

SOREISAI. WOKÓŁ TAŃCZĄCYCH KRAŻĄ DUCHY

Rozmowa Moniki Balińskiej z Jadwigą Rodowicz-Czechowską
o polsko-japońskich *Dziadach*

„Chcemy przeprowadzić swego rodzaju Zaduszki *Dziadów* Grotowskiego, lecz w duchu buntowniczym – nie słuchając Guślarza, niweczając rytuał i podważając hierarchię”. To fragment opisu spektaklu w Pani reżyserii – remiksu *Dziadów* Grotowskiego w opolskim Teatrze Laboratorium 13 Rzędów. Po latach podejmuje Pani ten sam tekst, konfrontując romantyzm z tradycją japońską. W jaki sposób przez ten czas zmienił się Pani stosunek do *Dziadów*?

Mój stosunek do *Dziadów* jest jak czytanie *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta – zanurzam się w żywioł słowa i odcyfrowuję postaci, które cechuje „migotanie”, bo żadna nie ma w sobie stałości ani ciągłości, lecz pokazuje się dzięki odsłanianym twarzom. Główny bohater bywa Upiorem, Pustelnikiem, Gustawem z części IV, Gustawem z części III, Konradem, tajemniczym podróżnikiem po Rosji w *Ustępie*. Dziewczyna jest Zosią, Dziewicą, wspomnianą Marylą... Każda postać ma swoje ważne miejsce, a w dodatku twarze – podobnie jak u kobiet z Prousta – są przedłużeniem krajobrazu i częścią pory roku,

ich głos ma brzmienie różne, w zależności od frazy muzycznej, którą dla nich wybrał Mickiewicz. Tak i ja – zanurzam się w czytanie poprzez różne czasy, krajobrazy, wydarzenia osobiste i społeczne. *Dziady* Mickiewicza są zaledwie wytyczoną przez niego strukturą stworzoną z woli widzenia dwu światów obok siebie, poprzez użycie haseł, zawołań, zniknięć i pojawień się duchów. Część obrzędowa *Dziadów* to nie tyle tekst dramatu, ile szkic nocy z duchami, o których nie wiemy nic poza schematami ich zachowania na ziemi.

Każda jesień i zima przynosi mi nowe odczytanie tego scenariusza spotkania żywych ze zmarłymi, bo już teraz co roku ktoś znajomy odchodzi poza barierę wiecznej nieruchomości i rozpadu ciała, a epizod Złego Pana, Dziewczyny i Józia z Rózią można widzieć co wiosną i co jesienią inaczej. *Dziady* są dla mnie obszarem i dziedziną, zawsze to podkreślam, niewiadomości i niepewności, chwiejności, a nie skończonym dziełem literackim, które należy interpretować i inscenizować – znajdować dla nich nową muzykę, przestrzeń, światło. Kto to jest – duchy lekkie? A może to duchy

zwierząt, ptaków, świetlików? Co jakiś czas „przykładam oko i ucho” do *Dziadów* i widzę ułamki scen, słyszę nowe brzmienia, a postaci ulegają rekonfiguracji, ku której skłania i którą ułatwia prościutka rama konstrukcyjna. Jestem tu winna wyjaśnienia, że mówię cały czas o tym scenariuszu, który powstał na kanwie części II i IV, bez części III poza Wielką Improvizacją. Bo podczas gdy te dwie części zanurzone są całkowicie w przestrzeni na styku żywych oraz duchów, to część III jest po prostu silnym protestem politycznym osadzonym w realiach polskich ziem pod zaborem rosyjskim.

Jaką funkcję pełnią postaci kobiece w *Dziadach* polsko-japońskich/Soreisai/祖靈際?

Samo pytanie o funkcję kobiety w *Dziadach* czy w jakimkolwiek wydarzeniu artystycznym zmusza do refleksji, czemu widzimy ją jako wyodrębnioną od funkcji mężczyzny. Jeśli umiemy postawić świadomie to pytanie, odpowiedź nie będzie trudna. Pytanie o kobiety w tym wszystkim to ważne pytanie, bo odpowiadając na nie, zaczynamy się zastanawiać, dlaczego, chociaż

