

Karolina Klejewska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

O różnych formach zniewolenia w dramacie *Bunia i Gris de ausencia* Roberto (Tito) Cossy

Different forms of enslavement in *La nona* and *Gris de ausencia* by Roberto (Tito) Cossa

STRESZCZENIE:

Głównym celem artykułu jest analiza dwóch dramatów *Gris de ausencia* i *Bunia* Roberto (Tito) Cossy w ujęciu kategorii zniewolenia. Autorka podejmuje próbę odczytania różnych sensów i znaczeń zniewolenia w tych utworach, analizuje poszczególne przypadki zniewolenia, które stają się tym samym refleksją o uzależnieniach, widmach przeszłości, barierach w komunikacji interpersonalnej, daremnych wysiłkach w walce z zagładą, a także uwikłaniach historyczno-politycznych. Dramaty Cossy opisują też różne zniewolone formy relacji, np. relacje rodzinne czy zależność jednostki od władzy. W każdym z nich zniewolenie realizuje się na swój własny sposób.

SŁOWA KLUCZOWE:

zniewolenie, Roberto Cossa, Teatro Abierto, dyktatura

ABSTRACT:

The main purpose of this article is to analyze two selected dramas by Roberto Cossa, *La nona* and *Gris de ausencia*, in terms of the category of enslavement. The thoughts and attempts to read the different senses and meanings of enslavement in these two works of Cossa, with their individual analysis, led us to reflection on addictions, specters of the past, barriers to interpersonal communication, futile efforts to combat extermination, historical and political entanglements, family relationships as well as the dependence of the individual on political authority. All them seem to prove that Cossa's dramaturgy is an art in which enslavement assumes various incarnations and refers to various areas, and in each of them enslavement is effected in a different way.

KEYWORDS:

enslavement, Roberto Cossa, Teatro Abierto, dictatorship

Głównym celem artykułu jest odczytanie twórczości dramatycznej Roberto (Tito) Cossy – urodzonego w 1934 roku w Buenos Aires, argentyńskiego dramaturga, scenarzysty, aktora – w perspektywie kategorii zniewolenia, które, jak będzie starała się wykazać, w dramacie *Gris de ausencia* i *Bunia* jest konceptualizowane

na wiele różnych sposobów. Jak podkreślają krytycy i badacze dorobku artystycznego pisarza, Roberto Cossa to jeden z czołowych przedstawicieli argentyńskiego teatru, który uczynił scenę miejscem społecznej debaty, gdzie podejmowano ważne kwestie i problemy Argentyny lat 70. i 80. Wzorce i inspiracje czerpał z awangardowych poszukiwań dramatycznych XX wieku, z osiągnięć Teatrów Niezależnych powstałych w Argentynie w latach 30. i 40. XX wieku. W swoich sztukach często nawiązywał do gatunku dramatycznego zwanego *sainete*, estetyki groteski oraz nowego realizmu. Jego poszukiwania wybiegały także w kierunku teatru absurdu, który w Argentynie przeżywał swój renesans w latach 60. XX wieku. To właśnie te aspekty estetyki twórczości dramaturgicznej Cossy doczekały się jak dotąd najobszerniejszych studiów i analiz teoretyków i krytyków teatru¹.

Należy pokreślić, że Roberto Cossa, prezes Stowarzyszenia Autorów Argentyńskich, wyróżniony wieloma prestiżowymi nagrodami, takimi jak: Konex de Platino, Premio Nacional de Teatro, Premio de la Ciudad de Buenos Aires, był jednym z inicjatorów powstałego w 1981 roku Teatro Abierto (Teatr Otwarty) - świadomej i zaplanowanej interwencji społeczno-teatralnej wobec terroru junty wojskowej rządzącej w Argentynie w latach 1976–1983. W 1981 roku grupa twórców teatralnych wraz z Roberto Cossą wystawiła w teatrze Picadero w Buenos Aires dwadzieścia jeden jednoaktowych sztuk teatralnych napisanych przez różnych dramaturgów. Były one próbą ustosunkowania się do problemów otaczającej rzeczywistości, zwróceniem uwagi na niepokojące zjawiska, buntem i niezgodą na terror i dyktaturę. Sam Roberto Cossa wyraża istotę powstałego wtedy zjawiska Teatru Otwartego: „Bez wyolbrzymiania, Teatr Otwarty był, poza ruchami robotniczymi, przestojami w pracy i strajkami najważniejszym wydarzeniem oporu za czasów dyktatury wojskowej. Choć wcale nie pretendował do tego, stał się największym aktem oporu wspólnoty kulturowej, ponieważ, choć próbowano tworzyć teatr, to z powodu wydarzeń, okoliczności oraz stworzonych sztuk bardzo krytycznie odnoszących się do tego czasu, stał się zjawiskiem politycznym, a nie kulturowym. Teatr Otwarty nie był wydarzeniem teatralnym.

