

Chciałbym pomyśleć o przemocy w teatrze bez wkraczania w dziedzinę pytań i zaleceń dotyczących granic etycznych, tego, co można, a czego nie można. I na pewno bez łatwego i naiwnego oburzenia. Przemoc i teatr zawsze były ze sobą sprzęgnięte, podobnie jak teatr i pożądanie. Przemoc – rozumiana nie tylko jako przemoc wobec ciała, ale po prostu jako dążenie do podporządkowania sobie drugiego i zadania mu cierpienia dla potwierdzenia swojej władzy (i dla przyjemności z tym związanej) – była obecna we wszystkich w zasadzie epokach i odmianach teatru, nie tylko zachodniego. Jednocześnie, zgodnie z nadającą teatrowi siłę paradoksalną zasadą czynienia i powstrzymywania, przemoc w teatrze zawsze jest niespełniona, przesunięta, nie dotyczy tego, wobec kogo jest wywierana. W ścisłym sensie jest nierealna, więc nieobecna.

Paradoks obecności i nieobecności przemocy w przedstawieniach teatralnych od razu wyznacza i uruchamia fascynujące pole napięć, przyciągania i odpychania, wypatrywania, może nawet podglądactwa i sadyzmu, oraz odwracania wzroku i wyparcia. To pole stanowi jeden z podstawowych układów sił nadających teatrowi szczególną i zdecydowaną ambiwalentną jakość. Teatr – to kolejny banał – był przez wieki jedyną akceptowaną sztuką żywą¹, a więc

¹ To tak często, aż do znudzenia powtarzane twierdzenie oparte jest na swoistych ideologicznych przesunięciach i ukryciach. Wymagało z jednej strony wypchnięcia poza granice sztuki wszelkich widowisk ludycznych, niskich (cyrku, prestidigitatorstwa czy kabaretu), z drugiej zaś na przykład paradoksalnego uznania za sztukę „nie dość żywą” sformalizowanego tańca przedstawieniowego, czyli baletu. Współcześnie jest to stwierdzenie tym bardziej problematyczne, że do dziedziny sztuki

taką, w której obecne tu i teraz realne ciało stanowiło podstawę twórczości, jej odbiór miał zaś charakter doświadczenia jednokrotnego, choć możliwego do niedokładnego powtórzenia. To, co w teatrze pokazywano, fundowane było na żywych ciałach i żywych osobach, nieuchronnie prowadząc do uruchomienia dwóch wielkich a potencjalnie niebezpiecznych sił: pożądania i agresji. Umowność teatru – wynikająca z mechanizmu wcielania podstawowa zasada, zgodnie z którą realne ciało funkcjonuje w obrębie sceny jako „nosiciel” kogoś innego, rodzi niemal odruchowe pragnienie posiadania owego fascynującego innego poprzez zdobycie ciała aktorki (aktora) na drodze erotycznego handlu lub fizycznej przemocy. Rodzi też ona chęć poniżenia wywyższających się „idoli” (wspaniale ukazaną przez Bergmana w *Wieczorze kuglarzy*², a dziś tak jawnie rozgrywaną w postaci internetowego „hejterstwa”). Ujmując rzecz jednym słowem – wejście na scenę oznacza wystawienie się na te dwie sprzeczne, ale paradoksalnie sprzężone ze sobą siły: uwielbienie i poniżenie, pożądanie i chęć unicestwienia.

Nic zapewne nie pokazuje tego tak jasno, jak teatr elżbietański, którego centrum stanowi dzieło Williama Shakespeare’a, od dwustu z górą lat nieprzerwanie i powszechnie uważanego za największego dramatopisarza Zachodu (a co za tym idzie – świata). Tragedie Szekspirowskie pełne są scen przemocy, nieukrywanych za kulisami, ale rozgrywanych na oczach widzów. Stosy trupów, sceny okrutnych okaleczeń, takie jak wyłupienie oczu Gloucesterowi w *Królu Learze* czy wyrwanie języka i obcięcie rąk Lawinii w *Tytusie Andronikusie*, stanowią nie tylko wyraz pesymizmu i oszołomienia przemocą, których być może doznawał autor, ale są przede wszystkim atrakcjami przygotowanymi i oczekiwanymi przez widownię. Publiczne kaźnie o niewyobrażalnym dziś stopniu okrucieństwa przyciągały na miejsca egzekucji tłumy, pchane dokładnie tym samym napięciem między uwielbieniem a chęcią zniszczenia, które nadawało siłę teatrowi. Nie mogąc wygrać w wyścigu realnej przemocy, teatr z powodzeniem posługiwał się dodatkowym napięciem, jakie budziła obecność realnego ciała aktora, poddanego jednocześnie regule nietykalności, ciała, które – choć poddawane przemocy – jest nienaruszalne. Z jednej strony działała tu ciekawość, „jak oni to zrobią”, z drugiej – fascynacja paradoksem ciała udęczonego, które mimo swojej kondycji zachowuje życie i wydaje się przekraczać ból i śmierć. Ta nietykalność i związana z nią fikcyjność przemocy pozwalała jednocześnie na bezkarne jej stosowanie, a co za tym idzie – na rozkoszowanie się nią w stanie czystym i bez poczucia winy. Skoro nikt nie był raniony i nikt nie ginął, to sadystyczna przyjemność oglądania tortur była przez

wysokiej zalicza się także performance art, w dużej mierze wykorzystującą żywą obecność twórców, a nawet nią warunkowaną.

² *Wieczór kuglarzy*, Szwecja, 1953, reż. I. Bergman.

teatr niejako uniewinniana, a stojące za nią pragnienie – rozładowywane bez czynienia krzywdy komukolwiek. Ostatecznie to właśnie dlatego teatr w długiej perspektywie wygrał z igrzyskami: fascynująca siła przemocy mogła być tu doznawana bez konieczności płamienia sobie rąk krwią ofiar.

Wewnętrzna sprzeczność scenicznej przemocy to jedno z ważniejszych źródeł scenicznych reguł i konwencji, sił napędzających tworzenie się odmian teatru, także przez zakaz bezpośredniego ukazywania scen przemocy. Jak dowodzą choćby greckie tragedie, w których zakaz taki obowiązywał, jego przestrzeganie nie oznacza wymazania przemocy, a jedynie okrycie jej tabu, co tylko zwiększa napięcie. Choć nie można i nie należy pokazywać, jak Klitajmestra zabija Agamemnona, to zaraz po samym ukrytym akcie widzimy jego efekty, a zbrodniarka wypowie przed nami pochwałę swego czynu. „Powieści wam, jak zginął...”.

Wyobrażam sobie, że można by stworzyć typologie konwencji i estetyk, odnosząc się właśnie do sposobów rozwiązywania tego problemu. Niemal każdy twórca, niezależnie od tego, jaki gatunek uprawiał i w jakim kontekście działał, musiał odpowiedzieć na pytanie, jak rozwiązać sprzeczność między koniecznością ukazania oczekiwanych przez widzów aktów przemocy a niemożnością przeprowadzenia ich z wszystkim realnymi konsekwencjami. Obok gry w pożądanie, gra w przemoc stanowi jeden z najtrwalszych nurtów, jakimi płynie historia światowego teatru. Niezależnie od wzniosłości artystycznych i poetyckich aktów strzelistych, które historię tę znaczą, nie należy zapominać, że u ich źródła są ciemne rzeki zakazanego spojrzenia, które teatr wydobywa i kanalizuje.