

Akademia Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego
w Krakowie
Wydział Reżyserii i Dramaturgii

mgr Grzegorz Jarzyna

DRAMATURGIA PŁCI.
ODWRÓCENIE RÓL POSTACI SZEKSPIROWSKICH
W SPEKTAKLU „12sta NOC”

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Olgi Katafiasz

Grudzień 2024

SPIS TREŚCI:

I. „Twelfth Night” Williama Shakespeare’a	
1. Wybór tytułu	4
2. Fabuła „Twelfth Night” Williama Shakespeare’a	6
3. Dlaczego „12sta Noc”, a nie „Wieczór Trzech Króli”?	9
II. Teatr elżbietański. Kontekst społeczny - polityczny	13
1. Zmiana kostiumu w elżbietańskiej Anglii	13
2. Kostium a identyfikacja płci na scenie	15
3. HISTRIO-MASTIX	20
4. Zniewieściałý mężczyzna	24
5. Pożądanie homoseksualne w Anglii w czasach Shakespeare’a	28
6. Chłopiec na scenie. Trzecia płć?	31
7. Ciało chłopięcej aktorki	33
8. Androgyne i Hermafrodyta	36
9. „Uwikłani w płć”	39
10. Tranzycja Preciado	42
III. Druga zmiana w wielkim teatrze świata Williama Shakespeare’a	44
1. Na czym polegała innowacyjność komedii Shakespeare’a w kontekście problematyki gender?	45
2. Androgeniczność Wioli	46
IV. Tradycja kobiecych odsłón męskich ról w szekspirowskich dramatach	48
1. Kobiety na scenie w roli księcia duńskiego	49
2. Teresa Budzisz-Krzyżanowska jako Hamlet	51
V. Trzecia zmiana płci w spektaklu „12sta Noc”	53
1. Wiola i Sebastian – normatywny happy end	54
2. Violx. Dlaczego niebinarna postać?	55
3. Trzecia zmiana płci w „12sta Noc”	57
VI. Dramaturgia zmiany postaci w spektaklu „12sta Noc”	61
1. Sonda	62
2. Hotel Iliria. Konstelacja postaci	65
3. Spóźniona/y Feste	67
4. Violx	69

5. Zmiana płci	71
6. „Niebiański chłopak”	73
7. Transformacja Olivia w Olivię. Mario	76
8. Scena z lustrem Olivia i Cesario	78
9. Jak ci się podoba ta muzyka?	83
10. Rozmowa z niemym Zoranem	88
11. Olivia wyznaje miłość Cesario	90
12. Cross - dress party. Malvolia	93
13. Śniadanie	97
14. Zamknięta w cupboardzie	97
15. A kim ja jestem?	99
16. „Nie jestem, kim jestem”	101
17. Mario uwolniony	104
18. Orsina wyzwolona	107
19. „Mądrość miłości”	108
20. Katarktyczne samorozpoznanie	110
VII. Metoda pracy. Poszukiwanie „trzeciej postaci”	113
VIII. Podsumowanie	116
Bibliografia	119

I. „Twelfth Night” Williama Shakespeare’a

1. Wybór tytułu

Pierwsza moja reżyserska przygoda z „Twelfth Night” Williama Shakespeare’a miała miejsce w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej¹, na trzecim roku studiów. Zainscenizowałem wtedy sceny opowiadające o spisku wobec Malwolia². Pamiętam ten wybór scen jako wyobrażenie magicznej Ilirii, gdzie miłość jest ponad wszystkim i zwycięża wszystkie problemy. Brzmi to z perspektywy czasu naiwnie, choć, w pewnym sensie, inscenizacja „12stej Nocy” w teatrze ZKM w Zagrzebiu dotyczyła tego samego tematu.

Skoro miłość jest poza wszelkimi granicami kulturowymi i tożsamościowymi, to moim pragnieniem było „przedstawić współczesną historię miłości i pożądania, które przekraczają granice płci. Niezależnie od tego, jaką tożsamość przyjmują bohaterowie – męską, żeńską czy niebinarną – kluczowe jest, by byli świadomi swojej prawdziwej natury i nie oszukiwali siebie w imię norm moralnych czy kulturowych”³.

Wpływ na decyzję wyboru akurat tego dramatu miała wizyta w Dubrowniku, w obszarze historycznej i egzotycznej dla Shakespeare’a krainy Ilirii. W Dubrowniku, podczas „Summer Festival”, odbyła się pierwsza odsłona spektaklu „12sta Noc”. Pod względem inscenizacji i charakteru grania na otwartym powietrzu, ta wersja była

¹ Obecnie: Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie.

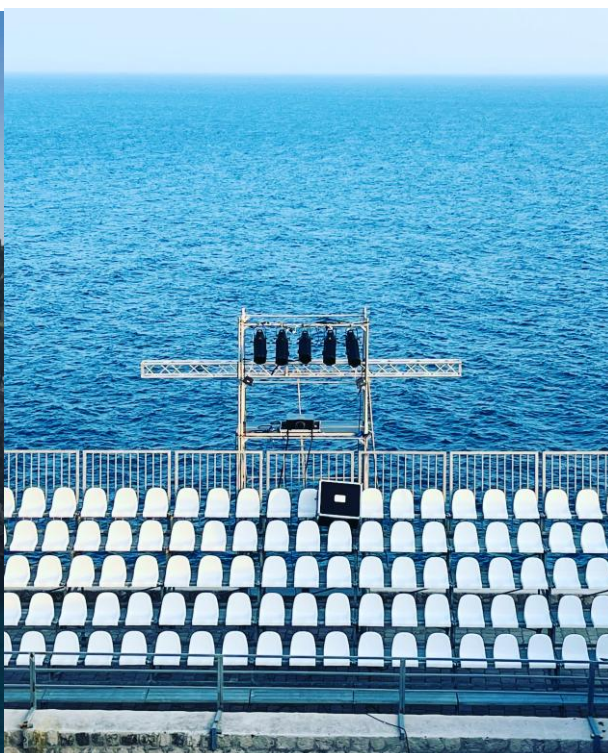
² 1998 rok, PWST Kraków. „Wieczór Trzech Króli” w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka. Oliwię grała Magdalena Cielecka, Marię Katarzyna Tłałka, Malwolia – Jacek Romanowski,

³ „Polska stanie się prorokiem we własnej wsi i narzuci swoje żądania narodowe” (tytuł oryg. „Poljska će postat prorok u vlastitom selu i nametat će svoje nacionalne zahtjeve”), wywiad Gea Vlahović z Grzegorzem Jarzyną. Zagreb, 28.09.23, <https://express.24sata.hr/kultura/poljska-ce-postat-prorok-u-vlastitom-selu-i-nametat-ce-svoje-nacionalne-zah-tjeve-26677>, [dostęp: 21.12.24].

zdecydowanie bliższa epokowym inscenizacjom w teatrze elżbietańskim. Hotelem Iliria okazała się XIV-wieczna fortyfikacja Lovrijenac (św. Wawrzyńca), wysunięta w morze i chroniąca dostępu do portu. Obecnie obiekt często jest wynajmowany na prywatne przyjęcia ślubne amerykańskich milionerów, co rezonowało z finałem komedii Shakespeare’a, gdzie główne postaci przystępują do ślubów. Co ciekawe, fortyfikacja Lovrinac była pierwszą lokacją serialu „Games of Thrones”, co oczywiście jeszcze bardziej stematyzowało to miejsce.



Zdj. 1 Trzypoziomowa fortyfikacja
Lovrijenac – „12sta Noc”
w Dubrowniku.⁴



Zdj. 2 ustawienie widowni do spektaklu

Premiera „12stej Nocy”⁵ w Teatrze Młodych w Zagrzebiu, ZKM, odbyła się 23 września 2023 roku. Ta ostateczna wersja przedstawienia będzie przedmiotem mojej

⁴ Zdjęcia 1, 2, 3 i 4 – materiały własne.

⁵ Pełny tytuł w oryginale brzmi: *12. NOĆ ili kako hoćete*, <https://www.zekaem.hr/predstave/12-noc-ili-kako-hocete/>, [dostęp: 17.12.24].

rozprawy. Ale zanim przejdziemy do meritum, krótko przypomnę plot komedii Shakespeare'a, aby móc lepiej przedstawić zmiany dramaturgiczne i ideologiczne w spektaklu „12sta Noc”.

2. Fabuła „Twelfth Night” Williama Shakespeare’a⁶

Orsino, książę Ilirii jest nieszczęśliwie zakochany w Oliwii, która odrzuca jednak jego miłosne propozycje, wymawiając się żalobą po ojcu i bracie. Arystokratka zapowiada, że przez siedem lat nie przyjmie od nikogo propozycji małżeństwa. Tymczasem na brzegu Ilirii pojawia się Wiola, córka szlacheckiego rodu, uratowana z katastrofy okrętu. Wiola jest przekonana, że jej brat bliźniak, z którym podróżowała, zginął. Postanawia więc wyruszyć na dwór władcy Ilirii Orsina, aby tam szukać schronienia. Z pomocą Kapitana przebiera się za chłopca i przybiera imię Cezario. Kiedy Wiola w przebraniu Cezario dociera na miejsce, Orsino postanawia wykorzystać chłopca jako pośrednika, mając nadzieję, że przełamie on niechęć Oliwii. Wiola wywiązuje się z polecenia, jednak ku swojemu zaskoczeniu odkrywa, że Oliwia zakochała się w Cezario, ona sama zaś kocha księcia Orsino. Nie mogąc ujawnić Oliwii prawdy o swojej tożsamości ani otwarcie wyznać miłości księciu Orsino, Wiola znajduje się w emocjonalnej pułapce.

Tymczasem dom Oliwii opiewają hałaśliwi goście: jej wuj sir Tobiasz, starający się o względy Oliwii sir Andrzej oraz błazen Feste. Ich głośnie biesiady przyciągają uwagę apodyktycznego zarządcy domu Malwolia, który grozi, że wyrzuci gości z domu. Służący Oliwii Maria i Fabian wymyślają intrygę – podrzucają Malwolio podrobiony list z wyznaniem miłości, rzekomo napisany ręką Oliwii. W liście Oliwia prosi Malwolio o założenie żółtych pończoch i podwiązek na krzyż, wynoszenie się ponad służbę i uśmiechanie się. List uruchamia ukryte ambicje Malwolia: zarządca, wystrojony zgodnie z instrukcjami, przybywa do Oliwii, aby okazać jej swoje uczucia. Oliwia jednak, przekonana, że oszalał, oddaje go pod opiekę sir Tobiasza i spółki. Oprawcy zamykają Malwolio w piwnicy i dręczą, wmawiając mu, że jest obłąkany.

⁶ Wszystkie cytaty z „Wieczoru Trzech Króli albo Co chcecie”, jeżeli nie podano inaczej, w tłumaczeniu Piotra Kamińskiego. Zgodnie z wydaniem: William Shakespeare, „Wieczór Trzech Króli albo Co chcecie” w przekładzie Piotra Kamińskiego, wstęp i komentarz Anna Cetera, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2012.

Feste kpi z jego szaleństwa, udając przed nim księdza i nawołując bogobożnego zarządcę do pokuty.

Tymczasem odnajduje się brat bliźniak Wioli, Sebastian, uratowany z katastrofy przez kapitana Antonio. Sebastian, podobnie jak wcześniej Wiola, postanawia wyruszyć na dwór Orsino. Zakochany w nim Antonio decyduje się wyruszyć razem z nim, nie bacząc na ryzyko związane z faktem, że niegdyś walczył przeciwko księciu. Po dotarciu do miasta Antonio wyposaża Sebastiana w sakiewkę z pieniędzmi i umawia się z nim w gospodzie.

W mieście sir Tobiasz wymyśla nową intrygę: podsycza zazdrość sir Andrzeja o uczucie, jakim Oliwia darzy Cezario i przekonuje go do wyzwania chłopca na pojedynek. Zdaje sobie przy tym sprawę, że w rzeczywistości żaden z nich nie będzie walczyć – obaj są bowiem jednakowo słabi i tchórzliwi. Pierwsze starcie sir Andrzeja z Cezarem przerywa pojawienie się Antonia, który, zaniepokojony przedłużającą się nieobecnością Sebastiana, szuka go po całym mieście. Antonio myśli, że Cezario to Sebastian i bierze go w obronę. Pojawiają się strażnicy, którzy zatrzymują Antonia jako niebezpiecznego pirata. Kapitan daremnie prosi „Sebastiana” o pomoc i zwrot pieniędzy. Wiola zaczyna się domyślać, że jej brat przeżył katastrofę.

Sir Andrzej spotyka w innej części miasta Sebastiana, którego bierze za Cezaria. Policzkuje go, a Sebastian bije boleśnie jego i sir Tobiasza. Świadkiem potyczki jest Oliwia, która karci sir Tobiasza, sir Andrzeja i służącego Fabiana za prześladowanie Cezaria. Myśląc, że Sebastian to Cezario, Oliwia prosi chłopca o rękę. Zaskoczony Sebastian nie może oprzeć się urokowi Olivii i zgadza się na ślub.

W finale Wiola/Cezario i Sebastian spotykają się i rozpoznają wzajemnie w obecności Orsino i Olivii. Ich fizyczne podobieństwo zaskakuje wszystkich. Wiola ujawnia swoją tożsamość i wyznaje miłość księciu Orsino, który, pogodzony ze stratą Olivii, oferuje jej swoją rękę. Antonio zostaje uwolniony. Fabian wyznaje Olivii, że wraz z Marią i innymi spiskował przeciwko Malwolio i ujawnia, że sir Tobiasz poślubił Marię. Malwolio skarży się, że został niesprawiedliwie potraktowany i zapowiada

zemstę na swoich oprawcach. Orsino wysyła Fabiana, by go uspokoił. Sztukę zamyka pieśń Błazna, czyli Feste.

3. Dlaczego „12sta Noc”, a nie „Wieczór Trzech Króli”?

Tytuł „Twelfth Night, or What You Will” („Dwunasta noc, albo co chcecie”) odnosi się do hucznie obchodzonego w Anglii święta, przypadającego na dwunastą noc po Bożym Narodzeniu. Dwunasta Noc kończy okres świąteczny. Jest to czas radości, zabawy oraz odwrócenia porządku społecznego, co znajduje odzwierciedlenie w tematyce i atmosferze Szekspirowskiej komedii. To moment, w którym konwenanse społeczne mogą być łamane, a granice między tym, co normalne, a tym, co absurdalne, ulegają zatarciu. W czasach Shakespeare’a, podobnie jak współcześnie, świętowanie Bożego Narodzenia zaczynało się 25 grudnia, a kończyło dwanaście dni po Bożym Narodzeniu, czyli w nocy z 5 na 6 stycznia, w wigilię Trzech Króli. Zarówno w języku polskim, jak i chorwackim sztuka „Twelfth Night” jest znana pod tytułem „Wieczór Trzech Króli”. Obchodzone 6 stycznia święto Trzech Króli, znane również jako Objawienie Pańskie, odwołuje się do ewangelicznego przekazu o hołdzie, jaki trzech mędrcy złożyli nowonarodzonemu Chrystusowi w Betlejem⁷.

„W III wieku Kościół grecki obchodził Święto Epifanii. Oznaczało to pojawienie się Boga na ziemi w tajemnicy Wcielenia, czyli przyjęcia natury ludzkiej przez Syna Bożego. Kościół zachodni zaczął obchodzić Święto Trzech Króli, czyli Dzień Objawienia Pańskiego dopiero 100 lat później. [...] Ewangelia św. Mateusza wspomina o trzech *magoi*. Często tłumaczono ten zwrot jako *trzej magowie*. Ale odpowiednim tłumaczeniem sformułowania św. Mateusza jest raczej *trzej mędrcy*”⁸.

W wielu kulturach i tradycjach chrześcijańskich przyjmuje się, że Jezus objawił się nie tylko jako Zbawiciel narodów izraelskich, ale również jako Mesjasz dla wszystkich ludów. Mędrcy reprezentują pogan, co podkreśla uniwersalizm przesłania chrześcijańskiego.

⁷ <https://cafesenior.pl/artykuly/-swieto-trzech-kroli-czyli-dzien-objawienia-panskiego,72041.html>, [dostęp: 12.12.2024].

⁸ Tamże.

W Polsce tradycyjnie pisze się na drzwiach inicjały Trzech Króli (K+M+B) oraz datę roczną „Magoi” ze wschodu nadano w VIII wieku imiona Kacper, Melchior i Baltazar. „Tak naprawdę prawidłowym jest skrót C+M+B, który oznacza łacińską maksymę *Christus Mansionem Benedicat* czyli *Niech Chrystus błogosławi temu domowi*”⁹.

Wspólnoty lokalne organizują jasełka, obrazujące narodziny Jezusa i przybycie mędrców. W wielu miejscowościach organizuje się Orszak Trzech Króli, czyli uliczne jasełka z trzema królami przynoszącymi dary dla Jezusa¹⁰.

W Polsce święto, oprócz religijnego charakteru, jest także narzędziem „promującym wartości kultury narodowej i chrześcijańskiej”¹¹.

W innych krajach obchodom towarzyszą różne tradycje, takie jak procesje, biesiady czy obdarowywanie się prezentami. W Hiszpanii dzieci wystawiają buty na słodycze od Trzech Króli, a w kulturze latynoamerykańskiej święto łączy się z karnawałową zabawą¹².

W pewnym sensie zapis tytułu jako „Wieczór Trzech Króli”, jeśli weźmie się pod uwagę istotę, fenomen źródłowy samego święta, czyli Epifanie, ma odniesienia do szekspirowskiego „Twelfth Night”. Epifanie to *nagłe ukazanie się (i zniknięcie) bóstwa w realnej postaci lub wizji (w czasie i przestrzeni)*.¹³ W tym sensie personifikacja bóstwa i nagłe, czasowe pojawienie się w realnym świecie odsyła nas do tematu

⁹ Tamże.

¹⁰ <https://orszak.org/idea-orszaku>, [dostęp: 12.12.2024].

¹¹ Tamże.

¹² <https://www.donquijote.org/spanish-culture/holidays/the-three-kings/>, [dostęp: 14.12.24].

¹³ https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/epifania;3898242.html#google_vignette, [dostęp: 13.12.2024]. Jak czytamy dalej: „Od czasów homeryckich epifanią nazywano ukazanie się bóstwa, które miało przebywać na ziemi (w postaci ludzkiej lub jako światło czy głos), by udzielić człowiekowi pomocy; epifania mogła być doświadczana przez wszystkich albo tylko przez wtajemniczonych (wtedy miała charakter misterium). Epifanie dały początek licznym miejscom kultu, w których modlono się o następne objawienia. W hellenistycznym i rzymskim kulcie władcy, otaczanego boską czcią i obdarzanego przydomkiem Epiphanes, epifanią była oficjalna wizyta króla w mieście lub zasiadanie przez niego na tronie; w Egipcie faraon ukazywał się ludowi w oknie epifanii”.

personifikacji, objawienia się, a więc zmiany postaci. W misteriach aktorzy wcielali się w boską istotę i przechodzili zmianę, „objawiali się” jako spersonifikowana postać.

W elżbietańskiej Anglii święto Dwunastej Nocy miało szczególny wymiar: w tę jedną noc sztywny porządek klasowej hierarchii mógł zostać odwrócony bez żadnych konsekwencji. Osoby o różnym pochodzeniu społecznym mogły odgrywać dowolne role: panowie mogli usługiwać swoim sługom, słudzy stawili się panami. Odwrócenie ról dotyczyło także płci: tej nocy mężczyźni mogli przebierać się za kobiety, a kobiety mogły pełnić tradycyjnie męskie role. Nieporządek i przekroczenia obowiązujących norm społecznych były zupełnie naturalne, a wręcz pożądane tej nocy. Obchody święta obfitowały w uczty, tańce, procesje oraz różnego rodzaju występy teatralne.

Polski tytuł „Wieczór Trzech Króli”, podobnie jak chorwacki „Na tri kralja”, odnosi się do tradycji chrześcijańskiej i religijnego wymiaru święta Objawienia Pańskiego. Mija się z charakterem i kontekstem sztuki Shakespeare’a. Oryginalny tytuł odsyła do karnawałowej i subwersywnej tradycji święta Dwunastej Nocy, obchodzonego w elżbietańskiej Anglii. Dodatkowo jego znaczenie wzmacnia podtytuł „What You Will”, sugerujący wolność wyboru. To zachęta do wzajemnych interakcji między postaciami oraz otwartej demonstracji, kim naprawdę się jest lub chciałoby się być.

„Twelfth Night” jest zatem tytułem, który wykracza poza kontekst chrześcijańskiego święta i wskazuje na przestrzeń, w której mogą rozkwitać alternatywne narracje o płci i normach społecznych. Warto podkreślić, że w czasach Shakespeare’a poza Dwunastą Nocą mężczyźni mogli przybierać role kobiece jedynie na scenie teatralnej. Co więcej – i co ma decydujące znaczenie dla mojego przedstawienia i poświęconej mu rozprawy doktorskiej – kobietom występy w teatrze surowo zakazywano, święto Dwunastej Nocy było jedynym momentem w roku, kiedy mogły wejść w role męskie, co w sztuce znajduje odzwierciedlenie w postaci Wioli, przebranej za chłopca, Cezaria.

II. Teatr elżbietański. Kontekst społeczno-polityczny

1. Zmiana kostiumu w elżbietańskiej Anglii

W swojej pracy „Cross-dressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England” Jean E. Howard¹⁴ bada skomplikowaną relację między przebieraniem się, teatrem a tematyką genderową w elżbietańskiej Anglii, zwracając szczególną uwagę na kaznodziejów oraz kary nakładane na kobiety za przekraczanie ustalonych norm społecznych. Kaznodzieje w wczesnonowożytnej Anglii wykorzystali swoje kazania jako narzędzie do utrzymania i umacniania tradycyjnych ról płciowych. Kazania te podkreślały znaczenie moralności i niebezpieczeństwo grzechu, wzmacniając obawy przed przekraczaniem granic płci.

Kaznodzieje ostrzegali przed duchowymi konsekwencjami noszenia męskich ubrań przez kobiety, podkreślając, że przekraczanie granic genderowych to działanie przeciwko Boskiemu porządkowi, ustanowionemu przez Stwórcę. Kazania mogły również odzwierciedlać fantazje mężczyzn o kobiecej stronie ich tożsamości oraz lęk przed ich utratą. Przesadzona reprezentacja „zniewieściałości” w męskim świecie była często podnoszona w kontekście grzechu, co miało wpływ na sposób, w jaki społeczność postrzegała mężczyzn o cechach „kobiecych”. Noszenie nieodpowiedniego stroju mogło spotkać się z różnymi konsekwencjami prawnymi.

