

Dr Michał Lachman

Wydział Anglistyki, Uniwersytet Łódzki

Howard Barker i polityka w teatrze

Rozmowa na temat twórczości oraz – co równie istotne – przemyśleń dotyczących teatru Howarda Barkera jest dziś w Polsce szczególnie istotna. W historii literatur wielu krajów można zaobserwować prawidłowość, iż dane społeczeństwo albo kultura dorastają – lub też nie dorastają nigdy – do twórczości pewnych pisarzy. Wydaje się, że Polska w wymiarze ogólnym jako społeczeństwo na konkretnym etapie ekonomicznego rozwoju, w konkretnym momencie kulturowym, a także teatr tego kraju, wkraczają dokładnie w krąg problemów podejmowanych w pisarstwie autora *Zamku* i *Scen z egzekucji*. Do dobrej tradycji teatru politycznego i społecznie zaangażowanego w Wielkiej Brytanii należy kłótnie i upominanie społeczeństwa i obywateli niemalże w taki sposób jak Sokrates – przedstawiony w dialogach Platona jako natrętny giez – upominał i strofował obywateli ateńskiego polis. Pomimo że Barker dość szybko zrezygnował z pisania dramatów typowo politycznych i o jasno, realistycznie skonstruowanej akcji, jego myślenie o sztuce teatru nieodmiennie pozostaje uwikłane w krwawy a niekiedy odrażający i przerażający spór z wartościami i etosem zachodniego społeczeństwa wydanego na żer kapitalizmu i medialnych koncernów oraz rozmaitych iluzji z nimi związanych. Nie da się również ukryć, iż Polska wkracza w okres kapitalistycznego boomu oraz medialnej symulacji, a obywatele tego kraju w dużej mierze ulegają wpływom właśnie takich czynników, formując swój światopogląd oraz wrażliwość estetyczną właśnie w takich warunkach. Twórczość Barkera dostarcza zatem przykładu na to, jak może reagować dramaturg i człowiek teatru na zaistniałą społeczną sytuację, jaką formę zaangażowania wybiera, do jakich środków artystycznych się ucieka (zarówno jako dramaturg, jak i reżyser własnych sztuk) oraz jak postrzega rolę artysty w życiu społecznym.

Gdyby podjąć próbę naszkicowania portretu angielskiego pisarza politycznie zaangażowanego, na pierwszym miejscu należałoby wymienić szczególne relacje z publicznością. To również pierwszy z tych aspektów twórczości Howarda Barkera, który wydaje się szczególnie istotny podczas dyskusji o współczesnym teatrze w Polsce. Przykład działalności artystycznej autora *Zamku* dostarcza bowiem nie tylko modelu zaangażowania społecznego, ale także wskazuje, jak może wyglądać relacja pisarza i czytelnika, dramaturga i

widza. Barker świadomie kształtuje tę relację w sposób odbiegający od konwencji i norm, a przede wszystkim odbiorczych oczekiwań, bo też jego działalność pisarska i reżyserska przeciw rozmaitym normom, przyzwyczajeniom i oczekiwaniom widzów jest skierowana.

Naprawa społeczeństwa poprzez kształtowanie widza, jego smaku artystycznego i estetycznych wymagań, pozostaje w centrum zainteresowania Barkera. Podczas któregoś z teatralnych sympozjów Barker jasno, acz lapidarnie, wyraził swoją opinię na temat widza we współczesnym teatrze. W opisie naocznego świadka cała scena przedstawia się następująco:

„Widz jest chory” – powiedział Howard Barker, a lekki wstrząs zdenerwowania i niezgody zmroził salę. Autor tych słów siedział spokojnie zadbany i schludny, w nienagannym garniturze, zdjawszy z siebie kaszmirowy płaszcz, w którym przyjechał. „Widz jest chory”. Kiedy zdenerwowanie nieco opadło, na sali słychać było ciche pokasływania i pochrząkiwania, parę osób próbowało zamaskować swoją wściekłość, a kilka innych niemrawo zaprzeczało. Barker nie miał zamiaru się tłumaczyć, ani czegokolwiek wyjaśniać. Po prostu pozwolił tym słowom odpowiednio silnie wybrzmieć. „Widz jest chory”

[...]

