

„W WASZYCH RĘKACH TERAZ LOS WASZ” – ELEMENTY PERSWAZJI W SPEKTAKLU W IMIĘ JAKUBA S. MONIKI STRZĘPKI I PAWŁA DEMIRSKIEGO

KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
katarzyna.golos.uksw@gmail.com

Relacja między twórcami spektaklu teatralnego a widzami ma szczególnie charakter. Nadawca i odbiorca w pewnym sensie konfrontują się ze sobą – twórcy mają możliwość sprawdzenia odbioru ich dzieła, a widzowie, będący pod presją wspólnoty przestrzennej z artystami, zostają silnie zmotywowani do tego, aby przenieść się w świat wydarzeń scenicznych. Bycie odbiorcą spektaklu to bycie bezpośrednim uczestnikiem wydarzenia, intelektualnie w nie zaangażowanym¹. Według Richarda Demarcy’ego – socjologa teatru, który o komunikacji myślał z punktu widzenia semiotyki – na uczestników spektaklu składa się grupa nadawców i odbiorców, którą łatwo wpisać w popularny schemat komunikacyjny. Jego zdaniem teatr jest wszechświatem znaczeń, sztuką kodu. Widz wie, że przez różne systemy dekoracji, tworzywa, materii, kolorów, gestów twórcy wysyłają mu różnorodne informacje, które należy dokładnie odkodować². Powołując się na Brechta, Demarcy twierdzi, że taki typ odbioru – który prowadzi od odczytania znaków przez lekturę po właściwą interpretację – wyostrza intelektualną recepcję i sprawia, że widz zaczyna uczestniczyć w wydarzeniu teatralnym we właściwy, czynny sposób. Według badacza, zaletą tego typu odbioru jest maksymalne

¹ Zob. E. Fischer-Lichte, *Wspólnota*, [w:] eadem, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Warszawa 2008.

² A. Kijowski, *Wspólnota sceniczna*, [w:] idem, *Chwył teatralny*, Kraków 1982, s. 124-127.

otwarcie dzieła na społeczeństwo poprzez obciążenie go, to jest: spektaklu, kontekstami społeczno-kulturowymi³.

Komunikacja w teatrze polega nie na samym obrazowaniu myśli i idei, ale na ich odtwarzaniu, odgrywaniu. Narzędzia, którymi dysponuje teatr, umożliwiają nie tylko stworzenie widowiska katartycznego, mającego swoje źródło w literaturze, ale również pozwalają skonstruować tekst kultury uwikłany przede wszystkim ideologicznie, którego głównym zadaniem stanie się nie tyle przeżycie estetyczne czy doświadczenie metafizyczne, ile promowanie postaw, sposobów myślenia, krytyka zastanej rzeczywistości i „przeszczepianie” widzowi jakichś treści. Przekaz teatralny z uwagi na bezpośrednie oddziaływanie na odbiorcę różnorodnie wpływa na widza; może pełnić funkcję przekonującą, agitacyjną (pobudzającą), nakłaniającą. Komunikacja teatralna między widzem a twórcami nigdy nie będzie symetrycznym przekazem informacji. Co innego – jak mówi Patrice Pavis – jeśli mamy do czynienia z komunikacją jako środkiem oddziaływania.

Teatr jest sztuką społeczną ze względu na treść przedstawienia, traktującą o pewnych społecznych realiach, oraz z uwagi na swoją materię – wydarzeniowość. Teatr jest polityczny – w szerokim rozumieniu tego słowa – poprzez swoją tematykę, w mniejszym lub większym stopniu dotyczącą między innymi sytuacji społecznej epoki, o której traktuje tekst, opisywanej przez niego walki o władzę lub życia poszczególnych klas społecznych. Sztuka teatru jest również polityczna ze względu na specyfikę „opowiadania” pewnych historii w konkretnym czasie, tworzenia spektakli, które są „lustrem” dla obecnej sytuacji społecznej i politycznej⁴.

W niniejszym tekście będę posługiwać się pojęciem teatru politycznego rozumianym wąsko – jako rodzaj sztuki, który programowo stawia sobie za cel zwycięstwo pewnej ideologii, a swymi przedstawieniami włącza się w działania polityczne mające do tego celu doprowadzić⁵.

Tego typu teatr ma swoje źródło w transformacji, która nastąpiła u schyłku XIX wieku, kiedy to – jak pisze Erwin Piscator – skrzyżowały się dwie siły: proletariats i literatura. To skrzyżowanie stało się przyczynkiem

³ Ibidem.

