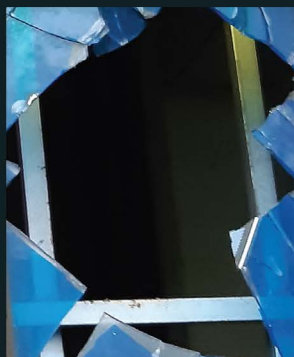


Gwyneth
Lewis

Klitajmestra

PRZEKŁAD I OPRACOWANIE
Małgorzata Budzowska



Klitajmestra



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Gwyneth
Lewis

Klitajmestra

PRZEKŁAD I OPRACOWANIE
Małgorzata Budzowska

Tytuł oryginału: Gwyneth Lewis, *Clytemnestra*

Małgorzata Budzowska (ORCID: 0000-0002-1953-2088) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Barbara Bibik, Mirosław Kocur, Dariusz Kosiński

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Jakubczyk

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Autorka fotografii wykorzystanej na okładce: Małgorzata Budzowska

Clytemnestra by Gwyneth Lewis, Cardiff 2012. *Clytemnestra* © 2012 Gwyneth Lewis

© Copyright by Małgorzata Budzowska, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Publikacja opiniowana w trybie podwójnie ślepych recenzji

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10553.21.0.M

Ark. wyd. 2,8; ark. druk. 7,0

ISBN 978-83-8220-929-7

e-ISBN 978-83-8220-930-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

*Kiedy zabijemy wszystkie zwierzęta,
Ludzie będą następnii*

PRZECIW KOBIETOBÓJSTWU

Polityczność mitu i teatru

W swoich rozważaniach nad pytaniem, dlaczego rewolucja jest kobietą, Maria Janion wskazuje:

Istotą nurtującego nas problemu jest nieustanne przeplatanie się realnych wydarzeń i symbolicznych znaczeń, bardzo głęboko zakorzenionych w dawnych, mitycznych wyobrażeniach, zawsze silnie nacechowanych dualizmem „pozytywności” i „negatywności”. [...] Niemożnością jest tutaj oddzielenie „polityki” od „duchowości” i dlatego w konkretnych zdaniach politycznych prześwituje ich odległa, symboliczna genealogia, a w symbolach, najbardziej wydawałoby się oddalonych od rzeczywistości, obecna jest polityczna wykładnia teraźniejszości¹.

To, co realne, nieustannie zakorzenia się i czerpie z tego, co utrwalone w symbolach, a to, co symboliczne podlega ciągłej transformacji, zgodnie ze zmianą tego, co realne. Ta zasada homeostazy „polityki” i „duchowości” manifestuje się w pełni w praktykach twórczych człowieka, w heterotopiach realnych i wyobrażonych na użytek ćwiczenia się w myśleniu o świecie urządzonym inaczej.

Według Chantal Mouffe, praktyki artystyczne odgrywają istotną rolę w konstytuowaniu, podtrzymywaniu lub kontestacji określonego porządku symbolicznego, w czym ujawnia się polityczny wymiar sztuki². W wymiarze krytycznym (kontestującym) praktyki artystyczne mają potencjał „zakłócania dominującej hegemonii” określonego porządku i tworzenia pola dla konfrontacji różnych

¹ Maria Janion, *Kobiety i duch inności, Sic!*, Warszawa 2006, s. 40. Podkreślenia poszczególnych słów poprzez rozstrzelony druk w oryginale.

² Chantal Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. Barbara Szelewa, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 98.

poglądów, co wiąże się z koniecznością pogodzenia się z perspektywą braku konsensusu:

Podejście agonistyczne postrzega sztukę krytyczną jako coś ukonstytuowanego przez wielość praktyk artystycznych, na pierwszy plan wysuwających istnienie alternatywy dla aktualnego porządku postpolitycznego. Jego wymiar krytyczny polega na uwidacznianiu tego, co dominujący konsensus próbuje zaciemnić i zamazać, oddawaniu głosu tym wszystkim, którym w ramach istniejącej hegemonii zamyka się usta³.

Zatem w podejściu agonistycznym przestrzeń publiczna jest sferą konfrontacji różnych poglądów, przestrzenią konfliktowej harmonii, którą znamionuje *dissensus*, uzgodniona intersubiektywnie postawa niezgody na zastany system, dająca jednak przestrzeń dla różnorodnych propozycji alternatywnych. Wówczas podmiot społeczny zapraszany jest do refleksji nad zastaną rzeczywistością, jej krytycznego oglądu i pobudzany do zmiany. W ten sposób tworzą się nowe obiektywności, przeciw-informacje, przeciw-estetyki, przeciw-historie, przeciw-narracje, przeciw-środowisko. Tym samym świat pokazuje możliwość bycia pomyślanym inaczej.

