

Ewa Bal

Roberto Benigni i Beppe Grillo obalają premiera. Teatralność i polityczność jako dwa aspekty performatywności

W ciągu ostatnich kilku lat w polskiej prasie przy każdej niemal próbie zdefiniowania publicznej działalności Janusza Palikota dziennikarze bezrefleksyjnie powtarzali te same sformułowania. Z jednej strony mówili o jego „mało poważnych” działaniach „happenerskich”, gdy chodziło o kontrowersyjne publiczne wystąpienia przed kamerami telewizyjnymi (na przykład założenie koszulki z napisem „jestem gejem”, zapowiedź palenia marihuany w sejmie), z drugiej zaś o twardo manifestowanym stanowisku światopoglądowym, często skrajnym (jak legalizacja narkotyków). Palikot świadomie zresztą korzystał z kapitału swej podwójnej tożsamości: błazna i jednocześnie wyraziciela głosu środowisk mniejszościowych, gdyż wypracowana w ten sposób rozpoznawalność medialna posłużyła mu do stworzenia politycznej partii, która weszła do parlamentu z całkiem dobrym wynikiem jak na stosunkowo świeżą formację. Co jednak zaskakujące, wkrótce po objęciu sejmowego fotela, planując strategię rozwojowe własnej partii, doszedł do wniosku, że ów bagaż komedianta, który okazał się siłą napędową jego zwycięskiej kampanii wyborczej, staje się nagle uciążliwym balastem. Balastem, dodajmy, w chwili, gdy chce się zyskać realną polityczną władzę w państwie. Palikot poczuł niejako na swoich barkach społeczną presję oczekiwań wobec parlamentarzysty i zaniechał działań, które choć wcześniej przysporzyły mu popularności, teraz mogły, jego zdaniem,

nadszarpnąć politycznym autorytetem. Dlatego w wywiadzie dla „Newsweeka” na początku 2012 roku wyjaśniał, że poparł rządowy projekt wydłużenia wieku emerytalnego, by pokazać, że z jego partią należy się liczyć i by jego posłowie, poczuli jak „twardnieją ich zdolności polityczne”¹.

Sądząc po tych słowach, można by podejrzewać, że istnieje zatem coś takiego jak „miękki” i „twardy” potencjał polityczny, którego oddziaływanie w zależności od przyjętej perspektywy raz sytuuje się w kręgu teatralnego „na niby” czy „tak jakby”, a kiedy indziej znów w sferze działań wymiernych, rzeczywistych, „na serio”. Tak sformułowana opozycja kusi więc, by działaniom teatralnym przypisać ontologiczny status fikcyjności, działaniom politycznym zaś, takim chociażby jak głosowanie nad ustawami, status realności. Tymczasem, jak mi się wydaje, przy analizie działań współczesnych polityków oraz politycznych konsekwencji artystycznych przedstawień wprowadzanie ontologicznych różnic może prowadzić na manowce. Bo skoro Palikot działał tylko „na niby”, robiąc „happenerskie” przedstawienia, to dlaczego „naprawdę” osiągnął polityczny sukces? Należy więc chyba zmienić perspektywę spojrzenia i zamiast o kategoriach prawdziwości i nieprawdziwości, mówić raczej o performatywności czyichś działań, czyli, w najprostszym rozumieniu tego terminu, o ich sprawczości czy też skuteczności w obrębie określonych kognitywnych ram.