⁴ M. Jeziński, *Dlaczego teatr jest polityczny?*, [w:] *Sztuka i polityka*, red. M. Jeziński, B. Brodzińska-Mirowska, Ł. Wojtkowski, Toruń 2013 s. 12-21.

⁵ E. Piscator, *Teatr polityczny*, tłum. R. Szydłowski, Warszawa 1983, s. 42.

do powstania naturalizmu i narodzenia się na gruncie widowisk teatru ludowego⁶. Zanim jednak spektakle polityczne stały się głosami w dyskusji, były przedstawieniami agitacyjnymi, propagandowymi, promującymi nową ideologię, stanowiły oręż partii lewicowych w walce o władzę. Najważniejszym przedstawicielem twórczości tego typu był wspomniany Piscator. Podczas jego spektakli prezentowano programy polityczne konkretnych stronnictw; wyśmiewano postać „burżuja”, propagując jednocześnie poglądy „proletariusza”⁷. Założony w 1920 roku teatr polityczny Piscatora miał za zadanie „dążyć do prostoty wyrazu i konstrukcji, by osiągnąć jasne, jednoznaczne oddziaływanie na odczucia robotniczej publiczności”⁸. W tym czasie – na gruncie polskim – twórcą teatru społecznie zaangażowanego był przede wszystkim Leon Schiller. Reżyser poruszał w swoich spektaklach tematy wykluczenia, bezrobocia, biedy, strajków i nastrojów rewolucyjnych, atakował mieszczański gust i zapowiadał rewolucję, określając swoją sztukę mianem *Zeittheater* – „teatru czasu”⁹.

Teatr politycznie zaangażowany rozwijał się przez cały XX wiek, przybierając różne formy i dotykając wielu sfer życia społecznego. Przemiany społeczno-gospodarcze XX i XXI wieku wpłynęły na pojawienie się nowych pól problemowych, które opracowuje sztuka zaangażowana. Jak twierdzi Piotr Sztarbowski, powołując się na Alaina Badiou¹⁰, rzeczywistość kapitalistyczna opiera się na wolnorynkowych obietnicach nieskończonych możliwości, jakie stoją przed ludźmi w każdej dziedzinie życia¹¹. W związku z tym, zadaniem współczesnej sztuki zaangażowanej powinno być obnażanie iluzorycznego charakteru postulowanych przez kapitalizm wszechobecných możliwości oraz nakreślanie kierunków zmian systemowych. Badacz przywołuje również rozważania Claire Bishop, która – krytykując koncepcję

⁶ Ibidem.

⁷ R. Szydłowski, *Droga Piscatora*, [w:] E. Piscator, op. cit., s. 7-15.

⁸ Ibidem.

⁹ R. Pawłowski, *Zeittheater. Reaktywacja*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65, s. 66-74.

¹⁰ Zob. A. Badiou, *Fifteen Theses on Contemporary Art*, <http://www.lacan.com/issue22.php> [dostęp: 21.12.18].

¹¹ P. Sztarbowski, *Jak się wtrąca skutecznie, a nie retorycznie?*, [w:] *Nowy teatr nie(po)rozumienia*, red. D. Kosiński, Szczecin 2016, s. 91-93.

„estetyki relacyjnej” Nicolasa Bourriauda – zakładała, że zadaniem sztuki powinno być odsłanianie realnych, często ukrytych konfliktów społecznych, aby je przepracować, wywołać spór wokół tematów zapalnych i kontrowersyjnych, ponieważ tylko wtedy możliwe jest zbudowanie prawdziwej wspólnoty twórcy z widzem. Taki model sztuki zaangażowanej pozwala twórcom na wejście w społeczne spory, zapewnia społeczny oddźwięk, który umożliwia wyjście poza krąg „artystycznego getta”¹².

We współczesnym polskim teatrze mamy do czynienia z powrotem twórczości zaangażowanej w różnych formach: od teatru reportażowego, teatru faktu (względnie obiektywnego i nieokreślającego jakichś konkretnych idei, a jedynie traktującego o bieżących wydarzeniach), po teatr mocno politycznie zaangażowany. Wciąż jednak istnieje pewnego rodzaju uprzedzenie, brak zaufania do tego typu spektakli; zarzuca się im propagandowość i politykierstwo¹³. Zarówno spektakle polityczne, jak i „gazetowe”, które bardziej niż manifestowaniem ideologii zajmują się przede wszystkim scenicznym relacjonowaniem współczesności za pomocą narzędzi sztuki, reagują na przemiany społeczne i wydarzenia polityczne, komentują je. W obu przypadkach zadaniem teatru społecznie zaangażowanego jest wpływanie – w mniejszym lub większym stopniu – na postawę odbiorcy.