¹ Zob. O. Pellettieri, *La nona: un texto paródico*, w: R. Cossa (red.) *La nona.*, Buenos Aires 2006, s. 11–20; *Roberto Cossa y el realismo reflexivo*, w: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires 2001, s. 304–312; *Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas*, „Latin American Theatre Review”, 1986, t. 20, s. 71–77; I. Pérez, *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*, Buenos Aires 1986.

Dowodzi tego to, że dyktatura się skończyła a wraz z nią Teatr Otwarty, który już nie był potrzebny”².

1. **GRIS DE AUSENCIA (SZAROŚĆ NIEOBECNOŚCI)**

Na inaugurację w 1981 roku Teatru Otwartego Roberto Cossa stworzył sztukę *Gris de ausencia*, która jest historią wielopokoleniowej rodziny emigrantów. Seniorem rodu jest Dziadek, Włoch z pochodzenia, który po drugiej wojnie światowej wyemigrował do Argentyny w celach zarobkowych. Po śmierci brata powrócił jednak z synami, Chilo i Dantem, jego żoną Lucią i wnukami – Fridą i Martinem do Rzymu, gdzie rodzina prowadziła restaurację Trattoria La Argentina. To w niej, jak wskazują didaskalia, rozgrywa się akcja dramatu.

Jak sugeruje już sam tytuł, *Gris de ausencia* jest o pustce, nieobecności, braku. Niedostatek jawi się chociażby na poziomie materialnym. To właśnie trudna sytuacja finansowa była przyczyną podwójnej emigracji Dziadka, jak i najmłodszych przedstawicieli rodziny: wnuczka Frida wyemigrowała do Madrytu, a wnuk Martin do Londynu. Inną odsłoną nieobecności w tym dziele jest nostalgia. Postaci dramatu cechuje bowiem poczucie wyobcowania, wykorzenia oraz brak więzi z miejscem, w którym przyszło im żyć.

Te odczucia najwyraźniej uosabia postać Dziadka, który nie chce zerwać z przeszłością związaną z życiem w Buenos Aires. Nieustannie rozpamiętuje i przywołuje utracony czas. Podobnie jego syn Chilo, który codziennie kupuje argentyńską gazetę „Clarín”. Dziadek gra i śpiewa tango *Canzoneta* z 1951 roku, autorstwa Enrique Lary i Emy Suárez, którego pojawienie się w dramacie wydaje się nie być przypadkowe. Warto przypomnieć, że tango powstałe w drugiej połowie XIX wieku w Argentynie, odnoszące się bezpośrednio do tęsknoty i wspomnień o minionym czasie, wywołujące tym samym uczucie smutku i frustracji, tańczone było przez napływających masowo do Ameryki Południowej emigrantów poszukujących wolności i przestrzeni. Jak pisze Ewa Stala: „(...) w wielu tangach pojawia się opis życia ubogiej części społeczeństwa, bo stamtąd właśnie ono wyrasta, i stąd ta szczególna filozofia tanga jako wspomnienia lepszych dni, jako ucieczki,

² Cyt. za: L. Zúccolo, *Roberto Cossa, observador crítico de la Argentina contemporánea*, s. 22, <http://ir.lib.sfu.ca/bitstream/1892/9151/1/b17590668.pdf>, tłum. własne, (dostęp 20.12.2018 r.).

choćby wyimaginowanej, od doskwierającej biedy codziennego życia”³. Podobnie egzystencja seniora rodu w *Gris de ausencia* naznaczona jest nostalgicznym pragnieniem powrotu do tego, co przeminęło. Dziadek sprawia wrażenie zagubionego w czasie, gdyż przez ciągłe rozpamiętywanie przeszłych doświadczeń, których obraz tworzy na podwalinie wspomnień, odgradza się od rzeczywistości i zapomina o „tu i teraz”.

Argentyna, przeszłość będącą desygнатem bezpowrotnie minionych lat, która niby odeszła, minęła, ale wciąż obecna jest w wypowiedziach Dziadka, przyjmuje postać powidoku. Nawiązując do kategorii Władysława Strzemińskiego, chciałabym zauważyć, że autor *Teorii widzenia* wielokrotnie podkreślał, że człowiek widzi obrazami, poznając w ten sposób rzeczywistość, która go otacza. Powidoki według Strzemińskiego to obrazy wewnętrzne tworzone na siatkówce oka, które „(...) wprowadzają nowe aspekty do problematyki związków czasu i malarstwa. Z samej fizjologii widzenia wynika bowiem, że siatkówka oka zachowuje widziany obraz dłużej, niż trwa proces jego oglądu. Siatkówka niejako «zapamiętuje» widok, mimo że odbiorca zdążył już odwrócić od niego wzrok. Ten fakt ma dalsze konsekwencje dla procesu widzenia, oko stale bowiem nakłada i miesza obrazy. W spojrzeniu łączą się wizerunki pozostające wciąż jeszcze na siatkówce, chociaż nie są aktualnie przedmiotem percepcji, z tymi, które oglądane są w czasie rzeczywistym. Można zatem powiedzieć, że nakładanie się obrazów na siebie skutkuje subiektywnymi wizjami i wrażeniami przedmiotów – obiektywny obraz nie jest możliwy do zrekonstruowania”⁴.

