

Histeria Gruszeńki

AUTOR: MATEUSZ KANABRODZKI

Zmagania ze sobą, wewnętrzne zapasy w całej swojej fizyczności, które prowadzi ze sobą Gruszeńka, są jej sposobem i techniką autorefleksji, jedyną możliwością zdobycia upragnionej samowiedzy.

1.

■ Autorski teatr Jolanty Juskiewicz prezentowany pod szyldem Kropka Theater od dwudziestu pięciu lat dryfuje niesiony podskórnymi prądami wzbudzonymi przez kolejne fale polskiej emigracji od jednej przystani do drugiej, nigdzie nie osiedlając się na stałe, jako że sam mógł posłużyć za dom, ale wszędzie pozostawiając wyraźny ślad w wyobraźni publiczności.

Jako jedna z pływających wysp, ten ruchomy ogród sztuki posiadający swoje określone współrzędne w odkrytym przez Eugenia Barbę archipelagu Trzeciego Teatru (w którym przynależność do zawodowego cechu nie stoi w sprzeczności ze skłonnością do społecznego eksperymentu), przez wszystkie te lata dostarczał przykładu, jak nie sprzeniewierzyć się marzeniu o życiu wiedzionym na własnych zasadach.

Patrząc na całą drogę twórczą artystki, rozciągającą się na wiele lat do tyłu, zadałem sobie pytanie, czy można postąpić w taki sposób, jak Konstanty Stanisławski podchodził do sztuki aktorskiej, kiedy postulował odnajdywanie „głównego nurtu działania”, „zasady naczelnej” roli w ramach świata przedstawionego wyrażonego środkami artystycznymi.

Z wielu powodów mój wybór padł na *Gruszeńkę*, spektakl, który nabrał kształtów już na samym początku drogi artystycznej Juskiewicz, jeszcze we wrocławskiej szkole teatralnej, na drugim czy nawet pierwszym roku, z okazji przygotowań do któregoś z egzaminów aktorskich. Potem niejako rozpoczął przedsięwzięcie, które następnie przerodziło się i zinstytucjonalizowało czy „zjolantyzowało” w Kropka Theater w Australii, we współpracy z australijskim reżyserem Rodneyem Fisherem. Współudział Fishera przy *Gruszeńce* uczynił go swego rodzaju akuszerem tej postaci, a co za tym idzie, całego późniejszego teatru Jolanty. Dalej ten spektakl był pokazywany przy różnych okazjach podczas objazdów po Polsce. W końcu doszło do współpracy z Kamilą Kamińską, co zaowocowało nową wersją przedstawienia, tym razem pod tytułem *Kobiety Karamazow*, z sukcesami prezentowanego w kraju i za granicą.

2.

Postać Gruszeńki doskonale oddaje wszystkie tak dogłębnie i sugestywnie zanalizowane przez Michaiła Bachtina cechy poetyki twórczości Fiodora Dostojewskiego. Czytelnik widzi ją jako osobę miotającą się między skrajnymi opiniami o sobie, które zarówno przychodzą z zewnątrz, by następnie zostać uwewnętrzniane, jak i rodzą się w głębi

sumienia, aby natychmiast zostać odrzucone jako mylne, nietrafione, nieadekwatne. Wchodzą jednym uchem, wychodzą drugim, nic niemal po sobie nie pozostawiając, uruchamiają jednak nieustającą pracę służącą samorefleksji.

„Podła jestem czy niepodła, pobiegnę do niego czy nie pobiegnę”¹ – zastanawia się na głos, jakby rozmawiała sama ze sobą. „Wszystko przebaczyła, o wszystkim zapomniała i tylko płacze! Krzywdziciel jej wrócił, wzywa ją, a ona wszystko mu przebacza i śpieszy ku niemu w radości”. A może wcale nie przebaczyła. Może chwyci za nóż i uderzy?