to właśnie one dbają o groby bliskich i pamiętają o wszelkich rocznicach, urodzinach, imieninach, w uroczystościach upamiętniających poległych rolę kierownika ceremonii sprawuje zawsze mężczyzna. To kobiety obmywały zwłoki, organizowały czuwanie, stypę. Nie znam żadnej rodziny, w której mężczyzna zajmuje się przypominaniem o rocznicach rodzinnych. Podam też inny przykład – chodzi o apel poległych, czyli ceremonial państwowy z asystą wojskową. Ja ten ceremonial uważam za znamienity dla polskiej wrażliwości „działycznej”, mający cechy niezwykle archaiczne. Jest on praktykowany nie tylko w Polsce, ale u nas splata się z mnóstwem nie do końca sformułowanych potrzeb żywych wobec zmarłych. W apelu poległych przywołuje się z imienia i nazwiska nieżyjące już osoby – poległych w jakiejś sprawie. Ponieważ nie mogą odpowiedzieć, w ich imieniu odpowiada chórem jednostka wojskowa: na przykład „Chwała bohaterom”. Proszę sobie wyobrazić, że to zawsze mężczyzna występuje jako ten, który wywołuje duchy po imieniu, a nie kobieta, która też jest wówczas obecna. Nawet kiedy przywołuje się nazwy całkowicie kobiecych jednostek wojennych czy sanitarnych, woła je mężczyzna – „stańcie do apelu!”. Oczywiście wiem, że powstanie tego ceremonialu to czasy nowoczesności i budowania wzorców państwowych uroczystości na wzór rzymski czy grecki, z ich mowami pogrzebowymi. Lecz mimo to sprawa jest ciekawa, prawda? Jeśli ginęły nasze siostry, to może lepiej, by je wołała siostra, córka, wnuczka? Może to

kobiety powinny wyprawiać dusze w zaświaty, skoro muszą dbać o rodzone przez siebie dzieci, dla których robi się miejsce? W naszej cywilizacji tak się ustaliło, że ceremoniałem i protokołem zawiaduje mężczyzna, co nietrudno zrozumieć, wzięwszy pod uwagę patriarchalną genzę państwa (*ojczyzna*). *Dziady* to Mickiewicz i męski, romantyczny rys świata. Lecz czy to prawda intuicji? Części obrzędowe, dające ramę całemu dziełu – tak to widzę – są niesłuchanie „żeńskie” dzięki szczególnie wilgotnemu i ciemnemu klimatowi oraz rytmowi prostych śpiewek wiejskich. W przypadku pieśni zebranych przez „Gardzienice” na przestrzeni tych lat, w których w nich byłam, dziewięć na dziesięć zebraliśmy od kobiet, a w młodych grupach muzyki tradycyjnej więcej jest mężczyzn-instrumentalistów i kobiet-śpiewaczek. Tak więc postawiłam na kobiety.

Co skłoniło Panią do reinterpretacji akurat tego tekstu romantycznego z perspektywy japońskiej myśli teatrologicznej?

Jest to kwestia całkiem podstawowa. Ja w Japonii spędziłam łącznie piętnaście lat. Oprócz trzęsienia ziemi i tsunami nie doznałam tam niczego poza dobrem: przyjaźnią, lojalnością, gościnnością, rzetelnością, powagą. Czy to ma wpływ na teatr, jaki mnie intryguje? Ma taki wpływ. W Japonii, w teatrze *nō*, który poznałam najlepiej, dramaturgia i jej punkt szczytowy umieszczony jest nie w odkryciu i rozwiązaniu konfliktu, w który zamieszany jest bohater, lecz w obnażeniu jego skrytej tożsamości. Przemiana i ujawnienie

spełniają się poprzez swoisty jego upadek i dzięki niemu. Ten schemat wspólny jest teatrowi *nō* i późniejszemu kabuki. Skryty charakter bohatera wiąże się z jego misją, która ma cechy heroicznego zrywu, ale która zarazem niszczy go. To jest niesłuchanie podobne do zasady „teatru transformacji”, o którym w stosunku do tradycji polskiej pisze na przykład Dariusz Kosiński. Niszczony jest doczesne życie, ale „zaszczepiana” są wola i czyn, mające w przyszłości dać rezultat nieoczekiwany i zba wienny. W takim ujęciu widać – w przypadku Polski – wpływ nauczania o ziarnie, które musi obumrzeć w ziemi (rozpaść się), aby z niego wyrosło życie i przebiło się do światła, a w przypadku Japonii ideę oczyszczającego czynu ostatecznego – ofiarnej śmierci. To oscylowanie akcji wokół prawdy o bohaterze fascynuje widza japońskiego. W japońskim teatrze, do chwili przejęcia wzorców z zachodniego dramatu mieszczańskiego, poszukiwanie tożsamości bohatera, definiowanie i ogląd naoczny jego aktu zwracały uwagę widzów. Mamy w kabuki wiele przykładów na płynny i zmienny charakter postaci, zwłaszcza gdy jedna osoba przechodzi przez wiele wcieleń pokazanych na scenie. Dopiero ta „całość” kompozycji, jakim jest bohater, przemawia do widza.