Całkiem niedawno o konieczności zawieszenia myślenia o ontologicznej różnicy między fikcyjnością teatru a prawdziwością życia w kontekście rozwoju badań nad performansami pisał James Loxley². Na wybranych przykładach działań teatralnych, performerskich i rytualnych oraz odwołując się do teorii praktyk codziennych, pokazał, w jaki sposób w XX wieku korozji ulegało myślenie o teatrze jako medium, któremu przypisuje się ontologiczny status fikcji, a także o zacieraniu różnicy między od-grywanym a nieodgrywanym działaniem zarówno w życiu codziennym i praktykach społecznych, jak i w performansie artystycznym lat sześćdziesiątych XX wieku. Twórcy z tego ostatniego kręgu na przykład przez swoje działania dążyli niejednokrotnie do wywołania trwałych, często cielesnych rezultatów na sobie i odbiorcach, nie mówiąc o zachęcaniu widzów do aktywnego uczestnictwa w ich artystycznych przedsięwzięciach. Niektóre z performansów z lat dziewięćdziesiątych XX wieku z kolei wyraźnie posługując się elementami teatralnego przebrania i mistyfikacji, wchodziły w kolizję z pogładowymi i normatywnymi ramami tzw. życia codziennego, wskazując na ich arbitralny, niestały i zmienny charakter. Tak bowiem jak trudna wydaje się do wyznaczenia różnica pomiędzy działaniem „poważnym” i „niepoważnym” – zdaje się mówić Loxley – tak i same kognitywne ramy tzw. rzeczywistości można traktować jako niesta-

¹ Palikot: *żarty się skończyły*, z Januszem Palikotem rozmawia Tomasz Machała, <http://polska.newsweek.pl/palikot--zarty-sie-skonczyly,89878,4,1.html>, dostęp 28 marca 2012.

² J. Loxley, *Performatywność i teoria performansu*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 101, s. 55–64; fragment z książki tegoż, *Performativity*, Taylor & Francis, London 2007, s.139–166.

łe, zmienne i nie do końca przewidywalne, którym trudno przypisać cechy substancjalności. Kategorią zaś, która lepiej niż „prawda” i „fałsz” opisuje procesy oddziaływania performansów kulturowych, powinna być „performatywność”, której badaniu musi za każdym razem towarzyszyć pieczołowite zrekonstruowanie kontekstów, okoliczności, napięć i trajektorii spojrzeń zainteresowanych podmiotów.

Wypada zgodzić się zasadniczo z tezą Loxleya, w której dąży on do zniesienia ontologicznych kategorii prawdy i fikcji służących do opisu oraz interpretacji teatralnych i pozateatralnych zjawisk. Niezależnie jednak od jego teoretycznych ustaleń nie wolno nam zapomnieć, że odwoływanie się do teatralności jako „udania” oraz działania w sferze publicznej jako działania „prawdziwego” (pozostawiającego trwały skutek społeczny w postaci chociażby głosowanych ustaw) pozostaje właśnie jedną z częściej stosowanych strategii performatywnych zarówno samych artystów teatralnych, jak i polityków, a bywa że jednych i drugich jednocześnie. Mówiąc inaczej, często odwołanie do utwierdzonego w kulturze rozumienia „teatralności” jako udania może się stać jedną z podstawowych strategii uwierzytelniających zarówno działania polityków, jak i samych artystów teatralnych.

Działalność Janusza Palikota wydaje się tylko jednym z wielu przykładów takiego świadomego łączenia ról błązna i trybuna społecznego, a jego wyjątkowość na tle polskiego życia politycznego i społecznego wynika chyba tylko z braku odpowiednich modeli działania zarówno w teatrze, jak i w sferze polityki. Zdarzały się wprawdzie polityczne kariery aktorów (Gustaw Holoubek) lub reżyserów (Kazimierz Kutz), ale poparcie polityczne tych twórców i ich kariera w sejmie bądź w senacie były raczej przejawem nobilitacji i zwieńczenia ich zasług na niwie artystycznej u schyłku kariery niż znakiem kulturowej rewolty. Jednocześnie teatralizacja życia politycznego w ostatnim dwudziestolecu ograniczała się w Polsce bodaj do wizerunkowych przemian Andrzeja Leppera czy cierpkich ripost Leszka Millera, by nie wspomnieć o satyrycznym zacięciu byłego redaktora pisma „Polityka” i redaktora naczelnego tygodnika „Nie”, rzecznika ostatniego komunistycznego rządu w Polsce, Jerzego Urbana, który na kpinę łatwo mógł sobie pozwolić, stojąc na uprzywilejowanej pozycji strażnika PR-u reżimowego rządu.