Jak pisze Howard, monarchia w epoce elżbietańskiej odgrywała kluczową rolę w egzekwowaniu praw sumptuarycznych, które miały na celu nie tylko regulację ubioru, ale także podkreślenie hierarchii społecznej. Królowa Elżbieta I była symboliczną postacią, która poprzez swoje działania i decyzje kształtowała normy społeczne, w tym zasady dotyczące odzieży. Właściwy dobór ubrań był istotny, nie

¹⁴ Jean E. Howard, „Cross-dressing, the theatre, and gender struggle in early modern England”, https://www.academia.edu/6431310/Crossdressing_The_Theatre_and_Gender_Struggle_in_Early_Modern_England, [dostęp: 26.12.24].

tylko dla afirmacji pozycji społecznej, ale także dla podkreślenia lojalności wobec monarchy.

Zwykli ludzie, z kolei, byli zobowiązani do ściśle określonego ubioru, który odzwierciedlał ich status. Klasa niższa mogła nosić jedynie proste materiały i kolory, podczas gdy przedstawiciele szlachty i arystokracji pozwalali sobie na bogatsze tkaniny i bardziej wyrafinowane style. Naruszenie tych zasad wywoływało nie tylko konsekwencje prawne, ale także społeczne ostracyzmy, co potęgowało presję przestrzegania ustalonych norm.

System ten nie tylko regulował sposób ubierania się, ale także przyczyniał się do podtrzymywania podziałów społecznych. Widok osób noszących symbole swojej pozycji był wyraźnym przypomnieniem o hierarchii, a odzież stała się nie tylko wyrazem indywidualności, ale przede wszystkim manifestacją przynależności do określonej grupy. Z czasem zasady te zaczęły ewoluować, jednak ich wpływ na społeczeństwo elżbietańskie był niewątpliwie głęboki i wieloaspektowy.

W elżbietańskiej Anglii istniały przepisy, które zabraniały kobietom przyjmowania męskich atrybutów. Złamanie tych nakazów mogło prowadzić do kar, takich jak grzywny czy inne formy publicznego upokorzenia – pisze Howard¹⁵.

Z analizy Howarda wynika, że noszenie przez kobiety męskiego ubrania lub atrybutów było poważnym zagrożeniem dla normatywnego i hierarchicznego porządku społecznego. W tym porządku, sięgającym tradycją do biblijnej księgi Genesis, normą społeczną było podporządkowanie kobiet mężczyznom. Normy te były egzekwowane przez Kościół, monarchę i zwykłych ludzi. W okresie od 1580 do 1620 roku w Anglii istniały przepisy i zwyczaje dotyczące noszenia strojów, które odzwierciedlały ówczesne normy społeczne. Przepisy te regulowały, jakie ubrania mogły nosić kobiety i mężczyźni.

„Note that also the meaning of this order is not to prohibit a servant from wearing any cognizance of his master, or

¹⁵ Tamże.

henchmen, heralds, pursuivants at arms; runners as jousts, tourneys, or such martial feats, and such as wear apparel given them by the Queen, and such as shall have license from the Queen for the same.”¹⁶

Wprowadzono ustawy, które regulowały strój obywateli na podstawie ich statusu społecznego oraz płci. Na przykład, wprowadzono ograniczenia dotyczące noszenia jedwabnych i luksusowych materiałów przez osoby z niższych warstw społecznych.

Hierarchia społeczna, charakter płci, a nawet wiek w elżbietańskiej Anglii był odzwierciedlany w kostiumach i ubraniach. Ze względu na to, że ściśle przestrzegany był kod identyfikacji poprzez ubranie, wszelkie odstępstwa od tej zasady uznawano za oszustwo i podszywanie się za kogoś, kim się nie jest.

¹⁶ English Sumptuary Law of 1574 (The Statutes of Apparel)
<https://www.jstor.org/stable/551532>, [dostęp: 20.12.2024]. Tłumaczenie własne: „,Zauważ, że znaczenie tego rozkazu nie polega także na zakazaniu słudze noszenia jakichkolwiek znaków swojego pana, lub jego popleczników, heroldów, giermków; biegaczy związanych z turniejami, zawodami lub innymi tego typu walkami, oraz tych, którzy noszą odzież podarowaną im przez Królową, a także tych, którzy otrzymają na to pozwolenie od Królowej”.

2. Kostium a identyfikacja płci na scenie

Stephen Gosson (1554–1624), angielski pisarz i satyryk, wyrażał zaniepokojenie sposobem, w jaki kobiety były przedstawiane na scenie angielskiego teatru przełomu XVI i XVII wieku. Zauważył, że mężczyźni odgrywający damskie role muszą nie tylko naśladować kobiece ruchy, ale również ich namiętności, co budziło jego opór. Gosson podkreślał zakaz Boży dotyczący noszenia kobiecych ubrań przez mężczyzn, zwracając uwagę na moralne wątpliwości związane z tymi praktykami:

„Ktokolwiek przyjrzy się z bliska naszym sztukom scenicznym lub rozważy, jak i jakimi sposobami są one wystawiane, odkryje w nich więcej obrzydlistwa, niż się samym aktorom śniło. Prawo Boże wprost zabrania mężczyznom wdziwania kobiecych szat. [...] Wszyscy, którzy tak czynią, wstrętni są Panu. Pytam więc was, czy powinno im się pozwalać nie tylko wkładać strój kobiety, ale też imitować chód, i gesty, głos i namiętności niewiasty?”¹⁷

Współcześni badacze zwracają uwagę, że teatr w tym okresie był silnie związany z seksualnymi konotacjami. Zjawiska takie, jak prostytutka i cudzołóstwo występowały zarówno na scenie, jak i poza nią. Młodzi aktorzy, często przebrani w damskie suknie, przyciągali uwagę, budząc erotyczne fantazje widzów. Widzowie zdawali sobie sprawę z różnicy między aktorem a odgrywaną przez niego postacią, co uwypuklało kontrast między chłopcem a kobietą¹⁸.

¹⁷ Stephen Gosson, „Playes confuted in five actions”, London [1582], sig E5; zob: Anthony Munday, „A second and thirst blast of retrait from plaies and theaters”, London 1586, s. 110–111. Cyt. za: Linda Phyllis Austern, *„W istocie kobietami one nie są: chłopiec na scenie jako wokalna uwodzicielka w teatrze angielskim końca XVI i początku XVII wieku*, tłum. Olga Kaczmarek, [w:] „Teatr elżbietański”, red. nauk. Agata Chałupnik, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 148-149.

¹⁸ Stephen Orgel, „Wcielanie się w rolę. Odgrywanie płci w szekspirowskiej Anglii”, tłum. Olga Kaczmarek [w:] „Teatr elżbietański”, red. nauk. Agata Chałupnik, Wydawnictwo

W „The Antitheatrical Prejudice” współczesny amerykański historyk teatru Jonas Barish¹⁹ bada temat kostiumu i jego znaczenia w przedstawieniach. Analizuje, jak kostiumy mogą wspierać lub osłabiać autentyczność postaci oraz iluzję sceniczną. Barish przytacza historyczne przykłady, pokazując, że przebranie często umożliwia aktorom wchodzenie w różnorodne role, co może budzić ambiwalentne reakcje widzów. Kostiumom nadawano różne znaczenia w zależności od epoki i kultury, odzwierciedlając status społeczny i cechy charakteru postaci.

„So what exactly did these laws say people could and could not wear? The Elizabethan Sumptuary statutes seem mostly to be concerned with which colours, accessories, and fabrics could be worn by people of any social station. Before 1604, it was the law that *only the King, Queen, King's Mother, children [and] brethren* could wear ‘any silk of the color purple, cloth of gold tissue, nor fur sables. Outside of the Royal family, it was law that no woman could wear ‘Damask, taffeta, or other silk in any cloak or safeguard: except knights’ wives’. Elizabeth I’s sumptuary laws also stated which fabrics could be used for hats, and how long swords could be for men of different social strata.”²⁰

Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 128-129. Najbardziej szczegółową analizę sytuacji prawnej w tej materii zawiera praca: Bruce Smith, „Homosexual desire in Shakespeare’s England: a cultural poetics”, University of Chicago Press, Chicago 1991, s. 41–53.

¹⁹ Jonas Barish, „The Antitheatrical Prejudice”, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1981. Zob. także: <https://www.jstor.org/stable/2872141>, [dostęp: 15.12.24].

²⁰James McGeown, „Elizabethan sumptuary laws: Fashion policing in Shakespeare’s England”, <https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2019/04/16/elizabethan-sumptuary-laws-fashion-policing-in-shakespeares-england/>, [dostęp: 13.12.24]. Tłumaczenie własne: „Co dokładnie mówiły te przepisy o tym, co ludzie mogą, a czego nie mogą nosić? Statuty elżbietańskie dotyczące *sumptuary* wydają się dotyczyć głównie tego, jakie kolory, dodatki i tkaniny mogą nosić ludzie z dowolnej pozycji społecznej. Przed 1604 rokiem obowiązywało prawo, że *tylko król, królowa, matka króla, dzieci [i] bracia* mogli nosić *jakiegokolwiek jedwab w kolorze fioletowym, tkaninę ze złotej tkaniny ani futra sobolowe*. Poza rodziną królewską obowiązywało prawo, że żadna kobieta

Co ciekawe, elżbietańskie „sumptuary laws” określały nie tylko charakter przedmiotu, ale także kolory. Królowa Elżbieta I wprowadziła prawo, które ściśle określało kolor i rodzaj materiału, które były przypisane do statusu i pozycji kobiet w elżbietańskich czasach.

„They were designed to limit the expenditure of people on clothes – and of course to maintain the social structure of the Elizabethan Class system. The clothes that Elizabethan women wore were dictated by the Sumptuary Law as decreed by Queen Elizabeth I on 15 June 1574. The fabrics and colors of clothes which women were allowed to wear were determined by their position and rank. [...]

The rank and position of Elizabethan women could be immediately recognised by the color and material of their clothes. The English Sumptuary Laws were well known by all of the English people. And they were strictly obeyed. The penalties for violating *Sumptuary Laws* could be harsh – fines, the loss of property, title and even life. Elizabethan women only wore clothes that they were allowed to wear – by Law.”²¹

nie mogła nosić damaszku, tafty ani innego jedwabiu w żadnym płaszczu ani osłonie: z wyjątkiem żon rycerzy. Przepisy dotyczące prawa sumptuarycznego Elżbiety I określały również, jakie tkaniny można było wykorzystać na kapelusze i jak długie mogły być miecze dla mężczyzn z różnych warstw społecznych”.

²¹ <https://www.elizabethan-era.org.uk/elizabethan-clothing-allowed-women.htm>, [dostęp: 13.12.24]. Tłumaczenie własne: „Zostały zaprojektowane, aby ograniczyć wydatki ludzi na odzież - i oczywiście utrzymać społeczną strukturę elżbietańskiego systemu klasowego. Ubrania, które nosiły elżbietańskie kobiety, były narzucone przez prawa sumptuaryczne, uchwalone przez królową Elżbietę I 15 czerwca 1574 roku. Materiały i kolory odzieży, które mogły nosić kobiety, były uzależnione od ich pozycji i rangi. [...] Rangę i pozycję elżbietańskich kobiet można było natychmiast rozpoznać po kolorze i materiale ich ubrań. Angielskie Prawa Utylizacji były dobrze znane wszystkim Anglikom. I były ściśle przestrzegane. Kary za naruszenie *Sumptuary Law* mogły być surowe – grzywny, utrata majątku, tytułu, a nawet życia. Elżbietańskie kobiety nosiły tylko ubrania, które mogły nosić – zgodnie z prawem”.

Kolor i rodzaj materiału kostiumów w teatrze elżbietańskiej Anglii pozwalały widowni szybko i precyzyjnie identyfikować status społeczny postaci prezentowanej na scenie. Dlaczego zatem Oliwia była zszokowana, widząc Malwolia w żółtych pończochach i skrzyżowanych podwiązkach w „Twelfth Night” Williama Shakespeare’a?

Żółty kolor w elżbietańskiej Anglii miał złożone znaczenie, zarówno symboliczne, jak i religijne. Jego interpretacja zależała od kontekstu, w jakim był używany. W sferze społecznej, żółty mógł oznaczać odnowę i nadzieję, jednak niósł też ze sobą skojarzenia z negatywnymi aspektami, takimi jak zazdrość, chciwość czy zdrada. Postać Judasza Iskarioty jest często przedstawiana w żółtych ubraniach, co wzmacnia związku koloru z negatywnymi cechami²².

Produkcja żółtego barwnika była kosztownym procesem, który wykorzystywał wysoko ceniony szafran, stosowany głównie przez zamożnych. Był on wówczas symbolem bogactwa oraz prestiżu. Żółty kolor dla klasy wyższej kojarzył się z luksusem, podczas gdy klasa średnia i niższa mogła używać tańszych odpowiedników, barwników pozyskiwane z roślin, na przykład takich jak reseda luteola – znanej jako rukola barwierska.

W kontekście religijnym, żółty był używany jako kolor symboliczny w trakcie Wielkanocy, często w połączeniu z bielą, co wiązało się z odnową duchową i radością. Jednak historia koloru żółtego w Anglii nie jest wolna od kontrowersji, szczególnie w kontekście antysemityzmu. W 1270 roku, na mocy dekretu króla Edwarda I, Żydzi musieli nosić żółtą gwiazdę, która miała ich identyfikować w przestrzeni publicznej, co miało tragiczne konsekwencje dla społeczności żydowskiej w tym kraju²³.

Dzięki zastosowaniu różnorodnych barwników, żółty kolor znalazł swoje miejsce w garderobach zarówno zamożnych, jak i biedniejszych obywateli. Proces

²² Te i poniższe informacje pochodzą z: <https://www.elizabethan-era.org.uk/color-yellow.htm>, [dostęp: 17.12.24].

²³ <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=1901>, [dostęp: 17.12. 24].

farbowania był skomplikowany i czasochłonny, a jakość i trwałość barwnika zależały w dużej mierze od rodzaju użytych materiałów. W rezultacie, kolor żółty stał się nie tylko wyrazem awangardowego stylu ubioru, ale także nośnikiem społecznych i religijnych znaczeń, które miały ogromny wpływ na elżbietańskie społeczeństwo i jego normy.

3. HISTRIO-MASTIX

Jedynym miejscem w praktykach społecznych i instytucjonalnych w elżbietańskiej Anglii, gdzie były dozwolone praktyki przebierania się za płć przeciwną, był teatr. Ale nawet ten bastion wyzwolenia spod obowiązujących norm był szeroko krytykowany przez anglikański kościół i niektórych intelektualistów tamtej epoki, jak na przykład Williama Prynne’a (1600-1669). Radykalny krytyk teatru w czasach elżbietańskich w Anglii w swoim dziele „Histrio-mastix: The Players Scourge, or Actors Tragedie”²⁴ piętnował zmiany kostiumu na kostium płci przeciwnej jako przykład moralnej degradacji i zamieszania społecznego, które wywołuje teatr. Prynne wyrażał przekonanie, że takie praktyki naruszają naturalny porządek stworzony przez Boga, w którym nikt nie powinien naśladować drugiej płci.

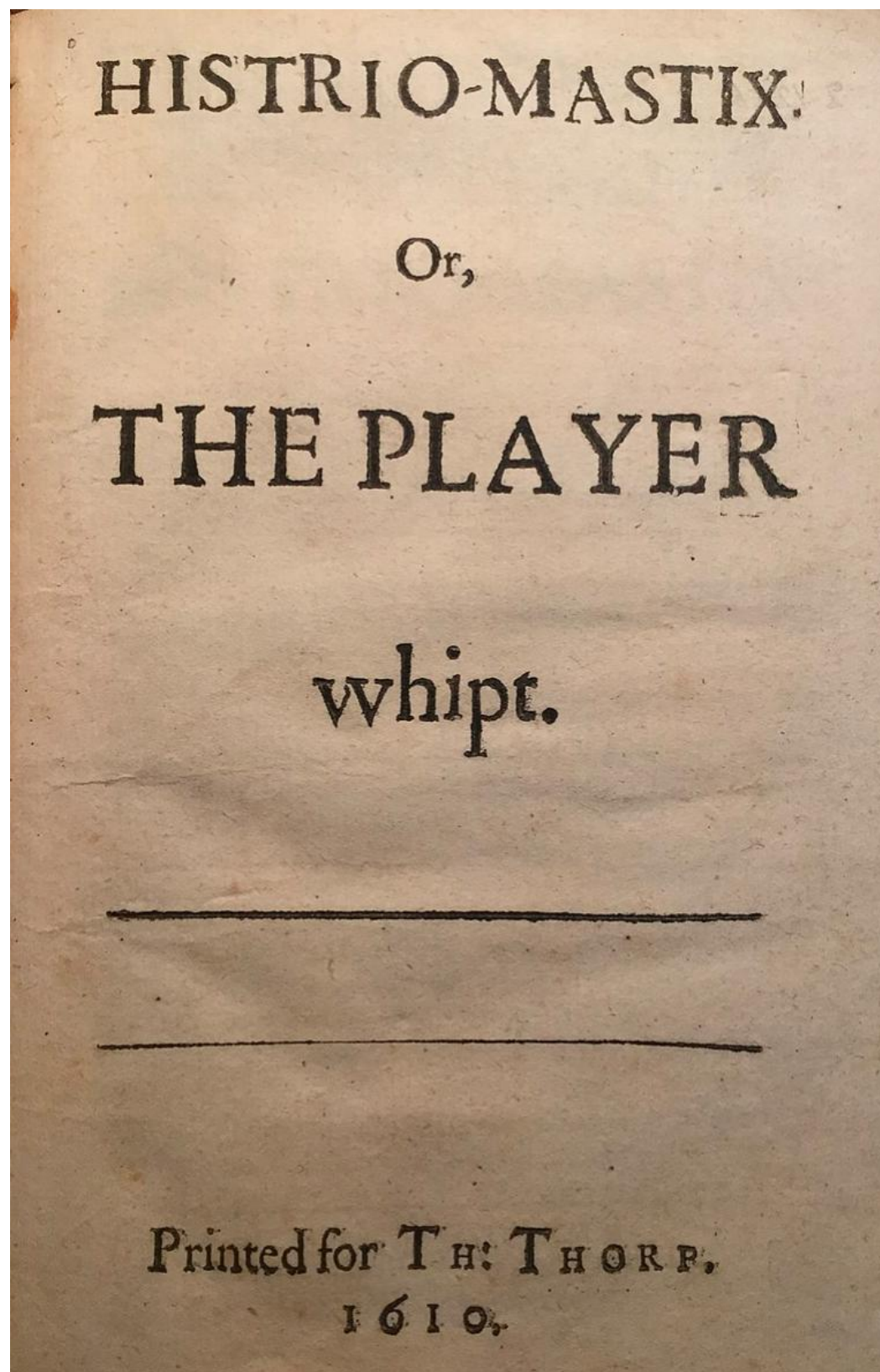
William Prynne, purytański pisarz i prawnik twierdził, że zamiana kostiumów płci ma potencjał podważenia ról społecznych i moralności. Takie ekscesy zagrażały społeczeństwu utratą poczucia właściwych zasad dotyczących płci i ról życiowych. Prynne wykazywał, że noszenie przez mężczyzn długich włosów jest „niestosowne i niezgodne z prawem chrześcijan”, podczas gdy strzyżenie ich przez kobiety jest „męskie, nienaturalne, bezczelne i niechrześcijańskie”²⁵.

Prynne podkreślał, że teatr powinien pełnić rolę edukacyjną i moralną, a nie wprowadzać zamęt i podważać tradycyjne normy. W jego przekonaniu, aktorzy przyjmują pozy, które są moralnie wątpliwe i sprzyjają szerzeniu złych, niechrześcijańskich wartości w społeczeństwie. Uważał, że aktorstwo jest bliskie kłamstwa i hipokryzji, a sam aktor staje się ofiarą swoich działań. Teatr i jego przedstawienia mogą prowadzić do moralnej degradacji widowni. W związku z powyższym, Prynne domagał się ograniczenia czy zniesienia działalności teatralnej, aby zapobiec dalszej erozji zepsucia i ruinie porządku społecznego. Narracja ta była

²⁴ <https://archive.org/details/maspla00pryn/page/n19/mode/2up>, [dostęp: 26.12.24].

²⁵ William Prynne, „Health's Sickness. The Unloveliness of Lovelocks”, 1628, [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Lovelock_\(hair\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Lovelock_(hair)), [dostęp: 15.12.24].

bardzo skuteczna, gdyż w roku 1642 udało się purytanom zamknąć na 18 lat publiczne teatry w Anglii²⁶.



Strona tytułowa *Histrio-mastix* (1610)

Kobiety, które decydowały się na noszenie męskiego stroju, mogły być oskarżane o łamanie norm społecznych. W niektórych przypadkach takie zachowanie było postrzegane jako akt buntu przeciwko ustalonemu porządkowi. Zdarzały się zapisy o kobietach, które były sądzone i karane za noszenie męskich ubrań, szczególnie w sytuacjach, kiedy przekraczały normy płciowe w sposób widoczny. Zakazy dotyczące noszenia męskich strojów przez kobiety nie tylko wynikały z chęci utrzymania porządku społecznego, ale także z obawy o moralność i stabilność. Kobiety noszące męskie ubrania postrzegano jako zagrożenie dla tradycyjnych ról płciowych.

Tak samo jak radykalny był Prynne w egzekwowaniu swoich przekonań, tak samo okrutna i bezkompromisowa była reakcja na jego poglądy i sądy. Głośna praca „*Histrionum Scourge, or Actors Tragedie*” zawierała między innymi krytykę kobiet występujących na scenie. Królowa, Henrietta Maria, odebrała, to jako atak na jej osobę, bowiem sama uczestniczyła w maskaradzie dworskiej. Na stronie The Honourable Society of Lincoln’s Inn, które od 600 lat prężnie funkcjonuje, możemy przeczytać o procesach Williama Prynne, który był członkiem tego Towarzystwa.

„William Prynne was found guilty of sedition. He was sentenced to have his ears cut off, fined and imprisoned. Prynne’s ears were ultimately cropped, rather than completely cut off at this time. However in 1637 he was again charged with sedition after continuing to smuggle pamphlets, with the aid of a sympathetic gaoler, out of the Tower of London. This time his ears were fully removed, his nose was slit and the initials ‘S.L’ , standing for ‘Seditious Libeller’ were burnt into his cheeks.[...] Four years later however, William Prynne’s fortunes had reversed. On 25 May 1641, it was announced that he was to be readmitted to the Society after an Order of the Commons House of Parliament ordered that the Benchers

should restore William Prynne to his former condition within the Society.”²⁷

Prynne walczył do końca swoich dni przekonany, że teatr odzwierciedla najgorsze cechy człowieka, a mógłby promować konstruktywne społeczne normy. Ten rodzaj dyskursu często powraca w dziejach teatru w mniej lub bardziej radykalnej formie, aż po współczesne czasy.

