

**AKADEMIA TEATRALNA IM. ALEKSANDRA ZELWEROWICZA W
WARSZAWIE**

Strachu Nie Ma- analiza spektaklu dokumentalnego.

mgr Łukasz Chotkowski

Rozprawa doktorska

napisana pod kierunkiem

dr hab. Piotra Gruszczyńskiego

Warszawa 2024

SPIS TREŚCI

Wstęp	3
Rozdział I - Teatr Dokumentalny. Zarys.	5
Rozdział II - Indie. Sytuacja społeczna, polityczna wdów. Konteksty.	10
Rozdział III - Praca nad spektaklem <i>Strachu Nie Ma</i> . Konteksty.	28
Zakończenie	57
Bibliografia	58
Ilustracje	61

WSTĘP

„W dialogu międzykulturowym ważne jest, aby słuchać z otwartym sercem i umysłem, nie tylko mówić.”¹

Słowa Wandy Dynowskiej, znanej również jako Umadevi, urodzonej 30 czerwca 1888 roku w Petersburgu, wybitnej działaczki społecznej, tłumaczki, założycielki Polsko-Indyjskiego Instytut Kultury oraz Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Indii, która w 1935 roku wyjechała do Indii, gdzie spędziła większą część życia pracując u boku Mahatmy Gandhiego, Ramany Maharishiego, Dalejlamy, były dla mnie inspiracją i wskazówką podczas pracy nad polsko-indyjskim spektaklem dokumentalnym, który powstał w oparciu o wywiady z wdowami z Vrindavan, z którymi mieszkałem w ashramie *Maitri* w roku 2015. Była to moja czternasta podróż do Indii, podczas których m.in.: prowadziłem warsztaty teatralne z grupą teatralną Kasba w Kalkucie, na zaproszenie Instytutu Polskiego w Delhi i Uniwersytetu Ambedkar’a przeprowadziłem praktyczno-teoretyczne warsztaty na temat współczesnego teatru dokumentalnego, odbyłem wielomiesięczne podróże, podczas których, żyłem z lokalnymi społecznościami.

Spektakl *Strachu Nie Ma*, który miał premierę w Kalkucie 12 listopada 2016 roku w Academy of Fine Arts, oraz w Warszawie 15 grudnia 2016 roku w Teatrze Powszechnym, łączył ze sobą moją fascynację i namysł nad Indiami, pracę na polu teatru dokumentalnego, sztuk performatywnych i działaniami wychodzącymi po za europocentryczny punkt widzenia. Jak napisałem w zapowiedzi ogłoszonej w Teatrze Powszechnym w Warszawie:

¹ Dynowska Wanda, *Buddyzm Mahajana. Fragmenty pism*, KML, Warszawa 1991

„Spektakl oparty na wywiadach z wdowami z Vrindavan, które powstały podczas warsztatów prowadzonych przez twórców spektaklu w Indiach, w aszramie *Maitri*. Twórcy pokazują indywidualne historie życia wdów, ich codzienność, miłość, śmierć, Boga, który jest dla nich wybawieniem. Chcą, by kobiety mówiły własnym głosem, głosem, którego nie chce się słyszeć. Vrindavan jest miejscem kultu w Indiach, z racji dzieciństwa, które spędził tam Krishna. Vrindavan, nazywane jest też miastem wdów – pielgrzymują do niego i zamieszkują je kobiety z całych Indii, które utraciły mężów i zostały pozbawione środków do życia. Opieki nad nimi podjęła się m.in. organizacja pozarządowa *Maitri*, która jest partnerem projektu. Spektakl *Strachu Nie Ma* był drugą odsłoną tryptyku *Kobiety Wykluczone*. Pierwsza część, zatytułowana *Nikt nie byłby mną lepiej. Koncert*², dotyczyła sytuacji Kobiet odbywających karę w więzieniu. W trzeciej i ostatniej części, Łukasz Chotkowski wraz z Magdą Hueckel i Tomaszem Śliwińskim oddadzą głos Kobietom zgwałconym podczas współczesnych wojen w Afryce (Trzecia część nie została zrealizowana z powodu sytuacji politycznej w Kongo).”³

Spektakl po pokazach w Polsce miała powrócić do Indii na tournée, jednak z powodów politycznych związanych z premierą *Klątwy* w Teatrze Powszechnym, Instytut Adama Mickiewicza, cofnął przyznaną na ten wyjazd dotację celową.

W poniższej rozprawie doktorskiej przedstawię założenia teatru dokumentalnego, rys historyczny sytuacji wdów w Indiach i sztuki performans, pracę z aktorami i aktorkami z Polski i Indii.

² <https://www.newsweek.pl/kultura/sztuka-teatralna-napisana-w-wiezieniu-nikt-nie-bylby-mna-lepiej/3j72h73>

³ https://www.vod.powszechny.com/wydarzenie/strachu-nie-ma/publiczne?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR35BpZRem3HnggSr6YsreB56f321CHH1_RsF8DSjdhJlmzUvotM4s_POA_aem_AbWt3MKOYHGz1MUE57TrSD1NWjts1lW5pQ-jqI9TnN2ItPCYJRThmOcSZu7JvRGL4gaBeu4ff3ky_RCVhcVXbfs4

ROZDZIAŁ I

Teatr Dokumentalny. Zarys.

Tworzenie spektaklu dokumentalnego wymaga zebrania faktów, ich interpretacji i opowiedzenia historii. Trzeba podkreślić, że pomimo, że teatr dokumentalny dąży do dokładności faktograficznej, jest subiektywną reprezentacją rzeczywistości, dokonaną przez twórcę, którą wywiódł z kontekstu historycznego, kulturowego, społecznego. Konteksty muszą zostać zanalizowane podczas pracy. Pomińcie ich może prowadzić do nieporozumień lub przeinaczeń historycznych i społecznych. Wybitny reżyser, prekursor teatru dokumentalnego, Erwin Piscator pisał w *Teatrze politycznym*: „Teatr dokumentalny nie jest jedynie reprodukcją rzeczywistości, ale jej interpretacją, ujawniającą ukrytą prawdę”.⁴ W teatrze dokumentalnym materiały do scenariusza, na podstawie którego oparty jest spektakl, bazują na wywiadach, stenogramach sądowych, artykułach prasowych, dokumentach historycznych, osobistych relacjach. Materiały dokumentalne przekształcane są w dzieło literackie. Teatr dokumentalny, jest dziełem sztuki, które przetwarza materiał reportażowy. Poprzez takie podejście, teatr dokumentalny unika pułapki przedstawieniu tematu jako gazetowej informacji medialnej. Twórcy przystępując do pracy muszą być świadomi własnych uprzedzeń i subiektywności związanej z interpretacją faktów, wydarzeń. Teatr dokumentalny często eksploruje relacje między czasem, przestrzenią, aktorem, widzami. Artyści mogą manipulować działaniami scenicznymi, poprzez wydłużanie, skracanie, repetycję tekstu, mogą wykorzystywać nietypowe miejsca jako scenę dla swoich działań, co wprowadza nowe konteksty i znaczenia do ich pracy. Ważne jest by zdawać sobie sprawę, że jak każdy rodzaj sztuki i teatru, teatr dokumentalny może być rodzajem mody, a jak mówił Andrzej Wirth: „Estetyki, mody, metody mają życie motyli [...]. Każde przedstawienie ma moment egzystencjalny. Po dwóch godzinach przedstawienia widzowie i aktorzy są o dwie godziny starsi. Bliżej śmierci”.⁵ Teatr

⁴ Piscator Erwin, *Teatr Polityczny*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, tłum. R. Szydłowski, Warszawa 1983

⁵ <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-wirth>

dokumentalny może służyć jako środek do przyznania głosu marginalizowanym grupom społecznym, przybliżeniu zapomnianych wydarzeń historycznych.

„Musimy skonfrontować widzów z surowymi realiami świata, w którym żyją, a teatr dokumentalny pozwala nam to zrobić”, Erwin Piscator.⁶ Spektakl teatru dokumentalnego zaciera granicę między rzeczywistością a fikcją. Istnieje pomiędzy realnym a imaginacyjnym. Jego sercem są świadectwa osób, które doświadczyły przedstawianych wydarzeń lub zostały nimi bezpośrednio dotknięte. Wybitny dramaturg brytyjski, autor sztuk dokumentalnych takich jak, *Stuff Happens*, *Via Dolorosa*, czy *The Permanent Way*, David Hare, w jednym z wywiadów mówił:

„Teatr dokumentalny jest najlepszym sposobem na ukazanie różnicy między tym, co się mówi, a tym, co się robi, i dlatego, choć jest poszarpany i szczerbaty, wciąż ma o wiele większy potencjał niż inne sztuki.”⁷ Tekst *The Permanent Way*, koncentruje się na serii katastrof kolejowych, które miały miejsce po prywatyzacji kolei w Wielkiej Brytanii w latach dziewięćdziesiątych, dwudziestego wieku. Przedstawia relacje świadków, ofiar, rodzin ofiar, pracowników kolei, urzędników państwowych. Ukazując zaniedbania, brak odpowiedzialności i skutki oszczędności jakie przyniosła prywatyzacja kolei. Widziałem spektakl w Londynie w *National Theatre London*, podczas którego ludzie w trakcie spektaklu bili brawo, buczeli, gdy mówiono o politykach odpowiedzialnych za wypadki, pokazywali zdjęcia ofiar wypadków.

The Guardian pisał: „Najnowsza sztuka Davida Hare’a trafia do *National Theatre* z takim rodzajem idealnego wyczucia czasu, jakiego niestety brakuje naszym operatorom kolejowym - zaledwie kilka dni po ogłoszeniu, że firma Jarvis, odpowiedzialna za utrzymanie torów, gdzie doszło do wykolejenia w Potter's Bar, otrzymała kontrakt o wartości 350 milionów funtów na modernizację naszych linii kolejowych.”⁸ Teatr dokumentalny oddaje głos prawdziwym ludziom i ich historiom. Przedstawiając autentyczne historie, dzieło sztuki może wyzwolić empatię, zrozumienie i zaangażowanie w palące problemy otaczającego świata.

⁶ Piscator Erwin, *Teatr Polityczny*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, tłum. R. Szydłowski, Warszawa 1983

⁷ Hare David, *The Sunday Times Magazine*, 26 listopada 1978 r.

⁸ Gardner Lynn, *The Guardian*, 12 stycznia 2004 r. Jeżeli nie podano inaczej, tłumaczenia w niniejszej pracy są mojego autorstwa.

„Wierzę, że teatr powinien służyć jako środek edukacji, oświecając społeczeństwo w kwestiach społecznych i politycznych”, Erwin Piscator.⁹

Do jednych z najwybitniejszych dzieł teatru dokumentalnego zalicza się *Dochodzenie* Petera Weissa. Sztuka oparta na zeznaniach i dowodach z drugiego procesu oświęcimskiego, który toczył się od 20 grudnia 1963 do 10 sierpnia 1965 przed zachodnioniemieckim sądem we Frankfurcie nad Menem. *Dochodzenie* napisane jest jako oratorium. „Moim celem jest pisać w taki sposób, aby słowa stały się czynami.”¹⁰ Weiss splata ze sobą zeznania i dowody z frankfurckich procesów. Pionierskim aspektem *Dochodzenia* jest wykorzystanie techniki skrótu i szybkiego montażu treści. Poprzez fragmentaryczne sceny, zestawienia tekstów zaczerpniętych z dokumentów sądowych, zapisów historycznych, Weiss tworzy literackie, wizualne i dźwiękowe kolaże. *Dochodzenie*, zostało opublikowane w 1965 roku, i stało się pierwszym teatralnym oskarżeniem i potępieniem okrucieństwa popełnionego przez nazistów podczas II wojny światowej. W całej Europie *Dochodzenie* było docenione za szczerość, rolę, jaką zaczęło odgrywać w publicznej debacie na temat Holokaustu. Zwrócenie uwagi na odpowiedzialność świata, zbiorową pamięć, powtarzalność zła. Wpływ *Dochodzenia* błyskawicznie wykroczył poza teatr i przyczynił się do międzynarodowej debaty na temat historycznego znaczenia i lekcji, jaką należy wyciągnąć z Zagłady. Lekcji, która nic nie dała. Obecnie na świecie toczy się czterdzieści konfliktów zbrojnych, które pochłaniają codziennie tysiące ofiar. A przesłanie Mariana Turskiego, *XI. Nie bądź obojętnym*¹¹, jest gorzkim podsumowaniem braku empatii we współczesnym świecie.

Prapremiera *Dochodzenia* w reżyserii Erwina Piscatora odbyła się w Teatrze Freie Volksbuehne w Berlinie Zachodnim w dniu ogłoszenia wyroków w procesie frankfurcki - 19 sierpnia 1965 r. Co warto podkreślić, w tym dniu odbyła się jednocześnie prapremiera w 14 teatrach niemieckich (w NRD i NRF), jak również w Londynie. Friedrich Luft pisał na łamach *Berliner Zeitung* o *Dochodzeniu* jako o

⁹ Piscator Erwin, *Teatr Polityczny*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, tłum. R. Szydłowski, Warszawa 1983

¹⁰ Weiss Peter, *Encyclopedia Britannica*

¹¹ <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/2123845,1,xi-nie-badz-obojetny--przeslanie-mariana-turskiego.read>

dziale teatralnym, które zmusza widzów do konfrontacji z najmroczniejszymi aspektami ludzkiej historii.¹² *Neue Zürcher Zeitung*, podkreślało surowość tekstu i innowacyjne wykorzystanie technik montażowych i dokumentalnych, czerpiących z osiągnięć filmu i sztuk wizualnych.¹³ Frank Rich, w swojej recenzji w *The New York Times*, z amerykańskiej premiery *Dochodzenia*, która odbyła się w Nowym Jorku w 1966 roku, opisał sztukę jako druzgocący i poetycki akt oskarżenia bestialstwa człowieka wobec człowieka. Krytyk chwalił Weissa za zdolność do przekształcenia suchych stenogramów sądowych z procesów w fascynujące i emocjonalnie naładowane doświadczenie teatralne.¹⁴ W recenzjach i komentarzach na całym świecie podkreślano, że osobiste doświadczenia Weissa jako urodzonego w Niemczech Żyda, który uciekł przed nazistowskimi prześladowaniami, miały ogromny wpływ na stworzenie *Dochodzenia*. *Dochodzenie* utorowało drogę do kolejnych eksperymentów w teatrze, zacierając granice dyscyplinarne między formami sztuki, zainspirowało pokolenia artystów do odkrywania interdyscyplinarnego podejście do tworzonych dzieł. Stanowiło wyzwanie dla ustalonych norm, wymagając zaangażowania sztuki w kwestie społeczne. Praca Weissa przywrócił temat, o którym wielokrotnie pisał Piscator, jak sztuka może być wykorzystywana, jako narzędzie społecznej zmiany. Następni twórcy na przestrzeni kolejnych dziesięcioleci, za pomocą sztuki dokumentalnej poszerzali wrażliwość społeczną i obnażali tematy ulokowane na marginesie. Andrzej Wirth pisał: „Teatr dokumentalny ma moc ujawniania prawdy poprzez bezpośrednie świadectwa ludzi. Teatr ten nie tylko przedstawia wydarzenia, ale także stawia pytania o społeczne i polityczne konsekwencje tych wydarzeń”.¹⁵ Znakomitym przykładem takiego dzieła, jest *Hate Radio* w reżyserii Milo Rau. Rau w 2014 roku wrócił do ludobójstwa w Rwandzie. Spektakl skupiał się na wydarzeniach związanych z radiostacją RTL (Radio Télévision Libre des Mille Collines), która odegrała kluczową rolę w propagandzie prowadzącej do ludobójstwa w 1994 roku.

¹² Luft Friedrich, *Die Tat ist nicht nur Auschwitz. Oratorium Petera Weissa 'Die Ermittlung' im Deutschen Schauspielhaus*, Berliner Zeitung, 25 września 1965 r.

¹³ *Neue Zürcher Zeitung*, 22 września 1965 r.

¹⁴ Rich Frank, *The Play: 'The Investigation' Staged at Jewish Museum*, The New York Times, 20 stycznia 1966 r.

¹⁵ <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-survey/article/abs/representation-and-reality-the-case-of-documentary-theatre/269C0BECA33D002D4A320B9D68AE7B1E>

Rau w swoim przedstawieniu zamknął aktorów w naturalistycznie odtworzonej radiostacji. Aktorzy odtwarzali role zarówno rwandyjskich dziennikarzy, siejących propagandę, która doprowadziła do masowych mordów, jak i ofiar oraz sprawców, z plemion Tutsi i Hutu.¹⁶

W Polsce, rok po prapremierze, *Dochodzenie* 6 lipca 1966 w Teatrze Współczesnym w Warszawie wystawił Erwin Axer, w tłumaczeniu Andrzeja Wirtha. Jest ono zaliczane do jednych z najwybitniejszych osiągnięć sztuki reżyserskiej Axera. Wstrząśnięci krytycy pisali po premierze.

