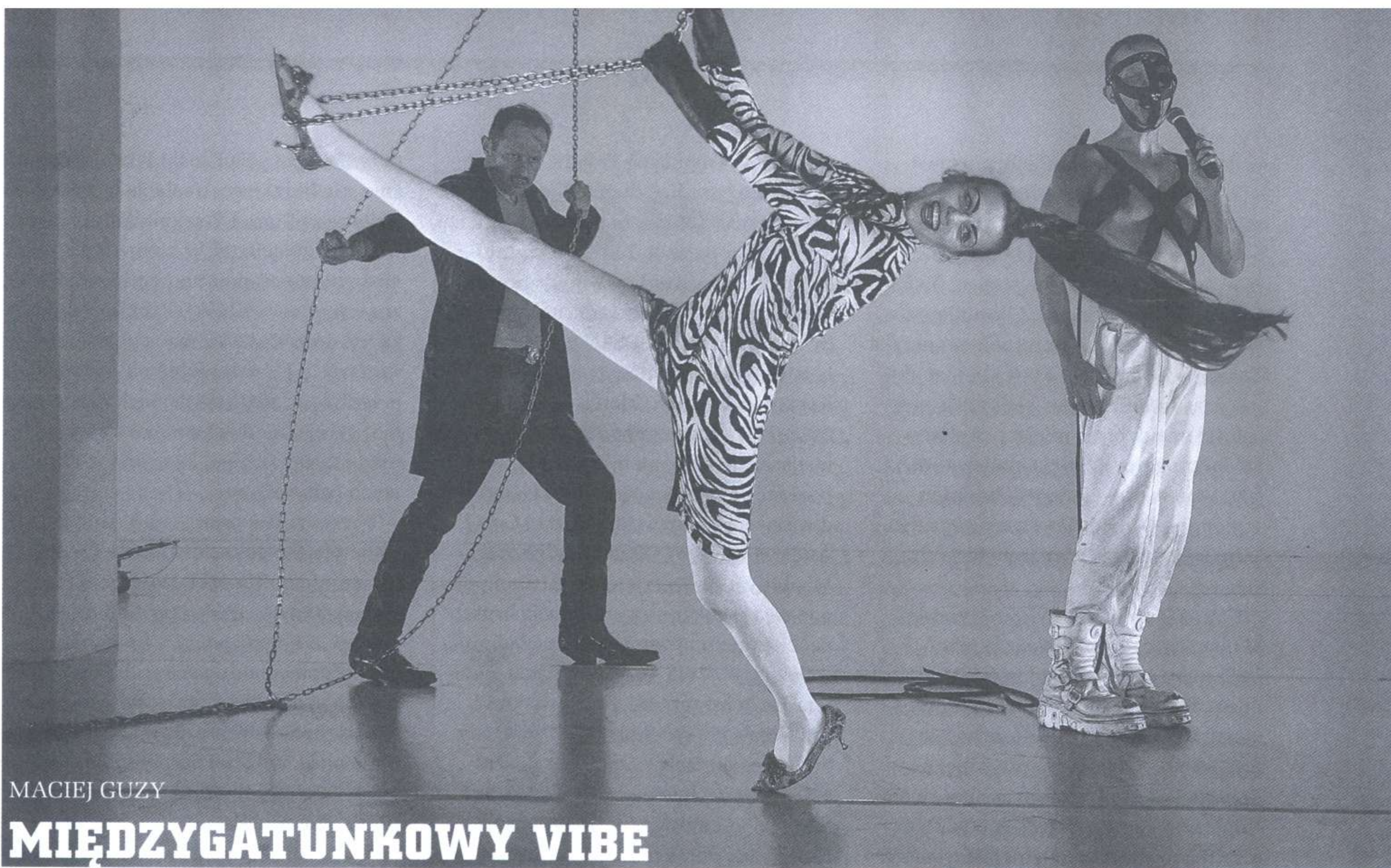




MACIEJ GUZY

MIEDZYGATUNKOWY VIBE

Maciej Guzy – student wiedzy o teatrze UJ.