²⁷<https://www.lincolnsinn.org.uk/library-archives/tales-from-the-archive/june-2018-william-prynne/>, [dostęp: 13.12.2024]. Tłumaczenie własne: „William Prynne został uznany winnym podżegania do buntu. Został skazany na obcięcie uszu, ukarany grzywną i uwięziony. Uszy Prynne’a zostały częściowo odcięte. Jednak w 1637 roku został ponownie oskarżony o podżeganie do buntu po tym, jak kontynuował przemykanie pamfletów, z pomocą życzliwego strażnika więziennego z Tower of London. Tym razem jego uszy zostały całkowicie usunięte, nos rozcięty, a inicjały „S.L”, oznaczające «Seditious Libeller» (Podżegający Oszczerca), zostały wypalone na jego policzkach. Cztery lata później losy Williama Prynne’a się jednak odwróciły. 25 maja 1641 roku ogłoszono, że zostanie on ponownie przyjęty do Towarzystwa, po tym, jak rozporządzenie Izby Gmin Parlamentu nakazało ławnikom przywrócić Williama Prynne’a do jego poprzedniego stanu w Towarzystwie”.

4. Zniewieściałę mężczyzna

Badacz Shakespeare'a Stephen Orgel w swoim artykule „Wcielanie się w rolę. Odgrywanie płci w szekspirowskiej Anglii”²⁸ analizuje, jak odgrywanie ról w teatrach elżbietańskich wpływało na postrzeganie płci. Orgel opisuje, jak mężczy aktorzy wcielali się w żeńskie postacie, co prowadziło do złożonej dynamiki ról płciowych. Zwraca uwagę na to, jak społeczno-kulturowe konteksty kształtowały interpretacje postaci i ich relacje w dramatach Shakespeare'a, podkreślając złożoność tożsamości płciowej w ówczesnej literaturze i w społeczeństwie.

Chociaż elżbietańska scena teatralna prawie całkowicie zdominowana była przez męskich aktorów, to angielska widownia miała okazję widzieć kobiety na scenie we włoskich przedstawieniach.

„Przynajmniej do lat trzydziestych XVI wieku organizowano różne widowiska – miejskie procesje, spektakle cechowe – w których jak najbardziej brały udział kobiety. Elżbietańskie trupy teatralne nie przyjmowały aktorek, lecz włoskie zespoły, które miały zazwyczaj charakter rodzinny (a kobiety zawsze w nich uczestniczyły) odwiedzały Anglię od czasu do czasu, występując nie tylko na dworze, ale też jeżdżąc ze spektaklami po kraju. [...] Tak więc poddani Elżbiety I mogli raz na jakiś czas zobaczyć kobiety na zawodowej scenie. Najprawdopodobniej nie oglądano tam jednak Angielek. Zatem granica przebiegała nie między mężczyznami i kobietami, lecz między «nami» i «nimi». To, co wolno obcokrajowcom, tego nie wolno Anglikom, a poza tym wystawianie kobiet na widok

²⁸ Stephen Orgel, „Wcielanie się w rolę. Odgrywanie płci w szekspirowskiej Anglii”, tłum. Olga Kaczmarek [w:] „Teatr elżbietański”, red. nauk. Agata Chałupnik, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 115-144.

publiczny coraz wyraźniej zaczęto kojarzyć z Kościołem rzymskokatolickim.”²⁹

W czasach Shakespeare’a seksualność na scenie miała charakter wywrotowy, seksualny pociąg mężczyzn do kobiet prowadził z natury do upadku mężczyzn. Orgel, powołując się na analizy naukowe z dziedziny medycyny i teleologii epoki, przywołuje powszechnie obowiązujący pogląd, że wszyscy ludzie zaczynają swój rozwój jako kobiety, a męskość jest procesem wyrastania z tej podstawowej formy.

Zauważalne jest, że autor nawiązuje do historycznych tradycji, które wspierają tę narrację, jak również do konkretnych praktyk społecznych, np. ubierania dzieci w sukienki do siódmego roku życia. To może wskazywać na głęboko zakorzenione przekonania o tym, że płeć jest czymś, co można przypisać i uformować. Nie jest uwarunkowana jedynie biologią.

W Anglii elżbietańskiej zwracano uwagę na niepewność mężczyzn wobec kobiet oraz ich seksualności. Twierdzono, że zbliżenie do kobiety może prowadzić do utraty męskości. Orgel przyznaje, że w tym kontekście istnieją silne stereotypy, które utrwalają mizoginistyczne podejście, w którym kobieta postrzegana jest jako zagrożenie dla męskiej tożsamości. Męskość niesie ze sobą obowiązki i wyzwania, które mogą być podważane przez intymne relacje z kobietami.

„Dla umysłu renesansowego ciemną i przerażającą stroną tej teologicznej wizji jest właśnie fantazja o jej odwróceniu, [...] wyobrażenie, że mężczyźni mogą zmienić się – lub być zmieniani – w kobiety. Czy też, dokładniej rzecz ujmując, mogą zostać cofnięci do bycia kobietą i utracić moc, która uprzednio umożliwiła realizację ich potencjalnej męskości.

W ujęciu tej literatury medycznej wszyscy zaczynamy jako kobiety. Potwierdzał to obyczaj nakazujący wszystkim dzieciom, aby nosiły sukienki aż do siódmego roku życia.

²⁹ Tamże, s. 117-118.

Potem, jak wspomina Leontes, chłopcy są już odziewani w bryczesy lub w spodnie, odbierani spod opieki kobiet i oddawani na wychowanie, które ma ich zmienić w mężczyzn. Od tego momentu wszelkie relacje z kobietami postrzegane były jako rosnąco niebezpieczne, i to nie tylko dla kobiet, bardziej nawet dla mężczyzn. Żądza prowadzi bowiem do zniewieściałości, czyni mężczyzn niezdolnymi do realizacji męskich zadań. Stąd wszechobecne przeciwstawianie wojny i miłości. [...].”³⁰

Miłość do kobiet, a już na pewno zatracenie się w miłości i oddanie się jej nieuporządkowanej namiętności prowadzi do zniewieściałości mężczyzn. Mężczyźni tacy są rozbici, a co więcej, wchodzą oni w niebezpieczny regres, upodabniając się do kobiety.

„Lęk przed zniewieściałością jest kluczowym elementem wszystkich ówczesnych dyskusji na temat tego, co to znaczy być «prawdziwym mężczyzną». U jego podłoża leży fantazja o odwróceniu naturalnego przebiegu transformacji kobiety w mężczyznę.”³¹

Jak do takiego powszechnego mniemania miał się elżbietański teatr, gdzie na porządku dziennym były odgrywane umizgi do kobiet na scenie, które na dodatek nie były kobietami, tylko niepełnoletnimi mężczyznami?

„Z tego punktu widzenia, już sama instytucja teatru jest zagrożeniem dla męskości oraz stabilności społecznej hierarchii, gdyż przychodzące tu samotnie kobiety oraz mężczyźni, którzy nie przyprowadzili swoich żon, mogą ze sobą swobodnie obcować (siłą rzeczy), flirtować i wzajemnie zaciągać się do łóżka. [...] W Anglii taka

³⁰ Tamże, s. 123-124.

³¹ Tamże, s. 124.

budząca lęk seksualność jest tym bardziej wywrotowa ze względu na transwestycki charakter sceny teatralnej. Pojawiają się argumenty, że chłopcy odgrywający role kobiet utożsamiają się z nimi do tego stopnia, że określili to również ich byt w rzeczywistości. Takie przekonanie ma swoje korzenie w platońskich koncepcjach. W traktatach purytańskich miesza się ono z ogólną obawą przed zacieraniem się granic społecznych i seksualnych, przed zachowaniami i kostiumami, które mogą zafałszować istotę otrzymaną od Boga.”³²

Instytucja teatru stanowi zatem zagrożenie dla męskości oraz stabilności społecznej hierarchii. Przychodzący tutaj samotnie kobiety oraz mężczyźni pod wpływem zniewieściałych zachowań mężczyzn i nienormatywnych genderowo kostiumów na scenie mogą ulec pewnym wpływom. W purytańskich polemikach tamtej epoki wszechobecne jest skojarzenie teatru z seksem. Częstym tematem takich polemik była „sodomia męska”.

³² Tamże, s. 124-125.

5. Pożądanie homoseksualne w Anglii w czasach Shakespeare'a

W pracy Bruce'a R. Smitha „Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics”³³ autor szczegółowo analizuje sytuację prawną dotyczącą homoseksualizmu w Anglii czasów szekspirowskich. The Buggery Act³⁴, uchwalony pod rządami Henryka VIII w 1533 roku, wprowadzał surowe kary za „sodomię”, co dotyczyło zarówno mężczyzn, jak i kobiet. W praktyce oznaczało to, że akty seksualne między osobami tej samej płci mogły prowadzić do bardzo poważnych konsekwencji, łącznie z karą śmierci. Smith analizuje, jak kultura i literatura tamtych czasów wpływały na sposób, w jaki homoseksualizm był postrzegany. Dekonstruuje tradycyjne narracje dotyczące seksualności poprzez przywołanie tekstów literackich, w tym dzieł Shakespeare'a, które wydobywają subtelności i ambiwalencję w przedstawianiu homoseksualnych pragnień.

³³ Bruce R. Smith, „Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics”, University of Chicago Press, Chicago-London 1991. Zob. również: <https://www.jstor.org/stable/2871176>, [dostęp: 12.12.24].

³⁴ <https://statutes.org.uk/site/the-statutes/sixteenth-century/1533-25-henry-8-c-6-the-buggery-act/>, [dostęp: 16.12.24]. Tłumaczenie własne:

„The Buggery Act, uchwalony w 1533 roku w Anglii, był jednym z pierwszych dokumentów prawnych, które penalizowały praktyki seksualne między osobami tej samej płci, określane mianem «sodomii» lub «buggery». Ustawa ta została wprowadzona za panowania Henryka VIII i stanowiła część szerszej reformy prawnej, mającej na celu kontrolowanie zachowań seksualnych w społeczeństwie. Akt penalizował praktyki seksualne uznawane za «sodomię», co odnosiło się do jakiegokolwiek stosunku seksualnego, który nie miał na celu prokreacji. Obejmuje to zarówno akty homoseksualne, jak i inne formy seksualności, które były postrzegane jako niezgodne z normami chrześcijańskimi i naturą. Przestępstwo buggery było surowo karane. W momencie uchwalenia ustawy, kary sięgały nawet śmierci, a skazani mogli być poddani egzekucji przez powieszenie lub inne brutalne metody. Kary mogły także obejmować inne formy cielesnych kar, dni więzienia czy zsyłki. Ustawa funkcjonowała w czasie, gdy normy dotyczące płci i seksualności były ściśle kontrolowane przez Kościół i społeczeństwo. Cenzura seksualnych działań, w tym homoseksualizmu, była więc nie tylko kwestią prawną, ale także kulturową i religijną. Przyjęcie Aktu o Buggery było częścią większej tendencji na rzecz zabezpieczenia porządku społecznego przez normy moralne i religijne.

Akt o Buggery obowiązywał przez wiele lat, aż do jego zniesienia w XIX wieku. Ustawa ta, mimo że oparta na prawach kościelnych, miała istotny wpływ na społeczną i prawną percepcję homoseksualizmu w Anglii przez wieki”.

W literaturze tego okresu często pojawiały się ambiwalentne opisy relacji homoseksualnych, które na różnych poziomach mogły być zarówno wyrazem pragnienia, jak i lęku przed jego konsekwencjami.

Smith wykorzystuje podejście kulturowe, które ukazuje różnorodność doświadczeń homoseksualnych w kontekście społecznym, politycznym i religijnym. Zwraca uwagę, że normy dotyczące płci i seksualności nie były jednoznaczne i że istniało wiele odcieni w postrzeganiu męskości i kobiecości, co niekiedy pozwalało na subtelne formy ekspresji pragnień homoseksualnych, mimo ogólnej społecznej opresji.

W swoich analizach autor przytacza konkretne przykłady z literatury, aby zobrazować instytucjonalne i społeczne napięcia związane z pragnieniem homoseksualnym. Wskazuje na postaci i relacje w dziełach Shakespeare'a, które mogą symbolizować zarówno pragnienie, jak i jego zgubne skutki dla społeczeństwa, które nie przyjmuje takich relacji. Daje to czytelnikowi szerszy kontekst dla zrozumienia literackich przedstawień homoseksualizmu. Sugeruje, że mimo surowych praw i społecznych norm, homoseksualizm był częścią skomplikowanej tkanki społecznej Anglii szekspirowskiej.

Stephen Orgell, powołując się między innymi na Bruce'a Smitha zauważa, że akty męskiej sodomii, ze względu na swój złejczy skutek społeczny, były bardziej pobłażliwie traktowane w czasach Shakespeare'a niż heteronormatywne cudzołóstwo, z którego rodziły się nieumocowane w systemie prawnym dzieci.

„Teatry publiczne są częstokroć kojarzone nie tylko z rozwiązłością kobiet, ale także z męską prostytutcją. Ten drugi zarzut znajdujemy nie tylko w tekstach purytanów, ale również w samych dramatach. [...] W kontekstach prawnych i teologicznych wielokrotnie i twardo potępiano sodomie jako zbrodnie, a jednak [...] dużo rzadziej faktycznie ją ścigano. Gdy sprawy dotyczące zachowań homoseksualnych docierały do dworu, były zazwyczaj traktowane z zaskakującą pobłażliwością – kończyły się napomnieniem lub wezwaniem do zaprzestania. W istocie

to kobiety zdają się stanowić większy problem – o wiele intensywniej ścigano heteroseksualne cudzołóstwo. Takimi sprawami zajmowały się władze, ponieważ skutkowały one narodzinami dzieci z nieprawego łoża, które zasilają szeregi ubogich. Tymczasem w homoseksualizmie, o ile w grę nie wchodził przymus lub jakieś inne przestępstwa, rzadko było o co kruszyć kopie.”³⁵

³⁵ Stephen Orgel, dz. cyt., s. 128-129.

6. Chłopiec na scenie. Trzecia płeć?

Orgel zastanawia się, dlaczego tylko młodzi chłopcy odgrywali kobiety.

„W oczach społeczeństwa epoki odrodzenia analogia sytuacji ekonomicznej chłopców i kobiet skrywała podobieństwo głębsze: chłopcy, tak jak kobiety – w odróżnieniu od dorosłych mężczyzn – byli uznanym obiektem seksualnego pożądania mężczyzn. Jest to część tradycji, którą zwykliśmy pomijać lub tłumić, ale [...] homoseksualizm, a w szczególności pederastia rozumiana jako związek starszego mężczyzny z młodszym, był elementem elżbietańskiego imaginariusium erotycznego, tyleż oczywistym, co zaskakująco mało problematycznym.”³⁶

Linda Phyllis Austern w artykule „*W istocie kobietami one nie są: chłopiec na scenie jako wokalna uwodzicielka w teatrze angielskim końca XVI i początku XVII wieku*”³⁷ analizuje rolę chłopców, grających postaci kobiece w angielskim teatrze w czasach elżbietańskich. Autorka podkreśla, że ze względu na zakaz występów kobiet na scenie, młodzi chłopcy odgrywali kluczowe role kobiece, co przyczyniało się do złożonego odbioru tych bohaterek w sztukach teatralnych.

Austern bada, jak chłopięce postacie uwodzicielek wpływały na postrzeganie płci i relacji międzyludzkich oraz jak widzowie reagowali na performatywne odzwierciedlenie kobiecości. Zwraca uwagę na to, iż interpretacje sztuk często były ambiwalentne, zarówno pod względem seksualnym, jak i społecznym, przyczyniając się do szerszej debaty na temat płci i tożsamości w kontekście kulturowym epoki.

³⁶ Tamże, s. 139.

³⁷ Linda Phyllis Austern, „*W istocie kobietami one nie są: chłopiec na scenie jako wokalna uwodzicielka w teatrze angielskim końca XVI i początku XVII wieku*”, tłum. Olga Kaczmarek, [w:] „Teatr elżbietański”, red. nauk. Agata Chałupnik, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 145-150.

„Wydaje się, że obecność na scenie młodych mężczyzn odzianych w wystawne kobiece suknie uważano za bodziec pobudzający do sięgnięcia po zakazany (choć bynajmniej nie niespotykany) owoc homoseksualizmu [...]. Marjorie Garber uważa wręcz, że ci aktorzy – którzy tak przekonująco wyglądają w kobiecych strojach i budzą homoerotyczne pożądanie męskiej części widowni, a przy tym są zdolni odegrać całą gamę kobiecych namiętności – stanowią odrębną, samodzielną *trzecią płć*.”³⁸

Specyficzna rola chłopców, szkolonych w śpiewie i sztuce uwodzenia mężczyzn na scenie, którzy de facto mieli funkcję miłosnych uwodzicieli, była dużym wybrykiem przeciwko heteronormatywnemu porządkowi świata w epoce elżbietańskiej. Te performatywne przykłady wpłynęły na społeczne i kulturowe postrzeganie płci oraz seksualności w tym okresie, pokazując, że przedstawienia były bardziej skomplikowane, niż mogłoby się wydawać.

³⁸ Linda Phyllis Austern, dz. cyt., s. 149-150.

7. Ciało chłopięcej aktorki

Phyllis Rackin³⁹ w swoich badaniach nad teatrem elżbietańskim zwraca uwagę na rosnącą obecność kobiet w publicznych teatrach w Anglii i ich wpływ na kształtowanie treści i wizerunków, które były przedstawiane na scenie. Zwraca również uwagę na znaczenie androgynicznych postaci dla walki o wyzwolenie z dogmatu płci widzów i widzek teatru elżbietańskiego.

Obcokrajowcy, obserwując londyńskie teatry, zauważali, że znaczna część widowni to kobiety, co było dość nietypowe, gdyż w wielu innych krajach kobiety rzadko uczestniczyły w życiu teatralnym.

Kobiety w Anglii zaczęły samodzielnie przychodzić do teatrów, a to wpłynęło na dynamikę widowisk oraz ich odbiór. Ich udział w publicznych przedstawieniach stanowił przełom, ponieważ w innych krajach europejskich uczestnictwo kobiet w widowiskach teatralnych było znacznie ograniczone. Obecność kobiet na widowni nie tylko zmieniała strukturę publiczności, ale wpływała również na to, jakie wizerunki obu płci były prezentowane na scenie. Sukces sztuki w dużym stopniu był uzależniony od reakcji kobiet, a przede wszystkim zgody na wizerunek obu płci, przedstawiany na scenie. Autorzy dramatów musieli brać pod uwagę gusta i oczekiwania tej rosnącej grupy widzów, co w efekcie kształtowało dramaturgię angielską.

„Purytanie zamknęli teatry, a wiele przyczyn, które dopiero zaczynamy rozumieć, zamknęło wiele możliwości i szans, które otwarte były dla kobiet na początku nowożytności. Zmieniające się przedstawienia transwetytowych heroin na renesansowej scenie pomagają oświecić wczesny etap tego procesu i dają nam wgląd w liminalny moment, w którym definicje płci były otwarte na zabawę. W czasie, gdy te

³⁹ Phyllis Rackin, „Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage”, PMLA, Vol. 102, No. 1. (Jan., 1987).

sztuki były pisane, płeć wciąż była definiowana zgodnie z dawnymi, średniowiecznymi skojarzeniami związanymi z męskością jako duchem i kobiecością jako ciałem. Jednak na scenie ciało chłopięcej aktorki było męskie, podczas gdy postać, którą odgrywała, była żeńska. W ten sposób, odwracając skojarzenia poza sceną, iluzja sceniczna radykalnie podważała podziały płci w elżbietańskim świecie. Coraz bardziej męski sposób myślenia XVII i XVIII wieku — wyrażany w formach tak różnorodnych, jak prześladowanie czarownic, tłumienie kobiet i wzrost nauki baconowskiej — również przejawiał się w nowych teoriach mimesis, które wyraźnie rozróżniały między rzeczywistością świata a iluzjami sztuki i zdradzały pogłębiające się uprzedzenie antyteatralne, nawet wśród pisarzy scenicznych. Jeśli, jak twierdzą nowi historycy literatury renesansowej, teatr elżbietański był twórcą, a nie tylko wytworem swojej kultury, «kształtując [fantazje], przez które był [kształtowany], rodząc to, przez co był [urodzony]», to być może warto pamiętać, że ideologia męskości, która ukształtowała nowoczesny świat, ustanowiła swoją hegemonię w tym samym okresie, gdy teatry były zamknięte.”⁴⁰

⁴⁰ Phyllis Rackin, dz. cyt., str. 30.

Tłumaczenie własne: „The Puritans closed the theaters, and a multitude of causes, which we are only beginning to understand, closed off many of the opportunities and possibilities that had been open to women at the beginning of the modern age (Keller 62-63; Clark; Kelly). Changing portrayals of transvestite heroines on the Renaissance stage help to illuminate the early phase of the process, and they also give us a glimpse of a liminal moment when gender definitions were open to play. At the time these plays were written, gender was still defined according to the old, medieval associations of masculinity with spirit and femininity with body (Montrose, "Shaping" 73; Keller 48; Merchant 1-40). But on the stage, the boy actress's body was male, while the character he portrayed was female. Thus inverting the offstage associations, stage illusion radically subverted the gender divisions of the Elizabethan world. The increasingly masculinist thinking of the seventeenth and eighteenth centuries-expressed in forms as diverse as the persecution of witches, the suppression of women, and the rise of

Im większa była presja karania publicznych „przebieranek” w świecie elżbietańskim, tym silniejsza stawała się twórcza ekspresja, penetrująca ludzką naturę. Scena elżbietańska zapoczątkowała genderową zmianę myślenia o roli i funkcji płci w społeczeństwie. „Ciało chłopięcej aktorki było męskie, podczas gdy postać, którą odgrywała, była żeńska” – pisze Rackin. To pomieszanie różnych porządków ontologicznych wywoływało dysonans w ludzkim myśleniu. Postać mężczyzny, romansującego z kobietą, ale zarazem z młodym mężczyzną, otworzyła jedno z tych cudownych pęknięć rzeczywistości i na trwale podważyła podziały płci w teatrze. Teatr w elżbietańskiej Anglii stawał się przestrzenią, w której społeczne konwencje mogły być kwestionowane i podważane. Kontekst społeczny popychał zarówno twórców, jak i publiczność do rozważania kwestii ról płciowych i ich wpływu na kulturowe zachowania.

Baconian science also expressed itself in new theories of mimesis that drew sharp distinctions between the reality of the world and the illusions of art and betrayed a deepening antitheatrical prejudice, even among writers for the stage (Barish 337). If, as the new historians of Renaissance literature are now arguing, the Elizabethan theater was a creator as well as a creation of its culture, "shap[ing] the fantasies by which it [was] shaped, beget[ting] that by which it [was] begotten"(Montrose, "Shaping" 86), then it is perhaps worth remembering that the masculinist ideology that shaped the modern world established its hegemony in the same period when the theaters were closed".

8. Androgyne i Hermafrodyta

Phyllis Rackin analizuje, w jaki sposób androgyniczne postaci, grane przez chłopców w rolach kobiet, działają jako forma naśladowania rzeczywistości społecznej, w której kobiety nie mogły występować na scenie. W związku z tym męski aktor, przyjmujący żeńską rolę, mógł wprowadzić ambiwalencję płci, kwestionując utrwalone społeczne normy i oczekiwania.