Wydaje mi się więc, że w obliczu braku odpowiednich modeli na rodzimym gruncie duży pożytek analityczny może przynieść odwołanie się do włoskiej tradycji teatralnej, w której w ostatnim dwudziestolecu na gruncie akademickim uważnie przyglądano się przywołanej w geście recyklingu tradycji histriona, komedianta, błązna, a jednocześnie społecznie zaangażowanego trybuna i retora. Jej najbardziej rozpoznawalnym modelem stał się we Włoszech Dario Fo, który poczynszy od lat sześćdziesiątych XX wieku swoimi solowymi, społecznie zaangażowanymi spektaklami stworzył pewien model performansu i performerera, który w obrębie włoskiej refleksji akademickiej próbuje się nazywać bardzo różnorodnie: aktorem-autorem (Claudio Mellolesi, Feruccio Marotti,

Anna Barsotti³), teatrem opowiadaczy historii (Gerardo Guccini⁴), aktorem/performerem monologującym (Paolo Pappa⁵).

We wszystkich niemalże wspomnianych próbach zdefiniowania tego fenomenu, badacze zwracają przede wszystkim uwagę na podwójną medialną tożsamość twórcy, który z jednej strony uprawia teatr jako sztukę „udawania”, a z drugiej posługuje się teatrem jako trybuną w celu zmanifestowania swojej postawy obywatelskiej bądź politycznej interwencji. O tym paradygmacie na gruncie włoskim pisała chyba najszerzej Anna Barsotti, charakteryzując Fo jako performerę wcielającego równocześnie kilka tożsamości, których wspólną ośią jest nawiązanie do średniowiecznej i renesansowej tradycji histrionów, rybałtów⁶. Szczególnie wiele uwagi poświęciła zaś wcielonym na scenie przez Fo figurom, których mowa w tradycyjnie rozumianym teatrze bywała traktowana z dystansem, choć jednocześnie korzystała z przywileju mówienia „prawdy”. Barsotti w pewnym momencie nazywa wprost Fo „histrionem mieszczaństwa”, gdyż ewokując na scenie ludyczną figurę „głupka”, *foola* lub szalonego bluźniercy, zyskuje immunitet, by mówić rzeczy niepopularne, dotyczące tabu.

Jednocześnie jednak, zdaniem Barsotti, Fo bardzo dba o to, aby utożsamienie z tymi postaciami było stosunkowo płytkie i by za pomocą wygłaszanych wprost do publiczności prologów do przedstawień oraz komentarzy *a parte* widzialność zyskał także Dario Fo – autor, osoba „prywatna”, która manifestuje i wyraża swój stosunek do świata – a co za tym idzie – stanowisko wobec aktualnego porządku politycznego. Podsumowując, według Barsotti, u Fo odwołanie do tradycji teatru oraz przywołanie jej w geście recyklingu służy z jednej strony jako parabola, za pomocą której opowiada on o wydarzeniach współczesnych, z drugiej zaś stanowi podstawową strategię „bezpiecznego”, bo „na niby” głoszenia poglądów politycznych i społecznych.

Anna Barsotti, stawiając swoje tezy, nigdy jednak nie zakwestionowała ani bardziej dogłębnie nie przeanalizowała samego powoływania się Fo na teatr jako medium udania. Tymczasem przyglądając się procesowi pracy Fo, nie chodzi w nim wcale, jak sądzę, o potwierdzanie ontologicznego statusu teatru jako działania „na niby”, ale przede wszystkim o zrozumienie, że posługując się tzw. teatralnością można skutecznie, na sposób performatywny, starać się wpływać na odbiorców i pozostawiać trwałe rezultaty w ich świadomości. Teatr bowiem w rozumieniu Fo, jeśli nie zbliża się ku biegunowi działania „na serio”, to z całą pewnością jest traktowany jako podstawowa kategoria uwierzytelniająca

³ C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, „Teatro e storia” 1989, nr 2; F. Marotti, *Drammaturgia d'autore*, „L'indice dei Libri” 1997, nr 11; A. Barsotti, *Eduardo-Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma 2007.

⁴ G. Guccini, *La bottega dei narratori: storie, laboratori, metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Audino, Roma 2005.

⁵ P. Pappa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni Editore, Roma 2010.