Warto podkreślić, że powidok odnosi się zarówno do teorii widzenia jako zjawiska fizjologicznego, jak również w szerszym kontekście może być rozumiany jako kategoria filozoficzna, metafizyczna czy metaforyczna. Jak zauważa Ewa Kujawska: „Jako metaforyczna forma widzenia po czasie, powidok stanowi więc specyficzny rodzaj spojrzenia wstecz”⁵. Strzemiński, mówiąc o powidokach myślowych, skojarzeniowych i wzrokowych, postrzega je jako elementarną formę pamięci⁶. W zupełnie innym ujęciu do powidoku nawiązuje Jacques Derrida,

³ E. Stala, *Historia tanga dla początkujących i zaawansowanych*, Kraków 2017, s. 31.

⁴ M. Wróblewska, *Władysław Strzemiński, „Powidok słońca”*, <https://culture.pl/pl/dzieło/wladyslaw-strzeminski-powidok-slonce> (dostęp 20.12.2018 r.).

⁵ E. Kujawska, *Drewno*, w: K. Raba, A. Rozwadowski, Ł. Gruszczyński (red), *Ślady – Spacer z Powidokiem*, Poznań 2016, s. 23.

⁶ L. Brogowski, *Powidoki i po...*, Gdańsk 2001, s. 47.

który w swoich rozważaniach na temat kategorii widma wskazuje, że fantazmat, czyli „obraz obrazu”, powidok źródłowej prezentacji, to przestrzeń obrazowa, która podlega władzy wzroku⁷.

Odnosząc się do tych koncepcji, po-widokowość Argentyny w sztuce Cossy rozumiem jako obrazy mentalne, które w tym przypadku zyskują swój wymiar materialny przede wszystkim w języku. Po-widokowa obecność dawnego życia w Buenos Aires ujawnia się w akcji dramatu zarówno w scenach opartych na monologach Dziadka, jak i w dialogach z synem, kiedy to Dziadek nieświadomie myli Mussoliniego z Peronen, rzekę Tybr z Riachuelo, miasto Rzym z Buenos Aires, Coloseum ze stadionem argentyńskiej drużyny piłkarskiej Boca Juniors, rzymską dzielnicę Trastevere z Placem Lezama w centrum Buenos Aires. Chodzi tu zatem o powidoki zapamiętanych obrazów, które niczym widma przeszłości nieustannie powracają i dochodzą do głosu w terażniejszości.

Analizując powidoki przeszłych doświadczeń w dziele Cossy, warto odwołać się także do figury „fantomu” w ujęciu Nicolasa Abrahama i Mari Torok. Węgierscy psychoanalizyści zakładają, że nawiedzanie widma odbywa się zawsze w sposób nieświadomy, gdyż jest ono częścią przestrzeni nieświadomości: „Widma rozwarstwiają i podmywiają stabilność «teraz», ujawniając anachroniczność rzeczywistości i heterogeniczność czasu: przeszłość wcale nie chce odejść, a przyszłość – nadejść”⁸. Jak już wspomniałam, funkcjonowanie tego zjawiska nietrudno zauważyć na przykładzie Dziadka z *Gris de ausencia*, którego egzystencja ulega dezorganizacji w wyniku nieustannego przenikania się dwóch perspektyw czasowych: przeszłości z terażniejszością, które wywołują w jednostce poczucie zagubienia i chronologiczną dezorientację. W związku z tym, że postać neguje proces przemijania, próbuje za wszelką cenę uchować to, co w rzeczywistości odeszło, a istnieje już tylko w jej wyobraźni i wspomnieniach. Granice tego, co obecne, zostają rozmyte przez widmo stale nawiedzającej przeszłości.

Inne wcielenie zniewolenia możemy zauważyć u trzech kolejnych postaci dramatu, które w jednej z najbardziej tragikomicznych scen, mimo licznych prób i determinacji, nie mogą się porozumieć. W scenie tej Frida, stojąc u boku swojej matki, rozmawia przez telefon ze swoim bratem Martinem. Posługuje się

⁷ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014, s. 225–226.

⁸ A. Marzec, *Widmontologia Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 193.

mieszanką języka hiszpańskiego i angielskiego. Jej słów nie rozumie ani matka, ani brat, który w ogóle nie wie, z kim rozmawia. Kiedy matka przejmując słuchawkę telefonu i zwraca się do syna w języku włoskim, ani córka, która jest tuż obok, ani syn nie rozumieją jej wypowiedzi. Jak czytamy w didaskaliach, rozmowa odbywa się w nerwowej atmosferze: córka jest zniecierpliwiona, a matka wybucha płaczem i mówi histerycznie⁹. Postaci mają świadomość znalezienia się w pułapce, czują bezsilność. Mowa staje się więzieniem jednostki, a ludzie ofiarami słów.