„Dla renesansowej widowni seksualna ambiwalencja chłopięcej bohaterki w męskim stroju prawdopodobnie przywoływała szeroko zakrojoną i ambiwalentną tradycję mitologiczną, koncentrującą się na postaci androgyne. Androgyne mogło być obrazem transcendencji – przekroczenia granic, które ograniczają ludzką kondycję w upadłym świecie, przełamywania ograniczeń, jakie materialna egzystencja nakłada na duchowe aspiracje, czy osobistych ograniczeń, które definiują nasze role w społeczeństwie. Jednak androgyne mogło być również obiektem szyderstwa lub obrazem monsturalnej deformacji – społecznej i fizycznej abnormalności. Oba te obrazy androgyne pojawiają się w sztukach Shakespeare’a i jego współczesnych, wyrażając radykalnie różne koncepcje ludzkiego życia i społeczeństwa.”⁴¹

⁴¹ Phyllis Rackin, „Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage”, *PMLA*, Vol. 102, No. 1. (Jan., 1987), str. 29.

Tłumaczenie własne, podaję też pełną wersję cytowanego fragmentu: „For a Renaissance audience, the sexual ambiguity of the boy heroine in masculine attire was likely to invoke a widespread and ambivalent mythological tradition centering on the figure of the androgyne (Slight; Hayles, "Ambivalent"). The androgyne could be an image of transcendence-of surpassing the bounds that limit the human condition in a fallen world, of breaking through the constraints that material existence imposes on spiritual aspiration or the personal restrictions that define our roles in society. But the androgyne could also be an object of ridicule or an image of monstrous deformity, of social and physical abnormality. Both these images of the androgyne appear in the plays of Shakespeare and his contemporaries,

Androgyniczne postacie na scenie elżbietańskiej wykraczały poza typowe przedstawienia męskości i kobiecości. Łączyły cechy obu płci, co pozwalało na eksplorację tematów tożsamości i pragnienia. Teatralne przedstawienia mogły odzwierciedlać i wpływać na szersze dyskusje na temat płci kulturowej w społeczeństwie elżbietańskim. Poprzez przedstawienie mężczyzn w rolach kobiecych, widzowie byli mimowolnie zmuszeni do przemyślenia swoich własnych wyobrażeń dotyczących płci, tożsamości i relacji międzyludzkich.

W społeczeństwie, w którym kobietom nie pozwalano występować na scenie, androgyniczne postacie mogły pełnić funkcję terapeutyczną, pozwalając widzom na kontrowersyjne eksploracje ich własnego postrzegania płci. Teatr był areną, na której konstruowane i dekonstruowane były genderowe normy.

W teatrze elżbietańskim role kobiece grały młodzi mężczyźni, co oznacza, że widzowie doświadczali wyobrażeń mężczyzn o kobietach, niekoniecznie odzwierciedlających rzeczywistość. Ta sytuacja zapoczątkowała długi, bo wielowiekowy, trend w teatrze europejskim, w którym płeć aktora z czasem przestała mieć fundamentalne znaczenie w kreacji postaci.

Ewolucja obrazu androgynii w literaturze XVI wieku, zwłaszcza w kontekście renesansowym, zaczyna się od idealizowanego wizerunku androgyne, wspieranego przez tradycje neoplatonickie i biblijne, który z czasem ustępuje miejsca bardziej krytycznym i satyrycznym przedstawieniom hermafrodyty jako społecznego odmieńca czy medycznego potwora. Koncepcja duchowego, nadprzyrodzonego androgyne zanika, zastępowana przez wizje bardziej prozaiczne, związane z codziennym życiem i

expressing radically different conceptions of human life and society and of dramatic imitation as well. The idealized image of the androgyne supported by Neoplatonic, alchemical, and biblical traditions appeared frequently in the literature of the sixteenth century (Keach 191). Increasingly, however, the high Renaissance image of the androgyne as a symbol of prelapsarian or mystical perfection was replaced by the satirical portrait of the hermaphrodite, a medical monstrosity or social misfit, an image of perversion or abnormality. The spiritualized conception of the supernatural androgyne gave way to a more limited vision, confined within the social and natural worlds of ordinary life, which produced the image of the unnatural hermaphrodite. At the same time, literary theory increasingly subordinated art to nature: nature became the object of artistic imitation and the standard by which art was to be”.

normami społecznymi. Rackin omawia, jak seksualna ambiwalencja postaci w męskim stroju na renesansowej scenie odzwierciedlała złożoność mitu o androgyne, który mógł być symbolizowany jako transcendencja lub jako obiekt do wyśmiania.

9. „Uwikłani w płęć”

Judith Butler podejmuje szczegółową analizę konstrukcji płci, w której w sposób przemyślany i dogłębny podkreśla istotność krytycznej oceny takich kategorii jak „płęć”, ponieważ mają one istotny wpływ na kształtowanie społecznych norm, wartości oraz oczekiwań. W swoim dziele „Uwikłani w płęć” Butler odnosi się, między innymi, do myśli Michela Foucaulta, który definiuje kategorię „płci” jako fikcyjną jedność, która w rzeczywistości fałszuje autentyczne przyczyny zachowań, rozgrywających się pomiędzy pragnieniem a ciałem.

„Pojęcie «płci» pozwoliło zgrupować w sztucznej jedności elementy autonomiczne, funkcje biologiczne, zachowania, doznania, przyjemności; pozwoliło także, by owa fikcyjna jedność działała w charakterze przyczynowej zasady, wszechobecnej «płci», wszędzie wykrywanego sekretu: «płęć» mogła zatem funkcjonować jako jedyny element znaczący i powszechny element znaczony.”⁴²

„Według Foucaulta, ciało nie jest w żadnym istotnym sensie «określone ze względu na płęć» zanim wejdzie w obręć dyskursu, gdzie obdarzone zostaje «ideą» płci, wyrażającą jego naturę bądź istotę. Ciało nabiera sensu w obrębie dyskursu tylko w kontekście stosunków władzy. Seksualność jest historycznie swoistą organizacją władzy, dyskursu, ciał oraz uczuciowości. W rezultacie Foucault przyjmuje, że to seksualność wytwarza «płęć» jako pojęcie sztuczne, z powodzeniem rozciągające stosunki władzy odpowiedzialne za jego własną genezę i skrywające je.”⁴³

⁴² Judith Butler, „Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości”, tłum. Karolina Krasucka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa. 2024, s. 254.

⁴³ Tamże, s. 219-220.

Foucault twierdzi, że koncept płci nabiera sensu jedynie w ramach dyskursu, który jest modelowany przez różnorodne mechanizmy władzy obecne w społeczeństwie.

Z perspektywy Foucaulta, ustalanie płci przybiera formę dominacji, która nie tylko kreuje społeczną rzeczywistość, ale także narzuca dyskursywną konstrukcję różnic społecznych oraz kulturowych.

W trzecim rozdziale swojej pracy Judith Butler podkreśla za Monique Wittig, że określanie płci to akt dominacji, który tworzy i sankcjonuje rzeczywistość społeczną, wymagając od dyskursywnej konstrukcji ciała przestrzegania zasad różnicy seksualnej.

„Określanie płci jest aktem dominacji i przymusu, zinstytucjonalizowanym performatywem. Stwarza i sankcjonuje rzeczywistość społeczną, wymagając, by dyskursywna/percepcyjna konstrukcja ciała przebiegała w zgodzie z zasadami różnicy seksualnej.”⁴⁴

Nasze ciała są kształtowane i określane przez język. Język, oprócz funkcji wyzwalającej, posiada silny charakter dominujący, a wręcz używa przemocy. Korzysta z władzy, kształtując rzeczywistość. Judith Butler przywołuje Monique Wittig („Nie rodzimy się kobietą”):

„zmuszono nas, by nasze ciała i umysły odpowiadały
wyszukanym cechom, którymi obdarował nas ucisk [...] «mężczyzna» i «kobieta» [...] są kategoriami politycznymi
(a nie danymi natury)”⁴⁵.

⁴⁴ Tamże, s. 263.

⁴⁵ Tamże, s. 264.

Judith Butler krytykuje przestarzałe kategorie płci kulturowej i biologicznej. Podział na męskość i żeńskość postrzegany jest jako efekt nieaktualnych praktyk, związanych z pojmowaniem natury człowieka.

10. Tranzycja Preciado

Paul B. Preciado (wcześniej Beatriz Preciado), jeden z najoryginalniejszych współczesnych intelektualistów, autor wielu książek i filmów, takich jak „Orlando, moja biografia polityczna” (2023), w sposób radykalny i niekonwencjonalny zmienia nasze myślenie o płci, identyfikacji i pornografii. W ostatnich latach duży wpływ na myślenie o tożsamości płci wywarła w Polsce jego książka napisana w formie dziennika „Testo ćpun”, w której opisuje proces przyjmowania testosteronu, pokazując, jak późnokapitalistyczne aspekty farmakologii wpływają na charakter naszego życia seksualnego. W książce opisał proces tranzycji jako dowód na brak istnienia jednoznacznej płci. Płeć u człowieka, o ile istnieje, z pewnością ma naturę zmienną. W swoim dzienniku powołuje się na Michała Foucaulta oraz Judith Butler.

Preciado, definiuje tranzycję jako bezkresną mutację, w której można być wieloma osobami. Historia pokazuje, że męskość i kobiecość, tak jak je dziś rozumiemy, nie istniały zawsze. Przed XVII wiekiem kobieta była przeznaczona do roli prokreacyjnej, nie miała podmiotowości politycznej. Podejście do płci zmieniło się na przestrzeni wieków, a binarność seksualna jest wynalazkiem nowoczesności. Obecnie obserwujemy ekspansję demokratycznych praw, które uznają istnienie osób poza podziałem binarnym. Przekroczenie granic tych kategorii umożliwia nadanie podmiotowości politycznej ciałom, które nie są jednoznacznie ani męskie, ani kobiece.

„Ludzie mają tendencję do myślenia, że męskość i kobiecość w znanej nam dziś formie istniały od zawsze, co jest oczywiście nieprawdą. Przez wiele epok, aż do XVII wieku, było jedynie męskie ciało. Kobietę wykorzystywano wyłącznie do prokreacji – nie istniała jako podmiot polityczny, nie miała prawa głosu. Kobiece ciało było traktowane jako przedłużenie męskiego. Binarność płci i heteroseksualizm pojawiły się w XIX wieku. [...] Myślę, że zmierzamy ku czemuś, co nazywam ekspansją

demokratycznych praw. Chodzi o uznanie, że istnieją osoby, które nie mieszczą się w płciowym podziale binarnym i nie wszystko jest osadzone w heteroseksualizmie i dążeniu do reprodukcji. Przekroczenie granic binarności powoduje, że ciała, które nie są ani męskie, ani kobiece, zyskują podmiotowość polityczną.”⁴⁶

⁴⁶ Paul B. Preciado, „Nieposiadanie potomstwa i niebycie męskim lub kobiecym to fundamentalne prawa człowieka”, <https://wyborcza.pl/7,101707,30039660,preciado-nieposiadanie-potomstwa-i-niebycie-meskim-lub-kobiecym.html>, [dostęp: 01.12.24].

III. Druga zmiana w wielkim teatrze świata Williama Shakespeare’a

1. Na czym polegała innowacyjność komedii Shakespeare’a w kontekście problematyki gender?

Shakespeare zapoczątkował rewolucję w myśleniu na temat tożsamości płciowej aktorów i aktorek na teatralnej scenie. Dzisiaj ta rewolucja się dokonała. Postaci niebinarne uzyskały nie tylko status w kulturze, ale także w obszarze polityki i prawa. Oczywiście, można znaleźć w historii wiele wcześniejszych zmian tożsamości płciowej, ale nikt tak jak Shakespeare nie wykorzystał tego fenomenu w kontekście kulturowych przemian, najpierw wśród widowni swoich sztuk, a po swojej biologicznej śmierci wyznaczył na wieki, zarówno w literaturze, jak i w teatrze, główny punkt odniesienia w genderowym dyskursie.

„Zamienność płci, zarówno na poziomie fikcji, jak i materialnej rzeczywistości, stanowi kluczowe założenie teatru.”⁴⁷

W swoich komediach Shakespeare trzykrotnie wprowadził zmianę płci „chłopięcej aktorki” na scenie. I choć dla tej dramaturgicznej figury czerpał inspiracje zapewne z różnych źródeł, to sposób konfrontowania dwuznacznych pod względem płci komunikatów miłosnych i wytwarzania iluzji, że płeć nie ma znaczenia w rozpoznaniu istoty, prawdy o człowieku – historycznie nie ma sobie równych. W komedii „The Two Gentlemen of Verona” William Shakespeare’a, Julia przebrała się za paza i wyruszyła do Mediolanu, gdzie spotkała się ze swoim ukochanym Proteusem. Rosalinda z „As You Like It” przebrała się za pasterza o znaczącym imieniu Gaminedes⁴⁸, aby pokazać

⁴⁷ Stephen Orgel, dz. cyt., s. 120.

⁴⁸ Mitologiczne imię najpiękniejszego młodzieńca, w którym zakochał się Zeus. Pierre Grimal, „Słownik mitologii greckiej i rzymskiej”, Ossolineum, Wrocław 2008, s. 110–111.

ukochanemu Orlando, że kobieta jest sprawcza, potrafi osiągać cele. Rozalinda neguje stereotypowe myślenie i porządek, zakładający, że kobieta jest całkowicie zależna od patriarchalnego świata. Ale pod względem siły rażenia czy zmian wywołanych w Szekspirowskich postaciach w „teatrze życia” jest Viola z „Twelfth Night”, która zrównała pod względem statusu społecznego płęć damską z męską. Owa „druga zmiana” jest w tym wypadku najbardziej świadomie rozpisana. Czyli: jakie postawy działania i jakie emocje reprezentuje szkolony w sztuce aktorskiej chłopak, który gra kobietę (Wiołę), która z kolei, gra mężczyznę (Cezario). Jan Kott w swoich prekursorskich interpretacjach sztuk i sonetów Shakespeare’a zauważa, jakie zamieszanie tożsamościowe zrobiła ta zmiana płci na scenie.

„Czarna Dama z «Sonetów» stała się niespodziewanie
jasnym «chłopcem-dziewczyną». Jej wdzięk jest
nieodparty, uwodzi wszystkich: mężczyzn i kobiety;
mężczyzn jako dziewczyna, kobiety jako chłopak. Jest
niemal doskonałą androgyne. Mówi o sobie Viola z
Wieczoru:
We mnie są wszystkie siostry mego domu
I wszyscy bracia...”⁴⁹

⁴⁹ Jan Kott, „Gorzka Arkadia” [w:] tegoż, „Szekspir współczesny”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 252.

2. Androgyniczność Wioli

Wiola, w męskim przebraniu, staje się obiektem pożądania zarówno Księcia (Orsino), jak i Oliwii. Wiola tworzy swoisty „trójkąt miłosny”, w którym sama wprowadza się w konflikt wewnętrzny. Kluczowym punktem analizy Kotta jest fakt, że Wiola, zakładając maskę męskiej tożsamości, zdobywa władzę i wpływ. Jako Cezario staje się pośredniczką w miłości, co jest opozycją do dotychczasowej pozycji społecznej kobiet w elżbietańskiej Anglii.

Jej uczucia pod przebraniem i niezwykle urok płciowej mieszanki są osią dramatycznych przemian wśród poszukujących swojej tożsamości charakterów tej układanki. Kott w charakterystyczny, wnikliwy pod kątem psychologii postaci sposób wprowadza do fabuły złożoność, która otwiera nowe możliwości zarówno dla akcji, jak i dla rozwoju postaci. Wiola, przebierając się za mężczyznę (Cezario), nie tylko zyskuje dostęp do męskiego świata, ale także kwestionuje tradycyjne pojęcia o płci. Z kolei Sebastian, jako jej identyczny brat, stanowi dopełnienie tego obrazu. Dla bohaterów dramatu bliźniacze postaci Wioli i Sebastiana są praktycznie nie do odróżnienia, wszyscy mylą je ze sobą. Co oczywiście Shakespeare wykorzystuje do zbudowania wielu komicznych sytuacji i pomyłek *qui pro quo*.

Jak pisze Kott, postać Sebastiana nie jest jednak postacią dramatu, ale intrygi. Służy do rozwiązania akcji w finale w duchu normy obyczajowej, przewidującej związek kobiety z mężczyzną jako jedyny możliwy do przyjęcia.

„Jesteśmy ciągle w Ilirii. W tej krainie dwuznaczność jest zasadą i miłości, i komedii. Naprawdę Wiola nie jest przecież ani chłopcem, ani dziewczyną. Wiola-Cezario jest «chłopcem-dziewczyną» z «Sonetów». Na ten instrument napisana została muzyka *Wieczoru*.”⁵⁰

⁵⁰ Tamże, s. 257.

W „Twelfth Night” Shakespeare kreuje złożoną postać Wioli, której ambiwalencja płciowa jest kluczem do zrozumienia całego dramatu.

W teatrze elżbietańskim role kobiet grali młodzi mężczyźni, co skutkowało przedstawieniami opartymi na męskich wyobrażeniach o kobietach, które niekoniecznie odzwierciedlały rzeczywistość. Shakespeare, poprzez postać Wioli, wprowadza temat podwójnej zamiany płci. Chłopięcy aktor jest kobietą, Wiola w trakcie akcji przebiera się za mężczyznę i odgrywa kobiece wyobrażenie męskiego Cezario. Wyobraża siebie jako kobietę, która gra mężczyznę. Zadanie bardzo trudne do zrealizowania na scenie. Jak zbudować tożsamość, która a priori jest zmieniona na samym początku? Wiola, jako Cezario, odkrywa swoje męskie atrybuty, co prowadzi do licznych interakcji i przełamania norm.

IV. Tradycja kobiecych odsłon męskich ról w szekspirowskich dramatach

1. Kobiety na scenie w roli księcia duńskiego

Olga Katafiasz w swojej pracy „Księżniczka Hamlet. O pewnej przygodzie Szekspirowskiego dramatu”⁵¹, omawiając kobiety, które zagrały Hamleta, przywołuje pierwszy udokumentowany przypadek aktorki Charlotte Charke, która zagrała męską postać duńskiego księcia podczas jednego z objazdów prowincjonalnej trupy. Relacje z tego zdarzenia Charke opisuje w swojej autobiografii wydanej w 1755 roku.

„Intrygujący jest fakt, że Charlotte Charke, [...] była jedną z najsłynniejszych XVIII-wiecznych transwestytek. [...] w przypadku roli Hamleta Charke przyznaje jedynie, że zagrała go „tak nonszalancko, jak to tylko możliwe” również dlatego, że decyzja taka była elementem skomplikowanej relacji z ojcem, Colleyem Cibberem, aktorem, dramatopisarzem, autorem opisów ról największych artystów teatralnych swoich czasów, między innymi kreacji Hamleta Thomasa Bettertona.”⁵²

Pierwszą aktorką, która zagrała Hamleta na profesjonalnej scenie i jednocześnie w kinie była Sarah Bernhardt. W 1899 roku w Paryżu wykreowała postać duńskiego księcia w wyreżyserowanym przez siebie spektaklu. Scena pojedynku z Laertesem z tego przedstawienia była inspiracją do krótkiego filmu braci Lumière⁵³. W ten sposób Sarah Bernhardt stała się pierwszą kobietą, która wykreowała księcia Hamleta w filmie.

⁵¹ Olga Katafiasz, „Księżniczka Hamlet. O pewnej przygodzie Szekspirowskiego dramatu” [w:] „Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a”, red. nauk. Olga Katafiasz, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2017, s. 33-55.

⁵² Tamże, s. 35.

⁵³ „*Pojedynek Hamleta (Le Duel d'Hamlet)* w reżyserii Clémenta Maurice’a, współpracownika braci Lumière, powstał w 1899 lub 1900 roku – bezpośrednią inspiracją do jego realizacji był spektakl Bernhardt; film jest rejestracją sceny pojedynku z Laertesem – trwa około dwóch minut.” Tamże. s. 36.

Kolejną aktorką zawodową, która zagrała Hamleta w teatrze, była Sarah Siddons, odtwórczyni roli księcia w teatrze w Dublinie w 1802 roku.

W 1920 roku powstaje najśłynniejsza adaptacja dzieła Shakespeare'a w kinie niemym – „Hamlet” w reżyserii Svenda Gade i Heinza Schalla. Film był inspirowany książką Edwarda P. Vininga „The Mystery of Hamlet” z 1881 roku, w której wskazuje na niejednoznaczne związki erotyczne Hamleta z Horacym czy Rosenkrantzem i Guildensternem. Olga Katafiasz przytacza napisy początkowe filmu, w których pada radykalne, jak na tamte czasy, stwierdzenie: „Hamlet był kobietą”.

„Od wieków badacze spierają się co do znaczenia sagi o Hamlecie. Wielu wybitnych pisarzy żywo dyskutowało dzieje Hamleta. Francuski filozof Voltaire nazwał sztuki Shakespeare'a pozbawionym gustu połączeniem fantazji i nonsensów. Zdaniem Herdera, Hamlet to afektowany firecyk. Nawet Goethe potępiał Hamleta: «Hamlet to idiota!». Niedawno amerykański badacz literatury, profesor Vining, zaproponował nową interpretację sagi o Hamlecie. Do dziś postać Hamleta skrywała niezwykle sekret: w rzeczywistości Hamlet był kobietą!”⁵⁴

„Asta Nielsen stworzyła w «Hamlecie» wybitną kreację. Jej bohater/bohaterka, kobieta uwięziona w roli mężczyzny, paradoksalnie, nie jest jednak figurą kobiecego cierpienia: jej doświadczenie wydaje się przekraczać granice płci. Uroda aktorki, jej dbałość o atrakcyjny wygląd nie są sprzeczne z unieważnieniem kwestii płci, co okazuje się dla widza zaskakujące. Nielsen gra bardzo oszczędnie, nadając odpowiednią wagę każdemu gestowi – jest w tej prostocie szlachetność, jakiej niekiedy brakuje pozostałym aktorom.

⁵⁴ Tamże, s. 33-34.

Jest ubrana w czarny kostium, w rajtuzach i bluzie z wysokim kołnierzem, z pięknymi białymi dłońmi o długich palcach, ciemnymi włosami i wyraźnie wycieniowanymi powiekami. [...] «Jestem tym, kogo gram, całkowicie» – miała wielokrotnie powtarzać Nielsen. W «Hamlecie» aktorka tworzy bohatera, który nie jest przypisany do żadnej epoki, żadnego miejsca. To figura niezawinionego bólu, daremnej ofiary. Od szekspirowskiej postaci odróżnia ją to, że została skazana na cierpienie już w chwili narodzin: nie będąc mężczyzną i nie mogąc być kobietą, pozostaje – jak sama mówi – zabawką w rękach losu”.⁵⁵

W męskiej postaci stworzonej przez Astrę Nielsen oraz w fakcie założenia przez nią własnej wytwórni filmowej i wyprodukowania tego filmu Olga Katafiasz dopatruje się silnego feministycznego gestu⁵⁶.