⁶ Zob. A. Barsotti, *Eduardo-Fo*.

realizowanej przez niego społecznej misji. Fo wraz ze swoją żoną Franką Rame nigdy nie ukrywali, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, że celem ich działalności teatralnej była zasadnicza zmiana zastanej rzeczywistości, tak by lepiej odpowiadała ich lewicowym wyobrażeniom. Wielokrotnie też przyszło im za to słono płacić, gdyż ich występom nierzadko towarzyszyły ingerencje policji, nie mówiąc o cielesnej agresji, jakiej ofiarą padła sama Rame. Na przykładzie działań Fo i Rame widać zatem, że przypisywany teatrowi ontologiczny status „na niby” wcale nie wydaje się kategorią silnie umocowaną w społecznym dyskursie, a wręcz przeciwnie – służy jako medium społecznej przemiany. Gdyby bowiem teatr tak łatwo chciał zepchnąć w sferę „na niby”, to w praktyce sądowniczej sędziowie nie musieliby nieustannie rozstrzygać, jakie słowa padające ze sceny bezpośrednio naruszają czyjeś przekonania polityczne bądź religijne, a które wypadają ująć w cudzysłów artystycznej konwencji.

Bodaj jedynie Gerardo Guccini, przyglądając się w swojej książce fenomenowi współczesnych włoskich *storytellerów*, zamiast rozpatrywać ich działalność w kategoriach „na niby” i „na serio”, zastanawiał się szerzej nad stosowanymi przez nich strategiami uwierzytelniającymi. Nie próbował bowiem, wzorem chociażby teoretyków *storytellingu* z kręgu anglosaskiego, pokazać zdecydowanie „antyteatralnego” charakteru ich działań, w których na pierwszy plan miała się wybijać ich indywidualna biografia i rzekomo wprost manifestowane zaangażowanie społeczne⁷. Główną uwagę skupił bowiem Guccini na odsłanianiu tych kognitywnych ram performansów włoskich artystów, które służą uwierzytelnieniu chociażby ich politycznego zaangażowania w sprawy społeczne, osobistego uwikłania w opowiadaną historię i przedstawiania jej konkurencyjnej wersji czy też wreszcie budowania wspólnotowych relacji z widzami przez odwołania do lokalnego kontekstu kulturowego, języka i dialektów⁸.

W obydwu zatem przypadkach analizując działania zarówno współczesnego „błazna”, jak i społecznie zaangażowanego trybuna, zamiast odwoływać się do kategorii „na niby” i „na serio”, lepiej posługiwać się kategorią performatywności. Wydaje się ona o wiele bardziej pojemna, gdyż, jak przekonuje Loxley, pozwala opisywać działania zarówno w sferze artystycznej, jak i społecznej oraz analizować zarówno rezultaty „miękkie” (teatralne) i „twarde” (polityczne) pod kątem ich skuteczności/sprawczości lub nieskuteczności.

Korzystając z ustaleń Loxleya, chciałabym zatem przeanalizować dwa przykłady włoskich performerów, których zazwyczaj sytuuje się w kręgu tradycji rozwiniętej przez Daria Fo i którzy, mam nadzieję, z nieco innej perspektywy pozwolą spojrzeć na przypadek Janusza Palikota. Mowa o Roberto Benignim, sławnym już chyba na całym świecie aktorze, który w swoim kraju bardzo

⁷ Zob. M. Wilson, *Storytelling and Theatre. Contemporary Storytellers and Their Art*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

⁸ Zob. G. Guccini, *La bottega dei narratori*.

wyraźnie manifestuje własne przywiązanie do idei lewicowych, oraz o Bebbe Grillu, który po okresie teatralnej i telewizyjnej prosperity w roli błazna włoskiej klasy średniej dwa lata temu założył partię polityczną i wszedł do parlamentu jako trzecia siła polityczna w państwie.

