

Weronika Szczawińska
Wydział Reżyserii Akademia Teatralna,
Instytut Sztuki PAN

***Paradoksy Howarda Barkera:
kobiecość w dramatach „Sceny z egzekucji” i „The Castle”***

Jednym z najistotniejszych aspektów twórczości dramatycznej Howarda Barkera jest szczególna rola, jaką odgrywają w jego tekstach postaci kobiece. Autor *Scen z egzekucji* wydaje się przejawiać wyjątkowe upodobanie do tworzenia wyrazistych, silnych bohaterek, jakich próżno szukać w dramaturgii współczesnej. Wiele z jego sztuk na pierwszy rzut oka stanowi idealną egzemplifikację niektórych postulatów krytyki feministycznej.

Najważniejszym zabiegiem, jakim posługuje się brytyjski twórca jest konsekwentne przesuwanie kobiet w pole władzy, przywracanie im osobnego języka, odrębnych historii. Temat kobiecości jest u Barkera nierozzerwalnie związany z problematyką dominacji i ciała. Ta charakterystyczna triada konstruowana jest jednak w paradoksalny sposób, generuje nieoczywiste sensy. Jest to, być może, jeden z kluczy do całej twórczości Howarda Barkera, programowego „mąciela” i prowokatora, piewcy zbawiennych antagonizmów i społecznych napięć¹. Chciałabym pokrótce zająć się tym tematem, posługując się przykładami zaczerpniętymi z dwóch tekstów: *Scen z egzekucji* oraz *The Castle*.

W kontekście powyższych rozważań warto napomknąć o pewnej strategii pisarskiej, którą Barker często stosuje. Wiele spośród jego dramatów powstało w efekcie „przepisania” (*rewriting*) utworów klasycznych. Wystarczy tu wspomnieć chociażby sztukę *Gertrude – The Cry* (Barkerowska odpowiedź na *Hamleta*) czy też *Women Beware Women* na podstawie tekstu Thomasa Middletona. Przepisywanie już od dłuższego czasu znajduje się w kanonie klasycznych chwytów literackiej dekonstrukcji – warto przywołać na przykład *Leara* Edwarda Bonda. Jest to zabieg szczególnie popularny również w brytyjskiej prozie.

Przepisywanie pozwala na ujawnienie tych mechanizmów społecznych, kulturowych i politycznych, które wydają się „naturalne”. Odślania zapomniane bądź zarzucone tematy, rewiduje kanony, zmienia proporcje. Barker często podejmuje się przepisywania z punktu widzenia bohaterki kobiecej (można tu dorzucić również dramat *Judith and Holofernes*),

¹ Por. Howard Barker, *Arguments for a Theatre*: “We quarrel to love. The audience is divided and goes home disturbed or amazed”, <http://www.thewrestlingschool.co.uk>.

eksponuje problemy, które musiały pozostać ukryte ze względu na specyfikę danej kultury i czasu.

Twórca „teatru katastrofy” przepisuje jednak nie tylko historie, ale również i historię samą. *Sceny z egzekucji* oraz *The Castle* to szczególne fantazje historyczne, które dzieją się – odpowiednio – w wyimaginowanej Wenecji epoki baroku oraz średniowiecznej Anglii. W obydwu tych fantazjach kobiety odgrywają kluczową rolę. Warto przypomnieć tu pokrótce treść omawianych sztuk.

Anna Galactia, bohaterka *Scen z egzekucji*, największa malarka republiki weneckiej, otrzymuje państwowe zamówienie na obraz przedstawiający bitwę pod Lepanto. Artystka - niezależna, pożądana przez wszystkich - to apoteoza wyzwolonej kobiecości. Pozwala sobie na wiele, dominuje nad kochankiem Carpetą, afirmuje swoją seksualność i stoi na czele całego klanu kobiet-artystek. Malarka szybko popada w konflikt z władzą: chce namalować bitwę realistycznie, a więc jako krwawą, groteskową rzeź (np. godzinami studiuje męskie pośladki, aby właściwie oddać widok martwych marynarzy wystających z wody). Takie ujęcie kłóci się naturalnie z interesami Republiki, która pragnie dzieła podkreślającego piękno zwycięskiej Wenecji. Długotrwały konflikt Galactii z Dożą kończy się uwięzieniem artystki. Ta jednak niedługo wydostaje się z więzienia, a dzięki staraniom krytyczki sztuki, Giny Rivery, jej dzieło odnosi oszałamiający sukces.