Interesującą drogę interpretacyjną tej sceny, jak i całego dramatu Cossy, wyznacza także perspektywa historyczno-polityczna, pozwalająca widzieć w tym utworze aluzję do problemu emigracji i rozpadu argentyńskiego społeczeństwa za czasów dyktatury wojskowej. Jak wyznał sam autor, sztuka *Gris de ausencia* powstała niedługo po jego osobistych doświadczeniach związanych z podróżą do Europy, gdzie spotkał wielu Argentyńczyków, którzy opuścili swój kraj i nie po-

**Interesującą drogę interpretacyjną dramatu
Gris de ausencia Cossy wyznacza perspektywa
historyczno-polityczna, pozwalająca widzieć
w tym utworze aluzję do problemu emigracji
i rozpadu argentyńskiego społeczeństwa za
czasów dyktatury wojskowej.**

trafili odnaleźć się w innym miejscu, w nowej rzeczywistości¹⁰. Zatem tytułową nieobecność możemy odnieść do miejsc utraconych lub przestrzeni świadczących o obecności tych, których wygnano, wypędzono lub sami odeszli, a wciąż noszą w sobie obrazy ojczyzny niemożliwej do odzyskania. Z tej perspektywy dramat Cossy podejmuje w sposób symboliczny problem emigracji zewnętrznej i wewnętrznej, jak również kwestię tożsamości, która jest pojęciem niezwykle ważnym w odniesieniu do zjawisk migracyjnych. Jak podkreślają badacze, ważne

⁹ R. Cossa, *Gris de ausencia*, Buenos Aires 2009, s. 37–38.

¹⁰ F. E. Bravo Herrera, *Desarraigos, fronteras y exilios de la inmigración: Stéfano de Armando Discépolo y Gris de ausencia de Roberto Cossa*, w: „Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici. Atti del XXXII Convegno Internazionale di Americanistica”, s. 847.

miejsce w kreowaniu tożsamości zajmuje język. Z takiego przekonania wychodzi m.in. Dariusz Niedźwiedzki, który zauważa: „(...) nie mamy dostępu do tożsamości jako takiej, lecz wyłącznie do jej dopełniających się obrazów, przejawów, których budulcem i formą uzewnętrznienia jest język oraz zachowania niewerbalne”¹¹. Jeśli przyjmiemy tę perspektywę, scena z *Gris de ausencia*, w której na plan pierwszy wysuwa się niemożność komunikacji między najbliższymi członkami rodziny posługującymi się różnymi językami i reprezentującymi inny system poznawczy wynikający z ich przeszłych doświadczeń, wpisuje się w istotną dla współczesnej kultury, myśli filozoficznej i socjologicznej dyskusję o tożsamości zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej. Jedną z cech tożsamości zbiorowej jest „(...) autoidentyfikacja społeczna przebiegająca za pośrednictwem zasobów symbolicznych, dostępnych w ramach danej kultury, w tym przede wszystkim języka”¹². W tym ujęciu rodzina włoskich emigrantów z dramatu *Cossy* to metaforyczne uosobienie dezintegracji społeczeństwa argentyńskiego u samego rdzenia. Należy zaznaczyć, że zniszczenie wszelkich więzi, czy to społecznych, czy też rodzinnych, dążenie do skrajnej separacji jednostek to jedno z wielu celów stawianych sobie przez totalitarne rządy junty wojskowej rządzącej Argentyną w latach 1976–1983.

2. LA NONA (BUNIA)

Trudne relacje rodzinne wydają się także ważnym kontekstem dla interpretacji i recepcji drugiej wspomnianej sztuki *Cossy* pt. *Bunia*. Po raz pierwszy została ona wystawiona w 1977 roku w teatrze La Salle w Buenos Aires, dwa lata później została opublikowana i w tym samym roku doczekała się adaptacji filmowej w reżyserii Héctora Oliveri. Ta najbardziej znana i wystawiana tragikomedia argentyńskiego dramaturga w latach 90. trafiła także na polskie sceny. Prapremiera sztuki w Polsce miała miejsce w 1993 roku w Teatrze Polskim w Szczecinie, rok później *Bunię* wystawił Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, w 2001 roku Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, a w 2016 roku Teatr im. Ludwika Solskiego w Tarnowie. Ponadto w latach 90. w Teatrze Telewizji mogliśmy obejrzeć *Bunię* w inscenizacji Olgi Lipińskiej z rolą tytułową Krystyny

¹¹ D. Niedźwiedzki, *Tożsamość społeczna migrantów wahałowych jako wyzwanie badawcze*, w: „Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny”, nr 4, Warszawa 2012, s. 5.

¹² Tamże, s. 6.

Feldman, a w radiu wysłuchać słuchowiska w reżyserii Henryka Rozena ze Stanisławą Celińską w roli seniorki rodu.