Roberto Benigni znany jest w Polsce przede wszystkim jako reżyser i aktor filmowy, mniej natomiast jako autor tekstów, artysta zarówno estradowy, jak i telewizyjny. Tymczasem to właśnie suma tej różnorodnej pod względem medialnym obecności zdaje się podstawową strategią jego performatywnego oddziaływania, również w zakresie kształtowania czy wpływania na poglądy polityczne słuchaczy. Benigni rozpoczął swoją karierę na początku lat osiemdziesiątych od współpracy z Giuseppem Bertoluccim nad monologiem estradowym *Cioni Mario de Gaspare Fu Giulia* (1983), w którym wcielił się w rolę chłopaka z głębokiej tokańskiej wsi, owładniętego obsesją masturbacji. Opowiadając swojemu własnemu przyrodzeniu o otaczającym go świecie, Cioni ujawniał w ramach językowej parodii, na ile niezrozumiały i obcy jest mu świat wielkiej polityki i establishmentu (wahał się na przykład nieustannie co do wymowy obcobrzmiącego nazwiska Enrica Berlinguera, sekretarza generalnego Włoskiej Partii Komunistycznej w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku). Podobny rodzaj monologu zapadł pewnie w pamięć polskim widzom z filmu Jima Jarmusha *Noc na ziemi* (1991), kiedy Benigni jako taksówkarz opowiadał swojemu pasażerowi – księdzu – o tym, jaka owca najbardziej rozbudziła jego pożądanie seksualne. Już wtedy Benigni szkicował swój medialny wizerunek prowincjusza z silnym tokańskim akcentem, pozornie intelektualnie nierozgarniętego, który zadając naiwne pytania, skutecznie ośmieszał społeczne normy rządzące włoskim establishmentem. W latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych obiektem jego satyrycznych monologów stały się już konkretne postacie świata polityki (jak Bettino Craxi, główny oskarżony w antykorupcyjnej akcji „Mani pulite” („Czyste ręce”), a od 1995 roku, w zasadzie niezmiennie aż do dzisiaj, Silvio Berlusconi, nazywany przez niego zdrobniale Silviuccio).

Ale w latach dziewięćdziesiątych publiczność włoska zaczęła odbierać Benigniego już nieco inaczej. Jego pozycję w kulturowym dyskursie wyraźnie wzmocnił sukces kinowych komedii *Johnny Wykałaczką* (1991) i *Potwór* (1994), a w 1999 roku zdobycie Oscara za film *Życie jest piękne*. Benigni nadal chętnie występował w telewizji, pokazując się jako nadworny błazen, na przykład w słynnym programie z udziałem włoskiej „Krystyny Loski”, czyli Rafaelli Carra, której koniecznie chciał zajrzeć pod spódnicę, żeby z radością szczeniaka zobaczyć nareszcie to, co kobiety mają między nogami. Niemal w tym samym czasie rozpoczął jednak cykl publicznych czytań *Boskiej Komедии* Dantego, które przekształcały się w rodzaj wnikliwej egzegezy średniowiecznego tekstu, a jednocześnie stawały się dla Benigniego okazją do opowiedzenia, za pomocą literackiej paraboli, o współczesnym kształcie życia politycznego jako swoiście rozumianego piekła.

Gdyby więc zastanawiać się nad performatywnym wymiarem i sprawczym potencjałem działań Benigniego, to trzeba ująć je w szerokiej perspektywie długofalowej relacji z odbiorcą. Niezależnie bowiem od wykorzystywanych przez niego doraźnie mediów (teatru, estrady, studia telewizyjnego) w świadomości jego włoskich widzów, pamiętających jego wieloletnie dokonania, Benigni przy każdym występie aktualizuje niemal jednocześnie kilka wcieleni: prowincjonalnego głupka, nadwornego błazna, taniego komedianta i wysublimowanego oratora, egzegety Dantego, kulturowej ikony i dumy narodowej Włochów, światowego formatu artysty, zdobywcy Oskara. To zderzenie różnych, pozornie tylko wykluczających się tożsamości zakorzenionych w świadomości odbiorców daje Benigniemu niezwykłą wprost wolność formułowania politycznych sądów, niezależnie od medium (teatru, areny, stadionu, miejskiego placu czy telewizji). Jedna identyfikacja stale bowiem wspiera i jednocześnie demontuje drugą, co ostatecznie daje wynik w postaci niezwykle sugestywnej i przekonującej retoryki antyreżimowej. Benigni nigdy jednak nie deklarował zamiaru uprawiania realnej polityki, stale podkreślał bowiem, że wszystko, co czyni, robi wyłącznie jako aktor. Im bardziej jednak starał się uwypuklić „teatralność” sytuacji, w której zabierał głos, tym bardziej jego słowa dla słuchacza (bądź telewizyjnego widza) brzmiały ironicznie. Jak wtedy, kiedy podczas trwania programu muzyczno-satyrycznego „Rockpolitik” w 2005 roku prowadzonego przez słynnego niegdyś również w Polsce Adriana Celentana Benigni, przemawiając wprost do kamery, mówił jednocześnie do Berlusconi: „No przyjdź, wejdź na scenę, na scenie możesz powiedzieć wszystko! Jeśli chcesz, to twojemu adwersarzowi [Romanowi Prodiemu] możesz pokazać tyłek, pierdnać mu publicznie w twarz. Tutaj na scenie możesz sobie na to pozwolić”⁹. Na scenie tak – dopowiadała sobie wtedy publiczność – ale w polityce Berlusconi nie powinien robić z siebie błazna.