„Z tego wieczoru nie można pisać normalnej recenzji. *Dochodzenie* Petera Weissa nie jest bowiem zwyczajną sztuką teatralną, a inscenizacja Erwina Axera w Teatrze Współczesnym w Warszawie nie ma nic wspólnego ze zwyczajnym spektaklem. Jest to wstrząsające przeżycie nie tylko dla widzów, lecz także dla aktorów. Peter Weiss obserwował tzw. "proces frankfurcki", w którym oskarżonymi byli oprawcy i zbrodniarze obozu zagłady w Oświęcimiu. Na podstawie procesu, stenogramów zeznań oskarżonych i świadków, interwencji obrony, oskarżyciela i przewodniczącego sądu, napisał utwór, który moglibyśmy zaliczyć do tzw. "dramaturgii faktu". Nadał jednak temu materiałowi kształt literacki, stworzył oratorium złożone z 11 pieśni, do którego muzykę napisał Luigi Nono”.¹⁷

„Na pustej, ciemnej scenie z ustawionymi rzędami ponumerowanych krzeseł (co dawało wrażenie odkrytej maszyny do pisania) zasiedli aktorzy - w sumie 29, w tym tylko 2 kobiety - wszyscy twarzą do widowni. W pierwszym rzędzie świadkowie, po bokach obrońca i oskarżyciel, na planie dalszym - oskarżeni. Rzecz jest bowiem o procesie oświęcimskim. 14 grudnia 1964 r. autor sztuki zwiedził teren obozu zagłady w Oświęcimiu, obserwując następnie przebieg procesu, toczącego się właśnie we Frankfurcie. Na początku czerwca 1965 r. "Dochodzenie" było zakończone. Napisał je białym wierszem, poszczególne partie nazywając "pieśniami". Tłumacz polski, Andrzej Wirth, przełożył "Dochodzenie" prozą, odpowiednio zmieniając terminologię. A więc: "Rzecz o rampie", "Rzecz o fenolu", "Rzecz o wielkich piecach" itp., w miej-

¹⁶ <https://international-institute.de/en/hate-radio-4/>

¹⁷ Szydłowski Roman, 10 lipca 1966, źródło nieznane, podane za, e- teatr.pl

sce autorskich "Pieśni" na te tematy.(...) Sztuka napisana jest przez Niemca i dla niemieckiej widowni. (...) Nie muszę chyba zaznaczać, że mimo wszystko inaczej brzmi ono dla zachodniej widowni, inaczej dla nas. U nas, gdzie niejedyn z aktorów, przedstawiający hitlerowskiego oprawcę, sam przeżył Oświęcim, u nas, gdzie na widowni codziennie zasiadają prześladowani w i obozach lub rodziny pomordowanych. To, co doświadczamy w Teatrze Współczesnym, trudno więc zaliczyć do przeżyć teatralnych. Zwłaszcza że reżyser, Erwin Axer, świadomie podkreślił to inscenizacją ograniczającą aktorów, do mniej czy bardziej sugestywnego przekazywania tekstu. A więc wstrząsająca, rozłożona na głosy relacja o Oświęcimiu, o ludziach, którzy się na to piekło złożyli. Tu miałabym jednak zastrzeżenia co do zacierania granicy między świadkami a oskarżonymi. W procesie bowiem, toczącym się na scenie „Współczesnego”, oskarżani są niemal wszyscy. Nawet więźniowie, którym udało się przeżyć. Rozumiem intencje reżysera, stawiającego pytanie, dokąd mogą sięgać granice wypełniania obowiązków (także przez więźniów "funkcyjnych"), wydaje się jednak, że pierwsza wyraźna granica powinna przebiegać między katami a ich ofiarami. Przeżycie jest nad wyraz silne. Zwłaszcza, że na scenie mamy znakomitą stawkę aktorską z Januszem Warneckim na czele. Jako świadkowie wyróżniają się również Tadeusz Łomnicki i Henryk Borowski, w rolach oskarżonych Józef Kondrat, Saturnin Żurawski, Józef Nalberczak. Przewód sądowy spokojnie i czysto prowadzi Mieczysław Pawlikowski (Sędzia)”¹⁸

Dochodzenie w XXI wieku czeka na swojego reżysera. Na świecie sztuka wystawiana jest sporadycznie, w Polsce wcale. Szkoda, bo nagie mechanizmy zbrodni i śmiech sprawców, zapisane przez Weissa, odzwierciadlają gorzką analizę jakiej dokonał w XXI wieku Klaus Theweleit w swojej głośnej książce- *Śmiech morderców. Breivik i inni*. „Śmiech morderców jest wyrazem ich triumfu nad ofiarami, odczłowieczeniem ich i aktem totalnej dominacji.”¹⁹

¹⁸ Zofia Sieradzka, *Głos Pracy* nr 164, 12 lipca 1966.

¹⁹ Theweleit Klaus, *Śmiech morderców. Breivik i inni*, tłum. Piotr Stronciwil, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016

ROZDZIAŁ II

Indie. Sytuacja społeczna, polityczna wdów.

Konteksty.

Temat wdowieństwa w Indiach jest trudny i niechętnie się o nim mówi. Tradycyjne społeczeństwo indyjskie miało i ma zakorzenione - przez religię - przekonania na ten temat, które narażały i narażają kobiety na cierpienie, wyzysk, odebranie praw społecznych. Praktyka sati, w której od wdów oczekiwano samospalenia na stosach pogrzebowych swoich mężów, była powszechna od czasów wedyjskich, do jej zakazania przez brytyjskie kolonialne władze w 1829 roku. W czasach wedyjskich tysiące indyjskich kobiet musiało zrezygnować z życia na stosie pogrzebowym, po śmierci swoich mężów. Wiele z nich wierzyło, że nie ma sensu żyć samotnie. Jeśli któraś z kobiet przeżyła i próbowała prowadzić normalne życie, musiała stawić czoła udrękom. Prowadzić życie jako wyrzutek społeczny, religijny, niedotykalny, podlegający patriarchalnemu podporządkowaniu, potępieniu społecznemu i dyskryminacji ekonomicznej. Ponowny ślub wdów, był uważany za tabu. Pomimo faktu, że sytuacja kobiet uległa znacznej poprawie w niepodległych Indiach, wdowy w dalszym ciągu są wykluczane ekonomicznie. Odbiera się im możliwości zatrudnienia i posiadania ziemi. Izolacja społeczna pozostaje powszechna, nadal są one stygmatyzowane i wykluczane z życia, a ponowny związek małżeński objęty jest społeczną niezgodą i sprzeciwem. Według najnowszych statystyk, jedna na cztery z indyjskich wdów żyje poniżej granicy ubóstwa. Indyjska aktywistka i intelektualistka Kamala Bhasin pisała w *Bordes and Boundaries: Women in India's Partition*: „W Indiach wdowieństwo jest często uważane za stan śmierci społecznej. Kobiety są wykluczane z pełnego uczestnictwa w społeczeństwie”.²⁰ Feministka Aparna Bandyopadhyay dodawała: „Status wdów w Indiach jest odzwierciedleniem głęboko zakorzenionych norm patriarchalnych i braku wsparcia

²⁰ Bhasin Kamala, Ritu Menon, *Bordes and Boundaries: Women in India's Partition*, Cambridge University Press, Cambridge 2010

społecznego dla kobiet".²¹ Ruch niepodległościowy prowadzony przez wybitne postacie, takie jak Mahatma Gandhi, Wanda Dynowska, Jawaharlal Neru, opowiadał się za prawami i możliwościami dla kobiet w społeczeństwie indyjskim. Z jego inicjatywny wprowadzano reformy prawne, takie jak *Hindu Succession Act z 1956 r.*, mające na celu przyznanie równych praw do dziedziczenia majątku przez córki, co stanowiło zmianę w postrzeganiu wdowieństwa. Jednak równe prawa dla kobiet i wdów budzą od lat sprzeciw. Patriarchat w Indiach wiąże się z tym, czego w swoim filmie *Woda*²² dotknęła indyjska reżyserka Deepa Mehta, która pokazała, że nakazy, zakazy względem kobiet i wdów, są wytworem braminów (kapłanów), którzy mają rolę wiodącą w kulturowym kształtowaniu społeczności indyjskiej. Zasady, na podstawie, których funkcjonują wdowy zostały określone w *Księdze Praw Manu*. Marta Bręgiel-Benedyk w eseju *Obraz struktury społecznej w Manusmryti. Próba analizy teoretycznej*, pisze:

„Manusmryti, czy inaczej Mânavadharmaúâstra (*Księga prawna pochodząca od Manu*), jest najwcześniejszym z obszernej grupy tekstów zwanych dharmauâstrami (pouczeniami dotyczącymi świętego prawa), które ewoluowały z dharmasutr, zwięzłych aforyzmów zawierających reguły dotyczące zanego życia. Z czasem pisane prozą dharmasutry rozrosły się w obszerne, pisane wierszem dharmauâstry. Zarówno sūtry, jak i uâstry należą do literatury smṣti (pamiętanej), w odróżnieniu od śruti (słyszanej), która jako uważana za objawioną posiada sankcję świętości”.

W rozdziale 5, wersy 156-161, *Księgi Manu* mówią: „Żona, która po śmierci męża żyje w celibacie, idzie do nieba. Kobieta, która jest niewierna zmarłemu mężowi, odrodzi się w łonie szakala”.²³

Badania kulturowe i socjologiczne we współczesnych Indiach pokazują, że wersy o wdowieństwie zostały napisane przez braminów.²⁴ Jak wskazuje Marta

²¹ Bhasin Kamala, Ritu Menon, *Bordes and Boundaries: Women in India'a Partition*, Cambridge University Press, Cambridge 2010

²² <https://brightlightsfilm.com/politics-deepa-mehtas-water/>

²³ Bręgiel-Benedyk Marta, *Obraz struktury społecznej w Manusmryti. Próba analizy teoretycznej*, <http://repozytorium.amu.edu.pl/>

²⁴ Giri Mohini, *Living Death, Trauma of Widowhood in India*, Gyan House, Delhi 2012

Bręgiel-Benedyk: „Na szczycie hierarchii społecznej, stoją bramini. Wizerunek bramina, budowany przy zastosowaniu procedur potencjalizacji dodatniej i transcendentalizacji, pozbawiony jest cech negatywnych. Bramin w takim ujęciu jest najlepszym spośród ludzi”.²⁵ Bramin ma rolę nadrzędną i jest traktowany jak święty, o czym pisze Ramachandra Guha w kanonicznej pracy, *India after Ghandi*.

Księga Manu mówi o braminach tak:

„Na początku Samoistny, Umartwieniom się oddając, Właśnie jego z ust swych zrodził Dla składania ofiar, obiat I dla świata zachowania. Ten, czyimi ust bogi Spożywają swe ofiary I przodkowie swe obiady, Nie ma bytu ponad sobą! Pośród bytów te, co żyją, Są najlepsze, a wśród ludzi Najlepszymi są bramini (I, 94-96)., oraz „Niezależnie od ich postępowania braminom należy okazywać posłuszeństwo. Nawet jeśli braminowie wszelkie dzieła niegodziwe Popełniają, czcić ich trzeba Nieustannie, oni bowiem Są bóstwami najwyższymi”.²⁶

Bramini w Indiach, mają kontrolę nad społeczeństwem i wprowadzają swoje prawa by sankcjonować i określać życie społeczne. To bramini doprowadzili do tego, że kiedy Deepa Mahta zaczęła kręcić film *Woda* w Varanasi, na ulicy wybuchły zamieszki, a plan filmowy musiał przenieść się na Sri Lankę. Od nakręcenia *Wody*, minęło dziewiętnaście lat, jednak obecna polityka popierająca braminów, proponowana od ośmiu lat przez prawicowego ekstremistę premiera Indii, Narendra Modi, nie sprzyja poprawie sytuacji wdów i kobiet.

Na czele obecnego rządu w Indiach stoi premier Narendra Modi, lider Bharatiya Janata Party (BJP), który pełni swoją funkcję od 2014 roku. Jego partia zwyciężyła w wyborach powszechnych w 2014 i w 2019 roku. Modi i jego partia wygrała także wybory w 2024, jednak nie posiada większości i musi stworzyć koalicję. Szacuje się, że na 548 miejsc, w parlamencie zasiądzie 240 BJP i jest to spadek o 60 mandatów, co do wyborów z roku 2019. Niedawno Modi powiedział, że wierzy, iż został wybrany na premiera przez Boga, czym wzbudził powszechny aplauz u konserwatystów,

²⁵ Bręgiel-Benedyk Marta, *Obraz struktury społecznej w Manusmryti. Próba analizy teoretycznej*, <http://repozytorium.amu.edu.pl/>

²⁶ Bręgiel-Benedyk Marta, *Obraz struktury społecznej w Manusmryti. Próba analizy teoretycznej*, <http://repozytorium.amu.edu.pl/>

Braminów, którzy używali Boga i radykalnych nacjonalistycznych haseł na końcowym etapie wieloetapowych wyborów w Indiach.

„Jestem przekonany, że 'Parmatma' (Bóg) wysłał mnie w określonym celu. Gdy cel zostanie osiągnięty, moja praca będzie skończona. Dlatego całkowicie oddałem się Bogu.”²⁷ Modi i partia BJP, są znani z promowania polityki nacjonalistycznej, która podkreśla hinduską tożsamość kraju. Rządy BJP są krytykowane, przez słabą indyjską opozycję, która przez lata, nie wykształciła skutecznego lidera, za pogłębiającą się polaryzację społeczną i polityczną. Krytycy wskazują na napięcia religijne między hindusami a mniejszościami religijnymi, szczególnie muzułmanami, które nasiliły się w ostatnich latach. Liczba napaści, linczy na indyjskich Muzułmanów, rośnie z roku na rok. *Amnesty International* udokumentowała przypadki przymusowych wyburzeń domów i przedsiębiorstw muzułmanów w kilku stanach, takich jak Uttar Pradesh, Gujarat i Delhi. „Nielegalne wyburzanie muzułmańskich nieruchomości przez indyjskie władze, promowane jako 'buldożerowa sprawiedliwość' przez liderów politycznych i media, jest okrutne i przerażające. Takie przesiedlenia i wywłaszczenia są głęboko niesprawiedliwe, niezgodne z prawem i dyskryminacyjne. Niszczy to rodziny – i musi natychmiast się zakończyć. Władze wielokrotnie podważały rządy prawa, niszcząc domy, firmy czy miejsca kultu, poprzez celowe kampanie nienawiści, nękania, przemocy i wykorzystywania buldożerów JCB. Te naruszenia praw człowieka muszą zostać pilnie rozwiązane.” - powiedziała Agnès Callamard, Sekretarz Generalna *Amnesty International*.²⁸

Rząd Modiego, ogranicza też wolność słowa i wypowiedzi, o czym w swoich kolejnych krytycznych esejach i medialnych wypowiedziach mówi Arunadhathi Roy i inni intelektualiści. Irfan Mehraj, niezależny dziennikarz z Kaszmiru, został aresztowany w marcu 2023 roku przez Narodową Agencję Śledczą (NIA) pod zarzutem działalności terrorystycznej. Fahad Shah, redaktor naczelny *Kashmir Walla*,

²⁷ <https://www.theguardian.com/world/article/2024/may/27/india-elections-pm-narendra-modi-claims-he-has-been-chosen-by-god>

²⁸ <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2024/02/india-authorities-must-immediately-stop-unjust-targeted-demolition-of-muslim-properties/>

oraz jego współpracownik Sajad Gul, przebywają w więzieniu od 2022 roku. Prashant Kanojia, był wielokrotnie aresztowany i oskarżona o zniesławienie Modiego oraz innych polityków. W styczniu 2022 roku rząd Indii zablokował dokument BBC krytykujący działania premiera. W 2023, dwanaście organizacji - Amnesty International, Asian Forum for Human Rights and Development (FORUM-ASIA), Christian Solidarity Worldwide (CSW), Committee to Protect Journalists, Front Line Defenders, Human Rights Watch, International Federation of Journalists (IFJ), International Service for Human Rights, PEN America, Reporterzy bez Granic, Międzynarodowa Federacja Praw Człowieka (FIDH), Światowa Organizacja Przeciwko Torturom (OMCT) - napisało list protestacyjny w sprawie łamania wolności słowa w Indiach.

„Władze indyjskie nadużywają opresyjnego prawa antyterrorystycznego, przepisów finansowych oraz innych ustaw, aby uciszać dziennikarzy, obrońców praw człowieka, aktywistów i krytyków rządu, jak poinformowało dzisiaj 12 międzynarodowych organizacji praw człowieka. 3 października 2023 roku, policja w New Delhi aresztowała redaktora i pracownika portalu informacyjnego NewsClick oraz przeprowadziła naloty na domy 46 dziennikarzy powiązanych z tą platformą cyfrową, oskarżając ich o nielegalne finansowanie zagraniczne, co portal stanowczo zaprzecza. Wkrótce po tym, jak pisarka Arundhati Roy wypowiedziała się na spotkaniu protestacyjnym po nalotach, władze ogłosiły, że postawią ją oraz kashmirskiego akademika w stan oskarżenia za rzekome „promowanie wrogości między różnymi grupami,” „powodowanie niezgody” oraz „publiczne nieposłuszeństwo” za przemówienie, które wygłosiła 13 lat temu, w 2010 roku. Przeciwko nim wszczęto także sprawę na mocy prawa antyterrorystycznego, Ustawy o Zapobieganiu Nielegalnym Działaniom (UAPA).”²⁹

W takiej sytuacji politycznej walka o prawa kobiet, wdów, jest niezwykle ciężka, mozolna, niebezpieczna, oraz dziwnie znajome. Niedawno w raporcie Narodów

²⁹<https://www.hrw.org/news/2023/10/13/india-arrests-raids-target-critics-government>

Zjednoczonych pisano: „Indyjskie wdowy podlegają wielu formom dyskryminacji i marginalizacji. Negatywne normy społeczne i postawy otaczające wdowieństwo utrwalają ich niewidzialność i wykluczenie. Wdowom często odmawia się praw do własności, dziedziczenia i godności”.³⁰

W tekście opublikowanym w *Daily Excelsior*, emerytowany anonimowy pułkownik wojska indyjskiego przedstawił szokujące szczegóły traktowania wdów, które straciły mężów w zbrojnych walkach. Artykuł ze względu na wagę tematu, przedstawiam w moim tłumaczeniu w całości.