Tego rodzaju obawy już od dawna nurtują ludzi teatru. Jeśli wszyscy tak bardzo kochamy dobrą sztukę, przemyślaną sztukę, wymagającą sztukę, prowokacyjną sztukę, czystą sztukę, to czemu właśnie ona powoduje, że widowiska teatralne stają się puste. I dlaczego widzowie wolą Morderstwo na plebanii? Co oznacza fakt, że większość widzów od razu traci dobry humor, kiedy styka się ze sceniczną prawdą i szczerością, a uwielbia tani powab i wszelkiego rodzaju manipulatorstwo? Jeśli ludzie wybierają zeszłoroczne hity zamiast prawdziwego i odkrywczego nowatorstwa, jeśli wolą wygodny konserwatyzm a nie konfrontację z trudnymi pytaniami, brak ambicji a nie wymagające i ambitne projekty, to jak ludzie teatru mają na coś takiego reagować?”

Właśnie ten rodzaj charakterystycznego dialogu z widzem, zainteresowanie jego intelektualną i moralną kondycją jest najbardziej cennym składnikiem teatru politycznego. W teatrze politycznym, który uprawia Barker (a także inni brytyjscy dramaturgowie, np. Stoppard, Churchill) refleksji poddana jest nie tylko sztuka teatru, czy sztuka w ogóle oraz jej twórca (artysta jako artysta), ale przede wszystkim jej odbiorca. Zatem dramaturg nie zadaje

sobie pytania kim ja jestem, a pyta raczej, kim jest mój widz, ewentualnie kim jesteśmy, jako naród, społeczność, cywilizacja.

Te zagadnienia wydają się szczególnie istotne w kraju, który jako społeczeństwo nie tylko wkracza w kolejną fazę swojego kapitalistycznego rozwoju, nie tylko zawiązuje kolejne sojusze z pop kulturą, ale w którym artyści zawsze zajmowali pozycję uprzywilejowaną, dzierżąc, mówiąc górnolotnie, „rząd dusz”. Ten paradygmat okazał się przeżytkiem na samym początku lat dziewięćdziesiątych. Obecnie obserwujemy zjawisko powolnego wykuwania nowego modelu teatru, nowej koncepcji artysty teatru, a wreszcie nowego typu relacji między sztuką a społeczeństwem zagubionym między pułkami supermarketowego molocha. Spór o teatr w Polsce, czyli dyskusja, która przetacza się właśnie przez łamy takich pism jak „Teatr”, „Notatnik Teatralny”, „Dialog” a wreszcie (a może przede wszystkim) „Krytyka polityczna”, dotyczy właśnie obecności teatru politycznego i lewicowego na deskach krajowych scen. Artykuł Rafała Węgrzyniaka pt. „Nowa lewica w teatrze” – od którego rozpoczęła się wymiana opinii – jest głosem bijącym na alarm, głosem, który przestrzega przed zawłaszczeniem polskiej sceny przez twórców uprawiających „myślenie postmarksistowskie”. Pomijając już konkretne dyskusje między Sławomirem Sierakowskim, Janem Klata, a Węgrzyniakiem czy Jerzym Limonem, polemika ta w najogólniejszym zarysie podejmuje temat roli artysty teatru w życiu publicznym. Do jakiego stopnia sfera publiczna powinna podlegać kształtowaniu przez artystów o konkretnych i zdefiniowanych poglądach politycznych, czy artysta, pisarz, dramaturg, aktor może mieć i czy powinien ujawniać swoje poglądy polityczne, ba więcej, czy mają one stanowić podstawę i inspirację dla jego sztuki. Czy dramaturg lub reżysera powinno się pytać o zdanie w sprawach publicznych, a jeśli tak to w jakiej formie. I w ogóle ile wolno dramaturgowi w tym kraju? Czy pokazanie znudzonych dziennikarzy oczekujących na śmierć Papieża (*Uśmiech grapefruita* Jan Klata), albo pisanie sztuki na temat bicia rekordu Guinnessa w liczbie odbytych stosunków (*Gang Bang* Pawła Sali) jest sztuką, czy i jak mieści się w przestrzeni dyskusji zarezerwowanej dla dramaturga, reżysera i aktora?