Akcja *The Castle* rozpoczyna się w momencie, gdy rycerz Stucley powraca po siedmiu latach krucjaty w swoje rodzinne strony. Przywozi ze sobą Kraka, arabskiego architekta-geniusza, który zaprojektować ma dla niego olśniewającą warownię. Stucley, pan na włościach, fantazjuje o powitaniu, jakie zgotuje mu ukochana żona, Ann. Tymczasem powrót niesie ze sobą potężne rozczarowanie: majątek rycerza przekształcony został w niezawisłą wspólnotę kobiet, które żyją w głęboko ekologicznej symbiozie z naturą, wykorzystują starych mężczyzn do prokreacji, wspólnie wychowują dzieci i celebryją swoją zmysłowość. Żona rycerza pozostaje w lesbijskim związku ze Skinner, określaną w dramacie jako wiedźma. Nikt nie chce powrotu dawnego pana, który systematycznie rozpoczyna przywracanie dawnego porządku – inicjuje budowę tytułowego zamku. W wyniku skomplikowanej intrygi, Ann, ciężarna po romansie z Krakiem, popełnia samobójstwo w warowni, z której nie sposób się wydostać. Skinner zostaje surowo ukarana za zabójstwo budowniczego. Tymczasem Stucley (w wyniku zaistniałej sytuacji) zaczął powątpiewać w prawo, którego bronił przez siedem lat wyprawy krzyżowej. Pilnie studiuje więc Biblię i odkrywa, że z Pisma wyrugowano całkowicie cielesność Chrystusa. Rycerz, wraz z heretyckim księdzem, postanawiają ustanowić Kościół Chrystusa Kochanka, w wierzeniach

którego kluczową rolę odgrywałby związek Jezusa i Marii Magdaleny (Jezus wyrzeka się swojej falliczności na rzecz łona Magdaleny), a nowymi elementami komunii stałyby się ciało, mleko i nasienie. Ostatnie sceny dramatu ukazują nam wiedźmę Skinner, której – pomimo oporu – narzucana jest rola przywódczyni nowej kongregacji.

Barkerowskie bohaterki rysowane są w ostrej opozycji wobec społeczno-politycznego porządku, historii i prawa. Występują przeciwko temu, co po Joyce'owsku określić można jako „te wielkie słowa, które czynią nas tak nieszczęśliwymi”². Buntują się (jak Galactia) przeciwko mityzującym narracjom; poszukują (jak kobiety z *The Castle*) alternatywnych wzorów kultury. Dążą do odsłonięcia i unicestwienia mechanizmów opresji, które generuje społeczeństwo oparte na męskim porządku. Chcą przedstawić swoją opowieść. Najlepiej ujmuje to Skinner, wiedźma:

„Na początku był rządca i obaliliśmy rządcę. A potem był Bóg i obaliliśmy Boga. A w końcu był fiut i jego również obaliliśmy. Wyzwoliliśmy ziemię, wyzwoliliśmy religię, wyzwoliliśmy ciało. I wspiełyśmy się na to wzgórze, stanęłyśmy razem, nagie jak pierwotna kobieca grupa, uprawiałyśmy ziemię, aby jeść, a nie handlować, przyjazne trzodzie, którą doityśmy, ale nie zarzynałyśmy nigdy [...], zmieniłyśmy pańszczyźnianą stodołę w szpital i ODKRYŁYŚMY PIEKNO CIPY dotąd wstydlivej i ukrywanej, jej rozkoszną bezkształtność, jej zupełnie cudowny kolor, to, co oni bezczęścili albo czcili jedynie ignorancko [...]”³.

Barker wykorzystuje postaci z kanonu feministycznej antropologii, literatury, krytyki. Przedstawia mądrą wiedźmę (Skinner), wielką malarzkę, o której prawdopodobnie zapomniała późniejsza historia sztuki (Galactia, wzorowana podobno na postaci Artemisii Gentileschi), wenecką intelektualistkę (Gina Rivera), kobietę, która ponownie odkryła dla siebie własne ciało (Ann) etc. Kobieta jest tu wiecznym innym. Opowiada się po stronie prawdy, której nośnikiem bywa zazwyczaj ciało; jest po stronie tego, co nieujarzmione, niezafalszowane ideologią, systemem czy chociażby artystyczną konwencją.

Nic w tym odkrywczego – wszystkie powyższe sformułowania stały się nieomal truizmem. Literatura brytyjska już dawno przetrwała takie tematy i już u zarania emancypacyjnego pisarstwa wydała arcydzieła gatunku (choćby *Własny pokój* Virginii Woolf). Howard Barker używa jednak zdobyczy feminizmu w sposób paradoksalny. Pisze wspaniałe role dla wybitnych aktorek (w prapremierowym słuchowisku *Scen z egzekucji*

² James Joyce, *Ulisses*, przeł. Maciej Słomczyński, PIW, Warszawa 1969, s. 36.

