



BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA

 <https://orcid.org/0000-0001-8924-8093>

Uniwersytet Śląski, Wydział Humanistyczny, Instytut Nauk o Kulturze
ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice
e-mail: beata.popczyk-szczesna@us.edu.pl

Płeć jako dzieło sceniczne non-fiction. *Dobrze ułożony młodzienc* Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina (studium przypadku)

Gender as a Non-Fiction Work of the Stage. *The Well-Behaved Young Man* by Jolanta Janiczak and Wiktor Rubin (A Case Study)

Abstract

The Well-Behaved Young Man from Teatr Nowy in Łódź is an example of radical artistic practice in an institutional theatre, which involves performing the experience of a transsexual person by another transsexual person. The author of the text, Jolanta Janiczak, and the director, Wiktor Rubin, created a literary and theatrical non-fiction form in which the presentation of the life of an individual who does not identify with the assigned gender is also a manifest against homo- and transphobia. The article considers the experience of gender, the construction of gender and ways of representing it in a play about events from the past. *The Well-Behaved Young Man* belongs to the trend of performances inspired by biographies, it is an example of (auto)biography performance, because the presented fragments from the hero's life are subject to the laws of fictionalization and at the same time are a manifestation of reality due to the participation of the actor — a transgender person. Combining facts with fiction, the past with the present and destroying the theatrical illusion are activities that emphasize the emancipatory, discursive and causative potential of the spectacle, resulting in the creation of an affective community of event participants.

gender; transgender person; body; biography; non-fiction; theater

Dobrze ułożony młodzieniec — zarówno w swej wersji tekstowej, autorstwa Jolanty Janiczak, jak i w wersji scenicznej wyreżyserowanej przez Wiktora Rubina¹ — to projekt wyrastający z interwencyjnego, emancypacyjnego i faktograficznego podłoża praktyki artystycznej duetu twórców Janiczak–Rubin. Inspiracją tekstu teatralnego i przedstawienia jest historia Eugenii Steinbart, mieszkanki przedwojennej Łodzi, która żyła jako mężczyzna w związku z kobietą Czesławą Zaleśną. Niezwykły przypadek z życia plebejuszy, historia robotnicza o znamionach sensacji obyczajowej, zyskała swój finał w sądzie: kobietę, oskarżoną o kradzież dokumentów i życie w męskim przebraniu, ukarano więzieniem (zob. Gronczewska 2018). Zdarzenia te stały się kanwą spektaklu, w którym rama procesu sądowego inicjuje bieg akcji dramatycznej. *Dobrze ułożony młodzieniec* to nie tylko przykład literacko-teatralnej formy non-fiction, opartej na faktach z przeszłości, i nie tylko unaocznienie dramatu życia jednostki nieidentyfikującej się z przypisaną płcią, ale przede wszystkim rodzaj eksperymentu estetycznego, w ramach którego odbywa się na scenie performowanie doświadczenia osoby transseksualnej przez drugą osobę transseksualną. Rolę Eugenii/Eugeniusza Steinbart odgrywa bowiem aktor performer Edmund Krempieński — łodzianin po tranzycji, który jest „pierwszą transpłciową osobą w zespole publicznego teatru repertuarowego w Polsce”².

Oryginalny projekt sceniczny Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina zachęca do rozważań o analogiach i sprzecznościach wynikających z zestawienia: literatura non-fiction — płęć — praktyki biografizowania w polskim teatrze najnowszym.

Po pierwsze, dramat Jolanty Janiczak sytuować można w obrębie szeroko pojmowanej literatury faktu, inspirowanej wydarzeniami z przeszłości, łączącej beletryzację przekazu z rzeczowością i sprawozdawczością, co zresztą charakterystyczne dla wielu utworów dramatycznych autorki. Spektakl, powstały na podstawie tekstu Janiczak, jest z kolei przykładem teatru non-fiction o nieostrych granicach — bo tak określają ten rodzaj przedstawień

¹ J. Janiczak, *Dobrze ułożony młodzieniec*, reż. W. Rubin, Teatr Nowy w Łodzi, premiera: 25.03.2023 r.

² Strona Teatru Nowego im. K. Dejmka w Łodzi: nowy.pl/edmund-krempinski-dolacza-do-zespołu-artystycznego-nowego [dostęp: 8.12.2024].

współcześni badacze sztuk performatywnych. W wypowiedziach teoretycznych o teatrze non-fiction z jednej strony akcentuje się sprzeczność „między jego podstawową konwencją przedstawieniową, ufundowaną na konstruowaniu maksymalnie transparentnego obrazu rzeczywistości, a jego funkcjami perswazyjnymi” oraz jawnie konstrukcyjny aspekt widowiska, z drugiej zaś strony — doceniany jest efekt „dotknięcia” prawdy w spektaklach stworzonych z materiału archiwalnego (Chojka 2018: 251). *Dobrze ułożony młodzieniec* płynnie wpisuje się w poetykę niejednorodnego i synkretycznego przekazu non-fiction. Jest to ahistoryczny „fresk”, wywiedziony z analizy archiwaliów (głównie szczątkowych informacji prasowych), i zgodny z techniką *faction* (zob. Tabaszewska 2019).

Po drugie, w przypadku przedstawienia z Teatru Nowego w Łodzi mamy do czynienia z niezwykle ciekawym doświadczeniem odbiorczym, warunkowanym oscylacją między płcią jako efektem kreacji (co zgodne przecież z konwencją teatralną, fundamentalne dla antycznych i szekspirowskich dzieł scenicznych) a realnym doświadczeniem płci, wynikającym z obecności na scenie osoby transpłciowej — performerera Edmunda Krempnińskiego jako aktora w roli i zarazem wykonawcy, który swą transgresyjną cielesnością potwierdza faktyczność przedstawianych konfliktów/problemów.