⁵⁵ Tamże, s. 47-48.

⁵⁶ Tamże, s. 47.

2. Teresa Budzisz-Krzyżanowska jako Hamlet

W Polsce silnym gestem w przełamaniu schematów genderowych był spektakl „Hamlet IV” Andrzeja Wajdy, gdzie tytułową rolę kreowała Teresa Budzisz-Krzyżanowska (Stary Teatr w Krakowie, premiera: 30 czerwca 1989 roku). Wajda zbliżał nas do tematów tożsamości Hamleta – aktorki poprzez bliskie uczestnictwo w sytuacjach pół prywatnych, w garderobie czy na zapleczu sceny.

„Widzowie, obserwujący zdarzenia z perspektywy wnętrza teatru, dotykający «prywatnego» życia postaci, przyjmują perspektywę sceny jako obcą, odległą, niekiedy fałszywą. Garderoba z toaletką i otoczonym żarówkami lustrem, w którym przegląda się Hamlet (Teresa Budzisz-Krzyżanowska) [...], to miejsce dużo bliższe aktorom Starego Teatru. I widzowi.”⁵⁷

Spektakl tworzył niecodzienną relację z widzem, w intymnej relacji z wybitną aktorką, która dla nas się wciela w ikonograficzną postać męską, otwierała się przestrzeń na pytania dotyczące tożsamości ludzkiej.

„W działaniu Hamleta aktorka rozpoznaje pytanie o pełnię życia i człowieczeństwa, które staje się próbą przeniknięcia wielości możliwości ludzkiego bytu, penetracji bogactwa i zróżnicowania momentów życia i stanu ludzkiego ducha.”⁵⁸

W niezwykle trudnej i wymagającej sytuacji została postawiona Teresa Budzisz-Krzyżanowska, gdyż intymność scen i bliskość widowni odbierały jej klasyczne środki aktorskie, sceny były na pograniczu prywatności, a więc na pograniczu bycia aktorką.

⁵⁷ Olga Katafiasz „Pokaż mi, jak widzisz Hamleta, a powiem ci, kim jesteś” [w:] „20-lecie. Teatr polski po 1989”, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Korporacja HA!ART, UJ, PWST, Kraków 2010, s. 224-225.

⁵⁸ Joanna Walaszek, „Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, «Hamlet», «Wesele», Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 317.

Sytuacja graniczna dotyczyła także zniesienia jednoznacznego określenia płci gdyż aktorka – kobieta była na scenie mężczyzną.

V. Trzecia zmiana płci w spektaklu „12sta Noc”

1. Viola i Sebastian – normatywny happy end

W „Twelfth Night” Williama Shakespeare’a mamy zaledwie trzy role kobiece: Oliwię, Marię i Wiołę. Oliwia i Maria są stereotypowymi wizerunkami kobiet, podczas gdy Viola jest postacią o wiele bardziej złożoną, kluczową dla zrozumienia sensów dramatu. Tajemnica tej postaci oczywiście tkwi w jej płci.

Finałowa scena „Twelfth Night” Shakespeare’a kończy się utrzymanym w tradycyjnym duchu happy endem. Księżę (Orsino) i Oliwia, po odkryciu prawdziwych obiektów swoich pragnień, zawierają związki małżeńskie: on z Wiołą, ona z bliźniaczym Sebastianem. Wszystkie zawilości dotyczące tożsamości postaci zostały rozwiązane, a porządek społeczny – przywrócony na bazie heteroseksualnych związków małżeńskich, uświęconych przez księdza. Bardzo trafnie ujął to Orgel:

„W utworach Shakespeare’a cała zabawa wyczerpuje się przy zalotach, a to, co dzieje się po ślubie między mężami i żonami, rodzicami i dziećmi – staje się tematem tragedii”⁵⁹.

Shakespeare w finale zdecydował się na pewien unik i kompromis, związany z jednej strony z gatunkowymi wymogami komedii, z drugiej – z obyczajowymi normami epoki. Zgodność z normą umożliwiała publikowanie i wystawiania dzieła. Jednak pod spodem normatywnego rozwiązania akcji dramatopisarz przedstawił tożsamościowe doświadczenie swojej prawdziwej natury.

Analizując myśli Jana Kotta, można stwierdzić, że głównym tematem genderowym dzieła jest ambiwalencja płci w postaciach Wioli i Sebastiana, które są postrzegane przez Shakespeare’a jako jedna, spójna postać. Kott wskazuje, że obojnactwo Wioli i jej bliźniaka Sebastiana znajduje się w centrum genderowej analizy dzieła. Trudność włączenia do inscenizacji postaci hermafrodyty prowadzi do

⁵⁹ Stephen Orgel, dz. cyt., s. 120.

stworzenia dwojga bliźniaków. Przy czym badacz zwraca uwagę, że Sebastian jest tylko postacią intrygi, nie ma samodzielnej tożsamości. Nie podejmuje ważnych decyzji. Jest zaledwie lustrem swojej siostry Wioli⁶⁰.

⁶⁰ Por.: Jan Kott, „Gorzka Arkadia” [w:] tegoż, „Szekspir współczesny”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 236-288.

2. Violx. Dlaczego niebinarna postać?

Wiola w dramacie Shakespeare'a jest syndromem zmian tożsamościowych, ale wystawiając dzisiaj Shakespeare'a należy brać pod uwagę współczesny stan kulturowej świadomości. Współczesna Wiola to postać wyzwolona z normatywności binarnej, postać, która, podobnie jak ponad 400 lat temu, jest nośnikiem nowych, liberalnych idei społecznych. Ta centralna postać idei przemian i odrywania się od utożsamienia z płcią staje się katalizatorem przemian pozostałych postaci.

Wiola to osoba, która nie musi przepracowywać problemu z cenzurą społeczną, gdyż współcześnie uzyskała możliwość wyzwolenia z ciężącego od tysiącleci kierunku kategorii płci. Postaci Wioli i Sebastiana zastąpiliśmy współczesną postacią, wyzwoloną z historycznego, binarnego pojmowania człowieka w społeczeństwie. Violx jest centralną postacią i spiritus movens spektaklu „12sta Noc”. Inicjuje przemianę głównych postaci konfliktu miłosnego – w stronę odnalezienia ich prawdziwej tożsamości, wyzwolonej z powszechnie uznanych mieszczańskich norm. Jako osoba z zewnątrz, która jest na innym etapie rozumienia tożsamości człowieka, wzbudza niepokój i ferment w normatywnym świecie pozostałych bohaterów.

Założeniem inscenizacji jest przemiana „kulturowo androgynicznej Wioli” we współczesnym osobę. Stąd też decyzja dramaturgiczna, aby połączyć dwie bliźniacze postaci – Wiolę i Sebastiana – w jedną. Odejść od kulturowo wysłużonego pojęcia androgyniczności i zobaczyć postać niebinarną, która odrzuca i nie godzi się na żadne przynależności do płci, bowiem, jak powiedział Foucault, „płci nie ma”. A więc Sebastian i Wiola w naszej inscenizacji staje się Violx.

Violx pojawia się z zewnątrz. Nie jest zaproszona/y na prywatne przyjęcie do hotelu Iliria. Reprezentuje inny, znacznie bardziej współczesny porządek norm społecznych, niż tradycyjny układ heteroseksualnego rozpadającego się związku małżeńskiego Orsiny i Oliwio.

Violx to archetyp współczesnej postaci, która jest zarówno aktywna w dążeniu do swojego spełnienia, jak i skomplikowana pod względem uczuć.

3. Trzecia zmiana płci w „12sta Noc”

Zmiana to oddaje pewną sprawiedliwość dziejową, otwiera przestrzeń kobiecych wyobrażeń o mężczyznach, a także pomaga zaobserwować, jak współcześnie zmieniają się konwenanse i myślenie o płci. Wszystkie oryginalne szekspirowskie role zostały pod względem płci obrócone o 180 stopni. Taka konfiguracja dramatyczna postaci odkrywa wiele nowych tropów, pozwalających śledzić miłosne dysonanse między postaciami, odmienne wobec historycznego kontekstu elżbietańskiego teatru. Ta decyzja dramaturgiczna otworzyła przestrzeń do ukazania postaci niezależnych od binarnego podziału na mężczyzn i kobiety, co czyni je bardziej uniwersalnymi i otwartymi na różnorodność doświadczeń.

Przeniesienie akcji „Twelfth Night” w czasy współczesne wymagało przewrotu w tkance fabularnej i dramatycznej. W spektaklu „12sta Noc” wszystkie postacie Szekspirowskie zmieniają swój gender: mężczyźni grają postacie kobiece, a kobiety grają postacie mężczyzn. Jest to nie tylko decyzja obsadowa, ale, jak już wspomniano, dramaturgiczna: Księżę Orsino w tym ustawieniu jest kobietą, Oliwia – mężczyzną. Podobnie jest z postaciami komediowymi: sir Andrzej to Andrea, sir Tobiasz – Tomassa, Maria to Mario, Malwolio to Malvolia. Błazen, czyli Feste, jest kobietą. Wszyscy zmieniają płeć oprócz Wioli, która nie posiada cech określających płci, oraz Zorana, który jest niemym świadkiem akcji. To postać dodana do Szekspirowskiego dramatu. Jako że nie jest personą dramatu, nie uczestniczy w transgenderowej zmianie i nie zabiera głosu, poza epilogiem przedstawienia.

Wszyscy goście hotelu Illyria w omawianym spektaklu, tak jak w oryginale u Shakespeare’a Wiola, przechodzą na scenie zmianę tożsamości płciowej swojej postaci. Oczywiście, za wyjątkiem samej Wioli, gdyż ta postać już taką zmianę przeszła na scenie od ponad 400 lat temu. W tej adaptacji komedii Shakespeare’a pojawia się jako doświadczona i świadoma transgresji płci osoba. Wiola jest katalizatorem dla pozostałych postaci, zmian płci w przedstawieniu, gdyż sama te zmiany już dawno w „Twelfth Night” zapoczątkowała.

Od tego momentu wywodu używać będę nazw postaci zgodnych z oryginalnym zapisem w spektaklu „12sta Noc”. Dla uporządkowania podaję wstępną kartę scenariusza z zapisem ról, imion i nazwisk zespołu aktorskiego chorwackiego ZKM.

<u>OSOBE:</u>	<u>OSOBY:</u>
ORSINA kasnije ORSINO - Olivijeva žena, princeza: Andela Ramljak	ORSINA potem ORSINO - żona Olivio Andela Ramljak
OLIVIO kasnije OLIVIJA - Orsinin muž, princ: Dado Ćosić	OLIVIO potem OLIVIA - mąż Orsiny: Dado Ćosić
VIOLX kasnije CESARIO , nebinarna osoba: Mia Melcher	VIOLX potem CESARIO , osoba niebinarna: Mia Melcher
MALVOLIA - menadžerica Hotela „Ilirija”: Katarina Bistrović Darvaš	MALVOLIA - menedžerka Hotela „Ilyria”: Katarina Bistrović Darvaš
FESTE - organizatorica zabave: Petra Svrtan	FESTE - organizatorka imprezy: Petra Svrtan
MARIO kasnije MARIJA - Olivijev asistent: Mateo Videk	MARIO potem MARIA - asystent Olivio: Mateo Videk
ANDREA kasnije ANDREW - bogata turistkinja iz Engleske: Barbara Prpić	ANDREA potem ANDREW - bogata turystka z Anglii: Barbara Prpić
TOMASSA kasnije TOBY - Olivijeva tetka: Doris Šarić Kukuljica	TOMASSA potem TOBY - ciotka Olivio: Doris Šarić Kukuljica
KONOBAR: Toma Medvešek	KELNER: Toma Medvešek
DJ: Ivana Starčević	DJ: Ivana Starčević

Dla zwizualizowaniu drogi, jaką przebędą aktorzy i aktorki w zmianie płci swoich postaci, przedstawiam również roboczy diagram, który towarzyszył nam przy pracy z Romanem Pawłowskim w początkowej fazie pisania scenariusza. Violx, jeszcze na tym etapie, nazywa się Violo i przechodził transformację w Sebastiana.

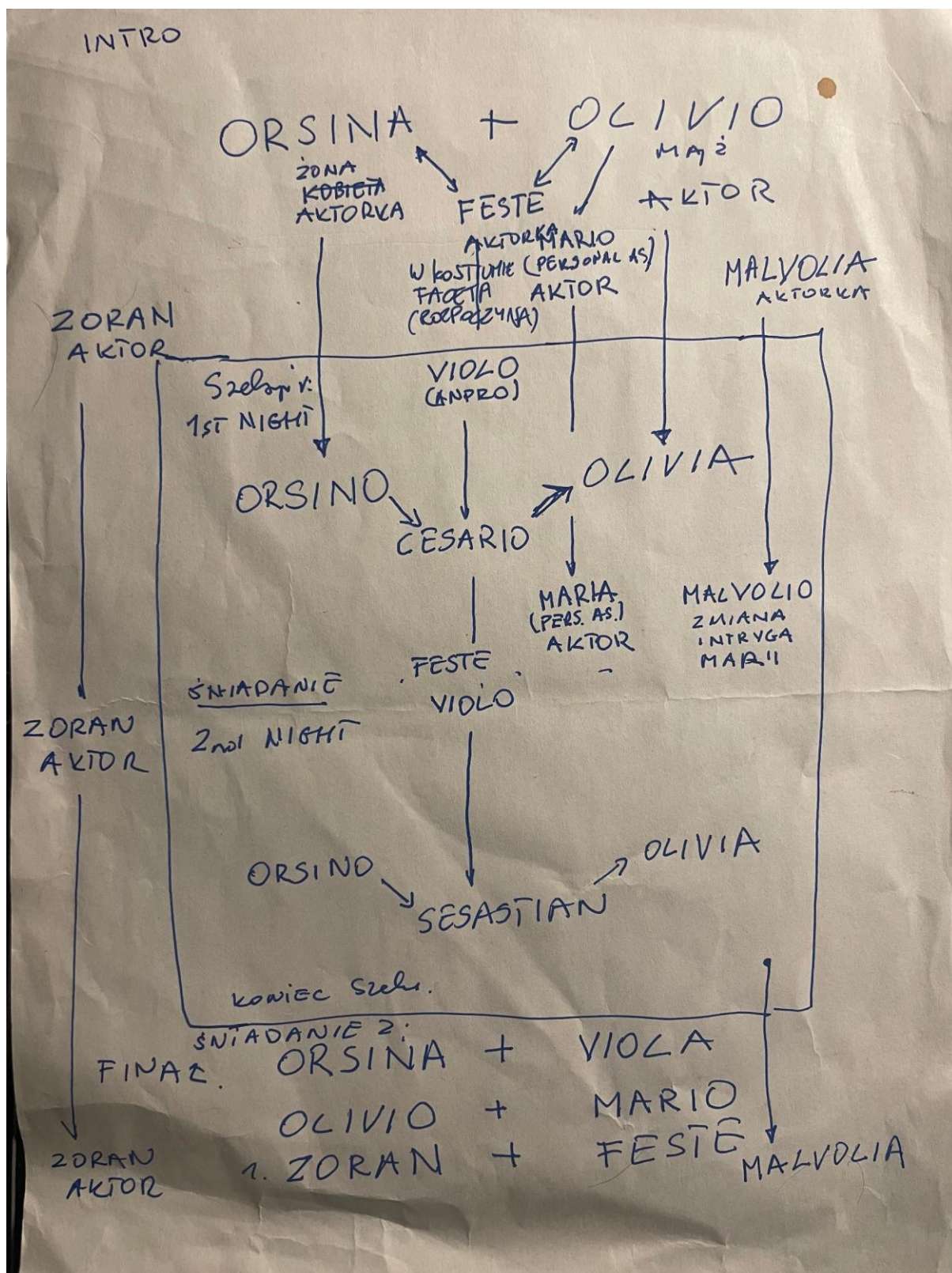


Diagram zmiany płci postaci w „12tej Nocy”. 1. Intro (180 st.). 2. Gender jak w „Twelfth Night” W. Shakespeare’a. 3. Finał: trzecia jakość postaci. W efekcie Viola był Violo i Sebastianem, o czym później.

W miarę rozwoju fabuły przebrane postaci przemierzają labirynt uczuć, co prowadzi do nieoczekiwanych zwrotów akcji, dramatycznych intryg i komicznych sytuacji, odzwierciedlających złożoność miłości i tematyki gender we współczesnym świecie.

VI. Dramaturgia zmiany postaci w spektaklu „12sta Noc”

1. Sonda

Do spektaklu „12sta Noc” scenariusz, bazujący na tłumaczeniu Piotra Kamińskiego, napisałem razem z dramaturgiem, dla którego Shakespeare jest wieloletnim przedmiotem studiów, Romanem Pawłowskim. Scenariusz został napisany najpierw w języku polskim, a dopiero potem przetłumaczony został na język chorwacki przez Jelene Kovačić. W scenariuszu zostały wykorzystane oryginalne kwestie ze sztuki Shakespeare’a. Naszym celem było stworzenie dramaturgicznej narracji, która uwzględni płynny charakter bohaterów przy założeniu, że ich tożsamość nie jest jedynie wypadkową płci biologicznej, lecz dynamicznym i złożonym zjawiskiem.

Eksploracja *trzeciej płci* na scenie nie tylko wzbogaca przekaz dramatyczny, ale także pozwala widzom skonfrontować się z nowymi formami tożsamości, które są już częścią współczesnego dyskursu społecznego. Dlatego spektakl zaczyna się od sondy ulicznej wśród mieszkańców Zagrzebia, którzy odpowiadają na pytania o swoje wyobrażenie zmiany własnej tożsamości.

Ciekawe, że ta sama sonda przeprowadzona w tym samym kraju, ale w różnych kulturowo obszarach, wypadła całkowicie inaczej. W bardziej katolickiej – tradycyjnej społeczności Dubrownika nie padała żadna deklaracja ze strony mężczyzn o wyobrażeniu bycia kobietą. Kobiety natomiast były mniej dogmatyczne w tej kwestii. W Zagrzebiu ludzie znacznie częściej otwierali się na hipotetyczną możliwość bycia przeciwną płcią. Pytania te też nie sparaliżowały ludzi na ulicy tak, jak to miało miejsce w stolicy południowej Dalmacji. Ale zdecydowanie trzeba przyznać, że ani w Dubrowniku, ani w Zagrzebiu nie było mężczyzn, którzy potrafili wyobrazić siebie w płci przeciwnej. Ciekawa pod tym względem była wypowiedź na ulicach Zagrzebia Vericy Kovać.

Co dla Pani oznacza płeć?

VERICA KOVAČ

Cóż, płeć oznacza mężczyznę, kobietę, nie wiem, co jeszcze powiedzieć na ten temat. Dla mnie płeć to mężczyzna, kobieta.

Kim by Pani była, gdyby była mężczyzną? Jaka by Pani była? Jakie chciałby Pani mieć ciało?

VERICA KOVAČ

No pewnie chciałabym być macho, wyglądać jak macho, chciałabym być mężczyzną, który rzuca się w oczy, dominujący, wykształcony, uprzejmy i odnoszący sukcesy. Właśnie takim mężczyzną chciałabym być.

W jakim stopniu bycie kobietą definiuje to, kim Pani jest? Czy myśli Pani, że płeć w jakiś sposób definiuje Pani tożsamość?

VERICA KOVAČ

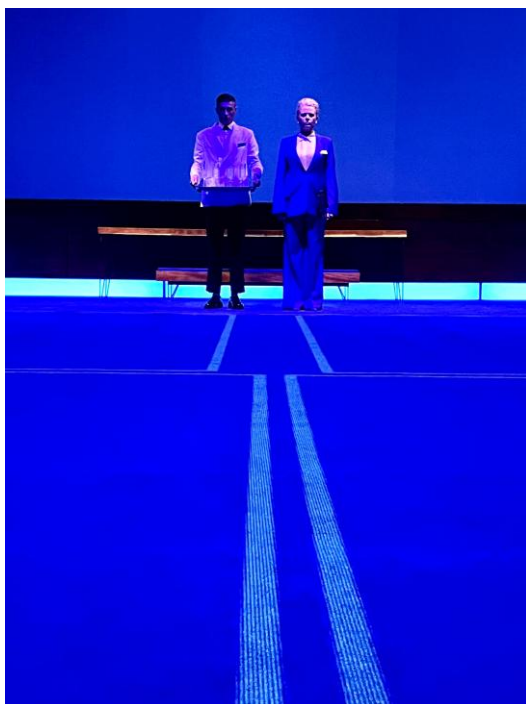
Na pewno tak, myślę, że jako kobieta jestem zupełnie kobietą, kobietą w każdym sensie. Może nawet biorąc pod uwagę mój wiek, jestem kobietą tradycyjną, szanuję tradycję, na przykład, szanowałam męża, spełniałam jego życzenia, w domu była relacja damsko-męskie i tak dzieliliśmy zajęcia, chociaż ja umiałam nawet wykonywać niektóre męskie prace, on nie był zbyt zwinny.

Czy jest jakaś sytuacja, w której Pani chciała być mężczyzną i w której?

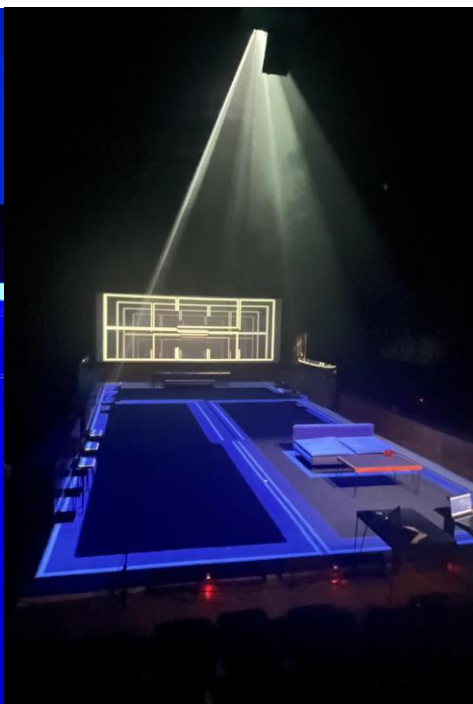
VERICA KOVAČ

No, może kiedy pracowałam, gdy pracowałam, oczywiście, jest to nadal świat mężczyzny, nawet teraz, ale może wtedy, kiedy pracowałam jeszcze więcej i jedynie wtedy czasami chciałam być mężczyzną, żeby osiągnąć niektóre cele, bo zawsze byłam, że tak powiem, może silną kobietą, która

walczyła o jakieś prawa i chciała realizować jakieś prawa, ale zawsze łatwiej było je realizować jako mężczyzna niż jako kobieta. A potem, na przykład, w niektórych sytuacjach, chciałabym być mężczyzną. Także chciałam być mężczyzną, kiedy wydarzy się jakaś okropna niesprawiedliwość. Na przykład, gdy ktoś kogoś molestuje. Jeden raz doświadczyłam, jak mężczyzna bił konia. Wtedy chciałam być mężczyzną, żeby móc go uderzyć i zniszczyć, w tym sensie chciałabym być mężczyzną w takich sytuacjach. Inaczej jestem szczęśliwa, że jestem kobietą.