Zmagania ze sobą, wewnętrzne zapasy w całej swojej fizyczności, które prowadzi ze sobą Gruszeńka, są jej sposobem i techniką autorefleksji, jedyną możliwością zdobycia upragnionej samowiedzy. Ogniskując na sobie wielość punktów widzenia, może uchodzić za swoją własną hermeneutkę jako byt cudownie polifoniczny i polichromatyczny – żeby skorzystać z analogii muzycznych i malarskich. Demonstruje, że człowiek nie jest wartością ściśle mierzalną, napisaną kodem binarnym, jakąś sztuczną inteligencją, *artificial stupidity*, lecz cechuje go raczej funkcja falowa, której superpozycja załamuje się dopiero za sprawą obserwacji, gdy informacja o niej dotrze do odbiorcy.

Cytując Bachtina: „Autentyczne życie osobowości zaczyna się tam właśnie, gdzie człowiek wychodzi poza to wszystko, w czym jest bytem urzeczowionym, dającym się podejrzeć, zdefiniować i z góry przewidzieć”².

W ujęciu Bachtinowskim cały wysiłek Dostojewskiego zmierzał do ukazania człowieka jako głosu pośród innych głosów artykułowanych przez niekonsekwentne w swoim zachowaniu, pełne wewnętrznych sprzeczności, rozszczepione, polifonicznie rozgadane postaci.

„Z moich oczu wyzierają cudze oczy”³ – oto co chce nam powiedzieć Gruszeńka w świetle tej poetyki.

Forma teatralna wybrana przez Jolantę Juskiewicz przynajmniej na pierwszym rzut oka znacząco ogranicza charakterystyczną dla powieściowej dostojewszczyzny wielogłosowość. Polifonia w monodramie musi być zredukowana do homofonii, co najwyżej monodii. Klarowne w swej linii melodycznej spektakle, takie jak *Gruszeńka*, mają fakturę pieśni solowych, jak renesansowe madrygały, motety, recytatywy, francuskie *air de cour*, pieśni trubadurów i trubadurek (jeśli takie istniały).

Na scenie nie ma też najważniejszego dla Agrafiley arbitra, w którego oczach chce się przeglądać. Jej mistrza – Aloszy. Nie ma komu usiąść na kolanach, objąć go za szyję, położyć mu głowę na ramieniu. Nie ma kogo połknąć, schrupać – jak sama mówi – ani zbawić.



fol. Gerald Clarkson © Jolanta Juszkiewicz

Gruszeńska, Sydney [1997]

Nie ma, a jakby jest, ponieważ to do niego przede wszystkim się zwraca, od niego oczekuje wyjawienia wykładni siebie, rozstrzygnięcia, kim jest.

Sytuacja społeczno-komunikacyjna, w której czynnik inicjujący ustanawia instancję mistrza, w literaturze psychoanalitycznej nazywa się dyskursem historycznym.

3.

W dyskursie historyczki inicjatorem, agensem jest rozdarty podmiot. Zwraca się ku swojemu mistrzowi, aby wyjaśnił mu swoje rozdarcie i cierpienie. Ten, odpowiadając na wyzwanie, czerpie przyjemność z zajmowanej pozycji jako ktoś, w kim pokładana jest nadzieja na rozwią-

zanie dramatu. Wsluchuje się z niekłamaną rozkoszą w przypisany mu znacznik pana, reprezentujący podmiot dla innych znaczników składających się na uniwersum symboliczne. Wykorzystując swoje możliwości, uruchamia cały aparat wiedzy, plątaninę znaczników, które rozgałęziają się w nieskończoność. Wiedza, jaka w ten sposób się formułuje, rozrasta się w ukryciu. Sama okrywa się tajemnicą. Sugeruje głębię, która jest tylko swoistą maską niewiedzy. Jest to wiedza nieświadoma, a zarazem dotycząca nieświadomości. Nie przynosi niczego więcej niż wiedza psychoanalityczna, która, historycznie rzecz ujmując, poczęła się właśnie z badań nad histerią. Zawiera nadwyżkę rokoszy niepoddającej się symbolizacji, ujawniającej się w szlochu, nagłych wybuchach śmiechu, skurczach i spazmach ciała. Jest taka, bo to jedyna