Monika Strzępka i Paweł Demirski – teatralny tandem tworzący antykapitalistyczne i antyneoliberalne spektakle – wpisują się w zmodyfikowany przez Claire Bishop model „estetyki relacyjnej”¹⁴. Nie mają na celu manipulowania odbiorcą; starają się raczej „sprzedać” swój punkt widzenia, przekonać do słuszności argumentów oraz pobudzić do krytycznej oceny rzeczywistości, ale – co istotne – nie czynią tego w sposób zamaskowany. Teatr tego rodzaju nie używa zatem perswazji w rozumieniu zaproponowanym przez

¹² Ibidem.

¹³ O zjawisku tym pisał Paweł Mościcki w książce *Polityka teatru. Eseje o sztuce zaangażowanej* (Warszawa 2008). Wydaje się jednak, że w przeciągu dziesięciu lat od wydania tej publikacji zaszły pewne zmiany, o czym świadczy coraz większa liczba spektakli zaangażowanych.

¹⁴ Zob. C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015.

Stanisława Barańczaka¹⁵, której celem miałyby być „przemycanie” treści, a nie komunikowanie ich wprost. Stosowany tu rodzaj perswazji możemy raczej połączyć z definicją autorstwa Witolda Marciszewskiego i Mirosława Korolki, zdaniem których „perswazja to przede wszystkim oddziaływanie na ludzkie tworzywo po to, by otrzymać określony rezultat; wytworzyć wewnętrzny stan zwany przekonaniem”¹⁶. Warstwa ideowa zawarta w spektaklach Strzępki i Demirskiego jest głosem w dyskusji; niemniej jednak jest to głos, który nie przyjmuje sprzeciwu, nie przystępuje do dialogu w celu dojścia do konsensusu. Jeśli już, to raczej „przychodzi do widza” ze swoją prawdą. Zdaniem jednego z twórców spektaklu *W imię Jakuba S.*, teatr powinien być forum spraw publicznych: „Teatr ma szanse wypowiadać się politycznie i stawać po którejś ze stron. [...] Wydaje mi się, że to jest w porządku o tyle, o ile nie jestem po stronie władzy, o ile teatr nie wspiera dominującego języka”¹⁷.

Spektakl *W imię Jakuba S.* rozgrywa się w dwóch przenikających się płaszczyznach czasowych. Jedna z nich obejmuje okres rabacji galicyjskiej – od 18 lutego 1846 roku (kiedy to starosta tarnowski Joseph Breinl wykorzystuje konflikt chłopów i szlachty, przyzwalając na chłopski bunt, aby tym samym powstrzymać powstańcze nastroje ziemiaństwa) do dnia zniesienia pańszczyzny. Druga zaś to karykaturalnie przedstawione święta Bożego Narodzenia obchodzone w 2012 roku. W warstwie współczesnej przedstawiona zostaje rodzina „zaadaptowana” ze *Śmierci komiwojżera* Arthura Millera. Są tu: Willy – sprzedawca, jego żona Linda, synowie Biff i Happy oraz Howard Wagner – szef Willy’ego. Podobnie jak w dramacie Millera, ukazana zostaje rodzina bezskutecznie aspirująca do klasowego awansu. Ciężka, niewolnicza wręcz praca zamiast zysku przynosi długi i frustrację. W spektaklu polskich twórców przodkiem rodziny Lomanów jest Jakub Szela – zapijaczony duch przeszłości, przypominający o rabacji jako o rzezi, która przyniosła chłopom wolność pod względem ekonomicznym.

¹⁵ S. Barańczak, *Słowo. Perswazja. Kultura masowa*, [w:] idem, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze popularnej i masowej*, Wrocław 2017, s. 226-238.

¹⁶ M. Korolko, *Pojęcie perswazji*, [w:] idem, *Sztuka retoryki*, Warszawa 1990, s. 28-29.

¹⁷ W. Wojciechowski, *Muzeum Hańby Narodowej. Rozmowa z Pawłem Demirskim*, „Notatnik Teatralny” 2007, nr 44-45, s. 70.