Ten tak znany i doceniony przez krytyków dramat Cossy, w którym przeplata się komizm i tragizm, balansuje między teatrem realistycznym a absurdem i groteską. *Bunia* rozgrywa się wokół nałogowego objadania się stuletniej babci. Warstwę treściową dramatu możemy streścić w następujący sposób: córka Buni, Anyula, jest starą panną, a syn, Carmelo, ciężko pracuje na straganie z warzywami, jego żona Maria zajmuje się gospodarstwem domowym. Wnuczka Marta rzekomo pracuje w aptece i oddaje swoje zarobki na utrzymanie domu, tak naprawdę jednak sprzedaje perfumy, a kilka razy w tygodniu wychodzi wieczorem z domu pod pretekstem nocnych dyżurów. Wnuczek Chicho od dwudziestu lat nie ma żadnego dochodowego zajęcia. Zajmuje się jedynie komponowaniem tanga. Kiedy z powodu kompulsywnego jedzenia babci sytuacja materialna rodziny pogarsza się z dnia na dzień, wszyscy usiłują znaleźć wyjście z trudnej sytuacji. Chicho namawiany jest do podjęcia jakiejś pracy, Marta wybiera zajęcie bardziej opłacalne i zaczyna zarabiać jako prostytutka, co aprobuje cała rodzina, udając, że o niczym nie wie. Kiedy tryskająca zdrowiem Bunia w dalszym ciągu pochłania ogromne ilości pożywienia, Chicho, chcąc sam uniknąć pracy, szuka zatrudnienia dla babci lub proponuje wydać ją za męża. Idealnym kandydatem wydaje się 80-letni Don Francisco, który przyjmuje propozycję Chicho, sądząc, że stulatka wkrótce umrze, a on odziedziczy spadek i będzie w związku z 20-letnią Martą. Jednak Bunia w miesiąc po ślubie wciąż ma się dobrze. Co więcej, zjada zapasy słodczy ze sklepiku męża, czym doprowadza go do bankructwa i udaru. Sparaliżowany Don Francisco trafia do domu Carmela, a razem z nim powraca wiecznie głodna Bunia. W końcu zdesperowany Carmelo i Chicho wystawiają fotel z Don Francisco przed dom, każąc sparaliżowanemu starcowi żebrać. W celu osiągnięcia większych dochodów Carmelo i Chicho postanawiają przenieść Don Francisco w bardziej ruchliwe miejsce – na stację, a wieczorem do nocnego lokalu. Starzec jednak znika bez śladu, co pogarsza sytuację materialną rodziny, która zdesperowana postanawia pozbyć się stuletniej babci. Wszelkie jednak próby uśmiercenia seniorki rodu zawodzą. Wielopoziomowość spiętrzenia absurdu i groteski ujawnia się w pełni w zakończeniu sztuki – wszyscy z rodziny umierają, oprócz babci, w której na wzór postaci ze sztuki Eugène Ionesco *Nosorożec*, możemy widzieć egzemplifikację groteskowo zezwierzęconego monstrum. Aspekt zwierzęcy postaci podkreśla opis

przestrzeni, który pojawia się w otwierających sztukę didaskaliach: *Po lewej domniemany pokój Buni, jej jaskinia, z której postać będzie wciąż się wyłaniać i w niej znikać*¹³.

Podobnie jak *Gris de ausencia*, *Bunia* jest wymownym przykładem sztuki o więziach i relacjach rodzinnych. To, co zwraca uwagę, to karykaturalnie przedstawiona pustka różnorodnych relacji międzyludzkich, objawiająca się w przedmiotowym traktowaniu jednostki. Trafnym przykładem depersonalizacji jest postać Don Francisco, który z jednej strony postrzegany jest przez rodzinę wyłącznie jako źródło dochodu, z drugiej, sam żeni się z Bunią mając na względzie wyłącznie jej majątek. Na niejednoznaczną postać tytułowej bohaterki możemy spojrzeć zarówno jak na osobę zniewoloną uzależnieniem od jedzenia, której nałóg wpływa destrukcyjnie na całą rodzinę, doprowadzając ją do zapaści finansowej, a ostatecznie do śmierci, jak również jak na źródło terroru i sił wyniszczających rodzinę. Warto podkreślić, że władza Buni nad członkami rodziny ma już swoją dłuższą historię. Jak wyjawia Maria w dialogu z Chico: „Bunia przez całe życie robiła wszystko, żeby Anyuła nie wyszła za mąż. Od początku przeganiała wszystkich jej narzeczonych”¹⁴. Fragment ten jasno pokazuje, że genealogia rodzinna w sztuce Cossy to narracja przypominająca „sieć niejasnych i splątanych powiązań, jako historia niedopowiedzeń, luk, pęknięć i braków”¹⁵. Michael Foucault wyróżnił dwa znaczenia genealogii – jedno, związane z pochodzeniem (*Herkunft*), drugie z powstaniem (*Entstehung*). Genealogia o pochodzeniu dla Foucault „(...) nie jest czysta i mityczna, lecz zapisuje się na ciele poszczególnych jednostek w formie blizn, ran i szczelin”¹⁶. W podobny sposób możemy określić relacje w rodzinie tytułowej bohaterki Buni, które cechują niedomówienia, skrywane problemy i pretensje nigdy otwarcie nie wyartykułowane. Przykładem tego jest relacja Buni z Anyulą. Córka nigdy nie jest w stanie przeciwstawić się matce, jest jej całkowicie poddana i podporządkowana. Jawi się jako postać pasywna, zrezygnowana, milcząca, wycofana i religijna. Anyulę poznajemy głównie ze scen, kiedy modli się za zdrowie Buni lub krytykuje ateizm panujący w Buenos Aires.