Co oznacza *Soreisai* zawarte w tytule spektaklu?

Soreisai to jest słowo japońskie zbudowane z trzech chińskich ideogramów: *so* pisze się jak „przodek”, *rei* pisze się jak „duch” i *sai* pisze się jak „święto”, czyli całe słowo znaczy „Święto

Dusz Przodków”. Takiego słowa użył tłumacz *Dziadów* wileńsko-kowieńskich na język japoński, Tokimasa Sekiguchi.

Dziady to historia szczególnie osadzona w ludowości. Czy polska obyczajowość ma coś wspólnego z japońską?

Lecz co mamy rozumieć pod ludowością? Ludu nie ma już, ludowość zachowywana jest dzięki dotacjom regionalnym i centralnym. Starzy muzycyści uczą kunsztu głównie fascynatów z miast, wielkich miast na ogół. Odradza się za to ruch domów tańca i to jest wspaniałe. W Japonii dzieje się podobnie, wieś się wyludnia i wymiera, ale wszędzie jeszcze obyczaj tanecznego święta zmarłych – Obon – trwa. Nasze Zaduszki i chodzenie na cmentarze, nie mówiąc już o akcjach kolektki pieniężnej na Powązkach i w innych miejscach, właściwie nie mają już nic wspólnego z ludowością. Na Święto Zmarłych cmentarze świecą się i barwią kwiatami od najmniejszej wsi po największe konglomeracje miejskie.

Z ludowością niektórzy próbują wiązać akcje masowego stawiania zniczy na chodnikach po śmierci ważnej osoby czy wielu ważnych osób, nazywając stawiających te znicze i modlących się ciemnogrodem czy sekta sterowaną przez Kościół lub z dowódczego punktu przy jednej z warszawskich ulic, co kompletnie zaciemnia sprawę. Tymczasem wystarczy sobie przypomnieć, że ludzie stawiają znicze przy szosach, przejazdach kolejowych, tam, gdzie zginął ktoś w wypadku. Nie mówię już nawet

o zniczach pod ambasadami państw, w których to państwach zginęli niewinnie ludzie. Czy jedno stawianie zniczy nazwiemy cywilizowanym, europejskim i solidarnościowym, a drugie zabobonnym i zacofanym?

Konieczność zebrania się razem, by być nadal z tymi, których już nie ma, wspólna jest wielu i stanowi niezwykle przejaw człowieczeństwa w jego wspólnocie.

A co w *Dziadach* jest w ogóle atrakcyjnego? Wydaje mi się, że najistotniejsze jest pozostawanie, trwanie, działanie w obszarze poza płcią i zarazem poza rozpoznaniem złudnej jedności rzeczy i jej nazwy, a także materialnego trwania życia. Proust opisał taką chwilę w trakcie wybudzania się ze snu, kiedy zaledwie odzyskujemy świadomość „ja” i ani nie wiemy gdzie, ani kim jesteśmy, nawet czy jesteśmy kobietą, czy mężczyzną. Ten stan prawdopodobnie znajduje się także w miejscu zaraz po przekroczeniu granicy śmierci: miękki, szary, niejasny. Jedynym znanym nam żywiołem, który nas w tę sferę prowadzi wprost, jest żywa muzyka.

Element potańcówki przed spektaklem, budowanie wspólnoty z widzami i ludowy śpiew to powrót do tradycji „Gardzienic”?