Komuna// Warszawa

Robert Bolesto

ŚWIĘTA KLUSKA

reżyseria: Agnieszka Smoczyńska,

słowa piosenek: Zuzanna Wrońska,

muzyka: Zuzanna Wrońska, Marcin

Macuk, scenografia: Rafał Dominik,

światło: Aleksandr Prowaliński,

choreografia: Kaya Kołodziejczyk,

Katarzyna Sikora, kostiumy: Milena

Liebe, dźwięk: Marcin Lenarczyk, idea

„Musical w KW”: Tomasz Plata,

premiera: 26 października 2018

Trzeciego listopada 1957 roku na orbitę okołozemską wystrzelono sukę Łajkę. Niewielki mieszaniec, bez szans na szczęśliwy powrót, podobno przeżył tylko kilka godzin, ale stał się pierwszym organizmem żywym w przestrzeni kosmicznej. W *Świętej Klusce* Agnieszki Smoczyńskiej, spektaklu wyprodukowanym przez

Komunę// Warszawa, tytułowa bohaterka, bulterierka, także wyrusza w kosmos, a jej podróż, jak w przypadku starszej o kilkadziesiąt lat kundelki, również jest pionierska. W finale przedstawienia Kluska wsiada do rakiety i opuszcza Ziemię, aby postawić łapę na innej planecie. Mimo podobnych przeżyć sytuacja obu psów jest jednak diametralnie różna. Podczas gdy Łajka stała się koronnym przykładem wykorzystania zwierzęcia przez człowieka, bierną ofiarą technicznego rozwoju, to Kluska człowieka wyprzedza i zostawia w tyle. Bulterierka odlatuje nie dla człowieka-pana, a przeciwko niemu.

Święta Kluska to pierwszy z nowego cyklu spektakli „Musical w KW”. Pomysł Tomasza Platy na wzmocnienie obecności teatru muzycznego w Komunie może wydawać się przewrotny, ale chyba właśnie w tym tkwi jego siła. Warunki lokalowe w siedzibie przy Lubelskiej bynajmniej nie sprzyjają rozwijaniu pełnej przepychu formy,

kojarzonej z musicaliem za sprawą rozbuchanych broadwayowskich produkcji. W ten sposób powstaje jednak konieczność przełamывania ograniczeń przestrzennych, a tym samym przeformulowywania i przykrawiania imponującego schematu, co może otwierać pole dla eksperymentu i nieoczywistych rozwiązań. Choć pod koniec zeszłego roku spektakl Smoczyńskiej pokazywano na znacznie większej scenie Nowego Teatru, to minimalizm *Świętej Kluski* pozostał wyraźny (a być może uległ nawet wzmocnieniu). Na pustej scenie widzimy tylko zwisający pośrodku gruby łańcuch i sporych rozmiarów tekturowy gład. Z boku intrygująca metalowa konstrukcja – ni to klatka, ni pułapka na kółkach. Wraz z kolejnymi scenami zmieniać się będzie monochromatyczne, intensywnie jaskrawe światło, równomiernie wypełniające całą przestrzeń sceny. Ascetyczna scenografia nie oznacza jednak, że twórczyni i twórcy dążą

wyłącznie do zubożenia formy musicalowej. Miejsce wizualnego bogactwa zajmuje bowiem konsekwentne żonglowanie konwencjami. Od horroru klasy B do *Looney Tunes* przez *science fiction*, wideoklip i *pole dance*. Z tym nieprzewidywalnym kolażem współgra muzyka Zuzanny Wrońskiej i Marcina Macuka – w zasadniczo spójnej elektronicznej całości znajdzie się miejsce zarówno na dancinowe dźwięki syntezatora, jak i wyrwany z cięższych brzmień *screaming*. *Święta Kluska* nie chce być jednak wyłącznie niewinną formalną zabawą.