Po trzecie, *Dobrze ułożony młodzieniec* to dobry przykład spośród wielu praktyk biografizowania w polskim teatrze współczesnym, ten o charakterze *performansu (auto)biografii*, w którym reprezentowane fragmenty z życia bohatera poddane są prawom fikcjonalizacji i umieszczone w autotematycznej ramie. W tego typu projektach teatralnych materiał biograficzny, stanowiący trzon scenicznej narracji, bywa też często punktem wyjścia, pretekstem do uwolnienia subiektywnego głosu osób artystycznych, a spektakle przybierają formę demonstracji realności ze względu na działania wykonawców, występujących w swoim imieniu (zob. Popczyk-Szczęśna 2022: 67–70). Doświadczenie widza jako współuczestnika tych wydarzeń scenicznych kształtuje się zatem zgodnie z rotacyjnym stylem odbioru — od poziomu reprezentacji do poziomu obecności i vice versa (zob. Wachowski 2013).

Porządek rozważań, jakie proponuję w niniejszym artykule na temat teatralnego przypadku poszczególnego, ma układ zewnętrznie trójdzielny, a wewnętrznie meandryczny — pojawiać się i powracać będą wątki dotyczące specyfiki tekstu teatralnego Jolanty Janiczak, est/etyki i poetyki przedstawienia z Teatru Nowego w Łodzi oraz sfery działań i doświadczeń, które ustanawiają scenę jako przestrzeń interwencji i manifestacji. Spektakl Janiczak i Rubina funkcjonuje, co oczywiste, jako dość radykalna praktyka artystyczna w teatrze instytucjonalnym, ale również jako działanie o znamionach projektu regeneracji i świadectwa wolności od normatywnych restrykcji społecznych, w tym szczególnie od homofobii i transfobii. Ponadto w pomysle scenicznym duetu Janiczak–Rubin pojawiają się strategie typowe dla teatru dokumentalnego, którego twórca kreuje:

[...] model wydarzeń, nie uchylając się od ich interpretacji ze świadomie wybranej i ujawnionej widzom perspektywy. Konfrontując sprzeczne relacje i komentarze, musi on także wskazać na te obecne w społecznej rzeczywistości napięcia i kontradycje, które zwykle umykają uwadze odbiorców w powodzi sensacyjnych (i zamierzenie przedstawianych jako sensacja) wiadomości. (Borowski 2007: 215)

I. W przestrzeni (o)sądu

Akcja *Dobrze ułożonego młodzieńca* skomponowana została w formie rekonstrukcji wydarzeń z przeszłości, która przebiega na pograniczu wizji lokalnej i procesu sądowego toczącego się z udziałem oskarżonej/go Eugenii/usza Steinbart/a. Ujęcie zdarzeń w ramę sądu nad postacią, czyli wykorzystanie dobrze znanej w tradycji sztuk widowiskowych konwencji dramatu sądowego, to zabieg pojawiający się już wcześniej w twórczości Jolanty Janiczak. W podobny sposób, choć zdecydowanie bardziej metaforyczny i zmediatyzowany, autorka skonstruowała swój tekst *Sprawa Gorgonowej* (2016), stanowiący przykład przepisania historii Rity Gorgonowej, oskarżonej w latach 30. XX wieku o morderstwo swej wychowawcy. Tekst dramatyczny, w którym „[...] Janiczak kwestionuje logikę kryminalnego śledztwa i pozostawia zagadkę przeklętej przez społeczeństwo Medei, bez rozwiązania”, nagrodzony został Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną³.

W *Dobrze ułożonym młodzieńcu* z 2023 roku rolę inicjującą cały układ prezentowanych — czy raczej rekonstruowanych — zdarzeń pełnią Prokurator i Adwokat, przeciwstawieni sobie nie tylko z racji funkcji, ale przede wszystkim ze względu na odmiennosc swych języków. Od początku akcji uwidoczniła została ta rozbieżność, będąca przejawem strategii konfrontowania przekonań, wyrażanych lub/i powtarzanych przez postaci występujące w sztuce. Jest to zresztą cecha wyróżniająca pisarstwo sceniczne Janiczak, która łączy w swych tekstach teatralnych różne rejestry stylistyczne i porządki ideowe wypowiedzi, tworząc wielowarstwowy dyskurs, obnażający mechanizmy upodrzednienia i dyscyplinowania jednostek w systemach władzy-wiedzy (zob. Popczyk-Szczęsna 2019: 77–86).

Sztuka rozpoczyna się wypowiedzią Prokuratora, który mówi z rzeczowością „godną lepszej sprawy”, niesłuchanie beznamiętnie i rygorystycznie:

PROKURATOR: Eugenia Steinbart, przy urodzeniu oznaczona jako kobieta, jednak ze swoją przypisaną płcią się nieidentyfikująca, z powodzeniem przez siedem ostatnich lat formalnie, zawodowo, małżeńsko funkcjonowała jako mężczyzna, zostaje dziś pociągnięta do odpowiedzialności karnej pod następującymi zarzutami: używania cudzego dowodu osobistego, wystawionego na Eugeniusza Steinbarta, jej bliskiego krewnego, bezprawnej zmiany stanu cywilnego Czesławy Zaleśnej, którą podaje za swoją „żonę” oraz bezprawnej zmiany stanu cywilnego Elżbiety Steinbart, którą podaje za swoją rodzoną córkę, nadawszy jej swoje nazwisko. (Janiczak 2023: 180)

Kolejna wypowiedź, Adwokata, odsyła natomiast do zupełnie innego wymiaru postrzegania i doświadczania świata — jest ciągiem fraz zrytmizowanych, emocjonalnym ujęciem trudnego, smutnego życia postaci tytułowej:

ADWOKAT: Została po nim tylko ballada:
Na Bałutach mieszkała
Eugenia co chłopcem być chciała
A może po prostu biedaczka
Innego wyjścia nie miała.