Od tej wolności ucieka się teraz dobrowolnie, podpisując umowy kredytowe. Lomanowie sami osadzają się we współczesnej pańszczyźnie, ponieważ jest im w niej wygodnie:

HAPPY

Ale judzi

gdzie ja bym tam chłop prosty rewolucyję robił

gdzieś na majdańcu w namiocie marzyć

kiedy zimno jest

jesce mom na piec na drewno

w ciepłym posiedze sobie

we wannie¹⁸.

Wygoda jest jednak pozorna. Życie i praca nastawione są wyłącznie na spłatę kredytu i zdobycie posad mogących zapewnić postaciom odpowiedni status społeczny. Groteskowy obraz pogoni za „szczęściem na kredyt” powiązany jest z niemożnością spełnienia, dorównania lepszym, bogatszym:

BIFF

proszę cię ja już nie mogę

ja pozrywałem wszystkie kontakty towarzyskie z ludźmi którzy mają mieszkania

nie wchodzę do tych mieszkań bo im zazdrozczę

oczywiście jednocześnie mając ich w głębokiej pogardzie [...]¹⁹.

Strzępka i Demirski portretują społeczeństwo polskie osadzone w kapitalizmie, nieradzące sobie z tą – już przecież nie tak nową – rzeczywistością społeczno-gospodarczą. Obraz ten przywodzi na myśl koncepcję Borisa Budena dotyczącą „dzieci komunizmu”, według której figura małoletniości nie do końca jest metaforą, ponieważ dojście do dojrzałości obywatelskiej, do funkcjonowania w realiach demokracji, stanowi w przypadku krajów postkomunistycznych „konstrukcję z niczego”. Społeczeństwo demokratyczne w Europie Wschodniej budowane jest bez wzorców, a co za tym

¹⁸ P. Demirski, *W imię Jakuba S.*, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny, Warszawa 2011, s. 3.

¹⁹ Ibidem, s. 2.

idzie – zostaje pozbawione społecznej świadomości²⁰. Demokracja, z którą mamy do czynienia – w ujęciu polskich twórców – nie jest wolnością, ale kolejną postacią niewoli – niewolą kapitału. Kapitalizm w dobie neoliberalnej destabilizacji stosunków pracy nie tyle skupia się – jak to było uprzednio – na konsumowaniu, ile manipuluje pragnieniami stałej pracy, osadzenia się w posiadaniu²¹. Jak zaznacza Łucja Iwanczewska, niemożność tego osadzenia powoduje agresję, gniew. Kapitalizm w wersji neoliberalnej buduje wspólnotę niezadowolonych i tworzy nowe klasy, które wypracowują w danych przestrzeniach społecznych wspólne modele odczuwania i sądenia, pragnienia i konsumowania. Najważniejszą zasadą tego typu wspólnoty jest afektywna zasada niezadowolenia. To walka klas afektywnych, działających wobec jakiejś sytuacji, generujących wspólne odczucie, w ramach którego jakaś większość może się zjednoczyć. Nie mamy do czynienia – jak podkreśla badaczka – ze wspólnotą zbudowaną na dialogu, ale z jednością, której podstawę stanowi wykluczenie, będące przyczynkiem do niezadowolenia²². W spektaklu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego są to przedstawiciele klasy średniej – tej części społeczeństwa, która nie stała się beneficjentem zmian po 1989 roku. Nie chodzi o wygenerowany przez kapitalizm nowy rodzaj biedy, ale o wytworzenie społeczności, która nie odnajduje się w kapitalizmie. Nie dlatego, że nie ma co jeść, ale dlatego, że nie jest w stanie być na tyle samodzielna, aby spełniać pragnienia wygenerowane przez kapitalizm w wersji neoliberalnej.

Mamy więc – zdaniem twórców – klasę wygranych i przegranych, którzy tworzą klasę niezadowolonych²³. Demirski w swoim dramacie krytykuje system kapitalistyczny, funkcjonujący dzięki długom kredytobiorców. Do tej „pańszczyzny” nikt nikogo nie zmusza, istnieje ona dzięki rozbudzeniu marzeń o równych szansach na bogacenie się. Strzępka i Demirski pokazują,

²⁰ B. Buden, *Sfera przejścia. O końcu postkomunizmu*, tłum. M. Sutkowski, Warszawa 2012.

²¹ F. Lordon, *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*, tłum. M. Kowalska, M. Kozłowski, Warszawa 2012.

²² Ł. Iwanczewska, *Balcerowicz musi odejść – W imię Jakuba S.*, wykład z cyklu „Partycypacje, emancypacje, transformacje. Teatr intelektualnej wspólnoty” (Instytut Teatralny 2015 r.).

²³ Ibidem.