„Niedawne doniesienia z Radżastanu dotyczące rażącego złego traktowania kilku protestujących wdów, po męczennikach z Pulwamy w 2019 roku, przez policję stanową w Jaipur, powinny sprawić, że każdy praworządnie myślący Hindus zwiesi głowę ze wstydu. W kraju takim jak Indie, większość populacji karmi się mocną mieszanką mikstury składającej się z nacjonalizmu, brawury sił zbrojnych i bycia ostatnim bastionem demokracji. W kraju takim jak Indie, otoczonym z obu stron przez swoich największych rywali z bronią nuklearną i szczycącym się czwartą co do wielkości stałą armią, incydent z 09 marca w Jaipur jest plamą na wzniosłym wizerunku kraju jako największej demokracji i zbawicielu wolności słowa. Od czasu uzyskania niepodległości od mocarstw kolonialnych, Indie, w odróżnieniu od reszty świata, zawsze były technicznie w stanie wojny zarówno w sferze zewnętrznej (Chiny i Pakistan), jak i w granicach wewnętrznych (operacje CI, działania maoistów). To zawsze sprawiało, że zegar tykał, a personel sił zbrojnych spotykał się ze swoim rywalem na froncie. Według najnowszych danych opublikowanych przez DSW (Department of Sainik Welfare), Indie mają ponad 26000 wdów po męczennikach, które straciły mężów z powodu rebelii, walki z terrorystami. Liczba ta jest najwyższa na świecie i przewyższa z dużym marginesem nawet te kraje, które nieustannie pogrążone są w konfliktach zbrojnych. Większość ludzi na świecie, w tym Hindusi, uważa, że skoro kraj nie jest w stanie otwartej wojny, to nie ma w nim męczenników, którzy polegali na polu walki. Takie twierdzenie jest błędem. Rządząca partia premiera Modiego zapomina, że Indie od momentu uzyskania niepodległości walczą z jedną z

³⁰ <https://www.ohchr.org/>

najstarszych rebelii w Azji (Nagaland-Manipur) od 1949 roku. Powstanie w Dżammu i Kaszmirze pochłonęło więcej sił zbrojnych i personelu wojskowego, niż ktokolwiek z nas może sobie wyobrazić. Każdego roku mamy nowe przypadki ofiar, a coraz więcej kobiet zostaje wdowami w obliczu niepewnej przyszłości. Jest to kolosalna tragedia, której nie udało się zaradzić kolejnym rządóm. Nie trzeba dodawać, że oficjalne dane opublikowane przez DSW są stygmatyzujące, gdy mówią, że 90% wszystkich wdów po męczennikach żyje na obszarach wiejskich i jest analfabetami lub ma minimalny poziom wykształcenia. Powyższe cechy ograniczają ich możliwości zatrudnienia, a w niektórych przypadkach narażają je na utratę wszystkich świadczeń pieniężnych na rzecz teściów. Większość z tych kobiet zostaje wdowami jeszcze przed osiągnięciem wieku 30 lat, a zatem przez następne 4 do 5 dekad ich życia pozostawia im niekończącą się walkę o przetrwanie, żałobę, wychowanie dzieci i opiekę nad rodziną. Żona męczennika z Pulwamy, Rohitasha Lamby, twierdzi, że została wyrzucona z biura jak worek na broń, gdy miała spotkać się z głównym ministrem stanu, w sprawie swoich żądań co do odszkodowania po zabitym mężu na polu walki. Sprawa ta została dobrze udokumentowana i potwierdzona w kilku źródłach i mówi wszystko o wrażliwość policji Radżastanu wobec wdów. Działanie o takim charakterze, tj. wyrzucenie wdowy po męczenniku przez policję, musi odbywać się na polecenie wysokiego rangą oficera kadry państwowej, departamentu policji, wykazując w ten sposób skrajną apatię i bezmyślne lekceważenie przyzwoitości społecznej. Jest to również sprzeczne z naszymi twierdzeniami o łagodzeniu zranionych uczuć wdów, które zostały bezmyślnie upokorzone w oczach opinii publicznej. System państwowy zamiast wspierać wysiłki wdów i łagodzić skutki żałoby, miażdży ich godność i wpędza w kolejne problemy. Cztery wdowy, Manju Jat, Madhu Bala, Sundari Devi i Renu Singh, zorganizowały protesty, przed rezydencją lidera Kongresu, Sachina Pilota, 28 lutego, domagając się zmiany zasad, które zapewniłyby, nie tylko ich dzieciom uzyskanie pracy rządowej na podstawie odszkodowania, a także uzyskanie pomocy materialnej od rządu po zmarłych mężach. W dniu 09 marca wdowy rozpoczęły strajk głodowy. Po kilku dniach trzy z nich zostały przeniesione do najbliższego szpitala, czwarta została pobita przez policję do tego stopnia, że doznała obrażeń ciała. Sytuacja ta spowodowała marsz protestacyjny. Zarzuty i oskarżenia

wobec policji napływają ze wszystkich stron, co powoduje eskalację problemu. Warto zastanowić się, dlaczego nasz naród doszedł do takiego stanu, w którym organy ścigania działają w sposób, który nie oddziela pszenicy (prawdziwych protestów) od chwastów (chuligańskich wyczynów bojówkarzy). Przewodnicząca NCW (Narodowej Komisji ds. Kobiet) Rekha Sharma napisała do DGP Radżastanu, aby osobiście przyjrzał się sprawie i przeprowadził bezstronne dochodzenie w sprawie zarzutów złego traktowania i napaści na wdowy. Ważnym barometrem świadomości społecznej, o którym całkowicie zapomniano w tym nikczemnym dramacie, jest lekceważenie wdów przez pokolenia. Gdzie jest wrażliwość społeczna? Gdzie szacunek do wdów po obrońcach narodu? Czy będzie potrzebna kolejna „komisja ds. reform policji”? Jak powiedziała pisarka Arundhati Roy: „Flaga to zszyte kawałki kolorowego materiału, używane do ogłupiania ludzkich mózgów, a następnie jako ceremonialne całuny, do grzebania zmarłych”. Czy naprawdę Indie chcą wcielić te słowa w życie, poprzez swoją beczynność, ignorancję i zezwolenie na przemoc wobec kobiet? Decyzję pozostawiam czytelnikowi”.³¹

Należy jednak zaznaczyć, że sytuacja wdów w Indiach może się znacznie różnić w zależności od regionu, społeczności, kasty, z której pochodzą. Znam bogate wdowy, które mieszkają w Mumbaju, Delhi, byłem z nimi na kursach jogi w Rishikesh, podczas których opowiadały o swoim dobrym życiu. Prowadzą one rozwinięte życie społeczne, podróżują, są aktywne na polach naukowych i artystycznych, jednak są to procentowo, nieliczne przypadki, które należą do bogatej kasty indyjskiego społeczeństwa. (Pamiętajmy, że premierka Indira Ghandi była wdową i pochodziła z jednej z najznakomitszych dynastii indyjskich - Nehru). Trzeba też dodać, że przez lata różne organizacje rządowe i pozarządowe pracowały nad poprawą życia wdów, jedną z takich organizacji jest *Maitri*, z którą współpracowałem przy spektaklu *Strachu Nie Ma*, o czym napiszę w kolejnych rozdziałach. Reformy prawne i kampanie uświadamiające takich organizacji jak *Matri*, pomogły zwalczyć niektóre szkodliwe praktyki, ale wciąż pozostaje wiele do zrobienia, aby zapewnić, by wdowy

³¹ *Traktowanie wdów po męczennikach*, Daily Excelsior, 23 marca 2023.

były traktowane z godnością, szacunkiem i otrzymywały wsparcie, którego potrzebują, aby prowadzić normalne życie.

Wspomniana powyżej Arundhati Roy poruszała temat wdowieństwa, praw kobiet, w swojej debiutanckiej powieści *Bóg rzeczy małych*, za którą jako pierwsza kobieta z Indii, została uhonorowana w 1997 roku Booker Prize. (W 2022 Geetanjali Shree jako pierwsza Hinduska zdobyła International Booker Prize, za powieść *Tomb of sand*, która opowiada o transgresyjnej podróży 80 letniej wdowy do miejsca urodzenia, o jej niezwykłym związku z hidżarem i piętnie jakim jest wdowieństwo). *Bóg rzeczy małych*, jest quasi autobiograficzną powieścią. Przedstawia trzy pokolenia mężczyzn i kobiet w Indiach. Bohaterami książki są bliźnięta, które przejeżdżają wraz z matką, po jej rozwodzie, do Ayemenem - małej wioski w Kerali, gdzie przeżywają dziecięce radości, aż do momentu, gdy los, raz na zawsze zmienia ich życie. Krytycy pisali, że Ayemenem, w którym odbywa się akcja książki, jest metaforą całych Indii. Arundhati Roy jest znana ze swojej wyjątkowej umiejętności łączenia elementów fikcji i dokumentu. Roy tworzy styl, który zaciera granice między opowiadaniem historii a analizą faktów. Splata dwie literackie formy. W swoich powieściach, *Bóg rzeczy małych* i *Ministerstwo niezrównanego szczęścia*, Roy wykorzystywała fikcyjne historie jako ramy do zbadania kwestii społecznych, politycznych i historycznych. Roy w fikcyjnym krajobrazie osadza rzeczywiste wydarzenia, konteksty historyczne, fakty, które służą jako silnik narracji. Roy pisząc powieści, prowadzi szeroko zakrojone kwerendy, gromadzi dane, bada problemy narzędziami dziennikarskimi. Oprócz dwóch książek zaliczanych do literatury pięknej Roy napisała eseje non-fiction, zebrane w ponad tysięczno-stronicowym tomie *My Seditious Hart*, które poruszają degradację środowiska, nierówności społeczne, odpowiedzialność Mahatmy Gandhiego za system kastowy, oraz walkę jaką toczył na tym tle z Dr. B.R. Ambedkar'em, (Ambedkar krytykował Gandhiego za wspieranie systemu kastowego i za to, że nigdy nie podjął realnych działań przeciwko wyzyskowi Dalitów przez wyższe kasty.³² „W 1931 roku, kiedy Ambedkar po raz pierwszy spotkał Gandhiego, Gandhi zapytał go o jego ostrą krytykę Kongresu w sprawie kast (która, jak się

³² <https://groundviews.org/2019/04/21/arundhati-roy-on-caste-ambedkar-and-gandhi/>

zakładało, była równoznaczna z krytykowaniem walki o ojczyznę).

'Gandhiji, nie mam ojczyzny', odpowiedział Ambedkar.

'Żaden nietykalny, który jest wart swojej nazwy, nie będzie dumny z tej ziemi'³³), globalizację korporacyjną, sytuację Kaszmiru, sytuację hidżarów, wpływ polityki rządu na zmarginalizowane praw biedoty, prawa kobiet.

W wywiadzie dla *The Guardian* z 17 czerwca 2018, towarzyszącym promocji powieści *Ministerstwo niezrównanego szczęścia*, która między innymi dotyka spraw Kaszmiru, wykluczenia hidżarów, Roy pisała: „W dawnych czasach pisarze byli istotami politycznymi, nie wszyscy, ale wielu. Pisanie o otaczającym nas świecie było postrzegane jako nasza działalność. Dla mnie zarówno fikcja, jak i literatura faktu są polityczne. Fikcja jest uniwersum, a literatura faktu jest argumentem. Martwi mnie fakt, że ostatnio pisarze boją się bycia politycznymi. Pomysł, że pisarze są redukowani do twórców produktu, który jest akceptowalny, który przechodzi przez gardło, który czytelnicy kochają i dlatego może być bestsellerem, jest niebezpieczny. Dziś w Indiach, gdzie faszyzm zapuszcza korzenie - a przez faszyzm nie mam na myśli tylko rządu, mam na myśli to, że jednostki są zamieniane w mikro-faszystów na wiele sposobów, zamieniają się w tłumy i strażników, którzy linczują ludzi na ulicach. Dzisiaj celem pisarza jest bycie niepopularnym. Celem pisarza jest powiedzenie: Potępiam cię, nawet jeśli nie jestem w większości”³⁴.

Roy jest podobna w duchu do Khushwant'a Singh, rebelianta i klasyka literatury indyjskiej, który swoją twórczością zawsze stawał na linii walki i obalał tabu. W swoim opus magnum na temat ukochanego i znenawidzonego miasta *Delhi*, powieści historycznej z elementami dokumentalnymi, przedstawia romans młodego dziennikarza (postać wzorowana na Singh'u) z hidżarem (określenie osób transgender, nazywanych w kulturze indyjskiej również „dziećmi Boga”). Roy w *Ministerstwie niezrównanego szczęścia*, nawiązuje do tej kanonicznej pozycji Singh'a, czyniąc Delhi, hidżarów, bohaterami swojej drugiej powieści.

Arundhati Roy jest pisarką, aktywistką o ogromnym wpływie społecznym, zarówno w Indiach, jak i za granicą. Jest wymieniana jako kandydatka do nagrody Nobla. Jej

³³ Roy Arundhati, <https://caravanmagazine.in/essay/doctor-and-saint>

³⁴ Roy Arundhati, *My Seditious Heart*, Penguin Books, Gurgaon 2019

artykuły w *The Guardian*, *The Financial Time*, krytykujące współczesną scenę polityczną stają się natychmiastowym zarzewiem do globalnej politycznej dyskusji. Roy kwestionuje działania rządzących i wzywa do reformy systemu. W swoim kanonicznym eseju *The Pandemia is a Portal*, opisuje wykorzystywanie pandemii przez premiera Modiego do tłumienia opozycji w Indiach, wskazuje jak rządząca partia BJP użyła pandemii jako pretekstu do prześladowania dysydentów. Przytacza, że wielu aktywistów, studentów, uczonych i prawników zostało aresztowanych za wyrażanie sprzeciwu wobec polityki rządu. Podobna sytuacje miały miejsce w USA i w innych miejscach na świecie. Roy w swoim eseju zaznacza, że pandemia powinna być postrzegana jako portal, przez który ludzkość może przejść, aby zbudować sprawiedliwszy świat.

„Cokolwiek to jest, koronawirus sprawił, że potężni uklękli i zatrzymał świat, jak nic innego wcześniej. Nasze umysły wciąż biegają tam i z powrotem, pragnąc powrotu do 'normalności', próbując zszyć naszą przyszłość z przeszłością i odmawiając uznania przerwania ciągłości. Ale to przerwanie istnieje. I pośród tej straszliwej rozpacz, daje nam szansę przemyśleć maszynę zagłady, którą sami sobie zbudowaliśmy. Nic nie mogłoby być gorsze niż powrót do normalności. Historycznie, pandemie zmuszały ludzi do zerwania z przeszłością i wyobrażenia sobie swojego świata na nowo. Ta nie jest inna. Jest portalem, bramą między jednym światem a następnym. Możemy zdecydować się przejść przez nią, ciągnąc za sobą truchła naszych uprzedzeń i nienawiści, naszej chciwości, naszych banków danych i martwych idei, naszych martwych rzek i zadymionych niebios. Albo możemy przejść lekko, z małym bagażem, gotowi, aby wyobrazić sobie inny świat. I gotowi, aby o niego walczyć”.³⁵ Jak widzimy z perspektywy czasu, słowa Roy, nie spotkały się z odzewem politycznej sceny świata.

Współczesna literatura indyjska często przekracza granicę między fikcją a dokumentem, łączy rzeczywiste kwestie, konteksty historyczne z fikcyjną narracją. Pisarze tworzą beletrystykę z elementami faktograficznymi. Jedną z takich książek jest

³⁵ <https://www.ft.com/content/10d8f5e8-74eb-11ea-95fe-fcd274e920ca>

powieść o masakrze Sikhów w 1984 roku, *Stillborn Season. Novel*, Radhika Oberoi. Książka rozpoczyna się zamachem na Indirę Gandhi w październiku 1984 roku. Po czym przywołuje zabójcze szaleństwo kolejnych dni. Śledzi losy pojedynczych i powiązanych ze sobą ludzi, gdy tłumy wylewają się na ulice Delhi, polują, okaleczają i zabijają sikhijskich mężczyzn i kobiety w odwecie za zamach na Indirę Gandhi. Ten czas, jest jedną z najczarniejszych kart historii we współczesnych Indiach. Oberoi, powołuje fikcyjnych bohaterów, którzy biorą udział w dokumentalnych wydarzeniach. Książka młodej pisarki, była szeroko dyskutowana na łamach prasy.

Amitav Ghosh to kolejny indyjski pisarz, który łączy fikcję z elementami dokumentu. W swoich powieściach, takich jak: *Żarłoczny przyływ*, Ghosh po mistrzowsku scala wydarzenia historyczne: indyjski system pracy najemnej, sytuacja pogranicza Bengalu, zagrożenia klimatyczne, system kastowy, emancypacja kobiet, z fikcyjnymi postaciami i ich historiami. Bogate tło historyczne służy jako podstawa do zgłębiania tematów kolonializmu, globalizacji, napięć kulturowych. Podejście Ghosha do pisania często obejmuje szeroko zakrojone badania historyczne i socjologiczne, co dodaje autentyczności jego narracjom. Pisząc *Żarłoczny przyływ* Gosh odbył wiele naukowych podróży śladami delfinów, o których pisze w książce. Jego powieści są jak filmy dokumentalne. Wysuwają na pierwszy plan stygmatyzowane lub pomijane aspekty historii, jednocześnie uruchamiając, jak piszą krytycy, olśniewającą wyobraźnię i rozmach pisarski. Ghosh mawia: „Żyjemy w świecie bezustannych zmian. Potrzebujemy opowieści, które pozwolą nam zrozumieć, co się dzieje i dlaczego”.³⁶

Podobną strategię stosuje Meena Kandasamy w *When I Hit You*.

W 2012 Kandasamy napisała artykuł, dla magazynu *Outlook India*, o swoim małżeństwie, w którym doznała przemoc. Następnie przez kilka lat zbierała materiały dokumentalne o problemach, przez które przeszła. W 2018 roku opublikowała *When I Hit You*. Używając bezimiennej fikcyjnej narratorki mówiącej pierwszoosobowym głosem, która jest echem autobiograficznego eseju, Kandasamy przedstawiła małżeństwo, które zaczyna się od pozbawienia młodej żony wolności osobistej od razu po ślubie, które zawiera z wykładowcą uniwersyteckim, marksistą i niegdysiejszym

³⁶ <https://amitavghosh.com/>

rewolucjonistą z południowych Indii. Książka jest wstrząsającym zapisem przemocy domowej, tortur psychicznych i fizycznych, gdzie wątki fikcyjne mieszają się z biografią autorki i innych kobiet, które doświadczyły przemocy domowej, po czym zostały pozbawione możliwości opowiedzenia o swoim życiu.

Kandasamy od lat walczy o widzialność niewidzialnych. Jako Dalitka, (Dalit to określenie używane w Indiach na osoby z najniższej warstwy społecznej, tradycyjnie uważane za „niedotykalne”). System kastowy w Indiach, umieszcza Dalitów na samym dole hierarchii. Są oni historycznie dyskryminowani, marginalizowani, często pozbawiani podstawowych praw. Dalitowie są narażeni na przemoc fizyczną i psychiczną, na wykluczenie ekonomiczne i społeczne. Mimo zakazu systemu kastowego w konstytucji Indii, dyskryminacja kastowa jest wciąż powszechna. Dr. B.R. Ambedkar, sam Dalit, który był głównym architektem konstytucji Indii, przez całe swoje życie próbował obalić bezskutecznie system kastowy. W akcie sprzeciwu przeciwko systemowi kastowemu przeszedł na Buddyzm. Swoje zmagania i teorie, opisał w jednej z najważniejszych książek współczesnych Indii, *The Annihilation of Caste*: „System kastowy to stan umysłu. Jest to choroba umysłu. Nauki religii hinduistycznej są główną przyczyną tej choroby. Praktykujemy kastowość i obserwujemy nietykalność, ponieważ jesteśmy do tego zobowiązani przez religię hinduistyczną. Gorzka rzecz nie może stać się słodką. Smak czegokolwiek można zmienić. Ale trucizny nie można zmienić w nektar”.³⁷) Kandasamy porusza temat wykluczenia społecznego ze względu na kasty. W swoich utworach pokazuje, jak system komplikuje sytuację kobiet, które nie tylko zmagają się z patriarchatem, ale także z przemocą i wykluczeniem na tle kastowym. (Pierwszym utworem ukazującym nędze i dyskryminacje Dalitów była *Baluta* Daya Pawara. Autobiograficzna książka Pawara pełna przemocy, ostracyzmu społecznego, została opublikowana w Indiach w 1978 roku, a jej angielskie tłumaczenie zostało wydane dopiero w 2015 roku. Z książki pochodzi jeden z najbardziej wstrząsających fragmentów literatury indyjskiej, w którym rodzina Pawara jest zmuszana do zjadania mięsa padłych krów.