³ Howard Barker, *The Castle*, John Calder: London 1985, s. 6.

partię Galactii odtwarzała sama Glenda Jackson), przywraca kobietom ich miejsce na scenie, wyrzywa ze skansenu konwencjonalnych ról, wyraziście szkicuje zależności władzy etc. Nie byłby jednak sobą, gdyby poprzestał jedynie na tym. Nagromadzenie klisz związanych z kobiecym przepisywaniem historii (ciało przeciw fallogocentrycznemu prawu i językowi, zrewidowana historia sztuki, przesunięcie kobiet w pole władzy etc.) służy mu do prezentacji rozpoznania o znacznie szerszym zasięgu.

Przede wszystkim, należy zwrócić uwagę na fakt, że kontestujące bohaterki ponoszą klęskę. Tak można interpretować zakończenie *Scen z egzekucji*: oszałamiający sukces dzieła Galactii oznacza wciągnięcie obrazu w pole dyskursu innego co prawda niż polityczny, ale równie silnego. Realizm obrazu wenejanki pozostanie niezauważony, ponieważ ludzie fascynują się nim z innych powodów. Utopia angielskich kobiet z *The Castle* kończy się groteskowym ustanowieniem nowej władzy, która radośnie nakazuje: „Niechże nastaną kobiece czasy”⁴.

Porządek władzy, porządek prawa jest u Barkera fundowany w oparciu o dyskurs ciała. Żywiół materialno-cielesny nie spełnia tu swojej subwersywnej funkcji. Brytyjski autor podejmuje rozważania nad możliwością zmysłowej transgresji jedynie w ironicznym kontekście. Barkerowi blisko jest do ujęcia biopolitycznego: wszelka władza jest sprawowana poprzez ciało, a iluzja jego wyzwolenia pomaga jedynie w ukonstytuowaniu się równie silnych mechanizmów nadzorczych. Dramaturg umiejscawia swoje zmysłowe bohaterki w samym centrum wydarzeń jedynie po to, żeby pokazać, jak historia zatacza koło: każdy akt buntu powoduje powstanie nowego systemu, który podporządkowuje sobie i określa znaczenia. Nie bez znaczenia jest fakt, że w zakończeniu *The Castle* Skinner desperacko usiłuje przypomnieć sobie i innym czasy sprzed nastania jakiegokolwiek władzy.

Jeśli przyjmie się taką perspektywę, to można stwierdzić, iż *Sceny z egzekucji* i *The Castle* to teksty pisane przeciwko całej kulturze (a nie w obronie kobiecej kultury i historii alternatywnej). Mówiąc szerzej: przeciwko całemu porządkowi symbolicznemu. Barker nie jest jednak pisarzem niewinnie naiwnym, nie przedstawia utopijnych rozwiązań, mnoży komplikacje i paradoksy.

Barker wykorzystuje swoje bohaterki, aby zilustrować ten niekończący się proceder reprodukcji porządku. Porządku, dodajmy, coraz bardziej absurdałnego. W *Scenach z egzekucji* polityka wypierana jest przez estetyczną kontemplację (a więc system oparty na odmiennych zasadach, ale i tak umożliwiający uzasadnioną ucieczkę przed realizmem

⁴ *Ibidem*, s. 42.

Galactii). *The Castle* kończy absurdalne uwielbienie kobiecych wierzeń, obrządków i cielesności, które posłuży do przywrócenia centralnej, ocalającej przed chaosem władzy. *Sceny z egzekucji* i *The Castle* to w istocie historie nieudanej (bo niemożliwej) ucieczki przed – mówiąc po lacanowsku – Wielkim Innym. Warto w tym kontekście przywołać słowa Renaty Salecl, słoweńskiej filozofki kultury:

„Postmodernistyczny podmiot nie akceptuje już instytucjonalnej władzy ani władzy społecznej, mającej decydować o jego/jej tożsamości. Jednak w procesie uwalniania się podmiotu spod władzy Wielkiego Innego, można zaobserwować też złość i rozczarowanie. Wydaje się więc, że problem nie polega na tym, że współczesny człowiek uświadamia sobie nieobecność Wielkiego Innego i szachrajską naturę władzy, ale że Wielki Inny istnieje, aczkolwiek w pewnym sensie zdradził człowieka. Dlatego coraz częściej społeczne rytuały instytucjonalne stają się farsą. Jednak wyzwolenie się podmiotu spod władzy można także postrzegać jako wybór, do którego podmiot został zmuszony gdy uznał wagę władzy”⁵.

Słowa Salecl wydają się dobrze odzwierciedlać problemy, które analizuje Howard Barker. Subwersywne, rewolucyjne przesłanie jego bohaterek, opisane bez (jak się zdaje) mizoginicznej ironii, prowadzi do powstania coraz bardziej szalonych (i pustych) form dominacji. Gorzkie antyutopie brytyjskiego dramaturga nie zostawiają zbyt wiele nadziei. Ale nie taki jest cel jego paradoksalnego teatru.

⁵ Renata Salecl, *Body Art.: Histeria czy perwersja*, <http://magazynsztuki.pl/>.