(Janiczak 2023: 180–181)

³ Strona Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej: www.gnd.art.pl/laureaci [dostęp: 19.11.2024].

Pobrzmiwają w powyższym fragmencie i rozwijają się w następnych partiach tekstu ton ubolewania nad jednostkowym losem i poczucie straty, wzmocnione anaforycznym powtórzeniem „Zostało po nim...”, które rozpoczyna kolejne wypowiedzi, tym razem osób z rodziny „dobrze ułożonego młodzieńca”: żony, córki, brata, teściowej.

Kontrasty w sferze języka, jakim posługują się poszczególni bohaterowie, i związane z tym kontrapunktowe ujęcie zachowań i statusu oskarżonej/go Eugenii/usza, stanowią cechę charakterystyczną całej wypowiedzi scenicznej skomponowanej ze skrajnych rozstrzygnięć o życiu bohatera, a tym samym profilują format akcji przedstawionej jako sąd i osąd tytułowego „dobrze ułożonego młodzieńca”.

W łódzkim przedstawieniu upodrzedniony status głównego bohatera znakomicie zilustrowany został silną, momentami natarczywą obecnością Prokuratora i Adwokata. Pierwsze słowa w spektaklu padają z ust Prokuratora (w tej roli Michał Kruk), usytuowanego w przestrzeni widowni, a wypowiedzi kolejnych postaci, stojących w szeregu na proscenium, mają formę bezpośredniego zwrotu do widzów. Już na początku spektaklu powstaje zatem wrażenie wystawienia bohatera-ofiary na widok publiczny. Jednoznaczny układ sił w hierarchicznej relacji oceniający–oceniany jest mocnym punktem wyjścia dramaturgii spektaklu. Przedstawiciele władzy sądowniczej, którzy przemieszczają się po scenie bądź wchodzą na widownię i z tej perspektywy głoszą swe przeciwstawne racje, to znakomite figury procesu dyscyplinowania człowieka i mechanizmów instytucjonalnego uprzedmiotowienia jednostki niewpisującej się w zastaną normę społeczną.

Wykorzystana w spektaklu konwencja sądu nad postacią świetnie współgra z charakterystyczną dla teatru non-fiction strategią pokazywania przeszłości „w nieustannym ruchu”. Janiczak i Rubin, podejmując artystyczny wysiłek opowiedzenia historii życia jednostki napiętnowanej, podobnie jak inni twórcy przedstawień non-fiction, odsłaniają „operacje dokonywane na wyjściowym materiale”, dzięki czemu równie ważnym przedmiotem scenicznej reprezentacji są nie tylko fakty z przeszłości, ale również sam akt ich performowania. „W istocie rekonstrukcji podlega zatem nie samo zdarzenie, lecz pamięć o nim” (Chojka 2018: 249).

Charakterystyczna dla twórczości Jolanty Janiczak, a wyeksponowana w formule sądu i w aktorskim wykonaniu, nieprzezroczystość języka, stanowiącego narzędzie przemocy symbolicznej, to zabieg równie ważny jak gest obsadzenia głównej roli w spektaklu. Werbalne i wizualne środki wyrazu dopełniają się świetnie dla uwydatnienia zasadniczego konfliktu wokół tożsamości jednostki; w omawianym przykładzie performowania biografii niezmiernie istotny pozostaje bowiem problem pęknięcia między ciałem a jego werbalną reprezentacją. Kwestia ta powraca jak lejtmotyw w toku wypowiedzi postaci — czy to Adwokata (w tej roli Paweł Kos), będącego stronnikiem transpłciowej istoty, czy to samego Eugeniusza, który definitywnie pożegnał się z sobą–Eugenią w akcie próby samobójczej. „To ciało stanowi oś wielu konfliktów, które wyprzedzają języki, pojęcia, sensoryjne nagłówki” (Janiczak 2023: 182) — mówi Adwokat, a oskarżony dodaje chwilę potem: „Słowa nie nadążają za ruchem ramion, bioder, nawet nadgarstka”. Eugeniusz Steinbart często podkreśla, intuicyjnie i metaforycznie, własne poczucie niezgodności, nieadekwatności ciała oraz głosu i/czy mowy. Wybrzmiewa zatem mocno w tekście Jolanty Janiczak i w spektaklu Wiktora Rubina problem represyjności języka, zwłaszcza w zakresie określania płci i pozycji społecznej podmiotu, a także — deficyt języka, w którym brakuje neutralnych określeń osób transpłciowych.

Egzystencja głównej postaci, tej wyszydzanej przez innych istoty ludzkiej, to przede wszystkim „bycie postrzeżaną”, i to z wyraźnym uprzedzeniem — podejrzliwością bądź brakiem akceptacji we wzroku. Eugeniusz żyje pod presją, podlega ciągłej samokontroli, by nie narazić się nikomu swą nieoczywistą tożsamością. Nieustannie dyscyplinuje siebie, zwłaszcza w zakresie „mowy ciała”. Unika ludzi, bojąc się ich reakcji, a nawet spojrzeń. W toku swych wypowiedzi ujawnia się przede wszystkim jako osoba pełna lęku, zaszczuta:

EUGENIUSZ: Lepiej patrzeć pod nogi, nie za wysoko, żeby się za często z niechcianym wzrokiem nie przecinać. (Janiczak 2023: 185)

EUGENIUSZ: Ważę każde słowo, moduluję głos, odmierzam każdy gest, robię unik jak na polowaniu. Chcę mieć ubranie moro i zniknąć w zaroślach. (Janiczak 2023: 186)

Lakoniczna, a jednocześnie nacechowana emocjonalnie forma autoprezentacji „dobrze ułożonego młodzieńca” w połączeniu ze zdecydowanymi, na ogół wartościującymi wypowiedziami pozostałych bohaterów służy wykreowaniu w tekście i na scenie mikrokosmosu przemocy. Janiczak i Rubin bezkompromisowo, sarkastycznie odwzorowują społeczny układ sił, w którym nie ma miejsca dla jednostek wykraczających poza heteronormatywny porządek rzeczy.