*Zdj. 3 Zoran, Toma Medvesk oraz
Katarina Bistović Darvas
jako Malvolia in Klein blue*



*Zdj. 4 Synchronizacja światła
(Aleksandr Prowaliński) i wideo
(Ivan Marušić-Klif). ZKM Zagrzeb.*

2. Hotel Iliria. Konstelacja postaci

Miejszem akcji jest luksusowy hotel Iliria, położony w kurorcie nad Adriatykiem. Przybywają do niego Olivio i księżna Orsina – bogate małżeństwo z południowej Europy, które wynajęło cały obiekt, aby świętować rocznicę swojego ślubu. On jest znanym celebrytą i podróżnikiem, ona – zamożną arystokratką. Towarzyszy im świta, składająca się z zaproszonych gości, wśród których jest Tomassa, krewna Olivio, Andrea, zamożna Brytyjka, szukająca dobrej małżeńskiej partii, osobisty asystent Olivio – Mario oraz Feste, organizatorka, piosenkarka i wodzireja całego wydarzenia.

Gości witają w hotelowym holu menadżerka hotelu Malvolia oraz jej milczący pomocnik Zoran. Dominującym kolorem w hotelu Iliria jest niebieski, a dokładnie

mówiąc – jego głęboka i jaskrawa zarazem wersja Yves Klein Blue⁶¹. W tym kolorze są dywan, kanapy i obicia mebli. Scenografia spektaklu jest minimalna, zredukowana do konieczności odtworzenia kilku miejsc akcji równocześnie albo użycia jednej dużej przestrzeni lobby hotelowego, jak w tym przypadku. Scenografia do spektaklu „12sta Noc” firmowana była anagramem powstałym z pierwszych imion i nazwisk twórców: AAFGJAP. Praca nad scenografią wraz z kostiumografką spektaklu Anną Axer Fijałkowską oraz reżyserem światła Aleksandrem Prowalińskim stworzyła duże możliwości dla koherentności i dynamiki całego spektaklu. Projektowanie idei przestrzeni było już na etapie rodzenia się konceptu analizowane pod względem dramaturgii scen, rozwoju kostiumów postaci oraz tworzenia nowych przestrzeni tylko za pomocą światła. W efekcie powstała dynamiczna przestrzeń przedstawienia, która nie wymagała zmian dekoracji, a dramaturgia zmiany scen była prowadzona przez postaci przedstawienia. Radykalność koloru Yves Klein Blue była także znakiem rozpoznawczym menadżerki hotelu, która nosiła przez cały spektakl swój nienagannie zapięty uniform w tym właśnie kolorze. Dopiero pod sam koniec spektaklu rozepnie go na już na stałe, ale tymczasem wita swoich gości dobrze brzmiącym sloganem, stworzonym na wzór serialu „White Lotus”⁶²:

MALVOLIA

One step closer to Paradise.

Mam na imię Malvolia i będę dbała państwa pobyt⁶³.

Oczywiście na tę informację reaguje momentalnie Tomassa, ciotka Orsino, pytając, gdzie jest najbliższy bar. Angielska przyjaciółka Andrea strofuje jej nieadekwatne na ten moment pytanie.

⁶¹ https://en.wikipedia.org/wiki/International_Klein_Blue, [dostęp: 16.12.24].

⁶² <https://www.filmweb.pl/serial/Bia%C5%82y+Lotos-2021-875491>, [dostęp: 16.12.24].

⁶³ Wszystkie cytaty ze spektaklu pochodzą z dwujęzycznego scenariusza nazwanego „12th Night” (Script) Grzegorza Jarzyny i Romana Pawłowskiego, który załączam wraz z rozprawą doktorską. Scenariusz jest dwujęzyczny, co ułatwi ewentualne śledzenie scen z zapisu wideo spektaklu „12sta Noc”.

W oryginalnej wersji „Twelfth Night” Orsino jest zakochany w Oliwii i pragnie ją poślubić, podczas gdy Oliwia odrzuca jego zaloty, zapowiadając, że pozostanie przez siedem lat w żałobie. W adaptacji ta relacja zostaje odwrócona: Oliwia (Olivio) i Orsino (Orsina) to para małżeńska, pogrążona w kryzysie. Starają się oczyścić swoją relację z narosłych konfliktów i zapobiec dalszej degradacji ich związku.

Z rozmowy Mario z Feste dowiadujemy się, że poprzednią rocznicę ślubu para obchodziła w Wenecji (aluzja do podróży Shakespeare’a z Wenecji wzdłuż wybrzeży Dalmacji, gdzie geograficznie mieściła się starożytna kraina Ilirii). Tym razem Orsina planuje wyjątkowe wydarzenie – transgenderowe cross-dress party, które ma odsłonić prawdę o ich prawdziwych emocjach. Pomysł, aby podczas rocznicowej imprezy przebrać się za płć przeciwną, jest bezpośrednio związany z kryzysem małżeńskim bogatej i znanej pary. Orsina podejrzewa męża o bliską relację z jego asystentem Mario, który pracuje dla nich od początku ich związku. Orsina zleca przygotowanie niezwyklej, ilirycznej imprezy Feste, znanej piosenkarce, dorabiającej jako organizatorka eventów.

3. Spóźniona/y Feste

Wszyscy już są na miejscu, brakuje tylko Feste. Asystent Olivia, Mario, denerwuje się nieobecnością piosenkarki, z którą łączy go cienka nić tajnego porozumienia w kwestii transgenderowej „przebieranki”. Goście rozchodzą się do pokoi.

W końcu spóźniona Feste przybywa do hotelu. I choć spóźniona, to jako pierwsza postać pojawia się w przebraniu drugiej płci. Ubrana jest w złoty garnitur, choć sama wcześniej narzuciła pozostałym uczestnik/czk/om dresscode, jakim mają być czarne garnitury. Gdy udało się pozbyć Mario, Feste szybko przechodzi do próby muzycznej przed występami tego wieczoru. Ma nadwyżkę energii, chce dziś zabłysnąć. Ale w tym momencie Deus ex machina pojawia się ktoś, kto nie był zaproszony na cross-dress party. Przedstawia się jako osoba niebinarna.



Zdj. 5 Violx, Mia Melcher



Zdj. 6 Feste, Petra Svrtan⁶⁴

⁶⁴ Zdjęcia 5 i 6 – fot. Anna Axer Fijałkowska.

4. Violx

VIOLX

Violx, książę i księżniczka w jednej osobie... Mój jacht rozbił się tam, na skałach.

Feste, aby zaimponować dziwnemu intruzowi, śpiewa Sonnet VIII, „Music to hear”. Z silnym końcowym punchlinem „W samotności nikim będziesz”⁶⁵.

FESTE

(śpiewa)

„Muzyką słuchać cię, czemu z żalością
Słuchasz muzyki? Słodycz ze słodyczą
Nie walczy, radość cieszy się radością.
Czemu to kochasz, co ci jest goryczą,
A może cieszysz się swoją zgryzotą?
Jeśli chór strun tych zgodny, zaślubiony,
Ucho twe razi, wiedz, łają cię słodko,

Gdyż twa samotność zakłóca ich tony.
Słuchaj, to struna jak małżonek wzywa
Drugą i wspólny ład w nich jest, gdy grają;
Jak ojciec, dziecko i matka szczęśliwa,
Złączone, miło jak jedna śpiewają.

A pieśń bezsłowna w jeden głos się zlewa
I «W samotności nikim będziesz» śpiewa.”⁶⁶

⁶⁵ Oryg: „Thou single wilt prove none” [w:] William Shakespeare, „The Sonnets”, St. Martin’s Press, New York 1980. s. 8.

⁶⁶ Przekład Maciej Słomczyński [w:] William Shakespeare, „Sonety”, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 1997; wersja oryginalna:

Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy:

Feste jest w swoim cross-dressingu jest pogubiony/a dziwnością sytuacji, natomiast Violx dokładnie wie, czego chce. Chce poznać Orsinę. Feste się chwilę zastanawia, ale z drugiej strony przyjechał/a tu, żeby zarobić na organizacji balu przebierańców pieniądze.

VIOLX

A mógłbyś mnie poznać z... Orsiną?

FESTE

Tak, ale wiesz – jak mawiał Albert Einstein – pieniądze szczęścia
nie dają, ale żyć bez nich się nie da.

Violx, kreowany przez aktorkę Mia Melcher, fizycznie wyglądem nie przypomina ani kobiety, ani mężczyzny. Nie posiada włosów. Anna Axer Fijałkowska, która była również odpowiedzialna za charakteryzację, twierdzi, że włosy, owłosienie na głowie człowieka najbardziej definiują płeć. Dlatego Violx nie posiada żadnego owłosienia na głowie i twarzy. Nie musi się przebierać, bo jego wygląd nie określa żadnej płci, jest ona trudna do określenia. Wystarczy, że zostanie nie mu nadane imię, które przyporządkowuje go do normatywnych zasad.

(Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly,
Or else receiv'st with pleasure thine annoy?
If the true concord of well-tuned sounds,
By unions married, do offend thine ear,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the parts that thou shouldst bear.)

Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling sire and child and happy mother,
Who, all in one, one pleasing note do sing:
Whose speechless song being many, seeming one,
Sings this to thee: 'Thou single wilt prove none.'

FESTE

Jakie będzie twoje imię?

Violx sam wybiera sobie imię męskiej postaci.

VIOLX

Cesario.

5. Zmiana płci

Wszyscy goście hotelu Iliria siadają w swoich pokojach przed lustrem, by pożegnać swoje ubranie z codziennego, mieszczańskiego świata. Ostatnie spojrzenie w lustro i pierwszy atrybut swojej porzucanej tożsamości zostaje odłożony do szafki. Obserwujemy przemianę płciową w postaci zmiany całej garderoby. Bohaterowie detal po detalu zdejmują swój dotychczasowy kostium i dopiero, gdy są od niego uwolnieni, stwarzają nową, pod względem tożsamości płciowej, postać.

Istotą tej sceny jest, aby zobaczyć, jak fizycznie wygląda proces zmiany kostiumu kodowanego kulturowo jako wyznacznik tożsamość płci. Jest to proces długi, ale, z drugiej strony, hipnotyzujący widownię. Wszystkie, zwykle niewidoczne pod wierzchnim ubraniem genderowe atrybuty postaci z niezwykle namysłem zakładają, warstwa po warstwie, detal po detalu. Zmiana płci poprzez kostium robi wrażenie, gdyż w tym samym czasie, gdy Orsina, Andrea i Tomassa, zmieniają się w mężczyzn, Mario i Olivio zmieniają się w kobiety.

Następuje odbita w lustrze zmiana płci i tym samym zmiana postaci.

Będąc precyzyjnym: postać jest nowa, ale ma te same źródła, co poprzednia postać. Nowopowstała postać musi się oderwać od wszystkich kodów kulturowych, nawet zmodyfikować swoje emocje, a przede wszystkim swoją tożsamość, ale w tym samym momencie jest lustrzanym odbiciem poprzedniej postaci. To postać bliźniacza, na tej samej zasadzie, jak bliźniakami byli u Shakespeare’a Wiola i Sebastian. Echem odbija się otwierające spektakl pytanie z ulicznej sondy. Kim bym był, gdybym był kobietą/mężczyzną?

Kim Lee, jedna z największych polskich drag queen, twierdziła, że momentem, kiedy następuje całkowita przemiana w kobiecą płć, jest nałożenie na głowę peruki („Kiedy się maluję, to czuję się obco, jakbym to nie sobie robił makijaż. Dopiero jak zakładam perukę, to dopiero wtedy czuję się jak ona”⁶⁷). W jego wypadku,

⁶⁷ Remigiusz Szelaąg, „Kim Lee cz.2”, nieopublikowane, Warszawa 2022, s. 105.

kilkugodzinne, staranne odtworzenie kobiecej garderoby było procesem transformacyjnym, w którym zgodnie ze swoją rodzinnie narzuconą filozofią zen przechodził bardzo kontemplatywnie sam proces stawania się kobietą.

W ten sposób postacie w przedstawieniu „12sta Noc” powracają do swoich szekspirowskich imion i płci. Na poziomie literackim, bo na poziomie wykonania scenicznego to kobiety tutaj grają męskie rolę, a nie odwrotnie. Orsina nazywa się od teraz Orsino i wygląda jak mężczyzna. Ma starannie przycięty wąsik, a Olivio, choć nie może, ze względu na swoje szerokie barki, zapiąć sukienki, zmienia się w Oliwię. Mario od tej pory jest Marią, Andrea jest Andrew, a Tomassa – Tomem.

Malvolia, jako menadżerka hotelu Iliria, nie bierze udziału w „przebierankach”, lecz krąży po korytarzach, zmagając się z własnymi emocjami i uczuciem do Olivio. Krążąc, próbuje przełamać swoją konwencjonalną nieśmiałość i zagadać z księciem Olivio, choć parę słów.

6. „Niebiański chłopak”

Orsino, wcześniej jako Orsina, tekstem o naturze miłości zaczyna iliryski szekspirowski teatr płci.

ORSINO

„Miłości czujna, żarłoczna i chyża,
Wszystko pomieści w sobie jak ocean,
A jednak w twoich objęciach rzecz wszelka,
Jakkolwiek wzniosła, bezcenna i czysta,
Wnet spada w cenie, kurczy się, marnieje.
Tyle zna kształtów miłości chimera,
Że chimerycznej sama jest natury”.⁶⁸

Feste idzie za ciosem i aby ułatwić sobie wypełnienie misji obłaskawienia Olivii (dawniej Olivio), którą wyznaczył mu Orsino (wcześniej Orsina), proponuje do tego zadania niezwyklej urody chłopca o imieniu Cesario.

FESTE

Mam lepszy pomysł. Spotkałem dzisiaj boską istotę,
dziewczynę i chłopaka w jednym?
„Na mężczyznę za młody, na chłopca za stary, jak strączek bez
groszków w środku lub zielone jabłuszko, zanim się zrumieni. Jak
ostatnia fala między przyływem a odpływem. Wyślesz tę istotę do
Olivii.”

ORSINO

Po co?

⁶⁸ Wszystkie wypowiedzi ujęte w cudzysłów, oprócz tych z „Sonetów”, pochodzące ze scenariusza, są oryginalnymi kwestiami z „Twelfth Night” Williama Shakespeare’a w tłumaczeniu Piotra Kamińskiego.

FESTE

Dowiesz się, czy Olivio cię ciągle kocha.

ORSINO

A co jeśli...

FESTE

Jeśli co?

ORSINO

Nie chcę stracić Olivii.

FESTE

Ale możesz odzyskać. Siebie.

Feste jest bystry, a korzystając ze swojej błazeńskiej przeszłości, także wnikliwy jeśli chodzi o emocjonalną naturę swego pana, czyli Orsina. To on pierwszy przyjął i wpuścił w krąg Ilirii „niebiańską istotę”, której, w sensie tożsamościowej zagadki tego wieczoru, stał się powiernikiem.

Orsino jest zachwycony osobą Cesario i czyni go powiernikiem swoich uczuć do swojego męża, Olivio.

ORSINO

A z tym głosikiem dźwięcznym i srebrzystym

Mógłbyś bez trudu (także) grać rolę kobiety.

„Diany usta

Mniej delikatne są, mniej karminowe...”

Sytuację komplikują, niekontrolowane przez ludzką wolę miłosne emocje. Orsino, po spotkaniu z Cesario, zakochuje się w nim. Magia hotelu Iliria zaczyna

działać. Orsina jako Orsino podejmuje decyzję i działania, ale trafność tej decyzji na polu tożsamościowym jest związana z pojawieniem się „niebiańskiego chłopaka”. Co ciekawe, oboje grają role męskie, a więc rozpoznanie uczuć następuje w nowej, obcej tożsamościowo przestrzeni.

7. Transformacja Olivia w Olivię. Mario

Olivio jeszcze nie przebrał się za Olivię. Kostium prawie gotowy, ale nie pozapinany. Olivio nie chce tak pochopnie zakończyć swojego procesu przebierania. Dla niego momentem kluczowym, symbolicznym nie jest nałożenie peruki, ale spojrzenie w lustro, kiedy będzie już zupełnie gotowy. Można odnieść wrażenie, jakby obawiał się tej nowej „żeńskiej” roli i tego, co ona ze sobą przyniesie. Mario jako Maria jest już przebrany, nakłania Olivia, żeby ten otworzył się na przygodę.

MARIO

Nie ruszaj się, muszę jeszcze oko poprawić.

Olivio naśladuje Orsinę.

OLIVIO

Dlaczego nigdy nie kupujesz mi kwiatów. O czym myślisz?. Czemu na mnie patrzysz? Czemu na mnie nie patrzysz? Już mnie nie kochasz?

MARIO

Gdybyś tylko chciał...

OLIVIO

Chciał – co?

MARIO

Nie wiem, coś zmienić, otworzyć się ? Jak wtedy w Wenecji.

Pamiętasz?

OLIVIO

Mąż, męża, z mężem, o mężu. To jak grać całe życie w kółko jedną rolę, którą napisał ci ktoś inny. Chciałbym chociaż raz wyrwać się na wolność, zaszaleć. Skoczyć w nieznane. Ta szminka jest do niczego, masz inną?

MARIO

Już szukam...

Twarze są ich blisko siebie.

OLIVIO

Mario, mój dobry Mario. Ty jeden mnie rozumiesz.

Kiedy Maria kończy make up, Olivia przegląda się w lustrze. Jest zachwycona swoim nowym wcieleniem.

MARIO

Gotowe. Spójrz w lustro. Olivia. Podoba ci się?

Olivio staje się Oliwią.

OLIVIO

Bardzo.

Olivia wpatruje się w lustro. Jest zachwycona swoim widokiem. Zapomina o Marii.

Maria wychodzi, Olivia nie zauważa nawet tego.

Podoba się jej sukienka i make up. Wygląda jak kobieta. Czuje ulgę, wygląda jak kobieta. Podoba się sobie. Gdy znajduje się w stanie podniecenia i uwolnienia nowych emocji, przychodzi do niego Cesario.

8. Scena z lustrem. Olivia i Cesario

Podczas misji wyznaczonej przez Orsino, Cesario z całą swoją empatią i przekonaniem rozwija skrzydła wyobraźni, mówiąc, jakby wyrażał uczucia miłosne do potencjalnej partnerki.

CESARIO

„Pisałbym pieśni o sercu
wzgardzonym,
By w ciszy nocnej śpiewać
wniebogłosy;
Nie dałbym ci spocząć
Pośród żywiołów powietrza i
ziemi,
Aż się zmiłujesz.”
Nie dałbym Ci spokoju, aż mnie
pokochasz.

OLIVIA

Skąd tu przychodzisz, chłopcze?

Cesario ciągle patrzy w oczy Olivii.

CESARIO

„To pytanie wykracza poza moją rolę”

OLIVIA

Jesteś aktorem?

CESARIO

„Nie jestem tym, kogo gram.”

Olivia patrzy w oczy Cezaria.

OLIVIA

„Czego pragniesz?”

CESARIO

Czego pragnę, to rzecz równie sekretna jak dziewictwo.

OLIVIA

Wysłucham tych boskich słów...

CESARIO

(z głębi serca...)

„O, najśłodsza...”

OLIVIA

(przerywa)

Skąd czerpiesz swój tekst?

CESARIO

Z serca Orsino.

OLIVIA

Z którego rozdziału?

CESARIO

Z pierwszego.

OLIVIA

Czytałam. To czysta herezja. Nie masz nic więcej do powiedzenia?”

CESARIO

Właściwie, to miałem Ci przekazać, że Orsino cię kocha.

OLIVIA

Jak mnie kocha?

CESARIO

Bardzo.

OLIVIA

(chce usłyszeć, jak go kocha)

Czyli?

CESARIO

(z głębi serca)

„We łzach bez miary, wzniosłym uwielbieniu,

W burzy miłosnych jęków, westchnień żarze.”

(wraca do zwykłego języka)

Czyli bardzo.

OLIVIA

„Twój pan wie świetnie, że już go nie Kocham

Choć jest szlachetny, pełen cnót...

Wielkiego rodu, młody i bez skazy,

Choć słynie z wiedzy, hojności, odwagi,

Chociaż natura dała mu piękną postać,

Wdzięk i ogładę –

kochać go nie mogę.

Już czas najwyższy, by się z tym pogodził.”

CESARIO

Na jego miejscu nie dałbym się spławić.

OLIVIA

„Nie? A cóż byś zrobił?”

Iliria zaczyna działać. Olivia chce słuchać z ust „zniewieściałego młodzieńca” o miłości. Cesario mówi o sile miłości na wzór sonetów Shakespeare’a. Cesario tym wyzwaniem nieświadomie uwodzi Olivię.

CESARIO

„Pisałbym pieśni o sercu wzgardzonym,
By w ciszy nocnej śpiewać wniebogłosy;
Nie dałbym ci spocząć
Pośród żywiołów powietrza i ziemi,
Aż się zmiłujesz.”

Nie dałbym Ci spokoju, aż mnie pokochasz.
Dopóki nie powiesz mi, że mnie kochasz.

Olivia jest oczarowana i zahipnotyzowana jego osobą, ale nie daje tego po sobie poznać. Przerywa Cesario jego pean i odsyła do stanowczo z powrotem do Orsino.

OLIVIA

Powiedz swemu panu, niech przestanie... wysyłać ciebie, chyba że sam wrócisz
z wieścią, jak przyjął odpowiedź. Bądź zdrowy. Oto nagroda za twoje
starania.

Olivia całuje Cesario. Cesario odsuwa się.

W Ilirii wszystko dzieje się szybko. Pragnienia biorą górę nad konwenansami. A przebranie za kogoś innego uwalnia głęboko schowane pragnienie bycia tym, kim się nie jest. Jan Kott wskazuje także na erotyczny aspekt tego spotkania:

„Realizacja wiecznego marzenia o przekroczeniu granicy, jaką jest własne ciało, jaka jest własna płeć. Marzenia o doświadczeniu erotycznym, w którym jest się swoim własnym partnerem, w którym ogląda się i przeżywa rozkosz jak gdyby z tamtej strony. Jest się sobą i jednocześnie kimś drugim, podobnym do siebie i zarazem różnym”⁶⁹.

⁶⁹ J. Kott, dz. cyt., s. 269.

9. Jak ci się podoba ta muzyka?

Cesario chce zdać relację Orsino z wizyty u Violi. On nie chce rozmawiać już o Olivii. Jest pochłonięty muzyką, którą skomponował Marko Levanić, a na żywo jako dj współpracujący z Feste Ivana Starčević. Olivio popada w melancholię, wsłuchuje się w słowa Sonetu XX „Woman’s Heart”, którą Feste zaczyna śpiewać.

