *Śmierć Eleni* Jacka Malczewskiego), zdjęcia rzeźb (popiersie *Temporal Sitter* Kevina

Francisa Graya), pomników (Pomnik Peowiaka w Warszawie), kadry z filmów (na przykład z *Samotnego mężczyzny* Toma Forda). Obrazy mieszają się ze sobą, a Ronduda zazwyczaj pozostawia je bez komentarza.

Idąc za Rondudą, twórcy i twórczynie *Teorii smutnego chłopca* zastanawiają się nad wizerunkami smutnych mężczyzn, stawiając, podobnie jak Wollen, pytanie o ich emancypacyjny potencjał. Pracują jednak na innym materiale, porzucając fotografię dla wierszy Müllera i muzyki Schuberta. Umieszczona w tym kontekście *Podróż zimowa* staje się studium męskiego smutku i bierności – jak usłyszymy w spektaklu: „W tym cyklu nie ma wartkiej akcji. Nie ma żadnej akcji”. U Tomaszewskiego opowieść prowadzona jest jednak nie z perspektywy tych, którzy smutku doświadczają, ale z punktu widzenia tych, którzy przypadkowo zostali w niego uwikłani. Na początku spektaklu, zaraz po przedstawieniu sylwetki smutnego mężczyzny (prerażonego przeszłością, przyszłością i teraźniejszością, samotnego i cierpiącego po cichu), Aleksandrowitch, Krówka, Łukaszewska, Biela i Mafa opowiadają, że zdarzyło im się takiego pokochać. Biela powie o nim: „Nazywał się NN. Miał dwadzieścia osiem lat. Zanim go poznałam, moje życie było usłane różami”. Historie spotkań ze smutnymi mężczyznami chwilę później przybierają postać komicznej parafrazy tekstu piosenki *Cell Block Tango* z musicalu *Chicago*. W oryginalnej wersji sześć kobiet opowiada o tym, że trafiły do więzienia, bo zabiły mężczyzn, z którymi były związane. Wszystkie uważają, że ich partnerzy sami byli sobie winni. W *Teorii smutnego chłopca* winy bohaterów musicalu (takie jak zdrada, poligamia czy zazdrość) zamienione zostają na jedną przewinę: patologiczną miłość do muzyki Schuberta. Partner i partnerki zakochanych w kompozytorze smutnych chłopców nie zabijają ich, ale konsekwencje słuchania *Podróży zimowej* są dla związków niemal równie dramatyczne. Biela, na przykład, opowiada, że kiedy wyrzuciła płyty winylowe chłopaka, usłyszała, że zniszczyła

mu życie. Później aktorka wyjaśni, że kobiety muszą być silne, bo smutny mężczyzna zawsze będzie cierpiał męki „z powodu konieczności okazania się prawdziwym”.

Bohater cyklu pieśni Schuberta wyrusza w podróż zimową nocą. Zanim zaśpiewają utwory z *Podróży zimowej*, aktor i aktorki ściągają szare podkoszulki i zakładają baletowe paczki, żeby odtańczyć komiczną (ale też precyzyjną i piękną) choreografię i obficie rozsypać po scenie biały proszek imitujący śnieg. Do baletu Tomaszewski odwołuje się celowo. To bowiem forma taneczna, która na poziomie wymogów fizycznych stawianych tancerzom (duża elastyczność ciała, otwarcie bioder, rozciągnięcie mięśni) oraz kostiumów, w których występują (rajstopy baletowe, szpongi), przeczy stereotypowym wyobrażeniom o męskości. Dowodzą tego chociażby liczne artykuły na rozmaitych blogach poświęcone rozważaniom, czy uprawianie baletu jest męskim zajęciem. W spektaklu ten problem wydobywa fakt, że Oskar Mafa również tańczy ubrany w paczkę i – tak samo jak kobiety – wykonuje figury z lekkością i gracją. Pełna dystansu jest też choreografia towarzysząca wykonywaniu pieśni Schuberta. W jednej z nich aktor i aktorki kolejno starają się połączyć śpiewanie z wykonywaniem jogicznej pozycji świecy. Jedna osoba śpiewa, pozostali podtrzymują jej nogi w pionie. W końcu jednak śpiewający lub śpiewająca osuwa się na podłogę i nie podnosi

się do końca utworu, a zadanie (śpiewacze i gimnastyczne) przejmuje kolejna osoba, znowu poszukująca pomocy u tych, którzy jeszcze trzymają się na nogach. Kiedy pieśń dobiega końca, wszyscy bezwładnie leżą na podłodze, przygniecenii przez wszechogarniający smutek.

W spektaklu równolegle wykonane zostają zatem dwa ruchy. Pierwszy ma charakter serio: postawione zostaje pytanie o to, czy męski smutek ma potencjał transgresyjny, czy może został zbyt mocno zagospodarowany kulturowo, zamknięty w zestawie klisz właśnie takich jak *Podróż zimowa* (w konwencjonalnym odczytaniu jako opowieści o niespełnionej miłości). A może smutek jest mocno obecny w kulturze, ale jednocześnie prześlepiany (jak zdaje się sugerować Ronduda) i wypierany (jak twierdzi Wollen)? Ten ruch serio stale kontrapunktowany jest jednak drugim, ironicznym – w błyskotliwych popisach aktorsko-tanecznych (cały zespół gra, tańczy i śpiewa z mistrzowską swobodą) wykpiwana jest zarówno narcystyczna kontemplacja własnych emocji, jak i egoistyczne podporządkowywanie świata swoim uczuciom. Smutny mężczyzna jest więc jednocześnie fascynujący i toksyczny, niedostępny i ekspansywny. „Dlaczego Schubert, a nie coś fajnego?” – zżymają się aktorzy. I proponują w zamian feministyczne popowe piosenki Beyoncé, Whitney Houston, Glorii Gaynor, nawet Edyty Górniak. Ale szybko wracają

do *Podróży zimowej*, żeby pod koniec przedstawienia uznać, że w pieśniach Schuberta mogą znaleźć dla siebie coś interesującego. „Pierwszy raz mogłam się tak naprawdę uzewnętrznic” – stwierdzi Łukaszewska. *Podróż zimowa* zaczyna więc być w spektaklu opowieścią nie tyle o smutnych chłopcach, ile o emocjach, narzędziem mówienia o smutku i rozpadzie, a następnie środkiem do przezwyciężania tych emocji. Ze związków ze smutnym chłopcem aktorzy też wychodzą zwycięsko. W finale spektaklu Biela opowie o pięciu etapach rozpadu relacji. Ostatni można traktować także jako komentarz do tego, co stało się z pieśniami Schuberta: „przejmij opowieść i nie miej do siebie żalu, że nie mogła być twoją od początku”.

¹ Krawiec przetłumaczyła w ten sposób nazwę profilu: sadboytheory, (por. Krawiec, 2017).

Bibliografia:

Audrey Wollen: *Rewolucja smutnych dziewczyn*, z Audrey Wollen rozmawiają Zofia Krawiec i Jakub Depczyński, „Wysokie Obcasy”, 15 IV 2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,21618936,audrey-wollen-rewolucja-smutnych-dziewczyn.html> [dostęp: 7 IV 2019].
Krawiec, Zofia, *Teoria Smutnego Chłopaka*, „Vice”, 22 V 2017, <https://i-d.vice.com/pl/article/593kqx/teoria-smutnego-chlopaka> [dostęp: 7 IV 2019].