Donna Haraway w swoim słynnym *Manifeście gatunków stowarzyszonych* pisze o „wspólnej historii” ludzi i psów jako o związku, który trudno uznać za miły i łatwy (Haraway, 2012, s. 241-260). Zawarta w scenariuszu Roberta Bolesty (jak mówią sami twórcy – opartym na prawdziwych wydarzeniach) anegdotyczna opowieść o relacji łączącej Kluskę i jej właścicieli zdaje się to potwierdzać. Bulterierka bynajmniej nie jest „udomowionym i owłosionym dzieckiem”, jak według Haraway zwykło się postrzegać psy w zachodniej kulturze. Jej postać (użycie tego problematycznego sformułowania, nieuchronnie uruchamiającego antropocentryczne konotacje, jak się okaże, jest w tym przypadku konieczne) od samego początku pozostaje ambiwalentna. Kluska lubi seks i parówki. Bawi się piłeczką, chodzi na spacerki i jak sama twierdzi: „pręży mięśnie, zjada korposzczury”. Ma więc cechy zarówno psie, jak i ludzkie. Założenie, że jako zwierzę, suka ulega znacznej antropomorfizacji, jednak nie wystarcza. Pytanie, czy w spektaklu Smoczyńskiej Kluska w ogóle jest psem. Budując jej sceniczną projekcję, twórcynie i twórcy zrezygnowali bowiem z ukrycia ciała grającego bulterierkę Piotra Trojana za rozbudowanym kostiumem, imitującym fizjonomię nie-ludzkiego organizmu. Z rodowodowych własności zostaje tylko łaska na oku i wyraźna muskulatura aktora, zabawnie współgrająca z obrazem mogącej budzić strach rasy. Semantyczna niejasność, wskazująca na międzygatunkowość Kluski, zyskuje szczególny

wymiar w krępującej Trojana obrożi. Materialny znak podporządkowania psa człowiekowi przybiera postać masywnej upręży erotycznej. Zacieranie granicy pomiędzy gatunkową podległością i ludzkimi praktykami seksualnymi (w tym zwłaszcza BDSM) jest zresztą istotnym elementem spektaklu. Kaganiec, łańcuch, klatka są zarówno narzędziami ujarzmiania natury przejawiającej się w dzikich instynktach psa, jak i źródłem potencjalnej przyjemności dla Starej i Starego (Małgorzata Gorol, Andrzej Konopka), właścicieli suczki. Między bulterierką a jej państwem pojawia się relacja oparta na splocie brutalności, zmiennej dominacji i pożądania.

Poza wyraźnie eksponowanym tematem życia intymnego, przez spektakl przewijają się arcyłudzkie – i niekiedy budzące uśmiech – problemy zazdrości (Starej o Kluskę – nową „zabawkę” Starego), materializmu (histeryczne reakcje na zniszczenie przez bulterierkę zbudowanego z wafli MacBooka) czy społecznych efektów działania religii (postać zoomorficznej, przypominającej wizerunki Anubisa, Bogapsy – metafizycznej guru tytułowej bohaterki). Jednak to raczej ironiczne sygnały niż poważna refleksja. Wrażenie braku doniosłości potęguje antypsychologiczna, formalna gra Gorol i Konopki. Slapstickowy ruch przydaje ich postaciom nie-ludzkiego pierwiastka, który bynajmniej nie wywołuje grozy (z powodu odczłowieczenia), a raczej podważa głębię, której można by szukać, jeśli spodziewalibyśmy się opowieści o człowieku. Smoczyńska godzi się na nieunikniony antropocentryzm, a równocześnie podminowuje jego humanistyczną esencję.

Tak postawioną tezę słusznie można uznać za tendencyjną. Recenzencką arbitralność w wyborze interpretacji zdradza zresztą przywołana już na wstępie Donna Haraway, jedna z najważniejszych filozofek posthumanistycznych. Jeśli bowiem uznamy, że *Świętej Kluski* nie można traktować wyłącznie jako spektaklu, w którym obecność zwierzęcia odślania na różne sposoby kolejne prawdy o człowieku, to w centrum uwagi należy postawić

pytanie o pozycję Kluski jako organizmu nie-ludzkiego, o relację łączącą bulterierkę ze Starą i Starym. Wątpliwości wobec przyjęcia takiej perspektywy może rodzić wspomniany niejednoznaczny status Kluski. Paradoksalnie, jej nie do końca zwierzęca postać nie stanowi tu jednak problemu – wręcz przeciwnie: zdaje się demaskować zawilłość sytuacji mówienia o zwierzęciu przy użyciu języka i kategorii właściwych człowiekowi.