Twórcy przedstawienia w łódzkim Teatrze Nowym stworzyli swój równościowy przekaz wokół figury Inne(j)go, osoby niebinarnej, poddanej presji otoczenia, skazanej wyrokiem sądu i narażonej na akty społecznego ostracyzmu. Skoncentrowali się nie tylko na charakterystycznym dla teatru non-fiction procesie użytkowania materiałów źródłowych w akcie ich rekontekstualizacji. Wskazali jednocześnie, jak bardzo dziś również może być podejrzana i piętnowana seksualność niezgodna z kulturą dominującą, heteronormatywną, w społeczeństwie silnie spolaryzowanym pod względem światopoglądowym. W przebiegu spektaklu, w którym przenikają się różne aspekty narracji scenicznej (historyczny, rewizyjny, emocjonalny, performatywny) i dominuje strategia filtrowania zdarzeń minionych odniesieniami do współczesności, ustanowione zostały dwie bardzo ważne płaszczyzny odbioru przekazu scenicznego — emancypacyjna i afektywna. Chodzi w tym przypadku nie tylko o proces „odgrywania historii”, w którym pojawia się „opór czy jawny sprzeciw wobec ustalonej, obowiązującej, a czasem po prostu stereotypowej wizji przeszłości” (Rokem 2004: 6). Równie charakterystyczne dla tego spektaklu pozostaje zaprojektowanie efektu odbioru, czyli doświadczenia dramatyczności losu jednostki mogącego stać się także udziałem widza.

II. Faktografia: pozaczasowość i niebinarność

Autorka *Dobrze ułożonego młodzieńca* zainspirowała się łódzką historią lokalną z okresu międzywojnia i zbudowała akcję swej sztuki w oparciu o różne, dość szczątkowe materiały archiwalne, głównie zachowane fragmenty artykułów z „Głosu Porannego” czy „Ilustrowanej Republiki” (zob. Zdanowska 2023).

Bazowałam na wycinkach prasowych, głównie z 1938 roku, kiedy o jego sprawie było głośno, ale też na informacjach, które Anna Maria Wolniak z działu promocji teatru

wyciągnęła z IPN-u, no i na swojej wyobraźni. Zrobiłam jak zawsze wyczerpujący research. Jednak cały czas nie mam pewności, na ile operuję prawdziwym materiałem, a na ile plotką czy konfabulacją. (*Malo śmieszna przebieranka...* 2023: 203)

Jolanta Janiczak, przy całej skrupulatności pracy archiwalnej poprzedzającej powstanie dramatu, nie rezygnuje jednak z charakterystycznych dla swego pisarstwa dyskursywnych walorów tekstu i, jak pisze Mateusz Borowski w odniesieniu do twórców dramatu dokumentalnego:

[...] nie stara się tak konstruować świata przedstawionego, aby ukryć przed wzrokiem widza obecność ramy konwencji uwierzytelniających i retorycznych. Zamiast budować przekonującą iluzję, uruchamiającą w widzu mechanizm projekcji i identyfikacji, ucieka się do rozwiązań autorefleksyjnych i manifestacyjnie zwraca uwagę odbiorcy na ciągłą obecność ramy, nie pozwalając mu zapomnieć, że świat sceniczny ma charakter estetycznej kreacji. (Borowski 2007: 217)

Autorka tekstu w duecie z reżyserem Wiktorem Rubinem, niczym inni słynni twórcy nowego teatru dokumentalnego, jak Milo Rau czy Hans-Werner Kroesinger, wykorzystali zatem strategię, której wyróżnikiem pozostaje „konfrontowanie rozmaitych »szczytków archiwum«, przynależnych do porządku rzeczywistości, ze »strukturami wywiedzionymi z porządku fikcji” (Chojka 2018: 251). Efektem tego wykorzystania informacji źródłowych o życiu nietypowej jednostki w połączeniu z elementami fikcji jest przekaz z niejednoznacznym porządkiem temporalnym — historyczne „tam i wtedy” splata się z dramatycznym „tu i teraz”. Janiczak i Rubin odtworzyli proces sądowy, któremu ton i porządek nadają słowa oskarżyciela i obrońcy. W tej autorskiej strategii relacjonowania zdarzeń i rekonstruowania przeszłości dominuje ironiczny dystans i rozbudowana sfera odniesień do współczesności. Można zatem potraktować to przedstawienie w kategoriach „odtworzenia”, w nawiązaniu do pojęcia *reenactment* z teorii Rebeci Schneider (2020):

Odtworzenie determinuje zachowania i działania uczestników, napędza ich entuzjazmem, ale jest zawsze niewierne wobec przeszłości. Na wiele sposobów zakłóca tok pozornie znanej historii, która jest w gruncie rzeczy po wielokroć odgrywaną/opowiadaną osobistą historią wykonawców i należy niejako do nich — ze wszystkimi swymi powtarzalnymi zafałszowaniami, symulacjami, błędami, anachronizmami. (Ratajczakowa 2021: 191)

W *Dobrze ułożonym młodzieńcu* pojawiają się istotne przesunięcia semantyczne przy „odtworzeniu” procesu: w przypadku postaci autentycznej chodziło o wykroczenie w związku z kradzieżą dokumentów i poświadczeniem nieprawdy, w przypadku łódzkiego przedstawienia — o problemy tożsamościowe i naruszenie granic płci. Pojawiają się również znaczące zakłócenia chronologii w przebiegu akcji. Istotną rolę w scaleniu perspektyw temporalnych — przeszłości z współczesnością — odgrywa na przykład brat Eugeniusza, Oskar, który po śmierci pojawia się w toku akcji jeszcze kilkakrotnie, w funkcji rezonera, w aurze fantasmagorycznej (jest ubrany w skafander kosmonauty). Z przekazem komentuje zdarzenia z perspektywy współczesnej; mówi na przykład o kurtce Eugeniusza, zniszczonej w akcie przemocy wobec bohatera:

OSKAR: Za sto lat takie kurtki będzie robić Balenciaga i będą kosztować siedem pensji przeciętnego polskiego teatralnego aktora. (Janiczak 2023: 195)

Podobną dalekowzroczność w komentowaniu akcji przejawia Adwokat, czyli stronnik głównego bohatera, sygnalizując przemiany w zakresie postrzegania i funkcjonowania społecznego osób transseksualnych:

ADWOKAT: To ciało przekształca przyszłość, wygrywa wojny jeszcze niedawno niewypowiedziane, otwiera możliwości, pisze nowe lektury obowiązkowe, przepisuje podręczniki. (Janiczak 2023: 182)

Akt performowania przeszłości, uwidoczniiony w języku (niejednorodność stylistyczna, łączenie dyskursów, kryptocytaty), a także w sposobie budowania akcji poprzez użycie kilku chwytów narracyjnych (rama sądu, zachwianie porządku temporalnego, autotematyzm, odniesienia do współczesności oraz wykorzystanie strategii *faction*) ma swój ekwiwalent wizualny w scenografii spektaklu. W tle sceny pokrytej trocinami, na ścianie zbudowanej ze sklejki, widnieją słowa aktywistki Maggie Kuhn: „Speak the truth, even if your voice shakes”, zaś rozmieszczone w przestrzeni scenicznej przedmioty (szpula na kable, toaleta, pisuar, metalowy kosz na kółkach) przypominają zarówno miejsce magazynowania czy salę produkcyjną, jak i przestrzeń w fazie projektowej, przejściowej (zob. Tomaszewicz 2023). Efekt zużycia, podniszczenia materiałów, z których wykonano obiekty sceniczne, a także cały układ scenograficzny, wywołują skojarzenia z instalacją artystyczną. Syntetyczność werbalnych i wizualnych tworzyw tego widowiska w znacznym stopniu decyduje o ideowym, interwencyjnym charakterze przekazu teatralnego.

Omawiany spektakl duetu Janiczak–Rubin płynnie wpisuje się w emancypacyjny potencjał ich praktyki artystycznej, ufundowanej na kilku ważnych strategiach twórczych. *Dobrze ułożony młodzieniec* to kolejny przykład autorskiej poetyki scenicznej, polegającej na uruchamianiu archiwaliów, łączeniu faktów z fikcją, grze odniesień w kontrapunktowaniu przeszłości i współczesności, na wykorzystaniu różnych dyskursów oraz licznych zabiegów metateatralnych. W przypadku łódzkiego przedstawienia do wymienionych cech twórczości dramatyczno-teatralnej dodać trzeba jeszcze chwyt konceptualizacji historii lokalnej z niezwykle wrażliwością wobec niuansów tożsamości płciowej. W związku z tym programowa „ahistoryczność” przekazu, tak ważna w spektaklach Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina, nabiera w *Dobrze ułożonym młodzieńcu* dodatkowych znaczeń — jest przejawem doświadczania świata jako „jednopoziomowej równoczesności” (zob. Jameson 1997), ale także świetnym przykładem reprezentacji queerowej temporalności/czasowości (zob. Freeman 2023)⁴. Wszystko to składa się w artystyczną formę sprzeciwu wobec społecznych mechanizmów przemocy i praktyk dyskryminacyjnych, które — jak pokazuje *Dobrze ułożony młodzieniec* — są zjawiskiem niezmiennym w swych mechanizmach, niezależnie od okoliczności historycznych. Paradoksalnie zatem, ahistoryczna perspektywa ujęcia zjawisk z przeszłości:

⁴ Analiza przedstawienia w aspekcie teorii *queer* nie jest tematem niniejszego artykułu, wzmiankuję jednak o tej możliwości odczytania spektaklu dla podkreślenia złożoności i rewizyjnego charakteru dyskursu teatralnego Janiczak i Rubina.

[...] pozwala nie tylko pokazać ich uwikłanie w społeczne dyskursy. Stwarza także możliwość spojrzenia na binarne kategorie płci w historycznej perspektywie. Akcentuje ona przemiany dominujących koncepcji tożsamości seksualnej, problematyzując jednocześnie przekonanie o istnieniu naturalnego ciała jako esencjonalnej podstawy społecznych identyfikacji. (Borowski, Sugiera 2012: 205)

W troskliwym i etycznym sposobie ujęcia problematyki osób niebinarnych, dostrzegalnym w spektaklu Janiczak i Rubina, uwydatniona została kwestia (bio)polityki płci, przejawiającej się w podtrzymywaniu i reprodukowaniu społecznych norm funkcjonowania jednostek męskich i kobiecych (zob. Śmieja 2020). *Dobrze ułożony młodzieniec* to sceniczna forma ujawnienia reżimu biowładzy/biopolityki, zwłaszcza że przywoływany w spektaklu model męczyzny jako silnego podmiotu (siła i tężyzna fizyczna, kontrola nad ciałem, zachowania agresywne i przedmiotowe traktowanie kobiet) to domena rzeczywistości kapitalistycznej. Nie można przecież zapomnieć, że istotnym wyznacznikiem sytuacji życiowej i motywacją działań Eugenii/usza była bieda i trudności ze znalezieniem pracy w przemysłowej Łodzi. W tym kontekście decyzje tożsamościowe bohatera zyskują jeszcze jedno, niebagatelne (bo ekonomiczne) uzasadnienie, sugerowane publiczności z właściwym twórcom przedstawienia krytycznym podejściem do stereotypów płci kulturowej. Ciekawym rozwiązaniem scenicznym są na przykład figury mężczyzn — pracowników stolarni. Role te odgrywają pracownicy techniczni, a nie profesjonalni aktorzy. Ich działania — oprócz manifestowania agresji w ruchach czy przewagi cielesnej — sprowadzają się do „amatorskich” powtórzeń słów innych postaci, nieprzychylnie nastawionych do wątlęgo, drobnego „młodzieńca”. W tym koncepcie inscenizacyjnym dostrzec można artystyczny gest rozmiękczenia męskości hegemonicznej, utożsamianej z siłą fizyczną, gotowości do walki i pragnieniem dominacji (zob. Kłosiński 2015), na rzecz projektowania innej odslony męskości, której uosobieniem jest Eugeniusz Steinbart. To sceniczny przykład „lepiej męskości”, która „konstruuje się na przecięciu dyskursów, cielesności i afektów” (Śmieja 2020: 25).