Benigni, odwołując się zatem do teatru jako kategorii „na niby”, wyraźnie i skutecznie wzmacniał oczekiwania publiczności dotyczące działań „na serio” premiera w świecie polityki. Performatywnym skutkiem przemowy Benigniego było umocnienie w widzach przekonania o niestosowności poczynań premiera rządu wobec zadań, jakie nałożył na niego mandat wyborczy i wobec oczekiwań formułowanych względem politycznego lidera. Krótko mówiąc, za pomocą manifestowanej teatralności Benigni demaskował nietrwałość standardów życia politycznego i jakość uprawianej przez Berlusconi polityki, utwierdzając jednocześnie w widzach przekonanie co do ich obywatelskich praw i powinności.

Fakt, że Benigni występował tego dnia na żywo w telewizji, mógłby oczywiście stać się polem do dyskusji nad zasugerowaną przez Philipa Auslandera kategorią „nażywości” w świecie nowych mediów. Ja jednak nie chciałabym wchodzić w dyskusję nad teorią performansu w jego wymiarze bez-pośrednim

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=zYdOZm8MObs>, dostęp 10 kwietnia 2012.

i zapośredniczonym, pragnę podkreślić jedynie, że w analizowanym przeze mnie przypadku Benigniego kwestia „nażywości”, rozumianej jako spotkanie „tu i teraz” lub zapośredniczonej w mediach, ma mniejsze znaczenie. W budowanej przez niego performatywnej strategii działania ważniejsza staje się bowiem długofalowa relacja z odbiorcami. Sprawia ona, że w ich świadomości zamazaniu ulega fundamentalna, zdawałoby się, różnica między aktorem grającym jakąś rolę a byciem samym sobą czy byciem wobec innych. Poszczególne media co najwyżej decydują o zasięgu performatywnego oddziaływania tego twórcy, ale nie o jego sile. Nie wiem nawet zresztą, czy można tę siłę oddziaływania jakoś zmierzyć, chyba że liczbą widzów przybywających na place miejskie na lektury Dantego, liczbą sprzedanych DVD z rejestracją jego publicznych performansów czy może liczbą kliknięć na youtube.

Moje wątpliwości co do naczelnej roli mediów w strategiach komunikacyjnych i performatywnych omawianych przeze mnie twórców i polityków potwierdza zresztą kolejny przykład, na który chciałabym się powołać. Bebbe Grillo rozpoczął swoją karierę w latach osiemdziesiątych XX wieku, ale nie tak jak Benigni od teatru, ale od telewizji właśnie, prowadząc programy będące satyrycznymi reportażami z podróży po Ameryce i Brazylii. Największą popularność zyskał jednak jako ambasador jednego z jogurtów marki „Yomo”; za udział w tej telewizyjnej kampanii dostał wiele nagród, stając się twarzą powszechnie rozpoznawalną. Jeśli można go porównać z kimś w polskim kontekście medialnym, to chyba przede wszystkim z Szymonem Majewskim lub Kubą Wojewódzkim. (Zdaję sobie jednak sprawę, że mówienie w tym przypadku o budowaniu publicznej tożsamości wokół marki reklamowanego produktu po to, by ją później wykorzystać do innych celów, wymagałoby osobnego artykułu).