³⁷ www.ambedkarinternationalcenter.com

„Siedzieliśmy na twardym głazie i obgryzaliśmy kości. Można było łatwo rozbić kości o ten głaz”.³⁸⁾

W 2020 roku Kandasamy napisała wiersz o gwałcie na dziewiętnastoletniej Dalitce, w którym oskarżyła rząd i polityków o przyzwolenie na cierpienia osób pochodzących z kasty Dalitów. Przytaczam fragment wiersza w oryginale:

“In Hathras, cops barricade a raped woman’s home,
hijack her corpse, set it afire on a murderous night,
deaf to her mother’s howling pain. In a land where
Dalits cannot rule, they cannot rage, or even mourn.
This has happened before, this will happen again.”

Po publikacji wiersza Kandasamy spotkała się z krytyką ze strony nacjonalistów, którzy atakowali ją w mediach społecznościowych i prawicowej prasie.³⁹⁾

Śmierć młodej kobiety i wiersz Kandasamy poruszyła opinię publiczną na całym świecie i w Indiach.⁴⁰⁾

Uniwersytet Cambridge wystosował na swojej stronie apel dotyczący tej zbrodni, który przytaczam w całości.

„14 września 2020 roku 19-letnia kobieta z kasty Dalit Valmiki została brutalnie zgwałcona i okaleczona przez czterech mężczyzn z wyższej kasty Thakur w wiosce Hathras w stanie Uttar Pradesh w północnych Indiach. Została ciężko sparaliżowana i przez dwa tygodnie walczyła o życie w szpitalu, zanim ostatecznie zmarła. Jej ciało zostało pochopnie skremowane przez policję w Uttar Pradesh bez zgody rodziny. Ten przerażający incydent przemocy na tle płciowym i kastowym, naznaczony proceduralnymi zaniedbaniami, współudziałem policji i bezkarnością, a także

³⁸⁾ Pawar Daya, *Baluta*, Speaking Tiger, New Delhi 2015

³⁹⁾ www.thegendvproject.sociology.cam.ac.uk/rape-nation-meena-kandasamy-poem-hathras-case

⁴⁰⁾ <https://thediomat.com/2020/10/violence-against-women-in-india-must-end-now/>

zaniedbaniami medycznymi, wywołał ogólnokrajowy gniew społeczny. W miarę nasilania się protestów, władze państwowe starały się je tłumić, nękając rodzinę ofiary i nawet zaprzeczając, że doszło do gwałtu. Ten incydent nie jest ani odosobniony, ani wyjątkowy. Jego wystąpienie jest bezpośrednim wynikiem splecionego mizoginizmu i kastowości, które są obecne w każdej instytucji społeczeństwa. Codzienne życie Dalitów toczy się w teatrze dyskryminacji i upokorzenia, reżyserowanym przez potężne elity z wyższych kast, liderów politycznych, policję i urzędników państwowych. Dalitowie nadal są marginalizowani, wykorzystywani do pracy i odrzucani ze względu na ich morale. Żywność i dotyk pozostają liniami podziału, stygmatyzują Dalitów jako obcych w wizji cywilizowanego życia wyższych kast. To właśnie w kontekście dysproporcji władzy i zakorzenionej nierówności możemy zrozumieć, co prof. Baxi ma na myśli mówiąc o „politycznym aparacie gwałtu”:

„Gwałt jest techniką terroru, która jest używana bezkarnie do kontrolowania mobilności społecznej, tłumienia sprzeciwu, przywracania kontroli społecznej, zdobywania kontroli politycznej i atakowania ‘znenawidzonych’ społeczności.”

W ostatnich dziesięcioleciach wzrosła samoświadomość Dalitów i ruchy społeczne walczące o sprawiedliwość społeczną zaznaczyły swoją obecność w różnych dziedzinach społecznych, kulturalnych i politycznych. Ciało Dalitki staje się jednym z miejsc, gdzie odbywa się terroryzowanie dyscyplinujące wyższej kasty. Władza i autorytet wyższych kast nie mogą być kwestionowane. Jak powiedziała matka ofiary, jedynym „przestępstwem” jej córki było to, że urodziła się Dalitką. Po incydencie w Hathras wiele gniewnych głosów domagało się „sprawiedliwości na miejscu” poprzez zabicie, wykastrowanie lub zlinczowanie gwałtcieli. Takie krwawe akty kary ostatecznej tylko wzmacniają państwo patriarchalne i krwawe, odwracając uwagę od większych struktur społecznych, które utrwalają przemoc. Anihilacja systemu kastowego jest jedyną możliwą sprawiedliwością w tej sytuacji. Podczas gdy w Projekcie GendV rozważamy różne formy przemocy, jakiej doświadczają kobiety w Indiach, nie możemy nie czuć gniewu i żalu z powodu statusu Dalitek i przemocy, której nadal doświadczają. Spektakularny charakter tego przypadku przyciągnął uwagę mediów, ale taka wyjątkowość nie powinna odwracać uwagi od wielu form codziennej przemocy, gwałtów i morderstw, które miliony Dalitek znosiły w przeszłości i nadal

znoszą dziś. Zrozumienie tej historii jest kluczowe, aby zachować naszą uwagę o głębszych problemach opresji kastowej i patriarchalnej, zamiast pozwalać, aby przypadki takie jak Hathras były postrzegane jako pojedyncze incydenty, które mają szybkie rozwiązania. Jako feministyczni uczeni, aktywiści i obywatele nasza walka przeciwko tym strukturom społecznym musi stać się silniejsza i bardziej przejrzysta.”⁴¹

Oczywiście nie zdało się to na wiele. W 2021 roku średnio osiemdziesiąt sześć gwałtów było zgłaszanych w Indiach dziennie. Większość przypadków dotyczyła sprawców znanych ofierze. Dane te wskazują, że około 10% ofiar stanowiły osoby niepełnoletnie, poniżej osiemnastego roku życia. Pomimo wprowadzenia surowych przepisów prawnych, takich jak zmiany w Kodeksie Karnym w 2013 roku, mające na celu zaostrzenie kar za przestępstwa seksualne, liczba zgłoszonych przypadków gwałtów nadal rośnie, a biała plamą pozostaje tysiące nie zgłoszonych a popełnianych codziennie gwałtów. ⁴² Roy w *My Seditious Heart* pisała:

„W Indiach, kobiety ponoszą największy trud związany z nierównością społeczną. Nasza walka z uciskiem ze względu na płeć jest częścią większej walki o sprawiedliwość, równość i prawa człowieka. Historie kobiet w Indiach to historie oporu i odwagi. Pomimo ogromnych wyzwań, kobiety, powstają i domagają się należnego im miejsca w społeczeństwie. Równość płci to nie tylko kwestia kobiet; to odpowiedzialność każdego z nas. Musimy stawić czoła patriarhatowi i rzucić wyzwanie strukturom, które utrwalają dyskryminację ze względu na płeć.”⁴³

Jak widać, pisarze i intelektualiści w Indiach, pokazują jak współczesna literatura może przekraczać granice gatunkowe. Jak potrafi tworzyć narracje, które są zarówno bogate artystycznie, politycznie i społecznie zaangażowane. Pisarze łącząc fikcję z

⁴¹<https://www.thegendvproject.sociology.cam.ac.uk/solidarity-statement-caste-and-gender-based-violence-hathras-india>

⁴² https://en.wikipedia.org/wiki/Rape_in_India

⁴³ Roy Arundhati, *My Seditious Hart*, Penguin Books, Gurgaon 2019

elementami dokumentalnymi ryzykują często zdrowie i wolność, przez co przyczyniają się do redefinicji historii, kultury i krajobrazu społeczno-politycznego Indii.

ROZDZIAŁ III

Praca nad spektaklem Strachu Nie Ma.

Konteksty.

„Byłam świadkiem, jak życie wdowy w mojej rodzinie zmieniło się w więzienie. Jej codzienność stała się serią wyrzeczeń, które miały na celu oczyszczenie jej z grzechu śmierci męża.”⁴⁴

Pracowałem nad spektaklem *Strachu Nie Ma* dwa lata. Scenariusz spektaklu powstawał etapowo. Po pierwszym, kilkutygodniowym pobycie w ashramie *Maitri* we Vrindavan w roku 2015, który daje schronienie wdowom i przeprowadzeniu tam wielu godzin wywiadów, przetłumaczyłem je z angielskiego na polski. W rozmowach z wdowami korzystałem z pomocy tłumacza, który z hindi i urdu, tłumaczył wypowiedzi wdów na angielski, a Magda Fertacz opracowała pierwszą wersję tekstu, która prezentowana była jako spektakl warsztatowy na festiwalu *Sopot Non-Fiction*⁴⁵, oraz w Teatrze Powszechnym w Warszawie, który był koproducentem spektaklu. Po czytaniach, warsztatowych prezentacjach, brakowało mi kilku istotnych elementów m.in., życia codziennego wdów z ich perspektywy, dlatego wróciłem do ashramu *Maitri*, gdzie spędziłem kolejne tygodnie i dopytałem wdowy o rytm ich dnia. Oczywiście tekst, na temat życia w ashramie, mógłbym napisać sam, w końcu, żyłem z wdowami w ich przestrzeni kilka tygodni, jednak uważam, że wtedy scenariusz straciłby znamiona dokumentu. Będąc za drugim razem we Vrindavan, nagrałem materiał video i audio, który wykorzystywałem w spektaklu. Wdowy zapoznały się z reportażem, który został opublikowany w *Wysokich*

⁴⁴ Kandasamy Meena, *When I Hit You: Or, A Portrait of the Writer as a Young Wife*, Juggernaut Books, New Delhi 2017

⁴⁵ <https://boto.art.pl/index.php/sopot-non-fiction-2015-galeria/>

Obcasach, po pierwszej mojej wizycie w ich ashramie.⁴⁶ Przyjęły go z ogromnym entuzjazmem, jedna z bohaterek powiesiła go nad swoim łóżkiem.

„Śanti jest diabetyczką, ma problemy z ciśnieniem i nie lubi ryżu, którym jest karmiona w aśramie. Kiedy dziesięć lat temu zmarł jej mąż, syn powiedział, żeby się wynosiła z domu. Dokąd? To go nie obchodziło. Niech idzie na ulicę, niech żebrze, ale z domu, który z mężem budowała całe życie - won. Nie chciała. Wyzwiska zamieniły się w przemoc fizyczną. Pobita przez syna kijem wyszła na ulicę ze złamaną nogą. W tym, co miała na sobie, ruszyła z Kalkuty do Vrindavan. - Nie mogłaś pójść do córki? - pytam Śanti. - Córka wyszła za mąż - odpowiada. - Jest przy swoim mężu, a tam nie ma dla mnie miejsca. Bez męża jej życie nie ma sensu. Kochał ją bardzo, a ona jego. Chciałaby już umrzeć. Płacze, dużo płacze. To jedyne łzy, które widziałem w świętym mieście Kryszny.- Próbowaliśmy jej pomóc odzyskać dom i sklepik, który prowadziła - tłumaczy Winnie Singh, która wraz z mężem Bhopinderem Singhiem, emerytowanym generałem indyjskiej armii, założyła dziesięć lat temu organizację Maitri. - Bezskutecznie. Tradycja i obyczaje są nadal w naszym kraju silniejsze niż prawo. Mimo że Śanti jest formalnie właścicielką domu i sklepu, odmówiła wkroczenia na drogę prawną. Syn mógł ją wyrzucić. Ona syna nie może. Gdyby to zrobiła, nie zostałaby zaakceptowana przez społeczność i padłaby ofiarą ostracyzmem.”⁴⁷

Po zebraniu kolejnych materiałów, przetłumaczeniu na polski, opracowaniu drugiej wersji tekstu, rozpocząłem próby. Próby do spektaklu odbywały się w Indiach. Zależało mi by polskie aktorki, Karolina Adamczyk, Aleksandra Bożek, Magdalena Koleśnik, które nigdy wcześniej w Indiach nie były, dotknęły tego kraju, by doświadczyły namacalnie, tego co będą reprezentowały na scenie. W wiosce Shantiniketan, nasza polsko - indyjska ekipa spędziła cztery tygodnie. Ze strony indyjskiej w spektaklu udział wzięli Raju Bera, Tapas Chatterjee, Jay Deep, Sima Gosh. Aktorzy i aktorki wymieniali się między sobą doświadczeniami kulturowymi i warsztatowymi. Kultura indyjska przenikała się z kulturą zachodu. Narzędzia teatru indyjskiego z narzędziami teatru polskiego. Karolina Adamczyk i Aleksandra Bożek mówią o tej pracy w następujący sposób.

⁴⁶ <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,138929,18750248,w-indiach-nadal-w-najbardziej-tradycyjnych-regionach-kraju-od.html>

⁴⁷ <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,138929,18750248,w-indiach-nadal-w-najbardziej-tradycyjnych-regionach-kraju-od.html>

Karolina Adamczyk: „Gdyby nie ten projekt, twoja wiara w jego realizację, nigdy nie zdecydowałabym się pojechać do Indii, to był mój pierwszy pobyt w tej części świata. Pobyt pod każdym względem ekstremalny i fascynujący. Pracowaliśmy wśród lokalnej społeczności. Non stop byliśmy na dworze. Próby odbywały się na zewnątrz, wśród drzew, kwiatów, na ubitej ziemi. Nasi indyjscy aktorzy, performerze, są mocno związani z przyrodą, warunkami atmosferycznymi, to wpływało na rodzaj pracy i ich postrzeganie teatru.”

Aleksandra Bożek: „Ich myślenie o teatrze jest intuicyjne, organiczne, cielesne. Emocje idą przez ciało, nasze narzędzia przepuszczania tekstu przez intelekt było im obce. Uczyliśmy się siebie nawzajem.”

Karolina Adamczyk: „Ola poruszyła tutaj bardzo ważną rzecz. Kiedy cofam się do procesu i pracy nad tym spektaklem, nie mam pamięci intelektualnej. Pamiętam zapachy, dźwięki, rytm przyrody, jak reagowało na nią moje ciało. Jak wspomniała Ola, nasze narzędzia w pracy są osadzone w zupełnie innym miejscu, niż naszych indyjskich aktorów, przez co ten proces był tak fascynujący.”

Aleksandra Bożek: „Po za tym, temat spektaklu, opresja wobec kobiet, wyzwolenie się z niego... Byłyśmy czterema blondynkami, czułyśmy na sobie spojrzenia mężczyzn z wioski, w której mieszkaliśmy. Oczywiście, czułyśmy się pod Twoją i naszych indyjskich kolegów opieką, ale jednak, ten kontekst... To o czym mówiłyśmy w tym spektaklu, w zestawieniu z tym, że budziłyśmy wieczne zainteresowanie otoczenia było tym, co podczas naszej pracy było stale obecne.”⁴⁸

Życie i fikcja mieszały się na próbach. W trakcie pracy z aktorkami i aktorami, druga wersja tekstu uległa kolejnym zmianom. Z niektórych wątków, słów, zrezygnowaliśmy, przez co tekst nabrał dynamiki i ostrości.

Po analizie tekstu przy stoliku, która prowadzona była w języku angielskim.

Przetłumaczeniu częściowo tekstu na bengali, w którym grała Sima Gosh, bardzo szybko zaczęliśmy próby praktyczne, które odbywały się na scenie wybudowanej w ziemi, która osłonięta była od słońca palmowymi liśćmi.

⁴⁸ wypowiedzi z wywiadu z Aleksandrą Bożek i Karoliną Adamczyk przeprowadzony na potrzebę tej pracy.

Raju Bera jest tancerzem. Gdy aktorki próbowały tekst w sytuacjach, szedł intuicyjnie z ruchem jaki przychodził mu pod wpływem emocji jakie generowały aktorki, obojętnie czy tekst padał po polsku czy w bengali. Następnie analizowaliśmy jego ruch i przystawalność słów. Joanna Halszka Sokołowska i Jay Deep, byli na każdej próbie i improwizowali na instrumentach. Halszka grała na syntezatorze, Jay używał bębnów. Dzięki temu bardzo szybko budowała się struktura muzyczna spektaklu. Słowa tekstu często pozbawione były zdań wielokrotnie złożonych. Pierwsze dziesięć minut spektaklu oparte było na dźwięku, śpiewie, tańcu. Łączeniu tradycyjnej i współczesnej muzyki, przenikaniu się śpiewu w sanskrycie i zachodniej melorecytacji. W czasie prób zmieniliśmy, tytuł na *Strachu Nie Ma*. Poprzedni - *Wdowy z Vrindavan*, wydał się nam zamykający, niepotrzebnie egzotyczny. Zależało nam by tekst i spektakl, oprócz opowieści o wdowach, był szeroką opowieścią o doli kobiety w patriarchalnym społeczeństwie, oraz by pokazywał rodzącą się świadomość feministyczną i wolnościową. Aktorzy indyjscy, bardzo mocno rezonowali z postulatami wolnościowymi. Jeden z aktorów Tapas Chatterjee, był jednym z pierwszych aktorów indyjskich, który podczas spektaklu grupy teatralnych z Kalkuty, *Kasba*, wystąpił na scenie nago. Spotkało się to z wielkimi kontrowersjami i dyskusją o przyszłości indyjskiego teatru. Dlatego wątki o wolności osobistej, walki o prawa jednostki do wolności, były jednym z wiodących tematów, podczas prób. Aktorzy i aktorki, nie bali się też swojej inności. Wszyscy mieszkaliśmy blisko siebie, w dwóch domach, oddalonych od siebie o sto metrów. Jedliśmy wspólnie, o wyznaczonych godzinach przez kucharza z wioski. Próby odbywały się w nieregularnych godzinach. Ten system pracy był ciekawy ale i trudny. Przebywanie ze sobą dwadzieścia cztery godziny na dobę było wyzwaniem dla każdego z nas. Postanowiliśmy, że skorzystamy z tego co nam dano. Dwóch wrażliwości i dwóch światów estetycznych, religijnych, społecznych. Tytuł *Strachu Nie Ma*, odnosi się więc też do strachu, jaki każdy z biorących udział w spektaklu musiał w sobie pokonać. Było to budujące i wspólnotowe doświadczenia.