Świetne pytanie, dziękuję. Oczywiście pamiętam doskonale moją pracę i dziesięć lat życia z „Gardzienicami” w Gardzienicach, gdzie żyłam ogromnie intensywnie i z pełnym oddaniem. Stworzyłam dwie role kobiece, w *Gustach* i *Żywocie protopopa Awwakuma*, współprowadziłam ważne sympozjum w 1987 roku – teraz nazywa się

to w dokumentach tego teatru „konsultacją naukową”, co mnie śmieszy. Tam odmalowałam i przystosowałam do życia dwie chałupy wynajęte w stanie kompletnego zapuszczenia przez mieszkańców wsi, tudzież jedną komórkę przylegającą wprost do obory, w której, gdy nam właściciele wymówili wynajem poprzedniej chałupy, mieszkaliśmy z Tomaszem przez ścianę z krową. Pamiętam walenie tej krowy łbem o ścianę, gdy karmiłam dziecko, i gnojne muchy, których nie sposób było wygnać. W Gardzienicach składałam słowa Mickiewicza do muzyki ze wsi, tam komponowałam własną melodię do *Widzenia* Mickiewicza czy też fragmentów *Pana Tadeusza* („O roku ów...”). Do Gardzienic ściągnęłam mistrza noh, Kanze Hideo. Wraz z „Gardzienicami” podczas pracy i wypraw po nierównych drogach rozklekotałam swój pierwszy samochód – małego fiata. Stamtąd na skutek skandalicznej namiętności, a potem takich jej skutków jak uporczywe i bezwzględne nękanie – teraz nazywa się to mobbingiem i można się na to skarżyć – musiałam się ewakuować, aby nie stracić zupełnie zdrowia tak fizycznego, jak psychicznego. Dla mnie nie ma czegoś takiego jak tradycja „Gardzienic”, to „Gardzienice” trzeba pytać o ich tradycję, zwłaszcza że samo pojęcie jest neologizmem XIX-wiecznego państwa narodowego. Choć wiem, co to jest dziedzictwo, to ja w żadne tradycje nie wierzę, one są tworzone dla potrzeb tych środowisk, których trwanie zależy od podtrzymania, niekoniecznie własnej, tradycji. Wiedza, owszem, istnieje

i jest przekazywalna, lecz musi się odnawiać w każdym pokoleniu na nowo i za nową cenę, więc jest dziedzictwem, ale czy się stanie tradycją, tego nie wiemy.

Doskonale pamiętam odkrywanie żywiołu Zgromadzenia, tak to nazywaliśmy, ludzi ze wsi i nas – grających, śpiewających, tańczących, wędrujących w upale czy przenikliwym zimnie, w rytmie i wśród zapachów wszystkich pór roku; to jest kluczowe, ta pamięć we mnie. Ale ten pierwotny żywioł w Gardzienicach zginął; nie tylko dlatego że przynależał do szczególnego czasu w Polsce, lecz też również dlatego że duch wzbudzony w biedzie życia i szalonej odwadze młodości, która nie ma nic, a chce prawdy, niestety ginie w luksusie i zbytku zbudowanego z rozmachem olbrzymiego terytorium „praktyk teatralnych”. Więc ja do tradycji potańcówki odwołuję się, ale już nie przez „Gardzienice”, lecz poprzez to i dzięki temu, co robią w kolejnym pokoleniu – drugim, a i trzecim w stosunku do okresu pionierskiego – dziewczyny i chłopcy, kobiety i mężczyźni, na własną rękę organizujący potańcówki wiejsko-miejskie i szukający starych wiejskich muzykantów. To jest coś, co może „Gardzienice” wzbudzały, choć musimy oddać zasługi tym wszystkim, którzy muzykę tak zwaną ludową zbierali i wskrzesili ruch potańcówkowy, tworząc ten „neo-kolbergowski” fenomen w polskiej kulturze. Teraz to na nich wspiera się fundament odtworzonej tradycji, jeśli koniecznie trzeba użyć tego XIX-wiecznego pojęcia. Ja te moje *Dziady* odnalazłam – jeszcze jako fantom – kilka lat temu, gdy po

raz pierwszy zobaczyłam, jak podczas warsztatu tańca prowadzonego przez Janusza Prusinowskiego, Piotra Piszczatowskiego i Piotra Zgorzelskiego w Radziejowicach, wokół tańczących dosłownie krążą duchy. Te duchy były wyprostowane, nieme – to się zbliżały do tańczących, to się od nich oddalały, prowokowały zabieranych do tańca do nagłego uśmiechu, do śmielszego gestu wobec partnera, potem się wycofywały. Stałam i uczyłam się. Była w tym ich przejawieniu cudowna godność. Nie było tam na twarzach groteskowych i sztucznych min, zadęcia się, brutalizacji ani estetyzacji rodem z pism „dla pań”, która jest mi wyjątkowo niemila w teatrze.