wiedza, jaką histeryczka może zdobyć sama o sobie i o przyczynach swego pełnego cierpienia rozdarcia. Jest to zatem wiedza o niewiedzy. Jedyna wykładnia, jaką przynosi, to wykładnia o niemożliwości wykładni. Jako taka oczywiście nie może przynieść satysfakcji ani zaspokojenia pragnienia realizacji imperatywu poznawczego. Prawda o rozdartym podmiocie zawsze leży gdzie indziej. Prowadzi to histeryczkę do ponownego zwrócenia się w stronę mistrza, dzięki czemu cały proces rozpoczyna się od nowa.

Można porównać podmiot histeryczny do sfinksy z mitu o Edypie. Jedna i druga jest enigmatyczną hybrydą, chimerą, w której zapisana jest połowiczność rysująca się w języku i ciele. Wymachując sztandarem swojego cierpienia, histeryczka niczym sfinksa jest zagadką, enigmą, wypowiada się półsłówkami i czmycha zaraz po podaniu rozwiązania, które tak czy owak prowadzi do zguby.

„Ona” na swój sposób rzuca „mu” wyzwanie, wyzywa go na pojedynek, domaga się – ale i odmawia – wiedzy o sobie. Pozostaje mu jednak całkowicie oddana, w takim zakresie, w jakim zaświadcza o pozycji przysługującej temu, któremu wymyka się jako obiekt pragnienia, „agalma” Sokratesa, jego najcenniejszy przedmiot-przymiot.

„Popatrz lepiej na nią – zwraca się Alosza do Rakitina – widzisz, jak ona mnie oszczędziła? Szedłem tu, aby znaleźć złą duszę – ciągnęło

Gruszeńka przybiera swoje histeryczne pozy i zmierza do wiedzy, oferując siebie jako najbardziej wartościowy przedmiot, cenny drobiazg, *le bijou*, zmuszając do generowania czegoś ponad to, co już przyswojone.

mnie właśnie do tego, ponieważ byłem podły i zły, a znalazłem siostrę prawdziwą, znalazłem skarb – duszę kochającą...”

Gruszeńka przybiera swoje histeryczne pozy i zmierza do wiedzy, oferując siebie jako najbardziej wartościowy przedmiot, cenny drobiazg, *le bijou*, zmuszając do generowania czegoś ponad to, co już przyswojone, ale z drugiej strony jej zabiegi doprowadzają wiedzę do granic możliwości poznania, demonstrują, że wiedza nie pokrywa się z prawdą, którą rzekomo ma wyrażać. Oderwana od prawdy wiedza nie jest w stanie objaśnić historii, a jednak te dwa aspekty są ze sobą ściśle powiązane: niepowodzenie wiedzy nieustannie napędza zagadkę, a tym samym produkcję samej wiedzy.

Gruszeńka chce, żeby ten, do którego się zwraca, wiedział, że język wykoleja się w obliczu ogromu tego wszystkiego, co ona jako kobieta jest w stanie ujawnić ze swego nieogarniętego cierpienia pomieszanego z rozkoszą (*jouissance*). Może tylko własną krzywdę kocha, a nie polskiego krzywdziciela? Ale nie ta kwestia jest najistotniejsza dla histeryczki, bardziej istotne jest to, że ktoś, kto podaje się za jej sprawą za mistrza, wiedzącego, pana wiedzy, wie, jak nieodzownym elementem ta kobieta staje się dla dyskursu. Bo jako enigma-agalma jest kobietą upadłą, dyskursem o upadku i upadkiem dyskursu, którego zdradliwy grunt zawsze zdąży się gdzieś załamać pod stopami, w najbardziej – wydawałoby się – pewnym miejscu.