Zdanie użyte jako tytuł spektaklu, *Strachu Nie Ma*, jest zdaniem wdowy Puspha Kali, które dobitnie pokazuje stosunek do Życia i Śmierci wdów, które użyczyły

swoich historii i których nazwiska znalazły się na afiszu.

Oto one:

Wdowa Pushpa Kal - Pushpa znaczy Kwiat.

Sanitri Dasi-Sanitri znaczy Piękna

Sumitra Dasi -Sumitra znaczy Swobodna

Wdowa Kamala Barman-Kamala znaczy Lakszmi

Ranuvala Dasi – Renuvala znaczy Noc, albo Dziewczyna z Wody

Mala Paswan- Mala znaczy Naszyjnik

Vrinda Dasi-Vrinda znaczy Bazylia

Basana Karmakar-Basana znaczy Pożądanie

Lalita Mandala-Lalita znaczy Ładna

Mathu Mala Dasi- Mathu Mala znaczy Słodki Naszyjnik

Kulu Biswas- Kulu znaczy Czarna

Haridessi Karma Kar – Haridessi znaczy Niewolnica Boga

Sipra Chakczaboty -Sipra znaczy Usłużna

Minati Dasi- Minati znaczy Modlitwa

Szuszma Dasi- Szuszma znaczy Cicha

Wdowa Alaka Dasi Alaka -znaczy Światło

Wdowa Kalpana Dasi- Kalpana znaczy Nadzieja

Wdowa Nitte Dasi -Nitte znaczy Każdy Dzień jest Nowy

Zdanie strachu nie ma, pokazuje siłę i walkę, jaką kobiety, z którymi rozmawiałem stoczyły i toczą w swoim życiu. Kobiety bardzo szybko obdarzyły mnie zaufaniem podczas mojego pobytu u nich w ashramie. Spędzałem z nimi całe dni, chodziłem

razem z nimi do świątyni, jadłem. Gdy nie było tłumacza, wdowy próbowały między sobą ustalić, co mają mi do powiedzenia. Jedna z pań znała słabo angielski, często pomagał też tłumacz google. Tak kobiety opowiedziały mi co usłyszały od braminów, rodziny, innych kobiet, gdy stały się wdowami. Przytaczam te wypowiedzi poniżej. (Znalazły się one również w scenariuszu spektaklu):

„Będę towarzyszyć mojemu mężowi na jego drodze życia i śmierci.

Jeśli pójdziesz za jego martwym ciałem, staniesz żywa w płomieniach, wiedz, że czeka cię chwała w niebie.

Jeśli nie spłonęłaś z mężem, doświadczysz wdowieństwa, musisz:

Chodzić w bieli.

Zapomnieć o kolorach szczególnie czerwieni, ponieważ podnosi energię seksualną.

Jeść tylko ryż i warzywa. Bez czosnku i cebuli.

Zrezygnować z pikantnych i smażonych potraw, ponieważ podnoszą energię seksualną.

Zapomnieć o smaku ryb. Od teraz są ci zakazane.

Złamać swoje bransoletki. Roztłuc je kamieniem, albo o ścianę.

Zapomnieć o jakichkolwiek ozdobach”⁴⁹.

Te maksymy, pomimo, że mamy XXI wiek, istnieją w podaniach ustnych i są przekazywane z pokolenia na pokolenie. Historie, które powierzyły mi kobiety, są ich życiem przeżyтым, świadectwem. Świadectwo nie jest czymś wymyślonym.

Okrucieństwo niektórych historii jest wręcz niewiarygodne, co dowodzi, że życie jest zawsze okrutniejsze niż byśmy się tego spodziewali, a to o czym mówią wdowy, słyszymy i przeżywamy w innych wariantach, na co dzień w Europie i na całym świecie, oraz czytamy w książkach autorek i autorów, przytoczonych przeze mnie w trzecim drugim.

⁴⁹ *Strachu Nie Ma*, maszynopis scenariusza teatralnego

Oto fragment dwóch opowieści Wdów, które znalazła się w scenariuszu przedstawienia *Strachu Nie Ma*:

„Wszystko, co robiłam w życiu robiłam dla syna. Porwali go. Szukam go od 4 lat. Policja powiedziała, że zajmie się tą sprawą, jeśli przyniosę pieniądze. Nie mam. Rozchorowałam się od tego. Spędziłam w szpitalu dwa miesiące. Żeby zapłacić za leczenie, musiałam sprzedać dom. To był mały dom. Sprzedałam też dlatego, że bałam się, że jak będę w szpitalu to sąsiedzi wszystko ukradną, bo jestem wdową. Zostawiłam sobie tylko kawałek ziemi. Jak wróciłam ze szpitala ta ziemia była już zajęta”.⁵⁰

„Jestem nauczycielką. Mąż żyje, ale jest pijakiem. Uciekłam. Nie wie, że tu jestem. Ukrywam się, mówię ludziom, że jestem wdową. Boję się męża. Chcę się rozwieść. Wszystko przez to, że kupiliśmy dom w złej okolicy. Po przeciwnej stronie ulicy mieszkała rodzina Tantryków od czarnej magii. Matka w tej rodzinie była prostytutką. Jedna z jej córek zakochała się w moim synu. Nie chciałam oddać syna tej kobiecie. A ona w każdy wtorek i każdą sobotę, częstowała go jedzeniem. Od tego jedzenia po miesiącu syn zwariował i uciekł z domu. Po 90 dniach znaleziono go w Delhi na dworcu. Zawieźli go do szpitala psychiatrycznego. Poszłam do Tantryka, który nie wykorzystuje czarnej magii w złych zamiarach, tylko pomaga ludziom. Chciałam, żeby uratował mi syna. Po roku syn wrócił do zdrowia, ale zamieszkał daleko od nas, bo bał się kobiety z naprzeciwka. Mąż nie mógł jej wybaczyć, za każdym razem jak ją widział złorzeczył. Znieważał. W odwecie tantryczka obrzuciła nasz dom czarną soczewicą. Od tego czasu mąż zaczął pić, bić i wyzywać. Któregoś dnia przez okno naszego domu tantryczka wrzuciła zawiniątko. W nim były złe duchy. Przez nie mąż wszedł na dach, nie był pijany. Poczul jak jakaś siła zrzuca go na ziemię. To nie był człowiek. To była czarna magia. Mąż się połamał i uszkodził głowę. Wiele miesięcy się nim opiekowałam, karmiłam, myłam, ubierałam. Jak wyzdrowiał bił dalej. Tym razem kulą od chorej nogi. I wtedy w naszym domu zamieszkał dżin. Dżin ma wielką moc. Dżina nie można zabić. Dżin przybrał moją twarz. Siedział obok męża, zamiast mnie. Jak przychodziłam, mąż wyrzucał mnie z domu, pokazywał na dżina i twierdził,

⁵⁰ *Strachu Nie Ma*, maszynopis scenariusza teatralnego.

że siedzi ze swoją żoną, jest z nią szczęśliwy, może przy niej pić a ja mam się wynosić. Miałam święconą wodę, wylewałam na dzina i mąż odzyskiwał głowę. Woda się skończyła i mąż znowu mieszkał z dzinem. Raz się pomylił. Zaczął bić dzina. Rzucił się na niego. Dżin spytał, co ty robisz, bijesz dzina? Mąż się wystraszył i przestał. Jak bił mnie, nigdy nie przestawał. Kopał. Bił. Przypalał. Przyciskał. Gwałcił. Wyzywał.”⁵¹

Kobiety, z którymi rozmawiałem nie obwiniają nikogo, nie żyją przeszłością, bólem. Kultura cierpienia na swój temat, tak popularna na zachodzie jest im obca. Nawet gdy mówią, o zmarnowanym życiu, przemocy jakiej doświadczyły robią to bez złości, agresji, w pogodzeniu. Jedna z nich twierdzi: „Moim przeznaczeniem było urodzić się w Indiach. Może w zeszłym życiu popełniłam jakiś błąd i dlatego teraz tego doświadczam. Takie mam życie. Może następne będzie lepsze. Tutaj mam wszystko czego potrzebuję. Staram się nie myśleć o przeszłości. A przyszłość znam, dlatego jestem spokojna”.⁵²

Kondycja jaką zaobserwowałem u kobiet w ashramie, miała wpływ na moje decyzje obsadowe i sposób prowadzenia aktorek na scenie, opartym na zespołowości i braku postaciowania. Ważne też było, że aktorki z Polski, biorące udział w spektaklu, są osobami o wyraźnych wolnościowych poglądach, które w tym wypadku, były potrzebne do budowania stanu wewnętrznego postaci i porozumienia na innym niż teatralny szczeblu.

Proces emancypacyjny kobiet, na podstawie życia bohaterek *Strachu Nie Ma*, wybrzmiał silnie w Kalkucie podczas premiery. W trakcie spektaklu, część kobiet na widowni wstała i głośno wykrzykiwała wolnościowe teksty, co zostało uznane przez inną część widowni, jako element spektaklu. Po premierze widzowie mówili, że czytają spektakl jako walkę i protest przeciwko patriarchalnemu społeczeństwu, kulturze gwałtu. Spektakl został odczytany, jako spektakl polityczny. Jest to dla mnie sytuacja znacząca, ponieważ trzy lata przed premierą *Strachu Nie Ma*, planowałem

⁵¹ *Strachu Nie Ma*, maszynopis scenariusza teatralnego.

⁵² *Strachu Nie Ma*, maszynopis scenariusza teatralnego.

zrealizować w Indiach: *O zwierzętach* Jelinek, z którego chciałem wydobyć temat gwałtów. Znalazłem w Mumbaju partnerski teatr, który ostatecznie przestraszył się i wycofał z produkcji spektaklu z powodów politycznych.

Organizacja *Maitri*, która umożliwiła mi życie pośród wdów, walczy na co dzień o równouprawnienie kobiet, edukuje kobiety z najniższych sfer społecznych i pokazuje im jakie mają prawa.

„*Maitri* to humanitarna organizacja pozarządowa, która w tym roku obchodzi swoje dziesięciolecie. Podobnie jak Winnie i Bhopinder, którzy się wówczas pobrali. Obydwoje mają za sobą małżeństwa i udane kariery. Winnie, z wykształcenia psycholożka, pracowała w branży turystycznej. Bhopinder życie zawodowe spędził w armii, którą opuścił w stopniu trzygwiazdkowego generała. Oboje, będąc w wieku emerytalnym, poczuli, że przyszedł czas, by - jak sami mówią - „dać innym coś dobrego od siebie”. Stąd nazwa organizacji - *Maitri*, co w sanskrycie znaczy "życzliwość". Ich dziecko. Życzliwość, równość, godność, szacunek - to słowa, które pojawiają się najczęściej w ustach Winnie i Bhopindera, kiedy opowiadają mi w biurze *Maitri* w Delhi o swojej działalności. Organizacja, której głównym celem jest walka z przemocą wobec kobiet, ale nie tylko, bo działa też na rzecz dzieci i profilaktyki HIV/AIDS, pomogła już 50 tys. osób. Prowadzi programy edukacyjne i prawne oraz dwie aśramy dla wdów, w tym jedną we Vrindavan. Liczbę wdów w Indiach szacuje się na ponad 40 milionów. - To, co robimy, jest kroplą w morzu potrzeb - tłumaczy Bhopinder, któremu szybko wchodzi w słowo Winnie: - Nie ma żadnego federalnego programu rządowego, który zająłby się wdowami. To należy do kompetencji poszczególnych stanów. W Delhi wdowy dostają tysiąc rupii miesięcznie (to równowartość 56 zł), a we Vrindavan - 300 (16 zł). Jak mają za taką kwotę wynająć mieszkanie, kupić ubranie, jedzenie i lekarstwa? Przecież to niemożliwe. *Maitri* oprócz prowadzenia we Vrindavan aśramy wspiera też wdowy poza nią. W mieście ma pod opieką 500 kobiet, którym zapewnia posiłki i wsparcie medyczne. Części opłaca wynajęcie mieszkań. Wszystkie stara się edukować. Bhopinder: - Muszą wiedzieć, jakie mają prawa, i zacząć z nich korzystać. Przecież ponad 20 milionów wdów to duża grupa wyborczyń. Chcemy, by miały

swoich kandydatów i kandydatki do parlamentów stanowych i federalnego, którzy zajęliby się zmianą ich sytuacji.”⁵³

W Indiach życie i śmierć są na wyciągnięcie ręki, dotyka się ich w każdej minucie. Wdowy z całych Indii od dawna przybywają do Vrindavan, aby zamieszkać w świątyniach Kriszny. To dla nich oaza, do tego stopnia, że zmieniają wyznanie. Jedna z bohaterek scenariusza była wyznawczynią Śiwy, ale gdy owdowiała, zaczęła czcić Krisznę, żeby dostać się do Vrindavan. Szacuje się, że w Indiach jest 40 milionów wdów. Wielka ich część żyje na ulicy w karygodnych warunkach, żebrzą. Podczas moich siedemnastu pobytów w Indiach, widziałem staruszki, które w grupach tworzyły koczowiska na ulicach, wszystkie były wdowami. Założycielka *Maitri*, Winnie Singh, postanowiła poprawić ich warunki bytowe. Organizacja najpierw wynajęła pokój w kamienicy, w której rozdawano jedzenie i leki. Potem przygotowano miejsce, w którym kobiety mogły spać w ciągu dnia. Obecnie organizacja prowadzi dwa ashramy, w którym na stałe mieszka 80 wdów, przeważnie po 60. roku życia. Mają opiekę i wyżywienie, uczą się czytać i pisać, zyskują świadomość społeczną i polityczną, odbywają praktyki religijne, zaczynają nowe życie.

W ashramie wdowami zajmują się mężczyźni, wolontariusze. Piorą, sprzątają. Deklarują, że pracują na lepszą karmę. Ashramem, w którym byłem, kieruje emerytowany wojskowy, kapitan. Oto jego świadectwo, które zostało włączone do spektaklu: „Byłem na wojnie na Sri Lance i w wielu innych miejscach. Dużo krwi. Dlatego tu jestem. Dlatego opiekuję się tymi kobietami. Pracuję na swoje lepsze wcielenie. Byłem na wojnie, wiecie co to znaczy... Teraz tymi rękami dotykam ciał starych kobiet, pomagam im wejść po schodach, podaję jedzenie. Jak któraś z nich choruje to i ja czuję się chory, jak nie chce jeść i ja tracę apetyt. Jak jest smutna, płaczę razem z nią. Dopóki mam siłę chcę ją oddać osobom, które jej najbardziej potrzebują. Robię to za darmo. Mam wojskową emeryturę, nie potrzebuję więcej pieniędzy. Nie mogę zrozumieć dlaczego kobiety w Indiach nie są szanowane.

⁵³ <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,138929,18750248,w-indiach-nadal-w-najbardziej-tradycyjnych-regionach-kraju-od.html>

Ciągle pytam siebie dlaczego? Nasza święta rzeka GANGA – to MATKA GANGA, Nasze Boginie Lakszmi, Devi, Saraswati, Parwati, TE kobiety są dla nas Święte... Dlaczego inne Kobiety nie są już Świętością? Bo wyszły z domu i poszły do pracy? To już ze Świętością nie ma nic wspólnego...? Co by było jakbym urodził się kobietą? Robiłbym wszystko, żeby być jak najlepszą żoną i matką, służył mężowi i zajmował się dziećmi”.⁵⁴

Maitri działa podobnie jak bohaterki książki Anny Khan *Gang różowego Sari*. Gang obecnie jest wielką siłą polityczną i społeczną w stanie Utter Pradesh. Niesie pomoc prawną, ludzką, kobietom w potrzebie. Jest instytucją społeczną. Temat praw kobiet od wielu lat jest szeroko dyskutowany w Indiach.

Winnie Singh: „To jest nasze najtrudniejsze zadanie: przekonać kobiety, że ich życie wcale nie musi tak wyglądać, że nie są własnością swoich mężów, że kiedy są upokarzane, bite, gwałcone, mają prawo głośno zaprotestować.”⁵⁵

Arundhati Roy, głośno mówi o kulturze gwałtu, która nie skończy się w Indiach dopóki, każdy popełniony gwałt nie zostanie ukarany. Roy twierdzi, że obecnie uwagę opinii publicznej przyciągają skrzywdzone kobiety klasy średniej. Kobiety mieszkające na wsiach, z kasty nietykalnych, dalej są niewidoczne. Z tematem wdów jest podobnie. Miejsce urodzenia, pochodzenie społeczne odgrywa tutaj kluczową rolę. Do obecnej sytuacji w Indiach pasuje zdanie wybitnej feministki bell hooks, która pisała, w swojej kanonicznej książce *Teoria feministyczna*, „Moją świadomość feministycznej walki stymulowały uwarunkowania społeczne”⁵⁶. (Opowiada też o tym serial wyprodukowany przez Netflix w 2019, *Delhi Crime*, który w roku 2020 został uhonorowany International Emmy Awards).⁵⁷

⁵⁴ *Strachu Nie Ma*, maszynopis scenariusza teatralnego.