Jak na spektakl zareagowała japońska publiczność? Czy tam też udało się zaaranżować współpracę z widzami?

Poczucie wspólnoty z widzami może się przydarzać, ale ja nie o to zabiegam, ważniejsze jest raczej, aby to widzowie mieli ze sobą poczucie wspólnoty, a nie czuli się jako zbiorowisko ludzi zupełnie sobie obcych, niewidzących siebie wzajemnie, jak to jest, gdy w metrze wszyscy patrzą w ekran telefonu. Dlatego lubię tę potańcówkową część naszych *Dziadów*, kiedy ludzie śmieją się do siebie i cieszą z muzyki, a Guślarza-Wodzireja mają za swojego wodza wszystkich, muzyków mając za przewodników.

Japończycy niechętnie reagują na fizyczną bliskość aktora, o ile nie odbywa się to podczas wiejskich świąt i w przestrzeni otwartej. Ale bardzo żywo reagovali na muzykę i ten całościowy

utwór muzyczno-dramatyczny, byli zafascynowani kobiecymi postaciami i ich siłą. We wszystkich miejscach, gdzie graliśmy, widownia była przepelniona. Widzowie w świątyni Saitokuji w Tokio to były w dużej mierze osoby ze środowiska animującego tradycyjną kulturę przedmieść, skupionego wokół tej świątyni znanej z artystycznych inicjatyw. Wprost czuliśmy żywość ich reakcji na własnej skórze. Śmiali się i plakali, zadawali pytania na spotkaniu po spektaklu; pytali o wizerunki ofiar samospaleń, chcieli znać treść wszystkich pieśni. Pytali o znaczenie liry korbowej, o użycie fletu, na którym Jacek Hałas improwizował muzykę do tańca *nō* Kanji Shimizu. Podobnie w Kioto, gdzie doświadczyliśmy niezwyklej bliskości aktorów i widzów, wynikającej z rozmiarów tej świątynki oraz udziału w spektaklu mnicha – właściciela tejże Tokushōji, który w kluczowym momencie otworzył przepierzenie, za którym stał posąg Buddy. Wrażenie, że wspólnie świętujemy popołudnie z duszami zlatującymi się z całego Kioto do nas, było wprost oszałamiające.

W latach 90. wielu badaczy i obserwatorów polskiej kultury ogłaszało koniec paradygmatu romantycznego. Wydaje się jednak, że Polakom w czasach transformacji nie udało się zbudować żadnego alternatywnego, nowoczesnego mitu narodowego. Czy może być to jeden z powodów rezonansu romantyzmu, który obserwujemy dzisiaj, ćwierć wieku później? Jaki inny paradygmat mógłby gwarantować utrzymywanie naszej tożsamości narodowej?

Zastanawiam się, co może oznaczać ten przepowiadany koniec paradygmatu romantycznego. Jeśli miałyby oznaczać zupełną klęskę interpretacji mesjanicznej dziejów Polski, to oczywiście pełna zgoda, ale przecież dopełnieniem i faktycznym społecznym końcem tej interpretacji był zryw solidarnościowy i pokojowe przemiany w Polsce, plus pojawienie się, wchodzącego teraz w wiek czterdziestolatków, pokolenia JPII. Te wydarzenia kończą żywotność mesjanistycznej interpretacji, co pozostawałoby w zgodzie z teorią końca historii Fukuyamy. Jednak Fukuyama mylił się, gdyż historia toczy się nadal, kryzysy polityczne i wojny czy wynurzenie się na nowo idei imperialnych to fakty, a kresem historii wydaje się nam teraz kres cywilizacji równoległy do śmierci planety.

Ja nie jestem pewna, czy konieczne jest tworzenie nowoczesnego mitu narodowego. Z jednej strony mit jest starszy niż historia, a na pewno starszy niż naród. Mity organizują naszą wyobraźnię, napędzają działania, ale mitu nie da się sztucznie stworzyć. Z pewnością warto wzmacniać poczucie wspólnoty i likwidować wykluczenie, ale czy do tego potrzebny jest jakiś mit? Nie sądzę. Z drugiej strony teatr wydaje się idealnym miejscem do penetrowania obszaru mitu w nas, przyglądania się jego formom i składowym. Do naszego mitu z pewnością należy obraz unicestwienia i odrodzenia. Ale czy to tylko polskie? Nie. Tylko że sięgając do obrazów unicestwienia i odrodzenia, mówimy językiem znaczącym dla bardzo wielu grup

społecznych, „narodów” – jeśli ktoś tak woli. Powiedziałabym może, że jedynym mitem prawdziwie nowoczesnym jest zdolność do pamięci i jej odtwarzania, mówienia o niej, sama zdolność narracji pamięciowej. Ta zdolność tkwić może u podstaw kreacji w teatrze.