FESTE

„Natury ręką tyś namalowany
Jako kobieta, mych żądz pani-panie.
Kobiece serce masz, lecz bez odmiany
Fałszywej, jaką zna kobiet kochanie.”⁷⁰

*Orsino się odwraca. Ucieka od tematu, nie chce tego usłyszeć. Ma złe
przezucie.*

CESARIO

Olivia kazała ci przekazać...

Cesario pokazuje pierścione. [...]

ORSINO

Jak ci się podoba ta muzyka?

ORSINO

„Idę o zakład, że choć jesteś młody,
Już w czyjejś twarzy miłość wypatrzyłeś!”
Przyznaj się chłopcze.

⁷⁰ Tłumaczenie Maciej Słomczyński.

CESARIO

Owszem, „wypatrzyłem miłość” ⁷¹

ORSINO

„Co to za kobieta?”

CESARIO

Podobna do ciebie.

ORSINO

„Jakiego wieku?”

CESARIO

Twojego.

Orsino idzie do lustra. Robi typowe męskie uwagi na temat szybkiej przemijalności kobiecego rozkwitu.

ORSINO

„Za stara! Mężczyzna potrzebuje młodszej kobiety...”

Cesario ją wyciąga.

CESARIO

Serio tak myślisz?

ORSINO

„Podobna róży jest każda kobieta:
Ledwo rozkwitnie, już więdnąć poczyną.”

⁷¹ Po chorwacku w dosłownym tłumaczeniu: „rzuciłem oko na kobiece uroki”.

CESARIO

A mężczyźni, co, są wiecznie młodzi? Kobiety jak róże. A co, jeśli jest na świecie kobieta, która tak ciebie kocha, jak ty Olivii?

ORSINO

„Nie porównuj miłości do mnie jakiejś tam kobiety
I mojej do Olivii”.

CESARIO

Coś jednak o tym wiem.

ORSINO

„Cóż ty możesz wiedzieć, chłopcze?”

Sonet XX przenika pomiędzy emocjami Cesario i Orsina. W pewnym momencie Cesario nie wytrzymuje, jego emocje przejęły kontrolę nad ciałem i umysłem. Całuje namiętnie Orsino. Ten pocałunek uwalnia Cesario. Szczerze, choć w sposób zagadkowy informuje Orsino, kim jest i co czuje do Olivio/ii

CESARIO

„Córka mego ojca tak kochała, jak ja bym kochał ciebie. Gdybym oczywiście był kobietą, którą jak wiadomo nie jestem.

ORSINO

I co się z nią stało?

CESARIO

Nigdy tego nie wyznała.
Aż miłość, niczym robak w pączku skryta,
Spła jej krew z policzków.

ORSINO

Czy twoja siostra umarła z miłości?

CESARIO

We mnie są wszystkie córki mego ojca
I wszyscy bracia moi.”

Cesario reprezentuje wszystkie tematy tożsamości płciowej swojego rodu. Sprowadza je do własnej osoby jako nośnika przemian. W kontekście tej interpretacji „Twelfth Night” Williama Shakespeare’a, Cesario jako Viola bierze na siebie kilkusetletnią tradycję dojrzewania w naszej społecznej świadomości faktu, że płeć nie stanowi o naszej tożsamości.

CESARIO

Olivia kazała ci przekazać...

(czeka aż Orsino popatrzy jej w oczy)

Że cię już nie kocha.

(pauza)

Ona już... (nie chce być z tobą)

Długa pauza.

ORSINO

Jak ci się podoba ta muzyka?

Andela Ramljak jako Orsino idealnie wydobywa stanowcze, ale w istocie bardzo empatyczne wyzwania. Prowadzi jednocześnie podwójną narrację, z jednej strony jest zanurzona w przesłanie w śpiewie Feste, a z drugiej strony prowadzi konwersacje z Cesario.

CESARIO

Olivia kazała ci przekazać, że już cię nie kocha.

FESTE

(śpiewa)

„Mężczyzno z barwy, tysiąc barw jednoczysz,

Wzrok mężczyzn kradniesz i kobiet marzenia.

Lecz żeś stworzony dla kobiet radości,

Mnie kochaj, od nich bierz skarb ich miłości.”

ORSINO

Idź do niej. Daj jej ten pierścionek.

FESTE

(kontynuuje)

„Lecz żeś stworzony dla kobiet radości,

Mnie kochaj, od nich bierz skarb ich miłości”

10. Rozmowa z niemym Zoranem

Violx przeżywa wewnętrzny konflikt, dotyczący autentyczności i roli w międzyludzkiej grze pragnienia i odkrywania swojej tożsamości.

Sytuacja Cesario jest skomplikowana – jego emocjonalne i pragnienia są uwikłane w sieć miłosnych relacji, także innych postaci. Cesario, mimo że pragnie miłości Orsino, musi odnaleźć się w grze uczuć z Olivią. Z dylematami swoich głęboko ukrytych pragnień, z których zwierza się Zoranowi, zmagają się wszyscy bohaterowie dramatu, ukazując złożoność natury miłości.

Klub. Zoran wyciera kieliszki za barem. Feste i DJ robią sound check na wieczór.

Wchodzi Cesario.

CESARIO

Powiedz mi jak wyglądam. Dobrze?

Czy wyglądam bardziej jak kobieta czy mężczyzna? Zaprosiłbyś mnie na randkę?

Zoran się uśmiecha i nalewa Cesariowi shota. Cesario zaskoczony, po czym pije jednym haustem.

CESARIO

Umiesz dochować tajemnicy? Kocham kobietę, przebraną za mężczyznę, która myśli, że kocha mężczyznę, przebranego za kobietę, który myśli, że kocha mnie.

Zoran jeszcze raz nalewa Cesariowi shota.

CESARIO

Tak, wiem, bardzo skomplikowane.

Wewnętrzny konflikt Cesaria rozgrywa się pomiędzy prawdziwymi pragnieniami a skomplikowanymi warstwami pragnieniami innych osób tego dramatu. Te zmagania odzwierciedlają uniwersalne ludzkie pragnienia przynależności i akceptacji, niezależnie od kulturowych podziałów.

11. Olivia wyznaje miłość Cesario

W jeszcze większym kryzysie znajduje się zakochana w Cesario Olivia.

OLIVIA

Posłałam za tobą,
Uległszy czarom, jakie tu sprawiłeś,
Wiadomy pierścionelek. Znieważylam siebie,
Marię i ciebie, niestety.
Zasłużyłam na twój sąd surowy!

Perfidnie zmusić cię, byś, świadom tego,
Przyjął nie swoje! Cóżeś myślał wtedy?
Czy postawiłeś mą cześć pod pręgierzem,
Szczując ją sforą myśli rozjuszonych,
Płodów srogiego serca? Ktoś tak bystry,
Jak ty, pojął już wszystko. Tiul przejrzysty,
Nie pierś kryje me serce.
Przemów, słucham.

CESARIO

Współczuję ci.

OLIVIA

To krok ku miłości.

CESARIO

Współczujemy nieraz naszym wrogom.

OLIVIA

„Cesario,

Tak cię kocham, chociaż patrzysz srogo,

Mój spryt ni rozum skryć tego nie mogą.

Niech cię nie zwiedzie myśl płocha,

Że dosyć jednej, co za dwoje kocha.

Nie, spróbuj raczej innej myśli sprostać:

Dobrze jest miłość brać, lecz lepiej – dostać.”

CESARIO

Czy mam od ciebie rzecz coś Orsino?

Cesario łączy Olivię i Orsino w trójkąt miłosny. Olivia, podobnie jak Orsino, nie potrafi już dłużej milczeć na temat swojego gwałtownego przyływu miłości do „boskiego chłopca”. Nie jest w stanie walczyć z potęgą miłości. Rozgoryczony krzyczy do odchodzącego Cesario.

OLIVIA

„Miłość jest jak dzuma. Spada nagle i niespodziewanie.”

Niech więc się tak stanie.

To wezwanie jest sygnałem do wieczornego, od początku spektaklu zapowiadanego, party. Jan Kott pisze o sakralnym i orgiastycznym charakterze „przebieranek” w kostiumy płci przeciwnej.

„Maskarada jest niebezpieczną zabawą. Grą, w której porzuca się własną postać i przyjmuje albo przynajmniej pożycza cudzą. [...]

Najgroźniejszą maskaradą jest zamiana płci.

Transwestytyzm ma dwa bieguny: sakralny i seksualny,

liturgiczny i orgiastyczny. Orgia może także należeć do liturgicznego święta. W saturnaliach dziewczęta i chłopcy wymieniali się strojami. Przebieranka była czasem, w którym prawa i reguły uległy zawieszeniu. Chłopcy zachowywali się jak dziewczęta, dziewczęta jak chłopcy. Następowало pomieszanie wartości i ocen. Przez jedną noc dozwolone było wszystko. Ale w liturgicznej przebierance prawa i reguły uległy tylko zawieszeniu, nigdy odwołaniu. Przebieranka była jak gdyby powrotem do Chaosu, z którego wyłoniło się Prawo i w którym nie było jeszcze podziału na kobiece i męskie. [...]

Realizacja wiecznego marzenia o przekroczeniu granicy, jaką jest własne ciało, jaką jest własna płeć. Marzeniem o doświadczeniu erotycznym, w którym jest się swoim własnym partnerem, w którym ogląda się i przeżywa rozkosz jak gdyby z tamtej strony. Jest się sobą i jednocześnie kimś drugim, podobnym do siebie i zarazem różnym.

Przebieranka ma swoje dno metafizyczne, które pozostałoby może z okresów, kiedy jeszcze była liturgia. To denko metafizyczne miała w każdym razie przebieranka jeszcze w okresie renesansu. Była nie tylko próbą erotyki wolnej od ograniczeń ciała. Była marzeniem o miłości wolnej od ograniczeń płci, która przechodzi przez ciała chłopców i dziewcząt, mężczyzn i kobiet jak światło przez szybę⁷².

Niestety, maskarada w spektaklu „12sta Noc” potoczyła się zupełnie inaczej.

⁷² Jan Kott, dz. cyt., s. 269.

12. Cross-dress party. Malvolia

Malvolia podkochuje się w Księżu Olivio, który jest teraz Olivią. W Olivio także się kocha Andrew, no i oczywiście Maria. Niemy Zoran kocha się w Feste. Tak naprawdę na tym etapie rozwoju ilirycznej magii tego wieczoru każdy się w kims kocha, ale nie może zrealizować swoich pragnień. Party szybko staje się ekstatyczną manifestacją własnej seksualności. Za dużo alkoholu, za dużo oczekiwań, za dużo samotności. Rocznicowe party, od którego jednak podświadomie oczekiwano szalonej zabawy, która przekroczy narosłe przez lata bariery i połączy wszystkich świeżą, jak zadawanych lat, miłością, nie spełniło oczekiwań. Pokazało tak naprawdę, w jak złej tożsamościowej kondycji są uczestnicy tej maskarady. Show skradła Malvolia, dla widowni oczywiście, bo każda postać mniej lub bardziej była zajęta sobą.

Drętwa menadżerka hotelu Iliria, na skutek intrygi Marii, Andrew i Tobiego, założyła maskę i żółte rajstopy. Malvolia wciągnęła się w wiry inicjujących przemian. Malvolia podświadomie czuje, że stawką w tej grze jest dotarcie do esencji człowieczeństwa.

MALVOLIA

„Nie mam czarnych myśli, i mam żółte pończochy. Rozkazy doszły do rąk własnych i będą wypełnione.”

OLIVIA

Ty mówisz!

MALVOLIA

(wyjmuje list, czyta)

„Nie lękaj się wielkości” – dobrze napisane.

OLIVIA

Czy ty coś brałaś?

MALVOLIA

„Jednym przypada ona z urodzenia...”

OLIVIA

Aha.

MALVOLIA

„Inni wydzwigną się ku niej...”

OLIVIA

Tak.

MALVOLIA

„Innym nareszcie z nieba spadnie”.

OLIVIA

z nieba spadnie...

MALVOLIA

Nie rozumiesz?

Kocham. Kocham. Kocham.

Olivio rozpoznaje Malvolię.

OLIVIA

Czy ktoś może ją zabrać?

MARIA

(chwytając Malvolię za ramię)

Ja odprowadzę...

Maria wyprowadza Malvolię.

W ten sposób sztywna i purytańska Malvolia przechodzi swoją inicjację. Przebiera się za kogoś innego, aby opowiedzieć o swoich uczuciach. Na ile one płyną z miłości do Olivio, a na ile z głębokich pragnień akceptacji i bycia zaakceptowaną, a może to rutynowa afirmacja czy marzenie o księciu na białym koniu? Nie wiem, o to trzeba zapytać samą Malvolię.

Tymczasem Orsino pod wpływem widoku rozbawionej Olivii, która nie zwraca na niego uwagi, wychodzi z roli i mówi gorzkie słowa z punktu widzenia kobiety Orsiny.

ORSINO/ORSINA

(do Olivii)

Nikt nie umie poniżyć kobiety, jak ty.

OLIVIA/OLIVIO

(do Orsino)

Nikt nie umie kastrować mężczyzny, jak ty.

Olivia przytula się i tym samym odpycha Orsina. Pijani i znarkotyzowani mocują się na scenie. Ich ciałami teraz rządzi ich nieświadomość. A całość tej rzeczywistości zagarnia ciemność i niskie tony subwoofera. Jest to pierwszy, nie licząc początku, black out w przedstawieniu. Jesteśmy w połowie spektaklu, po tej „dwunastej nocy” nikt nie może już wrócić do postawy sprzed przyjazdu do Ilirii. Za dużo szczerych rzeczy zostało sobie powiedzianych i za dużo wolności uzyskały prawdziwe pragnienia postaci na scenie.

13. Śniadanie

Party nie okazało się uzdrawiającym pomysłem na uleczenie wszystkich emocjonalnych problemów postaci spektaklu „12sta Noc”. Zbyt dużo używek, oczekiwań i rozgoryczenia co do swojej prawdziwej, ale ciągle skrywanej natury. Na zewnątrz, podobnie jak w powitalnej scenie na początku spektaklu, świeci słońce. Do stołu spokojnie, bardzo starannie nakrywa Zoran. Pierwszy w męskiej pidżamie przychodzi Orsino, ma wyraźne problemy z błędnikiem. Za nim do śniadania próbuje zasiać Olivia. Nie wygląda na tę ze sceny z lustrem i Cesario. Przeciwnie, jest roznegliżowana, nie ma na sobie sukni. „Wstała, jak spała. Łatwo się domyśleć, że w podobnej kondycji przyszli wszyscy goście. Oprócz Cesario, którego dużo ten wieczór kosztował, ale nie na tyle, żeby nie być w dobrym nastroju. Na śniadaniu, przy stole przypominającym ten ze słynnego obrazu Leonardo da Vinci, widać wszystkie jednostronne relacje miłosne jak na dłoni. Nie jest znamienna pod względem transformacji ludzkiej „Ostatnia Wieczerza”. Postaci w scenie owszem, podobnie jak na obrazie, tworzą dynamicznie układy, zbliżają się jeden do drugiego, podobnie jak na obrazie, ale w tym wypadku to nie jest podniecenie, wywołane bliskością z Mistrzem, tylko resztki sił żywotnych i stan skrajnego wyczerpania organizmu. Nie dziw, że Cesario ma dobry humor i bardzo dobrze się bawi. Oczywiście z tego tytułu nikogo nie uraża, ale też nikogo nie wyprowadza z poczucia, że wszystkie zachody miłosne są stracone. Cesario przejmuje stery tej ilirycznej przygody. W Cesario zakochani są Orsino i Olivia, w której z kolei kocha się Maria, Andrew i Malvolia. A Toby? On kocha wszystkich, ale najbardziej alkohol.

14. Zamknięta w cupboardzie

Maria była tak zamroczona ostatniej nocy, że dopiero po śniadaniu, gdy słysząc odgłosy z cupboardu, przypomina sobie, że zakneblowała i wsadziła Malvolię do „szafy”. Było to podświadome działanie Marii i przeniesie na Malvolię swojej złości na Olivio, który przez lata ukrywa przed żoną i światem swój związek z Mario, pozostając ciągle „w szafie”. Maria pamięta nocny incydent z Malvolią jak przez mgłę. Dopiero, gdy otwiera szafkę, widzi związaną i zakneblowaną Malvolię w żółtych rajstopach, zaczyna sobie coś przypominać, ale ciągle nie może uwierzyć, że to on zrobił.

MARIA

Kto Ci to zrobił?

Zdejmuje taśmę z ust Malvolii.

Flashback: Co się stało tej nocy?

Nic ci nie jest?

MALVOLIA

Zdejmij to ze mnie. Natychmiast mnie wypuść...

Poprzez flashback, słyszy Malvolię.

MARIO

Dać ci wody?

MALVOLIA

Chcę stąd wyjść, kutafonie!

MARIO

Jezu, nie wiem, co się stało...

MALVOLIA

Zamknąłeś mnie w tym cholernym schowku, jakbym była jakimś psem.

MARIA

Przepraszam, przepraszam...

MALVOLIA

Zdejmij to ze mnie. Już!

MARIA

Daj mi chwilę. Uspokój się, uspokój się. Nie wiem, co się dzieje. Usiądź.

Cisza! Czekaj, ktoś idzie!

Maria zamyka szafkę z Malvolią.

Feste flirtuje z przystojnym Zoranem w krużgankach hotelu. Nie mają dużo takich możliwości, gdyż Zoran jako barman ma – za sprawą Tobiego – bardzo napięty grafik. A teraz na dodatek Maria prosi Feste, aby ten pomógł wyjść z trudnej sytuacji wobec menadżerki hotelu.

15. A kim ja jestem?

Orsino od czasu śniadania znacznie poprawił swoją kondycję ruchową i umysłową. Pragnie konfrontacji z Cesario. Jak tylko go widzi, zaraz do niego podchodzi.

Cesario przechodzi przez lobby, Orsino go zatrzymuje.

ORSINO

Cesario! Mówiłeś wczoraj, że są w tobie wszystkie córki twego ojca i wszyscy bracia twoi. Co to znaczy?

CESARIO

W każdym z nas jest część mężczyzny i część kobiety. We mnie też.

ORSINA

To kim się naprawdę czujesz?

CESARIO

Sobą.

ORSINA

To znaczy?

CESARIO

Nie jestem mężczyzną, Orsina. Ani kobietą. Jestem jednym i drugim. I żadnym z nich. Dla mnie ten podział nie ma sensu. Spodnie i sukienki, niebieskie i różowe, samochodziki i lalki. Przecież naprawdę ludzie się tak nie dzielą. Chcę być wszystkimi kolorami naraz. [...]

ORSINO

A kim ja jestem według ciebie?

CESARIO

Tym, kim się czujesz.

ORSINO

Ja czuję... Że... Jestem... (zakochana w Tobie)

Orsino całuje Cesaria w usta. Wchodzi Toby i widzi ten pocałunek. Toby jest, bądź co bądź, rodziną zdradzanej w tym wypadku żony, czyli wujkiem Oliwii. Speszony Orsino, przyłapany na zdradzie uczuć do swojej żony, odrywa się od Cesario i zmieszany wychodzi. Cesario, de facto, nie wie, co się dzieje. Jest jeszcze w stanie miłosnego pocałunku z Orsino.

TOBY

„Bóg z tobą, mój Cesario”.

16 „Nie jestem, kim jestem”

Cesario wrócił do swojej dawnej tożsamości, teraz jest znów Violx, ale innym, niż sprzed bycia Cesario. Przeszedł tożsamościową przemianę, polegającą na tym, że nie tylko rozpoznał siebie, ale także potrafi rozpoznać prawdziwe pragnienia Olivia i wpłynąć na jego proces. To przejście tożsamościowe jest doświadczeniem zbiorowym.

Olivia zaprowadza Cesaria do swojego apartamentu.

OLIVIA

„Przyjacielu drogi,
Ucisz namiętność i sądz sprawiedliwie
Tę karygodną i zuchwałą napaść
Na twą osobę. Chodź za mną.
Usłyszysz, ilu żalosnych wybryków
Dopuścił się ten łotr, co ci pozwoli
Śmiać się z niego także.
Odmówić nie możesz pójść
Musisz pójść.
„Czy pójdziesz ze mną?”

CESARIO

Nie jestem tym, kogo pragniesz.

OLIVIA

„Powiedz mi, co myślisz o mnie?”

CESARIO

„Sądzę, że jesteś kimś innym, niż jesteś.”

OLIVIA

„Jeśli tak, myślę to samo o tobie.”

CESARIO

„I myślisz słusznie. Nie jestem, kim jestem.”

Muzyka: Light Drone slowly fade in

OLIVIA

„Obyś mógł stać się tym, co ujrzyć pragnę.”

CESARIO

„Czy byłbym wówczas czymś lepszym od siebie?”

OLIVIA

Tak, Cesario.

Violx uwalnia Oliwię od jej iluzorycznej obsesji na swój iliryczny temat bycia księciem. Sprowadza rozmowę w bardzo celnych, tożsamościowych stwierdzeń, które otwierają dla Olivio horyzont samorozpoznania swoich pragnień. Na końcu dialogu zwraca się do niej już w męskim rodzaju.

CESARIO

Nie jestem Cesario. Nie jestem mężczyzną.

OLIVIA

Wiem.

Cesario

Ty pragniesz kogoś innego.

OLIVIA

Kogo?

CESARIO

Ty sam to wiesz.

OLIVIA

Wiem.

Dado Ćosić poprowadził tę najważniejszą w jego roli scenę mistrzowsko. Najpierw w poprzedzającej scenie z Mario rozedrgał swoje emocje do granic swojej kobiecej hysterii. Czyli wszedł na największej fali emocjonalnej w scenę z Cesario i tłumił ją, wyznając mu miłość. Co w efekcie dawało skojarzenia, że uczucia miłosne do Cesario są iliryczną iluzją, czyli afektem jego emocji do samego siebie, a nie prawdziwą miłością skierowaną do drugiej osoby, zakładanego obiektu miłości. Gdy przez Cesario zaczął przemawiać Viola, Dado Ćosić otworzył z głębokości swojego emocjonalnego wnętrza drugą przeciwną siłę – spokoju, deziluzji, zrozumienia, a na końcu rozpoznania. Silna aktorska scena wewnętrznego rozdarcia Olivii i pogodzenia się z prawdą o sobie wzmocniła kluczowe dla tego spektaklu kwestie rozpoznania prawdy o samym sobie.