⁵⁵ <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,138929,18750248,w-indiach-nadal-w-najbardziej-tradycyjnych-regionach-kraju-od.html>

⁵⁶ hooks bell, *Teoria feministyczna*, tłum. E. Majewska, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013

⁵⁷ <https://www.emmys.com/>

Temat wdów w Indiach, pojawił się nie tylko we wspomnianym filmie *Woda* Deepa Mehta. Arundhati Roy pisze o ich sytuacji w zbiorze esejów *My seditious heart*, Gloria Whelan poświęciła wdowom książkę *Bezdomny ptak*, za którą otrzymała National Book Award. Książka przedstawia losy Koli, nastolatki, która traci męża, tuż po wyjściu za mąż. Whelan w sposób dosadny i bez upiększeń pokazuje życie kobiet w Indiach po stracie partnera. Diana L. Eck w książce *Banaras* pisze o wdowach, które chodzą w białym sari, są coraz chudsze i niewidoczne. W 2005 roku Santiago Sierra zrealizował pracę *146 women*. Sfotografował 146 wdów z Vrindavan odwróconych tyłem. Nie mogłem zrozumieć dlaczego nie pokazał ich twarzy. Istnieje też album fotograficzny Fazal'a Sheikh *Moksha*, który w sposób poetycki pokazuje codzienność Vrindavan. Vrindavan przy całym swoim pięknie nie jest miejscem ciszy i spokoju, co też próbowałem oddać w spektaklu. Vrindavan jest niezwykle chaotycznym miejscem, nawet jak na Indie, przepełnionym wyznawcami i wyznawczyniami Kriszny, którzy na ulicach wpadają w bezustanną ekstazę.

W procesie powstawania spektaklu najbardziej zależało mi by wdowy mówiły w swoim imieniu, bez żadnych ozdobników, by uzyskały podmiotowość. By teatr uczynił je znowu kobietami widzialnymi. By stały się podmiotem, osobami mówiącymi za siebie. Wypowiadającymi swoje imię i nazwisko z dumą. W jednej z serii wywiadów, które spisałem po drugiej wizycie w ich ashramie, opowiedziały o swojej codzienności we Vrindavan. Pamiętam ich dumę, gdy o tym opowiadały, mówiły jedna przez drugą, w scenariuszu zdecydowałem się zapisać gorączkowość ich rozmów. Imiona pojawiające się w tekście, są imionami aktorek, grających poszczególne role.

„Ola

Wstaję o 4.30, biorę prysznic, idę do Świątyni, to jakieś trzy kilometry stąd, tam śpiewam mantry, wracam, chwilę odpoczywam, jem obiad i znowu idę do Świątyni, to jakieś trzy kilometry stąd i znowu śpiewam mantry. Wracam do ashramu i tu też śpiewam mantry, tańczę wokół świętego krzewu bazylii, potem kładę się spać.

Magda

Śpiewam mantry w intencji wybaczenia.

Karolina

Chcę im wybaczyć.

Ola

Chcę wyrzucić ten żal z głowy.

Magda

Jak śpiewam mantry mój umysł jest zajęty. Muszę być czymś zajęta, bo inaczej moje myśli są puste i wracam do przeszłości, do tego co zrobiła mi moja rodzina.

Karolina

Chcę zapomnieć.

Magda

Kiedy tańczę, ból znika. Stają się lżejsza.

Ola

Muszą więcej medytować.

Karolina

Poszczą.

Ola

Straciłam wiele czasu szukając spokoju. Całe życie musiałam walczyć. Też z samą sobą. Byłam przepełniona strachem... Dlaczego teraz płaczę? Nad tym straconym czasem płaczę.

Sima

Tutaj mam wszystko czego potrzebuję. Staram się nie myśleć o przeszłości. A przyszłość znam, dlatego jestem spokojna.

Karolina

Jesteśmy rodziną, ale rodziną, w której nikt cię do niczego nie zmusza.

Magda

Nawet ludzie, którzy cię kochają chcą coś od ciebie, nie są bezinteresowni, są egoistyczni. Zrozumiałam, że osobą, która zadba o mnie najlepiej jestem ja sama.

Karolina

Muszę zająć się sobą. I zrobię to najlepiej.

Sima

Żyłam w piekle. Byłam skoncentrowana na pieniądzach. Wreszcie mogę się od tego uwolnić. Mogę medytować, służyć Krisznie. Śpię dwie, trzy godziny. Nie czuję się zmęczona. A mam 80 lat. Medytuję pisząc imię Boga. Setki razy dziennie.

Magda

Nie wiem dlaczego tu. Dlaczego tu jestem. Nie ma to znaczenia, bo jestem szczęśliwa. Nie lubię medytacji, ale na nie chodzę, śpiewam mantry i też jestem szczęśliwa.

Ola

Jest mi obojętne czy moje ciało zjedzą psy, albo inne zwierzęta, czy zostanie na ulicy utopione w błocie, czy spalone w wodach rzeki Jamuny. Ważne, że stanie się to tu.

Karolina

Nie martwię się, kto zajmie się mim starym ciałem. Wiem, że Bóg się nim zajmie.

Ola

Dla Boga nie ma znaczenia - stare, czy młode, chore czy zdrowe, czy to ciało psa, czy człowieka.

Magda

Jak byłam mała to myślałam, że Lord Kriszna to mój chłopak.

Karolina

Nie boj się śmierci. Chcę umrzeć tutaj. Mogę umrzeć teraz.

Magda

Nie chciałabym umrzeć leżąc w łóżku, chciałabym umrzeć chodząc i śpiewając. Nie chcę umierać smutna, chcę być radosna.

Ola

Każdy dzień jest szykowaniem się na śmierć.

Magda

Teraz każdy dzień jest szykowaniem się na śmierć. Nie spieszę się, ale jestem spokojna.

Ola

Czy kiedyś się czegoś bałam? O czym ty mówisz?! Strachu nie ma. Oddałam swoją duszę energii i przestałam się bać... Wokół jest wciąż dużo strachu. Ludzie boją się o przyszłość, o pieniądze, o zdrowie. To nie należy do nas. Coś co dzisiaj jest twoje, jutro ktoś ci zabierze. Płacz przy stracie jest niepotrzebny. Rodzimy się nic nie posiadając i tak samo odchodzimy. Nadzy. Co mogę powiedzieć osobie, która bardzo się boi śmierci? Nic nie jest nasze.

Magda

Jak się komuś kłaniasz, składasz ręce, na znak, że widzisz Boga w drugim człowieku. Bóg nie jest czymś abstrakcyjnym. Jest w nas. Tylko o tego Boga trzeba dbać.”⁵⁸

Organizacja *Maitri*, bardzo chętnie użyczyła mi miejsca do spania i możliwość codziennego życia z wdowami, gdy przedstawiłem im co chcę zrobić.

⁵⁸ *Strachu Nie Ma*, maszynopis scenariusz teatralnego.

Te z wdów, których nazwiska znalazły się na afiszu i wymieniłem je na początku rozdziału, zaufały mi, opowiedziały swoje życia i z góry wiedziały, że powstanie z tego spektakl. Czasem po raz pierwszy miały możliwość bycia wysłuchanymi. Ważne, było też dla mnie, by zrobić coś materialnego, co może wesprzeć ich codzienne życie. Podczas prezentacji warsztatowych spektaklu w Sopocie i Warszawie organizowane były aukcje ich rysunków, które wykonały podczas mojego pobytu w ashramie. Po premierze w Teatrze Powszechnym i po każdym spektaklu rysunki były wystawione na sprzedaż. Pieniądze przekazywałem organizacji *Maitri*, która przeznaczyła je na jedzenie, mieszkanie wdów. Z pieniędzy zebranych podczas aukcji, po ostatnim spektaklu w Warszawie, zostało zakupione, na moją prośbę, urządzenie odstraszające małpy, które atakują i okradają wdowy w ashramie we Vrindavan. Gdy odwiedziłem Wdowy po raz kolejny w roku 2017, system był już zainstalowany i odstraszał zwierzęta. Trzeba dodać ważną rzecz, wdowy przyjeżdżają do Vrindavan często dlatego, że to jedyna możliwość przeżycia po wyrzuceniu z domu przez rodzinę męża, lub przez własne dzieci, o czym opowiadała mi jedna z bohaterek spektaklu:

„Mam 72 lata. Byłam stenotypistką w sądzie. Mąż umarł i wszystko się skończyło. Córki mnie wyrzuciły. Nie lubią mnie. Dlaczego tu śpisz, dlaczego tu jesz, dlaczego tu jeszcze jesteś?- spytały. Zostałaś wdową bo widocznie na to zasłużyłaś. Powiedziały, że mnie zabiją jeśli się nie wyniosę”.⁵⁹

Zdarzają się jednak przypadki, że same po śmierci męża odchodzą z domów, co jest ich procesem emancypacyjnym:

„Przyjechałam tu i wynajęłam pokój do medytacji. Na 10 lat. Dzieci nie chciały mnie wyrzucić z domu. Ale ja zrobiłam już dla nich wszystko. Macie pracę, rodzinę, dom. Teraz chcę się zająć tylko sobą. Pozwólcie mi odejść – powiedziałam. Wreszcie się zbuntowałam, odeszłam. Dzwonią, nie mówię im gdzie jestem, nie chcę żeby próbowali mnie stąd zabrać. A tak by pewnie było”.⁶⁰

⁵⁹ *Strachu Nie Ma*, maszynopis scenariusza teatralnego.

⁶⁰ *Strachu Nie Ma*, maszynopis scenariusza teatralnego.

Jedna z Pań w wieku 80 lat nauczyła się pisać i czytać, wcześniej nie miała na to czasu. Urwała kontakt z rodziną, kontaktuje się z nimi na własnych zasadach i odmawia powrotu w rodzinne strony.

Strachu Nie Ma, miało silną strukturę muzyczną. Muzyka wykonywana była na żywo przez Joannę Halszkę Sokołowską i Jay Deepa. Prowadziła emocjonalny przebieg spektaklu. Polskie aktorki i indyjscy performerzy, tworzyli muzyczne chóry, by za chwilę zanurzyć się w swoich postaciach i opowiedzieć o nich tekstem wdów. Muzyczna struktura była też uwarunkowana obecnością na scenie indyjskiego tancerze Raju Bera, który za pomocą ciała wyrażał kolejne sceniczne byty. Zdecydowałem się na taką formę, ponieważ muzyka wychwalająca Boga Krishnę, jest dla wdów, z którymi się spotkałem istotna i towarzyszy im na co dzień.

Ważnym aspektem był rytuał pogrzebowy odprawiany na scenie podczas spektaklu. Jeden z indyjskich aktorów, Tapas pochodził z rodziny braminów. Podczas całego spektaklu, odprawiał modły, nacierał olejami, ubierał w żałobny strój statystkę, która leżała na katafalku i była przygotowywana według tradycji hinduskiej do spalenia po śmierci. W tradycji hinduistycznej rytuał pogrzebowy ma ścisłą strukturę i odbywa się w następujący sposób. Podczas przygotowania do ceremonii ciało zmarłej/zmarłego jest obmywane i ubierane w czyste, białe ubrania, które symbolizują czystość. Bliscy umieszczają kwiaty wokół ciała. Na czoło zmarłej/zmarłego nakłada się pastę z drzewa sandałowego, a w usta wkłada się liście bazylii, ciało skrapia się kilkoma kroplami wody z rzeki Gangi lub Jamuny. Następnie ciało jest umieszczane na marach (stelażu do noszenia ciała) i niesione przez najbliższych, zazwyczaj przez mężczyzn, na miejsce kremacji. Procesja często przechodzi przez ważne miejsca dla zmarłego, a uczestnicy śpiewają mantry i intonują święte imiona. W Varanasi, gdzie obserwowałem rytuał pogrzebowy wielokrotnie, pochód żałobny idzie głównymi ulicami starego miasta. Ciało na marach zawinięte pieczołowicie w kilka warstw materiału, obsypywane jest kwiatami. Pochód żałobny przy dźwiękach bębnów i mantrycznych okrzykach dociera do brzegu Gangi. (W Polsce przyjmuje się błędnie męski rodzaj rzeki Gangi i mówi się Ganges. Hindusi mówią o rzece jako o Matce

Gandze⁶¹). Następnie ciało zmarłej/zmarłego układane jest na stosie pogrzebowym, pyre. Pyre przygotowywany jest z drewna, które wcześniej zostaje kupione od braminów pracujących nad pogrzebowymi ghatami. Drzewo sprzedawane jest na kilogramy, im więcej kilogramów, tym pewność, że kremacja będzie całkowita. Widziałem jednak wielokrotnie, gdy z powodów finansowych drewna było mało i ciało nie było do końca spalone, że resztki ciała były wrzucane bezpośrednio do Gangi. Wracając.

Po umieszczeniu ciała na stosie, a w rękach zmarłego pozostawia się drobne ofiary (zioła, pieniądze, biżuterię). Najstarszy syn lub najbliższy krewny zapala stos. Używa do tego świętego ognia, który jest symbolem oczyszczenia. W trakcie kremacji recytowane są mantry. Uczestnicy składają ofiary do ognia, takie jak masło, przyprawy, zioła, oleje, ubrania. Zdarza się, że po kilku dniach od kremacji rodzina zbiera prochy zmarłego, a następnie przewozi je do Gangi, co symbolizuje końcowe oczyszczenie i uwolnienie duszy. W samym Varanasi, nie zaobserwowałem zbierania prochów. Ghaty krematoryjne przy brzegu rzeki działają dwadzieścia cztery godziny na dobę. W miejsce spalonego stosu, układa się nowy. Rodzina zmarłej/zmarłego w kolejnych dniach po kremacji, przeprowadza rytuał, który ma na celu wspomaganie duszy w podróży do następnego życia. Odbywa się to w domach, lub nad brzegami rzek. Ofiary z jedzenia, kwiatów, napoi są składane duchom przodków, Bogom, a także biednym i potrzebującym. Okres żałoby w rodzinie trwa trzynaście dni. Podczas nich rodzina powstrzymuje się od uczestniczenia w świętach i ceremoniach. W tym czasie odmawiane są modlitwy za duszę zmarłego.

W czasie przebiegu spektaklu *Strachu Nie Ma* skupialiśmy się na początkach rytuału. Co ważne gdy widzowie wchodzili na widownię, Tapas już odprawiał rytuał i konfrontował publiczność ze śmiercią i ceremonialnością obrzędu. Na scenie nie budowaliśmy stosu żałobnego z drewna, nie podpalaliśmy go. Tapas prowadził modły bez elementu nawet symbolicznej kremacji, które w warunkach teatralnych nie były możliwe. Tapas Chatterjee: „Wcielalem się w bramina odprowadzającego duszę umarłych. Śpiewałem dla duszy, która uwolniła się z ciała, usłyszała modlitwę i

⁶¹ Krzysztof Mroziejewicz, *Mity indyjskie*, PIW, Warszawa 2015

odnalazła właściwe miejsce spokoju. Wyobrażałem sobie, że jesteśmy nad brzegiem Gangi, nad palącymi się stosami pogrzebowymi, gdzie dusza strudzonej Wdowy, może w końcu zaznać spokoju. Dla Łukasza ważne było bym nie grał, ale bym był obecny tu i teraz. Zaufałem mu, bo wielokrotnie odwiedził Indie, znał naszą kulturę. Praca z polskimi aktorkami była intensywna, spędziliśmy, ze sobą dużo czasu mieszkając niedaleko siebie podczas prób. Zrozumieliśmy, że każdy z nas jest ekspertem swojej własnej przestrzeni i pozwoliliśmy podczas prób, by te przestrzenie się połączyły w jedno”.⁶²

W Kalkucie ludzie reagowali na rytuał mocno. Od czasu do czasu widzowie wstawali z krzeseł i razem z Tapasem, odtwarzającym rytuał, wypowiadali modlitwy, śpiewali pieśni. Tapas rozniecał też w Kalucie żywy ogień, z którym chodził po scenie, używał funeralnych kadzideł. Na scenie fikcja mieszała się z realnością, którą odbiorcy znali ze swojej kultury i której doświadczyli nie raz.

Karolina Adamczyk: „Tapas prowadził swój rytuał pogrzebowy od początku do końca spektaklu. Po ustaleniu zasad i próbach, nie ingerowałem w jego przebieg, przez co był w nim cały zanurzony, a to dawało niesamowity kontekst i energię, w której trzeba było się odnaleźć. Pod koniec spektaklu podchodziłam do Tapasa, razem z nim zaczynałam śpiewać mantry poświęcone zmarłym. Intelktualnie nic z tego nie pamiętam. Pamiętam czystą emocję, dotknięcie czegoś rytualnego, pierwotnego. Gdyby Tapas był kimś innym, pewnie było by to sztuczne i wydumane, a tu mieliśmy do czynienia z czymś naturalnym. Co ciekawe dopiero gdy graliśmy w Polsce zobaczyłam, jaki ma to ładunek czegoś niespotykanego, innego. W Indiach wszystko było dla nas naturalne”.⁶³

W Polsce sceny funeralne odbierane były równie mocno. Co ważne, w odróżnieniu do Indii, statystka, która podawała się rytuałowi była naga. (W Indiach, z przyczyn obyczajowych nagość nie była możliwa.) Tapas na samym początku okadzał nagie ciało, oblewał olejami, a następnie zawijał ciało w kilkanaście metrów bawełny. W Polsce pomimo, że pogrzeb odbywa się w zupełnie inny sposób publiczność instynktownie podłączała się pod rytuał, który na scenie za każdym razem był inny, o

⁶² wywiad z Tapasem Chatterjee, przeprowadzony na potrzeby tej pracy.