Jest Pani nie tylko specjalistką w zakresie japonistyki, lecz także dyplomacji i polityki. Czy na podstawie wieloletniej obserwacji i doświadczenia tych dziedzin życia społecznego może Pani ocenić skuteczność kodu romantycznego w debacie publicznej?

Moje doświadczenie dyplomatyczne to trzynaście lat na placówce w Japonii i kilka lat w tak zwanej centrali, czyli ministerstwie w Warszawie. Kod romantyczny jest niezwykle skuteczny i zaskakująco atrakcyjny, czytelny w dialogu z praktycznie każdą kulturą mniejszości. Co to jednak może oznaczać w rozmowie „politycznej”? To może oznaczać przede wszystkim mówienie o tym, czego zatarcie i zniszczenie utworzyło stabilną większość i jej system. To może oznaczać oczywiście upomnienie się o kobiety. Odnowa romantyczna oznacza dla mnie wyłowienie wszelkich motywów nazwanych przez kobietę, której nie dane było działać tak, by im nadać formę.

Upominanie się o mniejszość, o przegrywających, tych, którzy są spychani na margines, samo w sobie ma charakter zrywu romantycznego. Nie mamy tu wiele miejsca na rozważenie tej jakże ważnej kwestii, ale to jedno trzeba sobie powiedzieć: wszędzie, gdzie czujemy parcie na sumieniu poczucia krzywdy gdzieś przez

kogoś doznawanej, gdzie się utożsamiamy z „mniejszym”, gdzie się pojawia instynkt obrony, mało tego, gdzie z założenia przyjmujemy pozycję niewiedzy połączonej z wolą działania, jest romantyzm. Kod romantyczny był i jest całkiem czytelny, jeśli nie wręcz atrakcyjny. Jest to kod działania, a nie analizy, jest to kod ruchu po spirali, a więc zagarniającego łukiem nowe pole, następnie wycofującego się nieco na pozycję słabości i ponownie prącego naprzód, do następnej przeszkody. Fantazmat romantyczny był fantazmatem stwórczym w polityce w czasach absolutnej nierównowagi sił.

Romantyzm w Polsce ukształtował się jako bunt przeciw pasywnemu, monarchicznemu, totalizującemu systemowi władzy obcych imperiów, które miały ogromną wyższość cywilizacyjną nad Polakami w ich większości, lecz nie posiadały klucza do kultury polskiej, niezależnej tam, gdzie była oparta na obyczaju i katolicyzmie, a także tam, gdzie rodził się ferment społeczny.

I w teatrze ferment romantyczny to jedyny ożywczy ferment. Romantycy dali odpór „encyklopedycznemu” porządkowaniu rzeczywistości według reguł rozumowania. Jednak rozum nie dyktuje postępowania, tylko je nazywa, a działanie poprzedza zazwyczaj analizę. A dlaczego? Bo intelekt jest funkcją rozumu. W teatrze najbardziej fascynuje mnie to, że działanie i akt poprzedzają obraz. Obraz musi być wynikiem działania, a nie odwrotnie.

Czy powszechność fantazmatu romantycznego może nieść za sobą niebezpieczeństwo łatwej manipulacji życiem zbiorowym?