III. Podmiot w konstrukcji/ciało non-fiction

Pierwsza wypowiedź postaci tytułowej brzmi: „Nie robię nic z chęci zysku. Jestem w matni. Nie mam wyjścia” (Janiczak 2023: 181). Jest to niewątpliwa reakcja bohatera na ciąg opinii i sądów, jakie wydają o nim nie tylko Prokurator i Adwokat, ale również pozostali uczestnicy procesu: dawna narzeczona Wiktoria, żona Czesława, córka Elżbietka... Można potraktować powyższe słowa jako zapowiedź strategii reprezentacji podmiotu słabego, wyalienowanego, poddanego presji opinii społecznej w ramach wielu „legend, pomówień, diagnoz, licytacji” (Janiczak 2023: 182). Tytułowy „dobrze ułożony młodzieniec” to osoba, która ze względu na swą nienormatywną tożsamość płciową zмага się koniecznością tłumienia negatywnych afektów: lęku, wstrętu, rozpacz... Jest to zarazem jednostka zdecydowana podjąć ryzykowną grę w imię samostanowienia; postanawia zawalczyć o życie według własnych reguł, w czym przełomową rolę odgrywa śmierć brata. Odejście najbliższej osoby, powiernika i pomocnika, ma wymiar symboliczny i pragmatyczny zarazem — Eugenia pozyskuje męski strój, a zmiana ubrania rozpoczyna długi proces ustanawiania męskiej podmiotowości. Moment włożenia spodni i koszuli zmarłego Oskara, celebrowany przez siostrę, nasuwa skojarzenia z performatywnym aktem kreacji płci. Nie ma to jednak w sobie nic z maskarady ani z przekonania o płynnej tożsamości człowieka.

Jest w tym działaniu przedstawionym manifestacja realności, podczas której performer Edmund Krempiński uwiarygadnia doświadczenie transgresji — zarówno reprezentowane, jak i swoje własne, uobecnione przed widownią.

Przywdzianie męskiego kostiumu to zmiana zewnętrzna i przełom w egzystencji Eugenii/usza, a zarazem głębokie przeżycie wewnętrzne, rozpoczynające się aktem autoagresji, czyli nieudaną próbą samobójczą. Po tym fakcie definitywnie porzuca on/a kobietą tożsamość, odzyskuje siebie. Nowe życie bohatera przedstawione zostało co prawda jako pasmo upokorzeń, droga pełna wyzwań, bólu, krzywdy, rozczarowań, ale również egzystencja w poczuciu spełnienia, w szczęśliwym związku z Czesławą Zaleśną. Sceny z udziałem zakochanej w sobie pary, zagrane z niezwykłą subtelnością przez Edmunda Krempińskiego i Paulinę Walendziak, stanowią przykład prawdziwej, głębokiej relacji interpersonalnej i erotycznej fascynacji; nic zatem dziwnego, że wśród opinii krytycznych pojawiła się uwaga, że łódzki spektakl „to jest przede wszystkim opowieść o miłości” (Olkusz 2023, b.s.).

W *Dobrze ułożonym młodzieńcu* rdzeniem scenicznej narracji jest cielesność bohatera/aktora oraz autentyczność przeżycia w relacji trans-mężczyzny z kobietą. Ten aspekt przedstawienia zyskuje swą manifestację nie tylko w ramach świetnych kreacji aktorskich, ale również, paradoksalnie, w medialnym zapośredniczeniu. Świadczy o tym sekwencja, podczas której Eugeniusz i Czesława leżą obok siebie przytuleni, a na ekranie powyżej sceny widoczne są w zbliżeniu ich twarze. Prosty zabieg wizualny dobrze oddaje intymny wymiar opowieści scenicznej, która w zasadniczej swej warstwie przynależy do kręgu praktyk artystycznych. Zaangażowanie twórców w kreację przekazu równościowego i w projektowanie „prawdy” doświadczenia bardzo dobrze oddaje z kolei jawnie teatralna scena — apel do widzów o oddanie materiału genetycznego. W tym momencie, w różny sposób w kolejnych występach, fikcyjna tkanka spektaklu słabnie na rzecz realności działań aktorskich. Performatywny aspekt przedstawienia wykorzystany został przez twórców dla uwiarygodnienia istoty prezentowanych konfliktów, u źródeł których leży sprzeczność między samoświadomością podmiotu jako ciała, a tego ciała/podmiotu społeczną kontrolą i klasyfikacją.