⁶³ wywiad z Karoliną Adamczyk przeprowadzony na potrzeby tej pracy

czym wspomnę zaraz, część osób szeptała pod nosem, część zamykała w oczy i medytowała, część przyjmowała rytuał obojętnie. Tapas za każdym razem gdy graliśmy dodawał nowe pieśni, modlitwy, wpadał w ekstatyczne stany, tworzył performans, który nie niszczył żelaznej muzycznej i tekstowej struktury spektaklu, ale dodawał do niego nowe elementy. Tapas był w nasłuchu na tu i teraz. Tym sposobem nawiązywałem do tego o czym piszą wszyscy badacze sztuki performans, że ma ona głębokie korzenie w starożytnych rytuałach, ceremoniach religijnych i tradycyjnych przedstawieniach ludowych. Te wczesne performatywne formy miały często charakter wspólnotowy i były głęboko zintegrowane z kulturowym i duchowym życiem społeczeństw. Zarówno w rytuałach, jak i w performansach, publiczność odgrywa kluczową rolę. W rytuałach uczestnicy mogą być wykonawcami, jak i widzami, co tworzy wspólnotę doświadczenia. W performansach publiczność może być pasywna, ale również może być aktywnie zaangażowana, zwłaszcza w performansach immersyjnych. Richard Schechner pisał: „Zarówno w rytuałach, jak i w przedstawieniach rola publiczności jest kluczowa. Widzowie lub uczestnicy angażują się w wydarzenie, tworząc wspólne doświadczenie, które wykracza poza indywidualne działania”⁶⁴. Schechner również dodawał: „Rytuały, podobnie jak przedstawienia sceniczne, charakteryzują się powtarzalnością i próbami. Często powtarzając się z biegiem czasu, wzmacniają wartości kulturowe i normy społeczne”⁶⁵. Schechner swoje teorie wprowadził w życie spektaklem *Dionizos 69*, którego premiera odbyła się 6 czerwca 1968 roku w Performing Garage w Nowym Jorku. Performing Garage służyła jako siedziba dla The Performance Group, jednej z najbardziej wpływowych grup teatralnych w USA, której Schechner był założycielem i z którą zrealizował swój kultowy spektakl. Schechner oparł spektakl na *Bachantkach* Eurypidesa. Wraz z aktorami współtworzącymi przekształcił scenę w kilku piętrową arenę nawiązującą do antycznych widowisk. Klasycznemu tekstowi, mitycznym rytuałom nadał konteksty, które były bliskie realiom lat 60. XX wieku. *Dionizos 69* charakteryzował się zaangażowaniem publiczności, brakiem tradycyjnego podziału na widza i aktora, ekstatycznością działań performerskich, mitycznymi odniesieniami do

⁶⁴ Schechner Richard, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, Abingdon 1995

⁶⁵ Schechner Richard, *Performance Theory*, Routledge, Abingdon 2003

święta poświęconego Bachusowi, Dionizjom. Widzowie byli aktywnymi uczestnikami działań scenicznych. Pod koniec spektaklu byli wyprowadzani przez aktorów na ulicę. Spektakl zamieniał się w rytualną demonstrację sprzeciwiającą się polityce rządu USA wobec wojny w Wietnamie, oraz był ostrą krytyką prezydentury Nixona.⁶⁶

Kolejnym przykładem przetwarzania rytuału w performans są działania Akcjonistów Wiedeńskich, którzy byli jedną z najbardziej rozpoznawalnych i kontrowersyjnych grup artystycznych lat '60. W jej skład wchodził Günter Brus, Otto Müehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler. Formalnie powstał w 1965 roku, jednak pracowali razem od 1962. Pierwszy performans grupy odbył się 19 grudnia 1962 w domu Otto Müehla. W swoich performansach Akcjonści krwią i wnętrznościami martwych zwierząt tworzyli „żywe obrazy”. Nawiązywali do greckich Dionizji, obrządków katolickich i traumy jaką zostawiła po sobie Druga Wojna Światowa. W 1966 Akcjonści zostali zaproszeni na *Destruction in art symposium* w Londynie, podczas którego stworzyli sześciodniową rytualną akcję *Aktionscollage*. Podczas performansu przypominającego procesję, na której wszyscy ubrani byli na biało, wnoszono martwe zwierzęta. Podczas pieśni, zwierzęta były rozcinane, uczestnicy oblewali się ich krwią, obkładali wnętrznościami, tańczyli. Po powrocie z Londynu grupa przestała istnieć. Teatr Orgii i Misterium jaki stworzyli, występował pod wodzą Hermana Nitscha na scenie narodowej Austrii, Burgtheater w Wiedniu do jego śmierci w 2022 roku.⁶⁷

Rytuałem pogrzebowym zainscenizowanym na scenie w spektaklu *Strachu Nie Ma* od pierwszych minut działań scenicznych zburzyłem czwartą ścianę, co ułatwiło kontakt aktorek z publicznością i pomogło im w nawiązaniu z nią intymnego, konfesyjnego kontaktu. Aktorki często zwracały się wprost do widza, nawiązywały indywidualny kontakt z jednostką, by następnie zagłębić się w zbiorowych działaniach opartych na tańcu i muzyce.

Jednym z pierwszych, który zburzył czwartą ścianę w teatrze był Wsiewołod Meyerhold, jeden z najwybitniejszych reformatorów teatru XX wieku.

„Scena nie jest już oddzielnym, izolowanym obszarem. Widz zostaje zaproszony do

⁶⁶ <https://time.com/archive/6635435/new-plays-dionysus-in-69/>

⁶⁷ Brus , Müehl , Nitsch , Schwarzkogler, *Writings of the Vienna Actionists*, Atlas, London 1999

teatralnego świata, przełamując tradycyjne bariery sceny.”⁶⁸

„Musimy zlikwidować barierę między aktorami a publicznością, tworząc jednolitą przestrzeń, w której interakcja przeżywa swobodnie.”⁶⁹

Wsiewołod Meyerhold, poprzez swoje innowacyjne podejście do działań scenicznych, ruchu, przestrzeni, publiczności które rozwijał na początku XX wieku, wpłynął na rozwój teatru i późniejszej sztuki performance art. Równoległe do działań Meyerhold, z publicznością i przestrzenią sceniczną eksperymentowali Dadaści.

Dadaści podczas pierwszego wieczoru artystycznego 14 czerwca 1916, otwierającego Cabaret Wolter w Zurichu, dokonali kolosalnego przesunięcia w sztuce, które będzie kontynuowane przez następców tworzących kolejne awangardy. Dadaści przenieśli ciężkość w dziele sztuki na *DZIANIE SIĘ, performans*. Podczas wieczoru otwierającego Cabaret Wolter, Hugo Ball ubrany w niebieską tubę i w czerwono-złote skrzydła wygłosił pierwszy dadaistyczny wiersz:

GADJI BERI BIMBA GLANDRIDI LAULA LONNI CADORI
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligia wowolimai bin beri ban
o katalominal thinozerossola hopsamen laulitalomini hooo gadjama
thinozerossola hopsamen bluku terullala blaulala looooo...

Wybuchł skandal. Publiczność krzyczała, tupiała. Domagała się zwrotu pieniędzy za bilety. Artyści Cabaretu nie odpuszczali, prowokowali publiczność obrażając ją i wyśmiewając. Całe wnętrze Cabaretu zamieniło się w scenę. Zniknęła granica pomiędzy życiem a sztuką. Wszystko stało „dzianiem się”, po przez kontakt z publicznością i jej reakcją. Artyści i publiczność oddziaływali na siebie nawzajem zacierając granice pomiędzy fikcją a rzeczywistością.⁷⁰ Podobnie rewolucję w sztuce

⁶⁸ Meyerhold Wsiewołod, *Przed rewolucją (1905-1917)*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, tłum. A. Drawicz i J. Koenig, Warszawa 1988

⁶⁹ Rudnitsky Konstantin, *Meyerhold the Director*, Ardis, Hampshire 1981

⁷⁰ Richter Hans, *Dadaizm*, przeł. Jacek St. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983

wyobrażali sobie futuryści z Tommaso Marinettim na czele, który w 1913 roku w manifestie *Teatro di variete* pisał, że publiczność należy oszołomić, pobudzić do reakcji, używając w tym celu wszystkie sceniczne i pozasceniczne środki. Pisano, że można sprzedawać kilku osobom bilet na to samo miejsce, smarować fotele klejem, sypać proszek powodujący swędzenie, wpuszczać na przedstawienia ludzi z problemami psychicznymi, bandytów skorych do zamieszek, pijanych. Wszystko po to by prowokować i wybijając widza z kondycji obserwatora i zmusić go do performowania, uczestnictwa jak w czasie antycznych świąt.

Performans i awangarda teatralna wyrosła też, z *action painting* Jacksona Pollocka. Pollock przekształcił malarstwo w „zdarzenie”, „działanie na płótnie”, eksponując akt malowania.⁷¹ Często do swojej pracowni zapraszał fotografów, operatorów kamer, którzy rejestrowali żywy akt powstawania dzieła. Zaproszeni goście, byli obserwatorami, nigdy jednak nie uczestniczyli w malowaniu. Następnie Allan Kaprow, twórca terminu happening, poszedł dalej. Postulował w swym manifestie:

- „1. Linia pomiędzy sztuką i życiem jest płynna, a nawet niewidoczna.
2. Happeningi czerpią tematy, materiał i działania zewsząd, tylko nie ze sztuki.
3. Każdy happening powinien odbywać się tylko raz.
4. Powinno się zupełnie wyeliminować publiczność - każdy obecny przy happeningu uczestniczy w nim.
5. Kompozycja i następstwo wydarzeń nie są racjonalne ani narracyjne, lecz polegają na skojarzeniach różnych części albo na przypadku.”⁷²

Happening był bez przedmiotowy, samym dziełem stawało się działanie, zdarzenie. Z happeningu czerpali artyści Fluxus. Johny Cage, który jest autorem pierwszego happeningu, który odbył się w 1952 roku w Black Mountain College mówił definiując sztukę Fluxus: „Sztuka nie powinna być czymś odmiennym od życia, ale działaniem w obszarze życia. Winna upodobnić się do życia z jego przypadkami, zmiennościami,

⁷¹ Jones Amelia, *Body art. Performing the subject*, University of Minnesota Press, Londyn 1998

⁷² Kaprow Allan [w:] Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Instytut Grotowskiego, Wrocław 2006

nieuporządkowaniem oraz rzadkimi chwilami piękna.”⁷³ Zdarzenia Fluxus zacierały granicę pomiędzy sztuką a nie-sztuką, wskazywały na artystyczne aspekty czynności kompletnie nie artystycznych. Nawiązywały tym samym do działań dadaistów i futurystów. Fluxus i happening miksował ze sobą dziedziny sztuki: muzykę, działania plastyczne, teatr, taniec. Dzieła sztuki stawały się interdyscyplinarne i immersyjne. Widz był w centrum zdarzenia, wielość otaczających go bodźców integrował indywidualnie, przez co każdy z uczestników miał swoje osobiste przeżycie i dzieło sztuki niepodobne niczemu innemu. Równoległe do przytoczonych przeze mnie przykładów rozwijał się nurt feministycznego performansu, którego przedstawicielkami były m.in. Gina Pane, Valie Export, Carole Schneemann, którego głównym hasłem był tytuł eseju feministycznej działaczki Carol Hanisch, *Osobiste jest polityczne* z 1969 roku⁷⁴. Hasło to zrodziło się z buntu przeciwko podziałowi między sferę publiczną, a sferę prywatną w życiu kobiet. Feministki walczyły by równouprawnienie i wyzwolenie dotyczyło jednocześnie tych dwóch sfer. Ruch feministycznej sztuki narodził się w roku 1969. To wtedy datuje się powstanie *Women Artists In Revolution*, grupy, która skupiła się na zwalczaniu dyskryminacji kobiet w świecie sztuki. W 1970 grupa WAR, zorganizowała protest przeciwko zbyt małej reprezentacji kobiet na corocznej wystawie sztuki w Whitney Museum w Nowym Yorku. (Whitney Museum pokazało wtedy prace 143 mężczyzn i 8 kobiet). Feministki postawiły pytanie, dlaczego kobiety nie osiągają takich samych sukcesów artystycznych, jak mężczyźni, a stanowią ponad 60% studentów szkół artystycznych i prawie 50% praktykujących artystów. Dane statystyczne stwierdzały, że obowiązujący system i rynek sztuki dyskryminuje kobiety. Słowa feministek potwierdziły badania Lindy Nochlin. W swoim rewolucyjnym artykule z 1971 roku⁷⁵, Nochlin, przedstawiła argumenty potwierdzające tezy, że obowiązujący system artystyczny jest modelowym przykładem patriarchy od zawsze wykluczającym kobiety. Przedstawicielki nurtu sprzeciwiały się reprezentacji kobiecości w męskim świecie. Wykazywały jak przedmiotowo traktowane jest kobiece ciało i jak

⁷³ Cage John [w:] Grzegorz Dziamski, *Performance Art*, Dialog 1982, nr 11

⁷⁴ Hanisch Caro, *The Personal is a Political*, [w:] www.alexanderstreet.com

⁷⁵ Nochlin Linda, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, Art News, January 1971

uprzedmiotawia się kobiecą seksualność. Podczas jednego ze swoich performans Valie Export, weszła do heteroseksualnego kina porno, a w rękę miała karabin zabawkę, jej spodnie miały wycięcie, które eksponowało łono. Export podchodziła do wpatrzonych w ekran mężczyzn i przystawiała im łono do twarzy. Speszoni mężczyźni wybiegali z kina. W 2018 roku, wspomniana już w tej pracy Karolina Adamczyk, dokonała re-performansu tej akcji w ramach spektaklu *Bachantki* w reżyserii Mai Kleczewskiej, przy którym byłem dramaturgiem i pisałem scenariusz sceniczny. Adamczyk w stroju identycznym jak Export witała w foyer widzów wchodzących do Teatru Powszechnego.⁷⁶ Nawiązywała z nimi kontakt wzrokowy, wystawiła się na pokaz, prowokowała swoją nagością i karabinem trzymanym w dłoniach. Była współczesną Bachantką. Energię którą czerpała z działania w foyer, wykorzystywała w radykalnych działaniach na scenie w toku spektaklu, które przetwarzały rytuały poświęcone antycznemu Bachusowi. Publiczność w foyer przystawała przy Adamczyk, obserwowała jej zachowania, część ignorowała ją. Zdarzały się obelżywe komentarze. Wracając. Jedną z najbardziej bezkompromisowych artystek feministycznej sztuki performans była Gina Pane.⁷⁷ Wspinała się po drabinie nabitej gwoźdźmi w *Bleeding climb* w 1971 roku, protestując w ten sposób przeciwko wojnie w Wietnamie. Pocięła sobie twarz żyłką w *Warm milk* w 1972 roku, w *A hot afternoon* w 1977, raniła siebie brzytwą koniec języka. Okaleczenia Pane, były przetworzeniem mitycznego ofiarowywanie ciała w geście powierzenia się i prowokowania absolutu.

Futuryści, dadaiści, happenery, artyści związani z Fluxusem, feministki, podkreślali jedną rzecz. Żeby zmienić sztukę, należy zmienić człowieka. Marina Abramović twierdzi: „Nie wierzę, że artysta może zmienić świat, ale wierzę, że jego poszczególne działania mogą wpłynąć na poglądy niektórych ludzi.”⁷⁸ Podobne zdanie moim zdaniem mógłby wypowiedzieć Meyerhold. Jego idee dotyczące interakcji z widownią, dekonstruowania plastycznych form teatralnych, wprowadzenia systemu aktorskiego nazywanego biomechaniką, który łączył

⁷⁶ <https://www.powszechny.com/pl/spektakle/bachantki>

⁷⁷ Juan Vicente Aliaga, *The folds of the wound. On violence, gender, and actionism in the work of Gina Pane*, [w:] www.artcontexto.com

⁷⁸ Abramović Marina, *Artist Body*, Charta, Milano 1998

precyzyjne, mechaniczne ruchy ciała aktora z emocjonalnym wyrazem, było wstrząsem estetycznym, które utorowało drogę dalszym eksperymentom i sprowadziło na Meyerholda gniew radzieckich władz. Jego teatr został zamknięty w 1938 roku, a sam Meyerhold został aresztowany przez stalinistów w 1939 roku pod zarzutem szpiegostwa i działalności kontrrewolucyjnej. W 1940 roku został stracony.

Meyerhold w swoim teatrze uczynił widza i aktora wolnymi, doprowadził do uwolnienia cielesnej ekspresji aktora na scenie, widza umieścił w centrum scenicznej akcji. Otworzył nowe możliwości dla artystów, inspirując ich do eksplorowania fizycznej ekspresji, interaktywności i immersyjności w swoich pracach. To wszystko w sposób kolosalny przyczyniło się do rozwoju i demokratyzacji sztuki w XX wieku. Dzięki dokonaniom Meyerholda znakomity niemiecki teatrolog Hans- Thies Lehmann mógł napisać: „Teatr zwykle oferuje do oglądania pewną rzeczywistość, artystycznie zmodyfikowaną za pomocą określonych materiałów i gestów. Artysta - w performans art - planuje, wykonuje i wystawia na widok publiczny działania, które angażują jego (jej) własne ciało, (...) takie postępowanie znosi estetyczny dystans tyleż dla samego artysty, co dla publiczności”.⁷⁹

Meyerhold w swoich działaniach scenicznych czerpał inspiracje z estetyki ludowej i popularnej, co było wyrazem jego sprzeciwu wobec elitarności teatru akademickiego. Chciał, aby teatr robiony w danym momencie, z danym widzem, osadzony w danym kontekście kulturowym, był dostępny i zrozumiały dla szerokiej publiczności, podobnie jak jarmarczne widowiska.

„Stoisko na wesołym miasteczku, buda jarmarczna, pozwala na bliższy kontakt wykonawców z publicznością, przełamuje czwartą ścianę i angażuje widzów bezpośrednio w akcję.”⁸⁰

Pracując w Indiach moim celem było stworzenie spektaklu komunikatywnego, dla każdej grupy społecznej mieszkającej w Indiach, dlatego tak ważne było dla mnie by korzystać z kultury indyjskiej, elementów znanych dla odbiorcy, ale podanych widzom w sposób subwersywny, co miało pobudzać ich ciekawość i emocjonalne

⁷⁹ Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004

⁸⁰ Braun Edward, *The Theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage*, Methuen, North Yorkshire 1995

zaangażowanie. Między innymi dlatego zdecydowałem się na kostiumy inspirowane kulturą indyjską, oraz codziennym ubiorem bohaterek *Strachu Nie Ma*, które stworzył na miejscu w Indiach Konrad Parol. Kostiumy były przetworzeniem indyjskich strojów ludowych i religijnych, oraz nawiązywały do współczesnej zachodniej mody awangardowych projektantów. Kostiumy uszył krawiec z wioski Shantiniketan, gdzie odbywały się próby do spektaklu. Za swoją pracę uzyskał honorarium. Zależało mi, by lokalna społeczność, między którą żyliśmy próbując spektakl, była częścią procesu powstania spektaklu i czerpała z niego ekonomiczne korzyści. Po zakończeniu prób w wiosce, przy dźwiękach bębnów mieszkańców, zaprezentowaliśmy im spektakl w plenerze. Po ostatnim zdaniu spektaklu, społeczność wioski nagromadziła nas, gardłowym rytualnym okrzykiem. Nie znajomość języka polskiego nie był tu przeszkodą. Mieszkańcy i Mieszkanke wioski opowiadali po spektaklu, że emocjonalnie zrozumieli każde słowo z ust polskich aktorek, że mieszanka języka bengalskiego i polskiego były czystą emocją. Jedna z Kobiet z wioski powiedziała: „Oczy, oczy gdy usta się otwierają i mówią, są najważniejsze. W nie się wpatrywałam. Przez nie rozumiałam ból, piękno i uwolnienie od nich kobiet, o których opowiadacie.”⁸¹ Inna mieszkanka wioski dodała, że dla niej ten spektakl jest nie tylko o wyzwoleniu kobiet, ale o przede wszystkim traktuje o wolności osobistej jednostki.⁸² Jest to dla mnie bardzo ważne zdanie, ponieważ w pracy nad tym spektaklem przyświecała mi myśl Virginii Woolf, która we *Wspólnym pokoju* twierdziła: „Pisanie z myślą o płci jest rzeczą zgubną. Bycie tylko i wyłącznie kobietą albo tylko i wyłącznie mężczyzną jest rzeczą zgubną, trzeba być osobą kobieco-męską albo męsko-kobiecą”⁸³. W wywiadzie przeprowadzonym i wyemitowanym przed premierą spektaklu *Strachu Nie Ma* w wersji online na kanale VOD Teatru Powszechnego, dnia 31 maja 2024 roku⁸⁴, aktorki Aleksandra Bożek i Karolina Adamczyk⁸⁵ mówiły o

⁸¹ rozmowa spisana z dyktafonu przeprowadzona z mieszkańcami wioski Shantiniketan.