¹³ R. Cossa, *La nona*, w: *Teatro argentino contemporáneo: antología*, Madryt 1992, s. 698. Wszystkie przywoływane fragmenty sztuk Cossy są w tłumaczeniu autorki.

¹⁴ Tamże, s. 727.

¹⁵ A. Artwińska, *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”: O Małej Zagładzie Anny Janko i Granicy zapomnienia Siergieja Lebiediewa*, w: „Teksty Drugie”, z. 1, 2016, s. 23.

¹⁶ Tamże.

Podobnie jak w przypadku *Gris de ausencia* zupełnie inny poziom lektury *Buni* odsłania perspektywa historyczno-polityczna. Również w tym przypadku historię o zagładzie rodziny można zrozumieć jako symboliczną reprezentację Argentyny lat 70. Sam Cossy, odwołując się do tych czasów, stwierdził, że rzeczywistość była tak wyniszczona, że wszystko wtedy postrzegano jako symbol polityczny¹⁷. Jeśli wziąć pod uwagę obowiązującą w tamtym czasie cenzurę, nie dziwi to, że środki ekspresji takie jak metafora, symbol czy alegoria stały się dla twórców argentyńskich dominującym narzędziem artystycznym używanym do opisu zastanej rzeczywistości terroru.

Jeśli wziąć pod uwagę obowiązującą w Argentynie w latach 70. XX wieku cenzurę, nie dziwi to, że środki ekspresji takie jak metafora, symbol czy alegoria stały się dla twórców argentyńskich dominującym narzędziem artystycznym używanym do opisu zastanej rzeczywistości terroru.

Dom rodzinny tytułowej bohaterki to mikrokosmos zniewolonego społeczeństwa w kraju totalitarnym. Nagłe zaginięcie Don Francisco, którego nikt nie szuka, może być odczytane jako aluzja do sytuacji w Argentynie w latach 1976–1983, kiedy porwania i morderstwa nie tylko partyzantów i opozycjonistów, ale też niewinnych ludzi podejrzanych o nieprzychylnie nastawienie wobec nowych władz były w Argentynie na porządku dziennym. Warto przypomnieć, że liczba „desaparecidos”, czyli „znikniętych” – bo tak określano ludzi porwanych, a następnie zamordowanych przez reżim w czasie tzn. brudnej wojny (*guerra sucia*), według oficjalnych źródeł sięgała blisko 13 tysięcy osób, a według szacunków organizacji humanitarnych 30 tysięcy ofiar¹⁸. Oprócz niewyjaśnionego zniknięcia Don Francisco, znamieną w tym kontekście jest też scena, w której rzekomi

¹⁷ A. Seoane, *Reportajes: Roberto Cossa, Alejandra Boero y Ricardo Bartis*, w: „Latin American Theatre Review”, 1.03.1991, s. 107.

¹⁸ P. Zamęcka, *Wyzwania okresu transformacji ustrojowej w Argentynie – niedokończony proces rozliczania się z tzw. brudną wojną*, w: „Świat Idei i Polityki”, t. 15, 2016, s. 352.

pracownicy apteki, w rzeczywistości klienci Marty, szukają jej podróżując samochodem marki Ford Falcón. To właśnie te w czasie dyktatury wojskowej w Argentynie były używane do nielegalnego przetrzymywania porwanych osób i transportowania ich do tajnych obozów i więzień¹⁹. To tam „desaparecidos” byli zabijani (w innych przypadkach – zrzućani z samolotów i helikopterów do Oceanu Atlantyckiego wraz z odpowiednim obciążeniem, co miało uniemożliwić odszukanie ich ciał). Mówiąc o skrytobójczo zamordowanych z przyczyn politycznych, warto przypomnieć także wydarzenie, które miało miejsce pomiędzy 16 a 21 września 1976 w La Placie, czyli rok przed powstaniem dramatu *Cossy*, a które do historii Argentyny przeszło pod nazwą Nocy Ołówków (*La Noche de los Lápicos*). W tych dniach kilkunastoletni uczniowie zostali brutalnie uprowadzeni ze swoich domów, a większość z nich nigdy nie została odnaleziona. Represji nie oszczędzono także ciężarnym kobietom podejrzewanym przez dyktaturę o popieranie wrogiej ideologii, które po urodzeniu dziecka zabijano, a noworodki przekazywano rodzinom związanymi z rządami junty wojskowej²⁰. Echa tej rzeczywistości odnajdujemy w *Buni* chociażby w scenie, w której Anuyela, w rozmowie z Chicho wspomina niewyjaśnioną śmierć wujka Pancho: „Wiesz, jakie są szpitale. W prywatnej klinice szybciej się człowiekiem zajmą, ale... To wszystko kwestia szczęścia, skarbie. Zobacz, co się stało z twoim wujkiem Pancho w prywatnej klinice. Zabili go, biedaka. Zabili go!”²¹.