Grillo całkiem świadomie wyzyskał swą medialną popularność i w pewnym momencie jako gość programów rozrywkowych zaczął pozwalać sobie na coraz śmielsze dowcipy o aktualnie rządzących socjalistach, którzy, jak deklarował, kradli publiczne pieniądze. Został więc z telewizji wyrzucony, by wrócić dopiero w latach dziewięćdziesiątych, już po wspomnianym wcześniej procesie „Mani pulite”. Zaczął prowadzić wtedy własny program satyryczno-rozrywkowy, „Bebbe Grillo Show”, który co wieczór gromadził piętnaście milionów widzów przed telewizorami. Przedmiotem jego satyrycznych ataków stały się przede wszystkim kwestie ekologii, ochrony środowiska, strategii działania wielkich korporacji w porozumieniu ze światem polityki oraz ich wpływ na degradację środowiska naturalnego we Włoszech i na świecie.

Strategię jego telewizyjnych występów i performansów ma żywo – wielogodzinnych przemów do widzów zgromadzonych w halach widowiskowo-sportowych – można pewnie porównać z agitpropem lub teatrem dokumentu. Grillo, odwołując się do mniej znanych materiałów źródłowych i badań niezależnych instytucji, za pomocą odpowiednich retorycznych i oratorskich strategii przedstawiał widzowi alternatywną wersję aktualnych wydarzeń i faktów,

by na światło dzienne wyciągnąć i unaocznic słuchaczom stojące za nimi paradoksy i konflikty interesów. Podobnie jak Fo i Benigni Grillo chętnie aktualizował swą tożsamość komika i komedianta (ironicznie naśladując na przykład grymasy Mussoliniego, mówił o sobie, że jest tylko aktorem, a nie prorokiem ani wieszczem, ani tym bardziej agentem wywiadu). Nigdy jednak nie wcielał się w postać plebejskiego głupka, lecz raczej kreował swą publiczną tożsamość jako świadomego swej inteligencji ironicznego obserwatora. Opowiadał na przykład o paradoksalnym przypadku, kiedy to telewizja CNN zwróciła się do niego z zapytaniem, skąd wiedział z wyprzedzeniem o bankructwie koncernu Parmalat?¹⁰ Po czym zadawał widzom retoryczne pytanie: „Poważna telewizja CNN pyta się błazna, skąd wiedział o bankructwie wielkiego kolosa giełdowego?”. I odpowiadał na nie: „Wiedziałem, bo czytam dostępne informacje w sieci, jako świadomy obywatel wyciągam wnioski z tego, co czytam”¹¹.

Z czasem na ostrzu satyry Grilla znalazły się media publiczne, które zaczęły obarczać winą za rzekome zafalszowywanie obrazu rzeczywistości i zbyt ściśle powiązania ze światem finansjery i polityki. Dlatego też został ostatecznie wypchnięty z publicznych i prywatnych mediów o zasięgu ogólnokrajowym. Można uznać to za karę dość srogą, zważywszy, że telewizja (a nie internet) wydaje się wciąż najbardziej dostępnym i najtańszym dla odbiorców medium masowej komunikacji. Funkcjonując zatem przez kilka lat poza jej obiegiem, Grillo spotykał się ze słuchaczami na stadionach, halach estradowych, placach miejskich, meetingach oraz kontaktował się przez swój blog i stronę internetową *beppegrillo.it*. Pomimo absencji w najpotężniejszym medium udało mu się wszak stworzyć ruch o nazwie Movimento 5 Stelle (Ruch 5 gwiazdek), który w ostatnich wyborach parlamentarnych w 2012 roku zdobył 25% poparcia, stając się jedną z trzech realnych sił politycznych w państwie.