Twórcynie i twórcy spektaklu zadziwiająco obszernie rozbudowują tożsamość bulterierki. Dość powiedzieć, że szczątkowa fabuła opowiadana jest głównie z jej perspektywy, ale także to psia emocjonalność znajduje silniejszy (choć daleki od poważnego) wyraz niż stypizowana, powierzchowna osobowość ludzkiej pary. Sprzyja temu estetyka musicalu, w którym podszyte ironią piosenki dają szansę na zaprezentowanie targających bulterierką uczuć bez popadnięcia w monologiczną emfazę. I tak, począwszy od otwierającego spektakl utworu – autoprezentacji Kluski – słuchamy kompozycji, w których bulterierka opowiada m.in. o swoich przeżyciach związanych z cieczką czy o poczuciu winy z powodu popełnienia zbrodni zabójstwa. Stara i Stary do mikrofonu podchodzą rzadziej i tylko po to, żeby skomentować sytuację, w jakiej znalazła się suka – jej ucieczkę, kolejne wyrządzone przez nią szkody, zasadność stosowania „mądrej przemocy” jako kary. Co ciekawe, o codzienności właścicieli dowiadujemy się więcej od Kluski – obserwatorce najbardziej intymnych szczegółów życia Starych – niż od nich samych.

Oczywiście, nie o stworzenie pełnej psiej podmiotowości tu chodzi. Nieustannie powracające wahanie, czy Kluska to zwierzę, skutecznie uniemożliwia postrzeganie tożsamości suki w istotowy sposób i przypomina, że mamy do czynienia wyłącznie z próbą konstruowania perspektywy zwierzęcia, a nie ze zwierzęciem podmiotem. Ten fałsz jest jednak pożądany. Jeśli, jak pisze Haraway, mamy nauczyć się snuć międzygatunkową „wspólną historię”, to w sam proces opowiadania

musimy na stałe wpisać świadomość, że operujemy wyłącznie na poziomie daleko idących uproszczeń i ludzkich wyobrażeń o nie-ludzkim spojrzeniu. Przypomina nam o tym sama Kluska. „Ja nie mam butów, szkoły, komputera, zegarka, majtek, słów” – śpiewa w finale spektaklu. W tej prostej (być może oczywistej) konstatacji tkwi jednak istotne rozpoznanie – w myśleniu o przyszłości jako koegzystencji różnorodnych organizmów nie chodzi o poszukiwanie prawdy na temat danego gatunku, ani nawet odkrywanie jego podobieństw do człowieka, a raczej dostrzeżenie kruchych i trudno uchwytnych powiązań między ludźmi i nie-ludźmi („relacji znaczących inności”).

Poniekąd udaje się to właśnie w *Świętej Klusce*. Z tej chwiejnej konstrukcji, w której nikt nie jest w pełni ani zwierzęcy, ani ludzki, z kolażu kiczowatych estetyk przywołujących na myśl internetowy tygiel różnorakich psowatości, z meandrów zabawnych (zwierzęco-człowieczych) dwuznaczności językowych – celnie dostrzeżonych przez Bolestę – i wreszcie z szeregu przywołanych przez twórczynię i twórców sytuacji, które zrozumie każdy, ale poczują tylko psiarze, wyłania się gęsty splot rozmaitych zależności łączących psy i ludzi. Niekiedy powiązań tych nie sposób nazwać, ale z łatwością dostrzega się ich wagę dla wspólnotowej codzienności. Nie należy się jednak łądzić. Kluska to nie Lassie, oddana czworonożna przyjaciółka, która mimo przeciwności losu zawsze wróci do swoich państwa. To też nie Łajka, ofiara ludzkich potrzeb, której po latach budujemy pomnik. Krzywda wyrządzona bulterierce wywołuje sprzeciw, przypięty do karku łańcuch rodzi bunt. Nie będzie happy endu. Nie dla Starej i Starego. ■

Bibliografia:

Haraway, Donna, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 241-260.