Immanentne cechy aktywizujące sztuki podkreślał również Jacques Rancière w swojej myśli politycznej, gdy zaznaczał, jak wskazuje Igor Stokfiszewski, że „dzieło sztuki czy literatury poprzez swój charakter »wolnego zjawiska« generuje ten sam rezonans emocjonalny (pragnienia posiadania i aktywności), który towarzyszy demokratycznym przewrotom”⁴. Dlatego teatr dla niego stawał się przestrzenią manifestacji performatywnego charakteru mowy, aktem mogącym inicjować społeczną zmianę głównie dlatego, że widz mógł już aktywnie współuczestniczyć w mentalnym tworzeniu scenicznego agonu. Nic nie zostało mu dane jako gotowe rozwiązanie,

³ Ibidem, s. 99–100.

⁴ Igor Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 236.

został on zaproszony do szukania odpowiedzi, do tworzenia agonistycznej przestrzeni wymiany możliwości:

Emancypacja widza powinna prowadzić do fundamentalnej zmiany w teatrze, która zamiast jasnego przekazu powinna generować *dissensus* i spierać się z istniejącym konsensusem. Ranciére postuluje, aby w miejsce tradycyjnego konfliktu poglądów i emocji wprowadzić zderzenie wrażliwości, które powinno dokonywać się zarówno na scenie, jak i w świadomości widzów. Powstały szok otwiera przestrzeń, w której możliwa staje się weryfikacja istniejących hierarchii wartości i znaturalizowanych światopoglądów⁵.

Idea agonistycznych przestrzeni publicznych konfliktowej harmonii wydaje się leżeć w sercu idei zachodniego teatru od jego początków. Zrodzony z performatywnej współobecności wspólnoty rytuału stał się przestrzenią performatywnej wspólnoty obywateli *polis*, ujawniającą ich najgłębsze niepokoje i poddającą krytyce zarówno istniejący porządek symboliczny, jak i bieżące narracje polityczne. Od początku też tworzył przestrzeń agonistycznych zmagających estetycznych, pobudzając artystyczną wyobraźnię twórczą. Stworzone wówczas narracje dramaturgiczne greckiej tragedii i komedii skupiały jak w soczewce najistotniejsze aspekty zmagających ludzkości, zarówno w jej wymiarze indywidualnym, jak i społecznym, które do dziś pozostają symboliczną matrycą dla nowych opowieści.

Potencjał zmiany zawarty w idei teatru wiązał i nadal wiąże się z afektywnym wymiarem doświadczenia estetycznego. Afektywne zaangażowanie w dzieło sztuki pozwala dokonywać głębokich i trwałych zmian w podmiocie:

⁵ Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, "Political Fictions and Fictionalisations: History as Material for Postdramatic Theatre", w: *Postdramatic Theater and the Political. International Perspectives on Contemporary Performances*, ed. by Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll, Steve Giles, Bloomsbury, London 2013, s. 74. Tłum. M.B.

Praktyki artystyczne mogą odegrać decydującą rolę w konstruowaniu nowych form podmiotowości tylko dlatego, że korzystając z zasobów wywołujących reakcje emocjonalne, potrafią dotrzeć do jednostki ludzkiej na poziomie afektywnym. Na tym właśnie polega wielka siła sztuki – na jej zdolności do skłaniania nas, abyśmy spojrzeli na rzeczywistość w inny sposób, dostrzegli nowe możliwości⁶.

W takim podejściu ujawnia się polityczny potencjał sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki teatru, której główną materią jest tworzenie światów *jak gdyby* (Ricoeur), wyobrażanie sobie wszelkich potencjalnych zmian w systemie społecznym i w porządku symbolicznym oraz przeciwiczenie ich w formie performansu ciał w przestrzeni.

Miriam Leonard i Yopie Prins, we wstępie do tomu *Classical Reception and the Political*⁷, słusznie zauważają, że właśnie dlatego tragedia grecka jest postrzegana przez współczesnych artystów jako politycznie radykalna forma sztuki („politically radical art form”) i czynnik społecznej zmiany („an agent for social change”), jakkolwiek należy mieć na uwadze, że była i jest ona wykorzystywana zarówno dla podtrzymywania narracji hegemonicznych, jak i ich kontestacji:

Te same działania można rozumieć jako powtarzanie dyskursów hegemonicznych i potencjalnie kontr-hegemonicznych w kwestionowaniu dyskursów, które ucieleśniają. [...] Kształtowanie tożsamości indywidualnych i zbiorowych poprzez identyfikację z tragedią grecką nie opiera się ani na uniwersalistycznej koncepcji tragedii ponadczasowej, ani na radykalnej politycznie idei tragedii ograniczonej do wyidealizowanej przeszłości; raczej identyfikacje te rozgrywają się w momencie performansu, czyniąc z recepcji tragedii greckiej przestrzeń dla współczesnych przedstawień tego, co polityczne⁸.