Grillo, trafiając do parlamentu nie zaniechał bynajmniej praktyki spotkań na żywo, w których posługuje się w przybliżeniu tymi samymi co wcześniej strategiami retorycznymi i oratorskimi. Konsekwentnie też prowadzi swoją perswazyjną działalność wymierzoną w media publiczne oraz zdegenerowane, jego zdaniem, struktury demokratyczne państwa, dążąc coraz częściej do promowania demokracji bezpośredniej i wszelkich inicjatyw oddolnych, obywatelskich, które powinny szerokim łukiem omijać demoralizujący powszechny system finansowania partii politycznych. Jego ostentacyjne zrywanie z masowym medium telewizyjnym oraz deklarowany bezpośredni udział w życiu obywatelskim Włochów można z powodzeniem przyrównać do propagowanej w latach siedemdziesiątych XX wieku przez Fo strategii wychodzenia poza instytucjonalny obieg teatru ku okupowanym przestrzeniom miejskim, placom i stadionom, by w ten sposób zrealizować postulat związania „teatru z życiem”

¹⁰ Rzeczywiście w swoich publicznych monologach Grillo zachęcał akcjonariuszy do tego, aby pozbywali się akcji tego koncernu.

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=fcVjV7TKkEQ>, dostęp 10 kwietnia 2012.

– z tą różnicą, że dzisiaj za opresyjne i zinstytucjonalizowane, a przez to skrajnie niedemokratyczne, uznaje Grillo medium telewizyjne, splecione siatką uzależnień ze światem biznesu i polityki. Podstawowym celem jego działań wydaje się więc wzbudzenie zasadniczej nieufności Włochów wobec obrazu tzw. rzeczywistości, który zwykli oglądać na ekranie telewizora, i zwrócenie uwagi na jego ideologiczne i rynkowe zaplecze. Mówiąc inaczej, Grillo za pomocą teatralnego medium próbuje przede wszystkim rozmontować kognitywną ramę świata i zwrócić na nią baczniejszą uwagę widza, która zwykle bywa postrzegana jako przeźroczysta lub której mylnie przypisuje się statut ontologicznej naturalności.

Obydwa omówione przeze mnie przykłady włoskich performerów pokazują, że teatr może się stać jednym z podstawowych i najważniejszych narzędzi performatywności działań, których rezultaty trudno zasufladkować we wzajemnie się wykluczających sferach artystycznego „na niby” lub politycznego „naprawdę”. Nie da się bowiem jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy silniej wpływa na światopogląd widzów błazeńska osobowość Benigniego, czy też oratorski popis i retoryczna sprawność Grillo. Granica między życiem a sztuką wydaje się bowiem płynna i arbitralna, niemniej jednak kategoria performatywności pozwala – jak mówi Loxley – na bardziej szczegółowe przyglądanie się metodom ustalania i odgrywania różnic między nimi.

Patrząc zatem na przypadek Janusza Palikota z perspektywy doświadczeń włoskich performerów, wydaje mi się, że sprawne posługiwanie się teatrem w publicznych działaniach wymaga chyba jednak dużej świadomości samych teatralnych praktyk. Taką świadomość mają niewątpliwie włoscy performerzy i towarzysząca im od lat publiczność. Tymczasem Janusz Palikot, decydując się „utwardzić” swój polityczny potencjał, w istocie przyznał się chyba do performatywnej porażki. Musiał bowiem uznać, że prowadzone przez niego w bardzo przecież ograniczonym zakresie zabiegi nie przynoszą takiego skutku ani nie spotykają się z takim społecznym odzewem, jakiego pewnie oczekiwał (pytanie, jak chciał ten odzew mierzyć?). Ale powodem słabego oddziaływania nie wydaje się samo odwołanie do teatralnego instrumentarium (przebrania, obelgi, prowokacji czy inscenizacji), ale sposób jego wyzyskania. To nie teatr i przypisywana mu jakaś ontologiczna właściwość „na niby” kompromituje działania Palikota, ale Palikot w kompromitujący dla siebie sposób posługuje się teatralnym instrumentarium jako formą działań politycznych. Być może trzeba jeszcze poczekać na pojawienie się nowej figury w polskim kontekście życia artystycznego i politycznego, która lepiej będzie potrafiła wyzyskać performatywne możliwości działań na przecięciu „na niby” i „na serio”. Na razie jednak pozostaje nam spokojnie obserwować starania Palikota, by z kawalarza przedzierzgnął się w twardego polityka.