Interpretując *Bunię* *Cossy* w kontekście okrutnych działań junty wojskowej względem społeczeństwa argentyńskiego, dyskurs gastronomiczny obecny w sztuce może być odczytany jako aluzja do sytuacji politycznej i ekonomicznej kraju. Nigdy nienasycona *Bunia* może być symbolem dyktatury argentyńskiej, a na poziomie uniwersalnym - każdego totalitaryzmu, który próbuje kontrolować wszystkie aspekty życia i działalności ludzi, starając się wymusić masowe uczestnictwo we wszystkich formach i obszarach swojej działalności, a swych przeciwników wyniszcza. Jak łatwo zauważyć, te aspekty uosabia tytułowa bohaterka tragikomedii, podporządkowując sobie wszystkich członków rodziny, skupionych na obżarstwie stułetniej, niezniszczalnej babci. *Bunia* rujnuje ich zarówno na poziomie materialnym, jak i psychicznym. Trafnym przykładem jest syn Carmelo,

¹⁹ Zob. E. Tavernini, *Dos fotografías recientes del Ford Falcon como manifestación de lo unheimlich*, w: „Memoria Académica”, z. 8 (15), 2017, s. 1–14.

²⁰ P. Zamecka, art. cyt. s. 350–351.

²¹ R. Cossa, *La nona...*, dz. cyt., s. 716.

który zmuszony jest sprzedać stragan – cały dobytek swojego życia. Przytłoczony i pozbawiony nadziei na wyjście z trudnej sytuacji popada w nałóg alkoholowy.

Stuletnia babcia z dramatu jest włoską emigrantką, wywodzącą się z klasy średniej, a jej niepohamowane obżarstwo można interpretować też jako „pochłanianie” krajowej gospodarki. Należy zauważyć, że w latach 70. i 80., w atmosferze terroru Argentyna było laboratorium neoliberalnych reform, wskutek których doszło do masowej prywatyzacji przedsiębiorstw państwowych, wzrostu bezrobocia, hiperinflacji, a w tym samym czasie masowego napływu zagranicznego kapitału. Z tej perspektywy Bunia, reprezentantka obcych interesów, jawi się jako symbol pożerania krajowej produkcji, którą ostatecznie doprowadza do śmierci. Jeszcze szersze ujęcie problemu proponuje Susana Anaine, zdaniem której dramat Cossy stanowi aluzję do wydarzeń polityczno-ekonomicznych zapoczątkowanych już w XIX wieku. Dla tej badaczki sto lat głównej bohaterki to nawiązanie do tak zwanej epoki liberalizmu, której początki w Argentynie sięgają roku 1880, a której wybrane założenia kontynuowane były przez Martíneza de Hoz, ministra gospodarki w czasie dyktatury, który kształtował politykę gospodarczą do 1981. Dzięki jego działaniom doszło m.in. do zubożenia i redukcji klasy średniej²².

Jak nietrudno zauważyć, *Bunia* otwiera całą gamę możliwości interpretacyjnych. Tę groteskową postać o nadprzyrodzonych możliwościach możemy traktować jako metaforę wyniszczenia kraju i społeczeństwa pod rządami totalitarnymi, jak również jako uniwersalny symbol zniewolenia jednostki. Podobnie jak zainspirowany *Przemianą* Kafki Eugène Ionesco podkreślał, że „Monstrum może się z nas wyłonić. Możemy mieć twarz potwora (...), a nasza potworność ma nieskończoną liczbę twarzy, zbiorowych bądź nie”²³, tak Roberto Cossa w jednym z wywiadów dla „Le Monde” przekonywał, że Bunia „ucieleśnia wszystko, co nas zżera”²⁴, pokazując tym samym, że jednostka może doświadczać wyniszczenia i zniewolenia w najróżniejszych postaciach.

²² S. Anaine, *El teatro de Roberto Cossa o la puesta en escena de una conciencia histórica*, w: *Espacio de crítica e investigación teatral*, t. 6-7, 1990, s. 86.

²³ L. Raś, „Nosorożec” Eugène’a Ionesco w Teatrze Dramatycznym. Potwór drzemie w każdym z nas z 21.11.2013 r., <https://polskatimes.pl/nosorozec-eugenea-ionesco-w-teatrze-dramatycznym-potwor-drzemie-w-kazdym-z-nas/ar/1047666> (dostęp 20.01.2019 r.).

²⁴ Cyt. za: P. Zayas de Lima, *El universo mítico de los argentinos en escena*, t. 2, tłum. własne, Buenos Aires 2015, s. 143-144.