⁶ Chantal Mouffe, *op. cit.*, s. 103.

⁷ Miriam Leonard, Yopie Prins, “Foreword. Classical Reception and the Political”, *Cultural Critique*, Winter 2010, No. 74, Classical Reception and the Political, s. 1–13. Thum. M.B.

⁸ *Ibidem*, s. 10–11.

Gwyneth Lewis
Klitajmestra

Miejsce

Ufortyfikowana posiadłość ziemska i rzeźnia

Kontekst

Obóz rodziny Atreusa, centrum biznesu spożywczego, zarządzane przez Agamemnona, który jest nieobecny, walcząc z konkurencją o wschodnie rynki żywności. Dzikie gangi włóczą się po okolicy.

Czas: bliska przyszłość, świat walczy o żywność, ropa prawie się skończyła, a ludzkość powróciła do systemu organizacji plemiennnej; technologia jest nierównomiernie dystrybuowana, zatem społeczeństwo wygląda jak to ze znacznie wcześniejszych czasów.

Postacie (w porządku pojawiania się):

Kasandra: wieszczka porwana z Troi.

Proto-Furie: Furie (Mścicielki) rodziny Kasandry, wymordowanej przez Agamemnona. Pozostają nierozwiniętymi bytami przed-językowymi, ponieważ Kasandra nie pozwala im na zaistnienie. Mogą jednak szeptać niektóre słowa.

Agamemnon: przywódca plemienia Atreusa, mąż Klitajmestry.

Żołnierze

Strażnik

Klitajmestra: żona Agamemnona.

Chór: grupa trzech postaci, obu płci, składająca się z:

Chór 1: typ przywódcy

Chór 2: typ przeciętniaka

Chór 3: typ najbardziej przyziemny, leń

Furie: starożytna siła psychiczna, która domaga się pomszczenia rodzinnego zabójstwa. Postacie te mają prymitywne związki z językiem, ale ucieleśniają się w miarę przysłuchiwania się innym postaciom. Rozpoczynają jako przed-językowe i przed-figuratywne byty

i w miarę rozwoju idei zemsty zyskują podobieństwo do w pełni uformowanych istot. Jeżeli postać wyraża na nie zgodę, obdarowują ją nadludzką energią. Nieustannie usiłują przekierować tok sztuki w stronę zemsty. Furie powstają w najstarszej części mózgu, która odpowiada na impulsy i urazy. Ale są one również bardzo energetyczne, rytmiczne, pulsują wraz z ruchem, tańczą. Są rytmicznym uderzeniem poprzedzającym racjonalną myśl. Jako takie są prekursorami i inicjatorami języka poetyckiego. Głosy Furii powinny być mniej lub bardziej wzmocnione i zniekształcone tak, by brzmiały trochę tajemniczo.

Furia 1: jest mścicielką zabójstwa Ifigenii, córki Agamemnona i Klitajmestry.

Elektra: córka Agamemnona i Klitajmestry.

Ajgistos: kuzyn Agamemnona, członek plemienia Tyestesa. Wiekem zbliżony bardziej do Elektry niż do Klitajmestry.

Furia 2: siła domagająca się zemsty za śmierć braci Ajgistosa, zamordowanych przez ojca Agamemnona.

Akt 1

SCENA 1

Ciemność. Światła na Kasandrze, stojącą wysoko na dachu i spoglądającą na płonącą poniżej na czerwono Troję. Gdy zaczyna mówić, wchodzi ostrożnie na spadzistą belkę dachu zawieszoną nad sceną.

Kassandra:

Stąd widzę wszystko.

Płonące miasto, w pięknej czerwieni.

To dziewczyna, która wszczyną fałszywy alarm, mówią.

Nigdy. Po prostu zobaczyłam poprzez czas

Jak tracę wszystko, co moje.

Proto-Furie rozpoczynają grę z Kasandrą. Ta stara się ich unikać, wspinając się po nich wyżej na mury miasta. W toku tej sceny Furie stopniowo przyjmują kształt, abstrakcyjne byty próbują zdobyć przyczółki w ludzkim świecie.

A zatem się zaczęło. Ściany ożyły

I szepczą: „Odwet! Nie spoczniesz.

Oko za oko, ząb za ząb” (*chichocze*)

Spójrz! Chcą mnie! Ale to nie moja gra!

Widziałam bogów i ich czyny.

Nie służę wam. Widzę przyszłość.

Kassandra poszturchuje pojawiające się Furie jak dziecko droczące się ze zwierzątkiem. Wspina się po nich coraz wyżej. Wchodzi Agamemnon z Żołnierzem.