że równość ta jest pozorna. Jak mówi Grzegorz Niziołek, autor *W imię Jakuba* S. demaskuje wszelkie sojusze między neoliberalnym systemem a wspólnotą narodową pokrzywdzonych²⁴. Wspólnota ta z kolei, aspirując do awansu, wypiera ze świadomości swoje chłopskie korzenie i chętnie przyznaje się do „arystokratycznej wersji swojej historii”:

JAKUB SZELA

Żal mi tych ludzi, co krążą po nieswojej opowieści i nieswoje święta pańskie mają. [...] Tych ludzi z ubrań z radością wyrwanych z przecen, którzy w nowym mieście muszą się uczyć mody, zachowania i jedzenia pałeczkami, i poznawać nowe słowa, i starać się jakoś wyrwać sobie kawałek swojego miejsca, którzy noszą papierowe kubki ze Starbucksa, żeby poczuć się lepiej! Znam was. Z domów katolickich, którzy przy telewizorze patrzą na siebie w przyszłości, żeby dorównać całej imitującej Europie tanią imitacją elity [...]. Znam was! Co, was nie znam? Więc chodź tak, patrzę, że nie będzie tu pomnika dla nich, dla nas²⁵.

Teatralny protest twórców spektaklu jest więc nie tylko manifestacją antyneoliberalnych przekonań. Reżyserka i dramaturg zadają w spektaklu niezwykle ważne pytanie o korzenie i prywatne historie większości Polaków. Stwarzają wrażenie wspólnoty z widzami poprzez wpisanie w fabułę swoich *alter ego* – młodego małżeństwa, którego pragnienia koncentrują się na „doskoczeniu” do poziomu życia beneficjentów nowego systemu. Chcą wziąć kredyt na ogromne mieszkanie i podróżować do Egiptu, potwornie wstydząc się chłopskiego pochodzenia, o którym wciąż przypomina obecny na scenie niechlubny, zapijaczony i agresywny przodek – Jakub Szela. Artyści mówią więc: „My i wy to właśnie ta uciśniona klasa, spadkobiercy Jakuba Szeli, i tak jak on musimy zacząć działać. Nasza i wasza przeszłość to polski chłop, odrabiający pańszczyznę, w związku z czym wpisanie na listę święt narodowych rocznicy zniesienia pańszczyzny jest w pełni uzasadnione. To nasza historia”²⁶. Twórcy wykonują elementarny i kluczowy dla sztuki krytycznej gest ujawnienia własnych uwikłań (w tym wypadku – klasowych),

²⁴ G. Niziołek, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 256-264.

²⁵ P. Demirski, op. cit., s. 25.

²⁶ M. Kościelniak, *Czego nie robimy*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 51, s. 87.

co wzbudza zaufanie widzów, zbliża ich do sceny²⁷. Aktorzy Strzępki nie tylko odgrywają między sobą role przedstawicieli klasy pokrzywdzonej, komunikując poglądy o klasowym podziale, ale także wchodzi w realne dialogi z publicznością.

JAKUB SZELA

Co byś zrobił, gdybyś miał życiu nadać nowy kierunek, zmienić wszystko w 24 godziny, nadać życiu nowy kierunek? Zrób coś²⁸!

To zapytanie, które ma formę apelu, powtarza się w spektaklu wielokrotnie, jest jego kłamrą. Demirski parafrazuje fragment poematu Brunona Jasińskiego *Słowo o Jakóbie Szeli*:

W waszych rękach teraz los wasz.
Com ci mówił dobrze rozważ:
Komu ziemia – komu grób
Co masz robić – idź i rób²⁹.

Spektakl – mimo swojej musicalowej formy i konwencji *buffo* – emanuje atmosferą grozy. Poza nawołującym do buntu przeciw uciskowi, skonfliktowanym z potomkami Jakubem Szelą, widz obserwuje byłą arystokratkę (w warstwie współczesnej – pracownicę banku, która w swój kostium wmontowane ma widły) oraz sfrustrowaną rodzinę „komiwojażera”, rozdartą pomiędzy chęcią buntu a „wygodną niewolą”. Jak zauważa Marcin Kościelniak:

W spektaklu inscenizuje się rzeź galicyjską, nie szczędząc soczystych opisów, teatralnych gwałtów i krwi. Twórcy pytają: jaki rodzaj możliwego buntu, możliwej rewolucji ustanawia to dziedzictwo? Nie przez przypadek wspomina się również arabską Wiosnę Ludów i ściętą głowę dyktatora. Te pytania i połączenia nie są niewinne i nie chcą, nie mają być niewinne. Dlatego ja także chcę je potraktować prosto i całkiem na serio. Idąc za spektaklem, można spytać: skoro w demokratycznych krajach dopuszczamy jedynie pokojową formę protestu, dlaczego godzimy się na rozlew krwi w krajach arabskich? O co jednak chodzi – o to, by tam przestać, czy o to, by tu zacząć³⁰?