Tak mówi o Aloszy narrator *Braci Karamazow*: „Ta kobieta, ta »straszna« kobieta nie tylko nie budziła w nim takiego lęku, jaki odczuwał względem każdej innej kobiety, lecz wręcz przeciwnie, ta kobieta, której lękał się najbardziej, która siedziała teraz na jego kolanach i obejmowała go, obudziła w nim inne, nieoczekiwane i osobliwe uczucie, uczucie jakiejś niezwyklej, ogromnej i czystej ciekawości, pozbawione wszelkiej domieszki strachu, dawnego przerażenia – oto co było najważniejsze i dziwiło go mimo woli”.

W dyskursie teatralnym prowadzonym przez Jolantę Juszkiewicz jedyną właściwą odpowiedzią, jaką znajduje Alosza w obliczu zagadki, którą uosabia Gruszeńka-Agalma-Agrafiena, jest milczenie. Brak jego odpowiedzi uwydatnia konstytucyjny brak w korpusie dyskursu mistrza, który dostarcza mu językowych narzędzi, żeby odnosić się do siebie z miejsca przypisanego Innemu. W tym sensie Alosza jest tylko umieszczonym wewnątrz świata przedstawionego *porte-parole* widza – słuchacza i adresata dyskursu. Milczenie Aloszy jest milczeniem dokonywanym w imieniu milczenia zasiadającego na widowni odbiorcy. To do niego de facto zwraca się Gruszeńka za pośrednictwem swego orędownika. To do widza nie przestaje stroić swoich histerycznych i histrionicznych min, podmieniając swoje nastroje niczym suknie wyciągnięte z posażnej skrzyni. Raz mówiąc z tkliwą słodyczą, raz obryzgując wszystkich jadem, jak jakaś wściekła bestia. To znów odgrywając małą dziewczynkę za pomocą zdrobniałych, zmanierowanych gestów. W końcu jest Gruszeńką, nie Agrypiną, co najwyżej Agrafią, Gruszą. Kiedy indziej wzbudza zaufanie dobroduszną prostotą, nijak nieprzystającą do co rusz targających ją napadów gniewu, erupcji rozpaczy, niespełnionych nadziei, buzujących namiętności.

To widza Gruszeńka czyni swoim mistrzem, domagając się od niego interpretacji, a od tego jest już tylko krok do uczynienia go analitykiem, który w obliczu wyzwania, jakie rzuca mu w twarz, musi stać się analizantem, przedmiotem własnej samoanalizy.

Swego czasu w rozmowie z Jolantą zapytałem, czy biorąc pod uwagę histeryczne i histrioniczne cechy tej postaci, nie można by czasem uznać jej za atrakcyjny dla niej model aktorstwa, wzorzec dla jej jednoosobowego teatru. Gwałtownie zaprzeczyła. „W żadnym razie! Zupełnie nie!”. Po chwili zastanowienia dodała (cytuję z pewną dozą niedokładności): „To stało się dopiero przy okazji *Desdemony*. Zrozumiałam wtedy, jaką moc mam nad publicznością. Pamiętam dokładnie ten spektakl, to uczucie, że mogę posunąć się nawet za daleko, oni należą do mnie, w taką histerię mogę wpaść. Wtedy byłam już bardziej dojrzała i świadoma swoich technik teatralnych. W związku z Gruszeńką może też miało to miejsce, ale podświadomie, w sposób zupełnie niezamierzony, instynktowny”.

Jeśli sprawy rzeczywiście tak się miały, to szukając najbardziej adekwatnych imion dla jednoosobowego uniwersum teatralnego, którym rozporządza Juszkiewicz, jej teatralnego dyskursu, można wymienić jednym tchem: *Trubadurka*, *Histeryczka*, *Agrafiena*, *Agalma*, *Jolanta*... ■

Prezentowany artykuł posłużył za podstawę wystąpienia w panelu dyskusyjnym na benefisie Kropka Theater w Instytucie Teatralnym w dniu 22 października 2022 roku.

1 ■ Cytaty z *Braci Karamazow* w przekładzie Aleksandra Wata.

2 ■ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 90.

3 ■ M. Bachtin, *Człowiek przed lustrem*, [notatka z 1943 roku], tłum. P. Pietrzak, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom I, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 399.