17. Mario uwolniony

Cesario przytula rozbitą emocjonalnie Olivię. Wchodzi Mario, dawniej Maria, widzi, jak Olivia obejmuje się z Cesario. Czuje się oszukany. Pierwszy raz zabiera głos w sprawie swoich długoletnich uczuć do Olivio. Mówi do niego szczerze i „otwartym tekstem”. Nie chce już dłużej udawać. Poczuł, że to jest czas, aby powiedzieć gorzką prawdę o swoim pracodawcy, Olivio. Mario po raz pierwszy powiedział Olivio prawdę, co myśli o ich pięcioletnich stosunkach. Zaznaczając, że tego typu relacja jest już skończona. Mateo Videk powiedział ten monolog bez zbędnej emocjonalnej egzaltacji. Jakby najważniejsze było szczere, czyste, podłączenie się do głębokości prawdy kreowanej postaci. Najważniejsze, żeby w dobry, komunikatywny dla Olivio przekazać swoje tożsamościowe stanowisko. Emocje pojawiały się z opóźnieniem, celem tej wypowiedzi są głębokie emocje Olivio, a stawką tego zwrotu akcji jest miłość Mario i Olivia.

OLIVIA

Mario?

VIOLX

Może ja już pójdę.

MARIO

Nie.

Jestem z tobą od ilu lat?

OLIVIO

Pięciu?

MARIO

Mały jubileusz. Pięć lat w szafie. Pięć lat codziennego czekania, że mnie w końcu zauważysz. Pięć lat ogarniania twojego życia. Pięć lat krycia twoich skoków w bok. Pięć lat z tobą i dla ciebie. Mario zrób to, Mario zrób tamto, Mario przynieś to, Mario przynieś tamto. A ty, co? Nawet za rękę mnie nie weźmiesz przy ludziach. Czy ja proszę o wiele? Teraz jeszcze ten... ta...

Olivia zdejmuje w trakcie sceny swój make up i kostium. Staje się Olivio, ale innym niż tym, kim był przed Olivią.

OLIVIA

Przepraszam, Mario.

MARIO

Wiesz, zrozumiałem, że niszczę ludzi, bo ty mnie niszczysz. Odpycham, bo ty odpychasz. To ja jestem uwięziony od pięciu lat w tym schowku. To ty mnie tam zamknęłaś. Dzisiaj z niego wylazłem.

Zmiana tożsamości z Olivii na Olivia jest dialektyczną, heglowską zmianą, gdzie syntezą będzie tutaj inny odmieniony Olivio. Dzieje się ona może zbyt szybko, ale jest to klasycznie „rozpoznanie”, gdzie postać nagle, ale oczywiście pod wpływem wcześniej nagromadzonej wiedzy, doświadcza prawdy o sobie, poprzez zrozumienie, kim jest.

OLIVIO

Mario... Mnie nie było...

I dzisiaj chcę zacząć od początku...

Wezmę Cię za rękę przy ludziach...

Olivio czule chwyta Mario za rękę.

18. Orsina wyzwolona

Do lobby hotelowego wchodzi Orsina. Widzi całujących się Olivia i Mario.

MARIO

Może już pójdę.

ORSINA

(do Mario)

Siedź.

OLIVIO

Orsina, jesteś bardzo dla mnie ważna.

ORSINA

(do Mario)

Kochasz go?

ORSINA

(do Olivio)

A ty jego?

Mario bierze Olivio za rękę. Olivio uśmiecha się do Mario.

ORSINA

(przygląda się Olivio i Mario)

Nawet pasujecie do siebie.

Orsina mogła sobie pozwolić na taki lapidarne podsumowanie, gdyż sama już odnalazła swoją miłość i tym samym odcięła się od poniżającej, bo nieprawdziwej relacji ze swoim mężem. Całej sytuacji z wielką radością i pozytywnymi wibracjami

przygląda się szczęśliwy Toby. Można powiedzieć, że kontekście odnajdywania swojej tożsamości zrobił najmniejszy postęp, gdyż cały pobyt w hotelu „Iliria” spędził głównie przy barze. Ale z drugiej strony, ma świadomość, że został zaproszony przez Olivio głównie po to, aby rozbawiać towarzystwo. I z tego zadania się w pełni wywiązał, przynajmniej w swojej narracji. Toby to typowa postać komediowa, nosicielka niezwyklego czaru i wyrafinowanego poczucia humoru. Wybitna i doświadczona aktorka Doris Šarić Kukuljica uczyniła tę rolę finezyjnym popisem kunsztu i dowcipu. Ale jaki wniosek wyciągnęła z tego procesu Tomassa? Nie wiem. Wiem, że od tego momentu nie było jej przy barze. Nie było, bo trzeba też przyznać, że Zoran w tej nawałnicy zmian opuścił swoje stanowisko. Tymczasem Feste i Zoran nie mogą się już rozstać ze sobą, a ich serca płoną.

19. „Mądrość miłości”

Orsina i Violx rozbierają się ze swoich kostiumów. Pótnadzy pieszczą swoje ciała. A Violx dodatkowo zaprasza pozostałe osoby do łóżka.

VIOLX

Kiedy dwie osoby kochają się, to tak naprawdę jest ich sześć.

ORSINA

Jak to?

VIOLX

Nasze ciała – to dwie osoby. To, w jaki sposób ty wyobrażasz siebie, i jak ja siebie – to cztery. Twoje wyobrażenie o mnie i moje o tobie – to sześć.

ORSINA

Straszny tłok w łóżku.

VIOLX

Ale za to ile możliwości.

Violx całuje Orsinę długim pocałunkiem w usta. Równoległe na pierwszym planie miłość pomiędzy Mario i Olivio karmi się coraz głębszymi pocałunkami i fascynacją swoich nagich ciał.

Feste melorecytuje ostatni sonet, finale sztuki wyśpiewuje punch line: „Słuchać oczyma to mądrość miłości”.

FESTE

(parlando)

„Jak lichy aktor, co stojąc na scenie,
Zapomniał z trwogi słów do swojej roli

Tak ja, nie wierząc, bym umiał wysłować
Nadmiar miłości, straciłem już wiarę
I tonę w uczuć wezbranych powodzi
Pod namiętności zbyt wielkim ciężarem.

O, niech więc za mnie mówią pieśni moje,
Milczący serca mojego posłowie,
Które o miłość błaga i nagrodę,
Chociaż słowami tego nie wypowie.

(śpiewa)

Chciej pojąć, co tu ciche serce głosi:
Słuchać oczyma to mądrość miłości”

Kochające się, pónagie pary zanikają w ciemności. Właściwie to finał historii, ale jeszcze jest ktoś, kto został pominięty w tym intensywnym procesie przemian tożsamościowych. Związany i zamknięty w szafie, a potem odkneblowany i pominięty.

20. Katarktyczne samorozpoznanie

Właściwie spektakl się skończył, ale scena rozjaśnia się z ciemności. Słońce. Kolejny, trzeci poranek. Malvolia przechodzi przez lobby hotelowe, ubrana jak do wyjścia. Spotyka Zorana.

MALVOLIA

Zoran, tu są klucze. Zaopiekuj się Ilirią, dopóki kogoś nie przyślą.

ZORAN

(zaskoczony)

Wyjeżdżasz? Gdzie?

MALVOLIA

Do Lasu Ardeńskiego. Żartowałam.

ZORAN

Byłaś świetną szefową.

Zoran po raz pierwszy publicznie przemówił w tym spektaklu. Bo też po raz pierwszy poczuł, że ma coś ważnego do powiedzenia. Ta wymiana zdań znaczyła dużo dla Malvoli i skłoniła do osobistej refleksji temat złudzeń, które realizowała przez wiele lat w hotelu Iliria.

MALVOLIA

(z ironią)

„One step closer to paradise”.

Jestem tu 25 lat. Połowę swojego życia. Widziałam wszystko. Jak ludzie się kochali, pobierali, rozstawali, jak się zdradzali, ranili i nienawidzili. Znam dobrze ten teatr. Szminka na kieliszkach do szampana, zwiędłe kwiaty w

wazonach, brudne prześcieradła do zmiany. Płacz i krzyki rozkoszy, rozstania i wyjazdy w środku nocy.

I to wszystko – to ma być miłość?

Zakochałam się w kimś, kto nie wiedział, kim jest. Żeby go zdobyć, grałam kogoś, kim nie jestem. Kiedy odkryłam, że się pomyliłam, było już za późno. Próbowałam jeszcze raz i jeszcze raz: kłamstwa, udawanie, jeszcze jedno odbicie w lustrze. To nie miłość, to komedia omyłek. Nowa rola, nowa sukienka, nowa szminka, nowa ja. I tak w kółko. (Teatr miłości)

Jestem kiepską aktorką w teatrze życia. Śnię sen o wiecznej miłości, a moje życie przemija. W końcu budzę się na pustej scenie, oszukana, samotna, stara.

La commedia e finita, kurtyna. Koniec. Ciao!

Nie chcę już tak, Zoran. Tak dalej się nie da.

Myślimy tylko o sobie i naszych pragnieniach. A nie o krzywdzie i cierpieniu, które zadajemy. Chcemy urabiać ludzi jak glinę. A sami nie wiemy, kim jesteśmy. Niewiedza rodzi strach, strach rodzi przemoc, przemoc rodzi wojnę i śmierć.

Wojna jest w naszych sercach i umysłach. Szukamy rewolucji, przekraczania granic, prawa do kochania bez względu na orientację i płeć...

Dzisiaj w nocy to zrozumiałam. Nie wiem, kim jestem. Nie wiem kim jestem? Mam 50 lat, nie mam dzieci, jestem samotna. Całe moje życie to ten hotel. Dla gości – raj, dla mnie – piekło. Ile można patrzeć na miłość przez dziurkę od klucza?

Chcę prawdziwej zmiany. Nie kostiumów, ale świadomości. Nie imion, ale... tożsamości. Chcę szczerości i prawdy, a nie udawania. Chcę miłości. Taka, która nie krzywdzi, nie zazdrości, nie unosi się gniewem, nie pamięta złego. Wszystko znosi, wszystkiemu wierzy, we wszystkim pokłada nadzieję, wszystko przetrzyma.

Uśmiecham się i myślę, że człowiek zawsze na nowo odnajdzie człowieka – przez miłość.

Takiej miłości chcę. (I wiem, jak ją znaleźć.) Najpierw – muszę odnaleźć siebie.

Dla Malvoli całe zdarzenie związane z przyjazdem ostatnich gości było doświadczeniem krańcowych, nie potrafiła się ustrzec od zawrotnej energii miłosnej, energii bólu i rozbłysku szczęścia, pozwoliła się wciągnąć się w wir emocjonalnych wydarzeń. Co doprowadziło do gruntownej przemiany i przewartościowania dotychczasowego życia. Nie dotyczą one pewnym sensie tematyki płci, ale krążą wokół odpowiedzi na główne pytanie tej Szekspirowskiej sztuki: kim się jest, skoro jest się kimś innym, niż się jest? Doświadczenia Malvoli były raczej odpowiedzią, kim nie chce się być. A myśląc w kategoriach epistemologicznych teologii negatywnej, to bardzo dobra ścieżka, aby rozpoznać, kim się chce być. Doświadczenie to było tożsamościowe, uzyskała poczucie, kim chce być.

Poruszony tym wyznaniem Zoran zaprasza Malvolię do tańca. Malvolia jeszcze w dawnym stylu odmawia, ale gdy wchodzi bit, tańczy. Abstrakcyjny i nienormatywny ruch shuffle dance, z charakterystyczną dla siebie lekkością i naturalnością ułożył choreograf Šimun Stankov. On też dużo pracował z zespołem aktorskim nad specyfiką ruchów przeciwnej płci.

Wkrótce dołączają do tańczącej Malvolii nowe pary: Orsina z Violx, Mario z Olivio i Feste z Zoranem.

VII. Metoda pracy. Poszukiwanie „trzeciej postaci”

Wyobrażam sobie siebie jako kobietę, która gra mężczyznę. Zadanie bardzo trudne do zrealizowania na scenie. Tak zmiana wymaga od aktora/ki całkowitej zmiany tożsamościowych kodów kulturowych, a przede wszystkim emocji. Ale gdy wejdzie się na tę ścieżkę, na granicy tożsamości postaci, odkrywa się w samym medium aktorskim, jakim są ciało i umysł, przestrzeń wolności w dobraniu odpowiednich pokładów swojej osobowości, czystych od silnych kodów kulturowych, dotyczących płci.

Poszukiwania w pracy nad rolą dotyczyło każdej osoby biorącej udział w spektaklu. Dla każdego najważniejszym pytaniem było, jaka okaże się ta nowa, odmieniona tożsamościowo postać po powrocie do swojej tożsamości. Jakie cechy postaci – te sprzed transformacji i te wyzwolone w trakcie bycia w innej tożsamości – wpłyną najbardziej efektywnie na tę „trzecią postać”. Zgodnie z *Diagramem zmiany płci postaci w „12tej Nocy”* (strona 57) można każdą z postaci przeanalizować pod tym kątem. W swoich poszukiwaniach posłużę się osobą, która w moim wyobrażeniu głęboko i wewnętrznie przeszła przez skomplikowany proces dwóch bliźniaczych postaci. Myślę o Mateo Vitek, które wcielił się w Mario, a następnie w Marię. Opis pracy aktora nad rolą jest oczywiście moim wyobrażeniem o procesach myślowych i tożsamościowych, które w nim zachodzą. A zatem nie można tego opisu traktować jako mojej metody pracy z Mateo, jest to zapis myślowej konstrukcji tworzenia „trzeciej postaci”.

Dla Mateo Vitka odnalezienie postaci Mario przyszło szybko i naturalnie. Osobiście rozumiał i czuł tę postać od samego początku prób. Nie miał problemów, aby zrozumieć wewnętrzne postawy postaci i jej wybory. Gdy Mateo stał się w moich wyobrażeniach postacią Mario, rozpoczęła się długa, pełna kluczenia i poszukiwania droga. To istotny proces poszukiwania tej drugiej – przeciwstawnej pierwszej – postaci, aby w efekcie dialektycznej interakcji stać się trzecią postacią, będącą wynikową dwóch wcześniejszych.

Mario ma dużą zebraną wiedzę na temat postaci Marii. Dociekliwość jednak każe mu wyłaniać z mgły subtelne nitki, prowadzące w kierunku, który jest mu nieznany i trudny do rozpoznania. Mario uczy się za pomocą improwizacji, sposobu myślenia, postrzegania i odczuwania innych z nowej, kobiecej z perspektywy. Notuje w swojej pamięci każdy moment, kiedy jedna z potencjalnych cech zarezonuje z otoczeniem. Stara się wtedy uchwycić subtelne myśli Marii. A im bardziej odrywa się od własnej perspektywy, tym ma wrażenie, że zbliża się do zrozumienia, czym postać Marii tak naprawdę nie jest.

Ciało Mario popada w rutynowe, odruchowe reakcje i zachowania; nie mają one w sobie nic z dynamiki i prawdy myślącego ciała. Ciało wówczas mogłoby mówić, komunikować, kim się jest, jaka jest jego identyfikacja. Na razie pozostaje w trybie powtarzającego się monologu odruchów wspomnień, w który nikt się już nie wsłuchuje. Jest to naturalny stan na ścieżce fenomenologicznego rozpoznania istoty postaci.

Na tym etapie konieczna jest redukcja całej wiedzy zgromadzonej na temat postaci. Tak samo konieczne jest zawieszenie wszelkich swoich wyobrażeń o postaci. W tym pęknięciu tożsamościowej redefinicji każda ścieżka prowadzi do krytycznej postawy wobec swoich dotychczasowych sądów i działań. Pierwsze rodzące się myśli postaci Marii muszą być oczyszczone i niezależne od wszystkich dotychczasowych myśli Maria. Ta pustka tożsamościowa jest naturalnym otoczeniem, środowiskiem do narodzin, całkowicie niezależnych od Mario, to myśli i spostrzeżenie nowej postaci.

W tym momencie namysł Mario podczas improwizacji jest skierowany na to, co stanowi o istocie postaci Marii. To znaczy taki fundament, bez którego Maria nie mogłaby być Marią. To czas namysłu i kontemplacji tego, co najistotniejsze dla danej postaci. Doświadczenia jej fenomenu. Czyli czegoś na kształt tożsamościowego zwornika w katedrze gotyckiej, bez którego katedra nie mogłaby stać, a więc nie byłaby katedrą. Fenomen postaci to cecha lub przypadłość postaci, bez której nie mogłaby być tą właśnie postacią. Znaleziony fenomen postaci jest swoistym fundamentem do budowania całości systemu cech i zachowań nowej postaci. Gdy ten fenomen się zobaczy, wtedy trzeba go nazwać. Za nazwą fenomenu postaci idzie jej zrozumienie.

Na tym fundamencie rozpoznania natury, fenomenu postaci buduje się system myślenia, zachowań i działań postaci. To jest najtrudniejszy do uchwycenia etap.

Tymczasem głowa, myśląc Marią, jej myślami, zaczyna rozpoznawać inny aspekt świata, niż odczuwała wcześniej. Umysł stara się inaczej postrzegać, stara się inaczej myśleć, myśleć kim innym, inną postacią. Te same otaczające rzeczy, ludzkie zjawiska czy sytuacje zaczynają jawić się w nowej perspektywie myślenia. Inne doświadczenie, niż to, które było do tej pory tak dobrze rozpoznane.

VIII. Podsumowanie

Takie doświadczenie ma charakter transformacyjny i pozwala na powtórne określenie swojej natury i pragnienia. Wszystkie główne postacie tego spektaklu zrewidowały i umocniły swoją tożsamość przez doświadczoną przemianę. Oliwio, Orsina, Mario oraz Violx, a także Malvolia.

Violx osiąga swój cel, w pierwszej rozmowie z Feste precyzyjnie go określił, chciał poznać księżnę Orsinę. To poznanie, jak się szybko okazało, mogło nastąpić pod maską przeciwstawnej tożsamości. Spotkanie na polu ilirycznej ziemi niczyjej miało dla Orsini niezwykle konsekwencje.

Orsina jako Orsino uzyskała głos, wyzwalać się z okowów „milczenia kobiet” i, co ciekawe, zrobiła to za pomocą męskiej postaci, Orsina. Będąc w roli swego męża, zdradza swoją małżonkę, podobnie jak to robił Olivio w stosunku do niej. Jednocześnie ulega urokowi Cesario, co pozwala jej otworzyć dostęp do swoich prawdziwych emocji. Miłość do Olivio okazała się iluzją. To samo uświadomił sobie już dawno temu Olivio, prowadząc podwójne życie, flirtując z Mario. Do tej pory związek ten starannie ukrywał, prowadził go w tajemnicy, bo nie mógł sobie także uświadomić, że mógłby stanowić oficjalną parę ze swoim pracownikiem, który go obsługuje, zarabiając pieniądze. Związek Mario i Olivia, tak samo jak Violx i Orsiny, były transformacyjny także pod względem przynależności społecznej i dostępu do bogactwa dóbr.

Opisany rozwój postaci w spektaklu „12sta Noc” pokazuje, jak kolejna zmiana ról nałożona na matrycę szekspirowskiej komedii jest złożona dla każdego uczestnika tej „gry”, której stawką okazuje się powtórne samookreślenie w kontekście swojej identyfikacji i relacji z innymi. „Trzecia zmiana płci” to rozszerzona szekspirowska koncepcja postaci Wioli i Sebastiana, choć w istocie – każdej postaci. Celem jest odnalezienie siebie w labiryncie społecznych i prywatnych ról oraz tożsamościowej identyfikacji.

Zmiana płci postaci na scenie na tę przeciwną pozwoliło pierwotnej postaci zdystansować się do samej siebie i przejść proces uświadamiania sobie swojej prawdziwej natury. Wyrazić autentyczne pragnienia i odkryć, kim się jest. Dotrzeć do tej swojej natury, która nie ma nic wspólnego z płcią.

W czasie przebiegu dramaturgicznego spektaklu nastąpiła integracja doświadczeń postaci, zdobytych w trakcie odgrywania kogoś, kim się nie jest. Pozwoliło to zobaczyć siebie w lustrze, a tak naprawdę w dwóch tożsamościowych odbiciach tej samej z natury postaci. W tych dwóch lustrzanych odbiciach postaci jest wiele rzeczy wspólnych. Jest coś, co stanowi o istocie samej osobowości postaci, o jej emocjonalnym fundamencie ludzkim, niezmaconym przez setki tysięcy lat narzuconym patriarchalnym kodem religijno-społecznym.

BIBLIOGRAFIA

- L. P. Austern, „*W istocie kobietami one nie są: chłopiec na scenie jako wokalna uwodzicielka w teatrze angielskim końca XVI i początku XVII wieku*”, tłum. Olga Kaczmarek, [w:] „Teatr elżbietański”, red. nauk. Agata Chałupnik, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
- J. Barish, „The Antitheatrical Prejudice”, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1981.
- J. Butler, „Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości”, tłum. K. Krasucka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2024.
- P. Grimal, „Słownik mitologii greckiej i rzymskiej”, Ossolineum, Wrocław 2008.
- W. Hooper, „The Tudor Sumptuary Laws”, „The English Historical Review”, Vol. 30, No.119 Oxford University Press 1915.
- J.E. Howard, „Cross-dressing, the theatre, and gender struggle in early modern England”, „Shakespeare Quarterly”, Vol. 39, No. 4. 1988.
- G. Jarzyna, R. Pawłowski, „12th Night” (Script), Zagreb 2023.
- O. Katafiasz, „Księżniczka Hamlet. O pewnej przygodzie Szekspirowskiego dramatu”, w „Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a”, red. nauk. O. Katafiasz. PWST, Kraków 2017.
- O. Katafiasz, „Pokaż mi, jak widzisz Hamleta, a powiem ci, kim jesteś”, w „20-lecie. Teatr polski po 1989”, red. Dorota Jarzabek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Korporacja HA!ART, UJ, PWST, Kraków 2010.
- J. Kott, „Gorzka Arkadia”, [w:] „Szekspir współczesny”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- J. McGeown, „Elizabethan sumptuary laws: Fashion policing in Shakespeare’s England”, Shakespeare’s Globe, London 2019.
- S. Orgel, „Wcielanie się w rolę. Odgrywanie płci w szekspirowskiej Anglii”, tłum. O. Kaczmarek [w:] „Teatr elżbietański”, red. nauk. A. Chałupnik, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
- P.B. Preciado (wywiad Dawid Drózdź), „Nieposiadanie potomstwa i niebycie męskim lub kobiecym to fundamentalne prawa człowieka”, „Gazeta Wyborcza” 29.03.2024.
- P. Rackin, „Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English

Renaissance Stage”, PMLA, Vol. 102, No. 1. 1987.

W. Shakespeare “The Sonnets“, St. Martin’s Press, New York 1980.

W. Shakespeare, „Wieczór Trzech Króli albo Co chcecie”, tłum. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz A. Cetera, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2012.

W. Shakespeare, *Sonety*, tłum M. Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 1997.

B. R. Smith, „Homosexual Desire in Shakespeare’s England: A Cultural Poetics”, University of Chicago Press, Chicago-London 1991.

R. Szeląg, „Kim Lee, cz.2”, Warszawa 2022.

G. Vlahović, wywiad z G. Jarzyną „Polska stanie się prorokiem we własnej wsi i narzuci swoje żądania narodowe”, „Express”, Zagreb 2023.

J. Walaszek, „Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, «Hamlet», «Wesele»”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.