Sceniczna reprezentacja życia jednostki, która ma swój historyczny pierwowzór, przenika się z autentycznością doświadczeń życiowych i cielesnych wykonawcy roli tytułowej — też łódzianina, nieprofesjonalnego aktora, a przede wszystkim mężczyzny po tranzycji. Istota tego spektaklu tkwi zatem w anektowaniu prawdy przez scenę: w łódzkim Teatrze Nowym powstał projekt, którego podstawowym wymiarem jest „świadectwo ciała znacznie dotkliwsze niż język” (Zdanowska 2023, b.s.). Jednocześnie — co charakterystyczne dla przedstawień realizujących założenia estetyczne teatru non-fiction: „[...] wrażenie wiarygodności scenicznego świata rodzi się dzięki manifestacyjnemu odrzuceniu iluzyjnych środków scenicznych, zaś komunikacja z widzami nawiązana zostaje nie za sprawą przyjętych retorycznych i uwierzytelniających konwencji, ale wskutek bezpośredniego zwrotu do widzów i tematykacji ich obecności w teatrze” (Borowski 2007: 217).

Wnioski

Wydawać by się mogło, że Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin problematyzują swym spektaklem zagadnienie performatywności płci, nawiązując tym samym do teorii Judith Butler (zob. 2007). Usilne zabiegi głównej postaci polegające na kształtowaniu męskiego wizerunku (przy pełnej aprobacie i z dużą pomocą żony) to przecież znakomita ilustracja

założenia, że płeć jest konstruktem. Kluczowy pomysł inscenizacyjny, związany z obsadą głównej roli, zdecydowanie niuansuje jednak znaczenia spektaklu, który w moim przekonaniu stanowi nie tyle realizację ciągu aktów performatywnych w ramach procesu wytwarzania oznak płci kulturowej, co rodzaj pochwały bioróżnorodności i manifestu w obronie prawa do samostanowienia jednostki, zgodnie z jej psychoseksualnymi potrzebami i poza porządkiem binarnym. Symbolicznym wyrazem tego przesłania spektaklu jest figura Syrena, czyli rzeźba-zabawka, którą Eugeniusz zrobił dla swej córki i która w wersji zwielokrotnionej, w formie posągu, pojawia się na scenie w finale przedstawienia — ten wizualny akt końcowy spektaklu łączy w sobie cechy performansu oporu i praktyki równościowej jednocześnie.

Twórcy *Dobrze ułożonego młodzieńca* zręcznie pokazują, zarówno w aspekcie historycznym (dzięki akcji wywiedzionej z faktografii), jak i poprzez jaskrawe uwspółcześnienia dyskursu scenicznego, że trudno uwolnić się od kulturowego reżimu widzialności: tak proletariusze z robotniczej międzywojennej Łodzi, jak i osoby żyjące w XXI wieku poddane są władzy spojrzenia, będącego przejawem postawy heteronormatywnej. Losy Eugeniusza Steinbarta jako postaci historycznej i przebieg akcji w łódzkim spektaklu dobitnie wskazują, że nie ma innego sposobu niż wpisanie się w sankcjonowany społecznie reżim widzenia — dlatego bohater/ka performuje swą płeć, czyniąc ją męską poprzez zmianę kostiumu, codzienne zabiegi maskujące cechy żeńskie oraz intymne rytuały wytwarzania zewnętrznych atrybutów płci przeciwnej. Sporo w tych działaniach upokorzenia i poczucia wstydu, a w dyskursie scenicznym — sarkazmu i ironii, widocznych choćby w pomysłach łączenia przeszłości z teraźniejszością. Nawet jeśli w jawnie teatralnych zabiegach scenicznych (w tym częstych zwrotach do publiczności) pobrzmiwa przekonanie o zmianie w zakresie społecznej pozycji osób transpłciowych, to ironiczny wydźwięk słów i zachowań aktorów pozwala wnioskować, że wiele mamy jeszcze w tej kwestii do nadrobienia.

Janiczak i Rubin sprawnie rozgrywają i obnażają — słowem oraz dramaturgią całego spektaklu — mechanizmy kulturowych przedstawień męskości i kobiecości. Czynią to skutecznie, bo łódzkie przedstawienie:

[...] rozsadza granicę między politycznością teatru i performowaniem a głęboką intymnością doświadczenia [...]. Kiedy aktor staje na scenie nagi, jego ciało po tranzycji przez chwilę jest rodzajem medium — ciałem, przez które przebija metahistoria, ale też historia wszystkich tych, którzy podjęli prawną i medyczną walkę o korektę płci w Polsce. Na widowni jest wtedy niepokojąco cicho, bo nie ma większego świadectwa niż prawda ciała. (Zdanowska 2023, b.s.)

Dobrze ułożony młodzieniec jest sprawczy — nie tylko dlatego, że jako przekaz artystyczny działa na widza swą bezkompromisowością, wywołując przeróżne reakcje zgromadzonej publiczności. Jest sprawczy, ponieważ ma moc ustanowienia wspólnoty afektywnej, zjednoczenia wykonawców i widzów w końcowej rozmowie i/czy uścisku. Twórcy przedstawienia skorzystali zatem z takiego sposobu profilowania kontaktu z widzem w teatrze non-fiction, aby „[...] zamiast rozwiązań dystansujących i zachęcających do krytycznego myślenia zacząć posługiwać się narzędziami perswazji i skutecznego emocjonalnego zaangażowania” (Borowski 2007: 220).