Otóż właśnie twórczość Howarda Barkera w kwestii takich pytań dostarcza wielu ciekawych odpowiedzi.

W jednej ze dość wczesnych sztuk Barkera pt. *Claw* z 1975 roku, Noel Biledew, postać z robotniczych nizin społecznych jeszcze jako nastolatek namawia swoją koleżankę do

prostytacji, argumentując, iż ten proceder będzie elementem wojny klasowej z zamożnymi burżujami z klasy średniej. Ten dość dziecinny i nieco ironicznie ukazany epizod zmienia się jednak w poważne oskarżenie brytyjskiego establishmentu, kiedy w dalszej części utworu Barker każe Noelowi dostarczać „towar” najwyższym urzędnikom rządowym. Finał tej sztuki przypomina nieco swoją wymową słynny film Mary Harron pt. *American Psycho*, ponieważ, kiedy niecenzuralne kontakty ludzi władzy mają zostać ujawnione, a rząd skompromitowany, środowisku udaje się całą sprawę zatuszować, mordując Noela. W tej perwersyjnej krytyce kapitalistycznego zepsucia, na plan pierwszy wsuwa się właśnie polemika – niekiedy wyjątkowo złośliwa, ironiczna i brutalna – z obiegowymi przekonaniem na temat władzy, a także potrzeba ujawnienia ukrytego oblicza ludzi władzy. Barker nieustannie stawia swoje postacie w obliczu zbliżającej się katastrofy i pod presją zdarzeń, które wymknęły im się spod kontroli, każe opaść maskom i fasadom otaczającym zarówno państwowe instytucje, jak i indywidualne postacie wraz ze sprawowanymi przez nie funkcjami i wyznawaną ideologią. Ten rodzaj bezwzględnej tępienia obowiązującej ideologii i bezpardonowej drwiny z władzy towarzyszył będzie jego pisarstwu przez wszystkie kolejne lata.

Na kształt tego rodzaju dramatów wielki wpływ ma właśnie potrzeba wejścia w głębszą polemikę z widzem, poczucie konieczności poddania gruntownej redefinicji poglądów, które kształtują powszechne wyobrażenia o politycznym establishmentie. Lub, żeby ująć całą rzecz bardziej dosadnie słowami Howarda Brentona, innego brytyjskiego dramaturga politycznego, „chodzi o to, żeby naszczać widzom do oczu”.

Ta być może niezbyt dyskretna toaleta staje się udziałem czytelników i widzów dwóch innych sztuk Barkera. *Zamek* (1985) oraz *Sceny z egzekucji* (1985) wchodzi w podobny rodzaj dialogu z oczekiwaniami widza. W obu tych utworach ukazany zostaje moment, w którym krucha równowaga między sprawowaną władzą a jednostkami jej podlegającymi, ulega zachwianiu i zburzeniu. *Zamek* to dość absurdalna historia rycerza powracającego z wyprawy krzyżowej i odkrywającego, że pozostawione przez niego ziemie rządzone są obecnie przez kobiety, które utworzyły coś w rodzaju sfeminizowanego księstwa. Pomijając już ironiczny wydźwięk tego pomysłu w kontekście wszelkiego rodzaju feministycznych dyskursów, Barker bada, co dzieje się z władzą, której racja istnienia oraz mandat do działania ulegają zakwestionowaniu. Obraz władzy pozostającej w skrajnej destabilizacji, wizje jej funkcjonariuszy pogrążonych w stanie szaleńczej walki o utrzymanie kontroli i wpływów, dopełniają sceny buntu i oporu poddanych wobec narastającej brutalizacji form rządzenia.

Kiedy krzyżowiec umacnia i rozbudowuje zamek – symbol swojej nadwątlonej kontroli – wyemancypowane kobiety w geście buntu popełniają masowe samobójstwa. Ten model społeczeństwa, chociaż noszący historyczny kostium, stanowi zgryźliwy, a przy tym wyjątkowo adekwatny komentarz na temat realiów współczesnej polityki.