⁸² rozmowa spisana z dyktafonu przeprowadzona z mieszkańcami wioski Shantiniketan

⁸³ Woolf Virginia, *Wspólny pokój*, przeł. Ewa Krasińska, Karakter, Warszawa 2002, str. 129

⁸⁴ https://www.vod.powszechny.com/wydarzenie/strachu-nie-ma/publiczne?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR35BpZRem3HnggSr6YsreB56f321CHHl_RsF8DSjdhJlmzUvotM4s_POA_aem_AbWt3MKOYHGz1MUE57TrSD1NWjts1lW5pQ-jqI9TnN2ItPCYJRThmOcSZu7JvRGL4gaBeu4ff3ky_RCVhcVXbfs4

pracy nad *Strachu Nie Ma* w następujący sposób.

Aleksandra Bożek: „Bariera językowa nie miała dla nas żadnego znaczenia. Wszyscy mieliśmy ogromny szacunek do siebie i do tego o czym opowiadaliśmy. Dla każdego z nas ten temat był szalenie ważny. Czy to w Kalkucie czy w Warszawie, za każdym razem byliśmy jedną maszyną, która pomimo tego, że mówiła w innym języku była napędzana energią i szła do przodu.”

Karolina Adamczyk: „Ten spektakl byłby zupełnie inny, gdybyśmy, nie próbowali go w Indiach. Dotknęliśmy kultury, której nie znałyśmy, często bardzo okrutnej kultury, i mówią tu o podejściu do wdów, przez co doskonale wiedziałyśmy o czym mówimy.”

Aleksandra Bożek: „Po przyjeździe do Polski miałyśmy wrażenie podczas spektakli, że zapraszamy polską publiczność do indyjskiego świata, a tam to oni zapraszali nas do swojego świata. Sypanie kwiatów miało w Indiach kompletnie inne znaczenie, niż tutaj w Polsce. Tam Karolina sypała kwiaty na ubitą ziemię, tu na deski teatralne. Napięcie w zderzeniu tych światów było dla nas niezwykle, napędzało naszą obecność na scenie. Komunikacja z publicznością odbywała się też na kompletnie innym poziomie. Tam grałyśmy gdy zachodziło Słońce, pojawiał się Księżyc. Tu byliśmy wszyscy na black boxowej scenie. Historie, o których opowiadałyśmy brzmiały zawsze mocno, ale na przykład użycie piosenki Nirvany *Rape me*, tam powodowało, że kobiety wstawały z krzeseł i śpiewały razem z nami, a inni robili awantury czy możemy tę piosenkę użyć”.

Karolina Adamczyk: „Ten projekt dał mi totalny zasób, skonfrontowanie się z czymś niezrozumiałym, obcym na pierwszy rzut oka, a zbudowanym na wielkim szacunku i przenikaniu się inności. Ważne by zauważać granice innych, patrzeć na drugą osobę i rozumieć, że to co dla mnie jest normą dla drugiego może nie być ze względu kulturowych. Mówię tu jako człowiek i artystka. Taka sytuacja poszerza granice i horyzonty.”

⁸⁵ https://www.vod.powszechny.com/wydarzenie/rozmowa-z-aktorkami-spektaklu-strachu-ni-publiczne?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR04QJ7Xpq04ZLnYm_XRvJWSV3cMcy5oOc_YVtLVCzo-4AzTgRfkw0LLjI_aem_AbVLYso34LnMgHHx5A4bXWwylwCeyxt9mgTk5Dyiof_4uJaepVmd0mLoG8nZ30kChf3za9Sodu01U7YlKJLfnSBI

Aleksandra Bożek: „Jest otwierająca i wzbogacająca”.⁸⁶

Joanna Halszka Sokołowska, kompozytorka dodaje: „Używałam muzyki konkretnej, dźwięków prawdziwego miasta, Kalkuty, które nagrywaliśmy na ulicy, by ulokować świat sceniczny pomiędzy prawdą a fikcją. Pamiętam niekończące się rozmowy na temat synkretyzmu. Niektóre motywy skali indyjskiej nie mogły być połączone z elementami ze skali zachodniej. Nasi aktorzy mówili, że obrazi to ludzie. Nie mogłam samplować dźwięków mantr. Szybko przestałam z tym dyskutować, bo zrozumiałam, że co dla mnie nie stanowi problemu, może być nie do przyjęcia z powodów kulturowych dla innych. Na scenie i w procesie prób ważna była obecność. Pamiętam, że na początku było to trudne, ponieważ ich teatr skupiony jest na wykonywaniu w sposób perfekcyjny partytury zbudowanej na ruchu, minach. Długo ci zajęło by zdjąć z aktorów strach perfekcji. Żelazna muzyczna struktura, którą zaproponowałeś, i którą wypracowaliśmy na próbach, dawała bezpieczeństwo, w którym aktorzy mogą zanurzyć się wewnątrz”.⁸⁷

⁸⁶ <https://www.vod.powszechny.com/wydarzenie/rozmowa-z-aktorkami-spektaklu-strachu-ni/publiczne>

⁸⁷ Joanna Halszka Sokołowska, wywiad przeprowadzona na potrzeby tej pracy.

ZAKOŃCZENIE

Niemniejsza praca nakreśla najważniejsze tematy, jakie towarzyszyły mi tworząc przez dwa lata spektakl *Strachu Nie Ma*. Wdowy widziały rejestrację spektaklu, tekst był im tłumaczony na żywo. Przyjęły go z radością i dumą, że ich życia stało się dokumentalną opowieścią pokazującą walkę współczesnych kobiet o własny głos w przestrzeni publicznej. Temat wdowieństwa w Indiach jest w dalszym ciągu palącym problemem współczesności. Nic nie wskazuje by w najbliższych latach ich sytuacja uległa kolosalnej zmianie. Inicjatywy oddolne w dalszym ciągu są niezwykle potrzebne. Indie jako największa demokracja na świecie zmieniają się bezustannie. Przyszłość tego kraju będzie miał wpływ na cały świat. W grudniu 2023 prowadziłem warsztaty teatralne z ramienia Akademii Teatralnej w School of Drama w Thrissur. Studentki i studenci sami zaczęli opowiadać o sytuacji patriarchalnego klinczu w jakim tkwią Indie. Mówili, że temat wdów, emancypacji kobiet, jednostki, jest w Indiach żywo dyskutowany i budzi ogromne emocje. Teatr jest jednym z tych miejsc gdzie młodzi artyści mogą szukać swojego głosu. Czas pokaże jak ich działania zmienią współczesne Indie a tym samy świat, a na końcu teatr.

BIBLIOGRAFIA

1. Abramović Marina, *Artist Body*, Charta, Milano 1998
2. Ambedkar B.R, *Annihilation of Caste*, Verso, Londyn 2016
3. Artaud Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2014
4. Artaud Antonin, *Heliogabal albo anarchista ukoronowany*, tłum. Bogdan Banasiak i Paweł Pieniążek, Oficyna, Warszawa 2021
5. Bhasin Kamala, Ritu Menon, *Bordes and Boundaries: Women in India's Partition*, Cambridge University Press, Cambridge 2010
6. Braun Edward, *The Theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage*, Methuen, North Yorshire 1995
7. Brus, Müehl, Nitsch, Schwarzkogler, *Writings of the Vienna Actionists*, Atlas, London 1999
8. Carlson Marvin, *Performance. A critical introduction*, Routledge, New York - London 2004
9. Dalrymple William, *Dziewięć żywotów. Na tropie świętości w Indiach*, tłum. S. Litwińska, Czarne, Wołowiec 2012
10. Dynowska Wanda, *Buddyzm Mahajana. Fragmenty pism.*, KML, Warszawa 1991
11. Eck Diana, *Banares*, Penguin Random House, Gurgaon 1993
12. Giri Mohini, *Living Death, Trauma of Widowhood in India*, Gyan House, Delhi 2012
13. Goldberg Rose Lee, *Performance Art. From futurism to the present*, Thames and Hudson, London 1988
14. Goldberg Rose Lee, *Performance Now*, Thames and Hudson, London 2018
15. Gosh Amitav, *Żarłoczny przyptyw*, tłum. K. Obłucki, Noir sur Blanc, Warszawa 2008
16. Grodzicki August, *Reżyserzy polskiego teatru*, Interpress, Warszawa 1979
17. Guha Ramachandra, *India after Ghandi*, Pan Books, Delhi 2008

18. Guha Ramachandra, *Gandhi: The Years That Changed the World*, Penguin Random House, Gurgaon 2018
19. Hanisch Carol, *The Personal is a Political*, [w:] www.alexanderstreet.com
20. hooks bell, *Teoria feministyczna*, tłum. E. Majewska, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013
21. Jones Amelia, *Body art. Performing the subject*, University of Minnesota Press, Londyn 1998
22. Kandasamy Meena, *When I Hit You*, Juggernaut Books, Delhi 2017
23. Khan Fontanella Amana, *Gang różowego sari*, tłum. K. Roslan, Wielka Litera, Warszawa 2013
24. Lehmann Hans –Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004
25. Meyerhold Wsiewołod, *Przed rewolucją (1905-1917)*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, tłum. A. Drawicz i J. Koenig, Warszawa 1988
26. Mroziwicz Krzysztof, *Mity indyjskie*, PIW, Warszawa 2015
27. Nochlin Linda, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, Art News, January 1971
28. Oberoi Radhika, *Stilborn season*, Speaking tiger, Delhi 2018
29. Pawar Daya, *Baluta*, Speaking Tiger, New Delhi 2015
30. Pavis Patrice, *Słownik Terminów Teatralnych*, tłum. S. Świątek, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998
31. Piscator Erwin, *Teatr Polityczny*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, tłum. R. Szydłowski, Warszawa 1983
32. Roy Arundhati, *My Seditious Hart*, Penguin Books, Gurgaon 2019
33. Roy Arundhati, *Bóg rzeczy małych*, tłum. J. Łoziński, Zysk i s-ka, Poznań 2017
34. Roy Arundhati, *Ministerstwo niezrównanego szczęścia*, tłum. J. Łoziński, Zysk i s-ka, Poznań 2017
35. Richter Hans, *Dadaizm*, przeł. Jacek St. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983
36. Rudnitsky Konstantin, *Meyerhold the Director*, Ardis, Hampshire 1981

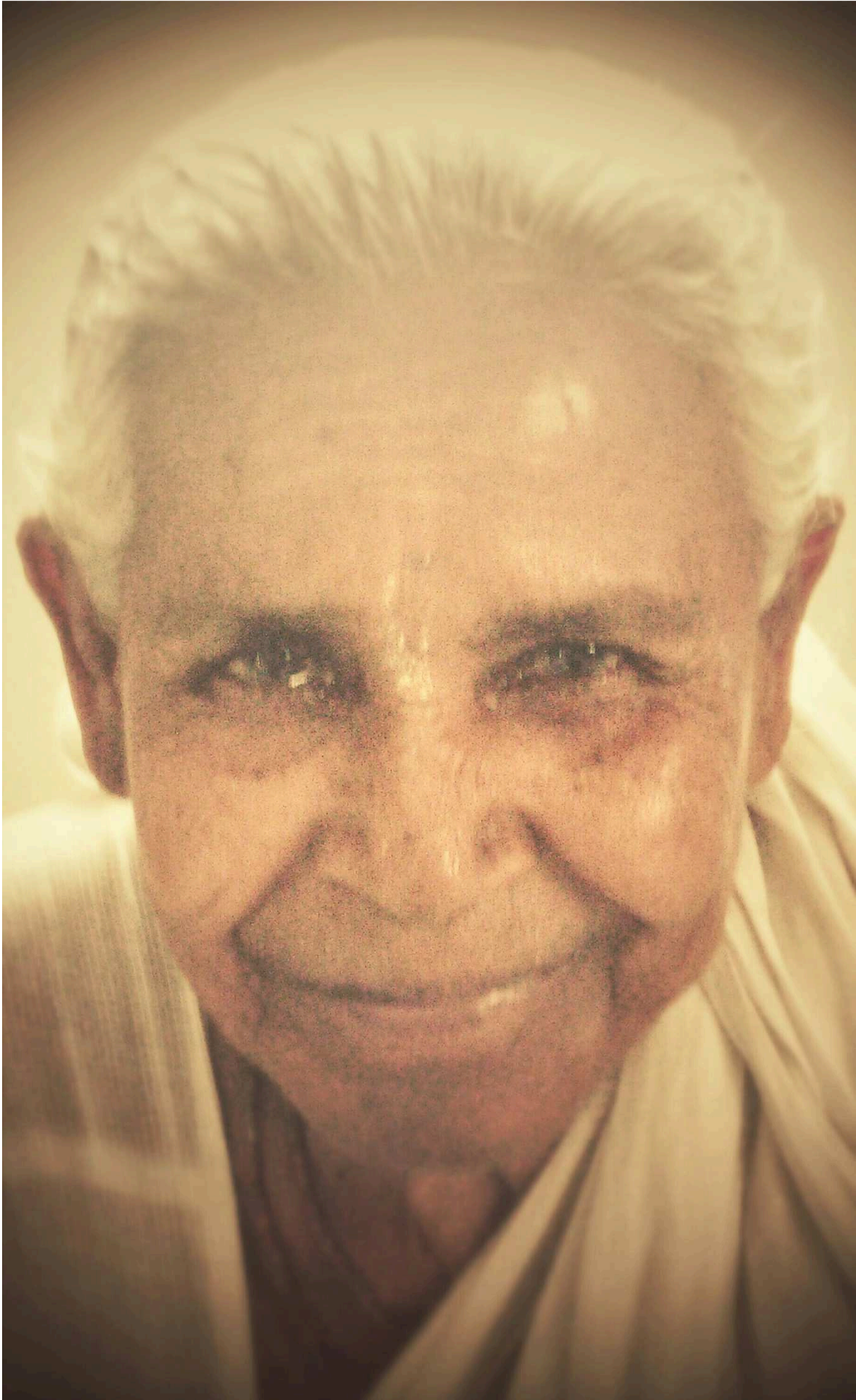
37. Schechner Richard, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, Abingdon 1995
38. Schechner Richard, *Performance Theory*, Routledge, Abingdon 2003
39. Schechner Richard, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006
40. Sheikh Fazal, *Moksha*, Steidl, Gottingen 2005
41. Shree Geetanjali, *Tomb of sand*, tłum. Daisy Rockwell, Penguin Books, London 2021
42. Singh Khushwant, *Delhi: a novel*, Penguin Books, Gurgaon 1990
43. *Strachu Nie Ma*, maszynopis scenariusza teatralnego
44. Theweleit Klaus, *Śmiech morderców. Breivik i inni*, tłum. Piotr Stronciwil, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016
45. Weiss Peter, *Dochodzenie*, tłum. Andrzej Wirth, maszynopis
46. Whelan Gloria, *Bezdomny ptak*, tłum. J. Jędrys, Dwie Siostry, Warszawa 2016
47. Winterson Jeanette, *O sztuce*, przeł. Zbigniew Batko, Zyska i s-ka, Poznań 2001
48. Wirth Andrzej, *Teatr jaki mógłby być*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002
49. Woolf Virginia, *Wspólny pokój*, przeł. Ewa Krasińska, Karakter, Warszawa 2002

Ilustracje

Na stronach 81-85, bohaterki *Strachu Nie Ma*, podczas warsztatów w ashramie we Vrindavan. Fotografie są mojego autorstwa. Zostały użyte również w spektaklu.













Shantiniketan miejsce prób



Próby Shantiniketan, Karolina Adameczyk i Raju Bera



Strachu Nie Ma, Raju Bera, Kalkuta.



Strachu Nie Ma, Joanna Halszka Sokołowska, Raju Bera, Warszawa, fot. Magda Hueckel



Strachu Nie Ma, Warszawa, fot. Magda Hueckel



Premiera *Strachu Nie Ma*, Kalkuta



Strachu Nie Ma, scena zbiorowa, Kalkuta



Strachu Nie Ma, Tapas Chatterjee, Warszawa, fot. Magda Hueckel



Strachu Nie Ma, Tapas Chatterjee, Warszawa, fot. Magda Hueckel



Strachu Nie Ma, scena zbiorowa, próba, Warszawa fot. Magda Hueckel



Strachu Nie Ma, Aleksandra Bożek, Warszawa, fot. Magda Hueckel



Strachu Nie Ma, scena zbiorowa, Warszawa, fot. Magda Hueckel

teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca

Zygmunt Hübner



Strachu NIE MA

wg słowa mówionego: Pushpa Kal, Sumitra Dasi, Renuwala Dasi, Mala Paswan, Renu Dasi, Vrinda Dasi, Kamala Barman, Sanitri Sakkar, Basana Karmakar, Lolita Mandal, Promila Dasi, Madhu Mala Dasi, Kulu Biswas, Mari Dasi, Pushpa Kar, Minati Dasi, Alaka Dasi, Kalpana Dasi, Sipra Chakzaboty, opracowanie tekstu: Magda Fertacz

Łukasz Chotkowski

premiera 12.11.2016 Kalkuta, 15.12.2016 Warszawa

 www.powszechny.com

Plakat spektaklu *Strachu Nie Ma*