Sztukę wieńczy długi monolog Steinbarta, który jest jednocześnie monologiem Krempińskiego:

EUGENIUSZ: Zdrajca płci, kolaborant, zdrajca roli, zdrajca przeznaczenia, margines historii. Ani historia, ani ojczyzna nie chciała ze mną mieć żadnej relacji [...]. Szukamy tych, których nie stać na hormony, zabiegi, a nawet ubrania. Wierzę, że za rok, dwa, trzy będzie można nami zapisać całe tomy, będzie nas trzy i pół kilo albo więcej. [...] sam nie miałem z kim dzielić mojej drogi, zrobiłem dla ciebie Syrena, może być taką naszą osobistą flagą, zabawką dla tych, co się nie bawią przeznaczonymi dla nich zabawkami, może być miejscem spotkań, jeśli będzie mógł na stałe stanąć na jakimś skwerku w Łodzi. Póki co przyniosłem go tutaj, żeby siebie i was z nim oswoić, tu jesteś u siebie, już nie sam, sama, samo, jeśli ktoś chce, może tu do nas przyjść, przytulić się do niego, do nas, tak tylko pytam, czasem ktoś ma taką potrzebę, Syren wszystkich zaprasza do tańca... (Janiczak 2023: 202)

Po manifestacyjnej, nacechowanej emocjonalnie przemowie Eugeniusza/Edmunda widzowie mogą (i często, choć nie zawsze to robią) wejść na scenę, by powitać, porozmawiać, a nawet uścisnąć aktorów. Istotną płaszczyzną odbioru, jaka ustanowiona została w tym łódzkim spektaklu non-fiction, jest zatem „[...] nie tyle podkreślany artystyczną strukturą krytyczny obiektywizm prezentowanych faktów, ile wpisanie się w istniejącą sytuację i związane z nią społeczne nastroje, żeby wzburzone emocje i poruszenie widzów wykorzystać jako środek do uwiarygodnienia wykorzystanego materiału dokumentalnego” (Borowski 2007: 220).

Dobrze ułożony młodzieniec jako autorska wariacja biograficzna to niezwykle świadectwo siły kreacji teatralnej: na bazie źródłowych relacji prasowych, obudowanych zmysłem i metaforą wizualną, uwidocznione zostały ciało doświadczające/prawda ciała i płeć jako dzieło sceniczne non-fiction.

Bibliografia

- Borowski Mateusz (2007), *Konstruowanie prawdy. O strategiach uwierzytelniania i efekcie rzeczywistości w teatrze dokumentalnym* [w:] *Oblicza realizmu*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Borowski Mateusz, Sugiera Małgorzata (2012), *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*, Instytut Teatralny, Wydawnictwo „Trio”, Warszawa.
- Butler Judith (2007), *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej*, przeł. M. Łata [w:] *Lektury inności*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa.

- Chojka Joanna (2018), *Performowanie pamięci we współczesnym teatrze (nie tylko dokumentalnym)*, „Sztuka i Dokumentacja” nr 18, www.journal.doc.art.pl/pdf18/Art_and_Documentation_18_section2_puzyna.pdf [dostęp: 22.11.2024].
- Freeman Elisabeth (2023), *Więzy czasu. Queerowe tymczasowości i queerowe historie*, „Teksty Drugie” nr 6, rcin.org.pl/Content/240496/WA248_276915_P-I-2524_freeman-wiezy_o.pdf [dostęp: 22.11.2024].
- Gronczewska Anna (2018), *Jak Eugenia stała się Eugeniusem, a później została żoną i... ojcem*, „Dziennik Łódzki”, 25 września, dzienniklodzki.pl/jak-eugenia-stala-sie-eugeniusem-a-pozniej-zostala-zona-i-ojcem/ar/13518808 [dostęp: 8.12.2024].
- Jameson Frederic (1997), *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński [w:] *Postmodernizm: antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Warszawa.
- Janiczak Jolanta (2023), *Dobrze ułożony młodzieniec*, „Dialog Puzyny. Bioróżnorodność” z. 2, Fundacja „Dialogu” im. Konstantego Puzyny, Warszawa.
- Kłosiński Krzysztof (2015), *De(re)konstrukcja męskości*, „Teksty Drugie” nr 2, rcin.org.pl/Content/62426/PDF/WA248_80868_P-I-2524_klosin-derekon_o.pdf [dostęp: 8.12.2024].
- Mało śmieszna przebieranka. Z Jolantą Janiczak rozmawia Justyna Jaworska* (2023), „Dialog Puzyny. Bioróżnorodność”, z. 2, Fundacja „Dialogu” im. Konstantego Puzyny, Warszawa.
- Olkusz Piotr (2023), *Opowieść o miłości*, teatralny.pl, teatralny.pl/recenzje/opowiesc-o-milosci.3790.html [dostęp: 8.12.2024].
- Popczyk-Szczęśna Beata (2019), *Tekst jako bohater w kulturze uczestnictwa. Szkice o polskiej dramaturgii teatralnej*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- Popczyk-Szczęśna Beata (2022), *Performowanie biografii, czyli sceniczna gra (z) archiwum życia aktorki*, „Pamiętnik Teatralny” nr 3, DOI: [10.36744/pt.1041](https://doi.org/10.36744/pt.1041).
- Ratajczakowa Dobrochna (2021), *Splot czasów. Teatr, performans i odtworzenia*, „Pamiętnik Teatralny” nr 3, DOI: [10.36744/pt.836](https://doi.org/10.36744/pt.836).
- Rokem Freddie (2004), *Odgrywanie historii*, przeł. J. Jaworska, „Dialog” nr 4.
- Schneider Rebecca (2020), *Pozostaje performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Śmieja Wojciech (2020), *Biopolityka i pole teoretyczne studiów nad męskosciami* [w:] *Biopolityka męskości*, red. T. Kaliściak, W. Śmieja, współpraca P. Mosak, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Tabaszewska Justyna (2019), *Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie” nr 1.
- Tomasiewicz Agata (2023), *Mówić swoją prawdę*, „Teatr” nr 7–8, teatr-pismo.pl/20910-mowic-swoja-prawde/ [dostęp: 8.12.2024].
- Wachowski Jacek (2013), *O performatywności sztuk performatywnych* [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Wydawnictwo LIBRON, Kraków.
- Zdanowska Marta (2023), *Gdzie, jeśli nie w teatrze*, „Dwutygodnik” nr 4, www.dwutygodnik.com/artukul/10649-gdzie-jesli-nie-w-teatrze.html [dostęp: 8.12.2024].