Natomiast *Sceny z egzekucji*, sztuka dziejąca się w szesnastowiecznej Wenecji rządzonej przez dożów, to studium relacji artysty i władzy reprezentowanej przez pełnych megalomanii urzędników. Galactia, malarka wynajęta do wykonania wielkiego płótna upamiętniającego bitwę pod Lepanto, zamiast wychwalać za jego pomocą wielkość i heroizm walczących Wenecjan, uprawia własną, niezależną formę sztuki. Na obrazie walka przedstawiona zostaje bez oczekiwanej domieszki heroizmu za to z dużą dawką naturalizmu, odwzorowującego całą brutalność bitwy. Kiedy artystka odmawia przemalowania obrazu zgodnie z sugestiami kardynała i doży, obstając przy założeniu, iż obraz ma przekazywać realia bitwy tak, by patrzący czuli swąd krwi i palonych ciał oraz zatykali uszy, nie mogąc znieść wrzasku mordowanych, wtrącona zostaje do więzienia, a zamówienie otrzymuje malarz mierny i posłuszny woli państwowych urzędników.

Sztuką, która bodaj najlepiej oddaje styl Barkera, odkrywając jednocześnie wynaturzenia władzy oraz zgubne oddziaływanie politycznych i społecznych projektów jest dramat zatytułowany *Brutopia* (2002). Utwór ten w całej pełni ukazuje ironię i przewrotność Barkerowskiego myślenia o władzy, przyświecających jej ideałach oraz o losie obywateli, wciągniętych w bezlitosne tryby politycznych machinacji. Barker przedstawia zmyśloną historię jednej z córek Thomasa Morusa, autora słynnej *Utopii*, która pod wpływem kontaktów z własnym ojcem – opisanego jako typ chłodnego, megalomańskiego tyra – oraz relacji z Henrykiem VIII, ówczesnym królem Anglii, pisze własną wersję utopii. Jej koncepcja idealnego społeczeństwa, jak wskazuje sama nazwa, oparta jest na brutalizmie relacji społecznych. *Brutopia* to zatem utopia à rebours, czyli drwina z wszelkiego rodzaju politycznego marzycielstwa, wszelkich form lewicowego zbawiania świata, lub prawicowej obrony wartości. Barker w swojej krytyce i drwinie z politycznych iluzji sprzedawanych społeczeństwu przez rządzących osiąga prawdziwie diabelską subtelność. Wystarczy powiedzieć, iż nakreślony przez niego portret Morusa przedstawia tego wielkiego myśliciela jako umysł ślepo oddany sztywnym ideom, wiernego racjonalnie i bezwzględnie skonstruowanemu systemowi, który odznacza się nie tylko brutalną pogardą w stosunku do odmiennych postaw, ale przede wszystkim drastyczną ignorancją w kwestii prawdziwych

realiów polityki i życia. Morus pada oczywiście ofiarą własnych imaginacji kompletnie nieprzystających do bezwzględnej logiki i moralnego zepsucia królewskich intryg, a jego córka Cecylia, choć pełna moralnej godności, nie ma żadnych złudzeń na temat świata, ani politycznych systemów i buduje własną koncepcję państwa. Buduje ją w oparciu o własne doświadczenia i obserwacje, a jej utopia na temat brutalności i zepsucia świata nie jest produktem marzycielstwa, a bezpośrednim odbiciem poczynań władzy. Jak wiele kobiet w sztukach Barkera córka Morusa jest obiektem erotycznych zakusów tak rządzących, jak i zwykłych obywateli. W erotycznym pociągu do jej ciała rozpada się królewski autorytet, a także wychodzi na jaw perwersyjność zwykłych obywateli. Tę degradację władzy i społeczeństwa, której Cecylia doświadcza tak silnie, że natychmiast musi przelać ją na karty swojej *Brutopii*, Barker przedstawia między innymi w scenie spotkania z Henrykiem VIII. Cecylia, która właśnie urodziła nieślubne dziecko, ma piersi nabrzmiące mlekiem, odkrywa je więc przed królem, mówiąc „Pij ze mnie”, po czym sama przyciąga jego głowę do swojej piersi. „Obrabuj mnie i splądruj” – za sprawą tych słów następuje ostatecznie zespolenie władzy z ludem, kobiety z mężczyzną, tyрана z poddanym.