²⁷ Ibidem.

²⁸ P. Demirski, op. cit., s. 1.

²⁹ B. Jasiński, *Słowo o Jakóbie Szeli*, Warszawa 1956, s. 7.

³⁰ M. Kościelniak, op. cit., s. 88.

Autorzy nie mają zapewne na myśli dosłownie krwawej rebelii, a raczej działanie mogące być sprzeciwem wobec nowego „ucisku banków” i systemu kapitalistycznego. Spektakl jest układanką scen i songów, które można niemal dowolnie przedstawiać. Ciągłość fabularna nie jest więc tu najważniejsza, co skupia uwagę widza na odczytywaniu znaków, czyli na odbiorze pionowym. Scena staje się mównicą, a widz zostaje postawiony w niekomfortowej sytuacji. Wśród nielicznej widowni chodzą aktorzy, którzy zadają publiczności pytania, mówią bezpośrednio do niej, a nawet proszą o pożyczkę pieniędzy. W pewnym momencie Happy – *alter ego* autora scenariusza – po zwykle nieudanych próbach pożyczania pieniędzy od widzów w końcu „wyłudza” portfel od jednego z nich. Przekraczanie granicy między światem obserwowanych a światem obserwujących teatralne wydarzenia pozwala na utwierdzenie powstałej w teatrze wspólnoty. Efekt „osaczenia widza” przełamuje natomiast konwencja, w jakiej tworzone są spektakle. Wszystkie „teatralne manifestacje” Strzępki i Demirskiego utrzymane są w stylu *buffo*. Choć formą nie do końca przypominają realizacje Brechtowskich dramatów opatrzonych songami, to swoim charakterem bliskie są polskiemu dramatowi sowizdrzalskiemu:

Niemal wszystkie przedstawienia Strzępki i Demirskiego ukazują świat na opak wywrócony, w którym dominują: wulgarny komizm i makabra, szargane są świętości i podważane zostają autorytety, szczególnie te związane z władzą polityczną. Odwołują się więc do formuły teatru jarmarcznego, w dawnej Polsce uprawianego w okresie karnawału³¹.

Siła oddziaływania na odbiorcę ma również swoje uzasadnienie w antynomicznym połączeniu zabawy z ideologią. Jak twierdził Brecht, to właśnie poprzez popularne formy teatralne najskuteczniej przekazywane są idee³². Konwencja ta sprawia, że łatwiejszy do przyjęcia staje się ciężar tematów, które są tak bliskie odbiorcy (niespłacony kredyt, ciągłe aspirowanie do coraz wyższego standardu życia, kompleks pochodzenia, bieda, niezaradność). Funkcję perswazyjną w spektaklu pełnią również dość częste monologi narracyjne bądź liryczne. Nie rażą one jednak swoim nieprawdopodobieństwem, nienaturalnością. Są to świadectwa bohaterów pokrzywdzonych

³¹ R. Węgrzyniak, *Teatr na lewo*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65, s. 48.

³² B. Brecht, *Małe organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1, s. 87.

przez neoliberalizm, ich wewnętrzne rozterki, wspomnienia, czy też przemowy Jakuba Szeli, które „wychylają się” poza świat przedstawiony. Sprawiają wrażenie komunikatu skierowanego bezpośrednio do widza. Przykładem może być scena wigilii: aktorzy siedzą przy stole ustawionym na skraju sceny, blisko widzów, przodem do nich – tak, aby rozszerzyć „przestrzeń wigilijnego stołu” o widownię, stworzyć z nią wspólnotę. Zbłąkany przodek – Jakub Szela – siada na krześle ustawionym przy centralnym punkcie stołu i jako „senior rodu” wygłasza powitalne przemówienie, w którym stara się usprawiedliwić działania chłopów podczas rabacji galicyjskiej. Tłumaczy się nie tyle przed symbolicznymi scenicznymi potomkami, ile przed potomkami „realnymi”, spoglądającymi na niego z widowni:

[...] cieszę się że tu jesteście
że jesiotr się znalazł
cieszę się że pieniądze są
macie w sumie
macie
no
macie
macie
dlatego trzeba było to zrobić
dać w pysk.