ZAKOŃCZENIE

Tak jak kategoria zniewolenia jako koncept badawczy i problem teoriopoznawczy pojawia się w różnych dyskursach humanistycznych, tak dzieła Cossy uwzględniają wiele zakresów znaczeniowych tego pojęcia. Warto zauważyć, że zniewolenie, poddawane stałym dookreśleniom i redefinicjom, znajduje się w centrum badań filozoficznych, socjologicznych, politycznych, historycznych, kulturoznawczych czy literaturoznawczych, a rozważania o zniewoleniu prowadzone często w sposób transdyscyplinarny, nierzadko otwierają drogę do refleksji na temat egzystencji i obecności człowieka w świecie. Podobnie namysł i próby odczytania różnych sensów i znaczeń zniewolenia w *Buni* i *Gris de ausencia* Cossy, jak również analiza ich poszczególnych przypadków (które stały się tutaj refleksją o uzależnieniach, widmach przeszłości, barierach w komunikacji interpersonalnej, daremnych wysiłkach, uwikłaniach historyczno-politycznych czy różnych formach relacji, chociażby takich jak relacje rodzinne czy zależność jednostki od władzy) pokazują, że w dramaturgii Cossy zniewolenie przybiera najróżniejsze wcielenia i odnosi się do różnych obszarów, a w każdym z nich realizuje się na swój własny sposób.

BIBLIOGRAFIA

- Anaine, S., *El teatro de Roberto Cossa o la puesta en escena de una conciencia histórica*, w: *Espacio de crítica e investigación teatral*, t. 6–7, 1990.
- Artwińska, A., *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”: O Małej Zagładzie Anny Janko i Granicy zapomnienia Siergieja Lebiediewa*, w: „Teksty Drugie”, z. 1, 2016.
- Bravo Herrera, F. E., *Desarraigos, fronteras y exilios de la inmigración: Stéfano de Armando Discépolo y Gris de ausencia de Roberto Cossa*, w: „Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici. Atti del XXXII Convegno Internazionale di Americanistica”.
- Brogowski, L., *Powidoki i po...*, Gdańsk 2001.
- Cossa, R., *Gris de ausencia*, Buenos Aires 2009.
- Cossa, R., *La nona*, w: *Teatro argentino contemporáneo: antología*, Madryt 1992.
- Kujawska, E., *Drewno*, w: K. Raba, A. Rozwadowski, Ł. Gruszczyński (red), *Ślady – Spacer z Powidokiem*. Poznań 2016.
- Marzec, A., *Widmontologia Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.
- Momro, J., *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014.
- Niedźwiedzki, D., *Tożsamość społeczna migrantów wahadłowych jako wyzwanie badawcze*, w: „Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny”, nr 4, Warszawa 2012.

- Pellettieri, O., *La nona: un texto paródico*, w: R. Cossa (red.) *La nona.*, Buenos Aires 2006.
- Roberto Cossa y el realismo reflexivo, w: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires 2001.
- Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas*, w: "Latin American Theatre Review", USA, t. 20, 1986.
- Pérez, I., *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*, Buenos Aires 1986.
- Raś, L., "Nosorożec" Eugène'a Ionesco w Teatrze Dramatycznym. Potwór drzemie w każdym z nas z 21.11.2013 r., <https://polskatimes.pl/nosorozec-eugenea-ionesco-w-teatrze-dramatycznym-potwor-drzemie-w-kazdym-z-nas/ar/1047666>.
- Seoane, A., *Reportajes: Roberto Cossa, Alejandra Boero y Ricardo Bartis*, w: „Latin American Theatre Review”, 1.03.1991.
- Stala, E., *Historia tanga dla początkujących i zaawansowanych*, Kraków 2017.
- Tavernini, E., *Dos fotografías recientes del Ford Falcon como manifestación de lo unheimlich*, w: „Memoria Académica”, z 8 (15), 2017.
- Wróblewska, M., *Władysław Strzemiński, „Powidok słońca”* z 1.08.2011 r., <https://culture.pl/pl/dzielo/wladyslaw-strzeminski-powidok-slonca>.
- Zamęcka, P., *Wyzwania okresu transformacji ustrojowej w Argentynie – niedokończony proces rozliczania się z tzw. brudną wojną*, w: „Świat Idei i Polityki”, t. 15, 2016.
- Zúccolo, *Roberto Cossa, observador crítico de la Argentina contemporánea* z 04.2009, <http://ir.lib.sfu.ca/bitstream/1892/9151/1/b17590668.pdf>.
- Zayas de Lima, P., *Símbolos y mitos en la recepción de La nona (1977–2002)*, w: *El universo mítico de los argentinos en escena*, t. 2, Buenos Aires 2015.

Biogram

Karolina Klejewska – absolwentka Studiów Filologiczno-Kulturoznawczych Europy Zachodniej na Uniwersytecie Warszawskim, autorka rozprawy doktorskiej pt. „El fenómeno de performatividad y transmedialidad en el teatro español contemporáneo: Rodrigo García y La Carnicería Teatro” (Hiszpański teatr współczesny wobec zjawiska performatywności i transmedialności: Rodrigo García i La Carnicería Teatro), pracuje w Katedrze Filologii Romańskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się współczesnym teatrem hiszpańskim i latynoamerykańskim. Publikowała m.in. w „Itinerarios” i „Estudios Hispánicos”.