Scena ta moim zdaniem stanowi kwintesencję politycznego myślenia Barkera, jego wizji historii oraz relacji władzy do obywatela. Miłość i erotyka mają tu walor ciemnych, atawistycznych mocy, definiujących i kontrolujących jego postaci, odkrywających w nich archetypiczne emocje i cechy. Relacje międzyludzkie oparte są na przemocy, mają coś z podboju nieznannej dziewiczej krainy, są szturmem na mury zamku i obrazują fikcyjność fasadowych zasad demokracji, dobrego smaku, wychowania czy politycznej poprawności. Innymi słowy są kpina z przyzwyczajzeń i oczekiwań przeciętnego widza na temat władzy, wyznawanych przez nią wartości oraz moralnego porządku, który istnieje jakoby obiektywnie i niezależnie od konkretnych jednostek.

Tego rodzaju polityczne, historyczne, czy wręcz historiozoficzne wizje ukazują Barkera jako autora niesłychanie anarchizującego, jako drapieżnego myśliciela politycznego. Ten nonkonformistyczny historiozof i obrazoburczy artysta okazują się jednak w dużej mierze również świadomym i zaangażowanym obywatelem, który nie traci żadnej okazji do zabrania głosu w sprawach publicznych. Warto jednak postawić pytanie, co można powiedzieć o Barkerze dramaturgu? Otóż twierdzę, iż przy całej genialności niektórych koncepcji historyczno-politycznych, z których pokażna część bądź antycypuje, a przynajmniej współgra, z wieloma dyskursami współczesnej nauki i filozofii, jak na przykład ze

wspomnianym już feminizmem, największa siła artystycznego obrazowania tej twórczości leży właśnie w konkretnych scenicznych rozwiązaniach. Innymi słowy w tym, jak Barker ukazuje swoje tezy w relacjach między konkretnymi postaciami, umieszczonymi w konkretnej przestrzeni scenicznej i wyposażonymi w precyzyjnie skomponowany tekst dialogów.

Obok sceny przytoczonej powyżej wiele jest w jego twórczości przykładów ironicznych zderzeń i starć między brutalnie ukazaną ludzką naturą, bądź nieocenzurowaną prawdą życia, a pozami i manierami władzy i publicznie akceptowanych idei albo też ideologii. W *Scenach z egzekucji* malarka pracująca nad obrazem zamówionym przez dożę, pokazana zostaje w chwili szkicowania wypiętej pupy swojego kochanka. Męska pupa jako kluczowy model dla całej kompozycji obrazu tak silnie kontrastuje z patriotyczno-religijnym heroizmem, który w mniemaniu zmawiających urzędników dzieło ma komunikować, że rozbija właśnie patos władzy, ukazując z jednej strony jej głupotę i próżność, z drugiej atawistyczne, libidoidalne żądze faktycznie sterujące „losami świata”. Przykłady tego rodzaju można mnożyć, ponieważ w niemal każdej scenie Barker obnaża ukrytą, nagą strukturę emocji i żądz, pokus i dewiacji, które w jego wizji kontrastują i drwią z oficjalną, wielką i heroiczną wersją zdarzeń zapisaną na kartach historii.

Podsumowując charakterystykę politycznych wizji teatru Barkera, należy podkreślić właśnie ten szczególny rodzaj zaangażowania autora w dyskurs publiczny. Odpowiedzią na pytanie, co wolno artyście teatru powinna chyba być następująca konstatacja – wolno wszystko to, czego nie wolno robić i mówić nikomu innemu. A więc głosić niewiarę we wszelkie rudymenty wiedzy i nauki, moralności i religii. Ukazywać je jako mowę słabeuszy i kłamców. W swoich pismach teoretycznych Barker często powraca do tych motywów. Mówiąc o „żałosnej potrzebie spokoju”, Barker twierdzi, iż „przeszliśmy przez śmierć religii tylko po to, by być teraz świadkami śmierci nauki. Podziwiamy tragedię za jej pogardę w stosunku do tych mitologii, które dają pozorne ukojenie”. Odrzucenie tego rodzaju pewników, samotność człowieka wobec podstawowych, archetypicznych i niekontrolowanych odruchów (jak w scenie z Henrykiem VIII i Cecylią), kształtują ogólne zarysy jego politycznego myślenia. Bo jak twierdzi autor *Zamku* „absolutna wartość śmierci przejawia się w nienawiści, którą żywią do niej demokraci i dyktatorzy – widzą w niej wroga swoich zbiorowych mirażów”. Zadaniem teatru jest natomiast „pochwała ludzkiego zwierzęcia”, czyli właśnie nie wkład w humanizm a „zawieszenie moralności”.