Poza monologami, w spektaklu występują również inne formy wypowiedzi skierowanych bezpośrednio do odbiorcy. W scenie, w której bohaterowie próbują uzyskać kredyt na mieszkanie, dialog z pracownicą banku przeplata się ze zwrotami do widza:

DZIEDZICZKA
Dzień dobry co mogę dla państwa zrobić?

SEKRETARKA
No nie wiem właśnie
jakie mamy swoje – nasze możliwości.

BIFF
– nie róbcie tego nie róbcie tego!
Nie róbcie tego!!!

Spokojnie
nic jeszcze nie robimy.

DZIEDZICZKA
Co państwo robicie w życiu?

SEKRETARKA
Robimy błąd
błąd!!!!
wielki błąd w naszym życiu
błąd!!!!
do widzenia³³.

Choć *W imię Jakuba S.* to spektakl pełen ironii i niekiedy komiczny na płaszczyźnie bohaterów, opowiadający o groteskowości egzystencji ludzkiej niezależnie od systemu politycznego, inscenizatorka stwarza atmosferę rebelii na poziomie scenografii (w tle wisi czerwona płachta), oświetlenia (często używa się oślepiającego burgundowego światła) i kostiumów (wspomniana arystokratka/pracownica banku z widłami wbitymi w plecy, zakrwawiona koszula arystokraty/dyrektora marketingu). Sama przestrzeń jest również dopełnieniem teatralnego manifestu Strzępki i Demirskiego. Przeplatające się plany wydarzeń realizowane są w tej samej symbolicznej scenografii. Ramę sceny tworzy metalowa konstrukcja, zbliżona do zdeformowanego rusztowania, pełniąca rolę barykady, na którą podczas spektaklu wspinają się uczestnicy rabacji, śpiewając nastrajające do walki pieśni. W centrum sceny skonstruowano przestrzeń imitującą mieszkanie, którego wyposażenie odzwierciedla rzeczywistość klasy średniej („nie swoja łódówka”, ogromna liczba biurowych krzeseł oraz łazienka, której pochyłe drzwi przypominają wejście do podwórkowej piwnicy), a jednocześnie sugeruje jej przywiązanie do wymyślonej „własnej historii” (dębowy stół, kanapa w stylu zbliżonym do ludwikowskiego). Rewolucyjna atmosfera z kolei została zarysowana przez inscenizatorkę piosenkami z tekstami o tematyce ludowej – *W południe* Kazimierza Grześkowiaka oraz wspomnianym już *Słowem o Jakóbie Szeli*. Jeszcze przed rozpoczęciem właściwego widowiska krwawą rebelię zapowiada piosenka w wykonaniu samego Szeli (Krzysztof Dracz):

³³ P. Demirski, op. cit. Fragmenty zapisane rozstrzelonym drukiem to wypowiedzi, które w spektaklu skierowane zostały bezpośrednio do widza.

Ogień tańczyć zaczął już w kominie
A choinka się czerwieni
Serca ludziom opromieni
Twoje w kamień zmieni
Krew zaleje dzisiaj wszystkie drogi
Nienawiści wściekłym płaczem
Krzywdy mojej nie wybaczę
Pańską śmierć zobaczę
Twoje plany i nadzieje
Zasypane śniegiem dziś
Posłuchajcie skurwysyny
Lud się budzi, rząd truchleje.

Utwór jest parafrazą utworu Kayah i Gorana Bregovicia *Nie ma, nie ma ciebie*, który zmieniono, rzecz jasna, na poziomie tekstu, ale również przearanżowano – w refrenie zamiast elementów folkloru w warstwie dźwiękowej pojawiły się mocne, rytmiczne gitarowe brzmienia, dzięki czemu utwór nabrał rysu żołnierskiej, zagrzewającej do boju pieśni.

Paweł Demirski dysponuje „psychologicznym wyczuciem”, o którym pisze w swojej książce Mirosław Korolko – dramatopisarz odwołuje się do psychiczno-materialnych potrzeb swojego odbiorcy, do emocji charakterystycznych dla przekazów perswazyjnych: pragnień, strachu, gniewu, a nawet chęci zemsty³⁴. Siłą teatralnych komunikatów Strzępki i Demirskiego jest również pewnego rodzaju wiarygodność twórców. Nie tylko zaliczają się oni do „społeczeństwa niezadowolonych”, ale również sami czują się poniekąd „dziećmi komunizmu”. Idee, które prezentują, wyrażane są niejako bezinteresownie. Twórcy nie reprezentują żadnych politycznych ruchów, działają we własnym imieniu.