Fantazmat romantyczny należy do świata i wyobraźni męskiej. To jest męska fantazja o zbawieniu poprzez powrót do uroczyska zwanego historią, skąd bohater ma wywieść wybrańców ku wolności, do której wróciwszy, wszyscy zostaną odnowieni. Fantazmat romantyczny wynikał z uwikłania w historię, a jego rodowód wywodzi się z niemieckiej filozofii idealistycznej. Dlatego jest fantazmatem. To jest fantazmat bardzo aktywny: zobaczmy choćby, jak się odzywa w najnowszym filmie Romana Polańskiego, *Oficer i szpieg*. Oto samotny bohater – Picquart – czyni wszystko, by ratować nieznanego sobie bliżej Dreyfusa skazanego w zaklamanej procesie. Ma przeciw sobie cały system, sprzymierzeńców spotyka niejako w katakumbach politycznego życia Paryża. Jego bohater został uwięziony w romantycznych zaiste warunkach – na skalistej wyspie, gdzieś na oceanie, zakuty w samotnej celi, skąd ma widok na ocean i niebo. Picquart jest typowym bohaterem romantycznym, a film powstał – bagatela – w drugiej dekadzie XXI wieku. Każdy praktycznie film hollywoodzki o samotnym bohaterze walczącym „dla sprawy” opiera się na fantazmacie romantycznym.

Co ciekawe, on poszukuje zagubionej w historii kobiecości. W kulturze polskiej zniewolonego społeczeństwa, upokorzonego utratą politycznej podmiotowości, ideał – nawet jeśli nie mesjaniistyczny – był odkupieńczy. I jak każdy taki twór łatwo się staje narzędziem manipulacji, a nawet automanipulacji. Człowiek tak na swój własny temat fantazjuje,

że zatracą poczucie proporcji. Najsilniej i najboleśniej ten fantazmat spełnia się w akcie samospalenia. Nawet jeśli były wśród samospalonych kobiety, to sam pomysł był męski. Jestem niemal pewna, że ten fantazmat ma swój początek – podobnie jak męskie rytuały przejścia – w tęsknocie do kompletnego przewartościowania ciała, do odrodzenia go dzięki zniszczeniu, którego z kolei kobieta doświadcza, rodząc, czyli ulegając deformacji – w ciąży deformują się jej uroda i kształt ciała, ciąży „obciąża” kobietę – i pęknięciu, by „wydalić” z ciała inne ciało. Przez pewien akt samounicestwienia ona przechodzi więc szczególną inicjację, znikając jako „ja”, a występując jako „my”. Stąd też wnioskuję, że zwłaszcza dla kobiety fantazmat romantyczny jest szczególnie szkodliwy. Jeśli pozycja kobiety w jakikolwiek istotny sposób ma się zmienić, to musi zupełnie się uwolnić od fantazmatu romantycznego, w którym odgrywa rolę służebną. Kobieta nie jest podmiotem, jest obiektem w fantazmacie romantycznym. Kalka „kobiecości” nałożona na Naturę wydaje mi się szczególnie szkodliwa, nieprawdziwa. Obalenie fantazmatu romantycznego uważam za powinność świadomości kobiecej.

Czy Pani zdaniem w powstających dzisiaj tekstach kultury, niewykorzystujących bezpośrednio dorobku romantyków, można odnaleźć wyobraźnię romantyczną?

Wrażliwość ekokrytyczna jest prawdopodobnie pochodną fantazmatu romantycznego, a przecież ma w sobie coś bardzo ożywczego,

bo zdejmując z centrum wydarzeń człowieka, a stawia w nim byty roślinne i zwierzęce. Te jednak nie mają mowy – co robić? Ja tego nie wiem, ale to można badać. Także na scenie.

Z kolei wręcz melodramatyczny powrót wyobraźni romantycznej widzę w niektórych przedstawieniach teatralnych, tam, gdzie epatuje się egzotyzmem, fantazją historyczną, budowaniem postaci na koturnach historycznych i w historycznych kostiumach, efektem dioramy, gdzie fałszuje się głos aktora przez natarczywe nagłośnienie. Epatowanie efektem – to wyobraźnia romantyczna; a więc echo, a więc rzutowanie zbliżenia twarzy aktora na ekran, a więc nagłośnienie szeptu skierowanego do mikroportu, a brzęącego w głośnikach – wszystko to jest pochodną wyobraźni romantycznej, która nakazuje nieco widza postraszyć i omamić.

Wrażliwość i wyobraźnia romantyczna mogą być jednak poddane rewizji. A jak? Najprościej – gdy zamienimy w tekście rodzaj męski na żeński, zmienimy mężczyznę w kobietę i kiedy otworzymy przestrzeń i czas na „stawanie się zwierzęciem”, ale nie jako jednostka, tylko jako zbiorowość. Czyż nie wspaniale piszą o tym Deleuze i Guattari? Tylko wówczas odnajdziemy coś zupełnie nowego, w teatrze i w życiu.