Na zakończenie chciałbym powiedzieć jeszcze o jednym niesłychanie istotnym aspekcie myślenia Barkera. Całą kulturę postrzega on jako swoistą opozycję między tym, co jasne i klarowne, a tym, co mroczne, niezrozumiałe i niejasne. Od samego początku swojej artystycznej działalności Barker pozostaje zdeklarowanym obrońcą mroku i niejasności. Za niezwykle płodną należy uznać koncepcję, w ramach której artysta ten buntuje się przed koniecznością wyjaśniania i tłumaczenia czegokolwiek, uznając współczesnego człowieka za ofiarę epoki naukowego dyskursu. Jedną z największych katastrof naszej kultury upatruje właśnie w przymusie zrozumienia i logicznego dochodzenia do prawdy. Z ironią stwierdza więc, że „w udawanej demokracji istnieje przymus stosowany do żyjącego artysty, nakładający na niego obowiązek bycia zrozumiałym”. Kulturę popularną cechuje natomiast jego zdaniem „nienawiść w stosunku do abstrakcji”. Pracując w ramach kultury popularnej, „artysta, który jest nieprzystępny, okrzyknięty zostanie pozerem lub – to najbardziej ulubione stwierdzenie angielskiej krytyki – uznany za pretensjonalnego”. Całkowita „przystępność” teatru wymaga, żeby „mówić tym samym głosem, nawet jeśli wiele nas dzieli”. Zamiast tych cech kultury Barker proponuje jej przeciwieństwo, czyli niedostępność (*obscurity*). W jego teatrze, jak sam zaznacza, „wzrok i słuch przestają być narzędziami konstruowania znaczenia”. Zdaniem pisarza „nic nie jest tu jasne. Ten teatr nie kontroluje swojego materiału (tak twierdzą niektórzy krytycy), prezentuje treści niestrawne, czasami zdaje się, że nie wie, co robi”.

W kontekście tych uwag, a także niejako nawiązując do tematu trudności w odbiorze sztuk Barkera oraz niemożności pełnego ich rozumowego wyeksplikowania, ciekawie brzmią uwagi Marka Bieńczyka z jego ostatniej książki zatytułowanej, *nomen omen, Przewroczystość*. W tej monografii, a zarazem miejscami poetyckiej apoteozie, tego, co w naszej kulturze właśnie przewroczyste, jasne, widzialne, klarowne i czyste, Bieńczyk szkicuje historię pojęcia przewroczystości jako wciąż nieukończonego i niedopełnionego „projektu nowoczesności” (s. 107). Wszechobecność wszelkich kategorii widzenia, rozumienia i odczuwania Bieńczyk przedstawia zarówno na przykładzie trywialnych obsesji, jak i analiz filozoficznych tekstów (od Rousseau, przez Waltera Benjamina, aż po dwudziestowiecznych filozofów). Pisze zatem tak:

W obcych miastach do obiadów wybierałem restauracje z panoramicznymi szybami, wieczorami zatrzymywałem się przy oświetlonych witrynach [...]. Śmiech

powiedzieć, ale lubiłem klarowane zupy, jedzenie z żelatyną, ryby czy mięsa w galarecie. (s. 13-4) [...] Od paru miesięcy, gdy włączałem do porannej kawy radio, słyszałem poważne, najczęściej niskie głosy mówiące o pełnej przejrzystości jako warunku sprawnego funkcjonowania gospodarki i wymiaru sprawiedliwości. Albo o pełnej przezroczystości działań rządu. Albo o wymogu przejrzystości w podejmowaniu wszelkich decyzji administracyjnych. I w finansowaniu partii politycznych. Albo o akcji zwanej „Przejrzysta Polska”. I o nieskazitelnym, przejrzystym biografiiach. (s. 5)

W tym kontekście nieprzenikniony mrok Barkerowskich wizji z pewnością wiele wyjaśnia.