Spektakl Moniki Strzępki wykorzystuje mechanizmy retoryki ogólnej, o których mówi Stanisław Barańczak³⁵. Twórcy spektaklu dzielą świat na prawdziwy i wyobrażony, godny szyderstwa. Inscenizacja ma wpływać na widzów, kształtować ich opinie. Retoryka nie jest ukryta pod inną, pozorną funkcją komunikatu. Odwołania do wydarzeń historycznych – bardzo często stosowane przez Demirskiego – bliskie są temu, co Mirosław Korolko

³⁴ M. Korolko, op. cit., s. 68-76.

³⁵ S. Barańczak, op. cit., s. 223-238.

nazwał „opowiadaniem historycznym”. Autor dramatu przedstawia widzom historię, która się wydarzyła, i sugeruje prawdopodobieństwo kolejnej rewolucji³⁶. Prowadzi to – przede wszystkim poprzez siłę wizji artystycznej – do określonych skutków społecznych; odbiorca nie jest w stanie zignorować tej diagnozy, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę jego sytuację komunikacyjną. Osobista postawa widza wobec jakiegoś zjawiska może zostać przytłumiona energią wytwarzaną przez spektakl – zaangażowany zarówno politycznie, jak i społecznie. Jak pisze Marcin Kościelniak: „Propozycja przeciw-historii, jako propozycja pomyślenia w inny sposób tego, co oczywiste – brzmi w tym miejscu groźnie. Demirski i Strzępka, jak przystało na lewicowych twórców, cienką granicę między teatrem a rzeczywistością nieustannie forsują, wierząc w możliwość działania sztuką na rzeczywistość”³⁷.

Bibliografia

- Stanisław Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze popularnej i masowej*, Ossolineum, Wrocław 2017.
- Bertolt Brecht, *Małe organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1.
- Boris Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, tłum. M. Sutkowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Paweł Demirski, *W imię Jakuba S.*, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny, Warszawa 2011.
- Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Warszawa 2008.
- Łucja Iwanczewska, *Balcerowicz musi odejść – W imię Jakuba S.*, wykład z cyklu „Partycypacje, emancypacje, transformacje. Teatr intelektualnej wspólnoty”, Instytut Teatralny 2015.
- Bruno Jasiński, *Słowo o Jakóbie Szeli*, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Andrzej Kijowski, *Chwył teatralny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Mirosław Korolko, *Sztuka retoryki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Witold Marciszewski, *Sztuka dyskusowania*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1971.

³⁶ M. Korolko, op. cit., s. 84.

³⁷ M. Kościelniak, op. cit., s. 89.

- Marcin Kościelniak, *Czego nie robimy*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 51.
- Frederic Lordon, *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*, tłum. M. Kowalska i M. Kozłowski, Książka i Prasa, Warszawa 2012.
- Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce zaangażowanej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Grzegorz Niziołek, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4.
- Nowy teatr nie(po)rozumienia*, red. D. Kosiński, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2016.
- Roman Pawłowski, *Zeittheater. Reaktywacja*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65.
- Erwin Piscator, *Teatr polityczny*, tłum. R. Szydłowski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Sztuka i polityka*, red. M. Jeziński, B. Brodzińska-Mirowska, Ł. Wojtkowski, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Rafał Węgrzyniak, *Teatr na lewo*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65.
- Wojciech Wojciechowski, *Muzeum Hańby Narodowej. Rozmowa z Pawłem Demirskim*, „Notatnik Teatralny” 2007, nr 44-45.

“Your Fate is in your Hands Now” – Elements of Persuasion in the *W imię Jakuba S.* [In the Name of Jakub S.] by Monika Strzępka and Paweł Demirski

The article is an attempt to define how the mechanisms of persuasion function in Monika Strzępka’s and Paweł Demirski’s play *W imię Jakuba S.* The director and the playwright are representatives of engaged theatre. In their work, they oppose neoliberalism and, above all, the unfulfillable promises it makes. As a result, despite democracy, the phenomenon of serfdom appears again – this time in a form of bank credit. The creators of the performance, apart from expressing views, want to stimulate the viewer to take a critical look at capitalism. In order to do so, they use both verbal and non-verbal means of persuasion.

Keywords: persuasion, engaged theatre, Monika Strzępka, Paweł Demirski, Jakub Szela, neoliberalism